

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav pro dějiny umění

Markéta Dlábková

Adolf Liebscher
1857 – 1919

Diplomová práce
Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Roman Prahel, Csc.
Praha 2006

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně na základě vlastních výzkumů a s pomocí materiálů, které uvádím v seznamu pramenů a literatury.

Markéta Dlábková

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'M. Dlábková', written in a cursive style.

Obsah

I. Úvod.....	3
II. Život a tvorba Adolfa Liebschera v souvislostech doby.....	5
III. Dekorativní a monumentální malba.....	24
IV. Historická malba.....	50
V. Náboženská malba.....	62
VI. Žánrová malba.....	68
VII. Ilustrace, kresba a užitá grafika.....	75
VIII. Závěr.....	82
Životopisná data.....	86
Katalog.....	88
Literatura.....	105
Summary.....	110

I. Úvod

Adolf Liebscher zahájil svou uměleckou dráhu prací na výzdobě Národního divadla, právem tedy náleží ke generaci, již dalo toto divadlo své jméno. I když osudy jednotlivých členů této generace je později zavály do nejrůznějších končin umělecké tvorby, Národní divadlo bylo jejich společným výchozím bodem, podnětem, který v různé míře ovlivnil umělecké směřování většiny z nich.

Liebscher zůstal věrný dekorativní malbě a po Františku Ženíškovi a Mikoláši Alšovi se stal jedním z nejvíce zaměstnávaných umělců v tomto oboru – vytvářel výzdoby fasád, slavnostních sálů i radničních síní, účastnil se téměř každé soutěže, která se do konce století pořádala. Úspěchy ale sklízel i v dalších výtvarných disciplínách; svým širokým záběrem od velkých historických pláten až po drobné národopisné studie a líbezné žánrové obrázky získával v 80. a 90. letech stále větší přízeň publika. Známým se stal také jako ilustrátor, zejména děl Svatopluka Čecha a Jaroslava Vrchlického, a jeho jméno se objevovalo téměř v každém vydání Světozoru či Zlaté Prahy pod množstvím kreseb, doprovázejících básně a povídky.

Liebscherova všestrannost a všudypřítomnost z něj učinily jednoho z nejpopulárnějších malířů konce století, v očích jeho mladších kolegů však také jednoho z nejoficiálnějších, nejvíce svázaných konvencemi a podřizujících se vkusu svých zákazníků. Propast mezi Liebscherovým dílem, zakotveným v tradicích dekorativního umění, a přístupem nové generace postupně rostla; doba přelomu století pak ještě zvýraznila jeho neschopnost držet krok s uměleckým vývojem a začala jej pomalu vysouvat i z povědomí veřejnosti. Po své smrti roku 1919 tak upadl téměř v zapomnění a znovu jej připomněly až výstavy, vracející se od 30. let 20. století k umění generace Národního divadla. V té době se již Liebscher zařadil mezi množství méně významných umělců, stojících na okraji výtvarného dění, jejichž jména jsou známa pouze odborníkům – a setrvává tam v podstatě dodnes.

Úkolem této práce tak bude znovu představit umělce, za jehož jméno byla v průběhu století kladena různá „ale“ – podílel se sice na výzdobě Národního divadla, jeho umělecká východiska však nespočívala na mánesovské tradici, ale v prostředí Vídně, cizím českému charakteru; zobrazoval sice výjevy z české historie a z českého venkova, v jeho pracích se však vždy nalézalo příliš sladké idyly a málo drsné pravdy; patřil sice k vyhledávaným umělcům, tato popularita však byla vykoupena kolísající kvalitou jeho děl, upadajících někdy až na hranici kýče.

Nepůjde nám o to, tato tvrzení vyvrátit, ale podívat se na ně z hlediska doby, která již dokáže ocenit klady i zápory Liebscherovy tvorby bez zbytečného patosu a gene-

račního soupeření. Vodítkem při tom může být právě onen kontrast mezi oblíbeností a zapomenutím, který je vždy znamením toho, že šlo o umělce, jenž byl svázán se svou dobou, splňoval její požadavky, naplňoval její představy, a když se doba změnila, umělec se s ní už změnit nedokázal. Liebscher pochopitelně nebyl sám, kdo se musel na přelomu století vyrovnávat s novými uměleckými směry – dá se říci, že právě různorodost, s jakou jednotliví umělci reagovali na tyto nové podněty, je jedním z nejzajímavějších momentů v umění konce 19. století a i v díle Adolfa Liebschera najdeme několik náznaků proměny, kterou v té době umění procházelo.

Hlavním cílem této práce ale bude postihnout charakter jeho tvorby jako celku a pojmenovat, především ve srovnání s pracemi jeho vrstevníků, její umělecká východiska. První část se proto soustředí na vřazení Liebscherových děl do kontextu doby, v níž vznikala; další kapitoly se pak věnují jednotlivým oborům, kterými se Liebscher nejvíce zabýval, a v jejich rámci těm nejvýznamnějším pracím.

Pouze podrobnější pohled na dílo Adolfa Liebschera nám může ukázat skutečnou roli tohoto umělce v souvislostech jeho doby, zároveň ale také odhalit, zda nám tyto práce mají co říci ještě i dnes. V současné době, kdy díla umělců generace Národního divadla znovu přitahují pozornost historiků a jejich výstavy vzbuzují velký zájem publika, se na to zdá být ten pravý čas.

II. Život a tvorba Adolfa Liebschera v souvislostech doby

Adolf Liebscher se narodil 11. března 1857 v Praze jako druhý nejmladší ze čtyř synů Josefa a Marie Liebscherových. Otec působil nejprve jako inženýrský asistent, postupem času povýšil na funkci krajského a pak vrchního inženýra zemského výboru. V důsledku otcova zaměstnání se rodina několikrát stěhovala, takže hlavní školu navštěvoval Adolf Liebscher v Mladé Boleslavi. Teprve v roce 1869 se Liebscherovi usadili natrvalo v Praze, kde Adolf absolvoval studia na nižší reálné škole a pak nastoupil na vyšší reálku.

Prostředí rodiny zřejmě uměleckému zaujetí bratrů Liebscherových přálo – Karel (1851 – 1906), ke kterému měl Adolf po celý život nejbližší, vedle studií na české polytechnice navštěvoval v letech 1873 – 77 i atelier A. Lhoty na pražské Akademii¹, a i František (1852 – 1935), který se později stal vrchním soudním radou, se ve volném čase věnoval malbě. Přesto je pravděpodobné, že rozhodnutí mladého Adolfa odejít ještě před maturitou z vyšší reálky na vídeňskou Uměleckoprůmyslovou školu nevyvolalo v rodičích přílišnou radost.

Důvody, proč dal před pražskou Akademií přednost studiu ve Vídni, neznáme. Co víme určitě, je, že úroveň zdejší výuky v posledních několika letech výrazně stagnovala. Zatímco na výroční výstavy Krasoumné jednoty začínají na přelomu 60. a 70. let pronikat díla francouzských a belgických umělců, jádro akademické výuky vytrvale spočívá na nazarénské malbě, orientované především na kresebný základ obrazu. Po odchodu největších osobností starší generace – Karla Purkyně (1834 – 1868), Václava Levého (1820 – 1870) a zejména Josefa Mánesa (1820 – 1871) se tak české umění ocitá v krizi, kterou silně pociťují právě mladí umělci². Většina jich proto po kratším či delším pobytu na Akademii Prahu opouští – hlavními destinacemi jsou Vídeň, Mnichov a Paříž. Na Liebscherovo rozhodnutí obrátit se rovnou do Vídně tedy mohly mít vliv jeho kontakty se staršími kolegy – doloženy jsou například jeho styky s Františkem Ženíškem³.

Velké vzory mladých umělců tehdy představují tři malíři, tvořící v tzv. koloristickém stylu, který je chápán jako protiklad akademického „stylismu“ a v souvislosti s tím i jako vlastenecká protiváha německé oficiální tradice. Vedle vídeňského Hanse Makarta je to polský malíř historií Jan Matejko a především

¹ Wagner 1984, s. 14.

² Prahl 1984, s. 510.

³ Dopis od neznámého přítele, 16.11.1873. Archiv NG v Praze, fond Adolf Liebscher, AA3029 F90 IČ 28.

pražský rodák Gabriel Max, jehož úspěch na evropské scéně je jedním z mála důvodů k hrlosti, který tehdejší české umění mělo.

Na konci roku 1873, tedy v době, kdy již pravděpodobně studoval ve Vídni, dostal Liebscher od přítele jménem Toni dopis, který svědčí o tom, že již tehdy jej trápily pochybnosti týkající se budoucnosti. Vyplývá z něj, že předmětem korespondence obou přátel nebyla jen láska (Liebscher byl již zamilován do své budoucí ženy Luisy Brochové), ale především představy začínajícího umělce o jeho budoucí kariéře, spojené samozřejmě s otázkou finanční; tyto obavy byly v době po krachu na vídeňské burze více než opodstatněné.

Způsob, jakým Liebscherův přítel uvažuje, je zajímavým dokladem představ o postavení umělce v tehdejší společnosti: „(...) *Co se týče toho, jak rozhodneš se o své budoucnosti, to tuším malých rozpaků Ti nadělá. Vždyť máš jen jaksi tím zajištěnou existenci: neuděláš-li v nejhroším pádě professuru; zda nezbývá Ti ještě otevřená cesta slávy? Uděláš-li professuru, tím líp, budeš sic poněkud zaneprázdňen, však stezka k umění Ti nijak nebude zatarasena. Jsi mladým a máje pojištěnou existenci, zda nebudeš se moci bezstarostně vrhnouti svým ideálům v náruč, věda, že nebudeš z edénu svého strhován starostmi o chléb, kteréž již takové velikány, giganty pravím, schvátily (Mánes! Mácha!). vždyť jen pohledni, zdaž nejsou matadorové uměň výtvarných vesměs pojištěni proti materielním potřebám: viz Piloty, Čermák, Lauffer, Matějka. Je pravda, většina je jich professory na akademiích (...)*“⁴.

Naznačení protikladu mezi kariérou zajištěného profesora na akademii a osudem geniálního talentu, který jde sice „cestou slávy“, ale živoří při tom, jako by odráželo neutěšenou situaci, ve které se české umění na počátku 70. let nalézalo. Proti tomuto schématu je však postaven příklad současných malířských hvězd, které již spojují oba aspekty – talent i materiální zajištění v jedno. Je příznačné, že mezi jmenovanými umělci je jediným Čechem Jaroslav Čermák (1830 – 1878), jehož mezinárodní úspěch při zachování „národního“ rázu tvorby byl pro mladé umělce jistě silným příkladem.

Je pravděpodobné, že pokud se myšlenky Adolfa Liebschera ubíraly tímto směrem, jeho rozhodnutí vstoupit na škole do kurzu pro učitele kreslení představovalo právě ono „pojištění existence“; takové praktické uvažování ho ostatně bude provázet celým životem.

Vídeňská Uměleckoprůmyslová škola (Kunstgewerbeschule des Österreichisches Museums für Kunst und Industrie) byla spolu s muzeem založena roku 1867. Kurs pro učitele kreslení, který vznikl jako součást nového učebního plánu školy z roku

⁴ Dopis od neznámého přítele, 16.11.1873. Archiv NG, fond Adolf Liebscher, AA3029 F90 IČ 28.

1872, trval tři roky a zahrnoval výuku figurální a ornamentální kresby, kursy nauky o slohu (Stillehre), studium perspektivy, nauky o barvách, anatomie a dějin umění. Kurs byl ukončen zkouškou, která se skládala za přítomnosti ředitele školy, učitelů jednotlivých oborů a členů kuratoria. Vedle praktických dovedností musel žák prokázat také teoretické znalosti z výše zmíněných oborů.

O významu, jaký byl v této době přikládán výuce kreslení v rámci školní výchovy, hovoří v pojednání „Kunstgewerbliche Zeitfragen“ z roku 1876 R. Eitelberger von Edelberg: *„Nic není příhodnější pro povznesení smyslu pro umění v masách, než výuka kresby v obecných a měšťanských školách; neboť teprve pak, až v posledně jmenovaných školách bude poskytnuto třeba jen poněkud spořádané vyučování kresbě, teprve pak bude připravena půda k docílení lepší umělecké výkonnosti“*⁵.

Hlavním učitelem, se kterým se žáci kursu v průběhu studia setkávali, byl Ferdinand Laufberger (1829 – 1881), profesor figurální kresby a malby. Tento žák Ch. Rubena na pražské a pak i vídeňské Akademii začínal ve Vídni jako kreslíř a ilustrátor – přispíval do časopisů jako *Illustrierte Blätter* nebo *Figaro*, podílel se na „Album zur Erinnerung an die Donau“. Poté, co v 60. letech cestoval po Evropě, a v Paříži se nakrátko stal žákem L. Cognieta, začíná se po návratu do Vídně koncem 60. let prosazovat jako dekorativní malíř. V letech 1866 – 1869 vytváří druhou oponu pro vídeňskou Operu a na přelomu 60. a 70. let se podílí na výzdobě Muzea pro umění a průmysl, kde je jeho dílem pět medailonů na stropě schodiště, s postavami Venuše a alegoriemi Architektury, Malířství, Sochařství a Uměleckých řemesel, a sgrafita na středním rizalitu s deseti alegorickými postavami umění a řemesel. Když byla pak v letech 1875 – 1877 přistavěna k muzeu nová budova školy (škola i muzeum původně sídlily v jedné budově), vytvořil F. Laufberger pro její fasádu návrhy emailových portrétních medailonů a návrh mozaiky s postavou Pallas Athény, umístěné nad fontánou na vnějšku spojovací chodby mezi oběma budovami. Jeho silně grafickému stylu malby však nejvíce vyhovovala práce ve sgrafitu – v letech 1877 – 1882 vydal čtyři sešity „Sgraffito-Decorationen“ se svými návrhy a ke konci života pracoval na sgrafitech pro nádvoří vídeňských dvorních muzejí⁶. Na Umělecko-průmyslové škole působil od samého jejího založení až do konce života, v letech 1871 – 73 a 1878 – 81 byl i jejím ředitelem.

⁵ „Nichts ist geeigneter den Sinn für Kunst in den Massen zu heben, als der Zeichenunterricht in den Volks- und Bürgerschulen; denn erst dann, wenn in den letztgenannten Schulen ein auch nur einigermaßen geordneter Zeichenunterricht gegeben wird, erst dann wird der Boden vorbereitet sein, um eine bessere künstlerische Arbeitsleistung zu erzielen.“ Fliedl 1986, s.124.

⁶ Thieme-Becker, s.435 – 436; Kitlitschka 1981, s..38.

Svým dílem se F. Laufberger řadí ke generaci malířů, představujících fázi pozdního romantismu; jsou to umělci, podílející se např. na výzdobě Votivkirche, kde sám Laufberger vyzdobil klenbu křížení motivy evangelistů a andělů s nástroji umučení Krista, a kde v polovině 70. let pracoval J. M. Trenkwald se svými žáky F. Ženíškem, J. Tulkou a M. Pirnerem na kartonech pro okna chórového ochozu.

Výzdoba Votivkirche byla však jen jedním z mnoha projektů, které tehdejší Vídeň umělcům nabízela. Na nově zbudované Ringstrasse vznikaly budovy muzejí, paláců a divadel; jejich výzdoba znamenala příležitost pro mnoho umělců ze starší i nové generace a přinášela s sebou mnoho podnětů pro ty čerstvě začínající. Při práci se zde setkávali představitelé různých malířských směrů – tak vedle již zmíněného pozdního romantismu se objevovala díla, vycházející z klasicismu. Jejich autory byli především Carl Rahl (1812 – 1865) a jeho žáci Christian Griepenkerl (1839 – 1916), August Eisenmenger (1830 – 1907) a Eduard Bitterlich (1834 – 1872),⁷ kteří se podíleli např. na výzdobě vídeňské Opery.

Vedle této starší generace však v době Liebscherových vídeňských studií už nabyla významu generace nová, která hledala předobrazy své tvorby v pracích barokního a rokokového malířství. Jejím hlavním představitelem se stal H. Makart (1840 – 1884), jehož barvami zářící alegorické výjevy, zaplněné postavami vklíněnými do rostlinných zákoutí či skvostných draperií, okouzlovaly diváky a ve srovnání s uměřeními, někdy až suchými alegoriemi starších umělců se zdály být plné života.

Všechny tyto různorodé vlivy působily na mladého Adolfa; stýkal se jak s Makartovými žáky a jeho budoucími následovníky, tak s žáky mnichovského Karla von Pilotyho (1826 – 1886)⁸. Na rozdíl od jeho kolegů však tvůrčí směřování Adolfa Liebschera vedla jedna myšlenka – chtěl se stát českým malířem. Konkurs na výzdobu Národního divadla, který v době, kdy absolvoval závěrečnou zkoušku na Umělecko-průmyslové škole (28. 3. 1878), již probíhal, se tedy stal výzvou, kterou mladý sebevědomý umělec přijal. S přípravou soutěžních návrhů mu mělo pomoci studium v atelieru Ermenegilda Antonia Donadiniho, kam Liebscher vstupuje krátce po absolvování zkoušky. Donadini na škole působil v letech 1877 – 1881 jako profesor kresby a malby.

O pouhých deset let starší Donadini (1847 – 1936) byl žákem E. von Engertha a Ch. Rubena na vídeňské Akademii a další zkušenosti se mu dostalo při studiu v mnichovském atelieru K. von Pilotyho. Post profesora na Umělecko-průmyslové škole byl vlastně začátkem jeho kariéry – v roce 1880 byl saským královským párem povolán do Drážďan, kde se stal vedoucím atelieru figurální a divadelní malby

⁷ G. Frodl, Die profane Monumentalmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte. In: Frodl 2002, s. 298.

⁸ Katalog Olomouc 1955, s.3.

na tamější Uměleckoprůmyslové škole a osobním učitelem královny Caroly⁹. Těžiště jeho tvorby spočívá v monumentální a dekorační malbě – v době, kdy byl jeho žákem Adolf Liebscher, už měl za sebou práci na výzdobě paláce Pringsheim v Berlíně; ale vytvářel i historické a mytologické kompozice. Mezi jeho zájmy patřilo i fotografování – snímky Drážďan, které vytvořil na přelomu 19. a 20. století, jsou dnes známější než jeho práce výtvarné.

Pod Donadiniho vedením tedy vytvořil Adolf Liebscher své návrhy na výzdobu foyeru Národního divadla, které ke konci roku 1878 zaslal do Prahy. Co se na české výtvarné scéně za těch pět let Liebscherova pobytu ve Vídni změnilo? Neutěšená situace na pražské Akademii trvá; po neúspěšném pokusu dostat roku 1874 do jejího vedení J. Čermáka nebo J. Matejka se ředitelem stává Belgičan J. Swerts. Způsob výuky i její slohová orientace však zůstávají stejné.

Budoucnost však patří generaci Liebscherových vrstevníků, kteří již za sebou mají první úspěchy i prohry: Václav Brožík sklízí již roku 1873 chválu se svým maxovsky pojatým výjevem Smrt sv. Irie a tři roky nato odjíždí do Paříže; tam ho roku 1878 navštěvuje F. Ženíšek, jehož pohotová kresba v kombinaci s klasicky laděnou malbou si již také získala přízeň kritiky i mecenášů. M. Aleš naproti tomu ve stejném roce zažívá hořké zklamání z odmítnutí svého Setkání Jiřího z Poděbrad s Matyášem Korvínem a stahuje se k A. Brandejsovi do Suchdola a J. Tulka tráví čas ve Vídni u J. M. Trenkwalda v pochybnostech o vlastním nadání.

Právě výzdoba Národního divadla se stane úkolem, na němž se tyto rozdílné osobnosti na chvíli spojí, aby se pak jejich životy ubíraly zcela odlišnými cestami. Přesto má tato „chvilka“ rozhodující význam v historii českého umění – představuje naplnění dávných obrozeneckých snah a zároveň se v ní propojuje mánesovská tradice s úsilím vyrovnat se se současnou evropskou monumentální malbou.

Čtrnáct lunet, tři nástropní a čtyři nástěnné kompozice Liebscherova návrhu pro foyer byly provedeny olejem na plátně a jejich zářivá barevnost a sebevědomé podání mnohdy odvedly pozornost i od jistých nedostatků v anatomii figur či málo odpovídajícího ztvárnění daného námětu. Právě tematická šíře zobrazených alegorií se stala terčem kritiky v tisku a vybočovala i z programu, stanoveného Výborem pro zřízení Národního divadla – proto Liebscherův návrh, zasláný pod monogramem z písmen T a O, který jako jediný konkuroval Okřídlené paletě M. Alše A F. Ženíška, mohl získat pouze čestnou odměnu 1000 zl. Přesto bylo rozhodnuto, že vybraných a upravených lunetových obrazů bude užito ve spojovací chodbě, na jejíž výzdobu přišel pouze jeden návrh; jeho autorem byl v Mnichově studující E. K. Liška. Výbor

⁹ Frank 2001, s. 477.

tímto rozhodnutím vlastně ustoupil od původně zamýšleného programu pro spojovací chodbu – podle zadání, kterému Liškův návrh vyhověl, měly být ve stropních kupolkách zobrazeny alegorie Národní píseň, Národní tanec a Národní báchorka a v osmi lunetách pak výjevy odpovídající alegoriím, ke kterým lunety přiléhaly. Tento vlastenecký program tak nahradily Liebscherovy obecné alegorie jednotlivých divadelních žánrů, s tím, že kupolky budou pojaty pouze ornamentálně, neboť v jejich středu budou zavěšeny lustry¹⁰.

Stejně jako Aleš, Tulka a Ženíšek byl i Adolf Liebscher vyzván ke studijní cestě do Itálie. Vyrazil nejdřív ze všech patrně již v březnu 1879 (Tulka se vydal na cestu v dubnu, Ženíšek v druhé polovině června a Aleš tam pobyl jen od 11. června do 20. července¹¹) a po týdenním zastavení ve Vídni se přes Benátky, Florencii a několik dalších měst dostal 17. dubna do Říma, kde zůstal až do poloviny června¹². Hlavní pozornost věnoval tradičně Raffaelovi a Michelangelovi ve Vatikánu, ale navštěvoval i jiné galerie a pozoroval také běžný život na ulici – kresbami římských uliček a náměstíček zaplní po svém návratu nejedno vydání Zlaté Prahy či Světazoru. Dokladem toho, že se nezajímal pouze o malířská díla, je akvarelová kresba bronzové sochy kentaura, která je nejspíše součástí florentské Neptunovy kašny B. Ammanatiho.

Druhou polovinu roku 1879 a celý rok následující vyplnily Adolfu Liebscherovi práce na Národním divadle. Samotné malbě předcházelo vytváření přípravných kartonů – ve většině případů vycházely z původních návrhů, měnil se jen obsah alegorických výjevů a v souvislosti s tím pak některé detaily.

Současně s výzdobou foyeru probíhala, již třetí, soutěž na oponu a vlys nad prosceniem Národního divadla. Adolf Liebscher patřil mezi devět umělců, kteří byli k účasti v soutěži vyzváni a za spolupracovníka si vzal bratra Karla. Ačkoliv jejich návrh byl považován za poměrně zdařilý, o jeho realizaci se (ani v kombinaci s jiným návrhem) neuvažovalo. Tato soutěž zůstane jednou z mála, ve které se Adolfu Liebscherovi nedostane alespoň nějakého, byť symbolického, ocenění (nepočítaje 150 zl., které obdržel každý účastník konkursu).

Ačkoliv práce v Národním divadle byla první příležitostí, při které se jméno Adolfa Liebschera začalo ve společnosti vyslovovat s větším zájmem, a pro mladého začínajícího umělce také tím nejlepším startem, jeho pokus o vstup na českou výtvarnou scénu se odehrál již o několik let dříve. Roku 1875 se poprvé účastní výstavy Krasoumné jednoty se třemi šumavskými krajinami a v letech 1876 a 1877

¹⁰ Liškův projekt byl ponechán „v záloze“ pro použití k výzdobě některých místností při královské lóži.

¹¹ Blažičková-Horová 2005, s. 43.

¹² Dopis F. L. Riegroví, 31.5.1879, Archiv NG v Praze, fond Adolf Liebscher, AA3029 F90 IČ 52.

na sebe více upozorňuje kresbami k básni Zábój a Slavoj z Rukopisu Královédvorského¹³. Výběr námětu je téměř jakousi manifestací autorova češství – dává tím najevo, že ač studuje ve Vídni, neztrácí kontakt se svým národem a jeho výtvarnou tradicí. I když se nám žádná z kreseb nezachovala a nemůžeme tedy posoudit, do jaké míry mělo na jejich formální stránku vliv vídeňské prostředí, svým obsahem se v každém případě hlásily k odkazu Josefa Mánesa¹⁴. Určitou představu o charakteru těchto ilustrací může poskytnout např. Výjev ze života starých Slovanů (*obr. 1*), který otiskly Květy v roce 1879, nebo kresba z Galerie hlavního města Prahy, s dvojicí mladých starých Slovanů před kamenným obětištěm.

Do přelomu 70. a 80. let se datuje i Liebscherova první samostatné dílo v oboru dekorativní malby. I přes velké vytížení v Národním divadle stihl, podle dobové biografie, vytvořit v této době pětimetrový vlys s námětem Senoseče v loggii Gröheho vily ve Vršovicích¹⁵. Tato práce se bohužel nezachovala; stejně jako u první zakázky Liebscherových kolegů z pražské Akademie, vlysu na schodišti Thunovského paláce na Malé straně, šlo o objednávku soukromého rázu a bylo by jistě zajímavé obě práce srovnat.

Ještě na konci roku 1880 získává Adolf Liebscher místo pomocného učitele kreslení od ruky na České vysoké škole technické, dnešním ČVUT. Žádost o toto místo podalo ještě dalších pět uchazečů, někteří z nich byli žáky pražské nebo vídeňské Akademie a měli již pedagogické zkušenosti. Těžko dnes posoudit, zda o tom, že na místo byl přijat právě Adolf Liebscher, rozhodla kvalita k žádosti přiložených prací, nebo spíše kredit umělce Národního divadla. Liebscher nastoupil prozatímne jako suplent 1. prosince 1880, k definitivnímu jmenování došlo 23. února 1881. Učitelem kreslení od ruky byl tehdy Antonín Dvořák (1817 – 1881), po jeho smrti jej nahradil Petr Maixner (1831 – 1884). Dosazení výpomocného učitele si vyžádal velký počet studentů; již v květnu 1882 je Adolf Liebscher jmenován učitelem řádným a ujímá se tzv. prvního běhu kreslení od ruky („Kreslení dle vzorků sádrových, figurálních a ornamentálních“)¹⁶; po smrti P. Maixnera zůstane na vyučování sám.

Po dosažení pevného zaměstnání se stálým příjmem může konečně začít i rodinný život – v červenci 1882 se žení a zařizuje si domácnost v Jeronýmově ulici č. 341 na Smíchově, kde bydlí již od svého návratu do Prahy.

¹³ Tyrš 1935, s. 115.

¹⁴ Aktuální bylo v té době nové vydání Rukopisů a ilustracemi J. Scheiwla, které vyšlo roku 1873 u I. L. Kobera.

¹⁵ Weitenweber 1885, s. 258.

¹⁶ Votruba 1996, s. 11.

Před polovinou 80. let se Adolf Liebscher stává vyhledávaným ilustrátorem – v roce 1882 ilustruje báseň „Václav z Michalovic“ od S. Čecha, o dva roky později „Ve stínu lípy“ od téhož autora a „Legendu o sv. Prokopu“ J. Vrchlického; s Karlem se podílí na postupně vycházejících edicích „Čechy“ J. Otty a „Hrady a zámky“ Šimáčka. Jeho jméno už patří ke stálícím v dobových ilustrovaných časopisech – objevují se tam nejen jeho kresby z cest nebo kresby reportážní, ale stále častěji také reprodukce prací, které vystavuje v rámci Krasoumné Jednoty nebo Umělecké Besedy.

Roku 1884 se rovněž podílí na albu, vytvořeném k šedesátinám Bedřich Smetany. Kresby byly téhož roku vystaveny v Lehmannově salonu. Zatímco ostatní umělci věnují mistrovi prostě jedno ze svých děl (výstavy se účastnili např. V. Brožík, F. Ženíšek, V. Hynais, H. Schwaiger, M. Pirner, J. Šubič, F. Jenewein a další), Adolf Liebscher vytvoří drobnou akvarelovou kresbu Alegorie hudby (*obr. 2*), věnovanou přímo B. Smetanovi. Při pohledu na akvarel, uložený dnes v Památníku národního písemnictví, pochopíme lakonickou poznámku, kterou učinil na závěr svého referátu o této výstavě v časopise Ruch K. B. Mádl: „*O Adolfa Liebschera „Alegorii hudby“ nejlépe jest pomlčeti.*“¹⁷

Adolf Liebscher však více než na občasnou kritiku dal na vždy kladný ohlas publika. Proto, když roku 1885 pořádají s bratrem Karlem v rámci Výroční výstavy Krasoumné Jednoty svoji první velkou výstavu, zahrnou nově otevřené prostory Rudolfina desítkami kreseb i maleb, od drobných studií a časopiseckých ilustrací až po velké obrazy. Celkem jejich výstava čítala 229 položek, z toho 101 patřilo Adolfovi. Kromě studií z italské cesty se zde objevují i práce z jeho návštěv moravského a slovenského venkova, jak žánrové, tak krajinářské, karton k Prémii Zlaté Prahy s ilustrovanou písní „Kde domov můj“, několik studií pro dekorativní malby a také historické kompozice – dominuje v nich období vlády Karla IV., ale nechybí ani výjevy z doby husitské a protireformace; reprodukce některých těchto děl se v následujících měsících objeví v časopisech. Náboženskou malbu pak zastupuje obraz Sv. Jana Křtitele, určený pro Janské Lázně. Adolf Liebscher se zde tedy prezentuje jako všestranný umělec, zvládající všechny žádané žánry.

Zatímco oba časopisy, ve kterých oba malíři nejčastěji publikují, Zlatá Praha a Světozor, nešetří chválou (V. Weitenweber ve Zlaté Praze uvádí při té příležitosti i stručný životopis obou bratrů), K. B. Mádl v Ruchu podrobí nekritický výběr vystavených děl i ono přehnané vynášení umělců do nebe nemilosrdné kritice: „*Bratři Liebscherové (...) snesli v mladickém nadšení vše, co jen při ruce měli. Dodnes jsem myslil, že malé studie, kresby v notičních knihách, originály ilustrací*

¹⁷ Mádl 1959, s. 227.

časopiseckých jen tehda mají se předkládati velikému obecenstvu, jestli jejich znamenitý původ nebo individuální rys je k tomu určuje, ale bratří Liebscherové poučili mne svojí výstavou o jiném. Snad se považují za veliké umělce a podle učiněného výběru všechny svoje práce za díla mistrovská (...) Pilni jako málokdo v Čechách (v tom spočívá největší vlastnost jejich, které vždy a všady jsem se obdivoval) zásobují kdekeré ilustrované dílo, každý časopis, pro každého, kdo požádá je o ilustraci, mají práci hotovou dříve, nežli svoje přání vysloví. Ve prospěchu nakladatelově jest pak, aby dostatečně tučná reklama roznesla výtečnost jeho podniku do světa, a tak ne znenáhla, ale nesmírným kvapem se stalo, že vyrostli nám „mistři“, čeští „Doréové“ a jak vůbec podobně laciná epiteta znějí, a ti, jimž jsou uštědřena, nakrásně tomu věří, že jejich umění jest opravdu veliké hodnoty, že jich práce opravdu zasluhují přívlastků „mistrný“, „výtečný“, „obdivuhodný“ a podobně. Jen, prosím, račte učiniti rozdíl mezi benevolentní reklamou a opravdovou kritikou, račte uvážiti, že bývá ještě rozdíl mezi prací tuctovou a mistrovskou. Hle, případ bratří Liebscherů není u nás ojedinělý.¹⁸

Když se pak Mádl zaměří na výtvarný projev obou bratrů, nejsou jeho závěry o nic lichotivější. Zatímco u Karla shledává alespoň jistý talent a vyčítá mu jen horší zvládnutí barevné stránky obrazu a nedostatek studia v plenéru, na Adolfově práci nenajde takřka nic, co by stálo za zmínku. Vyčte mu vlastně vše, co se umělci dá vytknout – od neschopnosti v kresbě, nepřírozené barevnosti, nezvládnutí perspektivy až po neoriginálnost kompozic a nepůvodnost nápadů. Svůj referát uzavírá slovy: „*At pracuje každý v tom oboru, jemuž se vyučil, toť jeho povinností a zároveň životní nutností, ale co pracuje a tvoří, nesmí býti přeceňováno a považováno za více, nežli skutečně jest, ani původcem, ani ostatními. Ad. Liebscher se naučil kreslit a malovat, musí tedy malovat a kreslit, ale proto ještě daleko, daleko není tím, čím jej nemírná reklama udělala – vynikajícím umělcem, mistrem.*¹⁹“ Jestliže v této době byly jeho výtky z velké části opodstatněné, je třeba říci, že v průběhu několika let Mádl svůj názor na Adolfa Liebschera přece jen změnil k lepšímu.

Ani tento kritický hlas však nic nezměnil na stoupající popularitě Adolfa Liebschera. Druhá polovina 80. let je již ve znamení úspěchů v oboru dekorativní malby. Již v roce 1884 obdržel druhou cenu za návrh sgrafit pro průčelí Rudolfiny – první cenu dostal Josef Fanta, třetí Julius Meister; avšak Fantou realizovaná sgrafita na budově dlouho nevydržela – záhy byla nahrazena štukovými reliéfy²⁰.

¹⁸ Mádl 1959, s. 236.

¹⁹ Mádl 1959, s. 239.

²⁰ Vybíral 1993, s. 42.

Roku 1886 vytváří čtyři nástrovní obrazy pro zasedací síň Umělecké Besedy, představující dětské personifikace Malířství, Sochařství, Architektury a Hudby²¹; téhož roku byl otevřen Spolkový dům ve Vyškově, postavený podle návrhu Julia Tebicha. V jeho hlavním sále namaloval Liebscher osm ženských alegorických postav, „*kteřé po čtyřech umístěny jsou v ornamentálně vyzdobených a štukatérsky zkrášlených hvězdách na bohatě vyšňořeném stropě.*“²² Alegorie Poesie, Hudby, Malířství, Sochařství, Architektury a Dramatu pojal tradičně v antikizujícím šatě, poslední dvě pak oblékl do národních krojů – Zpěv do slováckého a Tanec do hanáckého.

O rok později se opět účastní soutěže na sgrafitovou výzdobu – tentokrát do nádvoří Národního Muzea; první cenu zde znovu získává J. Fanta za návrh pod heslem „Pravda“, druhou si odnáší projekt „Domovina“ Celdy Kloučka a Liebscherův návrh podaný pod heslem „Vlastní silou“ zůstává třetí. Ačkoliv jeho učitel F. Laufberger byl na sgrafito odborníkem, Liebscher sám se k realizaci sgrafit dostane jen málokdy – jeho výtvarnému projevu, vycházejícímu ve svém základu z vídeňského neobaroku, daleko více vyhovuje nástěnná malba, než čistě lineární styl, jaký vyžaduje sgrafito. Dokladem tohoto tvrzení jsou i malby na průčelí radnice v Kolíně, které Adolf Liebscher vytvořil kolem roku 1888. Vejrychova fasáda ve slohu „české renesance“ sice obsahuje sgrafitové vlysy, samotné výjevy z historie města, které jsou mezi ně zasazeny (Založení města Přemyslem Otakarem II., Založení kůru při chrámu sv. Bartoloměje Karlem IV., Hájení města Divišem Bořkem z Miletínka, Potvrzení privilegií města Václavem IV. a Řádění Švédů v Kolíně za třicetileté války) jsou však provedeny v chiaroscuro, které dobře zapadá do renesančního charakteru stavby. V horní části fasády se pak nalézají postavy králů Přemysla Otakara II. a Jiřího z Poděbrad, vytvořené již polychromně na zlatém pozadí.

Mezi další Liebscherovy realizace z tohoto období patří např. výzdoba domu čp. 872/II na nároží Jindřišské ulice a Senovážného náměstí, kde třetí patro zdobí z jedné strany Madona, z druhé postava sv. Václava, nebo koncertní sál ve Všehonrech, na jehož stěnách se objevují alegorie Jara, Léta a Podzimu a v lunetách Noci a Večera. Z prací, které se do dnešních dnů nedochovaly, můžeme jmenovat výzdobu Občanské záložny v Písku z roku 1890 s ženskými alegorickými postavami na fasádě a dvojicí lunetových obrazů na téma Lesnictví a Rýžování zlata, v Praze pak nástěnné

²¹ Zlatá Praha III, 1886, s.16.

²² Zlatá Praha III, 1886, s.527.

malby na průčelí domu čp. 1066/II v ulici Na Poříčí, které zobrazovaly alegorie Orby, Obchodu, Umění a Průmyslu (1892)²³.

Důležitou roli v životě Adolfa Liebschera hraje rovněž jeho členství v Umělecké besedě, do které vstupuje hned po svém návratu do Prahy a zůstane jí věrný i v době na přelomu století, kdy se toto sdružení umělců ocitá v hluboké krizi. Kromě pravidelné účasti na jejích výstavách se již v letech 1884 – 1885 stává členem správního výboru Umělecké besedy a podílí se na její činnosti v oblasti ochrany památek – roku 1885 např. hodnotí průběh oprav kostela P. Marie na Bílé Hoře a naléhá na restauraci Reinerovy fresky v kupoli kostelíka;²⁴ účastní se ale i zábavných akcí, pořádaných v jejím rámci, jako byl např. „Velikonoční jarmark na české vesnici“ roku 1887. V letech 1886 – 1887 se zapojuje do restaurování malířské výzdoby chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře – pracuje mj. na freskách ve Smíškovské kapli.²⁵

Devadesátá léta znamenají pro Uměleckou besedu počátek období úpadku – zatímco v 70. a 80. letech pořádala výstavy významných světových umělců, nyní se soustředí spíše na komornější podniky – dobrou uměleckou úroveň si zachovávají především její Prémie, v nichž se jméno Adolfa Liebschera pravidelně objevuje. Roku 1891 je to vydání Erbenovy Kytice, na kterém se podílí řada členů UB (mimo Liebschera také K. V. Mašek, F. Jenewein, L. Marold, V. Oliva, F. Douba aj.), o dva roky později album Vzpomínky na paměť třicetileté činnosti Umělecké besedy s Liebscherovým akvarelem Mrtvým vlastencům a roku 1896 ilustrované Ohlasy písní českých F. L. Čelakovského.

Přelom 80. a 90. let je důležitým mezníkem v Liebscherově tvorbě. V roce 1889 dokončuje obraz Husité před Kutnou Horou v den sv. Tří králů L.P. 1422 (známý také pod názvem „Žižka před Kutnou Horou“). Toto rozměrné dílo je první historickou kompozicí, která mu přináší nejen obdiv publika, ale také chválu kritiky a stává se obdobně populární jako např. Brožíkův Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém (1883). Po pražském „salonu“ je obraz součástí výstav v Kutné Hoře a v Chrudimi, které Adolf pořádá společně s Karlem během léta a podzimu 1889.

Nejspíše do první poloviny roku 1890 se datuje Liebscherova návštěva Paříže; jeho bratr Karel tam pobýval v březnu až květnu 1887 – Adolfův pobyt byl patrně kratší, pravděpodobně však pobýval a svým způsobem „studoval“ u Vojtěcha Hynaise, což

²³ Ruth 1904, s. 864.

²⁴ Jelínek 1913, s. 42.

²⁵ Zlatá Praha III, 1886, s. 334.

výrazně ovlivní Liebscherovu tvorbu příštích let, především ve světelné a barevné skladbě obrazu²⁶.

Po návratu do Prahy, která žije připravovanou Jubilejní výstavou, se Adolf Liebscher účastní soutěže na její plakát a sklízí v ní vlastně největší úspěch ze všech osmi zúčastněných, když jeho návrh zaslaný pod heslem „Práce a umění“ získává odměnu 200 zl. (druhá odměna 100 zl. byla udělena dnes neznámému návrhu s heslem „Praze 1891“); k žádnému dalšímu výsledku totiž tato soutěž nedospěla a krátce nato vyzval komitét pro pořádání výstavy k vytvoření plakátu V. Hynaise.

Jubilejní výstava se stala skutečnou demonstrací síly českého průmyslu, jejím cílem bylo ale i představení české vyspělosti v oblasti umění a kultury. Výtvarné umění zde bylo presentováno v dosud nevídané míře – pavilon, postavený k tomu účelu A. Wiehlem, obsahoval 11 výstavních sálů, které zaplnilo přes 1180 malířských prací, 131 sochařských děl a 190 architektonických návrhů od celkem 270 autorů²⁷, kteří se v Čechách narodili nebo zde tvořili v průběhu posledních sto let. I Adolf Liebscher samozřejmě patřil k vystavujícím umělcům, jeho hlavním vkladem do Jubilejní výstavy však bylo dílo, které mohli návštěvníci spatřit v pavilonu Klubu českých turistů.

Adolf zde spolu s bratrem Karlem a Karlem Bartoňkem vytváří dioramatický obraz Boj se Švédy na Karlově mostě. Tato atrakce – první svého druhu v Čechách – se stane hitem výstavy, na jehož úspěch naváže až Maroldův panoramatický obraz Bitvy u Lipan, který bude k vidění na Výstavě architektury a inženýrství v roce 1898 (skutečně gigantický projekt Pobití Sasíků pod Hrubou Skalou, který pro nejbližší následující Národopisnou výstavu československou vytvoří podle Alšova návrhu K. V. Mašek, K. Bartoněk a V. Jansa, vyvolá naproti tomu poněkud rozpačitý dojem – hlavní příčinou byl patrně málo známý námět výjevu).

Další příležitostí, při které bylo jméno Adolfa Liebschera věnováno superlativy, se stala soutěž na výzdobu dvorany Rudolfiny. Česká spořitelna ji vyhlásila v červnu roku 1890 a její výsledky byly zveřejněny na podzim roku následujícího. Poněkud problematičtější rozhodnutí spořitelny vyzvat k soutěži všechny umělce činné v Rakousku-Uhersku si vysloužilo kritiku již v době vyhlášení konkursu (a způsobilo, že většina českých umělců jej ignorovala) a když pak jediným oceněným Čechem byl právě Adolf Liebscher na třetím místě, pro české národní sebevědomí, posílené úspěchem Jubilejní výstavy, nemohlo být větší urážky. Za návrhy na téma Vývoj

²⁶ Mžýková 2000, s. 164 a 166.

²⁷ Zdeněk Hojda, Jubilejní výstava 1891. In: Horová 1995, s. 328 – 329.

hudby, architektury, výtvarných umění a uměleckého průmyslu v Čechách získali první a druhou cenu Eduard Veith a Julius Schmid, oba působící ve Vídni.

Odmítavé reakce v tisku, vášnivé vyzdvihování Liebscherova návrhu před ostatními a nakonec možná i neshody vítěze soutěže s jejími zadavateli způsobily, že k realizaci maleb v rudolfinské dvoraně nikdy nedošlo.

Renomé, které Adolf Liebscher v této době získal, se odráží i v dalších dvou projektech, o jejichž zadání se už nemusel ucházet v žádné soutěži. Prvním je opona Zemského divadla v Lublani z roku 1892. Autory budovy divadla byli rovněž Češi – inženýr J.V. Hráský a architekt J. Hrubý; asi právě jejich prostřednictvím se Liebscher k práci na oponě dostal. Po zamítnutí prvního návrhu, který krajinskému zemskému výboru připadal „příliš vysloveně slovinský“²⁸ vytváří realizovaný návrh, na němž ve středu obrazu trůnící Vlasti skládají hold příslušníci různých vrstev obyvatelstva – od horníků až po vědce a umělce. I přes poněkud ochuzený obsah, co se týče vlasteneckého hlediska, i poněkud konvenčnější kompozici, je celkové vyznění opony, včetně dekorativního orámování hlavního výjevu, po stránce výtvarné hodnoceno výše. Ovlivnění Hynaisovou oponou Národního divadla je v obou případech nepřehlédnutelné.

Zcela odlišným úkolem byla výzdoba stropu hlavního sálu Národního domu na Královských Vinohradech, na které Adolf Liebscher pracuje v roce 1894. Tři pole stropu pojímá v duchu pozdně barokních kompozic, kde se postavy volně letící vzduchem i architektura, nahlížená ze silného podhledu, postupně rozpíjejí ve světle. Střední výjev Hold zástupců národa paměti Otce vlasti Karla IV., jakožto zakladatele Královských Vinohrad je rámován čtvercovými obrazy s alegoriemi Práce a Umění.

Již zmíněná Národopisná výstava československá v roce 1895 navázala na úspěch výstavy Jubilejní; kromě zdůraznění národní svébytnosti prostřednictvím lidových tradic však měla především odborný charakter – její expozice se pokusily obsáhnout všechny aspekty lidové kultury, od současných krojů, písní a zvyků až po středověkou městskou kulturu a dokonce zde byly k vidění i ukázky osídlení pravěkých lokalit²⁹.

Pro laické návštěvníky však bylo rozhodující navození atmosféry venkova, která byla tradičně spojována s představou idylického, poklidného života. Takové představě vyhověl i Adolf Liebscher, který zde vystavil trojdílný obraz Valašská Madona, jež umístil do malé dřevěné kapličky na okraji výstavní „návsí“.

²⁸ Světozor XXVII, 1893, s. 550 – 551.

²⁹ Taťána Petrasová, Národopisná výstava československá. In: Horová 1995, s. 552

Právě Národopisná výstava se zasloužila o popularizaci folklórní malby, která však již dříve byla na pražských výstavách hojně zastoupena. V určité oscilaci mezi naturalistickým a idealistickým ztvárněním venkova se, stejně jako mnoho dalších umělců, pohyboval i Adolf Liebscher. Velkou oblibu si získaly především jeho dva výjevy z Prodané nevěsty z roku 1893, které sice nejsou v pravém smyslu žánrovými obrazy, ale shledáváme v nich podobnou atmosféru jako na jeho scénách z moravského a slovenského venkova. Stejně jako Valašská Madona, i ony byly barvotiskově reprodukovány a ozdobily pak mnohou měšťanskou domácnost.

V polovině 90. let je Adolf Liebscher na vrcholu tvůrčích sil – ještě mladý, ale již s dostatkem zkušeností i dosažených úspěchů v listopadu 1894 podává ministerstvu kultu a vyučování žádost o udělení titulu docenta; klade v ní důraz na to, že *„maje vždy na zřeteli, že jsa členem učitelského sboru C.k. české vysoké školy technické, má v tomto svém postavení i povinnosti, aby ve svém oboru co výtvarný umělec co nejvíce vynikl, vynasnažil se vždy (...), by docílil úspěchů ve svém oboru takových, jakých to ono jeho postavení právem vyžaduje. U vědomí toho účastnil se v úctě podepsaný všech konkurencí v jeho oboru vůbec se vyskytnuvších od roku 1879 a při všech docílil vyznamenání.“*³⁰ Žádosti je vyhověno a 29. května 1895 je Adolf Liebscher jmenován honorovaným docentem s platem 800 zl. (oproti dřívějším 600 zl.).

Přesto právě v této době začíná jeho hvězda pomalu pohasínat. Nový směr, který české umění nabírá již od konce 80. let – jedním z jeho předznamenání byla i dlouho očekávaná reforma pražské Akademie v roce 1887 – se začíná projevat se zvýšenou intenzitou. Centrem nového přístupu k umění se stal Spolek výtvarných umělců Mánes, založený již roku 1887. Jeho první výstava v Topičově salonu roku 1898 byla prvním vystoupením mladé generace, které byl nacionalisticky vyhraněný postoj k umění, jež ovlivňoval dílo generace Liebscherových vrstevníků, již cizí. Odvracejí se od představy umění jako tržního artiklu a kladou nový důraz na opravdovost, vnitřní prožitek a jedinečnost. V konfrontaci s těmito umělci se práce A. Liebschera zdají být zastaralým a tisíckrát opakovaným klišé.

První příležitostí, při které si bylo možno této změny povšimnout, je podíl českých umělců na albu alegorií, které roku 1896 vydal ve Vídni Martin Gerlach jako pokračování své úspěšné publikace Alegorie a Emblémy z 80. let. Na téma Víno, Lásky, Zpěv, Hudba, Tanec (Wein, Liebe, Gesang, Musik, Tanz) vytvářejí umělci více či méně alegorické výjevy a ve velké šíři výrazových prostředků, které k tomu

³⁰ Žádost ze 2.11.1894 o zvýšení služného a titul docenta, Archiv ČVUT, fond Adolf Liebscher, č.49, kart. č.2, fol. 74.

volí, je nálada doby, kdy se staré umění monumentálně a dekorativně cítěné alegorie pomalu vytrácí, zřetelně cítit. Adolf Liebscher přispěl do alba klasickou kompozicí Láska, Hudba, Víno a téměř schwaigerovsky působící ilustrací pod názvem Láska; když je ale kolekce obrazů vystavena roku 1897 v Topičově salonu, mezi nejvyzdvihovanější práce patří díla Jana Preislera a Maxe Švabinského (dalšími přispěvateli byli např. K.V. Mašek, K. Špillar, L. Novák nebo K. Klusáček).

Když pak Adolf s bratrem Karlem na podzim 1897 pořádají v Topičově salonu samostatnou výstavu, kritika K.B. Mádl ve Zlaté Praze působí jako déja-vu – po období, ve kterém i tento kritik jejich dílo hodnotil s jistou spokojeností, se znovu připomínají slova z referátu o výstavě v roce 1885: „*Oba bratři mají v moci umění, jaké se snadno nejširším vrstvám zamlouvá. Oba jsou plodní a pilní jako málokdo a přečetné jsou reprodukce jejich obrazů, kreseb a ilustrací, které málem ode dvou decenií naplňují kde jaký ilustrovaný list a ilustrované dílo, a tak svoje jména dalekým kruhům uvádějí stále na paměť jako do únavy se opakující který inserát. Adolf Liebscher je pravý umělecký všudybyl. Požádejte ho, zač jen chcete, vše dovede: podobiznu, historii, velkou dekoraci, krajinu, etnografii, obraz náboženský, velkou fresku plnou alegorií a symbolů, droboučkou vignetu, marginální glosu k básni, ilustraci k románu nebo grandiosní epopeji, až oči přecházejí a dech se tají nad nevyčerpatelným obsahem jeho divuplného vaku.*“³¹ Jistě, tentokrát již nemůže Adolfu Liebscherovi vyčítat nedostatky v kresbě a nezvládnutí kompozice – dá se říci, že je to právě naopak. Kresba je obratná a pohotová, ale tato lehkost upadá v rutinu, kompozice jsou působivé a vyvážené, ale obsah z nich už docela vyvanul.

