Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění
Obecná teorie a dějiny umění a kultury – Dějiny výtvarného umění

Markéta Dlábková

České ilustrované časopisy 2. poloviny 19. století

Czech Illustrated Magazines of the Second Half of the 19th Century

Disertační práce

vedoucí práce – prof. PhDr. Roman Prahl, CSc.

2016

Poděkování

Za podporu při přípravě disertační práce děkuji svému školiteli prof. Romanu Prahlovi, za pochopení a vstřícnost svým kolegyním ze Sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze, zejména Aleně Volrábové a Zuzaně Novotné. Za pomoc s korekturami děkuji Jakubu Vondrovi. A největší dík patří mé rodině – mamce, Káje, Jirkovi a Vládíkovi, bez jejichž pomoci, podpory a porozumění by tato práce nikdy nevznikla.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 20. dubna 2016

……..
Markéta Dlábková

Abstrakt

Ilustrované časopisy představují v kultuře 19. století specifický fenomén. Zejména od šedesátých do devadesátých let přinášely obrovské množství obrazového materiálu nejrůznějšího obsahu i kvality. Vedle svého obecně společenského významu hrály velmi důležitou roli také v uměleckém světě. Dnes proto mohou sloužit jako zdroj pro studium české i evropské umělecké scény své doby.

Jako předchůdci velkých ilustrovaných časopisů vznikají ve třicátých letech 19. století tzv. „penny magazines". Tyto magazíny představovaly levné lidové čtení spojující zábavu s poučením a také do té doby nevídané množství xylografických ilustrací. Skutečný boom ilustrovaných magazínů však nastal až ve druhé polovině století. K počátku čtyřicátých let se datuje vznik prvních ilustrovaných listů velkého formátu – *Illustrated London News*, *Leipziger Illustrirte Zeitung* a *L'Illustration*. V následujících desetiletích se po celé Evropě rodí řada dalších časopisů. V českých zemích se s prvními příklady setkáme na konci padesátých let. K nejúspěšnějším titulům patří *Květy* (1865–1872), *Světozor* (1867–1899) a *Zlatá Praha* (1884–1929).

Disertační práce pojednává hlavní oblasti, v nichž se ilustrované časopisy stýkaly se světem umění. Jedním z nich je rozvoj reprodukčních technik, který zásadním způsobem ovlivnil vizuální podobu magazínů. Další kapitola se věnuje umělcům, pracujícím pro časopisy. Všímá si jak slavných jmen dobového umění, jakými byli Josef Mánes, Mikoláš Aleš či Luděk Marold, tak i těch, jejichž jména jsou dnes známa pouze odborníkům. Následující kapitola se zabývá vztahem obrazu a textu, které ve struktuře časopisů vstupovaly do nejrůznějších relací. V pojetí textů doprovázejících reprodukce dominoval narativní aspekt nad jejími výtvarnými hodnotami a časopisy se často dopouštěly manipulativních či zavádějících interpretací reprodukovaných děl.

Šestá kapitola postihuje hlavní okruhy témat, která reprodukce v ilustrovaném tisku přinášely. Největší prostor dostávaly místopisné, cestopisné a etnografické náměty, následované obrazy venkovského života, krajinářskými díly a zobrazením života ve městě. Kapitola se dále věnuje podání historické tematiky, náboženských motivů, obrazu uměleckého světa, dílům inspirovaným literaturou a pohádkami, stejně jako alegorické tvorbě. Závěr kapitoly se pak zaměřuje na genderové rozvrstvení námětu ilustrací. Vztah ilustrovaných časopisů k umění je předmětem sedmé kapitoly, kdy se věnuje zejména problému autenticity reprodukce a jejímu vztahu k uměleckému dílu. Zabývá se také uměleckou kritikou a obecnými problémy prezentace díla v časopisech. Poslední část disertace je pak zasvěcena vztahu ilustrovaných časopisů k otázkám národního sebeuvědomění, kdy obrazové magazíny prostřednictvím ilustrací podporovaly národní cítění svých čtenářů a hrály tak podstatnou roli v českém národním hnutí.

Klíčová slova
české umění – umění 19. století – ilustrované časopisy – ilustrace – reprodukce

Abstract

Illustrated magazines are specific phenomenon in the 19th century culture. Between the 1860s and 1890s they published an enormous number of pictorial materials of diverse content and quality. Apart from general social importance they played a significant role in the world of art as well. Today they can serve as a beneficial source of knowledge about situation on Czech as well as European art scene in the period.

The so-called penny-magazines of the 1830s can be seen as predecessors of illustrated magazines. They presented a cheap and popular source of knowledge and amusement, together with considerable amount of xylographic illustrations. However, it was the second half of the 19th century that witnessed a real boom of illustrated magazines. At the beginning of the 1840s, the *Illustrated London News,* the *Leipziger Illustrirte Zeitung* and *L'Illustration* established the character of this type of periodicals. In following years there were many other magazines rising throughout entire Europe. In the Czech lands, first examples of the type can be found at the end of the 1850s. *Květy* (1865–1872), *Světozor* (1867–1899) and *Zlatá Praha* (1884–1929) belong among the most successful periodicals.

The thesis deals with the main subjects concerning the role of the illustrated magazines in the world of art. Development of printing techniques that fundamentally influenced the visual facet of the magazines is one of them. Another chapter is devoted to the artists who worked for the magazines, including famous names of 19th century Czech art, as Josef Mánes, Mikoláš Aleš or Luděk Marold, as well as those, whose names are familiar only to specialists today. The next chapter discusses the relation of image and text as two aspects of the magazine structure that created very complex interrelations. In the texts accompanying pictures the narrative aspect dominated over the artistic values of the image and the magazines often created manipulative or misleading contexts to reproduced pictures.

Chapter VI provides a detailed view on the most frequent topics presented by the illustrated magazines. Topographic, ethnographic and travel records were among the most favoured; followed by images of rural life, landscape scenes and life in the city. Other topics are history, religion, the world of artists, fairy-tale and literature themes and allegory. Finally, the chapter deals with gender policy of the magazines. Chapter VII focuses on relation between the illustrated magazines and the art world, emphasising the concept of reproduction and its connections with the artwork. It also deals with art critique and problems of presentation of the artwork in the magazines in general. The final chapter of the thesis is devoted to the national contexts of the illustrated magazines. Through their images, pictorial magazines encouraged and stimulated patriotic feelings of their readers, creating thus an important part of Czech national movement.

Keywords
Czech art – 19th Century Art – Illustrated Magazines – Illustration – Reproduction

Obsah

Úvod ... 8

I. Počátky ilustrovaných časopisů v první polovině 19. století ... 14

II. Ilustrované časopisy ve druhé polovině 19. století ... 22

III. Reprodukční techniky ... 35
1. Xylografie – od umění k velkovýrobě ... 36
2. Autotypie – rychleji, pravdivěji, levněji ... 45
3. Fotografie jako pomocník i konkurent ... 52

IV. Umělci ve službách ilustrovaných časopisů ... 60
1. Stálý přispěvatel ... 61
2. Umělec-cestovatel ... 64
3. Umělec svého lidu I. ... 71
4. Práce všeho druhu ... 80
5. Umělec svého lidu II. ... 85
6. Pařížský zpravodaj ... 91
7. Zahraniční umělci ... 95

V. Obraz a text ... 103
1. Na první straně ... 105
2. Obraz k textu ... 110
3. Text k obrazu ... 113
4. Obraz k básni – báseň k obrazu ... 119
5. Obraz a text v literární revue ... 121
6. „Časové ilustrace“ ... 122
7. Proměny ve vztahu obrazu a textu kolem roku 1900 ... 126

VI. Svět v obrazech: pokus o ikonografii ... 131
1. Místopis, etnografie, cestopis ... 133
2. Venkov – krajina ... 140
3. Město ... 144
4. Historie ... 151
5. Náboženství ... 156
6. Umělci a jejich svět ... 159
7. Pohádky a literární inspirace ... 163
8. Alegorie ... 166
9. Časopisy a gender ... 168

VII. „Učiti se krásе.“ Umění na stránkách ilustrovaných časopisů 179
1. Výběr díla pro reprodukci 183
2. Dílo versus reprodukce 185
3. Způsoby prezentace uměleckého díla 191
4. Staré umění 203
5. Texty o umění 206
6. Umění v časopisech po roce 1900 213

VIII. „Kde domov můj?“ Ilustrované časopisy a hledání národní identity 217
1. „My“ versus „Oni“ 218
2. Národ sobě 225
3. Od národních stereotypů k národnímu kýči 233

Závěr 238

Seznam vyobrazení 241
Prameny a literatura 248

Úvod

„Tak tedy kráčej dále, průmyslová dobo! Dobo páry a žurnálů, dobo železnic a časopisů! Jak jsou obě tvoje dítka sobě podobná, jak bližení! Na ploché půdě obě spočívají, smí jen něco málo nad planinu se vznésti; na obou nataženy jsou železné koleje a příští dny, v rovné čáře ani vpravo ani vlevo nezabočí, bez přestávky a bez mezery. Tak tedy tu uháníme na rovné planině rychle kolem doby."[1]

Ilustrované časopisy představují v kultuře 19. století specifický fenomén. Zejména v období mezi šedesátými a devadesátými lety tvořily po denním tisku hlavní zdroj informací, poučení a zábavy. Vedle textů postihujících nejrůznější oblasti života se na jejich stránkách pravidelně objevovalo obrovské množství obrazového materiálu rozličného obsahu i kvality, jenž formoval pohled na svět celých generací čtenářů. Právě díky jejich širokému dosahu a velké popularitě je možné srovnávat význam ilustrovaných magazínů nejen s dnešními obrazovými periodiky, ale daleko spíše s masovým působením televize ve 20. století.

Pojednání o ilustrovaných časopisech uvádíme citátem, jenž je přirovnává k železnici, jednomu z nejzásadnějších objevů (a také symbolů) 19. století. Toto srovnání přitom odráží jen část významu, který obrazové listy v dobové společnosti měly. Stejně jako železnice, i ony dokázaly přibližovat – přinášely lidem záběry na místa, která pravděpodobně nikdy nespatří, seznamovaly je s vynálezy, objevy i kuriozitami a především zprostředkovávaly dění ve světě slovem i obrazem. Stejně jako železnice, i časopisy byly užívány – tedy čteny a prohlíženy – všemi vrstvami obyvatel, muži i ženami. A konečně, stejně jako železnice, i ilustrované časopisy představují jeden z projevů moderní industrializované doby – jejich vznik a rozvoj byl úzce vázán na existenci technických inovací, od nových možností tisku a reprodukce až právě po dopravní infrastrukturu či telegraf.

Jsou tu ale i aspekty, u nichž srovnání se železnicí neobstojí. Pro společnost 19. století měly ilustrované časopisy daleko bohatší spektrum významů. V českých zemích (a nejen v nich) nepředstavovaly pouze zdroj informací o současnosti, ale zároveň se obracely k národní minulosti. Hrály významnou roli v emancipaci národa, na jejich stránkách se cizeloval český jazyk, objevovala se zde aktuální literární a básnická tvorba a prezentovaly odborné texty z nejrůznějších oborů. Nešlo však jen o domácí zpravodajství; na relativně malé ploše jednoho čísla se ilustrované časopisy pokoušely zprostředkovat obraz celého světa.

[1] VYSOCKÝ: Postní nářek, *Lumír* II, 1866, 126.

Za téměř okamžitým úspěchem ilustrovaných listů stojí skutečnost, že vedle osvětových a vzdělávací snah přinášely čtenářům také odpočinek a pobavení (přičemž v průběhu času se pořadí těchto priorit poněkud obrátilo). Přítomnost ilustrací se přitom stala zásadní pro oba aspekty časopisů, edukační i zábavný. Ilustrace doplňovaly a osvětlovaly text, byly nositeli informací, a současně umožňovaly pouhé listování, prohlížení bez spojitosti se psaným slovem. Díky proměnám ve vzájemné interakci obrazu a textu, ale i s rozvojem reprodukčních technik se ilustrace postupně stávají dominantní složkou listu.

Právě pro rostoucí důraz na množství, kvalitu a povahu ilustrací hrály obrazové magazíny velmi důležitou roli také v uměleckém světě. Vedle kreseb vznikajících pro potřeby časopisu zde byla reprodukována díla soudobých domácích i zahraničních umělců. Listy rovněž soustavně sledovaly dění na výtvarné scéně a v době neexistence specializovaných uměleckých časopisů tak byly jedinou platformou pro prezentaci současného umění. Zároveň dávaly prostor i uměleckohistorickým pojednáním a reprodukcím starého umění. Pro historika umění 19. století proto představují nejen zásadní vizuální pramen, neboť zde lze najít i reprodukce děl zničených či nezvěstných, ale také zdroj pro studium role uměleckého díla ve společnosti, jeho dosahu a způsobu jeho hodnocení. Postihnout tyto různorodé aspekty je také cílem této práce.

Existující zahraniční literatura věnovaná obrazovým časopisům se zaměřuje především na jejich sociologický kontext, úlohu, jakou hrály ve vztahu k národnímu vědomí, i cesty vedoucí k modernímu mediálnímu průmyslu; pro tuto práci byla přínosná zejména pojednání Gerryho Beegana (*The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*), Michèle Martin (*Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*) a Kirsten Belgum (*Popularizing the Nation. Audience, Representation and the Production of Identity in Die Gartenlaube 1853–1900*). Přehledový charakter mají texty Andrease Grafa (*Die Ursprünge der modernen Medienindustrie: Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit (1870–1918)*) a Jeana-Pierra Bacota (*La presse illustrée au XIXe siècle: une histoire oubliée*).

Řada publikací se zabývá také vývojem fotografické reportáže, která v průběhu 19. století zásadně proměnila podobu časopisů; např. Charles Grivel / André Gunthert / Bernd Stiegler (edd.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914)*, Bodo von Dewitz / Robert Lebeck, *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. / A History of Photojournalism 1839–1973* či Petr Tausk, *A Short History of Press Photography*. Ilustrované časopisy jakožto zásadní médium své doby hrají významnou roli i v pracích, soustředících se na širší kontext kultury 19. století – lze jmenovat texty Julie Thomas (*Pictorial Victorians. The Inscription of Values in Word and Image*) či Martiny Balevy (*Bulgarien im Bild. Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*).

Pro pojednání o rozvoji reprodukčních technik a pojetí reprodukce v ilustrovaných listech byly zásadní především práce Williama M. Ivinse *Prints and Visual Communication* a Allana Elleniuse *Reproducing Art as a Paradigm of Communication: The Case of the Nineteenth-Century Magazines*. Vhled do role umělecké reprodukce v dobové společnosti přináší práce Roberta Verhoogta *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israels and*

Ary Scheffer. Zcela konkrétně se charakteru obrazové části časopisu a jeho různým aspektům věnuje Birgit Wildmeister ve své knize *Die Bilderwelt der „Gartenlaube". Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*.

Česká odborná literatura se ilustrovaným magazínům věnovala doposud spíše okrajově. Vyjma přehledových publikací (František Roubík, *Časopisectvo v Čechách v letech 1848–1862* a *Bibliografie časopisectva v Čechách z let 1863–1895*; Miroslav Laiske, *Časopisectví v Čechách 1650–1847*; Milena Beránková, *Dějiny československé žurnalistiky*; Jaromír Kubíček a kol., *Časopisy České republiky od počátku do roku 1918*; Petr Bednařík / Jan Jirák / Barbara Köpplová, *Dějiny českých médií. Od počátků do současnosti*) se zabývala více literárními aspekty českého tisku 19. století, neboť časopisy přinášely aktuální díla z oblasti poesie i prózy a působila v nich řada předních osobností české literatury (např. Michal Jareš / Pavel Janáček / Petr Šámal (edd.), *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století* či Lenka Kusáková, *Literární kultura a českojazyčný periodický tisk (1830–1850)*).

Výtvarné hledisko ilustrovaných listů však zůstávalo z větší části opomíjeno. Kniha *Ilustrace* Antonína Matějčka z roku 1931 se věnuje převážně zahraničním autorům. Podrobnějšího uměleckohistorického zpracování se dostalo některým uměleckým časopisům (Roman Prahl / Lenka Bydžovská, *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*; Otto Urban / Luboš Merhaut (edd.), *Moderní revue 1894–1925*) a nejnověji také tématu karikatury a humoristických magazínů (Roman Prahl (ed.), *Karikatura a její příbuzní. Obrazový humor v českém prostředí 19. století*). Ojedinělý pokus o pojednání konkrétního listu v širším kontextu dobové společnosti a kultury představuje diplomová práce Ondřeje Chrobáka, věnovaná časopisu *Ruch* (*„Ruch" ve výtvarném umění v Praze 80. letech 19. století*).

Výtvarná stránka časopisů určených široké veřejnosti však komplexnímu uměleckohistorickému zhodnocení dosud unikala. To je proto cílem této disertační práce. Jako zdroj informací o spolupráci jednotlivých umělců s časopisy i o širším dobovém kontextu, v němž tyto listy vznikaly, sloužila jak monografická pojednání, tak i publikace věnující se podstatným tématům umělecké tvorby a provozu v 19. století, zejména Marie Mžyková (ed.), *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie* a Taťána Petrasová / Roman Prahl (edd.), *Mnichov – Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou / München – Prag. Kunst zwischen Tradition und Moderne*.

Kromě výše uvedené literatury představují důležitý zdroj informací také dobové prameny, zejména antologie textů zásadních osobností dobové umělecké kritiky (Jan Neruda, Miroslav Tyrš, Karel B. Mádl), ale i soukromá korespondence či vzpomínky umělců a osobností žijících v jejich okruhu. Základním předpokladem pro tuto práci však bylo především důkladné studium samotných časopisů – pro svůj význam i kvalitu se hlavními referenčními objekty staly *Světozor* a Ottova *Zlatá Praha*, důležitým pramenem byly také časopisy šedesátých let, zejména Hálkovy *Květy*.

Úvodní kapitoly nastíní obecný vývoj ilustrovaného tisku v Evropě a českých zemích. V první polovině 19. století hrály zásadní roli pro budoucí rozvoj ilustrovaných časopisů tzv. penny magazíny, které čtenářům poprvé představily podstatné množství ilustrací integrovaných přímo do textu. Na zahraniční průkopníky tohoto typu – *Penny Magazine*, *Pfennig-Magazin* a *Maga-*

sin pittoresque – bezprostředně navázaly dva pražské časopisy. Zatímco německy psané *Panorama des Universums* existovalo až do počátku padesátých let, první českojazyčný ilustrovaný list *Světozor* se udržel pouze dva roky. Kapitola zmiňuje také další české časopisy, vznikající od dvacátých let, které obsahovaly ilustrace na samostatných listech.

Druhá kapitola se zaměřuje na samotný vývoj ilustrovaného tisku ve druhé polovině století. Po nastínění situace na evropské scéně se věnuje stručné charakteristice zejména pražských ilustrovaných magazínů od sklonku padesátých let až do závěru 19. století. K průkopníkům českého ilustrovaného tisku patřily *Obrazy života* (1859–1862), *Rodinná kronika* (1862–1865) a *Zlatá Praha* (1864–1865). První výraznější úspěch u čtenářů zaznamenaly však teprve Hálkovy a Nerudovy *Květy* (1865–1872). Nejvýznamnějšími a nejúspěšnějšími ilustrovanými listy pak byly *Světozor* (1867–1899) a obnovená *Zlatá Praha* (1884–1929). Kapitola rovněž zmiňuje řadu dalších listů, včetně těch, vznikajících na sklonku století, které se již svým pojetím vzdalovaly klasické struktuře a charakteru rodinných časopisů.

Dalším důležitým aspektem je vývoj reprodukčních technik, který měl zásadní vliv na vizuální stránku a celkovou strukturu obrazových časopisů. Věnujeme mu třetí kapitolu. Nejdéle užívanou technikou byla xylografie, vynalezená na konci 18. století, jež umožnila umístit obraz a text na jednu stránku. Zdokonalení této techniky přinesly vynálezy galvanoplastiky a fotoxylografie, které zrychlily proces přípravy a zvýšily kvalitu výsledného tisku. V posledních dekádách 19. století začala být xylografie postupně nahrazována autotypií, technikou rastrového tisku, která nevyžadovala zprostředkování rytcem a převáděla dílo s maximální věrností a úsporou času. V té době již ilustrace v časopisech začíná vytlačovat fotografie.

Ilustrované časopisy se staly příležitostí pro celou řadu umělců. Čtvrtá kapitola se věnuje charakteristice různých způsobů, jimiž umělci k práci pro časopisy přistupovali. Pro většinu z nich představovaly především vítanou formu přivýdělku. Mladí autoři zde dostávali možnost poprvé se prezentovat široké veřejnosti, důležitou se stala ale také pro ty, kteří působili mimo umělecká centra nebo trávili život na cestách – mezi ně patřil např. František Bohumír Zvěřina, Salomon Emanuel Friedberg-Mírohorský nebo Bohuslav Kroupa.

Vedle umělců, kteří si publikováním svých kreseb pouze přivydělávali, se konstituovala také skupina autorů, již se dali plně do služeb těchto periodik (v českých zemích můžeme jmenovat např. Františka Chalupu či Josefa Mukařovského). Ačkoliv dnes jsou jména většiny z nich známa jen odborníkům, byly to právě jejich práce, jež dávaly časopisům tvář. Významným způsobem se tak tito umělci podíleli na vizuální zkušenosti celých generací čtenářů, kteří jejich prostřednictvím poznávali a vnímali svět.

Důležité je zmínit také dobově významné a populární autory, jejichž tvorbu časopisy prezentovaly. I v tomto případě se lze setkat s různorodými přístupy, ve kterých se odrážely proměny dobové atmosféry, způsoby práce s reprodukcemi i obecná recepce a interpretace díla konkrétních tvůrců – od ambivalentního vztahu k Josefu Mánesovi, přes důraz na zahraniční úspěch u Jaroslava Čermáka či Václava Brožíka až po téměř adorační vztah k Mikoláši Alšovi. Proměny uměleckého ovzduší se pak dotkly také umělců, kteří za svého života zažili velký úspěch, aby se na jeho sklonku či po své smrti zařadili mezi stovky pozapomenutých – do této skupiny patří zejména bratři Liebscherové.

Pátá kapitola se zabývá vzájemným vztahem obrazu a textu, který byl pro práci ilustrovaných časopisů s reprodukcemi zcela zásadní. Na konkrétních příkladech se pokouší definovat různé relace, do nichž tyto dvě složky časopisu vstupovaly. Paradoxně nejmenší množství reprodukcí fungovalo jako faktické ilustrace doplňující text; daleko častěji se vyskytoval opačný případ, kdy text ve formě krátkého komentáře doplňoval a osvětloval zobrazený děj. V pojetí těchto doprovodných textů dominoval narativní aspekt. Kapitola se zabývá také spojením básně a ilustrace, stejně jako specifickou rolí ilustrace v rámci literární revue. Odkrývá rovněž jeden ze stěžejních aspektů ilustrovaného tisku, který představovaly tzv. časové kresby, tedy dokumentární a reportážní záznamy. Na závěr se věnuje proměnám vztahu textu a obrazu kolem roku 1900.

V šesté kapitole se pokoušíme postihnout hlavní okruhy témat, která reprodukce v ilustrovaném tisku přinášely. Největší prostor dostávaly místopisné, cestopisné a etnografické náměty, věnované jak domácímu, tak i zahraničnímu prostředí. S národopisným pohledem úzce souvisejí díla zaměřená na venkovský život, jež zobrazovala většinou značně idealizovaný lid ve chvílích odpočinku. K místopisné tematice má pak blízko krajinářská tvorba, u níž převládá vlastenecký zájem. Častým předmětem ilustrací byl také život ve městě, zachycující rázovité postavy prostých obyvatel stejně jako scény ze života vyšší střední třídy, záběry z divadel, výstav či plesů.

Kapitola se dále věnuje podání historické tematiky na stránkách časopisů, zobrazení náboženských motivů a obrazu uměleckého světa. Samostatný oddíl je věnován také dílům inspirovaným literaturou a pohádkami, stejně jako alegorické tvorbě. Závěr kapitoly se pak zaměřuje na genderové rozvrstvení námětu ilustrací – od motivů určených primárně mužskému publiku, mezi něž můžeme řadit válečné a lovecké, ale i eroticky podbarvené výjevy, až po tematiku zaměřenou na ženské čtenářky. Ta postihovala různé aspekty nejen běžného života ženy, ale i její kýžené role a postavení v dobové společnosti.

Vztah ilustrovaných časopisů k umění, způsoby prezentace uměleckého díla a podíl magazínů na vzdělávání čtenářů v oblasti výtvarného umění jsou předmětem sedmé kapitoly. Vedle autonomních kreseb, vznikajících čistě pro potřeby periodik, časopisy přinášely reprodukce výtvarných děl z rukou domácích i zahraničních umělců. Šlo jak o slavné autory minulosti, tak především o prezentaci současného umění. Právě jeho publikování mělo zásadní význam. Tyto reprodukce byly často jedinou možností, jak se s danými díly mohla setkat veřejnost i další umělci, pro které tak ilustrované časopisy představovaly neopominutelný zdroj inspirace. Kapitola se věnuje zejména problému autenticity reprodukce, jež se v podání časopisů často stávala nezávislou na výchozím díle. Přispívaly k tomu zejména doprovodné texty, které většinou výtvarnou stránku díla opomíjely a dávaly přednost jeho narativnímu pojednání.

Dalším aspektem, kterým časopisy zasáhly do světa umění, byla umělecká kritika. Pravidelně se zde objevovaly recenze výročních i monografických výstav, životopisy současných umělců, stejně jako články pojednávající o starém umění. I přes možnosti dané povahou ilustrovaných listů však časopisy jen velmi zřídka využívaly spojení reprodukce a odborného textu. Z toho důvodu a také proto, že umělecká kritika nebyla vyhrazena pouze ilustrovanému tisku, se kapitola věnuje jejím významným osobnostem jen stručně – zmiňuje působení Vilé-

ma Weitenwebera, Miroslava Tyrše, Renáty Tyršové, Karla B. Mádla a Karla Matěje Čapka-Choda.

Závěr kapitoly postihuje proměny, jimiž prošly ilustrované časopisy na přelomu 19. a 20. století. Nástup generace secese a moderny ovlivnil výtvarné pojetí časopisů i zastoupení umělců, jejichž díla byla reprodukována. Přesto si tradiční ilustrované listy zachovávají konzervativní charakter a k novým tématům umělecké tvorby se staví spíše opatrně. Přispěl k tomu i vznik specializovaných uměleckých časopisů, po němž se zájem ilustrovaných listů postupně přesouvá k jiným oblastem. Časopisy nastupují cestu vedoucí ke společenským magazínům 20. století.

Poslední část práce se pak věnuje vztahu ilustrovaných časopisů k otázkám národního sebeuvědomění. Český tisk kladl důraz na vlastenecké zájmy od samých počátků, jejich nejvýraznější projevy zaznamenáme v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy se definují základní stereotypy v pohledu na národní historii i současnost. Ve výtvarném umění se také začíná utvářet ikonografie českých dějin. Významnou roli hrály v tomto ohledu právě ilustrované magazíny. Jednotlivé části osmé kapitoly se věnují vztahu českých listů k „druhému", tzn. zejména německému živlu, dále pojednávají způsoby, kterými časopisy zobrazovaly vlastní národní témata, a závěrem pak charakterizují situaci v posledních dekádách století, kdy v obraze národa již zcela převládají tradované stereotypy, které nacionálně exponovaná díla často posouvají až na hranici kýče.

Závěrem této úvodní stati je třeba ještě upozornit na způsob, jímž následující kapitoly pracují s pojmem „ilustrace". Ve vazbě na ilustrované časopisy jej užíváme jako označení pro veškerý obrazový materiál vyskytující se v listu, včetně těch reprodukcí, jejichž vztah k textové části by v běžném úzu označení „ilustrace" nevyhovoval. V tomto smyslu je potom termín ilustrace zaměnitelný s pojmem reprodukce, který rovněž označuje kresby, malby a fotografie publikované v časopisech.

I. Počátky ilustrovaných časopisů v první polovině 19. století

„*Časopisové jsou za našeho věku tak říkaje pěstounové vzdělanosti, jsou jako na hodinách rafije, svědčí o vnitřním pohybování a postupování života literárního v národu. Kdež se jich nedostává, tam jest, jakby ani hodin nebylo, aniž je k životu a k činnosti pudící.*“

Citací Františka Palackého, kterou použil autor článku *Časopisové čeští na rok 1834* v *České včele*[1] otevíráme kapitolu, jejímž cílem je nastínit vývoj ilustrovaných předchůdců velkých obrazových magazínů druhé poloviny 19. století.[2] Ačkoliv na ilustrované časopisy Palackého výrok s největší pravděpodobností nesměřoval, byly to právě ony, kdo v první polovině století zásadním způsobem proměnil tvář tisku po celé Evropě. Jak konstatoval Allan Ellenius, „*in the 1830's, a veritable explosion of visual information took place, indicating the new and revolutionary importance of the mass-produced image. This process coincided with the emergence of a new kind of publication, the illustrated magazines.*“[3]

Určitý předstupeň ilustrovaného tisku můžeme spatřovat v tzv. „moralizujících týdenících“ (Moralische Wochenschriften), módních magazínech a literárně-esteticky zaměřených časopisech 18. století, které však primárně cílily na vzdělané publikum vyšších vrstev společnosti. Zatímco moralizující týdeníky, mezi něž patřily např. britské listy *The Tatler* (zal. 1709) a *The Spactator* (1711), francouzský *Le Spectateur français* (1722) či německý *Der Vernünftler* (1714), v 19. století inspirovaly magazíny typu literární revue, pro vznik zábavného ilustrovaného tisku hrály důležitou roli zejména módní časopisy, které obsahovaly také literární novinky, informace o divadle a výstavách. Již od roku 1724 např. *Mercure de France* přinášel v rubrice *Salon* uměleckokritické články. Podle jeho vzoru vznikají listy *Der teutsche Merkur* (1773) a *Deutsches Museum* (1776). Další německé časopisy jako *Journal des Luxus und der Moden* (1786), *Zeitung für die elegante Welt* (1801) nebo *Morgenblatt für gebildete Stände* (1807) spojují ve svém obsahu novinky o módě s obecným kulturním a někdy i politickým přehledem. Právě tento záběr na široké spektrum informací, od poučných až po ryze odpočinkové, přejímají rodinné časopisy následujícího století.[4]

Bezprostřední předchůdci velkých ilustrovaných časopisů, tzv. „penny magazines“ vznikají ve třicátých letech. Souhrnný název, kterým je označujeme, má svůj původ v *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, jejž založil Charles Knight v Londýně

[1] *Česká včela* 1834, 7–8.
[2] Pro úplnost je třeba připomenout, že v dobovém slovníku označovalo slovo „časopis“ veškeré pravidelně vycházející tiskoviny, včetně novin – v tomto smyslu je ještě v šedesátých letech používá např. Jan Neruda v souboru fejetonů *Jak se časopisy dělají*. Viz NERUDA 1959.
[3] ELLENIUS 1984, 70.
[4] SYNDRAM 1989, 26–27.

roku 1832. Společnost pro rozšíření užitečných znalostí představovala dědice osvícenského racionalismu. Vznikla roku 1826 s cílem přinést vzdělání do těch vrstev populace, jimž se ho nemohlo dostat v klasické formě. Reagovala také na zvyšující se gramotnost obyvatelstva; jejím nejúspěšnějším podnikem se stal právě *Penny Magazine*, ve kterém suchopárné odborné texty dostávaly čtivější a srozumitelnější formu a především byly doplněny o ilustrace. V prvním roce je list přejímal z *The Library of Entertaining Knowledge*, vědecky orientovaného čtrnáctideníku, který vycházel od roku 1829, brzy však Charles Knight najal vlastní kreslíře a rytce a zahájil tak v podstatě novou éru ilustrovaného tisku.[5]

Knighta v zápětí následovali Johann Jacob Weber, který v Lipsku začal vydávat *Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*, a Édouard Charton s *Magasin pittoresque* ve Francii (oba 1833). Dalšími časopisy tohoto typu byly např. *Heller-Magazin* a *Sonntags-Magazin* (Lipsko 1833), *Magasin universel* a *Musée des familles* (Paříž 1833), *Heller-Blatt* (Breslau 1834), *Nederlandsch Magazijn* (Amsterdam 1834) či *Panorama des Universums* a *Světozor* (oba Praha 1834).

Ve většině případů se jednalo o týdeníky o osmi stranách kvartového formátu. Tyto magazíny přinášely levné čtení, spojující zábavu s poučením, nebyly však primárně orientovány na aktuální zpravodajství.[6] Přelomovou novinku nepředstavovaly samotné ilustrace, ale jejich do té doby nevídané množství. Obrazový materiál ve formě dřevorytů byl nově integrován do textu a jeho podíl se postupně zvyšoval. Právě díky tomu dosáhly brzy velké obliby a jejich náklad rychle stoupal.[7] Jak upozorňuje Hartwig Gebhardt, i přes titulem avízovanou nízkou cenu se však hlavními čtenáři nestali zástupci nejnižších tříd, ale spíše střední a vyšší vrstvy, k nimž se také listy obracely nejen v úvodnících, ale celým svým obsahem.[8]

Charakteristickým rysem těchto prvních ilustrovaných listů je zcela zásadní podíl přebíraných ilustrací. Charles Knight záhy začal prodávat stereotypie odlité do sádrových forem podle dřevěných štočků a proto se brzy setkáme s týmž dřevorytem na stránkách různých magazínů po celé Evropě. Časopisům však jako zdroje sloužily i jiné obrazové publikace – např. kresba *Sicilští rybáři sardinek* se poprvé objevila v publikaci *Voyage pittoresque de Sicile* v Paříži dvacátých let. Odtud ji převzal nejdříve londýnský *Saturday magazine* (1834) a téhož roku i lipské listy *National-Magazin* a *Pfennig-Magazin*, stejně jako pražské *Panorama des Universums*, aby v následujících letech našla cestu i do pařížského *Magasin universel* (1835) a amsterdamského *Nederlandsch Magazijn* (1837).[9]

Jak jsme již naznačili, české země reagovaly na nový typ časopisu zcela bezprostředně – již roku 1834 vzniká ***Das wohlfeilste Panorama des Universums zur erheiternden Belehrung für Jedermann und alle Länder*** vydavatelství Gottlieb Haase Söhne (Synové Bohumila Haase). Převzal nejen strukturu evropských penny magazínů, ale také většinu ilustrací, mezi

[5] ELLENIUS 1984, 70–73.
[6] Jak zmiňuje Mason Jackson, při zakládání *Penny Magazine* hrály v jeho obsahovém odlišení od denního tisku roli i zcela praktické důvody, zejména to, aby list nepodléhal povinnosti platit novinářský kolek. JACKSON 1885, 279.
[7] *Pfennig-Magazin* již roku 1834 vycházel v 60 000 nákladu, *Penny Magazine* v počtu 200 000 a *Magazin pittoresque* 120 000 kusů. GEBHARDT 1986, 23.
[8] Ibidem, 24.
[9] Ibidem, 27.

nimiž dominovaly pohledy na památné stavby, etnografické ilustrace a obrázky cizokrajné fauny a flory. Téhož roku jako *Panorama des Universums* byl založen také jeho český protějšek, ***Světozor***, který pod stejným vydavatelem vedl Pavel Josef Šafařík s podtitulem *Nejlacinější spis obrázkový k rozšíření užitečných známostí pro Čechy, Moravany a Slováky*. Ačkoliv se oba objevily s týmž titulním listem a ve stejném grafickém řešení **[1, 2]**, jejich obsah od počátku nebyl totožný – zatímco v německé verzi pod podobiznou císaře následovala jeho biografie, český list v úvodním textu přednášel čtenářům své cíle a charakterizoval své zaměření.[10] I složení dalších čísel se v české a německé verzi lišila; přestože oba časopisy pracovaly se stejným repertoárem přebíraných ilustrací a článků, tvorba konkrétních čísel spadala do kompetence jednotlivých redakcí.[11]


Das wohlfeilste
Panorama des Universums
zur
erheiternden Belehrung für Jedermann und alle Länder.
Nro. 1. Erscheint jeden Sonnabend. 1834.
Seine Majestät Franz I., Kaiser von Oesterreich.

1. Das wohlfeilste Panorama des Universums zur erheiternden Belehrung für Jedermann und alle Länder I, 1834, titulní strana


Swětozor,
neylaciněgssj spis obrázkowý k rozssjřenj užitečných známostj
pro Čechy, Morawany a Slowáky.
Čjslo 1. Wycházj každau sobotu. 1834.
Frantissek Prwnj, Cjsař Rakauský a t. d.

2. Světozor, nejlacinější spis obrázkový k rozšíření užitečných známostí pro Čechy, Moravany a Slováky I, 1834, titulní strana

---

[10] „*Nadpis, kterýž jsme pro tyto listy zvolili, a jemuž podle možnosti dosti učiniti se vynasnažíme, již sám vyjevuje cíl a konec směřování našeho. Z něho patrné jest, že snažení naše neobsahuje toliko jedné krajiny, jedné nauky, nýbrž že celý svět, všecky třídy lidských známostí a nauk, k zanímání a osvícení jak vůbec každého vzdělaného člověka, tak též i dobrého čtení žádostivé mládeže prospěšných, předmětem jeho jsou.* (...)“ Návěstí, *Světozor* I, 1834, 1. V obdobném duchu koncipovaly svá úvodní slova ke čtenářům i *Penny Magazine* a *Pfennig-magazin*.

[11] K podmínkám, za nichž *Světozor* vznikal, se vztahuje zajímavá vzpomínka Marie Červinkové-Riegrové z roku 1880: „*Tehdáž přišel Šafařík z Uher do Prahy a nalézal se v nouzi, Palacký pořádal naň sbírku. Haasové počali tehdáž vydávat ilustrovaný zábavný časopis, tuším že ‚Über Land und Meer‘* [sic!]*, i učiněn návrh, aby totéž a těmitéž obrázky vydáváno v překladu českém. Redakce tohoto obrázkového časopisu (vlastně jen zpracovaného překladu) svěřena učenci Šafaříkovi, který tehdáž pracoval na svých Starožitnostech* [Slovanské starožitnosti]. *Pichl a Šulc byli tehdáž na filosofii* [stupeň střední školy] *a přišli i do páté (poesie)* [páté třídy gymnázia] *verbovat síly pro podnik ten. Otce znali, že čítá české knihy, a vybízeli ho, aby se stal spolupracovníkem.* (...) *Otec nyní přistoupil ke Světozoru co spolupracovník, jsa čtrnáct let stár, a překládal i pracoval již co český spisovatel.*“ Deníkový zápis z 29. května 1880, ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ 2009, 52. Pozornost si zaslouží nejen způsob, jakým nové české časopisy získávaly přispěvatele, ale i omyl autorky textu ve jméně německého listu. Zaměnění v té době již zaniklého, ale svým původem českého *Panorama des Universums* za jeden z nejpopulárnějších německých magazínů svědčí mj. o tom, jak rozšířené byly tyto časopisy v českých zemích.