Podobně odvál čas i práce Adolfa Liebschera z ilustrovaných časopisů. Na místo reportážní kresby nastoupila fotografie a mezi reprodukcemi děl z různých výstav se již jeho jméno objevuje jen sporadicky. Zatímco dříve referovala Zlatá Praha nebo Světozor téměř o každém kroku „svého“ umělce, nyní se o něm téměř nezmiňuje.

Stejně je to vlastně i s podniky, jichž se Adolf Liebscher nejčastěji účastní – úroveň výstav Krasoumné jednoty a Umělecké besedy klesá s tím, jak se hlavní dění na výtvarné scéně přesouvá do okruhu SVU Mánes a Jednoty umělců výtvarných, vzniklé roku 1898 odchodem řady umělců právě z Umělecké besedy.

Patrně právě v této době vzniká jedna z nejzajímavějších prací Liebscherovy tvorby – dnes nezvěstná malba Mánes v podsvětí (*obr. 3*).³² Adolf Liebscher ji vytvořil pravděpodobně pouze jako soukromou reakci na soudobé umění a pregnantně v ní vyjadřuje svůj názor. Josef Mánes, držící v rukou několik knih a pod paží výtisk Volných směrů, zde kráčí rozlehlou krajinou po cestě, která vede

³¹ K. B. Mádl, Z Topičova Salonu (Bratři Liebscherové), Zlatá Praha 1898, s. 35.

³² Katalog Olomouc 1955, s. 6, reprodukce s. 9.

k vídeňskému Pavilonu Secese J. M. Olbricha. Na obzoru se objevují další stavbičky, u kterých jako by se silueta Olbrichovy architektury postupně deformovala až v komický pavilonek, na jehož vrcholu místo známé koule trůní obrovská hruška. K pavilonu se po cestě plazí zbídačelé postavy umělců a za zády nic netušícího Mánesa se plíží krvelačná šelma. V rámci Liebscherovy tvorby ojedinělé je užití secesního ornamentu v dekorativním orámování obrazu.

Tato karikatura je v Liebscherově díle ojedinělým vyjádřením pocitů frustrace, jaké prožíval umělec, pro nějž Mánesovo dílo představovalo základ českého malířství (jakkoli se to v samé jeho tvorbě nemuselo projevit). Mánes, jehož jméno jako by bylo zneužito pro název spolku, který v Liebscherových očích nemá s jeho poselstvím nic společného, se zde ocitá v podsvětí – tím je právě nepřátelský a absurdní svět současného umění. Svět, který už Adolf Liebscher nedovede pochopit.

V této době se Liebscher začíná více věnovat náboženské malbě. Pozice, do které se se svým charakterem malby dostává, můžeme téměř přirovnat k situaci Josefa Tulky, popsanou v dopise, který poslal svému bratrovi krátce před svým definitivním odjezdem do Itálie roku 1882: „*Při mém směru malby (...) měl bych málo objednáni a jsem se svým směrem skoro odkázán na malby kostelní.*“³³ Jistě, okolnosti, za kterých byla tato slova napsána, byly zcela jiné; právě Adolf Liebscher se zařadil mezi ty umělce, jejichž pojetí malby Tulka neschvaluje a nechce se mu přizpůsobovat. Přesto se o necelých dvacet let později také Liebscher musí vyrovnávat se situací, kdy jeho výtvarný projev už není pro všechny stejně přijatelný. To samozřejmě neznamená, že by byl ve své práci neúspěšný – tvoří i nadále se stejnou intenzitou, jen se to odehrává za stále menšího zájmu (odborné) veřejnosti.

Tak v roce 1893 vytváří návrhy vitrají pro havířský kostel Nanebevzetí P. Marie v Poděbradech, roku 1896 vítězí v soutěži na vitraje v chrámu sv. Ludmily na Vinohradech (za ním se na druhém a třetím místě umístili František Urban a Antonín Krisan), nebo roku 1902 pracuje na nástěnných malbách se šesti výjevy z mariánského cyklu v kapli Hlávkovy Zemské porodnice v Praze.

Z prací v oboru dekorativní malby získává po přelomu století především zakázky na výzdobu radnic. Roku 1898 vytváří pro zasedací síň radnice v Kladně trojdílnou alegorii Uhlí a železo (jí příbuzný je obraz Hornictví z téhož roku, namalovaný pro obchodní spolek Merkur), o osm let později monumentální výjev Bitvy na Vítkově pro radnici žižkovskou. Pozici oficiálního malíře pak potvrzuje svou prací na portrétu císaře Františka Josefa I. pro presidentský salon nové budovy C.k. trestního soudu na Novém Městě.

³³ Freimanová 1965, s. 156.

Nesmíme zapomínat ani na Liebscherovu pedagogickou činnost. Právě v době kolem roku 1900³⁴ vzniká jeho pojednání „O malbě monumentální. Úvahy o uměleckém tvoření a návod k technickému provádění“, které vytváří pro potřeby školy; jeho rukopis se nachází v archivu Národní galerie.

V první části práce se věnuje výčtu požadovaných vlastností monumentální malby ve vztahu k architektuře, kompozičním zásadám u malby nástropní i nástěnné, i účinku barevnosti na celkové vyznění malby. Druhá část je pak zaměřena na popis jednotlivých technik monumentální malby.

Kromě již klasického požadavku na přizpůsobení malířské výzdoby charakteru stavby, jejichž základ vychází z architektonických teorií Gottfrieda Sempera („...umělec jest vázán na klidný dojem architektury, snaží se v celkovém seskupení udržeti jistý soulad s rytmicky se opakujícími formami architektury kolem nakupenými, hledí krásnou ideu vysloviti krásnou formou, krásné formy přiodíti krásnou souladnou barvou.“), se zde vyrovnává i s nově naléhavým požadavkem umělecké originality: „Čím samostatnější a větší talent, tím jest mluva jeho výraznější a od ostatních odlišenější. Stává se však, že, nejsou-li síly ty s patřičnou rozvahou regulovány, vybočují do extrémů. Umění monumentální však urovnává scesti, do kterých by se zblouditi mohlo, poutá bujně nesrovnalosti a urovnává vše, co by vybočovalo z harmonicky se pohybujícího proudu uměleckého tvoření. Staví hráze mnohdy groteskním nápadům mody nebo snahám, za každou cenu vytvořiti něco nového, třeba by se tím nejjednodušší všeobecně uznávaný zákon krasocitu a rozumu šlapal v nic.“ Narážka na „groteskní nápady mody“ byla jistě směřována k tvorbě umělců mladé generace a přesvědčení o nutnosti ukáznit tyto výstřelky svědčí o pevném vkořenění Liebscherovy tvorby do neorenesanční estetiky.

Ve stejném duchu hodnotí Adolf Liebscher i barokní tvorbu jako období, kdy se ztrácí hloubka výrazu a především umírněnost a jasnost malířského podání; což je jistě poněkud zarážející, uvážíme-li, že jeho vlastní výtvarný projev je právě na neo-barokním pojetí malby založen. Nakonec v závěru kapitoly o nástropní malbě prozradí i něco o přednostech takového způsobu malby: „Dojem krásné barvy na veliké masy jest mnohem větší, než dojem krásné formy, neboť jest krásná barva přístupnější, lehčeji k pochopení než ušlechtilá forma. (...) Barva oživuje formu, ona ji doplňuje a usnadňuje porozumění formy, ona vábí k pozornosti. Dojem neobyčejně krásné barvy (...) jest tak silný, že i při méně dokonalé formě nelze se síle tohoto

³⁴ Rukopis, uložený v Archivu NG, není datován; pouze přepis, že Adolf Liebscher byl v době jeho psaní docentem, pomáhá jeho zařazení do let 1895 – 1907. Archiv NG, fond Adolf Liebscher AA3029 F90 IČ 66.

dojmu ubrániti a nutí nás k obdivu a interese a k jisté shovívavosti se stanoviska formální dokonalosti; případným dokladem toho jsou díla Makartova.“

V rukopise se objevuje přípis, že celá práce měla být ještě rozšířena o kapitoly o proporčních teoriích, monumentalitě krajiny, zobrazení zvířat v monumentální malbě a především o „vynikajících zjevech v malbě monumentální“; tato kapitola by nám jistě odhalila mnohé další Liebscherovy názory na jeho současníky i jeho umělecké vzory.

Pokusem o návrat na výsluní české výtvarné scény byl cyklus České elegie, který Liebscher poprvé vystavil, ještě pod názvem Patria Dolorosa, roku 1903 na Východočeské výstavě v Pardubicích a příštího roku se s ním účastnil výroční výstavy Krasoumné jednoty v Rudolfinu. Cyklu 21 obrazů, postihujících převážně tragické momenty české historie, dominuje působivý „portrét“ Vlasti s trnovou korunou a se svatozáří ve tvaru české země. Z pojetí některých výjevů je patrná snaha přiblížit se současnému symbolistnímu malířství. I když uvedení cyklu vzbudilo zájem, jeho pateticky vlastenecký tón již publikum ani soudobou kritiku příliš neoslovil.

Baroknímu malířství se Liebscherovo dílo nejvíce přibližuje ve výzdobě kostela Nanebevzetí P. Marie ve Zlonicích u Slaného. Tento kostel, jehož autorem je F. M. Kaňka, byl v letech 1895 – 1899 restaurován podle návrhu B. Ohmanna a za účasti J. Fanty. Adolf Liebscher zde vytvořil nástropní malby s dominantním námětem Nanebevzetí P. Marie, s realizací v letech 1909 – 1911 mu pomáhali Julius Fischer a syn Adolf Liebscher.

Výzdoba zlonického kostela je posledním Liebscherovým velkým projektem; po ní již nevzniká žádné větší dílo. Kromě vyučování na české technice, kde je roku 1911 jmenován mimořádným profesorem, se Liebscher věnuje spíše menším pracím. Status úspěšného umělce potvrzuje i koupí domu v asanovaném území Starého Města. Dům č.p. 921/I v ulici V Kolkovně, jehož architektem byl Alois Dlabač³⁵, pak vyzdobil spolu s bratrem Karlem nástěnnými malbami na fasádě i ve vnitřních prostorách alegorickými postavami a krajinnými výjevy (*obr. 5*). Ve středu fasády, datované rokem 1905, je umístěn obraz Panny Marie s Ježíškem jako ochránitelky domu. Mnoho štěstí jim však nepřinesla – Karel Liebscher následujícího roku po krátké nemoci náhle umírá. Na jeho posmrtné výstavě v Topičově salonu je vystaven i malířův portrét z Adolfovy ruky z roku 1896 (*obr. 4*), který je dnes majetkem Českého muzea výtvarných umění.

³⁵ Svoboda – Lukeš – Havlová 1997, s. 32.

První světová válka přerušila nejen tvorbu, ale i životy mnohých mladých umělců a po vyhlášení Československé republiky se svět, oproti tomu, v jakém vyrůstal a žil Adolf Liebscher, nadobro změnil. Přesto tato doba plná nadšení a nově vzedmuté národní hrdosti byla o něco více nakloněna znovupřijetí umění generace Národního divadla, v jejímž úsilí o emancipaci českého umění v rámci Evropy byl spatřován předstupuň současných událostí.

Projevilo se to i v hodnocení, jakého se dostalo výstavě Adolfa Liebschera, kterou uspořádal spolu se svým synem Adolfem, architektem a jeho budoucím nástupcem na české technice, na jaře roku 1919 v Rudolfinu. Karel Čapek v Národních listech již o Liebscherově tvorbě hovoří možná poněkud úsměvným, ale přesto daleko tolerantnějším i objektivnějším tónem, než jak tomu bylo na přelomu století: *„V profesoru Ad. Liebscherovi doznívá stará malba, nedotčená vším tím, co od let devadesátých k nám nezadržitelně pronikalo. (...) Ta stará škola je odváta, a snad právě proto působí na chvíli až mile, potkáte-li se s ní, jako na výstavě Ad. Liebschera. Rázem jste přenešeni do jiného světa; není tu potuchy po tvrdém realismu běžného krajinářství, ale také ne po jeho hadrovité, neklidné ledabylosti; neuzříte tu ve figurálních obrazech bohaté individuálnosti tváří a postav, ale také ne lhostejnou ošklivost nahodilého modelu. Je tu méně života než v těch novějších obrazech, ale zároveň méně umělecky neposvěceného, hrubě pojatého života. Kde je tedy větší minus? Nechci to rozhodovati.“*³⁶

V době rudolfínské výstavy je Adolf Liebscher již nemocen. Jedním z jeho posledních děl je příznačně obraz Ukřižovaného z roku 1918 v kostele sv. Vavřince v Potštejně nad Orlicí, kam Liebscherova rodina jezdila celé roky na letní byt. Právě sem odjel, když v dubnu 1919 požádal ve škole o udělení roční zdravotní dovolené a zde také 11. června 1919 ve věku 62 let umírá; o tři dny později je pohřben na Olšanských hřbitovech v Praze.

³⁶ Čapek 1985, s. 34 – 36.

III. Dekorativní a monumentální malba

V dekorativní malbě spočívá těžiště Liebscherovy tvorby; jestliže v prostředí Vídně, kde studoval, se mu dostávalo v tomto ohledu mnoha různorodých podnětů, Praha konce 70. let na své velké výzdobné projekty teprve čekala. Jedním z prvních se tak stala výzdoba Národního divadla.

Návrhy na výzdobu foyeru Národního divadla a výzdoba spojovací chodby

Soutěž na výzdobu Národního divadla znamenala pro Adolfa Liebschera první životní úspěch. V době jejího vyhlášení, roku 1877, byl ještě studentem Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni, kde tehdy pobývali i jeho budoucí kolegové F. Ženíšek a J. Tulka. Původní termín odevzdání návrhů byl stanoven na 1. května 1878, po písemné žádosti umělců i členů poroty o jeho prodloužení byl posunut na 1. ledna 1879. Výbor pro zřízení Národního divadla obdržel mnoho přihlášek o zaslání soutěžních podmínek, takže se počítalo s hojnou účastí umělců, včetně těch, působících ve Vídni, Mnichově či Paříži. Nakonec však došlo pouhých osm návrhů, z nichž většina řešila jen některé ze soutěžních okruhů, kterými byli výzdoba foyeru, spojovací chodby, loggie a stropu hlediště a návrh opony. Porota, jejímiž členy byli kromě umělců P. Maixnera, A. Lhoty, S. H. Pinkase, J. Zítka, L. Šimka, J. Swertse, Sequense a Wachsmanna i teoretikové Durdík, M. Tyrš a O. Hostinský, pak první cenu udělila jednomu za dvou došlých návrhů na výzdobu foyeru, který pod značkou Okřídlené palety zaslali F. Ženíšek a M. Aleš. Ženíšek také obdržel první cenu za jediný návrh na strop hlediště; jediný Tulkův návrh na výzdobu loggie dostal druhou cenu. Dva návrhy na oponu byly odmítnuty jako nevhodné, stejně jako jediné řešení spojovací chodby, které z Mnichova zaslal E. K. Liška. Adolf Liebscher za svou práci, skrytou pod monogramem TO, obdržel čestnou odměnu.

Liebscherova účast v soutěži svědčí o značném sebevědomí tehdy teprve dvacetiletého umělce – sebevědomí o to větším, že z mnoha nabízených úkolů se rozhodl pro ten nejrozsáhlejší, výzdobu foyeru. Propozice k soutěži obdržel od výboru již v dubnu 1877, tedy krátce po jejím vypsání. Na návrzích tak mohl pracovat déle než rok – po ukončení studia státní zkouškou v březnu 1878 pokračuje v jejich přípravě v ateliéru E. A. Donadiniho.

Hlavním problémem tak rozsáhlého výzdobného celku, sestávajícího ze tří nástropních, čtyř nástěnných a čtrnácti lunetových obrazů, bylo jeho řešení po stránce obsahové. Podmínky soutěže, zasláné Výborem, hovoří v tomto směru zcela obecně: *„Motivy tuto provedené necht' jsou v myšlenkové souvislosti s povšechnou činností*

*divadelní a provedeny buďtež v charakteru slovanském. Čerpány pak mohou býti myšlenky předmětů těch buď z bájí, z pověstí, z dějin, ze života národního a nebo z jiného vhodného pramene slovanského.*³⁷ Liebscher se ve svých návrzích zaměřuje především na první část této definice – v souvislosti „s povšechnou činností divadelní“ komponuje hlavní pole stropu jako otevřená nebesa, v nichž se volně vznášejí postavy Apollona a blíže neurčených „Múz“; lunetové obrazy pak zasvěcuje zobrazení jednotlivých divadelních žánrů, mezi které poněkud nekonceptčně vkládá i alegorie některých lidských vlastností – vedle sebe se tak nacházejí alegorie Eposu, Operety či Melodramatu a Ješitnost, Ctižádost nebo Láska.

Snahu o vlastenecké vyznění výzdoby představují nástěnné obrazy – dva s alegorickými postavami Victorie a Fortuny a trojicí Národní hudby, Genia národa a Národního tance na jednobarevném pozadí a dvě kompozice s trůnicími figurami Sudby a Historie (doprovázeny Písemnictvím a Vědou). Hlavní pole stropu pak lemují postranní obrazy s putti, nesoucími v jednom případě český znak a prapor, ve druhém znak města Prahy.

I přes tyto národní symboly nesplňuje však Liebscherův návrh požadavek „slovanského charakteru“ maleb. Je pravděpodobné, že Liebscher si s touto formulací nevěděl rady a jeho vídeňští učitelé mu v tomto směru příliš nápomocni být nemohli. Inspiraci tak mohl hledat v budovách vídeňských divadel, a především Dvorní Opery, vznikající v letech 1861 – 1869 podle návrhu E. van der Nulla a A. Siccarda von Siccardsburg. Na její výzdobě se podílela generace umělců, narozených v první třetině 19. století – kromě Liebscherova učitele z Uměleckoprůmyslové školy F. Laufbergera např. E. von Engerth či C. Rahl; k nejstarším umělcům patřil M. von Schwind. Jeho účast na výzdobě, stejně jako práce žáků J. von Führicha (F. J. Dobyraschofského či C. Maděry) naznačuje celkové zaměření výzdoby ve směru pozdního romantismu³⁸; v jednotlivých pracích se však již objevují náznaky inspirace tvorbou baroka.

Program výzdoby se kromě obecných alegorií různých divadelních žánrů zaměřuje na hold slavným rakouským hudebním mistrům – výjevy z operních děl těchto umělců zdobí stěny loggie, foyeru i jednotlivých sálů. Celkový charakter výzdoby tedy vyznívá spíše jako oslava hudby jako takové a svým výtvarným ztvárněním se obrací k tradici rakouské romantické, ale i klasicistní malby.

Naproti tomu výzdoba Národního divadla se měla stát prvním monumentálním vyjádřením svébytnosti českého umění – požadavek slovanskosti byl tedy prvořadý

³⁷ Dopis od Výboru pro zřízení Národního divadla z 15.4.1877. Archiv NG, fond Adolf Liebscher, AA3029 F90 IČ 48.

³⁸ Hoffmann – Krause – Kitlitschka 1972, s. 422.

pro vymezení se právě vůči kosmopolitní Vídni. Horší to bylo s definováním tohoto slovanského charakteru umění. Pro M. Tyrše (1832 – 1884), který usiloval o vytvoření národní školy v umění a podílel se i na formulování soutěžních podmínek, představovalo jeho hlavní zdroj dílo J. Mánesa, v jehož monumentalizaci spatřoval cestu k novému českému národnímu umění. To mělo být zároveň založeno na obnovení klasického řádu, vycházejícího z umění antiky a renesance – v tomto ohledu si Tyrš rozuměl s J. Zítkem. K rozporu mezi objektivním klasickým ideálem a svébytným národním uměleckým výrazem se přidal také požadavek tvůrčí individuality, pramenící ze snahy vyrovnat se úrovni současného světového umění.³⁹

Jaké problémy přinese při výzdobě Národního divadla Alšova „tvůrčí individualita“, se mělo brzy ukázat, v rámci soutěžních návrhů však jeho koncepce výzdoby foyeru působila jako zjevení. Ženíškovy a Tulkovy práce pak zaujaly také po formální stránce, pro niž bylo podstatné přizpůsobení se neorenesanční architektuře budovy. Právě toto hledisko muselo Liebscherovy návrhy (dochované v Muzeu hlavního města Prahy) předem odsoudit k neúspěchu – když pomíneme dobové negativní chápání baroku jako „rakouského stylu.“ Týká se to především jeho nástrojných obrazů.

Liebscher vytváří dvě verze hlavního pole stropu; první komponuje symetricky (*obr. 6*) – střed tvoří okřídlená postava nesoucí pochodeň, kterou spíše než jako Apollona můžeme chápat obecně jako Genia umění (z náčrtu ostatně není zřejmé, zda se jedná o mužskou či ženskou postavu). U něj sedí v oblacích na každé straně dvojice Uměn – podle atributů lze na levé straně rozeznat alegorie Hudby a Sochařství, vpravo by tedy mohly být Malířství a Architektura (?). Celý obraz pak lemují iluzivní architektura; na delších stranách je to balustráda, viděná ze silného podhledu, na kratších stranách se zvedají vysoké triumfální oblouky. Před nimi se vznáší vlevo postava s vavřínovým věncem, vpravo trubač. K tomuto návrhu se s největší pravděpodobností vztahuje i kresebná skica, dochovaná v Muzeu umění v Olomouci (*obr. 10*).

Druhá varianta obrazu je pojata o poznání dynamičtější (*obr. 9*). Architektonické orámování je redukováno na krátký úsek překladu oblouků z první verze a celý obrazový prostor vyplňuje průhled do nebe, kterým se esovitě vine velký oblak. Na něm, nebo spíše pod ním, se pak vznášejí alegorické postavy. Ústřední figura Genia je posunuta směrem vpravo, k ní směřují ostatní postavy – kromě čtyř žen se objevují i tři mohutní trubači, umístění při krajích obrazu. Výrazná asymetrie kompozice, pohyb figur, i silný podhled prozrazují inspiraci vrcholně barokní freskou. Za definitivní však můžeme považovat první návrh – svědčí o tom jeho

³⁹ R. Prahel, Malířství v generaci Národního divadla. In: Petrasová – Lorenzová 1999, s. 63.

celkové propracování včetně architektonického rámce, ale také užití symetričtější a statictější kompozice, která měla lépe korespondovat s architekturou divadla. Podobné iluzivní architektury užívá Liebscher i u postranních obrazů s putti – balustráda zde uzavírá scénu půlkruhovým prohnutím; v jejím středu se nacházejí kartuše s reliéfní lví hlavou (*obr. 7, 8*).

Do souvislosti s hlavním polem můžeme vřadit i náčrt pod názvem Alegorie bohyně hojnosti, chovaný ve sbírkách Pražského hradu (*obr. 11*). I když měřítko obrazu je větší než u předešlých skic, a uvažovalo se spíše o jeho určení pro vlys proscénia,⁴⁰ svým charakterem více odpovídá době, kdy Liebscher tvoří návrhy pro foyer. Jeví totiž silné ovlivnění tvorbou H. Makarta – o dva roky později, kdy pracuje na návrhu opony, by už Liebscher tuto inspiraci patrně nezvolil. O Makartově vlivu svědčí nejen pastózní rukopis a živá barevnost, ale především kompozice obrazu. Bohyně, trůnicí uprostřed scény,⁴¹ je obklopena množstvím ženských a dětských postav, které téměř zcela vyplňují obrazovou plochu; pozadí pak tvoří průhled na zšeřelé nebe prosvítající mezi větvemi stromů. Podobné extrémní zaplnění plátna postavami, které jako by byly vpleteny jedna do druhé, těsné sepětí figur s přírodním pozadím i barevnost, vyvolávající dojem exkluzivity a bohatosti, najdeme právě na Makartově slavném triptychu „Modernen Amoretten“ z roku 1868, nebo na obsahově blízké alegorii Dary země (1870).

Jestliže pro obrazy nástropní volí Liebscher spíše barokní předlohy, u stěn foyeru se obrací ke klasičtějšímu ztvárnění. Alegorie Sudby a Historie (*obr. 12, 13*) jsou zasazeny do jednoduchého prostoru, kde se symbolický trůn zvedá na pozadí setmělé krajiny. Postava Historie a ji doprovázející Písemnictví a Věda působí svou vážnou monumentalitou, nesoucí stopy inspirace pozdně renesančním uměním. Tento účinek je ještě podpořen užitím tlumené barevnosti s dominantními odstíny šedomodré a zelené. Sudba, obklopená dětmi, naproti tomu vychází z již zmíněné Liebscherovy Alegorie bohyně hojnosti. Poněkud nejasný je zde vztah obsahu obrazu k jeho ztvárnění – postava postrádá jakýkoli další atribut, navíc je zahalena výrazně růžovou, „optimistickou“ draperií. Tyrš o tomto obraze hovoří dokonce jako o Slávii, ačkoliv návrh nese jasné označení Sudba. V obou případech by však alegorie vyzněla stejně nepřesvědčivě.

Zbylé dva obrazy Liebscher pojímá jako figurální skupiny, vznášející se na jednotném temně zelenomodrém pozadí. Dvojici Viktorie a Fortuny (*obr. 14*) zdařile oživuje postavami andílků i zvlněnou draperií, odvádějící pozornost od téměř

⁴⁰ Blažičková-Horová 1996, s. 53.

⁴¹ R. Prahel poukazuje na podobnost kompozice se Ženíškovým Zlatým věkem umění ze stropu foyeru Národního divadla; Prahel 1984, s. 522.

shodného pohybu obou hlavních figur. Ve skupině Národní hudby, Genia národa a Národního tance (*obr. 15*) pak jako by přivádí na scénu postavy z nástropního obrazu – Genius národa, držící pochodeň, je obdobou okřídleného Genia umění; pouze jejich výtvarné pojetí je bližší např. Ženíškovým alegoriím na stropě hlediště.⁴² Inspiraci těchto obrazů nalezneme v malbách hlavního schodiště vídeňské Opery, které navrhl Franz Dobyaschofsky (1818 – 1867) a po jeho smrti je do roku 1868 dokončil Michael Reiser (*obr. 16*). Tři půlkruhově zakončené alegorie, umístěné v horní části schodiště, představují Tragickou operu, Tanec a mimiku a Komickou operu. Hlavní alegorická figura, doprovázená dětskými postavami, je zobrazena na tmavě zeleném pozadí, které vytváří dojem prázdného prostoru, v němž se jako mezi arkádami ve výšce nad schodištěm alegorie vznášejí. Zatímco ve vídeňské Opeře má tedy toto jednoduché pozadí umocnit iluzivní účinné zobrazení,⁴³ v malém prostoru foyeru by asi tak příznivě nepůsobilo.

Jisté ovlivnění malbami vídeňské Opery najdeme i v Liebscherových návrzích lunet (*obr. 17 – 30*). Ty představují převážně jednotlivé ženské postavy, někdy doprovázené putti, zobrazené na šedomodré podkladě. Působení cyklu jako celku brání nejen jeho nejednotnost po stránce obsahové, kdy jsou mezi deset divadelních žánrů vloženy čtyři alegorie převážně negativních lidských vlastností, ale i nejednotnost formálního zpracování. Zatímco většina obrazů je komponována jako klasické alegorie s ústřední sedící postavou, která za pomoci určitých atributů vyjadřuje daný námět, lunety Smutnohra, Ctižádost, Tragédie a do jisté míry i Nenávist pracují s jistým dějovým podtextem, který oslabuje jejich alegorický charakter.

Rozdíl mezi těmito dvěma skupinami se projevuje i v jejich uměleckém ztvárnění – tradiční alegorie se odvolávají na umění pozdní renesance, zatímco čtyři narativní scény se svou jakoby do sebe obrácenou dramatičností blíží baroknímu klasicismu. Právě tak vyznívá např. luneta Smutnohry (*obr. 24*), kde je bolest schoulené ženy nad smrtí dítěte podtržena kontrastem jejího černého šatu a bílého plátna nataženého v pozadí; stejnou působivostí se vyznačuje i luneta Nenávisti (*obr. 19*) s osamělou ženskou postavou na pozadí hvězdného nebe, nebo Tragédie (*obr. 18*) s přesvědčivě zobrazenou tíživou atmosférou, ve které smutek hrozí přerůst ve výbuch hněvu. Liebscher vybírá vypjaté momenty a negativní vlastnosti, které často uvádějí do pohybu děj divadelních příběhů – a zobrazuje je tedy způsobem, který této divadelní dramatičnosti zcela odpovídá; činí tak ale bez ohledu na zachování jednotného charakteru lunetových obrazů. Všem ostatním lunetám se pak vymyká

⁴² Základní rozvrh obrazu ostatně také připomene Ženíškovu oponu z roku 1880.

⁴³ Hoffmann – Krause – Kitlitschka 1972, s. 397.

alegorie Lásky (*obr. 21*) s pastorálně pojatou dvojicí v objetí, a to nejen přítomností mužské postavy, ale i zasazením scény do krajinného prostředí.

Všechny Liebscherovy návrhy se vyznačují živým pastózním rukopisem, který však také můžeme připisovat jejich skicovitému charakteru a malému měřítku. I přes efektní kompoziční postupy je z návrhů patrné, že jde o práci mladého umělce – projeví se to zejména v anatomii figur, která v mnoha případech není zvládnuta s úplnou jistotou, a od jejíž nedostatků mnohdy odvádí pozornost užitím výrazné barevnosti.

V podobném duchu se o Liebscherově návrhu vyjadřovala i dobová kritika. J. Neruda v Národních listech oceňuje především světelnou působivost maleb, výhrady však vyslovuje vůči obsahovému řešení – některé alegorie jsou si svými atributy příliš podobné a k obrazům lidských vlastností říká: „*kdyby chtěl navrhovatel zobrazit všechny náruživosti lidské, v dramatu činné, nestačila by mu pole celého foyeru.*“⁴⁴

Nejpodrobněji se Liebscherovi ve svém hodnocení soutěže na výzdobu Národního divadla věnuje M. Tyrš v Osvětě. Postihuje zde všechny důležité rysy jeho práce – efektní, avšak poněkud konvenční kompozice, určité nedostatky v kresbě a především chaotický výběr zobrazených alegorií. Kritizuje také podle jeho názoru nevhodné ztvárnění některých z nich: „*(...) Písně není, kde nikdo nepěje, aniž jest Fraškou, když hoši růžemi na sebe házejí. Nenávist nemá zimou se chouliti, Genius národa českého nemá býti skrz naskrz novofrancouzský.*“⁴⁵ Tyrš však zároveň uznává, že Liebscher je ještě velmi mladý, a jsa vystaven různorodým vlivům, nedovedl je náležitě zpracovat; „*(...) tak nemohlo se prýštit rozřešení z nitra, zůstalo přec jen chladné, nemohlo býti dosti původní, ba z části je tak nesrovnalé, žeť i vlivy barokových kostelů vídeňských vedle domů novějších nezprostředkovaně a paralelně běží.*“⁴⁶ Přesto některé návrhy pokládá za zdařilé – jmenuje např. Viktorii a Fortunu nebo lunety Melodrama, Opera a Epos, a především oceňuje monumentalitu Liebscherových prací, která je odlišuje od návrhů E. K. Lišky pro spojovací chodbu.

Zřejmě právě nedostatek monumentality byl hlavním důvodem, proč byly Liškovy skici odmítnuty (i když s poukazem na pozdější užití v prostorách královské lóže), a výzdoba spojovací chodby přirčena Liebscherovi. I když Tyrš Liškovi vytýká nepřiměřené zobrazení nástrojných alegorií Národní písně, tance a báchorky, jeho lunetové obrazy pokládá za velmi poetické. Na závadu jim tak byl pouze příliš žánrový charakter, který neodpovídá požadavkům na monumentální malbu.

⁴⁴ Národní listy 31. ledna 1879, Neruda 1962, s. 348.

⁴⁵ Tyrš 1935, s. 114. Tato poslední výtka dnes působí poněkud úsměvně, pomyslíme-li na Hynaisovu oponu Národního divadla, mezi jejíž horlivé obhájce patřil právě M. Tyrš.

⁴⁶ Tyrš 1935, s. 115.

Patrně ve snaze nezdržovat výzdobu vypisováním další soutěže, a také s ohledem na Liebscherem projevený kompoziční talent, ustoupila porota od původně zamýšleného programu a rozhodla pro výzdobu spojovací chodby osmi lunetami s alegoriemi jednotlivých druhů dramatického umění, které měl Liebscher vytvořit na základě svých návrhů pro foyer. Po návratu umělců z Itálie začíná práce na přípravných kartonech. Ty jsou postupně schvalovány porotou a od května 1880 provádějí umělci nástěnné malby. Liebscher stejně jako Ženíšek s Alšem maluje temperovou technikou. V den prvního, prozatímního otevření Národního divadla 11. června 1881 byly jeho lunety již hotovy⁴⁷ a následný požárem asi příliš neutrpěly, takže v následujícím roce se Liebscher podílel na vytváření Alšovy lunety Krkonoše.⁴⁸

Polovina lunet vzniká pouze drobnými úpravami původního návrhu. V obraze Veselohra (*obr. 31*) Liebscher pozměňuje pohyby dětských postav a především přidává motiv antické masky, jež naznačuje obsah výjevu, který jinak nebyl příliš zřejmý. Ústřední motiv Frašky (*obr. 32*) – laškovné házení růžemi – zůstává stejný, skupina je pouze doplněna o dalšího putta s žertovnými předměty a o hudební nástroje v pravé části. Zdánlivě nejméně změněná kompozice Baletu (*obr. 33*) také prošla úpravou – Liebscher musel zkrotit „prvotní bezuzdnost“ a ukáznit vyznění obrazu směrem k „úměrné hře.“⁴⁹ Podobné zklidnění je patrné i v lunetě Operety (*obr. 34*) u hlavní ženské postavy, která je v návrhu zobrazena v mírném pohledu, i u putta, hrajícího na flétnu, který místo rozjařeného poskakování spořádaně klečí.

Větší změny provádí Liebscher na obraze Opery (*obr. 35*), jejíž karton musel opravit po kritice S. H. Pinkase.⁵⁰ Kromě dětských postav, u kterých upravuje pohyby a přidává chlapce s lyrou (vartyem?), se mění především ženská figura, určující celé vyznění scény. V podstatě nepatrná změna pohybu ruky však původní monumentalitu postavy spíše oslabuje, stejně jako chladně „zneutralizovaný“ výraz tváře, a ze vznešeně heroického gesta se tak stává spíš pohodlné posezení při hudbě. K úplné změně dochází na lunetě Melodramatu (*obr. 36*). Místo původní kompozice, která se podle J. Nerudy příliš podobala zobrazení Opery, přepracovává Liebscher pro tento námět obraz Ješitnosti (*obr. 23*). Žena tak místo do zrcadla hledí do notového partu, kam nahlíží i putto, nově vyzbrojený housličkami; druhá dětská postava se objevuje v levé části a scénu doplňují hudební nástroje na druhé straně.

Poslední dvě lunety komponuje Liebscher zcela nově. Epos (*obr. 37*) vychází z původního návrhu jen v motivech zbraní a štítu, o který se ženská postava opírá, její pohyb je již zcela jiný. Právě zde se objevuje ono „hrdinské“ gesto z návrhu Opery,

⁴⁷ Matějček 1940, s. 19.

⁴⁸ Eva Reitharová, Malířství. In: Poche 1980, s. 401.

⁴⁹ Matějček 1940, s. 128.

⁵⁰ Dvořáková 1988, s. 202.

keré si tak tyto dvě lunety mezi sebou vyměnily (na původní skice totiž Epos pozvedá ruku přesně tak, jak to činí žena v obraze *Opery*). Ženu, korunovanou vavřínovým věncem, pak doprovázejí putti v roli rytířů. Tento heraldický charakter scény, která je také nejvíce symetricky komponována, ji svým odkazem na heroickou minulost (i když presentovanou zcela obecnými historickými rekvizitami) činí myšlenkově nejbližší Ženíškovým a Alšovým obrazům foyeru. O tom, že Epos byl pokládán za nejreprezentativnější, v podstatě hlavní obraz cyklu, svědčí i autorova signatura v pravém dolním rohu.

Poslední lunetu, představující *Drama* (*obr. 38*), Liebscher vytváří bez použití svých původních návrhů až během roku 1879. Studie k této práci se nachází v Národní galerii v Praze. Oproti definitivnímu provedení zde ještě není rozveden dramatický motiv, který uvádí postavy v pohyb. Tím se stane nádobka s hadem, kterou drží malý útočník. Gesto ženské postavy je pak v obraze lépe zdůvodněno doplněním čtvrtého dítěte, které jí jako matka chrání. Jakkoliv je *Drama* nejvíce narativním obrazem cyklu, ve srovnání s Liebscherovými návrhy pro foyer vidíme rozdílnost pojetí této dramatickosti. Ta je zmírněna především dokonalým uzavřením kompozice do rámce lunety – dva putti vlevo slouží jako zklidňující prvek, vyrovnávající dějově exponovanou pravou část. Jaký rozdíl např. proti návrhu *Tragedie*, kde protiváhu skloněné hlavní postavy tvoří putto, vybíhající ven z obrazu. Právě zde je nejzřejmější celková proměna, kterou Liebscherova práce prošla během svého vzniku.

Stylové sjednocení cyklu se odehrává na základě jeho přizpůsobení neo-renesančnímu charakteru ostatní výzdoby; k nabytí zkušenosti v tomto směru měla Liebscherovi sloužit návštěva Itálie. Ačkoliv z kompozičního hlediska se většina obrazů nemění, posun zaznamenáváme v typice postav a celkovém zklidnění a „zklasičtění“ scény, které však, jak jsme již poznamenali, bylo v některých případech spíše na škodu jejich výrazu. Vliv italské cesty se projevuje především ve tvářích ženských postav. Jejich uměřené rysy připomenou, zejména v obrazech *Eposu*, *Operety* a *Frašky*, Tizianova díla. Kopii jednoho z nich, *Lásky nebeské* a *lásky pozemské* z Galerie Borghese v Římě (nacházející se ve sbírkách Moravské galerie v Brně) provedl Liebscher patrně právě při této první návštěvě Říma. Spíše s ohledem na zasazení cyklu do nevelkého prostoru spojovací chodby byla změněna barva pozadí z tmavě zelené na zlatavou, která působí lehčeji. Dalším důvodem však mohla být snaha zmírnit iluzivnost lunetových obrazů – z tmavého pozadí by jasně barevné postavy vystupovaly s daleko větší intenzitou, než jak je tomu v definitivním provedení.

I přes tyto vnější úpravy však prosvítá Liebscherovo původní řešení, jehož východiska se od těch neorenesančních diametrálně liší. Vlivy vídeňského neobaroku, makartovské okázalosti a nádhery, patrné v návrzích pro foyer, se Liebscher pokouší co nejvíce „zkrotit“ – odstraňuje všechny luxusně působící předměty, jako např. péřový vějíř z obrazu Frašky, šperky ve vlasech žen nahrazuje prostými stuhami a především tlumí svítivou barevnost obrazů. Základní iluzivní koncipování scén, kdy draperie volně spadají jakoby přes okraje lunet a postavy plasticky vystupují z hladkého pozadí, však zůstává stejné a činí tak z Liebscherových obrazů nepříliš šťastnou kombinaci renesance a baroku.

Jestliže později nebyly Liebscherovy práce v Národním divadle některými historiky hodnoceny příliš kladně,⁵¹ můžeme to přičítat právě tomuto nepoměru mezi jejich vnitřní podstatou a druhotně aplikovanou vnější „fasádou,“ která místo aby jejich charakter přizpůsobila duchu ostatní výzdoby, spíše jen utlumila jejich individuální rysy a ochladila celkové vyznění směrem ke zručné, ale poněkud studené dekoraci. Do jisté míry podobný osud ostatně potkal i cyklus Vlast M. Alše, který však i přes oslabený umělecký účinek nadále promlouvá svým obsahovým sdělením. Těžiště Liebscherových maleb (a to nejen v Národním divadle) však nespočívá ve vyprávění příběhu, ale v čistě malířské přehlídce krásných tvarů a barev, a nezapře tak jeho vídeňské školení. Přizpůsobením svému okolí tak jeho lunety ztratily to nejlepší, co mohly po umělecké stránce nabídnout.

O poznání lépe se Liebscher s požadavkem stylové jednoty vypořádal při soutěži na **oponu Národního Divadla.**

Soutěž na oponu, které se roku 1880 účastní, byla již třetím pokusem najít umělce, schopného zhostit se tohoto důležitého úkolu. O dvou návrzích, jež přišly do soutěže na konci roku 1878, jsme se již zmínili; dobová kritika však o nich ani neuznala za nutné referovat – jen Jan Neruda se zmínil o „*dobré vůli snaživých diletantů.*“⁵²

Druhá soutěž se konala do června 1879; zúčastnilo se jí třináct umělců, mezi nimi F. Ženíšek, M. Aleš, F. Jenewein, M. Pirner a ze starší generace např. P. Maixner. Některé návrhy porotu zaujaly - zejména dynamický a originální Alšův návrh nebo práce P. Maixnera, zaplněná postavami z českého „Slavína“ (vedle kněžny Libuše se zde objevuje sv. Václav), která však působila příliš těžkým a ponurým dojmem.

⁵¹ Žákavec 1918, s. 118; Matějček 1940, s. 17: „(...) Zato se ukázaly první bytostné neshody mezi architekturou a malbou ve spojovací chodbě, kde A. Liebscher pokrýval stěny alegorie složenými z postav ženských a dětských sytou barevnou škálou a měkkou malířskou technikou školy vídeňské, z níž byl vyšel. Nevalný kompoziční důvtip obrazů i jakost malby usilující marně o plnokrevnost renesančního slohu malířského, činily tento rozpor ještě zjevnější.“

⁵² Národní listy 31. 1. 1879, Neruda 1911, s. 404.

Působivá byla i skica F. Jeneweina se čtveřicí monumentálních ženských postav. Přesto však ani z těchto návrhů porota, jejímiž členy byli např. M. Tyrš, O. Hostinský, J. Zítek, A. Lhota, S. H. Pinkas, ale překvapivě také F. Ženíšek, nezvolila žádného vítěze.

Další soutěž tedy byla vyhlášena v říjnu 1879 s termínem do 15. ledna 1880 formou přímého vyzvání devíti umělců, konkrétně F. Ženíška, M. Alše (který však byl údajně vyzván až na Ženíškovu přimluvu⁵³), E. K. Lišky, M. Pirnera, J. Schikanedera, J. Kautského (jako člena vídeňského konsorcia Brioschi – Burkhart – Kautský), bratrů A. a K. Liebschera a také V. Hynaise a V. Brožíka. Pohoršení umělců vyvolala Ženíškova žádost o prodloužení konkursu do 15. února, které porota vyhověla, neseznámila však s tímto rozhodnutím ostatní malíře. Na výstavě, otevřené v březnu 1880 na Žofině, pak veřejnost mohla shlédnout sedm návrhů – Hynais ani Brožík se pro zaneprázdněnost s pracemi pro pařížský Salon nakonec nezúčastnili. Vítězně ze soutěže vyšel Ženíškův návrh, porota však rozhodla, že proveden bude firmou J. Kautského, z jehož návrhu se navíc vezme předloha dekorativního orámování hlavního výjevu.

Další historie Ženíškovy opony je dobře známa – hotové dílo vyvolalo zklamání, Ženíšek se cítil poškozen a žádal, aby firma oponu opravila. Ve spěchu před prvním otevřením divadla kvůli návštěvě prince Rudolfa však na to nebyl čas a 12. srpna 1881 opona podlehla požáru. Poté dal výbor pro stavbu Národního divadla přednost V. Hynaisovi, který i přes mnohá nedorozumění i nečestné kroky ze strany výboru, provádějící jeho práci, vytvořil dílo, které všechny předešlé návrhy v každém ohledu předčí.

Nejobsáhlejší referát o vystavených návrzích přinesl v Národních listech 19. března 1880 J. Neruda. Hovoří zde o významu opony jako ústředního bodu výzdoby divadla, na kterém spočívají zraky diváků v hledišti, a který by k nim měl tudíž promlouvat o všech aspektech divadla jako instituce, v níž se všechny obory umělecké činnosti spojují v jedno. Neruda také naráží na otázku, kterou v této době, kdy po celé Evropě vzniká jedno divadlo za druhým, řešil každý autor opony – a sice způsob jejího pojetí z výtvarného hlediska.

Jednou z možností je v podstatě architektonické ztvárnění opony, kdy je její plocha členěna na způsob zdi nebo stropu iluzivními architektonickými prvky – pilastry, lisenami, nebo jakýmsi kazetováním; figurální výjevy pak působí jako dekorace vložené do této sestavy. Druhou cestou je pojetí opony jako klasického závěsného obrazu, na němž se odehrává alegorický výjev; orámování tohoto výjevu, které často obsahuje rovněž architektonické prvky, pak funguje jako jakýsi průhled, kterým se

⁵³ Dvořáková 1988, s. 190.

na střed opony díváme, a zvyšuje tak jeho iluzivní účinek. Tento druhý typ, který lépe splňuje představu opony jako nositele „poselství“ divadla, mezi oponami evropských divadel převládá a většina návrhů v soutěži s ním také pracovala.

Vyjímkou není ani Ženíškův návrh, který Neruda hodnotí nejvýše – jeho Genius národa, který zároveň tento národ korunuje vavřínovým věncem a uvádí tak v život heslo „Národ sobě“⁵⁴ nepostrádá vzlet ani monumentalitu; za obzvláště zdařilý pokládá také vlys v dolní části opony. Liškův návrh, pracující s podobnou kompozicí, kde uprostřed obrazu, pojatého jako otevřené nebe, sedí ženský genius, obklopený putti, považuje Neruda sice za roztomilý, ale rázu příliš intimního pro tak velkou plochu. Zcela jedinečné pojetí předvádí ve své práci M. Aleš. Jeho opona je vlastně na hranici mezi oběma výše jmenovanými polohami – alegorické postavy na jednolitým modrém pozadí zde jako by vyrůstaly ze spleti ornamentálně zvlněných linií, které provazují celou obrazovou plochu a vnášejí do ní nevídaný pohyb a život. I Neruda vycítil mánesovskou energii této kompozice, Alšova „živelnost“ však už v té době „dělala potíže“ při práci na lunetách foyeru, takže o realizaci jeho opony nikdo ani neuvažoval.

M. Pirner a bratři Liebscherové zvolili pro své návrhy pojetí opony jako „dekorované draperie“. Doklad toho, že ani takové ztvárnění nevyklučuje myšlenkovou hloubku zobrazených výjevů, vidí Neruda právě v návrhu Pirnerově (*obr. 39*), který dokonce doporučuje „přibrat“ do kompilace Ženíškovy a Kautského opony. Pirner vytvářel oponu ve Vídni, kde v té době ukončil studia u J. M. Trenkwalda, a je zřejmé, že mu, stejně jako Liebscherovi, se kterým se také ve Vídni stýkal,⁵⁵ byly inspirací opony vídeňských divadel.

Adolf Liebscher, jehož dílem je pravděpodobně celá koncepce opony (*obr. 40*) – Karlův podíl můžeme vymezit na ornamentální část návrhu – užívá v podstatě stejného kompozičního rozvrhu jako Pirner. Střed opony zaujímá velký kruhový medailon, který je ze čtyř stran obklopen menšími obdélnými poli. Zatímco u Pirnera je kompozice doplněna ještě o malé čtvercové medailony v rozích opony a prostor mezi jednotlivými poli je vyplněn spíše volně plynoucím ornamentem, Liebscher plochu striktně rozděljuje na tři vertikální části pomocí ornamentálních pásů s vloženými kruhovými medailonky; ty rámuji i celou oponu.

V hlavním kruhovém poli je na jasně modrém podkladě zobrazeno pět ženských postav, představujících nejspíše Uměny. Protože přesný program Liebscherova návrhu neznáme, můžeme pouze z charakteru jednotlivých bočních výjevů usuzovat, že se jedná o alegorie Hudby, Tance, Mýtu a Historie (?). Zbytek opony, laděné

⁵⁴ Prah 1996, s. 520 – 539.

⁵⁵ viz dopis J. Mauderovi z 10. května 1881; Prah 1986a, s. 23.

do růzovofialových tónů, je pak vyplněn ornamenty v duchu renesanční grotesky, do nichž jsou vpleteny postavy faunů, putti i další alegorické figury.

Právě postranní výjevy chválí Neruda ve své recenzi – na rozdíl od středu opony, který shledává poněkud konvenčním.⁵⁶ Rozdíl výtvarného pojetí mezi oběma těmito částmi je skutečně zřetelný. Zatímco u středního obrazu se Liebscher přidržuje vídeňské inspirace, postranní pole jeví zřetelné ovlivnění pracemi jeho kolegů ve foyeru Národního divadla; lyrický charakter dvou výškových polí navozuje téměř mánesovskou atmosféru.

Základní koncepce Liebscherovy opony má však původ ve Vídni. Předlohou se mu stala práce jeho učitele z Uměleckoprůmyslové školy F. Laufbergera, opona pro balet a operu, kterou vytvořil v letech 1866 – 1868 pro scénu vídeňské Opery (*obr. 41*). Právě celková kompozice a motiv ženských postav, vznášejících se ve středním kruhu (i když u Laufbergera jsou jen tři)⁵⁷ se staly rámcem, do kterého Liebscher vložil své „národní“ poselství.

Proč zvolil právě tuto, již poněkud starožitnou inspiraci, místo např. časově i výrazově bližších opon H. Makarta, které mohl vidět ve vídeňském Stadttheater a Komische Oper? Zřejmým důvodem zde byla snaha vyhovět co nejvíce neorenesančnímu charakteru Zítkovy architektury. Vztah žáka a učitele by v prostoru Národního divadla měl také svůj význam – vždyť autory budovy Opery jsou Zítkovi profesoři z vídeňské Akademie A. Siccard von Siccardsburg a E. van der Nüll. Za vzor mu mohla sloužit ale i práce samotného J. Zítka – architektonické orámování nástěnného malířského cyklu Prellerovy galerie muzea ve Výmaru z let 1862 – 1869.

I když Liebscherova opona v konkurenci jeho současníků neuspěla a její pojetí se mohlo zdát v této době již zastaralé a málo invenční, svědčí o tom, že její autor přemýšlel ve vztahu k prostoru, do něž má být umístěna, a i dnes, zvláště díky své vytříbené barevnosti, působí příjemným dojmem.

Návrhy na výzdobu dvorany Rudolfiny

Dům umělců, Rudolfinum, vystavěný Českou spořitelnou k jubileu jejího padesátiletého trvání v letech 1876 – 1884 sdružil pod jednu střechu koncertní sál, konzervatoř, obrazovou galerii a uměleckoprůmyslové muzeum. Výroční výstava Krasoumné jednoty se zde poprvé konala roku 1885 – předtím byla pořádána ve stísněných prostorách budovy restaurace na Žofinském ostrově. Zde zahájil Adolf Liebscher ve velkém stylu svou první vlastní výstavu; větší věhlas než ona výstava mu však přinesla právě soutěž na výzdobu dvorany Rudolfiny.

⁵⁶ Neruda 1962, s. 388.

⁵⁷ Hoffmann – Krause – Kitlitschka 1972, obr. 262 – 267.

K rozhodnutí vyzdobit dvoranu výjevy z vývoje hudby, architektury, sochařství, malby a uměleckých řemesel došlo již roku 1887, kdy se koncipoval program její sochařské výzdoby⁵⁸; pro malířskou výzdobu měla být odstraněna část pilastrů, členících stěny v úrovni prvního patra, tak, aby ve středu každé stěny vzniklo vždy jedno velké pole, obklopené z každé strany dvojicí menších, v poměru 1:1:3:1:1. Stavební výbor Rudolfiny byl tehdy rozšířen o členy Společnosti vlasteneckých přátel umění, v jejímž rámci pracovala Krasoumná jednota, Z. Thun-Hohensteina, J. Neumanna a K. Chytila. A zde právě leží jádro problémů, které po vyhlášení soutěže roku 1890 nastaly – SVPU jako česká instituce, v jejímž zájmu měla být maximální podpora českého umění, se musela přizpůsobit představám stavebníka objektu – kterým byla německá Česká spořitelna (Böhmische Sparkasse). Rozhodnutí vyzvat k soutěži umělce z celého Rakousko-Uherského mocnářství tedy pocházelo od německých členů komise a skutečnost, že by takto měly být vyzdobeny prostory české galerie, vyvolala mezi umělci pochopitelné pobouření. Vyjádřili jej v dopise, ve kterém v červnu 1891 spořitelně sdělují, že za takových podmínek se odmítají soutěže zúčastnit – podepsal jej např. V. Hynais, V. Brožík nebo A. Mucha. Přesto několik z celkem čtrnácti zaslaných návrhů mělo českého autora.

Porota, jejímiž členy byli např. architekti J. Zítek a J. Schulz, ředitel C.k. obrazárny ve Vídni E. von Engerth, J. M. Trenkwald, J. Mařák, J. V. Myslbek, nebo vídeňský profesor A. Ilg pak v listopadu 1891 přiřkla první cenu cyklu „Carpe diem“ Eduarda Veitha, moravského rodáka působícího ve Vídni, druhý se umístil vídeňský Julius Schmid s cyklem „Ars et pax“ a třetí Adolf Liebscher s cyklem nazvaným „In patris mei memoriam“. Jména dalších českých účastníků soutěže (hesla „Co kdo má v komoře, vydává do kuchyně“ a „Natur ist Wahrheit“) nejsou dosud známa.

Ihned po zveřejnění výsledků se v českém tisku objevily vášnivé obhajoby Liebscherových návrhů i kritika samotného zadání soutěže. Následoval rovněž dopis, Umělecké besedy ředitelství České spořitelny (z 19. ledna 1892), podepsaný S. Pinkasem a E. K. Liškou, se žádostí o vypsání nového konkursu přednostně pro české umělce. Spořitelna odpověděla, že je s výsledkem soutěže spokojena, a připomněla i nevlídné odmítnutí českých umělců zúčastnit se prvního konkursu.

Navíc již byla zahájena jednání s E. Veithem o provedení jeho návrhů, která však nedospěla ke šťastnému konci. Poté, co byl Veith roku 1893 pověřen vypracováním nových skic, ke kterým obdržel K. Chytilkem zpracované pojednání o nejvýznamnějších momentech uměleckého vývoje v Čechách, objevily se pochybnosti,

⁵⁸ Vybíral 1993, s. 43.

zda je malíř schopen dovést tento úkol ke kýženému cíli, a roku 1894 došlo k definitivní roztržce mezi Veithem a komitě pro výzdobu dvorany⁵⁹.

Většina návrhů prvních tří oceněných umělců se zachovala v majetku České spořitelny a Národní galerie v Praze a velkou část Liebscherova návrhu přinesla v reprodukci Zlatá Praha, můžeme tedy posoudit, zda upřednostňování Adolfa Liebschera v dobovém tisku mělo kromě národnostních i důvody čistě umělecké.

Liebscherovo pojetí tří stěn dvorany se od prací jeho konkurentů výrazně odlišuje. Zatímco Veith i Schmid koncipují výzdobu na základě oslavení významných královských dynastií či konkrétních panovníků a teprve v jejich rámci zaměřují obsah jednotlivých obrazů na různá odvětví umělecké činnosti (s tím, že střední stěna, tedy ta naproti schodišti, je vždy vyhrazena alegorickému výjevu s nezbytnou trůnicí Čechií), Liebscher přiděluje každé stěně jednu uměleckou oblast – na stěně přiléhající k „hudební části“ budovy je to Alegorie hudby, na dvou vedlejších pak Alegorie architektury a sochařství a Alegorie malířství. Čtyři pole, rámuující prostor schodiště, měla být vyplněna alegoriemi Uměleckého průmyslu. Střední obrazy těchto kompozic jsou pojaty vždy jako středově symetrické alegorické scény, kde se kolem svatostánku či jakéhosi triumfálního trůnu shromažďují čeští i světoví umělci z daného oboru (*obr. 42*). Dvojice postranních polí představuje různé druhy uměleckých činností zasazené do historických kulis a vnější dvojice polí pak pouze jednotlivé postavy jako personifikace dalších uměleckých oborů, umístěné na jednobarevném pozadí.

Naproti tomu u Veitha i Schmida se kromě ústřední symetrické kompozice představují všechna další pole jako různorodé záběry historických interiérů, plné narativních prvků a rozmanitých detailů (*obr. 43, 44*). Ačkoliv jako samostatné obrazy mohou tato jednotlivá pole působit mnohdy zajímavěji než ta Liebscherova, při jejich seřazení vedle sebe vyvolává střídání různých prostředí i perspektivních úhlů poněkud chaotický dojem.

V případě Liebscherových kompozic platí, že méně někdy znamená více – opakováním symetrického tvaru ve střední části stěny dává celku výzdoby příjemně rytmický charakter a její jednodušnost umocňuje i držení horizontu u postranních výjevů na přibližně stejné hladině jako ve středních scénách. Každou ze tří stěn pak uzavírají jednoduchá okrajová pole, orámovaná rostlinným dekorem (*obr. 52*) a

⁵⁹ Neuskutečněná výzdoba se stala předmětem sporů mezi českými a německými umělci ještě v únoru 1897, kdy se Spolek německých výtvarných umělců v Čechách (zastoupený předsedou V. Barvitiem) písemně ohradil proti údajnému pověření V. Brožíka výzdobou sálu s poukazem na diskriminaci – tentokrát německých – umělců v Praze. Zdali spořitelna skutečně uvažovala o zadání práce V. Brožíkovi, není známo, je však pravděpodobné, že po všech problémech s národnostními spory mezi umělci již neměla chuť se do projektu pouštět. A tak byl plán výzdoby definitivně opuštěn. Vybíral 1993, s. 44.

vyhýbají se tak tomu, aby k sobě v rozích přiléhaly „nepřerušené proudy malovaných výjevů, beze všeho přechodu, mírnícího nesrovnalost perspektivního dojmu dvou obrazů v pravém úhlu k sobě postavených a najednou pozornost jímajících“⁶⁰.

Důležitou roli hraje v Liebscherově návrhu i barevnost, držaná ve světlých tónech, které by v prostoru dvorany působily zřejmě lehčím a příjemnějším dojmem než temněji laděné práce jeho konkurentů.

Podstatný je ale také obsah Liebscherových alegorických scén – představuje totiž první skutečný panteon českého umění, respektive panteon umění světového, do nějž jsou zde čeští umělci zapojeni. V Alegorii hudby (*obr. 45*) přistupují ke svatostánku Hudby chrámové kromě L. van Beethovena, J. S. Bacha, W. A. Mozarta a mnohých dalších světových skladatelů i čeští hudebníci, včetně Dalibora; pod sochou Genia umění na Alegorii malířství (*obr. 42*) se po boku Raffaela, Michelangela, Giotta a jiných shromáždí i V. Hollar, P. Brandl, K. Škréta, J. Kupecký či Mistr Theodorik (v družném hovoru s A. Mantegnou) a trojitý trůn, na němž vedle sebe sedí Rudolf II., Karel IV. a Vladislav II. na Alegorii architektury a sochařství (*obr. 46*), je obklopen českými i italskými mistry, kteří pro tyto panovníky pracovali.

Pokus o vytvoření českého panteonu umění se uskutečnil již na Jubilejní výstavě, kde průčelí pavilonu krásných umění ozdobilo osmnáct bust starších českých umělců – panteonem svého druhu byla však i samotná výstava, která poprvé vytvořila celistvý obraz novodobého českého umění, když obsáhla všechny jeho významné etapy i tvůrce⁶¹. V prostoru Rudolfinu jako sídla Obrazárny SVPU by pak měla taková výzdoba ještě reprezentativnější význam⁶².

Jedna ze skic k rudolfinskému cyklu, uložená v Národní galerii, však svědčí o tom, že pojetí výzdoby jako českého panteonu se u Adolfa Liebschera rodilo postupně. Tento náčrt představuje jakýsi slavnostní průvod, procházející Staroměstskou mosteckou věží – může jít tedy o stejný námět, který zobrazil E. Veith ve svém návrhu – Průvod prvního společenstva pražských umělců na Karlově mostě roku 1348. Tento námět totiž velmi dobře koresponduje s určením budovy pro výstavy a sbírky SVPU – tedy instituce, která může být chápána jako jakýsi následovník onoho společenství umělců; zároveň se tento výjev odehrává v době vlády Karla IV. – a

⁶⁰ K. M. Čapek-Chod, Konkurs na výzdobu dvorany v Rudolfinu II. Světozor XXVI, 1892, s. 48.

⁶¹ Hojda – Prahl 1993, s. 66 – 74.

⁶² Mimo jiné i v kontextu s cyklem Petera Cornelia, který vytvořil pro loggii mnichovské Alte Pinakothek, představujícím jeden z prvních a také nejkompaktnějších celků „malovaných dějin umění“ v Evropě. SVPU dvacet Corneliiových kartonů k tomuto cyklu zakoupila roku 1886 a umístila jej v tzv. Votivním sále Rudolfinu. V tomto prostředí dostaly Corneliiovy lunetové obrazy nový význam – SVPU se tak přihlásila k tradici velkých evropských muzejí a pozdvihla úlohu své Obrazárny do celoevropských souvislostí. Nezanedbatelný je i vliv Corneliiových kartonů na české umění. V. Vlnas – T. Sekyrka, Peter von Cornelius. In: Vlnas 1996, s. 149 – 151.

oslavení mecenáše z panovnického rodu patří téměř k povinné výbavě podobných výzdobných cyklů (navíc SVPU byla především takovým sdružením mecenášů).

Další skici dokumentují genezi menších postranních obrazů – tak v obraze Malířství změnil Liebscher jeho celkové vyznění, když v definitivní verzi vytvořil variaci svatolukášského námětu – tedy umělce, malujícího Madonu s Ježíškem (obr. 47); zatímco dochovaná skica představuje malíře, tvořícího „za dohledu“ svého mecenáše. Kompozici zcela změnil také u obrazů Tkalcovství a Hrnčířství. U prvního oproti skice více zdůrazňuje lidový charakter této činnosti a idyličnost výjevu připomene jeho práce folklorního rázu (obr. 48). V druhém případě (obr. 49) se vrací k motivu královského milovníka umění – postava Rudolfa II. nemohla v prostorách Rudolfína chybět – zde je panovník zobrazen při prohlížení (patrně staroslovanských) keramických nádob.

Nejzdařilejším bylo kritikou shledáváno zpodobení národní hudby, v němž se také Liebscherovy návrhy nejvíce přibližují charakteru výzdoby Národního divadla. První scéna představuje bájného pěvce Lumíra (obr. 50), kterému v zamyšlení naslouchají staří Slované – v poněkud bojovnějším pojetí přepracuje tento námět na malbě z roku 1919 (obr. 148), kde je Lumírova hudba zároveň výzvou k „národnímu“ boji. Na druhém obraze (obr. 51) pak vidíme v podstatě alegorizovanou obměnu téhož námětu – k houslistovi, hrajícímu ve volné krajině, se sklání „milénka jeho, národní píseň, nad nimi pak vznáší se genius národní melodie“⁶³.

Určujícím rysem Liebscherových návrhů je tedy snaha maximálně respektovat charakter Zítkovy neorenesanční architektury. Ve stejném duchu hovořili o Liebscherově návrhu i doboví recenzenti. Kromě výše uvedených předností z hlediska čistě výtvarného kladou samozřejmě důraz na vystižení národního charakteru umění, které se mohlo již z podstaty věci podařit pouze Liebscherovi jakožto Čechovi. K. M. Čapek-Chod ve Světozoru odmítá vůbec srovnávat práce „jakéhosi pana Schmida“ s Liebscherovými, za konkurenci může být podle něj považován pouze návrh Veithův.

Skutečně, výtvarný projev obou umělců si je blízký a styčné body najdeme i v jejich životopise. Eduard Veith (1856 – 1925) byl rovněž žákem F. Laufbergera na vídeňské Uměleckoprůmyslové škole a stejně jako Liebscher studoval nějaký čas v Paříži. Jako jeden z nejvýznamnějších představitelů pozdní fáze neobarokního proudu malířství ve Vídni⁶⁴ se podílel na výzdobě Volkstheater, pro které vytvořil i návrh opony, a s A. H. Schrammem pracoval na výzdobě Hofburgu. Přišel ale do kontaktu i českým prostředím, když navrhl oponu pro pražské německé divadlo.

⁶³ K. M. Čapek-Chod, Konkurs na výzdobu dvorany v Rudolfínu II. Světozor XXVI, 1892, s.47 – 48.

⁶⁴ Kitlitschka 1981, s.189.

Nemusel být tedy tolik vzdálen pochopení české umělecké tradice – přesto jeho „Čechie, beroucí pod ochranu světskou a církevní hudbu“ je podle Čapka jednou z těch alegorií, „*při nichž se tak rádo nic, anebo jen málo myslí*“⁶⁵ a především – její charakter je ryze německý.

Hůře dopadlo jeho hodnocení J. Schmida (1854 – 1935). Tento žák (a pozdější pedagog) vídeňské Akademie zde podle něj předvádí ponejvíce banální, přemrštěný patos, „*kteřý přivádí germánskou myšlénku k takové platnosti, jako se to děje na hlavním tableau první stěny*“.⁶⁶ Tento výjev „Čechie jako záštita míru a blahobytu“ nezapře svou vídeňskou orientaci i ve zcela prozaickém smyslu – architektonické uspořádání scény je přímou citací obrazu „Mecenáši výtvarných umění v habsburském domě“, vytvořeném Juliem Bergerem roku 1891 pro vídeňské Umělecko-historické muzeum.⁶⁷

Do souvislostí se soutěží na výzdobu dvorany je možné vřadit i některé práce dalších českých umělců.⁶⁸ Jsou to především čtyři skici V. Hynaise s alegorickými postavami Hudby, Sochařství, Malířství a Zpěvu v majetku České spořitelny. Ačkoliv jejich formát nesouhlasí se zadáním pro dvoranu Rudolfinu, již sám fakt, že se tyto skici ocitly v Praze, kde Hynais dosud nežil, umožňuje úvahu o jejich určení pro soutěž. Pravděpodobně i tři návrhy M. Pirnera z roku 1892 s alegorickou Oslavou umění byly soutěží inspirovány, stejně jako Alšovy skici cyklů s dodatečnými názvy „Výtvarné umění“, „Mecenáš“ a „Píseň“, jejichž humorná nadsázka i zdůrazněná ornamentální stylizace by však u poroty patrně příliš pochopení nenalezla.⁶⁹

I když k realizaci maleb nikdy nedošlo, udělala tato soutěž pro popularitu Adolfa Liebschera více, než většina jeho uskutečněných projektů. O tom, že si uvědomoval přízeň publika, a věřil úsudku kritiky, ale i o vlastním uměleckém sebevědomí svědčí dopis, který Liebscher zaslal výboru pro výzdobu dvorany v červnu 1893, tedy v době, kdy na veřejnost pronikly informace o neshodách s Veithem a nejspíše i dohady o vyhlášení nového konkursu.

Liebscher v něm vyslovuje podivení nad tím, že komise uvažuje o vypsání nové soutěže, místo aby použila jeho návrhy, které přece nejlépe splnily dané požadavky. Píše, že „*očekával s určitostí, že bude na něj zřetel vzat při opatřování projektů nových, domnívá se k tomu míti práva na základě výsledků první konkurence a to ne jen z té příčiny, že byl jedním z vyznamenaných, ale na základě toho nepopíratelného faktu, že jeho projekt, co se týče všech požadavků ve vypsání konkursu vytknutých, byl*

⁶⁵ K. M. Čapek-Chod, Konkurs na výzdobu dvorany v Rudolfinu I. Světozor XXVI, 1892, s. 34 – 35.

⁶⁶ K. M. Čapek-Chod, Konkurs na výzdobu dvorany v Rudolfinu I. Světozor XXVI, 1892, s. 34 – 35.

⁶⁷ Kriller – Kugler 1991, s. 74.

⁶⁸ Praha 1986, s. 180 – 182.

⁶⁹ Neumann 1957, s. 277 – 279.

českou veřejností přede všemi ostatními k provádění schopný uznán.“⁷⁰ Žádá proto komisi, aby jej pověřila provedením výzdoby, „čímž by záležitost tu nejen po stránce národní spravedlivě rozluštila, ale i, což rovněž důležitě, ve prospěch věci samé, neb jest nemožno, aby tak eminentně domácí naše místní úlohy mohl luštit někdo cizí, který pro předmět znalost ani cit, ani porozumění nemá.“

Odpověď výboru, že k takovému kroku není žádný důvod, neboť jednání s E. Veithem pokračují, Liebscherovy naděje sice zmařila, ale skutečnost, že celý projekt nakonec ztroskotal, pro něj jistě byla určitým zadostiučiněním.

Po více než deseti letech se Adolf Liebscher roku 1892 znovu dostává k práci na oponě. Tehdy vytváří oponu **Zemského divadla v Lublani** – její skica se nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze (obr. 54). Realizovanému návrhu však předcházela zamítnutá verze, jejíž reprodukci přinesl roku 1893 Světozor (obr. 53). Mezi oběma verzemi je značný rozdíl – když Zemský výbor odmítl první skicu kvůli přílišnému důrazu na slovinské prvky a zadal umělci pro jistotu přesný program opony, Liebscher místo, aby přizpůsobil stávající návrh těmto požadavkům, vytváří zcela novou kompozici. K. M. Čapek-Chod ve Světozoru obě verze srovnává a konstatuje, že se tak stalo ke prospěchu věci – alespoň co se týče estetické stránky.

Prvnímu návrhu dominuje výrazný architektonický rámec, vycházející z architektury divadelní budovy. Na hlavním obraze vidíme ve volné krajině stojícího Apollona, obklopeného ženskými postavami, které představují divadelní Uměny. Zprava přichází slovinský bohatýr, doprovázený skromnou postavou Národní poesie a děvčaty v lidových krojích. Dvě postranní pole pak obsahují vždy jednu alegorickou figuru v národním kroji – vlevo Tanec, vpravo Hudbu.

Zatímco vlastenecky podbarvený obsah, „věšticí obrození slovinského umění na zemském jevišti“⁷¹, i asymetrická kompozice, zasazená do krajinného prostředí, jsou zcela v souladu se současnými tendencemi v tomto oboru dekorativní malby⁷², mohutné architektonické orámování působí těžkopádně a nepatřičně. Liebscher zde svou snahu sladit oponu s architekturou, která ji obklopuje, dohání do krajnosti, když oponu ztvárňuje jako jakési pokračování stěny.

Že tudy cesta nevede, naznačuje i Čapek: „(...) již samo slovo ‚architektura opony‘ jak nepřirozeně zní! Může míti divadelní opona architekturu? Ovšem že, odpoví se nám, vždyť i slavná Hynaisova opona má motivy architektonické. Přisvědčíme jen

⁷⁰ Koncept dopisu Výboru pro uměleckou výzdobu dvorany v Rudolfinu z 28.6.1893, Archiv NG, fond Adolf Liebscher, AA3029 F90 IČ 53.

⁷¹ K. M. Čapek-Chod, A. Liebschera opona pro nové zemské divadlo v Lublani, Světozor XXVII, 1893, s. 550.

⁷² Jednu z prvních plenérových maleb na oponě vytváří K. V. Mašek v práci pro Turčianský Sv. Martin; Fabelová 2002, s. 46.

s jedinou výhradou, že totiž kolonáda na Hynaisově oponě představuje v allegorii, v obraze opony, Národní divadlo z darů národa znovu zbudované, kdežto skizza Liebscherova sama architekturu zobrazením předstírá. Ovšem lživě, neboť je to architektura bez perspektivy. Ale jest přece jen architektonickým průčelím s vysloveným architrávem, s oblouky, pilastry a lesénami, soklem, který spočívá k tomu na základech velmi nespolehlivých – trásních opony!⁷³

Liebscher si problematičnost tohoto řešení patrně také uvědomoval, proto svůj druhý, realizovaný návrh přepracovává v duchu bližšímu Hynaisově oponě. Pod baldachýnem ve středu obrazu sedí personifikace Slovinska, pod jejím trůnem stojí Uměny a z levé strany vidíme přicházet zástupce lidu. Národopisné prvky zmizely, místo toho v předním plánu poukazuje na přírodní bohatství země – zpod trůnu Vlasti vyvěrá pramen, ve kterém se koupou sličné víly a zprava přinášejí mladí faunové (?) mísy obtěžkané plody. Orámování výjevu je redukováno na poměrně úzký pás, vyplněný ornamenty renesančního charakteru.

Obsahová náplň byla Liebscherovi předepsána, jeho dílem je tedy pouze kompozice. V základním středově symetrickém rozvrhu s jednoduchým baldachýnem, lemovaným z každé strany řadou sloupů, provázaných festony (tento motiv je v náznaku užit už v prvním návrhu), připomene alegorické návrhy pro dvoranu Rudolfa, které Liebscher vytvořil předešlého roku. Inspirací mu tyto návrhy byly ostatně již u první verze, kde postava houslisty z postranního pole je převzata z bočního pole rudolfinské Alegorie hudby (obr. 51). Jednotlivé postavy lublaňské opony mají své předlohy i v dalších Liebscherových pracích – kromě dvojice dívek pod trůnem, přenesených z prvního návrhu, je to např. ženská postava opírající se o sloup baldachýnu, kterou můžeme vidět v ilustraci knihy Sto let práce (obr. 142), a světlolvasá víla, ležící v popředí, zas jako by z oka vypadla alegorii Zlatonosné Otavy z lunety pro Městskou záložnu v Písku (obr. 65).⁷⁴ Dělník s krumpáčem je pak „vypůjčen“ dokonce přímo z Hynaisovy opony.

Takové „poskládání“ scény z již použitých kompozičních prvků může svědčit o spěchu, se kterým Liebscher svůj návrh prováděl – jako tehdy již slavný umělec jistě nepočítal s tím, že první návrh bude zcela odmítnut. Zásahu na tom, že opona nepůsobí nijak roztráštěně, má pak nejen jeho letitá zkušenost v sestavení efektní kompozice, ale především vyvážená a světlem prozářená barevnost, která jednotlivé skupinky figur spojuje v harmonický celek. Liebscher, který rok předtím navštívil Paříž, se zde, patrně nejvíce ve své tvorbě, přibližuje světelné malbě francouzského ražení a oponu lublaňského divadla je jistě možno řadit k jeho nejzdařilejším dílům.

⁷³ K. M. Čapek-Chod, A. Liebschera opona pro nové zemské divadlo v Lublani, Světozor XXVII, 1893, s. 550.

⁷⁴ Praha 1993, s. 7.

Výzdoba stropu hlavního sálu Národního domu na Vinohradech

Národní dům na Vinohradech vzniká v letech 1893 – 1894 podle návrhu architekta Antonína Turka. V prosinci 1893 rozhodla městská rada zadat výzdobu stropu hlavního sálu Adolfu Liebscherovi. Honorář za temperové malby, oslavující Karla IV. jakožto zakladatele Královských Vinohrad, měl činit 3350 zl. Na jaře 1894 předkládá Liebscher návrhy, které rovněž vystavuje na Výroční výstavě v Rudolfinu; tyto olejové skici jsou dnes uloženy v Muzeu hlavního města Prahy. Na podzim již odevzdává hotové dílo; 10. září se koná slavnostní otevření domu.

Podrobný program výzdoby známe z popisu V. Weitenwebera ve Zlaté Praze. Strop je rozdělen do tří polí – střední je zasvěceno Apoteóze Karla IV., jehož zlatá socha se nachází ve středu obrazu na vrcholu iluzivní architektury, která se schodištěm otevírá směrem dolů (*obr. 56*). Pod sochou panovníka stojí zástupci národa, reprezentovaní postavami historickými (např. Arnoštem z Pardubic) i současnými. Dole pod schodištěm sedí personifikace Prahy, doprovázená malým děvčetem, představujícím budoucí generace. V rozích obrazu se nacházejí ženské alegorické postavy – Píle v národním kroji, Moudrost s knihou, Svornost se svazkem Svatoplukových prutů a Statečnost s ověčným mečem. Apoteózu pak dovršují ženští geniové, vznášející se v otevřeném nebi – dva z nich drží nad sochou Karla IV. české korunovační klenoty.

Obraz napravo představuje alegorii Práce (*obr. 57*) – ženská postava s vřetenem je doprovázena družkami Štěstěnou a Nadšením. Na kraji obrazu hledí na tuto skupinku „statečný kovář jako representant plodného řemesla.“⁷⁵ Na levém výjevu pak vidíme alegorii Umění (*obr. 55*) se třemi ženskými a jedním mužským geniem, zastupujícími jednotlivé obory výtvarného umění.

Zatímco u Turkovy architektury převládá inspirace italskou renesancí 16. století, Liebscher se ve svých malbách obrací k neobaroku. Vrací se tak v podstatě ke svým návrhům na strop foyeru Národního divadla z konce 70. let – přejímá z nich např. architektonické prvky bočních obrazů. V době soutěže na výzdobu Národního divadla byl však neobarokní směr vnímán v českém prostředí spíše negativně, v souvislosti s interpretací baroka jako „rakouského národního stylu.“⁷⁶ Jestliže pak neobarok proniká během 80. let i do českých zemí, děje se tak převážně na poli architektury, jejímiž tvůrci jsou právě vídeňští architekti – ať už jde o F. Ohmanna nebo firmu Fellner a Helmer. Teprve v 90. letech je neobarok více přijímán i českými architekty,

⁷⁵ Vilém Weitenweber, Nástrovní malby Adolfa Liebschera ve dvoraně Národního domu na Královských Vinohradech. Zlatá Praha XI, 1894, s. 622.

⁷⁶ Mojmir Horyna, Architektura přísného a pozdního historismu. Čechy 1860 – 1890. In: Petrasová – Lorenzová 2001, s. 178.

současně však jím již začínají prorůstat nové architektonické směry; jako příklad můžeme uvést Průmyslový palác pro Jubilejní výstavu B. Münzbergera (1891), či Obecní dům A. Balšánka a O. Polívky (1903 – 1912). Monumentální malířská výzdoba v neobarokním duchu tak dostává v českém prostředí jen velmi málo prostoru – v době 70. a 80. let je jasně upřednostňována neorenesance, konci století již dominuje secese.

Ve vinohradském Národním domě se tedy znovu připomíná Liebscherovo vídeňské školení; jeho malby jsou obdobou prací vídeňských představitelů tohoto směru, kteří se podílejí např. na výzdobě dvorních muzejí – H. Makarta, H. Canona-Straširybky nebo M. von Munkácsyho. Kompozici posledně jmenovaného na stropě schodiště Umělecko-historického muzea z roku připomene Liebscherova architektura středního obrazu; její přísně symetrické řešení je však bližší historickým předlohám.

Náročné perspektivní zkrácení architektury i postav si vysloužilo chválu dobové kritiky, pouze K. M. Čapek-Chod si povšiml určitých nesrovnalostí ve ztvárnění schodiště. Ve své recenzi ve Světozoru se také pozastavuje nad barokní inspirací některých figurálních typů: „Zvláštní je, že právě v dekorativních projektech Liebscher takřka důsledně opovrhne mladistvým tělem ženským, křepestí svou nejpůvabnějším to živlem dekorativního umění, a takřka vždy volí raději formu až nadměrnou.“⁷⁷ Jeho postřeh se týká především postav Štěstěny a Nadšení v alegorii Práce, dojem větší robustnosti např. u figur v rozích středního obrazu je dán silnou perspektivní zkratkou.

Dílčí motivy Liebscherových maleb rovněž prozrazují ovlivnění tvorbou jeho českých současníků. Je to především opět V. Hynais, jehož okřídlená Poesie pro Ville d'Auteuil z roku 1885 (replika v Galerii výtvarného umění Ostrava) se stala předlohou Liebscherovy postavy Práce. Křehkost Hynaisovy víly zde ustupuje slovanským tvarům, které však lépe odpovídají obsahu alegorie. Poněkud subtilněji působí okřídlená personifikace Umění, její pohyb je ale o něco méně elegantní. Mužská postava z téhož obrazu pak upomene na Ženíškova genia z opony Národního divadla – na jedné ze skic se objevuje ve stejné pozici.⁷⁸ Dvě posledně jmenované postavy jsme však ve stejném vztahu měli možnost spatřit již na jedné verzi Liebscherova návrhu pro strop foyeru Národního divadla. Právě zde se objevuje okřídlený Genius umění, nesoucí pochodeň, kterou současně drží i mužská figura pod ním. Zatímco přesná ikonografie tohoto návrhu není zcela známa, ve vinohradské malbě můžeme mužskou postavu identifikovat jako alegorii Malířství – a to, že jako

⁷⁷ K. M. Čapek-Chod, Umělecká výstava v Rudolfinu VII, Světozor XXVIII, 1894, s. 358.

⁷⁸ Blažičková-Horová 2005, s. 212, obr. č. 87.

jediná nese pochodeň Umění, pak vyložit jako postavení Malířství nad všemi ostatními uměleckými obory.⁷⁹

Dobová kritika nejvíce oceňovala jasný a prosvětlený kolorit maleb, odstupňovaný od výrazných tónů draperií postav při krajích obrazu až po jeho střed, kde se postavy vysoko v nebesích již téměř rozpouštějí ve světle. To ale proniká celou plochou malby a dává jí zlatavý podtón, v němž svítí akcenty červených, růžových a modrých draperií. Právě světelná a barevná harmonie obrazu má, stejně jako u opony divadla v Lublani, největší zásluhu na jeho celkově příjemném vyznění.

Před koncem století Liebscher vytváří pro zasedací síň radnice v Kladně trojdílnou alegorii **Uhlí a železo** (*obr.* 58). Olejová skica k tomuto nástěnnému obrazu, provedenému temperou, se nachází v majetku České spořitelny⁸⁰ a Liebscher ji vystavil na Vánoční výstavě Umělecké besedy roku 1899.

Střední obraz triptychu představuje pohled do haly železárny. Obklopena pracujícími dělníky sedí na trůně v jejím středu ženská alegorická postava, držící v pravé ruce kus uhlí; na schody pod jejím trůnem pokleká mladý dělník. Postranní výjevy Liebscher komponuje jako krajinné výhledy spíše žánrového než alegorického charakteru. Vlevo je to obraz dvou uhlířů při práci u milíře na okraji lesa, vpravo zobrazuje horníka, vycházejícího z dolu za doprovodu manželky a dětí; v pozadí se otevírá panorama industriální krajiny, plné kouřících komínů.

Hlavní alegorický obraz v sobě spojuje několik aspektů, typických pro dobu svého vzniku. Jeho základ tvoří realistické zobrazení tovární haly, které odráží zájem o sociální a dělnickou tematiku, rozvíjející se v evropském umění již od poloviny 19. století. Od realistického pojetí, které svým nezidealizovaným pohledem na život prostých lidí často vzbuzovalo soucit diváků, se ztvárnění těchto námětů od 80. let posouvá k naturalismu, v němž převažuje spíše nezúčastněný pohled na člověka jako pouhou pracovní sílu.

I když u Liebschera se o naturalismu nedá v žádném případě hovořit, jeho zobrazení provozu železárny, v němž každý člověk má své místo, nese stopy takového pohledu. Při něm hrála roli i dobová fascinace technikou, chápanou sice stále jako výsledek lidské práce a lidských objevů, současně však stále více překračující člověka jako jedince. Odtud vycházejí velkolepá plátna, představující továrny jako novodobé chrámy práce – ve stejném duchu můžeme chápat i Liebscherovo zobrazení ocelové konstrukce stropu, uzavírající obraz jako vznešená kostelní klenba.

⁷⁹ Světlotisková reprodukce alegorie Umění vyšla v následujícím roce jako součást Prémie Umělecké besedy.

⁸⁰ Prah 1993, s. 8.

Konečně je tu samotná alegorická postava, posouvající realistický výjev v pozadí do role určitého atributu. Žena sedí na trůně s vysokým opěradlem, v jehož vrcholu vidíme znak Kladna; v její osobě se tedy spojuje tradiční symbolika města s alegorizací průmyslového odvětví, kterým toto město žije. Výše zmíněná fascinace technickými vymoženostmi se zde střetává se snahou ztvárnit je pomocí osvědčených ikonografických postupů a zapojit je tak do kontextu umělecké tradice, potažmo do kontextu světa 19. století jako takového. Tyto snahy jsou typické právě pro konec století – četné alegorie Elektřiny a Magnetismu, vznikající v této době, představují poslední pokus umění zobrazit svět v jeho úplnosti, jako souhrn člověku přístupných a srozumitelných jevů.⁸¹

Ke střednímu reprezentativnímu poli se pojí boční výjevy, pojaté v poněkud idyličtějším duchu. Zatímco levý obraz s dvojicí uhlířů je pohledem do minulosti, rodinná skupinka vpravo symbolizuje spokojený život v současném světě. Pro nějaký sociální podtext zde není místo – obraz pro výzdobu radnice musí prezentovat šťastný život obyvatel města.

Podobný námět zpracovává Liebscher o dva roky později v obraze **Hornictví** (*obr. 59*), který roku 1900 objednal Albert Čmuchaček pro obchodní spolek Merkur. Rozměrné plátno (211 x 421 cm) se dnes nachází v Muzeu hlavního města Prahy.

Jeho základní kompoziční rozvrh vychází z obrazu pro kladenskou radnici, výjev je však zasazen do otevřené krajiny a kontrast mezi alegorickou střední částí a postranními scénami je ještě markantnější. Hlavní alegorickou postavu trůnicí ženy zde doprovázejí dvě víly, sedící na stupních trůnu; z levé strany se k nim přiklání okřídlená mužská postava. Tento poetický obraz obklopuje zcela prozaické prostředí. Krajinou, jejíž vzduch je prosycen kouřem z továrních komínů, zleva přichází skupinka horníka s rodinou, převzatá z kladenského triptychu. Vpravo pak těsně pod trůnem stojí dvojice dělníků, připravených nakládat uhlí na právě příjíždějící vlak.

Význam alegorie není bohužel znám – podle atributů můžeme usuzovat, že ženské figury představují Vodu a Oheň. Okřídlený jinoch s vlasy a draperií rozevlátou větrem by pak zastupoval Vzduch a skupinu Čtyř živlů by doplnila trůnicí Země, vzhledem k obsahu obrazu presentovaná jako hlavní postava.

Je nepochybné, že zde stejně jako u předešlého obrazu hrálo velkou roli přání objednavatele, jehož představám musel autor vyhovět. Těmto okolnostem snad tedy můžeme přisuzovat poněkud nelogické vřazení Čtyř živlů do alegorie Hornictví i v tomto případě skutečně šokující kontrast mezi pohádkově něžnými alegorickými postavami, zobrazenými v jasných pastelových tónech, a pochmurnou industriální krajinou.

⁸¹ Konečný 1988, s. 180 – 188.

Podrobně jsme se věnovali několika Liebscherovým zásadním pracím v oboru dekorativní malby. Kromě nich vytvořil během svého života desítky dalších, zdobících interiéry i exteriéry staveb mnohých českých měst.

Jednou z prvních byla výzdoba hlavního sálu Spolkového domu ve Vyškově roku 1886. V osmi nástropních alegorických postavách se Liebscher částečně inspiruje Ženíškovými Uměny ze stropu Národního divadla, když do jednotlivých polí, tvořících na stropě sálu štukově orámované hvězdice, vkládá postavy Poesie, Hudby, Malířství, Sochařství, Architektury, Dramatu, Zpěvu a Tance. Zvláště z pojetí posledních dvou alegorií je však současně patrná snaha o svébytné ztvárnění, vycházející z Liebscherových národopisných studií, za kterými v této době na Moravu jezdil. Zpěv a Tanec zobrazuje jako prostá děvčata ve slováckém a hanáckém kroji (*obr. 60, 61*).⁸² Ženíškovský idealismus tak nahrazuje idyličnost, antikizující monumentalitu lidová tradice. O snaze snést vznešené alegorické figury z nebeských výšin na zem svědčí i to, že je Liebscher zobrazuje vsedě – což zvláště u postavy Tance působí poněkud kuriozně.

Roku 1888 vytváří pro koncertní sál ve Všenorech nástěnné alegorie Jara, Léta a Podzimu, umístěné v širokém pásu pod stropem, které doplňují dvě lunetová pole s obrazy Noci a Večera. Některé z návrhů k této výzdobě vystavuje téhož roku v galerii Ruch.⁸³ Z obrazů zaujme zejména alegorie Jara (*obr. 62*), představující mladíka a dívku, sedící ve větvích rozkvetlého stromu. Liebscher zde využívá motivu, který do českého prostředí poprvé přináší V. Hynais ve stejnojmenné alegorii z budoáru královské lóže Národního divadla roku 1881; zobrazení Jara ve spojení něžné dívčí krásy a svěžesti kvetoucího stromu se však objevují již ve Francii 70. let.⁸⁴ Liebscher se Hynaisovým příkladem inspiruje jen částečně, když oproti jeho křehké dospívající dívce, symbolizující jaro jako dobu přerodu z dětství do dospělosti, přidává do alegorie mužskou postavu a ilustruje tak tradiční představu jara jako času lásky. Motiv, který ve stejném roce zpracovává např. K. V. Mašek ve vyhraněněji hynaisovském duchu (Jaro, 1888), tedy posouvá do poněkud konvenčnější obsahové roviny; jeho výtvarné ztvárnění však nepostrádá svůj půvab.⁸⁵

S Liebscherovými malbami se setkáme i na fasádách pražských domů. Dvakrát pracuje pro stavitele Rudolfa Terebu, jehož domy zdobí obrazy s náboženskou tematikou. Dům na nároží Jindřišské ulice a Senovážného náměstí čp. 872/II roku 1888 dekoruje ve třetím patře malbou s postavami P. Marie a sv. Václava,

⁸² Zlatá Praha III, 1886, s. 431, 521, 527.

⁸³ Zlatá Praha V, 1888, s. 335.

⁸⁴ Mžýková 2000, s. 374 – 375.

⁸⁵ Poprvé Liebscher tohoto motivu užívá již roku 1882 na jedné z ilustrací básně S. Čecha Václav z Michalovic. Amorek, sedící opuštěně na větvi rozkvetlého stromu, zde symbolizuje nešťastnou lásku.

doprovázenými anděly.⁸⁶ Roku 1897 pak vytváří barevná sgrafita pro dům čp. 397/II v Trojické ulici v Podskalí (*obr. 63, 64*). Vzhledem k sousedství domu s kostelem Nejsv. Trojice ztvárňuje mezi okny druhého patra uličního průčelí postavy trůnícího Krista a Boha Otce, s holubicí Duchu Sv. nad obloukem okna a v prvním patře nejspíše sv. Lukáše s P. Marií. Na průčelí do dvora zobrazuje trůnící alegorii Prahy s dvojicí zbrojnošů a další alegorické postavy.⁸⁷ S architektem Aloisem Dlabáčem spolupracuje kromě svého vlastního domu v ulici V Kolkovně (čp. 921/I) pravděpodobně i při výzdobě zbořené budovy koníren Špačkova domu čp. 1216/II v Samcově ulici.⁸⁸ Na rozdíl od svých interiérových realizací, jimiž záhy proniká kromě vlivu vídeňského školení i ohlas francouzské malby, prostředkované dílem V. Hynaise, se Liebscher při výzdobě fasád přidržuje neorenesančního pojetí, ovlivněného tvorbou jeho učitele F. Laufbergera. Pevně stavěné, klidné postavy a uměřená barevnost jsou toho dokladem.

Tento rozdíl dvou různých přístupů k malbě si uvědomíme při pohledu na návrhy k nedochované výzdobě městské záložny v Písku, kterou Liebscher provádí roku 1890 (návrhy se nacházejí ve sbírkách České spořitelny). S robustními ženskými alegoriemi na fasádě budovy (*obr. 67*) kontrastuje křehký zjev víly v alegorických lunetách Zlatonosné Otavy, a protějškové Lověny umístěných v hale (*obr. 65, 66*). I když je tato odlišnost určena také nutným přizpůsobením charakteru malby dané malířské technice, v tomto případě sgrafitu a temperové malbě, vypovídá zároveň o založení Liebscherovy tvorby jako takové.

Tu můžeme charakterizovat právě na základě výše uvedeného kontrastu. Jako malíř, pro nějž je práce v oboru dekorativní a monumentální malby v rámci jeho díla stěžejní, si je vědom povinnosti přizpůsobit se co možná nejvíce charakteru stavby, kterou dekoruje. Že tato snaha může někdy jít i proti jeho vlastnímu uměleckému naturelu, jsme viděli u prací v Národním divadle. Postupem času si však Liebscher vypracovává osobitý projev, kterým se ocitá jaksi „na hraně“ dvou různých slohových východisek. První je neorenesanční, jež tvoří základ většiny jeho kompozic, vyznačujících se přehledným, symetrickým rozvrhem. Druhým se obrací k vídeňskému neobaroku s jeho zálibou v krásné, výpravné podívané, plné oslnivých barev a skvostných detailů. K těmto dvěma inspiracím přibývá v 90. letech ovlivnění francouzskou salonní tvorbou, přinášející do jeho díla světelnou gradaci, která jej v jeho nejlepších pracích vede až na hranici dobového naturalismu (Opona lublaňského divadla). To je však nejzazší mez, po kterou se Liebscher přibližuje

⁸⁶ Zlatá Praha V, 1888, s. 150; Jiří Hilmera, 872/II. In: Baťková 1998, s. 486.

⁸⁷ Marie Carvanová, 397/II. In: Baťková 1998, s. 315.

⁸⁸ Svoboda – Lukeš – Havlová 1997, s. 97; Bečková 2003, obr. č. 80.

soudobým uměleckým trendům. Na rozdíl od příslušníků mladší generace, např. A. Muchy nebo K. V. Maška, nikdy tuto hranici nepřekročí směrem k čistě symbolistnímu či secesnímu projevu.

Kdybychom měli vřadit Liebscherovu dekorativní tvorbu do kontextu českého umění konce 19. století, umístili bychom ji tedy nejspíše někam mezi F. Ženíška a V. Hynaise, neboť v sobě spojuje tradiční uměřenost neorenesance s barevnou a světelnou uvolněností, vycházející z neobaroku.

IV. Historická malba

Historická malba tvoří významnou kapitolu v díle Adolfa Liebschera. Zájem o tento obor začíná výrazně stoupat na počátku 70. let. Potřebě velké historické malby, vycházející ze soudobých evropských tendencí, vyhověl nejdříve pražský německý malíř Agathon Klemt (1830 – 1889), jehož gigantický obraz Pád Babylonu z roku 1873 a obraz Poslední hodokvas Bedřicha Falckého (1882) byly prvními zjevy tohoto druhu malby v českém prostředí.⁸⁹ Silný vliv na české umělce však měla i díla zahraniční, vystavovaná v Praze v průběhu 70. let – ať už šlo o Unii lubelskou (1870) nebo Štěpána Báthoryho (1873) od Jana Matejka, nebo antický spektakl Henryka Siemiradzkeho Živé pochodně Neronovy roku 1879.

Na těchto obrazech se objevuje nové pojetí historického obrazu jako velkolepé podívané, navozující prostřednictvím historických rekvizit u diváků pocity od vlastenecké hrdosti přes mravní povznesení až po sentiment a dojetí nad osudy zobrazených hrdinů. Velké historické plátno tak představovalo pro mladé umělce metu, které je třeba dosáhnout, a vystavení takového obrazu se vždy odehrávalo za velkého zájmu veřejnosti.

Zatímco v Evropě byly oblíbené scény, zasazené do antických či biblických dob, v Čechách se jednoznačně preferovaly výjevy z českých dějin – Ženíškův obraz Trh s otrokyněmi, vystavený roku 1874 v Lehmannově salonu, si vysloužil kritiku M. Tyrše mj. právě pro „nečeskost“ námětu.⁹⁰ Skutečnou senzací se proto stal Brožikův Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém, vystavený v Praze poprvé roku 1883, jehož pojetí přesně vyhovovalo požadavkům na monumentalitu a hrdinský patos, povznášející momenty českých dějin do evropských uměleckých výšin. Druhý pól historické malby představuje Ženíškův Oldřich a Božena (1884), jehož idylické ladění navazuje nejen námětově, ale i výtvarným pojetím na tradici českého malířství.⁹¹

Adolf Liebscher si byl také samozřejmě vědom významu historické malby, proto již v první polovině 80. let obesílá výstavy Krasoumné jednoty výjevy z české historie. Jedním z prvních je obraz Velké vítězství Břetislava v zásekách lesních

⁸⁹ R. Prah, Malířství v generaci Národního divadla. In: Petrasová – Lorenzová 2001, s. 80

⁹⁰ „Pro ladnost komposice a co do pojímání typu národního jest Ženíšek pravým dědicem Mánesovým. Přejeme si toliko, aby (...) na cizí pole nezabíhal a kreslením všelijakých, ne právě jemných genrů širší obecnost o sobě v omyl neuváděl.“ Tyrš 1912, s. 83; J. Tulka se o tomto obraze naopak zmiňuje s nadšením – viz. Prah 1984, s. 512, 518 a 520.

⁹¹ Prah – Hojda 1990, s. 38 – 45.

u Domažlic 22. srpna 1040 z roku 1882 (*obr. 68*). V monumentálně pojaté kompozici se vzájemně prolétají těla bojujících vojáků mezi kmeny mohutných stromů.

Oproti této méně známé události se v dalších pracích již soustředí na klíčová období českých dějin, která jsou obecně nejčastějšími předlohami historických scén – dobu husitskou, třicetiletou válku a protireformaci a z mírových časů dobu vlády Karla IV. Většinu těchto děl bylo možné shlédnout na Liebscherově výstavě v Rudolfinu roku 1885. Je pravděpodobné, že šlo spíše o menší obrazy a některé měly asi jen charakter náčrtu.

Adolf Liebscher se však již delší dobu připravoval k vytvoření velkého obrazu, kterým by se etabloval jako skutečný historický malíř a postavil se tak po bok svým kolegům Brožíkovi a Ženíškovi. Tímto obrazem byli **Husité před Kutnou Horou v den Sv. Tří králů L.P. 1422**, vznikající v letech 1888 – 1889 (*obr. 69*).

Liebscher obraz poprvé vystavil na Výroční výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu v roce 1889 a sklídl jednoznačný úspěch. V. Weitenweber referuje o „Žižkovi před Kutnou Horou“ ve Zlaté Praze a v německé Politice a dokonce i jindy kritický K. B. Mádl přichází v Květech s převážně kladným hodnocením. Obraz se záhy stává populárním a ještě téhož roku putuje na výstavy bratří Liebscherů do Kutné Hory a Čáslavi. Jeho reprodukce vychází roku 1890 jako Prémie Zlaté Prahy a téhož roku je vystaven v Berlíně a Mnichově.⁹² Roku 1896 jej kupuje Městská rada Kutné Hory za 3000 zl. (když původní cena na výstavě Krasoumné jednoty činila 10000 zl.) a umísťuje jej v zasedací síni kutnohorské radnice. Dnes se rozměrné dílo (220 x 445 cm) nachází v Galerii Felixe Jeneweina města Kutné Hory.

Geneze obrazu počíná již kolem roku 1886, kdy Liebscher pracuje v Kutné Hoře na restauraci fresek v chrámu sv. Barbory. Tehdy patrně připadl na jeho námět, kterým je tažení Jana Žižky proti křižáckým vojskům krále Zikmunda, jež se usadila v Kutné Hoře. Zde se protivníci poprvé střetli 6. ledna 1422, k definitivní porážce císařských vojsk došlo o několik dní později u Německého (dnes Havlíčkova) Brodu.

Samotným předmětem zobrazení však není boj, ale tažení husitů směrem ke Kutné Hoře, jejíž hořící siluetu vidíme vzadu v levé části obrazu – v oparu před městem také tušíme probíhající šarvátku. V popředí obrazu míří k divákovi skupinka husitů, která se právě vypořádala s uherskými vojáky, jejichž těla leží rozeseta kolem. V zadním plánu pak přijíždí Žižkovo vojsko – jeho vojevůdce se nachází v samém středu horní části obrazu, za ním se z mlhy vynořují další vojáci na koních a povozech.

⁹² Zlatá Praha VII, 1890, s. 204

Světelnou i barevnou skladbu obrazu určuje jeho zasazení do zimní krajiny. Potemnělé nebe a mlžný opar na obzoru kontrastují se zasněženou cestou; dominují zde odstíny hnědé a šedavé, s červenými akcenty. Právě ztvárnění zimní, pochmurné scenerie se vzduchem, naplněným kouřem z hořícího města, považují recenzenti za vyjimečně zdařilé; kladně hodnotí i komponování figurálních skupin, které přes jistou divadelnost působí pravdivě a přirozeně. U K. B. Mádlu se však setkáme s kritikou obsahové stránky výjevu.

Podle jeho názoru náležitěmu efektu obrazu brání málo známý námět, který není divákovi na první pohled srozumitelný. „*Jasnost, přesnost a určitost v líčení jest požadavek vůči uměleckému dílu stejně závažný jako přirozený. Ať se toto nám prezentuje v útvaru jakémkoli, (...) vždy závisí jeho umělecká hodnota mimo jiné hlavně v tom, že samo bez připojených vysvětlivek, bez přídatkových výkladů mluví řečí jasnou a srozumitelnou, že jeví se všady jako spojený řetěz logicky vyvinutý a nesmí vykazovati mezery, které teprve slovo výkladů – tedy element cizí – můstkem vysvětlivek překlene, abychom dále mohli postupovati. Předmět obrazu Liebscherova jest boj, boj vítězný, boj zástupů Žižkových s plenivými hordami maďarských křižáků, a jest na umělci komposicí, vzájemným poměrem a činností figur, oposicí skupin, rozdělení mas ony základní myšlenky svého díla každému srozumitelně, způsobem skutečné a historické pravdě odpovídajícím vyjádřil.*“⁹³ Nedostatky tedy spatřuje především v nejasném rozvržení bojové scény a v upozadění postavy J. Žižky, které divákovi znemožňuje určit, co přesně se na obraze děje.