Odvážný pokus o uvedení periodika nového typu v české verzi se dočkal převážně kladného hodnocení – např. *Časopis Českého Museum* je označil za „nejdůležitější úkaz novější periodické literatury naší“.[12] Autor textu také ocenil skutečnost, že list vychází jako česká varianta německého časopisu: „*Poněvadž náklad na vedení takového díla vždy neobyčejně veliký jde, spis pak sám předce, má-li národu celému prospěšen býti, co nejlaciněji prodávati se musí: rádi jsme tomu, že podniknutím dvou takových časopisů pojednou, k nimž oběma týchže obrázků se užíti může, budoucnost jejich obou tím trvaleji pojištěna jest; jelikož předplatců v publikum našem samojediném na mnohé tisíce, jako v jiných národech, ještě počítati nemůžeme.*“[13]

Počet odběratelů *Světozoru* zmiňuje ještě téhož roku František Palacký ve svém článku *Časopisové čeští r. 1834* – bylo jich kolem 1500. Ačkoliv s ohledem na dobovou situaci šlo o uspokojivé množství, provoz listu nebyl za takových podmínek dlouhodobě udržitelný. Palacký v článku poukázal na hlavní problém časopisu, kterým byla malá srozumitelnost pro nejnižší vrstvy. Právě v tuto chvíli se ukázalo přebírání obrázků ze zahraničních zdrojů jako nepraktické: „(...) *kdyby náš Světozor doslovně do němčiny překládán byl, nikdo by tuším na nepopulárnost jeho nenaříkal. Pro zcela nezdělaný lid Světozor u nás jakýkoli tím méně psáti se dá, čím více redaktor jeho vázán jest obrázky určenými pro publikum již poněkud osvícenější.*“[14] V podobném smyslu se vyjádřil také Karel Boleslav Štorch v *Květech* 1835; ve svém poněkud nesrozumitelném komentáři spojuje podporu novému podniku s obavami o jeho úspěch na domácím poli:[15] Tyto obavy se bohužel ukázaly jako odůvodněné – domácí publikum nebylo ještě na českojazyčný časopis tohoto typu připraveno a list zanikl druhým ročníkem.

Ani *Panorama des Universums* ale neuneslo finanční tíhu spojenou s obstaráváním ilustrací o mnoho déle. Již ve třetím ročníku zaznamenáme jejich mírný úbytek, který časopis kompenzoval vkládáním litografických příloh s pohledy na evropská města. Od roku 1837 pak pozměnil nejen titul,[16] ale i celkovou strukturu, v níž xylografické ilustrace našly své místo jen ve formě humoristických kreseb na konci čísla a další obrazový doprovod se omezil na pravidelné litografické nebo ocelorytecké přílohy na samostatných listech. S těmito úpravami časopis existoval až do roku 1850.

Šafaříkův *Světozor* představuje v evropském kontextu i přes své krátké trvání významný počin – vzhledem k nepočetné čtenářské obci šlo o velmi raný pokus reagovat na nový trend. Časopis využíval klišé kolujících po Evropě a jeho zdroji byly především *Penny Magazine* a *Pfennig-Magazin*; podstatný podíl na brzkém ukončení listu měla nepochybně nejen finanční náročnost při pořizování obrázků a jejich tisku. Jako diskutabilní se také jeví údajná výhodnost toho,

---

[12] [anonym], Literní zprávy, *Časopis Českého Museum* VIII, 1834, č. 1, 103.

[13] Ibidem.

[14] PALACKÝ 1834, 408. Kritiku však směřoval i na české přispěvatele listu, používající příliš složitý jazyk, který je prostému lidu nesrozumitelný. K tématu viz KUSÁKOVÁ 2012, 41–42.

[15] „*Světozor jest cizím kvítkem v dědinách našich; kdož ví, dlouho-li že v nich pobude. Na redakcí, vázané obrázky, jichžto volení ani pro jiné, a tím méně pro naše čtenářstvo se nedějíc z dobré části na osudu spoléhá, žádati, aby celý časopis ten tak zřídila, jakby pro náš národ býti, měl, nemožné jest. Popisy obrázků pro nás nepatrnějších zkrátka odbývajíc, u důležitějších déle se zdržujíc, dosti se zavděčí i prospěje, pakliže nám na ostatním místě výbor toho podá, co četné zahraničné, obrázkové i neobrázkové časopisy pro lid, obírající se užitečnými vědomostmi, přinášejí. Přemnoho dobrého jest již v listy jeho složeno, více toho bude pomocí četnějších přispívatelů, jež důstojné, jinou ještě předležitou prací zaměstnané redakcí srdečně přejeme.*“ ŠTORCH 1835, 151–152.

[16] V letech 1837–1842 byl titul zkrácen na *Panorama des Universums zur erheiternden Belehrung für Jedermann und alle Länder*, mezi roky 1843–1850 se pak zcela zjednodušil na *Panorama des Universums*.

že list vycházel jako česká mutace německé verze – je pravděpodobné, že oba časopisy si ve skutečnosti spíše konkurovaly, než aby se podporovaly. Ve chvíli, kdy jazyková úroveň české verze nebyla vhodná pro česky hovořící nižší vrstvy obyvatelstva, stala se hlavním příjemcem vrstva střední, která v této době ještě převážně preferovala německý jazyk.

Bylo by ale mylné domnívat se, že *Panorama des Universums* a *Světozor* byly prvními periodiky v českých zemích, která obsahovala ilustrace. Již od dvacátých let bylo zvykem, že časopisy zařazovaly příležitostně, a později pravidelně, v každém čísle jeden obrázek ve formě samostatného jednostranně potištěného listu. Nejčastější technikou těchto děl byla litografie.[17]

Mezi tyto časopisy patřily dva projekty Václava Rodomila Krameria: ve dvoujazyčné verzi vycházející ***Hyllos-Dobrozvěst*** (od roku 1819 s podtitulem *Smíšené čtení obsahu poučujícího a kratochvilného*, po 1820 podtitul *Národní časopis poučujícího a obveselujícího obsahu*) a ***Čechoslav****, Národní časopis pro obveselení srdce a mysli* (1820). Většina obrázků publikovaných v rámci těchto listů představovala domácí náměty – především pohledy na české památky a města a podobizny českých panovníků. Jejich zdroje byly přitom velmi různorodého a často také velmi dávného původu. Příkladem může být „podobizna" Praotce Čecha, kterou Kramerius uplatnil v obou svých časopisech – roku 1820 ji nejdříve otiskl *Hyllos*, později téhož roku pak i *Čechoslav*; pokaždé však v jiné verzi **[3, 4]**. Původ grafiky sahá až do 17. století, kdy vznikla pro *Des uralten Herzogthum und Königreichs Böhmen, kurze Regenten-Beschreibung* (...) Johanna Christopha Beera, které vydal Johann Zieger v Norimberku roku 1685 **[5]**.[18]

Hyllos existoval pouze tři roky, přičemž od r. 1820 vycházel u Karla Eduarda Rainolda a v redakci Jana Hýbla. V roce 1823 byl Kramerius nucen prodat i *Čechoslava* – koupil jej Jan







3. Ernst: Čzech, Hyllos 1820 **4.** Anonym: Čechus, Čechoslav 1820
5. Anonym: Czechus, Des uralten Herzogthum und Königreichs Böhmen, kurze Regenten-Beschreibung (...), 1685

[17] VONDRÁČEK 1996, 148.
[18] Z grafiky vycházejí i medailony s podobiznami panovníků užité v *Poselkyni starých příběhův českých* Jana Beckovského (Praha 1700) a poté v *Historii de Ducibus, ac Regibus Bohemiae* Bohuslava Balbína (Praha 1735).

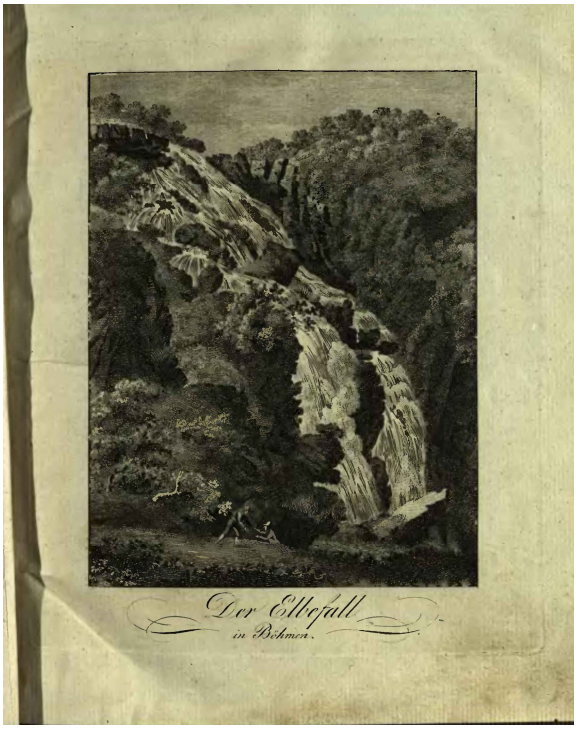
Ferdinand ryt. ze Schönfeldu, a vydával až do roku 1825 s redaktorem Františkem Bohumilem Tomsou.[19] V té době se také mění charakter vkládaných vyobrazení – k českým motivům přibývají pohledy na Řím či egyptské pyramidy a značný prostor dostávají i technické nákresy nejrůznějšího druhu.

Jan Hýbl se roku 1828 ujal redakce časopisu ***Jindy a nyní*** s obsáhlým podtitulem *Zbírka obrazů paměti hodných osob, věcí a příběhů z minulosti i přítomnosti, s připojeným popsáním i jiným rozmanitým vypravováním*.[20] Magazín vycházel v letech 1828–1833 nejdříve u vydavatele Karla E. Rainolda.[21] *Jindy a nyní* pracovalo opět s nárazově zařazenými vloženými grafikami, v nichž čtenářům prostředkovalo pohledy na domácí i zahraniční architekturu, památky, ale i etnografické a quasi-dokumentární záběry. V roce 1831 se novým vydavatelem stal Jan Hostivít Pospíšil. Roku 1834 byl titul listu změněn na *Květy české* a jeho redakci převzal Josef Kajetán Tyl. Tylův list, který lze považovat za dobově nejvýznamnější českojazyčný časopis, již obrazové přílohy neobsahoval.

Stejně jako v případě *Panorama des Universums* a *Světozoru* i *Jindy a nyní* vzniklo ve spolupráci se souběžně vycházejícím německým periodikem. Byly jím ***Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten, verbunden mit erheiternden Erzählungen***, které představovaly jeden z nejpopulárnějších německojazyčných časopisů vycházejících v českých zemích. Vzájemná spolupráce obou listů se projevovala zejména ve sdílení obrazových příloh, do nichž český časopis pouze doplnil popisku v češtině **[6, 7]**. V letech 1822–1824 vydával *Erinnerungen* Karel E. Rainold, 1824–1832 pak Gottlieb Haase Söhne ve Vídni a Praze. Již v prvních ročnících časopis pracoval s anonymními litografickými ilustracemi, tištěnými pravděpodobně ve Vídni; později se zde objevují přílohy z dílny Haase & Hennig.[22] Roku 1833 list převzal Karel Vilém Medau a do roku 1844 jej vydával v Litoměřicích, mezi lety 1845–1855 pak v Praze. Za Medauovy éry vznikaly litografické ilustrace přímo v litografické dílně existující při vydavatelství[23] a k jejich autorům patřil např. František Chalupa či Bedřich Wachsmann. Námětově se jednalo o místopisnou tematiku, podobizny a dekorativní výjevy vhodné k pokojové výzdobě.[24]

Skutečnost, že kolem poloviny třicátých let začala česká intelektuální elita vnímat potřebu populárního časopisu pro nejnižší vrstvy, i to, že tento program nebylo zcela snadné naplnit, ukazuje příklad dalšího časopisu, který během své existence prošel několika proměnami. ***Českou včelu*** vydávali opět Synové Bohumila Haase jako týdeník v letech 1834–1846. Časopis navazoval na *Rozličnosti Pražských novin*, což byla samostatná beletristická příloha jediných českojazyčných novin.[25] Původně Bohumil Haase uvažoval o založení nového listu typu

[19] Titul se pokusil obnovit J. H. Pospíšil v letech 1830–1831, kdy vydával *Čechoslava* jako nepravidelně vycházející literární almanach. KUSÁKOVÁ 2012, 28–30.
[20] Po roce 1833 se podtitul změnil na *Národní zábavník pro Čechy, Moravce a Slovany v Uhřích*.
[21] KUSÁKOVÁ 2012, 24–25.
[22] VONDRÁČEK 1996, 154.
[23] DOSKOČIL/PŘENOSILOVÁ/SMETANA 1999, 21–23.
[24] VONDRÁČEK 1996, 159.
[25] *Rozličnosti* vycházely v letech 1826–1833 v Haasově nakladatelství, redaktorem byl nejprve Josef Linda a po něm František Bohumil Tomsa.



6. Anonym: Der Elbefall in Böhmen, Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten, verbunden mit erheiternden Erzählungen 1828



7. Anonym: Spád řeky Labe / Der Elbefall in Böhmen, Jindy a nyní 1828

penny magazine, ale nakonec od této myšlenky ustoupil[26] – nově vzniklá *Česká včela* se tak pod vedením Karla Ladislava Čelakovského stala náročnějším listem pro střední vrstvy.[27]

V této formě se ale neujala, takže roku 1836 převzal redakci Jan Nepomuk Štěpánek, který časopis posunul zpět na úroveň staršího typu zábavníku. V letech 1836–1837 také experimentoval s obrazovou částí – v každém čísle se objevila jedna ilustrace integrovaná do textu a současně občas připojil litografii na zvláštním listu. Dřevoryty (a jejich doprovodné texty) přitom byly přejímány z německého *Panorama des Universums*, jež rovněž vycházelo u Synů Bohumila Haase. Vznikla tak vlastně jakási „přechodová verze" mezi časopisy staršího typu a novými penny magazíny. I tuto obrazovou výbavu však list záhy opustil a za obstojného zájmu veřejnosti vycházel v neilustrované formě až do Štěpánkovy smrti roku 1844.[28]

Z časopisů vznikajících ve čtyřicátých letech je třeba zmínit první český humoristický list ***Paleček**, milovník žertu a pravdy* (založen 1841 v redakci a nákladem Františka Rubeše), který dosáhl velkého ohlasu u čtenářů a fungoval až do roku 1848. Ačkoliv v jeho rámci se již dostaly ke slovu i ilustrace, byly na velmi nízké úrovni a těžiště časopisu spočívalo v textové části.[29] Charakter obrázkového časopisu humoristického typu měl i německý měsíčník, který pod titulem ***Bild und Leben**, Eine illustrirte Unterhaltungs-Lectüre. Enthaltend: gewählte Novellen, humoristische Aufsätze und Biographien* vydával M. J. Landau v Praze v letech 1844–1850.

[26] Jako časopis typu penny magazine (v dobovém tisku zvaného „penízkový magazín") chtěl Karel Alois Vinařický založit časopis *Lidomil*, ale dlouho plánovaný projekt nakonec nebyl uskutečněn.
[27] KUSÁKOVÁ 2012, 40.
[28] V letech 1846–1847 vycházela *Česká včela* u Karla V. Medaua redakcí Karla Havlíčka Borovského; v tomto období dosáhla největší popularity.
[29] PRAHL 2014, 214.

Větší ambice měl ***Poutník**, Časopis obrázkový pro každého*, další projekt Synů Bohumila Haase, vycházející jako měsíčník v letech 1846–1848. Redaktor Karel Vladislav Zap jej pojal jako „*náročné periodikum s cestopisnou, místopisnou, historickou a umělecko-historickou tematikou, jež mělo své čtenáře nejen vzdělávat, ale také povzbuzovat a pěstovat jeho historické vědomí a vlastenectví.*“[30] Tomu odpovídala také obrazová příloha, která přinášela pohledy na významná města a místa doma i v zahraničí. Po formální stránce se však nejednalo o nový typ ilustrovaného magazínu – list pracoval opět jen s rytinami vkládanými na konec každého čísla.

Zcela specifická situace nastala roku 1848. Zrušení cenzury a vyhlášení svobody tisku, o němž rozhodl císařský patent z 15. března 1848, vyvolalo skutečný boom v produkci periodik. Vlivem revolučních událostí většina časopisů zvýšila svou periodicitu, aby mohla přinášet co nejaktuálnější zprávy. Vznikla také řada nových magazínů, z nichž některé měly jen velmi krátký život. K německojazyčným patří např. *Illustrirtes Volks-Blatt aus Böhmen*, který vydával Karel V. Medau v Praze, nebo táborský list *Nur Opposizion!* Ignáce Leopolda Kobera (oba 1848–1849). Ilustrace byly zásadní složkou i pro české humoristické a satirické časopisy, z nichž ani *Šotek*, vydávaný jako příloha *Národních novin* v redakci Karla Havlíčka,[31] ani *Brejle* Bedřicha Mosera nepřežily rok 1849. Znovuzavedení cenzury a nastolení neoabsolutistického režimu ukončilo nejen naděje českého národa, ale vedlo i k zániku mnoha periodik a na řadu let zastavilo většinu aktivit v oblasti veřejné publicistiky. Na vznik prvních ilustrovaných listů nového typu si tak české země musely ještě několik let počkat.

[30] KUSÁKOVÁ 2012, 53.
[31] Stejný titul neslo v následujících desetiletích několik dalších časopisů. PRAHL 2014, 248.

II. Ilustrované časopisy ve druhé polovině 19. století

Vznik prvních ilustrovaných listů velkého formátu se datuje k počátku čtyřicátých let – v roce 1842 zakládá Herbert Ingram *Illustrated London News*, následujícího roku vznikají *Leipziger Illustrirte Zeitung* pod vedením Johanna Jacoba Webera, stejně jako pařížská *L'Illustration* Édouarda Chartona. Tato periodika kodifikovala podobu obrazových listů kosmopolitního charakteru. Přinášela zprávy z celého světa a nejrůznějších oborů a od penny magazínů je odlišoval nejen větší, reprezentativní formát, ale i počet a kvalita ilustrací. Postupně v nich také rostl podíl aktuálního zpravodajství[1] – významným impulsem byl z tohoto hlediska zejména rok 1848[2] – takže v dalších desetiletích se charakter těchto listů začal přibližovat spíše ilustrovaným novinám.

V práci Jeana-Pierra Bacota (a následně i u Michèle Martin)[3] se setkáme s rozdělením ilustrovaného tisku na čtyři generace. První tvoří penny magazíny, druhou právě nové velkoformátové listy čtyřicátých let. Po výše jmenovaných průkopnících tohoto formátu vznikají další časopisy stejného typu po celém světě – v padesátých letech v New Yorku, Stockholmu, Kodani, následující dekádu mj. v Kanadě či Itálii. Výrazný časový odstup je dán řadou faktorů; aby se mohly časopisy udržet, musely mít především dostatek čtenářů – vznikají tedy nejprve v lidnatých zemích. Vznik a úspěch nových časopisů také závisel na míře konzervativismu čtenářů – po dekádách, kdy byli zvyklí odebírat zahraniční magazíny se k těm domácím obraceli jen pozvolna (to platilo mj. i pro české země).

Dalšími podmínkami nezbytnými pro rozvoj tisku byla svoboda slova a šíření informací, gramotnost obyvatel, rozvinutá poštovní a železniční síť i finanční zázemí. Podstatným rysem, plynoucím z urbanizace a industrializace světa 19. století, byl také „vynález volného času", zcela nového fenoménu, který umožnil mužům i ženám svobodně nakládat s chvílemi volna. Čtení, nejen časopisů, se pak stalo jedním ze způsobů, jak je vyplnit.[4]

Jelikož časopisy typu *Illustrated London News* patřily k poměrně nákladným záležitostem, brzy poptávka čtenářů iniciovala vznik jejich levnějších variant. Tak se roku 1855 v Británii objevují *Illustrated Times* za cenu 2 pencí, ve Francii později *Le Monde illustré* (1857) a *Univers illustré* (1858). Vedle časopisů kosmopolitního typu se oblibě těší zvláště tzv. rodinné magazíny – nejvlivnější z nich, lipská *Gartenlaube*, byla založena Ernstem Keilem roku 1853. Jejími konkurenty byli především *Der Hausfreund* (1857) a *Daheim* (1870). Na hraně mezi ilustrovanými

[1] MARTIN 2006, 13.
[2] Např. náklad *Illustrated London News* se v roce 1848 více než zdvojnásobil. JACKSON 1885, 302.
[3] BACOT 2005, 10–15 sqq.; MARTIN 2006, 12–15.
[4] LENDEROVÁ/JIRÁNEK/MACKOVÁ 2009, 269–274.

novinami a rodinným časopisem se pohybovaly listy jako *Ueber Land und Meer* (1859) a *Das Buch für Alle* (1866).

Třetí generaci tvoří podle Bacota časopisy vznikající v šedesátých letech, jež představují levnější, bohatě a kvalitně ilustrované varianty luxusních časopisů. Patří k nim např. *Penny Illustrated Paper* v Londýně (1861), *Journal illustré* (1864) a *Presse illustré* (1867) v Paříži či italská *Illustrazione popolare* (1870). Naopak mezi nejdražší časopisy své doby se zařadil umělecky orientovaný *The Graphic* Williama Lusona Thomase, založený na konci roku 1869. Jako čtvrtou generaci obrazového tisku pak Bacot označuje výhradně francouzské ilustrované týdenní přílohy deníků, vznikající na přelomu osmdesátých a devadesátých let – *Supplément illustré du Petit journal* (1884) a *Supplément littéraire du Petit parisien* (1885).

Bacotovo dělení obrazových časopisů do čtyř generací jistě není nutné brát absolutně. Andreas Graf ve své stati o německých rodinných a zábavných magazínech pracuje s poněkud odlišnou diferenciací, když vedle samotných časopisů rozlišuje zábavné přílohy deníků a týdeníků, jako např. *Illustrirten Unterhaltung-Blatt* (1873) a *Illustrirten Sonntags-Blatt* (1874), a časopisy revuálního typu, k nimž řadí vedle *Deutsche Rundschau* (1874) i *Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte*, jež vycházely již od roku 1856.[5] Podstatné je, že oba texty definují zásadní typy ilustrovaného tisku, které sloužily jako předobraz následně vznikajícím magazínům.

Za hlavní dva typy ilustrovaných časopisů můžeme označit ty, jež nazýváme kosmopolitními, a listy rodinné. V této souvislosti si lze také povšimnout dvou základních druhů jejich titulů. První evokují světovost: *Ueber Land und Meer*, *Le Monde Illustré*, *Globus*, *El Mundo Ilustrado*, *Světozor*, zatímco u druhých je podtextem domáckost, a to jak ve smyslu vlastenectví, tak i rodinné pohody. Příkladem je nejen *Gartenlaube*, ale i další německé časopisy – *Der Hausfreund*, *Daheim*, *Heimat*, ve Spojených státech *Hours at Home*, *Hearth and Home*, v Polsku *Strzecha* a v českých zemích *Zlatá Praha*, *Rodinná kronika*, *Domácí krb*.

Poněkud paradoxní přitom je, že samotný obsah časopisu nemusel s charakterem jeho názvu vždy zcela souviset. Obecně lze říct, že kosmopolitní listy se více věnovaly politickým tématům a aktuálnímu zpravodajství,[6] zatímco rodinné se soustředily spíše na oslavu tradičních hodnot, zábavnou stránku a informace podané snadno srozumitelnou formou. Po formální stránce se oba typy lišily zejména velikostí – kosmopolitní časopisy vycházely ve foliovém formátu, s textem ve třech sloupcích, zatímco rodinné měly kvartový formát a text pouze dvousloupcový. Jak ale již bylo řečeno, reálné časopisy se pohybovaly v těchto typových hranicích velmi volně.

Zásadním hlediskem jak při formulování titulu časopisu, tak i jeho programu však samozřejmě bylo to, že šlo o časopis ilustrovaný.[7] V tomto směru se vyjádřil např. úvodník prvního čísla *L'Illustration*, který čtenářům objasňoval, že termín ilustrace se stal „le goût du

---

[5] GRAF 2003, 5.1.

[6] Rémi Blachon pro tento typ časopisu užívá označení *magazine d'actualité*. BLACHON 2001, 94.

[7] „*Die unverminderte Zugkraft des Konzepts 'Illustrirte' während der gesamten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts drückt sich auch darin aus, daß nicht wenige Zeitschriften den Begriff direkt in ihre Titel übernahmen*." GRAF 2003, 5.1. „*The name of a paper is revealing. The first term of a title is usually meant to accentuate the founder's intentions. The* Penny Illustrated Paper *undoubtedly intended to show its availability to modest-income classes, while the* Illustrated London News *and the* Illustrated Times *stressed the pictorial features of their publications, and the* Graphic *the artistic nature of its illustrations*." MARTIN 2006, 252.

siècle".[8] Narůstající zálibu ve vizuálním zpravodajství komentoval i dobový kritik Théophile Gautier: „*Notre siècle n'a pas toujours le temps de lire, mais il a toujours le temps de voir ; où l'article demande une demi-heure, le dessin ne demande qu'une minute. Il suffit d'un coup d'œil rapide pour s'approprier l'enseignement qu'il contient, et le croquis le plus sommaire est toujours plus compréhensible et plus explicite qu'une page de descriptions.*"[9]

Obecně můžeme za vznikem a masivním rozvojem ilustrovaného tisku ve druhé polovině 19. století spatřovat celkovou proměnu společnosti i chápání samotné podstaty a významu tiskového zpravodajství jako takového. Od čtyřicátých let sledujeme, jak se tisk stává předmětem boje o čtenářskou přízeň. Orientace na zisk začíná převažovat nad politickými a ideologickými aspekty.[10] Právě ilustrace hrály v této proměně zásadní roli. Ačkoliv původně vznikaly za účelem rozšíření vzdělávací stránky časopisů, postupně jejich přítomnost i měnící se charakter dokresluje přesun zájmu od informování čtenáře k jeho pobavení.

V českých zemích ilustrované časopisy vznikají pozvolna teprve od konce padesátých let. Po obnovení cenzury novým tiskovým patentem z března 1849, který mj. stanovoval kauci pro politické listy,[11] byla v září 1850 zavedena inzertní daň, jež dále zhoršovala situaci tisku. V říjnu 1857 byl také znovu zaveden novinářský kolek, což se projevilo dalším zdražením periodik, u nichž se musel kolkovat každý potištěný arch. Za těchto podmínek se nedařilo nejen politickému tisku – zatímco noviny státní správa využívala k šíření různých vyhlášek a oznámení, na časopisy se nahlíželo jako na potenciálně nebezpečné. Proto již od první poloviny století čelili vydavatelé časopisů větším překážkám a magazíny také častěji zanikaly nebo vycházely s velkými přestávkami.[12]

Postupné uvolnění přinesla nejprve tisková novela z listopadu 1859 a poté zejména nový tiskový zákon, který vstoupil v platnost v březnu 1863. Ačkoliv povinnosti skládat vysoké kauce, platit novinářský kolek a odevzdávat inzertní daň vydavatele nezbavil,[13] zaznamenáme právě v této době největší rozvoj českého ilustrovaného tisku.

Za jednoho z předchůdců českých magazínů můžeme považovat již dříve zmíněné ***Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten***, které od roku 1856 vydával v Praze Karel Bellmann. Na rozdíl od předešlé éry Medauova vydavatelství, kdy časopis pracoval pouze s ilustracemi formou samostatných litografických listů, za Bellmannova vedení se postupně zvyšoval počet xylografií integrovaných do textu. Podstatné bylo také angažmá českých umělců v rámci listu, z nichž mnozí patřili později ke stěžejním osobnostem domácího ilustrovaného tisku.

---

[8] Ibidem, 25.
[9] BACOT 2005, 80.
[10] „*News, either illustrated or written, became an instrument of competition instead of an instrument of knowledge. What became important was not what the public should know, but what it wanted to know.*" MARTIN 2006, 19.
[11] Tu musel složit majitel listu složit jako záruku za eventuelní peněžité pokuty – pohybovala se mezi 1000 a 3000 zl. a vedla k zániku mnoha periodik. BERÁNKOVÁ 1981, 114–115.
[12] Ibidem, 50.
[13] Inzertní daň byla zrušena v roce 1874, teprve roku 1894 došlo i ke zrušení novinářské kauce a na konci roku 1899 také novinového kolku.

K průkopníkům ilustrovaných časopisů můžeme řadit také ***Humoristické listy***, vycházející od roku 1858 v redakci Josefa Svátka a Josefa Vilímka. Jakožto magazín zaměřený na humor měly jinou obsahovou náplň než rodinné časopisy, jednalo se však o první české periodikum, u nějž hrála obrazová stránka zásadní roli.

Konec éry bachovského absolutismu přinesl nejen uvolnění na politické scéně, ale i nový život do české žurnalistiky. Četné pokusy o založení moderního ilustrovaného časopisu evropského střihu však většinou narážely na nedostatek odběratelů. Za uplynulá desetiletí se česká střední třída stala pravidelným konzumentem německého tisku. Snaha nalákat nové abonenty na národní povahu časopisu se ne vždy setkala s úspěchem a řada magazínů tak byla po několika sezónách nucena svou činnost ukončit.

Týkalo se to i listu, který pod titulem ***Obrazy života***. *Domácí illustrovaná bibliotéka zábavného a poučného čtení* začal vydávat Josef Vilímek jako měsíčník roku 1859. První dva roky byl v pozici redaktora – včetně obrazové části – Jan Neruda.[14] Většina ilustrací doprovázela cestopisné články, častým spolupracovníkem byl Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský, jenž opatřoval jak textovou, tak i obrazovou část. List obsahoval také množství humoristických kreseb a přinášel často obsáhlé reklamy na *Humoristické listy* a *Humoristický kalendář*, jež byly rovněž v majetku Josefa Vilímka. Nedostatek abonentů způsobil, že po dvou letech se vydávání listu přesunulo do Litomyšle k Antonínu Augustovi a redaktorem se stal Jiljí V. Jahn. V té době časopis radikálně snížil počet ilustrací, v následujícím ročníku 1862 došlo k dalšímu úbytku stran i obrazového doprovodu a 18. číslem byly *Obrazy života* pro nezájem čtenářů ukončeny.

Krátký život měly také dva vydavatelské pokusy Ignáce Leopolda Kobera.[15] V letech 1860–1861 vydával současně německý časopis ***Von Haus zu Haus*** s podtitulem *Illustrirte Blätter für geistige Erholung und Anregung* a české ***Obecné listy naučné a zábavné***. Největší devízou *Obecných listů* byla jejich titulní strana z ruky Josefa Mánesa **[8]**, uvnitř čísla se nacházelo jen po jedné až dvou ilustracích nevalné kvality. Časopis zanikl již šestým číslem v březnu 1861.

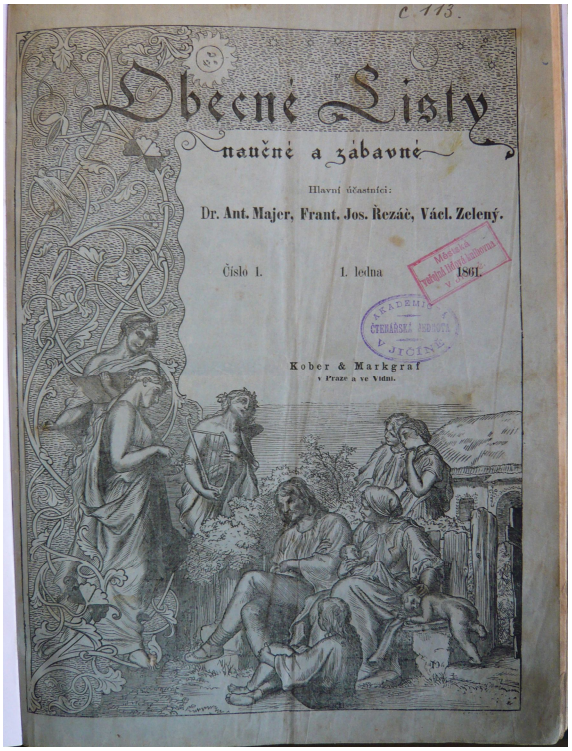
Jednorázovým pokusem byla i ***Osvěta***, *obrázkový časopis pro duševní vzdělávání*, jíž vyšel pouze ročník 1862–1863, v redakci Ferdinanda Schulze a Františka O. Mikše (tisk a náklad Dr. Eduard Grégr). Byla založena jako list neilustrovaný, s frekvencí vycházení třikrát měsíčně, po prvním pololetí rozšířila obsah také o obrazovou část; současně se však zavázala, že při trvajícím zájmu čtenářů začne vycházet jako týdeník.[16] První ilustrované číslo zahájilo ambiciózně Mánesovou xylografií *Žižkova smrt* na přebalu, většina ostatních ilustrací však byla přejímána spolu s publikovanými cestopisnými a zeměpisnými články, k nimž se vztahovala. Po prvním ročníku časopis zanikl a jeho nástupcem se stala *Beseda* vydavatele Františka O. Mikše, ve které již hrály ilustrace jen podružnou roli. Tento list existoval do roku 1865–1866.

---

[14] BERÁNKOVÁ 1981, 132–137.

[15] ZACH 1996, 11–14.

[16] (...) „*Poslouží-li změna tato působení, rozšíření a oblíbenosti Osvěty, která se takto stane všestrannější a živější, poslouží zajisté i to, že příštím půlletím počínaje stane se Osvěta ilustrovaným listem. Nechceme v té věci litovati nákladu, vědouce, kterak obrázky nabývá list zajímavosti a užitečnosti; nadějeme se však také, že zvýšený náklad poučí obecenstvo o dobré vůli naší a že vzbudí nové účastenství odběratelů.*“ Red.: Jaká jest úloha Osvěty. Slovo k čtenářům našim na sklonku prvního půlletí, *Osvěta* I, 1862–1863, č. 18, 137.



8. Josef Mánes: Obálka časopisu Obecné listy naučné a zábavné, 1861

Tři roky se udržela ***Rodinná kronika***, *obrázkové listy nedělní k zábavě a poučení*; v letech 1862–1865 ji publikovalo vydavatelství Schreirer a Fuchs.[17] První dva ročníky dávaly značný prostor ilustracím beletrie, většina dalších kreseb se opět pojila převážně s přejímanými cestovatelskými texty. Zásadnější změnu v pojetí obrazové části zaznamenáme ve svazcích 4–5 (rok 1864), kdy jako redaktor působil Jan Neruda. Ačkoliv se počet reprodukcí snížil ze tří až čtyř na jednu až dvě v každém čísle, výrazně se zvětšil podíl těch původních, u nichž navíc časopis začal uvádět autory – byli mezi nimi např. Bohuslav Kroupa, Čeněk Melka či Eduard Herold. Orientaci na domácí prostředí také rozšířily nově publikované podobizny významných českých osobností i pohledy na nové budovy. Tyto změny byly však současně labutí písní *Rodinné kroniky* – již následující pololetí se celková struktura časopisu radikálně změnila, ilustrací opět ubylo a v průběhu roku list zanikl.

Další pokus o rodinný magazín evropského střihu představovala ***Zlatá Praha***, již roku 1864 začal vydávat Karel Seyfried s redaktorem Vítězslavem Hálkem; časopis vznikl přeměnou literárně zaměřeného *Lumíra* v moderní ilustrovaný čtrnáctideník. Ambice vydavatelů vyrovnat se konečně úrovni velkých zahraničních časopisů prozradilo úvodní oslovení čtenářů v prvním čísle: *„Nastupujíc tímto pouť po našich vlastech, koná tak „Zlatá Praha“ v naději, že přichází vstříc dávnému přání a skutečné potřebě našeho obecenstva. Vyslovenoť již nejednou, že velký ilustrovaný list míti, jest národu našeho důstojno, přičemž uvážiti dlužno, že není téměř národa vzdělaného v Evropě, jenž by se podobným listem již dávno vykázati nemohl.“*[18]

K povaze a složení obrazové části se časopis blíže vyjádřil na konci prvního čísla v *Pozvání k předplacení*.[19] Tento program začal také okamžitě naplňovat. Zásadním krokem byl důraz na původní tvorbu, který se projevoval jak po stránce beletristické, tak především umělecké. Kolem *Zlaté Prahy* se poprvé začal vytvářet okruh stálých spolupracovníků, mezi něž

[17] Časopis byl číslován po pololetích, takže v roce 1865 skončil šestým „ročníkem“.
[18] [anonym]: K našemu čtenářstvu, *Zlatá Praha* I, 1864, 1.
[19] „*Co se ilustrované části týče, přinášeti bude „Zlatá Praha“ především ilustrace ze života našeho domácího: podobizny mužů proslulých jak z dávnověkosti, tak z doby novější, vyobrazení výtvorů ducha našeho uměleckého, jako jsou monumentální a velebné stavby, jimiž Čechy před mnohými jinými národy slynou, vyobrazení z dějů domácích, kopie výtečných obrazů a co ještě jinak s národním našim životem se stýkalo a stýká. Mimo to obraceti bude „Zlatá Praha“ zřetel také k předmětům, které mimo vlast naši všeobecné důležitosti a zajímavosti mají, jako jsou znamenité vynálezy a jich původcové, mužové vynikající v umění, ve vědě, v politickém aneb sociálním působení; dále zajímavé krajiny, proslavené stavby, rozličných národů zvyky a obyčeje, při čemž při všem hlavně k našim slovanským bratřím hleděti budeme.*“ [anonym]: Pozvání ku předplacení na Zlatou Prahu, *Zlatá Praha* I, 1864, 12.

patřil Antonín Gareis, Antonín Waldhauser či František B. Zvěřina. Zvýšila se také kvalita reprodukcí, jež vznikaly převážně v domácích dřevoryteckých ústavech. Nedostatek abonentů však opět předčasně ukončil existenci listu, jehož poslední číslo vyšlo v polovině roku 1865.

Vítězslav Hálek přesunul svůj zájem k časopisu ***Květy***, který založil spolu s Janem Nerudou v listopadu 1865 ve snaze navázat na tradici Tylova stejnojmenného listu. Vydavatelem týdeníku byl Julius Grégr. Zakladatelé však tentokrát postupovali opatrně a teprve po vytvoření čtenářské základny, v červenci 1867, se v časopise poprvé objevily ilustrace.[20] Z původně literárního zaměření se tak *Květy* staly časopisem rodinného typu; jako předobraz jim sloužila především *Gartenlaube*, jejíž obsahovou strukturu z velké části převzaly.

Květy můžeme považovat za skutečně první český ilustrovaný list evropského ražení. Na jejich obrazové části se podílel stálý okruh spolupracovníků, grafická úprava i kvalita tisku měly dobrou úroveň a především se orientovaly převážně na domácí prostředí. Ilustrace představovaly soudobou i historickou architekturu měst, mapovaly památná místa země a přinášely podobizny domácích osobností. Vedle původních kreseb se častěji objevovaly i reprodukce podle obrazů a soch představených na výstavách Krasoumné jednoty.

Časopis také jako první prolomil hradbu čtenářského (ne)zájmu. Dostatek abonentů umožnil nejen udržování standardní úrovně listu, ale i jeho rozšiřování o pravidelné přílohy: již od roku 1866 to byla *Česká včela*, jež vycházela jednou za dva týdny, roku 1867 ji následovala *Módní příloha*, později *Bazar* (jednou za dva týdny od r. 1869) a *Ženské listy* (jednou měsíčně od r. 1870). V této podobě *Květy* fungovaly do roku 1872, kdy byly sloučeny s časopisem *Světozor*.

Ve druhé polovině šedesátých let zaznamenáme i jeden zajímavý vydavatelský počin, který však opět neměl dlouhého trvání. Roku 1865 začal Franz Xaver Liebisch vydávat německy ***Aus der Heimat***. *Blätter für Unterhaltung und Belehrung* jako „První fotolitograficky ilustrovaný časopis". Vznik listu zaznamenala *Zlatá Praha*,[21] z avízovaných dvanácti čísel ročně ale vyšla pouze dvě než časopis zanikl. Stejného roku je literaturou zmiňován i německý časopis s titulem *Prager illustrirte Zeitung. Illustrirte Chronik der Gegenwart*, jehož existence však není přesvědčivě doložena.[22]

Zatímco *Květy* vytvořily předobraz moderního českého ilustrovaného listu, časopis ***Praha***, založený vydavatelem Vincencem Pasekou roku 1867 s podtitulem *Illustrovaný česko-slovenský časopis pro zábavu a poučení*, představoval v tomto směru krok zpět. Po stránce obsahové se sice rovněž soustředil na domácí tvorbu (byť omezenou na úzký počet autorů[23]), obrazová výbava listu však zůstávala závislá na přejímaných ilustracích nízké kvality a jejich autoři byli ponecháváni v anonymitě. Přesto se časopis, jenž vycházel jako čtrnáctideník, udržel poměrně

[20] O tom, že podobný postup nebyl ojedinělý – a to zvláště v zemích s malým počtem čtenářů ochotných odebírat list v národním jazyce, svědčí krátká zpráva ze *Světozoru* 1876: „*Orol', časopis pre zábavu a poučenie. V Turč. Sv. Martině. Ročníku 6. číslo 12.* (...) *Redakce tohoto velmi pečlivě řízeného listu oznamuje, že přihlásí-li se do konce ledna dostatečný počet předplatitelů, hodlá formát listu zvětšiti a proměniti jej v časopis illustrovaný.*" *Světozor* X, 1876, 44.