Ač se Mádlovy výtky mohou zdát z části oprávněné, jeho chápání historické malby se míjí s podstatou Liebscherova díla. Tou právě není zobrazení husitské bitvy, ale – jak i sám název obrazu lapidárně říká – husitského voje táhnoucího krajinou. Liebscherovou snahou není zachytit okamžik boje a vytvořit učebnicovou ilustraci jedné historické události. Tento obraz pouze navozuje atmosféru napjaté doby a jeho cílem je vtáhnout diváka do této atmosféry, učinit jej jeho součástí. Zmíněná divadelnost kompozice tomu přitom není nijak na překážku – stejně jako se herec obrací k divákovi, aby jej vtáhl do děje hry, zde husitští bojovníci odhodlaně kráčejí směrem k divákům, kteří se tak dostávají do role potenciálního nepřítele – postava mířící ven z obrazu kuší (*obr. 70*) je toho důkazem.

Tento v podstatě barokní princip užívá Liebscher s vědomým záměrem – jeho cílem není diváka vzdělat, ale nadchnout, pobavit. Celé pojetí scény tak předjímá éru velkých dio- a panoramatických obrazů, kterou zahájí právě bratři Liebscherové o dva roky později na Jubilejní výstavě. Tyto obrazy budou publikum především

⁹³ Mádl 1959, s. 257.

fascinovat iluzí reality a velkolepým měřítkem, jejich historický obsah se ocitne až na druhém místě.

Zatímco ve výše zmíněných dílech evropských i českých umělců je kýženého efektu dosahováno spíše důmyslnou kompozicí v kombinaci s přiměřeným patosem, nebo je divák oslňován exotickými interiéry a skvostnými historickými kostýmy, Liebscher zde sází na působivý krajinný rámeček. Inspirací mu při tom byla jistě i plátna ruského malíře Vasilije V. Vereščagina (1842 – 1904), která byla v Praze k vidění roku 1886 na výstavě, pořádané v Rudolfinu ve spolupráci Umělecké besedy a SVPU.⁹⁴ Gêrômův žák Vereščagin zde vystavil 45 obrazů s náměty rusko-turecké války, ze střední Asie a Palestiny.⁹⁵

Žižka před Kutnou Horou je jedním z mála děl, ke kterým se dochovala i korespondence, alespoň částečně dokumentující okolnosti jeho vzniku a především pak jeho destinace. Dopisy, uložené v Památníku národního písemnictví, byly adresovány Antonínu Materkovi, správci kutnohorské nemocnice, se kterým byl Liebscher v kontaktu již v době práce v kostele sv. Barbory. Vyplývá z nich, že již v této době, kdy obraz ještě ani neexistoval, myslel Liebscher na jeho určení pro kutnohorskou radnici. (*„Bud'te tak laskav a podívejte se, bude-li Vám možné, jak a kolik metrů jest ona zeď v zasedací síni v radnici vysoká a dlouhá, (...) rád bych uvedenou míru, arcit' jen přibližně, věděl proto, abych snad neudělal obraz tak veliký, že by se tam snad vůbec nevešel.“*⁹⁶) O tom, že při vytváření obrazu bral v potaz všechny případné problémy, které mohl „kontroverzní“ husitský námět přinášet, svědčí jeho zmínky stran náboženského vyznění výjevu: *„Obraz nemá žádnou tendenci protináboženskou, naopak. Kříž kyrilský, k němuž se raněný polodivoch v posledním tažení ještě obrací, zastupuje ještě v tom ohledu příznivější náhled i z té strany.“*⁹⁷

Je tedy zřejmé, že Adolf Liebscher se tímto dílem prokázal nejen jako schopný umělec, ale také jako prakticky uvažující obchodník.

Po úspěchu Žižky před Kutnou Horou se Liebscherovi dostalo další příležitosti využít své schopnosti malíře velkolepých historických scén na obřím dioramatickém obraze **Boj studentů se Švédy na Karlově mostě v roce 1648**, vytvořeném roku 1891 pro pavilon Klubu českých turistů na Jubilejní zemské výstavě (*obr. 72*).

Klub českých turistů, založený roku 1888 Vojtou Náprstkem, zadal tuto práci bratrům Adolfu a Karlu Liebscherovým v lednu 1891 – součástí smlouvy bylo přesné

⁹⁴ Pravděpodobně v reakci na tuto výstavu vytvořil Liebscher roku 1887 obraz *Návrat spojených armád z Rusi 1813*, v němž poprvé zobrazuje vojsko táhnoucí zasněženou krajinou. Světozor XXI, 1887, reprodukce s. 124.

⁹⁵ Matys 2003, s. 119.

⁹⁶ Dopis ze dne 30. října 1886, Památník národního písemnictví, fond Karáskova galerie, č. inv. 1305.

⁹⁷ Dopis nedatován, Památník národního písemnictví, fond Karáskova galerie, č. inv. 1305.

určení námětu i rozměrů obrazu (8 x 10 m), termín odevzdání byl stanoven na osm týdnů od započetí práce – tedy od dokončení místnosti pro diorama určené. Honorář měl činit 5000 zl.

Pavilon ve tvaru zaniklé gotické brány Špička na Vyšehradě (*obr. 73*) byl postaven podle plánů Quida Bělského; bratři Liebscherové však (podle svých slov) k němu dodali nákresy konstrukční části budovy, vyhrazené pro dioramatický obraz, i nákresy fasády a rovněž dohlíželi na provádění stavby.⁹⁸ Skici k obrazu byly hotovy koncem března – Karel vytvářel pozadí s panoramatem Hradčan, Adolf figurální část výjevu; za pomocníka při provádění malby si vzali malíře Vojtěcha Bartoňka. Dokončené dílo umělci předali ještě před uplynutím osmitýdenní lhůty, takže pavilon byl otevřen 28. května 1891. Vystavena v něm byla také Karlova stereoskopická panoramata českých krajin, v dalších místnostech pak publikace o Čechách, mapy a jiné cestovní pomůcky.⁹⁹ Diorama se stalo senzací výstavy a zisku z vybraného vstupného bylo využito k přenesení pavilonu roku 1892 k novostavbě petřínské rozhledny.

Téma hájení Karlova mostu před Švédy bylo v českém umění ztvárněno již několikrát – ať už jde o sochu Pražský student od Josefa Maxe z roku 1847, drobnou kresbu S. H. Pinkase Dobývání Malé Strany z roku 1853,¹⁰⁰ nebo časově nejbližší Ženiškovo sgrafito pro průčelí Wiehlovy budovy Staroměstské vodárny, vznikající v letech 1882 – 1884.¹⁰¹ Tato historická událost jako jedna z mála, na kterou mohl být český národ hrdý, a která zároveň s sebou nenesla žádné negativní asociace vůči vládnoucí dynastii (Obrana Prahy proti Švédům se stala i součástí cyklu českých dějin v pražském Belvederu), byla ideálním námětem pro obraz tohoto druhu. Spojovala v sobě všechny aspekty, důležité pro jeho úspěch při tak reprezentativní akci, jakou Jubilejní výstava byla – všem dobře známý námět, dramatický moment boje a působivé prostředí, ve kterém se odehrává. Důvěrně známé hradčanské panorama – ač náležitě posunuté do 17. století – umožňovalo dotáhnout iluzivní efekt k dokonalosti.

O dnes těžko představitelném šoku a nadšení, jaké obraz u návštěvníků vyvolával, hovoří ve Světozoru člen Klubu českých turistů Vilém Kurz. Diváci nebyli s to rozeznat, kde obraz končí a přechází v reálné předměty, domnívali se, že kouř či nebe nad Hradčany je skutečné, a někteří byli dokonce přesvědčeni, že se jedná o zrcadlový trik a malované jsou jen postavy v popředí.¹⁰²

⁹⁸ Koncept dopisu Klubu českých turistů, nedatován, Archiv NG, fond Karel Liebscher, AA2890/331.

⁹⁹ Růžena Baťková, Bludiště (Výstavní pavilon Klubu českých turistů). In: Vlček 1999, s. 622.

¹⁰⁰ Mžýková 2000, s. 247.

¹⁰¹ Blažíčková-Horová 2005, s. 111.

¹⁰² Světozor 1891, s. 537 – 538.

Je zřejmé, že obraz byl pojímán více jako zajímavá atrakce než umělecké dílo a pokud o něm někdo referoval, bylo to právě z tohoto hlediska. Přitom práce Adolfa Liebschera – tedy samotná bojová scéna – není jen figurální stafáží Karlovy veduty, jakkoliv při velkém měřítku tak někdy mohla působit; ale plnohodnotným historickým obrazem, nepostrádajícím dynamickou kompozici i dějový obsah.

Střed výjevu tvoří postava jezuity Jiřího Plachého, který jako profesor teologické fakulty vedl bojující studenty. Jeho energické gesto jako by uvádělo v pohyb skupinu vojáků, která jej obklopuje. Druhým výrazným bodem kompozice je hlava Krista, ležící mezi mrtvými těly. Ta svede divákův pohled ke znesvěcenému Krucifixu, tyčícímu se na pozadí Svatovítské katedrály. Toto spojení náboženského symbolu se symbolem vlasteneckým – protože tak byla katedrála jakožto centrum sídla českých králů chápána především – stupňovalo vlastenecky emotivní vyznění scény, jejíž důraz na katolicismus přitom jistě vyhovoval i oficiálním kruhům. Je to asi jediný případ, kdy „Žižkův národ“ mohl vnímat jindy démonizovanou figuru jezuity jako kladného hrdinu.¹⁰³

Výtvarná stránka obrazu je blízká Žižkovi před Kutnou Horou. Naturalistické pojetí, které by přispělo ke zvýšení iluzivního účinku výjevu (a se kterým se setkáme o sedm let později u Maroldovy Bitvy u Lipan), je Liebscherovi cizí. Oproti prosvětlenému Karlovu architektonickému pozadí tedy vytváří poněkud tmavší popředí, v němž převládají hnědé tóny – onen obdivovaný oblak kouře na konci mostu tak slouží jako spíše nouzový přechod mezi oběma částmi.

Ačkoliv diorama přineslo oběma bratrům velkou popularitu, jednání s Klubem českých turistů se neobešlo bez jistých nepříjemností. Liebscherové se cítili finančně poškození, neboť honorář, stanovený smlouvou, podle jejich názoru neodpovídal úspěchu, kterého obraz dosáhl. Jejich stížnosti, zachované v konceptu v Archivu Národní galerie v Praze,¹⁰⁴ se však už nedostalo odpovědi. O pomíjivosti slávy se pak přesvědčili roku 1898, kdy výtvarný odbor Umělecké besedy musel obhajovat jejich práci proti Klubu českých turistů, který se rozhodl nechat dioramatický obraz přemalovat.¹⁰⁵ V konkurenci Maroldova panoramatu jim patrně již připadal málo působivý.

K husitské tematice se Liebscher vrací dalším velkým obrazem **Bitva na hoře Vítkově dne 14. července L.P. 1420** (*obr. 74, 75*), který vytváří pro jubilejní výstavu Obchodní a živnostenské komory roku 1908; obraz objednalo město Žižkov a po

¹⁰³ V tradičně „dábelské“ podobě se právě postava Jiřího Plachého objevuje na Liebscherově kresbě Spálení srdce krále Jiřího z Poděbrad z roku 1885; reprodukce Zlatá Praha II, 1885, s. 489.

¹⁰⁴ Archiv NG, fond Karel Liebscher, AA 2890/331.

¹⁰⁵ Jelínek 1913, s. 65.

vystavení v pavilonu měst byl převezen do žižkovské radnice, kde se nalézá dodnes.¹⁰⁶

Scéna se odehrává na opevněném valu, k němuž se z levé strany řítí křížácké vojsko, z druhé strany přibíhají husité; za jejich zády se otevírá výhled na Prahu. Střed obrazu tvoří dvě ženské postavy, bojující s ozbrojeným rytířem. O něco výše upoutají pozornost muži ve slováckých krojích, jejichž přítomnost v obraze působí poněkud kuriozně. Ostatně, kromě tradičních zbraní a postavy kněze, pozvedajícího kalich, je charakteristika husitského vojska celkově méně zřetelná. Chybí zde majestátní a životné figury, se kterými jsme se setkali u Žižky před Kutnou Horou.

Oproti tomuto obrazu se také mění úhel divákovy pohledu – místo nízkého horizontu, který by vtáhl diváka „do hry“, zde Liebscher komponuje výjev způsobem, který bychom nejspíše mohli přirovnat k filmovému záběru – od popředí, viděného z nadhledu, se zrak přesouvá k centru scény a odtud pak směrem vzhůru, kde je dřevěná věž husitského opevnění již nahlížena z podhledu. Toto pojetí vnáší do dramatické scény, jejíž děj se odvíjí klasicky zleva doprava, vertikální hybnost. Zároveň ale, stejně jako všechno dění v obraze, akcentuje střed, ke kterému jako by směřoval pohyb ze všech čtyř stran.

I když se tedy celková kompozice vyznačuje dynamikou, nedosahuje takového monumentálního účinku, jaký by si daný výjev zasloužil. Podstatnou roli v tom hraje i barevnost, která působí někdy příliš sladce – od pestrobarevných korouhví křížáckého vojska až po prosvětlené panorama Prahy, laděné do růžových, modrých a zlatavých tónů. Světelná atmosféra obrazu pak koresponduje s jeho obsahem – zatímco nad městem září slunce, zleva spolu s nepřítelem přicházejí temnější mraky.

Nedostatkem vnitřní charakterizace zde trpí i postavy a celé dílo tak i přes efektní vnější dramatickosti postrádá skutečné zaujetí, které by zručně komponovaný výjev, jaký by se vyjímal ve formě ilustrace, povyšovalo na monumentální historický obraz.

Na počátku 20. století, kdy Bitva na Vítkově vzniká, je již doba velkých historických pláten pryč; z významných umělců pouze F. Ženíšek pracuje na dvou verzích obrazu Záhuba adamitů, obě však zůstávají nedokončené.¹⁰⁷ I přesto je při srovnání s těmito díly, nabitými divokým pohybem a přesvědčivou atmosférou patrné, že Liebscher ve svém obraze sklouzává k pouhé divadelní podívané bez hlubších uměleckých ambicí. S pracemi z přelomu 80. a 90. let se jeho Bitva na Vítkově nedá srovnávat.

¹⁰⁶ Augusta 1998, s.IV.

¹⁰⁷ Blažičková-Horová 2005, s. 157.

České elegie

Cyklus 21 temperových obrazů (*obr. 76 – 96*) představuje v Liebscherově díle jakousi syntézu jeho dosavadní tvorby v oboru historické malby, zároveň se jí však svým charakterem vymyká. Liebscher jej vytváří v roce 1903, kdy jej pod názvem „Patria Dolorosa“ zasílá na Východočeskou výstavu v Pardubicích. Následujícího roku se již jako České elegie objevuje na Výroční výstavě Krasoumné jednoty. Cyklus byl možná zamýšlen jako skica k provedení ve větším měřítku, místo toho však v příštích letech vychází v knižní podobě, doplněn o vlastenecky zanícené texty u každého obrazu.

Ideový střed cyklu tvoří obraz Bolestné Vlasti, kolem něj se pak ve čtyřech částech rozvíjí obrazy z českých dějin. První část tvoří výjevy z doby přemyslovské: Libušin sen, Přemyslovo pole, Strážcové zemských stezek, Kressenbrunn – Moravské pole a Mor za vlády Braniborců v Čechách. Druhá část je věnována době husitské s obrazy Česká koruna, Žižkův dub, Mučedník kostnický, Mučedníci kutnohorští a Vae victis – Vae victoribus! Třetí část, nazvaná Doba sestupu z výšin moci a slávy, obsahuje výjevy Svaté pole, Vidění u mostecké věže, Most mrtvých, Pane, zůstaň s námi, neb se připozdívá.. a Třicet let utrpení. A poslední část shrnuje Přítomnost a budoucnost národa v obrazech Poslední útulek českého jazyka, Severní hranice, Svatý Václave!, Daleká cesta a Mrtvým vlastencům.

Obrazové cykly z českých dějin mají svůj počátek v litografickém cyklu, započatém Antonínem Machkem roku 1820. Generačním dílem žáků Rubenovy školy pak byla výzdoba Belvederu čtrnácti obrazy z české historie, vznikající od 40. let – prudké změny politické situace po roce 1848 se projeví i v programu tohoto cyklu. Liebscherův cyklus se však klasickému pohledu na české dějiny vymyká svým jednoznačným zaměřením na tragické události, z něhož vyplývá i neobvyklé vynechání „pozitivní“ lucemburské doby. České dějiny tak Liebscher pojímá jako sled nikdy nekončících útrap – ačkoliv úvodní Libušina vize v sobě ještě nese naději v podobě zlatě zářícího města, v koruně lípy, vyrostlé z Přemyslovy otky na druhém obraze už se zjevuje tvář Vlasti jako předznamenání budoucích běd. Ty pak s českým národem jdou od jedné porážky ke druhé, až k nejasnému náznaku budoucnosti v obraze Daleká cesta. Tu má podle Liebschera národ ještě před sebou.

Není zcela jasné, proč se Liebscher rozhodl pro takové pojetí – právě depresivnost cyklu přiměla některé historiky datovat jej až do období první světové války,¹⁰⁸ kde by jeho vznícené vlastenectví mělo svůj smysl a také by se mu rozhodně dostalo příznivějšího přijetí. Roku 1903 však cyklus vzbudil jen zájem, přiměřený jeho charakteru – v době ovládané secesí a symbolismem už nemohl příliš zaujmout.

¹⁰⁸ Blažičková-Horová 2000, s. 19.

Můžeme se však na věc podívat i z jiného úhlu – výtvarné pojetí některých obrazů svědčí o Liebscherově snaze přiblížit se současnému umění; je tedy možné, že právě volba dramatických momentů, plných smrti a beznaděje, pro Liebschera představovala vyhovění soudobé zálibě ve vypjatých duševních stavech. Potom by se České elegie daly přirovnat k pracím jeho vrstevníků – M. Pirnera (*Homo homini lupus*, *Osud ženy*, 1901) a F. Jeneweina (*Mor*, 1898 – 1900). Avšak tam, kde Pirner zapojuje do obrazu nadsázku a ironii, a kde se Jenewein dotýká nejniternějších dramát lidského života, nedovede se Liebscher zbavit naučených patetických gest a schematických alegorických postav, které celkové vyznění jeho obrazů značně oslabují. Přitom právě k Jeneweinovi zde má dosti blízko – připomene jej elegická nota některých obrazů, ve kterých jako by jednotlivé události českých dějin překračovaly hranice doby a národa a obracely se k meditaci nad osudem lidstva jako takového (*Vidění u Mostecké věže*). Jinde se Liebscher zase blíží Jeneweinovu plošnému, grafickému stylu (*Mučedníci kutnohorští*, *Severní hranice*).

Největším nedostatkem cyklu je právě jeho nevyrovnanost, která plyne z toho, že Liebscher do něj zapojil i několik obrazů staršího data. Vedle sebe se tak nacházejí působivé kompozice plné fantaskních motivů, graficky stylizované výjevy, blížící se svým charakterem secesní tvorbě, a konvenční figurální scény, vycházející z Liebscherových historických kreseb a ilustrací.

Do první skupiny můžeme řadit obrazy, určující celý charakter Českých elegií. Především je to klíčový obraz cyklu – *Patria Dolorosa* (její originál se nachází v Národním Muzeu v Praze; *obr. 86*). Sugestivní portrét Vlasti s trnovou korunou, rudým pláštěm, sepjatým sponou se znaky českého království, a náhrdelníkem z českých granátů připomene svým plošným, frontálním pojetím, symbolickými atributy a především intenzivním, upřeným pohledem Libuši K. V. Maška z roku 1893 (tu však Liebscher nemohl znát, neboť Mašek ji nikdy nevystavil¹⁰⁹). Při pohledu na ni můžeme ale také vzpomenout dívku z obrazu *Chudý kraj* (1899 – 1900) M. Švabinského (*obr. 98*). Plošnost postavy je ještě zdůrazněna užitím hladkého zlatého pozadí s rytou svatozáří ve tvaru Čech, které z obrazu činí jakousi „vlasteneckou ikonu“ – inspirace gotickým malířstvím, nejvíce Mistrem Theodorikem, je patrná i ve figurálním typu. Celkově se zde Liebscher dostává nejbližší hranici alegorie a symbolismu; jeho *Bolestná Vlast* je z rodu „slovanských femmes fatales“ A. Muchy, které budou zaplňovat plátna jeho *Slovanské epeje* o desítky let později.

Postava Vlasti pak prochází i dalšími obrazy cyklu – ozbrojena mečem střeží české korunovační klenoty ve věži Karlštejna na obraze *Česká koruna* (*obr. 81*); rej duchů,

¹⁰⁹ Fabelová 2002, s. 119 – 121.

vířící kolem hradu, připomene Liebscherovu ilustraci Erbenovy Svatební košile. Jako přízračné zjevení se Vlast vznáší i na Vidění u Mostecké věže (*obr. 88*), kde odhání hejna havranů od hlav popravených českých pánů (krásná studie k tomuto obrazu se nachází v Moravské galerii v Brně; *obr. 97*), a vidíme ji i na Mostě mrtvých, kde Liebscher použil předlohy svého obrazu z Jubilejní výstavy (*obr. 89*). Místo bojujícího davu se však zde setkáváme jen s truchlivým obrazem zabitých studentů; u nohou Vlasti leží hlava Krista, uražená z Krucifixu. Do poněkud konvenčnější polohy se Liebscher dostává v obraze Svatý Václave! (*obr. 94*), kde se dekorativně sklíčená Vlast uchyluje k pomníku českého patrona. Výjev nejspíše připomene jeho ilustraci Mrtvým vlastencům z Prémie Umělecké besedy na rok 1894 (*obr. 132*). Na stejnojmenném posledním obraze cyklu (*obr. 96*) se pak Vlast jako mlžný přelud vznáší nad vyšehradskou skalou, k níž z Vltavy jako z podsvětní řeky Léthé vychází schodiště, vedoucí k českému národnímu pohřebišti, Slavínu.

Působivost nelze upřít ani dalším obrazům – výjevu Mor za vlády Braniborců v Čechách s přízračnou Smrtkou, letící nad siluetou Řípu (*obr. 80*), a především pak jednoduché kompozici Daleká cesta, kde se v zasněžené krajině objevuje vyčerpaný poutník, opírající se o mohutného bronzového lva (*obr. 95*). Studie k tomuto obrazu, nacházející se v Alšově jihočeské galerii na Hluboké, nese přípis „Daleká cesta má – marné volání.“ Nejen máchovský odkaz, ale i ztvárnění námětu s osamělým poutníkem v krajině je výrazově blízké Alšovu Májovému triptychu z roku 1878 nebo jeho pozdějším kresbám k máchovskému výročí roku 1886.¹¹⁰ Liebscher zde stejně jako Aleš klade proti romanticky subjektivnímu chápání Máje důraz na jeho stránku vlasteneckou; tím, že v definitivní verzi vypouští z názvu slova „marné volání“, zeslabuje její beznadějně vyznění a dává tak českému národu přece jen nějakou naději do budoucna.

Druhá skupina obrazů nese náznak inspirace soudobou secesní malbou – projevuje se především plošnějším užitím barvy a lineárním olemováním tvarů; Liebscherovi je však cizí secesní stylizace a elegantně vedená linie – proto obrazy Libušin sen (s datací 1897; *obr. 76*) a Přemyslovo pole (*obr. 77*) působí poněkud rozpačitě.

Asi nepřekvapivějším výjevem z celého cyklu je Severní hranice (*obr. 93*) – idylický obraz rolníka v horské krajině brutálně narušuje obrovská pěst, trčící nad horskými hřebeny. Předlohu takto expresivního vyjádření nebezpečí, hrozícího českému národu, mohl Liebscher nalézt právě za touto hranicí – Karel Hlaváček v článku o návrzích na plakát Výstavy architektury a inženýrství v roce 1898 zmiňuje „známý plakát loňské výstavy berlínské, kde obrovská, svalnatá ruka jako symbol práce, ozbrojená vztyčeným kladivem, prorvala sopečnou silou zemi a vztyčila se nad

¹¹⁰ Prahl 1987, s.147 – 150.

krajinou.“¹¹¹ Pokud byl tento plakát publiku skutečně znám, mělo použití jeho motivu ve zcela jiné souvislosti zaručený efekt.

Zbývající obrazy cyklu mají spíše charakter knižní ilustrace – týká se to zejména tří výjevů, u kterých Liebscher rozděluje plochu na dvě části, „plynule“ do sebe přecházející. V obraze Kressenbrunn – Moravské pole (obr. 79) tak vytváří kontrast mezi vítěznou bitvou Přemysla Otakara II. pod vedením sv. Václava a nešťastným koncem velkého panovníka. Podobného kontrastu užívá na obraze Svaté pole, kde mladé děvče trhá květy nad mrtvolami poražených bělohorských vojsk (obr. 87). Na výjevu Mučedník kostnický, v němž se brožíkovsky vznosný Mistr Jan Hus „vznáší“ na oblacích kouře ze zapálených vesnic (obr. 83), však toto rozdělení obrazové plochy působí samoúčelně a poněkud komicky. Ostatní obrazy pak představují jen více či méně zdařilé figurální a krajinné kompozice, inspirované Liebscherovými staršími díly – např. obraz pod názvem Pane, zůstaň s námi, neb se připozdívá vystavil již roku 1885 v Rudolfinu a jeho reprodukci přinesla Zlatá Praha rok předtím.¹¹²

I když jako celek působí České elegie poněkud roztráštěně, jednotlivým obrazům cyklu nelze upřít zajímavost a můžeme na něm ocenit i Liebscherovu snahu vejít do kontaktu se soudobým výtvarným děním. Náležitému účinku cyklu však bránila jednak jeho stylová nejednotnost, a pak i jeho někdy příliš popisný patos, kterým se Liebscher nenávratně vzdaloval umění mladé generace. Výmluvně to vyjádřil K. Čapek ve svém referátu o výstavě z roku 1919: „*Dnešní realism nezná cyklických řad – každý obraz je uzavřenou, jedinečnou, nepokračující událostí. Ti staří byli silněji zaujati obsahem obrazu, a proto byli s to jej rozvinouti ve výpravnou řadu. Ad. Liebscher spokojuje se aspoň tím, že ilustruje kroniku českou; místo syntetické koncepce vybírá historické momenty a řadí je v cyklus jednoty málo zřetelné. – Není pochyby, že jsou to již jen dozvuky staré školy; nicméně je milo a zajímavě setkat se s nimi uprostřed doby již tak docela jiné.*“¹¹³

I když je historická malba v Liebscherově díle zastoupena vlastně jen několika velkými plátny, jejich popularita stačila k tomu, aby se do povědomí publika i kritiky zapsal jako historický malíř. Přispěly k tomu i četné kresby, vycházející v ilustrovaných časopisech, stejně jako jeho práce na cyklu pohlednic Historie národa českého v obrazech, vydávaném Janem Štencem. Roku 1894 se Liebscher rovněž podílel na ilustracích knihy Jana Dolanského Obrázkové dějiny národa českého, kde

¹¹¹ Hlaváček 1930, s. 80.

¹¹² Zlatá Praha I, 1884, s. 44 – 45.

¹¹³ Čapek 1985, s. 36.

ztvárňuje scény od počátku vlády Karla IV. až po smrt Ludvíka Jagellonského v bitvě u Moháče. K historické tematice se ale dostává také na poli dekorativní malby, když roku 1889 vytváří pro průčelí radnice v Kolíně čtyři obrazy z historie města (*obr. 99, 100*). Vzhledem k jejich zasazení do Vejrychovy architektury v duchu české neorenesance zde upouští od monumentálního zobrazení a jeho výjevy se svým charakterem blíží právě spíše jeho drobnějším historickým kompozicím.

V. Náboženská malba

Náboženskou tematiku v díle Adolfa Liebschera zastupují především četné obrazy Madon, které nejčastěji zhotovuje jako dekorace měšťanských interiérů. Vytváří ale i několik oltářních obrazů a pracuje také na výzdobě vnitřních prostor kostelů a kaplí.

V českém umění konce 19. století má náboženská malba zvláštní místo. Její výrazový rejstřík se pohybuje od subjektivně laděné spirituality G. Maxe až po pozdní nazarénství J. Führicha nebo J. M. Trenkwalda. Oba tyto proudy přitom vycházejí z umění romantismu, jehož vliv převládá v nábožensky zaměřených pracích Liebscherových současníků až do přelomu století. Orientace především na umění renesance souvisí také s určením těchto prací – oltářní obrazy, nástěnné malby či návrhy vitrají vznikají pro historizující novostavby kostelů, nebo pro prostory puristicky upravené; jejich klidný a uhlazený výraz měl přispět k celkově jednotnému účinku sakrálního prostoru.

Teprve v 90. letech se v českém prostředí objevují, v Evropě velmi oblíbené, monumentální obrazy s výjevy z křesťanského starověku, pracující s efekty naturalistické malby (E. K. Liška – Císaři Maximiánovi se zjevují jeho oběti, 1888; V. Hynais – Ecce homo, 1897). Těžiště tvorby s náboženskou tematikou však nadále spočívá v drobnějších pracích, upřednostňujících před dramatickou narativností intimní idyličnost a uměřený sentiment, tak jak je spatřujeme u J. Tulky (Smrt sv. Ludmily, 1875) či F. Ženíška (Svatá rodina, 1893).

Důležitou roli ve směřování náboženské malby hrála Křesťanská akademie, založená roku 1875, která vydávala časopis Method. Jí preferovaný výtvarný styl nazarénů a nové beuronské školy a s ním spojený důraz na plošnost a linearitu na konci století vyúsťuje v přijetí secesního dekorativismu i do náboženské malby.¹¹⁴ Zatímco F. Jenewein spojuje tradiční předlohy s těmito novými tendencemi v monumentálně prostých kresbách a malbách, akcentujících tragiku novozákonních příběhů (Dopoledne Velkého pátku, 1893; Jidáš Iškariotský, 1895), v pracích K. V. Maška již dominuje bohatá ornamentika, vycházející ze secese (Sv. Rodina, 1902; Zvěstování, 1912).

Jedním z prvních Liebscherových náboženských obrazů je dnes neznámý **Sv. Jan Křtitel**, určený pro hlavní oltář kostela téhož zasvěcení v Janských Lázních roku 1885 (*obr. 101*). Liebscher jej vystavil téhož roku na Výroční výstavě v Rudolfinu (nezařadil ho do své výstavy, ale mezi olejové obrazy v 1. poschodí) a roku 1886

¹¹⁴ Musil 1996, s. 20.

přinesl jeho reprodukci Světozor. Světec je zobrazen jako patron zdejších léčivých pramenů; stojí na okraji jakési jeskyně, z níž pramen vyvěrá. U jeho nohou sedí starý muž, kterého V. Weitenweber ve Světozoru označuje za nálezce pramene – spíše se ale jedná o uzdraveného nemocného; může také jít o personifikaci v duchu tradičních zpodobení říčních bohů. Výtvarné ztvárnění obrazu podle Weitenwebera „*upomíná na staré mistry jako byl Ribera.*“¹¹⁵

Kromě závěsných obrazů uplatňuje Liebscher náboženské motivy i v dekorativní malbě – roku 1889 např. vytváří výzdobu čtyř pendentivů hrobky továrníka Jana Hakla v Jilemnici (*obr. 102, 103*) s postavami sv. Josefa, sv. Františky, sv. Kateřiny a sv. Bohumila; ornamentální i figurální výzdobou opatřuje roku 1890 kapli sv. Jana Křtitele ve Všenorech.

Nejznámějším Liebscherovým dílem s náboženskou tematikou je bezesporu **Valašská Madona** (*obr. 104*). Obraz vzniká roku 1895 jako příspěvek k Národopisné výstavě československé. Liebscher jej vystavuje v kapličky, zvláště k tomuto účelu navržené – její kresba se dochovala v Muzeu hlavního města Prahy. Následujícího roku koupil obraz „Spolek pro vystavení kaple na vrcholu posvátného Radhoště.“ Kaple sv. Cyrila a Metoděje byla vystavěna v letech 1896 – 1898 podle návrhu Felixe Skibiňského jako kamenná kupolová centrála; dnešní stav pochází z úpravy ve 20. letech 20. století.¹¹⁶ Valašská Madona odtud byla později přenesena do kostela sv. Martina ve Frenštátě pod Radhoštěm, kde se nachází dodnes.¹¹⁷ Obraz byl zároveň barvotiskově reprodukován, takže našel místo i v mnohých domácnostech – jedna z těchto reprodukcí je součástí výzdoby kaple Zemské porodnice v Praze, o níž bude ještě řeč.

Triptych Valašské Madony tvoří střední obraz Klanění pastýřů, doprovázený bočními výjevy Cesta do Betléma a Zvěstování pastýřům. Biblické události jsou zasazeny do valašských reálií – nejen postavy pastýřů, ale i P. Marie je zobrazena ve valašském kroji a lidové prvky se objevují i na architektonických motivech. Liebscher zde čerpá ze svých folklorních studií – nejvíce patrné je to v hlavním obraze, zejména u dopodrobna ztvárněného kroje P. Marie. I přes tyto realistické detaily však výjevu vládne intimní, poetická atmosféra, v níž je biblická scéna uchopena jako motiv z lidové písně. Její prostá lidová vroucnost jistě ne náhodou připomene vánoční koledu Pásli ovce Valaši, kterou Liebscher také ilustroval roku

¹¹⁵ V. Weitenweber, Umělecká výstava v Rudolfinu II. Světozor XIX, 1885, s. 331.

¹¹⁶ Filip 2004, s. 101.

¹¹⁷ Samek 1994, s. 436.

1886 pro Světozor (*obr. 105*).¹¹⁸ Oproti této kresbě u Valašské Madony akcentuje lidové prvky a také zvyšuje intimitu kompozice, když postavy, rozmístěné téměř symetricky, uzavírají prostor kolem Ježíška, z něž vychází jemné světlo.

Z postranních obrazů je zajímavé zejména Zvěstování pastýřům. Tuto scénu, kterou obvykle charakterizují vzrušená gesta a energický pohyb, Liebscher ztvárňuje zcela opačně. U spícího stáda na pozadí temného lesa leží na zemi mladý pastýř, hrající na píšťalu, a hledí na diváka. Nad ním se vznáší poloprůsvitná postava anděla, který se dívá doleva, ke střednímu obrazu, kam směřuje i klidným pohybem ruky. Obě postavy spolu nijak nekomunikují; zdá se, jako by anděl byl přítomen pouze v mladíkově mysli, respektive v melodii, kterou právě hraje. Liebscher tak náboženský výjev posouvá do symbolistní polohy, připomínající svým propojením postavy a přírodního prostředí i intenzivní, tajemnou atmosférou pozdější plátna J. Preislera.

Vánoční námět se objevuje i u Liebscherových vrstevníků – již od roku 1883 pracuje F. Ženišek na obraze Svatá noc, v němž v duchu renesančního umění propojuje motivy Narození Páně, Klanění Tří králů a Zvěstování pastýřům do jednoho výjevu, vymezeného tvarem kvadrilobu.¹¹⁹ Liebscherovu pojetí bližší je Narození Páně V. Brožíka z roku 1893, zasazené rovněž do českého prostředí. K P. Marii s Jezulátkem zde přistupují realisticky zpodobení obyvatelé českého venkova.¹²⁰ Právě ve srovnání s Brožíkovým obrazem vynikne příjemná idyličnost Valašské Madony, vyjadřující lidovou zbožnost.

Koncem 90. let pronikají do Liebscherových obrazů některé formální prvky, vycházející ze secese. Jako příklad můžeme uvést **Madonu**, kterou představuje na společné výstavě s bratrem Karlem v Topičově Salonu roku 1897 (*obr. 106*). Klasicky pojatou postavu P. Marie s Ježíškem opatřuje módním lineárním olemováním a hladké pozadí doplňuje symetrickým motivem plošně stylizovaných lilií. Obraz byl reprodukován ve Zlaté Praze, kde si K. B. Mádl, referující o výstavě, neodpustil jedovatou poznámku na jeho adresu: „(A. Liebscher) má tu *Madonnu, oltářní obraz, který se jistě bude mnohým líbit, a jež v dnešním čísle reprodukujem. Je pěkného zjevu a nad míru pěkně proveden. Obličej je hezký, formy měkké, barvy úhledné, všechno je tak sladké!*“¹²¹ I když Liebscherova schopnost sladit tradiční idyličnost s uměřenými prvky nového stylu byla příslušníkům mladší generace trnem v oku, na publikum působila přesně tak, jak Mádl předpokládá. Právě

¹¹⁸ Světozor XXI, 1887, s. 69.

¹¹⁹ Dnes nezvěstný obraz byl dokončen roku 1888. Blažičková-Horová 2005, s. 226.

¹²⁰ Blažičková-Horová 2003, s. 79 – 80.

¹²¹ K. B. Mádl, Z Topičova Salonu (Bratři Liebscherové). Zlatá Praha XV, 1898, s. 35.

k tomuto obrazu se vztahuje zímka v dopise, který Adolf Liebscher dostal od přítele Bohumila Baušeho: „*Jedna dáma, která má prostředky dle toho, přála by si buď tu Madonnu s liliemi, která jest nyní v Topičově salóne vystavena, aneb snad některou podobnou, či jestli tatáž by se dala ještě jednou namalovati (...)*.“¹²²

Roku 1896 se Liebscher účastní konkursu na **vitrajová okna kostela sv. Ludmily** na Vinohradech. Architekt kostela Josef Mocker již v roce 1892 vytvořil návrhy pro velká okna transeptu, tři okna boční lodi a rozetu v průčelí, soutěž se tedy týkala oken hlavní lodi a presbytáře.¹²³ Předmětem zobrazení v jednotlivých oknech měly být tyto dvojice světců – sv. Matěj a sv. Emilie, sv. Augustin a sv. Rozálie, sv. Felix a sv. Kateřina, sv. Antonín Paduánský a sv. Cecílie; v presbytáři sv. Vojtěch a sv. Prokop v horním poli okna a bl. Anežka a kněžna Mlada v dolním poli. Porota, jejímiž členy byli Jan Koula, monsignor Ferdinand Lehner, J. Mocker, F. Ženíšek a zástupce městské rady architekt Karel Horák, v prosinci 1896 vybrala z návrhů, došlých od osmnácti umělců, jako nejlepší práci Adolfa Liebschera, zaslanou pod značkou kříž v kruhu. Druhou cenu obdržel František Urban se značkou M+F a třetí skončil návrh Antonína Krisana pod heslem „*Patroni Bohemici*.“¹²⁴ V následujícím roce byly Liebscherovy návrhy, představující monumentálně pojaté postavy světců v bohatě dekorovaných rámcích, realizovány. Do dnešní doby se okna dochovala pouze částečně; za druhé světové války byl kostel silně poškozen, takže na severní straně a v presbytáři musela být okna nahrazena novými.

S neogotickou architekturou se Liebscher znovu setkává při výzdobě **kaple sv. Kříže v Zemské porodnici** v Praze, kterou vytváří roku 1902. Do dvou velkých a čtyř menších polí mezi příporami klenby vkládá šest výjevů ze života P. Marie a dětství Ježíše Krista – Zvěstování, Narození Páně, Navštívení (se signaturou a datací), Obětování Páně, Nanebevzetí P. Marie a Dvanáctiletý Ježíš v chrámě (*obr. 107, 108*). Scény komponuje v duchu tradičních ikonografických předloh vrcholné renesance; výtvarnou stránku charakterizuje lineární olemování všech postav a poněkud plošnější práce s barvou. Celek tak působí, zvláště díky jasné barevnosti, v harmonické jednotě s architekturou kaple.

Stejného ladění jsou i malby v hrobce Antonína Chmela na vinohradském hřbitově (*obr. 109, 110*), na nichž Liebscher pracuje následujícího roku. První obraz představuje sv. Antonína Paduánského s Ježíškem na klíně, kterému se klanějí další dva

¹²² Dopis z 21.11.1897. Archiv NG, fond Adolf Liebscher, AA3029 F90 IČ 6.

¹²³ Valtr 1989, s. 64.

¹²⁴ Zlatá Praha XIV, 1897, s. 108.

světci. Na druhém obraze Kristus vystupuje z hrobu; postavy budících se vojáků na levé a sklánějícího se anděla na pravé straně opět prozradí renesanční inspiraci.

Jeden z největších výzdobných projektů v díle Adolfa Liebschera představuje práce na kostele Nanebevzetí P. Marie ve Zlonicích. Tento původně středověký kostel byl v letech 1727 – 1735 přestavěn F. M. Kaňkou a J. F. Hübnerem jako zpodélněná centrála, vycházející z půdorysu kříže. V letech 1895 – 1899 proběhly neobarokní úpravy podle návrhu F. Ohmanna. V jejich rámci došlo mimo jiné k výměně původních soch průčelí za nové sočuly českých patronů od S. Suchardy. Po přelomu století se dalších úprav ujal J. Fanta, který obohatil vnitřní vybavení kostela o secesní prvky, včetně nového tabernáku hlavního oltáře s Ukřižovaným v mandorle.¹²⁵ V letech 1909 – 1911 pak Adolf Liebscher pracuje na malířské výzdobě celého kostela. Návrhy maleb musel nejdříve předložit ke schválení – z hlediska památkové péče je hodnotil K. Hilbert, který doporučil pozměnit pouze výjev nad kruchtou. Nástěnné malby Liebscher provádí vždy o prázdninách za pomoci svého syna Adolfa a stálého spolupracovníka Julia Fischera technikou fresco-secco. Po dokončení maleb se objevily výhrady k obrazu Zvěstování a Liebscher byl nucen jej roku 1913 na vlastní náklady opravit.¹²⁶

Hlavní čtvercové pole ústředního prostoru vyplňuje velký výjev Nanebevzetí P. Marie a v cípech plackové klenby postavy čtyř evangelistů. Na příčné ose jej obklopují obrazy Klanění Tří králů (*obr. 111*) a Klanění pastýřů, na podélné ose je to scéna se sv. Cecílií v klenbě před kruchtou a Zvěstování na poli před hlavním oltářem. V konše nad oltářem zobrazuje Nejsv. Trojici; v prostoru nad kruchtou pak umísťuje obraz P. Marie s Ježíškem, nesený anděly, a portréty hlavních donátorů z doby barokní i neobarokní přestavby – Bohuchvala Valkouna z Adlaru a knížete Karla Kinského (*obr. 112*); v duchu barokní tradice vkládá do jedné z doprovodných postav svůj autoportrét.

I když je výtvarné pojetí maleb inspirováno barokními předlohami – Liebscher při té příležitosti studoval malby v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně a v kostele sv. Kateřiny na Novém Městě – týká se to především jejich kompozičního řešení. V duchu barokní fresky Liebscher užívá hlubokého pohledu, který zvyšuje dynamiku jinak spíše klidných výjevů. Baroknímu výrazu se však vzdaluje odlišnou světelnou režii, výraznějším podílem linie a lokální barevností. Ačkoliv nelze hovořit o vysloveně secesní stylizaci, jaká se objevuje např. u nástěnných maleb v kostele sv. kříže v Újezdu u Rokycan, které roku 1902 provádí K. V. Mašek, srovnáme-li

¹²⁵ Příbyl 1999, s.5.

¹²⁶ Příbyl 1992, s. 28.

zlonické malby s Liebscherovou prací v Národním domě na Vinohradech, zaznamenáme zřetelný posun, kterým jeho umělecký výraz prošel od vídeňského neobaroku směrem k plošněji pojaté malbě počátku 19. století.

Viděli jsme, že náboženská tvorba Adolfa Liebschera má mnoho různých poloh – od oltářních obrazů, přes vitraje až po velké nástěnné malby. Svému publiku však byl Liebscher znám především jako tvůrce drobných Madon, určených pro výzdobu měšťanských domácností. Tato dílka, jejichž sentiment je mnohdy až přeslazený, přesně ilustrují svou dobu, ve které se náboženský cit stal jen poetickou dekorací prozaického života. Romantická citovost, obracející se k osobnímu duchovnímu prožitku, se mění v pouhý vnější atribut maleb, jejichž hlavním cílem je evokace „starých dobrých časů“ – tak, jak to vidíme např. v obraze O Božím těle z roku 1906, který reprodukovala Zlatá Praha v roce 1914 (*obr. 113*).¹²⁷ Pseudo-oltářní charakter obrazu v kombinaci s romantickými rekvizitami oděvu první poloviny 19. století a něžnou krásou mladých dívek v sobě spojuje všechno, co tehdejší zákazník od uměleckého díla požadoval – jen ten náboženský obsah se již poněkud vytratil.

¹²⁷ Zlatá Praha XXXI, 1914, s. 424.

VI. Žánrová malba

Žánrová malba je v díle Adolfa Liebschera spojena především s jeho intenzivním studiem venkova, zejména moravského, který navštěvuje již od poloviny 80. let. Kromě obrazů s touto tematikou však příležitostně narazíme i na náměty jiného druhu.

České žánrové malířství se vyvíjí zhruba od 2. třetiny 19. století, většího zájmu se mu dostává ale až v 50. a 60. letech; k jeho hlavním představitelům v té době patří Antonín Dvořák (1817 – 1881), Quido Mánes (1828 – 1880) a Antonín Gareis mladší (1837 – 1922), kteří vytvářejí obrazy převážně z prostředí venkova. Jejich námětem je vedle idylicky nahlížených výjevů ze všedního i svátečního života prostých lidí také vyprávění drobných příběhů, většinou s mravoličným podtextem. Současně již od poloviny století dochází k ovlivnění žánrové malby soudobým francouzským uměním a následkem toho k jejímu výrazovému i obsahovému posunu směrem k realismu.¹²⁸ Díla Viktora Barvitia (1834 – 1902) či S. H. Pinkase (1827 – 1901) tak opouštějí idylickou rovinu a svým zdánlivě dokumentárním pohledem se stávají mnohdy šzíravými kritikami současné společnosti.¹²⁹

Po určité stagnaci v 70. letech získává žánrová malba novou tvář právě v díle generace Liebscherových vrstevníků; lépe řečeno, získává mnoho různých tváří, odpovídajících různému naturelu jednotlivých umělců. Vedle potemnělých obrazů J. Schikanedera, obracejících se do nitra zobrazených postav, či znepokojivých anekdotických scén H. Schwaigera, inspirovaných holandským a vlámským uměním, se zejména na přelomu 80. a 90. let objevují monumentální mnohofigurální kompozice, navazující v podstatě na výpravné historické malby. Jejich autory byli např. V. Bartoněk či Václav Sochor, jehož gigantická Slavnost Božího těla (o rozměrech 520 x 800 cm) sklidila roku 1889 úspěch i na pařížské Světové výstavě.

Kromě městského žánru získávají oblibu také obrazy z prostředí venkova, u nichž kritika oceňuje mimo jiné i etnografické hledisko, dokumentující regionální lidovou kulturu. Malíři, působící v tomto oboru, se záhy stávají specialisty na jednotlivé oblasti – moravský a slovenský venkov zobrazuje Jaroslav Věšín a později Joža Uprka, v západních Čechách je to Augustin Němejc a Jaroslav Špillar. Folklorní malba tvoří, jak jsme již naznačili, také podstatnou část žánrové tvorby Adolfa Liebschera.

¹²⁸ Markéta Theinhardtová, Žánrová malba: od biedermeieru k realismu. Čechy 1840 – 1860. In: Petrasová – Lorenzová 2001, s. 349.

¹²⁹ Prah 1983, s. 215.

Jeho první práce v tomto oboru, datující se do sklonku 70. let, jsou však situovány do městského prostředí. Tehdy vznikají kresby z pražských parků a uliček, publikované v ilustrovaných časopisech; mnoho dalších kreseb podobného rázu vytváří během své cesty do Itálie. Liebscherovu první návštěvu moravského a slovenského venkova můžeme datovat před polovinu 80. let. Řadu studií z těchto cest totiž vystavuje roku 1885 v Rudolfinu; objevují se zde však již i olejové obrazy. Z nich recenzent Světozoru nejvíce oceňuje výjev Z trenčínského jarmarku, „*upomínající na výtvary Mánesovy*,“¹³⁰ a jeho pendant Obchod na ulici.

Ještě roku 1885 se Liebscher vydává na Moravu znovu a za svého pobytu v Novém Hrozenkově vytváří skici ke své první velké žánrové kompozici – obrazu **Valašská svatba** (*obr. 114*), který vystavuje příštího roku na Výroční výstavě.¹³¹ Dílo známe pouze z tušové kresby, reprodukované ve Světozoru, neboť roku 1887 obraz putoval na výstavu vídeňského Kunstvereinu, kde jej zakoupil Američan Dr. Loris¹³² a odvezl jej do Filadelfie. Výjev je zasazen do světnice venkovské chalupy, kde kolem stolu sedí nevelká společnost svatebčanů. V levé části stolu stojí chasník, pozvedající sklenici k přípitku ženichovi a nevěstě, umístěným vpravo od středu obrazu.

O Valašské svatbě referuje ve Světozoru Renata Tyršová, která patřila k největším propagátorům národopisného žánru. Svými postřehy přesně postihuje klady i zápory Liebscherova díla. Přes vhodně zvolený námět postrádá v jeho ztvárnění dostatečnou kompoziční a dějovou provázanost, zároveň však poznamenává: „*Než Liebscherovi nešlo, jak se zdá, tak o vylíčení určité scény, jako o zachycení řady zjevů rázovitých a hostinka svatební je pouhou zámlinkou k tomu*.“¹³³ I z tohoto hlediska však na obraze nachází určité nedostatky, „*(...) zejména mladší postavy ženské až povážlivě hrubozrně se vyjímají. Jisté povrchnosti provedení smíme snad za následek spěšného dokončení obrazu pokládati; některé jiné slabosti technické jako kožitá karnace, tvrdý způsob modelace, zemité stíny jsou zvyklostí štětce Liebscherova, jimiž účinek obrazů jeho nemálo trpívá*.“ Za zdařilé Tyršová označuje zobrazení starších osob a především pak věrné ztvárnění detailů kroje jednotlivých postav, které pokládá za hlavní přednost obrazu.

Výtky, učiněné R. Tyršovou, můžeme, ač pouze na základě reprodukce, považovat za oprávněné. I když rozměry obrazu neznáme, jeho kompozice nepostrádá jistou

¹³⁰ Umělecká výstava v Rudolfinu II., Světozor XIX, 1885, s. 331.

¹³¹ Do tohoto období můžeme řadit některé kresby, zachované ve sbírkách Národní galerie v Praze – např. kvaš Žnečka s dýmkou.

¹³² Zlatá Praha jej uvádí jako Dr. Mourise; Zlatá Praha IV, 1887, s. 703.

¹³³ Renata Tyršová, Výstava Krasoumné jednoty v Rudolfinu VI., Světozor XX, 1886, s. 414.

monumentalitu; v detailně studovaných tvářích vesničanů zase spatřujeme snahu o sentimentem nezatížený realismus. Liebscher však tyto dva aspekty nedokáže spojit přesvědčivou dějovou linií – místo působivé žánrové scény se mu tak obraz rozpadá na řadu vedle sebe posazených portrétů, které na sebe vzájemně téměř nereagují. Většina postav hledí nezúčastněně před sebe patrně ve stejné pozici, v jaké seděly Liebscherovi modelem na jeho skicách. Obsahové stránce obrazu škodí také upozadění postavy nevěsty, která se ocitá jaksi stranou oproti mladé družičce, umístěné v samém středu kompozice.

Neživotná ztrnulost scény vynikne např. ve srovnání se svižnou lavírovanou kresbou Svatební veselí z Památníku národního písemnictví, kterou můžeme zařadit nejspíše do 90. let (*obr. 115*). Zde je postava nevěsty, resignovaně sedící uprostřed hlučného kruhu již značně veselých svatebčanů, skutečným středem kompozice; svým vážným výrazem tvoří navíc působivý kontrast k humornému ladění celé kresby.

I přes zmíněné nedostatky zůstává však Valašská svatba patrně nejambicióznějším Liebscherovým dílem v oblasti žánrové malby.

Idylického ztvárnění venkova se Liebscher přidrzuje i v dalších dílech z přelomu 80. a 90. let; jejich anekdotický obsah je často pouhým prostředkem k detailnímu zobrazení lidového prostředí. Obrazy Jen za hubičku (1887), Sladké břímě (1889), či Polední odpočinek ženců na Slovensku (1890; *obr. 116*), jež známe z časopiseckých reprodukcí, se svým charakterem blíží pracím tehdy velmi populárního malíře slovenského a později bulharského venkova J. Věšina (1859 – 1915). Podle R. Tyršové však srovnání obou umělců vyznívá pro Adolfa Liebschera nepříznivě – nedosahuje Věšínovy malířské lehkosti a jistoty, jeho postavy působí „triviálně.“¹³⁴

Na pomezí žánru a ilustrace vytváří Liebscher roku 1893 dva výjevy z **Prodané nevěsty** B. Smetany (*obr. 117, 118*). Obrazy vznikají na objednávku Přemysla Růžičky, sládka pivovaru v Jindřichově Hradci, kde Smetana žil ve věku 7 – 10 let, jako výzdoba jeho tehdejšího bytu.¹³⁵ Jejich popularitu, která později vedla k vydání barvotiskových reprodukcí, zvýšilo i bližící se výročí Smetanova narození a současně úmrtí v roce 1894.

¹³⁴ Renata Tyršová, Výstava Krasoumné jednoty v Rudolfinu IV., Světozor XXI, 1887, s. 429.

¹³⁵ Zlatá Praha XI, 1894, s. 11 – 12.

Obě scény, Věrné naše milování i Rozmysli si, Mařenko (uloženo na zámku Hrubý Rohozec) představují dvojici postav v jednoduchém krajinném prostředí.¹³⁶ V prvním případě jsou to Jeník a Mařenka, objímající se pod kvetoucím stromem, ve druhém se k Mařence, sedící na okraji návsi, s pochopením sklání starší žena. Líbezná idyličnost i určitá divadelnost kompozice obou obrazů, na niž upozorňuje K. M. Čapek-Chod,¹³⁷ jsou zde zcela v souladu s jejich obsahem.

Úspěch Liebscherových „Mařenek“, jak se obrazům začalo důvěrně přezdívat, inspiroval V. Bartoňka, který následujícího roku vytváří kompozici Lásku jsme si přísahali (*obr. 119*),¹³⁸ v níž nepokrytě kopíruje Věrné milování. Bartoněk pouze mírně pozměňuje postoj objímající se dvojice; krajinné prostředí včetně kvetoucí jabloně a chalupy v pozadí však zůstávají stejné. Kvality Liebscherových obrazů vyniknou zvláště ve srovnání se sedmidílným cyklem akvarelů, který na téma Prodané nevěsty vytváří F. Ženíšek roku 1907. Ženíškovy přeplněné, divoce barevné a téměř karikaturně působící kompozice se nemohou vyrovnat Liebscherovým intimním scénám s jejich působivou prostotou, akcentující citovost, která však nesklouzává na úroveň laciného sentimentu.

Oblibu folklorní malby zvýšila Národopisná výstava roku 1895; v této době pronikají lidové motivy i do oblasti dekorativní malby – příkladem jsou např. lunetové alegorické obrazy na schodišti Městské spořitelny pražské od M. Alše a J. Věšína (1894), či Alšova výzdoba průčelí domu U Rotta (čp. 142/II, 1897). Ke konci století také tento druh malby začínají ovlivňovat podněty z nových uměleckých směrů, jak to můžeme vidět u dekorativních vlysů K. V. Maška, v plakátové tvorbě A. Muchy, či v obrazech J. Uprky. Adolf Liebscher však i nadále zůstává věrný tradiční idyle, opatřené přiměřeně realistickým provedením. V některých jeho pracích z této doby je ale tento realismus podbízivou idyličností pomalu vytlačován – např. Černoorská idyla, datovaná do 90. let (OGVU Olomouc; *obr. 120*), se svou kombinací zamilované dvojice, zapadajícího slunce a sladké barevnosti dostává již na hranici dobrého vkusu.

O zřejmém zacílení na umělecky poněkud méně náročné publikum svědčí i Liebscherovy obrazy, v nichž opouští folklorní téma. V duchu populárních pláten Beneše Knüpfera vytváří scenerie s koupajícími se, více či méně obnaženými dívkami (Rusalky, 1899, *obr. 121*), v nichž někdy dochází ke spíše komicky

¹³⁶ Mžýková 1985, s. 534.

¹³⁷ „(...) operní představení, tj. jeviště, připomíná také theatrální poněkud osvětlení i dekorativní krajina, z níž nejedna podrobnost činí dojem praktikáblu.“ K. M. Čapek-Chod, Umělecká výstava v Rudolfinu, Světozor XXVII, 1893, s. 322.

¹³⁸ Světozor XXVIII, 1894, s. 322.

působícímu smísení alegorie a žánru (např. v obraze *V chladících vlnkách* z roku 1895 vedle sebe staví dívku v moderním koupacím úboru a nahou ženu, opatřenou pouze dekorativní draperií).

Liebscherovu žánrovou tvorbu charakterizuje jeho ovlivnění proudem tzv. neoromantismu, který je ve větší či menší míře patrný v díle většiny umělců jeho generace.¹³⁹ Typickým příkladem tohoto směru je *Výlet na Říp* (*obr. 124*), na němž Liebscher pracuje v letech 1900 – 1902. Skica k obrazu se nachází v Západočeské galerii v Plzni (*obr. 123*), definitivní verze v Galerii hlavního města Prahy.

Obraz se vrací do obrozenecké doby před rokem 1848 a představuje veselou společnost mladých lidí pod rotundou sv. Jiří na Řípu. Většina dívek sedí a chystá piknikové pohoštění, muži stojí, jeden z nich hraje na kytaru, ostatní zpívají. Atmosféra obrazu vyjadřuje vlastenecké nadšení předbřeznové doby; Říp jako jeden z národních symbolů se ale stával cílem podobných akcí i později – 10. května 1868 se zde např. konal mohutný tábor lidu.

I přes tyto historické konotace, které byly každému divákovi zřejmé, je však obraz především příjemnou žánrovou scénou, u níž je vlastenecký obsah pouze součástí primárně idylického výjevu. O tom svědčí i jediná výraznější změna, kterou Liebscher učinil oproti dochované skice, kde dvě ženské postavy ve středu kompozice původně zobrazil v národním kroji. Nahrazením krojů městským oděvem snižuje programně vlastenecké vyznění obrazu a akcentuje jeho žánrový charakter. Právě touto idylickou bezstarostností se Liebscher vrací k pozdně romantické žánrové malbě – nejbliže jsou mu grafické listy podle kreseb Q. Mánesa, zachycující sváteční náladu pražských poutí – litografie *Svatojánská pouť* (1853) a zejména dřevoryt *Pouť u sv. Prokopa* (1861), v němž je žánrová scéna situována rovněž pod vrcholek kopce s kostelíkem.

Jestliže v celkové náladě i malebné kompozici se Liebscher inspiroval malbou kolem poloviny století, o době vzniku obrazu jasně hovoří jeho barevná a světelná atmosféra. Celou scénou proniká chladně jasné světlo, které zvýrazňuje studené šedomodré a zelené tóny oblohy a trávy, a z nějž ostře vystupují jednotlivé postavy, propracované do nejmenších detailů. Celkový výraz obrazu tak vzniká na základě kontrastu téměř naturalistického ztvárnění a idylického obsahu. Toto spojení dvou zdánlivě protikladných náhledů patří k typickým projevům francouzsky orientované salonní malby konce 19. století;¹⁴⁰ v rámci Liebscherova díla se však objevuje spíše ojediněle.

¹³⁹ R. Prahel, *Malířství v generaci Národního divadla*. In: Petrasová – Lorenzová 1999, s. 64.

¹⁴⁰ Již roku 1883 s ním pracuje např. V. Sochor v obraze *V lázni* (Galerie hlavního města Prahy).

S rekvizitami romantické malby pracuje Liebscher v mnoha dalších idylických scénách. Vytváří řadu obrazů zamilovaných dvojic v romantické krajině – na vrcholku kopce, v sadu, na mořském břehu – jedním z nich je i *Idyla u moře* (1902) z Galerie hlavního města Prahy. Působivá krajinná prostředí tak na rozdíl od romantiků využívá pouze k plytkým milostným výjevům, postrádajícím jakýkoli vnitřní obsah.

Romantismus však ovlivnil uměleckou tvorbu konce století i znovu oživenou zálibou v pohádkových motivech, které jako by někdy nenápadně vplouvaly do všedního lidského světa. Tak se např. již zmíněné obrazy B. Knüpfera, plné faunů a vil, jeví jaksi na hranici mezi žánrem a pohádkovým výjevem; někdy jako by se oba světy dokonce střetaly (*Fauni prchající před automobilem*, po 1900).

Uhrančivě působící setkání žánru a pohádky nabízí i Adolf Liebscher ve své malbě *Ulétání zvonů* (Národní galerie v Praze; *obr. 122*).¹⁴¹ Zobrazuje zde mladého pastýře, stojícího v zamyšlení poblíž svého stáda uprostřed lesa. V horní části obrazu se pak zjevují přízračně modré dívčí postavy, rozhoupávající velké „odlétající“ zvony. Podmanivá atmosféra připomene výjevy Liebscherových Českých elegií, v nichž se nad realisticky podanou krajinou vznáší poloprůsvitná postava Vlasti. Právě příbuznost s Českými elegiemi umožňuje datovat tento obraz do doby po roce 1900.

Jeho působivost je založena nejen na kontrastu reálného výjevu a snové fantazie, ale i na zvláštním spojení námětu, vztahujícího se ke křesťanské tradici „odlétání zvonů do Říma“ o Velkém pátku, a jeho pohádkově tajemného, ale nikterak náboženského ztvárnění. Znepokojivé vyznění obrazu podtrhuje jeho zářivá barevnost, kdy mezi stromy prosvítá jasně modrá noční obloha, z níž jako by byly zrozeny i vznášející se víly. Obraz představuje Liebscherovu osobitou reakci na symbolistní malířství; příznačné je, že stejně jako v případě Českých elegií nevolí žádné niterně vyhocené, depresivní téma, ale ztvárňuje zde spíše melancholickou meditaci nad velikonočním příběhem,¹⁴² kterou ještě objektivizuje zobrazením hlavní postavy v lidovém kroji. Atmosféra obrazu se tak svým spojením reálného světa a říše lidových náboženských představ blíží malbě *Zvěstování pastýřům* z triptychu *Valašské Madony* a posouvá jej na hranici žánru a pohádkově náboženského výjevu.

¹⁴¹ Katalog Nitra 1984, č. 35.

¹⁴² Ve vztahu k utrpení Krista bychom snad mohli chápat dvě na zemi ležící zkřížené klády jako aluzi kříže.

Viděli jsme, že hlavním rysem Liebscherových žánrových maleb je idyličnost, upozadující narativní stránku obrazu. O tom, že Liebscher byl přesto bystrým pozorovatelem života, schopným zachytit jej anekdotickou zkratkou, tak svědčí pouze jeho kresby, které vytvářel pro ilustrované časopisy. V nich rozehrává veselé scény, plné svižného pohybu (Rvačka, 90. léta, Památník národního písemnictví; *obr. 125*) a někdy i karikaturní nadsázky (Výroční trh Umělecké besedy, 1887, Národní muzeum Praha); tyto epizodické výjevy však nepovažoval za vhodné k provedení ve velkém měřítku.

Vyhýbá se tak ve své tvorbě onomu proudu žánrové malby, který zachycuje scény z běžného života, případně do nich vkládá drobný příběh. Liebscher nepatří k malířům – vypravěčům, jakým je např. Josef Douba; v jeho malbách z prostředí venkova se neskryvá žádný sociální podtext a nesnaží se ani proniknout do psychiky zobrazených postav. Jeho žánrová díla můžeme charakterizovat prostým slovem „obrázek“ – Liebscher nevytváří nic víc a nic méně než půvabný, hlubším obsahem nezatížený obrázek atmosféry venkova, nahlíženého jako ideální místo k životu, zbavené všeho shonu a povrchnosti moderního světa. Jakkoli daleko měla realita k této idyle, takový pohled přesně vyhovoval měšťanské střední třídě, která patřila k Liebscherovým nejčastějším zákazníkům.

Druhou stránkou těchto děl je jejich realistické ztvárnění, založené na umělcových národopisných studiích. Liebscher zde reaguje na aktuální oblibu lidové tematiky a současně na potřebu jejího objektivního zhodnocení. Jeho věrné podání lidových krojů proto dobová kritika oceňovala a i z dnešního hlediska představuje zajímavý etnografický pramen.

VII. Ilustrace, kresba a užitá grafika

Ilustrace tvoří podstatnou část díla Adolfa Liebschera. Výzdobou knih S. Čecha či J. Vrchlického se na počátku 80. let otevírá jeho umělecká dráha a jeho kreslené příspěvky se pravidelně objevují v ilustrovaných časopisech až do sklonku století, kdy je postupně vytlačuje fotografie.

Významný rozvoj české kresby a ilustrace a s tím spojené zvýšení prestiže těchto dosud opomíjených disciplín zaznamenáváme zhruba od 70. let 19. století právě v díle Liebscherovy generace. Již roku 1877 sklízí F. Ženíšek úspěch se svým kvašovým cyklem *Zvířátka a Petrovští*; kresba představuje hlavní součást tvorby M. Pirnera, M. Alše, či F. Jeneweina, kteří mají zásluhu na jejím zrovnoprávnění s malbou. Vzrůstající popularita ilustrovaných časopisů však také přivádí na scénu autory, spojené především s tímto oborem – Josefa Mukařovského, Karla Krejčíka a mnohé další.¹⁴³ Zdokonalování reprodukčních technik pak umožňuje vydávání prestižních ilustrovaných děl vysoké umělecké kvality i rozvoj užití grafiky, zvyšující svou úroveň na cestě k secesní tvorbě.

Počátky Liebscherovy tvorby na poli ilustrace jsou spojeny s pracemi pro časopisy, zejména *Světlozor* a roku 1884 založenou *Zlatou Prahu*. Již od konce 70. let se zde objevují jeho obrazové doprovody k básním a povídkám, ale i drobné alegorické kresby – jednou z nich, nazvanou *Chrám jest otevřen, již vstupte, Uměny!* (*obr. 126*), přivítal roku 1881 otevření Národního divadla.¹⁴⁴

Velkou oblibu si získaly dvě ilustrace vlasteneckých písní, vytvořené v letech 1884 a 1885, které vždy následujícího roku vyšly jako světlotiskové Prémie Zlaté Prahy. První z nich ilustruje píseň **Kde domov můj?** (*obr. 127*); kolem notového zápisu a textu písně, ozářeného světlem, vycházejícím ze svatováclavské koruny, Liebscher komponuje dva vzájemně se doplňující výjevy. V horní části vlevo je to skupina mytických Čechů, hledící k siluetě Řípu. Z druhé strany jim lipovou ratolestí mává ženský genius Vlasti. V dolní části pak kolem „šumícího boru a hučící vody“ prochází průvod krojovaných chasníků a děvčat směrem ku Praze, „*kteřá ač v mlhovité ještě dálce, s čarokrásným obrysem zakončuje obzor.*“¹⁴⁵ Obraz jako celek tedy obsahuje všechny podstatné národní symboly, vyvolávající vlastenecké dojetí a spojující v sobě mytickou minulost s idylicky nahlíženou přítomností, jejichž

¹⁴³ R. Prahel, Malířství v generaci Národního divadla. In: Petrasová – Lorenzová 1999, s. 85.

¹⁴⁴ *Světlozor* XV, 1881, s. 257.

¹⁴⁵ Vilém Weitenweber, „Kde domov můj?“ Prémie Zlaté Prahy na rok 1885. *Zlatá Praha* I, 1884, s. 591 – 592.

společným jmenovatelem je ještě čerstvá vzpomínka na otevření Národního divadla. K výzdobě Národního divadla se Liebscher také odvolává v postavách starých Čechů, v nichž vychází ze svého návrhu opony. V kontrastu k bájeslovné monumentalitě horní části vyznívá žánrově uvolněné ztvárnění lidového průvodu v duchu Liebscherových národopisných kreseb.

K této národní idyle vytváří následujícího roku heroičtěji laděný pendant s písní **Hej Slované!** (obr. 128).¹⁴⁶ Tušový návrh této kompozice, na jejíž krajinné části údajně spolupracoval Karel Liebscher, se zachoval v Muzeu umění v Olomouci. V dolní části vidíme na pozadí zšeřelé krajiny vítězné husitské vojáky, hledící v chmurném zamyšlení na mrtvá těla, ležící kolem. Od tohoto vlastenecky emotivního výjevu pak nad textem písně přecházíme k obrazu její panslovanské myšlenky. K ženské postavě s pochodní a vavřínovým věncem zde míří „*zástupcové veškerých kmenů slovanských ruku v ruce ujištění sobě dávající, že „ještě žije duch slovanský a že bude žít na věky!*“¹⁴⁷ Celková kompozice je tedy uspořádána opačně než u předchozího obrazu – zatímco tam se nad výjevem šťastného okamžiku národa vznáší duch jeho dávné minulosti, zde hrdinský dějinný moment představuje základ, na němž by mělo stavět přítomné a budoucí směřování národa, potažmo celého Slovanstva.

Vlasteneckou a historickou tematiku Liebscher neopouští ani ve svých dalších ilustracích. Již od počátku 80. let se podílí na postupně vycházejících edicích Čechy, jejichž obrazovou část řídí jeho bratr Karel a spolupracuje na ní celá řada umělců starší i mladé generace, a Hrady a zámky Augusta Sedláčka, jejichž obrazový doprovod vytváří spolu s Karlem v letech 1883 – 1893 (díly 2. – 9.).

Větší prostor k vlastnímu uměleckému vyjádření mu však poskytují ilustrace básnických prací. Jedněmi z prvních jsou básně S. Čecha Václav z Michalovic – tu ilustruje roku 1882, a Ve stínu lípy z roku 1884; totéž můžeme říci i o ilustracích románu Pro bílou labuť švaberskou V. B. Třebízského a Starosvětských obrázků A. Jiráska – obě vytváří roku 1884. Umělecky nejzajímavější se jeví Liebscherova práce na básni J. Vrchlického **Legenda o sv. Prokopu**, vydaná téhož roku v Ottově nakladatelství. I zde spolupracuje s bratrem Karlem; Adolfovi však můžeme připisovat dramatické scény světceva pokoušení, v nichž je dynamika vzájemně propletených těl ďáblíků podpořena efektními kontrasty světla a stínu.

¹⁴⁶ Tuto „hymnu Slované“ složil roku 1834 Samo Tomášik; zazněla i na Slovanském kongresu v Praze 1848. Mžýková 2000, s. 401.

¹⁴⁷ Vilém Weitenweber, Prémie Zlaté Prahy na rok 1886. Zlatá Praha III, 1886, s. 32.

Srovnání Liebscherova výtvarného projevu s pracemi jeho kolegů umožňují Prémie Umělecké besedy, vycházející v 90. letech. A to zejména první z nich, vydání Erbenovy *Kytice* z roku 1890, na kterém se kromě osvědčených ilustrátorů, k nimž patřil kromě A. a K. Liebscherů např. František Slabý, podíleli i umělci mladší generace – K. V. Mašek, L. Marold, Vilém Trsek a Viktor Oliva. Redaktorem obrazové části, který patrně také přidělil jednotlivým malířům konkrétní básně, byl E. K. Liška.¹⁴⁸

Adolfu Liebscherovi připadlo ilustrovat jednu z nejatraktivnějších básní, Svatební košile. Vytváří dvě kresby – první, vytištěná v záhlaví básně, se zachovala ve sbírce Národní galerie v Praze (*obr. 130*). Představuje úvodní scénu, v níž se dívka modlí a za oknem se již objevuje její milý. Liebscher výjev situuje do podkrovní světničky – kompozice připomene jeho starší kresbu k básni *Mladé sny*, jež vyšla ve Světozoru roku 1888. Zatímco na ní otevřeným střešním okénkem sestupují k zasněné dívce postavy andílků, zde se v okně zjevuje temná silueta se svítícíma očima, evokující hrozící nebezpečí. Přitom nelze říci, že se Liebscherovi zcela zdařilo vystihnout tuto napjatou atmosféru – zvláště, srovnáme-li kresbu s olejovým náčrtem J. Tulky z roku 1873, kde zobrazuje tutéž scénu daleko sugestivněji (*obr. 131*).

Dramatičnost básně Liebscher využívá ve druhé kresbě, představují rej duchů, vířících nad hřbitovem (*obr. 129*). Tento motiv spirálovitě se vinoucího roje lidských těl patří k jeho „stálému repertoáru“ – setkáme se s ním již v *Legendě o sv. Prokopu* a užije jej i roku 1903 v jednom z obrazů *Českých elegií*. Přesto tato kresba patří k nejzdařilejším ilustracím sbírky, jež celkově působí poněkud nevyrovnaným dojmem – vedle prosvětlených akvarelů V. Olivy (*Polednice, Záhořovo lože*) a L. Marolda (*Vodník*) se objevují působivé lineární kresby F. Jeneweina (*Vodník*), vycházející mimo jiné z Michelangelových maleb v Sixtinské kapli (*Věštkyně*).

Na podobné spolupráci umělců je založeno i zdaleka již ne tak úspěšné vydání **Ohlasu písní českých** F. L. Čelakovského, jež vychází jako Prémie Umělecké besedy na rok 1896. Kromě A. Liebschera, F. Jeneweina, V. Trska a F. Slabého se na výzdobě knihy podílí celá řada dalších malířů, jejichž jména jsou dnes známa především ze stránek ilustrovaných časopisů – F. Urban, L. Novák, Josef Ženíšek a další. Liebscher zde vytváří kresby k básním *Prokop Holý* a *Toman a lesní panna*.

O dva roky dříve pracoval Liebscher na titulním listě další Prémie Umělecké besedy, nazvané *Vzpomínky na paměť třicetileté činnosti Umělecké besedy 1863 – 1893*. Akvarel **Mrtvým vlastencům**, doprovázející báseň S. Čecha, jež je mottem celé knihy, představuje truchlící ženskou postavu, opřenou o náhrobek (*obr. 132*). Vznik kompozice dokumentuje dopis, v němž Liebscher konzultuje přesnou pozici

¹⁴⁸ Jelínek 1913, s. 52.

postavy s B. Schnirchem, který měl výtvarnou stránku knihy na starosti.¹⁴⁹ Vyplývá z něj, že původně zamýšlel opřít postavu o velkou urnu, podobně jako je tomu u klasicistních náhrobků. V dopise ale navrhuje urnu odstranit a dívčiny ruce položit na římsu pomníku. Konečná verze představuje nepříliš zdařilý kompromis – dívka je opřena o jakýsi výčnělek, na kterém visí jeden z věnců, a její pozice působí poněkud krkolomně.

Specifický úkol představovala pro Liebschera účast na albu **Alegorie a emblémy** (Allegorien und Embleme) M. Gerlacha, jehož druhá řada vzniká v letech 1895 – 1897 za značného přispění českých umělců – kromě A. Liebschera to jsou J. Preisler, M. Švabinský, K. V. Mašek, K. Špillar, L. Novák, K. Klusáček a H. Schwaiger. Ačkoliv se album snaží navázat na myšlenku první řady z let 1882 – 1884, která měla za cíl vytvořit rejstřík alegorických zobrazení nejrůznějších oborů či aspektů lidské činnosti v duchu starých ikonologických příruček, konečný výsledek je zcela odlišný.

Původně zadaný rozsah témat Víno, Lásky, Zpěv, Hudba, Tanec se postupně rozšiřuje, takže vedle dalších uměleckých druhů se objevují zejména v závěru alba takové náměty jako Průmysl, Astronomie či Smrt. Pod vlivem atmosféry přelomu století se také postupně mění výtvarné pojetí alegorií od oficiálně uhlazené dekorace k subjektivně citěnému symbolismu, od detailně propracované kompozice k efektní secesní zkratce. Příkladem může být fantastická kresba H. Schwaigera Lov (Jagd), vytvářející sugestivní a zároveň karikující obraz hamižnosti a honby za majetkem.

Právě Schwaiger s Liebscherem byli nejstarší s českých umělců, kteří se na albu podíleli; ostatní malíři již patřili do mladé generace a většina jich v té době byla členy Spolku Mánes. O to větší výzvu pro Liebschera tato práce představovala. První kompozice Lásky, Hudba, Víno (*obr. 133*) odpovídá svým pojetím pracím M. Švabinského (*obr. 135*) či K. V. Maška – ženské postavy v dekorativních pózách se pohybují na hranici mezi poetickou melancholií a lehkou erotikou a daný námět naznačují spíše jaksí mimochodem drženými atributy.

Na zcela jinou rovinu se Liebscher pouští ve druhé kresbě, nazvané Lásky (*obr. 134*). Zdá se, jako by se vracel k Erbenově Kytici, když místo zobrazení zamilované dvojice pojednává tento námět jako příběh vodníka, jenž stahuje pod vodu objekt své touhy, mladou dívku. Ačkoliv i zde je kladen důraz na krásné dívčí tělo ladných tvarů, tajemná atmosféra obrazu se vymyká nejen z pojetí ostatních kreseb alba, vznikajících v této době, tedy roku 1895 (kresba je datována), ale je pozoruhodná i v rámci tvorby Adolfa Liebschera. Můžeme ji pokládat za jedno z nejranějších děl, jimiž se Liebscher přibližuje dobové zálibě v pohádkově ponurých námětech, tak jak

¹⁴⁹ Archiv NG, fond Bohuslav Schnirch, č. 46 2974/130.

je vidíme v pracích M. Pirnera či H. Schwaigera. Kresba je také zajímavější o souvislosti, v jakých vzniká. Liebscher jako rozený dekoratér zde mohl plně využít svůj talent pro romanticky laděnou alegorickou kompozici, jakých vytvořil za svůj život desítky – místo toho se rozhoduje pro narativně podbarvený, fantastický námět, v němž vlastní obsah obrazu – Lásku – v podstatě obrací naruby.¹⁵⁰ Namísto tradiční idyly, která by se od něj dala nejspíše očekávat, vytváří obraz beznaděje a smrti – i když v romanticky působivém hávu.

Oborem, který na konci 19. století prožívá velký rozvoj, je tvorba diplomů a plakátů, spojená s narůstající popularitou výstav a přehlídek všeho druhu. Tyto práce z počátku vycházejí z tradičních alegorických kompozic, tak jak se ve velkém měřítku objevují na výzdobách různých budov. Nejen pojetí postav, ale i dekorativní ornamentika při tom čerpají z renesančních předloh – jako vzor zde sloužila i první edice Alegorií a emblémů.

Této charakteristice odpovídá i diplom z Technické výstavy v Praze, který Adolf Liebscher vytváří roku 1887 pro Spolek architektů a inženýrů v Království českém (*obr. 136*). Ve středu diplomu zobrazuje dvojici trůnicích ženských postav, představujících Architekturu a Inženýrství; po stranách pak stojí mužské postavy s dalšími atributy těchto oborů. Symetrického rozvrhu užívá i v návrhu diplomu Obchodní a živnostenské komory z roku 1895 (*obr. 137*). Majestátní ženská postava s dvojicí vavřínových věnců je doprovázena mladíkem v kovářské zástěře a dívkou, držící pruh látky. Definitivní verze diplomu (*obr. 138*) se však od návrhu značně liší – hlavní ženská postava sedící v levé části je zobrazena z profilu; k ní přistupuje dělník a za ním se objevuje řada předmětů, symbolizujících různé aspekty obchodní činnosti. Vpravo od středu pak sedí dívka se svitkem látky – i když její gesto zůstává stejné jako na návrhu, její subtilní postava jeví známky ovlivnění Hynaisovými alegorickými obrazy. Asymetrické uspořádání kompozice nejen poskytuje větší prostor textové části, ale také se vzdaluje tradičním postupům, vycházejícím z neorenesance.

Novým oborem se na konci století stává plakátová tvorba. Jednou z prvních příležitostí k vytvoření reprezentativního plakátu se stala Jubilejní výstava roku 1891. Ačkoliv výtvarný odbor Umělecké besedy, který byl organizátorem umělecké výstavy, uvažoval se zadáním plakátu L. Maroldovi, V. Olivovi, či dokonce

¹⁵⁰ Odlišného charakteru této kresby si povšiml i recenzent Volných směrů, které o výstavě referovaly. Jeho stručné hodnocení však vyznívá spíše negativně: „Trochu již naučenou kresbu má A. Liebscher a v kompozici některé z jeho allegorií dopadly skoro jako ilustrace.“ Volné směry I, 1897, s. 435 – 436.

V. Sochorovi,¹⁵¹ výkonný komitét rozhodl v dubnu 1890 o vypsání konkursu. Účastnit se jej měli „umělci čeští, neb aspoň v Čechách narození“ a předmětem zobrazení měla být „komposice, zobrazující hlavní momenty výstavy jakožto výstavy všeobecné v Čechách, výstavy zemské a výstavy jubilejní – s náležitým zřetelem k tomu, aby v rámci kresby zároveň umístěno mohlo býti znění plakátového textu v jazyku českém i německém a po případě v některém jazyku cizí země.“¹⁵² Z osmi došlých návrhů však porota neuznala žádný za vhodný k provedení – místo cen tak udělila pouze dvě odměny – návrh s heslem „Práce a umění“ (obr. 139) získal 200 zl., návrh „Praze 1891“ 100 zl. Nový konkurs vypsán nebyl a v červenci se komitét dohodl o vytvoření plakátu s V. Hynaisem; odměněných návrhů se mělo využít k výstavním diplomům.

Adolf Liebscher byl autorem prvního odměněného návrhu, který se zachoval v majetku Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Heslo „Práce a umění“ zde prezentuje kovář, stojící u kovadliny, a ženská postava, obklopená umělecko-řemeslnými výrobky. Nejblíže divákovi stojí polonahý mladík s palmovou ratolestí a kartuší, nesoucí jubilejní letopočty. Horní část dělí na dvě poloviny, připravené k vložení českého a německého textu, vysoký kandelábr s českým znakem; na horizontu se za ním objevuje silueta Hradčan. Liebscherův návrh tedy vyjadřuje všechny tři požadované aspekty, charakterizující výstavu, a těžko dnes můžeme říci, co přesně na něm porotě nevyhovovalo. Ve srovnání s Hynaisovým realizovaným plakátem lze pozorovat v jeho celkovém vyznění určitý nedostatek vzletu, zapříčiněný absencí hlavní postavy, která by celou kompozici sjednocovala.

I když v soutěži na plakát Liebscher neuspěl, připadl mu úkol ilustrovat prestižní publikaci Sto let práce, dokumentující přípravy a průběh Jubilejní výstavy. Na dvou větších alegorických kresbách zde užívá stejného kompozičního postupu jako při návrhu plakátu, když plochu rozděluje vertikálním prvkem na dvě poloviny. V úvodu knihy tímto způsobem propojuje oba jubilejní roky – v pravé části sedí řemeslník z konce 18. století, vlevo se elegantně vznáší alegorická postava Elektriny, symbolizující nový věk (obr. 140). Její ztvárnění je inspirováno sochou Antonína Poppa Elektrická jiskra (obr. 141), jež byla prezentována právě na Jubilejní výstavě.¹⁵³ Další kresby (obr. 142, 143) se pak vztahují ke vzniku výstavy a jejímu národnímu charakteru.

Plakát následující velké výstavy, Národopisné výstavy československé z roku 1895, je opět přímo zadán V. Hynaisovi; Adolf Liebscher k této příležitosti vytváří

¹⁵¹ Štembera 1997, s. 5.

¹⁵² Zlatá Praha VII, 1890, s. 276.

¹⁵³ Augusta – Honzák 1991, s. 120.

alegorickou kresbu, uloženou v Muzeu hlavního města Prahy, která k výstavě zvala čtenáře Zlaté Prahy (*obr. 144*).¹⁵⁴ Na pozadí Průmyslového paláce zobrazuje vpravo skupinku mužů v různých národních krojích, které vlevo vítá alegorická ženská postava, přidržující se jakéhosi stožáru s českou vlajkou. Liebscherovi se zde podařilo vystihnout slavnostní atmosféru výstavy lépe než na jeho návrhu k Jubilejní výstavě; srovnání s Hynaisovým plakátem však ukazuje posun, jaký nastává v plakátové tvorbě kolem přelomu století. Jakkoli Hynaisova práce nebyla přijata bez určitých výhrad,¹⁵⁵ její stylizovaná jednoduchost již směřuje k novému, secesnímu dekorativismu.

V konkurenci mladších umělců, tvořících po přelomu století, se již Liebscherův tradiční styl nemohl uplatnit. Ke konci století se Liebscherovi generační vrstevníci dostávají spíše do role porotců – Ženíšek, Hynais a Liška jsou roku 1898 členy poroty, vybírající plakát pro Výstavu architektury a inženýrství, a roku 1899 Adolf Liebscher s Hynaisem, Liškou a Schnirchem zasedají v porotě soutěže na plakát a losy, které měly sbírat podporu pro založení tzv. Druhého českého (národního) divadla; tento podnik však nedošel uskutečnění.¹⁵⁶

Postupně také ubývají příležitosti, při nichž se Liebscher může presentovat jako ilustrátor – roku 1900 vytváří ilustrace Babičky B. Němcové, později se pouze několika drobnými kresbami podílí na vydání Máchova Máje (*obr. 145*) a Večerních písní V. Háalka.

Liebscherovy ilustrace se nijak nevymykají charakteru této tvorby na konci 19. století; můžeme je zařadit po bok mnoha dalších osvědčených ilustrátorů té doby – F. Slabého, P. Körbera a jiných, v jejichž díle se nastupující secese projevuje spíše jen v nesmělých náznacích a hlavním východiskem zůstává neoromantismus. Právě tito malíři však vytvářejí celkový obraz knižní kultury konce století – a z tohoto hlediska mají i práce Adolfa Liebschera svou hodnotu.

¹⁵⁴ Zlatá Praha XII, 1895, s. 321.

¹⁵⁵ Brouček – Pargač – Sochorová – Štěpánová 1996, s. 50.

¹⁵⁶ Štembera 2003, s. 281 – 288.

VIII. Závěr

Zabývali jsme se několika různými polohami tvorby Adolfa Liebschera. Tento všestranný umělec se však věnoval i dalším žánrům – zachovala se řada krajinářských prací i pohledů na městská zákoutí, vznikajících během jeho častých cest po Čechách a Moravě. Mnohá z těchto děl se vyznačují uvolněným rukopisem a svěží barevností i světelnou náladou, reagující na podněty soudobé krajinářské tvorby. Liebscher byl také úspěšným portrétistou – již z doby jeho vídeňského studia se dochovala portrétní studie mladého muže a mnoho podobizen je doloženo v seznamech výstav Krasoumné jednoty. Podobně jako F. Ženíškovi, dostalo se i Adolfu Liebscherovi cti portrétovat roku 1903 císaře Františka Josefa I., což svědčí o jeho značné zkušenosti a dobré pověsti v tomto oboru. V letech 1910 – 1912 také pracoval na dvou portrétech J. Vrchlického, uložených dnes v Památníku národního písemnictví (*obr. 146, 147*). Z obou je patrné, že se malíř snažil vcítit do povahy svého modelu a charakterizovat jej pomocí prostředí, v němž je zobrazen.

O totéž jsme se pokusili v této práci. Ačkoliv jsme z bohatého díla Adolfa Liebschera vybrali vlastně jen několik obrazů, tento vzorek, zahrnující vedle významných zakázek i práce komorního charakteru, by měl poskytnout představu o jejich tvůrci. Kdo tedy byl Adolf Liebscher?

První shrnutí jeho tvorby se objevila v jeho nekrolozích. Zatímco Zlatá Praha ocenila jeho „*prostý a živý smysl pro cítění lidí*“ a „*smysl pro potřebu doby*“, stejně jako „*pěkný, až efektní účinek*“ jeho maleb,¹⁵⁷ V. V. Štech v prvním čísle Štencova Umění hovoří daleko kritičtěji: „*Adolf Liebscher byl jedním z posledních malířů staré generace, spojené společnou prací na Národním divadle, (...) Je proto však neprávem přiřazován k okruhu vlasteneckého malířství, jehož ideovým vůdcem byl Mánes a nejčistším představitelem Aleš. Sice i jemu bylo společno idylické nazírání na český venkov, ale změklo u něj ve formy přesládlé, a onen idealisující názor, který převládl i v jeho pathetických námětech historických, byl velmi povrchní. (...) Od prvních začátků byla u něho macha, kterou si osvojil již v době studií vlivem Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni. Nebyl nikdy bezradným a studium nahražoval v barvě i kresbě manýrismem vlastního typu.*“¹⁵⁸

Při pozornějším pohledu zjistíme, že tato zdánlivě protichůdná hodnocení v podstatě pouze označují tytéž rysy Liebscherova díla opačnými slovy. Tím nej-

¹⁵⁷ Zlatá Praha XXXVI, 1919, s. 334.

¹⁵⁸ Štech 1919, s. 261 – 262.

podstatnějším se zdá být jeho schopnost přizpůsobit se, nahlížená jednou jako vlastnost pozitivní, podruhé negativní. U Adolfa Liebschera lze kořeny tohoto přístupu hledat již v charakteru jeho školení – jako žák Uměleckoprůmyslové školy byl již od mládí směřován k praktickému využití nabytých znalostí. Tento realistický přístup k umělecké tvorbě jako k prostému prostředku obživy ho pak provázel celým životem – viděli jsme, že nevynechal žádnou příležitost, při které se mohl uplatnit; se sebevědomím člověka, který si je vědom svých kvalit, se účastnil různých soutěží a konkursů a své služby nabízel i bez vyzvání.¹⁵⁹

Přizpůsobivost, s jakou dokázal vyhovět vkusu své doby, však také spočívá v samotném základu jeho tvorby, kterým je dekorativní malba. Počínaje prací v Národním divadle řeší Liebscher otázku zapojení své výzdoby do architektonického rámce budovy, kterou dekoruje. Jestliže z počátku se v jeho výtvarném projevu střetají vlivy vídeňské malby se snahou o „národní“ výraz poněkud ostřeji, v průběhu 90. let si, zejména pod vlivem tvorby V. Hynaise, vypracovává vlastní styl, který Štech označuje za „manýrismus.“ Ten v sobě spojuje pevný kresebný základ, vycházející z Liebscherova klasického školení, zářivou barevnost vídeňského neobaroku a jasnou světelnou skladbu, inspirovanou francouzským malířstvím. V tomto duchu vytváří Liebscher malby v Národním domě na Vinohradech, v občanské záložně v Písku či na kladenské radnici. S přelomem století však zaznamenáváme určitý posun v práci se světlem a barvou. Zatímco v kompozičním řešení zůstává Liebscher věrný tradičním předlohám, v jejich ztvárnění se pod vlivem secesní malby objevuje větší důraz na linearitu a lokální barevnost, jak tomu je např. ve výzdobě kaple Zemské porodnice či v kostele ve Zlonicích.

I zde jde o určité „přizpůsobení se“ novému trendu – tyto pozvolné změny výtvarné mluvy však u Liebschera nikdy nepřekročí mez, danou jeho uměleckými východisky. Ta spočívají mimo jiné i v evropském realismu 70. let; v tomto duchu vytváří zejména své historické kompozice, ale jeho vliv je patrný i v žánrových dílech, kde se spojuje s romanticky idylickými náměty. V kombinaci realistického ztvárnění a obsahu, vycházejícího z dobové vlny neoromantismu, lze opět spatřit ovlivnění francouzskou salonní malbou, zároveň však čerpá z tradice českého romantického žánru. I v těchto idylických obrázcích, určených k výzdobě měšťanských domácností, se projevuje Adolf Liebscher jako rozený dekoratér – před narativním přístupem upřednostňuje vytvoření náladového výjevu, dokreslujícího

¹⁵⁹ Dokládá to např. dopis od pardubického notáře Josefa Štolby z 19. listopadu 1899, z nějž vyplývá, že Liebscher se nabídl vyzdobit zasedací síň nově postavené radnice. Archiv NG, fond Adolf Liebscher, AA 3029 F 90 IČ 34.

poklidnou atmosféru rodinného krbu; totéž platí o četných obrazech Madon či ilustracích národních písní.

Vedle Adolfa Liebschera – malíře širokých lidových vrstev však existoval i ambiciózní umělec, užívající si výsluní oficiální přízně. Tuto poněkud schizofrenní situaci, ve které Liebscher rozhodně nebyl sám, nejlépe dokresluje rok 1903, kdy vytváří portrét císaře Františka Josefa I. a zároveň představuje vyhraněně vlastenecký cyklus Českých elegií. Současně s nejoficiálnější možnou zakázkou tak vzniká jedna z jeho nejprogresivnějších prací, ve které reaguje na symbolistní malířství – i když jen formou určitého znepokojivého podtónu, znějícího v některých obrazech cyklu. Zejména truchlivá postava Vlasti, procházející celým cyklem, se svou vypjatou emocionalitou ocitá na hranici vnějškově patetické alegorie a niterně chápaného symbolismu.

Liebscherovo dílo svou všestranností přesně ilustruje dobu, v níž vznikalo. Umělecký výraz, kolísající na hraně mezi kosmopolitismem a patriotismem, mezi statutem oficiálně uznávaného umělce a „malířem svého lidu,“ mezi věrností tradici a přijetím nových uměleckých směrů shledáváme i u dalších členů Liebscherovy generace. Je proto přirozené, že bezprostředně následující generací byla většina těchto umělců odmítána a určité rehabilitace se dočkala až v době první republiky, kdy jejich vlastenecký idealismus získal nový význam. Roku 1928 byla uspořádána výstava Adolfa Liebschera v Topičově salonu – kromě Českých elegií zde byla představena především menší díla a řada skic. V létě roku 1932 se v pavilonu Myslbek konala Výstava výtvarné generace Národního divadla, na níž byl Adolf Liebscher zastoupen dvěma obrazy.¹⁶⁰ V této době byla oceňována především mánesovská inspirace, charakterizující tvorbu této generace; zřetelné vídeňské rysy Liebscherova raného díla byly proto vnímány spíše negativně, jako prvek, oslabující jejich národní vyznění.

Velké retrospektivy se Adolf spolu s bratrem Karlem dočkali až ve válečném roce 1943, kdy jejich výstavu uspořádalo opět Sdružení Myslbek. F. X. Harlas v úvodu katalogu postihl dílo obou bratrů s objektivitou, nesoucí však přesto stopu nostalgie nad dobou dávno minulou: „*Jsa pamětníkem oné doby rozmachu českého výtvarnictví a osobním, vždy přátelsky přijímaným známým obou umělců, mohu jen znovu poukazovat na zvláštní ráz onoho období, když oba umělci se představovali veřejnosti. Nynější generace nemá jasného pojmu o tomto jaru českého výtvarnictví, na jehož rašení mají bratři Liebscherové tak značný podíl. (...) Něco z toho jasu oné*

¹⁶⁰ Jednalo se o nerealizované návrhy výzdoby Národního divadla, Alegorii bohyně Hojnosti a návrh označený Dvě doby umění. Katalog Praha 1932.

*doby prosvětluje také tuto výstavu a ozáří v našich dnech cestu, po které se ubírá české umění výtvarné k jasným výšinám nového rozkvětu.*¹⁶¹

Naposledy bylo dílo Adolfa Liebschera „oprášeno“ roku 1955 na výstavě Krajské galerie v Olomouci, spolu s architektonickými kresbami jeho syna Adolfa. Jestliže za druhé světové války vlastenecká tematika Liebscherových obrazů jistě představovala povzbuzení v těžké době, 50. léta 20. století ji uchopila svým osobitým způsobem. Jinak velmi přínosný malířův životopis od B. Babánka v úvodu katalogu dobově podmíněný náhled také nezapře (*„Vůdcové generace Národního divadla ukázali Mánesem raženou cestu od lidu k lidu, služebnost výtvarníků vlastenecké povinnosti a možnost vyjádření obsahu lidu nejsrozumitelnější cestou.*“¹⁶²) I přes určitá zkreslení se však jedná o jediný podrobnější pohled na tvorbu Adolfa Liebschera, postihující všechny její aspekty a různorodé vlivy.

Necelých devadesát let po jeho smrti jsme se tedy pokusili nahlédnout dílo Adolfa Liebschera znovu. Spatřili jsme schopného umělce, pevně spjatého se svojí dobou, který i přes snahu o průběžnou aktualizaci svého uměleckého výrazu zůstával věrný duchu, v němž jeho generace vyrůstala. Bezděky to dokládá i jeho údajně poslední práce, obraz bájného pěvce Lumíra, nad nímž se vznáší štítem ozbrojená múza (*obr. 148*). *„Nemá snad tato postava pěvce hrdinských písní z Rukopisů být symbolickou a tesknou vzpomínkou na doby budování Národního divadla a tehdejší literární, hudební a výtvarnou generaci, na nenávratné časy?*“¹⁶³

¹⁶¹ Katalog Praha 1943, s. 11. Recenzi výstavy přinesl J. Pavelka: Malířské dílo bratří Liebscherů, Kulturní obzor 1943, č. 13/7.

¹⁶² Katalog Olomouc 1955, s. 3.

¹⁶³ Katalog Olomouc 1955, s. 11.

Životopisná data

- 1857** – Adolf Liebscher se narodil 11. března v Praze
- 1875 – 1878** – Navštěvuje kurs pro učitele kreslení od ruky na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni, který zakončuje státní zkouškou 28. března 1878. Posléze vstupuje na půl roku do atelieru E. A. Donadiniho, profesora kresby a malby.
- 1879** – Získává čestnou odměnu v soutěži na výzdobu foyeru Národního divadla a odjíždí na čtyřměsíční studijní pobyt do Itálie.
- 1879 – 1880** – Pracuje na výzdobě spojovací chodby v Národním divadle.
- 1881** – 23. února je jmenován výpomocným učitelem kreslení od ruky na České technice. 2. května 1882 povyšuje na řádného učitele.
- 1882** – Svatba s Luisou Brochovou (1860 – 1958), se kterou má později dvě děti – dceru Boženu (1885 – 1970) a syna Adolfa (1887 – 1965).
- 1884 – 1885** – Je členem správního výboru Umělecké besedy. Tuto funkci pak vykonává znovu v letech 1897 – 1907.
- 1884** – Získává druhou cenu v soutěži na sgrafita na Rudolfinu.
- 1885** – Spolu s bratrem Karlem pořádá první velkou výstavu v Rudolfinu.
- 1886 – 1889** – Úspěchy v oboru dekorativní malby; pracuje např. na výzdobě stropu Spolkového domu ve Vyškově, koncertního sálu ve Všenorech u Prahy, průčelí radnice v Kolíně. Získává třetí cenu v soutěži na sgrafita v nádvoří Národního muzea a první cenu za návrh diplomu Spolku architektů a inženýrů.
- 1888 – 1889** – Vzniká obraz Žižka před Kutnou Horou, který je později vystaven i v Berlíně a Mnichově.
- 1889 – 1890** – Pravděpodobná návštěva Paříže.
- 1891** – Pro Jubilejní výstavu vytváří spolu s bratrem diorama Boj studentů se Švédy na Karlově mostě roku 1648. Téhož roku získává třetí místo v soutěži na výzdobu dvorany Rudolfiny.
- 1892** – Vytváří oponu pro Zemské divadlo v Lublani.
- 1893** – Pracuje na výzdobě hlavního sálu Národního domu na Vinohradech.
- 1895** – Při příležitosti Národopisné výstavy československé vzniká triptych Valašská Madona, umístěný později v kapli sv. Cyrila a Metoděje na Radhošti. Téhož roku se podílí na druhé řadě publikace Alegorie a emblémy, vydané roku 1897. 29. května je jmenován docentem.
- 1897** – První cena v soutěži na malby oken v chrámu sv. Ludmily na Vinohradech. Na konci roku pořádá s Karlem společnou výstavu v Topičově salonu.
- 1898** – Vytváří alegorii Uhlí a železo pro radnici v Kladně.

- 1902** – Pracuje na výzdobě kaple Zemské porodnice v Praze.
- 1903** – Portrét císaře Františka Josefa I. pro presidentský salon nové budovy soudu v Praze. Téhož roku poprvé vystavuje 21 maleb cyklu Patria Dolorosa, později nazvaného České elegie.
- 1904** – Menší samostatná výstava v rámci Krasoumné Jednoty.
- 1909 – 1911** – Pracuje na výzdobě kostela Nanebevzetí P. Marie ve Zlonicích u Slaného.
- 1908** – Vytváří obraz Bitva na Vítkově, umístěný v zasedací síni radnice na Žižkově.
- 1911** – 21. září jmenován mimořádným profesorem.
- 1919** – Na jaře pořádá se synem Adolfem výstavu v Rudolfinu.
11. června umírá v Potštýně nad Orlicí, pohřben je o tři dny později na Olšanských hřbitovech.