[21] „*Redakcí a nákladem Fr. Libiše počal vycházeti nový časopis v německém jazyku: „Aus der Heimat," věnovaný zábavě, dějinám a starožitnostem českým. Učiněn v něm první a dosti šťastný pokus ilustracemi foto-litografickými. Hlavním spolupracovníkem jest známý z oboru starožitnictví Ant. Prok. Šmit. První sešit, jichž do roka 12 vyjde, přináší vyobrazení radnice v Mostě a Valdštýnské studně v Duchcově.*" [anonym]: Literatura a umění, *Zlatá Praha* II, 1865, 95.

[22] ROUBÍK 1936, 176; KUBÍČEK 2010, Sv. 2, 102 (č. k. 3293).

[23] Za zmínku stojí fakt, že od roku 1869 byla část textů publikována ve slovenštině.

dlouho – roku 1871 převzal jeho vedení František Josef Zach a 1873 se vydavatelkou stala Marie Paseková. Konkurence *Květů* a *Světozoru* se však nakonec stala neúnosnou; již ve třetím ročníku zaznamenáme mírné snížení počtu ilustrací, v dalších letech jich dále ubývá a roku 1875 časopis zaniká.

Zmíněný ***Světozor*** byl založen Františkem Skrejšovským roku 1867 a stal se prvním ilustrovaným týdeníkem[24] kosmopolitního typu u nás. Vycházel ve velkém formátu se třemi sloupci textu a především s bohatou a reprezentativní obrazovou výbavou. Od roku 1872 zavedl čtrnáctidenní módní přílohu *Bazar*, od 1886 pak přílohu beletristickou. Stejně jako moderní evropské časopisy vydával i další jednorázové speciální přílohy, spojené s významnými událostmi. Několikrát změnil vydavatele – po Františku Skrejšovském jím byl v letech 1877–1879 Vojtěch Konstantin Mayerhofer, v letech 1879–1883 Primus Sobotka a nejúspěšnější období zažil pod vedením Františka Šimáčka a jeho dědiců mezi roky 1883–1899.

Jak dokládají vzpomínky redaktorů v tisícím čísle časopisu,[25] i *Světozor* musel bojovat o své místo na slunci. V prvních sedmi letech pro něj nejvážnějšího konkurenta představovaly *Květy*, a to i přesto, že na rozdíl od zpravodajsky zaměřeného *Světozoru* se více orientovaly na beletrii.[26] Výraznější úspěch časopis zaznamenal až po několika sezónách, v osmdesátých letech se však již jeho pozice na českém trhu stala stabilní a dominantní. Roku 1884 zvýšil počet ilustrací, následující ročník pak přinesl i větší formát. Pokud jde o kvalitu a množství ilustrací, neměl až do vzniku Ottovy *Zlaté Prahy* na české scéně faktickou konkurenci.

Z úspěšných titulů specializovaného zaměření je třeba jmenovat ***Budečskou zahradu***, měsíčník pro mládež, kterým rozšířil Ignác Leopold Kober roku 1869 svou vydavatelskou činnost. Časopis se stal nejpopulárnějším periodikem tohoto typu a po převzetí Ottovým vydavatelstvím (v roce 1874) vycházel až do roku 1889 již jako čtrnáctideník. Jako ilustrovaný magazín krátce fungovaly obnovené ***Obrazy života***, jež dvakrát týdně vydával Václav Pelant od roku 1870.[27] Podtitul *Obrázkový časopis pro zábavu a poučení* byl přitom poněkud zavádějící, protože publikované ilustrace byly výhradně humoristického rázu. Následující ročník změnil strukturu a humoristický obsah přesunul do zvláštní přílohy ***Šotek***, samotný časopis pak odstranil z podtitulu slovo „obrázkový" a zcela bez ilustrací vycházel do roku 1876. Pouze dva roky (1874–1875) existoval ***Čechoslovan****, illustrovaný časopis pro zábavu a poučení* vydavatelky Marie Pasekové.

Zavedenému *Světozoru* nemohla konkurovat ani ***Česká včela****, obrázkový časopis k zábavě a poučení našeho lidu*, již vydával dvakrát měsíčně Bohuslav Pichl v letech 1876–1880. Ačkoliv mezi řadu přejímaných ilustrací již pronikly i ty od českých autorů, jejich skromný počet a nízká kvalita řadily časopis mezi levné čtení pro nenáročné publikum. Úspěšnější byl vydavatel Alois Hynek, jehož ***Zábavné listy****, obrázkový časopis pro český lid* představovaly v letech 1879–1895 kombinaci humoristického a rodinného časopisu.

Skutečnou konkurencí *Světozoru* se stala teprve ***Zlatá Praha***, již vydával od roku 1884 Jan Otto. Vznikla v návaznosti na jeho předešlý magazín *Domácí krb* (1881–1883), který začal

[24] Od roku 1886 vycházel i jako čtrnáctidenník ve zvláštní úpravě.
[25] HOVORKA 1886, 623–624.
[26] CHALUPA 1886, 613–614.
[27] V roce 1873 se novým vydavatelem stal František Bartel.

vycházel s podtitulem *List věnovaný veškerým zájmům našich hospodyň* jako ryze praktická příručka pro hospodyně a v následujících dvou letech se postupně proměňoval v moderní ilustrovaný magazín; v souvislosti s tím se změnil i podtitul na „genderově neutrální" *Časopis pro zábavu a poučení*. Na konci třetího ročníku *Domácího krbu* vydavatel oznámil svůj záměr založit nový obrazový magazín pod titulem *Zlatá Praha*. Vysoké ambice, s nimiž časopis vstupoval na českou scénu, odkrývají zápisky Jana Otty, ve kterých definoval základní body nového listu.[28] Návratem k názvu původního Hálkova časopisu vyjádřil list orientaci na české, resp. slovanské prostředí, ve skutečnosti však byla *Zlatá Praha* od počátku týdeníkem ryze kosmopolitního střihu.[29] Svým obsahem, strukturou i složením obrazové části tvořila spolu se *Světozorem* dva základní pilíře českého zábavného tisku – a to až do roku 1899, kdy byly oba časopisy sloučeny. Do 20. století vstoupila již jako moderní magazín plný aktuálních zpráv a fotografií a v této podobě vycházela do roku 1929.

Zhruba od druhé poloviny osmdesátých let již byly ilustrace samozřejmou výbavou většiny nově vznikajících časopisů, včetně těch odborných a oborových. Obrazový doprovod se objevil také v magazínech revuálního typu. Tyto měsíčníky byly orientované především na literaturu a kulturní dění; šlo v první řadě o ***Květy***, titul obnovený roku 1879 Svatoplukem Čechem a jeho bratrem Vladimírem. Ačkoliv název prozrazoval snahu navázat na předešlý rodinný časopis, svým pojetím se list od svého předchůdce diametrálně lišil. Vycházel jako měsíčník v obsáhlých sešitech knižního formátu a hlavní důraz kladl na textovou složku. Z počátku nevýrazná obrazová část však postupně rostla; časopis přinášel ilustrace většinou ve větších celcích, pouze některé byly opatřeny i textovým komentářem.[30] *Květy* v této podobě existovaly až do roku 1916.

Na hraně mezi rodinným magazínem a literárním měsíčníkem se pohyboval ***Ruch***, založený v rovněž roce 1879 jako počin nakladatele a galeristy Aloise Wiesnera. V obrázkový časopis se proměnil z iniciativy Františka Brožíka teprve roku 1881. Důraz kladený na domácí tvorbu se zprvu projevoval především publikováním původních kreseb Brožíkova slavného bratra. V dalších letech se počet reprodukovaných domácích autorů značně rozrostl a *Ruch* fungoval v podstatě jako literárně zaměřená verze rodinného magazínu. Nejambicióznějším podnikem byl pokus o vytvoření umělecké přílohy listu, která však v roce 1886 vyšla pouze pětkrát pod názvem *Umělecký ruch*. Roku 1888 byl časopis prodán Janu Ottovi a sloučen se *Zlatou Prahou*.

Závěr století je spojen se vznikem umělecky orientovaných magazínů, jejichž obrazová část prezentovala nejnovější výtvarné směry a vyznačovala se vysokou úrovní. Jako první byla roku 1894 založena ***Moderní revue**, měsíčník pro literaturu, umění a život* vydavatelů Arnošta Procházky a Jiřího Karáska ze Lvovic. Zejména v prvním období své existence, které vyvrcholilo

[28] „*1) Získat redakci pro část literární a nejlepší spolupracovníky. 2) Umělce mladší pro část obrazovou. 3) Dávat obrázky hlavně české, event. ukázky z il. listů slovanských. 4) Týdně (nebo v 10 dnech) 2 velké archy krásné úpravy. 5) Pěstovat vedle beletrie i kritiku. 6) Články poučné, přírodní vědy, mechanika. 7) Dr. Tyrš články o umění, s vhodnými obrázky.* (...)" ŠVEHLA 2002, 203.

[29] Ibidem, 205.

[30] Viz jt [Jiřina TÁBORSKÁ]: heslo Květy (3). In: Lexikon ČL 1993, 1095–1102.

pražskou výstavou Edvarda Muncha (1905), představovala významnou platformu umění dekadence a symbolismu. Časopis vycházel až do Procházkovy smrti roku 1925.

Prvním časopisem zaměřeným na výtvarné umění se staly ***Volné směry***, založené roku 1896 jakožto měsíčník Spolku výtvarných umělců Mánes. Na rozdíl od *Moderní revue*, jejíž vyhraněná a provokativní výtvarná stylizace byla pro většinové čtenářstvo jen těžko stravitelná, šly *Volné směry* poněkud vstřícnější cestou a snažily se oslovit i širší vzdělané publikum. Ačkoliv se, zejména v práci s reprodukcemi, proti tradičním ilustrovaným časopisům přirozeně vymezovaly, o určité, možná mimoděčné návaznosti svědčí např. první záhlaví listu, používané v prvním a druhém ročníku (jeho autorem byl Karel Špillar).[31] Svým dalším směřováním tento list pevně zakotvil na české umělecké scéně a fungoval až do roku 1949.

Zájem o nové umělecké směry charakterizoval také časopis ***Nový život****, měsíčník pro umění, vzdělání a zábavu*, který v letech 1896–1908 vycházel jako list katolicky orientované linie české moderny a symbolismu. Jak napovídá podtitul časopisu, vydavatel Karel Dostál-Lutinov navazoval na tradiční ilustrované magazíny; projevilo se to i ve skladbě obrazové složky, v níž se vedle nejmladších umělců ocitali i osvědčení matadoři typu Mikoláše Alše, stejně jako reprodukce starého umění.[32]

Náboženské zaměření měla i ***Obrázková revue****, illustrovaný časopis pro zábavu a poučení*, která začala vycházet z iniciativy Antonína Podlahy roku 1899. Samotný titul magazínu nijak neprozrazoval, že se jedná o list katolicky orientovaný, kterým chtěl Podlaha konkurovat zavedeným rodinným magazínům, zejména *Světozoru* a *Zlaté Praze*.[33] Ačkoliv převzal celkovou strukturu rodinného časopisu a usiloval o co nejvyšší úroveň obrazové výbavy,[34] časopisu se v průběhu pouhých tří let existence nepodařilo získat širší čtenářskou pozornost, a to ani poté, co ve druhém ročníku převzal jeho vydávání Václav Kotrba a rozšířil obrazovou výbavu o „časové" ilustrace. K zániku listu přispěl i krach Svatováclavské záložny, která jej finančně dotovala, a roku 1902 přeměnil Kotrba *Obrázkovou revui* v nábožensky neutrální *České květy*.

České květy s podtitulem *Illustrovaný časopis pro zábavu a poučení* fungovaly pouze mezi lety 1902–1904, stejně jako další Kotrbův rodinný magazín ***Čechie****, obrázkový a zábavně-poučný měsíčník pro českou domácnost*, který vycházel v Cyrilo-Metodějské knihtiskárně a nakladatelství v Praze jako měsíčník v letech 1902–1904. Z časopisů navazujících na přelomu 19. a 20. století na typ ilustrovaných rodinných listů lze dále jmenovat ***Besedy lidu****, laciný prostonárodní obrázkový časopis*, které vydával Jan Otto v letech 1893–1921 jako čtrnáctideník, či ***Illustrovaný kurýr***, jenž vycházel jako ranní příloha časopisu *Hlas národa* v letech 1893–1918 (roku 1895 změnil název na *Pražský illustrovaný kurýr*). Jeho vydavatelem byl Václav Beneš v Praze. Na nejnižší lidové vrstvy se orientovaly ***Rudé květy****, illustrovaný lidový měsíčník pro zábavu a poučení*, které v letech 1902–1914 vydávala Dělnická knihtiskárna v Praze (mezi roky 1915–1919 pod titulem *Svět*; k původnímu názvu se vrátily v posledním ročníku 1919–1920).

---

31 PRAHL 1995, 90.
32 Viz JANÁKOVÁ 2000.
33 BURGET 2006, 277–278.
34 Mezi přispěvateli z řad umělců byli např. Arnošt Hofbauer, který vytvořil obálku listu, Vojtěch Preissig, Antonín Häusler, Jaroslav Panuška či Viktor Foerster.

V těchto časopisech již hrála hlavní roli fotografická reprodukce, která postupně měnila nejen vizuální charakter periodik, ale také jejich obsahovou náplň. Umělecké reprodukce sice dostávají i nadále prostor, novými tématy se však stávají společenský život a sport. Jako prototyp listu nastupujícího 20. století můžeme vidět ***Český svět**, illustrovaný čtrnáctidenník*.[35] Od roku 1904 vychází u Karla Hipmana v Praze, následně pak v letech 1919–1929 ve vydavatelství Šolc a Šimáček.

Zaměříme-li se na ohlasy vznikajících i existujících časopisů v dobovém tisku, najdeme většinou kritiku jejich literárního obsahu, jenž byl považován za podstatnější z hlediska jazykové a národní emancipace. Obrazová část byla vnímána spíše jako zábavný doplněk; řídké zmínky o charakteru ilustrací v jednotlivých listech se objevují především v šedesátých letech a z počátku vyznívají většinou negativně. Terčem kritiky byla zejména nízká kvalita reprodukcí a jejich přejímání z cizích zdrojů. Např. obrazovou výbavu *Rodinné kroniky* shrnul Jan Neruda roku 1862 (tedy dříve než se stal jejím redaktorem) v *Humoristických listech* lapidární větou: „(...) *Má téhodně tři až čtyry obrázky, z nichž první je od Barvitia, druhý z Mexika a třetí rozumný.*“[36] Tentýž list se stal předmětem referátu v *Kritické příloze Národních listů* o rok později, kdy v něm již Neruda působil. Nové vedení časopisu bylo recenzentem příznivě kvitováno.[37]

I samotné časopisy si samozřejmě uvědomovaly problematickou úroveň svých obrazových částí, současně se však snažily čtenáře upozornit na finanční náročnost kvalitních reprodukcí. Právě *Rodinná kronika* uveřejnila roku 1864 dvě ilustrace dokumentující prostředí, v němž vznikají *Leipziger illustrirte Zeitung* **[9]** s tímto komentářem: „(...) *Třetí a čtvrtý obraz, ‚Sál kresličův Lipských Illustrovaných Novin‘ a ‚Sál rytců‘ téhož časopisu má znázorniti, jak velkolepě*



9. Anonym: Sál kresličů „Lipských illustrovaných novin“; Sál dřevorytců „Lipských illustrovaných novin“, Rodinná kronika 1864

[35] Roku 1906 změnil podtitul na *Illustrovaný týdeník*, od 1909 pak na *Obrazový týdeník*.

[36] NERUDA 1959, 57.

[37] „*Co se týče obrázků, tut’ vidíme, že nakladatelstvo přináší obětě všemožné a že vina jen na našich umělcích nebo vlastně neumělcích leží, nevyrovnají-li se obrázky ‚Rodinné kroniky‘ obrázkům německým. Avšak i tu odstraněny již dvě hlavní vady, které na ‚Rodinnou kroniku‘ uvalilo předešlé nakladatelstvo, totiž, že se již nepřijímají obrázky tak škaredé jako bývaly dříve* (...) *a za druhé že se nekupují více staré, upotřebované dřevořezy na Lipském trhu, nýbrž zhotovují vždy nové a časové obrázky*.“ [anonym]: Rodinná kronika. Obrázkové listy nedělní k zábavě a poučení. Redaktor J. Neruda, *Kritická příloha k Národním listům*, 1863, 17.

jinde listy obrázkové sobě počínati mohou. Podporovány úžasným počtem předplatitelů mají dosti prostředků, aby co možná nejdokonalejší výtvory podávaly. Plany jsou úsudky u nás slyšené, že v Čechách nelze xylografických výrobků dosíci, kteréž by se rovnaly uměleckou svou cenou výrobkům zahraničním; česká xylografie dokázala již vícekráte skvělým způsobem opak toho. Avšak pravda jest pouhá, že namnoze se jich nedosáhne, že schází prostředků, totiž odběratelů, předplatitelů.“[38]

Nedostatek abonentů byl dlouhodobě hlavním problémem českých časopisů. Jeho příčina tkvěla především v trvající oblibě německého ilustrovaného tisku. Jak podotkl redaktor časopisu *Praha* roku 1869: „*Znám jisté kněhkupectví na Moravě, jež samojediné má několik set odběratelů na ‚Illustr. Welt,‘ kdežto mnohý český list všech odběratelů dohromady nemá více než pět set. Listy české mohly by se vyrovnat v každém ohledu německým neb francouzským, kdyby se místo těchto odbíraly. Avšak dokud se bude v Čechách a na Moravě odbírat 9krát více časopisů německých, než českých, dotud budou tyto za oněmi pokulhávat.*“[39]

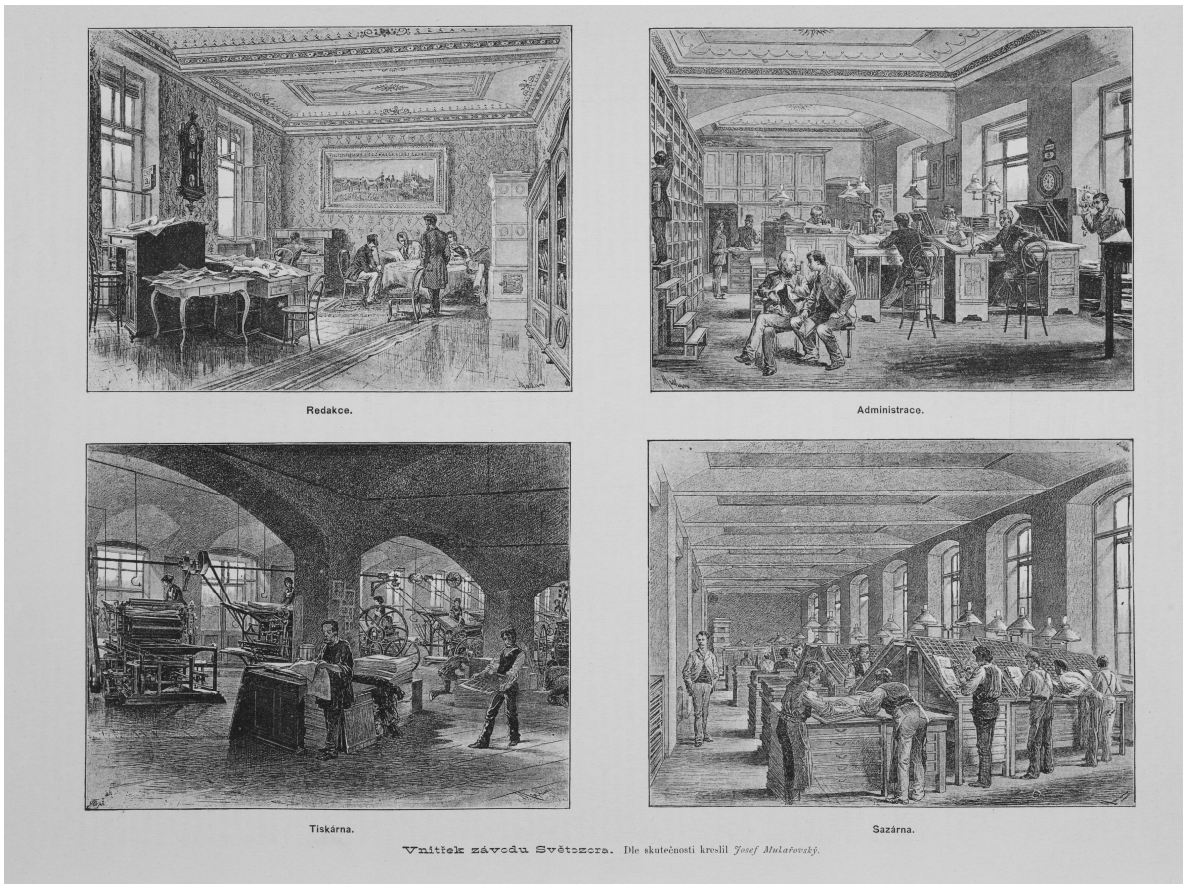
Z tohoto hlediska bylo také jinde běžné přejímání ilustrací ze zahraničního tisku z počátku vnímáno jako určitá „zrada“ na čtenářích, kteří očekávají ryze český list. Obsáhlý článek pojednávající soudobou časopiseckou produkci v *Lumíru* 1865 takto zkritizoval *Zlatou Prahu*: „*Když r. 1863 počala vycházet ‚Zlatá Praha‘ redakcí našeho velenadaného básníka Vítězslava Hálka, měli jsme opravdu velkých nadějí, že konečně potřebě, drahný čas bolestně pociťované, vyhověno bude. Mysleli jsme, že i v ohledu na obrázkovou část toho listu alespoň tolik bude učiněno, abychom skrovnějším illustrovaným listům cizojazyčným po bok jej postaviti mohli, v té důvěře ale byli jsme brzy zklamáni. ‚Zlatá Praha‘ stala se záhy pouhým magacínem obrázků cizích na mnoze i nedokonalých a pro nás i duchem i látkou nezajímavých a málo srozumitelných* (...).“[40]

Preference domácích ilustrací nad přejímanými je patrná ještě v sedmdesátých letech. *Světozor* se roku 1875 ve svém *Pozvání ku předplacení* vyjádřil, že „*pakli nejsou některé odbory našeho výtvarného umění dosud v listu našem dostatečně zastoupeny, nelze nás z toho viniti. Objeví se zajisté i v těchto odborech vbrzku síly domácí. Hledati sil cizích, nezdá se nám býti ani vlastenecké ani záslužné.*“[41] S tím, jak české časopisy nabývaly na oblibě, rostla jejich kvalita i přirozená konkurenceschopnost, přestávaly před čtenáři nejen „ospravedlňovat“ ilustrace přejaté ze zahraničí, ale občas se i pochlubily svým úspěšným vřazením do mezinárodního časopiseckého provozu.

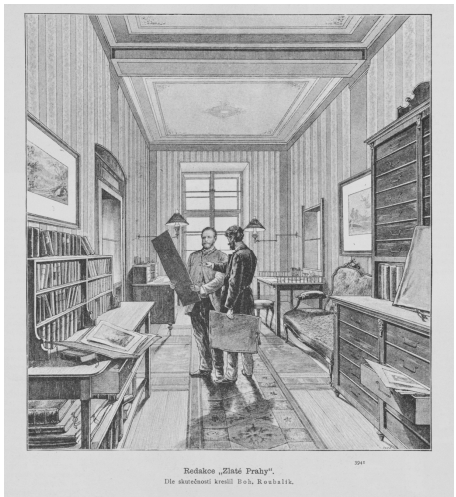
Národní zřetel však i v těchto případech zůstává na prvním místě. Příkladem může být ohlas podobizny biskupa Strossmayera, již uveřejnil *Světozor* 1870,[42] stejně jako odpověď na čtenářský dotaz v témže časopise o čtrnáct let později: „*Nepokládali jsme dosud za potřebné oznamovati jakožto zvláštní událost, když některý jinonárodní illustrovaný list otiskl některý obraz ze ‚Světozora‘; neboť jest to věc mezi obrázkovými časopisy zcela obyčejná* (...). *Tak za naší správy více než 20 obrazů ‚Světozora‘, beze všeho našeho přičinění, vřaděno tímto způsobem do časopisů cizojazyčných, mezi nimiž i anglické a německé – důkaz to, že nalezly tam obliby. A co nás při věci té v pravdě těší, nebyly to pouze obrazy rázu*

[38] *Rodinná kronika* V, 1864, č. 16, 190.
[39] Listárna redakce, *Praha* III, 1869, č. 10, 160.
[40] Lumír 1865, 760.
[41] [anonym]: Pozvání ku předplacení na obrázkový týdenník ‚Světozor‘ s ‚Bazarem,‘ *Světozor* IX, 1875, příloha čísla 1, 9.
[42] „*Všecky časopisy jihoslovanské zmiňují se o ‚Světozoru‘ za příčinou podobizny osvíceného biskupa a miláčka jihoslovanského, Josefa Strossmayera, kterouž časopis tento v 9. svém čísle uveřejnil.*“ *Světozor* IV, 1870, č. 12, 94.

všeobecného, jež každý časopis může obecenstvu svému podati, alebrž většinou obrazy rázu českého, národního.“[43] Důraz na domácí, případně slovanské umění zachovává i *Zlatá Praha*.[44]



10. Josef Mukařovský: Vnitřek závodu Světozora, Světozor 1886



11. Bohumír Roubalík: Redakce „Zlaté Prahy“, Zlatá Praha 1891



12. Artuš Scheiner: V pátek před novým Světozorem, Světozor 1889

[43] Hovorna, *Světozor* XVIII, 1884, příloha čísla 36, 4–5.

[44] „*O část obrázkovou jest pro nový ročník také postaráno s největší pilností. Hojná zásoba původních, velmi krásných illustrací od umělcův českých i jinoslovanských už jest připravena.*“ Vlasteneckému čtenářstvu českému, *Zlatá Praha* II, 1885, příloha čísla 2, 5.

I přes dominantně národní zaměření české časopisy nepřestaly usilovat o to, vyrovnat se zahraniční konkurenci, což bylo pochopitelně spojeno s vyššími náklady. Když v roce 1885 Světozor zvětšil svůj formát a rozsah, upozornil čtenáře, že „*ode dneška rovná se tedy i co do počtu archů ‚Světozor' cizozemským velikým listům illustrovaným, a jelikož málokterý z listů těchto přináší větší počet obrazů než ‚Světozor', totiž průměrem 10 obrazů v čísle, 500 do roka, kdežto jejich cena předplatná jest mnohem vyšší než při ‚Světozoru', přizná zajisté každý, že ‚Světozor' náleží k nejlacinějším časopisům na světě.*"[45]

Dalším z projevů rostoucí suverenity českých ilustrovaných listů v období jejich největší slávy jsou jubilejní tisící čísla, jež po vzoru západních magazínů podávala přehled vývoje listu, jeho nejvýznamnějších spolutvůrců a seznamovala čtenáře s prostředím, v němž časopisy vznikají. Jestliže tisící číslo *Světozoru* (10. září 1886) obsahovalo ještě autotypie podle kreseb Josefa Mukařovského **[10]**, tisící vydání *Zlaté Prahy* z 16. ledna 1903 již bylo plné fotografických reprodukcí. O několik let dříve *Zlatá Praha* rovněž oslavila dvacáté výročí Ottova nakladatelství a vydavatelství mimo jiné řadou kreseb Bohumíra Roubalíka **[11]**.

Popularitu časopisů v této době komentuje také kresba Artuše Scheinera *V pátek před novým Světozorem* **[12]**. Zobrazuje „podle skutečnosti" dav nedočkavých čtenářů shromáždivší se před tiskárnou v Jeruzalémské ulici, kde bývalo pravidelně vyvěšeno nové číslo listu. Ani v tomto případě si autor doprovodného komentáře ke kresbě neodpustil malé rýpnutí do české neochoty investovat do předplatného.[46]

Proměnu dobové atmosféry i úspěšný rozvoj českého tisku dokládá i skutečnost, že v posledních desetiletích 19. století se již v časopisech nesetkáme s reklamami na konkurenční tituly, která přitom byla běžnou praxí již od jeho první poloviny.[47] Zejména v šedesátých a sedmdesátých letech se upozornění na souběžně vycházející (a nejen ilustrované) časopisy včetně stručného přehledu jejich obsahu pravidelně objevovala v závěru každého čísla – podtextem byla snaha propagovat rozvíjející se český tisk. S narůstající čtenářskou obcí pak tyto z dnešního pohledu neobvyklé reklamy z časopisů vymizely.

V necelých pěti dekádách, po které jsme sledovali český ilustrovaný tisk, se proměňovaly i mnohé další aspekty kulturního a společenského života v českých zemích. Těm, jež se dotýkají uměleckého světa, budou věnovány následující kapitoly.

---

[45] Ctěným pp. odběratelům ‚Světozora', *Světozor* XIX, 1885, č. 3, 48.

[46] „*Jaká společnost se kupívá, nejvíce ovšem v pátek v poledních hodinách, před domem knihtiskárny Světozora, vypravuje nám výmluvně Arthur Scheiner na svém živém obrázku* (...). *Zastaví se tu sice i mnohý, jemuž nejméně by bylo potřebí voliti tuto cestu ke stopování týdenní pouti Světozora, a jehož elegantní zjev nápadně se liší od obyčejného zjevu dělníků, řemeslníků, služek a chudých žen, však budiž mu toho dopřáno. O d e b í r á n í českého listu jest ještě tisícům a tisícům zámožných našinců největší zbytečností...*" [anonym]: V pátek před novým Světozorem (Ku kresbě Arthura Scheinera), *Světozor* XXIII, 1889, č. 51–52, 623.

[47] KUSÁKOVÁ 2012, 105.

III. Reprodukční techniky

Rozvoj reprodukčních technik v průběhu 19. století měl na samotný vznik i další vývoj ilustrovaného tisku zcela zásadní vliv. Převratné změny v technické oblasti byly přitom provázány i se způsoby organizace práce, kdy se původní tiskařské díly vedené mistrem postupně mění ve velké podniky s přísnou pracovní dělbou a na konci století již fungují v podstatě na principu pásové výroby. Na základě postupů, jimiž reprodukce pro časopisy vznikaly, se rovněž měnily i vztahy mezi autorem původního díla a těmi, kdo vytvářeli jeho tiskovou podobu. Technické inovace proto mají dalekosáhlý význam pro celkovou strukturu a obsahovou náplň ilustrovaných časopisů a v průběhu mnoha desetiletí přeneseně ovlivňovaly i způsob výběru děl určených k reprodukci.

O samotných tiskařských technikách existuje nepřeberné množství publikací, jejich vztahu k provozu ilustrovaného tisku se však věnují jen některé. Vedle knih, které jsme zmínili v úvodu práce, jsou z tohoto hlediska významné také dobové texty – na prvním místě je třeba jmenovat publikaci dlouholetého výtvarného redaktora *Illustrated London News* Masona Jacksona, který v rámci svého pojednání o dějinách obrazového tisku popsal proces výroby xylografie – především z hlediska dokumentárních a reportážních kreseb. Podmínkám, v nichž vznikaly reprodukce pro ilustrované magazíny zejména ve Velké Británii, se věnoval na konci 19. století Gleeson White. Dobovou cestu xylografie na stránky časopisů popsal také Carl B. Lorck v *Gartenlaube* 1882, stejně jako Karel B. Mádl a Jan Kučera v tisícím čísle *Zlaté Prahy* (1903). Oba posledně jmenovaní však také podrobně přednesli výhody techniky autotypie, která začala v ilustrovaných časopisech převládat až v závěrečných dekádách století.

Poslední část textu je věnována tématu fotografie, které je však nahlíženo úzce v kontextu časopisecké reprodukce a ve vztahu ke klasickým reprodukčním technikám – reprodukcemi fotografií, jež v časopisech přebírají vůdčí roli až na začátku 20. století, se tak zabývá pouze okrajově. Vznik a vývoj fotografie byl pojednán řadou autorů; pro postihnutí relací mezi fotografickou tvorbou a uměleckým světem je stěžejní kniha Aarona Scharfa *Art and Photography*. Vztahy mezi uměním a fotografií v českých zemích pak odkrývá publikace Petry Trnkové *Podle přírody! Fotografie a umění v 19. století. Příklady z českých a moravských sbírek*.

Kapitola se jednotlivými reprodukčními technikami zabývá především v souvislosti s časopiseckou produkcí – nevěnuje se tudíž podrobnému popisu technologických postupů, ale po stručném náčrtu situace v Evropě se snaží postihnout zejména dobovou praxi v českých zemích 19. století, charakter a proměny technik v průběhu času a konečně i způsoby, jimiž se užité reprodukční způsoby odrážely v celkovém charakteru časopisů.

1. Xylografie – od umění k velkovýrobě

Dřevoryt, vynalezený Thomasem Bewickem na konci 18. století, se stal v časopisech nejdéle užívanou technikou a v podstatě stojí za úspěchem ilustrovaných magazínů jako takových. Na rozdíl od dřevořezu pracoval s matricí nařezanou napříč létům, což umožnilo bohatší modelaci a stínování obrazu. Užívalo se tvrdé dřevo zimostrázu nebo buku a speciální xylografická rydla ze zakalené oceli. Hlavní inovace xylografie spočívala v možnosti umístit obraz a text na jednu stránku, její nevýhodou však byla složitost převodu původní kresby, při němž měl na výslednou podobu díla vliv nejen autor předlohy, ale i rytec (případně ještě kreslíř, jenž předlohu převáděl na dřevěný štoček). V souvislosti s přístupem k originální předloze rozlišujeme dřevoryt faksimilový, který pracuje s precizním odrýváním čar podle originálu, a dřevoryt tónový, u nějž se převádějí pouze tónové hodnoty předlohy.

Díky elektrochemickému procesu galvanoplastiky (zvané též elektrotypie)[1] se pak dala vytvářet tzv. „klišé", kovové kopie dřevěných matric, které zaručovaly vyšší kvalitu tisku i vícenásobné použití předlohy.[2] V šedesátých letech objevená fotoxylografie,[3] díky níž bylo možno přenést kresbu přes citlivou vrstvu na dřevěný štoček bez nutnosti jejího překreslování, pak urychlila proces přípravy k tisku. S těmito technickými inovacemi zůstal dřevoryt dominantní tiskařskou technikou až do konce 19. století.

Stejně jako v českých zemích, i v Evropě byly v první třetině století běžně užívány litografie a mědirytiny vkládané do časopisů na samostatných listech. Možnosti integrovat obraz do textu však zůstávaly omezené; když *The Observer* roku 1815 otiskl mědiryt s pohledem na Ostrov sv. Heleny v rámci textu, znamenalo to nutnost dvojího tisku na list.[4] Xylografie do časopisů pronikala postupně – prvním dřevorytem, který se objevil ve francouzském tisku, bylo záhlaví magazínu *La Renommée* poprvé užité v červnu 1819.[5] Ve dvacátých letech používaly zavedené magazíny dřevoryt především pro titulky, ornamentální iniciály nebo dekorativní vignety, ale u ilustrací preferovaly tradiční litografie či mědirytiny. Poprvé se xylografická reprodukce objevila uvnitř textu v britském časopise *London and Paris Observer* roku 1827.[6] Založení *Penny Magazine* a jeho následovníků, kteří pracovali výhradně s dřevoryty, proto znamenalo skutečnou revoluci; jak poznamenal Mason Jackson, technika xylografie byla ještě na počátku třicátých let tak málo známá, že „*when the woodcuts of the Penny Magazine began to attract attention a nobleman of that day spoke of them as the productions of a new art*."[7]

---

[1] Princip galvanoplastiky, jejímž vynálezcem (roku 1838) je Boris Semjonovič Jakobi, spočívá v tom, že se v galvanické lázni usazuje kov na příslušné desce, ze které se pak usazená vrstva sejme a na rubu se podlije např. speciální olověnou slitinou, čímž je připravena k tisku. Tuto techniku dále rozvinul Franz von Kobell, který v Mnichově roku 1842 představil galvanografii jako „*eine Methode, gemalte Tuschbilder durch galvanische Kupferplatten im Drucke zu vervielfaltigen*". K podobným cílům směřovaly také v téže době rozvíjené techniky chemitypie a glyfografie. Viz SCHAAR 1988, 201–203.

[2] Jestliže dřevěný štoček vydržel kolem 5000 otisků, z galvana se jich dalo vytvořit až 200.000. FIKARI 1955, 55.

[3] První pokusy s fotografickým přenosem předlohy na štoček se datují již k počátku padesátých let, ale až v následující dekádě byl zdokonalen tak, že mohl zaveden do praxe. MATĚJČEK 1931, 258.

[4] JACKSON 1885, 223.

[5] BLACHON 2001, 88.

[6] Ibidem, 89.

[7] JACKSON 1885, 359.

Z Velké Británie se technika dřevorytu rozšířila na kontinent, kde vznikají dvě hlavní školy – francouzská a německá.[8] Ve Francii byl hlavním průkopníkem xylografie Tony Johannot již od druhé dekády 19. století. V první polovině století nasadila vysokou úroveň časopisecké ilustrace díla věhlasných umělců pracujících v litografii – patřil mezi ně např. Eugéne Delacroix, Gavarni nebo Ernest-Louis Meissonier, kteří takto působili také v *Magasin pittoresque*. Ve třicátých letech ve Francii dominuje litografie nad xylografií i v humoristických listech jako *La Caricature*, *Le Charivari* nebo *Journal pour rire*. Současně titíž umělci začínají vytvářet také předlohy pro xylografie – v této době byla preferována faksimilová forma dřevorytu, jež byla obecně považována za umělecky náročnější. Faksimilové ilustrace převládají ještě v počátcích časopisu *L'Illustration*, postupně však dostává přednost dřevoryt tónový, který pak dominuje éře Gustava Dorého. Rytec zde požívá značnou volnost, když dle svého uvážení zpracovává umělcovu předlohu, která může být i velmi zběžná.[9]

Podobný vývoj zaznamenáme také v Německu, kde navíc existovala dlouhá tradice dřevořezu; i jeden z nejvýznamnějších ilustrátorů a průkopníků xylografie Adolph Menzel začínal s touto technikou. Později se zasadil o rozvoj německého dřevorytu, když stál u zrodu berlínské xylografické školy s rytci Friedrichem Unzelmannem, Eduardem Kretzschmarem či bratry Vogelovými. Další výrazná škola vznikla v Drážďanech, kde působil např. Hugo Bürkner a jeho pokračovatelé August Gaber a Joseph Rollofs, kteří významně zasáhli i do vývoje českého dřevorytu. Novým centrem xylografie se po založení *Fliegende Blätter* roku 1844 stal také Mnichov.

Další vývoj směřoval i v Německu k rozvoji tónového dřevorytu a s ním spojeného velkovýrobního charakteru práce, kdy místo dílen, prezentujících práce konkrétních vynikajících rytců, vystupují již xylografické ústavy s anonymním výkonem svých zaměstnanců. Tónová technika dřevorytu mimo jiné umožnila, aby na jedné rytině pracovalo více autorů současně, což vedlo na jedné straně ke specializaci, na druhé ale i ke stírání osobního rukopisu kresby.[10] K nejvýznamnějším grafickým závodům tohoto typu patřil podnik Richarda Brend'amoura v Düsseldorfu s filiálkami v Lipsku, Mnichově a Berlíně, který dodával xylografie pro časopisy *Über Land und Meer*, *Vom Fels zum Meer*, *Moderne Kunst*, *Kunst für Alle* a mnohé další.