Katalog

1. Podobizna mladého muže, 1877

Olej, plátno, 58 x 46,3 cm

Znač. vlevo dole: A. Liebscher, Wien 1877

Moravská galerie v Brně, inv. č. Z 2723

2. Návrh pro strop foyeru Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 27,5 x 80,5 cm

Neznač.

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3871/1

3. Návrh pro strop foyeru Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 27 x 41,3 cm

Neznač.

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3871/2

4. Návrh pro strop foyeru Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 27,2 x 41,3 cm

Neznač.

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3871/3

5. Návrh pro strop foyeru Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 27 x 80 cm

Neznač.

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3896

6. Victorie a Fortuna – návrh pro stěny foyeru Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 38 x 27 cm

Neznač.

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3894/1

7. Národní hudba, Genius národa, Národní tanec – návrh pro stěny foyeru Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 38 x 26 cm

Znač. dole uprostřed: Národní hudba – Genius národa – Národní tanec; vpravo nahore: TO

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3894/2

8. Sudba – návrh pro stěny foyeru Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 38 x 27 cm

Znač. dole uprostřed: Sudba, vpravo nahore: TO

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3894/3

- 9. Historie** – návrh pro stěny foyeru Národního divadla, (1877 – 1878)
Olej, plátno, 38 x 27 cm
Znač. vpravo nahoře: TO
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3894/4
- 10. Epos** – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)
Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)
Znač. dole uprostřed: Épos; vpravo nahoře: TO
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/1
- 11. Tragédie (Žal)** – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)
Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)
Znač. vpravo nahoře: TO
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/2
- 12. Nenávist** – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)
Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)
Znač. dole uprostřed: Nenávist' ; vpravo nahoře: TO
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/3
- 13. Ctižádost** – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)
Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)
Znač. dole uprostřed: Ctižádost' ; vpravo nahoře: TO
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/4
- 14. Láska** – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)
Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)
Znač. vpravo nahoře: TO
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/5
- 15. Veselohra** – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)
Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)
Znač. vpravo nahoře: TO
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/6
- 16. Ješitnost** – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)
Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)
Znač. vpravo nahoře: TO
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/7
- 17. Smutnohra** – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)
Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)
Znač. dole uprostřed: Smutnohra; vpravo nahoře: TO
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/8

18. Melodrama – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)

Znač. vpravo nahoře: TO

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/9

19. Píseň – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)

Znač. dole uprostřed: Píseň ; vpravo nahoře: TO

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/10

20. Fraška – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)

Znač. vpravo nahoře: TO

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/11

21. Opereta (Hudba) – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)

Znač. vpravo nahoře: TO

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/12

22. Balet – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)

Znač. vpravo nahoře: TO

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/13

23. Opera – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1878)

Olej, plátno, 17 x 28 cm (luneta)

Znač. vpravo nahoře: TO

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3895/14

24. Opera – studie, (1878 – 1879)

Kresba černou křídou a tuší, papír, 23,8 x 40,4 (luneta)

Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. K 43603

25. Náčrt k malbám foyeru Národního divadle, (kolem 1878)

Kresba tužkou, papír, 27 x 41 cm

Znač. vpravo dole razítkem: A. Liebscher

Muzeum umění Olomouc, inv. č. K 1188

26. Náčrt k malbě hlavního pole stropu foyeru Národního divadla, (kolem 1878)

Kresba tužkou, papír, 21,8 x 81,4 cm

Znač. vpravo dole: A. Liebscher

Muzeum umění Olomouc, inv. č. K 1189

27. Návrh vlysu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1879)

Olej, plátno, 17 x 87 cm

Neznač.

Muzeum hlavního města Prahy, inv. .č 3875

28. Návrh vlysu pro foyer Národního divadla, (1877 – 1879)

Olej, plátno, 21 x 45 cm

Neznač.

Muzeum hlavního města Prahy, inv. .č 3879

29. Alegorie Bohyně hojnosti – návrh pro foyer Národního divadla, (1877 – 1879)

Olej, plátno, 33 x 111 cm

Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher

Obrazárna Pražského hradu, inv. č. 665

30. Nebeská a pozemská láska (kopie podle Tiziana), (1879)

Olej, plátno, 58 x 144 cm

Neznač.

Moravská galerie v Brně, inv. č. Z 1709

31. Studie sochy, (1879)

Kresba tužkou, akvarel, papír, 17,8 x 10,5 cm

Znač. vpravo dole: A. Liebscher, Florenz

Moravská galerie v Brně, inv. č. B 7957

32. Drama – studie lunety pro spojovací chodbu Národního divadla, 1879

Tempera, papír, 28,5 x 53,5 cm (luneta)

Znač. vpravo dole: A. Liebscher 1879

Národní galerie v Praze, inv. č. O 5017

33. Návrh opony Národního divadla, (1879 – 1880)

Akvarel, papír, 64 x 72 cm

Neznač.

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 3870

34. Pohádka, (kolem 1880)

Tužka a tuš na fotografickém rastru, papír, 15 x 14,5

Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher

Galerie hlavního města Prahy, inv. č. K-1269

35. Matka s dítětem, (kolem 1880)

Olej, plátno, 207 x 82 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 2818

36. Krajina s řekou, 1880

Olej, plátno, 18 x 11 cm

Znač. vpravo dole: AL 1880

Moravská galerie v Brně, inv. č. Z 1700

37. Krajina s kameny a porostem, 1880

Olej, plátno, 11 x 18 cm

Znač. vpravo dole: AL 1880

Moravská galerie v Brně, inv. č. Z 1701

38. Pompeje, (1881)

Akvarel, papír, 25,5 x 20 cm

Neznač.

Okresní muzeum v Kutné Hoře, inv. č. VU 1650/M

39. Na návsi, (1882)

Akvarel, papír, 43,4 x 34 cm

Znač. vlevo dole: Adolf Liebscher

Národní muzeum v Praze – Oddělení starších českých dějin, inv. č. 22.086

40. Velké vítězství Břetislava v zásekách lesních u Domažlic 22. srpna 1040, (1882)

Olej

Dílo je nezvěstné

41. Příklad jara, (1883)

Tuš, karton, 25,8 x 17 cm

Znač. vlevo dole: AL

Národní galerie v Praze, inv. č. K 10.638

42. Alegorie hudby, (1884)

Akvarel, papír, 21 x 13 cm

Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher

Památník národního písemnictví (Karáskova galerie), inv. č. I.O.982/V21

43. Římská fontána, (1884)

Olej, plátno, 38 x 58 cm

Znač. vpravo dole: A. Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. O 14780

44. Vesnická dívka, (kolem 1885)

Akvarel, papír, 17,4 x 15 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 1535

45. Žnečka s dýmkou, (kolem 1885)

Kvaš, papír, 26,6 x 19,2 cm

Znač. vlevo dole: A. Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. K 10.635

46. Žnečka, (kolem 1885)

Kvaš, papír, 27 x 21,8 cm

Znač. vpravo dole: AL

Národní galerie v Praze, inv. č. K 10.636

47. Starý pár, (kolem 1885)

Lavírovaná kresba tuší, slabý karton, 17,7 x 25,9 cm

Znač. vpravo dole: A. Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. K 10.640

48. Titulní list k článku „Výlet na Slovensko,“ (po 1885)

Lavírovaná kresba tuší, papír, 21,9 x 20,4 cm

Znač. vlevo dole: AL

Národní galerie v Praze, inv. č. K 10.634

49. Sv. Jan Křtitel, (1885)

Olej, plátno

Neznač.

Dílo je nezvěstné

50. Budova Národního divadla při odjezdu amerických Čechů z představení, (1885)

Kresba tuší, rastrový papír, 22 x 20 cm

Znač. vlevo dole: AL

Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení, inv. č. D 14.913

51. Theodora (Victorien Sardou) – kresba z inscenace Národního divadla, (1886)

Kresba tuší, rastrový papír, 28 x 38 cm

Neznač.

Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení, inv. č. D 17.230

52. Theodora (Victorien Sardou) – kresba z inscenace Národního divadla, (1886)

Kresba tuší, rastrový papír, 28 x 38 cm

Neznač.

Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení, inv. č. D 17.231

53. Hej Slované – návrh na obrazový doprovod písně, (1886)

Lavírovaná kresba tuší, papír, 43,3 x 52,2 cm

Znač. vlevo dole: Adolf Liebscher comp.

Muzeum umění Olomouc, inv. č. K 5622

54. Valašská svatba, (1886)

Olej, plátno

Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher

Dílo je nezvěstné

55. Valašská jizba, 1887

Olej, lepenka, 33,5 x 42 cm

Znač. vlevo dole: AL 1887

Oblastní galerie výtvarného umění Zlín, inv. č. O-375

56. Výroční trh Umělecké besedy, (1887)

Tuš, papír, 22,3 x 37,9 cm

Znač. vlevo dole: Adolf Liebscher

Národní Muzeum v Praze – Oddělení starších českých dějin, inv. č. H2-186.186

57. Jan Žižka z Trocnova, (1888 – 1889)

Lavírovaná kresba tuší, karton, 25,5 x 21,5 cm

Znač. vlevo dole: Adolf Liebscher

Památník národního písemnictví, inv. č. I.K. 61

58. Husité před Kutnou Horou v den Sv. Tří králů L.P. 1422, (1888 – 1889)

Olej, plátno, 220 x 445 cm

Znač. vlevo dole: Adolf Liebscher Praha

Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory, inv. č. VU 121/G

59. Lesní paseka se stafáží, (kolem 1890)

Olej, plátno na lepence, 21 x 13,5 cm

Znač. vpravo dole: AL

Moravská galerie v Brně, inv. č. Z 2865

60. Studie ženské postavy, (po 1890)

Kresba tuší a hnědou tužkou, papír, 12,2 x 7 cm

Znač. vpravo dole: A. Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. K 62735

61. Hus přijímá ve vězení české pány, (po 1890)

Olej, lepenka, 38 x 26,5 cm

Znač. vlevo dole: A. Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. O 15914

62. Válečný motiv, (po 1890)

Olej, plátno, 48 x 81 cm

Znač. vlevo dole: A. Liebscher

Moravská galerie v Brně, inv. č. Z 1711

- 63. Černoohorská idyla, (po 1890)**
Olej, plátno, 85,5 x 64 cm
Znač. vpravo dole: A. Liebscher
Muzeum umění Olomouc, inv. č. O 1782
- 64. Svatební veselí, (po 1890)**
Lavírovaná kresba tuší, karton, 18 x 26,5 cm
Znač. vlevo dole: AL
Památník národního písemnictví, inv. č. 90/73 108
- 65. Rvačka, (po 1890)**
Lavírovaná kresba tuší, karton, 16 x 14,8 cm
Znač. vlevo dole: AL
Památník národního písemnictví, inv. č. 90/73 107
- 66. Zemědělství a Průmysl, (po 1890)**
Akvarel, tuš, papír, 23 x 17,5 cm
Znač. vpravo dole: AL
Památník národního písemnictví, inv. č. I.O. 983/V21
- 67. Kristus s apoštoly, (po 1890)**
Tuš, karton, 25 x 20 cm
Znač. vlevo dole: AL
Památník národního písemnictví, inv. č. I.K.1604
- 68. Návrh k obálce: B. Smetana – V Čechách, (po 1890)**
Tuš, papír, 35,7 x 25,6 cm
Neznač.
Národní galerie v Praze, inv. č. K 43579
- 69. Návrh na plakát pro Jubilejní výstavu zemskou v Praze, (1890)**
Kvaš, papír nalepený na plátně, 116 x 76 cm
Znač. vlevo dole: A. Liebscher
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
- 70. Ilustrace k básni Svatební košile K. J. Erbena, (1890)**
Lavírovaná perokresba, tuš, papír, 22 x 17 cm
Neznač.
Národní galerie v Praze, inv. č. DK 79
- 71. Boj studentů se Švédy na Karlově mostě – skica, (1891)**
Kresba uhlím, hnědý papír, 136,5 x 170 cm
Neznač.
Národní galerie v Praze, inv. č. K 20586

72. Boj studentů se Švédy na Karlově mostě (1891)

Olej, plátno, 800 x 1000 cm

Neznač.

Bludiště na Petříně – bývalý pavilon Klubu českých turistů

73. Studie k nástěnné malbě - Stavitelství, (1891)

Olej, plátno, 27 x 14 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 6134

74. Studie k nástěnné malbě – Tkalcovství, (1891)

Olej, plátno, 26 x 16 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 6135

75. Studie k nástěnné malbě – Hnčírství, (1891)

Olej, plátno, 26 x 14,5 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 6136

76. Studie k nástěnné malbě – Malířství, (1891)

Olej, plátno, 27,8 x 16,3 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 6137

77. Studie k nástěnné malbě, (1891)

Olej, plátno, 27 x 42,7 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 6138

78. Vývoj malířství – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1891)

Olej, plátno, 61 x 200 cm

Neznač.

Česká spořitelna Praha

79. Alegorie hudby – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1891)

Olej, plátno, 432 x 122 cm

Neznač.

Česká spořitelna Praha

80. Stavitelství a sochařství – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1891)

Olej, plátno, 61 x 200 cm

Znač. vpravo dole: Motto – In patris mei

Česká spořitelna Praha

81. Soutěžní skica na výzdobu dvorany Rudolfina (1891)

Olej, plátno, 61 x 64 cm

Neznač.

Česká spořitelna Praha

82. Václavské náměstí v Praze – iluminace, (1891)

Lavírovaná kresba tuší, papír, 18,5 x 20 cm

Znač. vpravo dole: AL

Národní galerie v Praze, inv. č. K 24141

83. Pomník krále Jiřího z Poděbrad v Poděbradech, (po 1891)

Tužka, akvarel, papír, 15,3 x 10,3 cm

Znač. vpravo dole: Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. K 62736

84. Rýžování zlata/Zlatonosná Otava – návrh lunety pro halu městské záložny v Písku, 1892

Olej, plátno, 105 x 200 cm (luneta)

Znač. vpravo dole: Liebscher 1892

Česká spořitelna Praha

85. Obchod – návrh sgrafita pro průčelí městské záložny v Písku, (1892)

Uhel, papír, 188 x 69 cm

Neznač.

Česká spořitelna Praha

86. Včelařství – návrh sgrafita pro průčelí městské záložny v Písku, (1892)

Uhel, papír, 188 x 81 cm

Neznač.

Česká spořitelna Praha

87. Návrh opony divadla v Lublani, (1892)

Olej, plátno, 90 x 125 cm

Znač. vpravo dole: comp. Adolf Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. O 17211

88. Mrtvým vlastencům, (1893)

Akvarel, papír

Znač. vlevo dole: AL

Dílo je nezvěstné

89. To naše milování, (1893)

Olej, plátno, 74 x 50 cm

Neznač.

Dílo je nezvěstné

90. Rozmysli si, Mařenko, (1893)

Olej, plátno, 74 x 50 cm

Neznač.

Zámek Hrubý Rohozec

91. Trojdílný paraván s náměty: Amor – Alegorie léta – Slézové růže, (1893)

Olej, plátno

Neznač.

Zámek Duchcov, inv. č. 32-596

92. Studie ženské postavy – k nástropní malbě velkého sálu Národního domu na Vinohradech, (1894)

Tužka, akvarel, papír, 16,8 x 20,4 cm

Znač. vpravo dole: Nár. dům Vinohrady, A. Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. K 62734

93. Návrh nástropní malby velkého sálu Národního domu na Vinohradech, 1894

Olej, plátno, 61,5 x 74 cm levá část, 122 x 74 cm střední část, 70,5 x 74 cm pravá část

Znač. dole na střední části: Adolf Liebscher 1894

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 33653

94. Návrh diplomu Obchodní a živnostenské komory v Praze, 1894

Lavírovaná kresba tuší, papír, 30 x 67 cm

Znač. vpravo dole: comp. Ad. Liebscher 1894

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 29.205

95. Valašská Madona – studie, (1895)

Olej, plátno, 38 x 53,5 cm

Znač. vpravo dole: Ad. Liebscher

Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě, inv. č. O-1606

96. Valašská Madona, 1895

Olej, plátno, 90 x 270 cm

Znač. vlevo na střední části: A. Liebscher 1895

Kostel sv. Martina, Frenštát pod Radhoštěm

97. Pavilon A. Liebschera na Národopisné výstavě v Praze, (1895)

Lavírovaná kresba tuší, papír, 27 x 15 cm

Znač. vlevo dole: Pavillon Ad. Liebschera (Valašská Madona)

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 61189

98. Alegorický návrh pro Národopisnou výstavu v Praze, (1895)

Lavírovaná kresba tuší, papír, 42,2 x 27,7 cm

Znač. vlevo dole: A. Liebscher

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 43.588

99. Vlast a práce, (1895)

Akvarelovaná kresba tužkou, papír, 33 x 24,8 cm
Znač. vpravo dole razítkem: A. Liebscher
Moravská galerie v Brně, inv. č. B 11.871

100. J. Ottovi k 25. výročí – 1871 – 1896, (1896)

Akvarel, žlutý papír
Znač. vlevo dole: A. Liebscher
Památník národního písemnictví, inv. č. 1/64-13

101. Podobizna Karla Liebschera, 1896

Olej, plátno, 135 x 92 cm
Znač. vlevo dole: Adolf Liebscher 1896
České muzeum výtvarných umění, inv. č. O 941

102. Madona, (1897)

Olej, plátno
Znač. vpravo dole: A. Liebscher
Dílo je nezvěstné

103. Uhlí a železo – studie k triptychu pro radnici v Kladně, 1898

Olej, plátno, 53 x 27,5 / 53 x 79 / 53 x 27,5 cm
Znač. na středním panelu vpravo dole: Adolf Liebscher 1898
Česká spořitelna Praha

104. Divadelní kostýmy pro pohádku, 1899

Kresba uhlem a tužkou, karton, 45 x 60 cm
Znač. vpravo dole: AL 1899
Památník národního písemnictví (fond J. Seiner), inv. č. 90/73 121

105. Ilustrace k Máji K. H. Máchy, (před 1900)

Lavírovaná kresba tuší, karton, 23,8 x 24,8 cm
Neznač.
Národní galerie v Praze, inv. č. K 7161

106. Mánes v Podsvětí, (kolem 1900)

Olej
Neznač.
Dílo je nezvěstné

107. Koledníci, (po 1900)

Olej, plátno, 61 x 40 cm
Znač. vlevo dole: A. Liebscher
Západočeská galerie v Plzni, inv. č. O 1092

108. Ulétání zvonů, (po 1900)

Olej, plátno, 77 x 51 cm

Znač. vlevo dole: A. Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. O 14891

109. Vltavští písaři v Praze, (po 1900)

Lavírovaná kresba tuší, papír, 21,5 x 29 cm

Znač. vlevo dole: Vltavští písaři v Praze u Střeleckého ostrova; vpravo dole: Adolf Liebscher

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 61187

110. Hej šup!, (po 1900)

Lavírovaná kresba tuší, papír, 9 x 16 cm

Znač. vlevo dole: Ad. Liebscher, Z Vltavy, Hej šup!

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 61188

111. Královský hon, (po 1900)

Lavírovaná kresba tuší, karton, 41 x 28 cm

Znač. vpravo dole: AL

Památník národního písemnictví, inv. č. 90/73 120

112. Jiří z Poděbrad – návrh mozaiky, (1900)

Olejová tempera, plátno, kruh o průměru 75 cm

Neznač.

Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M-2983

113. Karel IV. – návrh mozaiky, (1900)

Olejová tempera, plátno, kruh o průměru 75 cm

Neznač.

Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M-2984

114. Jan Lucemburský – návrh mozaiky, (1900)

Olejová tempera, plátno, kruh o průměru 75 cm

Neznač.

Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M-2985

115. Neznámý český panovník – návrh mozaiky, 1900

Olejová tempera, plátno, kruh o průměru 75 cm

Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher 1900

Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M-2986

116. Svatý Václav – návrh mozaiky, (1900)

Olejová tempera, plátno, kruh o průměru 75 cm

Neznač.

Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M-2987

- 117. Rudolf II.** – návrh mozaiky, (1900)
Olejová tempera, plátno, kruh o průměru 75 cm
Neznač.
Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M-2988
- 118. Neznámý český panovník** – návrh mozaiky, (1900)
Olejová tempera, plátno, kruh o průměru 75 cm
Neznač.
Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M-2989
- 119. Hornictví**, 1900
Olej, plátno, 211 x 421 cm
Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher 1900
Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. D-4049
- 120. Výlet na Říp – skica**, (1900)
Olej, plátno, 23 x 17 cm
Znač. vpravo dole: AL
Západočeská galerie v Plzni, inv. č. O 173
- 121. Na Divoké Orlici**, (1901)
Olej, lepenka, 50 x 35 cm
Neznač.
Zámek Náměšť na Hané, inv. č. 1075
- 122. Výlet na Říp**, 1902
Olej, plátno, 136 x 102 cm
Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher 1902
Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M-686
- 123. Idyla u moře**, 1902
Olej, plátno, 65 x 35 cm
Znač. vlevo dole: A. Liebscher 1902
Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M-685
- 124. Daleká cesta má, marné volání** – skica k cyklu České elegie, (před 1903)
Lavírovaná kresba tuší, papír, 16,1 x 9,7 cm
Znač. dole uprostřed: Daleká cesta má, marné volání
Alšova Jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, inv. č. G-6937
- 125. Skica (Vidění u mostecké věže)** – z cyklu České elegie, (před 1903)
Tužka, papír, 21,8 x 14,6 cm
Znač. vpravo dole inkoustem: A. Liebscher; vlevo dole pozůstalostní razítko
Moravská galerie v Brně, inv. č. B 9340

126. Přemyslovo pole – z cyklu České elegie, (před 1903)

Kvaš, papír kaširovaný na lepence, 63,8 x 40,3

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 47330

127. Patria dolorosa – z cyklu České elegie, 1903

Tempera a nepravé zlacení, karton, 63,5 x 40 cm

Znač. vlevo dole: L.P. 1903; vpravo dole: Adolf Liebscher

Národní muzeum v Praze – Oddělení starších českých dějin, inv. č. H2-186.811

128. Po bitvě (Vae victis – Vae Victoribus!) – z cyklu České elegie, (před 1903)

Tempera, lepenka, 62 x 39 cm

Znač. vpravo dole: AL

Západočeská galerie v Plzni, inv. č. O 1281

129. Utrpení české země (Třicet let utrpení) – z cyklu České elegie, (před 1903)

Tempera, lepenka, 62 x 39 cm

Znač. vpravo dole: AL

Západočeská galerie v Plzni, inv. č. O 1093

130. Podobizna císaře Františka Josefa I., 1903

Olej, plátno, 172 x 119 cm

Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher 1903

Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 29.518

131. Mistr Jan Hus, 1904

Olej, plátno, 133 x 93 cm

Znač. vlevo dole: Adolf Liebscher 1904

Národní muzeum v Praze – Oddělení starších českých dějin, inv. č. 126.325

132. O Božím těle, 1906

Olej, plátno

Znač. vlevo dole: Adolf Liebscher 1906

Dílo je nezvěstné

133. Bitva na hoře Vítkově dne 14. července L.P. 1420, 1908

Olej, plátno, 260 x 700 cm

Znač. vpravo dole: Adolf Liebscher 1908

Úřad městské části Praha 3, Žižkov

134. Portrét Jaroslava Vrchlického, (1910 – 1912)

Olej, plátno, 70 x 10,5 cm

Neznač.

Památník národního písemnictví, inv. č. 1/64-4

135. Portrét Jaroslava Vrchlického, (1910 – 1912)

Olej, plátno, 133 x 85 cm

Znač. vlevo dole: Adolf Liebscher

Památník národního písemnictví, inv. č. 15/75-1

136. Lumír, (1919)

Olej, plátno, 78 x 51,5 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 15913

137. Bacchantka s malým Bacchem, (nedatováno)

Uhel, bílá křída, papír, 55,3 x 38,8 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 49664

138. Hlava starce, (nedatováno)

Lavírovaná kresba tuší, papír, 19,1 x 14,2

Znač. vlevo dole: AL

Národní galerie v Praze, inv. č. K 10.639

139. Poprsí děvčete, (nedatováno)

Kvaš, silný karton, 31,3 x 24,5 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 10.642

140. Studie hlavy starce s plnovousem, (nedatováno)

Tužka, šedý papír, 42,5 x 30 cm

Znač. vlevo dole: A. Liebscher

Památník národního písemnictví, inv. č. I.K.1605

141. Krajina s potokem a lesíkem, (nedatováno)

Olej, lepenka, 17,5 x 27 cm

Znač. vlevo dole: A. Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. O 4535

142. Dřevěný kostelík v Karlovicích, (nedatováno)

Lavírovaná kresba tuší, papír, 19,8 x 24,9 cm

Znač. vpravo dole: A. Liebscher

Národní galerie v Praze, inv. č. K 10.637

143. Pohled na Giesshübel, (nedatováno)

Lavírovaná kresba tuší, karton, 23,9 x 33 cm

Znač. vlevo dole: AL

Národní galerie v Praze, inv. č. K 10.664

144. Pohled na Schlossberg u Teplic, (nedatováno)

Tuš, karton, 26,9 x 21,2 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 22229

145. Pohled na zámek u Milešova, (nedatováno)

Tuš, karton, 27,1 x 22,4 cm

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 22230

146. Vysoké Mýto (?), (nedatováno)

Tužka, našedlý papír, 17,8 x 12,5

Neznač.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 24142

147. Vysoké Mýto (?), (nedatováno)

Tužka, našedlý papír, 18 x 11,5 cm

Znač. vlevo dole: AL

Národní galerie v Praze, inv. č. K 24143

148. Kostel sv. Havla (Rychnov nad Kněžnou), (nedatováno)

Lavírovaná kresba tuší, 22 x 15 cm

Znač. vlevo dole: Adolf L.

Galerie hlavního města Prahy, inv. č. K-120

149. Alegorie noci, (nedatováno)

Olej, plátno, 64 x 27 cm

Neznač.

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 76.780

Literatura

- Augusta 1998 – Pavel Augusta (ed.), *Kniha o Praze 3*. Praha 1998
- Augusta – Honzák 1991 – Pavel Augusta – František Honzák, *Sto let Jubilejní*. Praha 1991
- Bařková 1998 – Růžena Bařková (ed.), *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha1)*. Praha 1998
- Becker – Prahel – Wittlich 1999 – Edwin Becker – Roman Prahel – Petr Wittlich (eds.), *Prag 1900. Poesie und Ekstase*. Amsterdam 1999
- Bečková 2003 – Kateřina Bečková, *Zmizelá Praha. Dodatky I. Historický střed města*. Praha – Litomyšl 2003
- Benešová – Součková – Flídrová 1999 – Zdeňka Benešová – Tařána Součková – Dana Flídrová (eds.), *Národní divadlo – historie a současnost budovy*. Praha 1999
- Blažičková-Horová 1996 – Naděžda Blažičková-Horová, *Mistrovská díla českého malířství 19. století ze sbírek Pražského hradu*. Praha 1996
- Blažičková-Horová 1998 – Naděžda Blažičková-Horová, *Galerie hlavního města Prahy. Průvodce sbírkou českého malířství 19. století. Zámek Troja*. Praha 1998
- Blažičková-Horová 2000 – Naděžda Blažičková-Horová, *České malířství 19. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni*. Plzeň 2000
- Blažičková-Horová 2003 – Naděžda Blažičková-Horová (ed.), *Václav Brožík (1851 – 1901)*. Praha 2003
- Blažičková-Horová 2005 – Naděžda Blažičková-Horová (ed.), *František Ženíšek (1849 – 1916)*. Praha 2005
- Brouček – Pargač – Sochorová 1996 – Stanislav Brouček – Jan Pargač – Ludmila Sochorová, *Mýtus českého národa aneb Národopisná výstava československá 1895*. Praha 1996
- Čapek 1984 – Karel Čapek, *Spisy. O umění a kultuře I*. Praha 1984
- Čapek 1985 – Karel Čapek, *Spisy. O umění a kultuře II*. Praha 1985
- Dvořáková 1988 – Zora Dvořáková, *Když ještě nebyli slavní. Nástup výtvarné generace Národního divadla*. Praha 1988
- Fabelová 2002 – Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*. Praha 2002
- Filip 2004 – Aleš Filip, *Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku. Sakrální výtvarné umění kolem roku 1900*. Brno 2004
- Fliedl 1986 – Gottfried Fliedl, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Kunstgewerbeschule 1867 – 1918*. Salzburg – Wien 1986

- Frank 2001 – Volker Frank, Antonio Ermenegildo Donadini. In: Saur Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 28, s. 477. München – Leipzig 2001
- Freimanová 1965 – Milena Freimanová, Josef Tulka. Praha 1965
- Frodl 2002 – Gerbert Frodl (ed.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. 5. 19. Jahrhundert. München 2002
- Harlas 1908 – František Xaver Harlas, České umění. Malířství. Praha 1908
- Hlaváček 1930 – Dílo Karla Hlaváčka. Svazek III. Kritiky. Praha 1930
- Hoffmann – Krause – Kitlitschka 1972 – Hans-Christoph Hoffmann – Walter Krause – Werner Kitlitschka, Das Wiener Opernhaus. Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche (ed. Renate Wagner-Rieger), Bd. 8. Wiesbaden 1972
- Hojda – Prahel 1993 – Zdeněk Hojda – Roman Prahel, Pokus o český panteon umění: Jubilejní výstava. In: Umění a civilizace jako divadlo světa. Praha 1993, s. 66 – 74
- Horová 1995 – Anděla Horová (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1995
- Hrabětová 1998 – J. Hrabětová, Havířský kostelík Nanebevzetí P. Marie v Poděbradech a osudy jeho inventáře. Vlastivědný zpravodaj Polabí 32, 1998, s. 109 – 118
- Jelínek 1913 – Hanuš Jelínek (ed.), Padesát let Umělecké besedy 1863 – 1913. Praha 1913
- Jiřík 1906 – F. X. Jiřík, František Ženišek. Praha 1906
- Jiřík 1908 – F. X. Jiřík, Vývoj malířství českého ve století XIX. Praha 1908
- Jůza 1988 – Vilém Jůza (ed.), České malířství 19. století. Ze sbírek Severomoravské galerie výtvarného umění v Ostravě. Ostrava 1988
- Katalog Nitra 1984 – České maliarstvo 1850 – 1900 zo zbierok Národnej galérie v Prahe. Katalog Galérie Františka Studeného v Nitře. Nitra 1984
- Katalog Olomouc 1955 – Adolf Liebscher (1857 – 1919), Prof. Ing. Dr. Adolf Liebscher. Katalog výstavy Krajské galerie Olomouc. Olomouc 1955
- Katalog Praha 1885 – Katalog der Kunst-Ausstellung 1885 – Rudolfinum (46. Vereinsjahr des Kunstvereines für Böhmen in Prag). Praha 1885
- Katalog Praha 1891 – Všeobecná zemská jubilejní výstava roku 1891 v Praze. Skupina XXIV. Seznam umělecké výstavy. Praha 1891
- Katalog Praha 1904 – 65. výroční výstava Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze. Praha 1904
- Katalog Praha 1928 – Výstava obrazů zemřelého akad. malíře Adolfa Liebschera. Česká elegie a jiné obrazy. Praha 1928
- Katalog Praha 1932 – Výstava výtvarné generace Národního divadla (úvod F. X. Harlas). Praha 1932

- Katalog Praha 1971 – České malířství 1850 – 1918. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy. Praha 1971
- Kitlitschka 1981 – Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstrasse. Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche (ed. Renate Wagner-Rieger), Bd. 10. Wiesbaden 1981
- Konečný 1988 – Lubomír Konečný, Umění, pára a elektřina. In: Průmysl a technika v novodobé české kultuře. Praha 1988
- Kriller – Kugler 1991 – B. Kriller – G. Kugler, Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes. Wien 1991
- Mádl 1898 – K. B. Mádl, Umění výtvarná. In: Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea Jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I. Vědecký a umělecký rozvoj v národě českém 1848 – 1898. Praha 1898
- Mádl 1959 – K. B. Mádl, Výbor z kritických projevů a drobných spisů. Praha 1959
- Matějček 1940 – Antonín Matějček, Národ sobě. Národní divadlo a jeho umělecké poklady. Praha 1940
- Matys 2003 – Rudolf Matys, V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy. Praha 2003
- Mrázová 1971 – Marcela Mrázová (ed.), České malířství 1850 – 1918. Katalog výstavy GHMP. Praha 1971
- Musil 1996 – Roman Musil (ed.), Felix Jenewein 1857 – 1905. Praha 1996
- Mžýková 1985 – Marie Mžýková, Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách (Lh – Ma). Památky a příroda 9, 1985, s. 534
- Mžýková 1990 – Marie Mžýková, Vojtěch Hynais. Praha 1990
- Mžýková 1992 – Marie Mžýková, Zapomenutá díla. Praha 1992
- Mžýková 2000 – Marie Mžýková (ed.), Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie. Katalog výstavy Galerie Rudolfinum. Praha 2000
- Neruda 1962 – Jan Neruda, Výtvarné umění a hudba. Praha 1962
- Neumann 1957 – Jaromír Neumann, Mikoláš Aleš. Cykly. Dílo Mikoláše Aleše, svazek 2. Praha 1957.
- Petrasová – Lorenzová 2001 – Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (eds.), Dějiny českého výtvarného umění III. 1780/1890. Praha 2001
- Poche 1980 – Emanuel Poche (ed.), Praha národního probuzení (Čtvero knih o Praze). Praha 1980
- Prahl 1983 – Roman Prahl, Obrazy z pražské společnosti 60. let 19. století. In: Město v české kultuře 19. století. Praha 1983, s. 215.

- Prahl 1984 – Roman Prahl, „Dobrou noc, krásné umění v Čechách“? Ke krizi v české malbě na počátku 70. let 19. století. *Umění XXXII*, 1984, s. 507 – 527
- Prahl 1986a – Roman Prahl, Maxmilián Pirner 1854 – 1924. Praha 1986
- Prahl 1986b – Roman Prahl, Umělec, jeho ateliér a jeho umění. Téma českého malířství 19. století (disertační práce). Praha 1986
- Prahl 1987 – Roman Prahl, „Májový triptych.“ Karel Hynek Mácha u mladého Mikoláše Alše. *Česká literatura* 35, 1987, s.147 – 150
- Prahl 1993 – Roman Prahl, Objevená díla. Obrazy z majetku České spořitelny, a.s. Praha 1993
- Prahl 1996 – Roman Prahl, The „Nation for Itself“ in the Curtain for the Czech National Theatre. *Umění XLIV*, 1996, s. 520 – 536
- Prahl – Hojda 1990 – Roman Prahl – Zdeněk Hojda, Setkání s Oldřichem a Boženou. *Dějiny a současnost XII*, 1990, s. 38 – 45
- Příbyl 1992 – Vladimír Příbyl, Umění baroka a 19. století na Zlonicku. Slaný 1992
- Příbyl 1999 – Vladimír Příbyl, Zlonice. Praha 1999
- Rezler 2000 – Aleš Rezler, Členové výstavy Krasoumné jednoty v Kutné Hoře 1835 – 1910. Katalog výstavy Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře. *Kutná Hora 2000*
- Ruth 1904 – F. Ruth, Kronika královské Prahy II. Praha 1904
- Samek 1994 – Bohumil Samek, Umělecké památky Moravy a Slezska. 1. svazek. A/I. Praha 1994
- Svoboda – Lukeš – Havlová 1997 – Jan E. Svoboda – Zdeněk Lukeš – Ester Havlová, Praha 1891 – 1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta. Praha 1997
- Ševeček 1983 – Ludvík Ševeček, České umění z přelomu století ze sbírek OGVU Gottwaldov. Gottwaldov (Zlín) 1983
- Štech 1919 – Václav Vilém Štech, Adolf Liebscher. *Umění (Štenc) I.*, 1918-1921, s. 261 – 262
- Štembera 1997 – Petr Štembera, Plakáty velkých výstav konce 19. století. *Starožitnosti a užité umění* 1997, č. 4, s. 4 – 6, č. 12, s. 8 – 9
- Štembera 2003 – Petr Štembera, Třikrát a dost. Třetí a poslední plakátová soutěž 19. století. *Historica Pragensia*. Historický sborník Muzea hlavního města Prahy 1, 2003, s. 281 – 288
- Tetiva 1984 – Vlastimil Tetiva (ed.), Česká kresba 20. století. Ze sbírek Alšovy jihočeské galerie. České Budějovice 1984
- Tyrš 1935 – Miroslav Tyrš, O umění III. Úvahy a posudky o výtvarných pracích z výstav a porot z let 1872 – 1879. Praha 1935
- Valtr 1989 – Ladislav Valtr, Monografické zpracování kostela sv. Ludmily na Vinohradech. Diplomová práce FF UK. Praha 1989

- Vlček 1999 – Pavel Vlček (ed.), Umělecké památky Prahy. Malá Strana. Praha 1999
- Vlnas 1996 – Vít Vlnas (ed.), Obrazárna v Čechách 1796 – 1918. Praha 1996
- Votruba 1996 – Ladislav Votruba, Stručný historický vývoj Stavební fakulty ČVUT 1907 – 1995. Praha 1996
- Vybíral 1993 – Jindřich Vybíral, K umělecké výzdobě Rudolfiny. Zprávy památkové péče LIII, 1993, s. 41 – 47
- Wagner 1984 – Radan Wagner, Karel Liebscher (1851 – 1906). Diplomová práce FF UK. Praha 1984
- Weitenweber 1885 – Vilém Weitenweber, Adolf Liebscher. Zlatá Praha II, 1885, s.258

Prameny

- Archiv ČVUT, fond Adolf Liebscher, č. 49/2
- Archiv Národní galerie v Praze, fond Adolf Liebscher, č. AA 3029
- Archiv Národní galerie v Praze, fond Karel Liebscher, č. AA 2890
- Archiv Národní galerie v Praze, fond Bohuslav Schnirch, č. AA 2974
- Památník národního písemnictví, fond Karáskova galerie

Summary

Adolf Liebscher belongs among the artists known as the „National Theatre Generation.“ Like its foremost representatives, F. Ženíšek, M. Aleš and V. Hynais, Liebscher also produced an oeuvre of great diversity – he created decorative paintings and historical compositions, was interested in folklore painting, his drawings were published by the major journals of that time as *Zlatá Praha* or *Světazor* and his illustrations appeared in many albums, books of poems and novels.

Liebscher was born on March 11, 1857, into a family of a Provincial Committee engineer Josef Liebscher. His older brother Karel (1851 – 1906) later became an appreciated landscape painter, with whom Adolf often cooperated. In 1875 – 1878, Adolf Liebscher studied at the School of Applied Arts in Vienna, in the three-year course for hand-drawing teachers under F. Laufberger. After obtaining a diploma, he entered the studio of E. A. Donadini for half-a-year, where he prepared his proposals for the competition for the National Theatre. In 1879, he was awarded in the competition and was commissioned to carry out some of his proposals in the passage of the theatre. Here he created eight lunette allegories of Dramatic arts.

In the following years, Liebscher became one of the most appreciated decorative painters – in 1891 he achieved the third prize in a competition for the hall of Rudolfinum with his allegorical compositions of Architecture and Sculpture, Painting and Music. In 1892, he designed and painted a stage curtain for the Provincial Theatre in Ljubljana and two years later he created a ceiling painting in the National House at Vinohrady, depicting the Apotheosis of the Emperor Charles IV. Commissions for decorative paintings came also from other Czech towns – he worked at the ceiling allegories in the National House in Vyškov (1886), decorated the building of the Municipal Savings Bank in Písek (1890) and for the Town Hall in Kladno he created a mural triptych called *The Coal and the Iron* (1898).

Liebscher also became known as an author of large historical paintings. *Žižka in front of Kutná Hora*, created in 1888 – 1889, was first of them. Liebscher depicted the famous hussite leader among his fellow soldiers, heading for the town of Kutná Hora through the winter landscape. The picture brought Liebscher great popularity, which led to a commission he obtained in 1891 from the Club of Czech Tourists. For the pavilion of the club at the National Jubilee Exhibition of 1891 Adolf Liebscher together with his brother Karel and with a help of V. Bartoněk carried out a huge dioramic painting showing the fight between the Czech students and the Swedish soldiers on the Charles Bridge during the Thirty-year War in 1648. Visitors of the

pavilion were struck by the illusion of reality provided by the picture, which became one of the biggest attractions of the exhibition.

Liebscher's strong patriotism found its expression in the cycle of 21 tempera pictures, called *The Czech Elegies*, first exhibited in 1903. Consisting of four parts, the cycle depicts mostly tragical events of Czech history. Central picture of the cycle, *Patria Dolorosa*, represents an icon-like portrait of the Czech Country, wearing a crown of thorns, symbolizing thus the suffering of the Czech nation under the oppression of Austria-Hungarian Monarchy.

Another sphere Liebscher was successful in was religious painting, including decorations of several churches and chapels. In 1896, he won the competition for stained-glass windows in the Neo-Gothic church of St. Ludmila at Vinohrady. At the beginning of the 20th century, he decorated the interior of the chapel in the Provincial Maternity Hospital in Prague with six scenes from the life of the Holy Virgin and in 1909 – 1911, he worked at one of his biggest commissions, the decoration of the Baroque church of the Assumption of the Holy Virgin at Zlonice near Slaný. Here he decorated the entire vaulting of the church in Neo-Baroque style. Among Liebscher's altar pieces the most popular became the *Valašská Madonna*, painted on the occasion of the Ethnographic Exposition in 1895. The painting consists of three parts, the Way to Bethlehem, the Adoration of the Shepherds and the Annunciation to the Shepherds. According to the folkloristic focus of the exhibition, Liebscher depicts not only the shepherds, but also the Holy Virgin wearing the popular costume of the region.

The *Valašská Madonna* leads us to another point of Liebscher's interest – the folklore painting. As early as 1885 he visited the Moravian region of Valašsko, where he drew inspiration for his genre scenes, such as the *Wedding at Valašsko* (1886) or the *Flying Away of the Bells* (after 1900). In other genre pictures he used several motifs of the art of romanticism, depicting young couples in an idyllic landscape, sometimes suggesting patriotic undertones, as in the *Trip to Říp* of 1902.

Liebscher was famous for his illustrations as well. Since 1880's he cooperated on almost every illustration project of the time – including the large editions of *The Castles and the Châteaux* by A. Sedláček and J. Otto's *Bohemia*. His membership of the *Umělecká beseda* (Art Club) gave him the opportunity to participate in the illustrations of the Annual Premiums of the club, such as the edition of K. J. Erben's *Kytice* (*The Posy*) of 1890 or *Ohlas písní českých* (*The Reception of the Czech Songs*) by F. L. Čelakovský of 1896. In 1895, he also contributed to M. Gerlach's album *Allegories and Emblems* with two allegorical compositions.

As we saw, Liebscher was active in almost every field of the artwork. As an appreciated portrait painter he obtained a commission in 1903 to make a portrait of the Emperor Franz Joseph I. Since 1881, he taught at the Czech Technical College, where he started as an assistant teacher and in 1911 he achieved the post of professor. As early as in the 1880's he started to participate in the Annual Exhibitions of the Krasoumná Jednota association; in 1885, the large collection of his and his brother's work was presented in Rudolfinum for the first time. Other larger exhibitions of Adolf Liebscher were held in Prague in 1897, 1904 and 1919. He died on June 6, 1919, in his summer house in Potštýn nad Orlicí.

Liebscher belonged among the most popular artists of his time; his drawings and paintings were to the liking of a major part of the public, yet the younger generation of artists criticized his conservatism, patriotic sentimentality and routine craftsmanship.

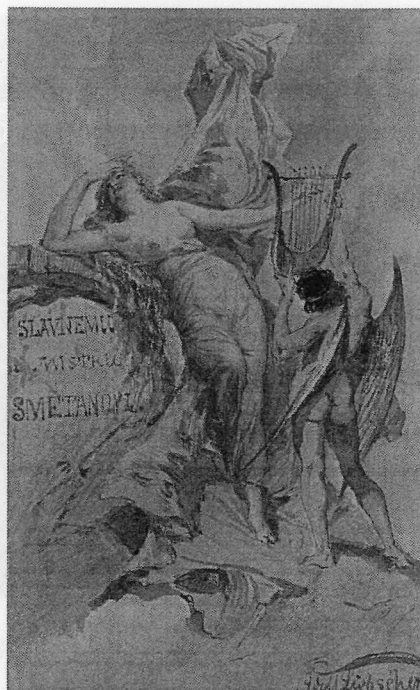
Roots of Liebscher's work can be sought in the Viennese academic art, reflecting the Late-Romantic approach of the older generation, as well as the Neo-Baroque style of H. Makart and his followers. Combining these inspirations with the local tradition, represented by the work of J. Mánes, Liebscher's style thus oscillates between cosmopolitanism and patriotism. At the turn of the 1880's and the 1890's, certain influence of French Luminism and even Naturalism, mediated by the art of V. Hynais, is visible in Liebscher's pictures. At the end of the 19th century, he also adopted some features of Symbolist painting – as we can see it especially in the Czech Elegies cycle. However, all these traces of new approach to the artwork are always dominated by Liebscher's strong traditionalism and romantic-stylized idealism, which led to the rejection of his work by the next generation.

Today, after one century and on the basis of a detailed analysis of Liebscher's oeuvre, we can view it without prejudice and appreciate its qualities in the context of his time.

OBRAZOVÁ ČÁST



1. Výjev ze života starých Slovanů (1879), reprodukce v Květech 1879, s. 16



2. Alegorie Hudby (1884), akvarel, papír, Památník národního písemnictví



3. Mánes v podsvětí (kolem 1900), reprodukce v katalogu výstavy v Olomouci 1955



4. Portrét Karla Liebschera (1896), olej, plátno, České muzeum výt. umění



5. Detail fasády domu v ulici V Kolkovně čp. 921/I v Praze na Starém Městě (1905)



6. Návrh pro strop foyeru Národního divadla (1877 – 78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



7. Návrh pro strop foyeru Národního divadla (1877 – 78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



8. Návrh pro strop foyeru Národního divadla (1877 – 78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



9. Návrh pro strop foyer Národního divadla (1877 – 78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



10. Náčrt k malbě hlavního pole stropu foyer Národního divadla (kolem 1878), kresba tužkou, papír, Muzeum umění Olomouc



11. Alegorie bohyně Hojnosti – návrh pro foyer Národního divadla (1877 – 79), olej, plátno, Obrazárna Pražského hradu



12. Sudba – návrh pro stěnu foyeru Národního divadla, olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



13. Historie – návrh pro stěnu foyeru Národního divadla, olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



14. Viktorie a Fortuna – návrh pro stěnu foyeru Národního divadla, olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



15. Národní hudba, Genius národa, Národní tanec – návrh pro stěnu foyeru Národního divadla, olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



16. Franz Dobyaschofsky, Michael Reiser: Komická opera (1867 – 68), malba ve schodišťové hale Vídeňské opery



17. Epos – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



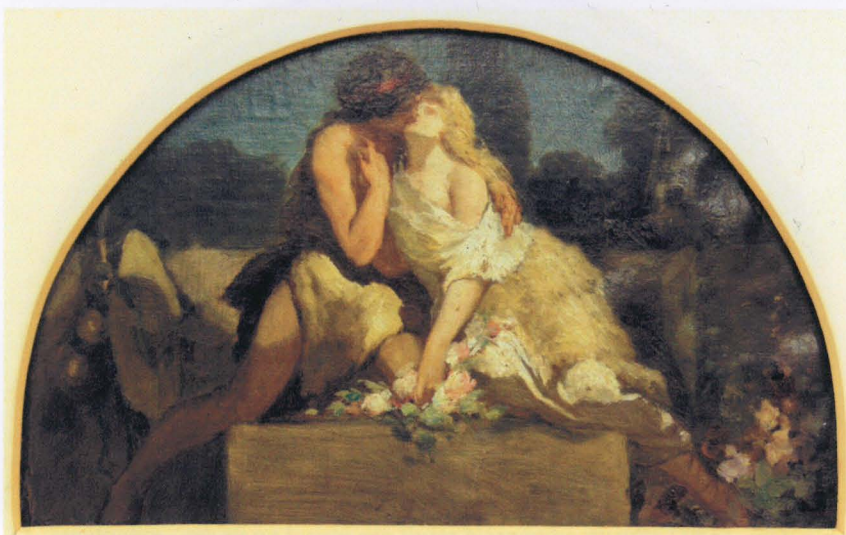
18. Tragédie (Žal) – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



19. Nenávist - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



20. Ctižádost – návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



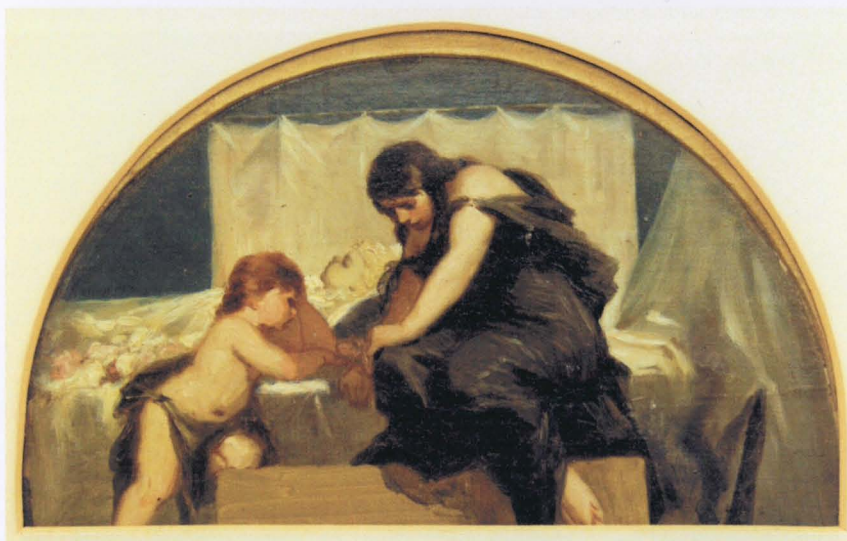
21. Láska - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



22. Veselohra - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



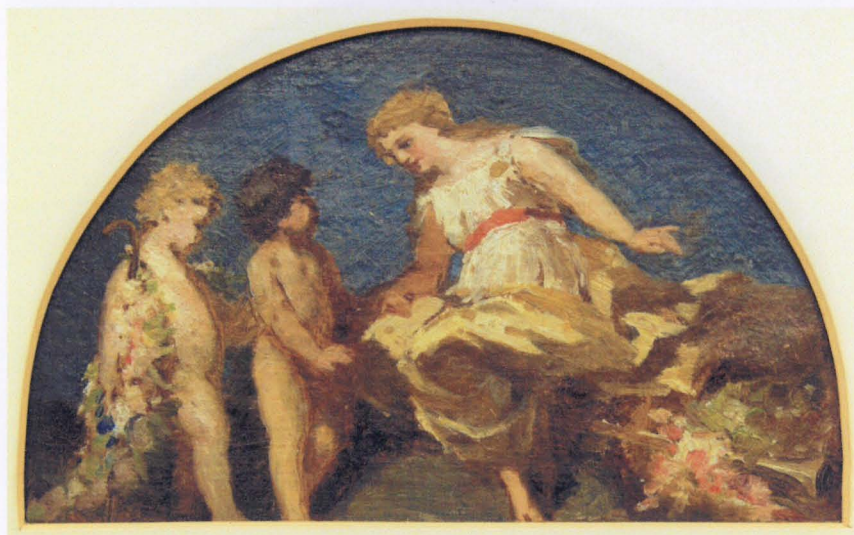
23. Ješitnost - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



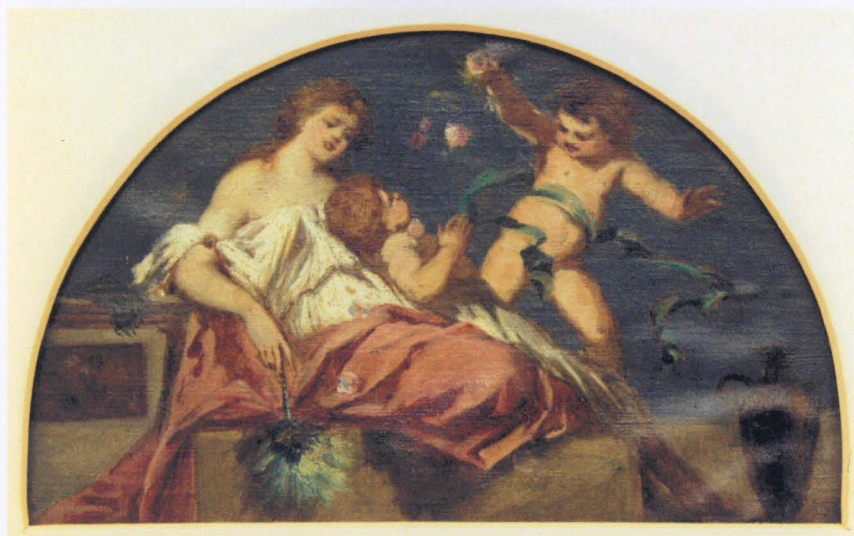
24. Smutnohra - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



25. Melodrama - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



26. Píseň - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



27. Fraška - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



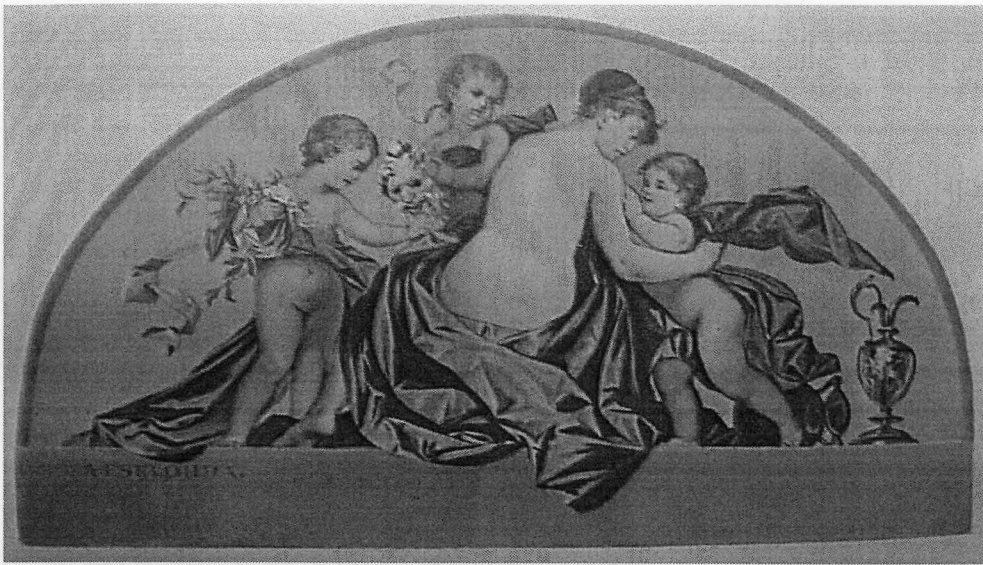
28. Hudba - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



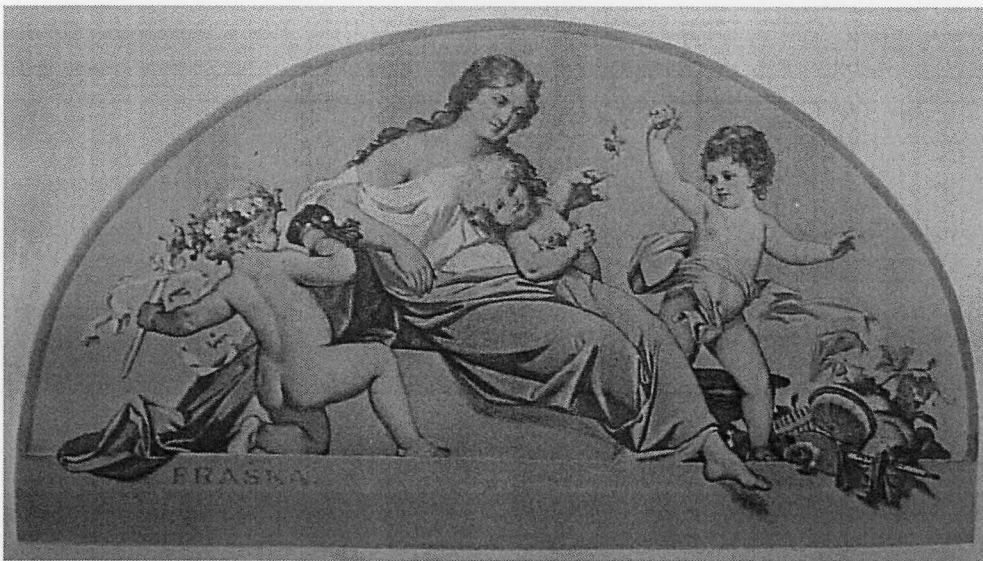
29. Balet - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



30. Opera - návrh na lunetu pro foyer Národního divadla (1877 –78), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



31. Veselohra – luneta ve spojovací chodbě Národního divadla v Praze (1879)



32. Fraška - luneta ve spojovací chodbě Národního divadla v Praze (1879)



33. Balet - luneta ve spojovací chodbě Národního divadla v Praze (1879)

36. Melodrama - luneta ve spojovací chodbě Národního divadla v Praze (1879)



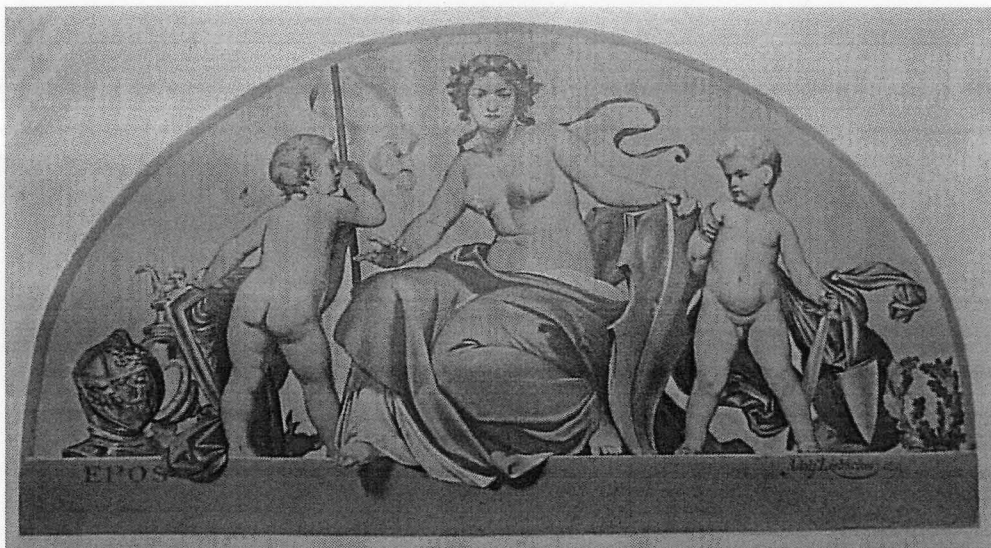
34. Opereta - luneta ve spojovací chodbě Národního divadla v Praze (1879)



35. Opera - luneta ve spojovací chodbě Národního divadla v Praze (1879)



36. Melodrama - luneta ve spojovací chodbě Národního divadla v Praze (1879)



37. Epos - luneta ve spojovací chodbě Národního divadla v Praze (1879)



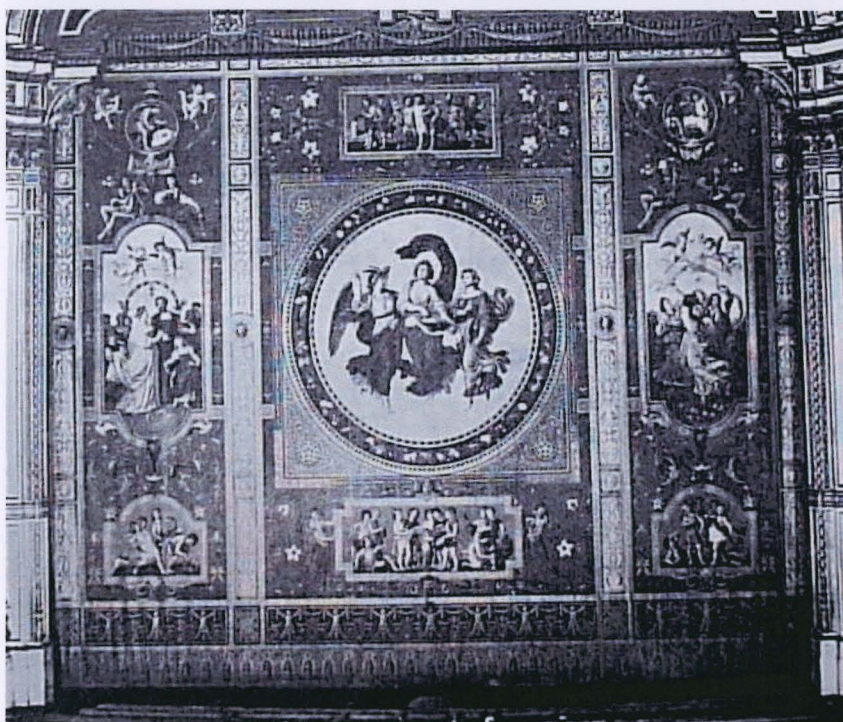
38. Drama - luneta ve spojovací chodbě Národního divadla v Praze (1879)



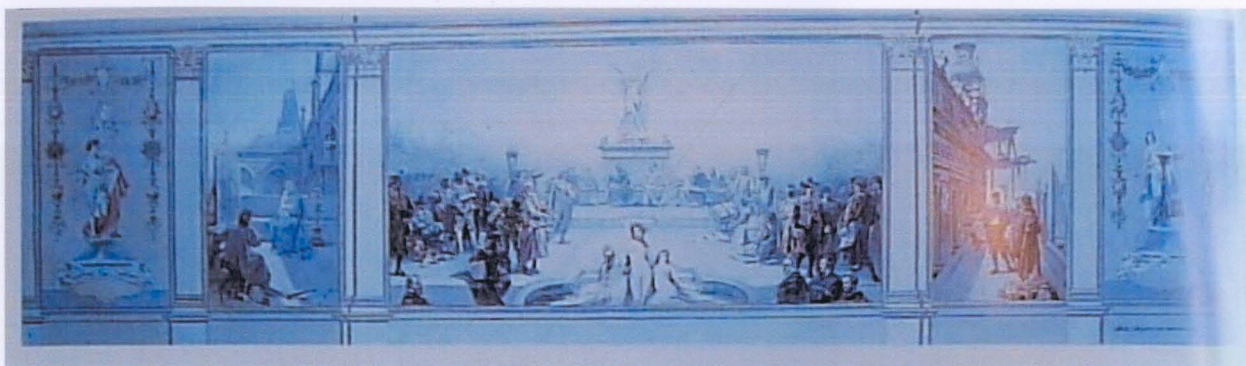
39. Maxmilián Pirner: Návrh opony Národního divadla (1879 – 80), Muzeum hlavního města Prahy



40. Návrh opony Národního divadla (1879 – 80), akvarel, papír, Muzeum hlavního města Prahy



41. Ferdinand Laufberger: Opona pro balet a operu Vídeňské opery (1866)



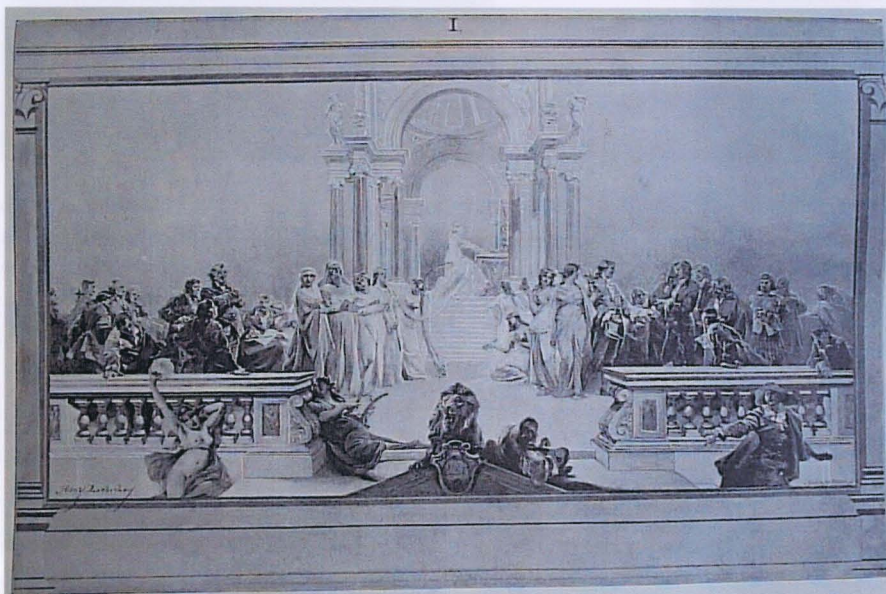
42. Malířství – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1890 – 91), olej, plátno, Česká spořitelna Praha



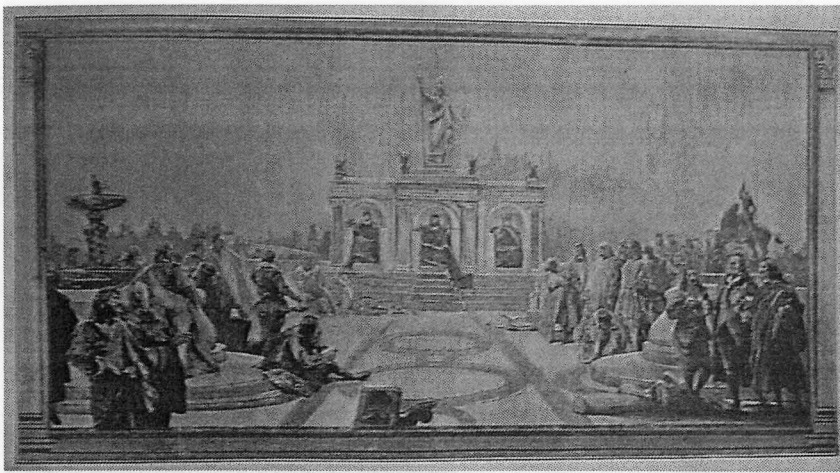
43. Eduard Veith: Alegorie vlády Lucemburků v Čechách – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1890 – 91), olej, plátno, Česká spořitelna Praha



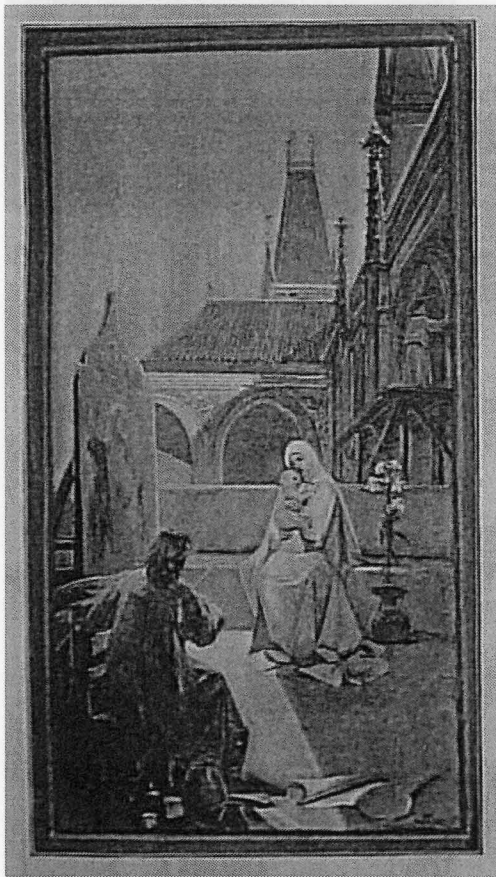
44. Julius Schmid: Doba Rudolfa II. – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1890 – 91), olej, plátno, Česká spořitelna Praha



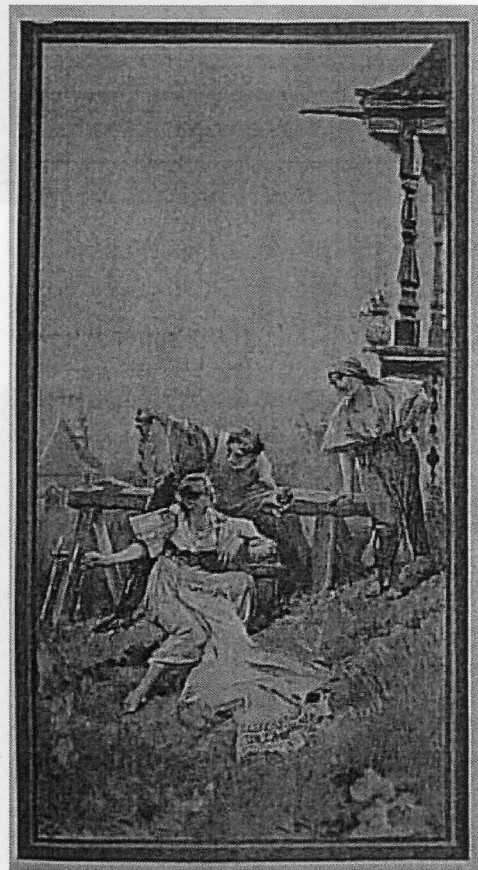
45. Hudba – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1890 – 91), reprodukce ve Zlaté Praze IX, 1892, s. 213



46. Architektura a Sochařství – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1890 – 91), reprodukce ve Zlaté Praze IX, 1892, s. 76



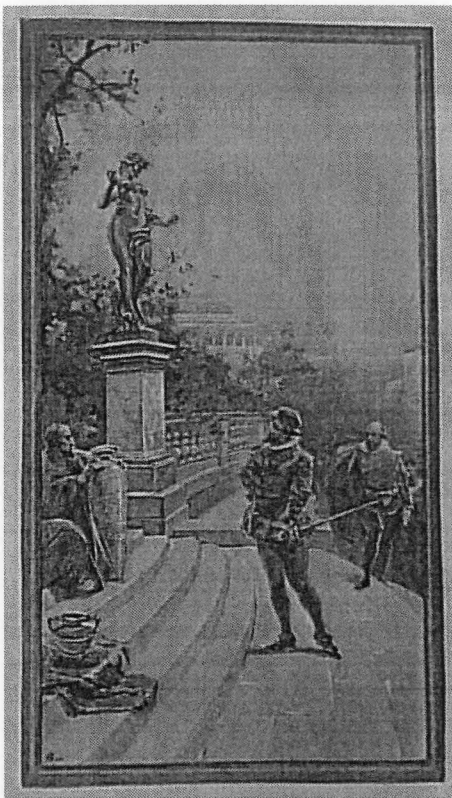
47. Malířství – Malba kostelní v době gotické – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1890 – 91), reprodukce ve Zlaté Praze IX, 1892, s. 373



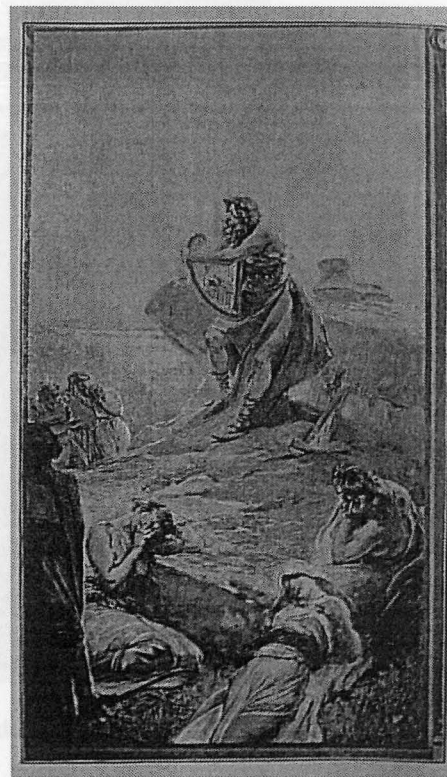
48. Umělecký průmysl – Ozdobné stavby ze dřeva a národní umění textilní – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1890 – 91)

51. Hudba – Národní píseň. Česká hudba v nové době – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1890 – 91), reprodukce ve Zlaté Praze IX, 1892, s. 81

52. Umělecký průmysl – Stěvačství – návrh na výzdobu dvorany Rudolfina (1890 – 91), reprodukce ve Zlaté Praze IX, 1892, s. 273



49. Umělecký průmysl – Císař Rudolf II. v Jelením příkopu Hradu Pražského – návrh na výzdobu dvorany Rudolfiny (1890 – 91), reprodukce ve Zlaté Praze IX, 1892, s. 265



50. Hudba – Lumír. Česká hudba v pravěku – návrh na výzdobu dvorany Rudolfiny (1890 – 91), reprodukce ve Zlaté Praze IX, 1892, s. 80



51. Hudba – Národní píseň. Česká hudba v nové době – návrh na výzdobu dvorany Rudolfiny (1890 – 91), reprodukce ve Zlaté Praze IX 1892, s. 81



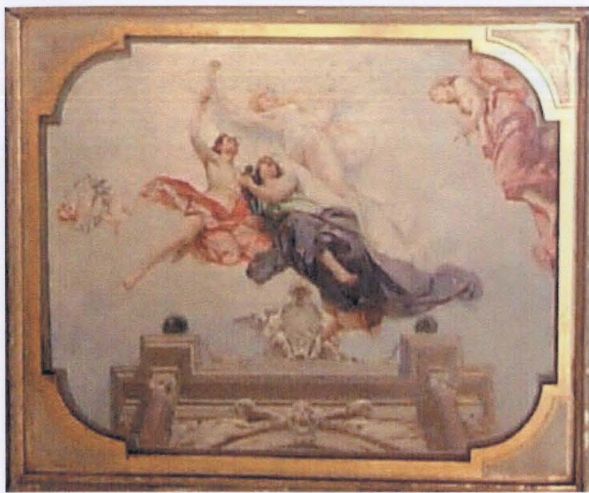
52. Umělecký průmysl – Slévačství – návrh na výzdobu dvorany Rudolfiny (1890 – 91), reprodukce ve Zlaté Praze IX, 1892, s. 273



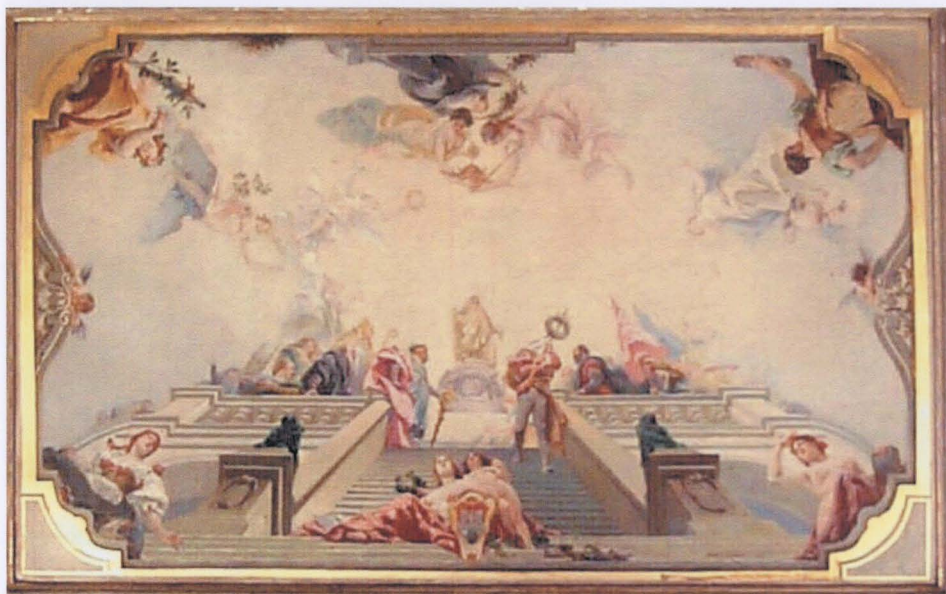
53. Návrh opony Zemského divadla v Lublani (1892), reprodukce ve Světozoru XXVII, 1893, s. 544



54. Návrh opony Zemského divadla v Lublani (1892), olej, plátno, Národní galerie v Praze



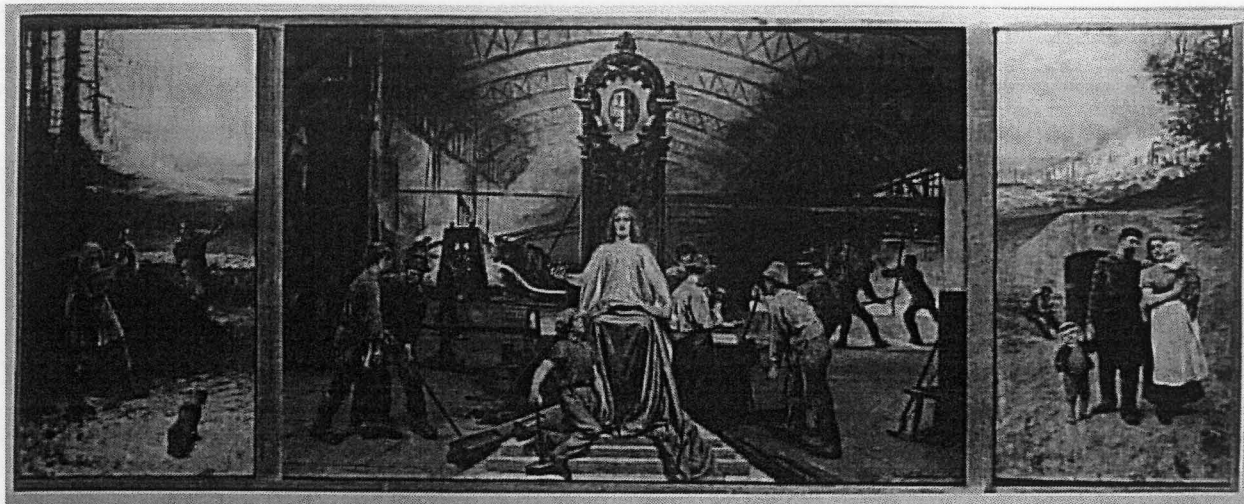
55. Umění – návrh výzdoby stropu hlavního sálu Národního domu na Vinohradech (1894), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



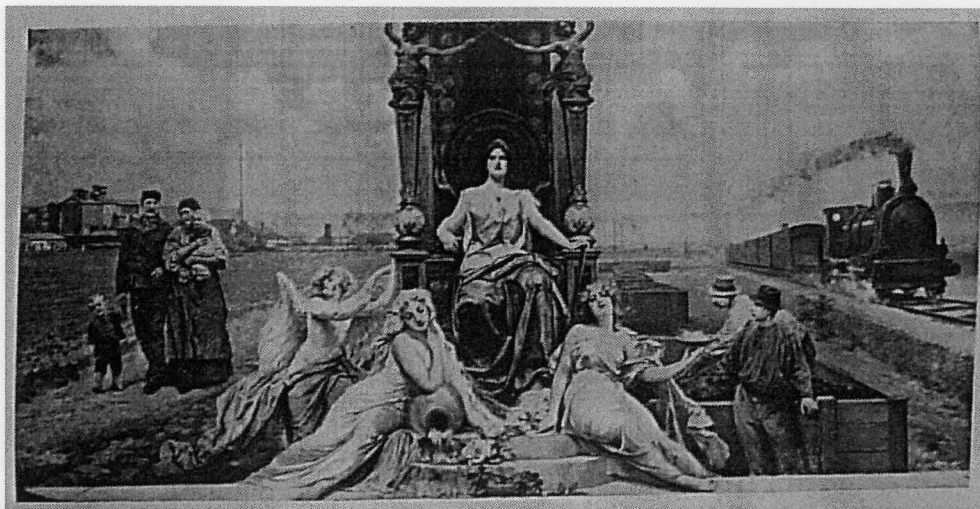
56. Hold zástupců národa paměti otce vlasti, Karla IV., jakožto zakladatele Královských Vinohrad – návrh výzdoby stropu hlavního sálu Národního domu na Vinohradech (1894), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



57. Práce – návrh výzdoby stropu hlavního sálu Národního domu na Vinohradech (1894), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



58. Uhlí a železo – návrh malby v zasedací síni radnice v Kladně (1898), olej, plátno, Česká spořitelna Praha



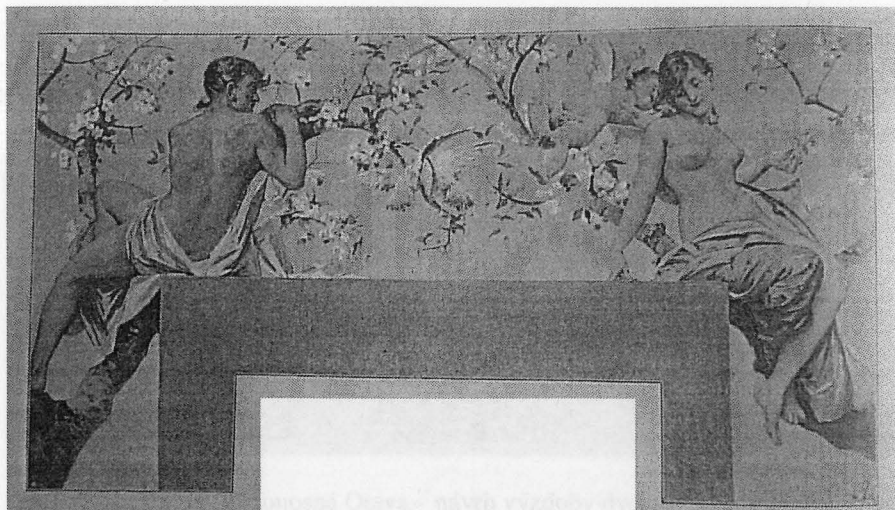
59. Hornictví (1900), olej, plátno, Muzeum hlavního města Prahy



60. Zpěv – nástropní malba hlavního sálu Spolkového Spolkového domu ve Vyškově (1886), reprodukce ve Zlaté Praze III, 1886, s. 521



61. Tanec – nástropní malba hlavního sálu Spolkového domu ve Vyškově (1886), reprodukce ve Zlaté Praze III, 1886, s.521



Práha (1890), olej, plátno, Česká

62. Jaro – malba v koncertním sále ve Všenorech (1888), reprodukce ve Zlaté Praze V, 1888, s. 335

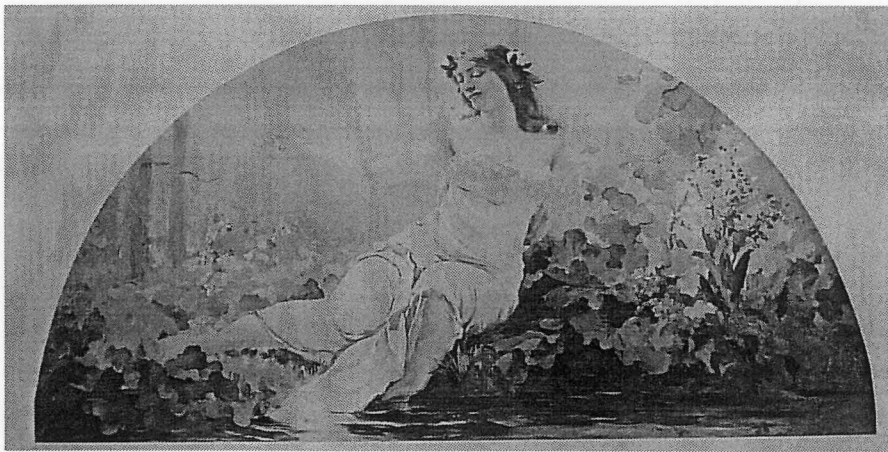


Práha XXVI.



63, 64. Detaily fasády domu v Trojické ulici čp. v Praze na Novém Městě (18)

67. Ochoď a Věselství – návrhy na zřehna lašský obč. záložny v Písku (1890), uhl., papír, Česká spořitelna Praha



65. Rýžování zlata/Zlatonosná Otava – návrh výzdoby dvorany občanské záložny v Písku (1890), olej, plátno, Česká spořitelna Praha



66. Lesnictví/Lověna – návrh výzdoby dvorany občanské záložny v Písku (1890), reprodukce ve Světozoru XXVI, 1892, s.292



67. Obchod a Včelařství – návrhy na sgrafita fasády obč. záložny v Písku (1890), uhel, papír, Česká spořitelna Praha



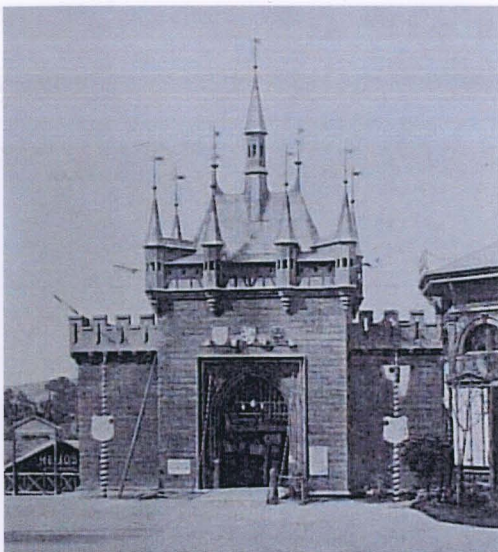
68. Velké vítězství Břetislava I. v zásekách lesních u Domažlic 22. srpna 1040 (1882), reprodukce ve Světozoru XXI, 1887, s. 33.



69. Husité před Kutnou Horou v den Sv. Tří králů L.P. 1422 (1888 – 89), olej, plátno, Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory

71. Jan Žižka z Trocnova (1886), kresba
tisk, Karlova univerzita v Praze

72. Bitva studentů se švédskými vojsky na Karlově mostě (1891), olej, plátno, Blahoslav na Petříně (bývalý Pavilon Klubu českých žen)



73. Pavilon Klubu českých turistů na Jubilejní zemské výstavě v Praze (1891), fotografie reprodukováná v knize Sto let práce, Praha, 1893, s. 207

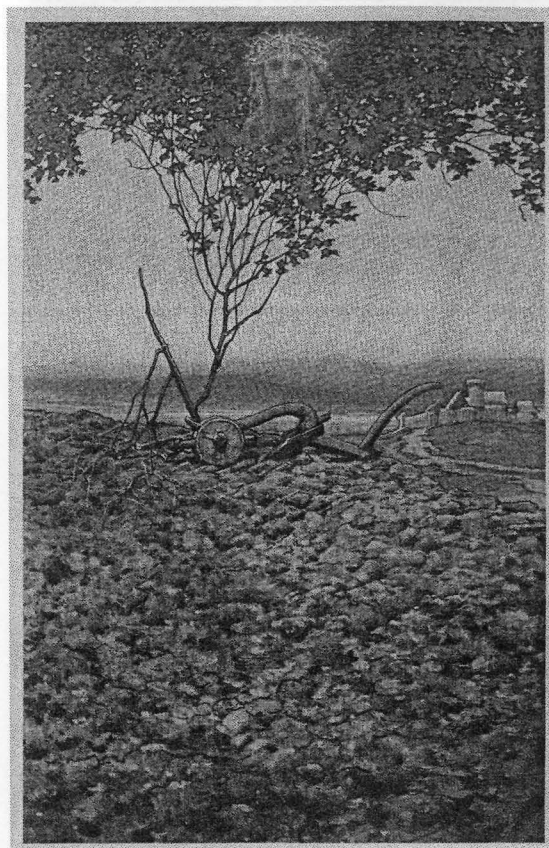


74., 75. Bitva na hoře Vítkově dne 14. července L.P. 1420 (1908), olej, plátno, Úřad městské části Praha 3, Žižkov



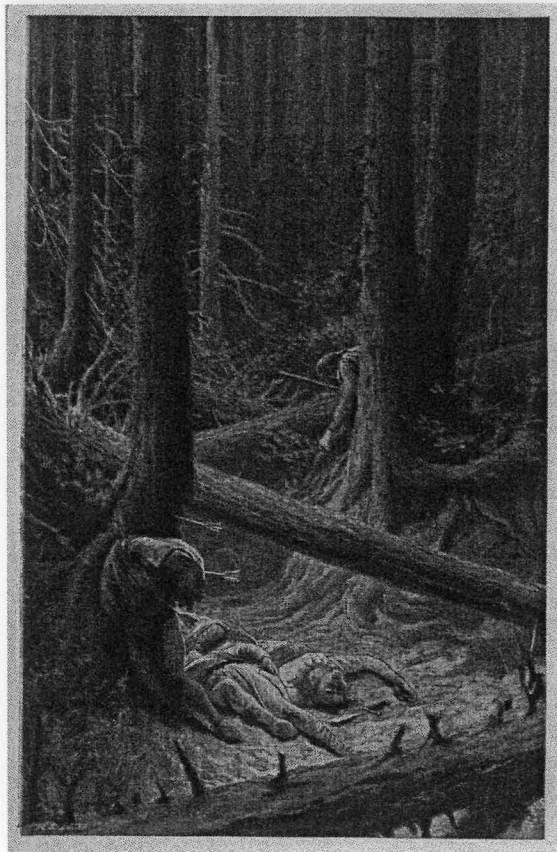
76. Mír za vlády Braniborců v Čechách

76. Libuřin sen



77. Česká koruna

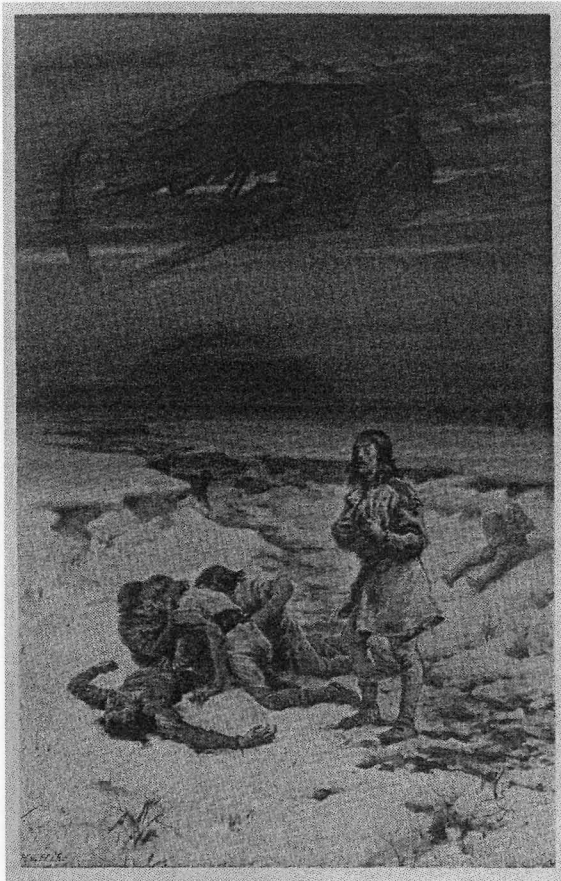
77. Přemyslovo pole



78. Strážcové zemských stezek



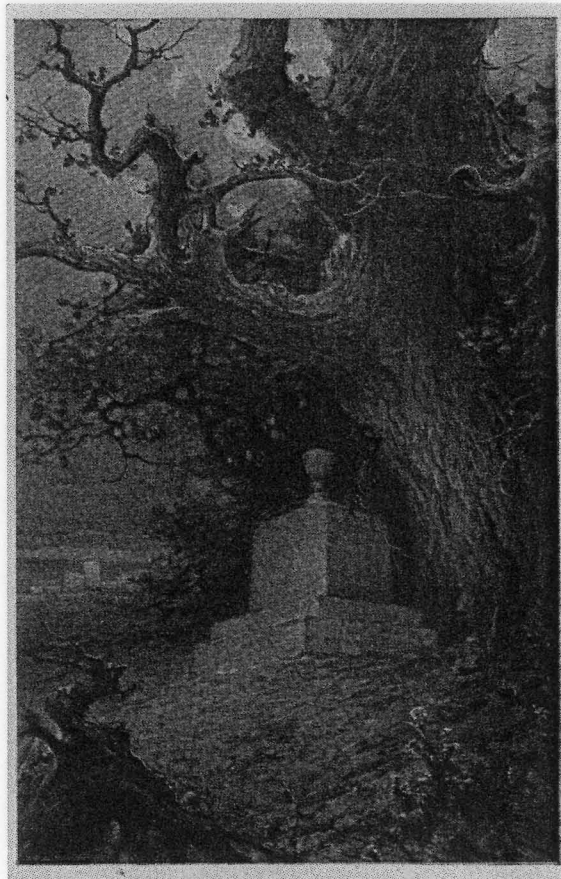
79. Kressenbrunn – Moravské pole



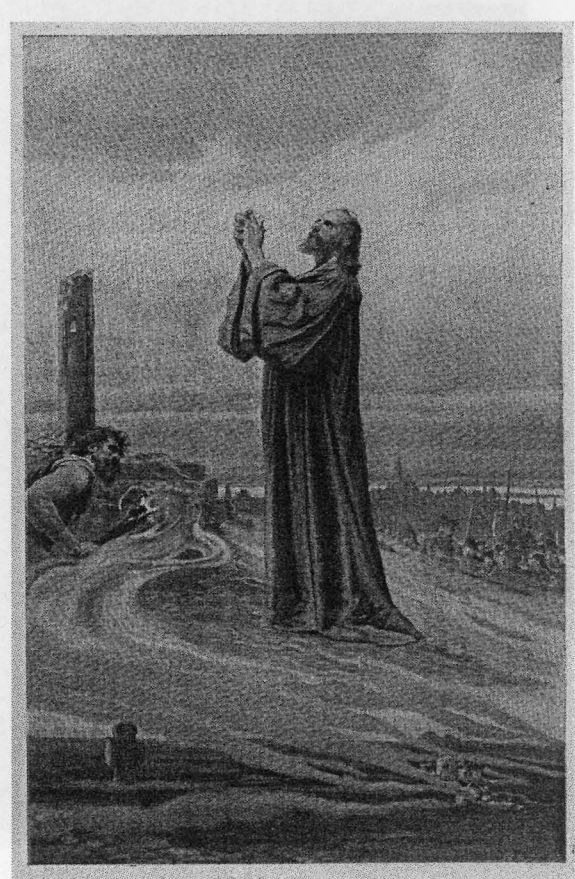
80. Mor za vlády Braniborců v Čechách



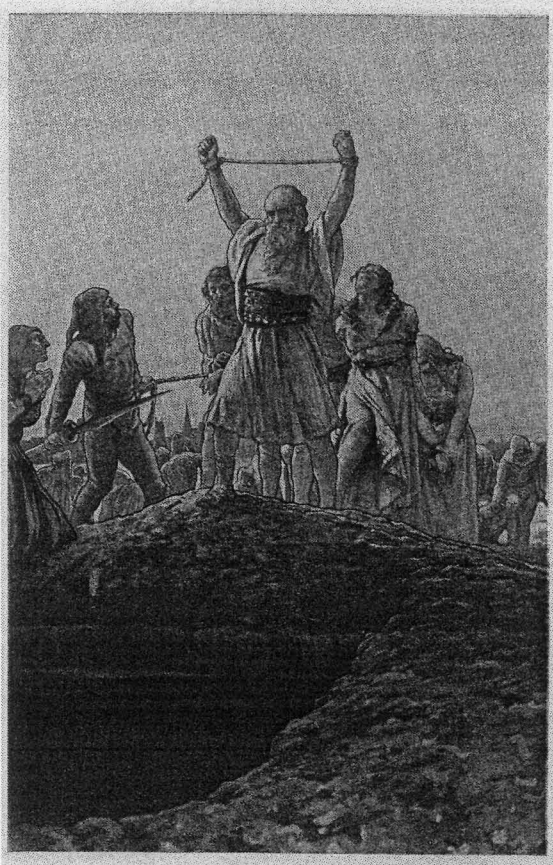
81. Česká koruna



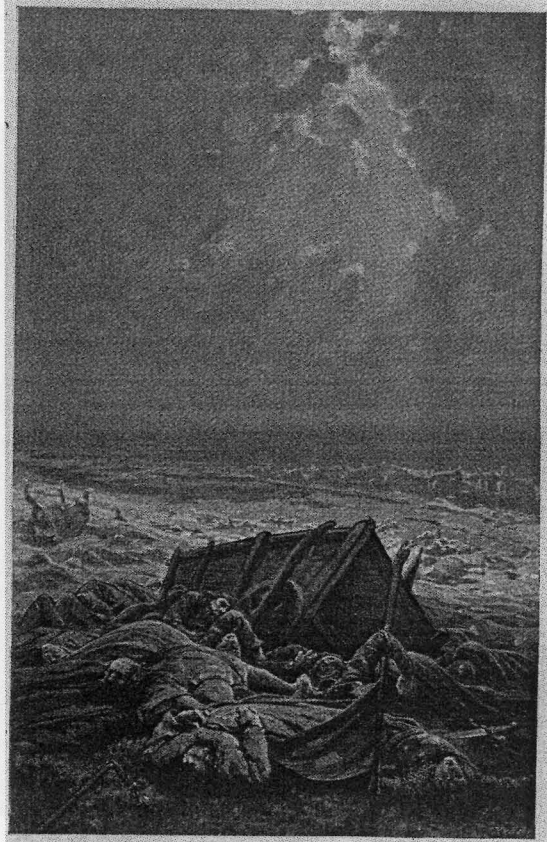
82. Žižkův dub



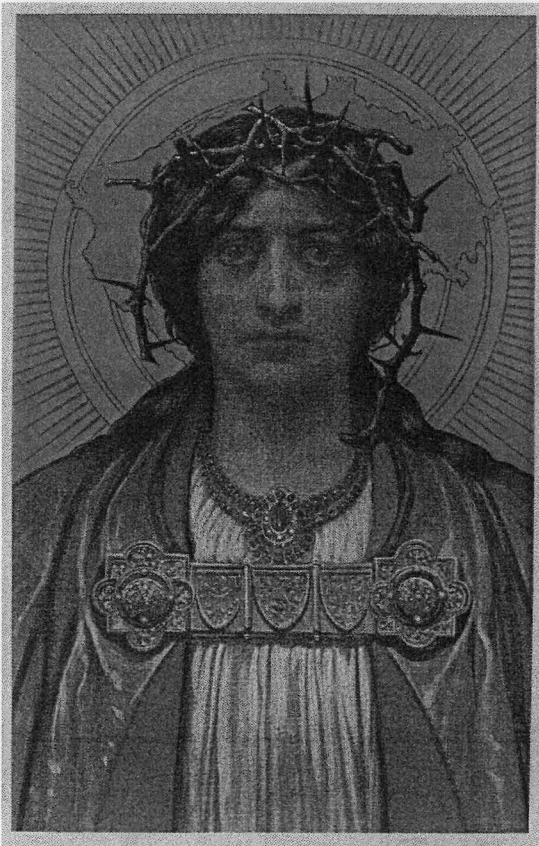
83. Mučedník kostnický



84. Mučedníci kutnohorští



85. Vae victis – vae victoribus!



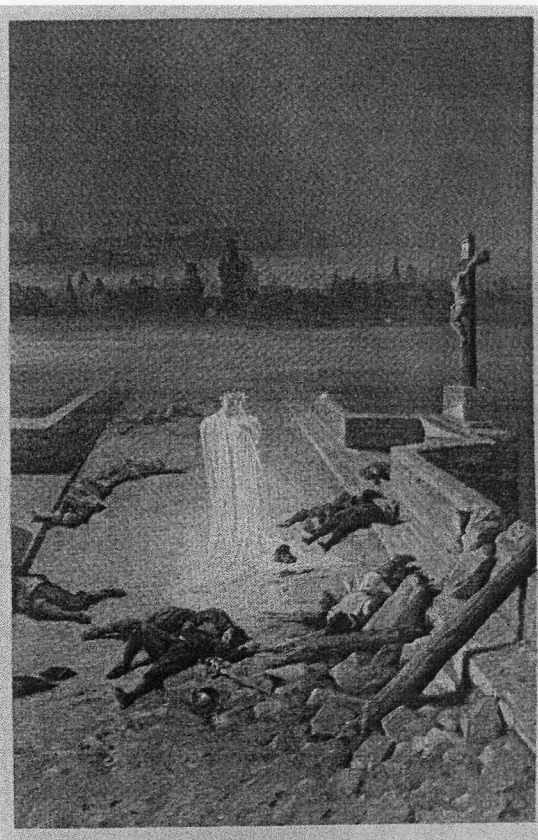
86. Patria Dolorosa



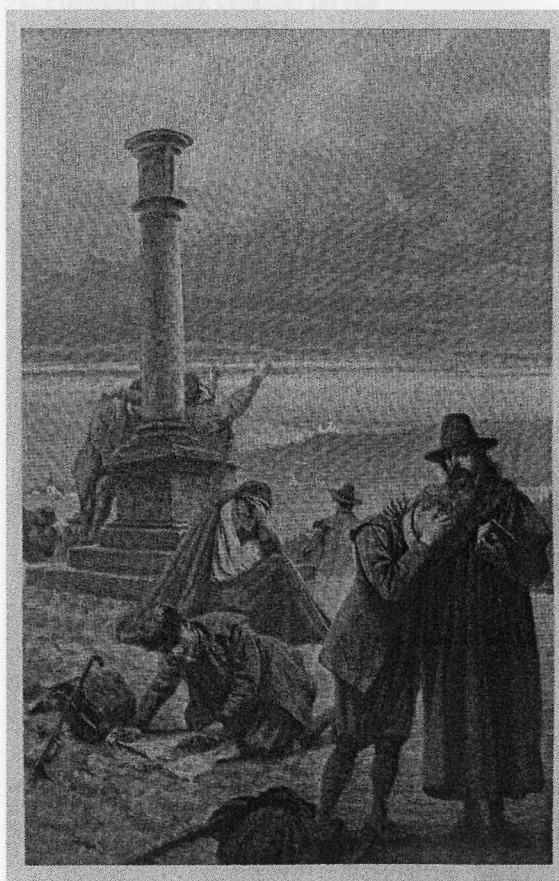
87. Svaté pole



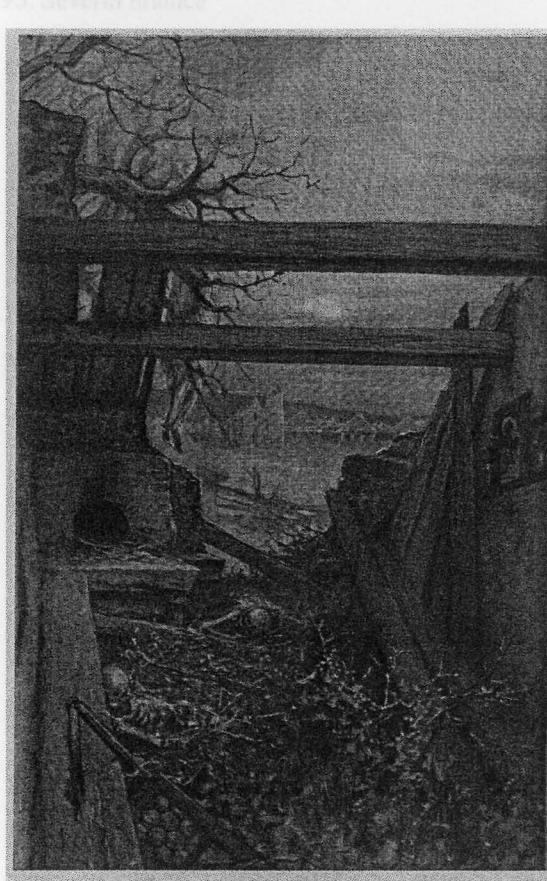
88. Vidění u Mostecké věže



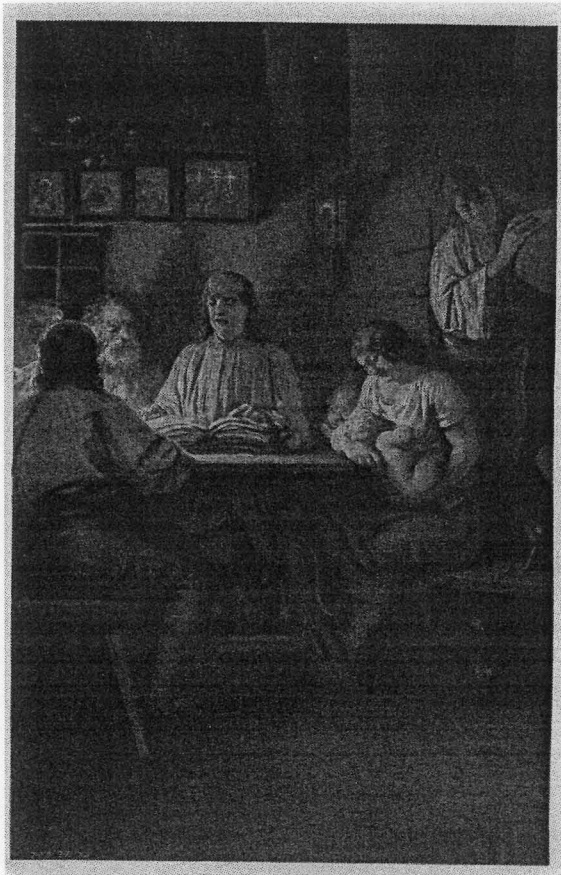
89. Most mrtvých



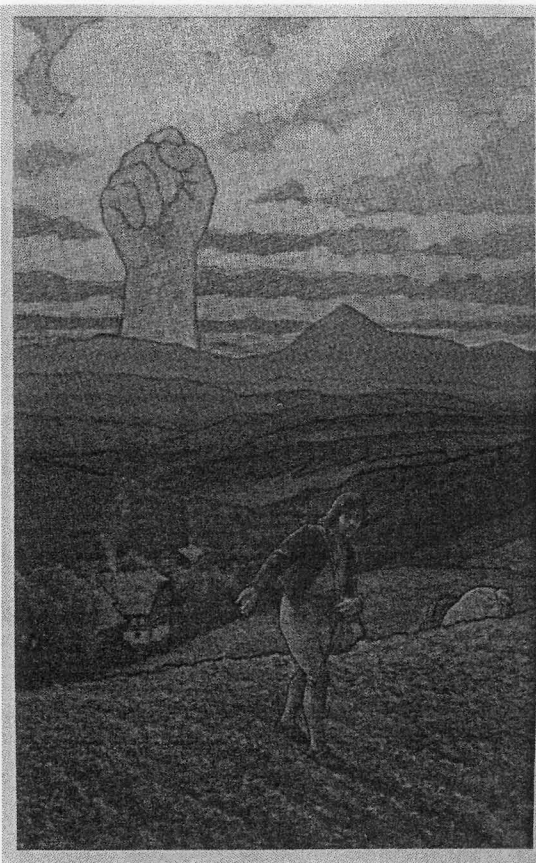
90. Pane, zůstaň s námi, neb se připozdívá...