Již ve třicátých letech se objevují první pokusy s barevným dřevorytem, do ilustrovaných časopisů proniká ale až v polovině let padesátých. Prvenství v tomto směru patří *Illustrated London News*, které na sklonku roku 1855 přinesly barevné vánoční číslo.[11] Od následujícího roku pak začaly pravidelně zařazovat do každého čísla jednu barevnou xylografii, někdy na výklopné dvoustraně. V německých zemích se výrobě barevných dřevorytů věnovali zejména Richard Bong v Berlíně a Heinrich Knöfler ve Vídni, kteří jimi zásobovali především rodinné časopisy, později ale pracovali i pro vydavatele uměleckých reprodukcí.[12]

---

[8] Charakteristice jednotlivých dřevoryteckých škol se věnuje Carl B. Lorck; LORCK 1882, 706–707.

[9] „*Ve změti těl tu cítíme na některých detailech, přes všechny finesy přednesu, i rozpaky reprodukujícího xylografa, na něhož musel malíř při nervosním shonu spěšné práce příliš spoléhat a dopřát mu reprodukční volnosti více, než bylo kresbě zdrávo.*" RAMBOUSEK 1957, 90. Viz též MATĚJČEK 1931, 251–254.

[10] RAMBOUSEK 1957, 100.

[11] JACKSON 1885, 303–304. Tradici celobarevných vánočních vydání udržovala např. také *L'Illustration*.

[12] SCHAAR 1988, 199.

V českých zemích se počátky xylografie vážou k Praze třicátých let se jmény Mohrmann a Hoffmann – *Ottův slovník naučný* zmiňuje, že první z nich ovládal jak dřevořez, tak i novou Bewickovu techniku.[13] V této době také zaznamenáme první kritickou zmínku o dobové úrovni domácí xylografie v již citovaném textu Františka Palackého *Časopisové čeští r. 1834* v *Časopise českého Museum*: „*O Světozoru především jeho podnikatelům a nakladatelům, pp. Synům Bohumila Háse, tu povinnou chválu vzdáváme, že čím dále tím pilněji a čistěji tištěn byl, což v díle obrázkovém aspoň jedna z předních zásluh jest. Že ne všickni obrázkové rytcům stejně uměle se daří, toho nakladatelům za vinu přičítati nemůžeme, vědouce o nedostatku dobrých rytců ve dřevě v zemích našich vůbec* (...).“[14]

Jestliže ilustrace čtyřicátých let jsou již v západní Evropě plně ve znamení dřevorytu, české země se nadále potýkají s nedostatkem kvalitních domácích xylografů – stěžejní ilustrační projekt této dekády, *Sbírka českých národních písní*, kterou v letech 1843–1845 realizovali žáci Christiana Rubena,[15] byl proto vydán Haasovým nakladatelstvím příznačně ve formě mědirytů. Mědiryt a oceloryt také zůstávají ještě po dlouhou dobu dominantními technikami v odborné i náboženské literatuře.[16]

Novým centrem domácí xylografie se v této době stal podnik Karla Bellmanna s rytci Clavinem, Amantem a Pepinem (Peupenem).[17] Kolem roku 1847 se začala dřevorytu věnovat také firma Karla Viléma Medaua v Litoměřicích, která po svém přestěhování do Prahy přešla v roce 1854 rovněž do Bellmannova majetku. V dřevorytecké dílně Bellmannovy firmy pak působili první výrazné osobnosti českého dřevorytu – Václav Mára, Jan Jass, Jan Patočka, František Šedivý, Alois Řeháček a další, kteří vytvářeli např. ilustrace lidových písní podle návrhů Josefa Mánesa pro časopis *Erinnerungen*.

Skutečný boom zaznamenala česká xylografie až na počátku šedesátých let. Kromě nárůstu ilustrované knižní produkce, z nichž k nejvýraznějším projektům patřila Zapova *Česko-Moravská kronika* (od 1862), jsou to právě ilustrované časopisy, jež stojí za jejím prudkým rozvojem. Po nesmělých počátcích v *Rodinné kronice* to byly zejména Hálkovy *Květy* a *Světozor* Františka Skrejšovského, jež začaly dbát na vysokou úroveň reprodukcí. K výše zmíněným jménům tak přibyli rytci František Bartel, Vojtěch Mašek, Čeněk Maixner, František Richter st., Josef Rous, Jan Volkmann, August Palák, Jan Slapnička, Robert Wirl, Josef Patočka či Julius Quetting. Ve *Zlaté Praze* založené roku 1884 se pak setkáme s řadou dalších xylografů – Emilem a Karlem Němečkovými, Janem Šimáně, Hanušem Svačinou, Františkem Stolařem, Janem Hrabětem, Františkem Richterem či Janem Vilímem. Někteří z těchto autorů přitom působili v zahraničí, zejména Vídni, Mnichově a Lipsku – jejich práce se proto rovněž ocitaly na stránkách zahraničních magazínů.

Samotný proces vzniku xylografie od původního díla k výslednému tisku se samozřejmě lišil v závislosti na technice originálu. Zejména v raných fázích kreslil autor přímo na štoček, opa-

[13] MATĚJKA/WEITENWEBER 1894, 21.
[14] PALACKÝ 1834, 467–468.
[15] Karel Svoboda, Adolf Weidlich, Bedřich Havránek, Josef Mánes, Antonín Lhota, Gustav Vacek, Rudolf Müller a Antonín Knoechl.
[16] VOLAVKOVÁ 1933, 8–9.
[17] MATĚJKA/WEITENWEBER 1894, 21; RAMBOUSEK 1957, 119.



13. Josef Mánes: Lživý ptáček, 1857, ryl Alois Řeháček



14. Petr Maixner: Křest knížete Bořivoje, Česko-Moravská kronika, 1862, ryl K. Oertel

třený tenkou vrstvou zinkové běloby, kdy základovou kresbu vytvářel nejčastěji tužkou, mohl ale použít i tuš a štětec. U děl malířských či sochařských vstupoval mezi autora předlohy a rytce ještě prostředkující kreslíř. Preciznost převodu do xylografie pak závisela nejen na schopnostech všech zúčastněných, ale i na tom, zda se jednalo o techniku faksimilovou nebo tónovou.

V českých zemích, kde byl rozvoj dřevorytu oproti Evropě o několik desetiletí opožděn, se s nástupem tónové xylografie setkáme záhy poté, co si místní rytci tuto techniku osvojili. Jestliže např. ilustrace Josefa Mánesa pro *Rukopis Královédvorský*, stejně jako jeho ilustrace písní v časopise *Erinnerungen* z konce padesátých let představují ještě precizní ukázky faksimilového způsobu práce **[13]**, v šedesátých letech vznik ilustrovaných časopisů a nárůst ilustrovaných knih s důrazem na množství a rychlost neodvratně směřoval ke svobodnějším postupům techniky tónové **[14]**.[18]

Práce v tónovém dřevorytu dávala rytcům relativní svobodu pojednání díla, ta s sebou však také nesla riziko svévole, s níž mohli pozměnit charakter originálu, když nerespektovali svébytný výtvarný projev autora předlohy. Toto nebezpečí se do jisté míry podařilo zmírnit zavedením fotoxylografie, kdy byla předloha na štoček přenesena mechanickou cestou. Xylograf opět dostal pevnější mantinely pro svou práci; výhodou bylo také to, že umělec mohl volit libovolnou techniku, podložku i měřítko pro předlohu. O tom, že i v tónovém dřevorytu bylo možné dosahovat špičkových výsledků, svědčí např. rytiny podle kreseb Luďka Marolda v mnichovských *Fliegende Blätter* z konce 19. století.[19]

[18] MATĚJČEK 1929, 320.

[19] *Ottův slovník naučný* z roku 1894 zmiňuje ještě třetí variantu, která je jakousi kombinací xylografie faksimilové a tónové: „(...) *při všem zachování rázovité individuálnosti původní kresby, pokud se týče přesnosti kontur v podložených tónech, celkový dojem podán jest s úplnou volností. Dřevoryt takový vyžaduje na svém původci ovšem zvláštní dovednosti a zvláště jemného*

Zimostrážové bloky měly standardní rozměr cca 10 x 15 cm – na jedné reprodukci této velikosti pracoval dřevorytec týden až čtrnáct dní. Pro větší rytiny byly dřevěné desky sesazovány z více částí. Pro ušetření času se v případě rozměrnějších rytin záhy ujala praxe, kdy na každém dílu pracoval jiný umělec, úkolem mistra dílny pak bylo sestavit tyto části dohromady tak, aby spoje mezi nimi, stejně jako případné rozdíly ve faktuře jednotlivých autorů nebyly patrné ve výsledném tisku; že se to ne vždy podařilo, zmiňuje např. Mason Jackson.[20] Příklady nepovedených xylografií zaznamenáme ale i v českých magazínech šedesátých let. Extrémním případem je rytina podle Čermákovy malby *Černohorec*, kterou otiskly *Obrazy života* roku 1862 **[15]**. Ačkoliv reprodukce nezabírala ani celou stránku časopisu, deska byla z neznámých důvodů rozdělena na tři díly, s jejichž sestavením v jednotný celek si dřevorytec (ponechaný zde v anonymitě) neuměl poradit.

Obtíže s navázáním xylografických linií jednotlivých desek se objevují i u velkoformátové ilustrace *Karlův Týn*, kterou podle předlohy Bedřicha Havránka vyryl B. Schwartze (Xylografický ústav K. Seyfrieda) pro *Zlatou Prahu* 1864 **[16]**, nebo reprodukce Sadelerovy rytiny Hradčan a Malé Strany z roku 1606 ve *Světozoru* 1868. Na této práci se setkáme také s nevyhnutelným víceúrovňovým přenosem původní předlohy, který mohl mít i závažné důsledky pro výslednou autenticitu reprodukce vůči originálu.[21] Sadelerovo dílo bylo v tomto případě nejprve vyfotografováno, kresbu podle fotografie vytvořil František Chalupa a tu pak do xylografie převedli rytci Jahn a Henftling.[22]

Po případném sestavení jednotlivých částí a finalizaci byla rytina předána lamači sazby (zvanému též francouzsky *metteur en pages*), který podle pokynů redaktorů sesadil a uspořádal text a obraz a sestavil jednotlivé stránky budoucího časopisu. Poté se dostal ke slovu tiskař – jeho zkušenost a kvalita práce významným způsobem ovlivňovala úroveň a vzhled výsledného tisku. Vznik xylografií včetně prvních zkušebních otisků popsal výmluvně Jan Kučera v tisícím čísle *Zlaté Prahy*: „*Když byla forma vložena do stroje a náležitě upevněna, spustí se stroj, vloží se arch papíru a – dostaneme mazaninu, na jaké jen bujná fantasie rozeznává obrysy vyobrazení. Někde jest barviva málo, někde mnoho, dle toho, jak to které místo jest přitlačeno k formě tiskové. Aby docílilo se stejnoměrnosti tisku, musí tiskař dotčená místa formy buď snižovati nebo zvyšovati. Činí tak tím způsobem, že na zkušebním archu, který pak slouží za podklad papíru do stroje vkládaného, na místa málo vycházející nalepuje v potřebných rozměrech papír tak dlouho, až docílí všude stejného tlaku a tím i stejného tisku. Je-li na příklad třeba otisknouti podobiznu nějakou, přelepí tiskař její prvý otisk několika otisky dalšími, na nichž místa náležitě silně vycházející opatrně vyřeže nebo vystříhá. A příprava tato provádí se tak dlouho, dokud z listu nevyjde obraz přesný, nepřebarvený a čistý.*“[23]

Četné zmínky o žádoucí „čistotě“ xylografií, s nimiž se setkáme již od třicátých let, můžeme vztáhnout právě na tento finální proces tisku – vedle již citovaného textu Františka

citu netoliko pro linii, nýbrž i pro půvabnost harmonie světel a stínů v originále se naskytujících; poskytuje však zároveň rytci také nejvíce příležitosti, aby se vyznamenal.“ MATĚJKA/WEITENWEBER 1894, 17.

[20] JACKSON 1885, 317, 321.

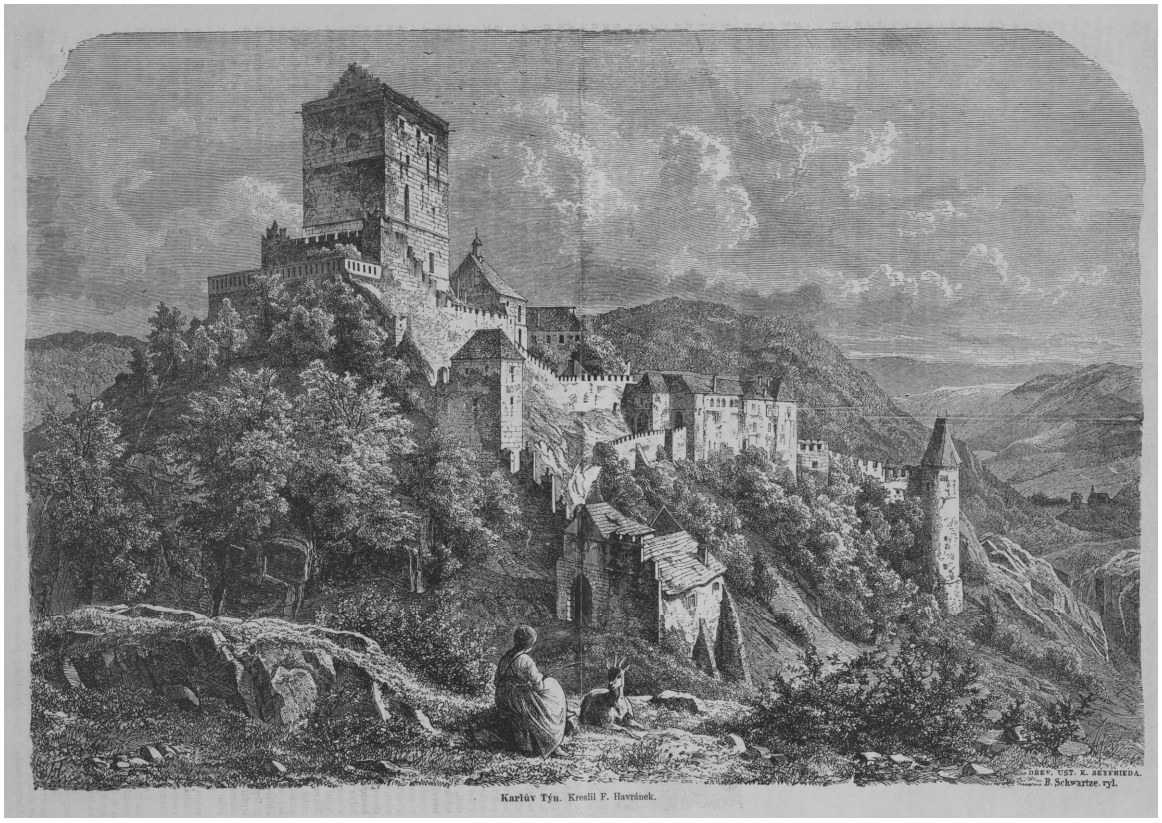
[21] Více se tomuto tématu věnuje kapitola VII.

[22] Hradčany a Malá Strana r. 1606. Dle Friedrichovy fotografie Sadelerovy rytiny kreslil Chalupa, ryli Jahn a Henftling, *Světozor* II, 1868, č. 6, 55.

[23] KUČERA 1903, 140–142.



15. Jaroslav Čermák: Černohorec, Obrazy života 1862



16. Bedřich Havránek: Karlův Týn, Zlatá Praha 1864, ryl B. Schwartze

Palackého také *Česká včela* v ročníku 1836 lákala čtenáře na „*pěkný, čistý obrázek*“, jejž začne publikovat v každém čísle.[24] Důraz na čistotu a přesnost reprodukcí se objevuje i v dobovém zahraničním tisku („*sauber gearbeitete Abbildungen*“ avízoval již *Pfennig-Magazin* ve svém prvním čísle[25]), a je proto zřejmé, že tisková kvalita představovala v této rané fázi dřevorytu zásadní problém.[26] Zdokonalení tiskařských postupů spolu s letitou praxí zavedených dílen tyto obtíže postupně zcela odstranilo – stejný způsob vkládání papírových podložek, uvedený výše, popsal také Carl B. Lorck v *Gartenlaube* 1882.[27] Doplnil jej navíc o názornou ilustraci rozdílu mezi „upraveným“ a „neupraveným“ otiskem **[17]**.

Prezentace xylografií pak zejména v šedesátých letech odrážela význam, jaký měl proces vzniku rytiny pro konečný vzhled časopisu. V prvních ročnících *Světozoru* se tak v popisce pravidelně objevuje nejen jméno autora původní předlohy, ale i rytce (a případně také fotografa, jenž tvořil prostředníka mezi umělcem a grafikem). Později se od této praxe ustupuje,



17. K. Ziermann: Thüringer Mädchen. Ohne „Zurichtung“ gedruckt – Mit „Zurichtung“ gedruckt, Gartenlaube 1882



18. Wladysław Czachórski: Vzpomínka (detail), Světozor 1886

[24] *Česká včela* III, 1836, č. 1, 2.
[25] [anonym]: An Jeden, *Das Pfennig-Magazin* I, 1834, 1.
[26] MATĚJČEK 1931, 200.
[27] LORCK 1882, 690–691.

jméno rytce však zůstává nadále jasně čitelné na samotné reprodukci. Běžně jsou xylografie signovány jak konkrétním grafikem, tak i dílnou, pro niž pracuje. Dřevorytecké ústavy kladly na tuto prezentaci značný důraz, neboť ilustrované časopisy patřily nejen k jejich hlavním zákazníkům, ale současně jim poskytovaly také nepřehlédnutelnou reklamu. Signatura grafika proto často zabírá významný prostor v rámci ilustrace, mívá podstatně větší rozměr a bývá čitelnější než signatura autora předlohy **[18]** (v případě, že se podpis autora v díle vůbec nevyskytuje, pak zůstává rytcova signatura jediným dokladem o autorství reprodukce). Výrazné je to zvláště v osmdesátých letech, kdy dřevoryt začíná být ohrožován nastupující autotypií. Vedle této „nenápadné" prezentace se reklama na xylografické ústavy v časopisech objevovala také v tradiční formě na závěrečných stranách čísla **[19]**.

Dřevoryt představoval po většinu 19. století tiskařskou techniku zásadního významu a z dnešního pohledu spoluvytváří naši představu o této epoše. I v době jeho největší slávy však bylo zřejmé, že má jisté rezervy. Velmi rozdílně byla např. hodnocena míra věrnosti xylografie vůči předloze – jestliže Carl B. Lorck roku 1882 s přesvědčením tvrdí, že „*es giebt* (...) *keine Reproductionsweise, welche das Original so genau wiedergiebt, wie der Holzschnitt*,"[28] Mason Jackson o tři roky později pragmaticky hovoří o tom, že cílem reprodukce je vyjádřit „*general truth of the representation.*"[29] Je třeba přiznat, že každý z autorů měl na mysli jiný druh xylografie – Lorck ve svém textu zdůrazňuje roli dřevorytu jako prostředku náročné umělecké reprodukce, zatímco Jackson píše naopak o rychle a zběžně vytvořené reportážní kresbě a jejím přenosu do rytiny.

Pojem věrnosti byl však z obou úhlů pohledu chápán v určité relativitě, která nám může pomoci pochopit obecný vztah časopiseckých ilustrací k realitě. Lorck i Jackson si uvědomují, že xylografie představuje translaci předlohy do média, které jí není vlastní. Lorck se doslova vyjadřuje, že „*Der Kupferstecher* (...), *der ein Gemälde oder eine Zeichnung eines anderen Künstlers wiedergiebt, ist* (...) *wie ein Uebersetzer, der ein Original aus einer anderen Sprache überträgt.*"[30] V případě reportážních kreseb se setkáme s jiným druhem „překladu", kterým bylo přizpůsobení zobrazeného zkušenostem a názorům cílového – středostavovského – publika. To v podstatě netrvalo na absolutní shodě obrazu se skutečností, ale spíše očekávalo, že ilustrace bude zobrazený námět či situaci interpretovat jemu srozumitelným jazykem.[31]

Ačkoliv se může zdát, že druhá zmíněná forma „překladu" nemá již co do činění s technickými možnostmi xylografie, i tento náhled na roli reprodukce výrazně ovlivnil způsob, kterým k ní rytci přistupovali. Zevšeobecnění obsahu mělo za následek také zpovrchnění xylografova přístupu k přesnosti práce; roku 1876 kritizoval John Ruskin dřevorytectví pro mechaničnost bez individuálního přístupu, se kterou se podbízí vkusu (resp. nevkusu) průměrného publika. Ilustrovaný tisk byl podle něj "*enslaved to the ghastly service of catching the last gleams in the glued eyes of the daily more bestial English mob, – railroad born and bred, which drags itself*

[28] Ibidem, 689.
[29] JACKSON 1885, 320.
[30] LORCK 1882, 689.
[31] BEEGAN 2008, 55.

about the black world it has withered under its breath... incapable of reading, of hearing, of thinking, of looking..."[32]

S negativním chápáním xylografického zpracování zejména reportážních kreseb se setkáme ještě v padesátých letech 20. století. William M. Ivins ve své práci *Prints and Visual Communication* (1953) nahlíží tyto reprodukce a celý systém jejich vzniku, spojený s předáváním vizuální informace přes několik prostředníků, jako doklady nespolehlivosti a povrchnosti dané grafické techniky.[33]

Tatáž fakta však můžeme interpretovat také zcela opačným způsobem. Eckhard Schaar ve svém pojednání o grafických technikách spatřuje přednost xylografie právě v její autonomii, v novém sebevědomí, s nímž se ilustrace projevuje vůči textu již v první polovině století – srovnává Neureutherovy lepty v knize *Randzeichnungen um Dichtungen der deutschen Klassiker* (1832), které jsou založeny na subtilní obrysové kresbě a fungují jako „lyrické postnazarénské komentáře k textům", s xylograficky provedenými ilustracemi Adolpha Menzela ke Kuglerově *Geschichte Friedrichs des Grossen* (1840). Dřevoryty jsou tu podle něj svým výrazem rovnocenné s textem; „*Sie versuchen gar nicht, sublimer als der Text zu wirken, sondern wollen, optisch wie auch inhaltlich, eine Entsprechung zum Text bilden.*"[34]

Ačkoliv srovnání beletristické a časopisecké ilustrace je nutné nahlížet s určitou rezervou (a v tomto případě je třeba také zohlednit rozdílné vyjadřovací prostředky obou zmíněných umělců), můžeme v této charakteristice xylografie spatřovat dokonalé východisko k obrazovým magazínům. V nich je sice obraz textu teoreticky nadále podřízen, do značné míry však hovoří sám za sebe – a jeho autonomie vůči textu v průběhu století dále roste.[35]

Onen interpretativní přístup k realitě, který lze z určitého úhlu nahlížet jako nespolehlivost, je skutečně vlastní právě dřevorytu s jeho specifickým vztahem k předloze. A tento pohled na svět je pak samou podstatou ilustrovaných časopisů. Xylografie tak svým způsobem ideálně vyjadřuje potřeby magazínů – včetně jejich povrchnosti na jedné a edukativnosti na druhé straně; jak se vyjádřil Carl B. Lorck: „*Seine innige Verbindung mit dem gedruckten Worte wird ihm stets die Gunst des Volkes sichern, welches ihm so manchen hohen Genuß, so vielseitige Belehrung und Unterhaltung verdankt.*"[36]


Dřevorytecký ústav.
J. F. PATOČKA
v Praze, v Tunní ulici číslo 13—II.
(1330 staré)
odporučuje se k provedení
dřevorytin jakéhokoli způsobu
jak v kresbě tak v rytí,
jakož i k zhotovení všech
v ústavech typografických naskytujících
se prací ryteckých.
Tamtéž přijme se mravný hoch, který
se v kreslení vyzná, do učení.
310—1

19. Reklama na Patočkův Dřevorytecký ústav, Světozor 1872

[32] Ibidem, 10. Ruskin příznačně užívá přirovnání se železnicí, jež jako by předznamenávala úpadek a zpovrchnění světa.

[33] „*This subdivision of specialized skill was carried to its final limit of economic practicability and artistic and reportorial folly in the big double page wood-engravings that appeared in the popular weekly papers of the middle of the century.*" (...) „*The responsibility for pictorial statements had been by-passed, and such statements as were actually made had been reduced to a flat dull plane of reasonability. Under the circumstances, no faith could be put in any exactly repeated pictorial statement of fact beyond what might seem to be within the realm of general common sense and reasonability of people who literally knew nothing at first-hand and who had never seen a first-hand statement of what was being stated.*" IVINS 1953, 98–99.

[34] SCHAAR 1988, 197.

[35] Podrobněji se budeme těmto hlediskům věnovat v dalších kapitolách.

[36] LORCK 1882, 707.

2. Autotypie – rychleji, pravdivěji, levněji

Neustávající snahy o zdokonalení reprodukčních technik vedly ve druhé polovině 19. století k zásadním vynálezům, jež postupně zcela změnily tvář ilustrovaného tisku. Vývoj se ubíral od řemeslných postupů k mechanizované práci založené na chemických procesech. První chemigrafickou technikou užívanou časopisy byla zinkografie, kterou v polovině padesátých let vyvinul Firmin Gillot. O dvě dekády později ji pak zdokonalil jeho syn Charles, když začal na zinkovou desku přenášet fotografie namísto kreseb. V té době se technika rozšiřuje z Francie do Velké Británie, ale její výroba zůstává pomalá a pracná. Zásadní nevýhodou zinkografie bylo to, že dokázala reprodukovat pouze předlohy o dvou tónech, černém a bílém, bez tónového přechodu. První pokusy k přenesení tonálního obrazu dělal Fox Talbot již v padesátých letech; roku 1865 Joseph Swan vynalezl *line screen*, založený na systému teček.

Samotný proces autotypie patentoval Georg Meisenbach v Mnichově roku 1882. Tato technika rastrového tisku již rozkládá půltóny za pomoci sítě na všechny stupně od nejvyšších jasů až po nejhlubší stíny. Proces autotypie začal fotografováním obrazu na skleněnou desku – negativ byl pak přenesen na měděný nebo zinkový plát, který byl poté vyleptán. Meisenbachova autotypie se stala první půltónovou technikou, která se rozšířila po celé Evropě; tiskům se dokonce přeneseně říkalo Meisenbach, v Čechách také „reprodukce Meisenbašská".[37] Proces výroby autotypie byl v mnoha ohledech náročnější než u xylografie – vyžadoval výkonnější tiskařské stroje, kvalifikované zaměstnance a také kvalitnější papír, neboť při tisku na levný materiál se obraz protiskoval i na rubovou stranu a působil zakaleně. Některé časopisy, např. americké *Century*, to řešily tak, že znovu vkládaly do listu zvláštní umělecké papíry na autotypie.[38] Výroba autotypie také vyžadovala více prostoru než xylografická dílna. Celkový proces vzniku reprodukce se pak definitivně vzdálil starým dílenským postupům – funkce jednotlivých pracovníků byly přísně rozdělené ve stylu montážní linky. To samozřejmě ztížilo i situaci ilustrátora, který dříve býval (nebo mohl být) v kontaktu s rytcem, zatímco teď neměl možnost do vzniku reprodukce nijak zasáhnout.

Chemigrafické procesy byly dlouholetými pracovníky ilustrovaných časopisů přijímány s očekáváním, ale současně i s jistou nedůvěrou. V první polovině osmdesátých let, kdy tyto techniky teprve začínají pronikat na jejich stránky, se k nim staví spíše rezervovaně. Jestliže Carl B. Lorck roku 1882 píše, že „*die Zinkhochätzung eignet sich mehr für leichte Federzeichnungen, Reproductionen von älteren Drucken und Holzschnitten und dergleichen*,"[39] Mason Jackson o tři roky později uvažuje, že „(...) *all these inventions* (...) *are best suited for slight sketches, and should not be applied to the production of highly-finished subjects. For the latter there is nothing better than a woodcut, which, when well executed and carefully printed, has a richness superior to any other method of engraving. But in the present day competition is so great and the march of events is so rapid that cheapness and rapidity of production*

[37] V druhé polovině osmdesátých let proces výroby zdokonalil Američan Frederick Ives tím, že místo jedné skleněné desky, pokryté jemnou šrafurou, která se během expozice otáčela o 90°, používal dvě desky najednou. BEEGAN 2008, 76.
[38] Ibidem, 79.
[39] LORCK 1882, 70.

will override artistic excellence, and process-engraving, as it is called, will probably be the method adopted for the daily pictorial press, the era of which is approaching."[40]

Čas dal jeho slovům za pravdu – autotypie jakožto technika nevyžadující zprostředkování kreslířem a převádějící dílo s fotografickou věrností a také významnou úsporou času znamenala skutečnou revoluci v ilustrovaném tisku. Otevřela zcela nové možnosti – v časopisech se objevují reprodukce akvarelů, tušových kreseb i maleb a rovněž první pokusy o barevnou reprodukci. První ukázky této techniky představil mnichovský *Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins* ještě na podzim téhož roku, kdy byla patentována; v roce 1889 pak stránky *Paris Illustré* zaplnily celostránkové barevné autotypie ze světové výstavy.[41] Ačkoliv větší finanční a technická náročnost[42] zprvu nástup autotypie zpomalovala, a v časopisech se tak ještě dlouho dělila o své místo s xylografií, kolem přelomu století zde již dominuje, v této době především ve formě reprodukcí fotografií.

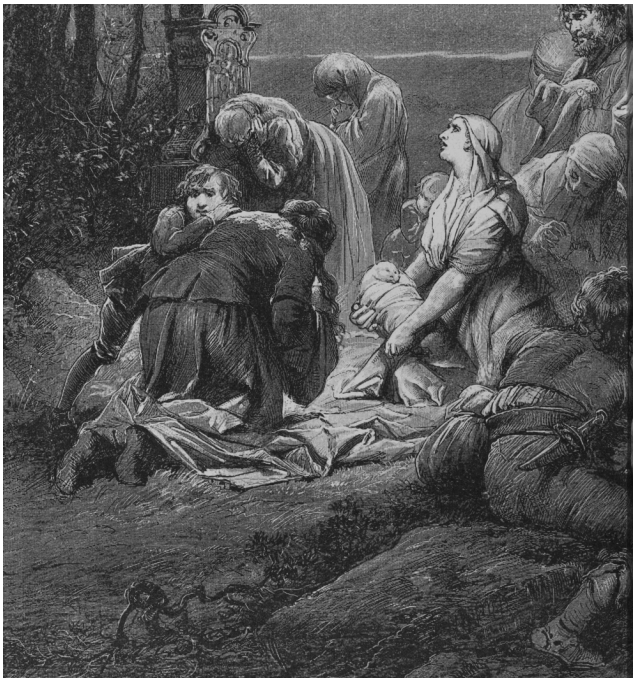
V českých zemích se již před polovinou šedesátých let setkáme s prvními zinkografiemi – patrně nejranější ukázkou této techniky je anonymní kresba hradu Žebrák v *Rodinné kronice* 1864, jež vyšla s výmluvnou popiskou „Pokus zinkografický".[43] Větší kvalitou se vyznačovaly dvě práce Viktora Barvitia v *Květech*: v ročníku 1868 *Švanda dudák* **[20]** a o rok později tisk podle malby *Žena s papouškem*. Prvně zmíněnou reprodukci doprovodil v listě detailní popis vzniku nové techniky (která v té době ještě nepracovala s fotografickým přenosem). Roku 1880 představil *Světozor* poprvé zinkografii z ruky Jakuba Husníka, jenž dva roky předtím v Praze založil první český chemigrafický ústav. Ukázka této techniky nemohla chybět ani v prvním čísle *Zlaté Prahy* – tentokrát šlo o podobiznu pražského primátora Tomáše Černého, kterou podle kresby Jana Vilímka (vytvořené na základě fotografie) zinkografovala vídeňská firma Angerer & Göschl.[44]

Kromě fotografického přenosu předlohy na zinkovou desku byly zejména v osmdesátých letech velmi oblíbené speciální zinkografické papíry, z nichž se finální kresba dala přetisknout na desku přímo. Šlo o papír zrnitý nebo rýhovaný, který byl pokryt jemným lineárním rastrem. Pracovalo se na něj autografickým inkoustem a rovněž vyškrabováním. Rastr papíru však významným způsobem omezoval výtvarný výraz umělce, kresba zůstávala hrubá, bez možnosti jemnější modelace. Tyto vlastnosti obou druhů zinkografického papíru, který se jako výchozí materiál používal nejen v časopisech, ale i pro ilustrace beletrie, ostře kritizoval Karel B. Mádl v *Ruchu* 1884: „*Tu není možný žádný obrys, tu není možný žádný jiný přechod tonu, než jaký rovnoběžné čárky, křižované, nebo tečky papíru předpisují. Jedině ještě běl papíru a černá skvrna. Oba způso-*

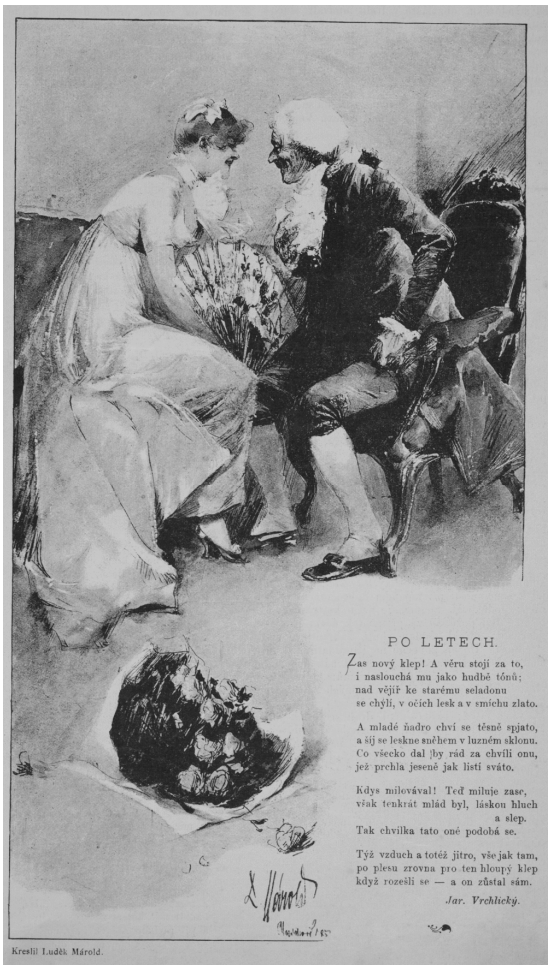
[40] JACKSON 1885, 357.
[41] DEWITZ/LEBECK 2001, 40
[42] Prvotní finanční náklady byly spojeny se zavedením této techniky, poté již její produkce vycházela levněji než u xylografie.
[43] Anonym: Hrad Žebrák, *Rodinná kronika* V, 1864, č. 13, 153.
[44] Jan Vilímek: Tomáš Černý, *Zlatá Praha* I, 1884, č. 1, 4.



20. Viktor Barvitius: Švanda dudák, Květy 1868



21. Adolf Liebscher: Pane, zůstaň s námi, neb se připozdívá (detail), Zlatá Praha 1884



22. Luděk Marold: Po letech, Světozor 1885



23. Luděk Marold: Nerovný pár (ilustrace k Vrchlického básni Po letech), 1885

by jsou beze všeho půvabu a beze vší vnady, oba jsou jen tam na místě, kde o zběžnou, kvapnou práci jde, na niž nikdo přísnější váhy umělecké neklade, a jen tam.“[45]

I přes tyto zjevné nevýhody zaujímaly zinkografické reprodukce kreseb na rastrovém papíře čelní místo ve výbavě časopisů. Používaly se zejména pro ilustrace vytvářené na objednávku listu, tedy kresby reportážního charakteru, záznamy z divadelních představení nebo drobné alegorie. Řada umělců s nimi ale pracovala i v rámci své volné ilustrační tvorby – např. dobově exponované téma uprchlíků po bitvě na Bílé hoře ztvárnil Adolf Liebscher pro *Zlatou Prahu* rovněž na rýhovaném papíře **[21]**.

Výše zmíněné nedostatky se však vztahovaly spíše k tradiční ilustrační kresbě s důrazem na propracovanost a jemné tónové přechody. Svižnost a určitá sumárnost kresby na rýhovaném papíru naproti tomu zcela korespondovala s vyjadřovacími prostředky moderní skicovité kresby, která do časopisů proniká právě v polovině osmdesátých let. Můžeme to vidět na příkladu ilustrace Luďka Marolda, kterou zaslal do *Světozoru* z Mnichova roku 1885 **[22]**. Ostré kontrasty černých a bílých ploch, razantní kresebná linie a zdánlivá zběžnost práce se velice blíží estetice rastrových kreseb.[46] Na tomto konkrétním díle lze také dokumentovat způsob práce časopisů se zaslanými materiály. Jak je patrno ze zachované původní kresby **[23]**, grafik při přípravě reprodukce pro tisk vystřihl pravý dolní roh, kam umístil text básně, a výřez s umělcovou signaturou pak vložil zpět do ilustrace o několik centimetrů vlevo.

Autotypie se v českém tisku poprvé objevují před polovinou osmdesátých let. *Zlatá Praha* zařadila „reprodukci Meisenbašskou“ již v sedmém čísle prvního ročníku – byla jí fotografie sochy Michelangela Buonarottiho od Ludvíka Šimka.[47] Ve stejném roce se s autotypiemi setkáme i ve *Světozoru*. V osmdesátých letech se také do českých časopisů dostává nový vynález v zahraničí usazeného krajana Karla Klíče. Heliogravuru, v domácím tisku nazývanou též *klíčotypie*, vynalezl na přelomu roku 1878 a 1879.[48] *Zlatá Praha* v ročníku 1886 otiskla ukázku uhlových kreseb Julia Mařáka, které byly mezi prvními díly, reprodukovanými touto technikou **[24]**. Ve větším měřítku se však heliogravura v obrazovém tisku pro svou pomalost a nákladnost neujala a reprodukcím nadále dominovaly zinkografie a autotypie, jejichž výroba byla dále zdokonalována směrem k jemnější a detailnější práci.

Jestliže v případě xylografie byl v českých zemích vývoj oproti Evropě značně opožděn, na poli chemigrafické reprodukce se české firmy dokázaly prosadit poměrně záhy a kvalita jejich produkce byla brzy srovnatelná se Západem. V devadesátých letech již v českém tisku reprodukce domácí provenience jasně převládají.[49] Jakub Husník se roku 1888 spojil se

---

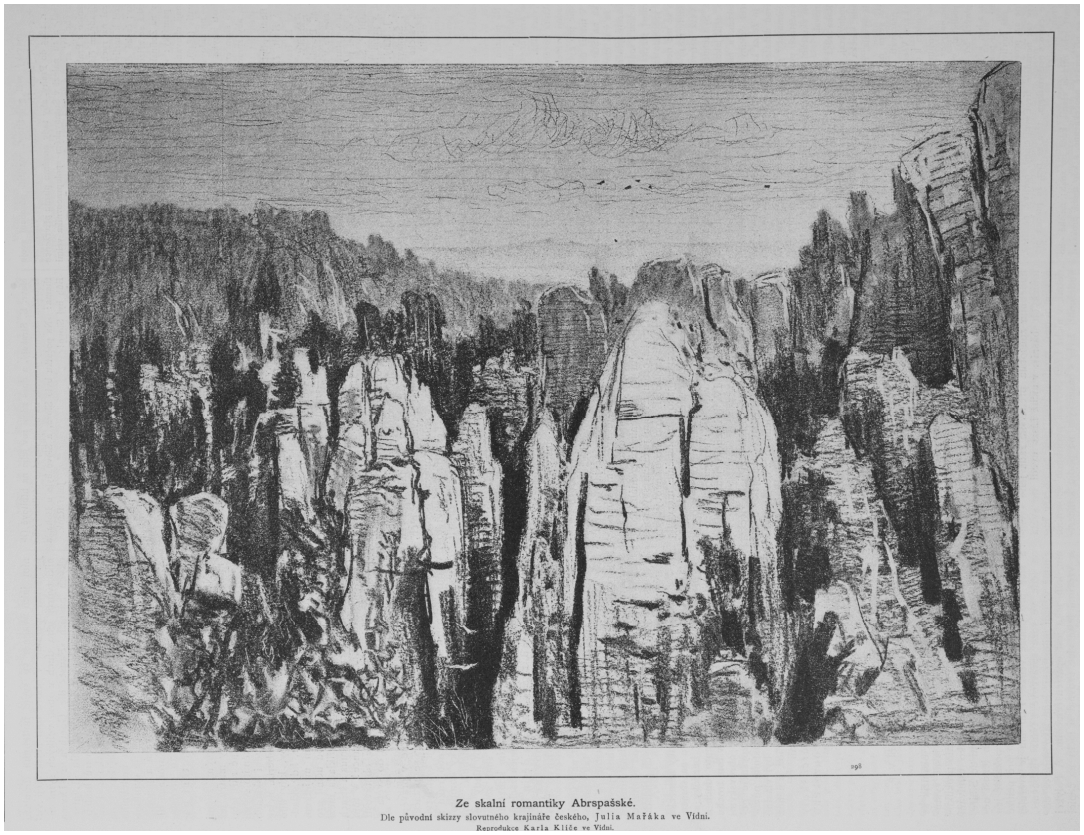
[45] Karel B. MÁDL: Ad. Heyduk: Za víru a volnost. Illustroval Jakub Schikaneder. V Praze, 1883. F. Šimáček. – Jar. Vrchlický: Legenda o sv. Prokopu. Illustrovali Karel a Adolf Liebscherové. V Praze, 1883. J. Otto. *Ruch* VI, 1884, č. 24, 394–395.

[46] Více viz kap. IV, s. 92–93.

[47] Michel-Angelo (Buonarotti). Socha L. Šimka, *Zlatá Praha* I, 1884, č. 7, 88.

[48] BLÁHA 1957, 34 sqq.

[49] Důraz na skutečnost, že většina autotypických reprodukcí v ilustrovaných časopisech pochází z domácí zdrojů, klade K. B. Mádl ve svém textu v tisícím čísle *Zlaté Prahy*; MÁDL 1903, 139. Hrdost, s níž odborná veřejnost vnímala vysokou kvalitu českých reprodukčních firem, odráží i článek ve *Zlaté Praze* 1887, referující o přednášce vídeňského odborníka dr. Th. Frimmla „o novodobém umělém tisku a jeho poměru k staršímu rytí v mědi, ve



24. Julius Mařák: Ze skalní romantiky Abrspašské. Reprodukce Karla Klíče ve Vídni, Zlatá Praha 1886

svým zetěm Arthurem Häuslerem a firma Husník & Häusler jako první konkurovala v českých magazínech německé a rakouské zinkografii a autotypii. Také Jan Vilím, který po dlouholetém pobytu v zahraničí otevřel roku 1885 v Praze xylografický závod, jej hned následujícího roku rozšířil o výrobu zinkografií. V devadesátých letech již jeho podnik nabízel celou škálu reprodukčních technik – od dřevorytů, přes fotolitografie a autotypie, až po světlotisky a heliogravury.[50] V roce 1899 vznikl sloučením tiskáren Jana Otty a Josefa Richarda Vilímka podnik Unie, do nějž se později přidal také majitel závodu Františka Šimáčka. Společně pak nabídli spojení i firmě Jana Vilíma, který souhlasil. Roku 1900 vznikla Česká grafická Unie, a.s., jejíž produkce zcela opanovala český ilustrovaný tisk po další desetiletí.

Na konci osmdesátých let se v magazínech setkáme i s barevnými tisky – od roku 1887 zařazovaly Čechovy *Květy* na úvod čísla barvotiskovou reprodukci na speciálním samostatném listě. Uvnitř časopisu se barevná autotypie objevila ve *Zlaté Praze* 1894; reprodukce akvarelu *Pařížský kaštanář* Emanuela Václava Nádherného však působila spíše jako „*jen lehce a místy kolorovaná tušová kresba.*“[51] Od toho roku obsahoval tento list v každém ročníku několik barvotisků,

dřevě a k litografii“: „*Četně shromážděného obecenstva dotklo se nemile, že přednášející nezmínil se při stati o světlotisku ani slůvkem o zásluhách p. Husníkových. Na naši soukromou otázku po přednášce omlouval se p. doktor, že ví, že p. prof. Husník v této věci pracoval a že o ní také něco napsal; že prý však nechtěl svou přednášku přespříliš prodloužiti. Myslíme, že by posluchači, kteří celou přednášku páně doktorovu vyslechli se vzornou pozorností, byli také ještě snesli těch několik vět, platících uznání vynálezu našeho krajana. Ostatně věru nepochopujeme, proč exekutivní komité sl. kuratoria k těmto přednáškám povolává síly z daleké ciziny. Jsme přesvědčeni, že by nám aspoň tolik, jako nám pověděl o novodobém umělém tisku p. dr. Frimml, byl mohl říci také nejeden z odborníků domácích.*“ Výtvarné umění, *Zlatá Praha* IV, 1887, č. 17, 271.

[50] [anonym]: Vilímův umělecký ústav grafický, *Národní listy* XXXIX, 1899, 25. 6., 2; VILÍM 1897.

[51] MÁDL 1903, 139.

jejichž kvalita postupně rostla **[25]**. Trojbarevný tisk, s jehož ukázkou se setkáme také v propagační brožuře Jana Vilíma *Fotochemigrafie* (1897),[52] patřil k luxusním a také značně nákladným druhům reprodukce; mimo jiné vyžadoval i kvalitnější papír. Časopisy kolem roku 1900 proto častěji přistupovaly k méně finančně náročným řešením, kterými se na jejich stránky dostávaly barvy – běžný byl tisk celé reprodukce jedním odstínem nebo užití světlého podtisku. Iluzi větší barevnosti pak vyvolávaly ty ilustrace, u nichž byly barvou vyplněny jen některé části. Vedle nevyhnutelného zkreslení původního koloritu díla, kvůli němuž byla vícebarevná reprodukce u umělců přijímána se spornými reakcemi,[53] s sebou nesla tato technika zejména riziko špatného soutisku, který měl pochopitelně vliv na výslednou kvalitu díla **[26]**.

Autotypie se prosazovala na stránkách magazínů pozvolna nejen kvůli vyšším počátečním nákladům. Brzdily ji také zavedené postupy spojené s xylografií, které postupně uvolňovaly nové technice cestu. Příkladem může být skutečnost, že časopisy nadále využívaly prostředkujících kreslířů – ačkoliv např. pro reprodukce sochařských děl se autotypie ukazovala jako ideální, když roku 1884 přinesl *Světozor* autotypický tisk Braunovy sochy Sv. Luitgardy z Karlova mostu, nebyla její předlohou fotografie, ale kresba Bedřicha Wachsmanna.[54] Podobná praxe byla ještě po mnoho let udržována také v případě podobizen, které vznikaly na základě fotografické předlohy již v éře dřevorytu. Ačkoliv autotypie dokázala reprodukovat fotografii bezprostředně, pro časopiseckou prezentaci nadále zůstával prostředníkem kreslíř.



25. Jan Dědina: Episoda, Zlatá Praha 1898



26. Felix Jenewein: Jidáš (detail), Zlatá Praha1898

[52] VILÍM 1897, nestr.
[53] Viz kap. VII, s. 188.
[54] Vidění sv. Lutgardy. Socha na kamenném mostě Pražském. Dle nákresu Brandlova provedl sochař M. Braun. Dle skutečnosti kreslil B. Wachsmann, *Světozor* XVIII, 1884, č. 17, 193. Více se tématu reprodukce uměleckých děl budeme věnovat v kapitole VII.

Nehledě na případné technické překážky, které mohly použití originální fotografie v konkrétních případech znemožnit, hraje významnou roli v tomto přístupu časopisů k reprodukci právě silná tradice dřevorytu. O vzájemném provázání jednotlivých technik hovoří Gerry Beegan. Specifická estetika xylografických prací, jež pod vlivem fotografie v průběhu druhé poloviny století stále více nabývaly tonální charakter a soustředily se na věrné napodobení skutečnosti, zároveň ovlivnila vyjadřovací prostředky autotypie. Estetické standardy, nastavené desítky let předtím xylografií, tak utvářely vzhled autotypií, jejichž technická východiska byla přitom zcela odlišná.[55] Využití prostředkujícího kreslíře, díky němuž si výsledná reprodukce zachovávala tradiční vzhled, odkazovala k řemeslnému charakteru práce a nevyčnívala z grafické podoby listu, se tak jevilo jako přirozené řešení. Stejný podtext můžeme spatřovat také v oblibě zinkografického papíru, neboť tisky vzniklé na tomto podkladě se svým charakterem často velmi blížily xylografiím, a dokonale tak zapadaly do celkové struktury časopisu.

I přes tyto postupné kroky byl konečný vstup autotypie na časopiseckou scénu vítězný. Xylografie, které publikují české časopisy v závěrečné dekádě století, jsou již převážně klišé nakupovaná v zahraničí; podle slov K. B. Mádla byla posledním dřevorytem domácí provenience na stránkách *Zlaté Prahy* reprodukce obrazu *Přadlena* Quida Mánesa ve 38. čísle ročníku 1890.[56] S nadšením přijali autotypii především sami umělci, pro které býval kontakt s dřevorytcem často značně stresující.[57] Když Felix Jenewein psal své ženě o nově dokončeném cyklu *Daň z krve*, zmínil se také, že „*Weitenweber* (...) *chtěl cyklus získat pro dřevorytinu. Ptal se mě, co bych žádal za odprodání reprodukce, já však vyhýbavě řekl jsem mu – neb co by mně dali, bych přijmouti přece nemohl, an oni peníze nemají, beztoho moc za málo zas není možná, an tím bych jinde již nic odprodávati nemohl.* (...) *Ostatně oni to beztoho krásně nevyryjí, pak to by byla věčná škoda, ten cyklus hodí se pro fotografickou neb světlotiskovou reprodukci, an není, co by se tím zkaziti mohlo*."[58]

Dokonce ani renomované listy typu *Die Graphischen Künste*, které se dlouho držely xylografie jako umělecky náročnější formy reprodukce, nesklízely od umělců jen chválu. Jak zmiňují Aleš Filip a Roman Musil, když Gabriel Max listoval číslem časopisu, v němž mu byl věnován velký článek s řadou obrázků, „*neubránil se rozčarování nad kvalitou grafických reprodukcí, což vyjádřil tužkou na okrajích stránek: k vyobrazení veraikonu si poznamenal ‚miserable (muss reparirt werden)', k ilustraci na s. 29 ‚zu dumm' a k ilustraci na s. 30 přikreslil prase*."[59]

Výhody autotypie oproti dřevorytu shrnul oslavnými slovy Karel B. Mádl ve *Zlaté Praze* roku 1903: „*Autotypie, přese všechny své nedostatky, které na její přirozenosti snad neoddělitelně lpějí, ilustraci vůbec a ilustrovaným listům zvlášť poskytuje výhody neocenitelné.* (...) *I pro reprodukci uměleckých děl snadno se ho* [významu autotypie] *dovtípíme. Zachovává věrnost originálu. Mechanicky, bezpečně přenáší jeho obraz na tiskovou desku. Arciť že něco síly a určitosti přece padne za oběť, diference světlých a tmavých*

---

55 BEEGAN 2008, 48.

56 MÁDL 1903, 138. Mádl v textu chybně uvádí ročník 1889 a také jméno rytce Julia Quettinga – ve skutečnosti byl autorem xylografie J. F. Patočka; Přadlena. Maloval Quido Manes. Původní rytina J. F. Patočky, *Zlatá Praha* VII, 1890, č. 38, 449.

57 „*Jeť vysvětlitelno a přirozeno, že umělci nyní horují pro reprodukci faksimilovou. Dřevoryt tónový mnoho přejde, vynechá nebo přemění a nezřídka z ruky dřevorytcovy vyjde něco zcela jiného, nežli malíř zamýšlel. Malíř a dřevorytec vždy jsou ve sporu* (...)." Karel B. MÁDL, *Ruch* VI, 1884, č. 24, 395.

58 Felix Jenewein Marii Jeneweinové, Praha 25. června 1897. Cit in: MUSIL 1996, 122.

59 FILIP/MUSIL 2011, 288. Jedná se o článek Agathona Klemta: Gabriel Max und seine Werke, *Die Graphischen Künste* IX, 1886/87, 1–12 a 25–36.

partií se zmenšují, liniový obrys se rozplývá, celkový vzhled poněkud mlhaví. Ale rok od roku méně. Je třeba toliko srovnati první ‚Meissenbašky' v našem listě s dnešními autotypiemi ‚Unie-Vilím', které už i pastositu štětce vystihují, aby tento pokrok každému byl nápadným."[60]

Jak uvidíme v následujících kapitolách, přínos autotypie pro reprodukce uměleckých děl v ilustrovaných časopisech byl skutečně zásadní. Zjednodušeně lze říci, že pomohla obrátit jejich pozornost od obsahu díla k jeho provedení. Autenticita záznamu umožnila nový pohled i na umění starších epoch. Vedle malířských a sochařských prací byla tímto způsobem reprodukována také díla grafická.[61] Současně však autotypie stála na počátku konce éry ilustrovaných magazínů v jejich klasické podobě. Rozvoj fotografie, s níž se brzy stala nerozlučitelnou, znamenal nejen zánik dokumentárních či reportážních kreseb, ale postupně změnil celý vizuální charakter časopisů.

3. Fotografie jako pomocník i konkurent

Závěrečná část této kapitoly se věnuje měnící se roli fotografie v ilustrovaných magazínech;[62] na některé její aspekty jsme narazili již v rámci pojednání o xylografii a autotypii. Fotografie hrála důležitou úlohu pro časopiseckou reprodukci ještě dříve, než na její stránky fakticky pronikla. Již roku 1845 otiskly *Leipziger Illustrirte Zeitung* čtyři vyobrazení nádražní budovy Hamburg Altona vytvořená podle daguerrotypií; o šest let později přinesly *Illustrated London News* sérii reprodukcí založených na daguerrotypiích, jež zobrazovaly scény z Crystal Palace.[63] Příznačné je, že původní fotografie obsahovaly jen interiéry bez návštěvníků, které kvůli dlouhé expozici nebylo možné zachytit – stafáž tak musela být do reprodukce dokreslena dodatečně. Již od čtyřicátých let byly daguerrotypie využívány také jako předloha podobizen a topografických pohledů.

Významným milníkem pro reportážní fotografii se stala Krymská válka v polovině padesátých let, kdy *Illustrated London News* využívaly kromě cestujících kreslířů také fotografie Rogera Fentona, jež byly převáděny do xylografií. V této době a ještě dlouho poté však fotografie představovala v rámci časopisecké reportáže spíše zpestření než skutečnou konkurenci kresleného dokumentu – zkušený kreslíř byl v každém ohledu pohotovější, rychlejší a přesnější než fotograf obtěžkaný aparáty, které navíc nedokázaly zachytit víc než liduprázdné krajiny.[64] Teprve v průběhu poslední čtvrtiny století, s vynalezením suchého želatinového procesu (1871), jenž nahradil mokrý kolodiový proces, a s výrobou prvních přenosných fotoaparátů (1888) se začíná psát historie momentní fotografie, která ve formě pohotových reportážních snímků brzy proniká i na stránky časopisů.[65]

---

[60] MÁDL 1903, 138.
[61] Např. litografické kompozice Josefa Vojtěcha Hellicha nebo Antonína Lhoty.
[62] Stručný přehled vývoje fotomechanické reprodukce např. viz IHME 1985, 90–100.
[63] DEWITZ/LEBECK 2001, 20.
[64] WEBER 1988, 177.
[65] Jedněmi z prvních publikovaných momentek jsou fotografie manévrů Ottomara Anschütze, otištěné v *Leipziger Illustrirte Zeitung* 1884. DEWITZ/LEBECK 2001, 40. Detailněji viz TAUSK 1988.

Fotografie významným způsobem zasáhla do časopisecké praxe vynálezem fotoxylografie – poprvé se podařilo přenést fotografii na dřevěnou desku kolem roku 1860 a *Illustrated London News* publikovaly první xylografii fotografovanou na dřevo 24. 8. 1861.[66] Možnost transferu obrazu bez nutnosti jeho překreslování nejen výrazně urychlila proces přípravy xylografie, ale rovněž ovlivnila její výtvarné zpracování. Postupně se zájem rytců obrací od obsahu díla k co nejvěrnějšímu vystižení jeho technických detailů ve smyslu faksimilové techniky – zatímco původní faksimilový dřevoryt však pracoval s kreslenou předlohou a jeho cílem bylo zachovat lineární charakter originálu, v případě fotografického přenosu, kdy bylo možné reprodukovat i akvarely, pastely a malby, byli rytci nuceni osvojit si zcela nový výrazový rejstřík. Pomocí krátkých, zalomených a nerovnoměrných vrypů se snažili vystihnout jednotlivé barevné skvrny, pastózní nánosy barev a tahy štětce.[67] Fotoxylografie tedy iniciovala zcela nové pojetí reprodukce, které se pohybovalo na hraně mezi faksimilovou a tónovou technikou.

Řada autorů, kteří se problematice reprodukce věnují, vnímá rozvoj fotoxylografie negativně, jako projev úpadku dřevorytu – Antonín Matějček např. hovoří o tom, že umělec vytvářející předlohu xylografie už nemusel respektovat grafický charakter techniky a „*zdůrazňuje hodnoty malířské na úkor hodnot grafických a žádaje od rytce přesnou kombinaci svého obrazu, nutil ho graficky vyjadřovati i zvláštnosti technik negrafických*.“[68] William M. Ivins pak největší rozkvět fotoxylografie charakterizuje jako dobu, kdy „*the emphasis in the illustration of books shifted from the fact that the pictures were engravings to the fact that they were supposed to be facsimiles of drawings.*“[69] Tato interpretace se vztahuje především na knižní ilustraci, kde jsou grafické kvality skutečně upozaďovány ve prospěch faksimilové dokonalosti reprodukcí. V případě časopisů však tento stav nelze vnímat jako primárně nežádoucí – zvláště v případě reprodukcí uměleckých děl je významným krokem k zohlednění výtvarné stránky díla, která se postupně začíná prosazovat; více se těmto aspektům budeme věnovat v sedmé kapitole.

Ještě před nástupem autotypie pronikají fotografie na stránky časopisů ve formě předlohy. Jejich hlavní přednost byla spatřována v autenticitě, pravdivosti – proto na základě fotografií vznikají portrétní, dokumentární, reportážní i etnografické kresby a jsou tak také otevřeně prezentovány. Při samotném vzniku těchto prací jsou přitom fotografické předlohy využívány značně svobodným způsobem – tak např. Antonín Gareis sestavil z několika samostatných snímků skupinu bulharských vesničanů, kterou doplnil o „přirozené“ přírodní pozadí **[27]**. Tento postup byl zcela běžný, neboť ateliérové fotografie putovaly Evropou stejně jako xylografická klišé a etnografickou ilustrací se tak mohla stát i zcela soukromá anonymní podobizna.[70]

Podobným způsobem využívaly časopisy ateliérových fotografií i v nejrůznějších kolážích, jejichž význam nám dnes poněkud uniká – příkladem může být kompozice *Amerických krásek* publikovaná v *Ueber Land und Meer* 1881 či téměř surrealistické *Krásky nejmladšího*

[66] WOLFF/FOX 1973, 578.
[67] BEEGAN 2008, 65–66.
[68] MATĚJČEK 1931, 262.
[69] IVINS 1953, 107.
[70] Např. Srbský obchodník ze Sarajeva (dle fotografie kreslil Josef Mukařovský), *Světozor* X, 1876, č. 7, 100.



27. Antonín Gareis podle fotografií: Typy jihoslovanské: Bulhaři, Světozor 1873





28. Anonym: Amerikanische Schönheiten. Nach Originalphotographien, Ueber Land und Meer 1881
29. Anonym: Krásky nejmladšího světa. Rytina dle fotografií, Světozor 1886

světa ze *Světozoru* 1886 **[28, 29]**. V obou případech je vodítkem k výkladu těchto koláží poukaz na krásu – jejich atraktivita se vztahovala právě k nezpochybnitelné pravdivosti fotografie; divák se zde díval na skutečnou, živoucí krásu, na život sám. Současně také v těchto obrazech reálných, obyčejných lidí spatřoval na stránkách časopisu sám sebe.

Vedle estetických aspektů byla v prezentaci fotografií důležitá také stránka technická. Časopisy přinášely články podrobně popisující fotografický proces a nejrůznější možnosti jeho uplatnění. Jedním z nich se staly kresby vycházející z pohybových fotografií, jejichž průkop-

níkem byl anglický fotograf a vynálezce Eadweard Muybridge.[71] Na počátku devadesátých let se podobné snímky objevovaly např. ve francouzské *L'Illustration*; jednu z nich, představující rozfázovaný záběr muže pronášejícího slova „Vive la France" **[30]**, přejal *Světozor* roku 1892 jako doprovod k článku o fonoskopu.[72] Vliv těchto mžikových snímků se však projevuje i ve výtvarném umění – je pravděpodobné, že estetika komiksových situačních vtipů, jaké vytvářel např. Artuš Scheiner, vychází do jisté míry právě z rozfázované fotografie.[73]

Cestu bezprostředním fotografickým reprodukcím otevřela teprve autotypie; s prvními se setkáme před polovinou osmdesátých let, kdy např. Světozor publikuje fotografické portréty. Již od osmdesátých let jsou fotografie preferovány také v případě podobizen herců v rolích, jež byly vydávány ve vizitkovém nebo kabinetním formátu.[74] Podstatným detailem je, že snímky jsou v této době vždy představovány jako „reprodukce podle fotografie" – ačkoliv z dnešního hlediska vnímáme tyto reprodukce prostě jako fotografie, ve skutečnosti autotypický tisk zaznamenává jen povrch trojrozměrného objektu fotografického díla.[75] Doba, ve které byla fotografie stále ještě významnou novinkou a dokladem technického pokroku, tento aspekt nejen reflektovala, ale také záměrně zdůrazňovala.

Jak jsme již poznamenali, autenticita spojená s fotografií byla jedním z jejích nejdůležitějších rysů. Můžeme zaznamenat, že časopisy se v době, kdy na jejich stránkách ještě převládá xylografie, přiklánějí k fotografii tehdy, je-li primárním záměrem reprodukce akcentovat originál předlohy – takovým případem je např. soubor fotografií *Rukopisu královédvorského* publikovaný ve *Zlaté Praze* v roce 1886, kdy propuká zásadní spor o pravost domnělých staročeských zpěvů.[76]

V devadesátých letech se spolu s rozvojem autotypie stávají fotografie samozřejmou součástí magazínů – obstarávají většinu reportážních kreseb a fungují všude tam, kde není kladen důraz na uměleckou stránku výjevu. Významným impulsem pro proniknutí fotografií na stránky časopisů byly velké výstavy pořádané v poslední dekádě století. Již Jubilejní výstava zaplnila časopisy množstvím fotografií, včetně „mžikových"; v době konání Národopisné výstavy československé se pak setkáme i s čísly sestávajícími téměř výhradně z fotografických reprodukcí. Příkladem může být 34. číslo *Světozoru* z 5. července 1895, kdy fotografie vedle Národopisné výstavy zaznamenaly i současně probíhající III. sokolský slet a povodeň v Blatné.[77]

---

71 SCHARF 1986, 205–227.

72 [anonym]: Fonoskop, *Světozor* XXVI, 1892, č. 38, 454. Momentní pohybové fotografii se věnoval již text J. Kafky *Z oboru fotografie*, který vycházel na pokračování ve *Zlaté Praze* 1890.

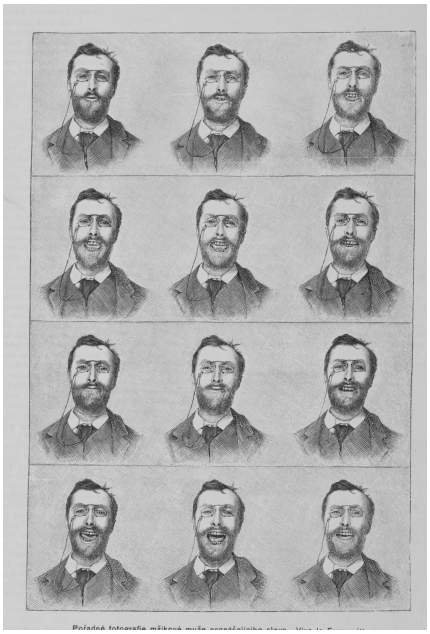
73 Roman Prahl spojuje rozvoj komického obrázkového seriálu se zrodem kinematografie; PRAHL 2014, 122. Fotografie se také stala námětem některých Scheinerových vtipů – např. U fotografa, *Světozor* XXIV, 1890, č. 1, 11–12; První fotografický výkon páně Žežulkův, *Světozor* XXV, 1891, č. 1, 11–12.

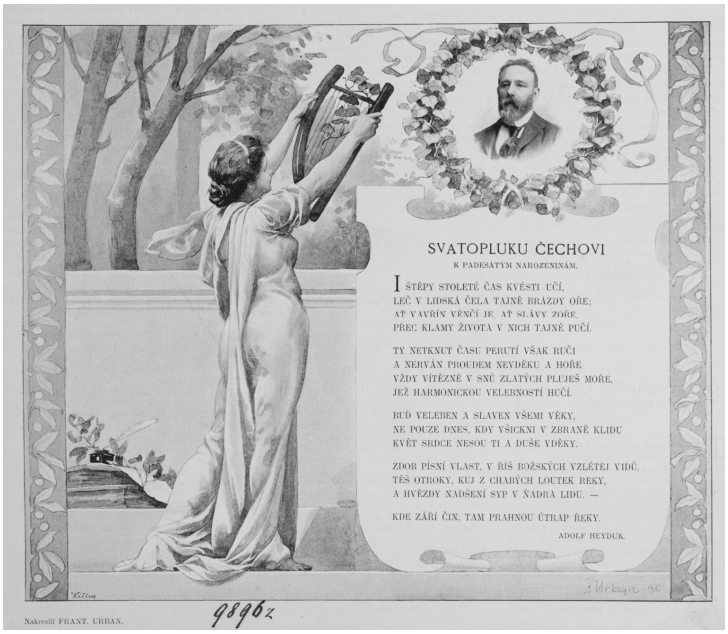
74 TRNKOVÁ 2013, 82.

75 Tento rys v podstatě zůstává v tradici primárního zaměření časopisecké reprodukce na obsah díla (více se tomuto tématu věnujeme v páté kapitole). BEEGAN 2008, 12–13.

76 Fotografické snímky Rukopisu Královédvorského. Reprodukce methody Meisenbachovy dle fotografií Jana Rokosa z r. 1861, *Zlatá Praha* III, 1886, č. 16, 252.

77 *Světozor* XXIX, 1894–95, č. 34.





30. Anonym: Pořadné fotografie mžikové muže pronášejícího slova „Vive la France!“, Světozor 1892
31. František Urban: Svatopluku Čechovi k padesátým narozeninám, Světozor 1896

V době, kdy časopisy disponují více reprodukčními technikami a využívají je současně, dochází nevyhnutelně také k jejich míšení a kombinování. Jak zaznamenal Gerry Beegan, xylografie byly pirátsky fotografovány a tištěny ve formě autotypií, běžné byly i dodatečné zásahy do fotografických reprodukcí – jejich dokreslování či překreslování. Někdy se tak dělo ve snaze potlačit technicistnost fotografie či doplnit nezřetelné detaily, jindy měly podobné úpravy dokonce původní snímek zcela překrýt a simulovat kresbu.[78] Příkladem „neškodného“ kombinování technik je kompozice, kterou k padesátinám Svatopluka Čecha vytvořil František Urban. Do středu alegorické kresby je na místo podobizny vložena mistrova fotografie **[31]**.

Široký vliv fotografie na umění 19. století byl již detailně zpracován – už od poloviny století sloužila nejen jako přímý předobraz díla, ať šlo o podobizny, salonní žánry či ilustrace, ale také významným způsobem ovlivnila výtvarnou stavbu obrazu – světelnou atmosféru, barevnost i celkové kompoziční řešení.[79] Vztah mezi fotografií a uměleckým dílem nabývá mnoha rozličných podob a je charakterizován příznačnou ambivalencí – fotografie může být vnímána jako stimul umělecké tvorby, ale i jako její konkurent.

Tuto dvojznačnost výmluvně odráží zvláště ilustrační tvorba závěru století – markantním příkladem jsou práce Luďka Marolda a jeho současníků. S výzvou, kterou pro umělce představovala přesnost a objektivita fotografie, se vyrovnávali dvojím způsobem. Prvním z nich je razantní uvolnění kresebného stylu, které jsme zmínili v předešlém oddílu; ve vztahu k fotografii odráží mimo jiné skutečnost, že kresba již nemusí být popisná. Druhým, dominantním řešením je adoptování fotograficky věrné, naturalistické estetiky, jež ve výsledku

[78] BEEGAN 2008, 9.
[79] Vlivu na tvorbu zejména francouzských umělců – Eugèna Delacroixe, Gustava Courbeta, Édouarda Maneta či impresionistů se věnoval především SCHARF 1986; viz rovněž PRAHL 1991, 21. Ke vztahu českých umělců k fotografii viz TRNKOVÁ 2013.

činí kresbu nerozeznatelnou od fotografie – jak píše Rolf Söderberg: „*We find drawings that are skilful, elegant, true to the times and even charming, but they are consistently impersonal. The levelling greyness of daylight prevails, together with the categorization of the collective*."[80]

Naturalistický výraz těchto děl, jimž dominovaly odstíny šedé, našel odraz v autotypické reprodukci, ještě více mu však konvenovaly nové tiskařské techniky jako heliogravura nebo fotolitografie. Postupné smývání hranic mezi fotografií a uměleckým dílem z ní vycházejícím prezentovaly právě ilustrované časopisy, v nichž se díky černobílé (resp. šedobílé) reprodukci stávala i barevná salonní plátna nerozeznatelnými od fotografií.[81]

Fotografický naturalismus do určité míry zasáhl i dokumentární a reportážní kresbu. V souvislosti s nejrůznějšími katastrofami se zejména v západoevropských časopisech setkáme s poměrně drastickými záběry, vytvářenými jak na základě fotografií, tak z invence kreslířů.[82] Pokud hrála úlohu prostředníka fotografie, pracovaly časopisy patrně s předpokladem, že xylografickým přenosem se děsivost výjevů zmírní – což nebylo vždy pravdou **[32]**; svou roli měla v těchto případech i nepokrytá touha po senzaci a domnělá objektivita zpravodajství jen zakrývala snahu vyhovět nejnižším lidským pudům. V každém případě ještě dlouho poté, co se reportážní záběry stanou výsostnou doménou fotografie, prezentují časopisy podobné události se stejnou drastickou přímostí **[33]**.[83] Je zřejmé, že kouzlo necenzurované reality, s níž fotografie pracují, bylo dlouhou dobu lákavější než ohled na uměřenost.

Vzájemné ovlivňování fotografie a výtvarného umění se nejvýraznějším způsobem projevilo ve vývoji umělecké fotografie. Již od padesátých let přebírají fotografie náměty uměleckých děl – žánry, krajiny, mariny, exotické, antikizující či lovecké scény. Zatímco v případě krajinářství působí postupy, jimiž fotografie navazovala na estetiku soudobých výtvarných děl, zcela přirozeně, z dnešního hlediska kuriózně se jeví uměle vytvářené žánrové či historické kompozice s modely (Jennifer Green-Lewis nazývá tuto kategorii *pictorial photography* a spojuje ji zejména s tvorbou prerafaelitů[84]).

Tato díla vyvolávala u části publika pobouření, neboť jimi byla otřesena věrohodnost fotografie jako média zaznamenávajícího „pravdu" – postavy byly jen herci v rolích.[85] Kompozice skutečně reagovaly na tradici živých obrazů, které byly také dokumentovány fotografickou

---

[80] SÖDERBERG 1977, 38; též THEINHARDTOVÁ 2000, 224. Aaron Scharf v této souvislosti upozorňuje na článek *The Camera. Is it a Friend or Foe of Art?* v *The Studio* 1893, kde autor mj. upozorňuje, že „*popular prints tend to reject the use of colour in favour of black and white*" (SCHARF 1986, 245).

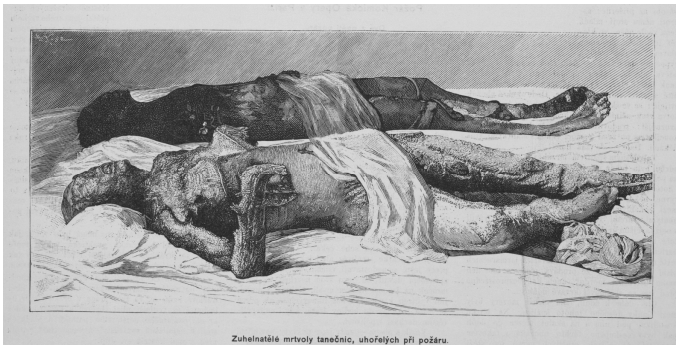
[81] SCHARF 1986, 242.

[82] Jestliže Bruno Weber píše, že „*bei Katastrophen sind Nahsichten mit grausigen Details nicht anzutreffen*," lze jeho postřeh vztáhnout pouze na německé obrazové magazíny (WEBER 1988, 177). Také v českých zemích se s drastickými záběry domácích katastrof nesetkáme – více viz kapitola VI/3.

[83] „*In the early days of reporting current political or military events were often presented with particularly brutal frankness – The cover photograph of* La Vie Illustrée *showed Turks in a victorious pose who had surrounded themselves with the heads of Macedonian soldiers they had killed. In 1899* Leslie's Weekly *showed a cover photograph with dead bodies in the trenches* (...). *Executions in China – one of the standard topics in photojournalism – were shown for the first time in 1900 and the catastrophic famine in India in 1901 was reported in detail in* L'Illustration." DEWITZ/LEBECK 2001, 62.

[84] GREEN-LEWIS 1996, 54.

[85] „*Whereas street photography with its ‚unquestionable fidelity of resemblance'* (...) *was so literal as to be inartistic, pictorial photography was inartistic because of its poorly defined relationship to the truth.*" Ibidem, 55. I „pravda" tzv. dokumentární fotografie přitom nebyla nezpochybnitelná; jak poznamenává Peter Burke, fotografové často komponovali scény, jež měly zachycovat reálné situace, na základě ustálených konvencí žánrového malířství – zejména holandských výjevů z hospod, trhů či venkovského života. BURKE 2010, 23.





32. Anonym: Požár Komické opery v Paříži. Zuhelnatělé mrtvoly tanečnic, uhořelých při požáru, Světozor 1887
33. Anonym: Povraždění křesťané v Kumanově, Zlatá Praha 1913



34. Anonym: Dáma v renaissančním kostumu. Kompoziční studie z fotografického závodu Mulačova, Světozor 1886



35. J. Pírko: Drotar. Fotografická studie, Zlatá Praha 1896

cestou. I tento žánr pronikl na stránky českých magazínů, byť o mnoho desetiletí později. *Dáma v renaissančním kostumu* **[34]**, dílo z Mulačova fotografického závodu, publikované ve *Světozoru* 1886, představuje v podstatě fotografickou verzi sentimentálních historických žánrů, jaké v časopisech zastupovala díla Alfreda Seiferta či řady německých malířů. Shodný je také podtitul „kompoziční studie", jímž se odkazuje k nezávaznému charakteru díla a zlehčují se jeho ambice na poli „velkého" umění.[86]

Od devadesátých let se souběžně s reportážní fotografií začínají v časopisech prosazovat i umělecké snímky. V roce 1899 např. *Světozor* referuje o Jubilejní výstavě Klubu fotografů

[86] Více k tématu studie viz kapitola VII/3.

amatérů, včetně bohaté obrazové dokumentace.[87] Velmi záhy je tak umělecká fotografie postavena na roveň reprodukcím uměleckých děl – příkladem může být fotografická studie J. Pírka, kterou *Zlatá Praha* 1896 publikovala na titulní straně **[35]**, a to navíc na barevném podkladě, který dílo jednoznačně posouval do „sféry umění". Zatímco z počátku hraje v tomto nadšeném přijetí určitou roli atraktivita a jistá kuriózност fotografií, po roce 1900 již umělecké fotografie tvoří běžnou součást časopisecké produkce a ocitají se na jedné straně s reprodukcemi.

[87] S.: Jubilejní výstava členská klubu fotografů amatérů v Praze, *Světozor* XXXIII, 1899, č. 35, 418.

IV. Umělci ve službách ilustrovaných časopisů

V průběhu mnoha desetiletí existence ilustrovaných časopisů se na jejich stránkách vystřídaly stovky autorů. Následující text se na příkladech konkrétních osobností pokouší vystihnout jak různé přístupy ve spolupráci umělce s časopisem, tak i proměny, jimiž tento vztah procházel v průběhu času. Kromě ocenění významu, který měla práce umělců pro utváření celé vizuální stránky časopisu, je důležitý a přínosný rovněž pohled z opačné strany, kdy lze na základě toho, jakým způsobem a v jakých souvislostech bylo dílo umělce prezentováno, charakterizovat vnímání jeho osobnosti společností.

O kvalifikaci různých typů umělců pracujících pro časopisy se snažili mnozí autoři věnující se této tematice. Např. Marie-Laure Aurenche formuluje tři kategorie: první jsou příležitostní kreslíři, většinou studenti umění či málo známí umělci, kteří nebyli považováni za profesionály. Druhou tvoří naopak slavná jména jako Gustave Doré nebo Paul Gavarni a třetí kreslíři-rytci, již byli dílenskými pracovníky listu.[1] Zatímco tento způsob klasifikace vychází z míry umělcova talentu, jeho postavení ve společnosti a z toho plynoucího druhu spolupráce s listem, Paul Hogarth se zaměřuje na tematickou specializaci umělců, když je rozděluje na typy *artist-explorer*, *artist-naturalist*, *artist-observer* a *special artist*.[2]

Je zřejmé, že žádná kategorizace nemůže postihnout všechny aspekty, jež práce pro časopisy přinášela, a vždy se najde umělec, který do žádné skupiny nezapadá. S tímto vědomím přinášíme vlastní pokus o shrnutí různých variant vztahu časopis-umělec. Jak samotné názvy podkapitol naznačují, nejde o žádnou absolutní klasifikaci, ale spíše o to, postihnout s ohledem na vývoj časopisů v českých zemích a na vývoj českého umění ve druhé polovině století zásadní momenty, v nichž se tyto dva aspekty stýkají. Zaměříme se tedy převážně na významné osobnosti, v jejichž díle byla práce pro časopisy silně zastoupena a kteří současně slouží jako „modelové příklady". Pozornost bude ale věnována také „malým" umělcům, jejichž dnes většinou zapomenuté dílo dávalo ve své době časopisům tvář. Všichni tito tvůrci se významným způsobem podíleli na vizuální zkušenosti celých generací čtenářů, kteří jejich prostřednictvím poznávali a vnímali svět.

České časopisy se pochopitelně staly především platformou pro prezentaci domácí tvorby. Cesta k tomuto cíli však nebyla snadná. V šedesátých letech, kdy se v českých zemích objevují první ilustrované časopisy, nebyla umělecká scéna na tuto práci zcela připravena – problém spočíval především v omezených možnostech převodu kresby do grafické podoby,

[1] Marie-Laure AURENCHE: *Edouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque* (1833–1870), Paris 2002. Cit. in: MARTIN 2006, 65–66.
[2] HOGARTH 1967, 17.

o nichž jsme pojednali v předešlé kapitole. Samotné počátky obrazových časopisů u nás jsou proto spojeny s nakupováním a přebíráním ilustrací ze zahraničních zdrojů. Tyto reprodukce měly většinou slabou úroveň, jež se stávala terčem dobové kritiky.[3] Teprve na konci šedesátých let se ustavuje okruh umělců, tvořících první generaci spolupracovníků ilustrovaných časopisů.