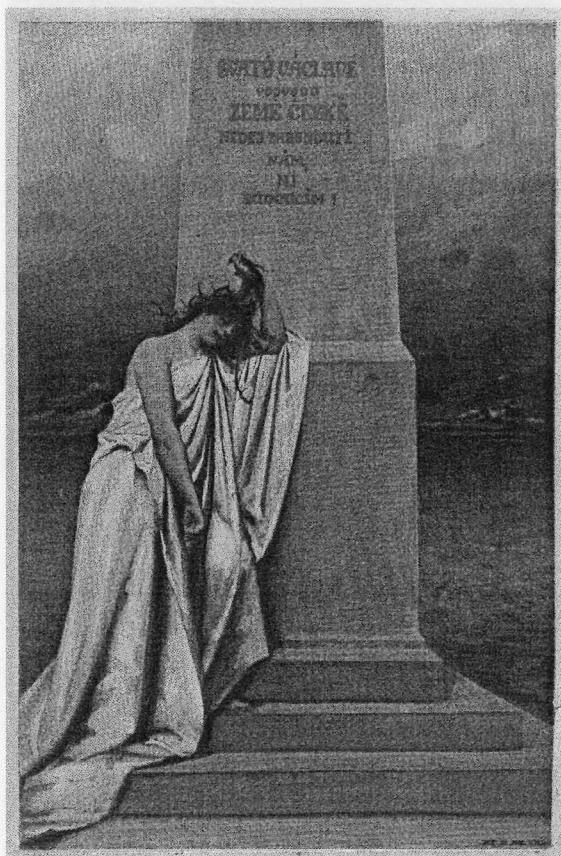
91. Třicet let utrpení



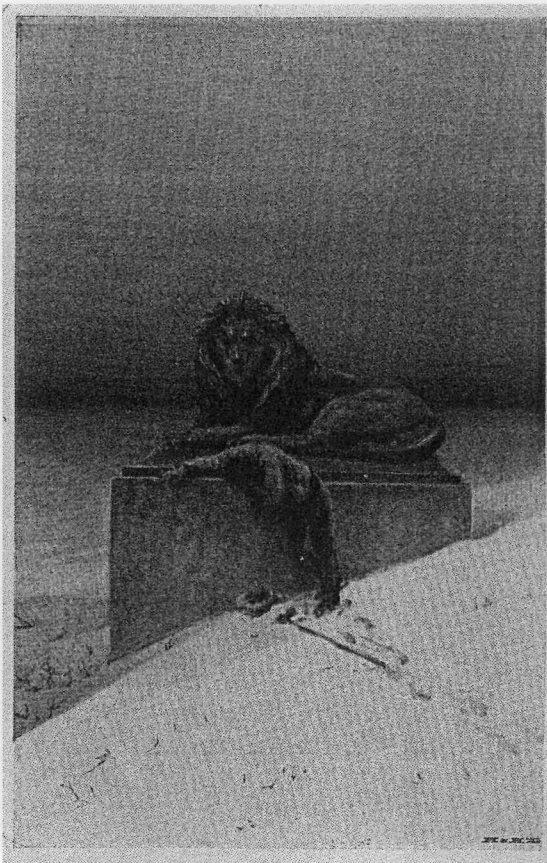
92. Poslední útulek českého jazyka



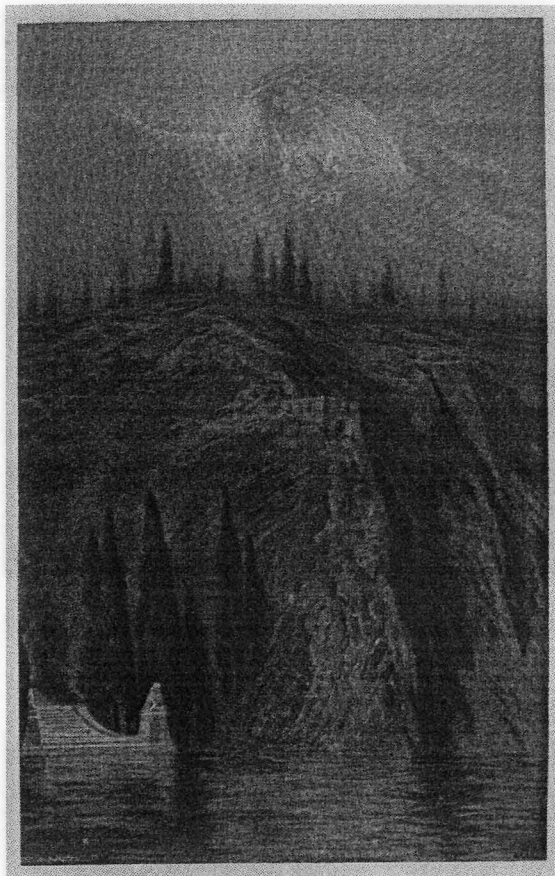
93. Severní hranice



94. Svatý Václave!



95. Daleká cesta



96. Mrtvým vlastencům



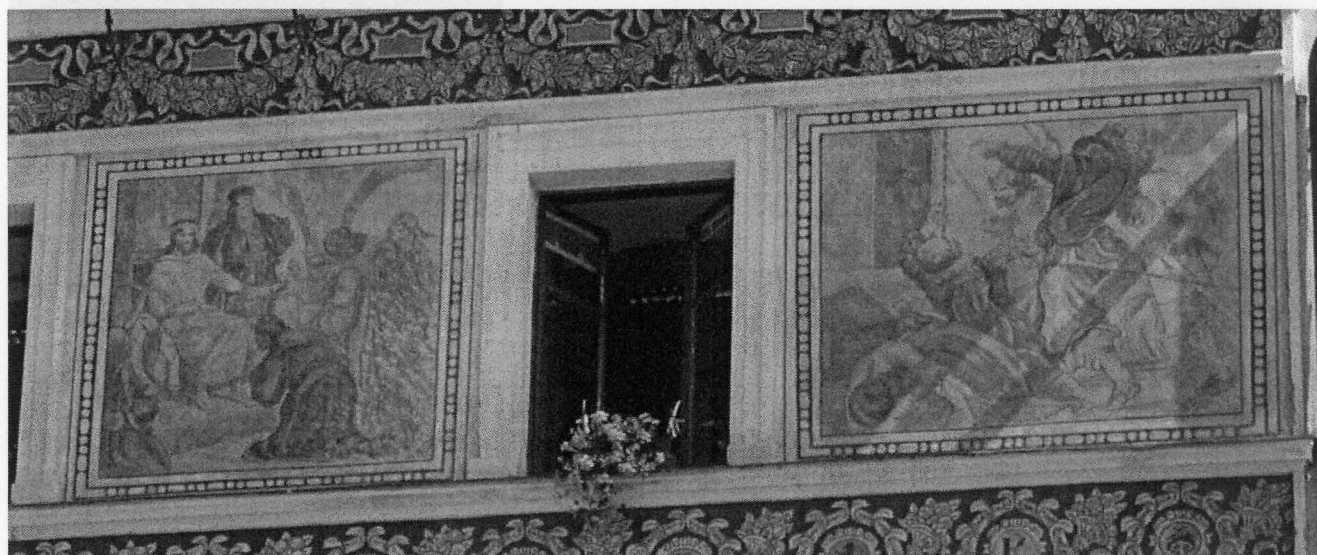
97. Vidění u Mostecké věže – skica (před 1903), tužka, papír, Moravská galerie v Brně



98. Max Švabinský: Chudý kraj (1899 – 1900), detail, olej, plátno, Národní galerie v Praze

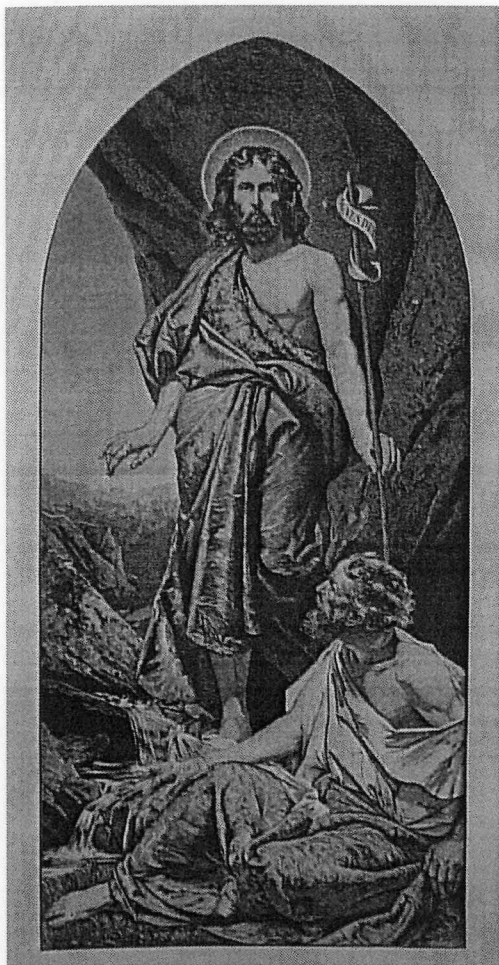


99. Hájení města Divišem Bořkem z Miletínka - detail fasády radnice v Kolíně (1889)

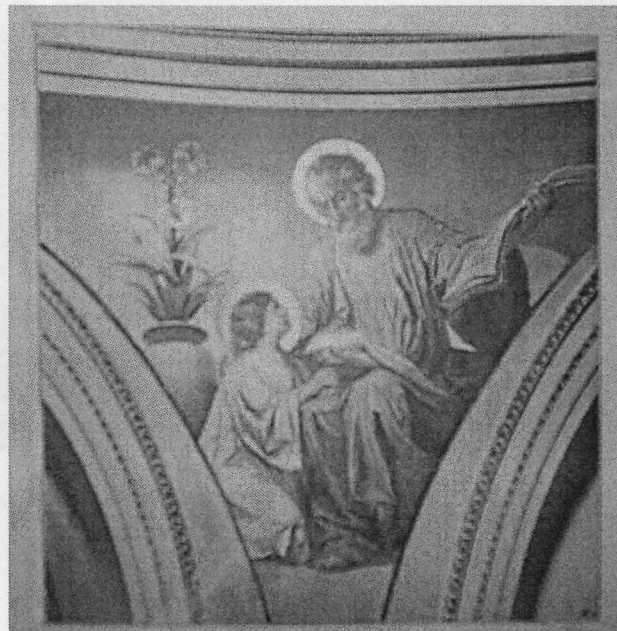
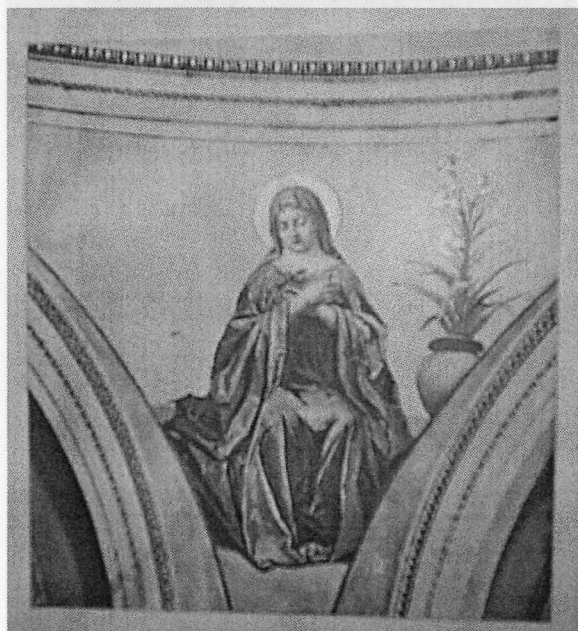


100. Potvrzení privilegií města Václavem IV. a Řádění Švédů v Kolíně – detail fasády radnice v Kolíně (1889)

102., 103. Sv. Františka a Sv. Josef – sošky v brázdě rodiny Halkovy v Jilemnicki (1887), reprodukcce ve Zlatě Praha VI, 1889, s. 586 a 587.



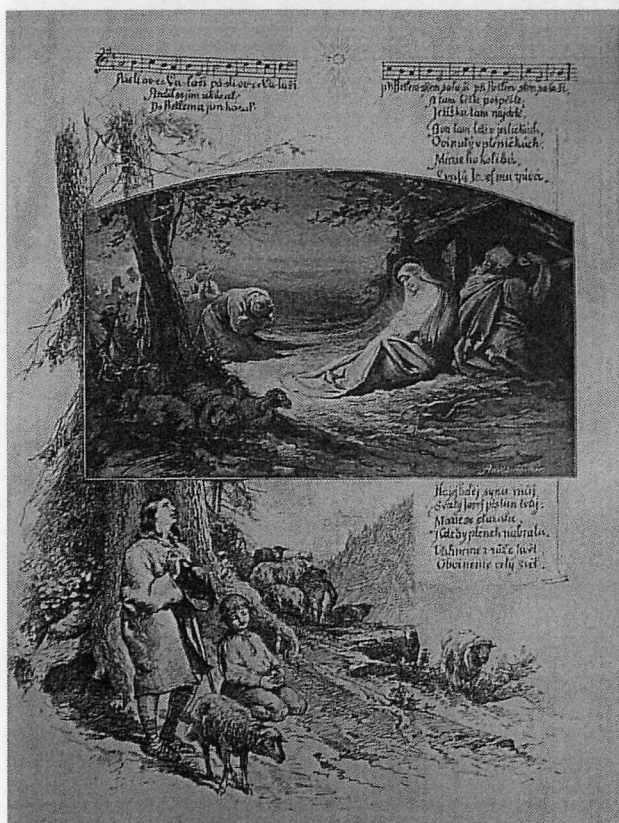
101. Sv. Jan Křtitel (1885), reprodukce ve Světozoru XX, 1886, s. 273



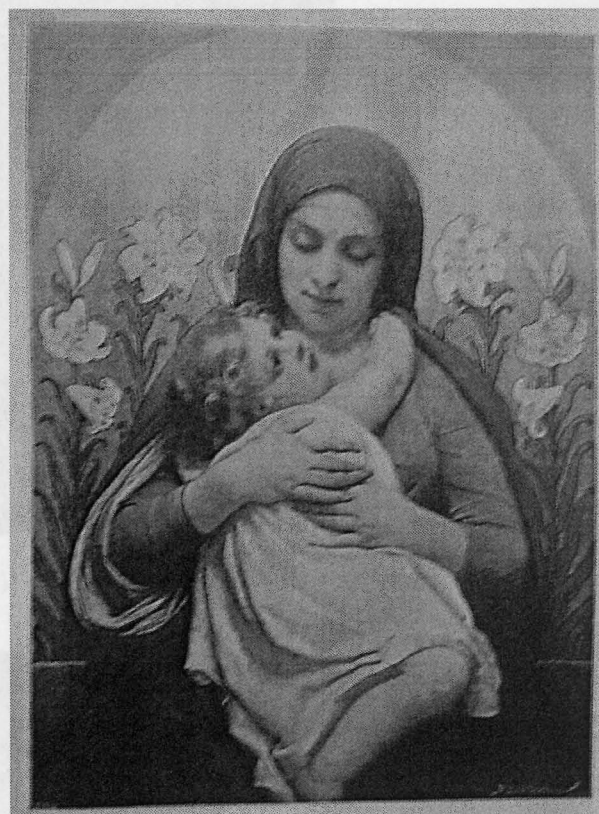
102., 103. Sv. Františka a Sv. Josef – malby v hrobce rodiny Haklový v Jilemnici (1887), reprodukce ve Zlaté Praze VI, 1889, s. 586 a 587



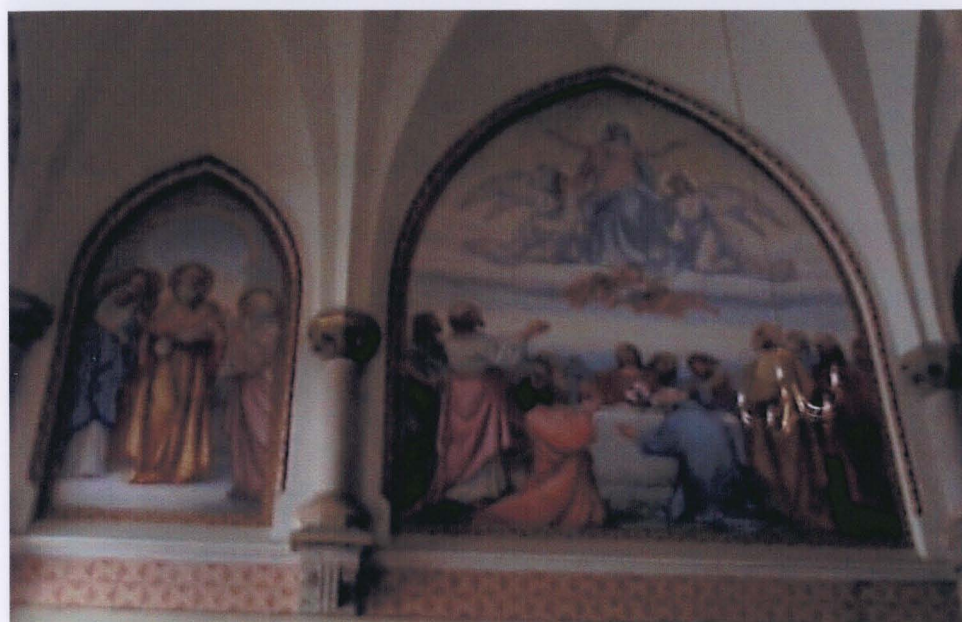
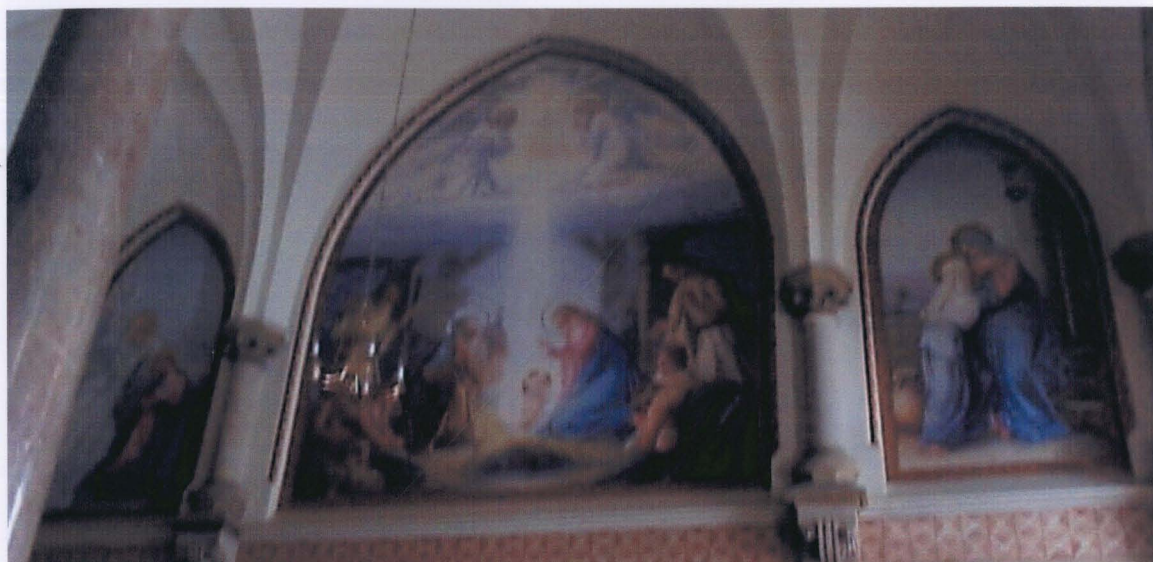
104. Valašská Madona (1895), olej, plátno, kostel sv. Martina, Frenštát pod Radhoštěm



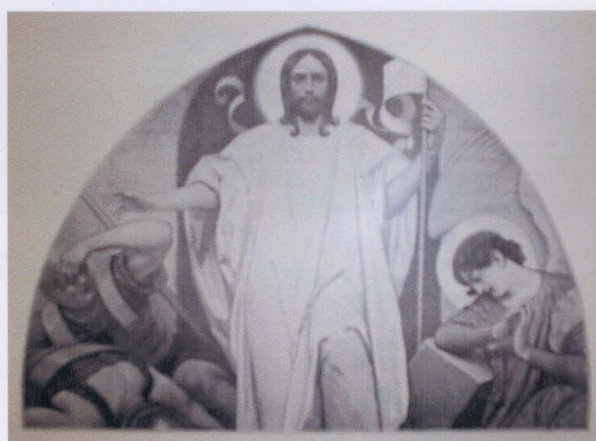
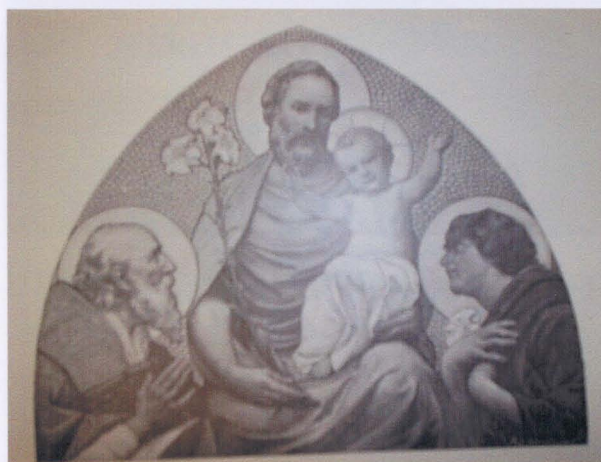
105. Pásli ovce Valaši – ilustrace lidové koledy (1887), reprodukce ve Světozoru XXI, 1887, s. 69



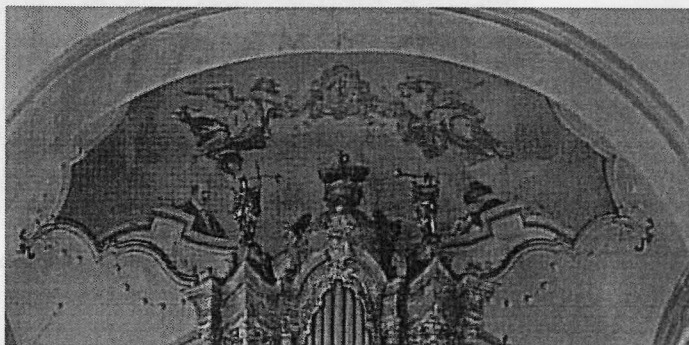
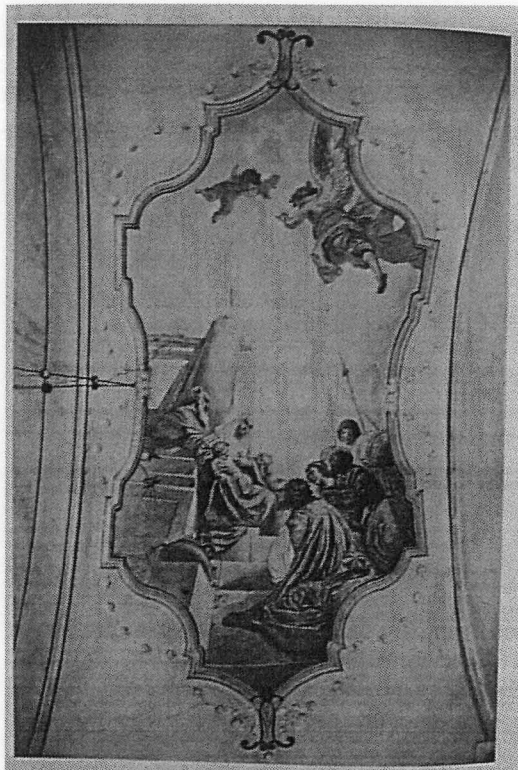
106. Madona (1897), reprodukce ve Zlaté Praze XV, 1898, s. 35



107., 108. Malby v kapli Zemské porodnice v Praze (1902)



109., 110. Sv. Josef a Zmrtvýchvstání – malby z hrobky Antonína Chmela na Vinohradském hřbitově v Praze (1903), reprodukce ve Zlaté Praze XX, 1903, s. 81 a 176



111., 112. Klanění sv. Tří králů a Obraz P. Marie nesený anděly – malby z kostela Nanebevzetí P. Marie ve Zlonicích (1909 – 11)



113. O Božím těle (1906), reprodukce ve Zlaté Praze XXXI, 1914, s. 424



114. Valašská svatba (1886), reprodukce ve Světozoru XX, 1886, s. 404



115. Svatební veselí (po 1890), lavírovaná kresba tuší, Památník národního písemnictví



116. Polední odpočinek ženců na Slovensku (1890), reprodukce ve Světozoru XXIV, 1890, s. 413



117. Rozmysli si, Mařenko (1893), reprodukce ve Zlaté Praze XI, 1894, s. 4



118. To naše milování (1893), reprodukce ve Zlaté Praze XI, 1894, s. 5



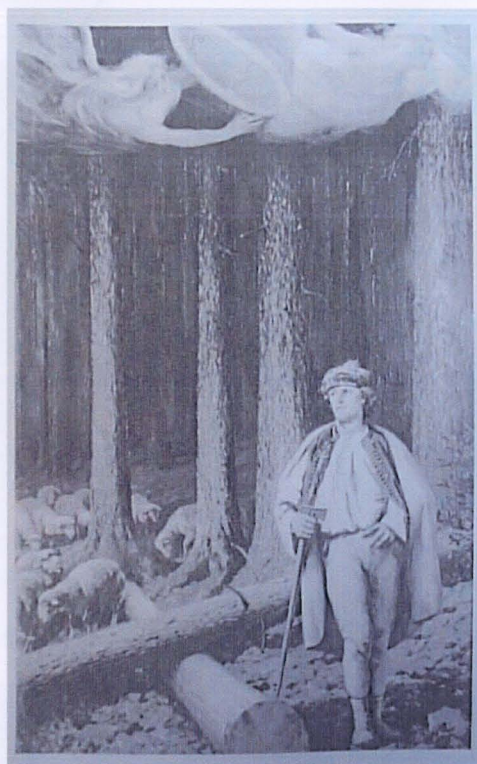
119. Vojtěch Bartoněk: Lásku jsme si přísahali (1894), reprodukce ve Světozoru XXVIII, 1894, s. 484



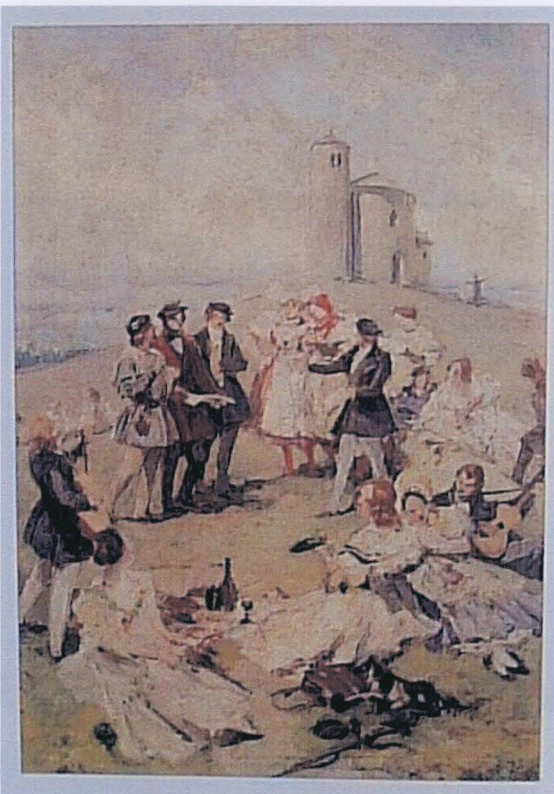
120. Černohorská idyla (po 1890), olej, plátno, Muzeum umění Olomouc



121. Rusalky (1899), reprodukce ve Zlaté Praze XVI, 1899, s. 124



122. Ulétání zvonů (po 1900), olej, plátno, Národní galerie v Praze



123. Výlet na Říp – skica (1900), olej, plátno, Západočeská galerie v Plzni



124. Výlet na Říp (1902), olej, plátno, Galerie hlavního města Prahy



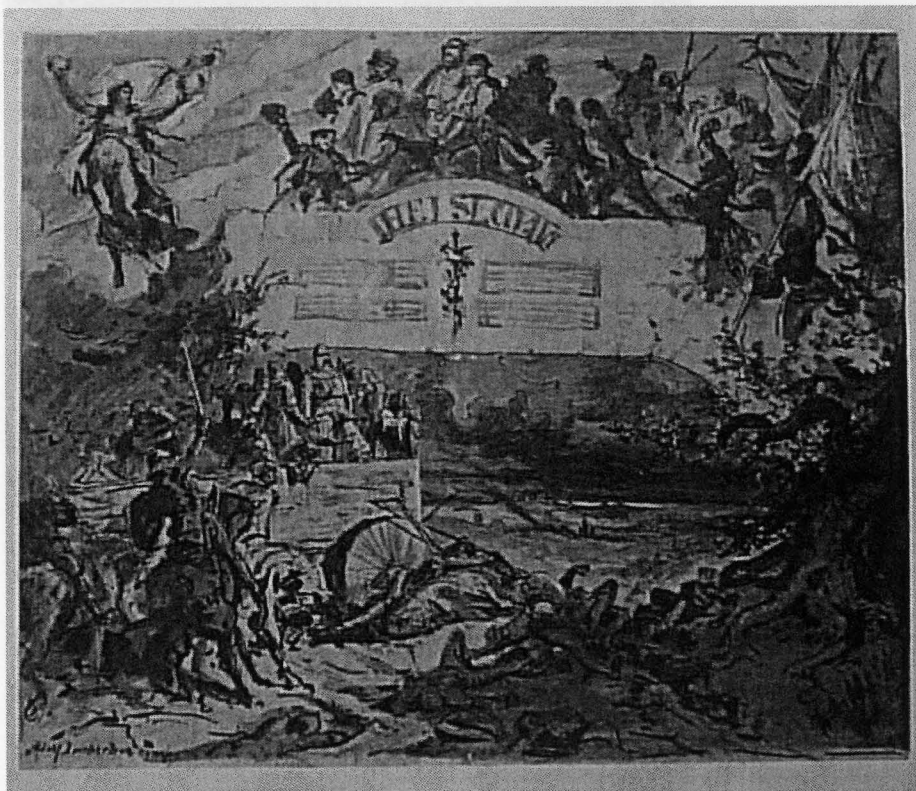
125. Rvačka (po 1890), lavírovaná kresba tuší, Památník národního písemnictví



126. Chrám jest otevřen, již vstupte, Uměny! (1881), reprodukce ve Světozoru XV, 1881, s. 100



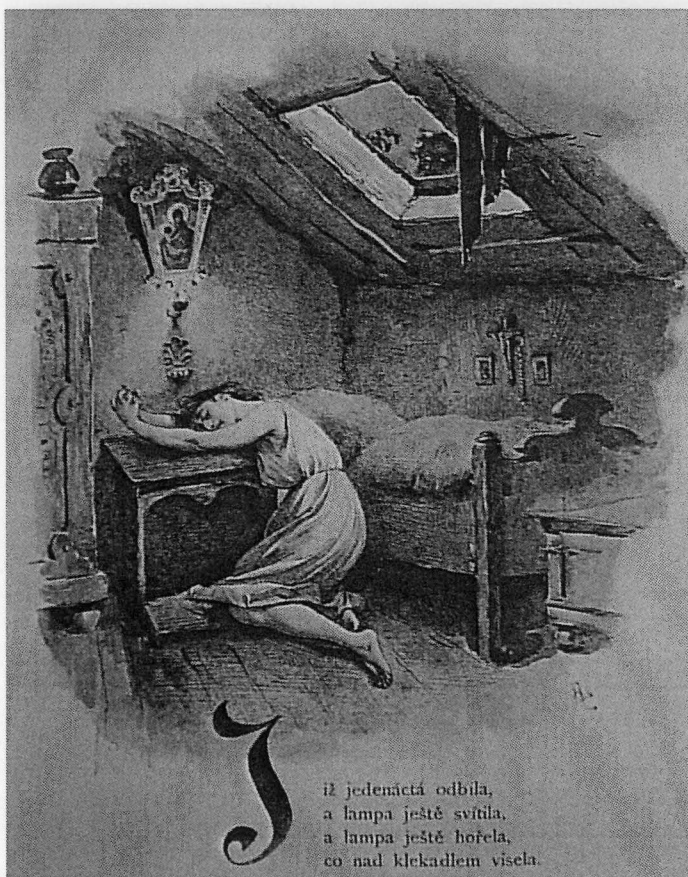
127. Kde domov můj (1884), reprodukce ve Zlaté Praze II, 1885, s. 24



128. Hej Slované – skica (1886), lavírovaná kresba tuší, papír, Muzeum umění Olomouc

129. 130. Ilustrace Kyrice X. J. Března (1878), Právní ústavní listina
besedy za rok 1891, Praha 1891

131. Jiřík Tělník: Svatební košice (1875), olej,
plátno



129., 130. Ilustrace Kytice K. J. Erbena (1890), Prémie Umělecké besedy na rok 1891. Praha 1891



131. Josef Tulka: Svatební košile (1873), olej, plátno



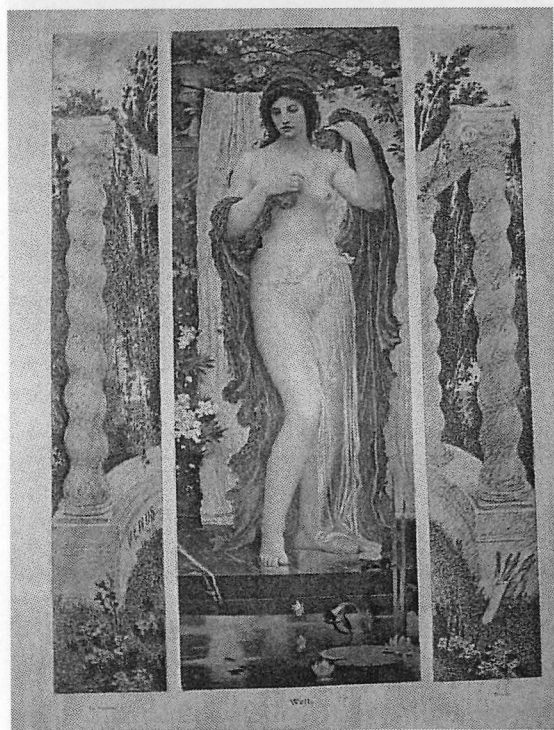
132. Mrtvým vlastencům (1893) – titulní list knihy Vzpomínky na paměť třicetileté činnosti Umělecké besedy 1863 – 1893. Prémie Umělecké besedy na rok 1894. Praha 1894



133. Láska – Hudba – Víno (1895), reprodukce z Gerlachových Alegorií, Vídeň 1896



134. Láska (1895), reprodukce z Gerlachových Alegorií, Vídeň 1896



135. Max Švabinský: Žena (1896), reprodukce z Gerlachových Alegorií, Vídeň 1896



136. Diplom Spolku architektů a inženýrů v Království českém (1887), světlotisk, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



137. Návrh diplomu Obchodní a živnostenské komory (1894), lavírovaná kresba tuší, papír, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

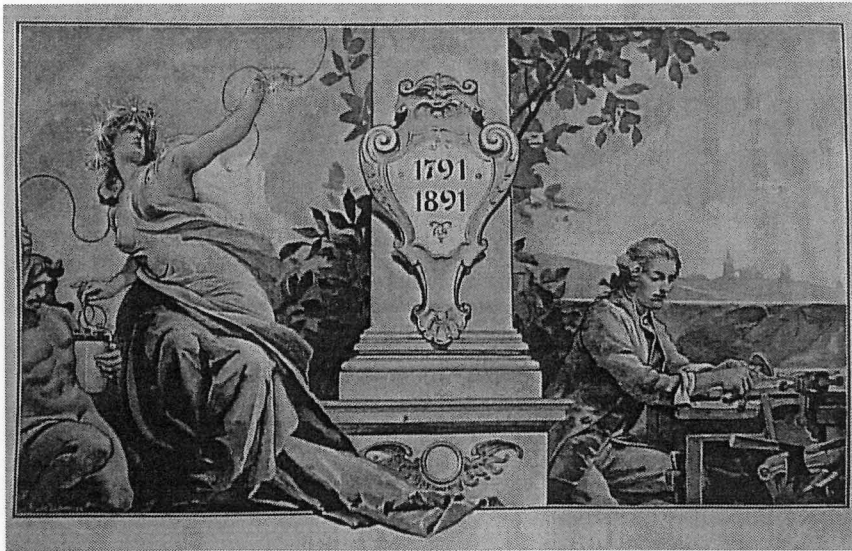
139. Návrh plakátu jubilejní světové výstavy (1894), kresba tuší, papír na plátně, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



138. Diplom Obchodní a živnostenské komory (1895), světlotisk, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



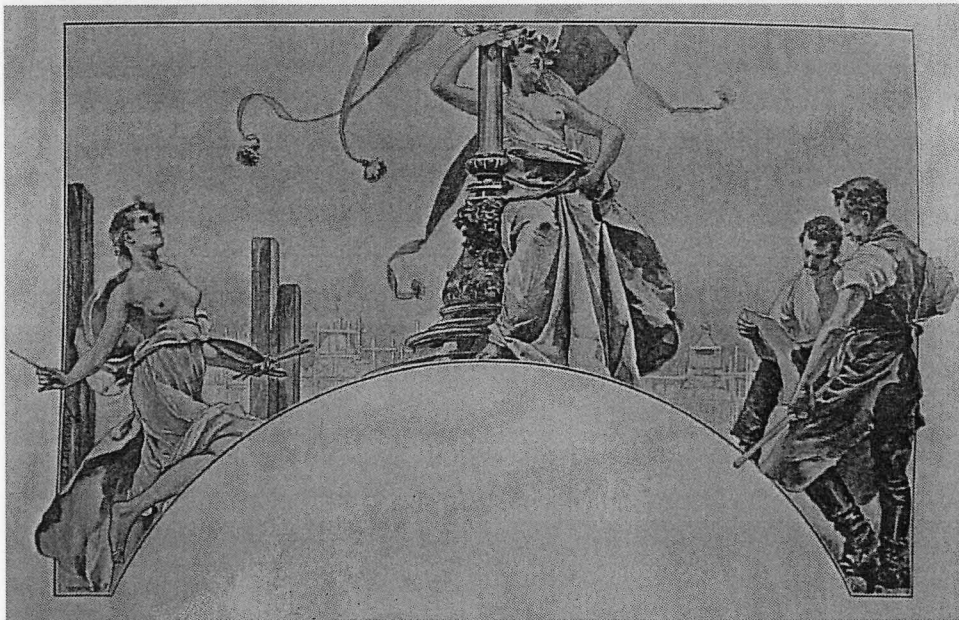
139. Návrh plakátu Jubilejní zemské výstavy (1890), kvaš, papír na plátně, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



140. Ilustrace knihy Sto let práce, Zpráva o Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, Praha 1893

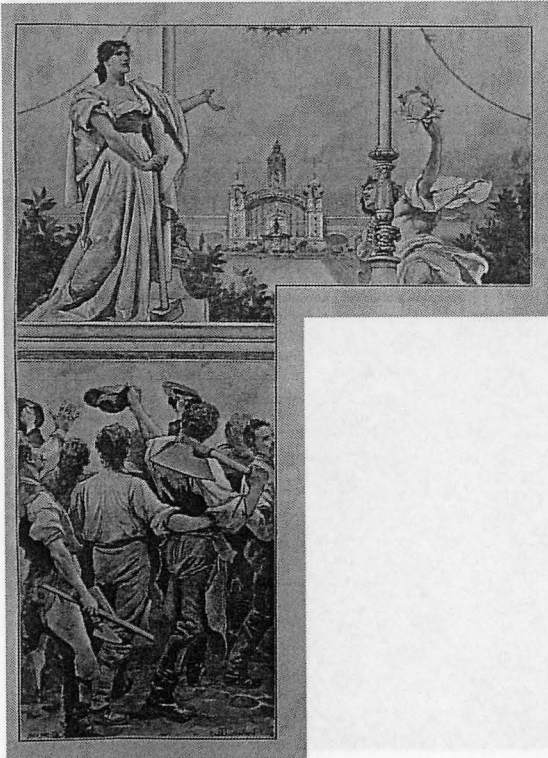


141. Antonín Popp: Elektrická jiskra (1891)



142. Ilustrace knihy Sto let práce, Zpráva o Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, Praha 1893

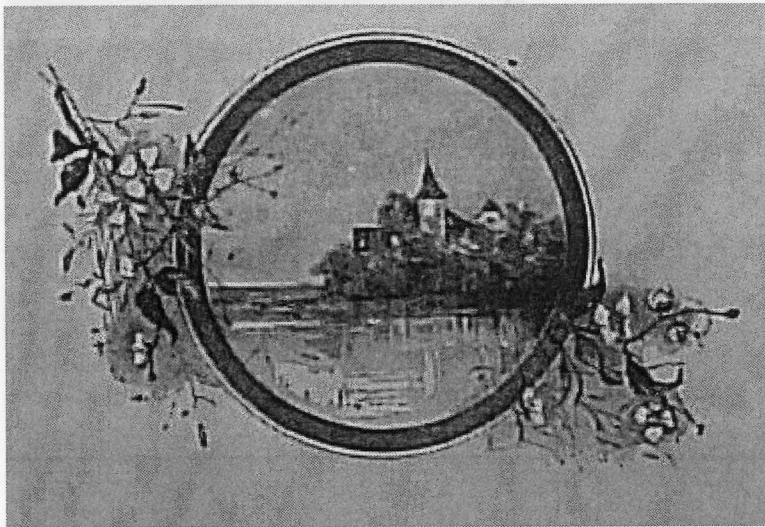
145. Ilustrace k Máj: K. H. Mácha: Máj, K. H. Mácha: Máj, K. H. Mácha: Máj, Národní galerie v Praze



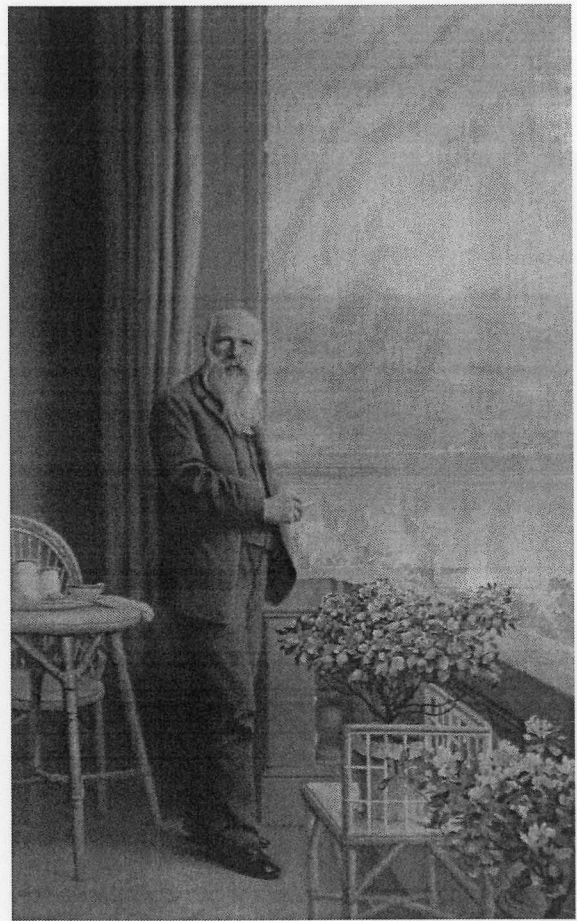
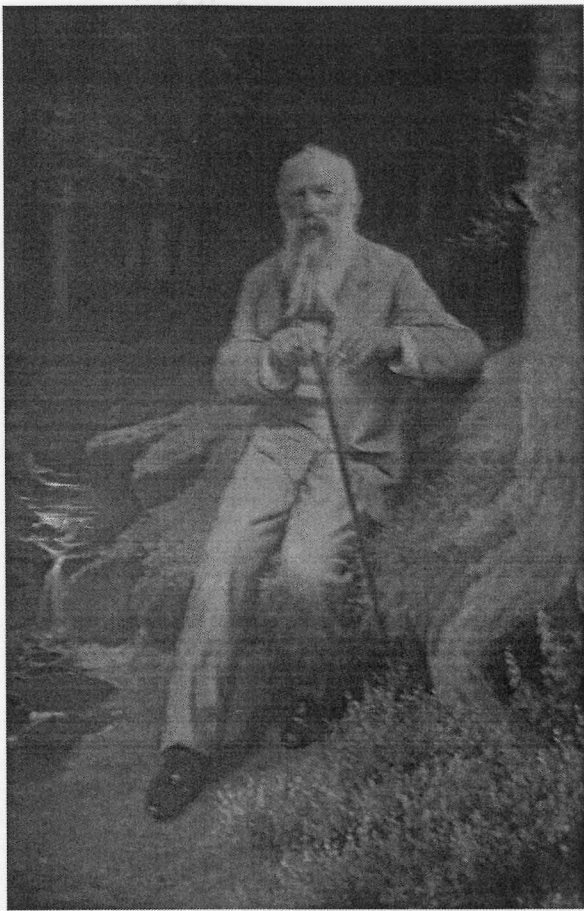
143. Ilustrace knihy *Sto let práce, Zpráva o Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, Praha 1893*



144. Alegorická kresba pro Národopisnou výstavu v Praze (1895), lavírovaná kresba tuší, papír, Muzeum hl.m. Prahy



145. Ilustrace k *Máji* K. H. Máchy (před 1900), lavírovaná kresba tuší, karton, Národní galerie v Praze



146., 147. Portrét Jaroslava Vrchlického (1910 – 12), olej, plátno, Památník národního písemnictví



148. Lumír (1919), olej, plátno, Národní galerie v Praze