1. Stálý přispěvatel

Práce první generace umělců působících v ilustrovaných časopisech určují vzhled časopisů od druhé poloviny šedesátých let až po celou následující dekádu. Ve srovnání s pozdější praxí vykazovaly časopisy v tomto období daleko skromnější počet spolupracovníků. Později roste nejen množství českých umělců, ale také se zvyšuje podíl zahraničních reprodukcí. Je zřejmé, že po době, kdy byly první časopisy nuceny nakupovat reprodukce ze zahraničí, se nově vznikající magazíny na konci šedesátých let snaží udržovat svébytně český charakter listu používáním domácích ilustrací a klást důraz na kvalitu. To se týká jak *Květů* v letech 1867–1872, tak i *Světozoru* v prvním desetiletí jeho existence. Tehdy vzniká okruh stálých spolupracovníků, z nichž většina zpravidla působí v obou magazínech současně. Hlavním specifikem umělců v tomto období je jejich dvojí zaměření – pro časopis vytvářejí vlastní původní kresby, zároveň však působí jako kreslíři, prostředkující předlohu od jiného autora pro převedení do xylografie.

V západní Evropě byly role původního a provádějícího kreslíře většinou striktně odděleny. Velké časopisy disponovaly vlastními kreslířskými odděleními s množstvím zaměstnanců a vzhledem k obrovské popularitě ilustrovaných magazínů se práce časopiseckého kreslíře brzy stala atraktivní formou výdělku. K tomu se vztahuje i anonymní dobový povzdech z německého prostředí: „*Bedeutende Talente fanden bei den illustrirten Zeitungen so reichen Lohn und einen so ausgedehnten Wirkungskreis, daß sie Pinsel und Palette verliessen, um als Zeichner der Kriegsereignisse, als Illustratoren der Haupt- und Staatsactionen, Volksfeste, Ausstellungen u.s.w. ausschliesslich zu arbeiten.*“[4]

V českých zemích byla situace, zejména v prvních desetiletích, značně odlišná. Časopisy se potýkaly s nedostatkem abonentů, kteří by jim poskytli finanční jistotu a umožnili také větší investici do ilustrací. O závratných příjmech zahraničních kreslířů si proto čeští umělci mohli nechat jen zdát. Stejně jako redaktorská práce, i úvazek časopiseckého kreslíře vyžadoval především obětavost a neustálé nasazení. Jak vzpomínal první redaktor *Světozoru* Emanuel Tonner: „*Když potřeba kázala, i první umělci musili poslouchati. Pamatuji se, že nenahraditelný Ant. Bubák i noci musil obětovati, aby obraz jeho mistrovský v čas byl dokončen, a ubohý mistr Scheiwl nejednou pravé se mnou míval peklo, když nepřestával jsem naň naléhati, aby to ono v čas přišlo do listu, jak se mi uzdálo.*“[5] Přesto je zřejmé, že v šedesátých a sedmdesátých letech, jež byly po stránce umě-

[3] Tato situace nebyla na evropské, ale ani světové scéně neobvyklá. Obdobně fungovaly v počátcích např. americké časopisy, ale i evropský průkopník ilustrovaných listů, *Leipziger Illustrirte Zeitung*, které pro nedostatek domácích sil najímaly ve čtyřicátých letech britské dřevorytce. MARTIN 2006, 29.
[4] Cit. z *Der Görresverein zur Massenverbreitung guter Volksschriften*, 1873, 4. In: GRAF 2003, 1.1.
[5] TONNER 1886, 610.

leckého provozu v českých zemích poněkud nezáživné, představovala časopisecká práce pro mladé, ale i zralejší umělce vítanou možnost realizace a přivýdělku.

Tematická šíře ilustrací publikovaných v tomto období nebyla příliš velká a odpovídala omezeným finančním možnostem magazínů. Pokud jde o původní kresby, největší prostor dostávaly výjevy z českých měst a vesnic, pohledy na hrady, zámky a další významné budovy a krajinářské kresby. Jejich autory byli v této době především žáci Haushoferovy krajinářské školy – Alois Bubák (1824–1870), Hugo Ullik (1838–1881), Bohuslav Kroupa (1838–1912) či Julius Mařák (1832–1899).

Pro kreslíře pracující na základě předlohy pak k dalším pravidelným námětům patřily podobizny významných osobností (které byly vytvářeny převážně podle fotografie) a reprodukce především starších uměleckých děl – obrazů, sochařských prací, předmětů užitého umění. Z umělců, již se na tyto okruhy zaměřovali, lze jmenovat např. Josefa Scheiwla (1833–1912), Bedřicha Kriehubera (1834–1871) či Karla Maixnera (1840–1881). Jedním z nejvytíženějších kreslířů byl Josef Mukařovský (1851–1921), který působil ve *Světozoru* téměř po celou dobu jeho existence. Proměny v charakteru jeho příspěvků korespondují s vývojem časopisecké ilustrace. Zatímco v prvních desetiletích spočívala jeho práce v kresbách podle fotografických předloh, v osmdesátých letech již dominují původní kresby dokumentárního a žánrového typu.

Osobností, s níž se na stránkách časopisů setkáme bezkonkurenčně nejčastěji, je dnes zcela zapomenutý malíř a grafik **František Chalupa** (1828–1887). O jeho životě a tvorbě se zachovaly jen kusé údaje, jejichž zdrojem je stručný umělcův životopis otištěný ve *Světozoru* po jeho smrti.[6] Z něj jsou do dnešních dnů čerpány informace, jako je např. existence závodu na vyšívání praporů, který měl Chalupa založit se svou manželkou. Pouze na základě společné inzerce je doložena Chalupova spoluúčast ve fotografickém závodě Emanuela Dítěte, kde měl působit v šedesátých letech.[7]

Dostupné Chalupovy práce pro ilustrované magazíny ukazují, že jeho životní osudy šly ve velké míře ruku v ruce s vývojem českého časopisectví. Již jako mladík se stal faktorem litografického závodu Karla Viléma Medaua v Litoměřicích.[8] V jeho službách, ale i poté, co roku 1854 převzal Medauovu pražskou pobočku Karel Bellmann,[9] vytvářel v padesátých letech litografie pro časopis *Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten* **[36]**. Po přestěhování do Prahy začal navštěvovat večerní kurzy na Akademii a zapojil se do národního spolkového života.

Od šedesátých let pak svůj život spojil s prací pro časopisy, zejména *Květy* a *Světozor*, v nichž již nepůsobil v roli grafika, nýbrž kreslíře. Uplatnil se téměř ve všech oblastech, jež časopisy kreslířům nabízely. Byl např. autorem záhlaví módní přílohy *Květů* (poprvé 24. 10.

[6] [CHYTIL?] 1887, 363–366.
[7] PSch [Pavel SCHEUFLER]: heslo Chalupa, František. In: Nová encyklopedie 1995, sv. I, 296. TOMAN 1993, 394–395 uvádí, že Chalupa byl také vydavatelem časopisu *Ruch*, kam psal povídky a poučné články. S největší pravděpodobností zde došlo k záměně za malířova jmenovce, spisovatele Františka Chalupu (1857–1890).
[8] DOSKOČIL/PŘENOSILOVÁ/SMETANA 1999, 39–40.
[9] MATĚJČEK 1929, 298.



36. František Chalupa podle F. Lorenze: Die verlassenen Kinder, Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten 1856

1867). Podle skutečnosti vytvářel pohledy na česká města a památné i nové stavby, stejně jako kresby dokumentárního charakteru – zejména záběry na železniční neštěstí, povodně a různé další pohromy. Ilustroval také některé odborné texty, jako např. cyklus článků *Návštěva bání*, vycházející na pokračování ve *Světozoru* 1871.

Velká část jeho prací vznikala na základě předloh – pro záběry exotických míst jimi byly především fotografie, ale i kresby jiných autorů. Xylografie, pro něž Chalupa převáděl kresby jiných umělců, dokazují jeho schopnost věrně reprodukovat cizí kresebný projev – patrné je to zejména u specifického rukopisu Františka Bohumíra Zvěřiny.[10] Příkladem práce na základě staré předlohy je kresba podle Sadelerovy rytiny Hradčan a Malé Strany z roku 1606, kterou publikoval *Světozor* roku 1868.[11]

Na rozdíl od některých svých kolegů zůstal Chalupa činným spolupracovníkem časopisů až do své smrti. Ve druhé polovině osmdesátých let již role kreslíře pomalu ztrácela svůj význam, Chalupa se však nadále uplatnil jako dokumentátor, zaznamenávající důležité události a pohledy na nové budovy i mapující českou krajinu. Prostor v této době občas dostala také jeho figurální tvorba (např. Pohádka o vážce, *Zlatá Praha* 1886), hlavní role mezi jeho časopiseckými ilustracemi však nadále patřila architektonickým kresbám.

Jak dokládá i příklad Františka Chalupy, jedním z výrazných rysů první generace českých časopisů je poněkud vlažný přístup k autorství kresby, jež často nebylo považováno za důležité. V extrémním případě se to projevovalo otištěním ilustrace bez označení autora,[12] tato praxe však neměla dlouhého trvání. I když se pak již jméno autora pod ilustrací stalo standardem, v textu, jenž se k obrázku vztahoval (resp. k němuž se vztahoval obrázek), nebyl umělec zmíněn téměř nikdy. Jedinou výjimku tvořily některé reprodukce obrazů prezentovaných na výstavách Krasoumné jednoty, u nichž se jméno autora obvykle objevilo, ačkoliv hlavní prostor byl věnován popisu či obsahovému výkladu díla. Ostatní, „běžný" obrazový doprovod byl chápán jako výbava časopisu, v níž nebyl pro prezentaci autora důvod ani místo.

[10] Např. ilustrace *Povoz na Slovensku v horách*, jež obsahuje také signaturu rytce Jana Rouse, je dokladem toho, že Chalupa nebyl autorem grafiky, ale skutečně pouze kresebného přenosu původní skici. František Chalupa podle Františka B. Zvěřiny, Povoz na Slovensku v horách, *Květy* III, 1868, č. 8, 60.

[11] Hradčany a Malá Strana r. 1606. Dle Friedrichovy fotografie Sadelerovy rytiny kreslil Chalupa, ryl Jahn a Henftling, *Světozor* II, 1868, č. 6, 55.

[12] To se týká především prvních pokusů o obrazové časopisy, jako je *Praha*, *Osvěta* či *Rodinná kronika*, u nichž byla kvalita reprodukcí velmi nízká.

Umělci této generace tak patřili mezi ostatní „neviditelné“ spolupracovníky, již zajišťovali chod časopisu. Dokládá to i fakt, že z počátku byli např. ve *Světozoru* pod ilustrací zmiňováni rovněž rytci kresby, jejichž podíl na vzniku ilustrace byl v této době stejně důležitý jako práce kreslíře.

Poněkud nevděčná role umělců pracujících pro obrázkové časopisy v jejich počátcích vyplyne zejména v porovnání s generací tvořící v osmdesátých a devadesátých letech. Pozornost, jaké se umělcům dostávalo v pozdější době, je nesrovnatelná; zatímco pro mladší autory bylo přirozené, že časopisy jim kromě možnosti přivýdělku poskytovaly také permanentní reklamu, s nadsázkou lze říci, že po některých z tvůrců první generace časopisů zůstal kromě bohatého výtvarného materiálu pouze nekrolog.

Ani ten však nebyl vždy důstojným ohlédnutím za prací umělce. Úmrtí již zmíněného Karla Maixnera, jenž pro Hálkovy *Květy* a *Světozor* vytvořil v letech 1867–1879 stovky kreseb, ač většinou podle cizích předloh, oznámil roku 1881 *Světozor* jen jedinou větou.[13] „Dlouholetý spolupracovník našeho listu“ je formulace, shrnující ve stručných nekrolozích rozsáhlé dílo Vojtěcha Brechlera (1826–1891), Edvarda Herolda (1820–1895) či Antonína Josefa Levého (1845–1897). Stejně jako v případě Františka Chalupy, právě tyto časopisecké zprávy přitom často zůstávají jediným zdrojem informací o díle mnoha dnes téměř zapomenutých umělců. S Emilem Zillichem (1829–1896) se *Světozor* rozloučil příznačně těmito slovy: „*Jím odešel z řad výtvarníků českých jeden z osvědčené starší generace, pracovník pilný, tichý a skromný až k sebezapření.*“[14]

2. Umělec-cestovatel

Zatímco stálí spolupracovníci časopisů dodávali především obrazy z domácích luhů a hájů, významná role připadla záhy také umělcům zasílajícím kresby z cest. Posun od přejímání exotických ilustrací ze zahraničních médií k reprodukování umělecké produkce na toto téma z vlastních řad byl důležitým krokem k emancipaci českých časopisů a jejich vyrovnání se evropským standardům. Z počátku se v případě pohledů na cizí země a města jednalo především o kresby podle fotografií, postupně ale přibývalo autentických záběrů. Pro časopisy takto pracovali zejména umělci žijící dlouhodobě v zahraničí.

S rolí umělce-cestovatele je úzce spjat termín *Spezialartist*, pozice, jíž využívaly všechny velké evropské časopisy (čeština nezná ekvivalent tohoto výrazu – anglicky *special artist*, francouzsky *envoyé spécial*.) Jednalo se o zvláštního zpravodaje, podávajícího autentické a aktuální vizuální záznamy z tematických oblastí, na něž se specializoval. Ve většině případů šlo o zpravodajství válečné, kdy umělec pořizoval kresby z vojenských táborů, bojišť či politických jednání. Na rozdíl od cestujícího kreslíře, který požíval svobody pohybu i volby námětu, jej tedy

[13] *Světozor* XV, 1881, č. 2, 23. Paradoxně více prostoru než „domovský“ *Světozor* věnoval Karlu Maixnerovi po jeho úmrtí časopis *Ruch*, v němž se nikdy žádná jeho práce neobjevila. *Ruch* III, 1881, č. 3, 44.

[14] [anonym]: Emil Zillich, *Světozor* XXX, 1896, č. 12, 144. V zájmu objektivity je ale také nutné zmínit opačný příklad, kdy časopis nejen ocenil zásluhy zemřelého spolupracovníka, ale prokázal rovněž velkou míru lidské účasti – po předčasném úmrtí Aloise Bubáka přinesl *Světozor* s nekrologem i výčet všech umělcových reprodukovaných děl a v zápětí jeho vydavatel František Skrejšovský uspořádal veřejnou sbírku na pozůstalou vdovu a nezletilou dceru. *Světozor* IV, 1870, č. 13, 104.

časopis vysílal na konkrétní místo a jeho práce byla často vystavena velkým rizikům – kromě samotného nebezpečí zranění či zabití v bitvě hrozilo kreslířům zejména zatčení za špionáž.[15] K jeho nejdůležitějším vlastnostem proto patřila pohotovost, novinářský instinkt a také statečnost.

Nejslavnější hold speciálnímu kreslíři složil Charles Baudelaire v článku *Malíř moderního života*, věnovaném Constantinu Guysovi.[16] Ačkoliv Baudelaire obdivoval především Guysovo podání současné Paříže, tento umělec se uplatnil také jako válečný kreslíř a stál v podstatě u zrodu reportážní válečné kresby. Pro *Illustrated London News* dodával záznamy z krymské války (1853–1856), jež se stala prvním konfliktem, který se odehrával „v přímém přenosu" na stránkách ilustrovaného tisku.[17]

Spezialartist byl většinou zaměstnancem časopisu, někdy ale v této pozici fungovali i amatérští kreslíři z řad vojáků. Skicovitost a nedokonalost kresby nebyly nijak na závadu, protože po doručení redakci (které mnohdy probíhalo značně dobrodružně) se skici ujal profesionální kreslíř, jenž ji připravil pro rytce. Samotná prezentace výsledné rytiny se pak lišila podle zvyklostí jednotlivých států. V Británii zůstávali autoři kresby často zcela anonymní, zatímco francouzské listy uváděly všechny, kdo se na ní podíleli. Německý tisk šel střední cestou – sám *Spezialartist* byl ponechán v anonymitě, jmenován býval pouze autor kresebného přenosu skici.[18] Exkluzivitu a autentičnost, spojené s kresbou, pak časopisy zdůrazňovaly prostřednictvím popisky, jež hrdě oznamovala její původ „od našeho speciálního umělce".

V českých zemích se s pojmem *Spezialartist* v tomto úzce vymezeném smyslu nesetkáme. Finanční možnosti českých časopisů byly značně omezené, válečné zpravodajství proto řešily především přejímáním ilustrací ze zahraničního tisku. Zároveň je nutné si uvědomit, že pro české magazíny představoval tento druh zpravodajství i jiný problém než finanční. Zejména pokud šlo o konflikty odehrávající se na slovanském jihu či východě, nebyly preference českých médií vždy tak jasně vlastenecky dané, jako tomu bylo v případě velkých evropských mocností. Jen málokdy se mohl český tisk zcela ztotožnit se záměry a postupy rakouské armády, a k válečnému zpravodajství tak přistupoval vždy s velkou opatrností.

Určitou výjimku představuje tzv. Velká východní krize, která v letech 1875–1878 vzedmula vlnu zájmu a solidarity v celé české společnosti. Denní tisk přinášel aktuální zprávy a pozadu nezůstal ani v té době jediný velký ilustrovaný list *Světozor*; jeho stránky se plnily nejen aktualitami, ale i fejetony, cestopisy a povídkami, které spolu s překlady lidových písní a díly současných básníků a spisovatelů přibližovaly čtenářům jihoslovanský svět. Kresebný doprovod tvořily především z počátku pohledy na krajinu a města a podobizny hlavních politických osobností, jež vznikaly podle fotografických předloh. Postupně ale narůstala potřeba skutečného obrazového zpravodajství.

Finanční náročnost vlastního zpravodaje časopis vyřešil spoluprací s dalšími periodiky, o které také informoval své čtenáře: „*Vážné události na východě, které mocným proudem svým zajímají*

[15] HOGARTH 1967, 23–26; MARTIN 2006, 73–74.
[16] BAUDELAIRE 1968, 587–625. Z dobových autorů se tématu obsáhle věnuje také Mason Jackson; viz JACKSON 1885, 328–354.
[17] Více viz KELLER 2011.
[18] MARTIN 2006, 63.

mysli Evropy veškeré a ku kterým i národ náš s myslí povznešenou hledí, pobádají nás, abychom i my v našem illustrovaném listu pilně k tomu hleděli, by onen boj za svatou svobodu Slovanstva pobalkánského obrazem i slovem co nejvěrněji vylíčen byl. Vydavatelstvo listu učinilo opatření, aby čtenářstvu „SVĚTOZORA" dostalo se zase obrazův původních, představujících znamenitá města i místa na bojišti balkánském a asijském a získala osvědčeného korrespondenta „Politiky" p. Alfreda Penecke, který na cestě do Bukurešti se nalézá, aby opět jako loni původní náčrtky nám zasílal. Rovněž jsme i dále vešli v smlouvu s majitelem „Nivy" p. A. J. Marcksem v Petrohradě a redakcí časopisu „Daheim", dle kteréž na společné útraty původní válečné obrazy korrespondenta „Nivy" přinášeti budeme, kteréž zajisté všeobecné dojdou obliby."[19]

Sdílení válečných zpravodajů několika periodiky nebylo ani v západní Evropě ničím výjimečným, překvapivé se v tomto případě může jevit spojenectví tří časopisů různé národní příslušnosti (a jí odpovídajících různých politických zájmů). Zatímco petrohradská *Niva* náležela do okruhu slovanských bratří, německé časopisy, k nimž patřil i lipský *Daheim*, byly v českých zemích vnímány spíše negativně. Dočasné profesní spojenectví tak lze chápat – kromě finančních výhod – především v ohledu na odvěkého společného nepřítele celé Evropy, Osmanskou říši.

Kromě těchto sdílených kreseb, jež časopis otiskoval bez uvedení autora, objevovaly se také reprodukce na základě náčrtků zmíněného korespondenta pražského německého listu *Politik*, Alfreda Penecke, jež pro xylografii upravovali stálí spolupracovníci Baltazar Kutina, František Chalupa a Josef Mukařovský. Ačkoliv jejich kresebné předlohy se nezachovaly, na základě rozdílnosti výsledných prací lze předpokládat odlišný přístup jednotlivých kreslířů k původní skice. Zatímco Kutina věnuje pozornost celkovému „zvýtvarnění" kresby, ale zachovává naivní ztvárnění postav,[20] Mukařovský figury naopak upravuje, ale původní skicovitost výjevu ponechává.[21]

Jestliže válečné zpravodajství bylo v českém tisku limitováno finančními prostředky, pozice cestujícího kreslíře časopisy bohatě využívaly. Ve většině případů se jednalo o umělce pohybující se v rámci „širší vlasti", Rakouska, později Rakouska-Uherska. Hlavní destinací byl jednoznačně Balkánský poloostrov, jenž v sobě spojoval dobový zájem o slovanskou vzájemnost s atraktivitou orientálního nádechu. Stejně jako *Spezialartist*, i cestující umělec vytvářel kresby přímo v terénu, jeho stručně nahozené studie se proto většinou musel ujmout další kreslíř, který ji převedl do reprodukovatelné podoby. Míra věrnosti původní předloze se pak lišila případ od případu a závisela na zkušenostech obou autorů. Třetí osobou v procesu vzniku ilustrace byl rytec. Výsledkem může být velmi rozdílný výraz děl, na jejichž počátku stál jediný umělec-cestovatel.

V této souvislosti je třeba zmínit zajímavou osobnost **Emanuela Salomona Friedberga-Mírohorského** (1829–1908). Tento důstojník rakouské armády, jehož kariéra strmě stoupala od účasti v bitvách pod vedením maršála Radeckého na konci čtyřicátých let až po udělení Řádu železné koruny a šlechtického titulu na počátku let osmdesátých, byl zároveň

[19] Našemu čtenářstvu! *Světozor* XI, 1877, příloha č. 18, 213.
[20] Baltazar Kutina podle Alfreda Penecke: Zajatí nizamové v Cetyni, *Světozor* IX, 1875, č. 48, 574.
[21] Josef Mukařovský podle Alfreda Penecke: Z bojiště: Srbský sbor ohledací, *Světozor* X, 1876, č. 29, 414.

zaníceným vlastencem a především nadšeným milovníkem výtvarného umění a literatury.[22] Jakožto autodidakt (jeho školení se omezilo na návštěvy malířských kurzů na pražské Akademii) vytvářel především kresby a akvarely, v nichž pojednával místa, na která jej přivedla jeho vojenská služba. Ilustrované časopisy publikovaly tyto práce od počátku své existence, často jako doprovod vlastních umělcových textů. Ačkoliv měl Mírohorský válečné konflikty takříkajíc „z první ruky", skutečným válečným zpravodajem se nikdy nestal. Většina jeho prací pro časopisy se věnovala ryze cestovatelským zážitkům; texty, stejně jako ilustrace líčily specifika navštívených zemí, jejich krajinu, architekturu a zejména lid a jeho zvyky. Takové byly např. cestopisy publikované v *Obrazech života* v letech 1859 a 1860.[23]

Pokud se již vyjadřoval k politickým záležitostem, činil tak anonymně a se snahou nedotknout se kontroverzních bodů. Příkladem může být článek *Parlamentářská cesta*, v němž na stránkách *Světozoru* vylíčil svůj zážitek ze severní Itálie po uzavření míru roku 1866.[24] Text s podtitulem „dle podání očitého svědka" vyprávěl o hlavním hrdinovi F., jímž byl sám autor, ve třetí osobě a v souladu s jeho diplomatickým posláním udržoval uhlazený a neutrální tón. Příběh sám poněkud postrádal děj, ten byl však nahrazen barvitým popisem italských uniforem, důstojnické stravy, nádhery místních paláců a uměleckých památek. Popiska pod doprovodnými obrázky uváděla jak autora předlohy (iniciálami E. F.), tak i jméno kreslíře a rytce. Ačkoliv informace obsažené v tomto nikterak dobrodružném textu rozhodně nevyzrazovaly žádné vojenské tajemství, zachování autorovy anonymity mu dodávalo punc autenticity a určitou napínavost.

Co se týče samotných ilustrací, působily i přes autorův diletantismus vždy suverénně. Výsledný vzhled xylografie však často nemá s původním náčrtkem mnoho společného – stejně jako u zahraničních kreslířských zpravodajů, Mírohorského kresby vznikaly ve spěchu, a jejich zběžnost navíc často odhalila kreslířovy nedostatky v základních znalostech anatomie či stavby



37. Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský: Snídaně v Něguši, 1867

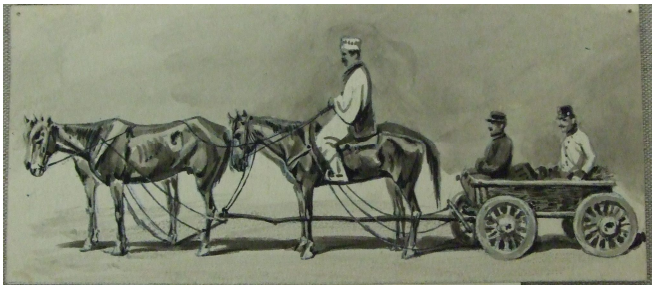


38. Karel Purkyně podle Emanuela Salomona Friedberga-Mírohorského: Snídaně v Něguši, Květy 1868

[22] Č. 1873, 606–607, 614–615.

[23] Z Temešváru do Mehádije. Zlomek cestopisný z roku 1854. Od Mírohorského, *Obrazy života* I, 1859, č. 1, 5–10; Návštěva v Bělehradu srbském. Od Mírohorského, *Obrazy života* I, 1859, č. 2, 47–52; Cesta do Valašska a po Valašsku. Od Mírohorského, *Obrazy života* II, 1860, 115–120, 173–177, 225–230, 269–271, 321–324, 359–368, 400–412, 439–440.

[24] Parlamentářská cesta (Upomínka z války r. 1866 v Italii, dle podání očitého svědka.), *Světozor* I, 1867, 213–216, 224–226.




39. Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský: Pošta ve knížectví Valašském, (1860)
40. Anonym podle Emanuela Salomona Friedberga-Mírohorského: Valašská pošta, Obrazy života 1860

prostoru. Rozsah úprav, jakými prvotní náčrty prošly, než mohly být převedeny do dřevorytu, dokumentuje např. výjev *Snídaně v Něguši*, otištěný v *Květech* roku 1868 **[37, 38]**. Karel Purkyně původní kresbu prostorově ukotvil, dodal postavám větší pevnost a určitost. Výsledný kresebný výraz se od předlohy diametrálně liší. Podobně razantní změny se dočkala i ilustrace *Valašská pošta*, publikovaná v *Obrazech života* 1860, v níž byl původně statický záznam oživen pohybem (kreslíř je v tomto případě neznámý) **[39, 40]**.

Mezi českými umělci se přece jen jeden *Spezialartist* nachází, nikoliv však v českém, ale německém tisku. V této roli se ocitl **František Bohumír Zvěřina** (1835–1908), jenž patří k nejvýznamnějším spolupracovníkům českých ilustrovaných časopisů. Zvěřinovo působení v ilustrovaném tisku odráží věrně jeho životní osudy.[25] Není v nich nouze o paradoxy. Umělec, vyloučený roku 1859 ze studia na pražské Akademii pro podezření z panslavismu, se v době Velké východní krize stal jakožto věrný – samozřejmě rakouský – vlastenec válečným zpravodajem rakouské armády. Doporučení mu opatřily kromě ministerstva zahraničí i německé časopisy *Heimat* a *Leipziger Illustrirte Zeitung*, k jejichž stálým spolupracovníkům již po léta patřil. Právě tyto magazíny uveřejňovaly Zvěřinovy kresby z bosensko-hercegovských bojišť, mezi nimiž vynikají sugestivní podobizny povstalců-insurgentů, odsouzených k smrti, stejně jako oficiální portréty členů bosenské delegace, účastnících se ve Vídni politických jednání **[41]**. I když tyto kresby do českých časopisů až na výjimky nedoputovaly, a Zvěřinova pozice „speciálního umělce" tak zůstala vyhrazena zahraničnímu tisku, on sám patřil v té době již také k pravidelným přispěvatelům českých magazínů.

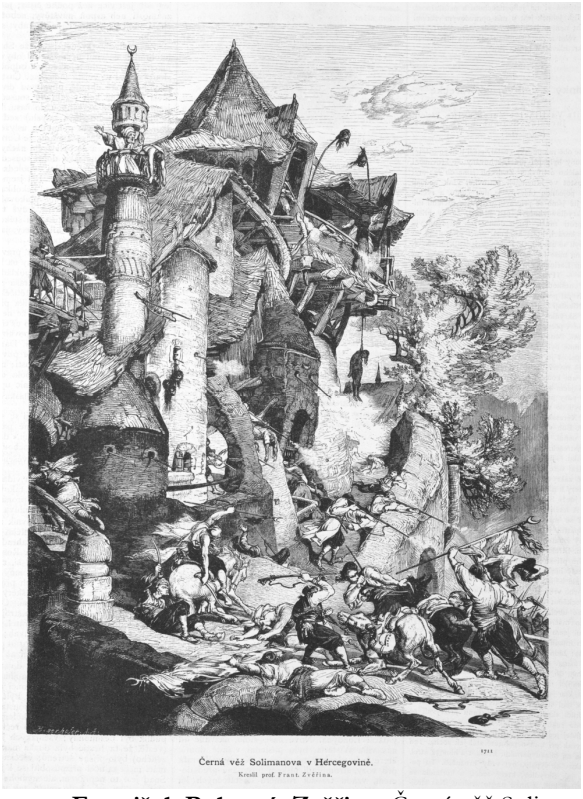
František Zvěřina zahájil svou uměleckou dráhu jako Haushoferův žák, již v době studií na Akademii se však jeho preference ubíraly poněkud odlišnými cestami. Svou první cestou na Slovensko roku 1854 se v podstatě přihlásil k dílu Josefa Mánesa, což potvrdil i citací motivu klisny s hříbětem z Mánesova *Domova* v kresbě *Rusínský pastevec*.[26] Právě orientace na slovanský východ se stala mladému umělci osudnou – vyloučení z Akademie předcházelo vystavení dvou obrazů z rusínského venkova.

Díky tomu, že se po nuceném odchodu z Prahy uchýlil k učitelské dráze, která jej zavedla až na Balkánský poloostrov, zasvětil Zvěřina svou uměleckou tvorbu takřka výhradně

[25] Viz DLÁBKOVÁ 2008, 29–52.
[26] Viz CHROBÁK 2008, 18–19. Relativnost vnímání „kontroverzních" námětů v českém umění bachovské doby dokládá i fakt, že tento Zvěřinův výjev byl roku 1877 beze všech negativních konotací reprodukován v časopise *Heimat*.



41. František Bohumír Zvěřina: Mustafa beg Fadil Pašič, Mitglied der bosnischen Deputation, Heimat 1879



42. František Bohumír Zvěřina: Černá věž Solimanova v Hercegovině, Zlatá Praha 1885–86

práci pro ilustrované časopisy, jež se staly jeho jedinou spojnicí s diváky. Jeho spolupráce s časopisy počíná v polovině šedesátých let. Zatímco Hálkovy *Květy* zaplnil především kresbami ze slovenského venkova, od osmdesátých let mezi nimi dominují výjevy ze slovanského jihu, jež se staly Zvěřinovou specialitou.

Dobově velice atraktivní balkánská tematika mu zajistila stálou oblibu čtenářů, a to především ve spojitosti s jeho originálním a nezaměnitelným uměleckým výrazem, v němž proměňoval nevábné polorozpadlé chatrče a nehostinné horské vrcholy v místa plná fantastických tvarů, skrývajících nejedno dobrodružství **[42]**. Zvěřinovy kresby uspokojovaly divácku touhu po neobvyklém, extravagantním a současně vyhovovaly dobovému zájmu o jihoslovanský svět. Pro české časopisy byl Zvěřina zároveň zdrojem vlastenecké pýchy, s níž připomínaly jeho úspěchy v evropských magazínech. Kromě již zmíněné *Heimat* a *Leipziger Illustrirte Zeitung*, se kterými dokonce uzavřel jakýsi druh smlouvy o exkluzivní spolupráci, se jeho kresby v průběhu desetiletí objevily v časopisech *Gartenlaube*, *Neue Illustrirte Zeitung* či *Globus*, uveřejňovaly je i britské *Illustrated London News*, ruská *Niva* či španělský *El Mundo Ilustrado*.[27]

Významný je také Zvěřinův literární podíl v práci na časopisech. Již na počátku své spolupráce spojil své kresby z Vysokých Tater s rozsáhlým textem *Cesta k pěti uherským jezerům*[28] a své texty publikoval i nadále. Ať již šlo o velké články nebo stručné přípisy k jednotlivým výjevům, z textů jsou patrné literární ambice autora, který se nespokojil s pouhým po-

[27] ZVĚŘINA 1909, 200; ZVĚŘINOVÁ-NĚMCOVÁ 1971, 44.
[28] F. B. ZVĚŘINA: Cesta k pěti uherským jezerům, *Zlatá Praha* I, 1864, č. 22, 262–263.

pisem zobrazeného místa, ale doplňoval je o dějové vstupy se záměrem čtenáře pobavit a zaujmout.

Jak vyplývá i z dochované korespondence, vzájemné působení obrazu a textu považoval Zvěřina za zásadní a časopisům své články nabízel ještě i v době po přelomu století, kdy se od této praxe víceméně ustoupilo. V tomto smyslu psal např. roku 1908 Viktoru Olivovi: „*S radostí Vám vždy načrtnu krátký původní text ku svým illustracím, dodáte-li mně předběžně vědět kdy která kresba na řadě k publikaci aspoň několika dni před tiskem. Bylo mně kolikráte líto, tak osiřele posílat kresby do světa beze všeho textu, an bych byl u mnoha byl tolika zajímavého původního a rázovitého a ba i veselého byl milerád napověděl, čímž by kresby jen co do zájmu byly mnoho získaly.*“[29]

Spojení obrazu a textu fungovalo ve Zvěřinově případě jako dokonalé ztělesnění obou hlavních rolí rodinného magazínu – poučné a zábavné. Právě proměna, kterou prošla prezentace Zvěřinova díla na přelomu století, je dokladem celkové změny v pojetí obrazové části magazínu. S novým důrazem na uměleckou stránku díla už nebyl textový doprovod považován za podstatný, kresba měla hovořit sama o sobě, a případný průvodní text se týkal spíše jejích výtvarných hodnot. Zvěřina se tak stal v časopisech „svědkem starých časů“, kdy obrázek a vyprávění byly nerozlučně spjaty, tvořily jednotu nebo se vzájemně doplňovaly.[30]

Zvěřina dosáhl toho, co se podařilo jen málokterému umělci. Stal se jakousi „osvědčenou značkou“, vždy originální a jasně rozpoznatelný od ostatních autorů, což neopomínaly zdůrazňovat i samotné časopisy.[31] Právě této své originalitě nakonec mohl vděčit za to, že jeho práce se v magazínech nepřestaly objevovat ani po nástupu fotografie. Zatímco většinu ostatních umělců přinášejících výjevy ze slovanského jihu fotografická reportáž postupně nahradila, Zvěřinovy kresby si díky své fantastičnosti zachovaly atraktivitu a sdělnost, jež nesouvisela s dokumentarizujícím náhledem, ale naopak vytvářela vlastní dobrodružný svět. Čtenáři přelomu století v nich již nehledali připomínku současných krvavých válek, ale spíše ztracený věk romantiky.[32]

Díky těmto specifickým rysům jeho dílo nezmizelo z ilustrovaných časopisů ještě dlouho po začátku 20. století. V době, kdy již většina Zvěřinových vrstevníků upadala do zapomnění, otiskovaly časopisy reprodukce jeho prací aktuálních i starších. Po jeho úmrtí roku 1908 uveřejnila *Zlatá Praha* také Zvěřinovu autobiografii, která vznikla původně na zakázku časopisu *Die graphischen Künste*, a několik dobrodružných příběhů z cest.[33] Nové reprodukční techniky navíc umožnily publikování akvarelů a ve dvacátých letech se ve *Zlaté Praze* objevilo také několik Zvěřinových olejových maleb (jež však zdaleka nedosahují kvalit jeho kresebného

---

[29] Dopis F. B. Zvěřiny Viktoru Olivovi ze dne 22.1.1908. Archiv Národní Galerie v Praze, fond Viktor Oliva, AA 2328/11.

[30] Výmluvným dokladem tohoto propojení v chápání obrazu a textu je časté označení slovesného útvaru výrazem „obrázek“ či „kresba“ – viz např. soubor povídek Josefa Holečka, nazvaný *Černohorské kresby*.

[31] „*Zvěřinovy kresby jihoslovanské jsou tak charakteristické, že každý na první pohled je pozná, byť i v podpise jméno původce chybělo.*“ [anonym]: Dalmatští drůbežníci, *Světozor* XIX, 1885, č. 23, 366.

[32] Dokládá to i vzpomínka Ludvíka Kuby: „(...) *Zvěřina nepřestával líčit krajiny a výjevy ze skalistého Krasu, které dramaticky a směle črtal na papír s nevyčerpatelnou fantasií. Na jeho obrázcích bylo přímo slyšet praskat zamotané větve pokřivených borovic.* (...) *Gesto lidí, jejich vlající šat i pohyb přírody, vše zobrazovalo drama, v němž šlo stále o život a o smrt.*“ KUBA 1958, 227.

[33] ZVĚŘINA 1909; F. B. ZVĚŘINA: Příhody na stepi, *Zlatá Praha* XXVI, 1908–1909, č. 31, 367–368; č. 33, 392; č. 36, 428–429.

díla). V zájmu objektivity je však nutné podotknout, že za neztenčený zájem o své práce vděčí Zvěřina nejen zmíněné originalitě svého výtvarného projevu, ale nepochybně také přízni vlivného kritika Karla. B. Mádla, jenž se o jeho tvorbě vyjadřoval vždy s nelíčeným obdivem a fascinací.

Jak je zřejmé, daleko častěji než za válečnými náměty cestovali čtenáři českých ilustrovaných časopisů za ztracenou idylou horských vesnic, orientálním nádechem balkánských měst a exotikou přímořských krajin. Bylo již řečeno, že většina umělců, kteří zasílali své kresby z cest, sama svůj život na cestách trávila, nebo žila trvale v zahraničí. Zatímco pro mnohé z nich představovala práce pro časopisy jediný kontakt s vlastí, jejich ilustrace naopak znamenaly pro většinu čtenářů jediný kontakt s cizinou. Atraktivity zobrazení dalekých zemí si byly časopisy vědomy od samých počátků, teprve s produkcí z „domácích" zdrojů však získaly také nutnou exkluzivitu očitého svědectví, jež mohla i z nezáživného záběru krajiny učinit dobrodružný výjev.

K dalším umělcům-cestovatelům, kteří zahájili svou práci pro časopisy v šedesátých letech, patřil Čeněk Melka (1834–1911), jehož výjevy z rumunských stepí našly své místo kromě českých periodik i na stránkách zahraničního tisku. Haushoferův žák Bohuslav Kroupa (1838–1912) od českých hradů a zámků doputoval až do severní Ameriky, kterou procestoval od Kanady po Panamu. Koncept cestujícího umělce pak naplnil tím, že spolu s kresbami dodával časopisům také obsáhlé texty.[34] Článek, jímž Jan Neruda přivítal navrátivšího se Kroupu v *Humoristických listech*, s ironií postihuje všechna dobová klišé s cestovateli spojená a současně s nadsázkou (a příznačnou nekorektností) pojmenovává skryté aspekty, díky nimž byly kresby umělce-cestovatele tak přitažlivé.[35]

3. Umělec svého lidu I.

Tato část je věnována umělcům, jejichž práce pro ilustrované časopisy překročily rámec běžné produkce a zejména v pozdějších letech se staly synonymem českého národního umění. Souvisí s tím důležitý posun ve výtvarném pojetí časopisů a v celkovém pohledu na funkci ilustrace, jaký můžeme sledovat v průběhu sedmdesátých let. Zatímco první ročníky kladou důraz výhradně na obsahovou rovinu obrazu – tedy na sdělení, jež dílo poskytuje ve vztahu k textu, postupně vzrůstá i vnímání čistě uměleckého hlediska a pozornost se obrací k výtvarným kvalitám.

V této souvislosti pak nabývá významu reprodukování děl umělců, považovaných za lídry současné umělecké tvorby. Nejvýraznějšími osobnostmi konce šedesátých let byly bezpochyby Josef Mánes a Jaroslav Čermák, kteří se v době, kdy české umění teprve hledalo cestu

[34] Např. Z cest po úžině Panamské. Podává Bohuslav Kroupa, *Světozor* XIV, 1880, 471–472, 483–485, 495, 506–507.

[35] „*Osm let jsme ho postrádali, my milující přátelé jeho, a neudělal nám teď zato pražádné radosti. Jejejejejé, co by to bylo bývalo za krásu, kdyby ho byl některý mexikánský bandita takhle as osmkrát prostřelil! Nebo kdyby ho byli Indiáni úkladně tomahavkem zabili, hlavu mu na kůl zarazili* (...)*! Jak dojemné nekrology, se slzami v očích, bychom mu byli napsali* (...)*! Alespoň kdyby se tam byl oženil a teď se navrátil s indiánskou ženou pod ramenem a plnou klecí indiánských dětí v ruce!*" *Humoristické listy* XX, 1878, č. 25, 193.

ze slepé uličky pozdního nazarenismu, snažili o svébytné umělecké vyjádření a výrazně tím vybočovali z průměru. Výmluvně to vyjádřil autor článku o chystané světové výstavě v Paříži roku 1867, konstatující neutěšenou situaci na české scéně: „*Z Čech nelze pro pařížskou výstavu očekávat ani jediný obraz olejový*; (...) *Že ‚vlastenský spolek přátel umění' nedovede v čas pomýšlet na důstojnou representaci českého umění, nemůže nikoho překvapit, kdo seznal veškeré novější působení jeho. Litujem ale, že toho neprovedla Umělecká beseda. Jsme opět na světové výstavě pouhou nullou a máme přec Jaroslava Čermáka, oba Manesy, atd.*"[36]

Každý z umělců přitom zastával zcela odlišné místo v povědomí čtenářů a diváků, které se také měnilo v průběhu času. Zatímco Josef Mánes představuje typ domácího nedoceněného génia, uštvaného nepřátelskou společností, na opačném pólu stojí osobnost Jaroslava Čermáka, sklízejícího výrazné úspěchy v zahraničí. Odlišný byl i způsob prezentace děl obou autorů. Reprodukce Čermákových prací nemají v ilustrovaných časopisech zdaleka takovou frekvenci jako díla Mánesova. Mohlo by se zdát, že preference národnostně vyhraněné společnosti byly nastaveny příznivěji k roli umělce tvořícího ve vlasti. Podstatným faktorem je ale také odlišný charakter práce obou umělců. Zatímco u Mánesa převládají práce grafické a kresebné, které byly bez obtíží reprodukovatelné, Čermákova plátna vyžadovala zejména v počátcích časopisů nákladnější proces přenosu do grafické podoby.

Podobně jako u Františka Chalupy, je i grafická tvorba **Josefa Mánesa** (1820–1871) spjata s počátky ilustrovaných časopisů a potažmo i s rozvojem dřevorytu v českých zemích. Roku 1857 začala jeho spolupráce s nakladatelem Karlem Bellmannem, jenž tehdy třetím rokem vydával časopis *Erinnerungen*. První Mánesovou uveřejněnou prací se stala ilustrace písně *Lživý ptáček* (kap. III, obr. 13).[37] O dva roky později vytvořil novou obálku Bellmannova listu, která se v tisku objevila poprvé ve druhém sešitě ročníku 1859. Je zřejmé, že Mánesovým titulním listem celková vizuální stránka časopisu značně získala; příznačné pro dobové podmínky na české scéně je to, že rytina byla vytvořena v drážďanské firmě Augusta Gabera.[38] Zatímco ještě téhož roku vznikají další Mánesovy ilustrace pro *Erinnerungen* – *Žižkovo narození*, *Žižkova smrt*, *Oldřich a Božena* a další, již následující rok se umělec s vydavatelem ve zlém rozchází.

Krátce poté začíná pracovat pro druhou významnou osobnost pražského knihtisku, Ignáce Leopolda Kobera; ani tato spolupráce však nemá dlouhého trvání. Roku 1860 vzniká obálka Koberova časopisu *Obecné listy naučné a zábavné*, který je ale následující sezónu pro nezájem odběratelů zastaven.[39] Dostatek čtenářů nenašel ani časopis *Von Haus zu Haus*. Vycházel rok, když pro něj Kober nechal Mánesa vytvořit nové záhlaví (1860), které však nikdy nebylo použito, protože dalším ročníkem list zanikl.

Mánesovy ilustrace se objevují téměř ve všech časopisech šedesátých let. Nalezneme je v pouze rok vycházející *Osvětě* Eduarda Grégra;[40] své místo našly i v *Rodinné kronice* nebo časo-

[36] [anonym]: Rakouští umělci na pařížské výstavě, *Česká včela*, příloha časopisu Květy II, 1867, č. 1, 3.
[37] *Erinnerungen, Oesterreichische belletristische Monatschrift* XXXVII, 1857, 344.
[38] MATĚJČEK 1929, 303.
[39] Titulního listu, v němž Mánes uplatnil svou kompozici *Slovenská rodina*, později Kober využívá pro kalendář úspěšnějšího *Posla z Prahy*.
[40] Např. dřevoryt *Žižkova smrt* byl přejat z *Erinnerungen* 1859 a posloužil zde jako ilustrace článku Bratr Jan Žižka; *Osvěta* I, 1862/63, č. 19, 145.



43. Josef Mánes: záhlaví časopisu Květy, 1867



44. František Chalupa podle Josefa Mánesa: záhlaví časopisu Květy, 1868

pise *Praha*. U těchto reprodukcí však můžeme předpokládat, že byly získány odkoupením od předešlého vydavatele, a sám umělec nebyl tedy spolupracovníkem listu.

K práci pro časopisy se Mánes vrací až o několik let později, když ho roku 1867 Eduard Grégr osloví k vytvoření nového záhlaví časopisu *Květy* **[43]**; ani to se však neobešlo bez komplikací.[41] Kompozici, jež odpovídala „všeslovanskému" charakteru časopisu, přivítal při jejím prvním otištění text stručně vysvětlující její význam: „*Matka Slávie rozdává ‚Květy' dětem slovanských plemen: vlevo se smrčkou v ruce a čepicí na hlavě jest Rus, vpravo s palmou míru dalmatský jihoslovan, mezi nimi pak dítky ostatních rodů slovanských*."[42] Ačkoliv odkazy na panslavismus byly rakouskou cenzurou stále vnímány s ostražitostí, nebyla to nakonec obsahová náplň kresby, jež si vynutila změnu. Konzervativnímu českému publiku bylo trnem v oku odhalené ženské ňadro a nahota slovanských putti. Pod tlakem odběratelů musela být původní „necudná" kresba umravněna.[43] Úkolu se ujal František Chalupa, znechucený Mánes pak trval na odstranění své signatury z upraveného záhlaví, jež se objevilo na počátku třetího ročníku v lednu 1868 **[44]**.[44]

Za Mánesova života *Květy* otiskly ještě několik jeho prací, roku 1868 se však umělec zcela odmlčel. Roku 1870, v době, kdy byl již stíhán postupující duševní chorobou, začal *Světozor* přinášet ilustrace *Rukopisů*, jež doprovodila Mánesova podobizna a krátký životopis. V prvním čísle ročníku 1871 přinesly také *Květy* umělcův portrét s biografií.[45] Patrně tragické okolnosti Mánesova skonu byly příčinou toho, že jeho úmrtí nebylo časopisy obšírněji komentováno; v obou se objevilo jen krátké úmrtní oznámení s odkazem na zmíněné životopisy.[46]

Viděli jsme, že Mánesovu tvorbu pro časopisy provázely po celou dobu obtíže. Ty měly dvě hlavní příčiny. První byla umělcova problematická povaha. Přehnaná pečlivost, neschopnost dotáhnout věci do konce, a plnit tak včas své závazky stály za jeho roztržkou s Karlem Bellmannem ohledně vydávání *Rukopisu královédvorského*.[47] Závažnějším zdrojem potíží

[41] Nové záhlaví se objevilo poprvé v čísle 18, jež vyšlo 31.10.1867.
[42] [anonym]: Nový titulní obraz ke Květům, *Květy* II, 1867, č. 18, 150.
[43] Čeněk MAIXNER: *Nová česká revue* III, 1905, 683. Cit. in: SLAVÍKOVÁ/VOLAVKOVÁ 1934, 26.
[44] Na počátku následujícího roku bylo upravené záhlaví nahrazeno novým z ruky Petra Maixnera, který parafrázoval Mánesův původní koncept. Ibidem, č. kat. 406 a 407.
[45] [anonym]: Josef Manes, *Světozor* IV, 1870, č. 29, 226. [anonym]: Josef Manes, *Květy* VI, 1871, č. 1, 7.
[46] *Světozor* V, 1871, č. 50, 595. *Květy* VI, 1871, č. 51, 407.
[47] MATĚJČEK 1952, 108.

však byla omezenost české společnosti šedesátých let. Jestliže časopisy (a nejen ilustrované) přicházely s cílem poskytnout publiku zábavu a vzdělání, zejména ve druhé oblasti to nebylo vždy zcela snadné. Ani list vystupující v roli „kultivátora" svého čtenáře si nemohl dovolit trvat na této roli za všech okolností. Markantním příkladem je právě Mánesova „aféra" kolem záhlaví *Květů*. Ačkoliv časopis vždy vyzdvihoval Mánesovo umění[48] a při uvedení nového záhlaví vyjádřil naději, že „*odběratelům našim zajisté bude milé, uvidí-li i v této stránce snahu vydavatelstva po pokroku a zdokonalení*,"[49] nesetkala se tato snaha s pochopením. Nepřízeň čtenářů pohřbila předtím nejeden časopis, existenční závislost proto list donutila vyjít jim vstříc a „závadnou" kresbu opravit.

Na neporozumění publika naráželo Mánesovo dílo opakovaně. Ve snaze vzkřísit nedoceněné ilustrace *Rukopisu* otiskly *Květy* právě roku 1867 dosud nepublikovanou ilustraci *Opuštěná*. Doprovodný text upozorňoval čtenáře, že řada skvělých kreseb „znamenitého mistra", jež vlastní K. Bellmann, nebyla vydána pro nezájem obecenstva a končil výmluvně: „*Myslíme, že je právě nyní na čase, upozorniti opět na záležitost tuto a že jest to již jaksi čestnou stránkou českého obecenstva, aby ukončiti se mohlo vydání Mánesova Rukopisu, jímž by se české jmeno proslavilo po veškerém Slovanstvu!*"[50] Stejně hořký tón má Mánesův životopis v *Květech* 1871, kdy se již umělcův život chýlil ke konci; po stížnostech na pasivitu a lhostejnost české šlechty k domácím talentům, musí autor textu znovu vzpomenout neúspěch *Rukopisu* a konstatuje: „– *kde dílo takové musí zůstati nedokončené, nevydané pro netečnost: tam ještě dlouho budeme muset naříkati na sebe.*"[51]

Ani když po Mánesově smrti získal redaktor *Světozoru* František Skrejšovský od Amálie Mánesové na 150 kreseb a začal je v letech 1873–1875 publikovat, nesetkal se s kladným ohlasem. Později vzpomínal na vydání prémie za rok 1874, jíž byla Mánesova *Hudba pohřební*: „*A obrazem tímto klasickým nezavděčil jsem se obecenstvu, ba z mnohých, arciť nepovolaných stran, dostalo se mi výčitek a hany; ba z několika stran vrácen mně byl tento obraz – zadarmo jako prémie dávaný.*"[52] Přesto *Světozor* v reprodukování Mánesových prací neustal – kromě řady ilustrací k lidovým písním otiskl v polovině sedmdesátých let všechny malby pražského orloje, přenesené do xylografie novou technikou fotografování na dřevo.

Hovoříme-li tedy o mánesovském mýtu nedoceněného génia, dostává tato legenda v souvislosti s časopisy zvláštní pachuť. Zatímco redaktoři a vydavatelé se snažili prezentovat Mánesovo dílo a vytrvale upozorňovali na jeho hodnotu,[53] „český lid" tyto kvality dlouho nechtěl vidět. Teprve v následující generaci se mánesovský odkaz probouzí i se všemi příslušnými klišé a teprve tehdy se Mánes fakticky stává „umělcem svého lidu". Zásluhu na tom má také činnost Miroslava Tyrše, který Mánesovo dílo neúnavně propagoval a především v něm

[48] Antonín Matějček zmiňuje v tom ohledu důležitou roli Karla Purkyně, jenž v té době působil jako redaktor obrazové části *Květů*. Viz MATĚJČEK 1929, 325.
[49] [anonym]: Nový titulní obraz ke Květům, *Květy* II, 1867, č. 18, 150.
[50] [anonym]: Slavnostní vyobrazení na oslavu Rukopisu Kralodvorského, *Květy* II, 1867, č. 11, 95.
[51] [anonym]: Josef Manes, *Květy* VI, 1871, č. 1, 7.
[52] František SKREJŠOVSKÝ: Josef Mánes, *Východ* I, 1886, 7. Cit. in: MATĚJČEK 1952, 36.
[53] Např. stručná zpráva v *České včele*: „*Pan Josef Manes jest hotov s malbami na orloji staroměstské radnice. Týž umělec chystá krásné illustrace k národním písním českým, jež vydá v zlatém a šedém tónu na pergamenu. Dílo to vyrovná se as dobře slavným dílům Doréovým.*" *Česká včela*, příloha čas. *Květy* I, 1865–66, č. 9, 35.

spatřoval „odrazový můstek“ k novému českému umění. Této výzvy se pak chopili mladí umělci z tzv. generace Národního divadla.[54]

Zejména v osmdesátých letech tak Mánes patří k nejčastěji reprodukovaným autorům z řad starší generace. O tom, do jaké míry bylo v této době jeho dílo skutečně pochopeno, a jakou roli hrála v jeho nastalé popularitě módnost, polemizoval roku 1881 redaktor časopisu *Ruch*: „*Veliký Josefe, že ses nenarodil aspoň o 20 let později! Neboť ta tvoje dnešní sláva, třeba sebe hlučněji a zvučněji světu hlásaná, je přece jen povrchní, více z okázalosti. Kolik vlastenců českých ti až dosud porozumělo, jak hluboko vniklo vznešené umění tvoje do života Čechů? Málo, velmi málo. K vůli dobrému tónu chodíme se dívat na zlomky tvých čarovných děl, abychom mohli v nejbližší kavárně příteli, tážícímu se, odkud přicházíme? ostentativně říci: ‚z Manesovy výstavy!‘*“[55]

V devadesátých letech nové autotypické techniky umožnily reprodukovat také dosud nepublikované studie a kresby, stejně jako olejové obrazy. Mánesovu dílu se dostávalo i odborného zhodnocení, zejména z pera Renáty Tyršové, jejíž statě publikoval mj. *Světozor*. Závěr jejího článku z *Osvěty* 1899, shrnující postoje k Mánesovu dílu, do jisté míry parafrázuje citované pochybnosti recenzenta *Ruchu*, současně však stvrzuje umělcovo pevné místo na české scéně: „*Postava Manesova ovšem není z těch, které by popularity v nejširším slova smyslu kdy nabýti mohly. Jeho umění má k tomu příliš určitou pečeť osobní distinkce, a vkusu širokých vrstev nebude umění, kteréž nevypravuje dějů, nikdy do pravdy se zamlouvati. Nicméně těch, kteří význam Manesova umění, tak jako obraz jeho se ustálil, správně pochopují, bude jistě pořád více.* (...) *již nepřijde doba, aby se u nás přestalo Manesovu umění srdcem rozuměti.*“[56]

Tyršové slova potvrdily i další osudy Mánesova díla v časopisech. Ačkoliv se v té době zařadil mezi českou klasiku jakožto „zakladatel českého umění doby novější“,[57] je nevyhnutelné, že po roce 1900 jeho reprodukcí postupně ubývá. Jako jeden z důvodů můžeme spatřovat i konkurenci „nového klasika“, Mikoláše Alše, jehož tvorba uspokojovala vkus širokých vrstev daleko snáze.

Jaroslav Čermák (1830–1878) tvoří mezi zde jmenovanými umělci jednu z výjimek – nebyl přímým spolupracovníkem žádného časopisu a mezi reprodukcemi jeho děl (alespoň těch, které nám byly dostupné) se nachází jen malé množství kreseb. Stejně zvláštní místo zaujímal i na české umělecké scéně již od svého mládí, když po krátké době opustil pražskou Akademii a vydal se za školením na západ. Již v padesátých letech reflektuje český tisk jeho úspěchy na zahraničních scénách – jako jeden z kroků ke slávě je zmiňováno i reprodukování maleb v časopisech.[58]

Pravděpodobně poprvé se reprodukce Čermákových maleb objevily v časopise *Obrazy života* roku 1862, a to za specifických okolností. List, který se již delší dobu potýkal s nezáj-

[54] TYRŠOVÁ 1899, 422.
[55] B.: Český kreslíř, *Ruch* III, 1881, č. 5, 67.
[56] TYRŠOVÁ 1899, 427.
[57] Viz např. [anonym]: Lyrická poesie (K obrazu Josefa Manesa), *Světozor* XXIX, 1895, č. 5, 60; Č. [Čapek-Chod?]: Prapor Národní gardy kralohradecké, *Světozor* XXXI, 1897, č. 46, 551.
[58] Viz např. zmínka v *Lumíru*: „*V posledním čísle Pařížských illustrovaných novin vytištěn jest zdařilý dřevotisk dle nového obrazu od našeho Jaroslava Čermáka, představujícího scenu z protireformaci české po bitvě na Bílé hoře.*“ *Lumír* IV, 1854, č. 41, 983.

mem odběratelů, a proto postupně upouštěl od původně bohaté obrazové výpravy, uvedl v prvním čtvrtletí tohoto ročníku obsáhlý text věnovaný Čermákovi z pera Josefa Václava Friče.[59] V *Pozvání k předplacení* pak čtenáře lákal avízem na budoucí otištění Čermákových obrazů, které skutečně přinesl v 11. a 15. čísle. K *Černohorce* a *Černohorci* poté přibyla i ojedinělým způsobem podaná kresba podle slavného *Únosu Hercegovky* v 16. čísle **[45]**. Ani reprodukování slavného mistra však nepřineslo kýžený efekt a v 18. čísle byl redaktor a nakladatel Antonín Augusta nucen oznámit ukončení listu. Je zřejmé, že publikování Čermákových děl bylo pokusem o záchranu časopisu, který předtím využíval spíše kreslířů menšího formátu. Snaha o zvýšení světovosti listu se však nesetkala s úspěchem.

Do českého ilustrovaného tisku se Čermák vrátil znovu až v sedmdesátých letech, v době, kdy se Balkán stal opět místem povstání a bojů. V této souvislosti se dostáváme k hlavnímu specifiku v recepci Čermákova díla. Setkáme se zde se zvláštním, i když ne ojedinělým paradoxem. Ačkoliv časopisy vyzdvihovaly umělecké mistrovství a světoznámost jejich autora, samotné reprodukce nebyly velmi často prezentovány primárně jako umělecká díla, nýbrž sloužily jako ilustrace textu či jakýsi dobový komentář. Důvodem bylo právě jejich obsahové zaměření na balkánskou tematiku.

Vzhledem k již zmíněné atraktivitě slovanského jihu, který byl zároveň neustálým dějištěm konfliktů, bojů a následných vyjednávání, představovaly Čermákovy malby vítaný „obrazový materiál“, jehož časopisy využívaly v souvislostech s aktuálním děním. Týká se to nejen českého, ale i zahraničního tisku, v němž byl Čermák poměrně častým hostem. Dochází tak k velmi zajímavému míšení „nízkého“ umění s „vysokým“;[60] velká plátna, v nichž umělec transformoval současné politické události v nadčasové výjevy plné heroismu a tragiky, se svým otištěním v ilustrovaném časopise v podstatě vracejí ke svému zdroji – časovému dění, pomíjivému momentu ze života konkrétního národa.



45. Josef Huttary podle **Jaroslava Čermáka**: Únos Hercegovky od Bašibozuků, Obrazy života 1862

Manipulaci, jaké se časopisy tímto způsobem na dílech dopouštěly, nejlépe

[59] FRIČ 1862, 67, 82. I zde je několikrát připomenuto, že úspěch děl, která Čermák představil na pařížském Salonu, se projevil i jejich reprodukováním v ilustrovaném tisku.

[60] „*Jihoslované, zejména ti, žijící v periferiích a méně přístupných oblastech Balkánu, byli autorovými současníky, zároveň však ze středoevropského nebo západoevropského úhlu pohledu zdánlivě představovali jakousi živoucí, zpřítomněnou minulost. Současná a historická tematika tedy při jejich zobrazování víceméně splývala v jediný žánr.*“ ŠÍSTEK 2011, 55.

demonstruje již zmíněný *Únos Hercegovky*, jejž uveřejnil *Světozor* roku 1875 s titulem *Turci vrahové křesťanstva*.[61] Všeobjímající název úzce souvisel s doprovodným textem, který se melodramatickou zkratkou překlenul od historie osmanských výbojů v Evropě až po zvěrstva páchaná Turky na slovanském obyvatelstvu současnosti. Ačkoliv se text vztahoval primárně k aktuálnímu hercegovskému povstání, neopomenul rovněž zmínit konkrétní okolnosti vzniku díla během vzbouření v Damašku roku 1860. Tímto způsobem interpretace provedl časopis s obrazem doslova akrobatický kousek – od konkrétní události v minulosti, jež stála na jeho počátku, se použitím neutralizujícího názvu přenesl na rovinu obecných úvah, aby se pak obloukem vrátil ke zcela konkrétním, současným dějům.

Čermák se tak v časopisech pohyboval na hraně mezi dvěma rolemi. Jakožto umělec-cestovatel vnášel do svých prací prvek autenticity – co je zobrazeno, bylo i viděno; historizujícím uchopením témat se však zároveň autentické situaci vzdaloval, a reprodukovaný obraz pak neprezentoval pouze zobrazený děj, nýbrž také „sám sebe". Časopisy s oběma těmito rolemi aktivně pracovaly a často je vynalézavě propojovaly. Není to jistě pouze případ Jaroslava Čermáka – podobným způsobem byla pojímána i díla dalších velkých umělců, u nichž doprovodný komentář zdůrazňoval jejich mistrovské provedení a současně konstruoval příběh skrývající se ve výjevu. U Čermáka však právě jeho tematické zaměření vybízelo k daleko větší míře aktualizace a konkretizace.

Dalšího interpretačního posunu se mohl umělec dočkat v zahraničním tisku, kde jeho jméno nebylo tolik známé. Markantním příkladem je reprodukce obrazu *Kořist válečná*, uveřejněného v *Illustrated London News* roku 1874. I zde se výjev stal komentářem současného dění, když posloužil v rámci reportáže o nepokojích v Srbsku a Dalmácii. Významový posun však v tomto případě nepotkal pouze původní plátno (jehož název byl opět zcela libovolně změněn na *Zajatkyně*), nýbrž i jeho autora. V zájmu zvýšení autenticity díla zaměnil autor textu národnost umělce, ze kterého učinil „domorodce": „(…) *the Turkish commanders have often punished a town or village by making slaves of a number of its young women. An incident of this distressing kind has employed the pencil of a native artist, M. Jaroslav Cermak, in his picture, „Le Butin de Guerre", lately exhibited at the Salon of Paris.*"[62] Vidíme zde obdobnou manipulaci, jaké se dopouštěly české magazíny – na rozdíl od nich měl však britský list možnost zasáhnout do kontextu původního plátna daleko razantněji, když spolu s identitou díla upravil i identitu umělce.

Tyto dezinterpretace jsou nejen dokladem svobody, s jakou časopisy zacházely s obrazovým materiálem, ale potažmo také velmi rozvolněné představy o Balkánu, kterou podporovala i nepřehlednost a neustálá proměnlivost tamější politické situace.[63] U Čermákových děl se setkáme s velkou variabilitou titulů opakovaně; dodnes mají dvě verze téhož výjevu dva různé názvy: podle původního *Únosu Hercegovky*[64] (v majetku newyorského Dahesh Museum of

[61] Turci vrahové křesťanstva. Obraz Jaroslava Čermáka, *Světozor* IX, 1875, č. 31, 365, 367.
[62] The Captives. From the picture by Jaroslav Cermak, *Illustrated London News* LXV, 1874, č. 1832, 362. Cit. in: BALEVA 2012, 72.
[63] KREJČÍ 2008, 169–171.
[64] „*Obraz byl uveden pod názvem* Razzia – *Únos či Vpád..., přičemž nebyla zmiňována národnost unášené oběti, ale jen místo, kde se výjev odehrává, tedy Hercegovina. Dodatečně pak zdomácněl název, v němž je obětí Černohorka.*" BOROZAN 2006, 170.

Art) vznikla autorská replika, která je ve sbírce Národní Galerie v Praze uložena pod tradovaným titulem *Únos Černohorky*.[65]

Dalším charakteristickým rysem Čermákova působení v ilustrovaném tisku je opakované publikování jednotlivých děl. „Recyklace" již otištěných ilustrací, jež není v magazínech výjimečná, měla různé příčiny. U Čermáka i tento rys dokumentuje dva směry v prezentaci jeho tvorby; setkáme se s ní jednak v souvislostech s použitím díla jako dobové ilustrace, podruhé při připomínce umělcova mistrovství. Týká se to jak prací s balkánskou tematikou – např. *Černohorky s dítětem*, jež byla v průběhu let publikována třikrát – tak i děl historických. *Husitská deputace na koncil v Basileji* se (opět pod různými názvy) dočkala reprodukce hned čtyřikrát – v *Květech* 1868, *Světozoru* 1891, *Zlaté Praze* 1891 a znovu 1897. Zatímco vztah k umělci zůstával během let neměnný, vývoj reprodukčních technik umožňuje v těchto jednotlivých verzích sledovat proměny grafické úrovně časopisů.[66]

Může se zdát, že zařazení do podkapitoly s názvem „Umělec svého lidu" není v Čermákově případě zcela přesné. Jaroslav Čermák se nikdy nestal ztělesněním představy „češství" v umění, byl ale prvním umělcem, jenž se proslavil v zahraničí a současně zůstal věrný slovanské tematice. Kromě Balkánu to byly i české dějiny, které poprvé uvedl na „velkou scénu" pařížského a bruselského Salonu. Hrdost na umělcův úspěch při zachování národní tematiky je společným jmenovatelem všech textů, publikovaných v ilustrovaných časopisech.

Již první, výše citovaný Fričův článek z roku 1862 hovoří o Čermákovi jako o prvním Čechovi, „*který s vlastní ctižádostí spojuje tu snahu vyšší, aby totiž dosažením třeba první palmy v svém oboru také vlasti své – i té užší české, i té širší slovanské – vydobyl soucitu, uznání a slávy*."[67] (Jako doklad jeho proslavenosti přitom zmiňuje i publikování jeho děl zahraničními ilustrovanými listy.) V každém dalším životopisném nástinu nalezneme obdobné uznání Čermákovy práce pro národní, potažmo slovanskou věc: „*Čermák nezapírá nikdy a nikde českého svého původu, hlásí se všady k národu českému a čerpá u vlasteneckém svém směru látky ke svým obrazům z dějin a ze života slovanského jmenovitě jihoslovanského vůbec a českého zvláště*."[68] Někdy v této chvále zazní i určitá potřeba obrany či ospravedlnění: „(...) *A přece Čermák, ačkoliv ve výtvorech svých výhradně byl Slovanem, došel v širé cizině plného uznání a jméno jeho proslulo po celém vzdělaném světě, důkaz to, že dílům v pravdě uměleckým slovanskost jejich – co do látky i ducha provedení – nikterak není závadou, aby i v daleké cizině získala si patřičné úcty a uznání spravedlivého*."[69]

Ačkoliv tedy jeho umělecký výraz nikdy nesloužil jako příklad „českosti", učinil Čermák pro sebevědomí českého národa, a to zvláště v období umělecky vyprahlých šedesátých a sedmdesátých let, tolik jako nikdo před ním. Jindy poněkud nedůvtipný národ to dal také jasně najevo – umělcův pražský pohřeb 7. července 1878 se stal masovou akcí, o níž samozřejmě přinesl zprávu i největší český ilustrovaný list.[70]

---

[65] „*Diese unterschiedliche ethnische Zuschreibung zweier gleicher Gemälde* (…) *zeigt zugleich, wie beliebig und damit flexibel die Nationalisierung von Bildmotiven balkanischer Provenienz erfolgen konnte. Mithin verfügen heute zwei Nationen* (...) *über dasselbe Nationalbild bzw. wird dasselbe Bild von zwei Nationen beansprucht.*" BALEVA 2012, 150.

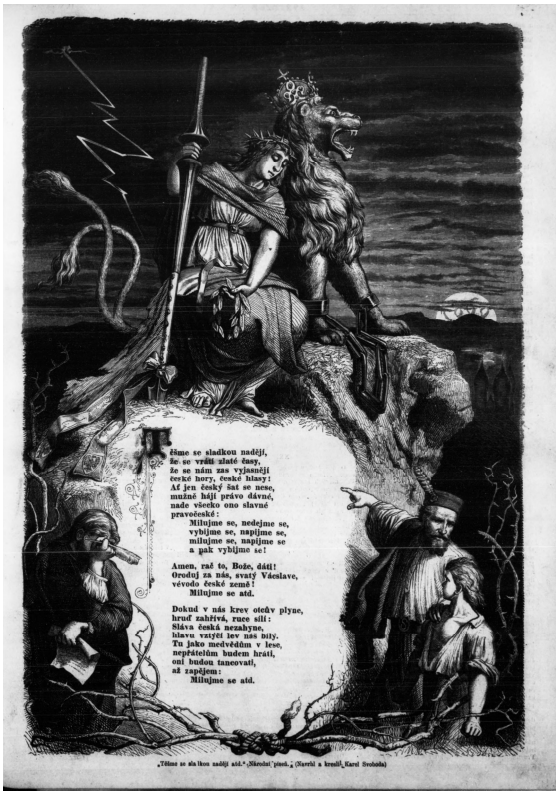
[66] Viz kapitola VII, s. 186.

[67] FRIČ 1862, 65.

[68] [anonym]: Jaroslav Čermák, *Světozor* IV, 1870, č. 21, 166.

[69] [anonym]: Pohřeb Jaroslava Čermáka, *Světozor* XII, 1878, č. 31, 391–392.

[70] Pohřeb Jaroslava Čermáka v Praze: Průvod na náměstí staroměstském, *Světozor* XII, 1878, č. 31, 388.



46. Karel Svoboda: Těšme se sladkou nadějí, Národní píseň, Světozor 1869

Mánesovy a Čermákovy práce zaujímají v rámci ilustrací specifické místo, dané významem obou umělců pro domácí výtvarnou scénu. Jejich dílo zároveň přesáhlo hranice svého století, prošlo sítem času a zařadilo je mezi českou uměleckou elitu. Zůstaneme-li však v kontextu druhé poloviny 19. století, najdeme mezi umělci této generace ještě jedno jméno, zmiňované v časopisech s vlasteneckou hrdostí. Je jím **Karel Svoboda** (1824–1870), umělec, který od roku 1851 až do své předčasné smrti žil ve Vídni, a přesto nikdy neztratil kontakt s českým prostředím. Právě ilustrované časopisy, jimž zasílal na sklonku šedesátých let své kresby, se pro něj staly trvalou spojnicí s domovem. Zatímco plátna, která s úspěchem prezentoval na vídeňských výstavách, se věnovala vypjatým momentům světových dějin a defilovali na nich římští císaři, zavržení králové a zešílevší královny, plnily se české časopisy jeho kresbami husitských bojovníků a ilustracemi lidových písní. Symbolickým epitafem Svobodova díla se staly dvě kresby k *Rukopisu královédvorskému*, jejž začal krátce před smrtí ilustrovat na zakázku *Květů*.[71] Umělec se v té době nacházel na vrcholu své tvorby a je pravděpodobné, že nebýt náhlého úmrtí, mohlo jeho dílo dosáhnout daleko většího významu.

Do povědomí kunsthistorie 20. století se dostal především Svobodův vliv na mladého Mikoláše Alše,[72] o jeho dobové popularitě však svědčí i jiné zdroje. Ve svém textu *O podmínkách vývoje a zdaru činnosti umělecké* z roku 1873 připomněl Miroslav Tyrš jeho ilustraci k písni *Těšme se sladkou nadějí*, uveřejněné ve *Světozoru* 1869 **[46]**: „*Jak úchvatně působil přece genialní náčrtek Svobodův ku krásné písni husitské! Nahoře ten spoutaný lev, jenž vycházejícím sluncem probouzen, s mocným řevem zloby se vztyčuje a vedle něho mohutná postava utýrané Čechie k zemi skleslá; dole pak ten dějepisec hluboce v bol mužného srdce pohroužený a oproti němu ten malý Sokolík, jenž před otcem stoje se zať atou pěstí a se zrakem hněvivě jiskrným vzhůru na obraz poroby vzhlíží!*“[73]

Tyrš uvádí Svobodovu kresbu jako příklad kýženého směřování českého umění, jehož potenciál leží ve spojení vlastenecké energie, důkladné teoretické průpravy a znalosti kontextu evropského umění. Důležitou roli v Tyršově citaci však hraje také hodnota sentimentální, v níž

[71] Karel Svoboda: Jelen. Illustrace k Rukopisu Kralodvorskému, *Květy* VI, 1871, č. 1, 5; Opuštěná. Illustrace k Rukopisu Kralodvorskému, *Květy* VII, 1872, č. 1, 5.
[72] NEUMANN/SVOBODA 1957, 28–30 a 80–88.
[73] TYRŠ 1873, 24; Na vznik této ilustrace vzpomíná také František Skrejšovský ve svém textu o Svobodovi: „*Přede všemi byla v ‚Těšme se blahou nadějí‘ koncepce tak řízná, že se za tehdejší persekuce uveřejnění obrazu toho odložoti musilo, neměl-li celý náklad listu obrázkového dán býti v nebezpečí konfiskace.*“ František SKREJŠOVSKÝ: Upomínka na Karla Svobodu, *Světozor* XIV, 1880, č. 40, 478.

nad uměleckou formou převládá vlastenecky bojovný obsah. Jím se Svobodova kresba posouvá do té ideální roviny, v níž jsme zvyklí vnímat díla Mánesova. Právě tato ilustrace se pak dočkala reprodukce v kontextu nejvýmluvnějším – roku 1918 ji znovu otiskla *Zlatá Praha* v čísle oslavujícím vznik republiky.[74]

4. Práce všeho druhu

Za zlatý věk ilustrovaných časopisů lze bezpochyby označit osmdesátá a první polovinu devadesátých let. V této době přinášejí časopisy obrovské množství kreseb nejrůznějších námětů. Ačkoliv roste počet těch, kterým za předlohu slouží fotografie, práce kreslíře si stále zachovává důležitou úlohu. Využití tak zde nachází velká řada umělců většího i menšího talentu, kteří se i díky své práci pro časopisy stávají všeobecně známými. Spolupráce s časopisem se v této době jeví jako oboustranně výhodná – umělec díky ní vstupuje do povědomí čtenářů (tedy potenciálních návštěvníků výstav a kupců), časopis napomáhající prezentaci umělce získává podíl na jeho proslavení a poté si publikováním jeho děl zvyšuje vlastní renomé.

Výsadní postavení v tomto ohledu patřilo ve své době bratrům Adolfu a Karlu Liebscherovým. Oba umělci se těšili oblibě obou předních magazínů – *Světozoru*, kde působili od konce sedmdesátých let, a *Zlaté Prahy*, v níž publikovali od jejího vzniku až po počátek 20. století. Časopisy sledovaly každý krok „svých" umělců; zpravovaly čtenáře o odjezdu malíře na studijní cestu i o jeho návratu z ní, referovaly o jeho probíhajících i budoucích zakázkách, v inzertní rubrice pak přinášely reklamu na knižní díla umělci ilustrovaná.

Tuto praxi podrobil ostré kritice K. B. Mádl již roku 1885 v recenzi první společné výstavy obou bratří: „(…) *Pilni jako málokdo v Čechách* (...) *zásobují kdekteré 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 lacináepiteta 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*."[75]

V této době však K. B. Mádl ještě zůstal se svými výtkami osamocen. Nadšeně nekritickým obdivem k dílu obou bratří vynikal zejména Vilém Weitenweber, jenž skutečně ve svých textech nešetřil „světovými" přirovnáními; za příklad může sloužit jeho popis obrazu sv. Jana Křtitele, který Adolf Liebscher vytvořil roku 1885 pro kostel v Janských Lázních a jenž podle Weitenwebera upomínal „*na staré mistry jako byl Ribera.*"[76]

---

[74] *Zlatá Praha* XXXVI, 1918–19, č. 7–10, 72.

[75] MÁDL 1959, 236. Mádla pohoršilo zejména to, že zmíněnou výstavu, konající se v prostorách nově otevřeného Rudolfina, pojali bratři Liebscherové jako zevrubnou přehlídku svého díla a zcela proti zvyklostem vystavili i drobné studie a kresby určené pro časopisy.

[76] Vilém WEITENWEBER: Umělecká výstava v Rudolfinu II, *Světozor* XIX, 1885, 331. Obraz byl reprodukován následujícího roku, *Světozor* XX, 1886, 273.

Dříve než se **Adolf Liebscher** (1857–1919) stal časopisy „hájenou" celebritou, pracoval pro ně jako jeden z běžných kreslířů. Jedny z prvních příspěvků pro *Světozor* zasílal patrně přímo ze své cesty do Itálie, kam byl vyslán v rámci příprav na výzdobu Národního divadla roku 1879. Během následujících let se pak osvědčil jako skutečně všestranný autor – vytvářel drobné žánrové scénky, dokumentární ilustrace podle fotografií, pořizoval reportážní kresby na společenských i sportovních akcích či divadelních představeních, ilustroval básně a povídky. Současně časopisy přinášely reprodukce jeho pláten prezentovaných na výstavách Krasoumné jednoty a bohatě dokumentovaly jeho práce v oblasti dekorativní malby – výzdoby radnic, národních domů, záložen, stejně jako kostelních interiérů. Průběžným publikováním kreseb s historickými náměty také Liebscher budoval svůj obraz malíře historií; když pak roku 1889 vystavil své první velké plátno *Žižka před Kutnou Horou*, recenzenti nešetřili chválou a obraz se záhy dočkal barvotiskové reprodukce ve formě prémie *Zlaté Prahy* (1891). Pomocí komentářů publikovaných spolu s kresbami, stejně jako prostřednictvím zmínek o jeho současných aktivitách tak časopisy vytvářely v povědomí čtenářů profil Adolfa Liebschera jako schopného umělce, připraveného na zakázky všeho druhu.

Zároveň přitom nikdy neopomněly zdůrazňovat vlastenecký charakter jeho díla. Markantním případem, kdy se stal Adolf Liebscher reprezentantem boje za národní věc, byl konkurs na výzdobu dvorany Rudolfina, vypsaný Českou spořitelnou roku 1890. Již sám fakt, že zadavatel vyzval k soutěži všechny umělce činné v Rakousku-Uhersku, si vysloužil kritiku[77] a způsobil, že většina českých umělců jej ignorovala. Když pak následujícího roku byl jediným oceněným Čechem právě Adolf Liebscher na třetím místě, spustily časopisy kampaň za ospravedlnění „svého" umělce a s ním potažmo i celého českého umění. Ačkoliv Vilém Weitenweber ve *Zlaté Praze* i Karel Matěj Čapek-Chod ve *Světozoru* se snažili o objektivní tón v hodnocení umělecké stránky návrhů, žádný z nich se nevyhýbal důrazu na národnostní hledisko, které bylo vnímáno jako samotné jádro problému.

Na rozdíl od svých vídeňských konkurentů, obsadivších první a druhé místo, zvládl Adolf Liebscher podle recenzentů zadaný námět nejlépe už z podstaty své národnosti – zatímco postava Bohemie od vítěze konkursu Eduarda Veitha „*mohla by ve všech hlavních městech říše převzíti funkci ochranitelky* (...) *s pozměnou jména na rámci, jednou jako Styria, po druhé jako Silesia nebo Vindobona, ba i za hranicemi s týmž úspěchem by vystoupiti mohla jako Helvetia nebo Borussia, aniž by autor nucen byl změniti jediný rys*,"[78] pouze Adolf Liebscher „*pojal přání ‚aby malbami ve dvoraně Rudolfina znázorněn byl vývoj umění a uměleckého průmyslu v Čechách' – tak opravdově, jako i jeho konkurenti by byli měli učiniti, a zobrazil tento vývoj tak šťastně, jako se to od ostatních, od Nečechů – téměř ani žádati nedá.*"[79] Ačkoliv se čtenářům dostalo i zběžného popisu všech oceněných návrhů, na vlastní oči si mohli ověřit pouze kvality Liebscherova projektu, který jako jediný otiskla *Zlatá Praha* v průběhu roku 1892.

---

[77] „*Zaznamenáváme sice s povděkem toto rozhodnutí, jímž má se dostati budově tak důležité a významné pro náš umělecký život jako Rudolfinum znamenité ozdoby, avšak nemůžeme potlačiti udivení nad podmínkou účastenství při konkursu, jakož nad pojetím cizích členů do poroty posuzovací, do níž nepovolán ani jediný výtvarný umělec Čech.*" [anonym]: Freska pro pražské Rudolfinum, *Světozor* XXIV, 1890, č. 13, 156.

[78] Karel Matěj ČAPEK-CHOD: Konkurs na výzdobu dvorany v Rudolfinu, *Světozor* XXVI, 1892, č. 4, 47.

[79] V. W. [Vilém WEITENWEBER]: Výstava konkurenčních návrhů pro výzdobu dvorany v Rudolfinum malbami, *Zlatá Praha* IX, 1892, č. 7, 83.

V souvislosti s rudolfinskou soutěží přitom nelze opomenout fakt, že dílo Adolfa Liebschera, odchovance vídeňské Umělecko-průmyslové školy (kde byl jeho spolužákem vítězný Eduard Veith), bylo zejména v rané fázi rakouským prostředím silně ovlivněno. I přes určitou snahu v osmdesátých letech se Liebscher nikdy zcela nenaladil na mánesovskou vlnu a později se ve svém uměleckém výrazu orientuje spíše na francouzskou salonní malbu. Ačkoliv vlasteneckou upřímnost ve volbě námětů i v práci pro české zadavatele nemůžeme Liebscherovi upírat, jeho výtvarný projev se za vyhraněně „český" považovat nedá. V případě onoho proklamovaného národního charakteru návrhů pro Rudolfinum bylo tedy spíše přání otcem myšlenky.[80]

Právě konkurs na výzdobu dvorany Rudolfina, po němž nakonec k realizaci žádného z návrhů nedošlo, učinil pro popularitu Adolfa Liebschera více než většina jeho uskutečněných projektů. Nepochybnou zásluhu na tom mají právě ilustrované časopisy. Neúnavným prezentováním jeho tvorby mu v mnoha případech umožnily realizovat se i tam, kde se mu nepodařilo se prosadit – např. v případě soutěže na plakát Jubilejní výstavy, kdy Liebscherův návrh sice získal čestnou odměnu 200 zl., vybrán k tisku však nebyl a následně se komise dohodla o vytvoření plakátu s Vojtěchem Hynaisem. *Zlatá Praha* otiskla reprodukci Liebscherova návrhu až roku 1893, kdy byl součástí výroční výstavy, komentář však dbal na to, aby nijak nezpochybnil mistrovu pozici na umělecké scéně.[81] Když byl pak plakát následující velké přehlídky, Národopisné výstavy československé, roku 1895 opět přímo zadán Vojtěchu Hynaisovi, realizoval se Adolf Liebscher alespoň vytvořením alegorické kresby, která k výstavě zvala čtenáře *Zlaté Prahy* **[47]**.[82]



47. Adolf Liebscher: K slavnostnímu zahájení Národopisné výstavy československé v Praze 1895, Zlatá Praha 1895

[80] Národní sebevědomí potěšila především obsahová skladba Liebscherova návrhu. Představuje totiž první skutečný panteon českého umění, respektive panteon umění světového, do nějž jsou zde čeští umělci zapojeni. Více o soutěži na výzdobu rudolfinské dvorany viz DLÁBKOVÁ 2006, 35–41.

[81] „*Z příčin, jichž uvedení bylo by zde nemístné, nebylo tohoto návrhu užito.* (...) *Budiž připojeno, že návrh páně Liebscherův má svou uměleckou cenu i přese své nepoužití k účelu, za nímž byl zhotoven, a že se jeho původce i v tomto svém díle osvědčuje jako umělec myslící, nadšený pro vše, co souvisí s rozvojem vlastenecké snahy a stále pokračující také v ohledu technickém.*" [anonym]: Adolfa Liebschera návrh na plakát zemské výstavy jubilejní r. 1891, *Zlatá Praha* X, 1893, č. 34, 406–408.

[82] *Zlatá Praha* XII, 1895, č. 27, 321.

V případě Adolfova staršího bratra, krajináře **Karla Liebschera** (1851–1906), se sice časopisům nenabízela tak velká tematická různorodost publikovaných kreseb, o nemenší oblibě tohoto umělce však svědčí stejně intenzivní zájem o jeho aktivity. Pravidelnými se staly zejména zprávy týkající se jeho soukromé krajinářské školy. I když šlo jen o krátké noticky v rubrice *Výtvarné umění*, pod rouškou informování o uměleckém dění se v podstatě skrývala běžná reklama.[83] Na obdobném principu fungovaly také zmínky o připravovaných výpravných publikacích, které oba bratři ilustrovali – zejména *Čechy* nakladatele Jana Otty, jenž zároveň vydával *Zlatou Prahu*, byly důkladně avizovány téměř v každém čísle.

Karel Liebscher se stal po generaci žáků Haushoferovy školy předním časopiseckým kronikářem českých měst, vesnic, hradů a zámků. Jeho ilustrace pro zmíněné Ottovy *Čechy* a *Hrady a zámky* Augustina Sedláčka, či pouze studie k nim byly pravidelně publikovány a učinily z Karla Liebschera jednoho z nejčastějších přispěvatelů *Světozoru*, Čechových *Květů* a *Zlaté Prahy*. Jeho široký krajinářský záběr pak doplňovaly četné kresby z cest po evropském jihu, zejména Itálii a tolik oblíbeném Balkánském poloostrově. Liebscher rovněž navázal na tradici umělce-cestovatele a své kresby doplňoval o autorský komentář. Roku 1888 takto ve *Světozoru* na pokračování publikoval svůj cestopis *Na pobřeží Istrie*.[84] Jeho iniciály však najdeme i pod doprovodnými texty k výjevům z českých krajů; vyzývavě vlastenecký tón má např. text ke kolážovitému obrázku *Výlet na Sněžku*.[85]

Jak jsme již naznačili, frekvenci v publikování obou umělců a široký rejstřík jejich tvorby časopisy záhy začaly prezentovat jako doklad jejich výtvarných schopností. Výše citovaný referát K. B. Mádla k výstavě z roku 1885 varuje právě před tímto zaměňováním kvantity za kvalitu. O tom, že i v rámci časopisů došlo v době kolem přelomu století k určitému posunu ve vnímání, zároveň však také o relativitě umělecké kritiky, v níž hrály často velkou roli osobní preference, svědčí dvě recenze další společné výstavy bratři Liebscherů, pořádané v Topičově salonu roku 1897. K. B. Mádl ve *Zlaté Praze* volí stejně ostrý tón jako před dvanácti lety: *„Oba bratři mají v moci umění, jaké se snadno nejširším vrstvám zamlouvá. Oba jsou plodni a pilni 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.*“[86] Naproti tomu K. M. Čapek-Chod ve *Světozoru* zasadí do tradiční glorifikace obou umělců jen jemnou narážku na současný vývoj umění.[87]

Zatímco v polovině osmdesátých let nenašel Mádlův názor odezvu, na konci další dekády se odborné mínění začalo přiklánět na jeho stranu. Není nepředstavitelné, že uveřej-

[83] Např. *Světozor* XXI, 1887, č. 8, 125.
[84] Karel Liebscher: Na pobřeží Istrie, *Světozor* XXII, 1888, 376, 393, 406 a 422.
[85] K. L. [Karel LIEBSCHER]: Výlet na Sněžku, *Světozor* XX, 1886, č. 19b, 607 (obr. na s. 596).
[86] K. B. MÁDL: Z Topičova Salonu (Bratři Liebscherové), *Zlatá Praha* XV, 1898, č. 3, 35.
[87] „*Význam a stupeň, jaký oběma bratřím malířům* (...) *v umění českém náleží, jejich dnešní rozvoj a příslovečná takřka píle jsou něčím tak všeobecně známým, že ani společná jejich výstava nemůže k profilům společné bratrské medaile přidati nějakých nových rysů. Bylo by malicherno znova oceňovati jejich uměleckou hodnotu* (...)*, neboť úsudek o této vynikající dvojici umělců českých je tak ustálený, jak upevněno jest místo, kterého si vydobyli činností, jež sahá bezmála až po kraj nejmodernějšího vývoje našeho domácího malířství. Tím netřeba rozuměti, že by Karel aneb Adolf Liebscher byli nositeli nějakých nejmodernějších idei, a to budiž jim ke cti vykládáno, jako že se ctí obstáli na poli, na němž pod nohama mají svou v l a s t n í půdu.*“ Karel Matěj ČAPEK-CHOD: Souborná výstava Karla a Adolfa Liebscherů, *Světozor* XXXII, 1898, č. 2, 22.

nění Mádlovy kritiky ve *Zlaté Praze* mohli bratři Liebscherové vnímat jako zradu.[88] Časopis, jenž jim byl po celá léta nakloněn, změnil na přelomu století svou obrazovou skladbu a s odchodem Viléma Weitenwebera roku 1896 ztratili jednoho z hlavních propagátorů svého díla. Po roce 1900 tak Liebscherové stránky časopisů postupně opouštějí; Karlovo úmrtí roku 1906 jej ještě na chvíli vrátí do povědomí čtenářů, Adolf se však v posledním desetiletí svého života již pohybuje stranou veřejného zájmu.

Na obdobné pozici jako bratři Liebscherové fungovala v rámci magazínů osmdesátých let celá řada umělců. Jejich nevelký talent byl vyvážen pohotovostí, s níž reagovali na potřeby časopisu. Se změnou uměleckého ovzduší na konci 19. století pak většina z nich postupně zmizela ze scény. Dovolujeme si tvrdit, že žádný z nich se nevyznačoval takovou mírou všestrannosti jako právě bratři Liebscherové, tedy zejména Adolf.

Většina ostatních umělců se specializovala na konkrétní žánry, s nimiž je mohli čtenáři bezpečně ztotožnit. Jaroslav Věšín (1859–1915) vytvářel idylické výjevy ze slovenského a později bulharského venkova, Vojtěch Bartoněk (1859–1908) se pohyboval spíše v pražských uličkách, Alfred Seifert (1850–1901) a Josef Ženíšek (1855–1944) byli specialisty na něžnou dívčí krásu a milostné idylky. Bohumír Roubalík (1845–1928) kopíroval staré mistry a dokumentoval umělecké předměty v musejních sbírkách, podobně jako Baltazar Kutina (1853–1923). Krajinářským konkurentem Karla Liebschera byl zejména Václav Jansa (1859–1913).

Zdánlivě neotřesitelná pozice bratří Liebscherů představovala pro jejich méně šťastné současníky nepochybnou konkurenci, s níž se často vyrovnávali po svém. Na obrovský úspěch dvou obrazů Adolfa Liebschera, představujících výjevy z Prodané nevěsty (1893), zareagoval Vojtěch Bartoněk malbou *Lásku jsme si přísahali* (1894), jež do detailu kopírovala Liebscherovu kompozici *Věrné naše milování*. Bartoňkovu malbu v zápětí reprodukoval *Světozor*.[89] Soupeření se však netýkalo jen umělců „středního talentu". V korespondenci ohledně vzniku ilustrací *Ohlasu písní ruských*, v níž František Brožík popoháněl Mikoláše Alše k větší aktivitě, se ozvala i tato motivace: „*Neračiž zapomenouti na ty ‚šlůsky' a co ještě schází, hleď to bráti pořadem, jest již svrchovaný čas, aby se tou věcí také v tiskárně trochu hnulo, sice při nejlepší vůli přijdeme pozdě a ostrouháme kolečka proti Liebscherům, již prý kreslí pro Ottu ‚Anthologii českých básní'. A na to přece nenecháš dojíti!*"[90]

Již jsme naznačili, že frekvence, s níž se umělcovo jméno v časopisech objevovalo, sloužila jako určitý barometr jeho obecné popularity, a časopisy z této situace dovedly také náležitě těžit. Vrátíme-li se znovu ke zmíněné kooperaci mezi časopisy a umělci, v níž si navzájem poskytovali užitečné služby, je nutné podotknout, že ne vždy byla situace zcela idylická. Jestliže zejména pro mladé a začínající umělce byla reklama, kterou jim časopisy

[88] Svědčí o tom i dochované fragmenty korespondence s redaktorem obrazové části *Zlaté Prahy* Viktorem Olivou. V dopise z 6. listopadu 1897 se Adolf Liebscher přimlouvá o vstřícný přístup („*K úplně dobrému výsledku naší souborné výstavy kterou s bratrem u Topiče pořádáme dovoluji si vyprositi přízně a podpory „Zl. Prahy*"), kterého se však umělcům od K. B. Mádla nedostalo. Další zachovaný list Karla Liebschera z 11. prosince 1897 již reaguje na stížnost umělců proti tomuto tvrdému hodnocení. Archiv Národní Galerie v Praze, fond Viktor Oliva, AA 2385/1 a AA 2366/2.

[89] *Světozor* XXVIII, 1894, č. 41, 484.

[90] VOLAVKOVÁ/SVOBODA 1964, 201.

poskytovaly publikováním jejich děl, vítána, opačný stav mohl nastat v době, kdy se umělec již proslavil a ze spolupráce s ním profitoval naopak časopis.

V tomto duchu se vyjádřil např. František Ženíšek v dopise Vojtěchu Hynaisovi: „*Dostal si asi také to famosní vyzvání od Zlaté Prahy abys přispěl do Vrchlického čísla nějakou kresbou? My nepůjdem na lep a usnesli jsme se, že každý z nás dá Vrchlickému k jeho jubileum originální nějakou kreslenou skizzu nebo studii a prosíme Tebe, jakož i Brožíka a ostatní, abyste tak jako my učinili a nepřispívali zdarma Zlaté Praze ku nestoudně laciné reklamě. Doufám, že Vrchlický bude mít z originálů našich větší radost.*“[91] Takové sebevědomí v jednání s časopisy si však mohli dovolit pouze zajištění mistři, kteří nebyli na práci pro magazíny závislí. Nejednalo se přitom ani tak o čistě existenční zajištění, neboť příjem z ilustrací jistě nebyl pro většinu autorů jediný, jako o možnost udržovat se neustále v povědomí čtenářů. Většina umělců zde zmíněných, včetně bratří Liebscherů, proto přijímala zakázky podobného druhu s povděkem.

5. Umělec svého lidu II.

Již zmíněné srovnání mezi Josefem Mánesem a Jaroslavem Čermákem jako protiklad nedoceněného talentu oddaného vlasti a mezinárodně proslaveného umělce (rovněž oddaného vlasti, ovšem za jejími hranicemi) lze s určitou licencí uplatnit i na Mikoláše Alše a Václava Brožíka. Oba patřili k nejčastěji reprodukovaným autorům osmdesátých a devadesátých let a dostalo se jim obdobně ikonického postavení v rámci dobové produkce. Stejně jako u Mánesa s Čermákem, zaznamenáme i v tomto případě kontrast mezi podílem kresebného a malířského díla u obou umělců. Reprodukce jejich děl se objevovaly v mnoha dobových časopisech, každý z umělců však v určitém období svého života pracoval pro list, který je možno označit za „domovský“; pro Brožíka byl tím listem *Ruch*, pro Alše Čechovy *Květy*.

Podobně jako mnozí jiní čeští umělci, dočkal se **Mikoláš Aleš** (1852–1913) během svého života velmi rozdílných hodnocení svého díla. Historie jeho zneuznanosti a uměleckého nedocenění v raném období, stejně jako nekritická glorifikace vrcholné a pozdní tvorby patří již přes sto let k základním klišé českého umění 19. století. Jestliže z počátku byly Alšovy práce přijímány s rezervovaností, výtkami a někdy i otevřenou kritikou, později se staly doslovným ztělesněním představy o „českosti“. Časopisy se na této mytizaci umělce aktivně podílely. Pozornost, již mu věnovaly, sahala daleko nad rámec běžné propagace založené na principu vzájemné reklamy, jaký jsme popsali v předešlém oddílu. Některé texty z konce století se svou rétorikou ocitají téměř na hranici absurdity: „(...) *Adjektivum „český“ nelze stupňovati; je-li co české, nemůže býti „češtějším“ anebo „nejčeštějším“, a tak i české umění Alšovo nemůže býti „češtějším“; nelze si*

[91] Dopis Františka Ženíška Vojtěchu Hynaisovi z 10.1.1893, Archiv Národní galerie v Praze, fond Vojtěch Hynais. Cit. in: Tomáš SEKYRKA / Tomáš HYLMAR: Dokumenty z pražských archivů o životě a díle Františka Ženíška. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2005, 185.

totiž představiti, že by v postihnutí českého motivu, v přilnutí k němu mohlo býti postoupeno hlouběji, těsněji a že by výtvarné podání jeho mohlo býti trefnější než jak tomu u Alše."[92]

Počátky Alšovy tvorby pro časopisy spadají do raných sedmdesátých let, kdy se první jeho kresby objevují v humoristických časopisech.[93] Od osmdesátých let se pak stává pravidelným přispěvatelem všech hlavní obrazových periodik – *Světozoru*, *Ruchu*, *Zlaté Prahy* a *Květů*. Vytváří obálky, záhlaví a viněty, ilustrace písní, kresebné cykly a alegorické výjevy; časopisy reprodukují jeho skici a studie i realizace v oboru dekorativní malby. Práce pro časopisy s sebou navíc přináší i další příležitosti – díky kresbám pro *Ruch* např. získává zakázku na ilustrace *Ohlasu písní ruských*, vydaný Wiesnerovým nakladatelstvím roku 1884.[94]

Určitým leitmotivem Alšova díla se stal problém přenosu kresebného návrhu do definitivní podoby. Poprvé se objevil při práci na výzdobě foyeru Národního divadla, kdy vedl až k umělcovu úplnému odstavení od provádění kartonů na stěnách. Byla to pak právě reprodukce v ilustrovaném časopise, jež odstartovala Alšův spor s Františkem Ženíškem, týkající se autorství maleb ve foyeru. Po otištění malby *Historie* ve *Světozoru* 1884, kde byla označena jako dílo Ženíškovo, reagoval Aleš prostřednictvím Zasláno do *Národních listů*, v němž kompozici prohlásil za svou práci. Ženíšek ve své odpovědi, již přinesl *Světozor*, neupíral Alšovi podíl na myšlence celé výzdoby foyeru, důrazně však trval na svém autorství kompozic nástěnných maleb. Zpochybnil navíc Alšovy kreslířské a kompoziční schopnosti.[95] Reakce Mikoláše Alše v dalším Zasláno *Národních listů* pokračovala v této málo důstojné „korespondenci" obou umělců; podstatnou se v ní stala otázka samotného pojmu kompozice, jejž každý vnímal po svém.[96] Tento spor se nikdy žádného finálního rozhřešení nedočkal, do jisté míry však stvrdil Alšovu pozici *enfant terrible* české umělecké scény.

Dalším mezníkem Alšovy tvorby se staly ilustrace k *Rukopisům*, jejichž zdrcující kritika z pera Julia Grégra měla umělci způsobit dočasný odliv zakázek. Jako jeden z důvodů odmítnutí ilustrací byly uváděny i nepodařené reprodukce, které potlačovaly a zkreslovaly umělcův specifický rukopis. I vznik těchto ilustrací je přitom spojen s časopisem *Ruch* – Alšovi je zadalo Wiesnerovo vydavatelství a první z nich otiskl časopis již roku 1884. Po vydání *Rukopisů* a jejich skandální kritice proto logicky patřil k obhájcům Alšova díla, což demonstroval mimo jiné i otištěním čestného diplomu, zaslaného spolkem Škréta z Mnichova.[97]

Na základě těchto negativních osobních zkušeností je proto pochopitelný důraz, jaký Aleš kladl na kvalitu reprodukcí v pozdějších letech, kdy již jeho dílo došlo ocenění. Významný pramen v tomto ohledu představuje dochovaná korespondence se Svatoplukem Čechem, jenž se na konci devadesátých let podílel na redakci obrazové části *Květů*. Aleš v ní prosazuje

---

92 K. M. ČAPEK-CHOD: Mikuláš Aleš, *Světozor* XXIX, 1895, č. 49, 587.
93 Viz MÍČKO/SVOBODA 1951.
94 VOLAVKOVÁ/SVOBODA 1964, 200–201.
95 „*Pro p. Alešovu menší zručnost a pevnost v kresbě nemohl jsem jemu hotovení definitivních skizz konkurenčních svěřiti a musil se sám uvázati k vyvedení i veškerých skizz pro lunetové obrazy*, (...)" František Ženíšek, bez tit., *Světozor* XVIII, 1884, příloha č. 40, 4.
96 Ženíšek vycházel z toho, že kompozice vytvářel podle Alšových skic, a proto náleží jemu. Aleš kontroval ironickým dotazem, že pokud Ženíšek stejným způsobem pracoval i pro ředitele Akademie Trenkwalda a Swertse, proč si nepřisvojuje i jejich kompozice. Otázkou se tu stalo prvenství myšlenky nad provedením, obsahové stránky díla nad formální. Více viz ALŠOVÁ [1921], 113–117.
97 *Ruch* VIII, 1886, č. 21, 332–333.

zvyšování kvality reprodukcí a postupně i zvětšuje svůj prostor pro ilustrace. Z původního běžného oboustranného tisku se jeho kresby přesouvají na silnější papír, potištěný jednostranně, a na umělcovo přání také se žlutým podtiskem **[48]**.[98]

Ačkoliv zinkografická reprodukce zdánlivě vylučovala chybný přenos původní kresby, i zde hrála důležitou roli zkušenost a cit grafika. Proto Aleš trvá na tom, aby byly zinkografie místo firmy Jakuba Husníka tištěny Janem Vilímem. Tyto požadavky, dokládající Alšovo sebevědomí, nebyly jen rozmarem slavného mistra. Představovaly také potřebný důraz na kvalitu, která patřila v zahraničních listech již ke standardu a jež zvláště pro časopis revuálního typu, jakým se chtěly stát Čechovy *Květy*, měla být určující. Současně se díky nim také zvyšoval status ilustrace jako takové – grafickým vydělením z textové části časopisu se zdůrazňovala její umělecká hodnota a exkluzivita, kresba se stávala autonomním uměleckým dílem.

Výjimečné postavení, jaké Aleš na umělecké scéně zastával, se zvýrazňuje především po přelomu století. Viděli jsme na příkladu bratří Liebscherů, že i zdánlivě neotřesitelná pozice „domovského umělce" se v této době mohla stát poněkud vratkou. Zatímco Alšovi vrstevníci se mohli setkat s výtkami, že setrvávají v minulosti, jsou odtrženi od současného života a aktuálních uměleckých směrů, na Alše samotného takové poznámky nikdy nesměřovaly – měl na sobě punc originality, která jej stavěla mimo veškerá klasifikační měřítka, mimo stylovou příbuznost.[99]

Ilustrovaným časopisům rodinného typu byl přirozený určitý konzervativismus, nepřekvapí proto, že Alšova osobnost byla vyzdvihována nejen nad umění jeho vrstevníků, ale i ve srovnání s mladou generací. Jak podotkl K. B. Mádl, na rozdíl od ní, utápějící se ve formalismu a afektovanosti, „*Mik. Aleš jako člověk i jako umělec zůstává od prvopočátků svých až podnes o mysli dětské a dětinné.* (...) *Jemu prvnímu činí vlastní práce potěšení, vlastní kresba radost. Je v tom naprosto nemoderní, neboť mu nenapadá, že by měl dáti vyhlašovati o sobě, že sténá v křečích a svíjí se v bolestech při tvoření a díle.*"[100] Aleš však na rozdíl od některých svých současníků požíval respektu i u oné nejmladší generace, shromážděné kolem spolku Mánes. Právě tito mladí umělci stáli de facto za obrovským nárůstem jeho popularity na konci století.[101] Zlomovým se stal rok



48. Mikoláš Aleš: My tři králové jdeme k vám – Ilustrace lidové písně, Květy 1897

98 SVOBODA 1946, 50, 56–58.

99 „*Trvám, že bych dovedl snad pro všechny naše umělecké zjevy vyhledati a nalézti jinde analogie. Míním obdoby, které nemusí být vždy napodobenými vzory. Míním příbuznosti a podobnosti, jaké vytváří společný základ naší dnešní kultury duchové i výtvarné.* (...) *Jenom pro M. Alše neznám nic podobného.*" K. B. MÁDL: Mikoláš Aleš. K padesátým narozeninám umělcovým, *Zlatá Praha* XX, 1903, č. 3, 26.

100 K. B. MÁDL (text o Alšově výstavě v Topičově salonu), *Zlatá Praha* XXVI, 1909, č. 2, 23.

101 Ke vztahu modernistů k Alšovi viz PRAHL 2009.

1896, kdy spolek Mánes vydal třísvazkový výbor Alšova díla. Čechovy *Květy*, s nimiž Aleš spolupracoval od počátku osmdesátých let, začaly tím rokem přinášet v každém čísle jednu, od roku 1902 pak dvě jeho ilustrace.[102]

Rok 1902, kdy slavil padesáté narozeniny, znamenal další výrazné zvýšení poptávky po Alšových dílech – důsledkem byla i významná změna týkající se spolupráce s časopisy. Zatímco předtím *Květy* platily za kresbu včetně práv k uveřejnění 20 korun (do r. 1899 16 K), po Alšových padesátinách je stejnou částku stálo pouhé uveřejnění kresby, originály se vracely umělci, který je zpravidla obratem za tutéž cenu prodal.[103] Alšovo jubileum znamenalo další krok v glorifikaci umělce. *Zlatá Praha* mu věnovala k této příležitosti celé číslo,[104] čímž jej fakticky zařadila do českého pantheonu – podobná speciální vydání byla v té době běžnou praxí, týkala se však především literátů. Kromě K. B. Mádla přispěli svou vzpomínkou Alois Jirásek, Karel Václav Rais, Josef Štolba či Ladislav Quis.

V této době se Aleš stává oním „umělcem svého lidu". Srovnání s Josefem Mánesem, naznačené v úvodu, není samozřejmě originální myšlenkou. Toto spojení bylo nabíledni i Alšovým současníkům. V době, kdy již Aleš dosáhl uměleckého docenění, však zároveň byla zdůrazňována jeho umělecká svébytnost, pro niž se Mánesova tvorba stala podnětem, nikoli výchozím bodem: „(…) *to lze tvrdit s bezpečností, že Aleš má ve své podstatě lidské i umělecké tolik ryzí, živelní českosti, že i kdyby nebyl měl předchůdce v Manesovi, byl by musel také vyrůsti jen a jen v ryze národního umělce. Jeho galerie ryze českých a slovanských postav je bohatší a jsou v ní živly, jež jen a jen jemu náležejí. Dokladem buďtež vzpomenuty jen jeho obrázky z rokoka. Byl-li Manes líbeznější, měkčí, jest Aleš určitější, ostřejší.*"[105]

Ohrané epiteton „umělec svého lidu" lze chápat ve dvojím významu. Ten hlavní definuje charakter díla, jež je pociťováno jako spjaté s národem a vyjadřující jeho povahu. Druhý význam postihuje umělce, který je „svému lidu" stále k dispozici, nepovyšuje se nad něj a žádná práce pro něj mu nepřipadá podřadná. Alšova ilustrační a časopisecká tvorba naplňuje oba tyto významy. Výčet časopisů, pro něž na počátku 20. století vytvořil záhlaví, titulní listy nebo ilustrace, je obrovský. Vedle hlavních dobových periodik šlo o malonákladové, lokální nebo oborové časopisy všeho druhu. Jen namátkou můžeme jmenovat list *Vševěd*, *Bělohorské listy*, časopisy *Český drogista*, *Vzdělání lidu*, *Naše Slovensko*, *Chodsko*. Po jeho smrti tak „*osiřely publikace zemědělců a turistů, spisovatelů a hudebníků, družstevníků, pivovarských, menšinářů, cukrářů, drogistů, obchodního dorostu, zahraničních krajanů, hasičů a učitelů, volnomyšlenkářů, katolíků i židů.*"[106]

Základním impulsem pro vystoupení **Václava Brožíka** (1851–1901) na stránkách ilustrovaných časopisů byla aktivita jeho bratra Františka, který v letech 1880–1887 působil v redakci časopisu *Ruch*. Ačkoliv poprvé Brožík publikoval již roku 1870 v *Květech* pod pseudonymem

---

[102] „*Květy staly se mu v té době nemilejším časopisem, pro které kreslil své obrázky pravidelně a rád v plné tvůrčí pohodě. Nazýval je svým ‚osobním žurnálem', a byť byl sebe více jinou prací zahrnut, pro Květy obrázek vždy vytvořil.*" SVOBODA 1946, 39.

[103] Ibidem, s. 27. Dokladem toho, že sebevětší popularita nedokázala ochránit umělce před záludnostmi reprodukčních práv, je zkušenost, již Aleš učinil roku 1906. Jan Otto jej při vydání slavného *Špalíčku* zcela obešel, od *Květů* odkoupil hotové štočky obrázků a jejich autorovi zaslal místo honoráře tři volné výtisky. Ibidem, s. 76.

[104] *Zlatá Praha* XX, 1903, č. 3. Číslo vyšlo 14. listopadu 1902.

[105] [anonym]: Hospodářství. Spořivost. Dekorativní allegorie Mik. Alše, *Světozor* XXXI, 1897, č. 25, 300.

[106] VOLAVKOVÁ/SVOBODA 1964, 11.

Emanuel Bořík kresbu *Skleničkář*, pravidelně se v časopisech začal objevovat až na počátku osmdesátých let, kdy již platil za slavného umělce. *Ruch* se přitom stal jeho „domovským" listem. Platí to zejména pro ročník 1881, který se soustředil takřka výhradně na Brožíkovy kresby na historické náměty, jež umělec vytvářel přímo pro časopis – což bylo v popisce vždy zdůrazněno. Exkluzivitě těchto kreseb odpovídal také obsáhlý komentář, který neobstarával nikdo menší než Miroslav Tyrš.[107]

K dalšímu významnému kroku došlo roku 1884, kdy *Ruch* získal od Charlese Sedelmeyera výhradní právo k reprodukování všech Brožíkových obrazů, což časopis hrdě oznámil svým čtenářům.[108] Ve stejném roce otiskl František Brožík na pokračování životopis svého slavného bratra, který se ve svých 33 letech stal patrně jedním z nejmladších umělců, jimž byla věnována taková pozornost.

Prvenství patří Brožíkovi i v jiném směru – vedle jeho pláten začal *Ruch* již na počátku osmdesátých let publikovat také drobné skici a přípravné kresby k obrazům. Kromě aktuálních studijních kreseb se objevily také reprodukce několika listů ze skicáře, jenž vznikl ještě během Brožíkových školních let v pražském Hauserově vyučovacím ústavu.[109] Je zřejmé, že reprodukováním takovýchto prací, jejichž kvality odpovídají době jejich vzniku, se primárně podtrhával Brožíkův současný umělecký význam, a časopis tak cíleně budoval jeho obraz výjimečného talentu světové úrovně.

Ačkoliv se *Ruch* mohl pyšnit přímou spoluprací s umělcem, objevují se Brožíkovy práce souběžně i v obou hlavních ilustrovaných listech, *Světozoru* a *Zlaté Praze*. Všechny časopisy také průběžně informují čtenáře o mistrových nových dílech, putovních výstavách i ohlasu, jakého se mu dostává v zahraničí. I zde je zdůrazňováno malířovo mistrovství, které jej staví na roveň největším umělcům současnosti; lapidárně to vyjádřil např. recenzent pražské výstavy roku 1881: „*Zvláštního nenajdeš na letošní výstavě nic: žádný Matejko, žádný Brožík, ani Makart* (...)*, ani Max*."[110]

Vrátíme-li se k úvodní paralele s Jaroslavem Čermákem, při pohledu na prezentaci obou umělců v časopisech zjistíme podstatné odlišnosti. Na rozdíl od zmíněné manipulace s Čermákovými obrazy, které byly používány víceméně jako dobová ilustrace, u reprodukcí Brožíkových prací převládá snaha prezentovat umělecké dílo jako takové. Souvisí to s již naznačenou celkovou proměnou vztahu k obrazovému materiálu na konci století. Jeden rys však mají práce obou autorů společný – je jím narativnost, jež hrála v recepci umění v časopisech zásadní roli.[111] V případě Václava Brožíka však lze potřebu narativního podtextu nahlížet ještě z jiného úhlu. S koloristickým směrem malby, jehož jsou Brožík, stejně jako Matejko či Makart, reprezentanty, vzrůstá problém reprodukovatelnosti díla, jehož výtvarné pojetí se stává ve své podstatě dostupnými technikami nepřenosné. Reprodukce tak zůstává

---

[107] Viz CHROBÁK 2002, 12.

[108] „*Skvělý dar! Vydavatelstvo Ruchu (pp. Fr. Brožík a Al. Wiesner) obdrželo v uznání své horlivosti o zdařilé uspořádání výstavy Brožíkovy od majitele p. Ch. Sedelmayera v Paříži výhradní a neobmezené právo k reprodukci všech obrazů Brožíkových, které v Paříži byl namaloval a které do jisté doby ještě namaluje.* (...) *Všecky tyto obrazy (a rozumí se, že mezi nimi též proslavený Hus) budou posloupně k Ruchu dány za prémie a též v Ruchu otištěny.*" *Ruch* VI, 1884, č. 2, 34.

[109] *Ruch* IV, 1882, 164, 165, 196, 197.

[110] [anonym]: Umělecké výstavy, *Světozor* XV, 1881, č. 20, 239.

[111] Více se tomuto aspektu budeme věnovat v následující kapitole.

víceméně sumární informací o jeho vzhledu. Jediné, co čtenáři zbývá, nemůže-li se pokochat virtuozitou barevného provedení, je pak právě obsah díla, případně kontext, v němž vzniklo.

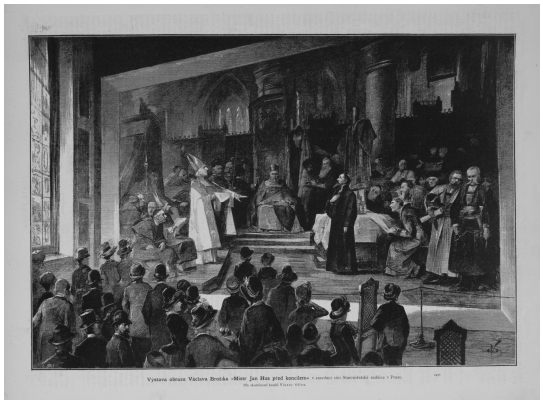
Důraz na příběh, skrývající se „v" plátně nebo „za" ním, lze tedy vnímat jako jedno z řešení, jak se s faktem nereprodukovatelnosti vyrovnat. Tím druhým je zcela opačný přístup, kdy se umělecká hodnota díla akcentuje prostřednictvím znásobení distance mezi ním a čtenářem. Máme na mysli „obraz v obraze", se kterým se v českém ilustrovaném tisku setkáváme právě u Brožíkových pláten. Zobrazením díla v kontextu výstavy se zdůrazňuje jeho pozice uměleckého artefaktu, stejně jako jeho společenský význam a zároveň se snižují nároky na úplnou věrnost v jeho ztvárnění. Příkladem jsou hned dvě reprodukce otištěné v časopisech při příležitosti druhého vystavení Brožíkova nejslavnějšího obrazu *Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém* roku 1886. Zatímco dvoustránkový výjev Emila Zillicha ve *Světozoru* **[49]** ponechává v hlavní roli monumentální plátno, které podává se snahou o maximální přesnost, Viktor Oliva ve *Zlaté Praze* pojímá samotný obraz daleko sumárněji a zobrazuje především *událost* jeho vystavení, když značnou část scény věnuje přihlížejícímu publiku **[50]**.

Ze srovnání s Jaroslavem Čermákem vyplývá ještě jeden zajímavý rozdíl, jejž lze zaznamenat v textech věnovaných Brožíkovu působení ve Francii. I když české časopisy nadále s hrdostí reprodukují všechny zmínky o umělci v zahraničním tisku, zazní občas na adresu Brožíkovy nové domoviny i kritický tón. Příkladem může být citace z *Ruchu* 1881: „*Na doklad toho, jaké mínění o Brožíkovi v nepředpojatých kruzích pařížských i v cizině, hlavně v Německu zavládá, uvádíme slova uměleckého dopisovatele Frankfurter Zeitung. Ve svém listě z Paříže ze dne 30. května píše: ‚C'est dommage qu'il n'est pas français celui-là' (Škoda, že není Francouzem tuhle ten) slyšeli jsme ctihodně vyhlížejícího, ozdobeného řádem v jednom hustém zástupu před velkým obrazem Čecha Brožíka zvolati, a v několika slovech soucitného rytíře čestné legie leží mravné naučení: chauvinismus v umění.* (...) *Řádem ozdobený pán cítil docela dobře, že Brožíkovi škodí rod a že by to zde dále přivedl, kdyby v středu nejvlastenečtějšího všech národů světlo světa byl uzřel.*"[112]

Text narážel na výtky, vznášené francouzskými kritiky proti Brožíkovu malířskému stylu, jenž byl ve Francii vnímán jako těžkopádný a zastaralý; jeho autor však naznačil, že příčiny



49. Emil Zillich: Výstava obrazu Brožíkova: „Odsouzení Mistra Jana Husi na koncilu Kostnickém" v zasedací síni Staroměstské radnice v Praze, Světozor 1886



50. Viktor Oliva: Výstava obrazu Václava Brožíka „Mistr Jan Hus před koncilem" v zasedací síni Staroměstské radnice v Praze, Zlatá Praha 1886

[112] [anonym]: Obrazy V. Brožíka v Pařížském Salonu, *Ruch* III, 1881, č. 20, 247.

takové kritiky jsou povýtce mimoumělecké. Použití německého listu jako „nepředpojatého" zdroje se přitom může jevit jako poněkud komické a především průhledné – zatímco v jiných textech *Ruch* obvykle s německým tiskem ostře polemizoval, zde využívá francouzsko-německého antagonismu k potvrzení kvalit českého umělce.[113]

Proměna dobové atmosféry však relativizovala i tyto národnostní půtky; Brožík zemřel v době, kdy nacionálně vyhrocený tón začíná pomalu ustupovat důrazu na umělecké kvality. Tímto směrem také mířil K. B. Mádl v jeho nekrologu: „*Více nežli malířem historií byl Brožík malířem barev. Historie velká nebo anekdotická mu v podstatě byla jen pretextem k rozvíření koloritu, k rozvedení sytých a jásavých harmonií, a, nechť se vzpouzí tomu kdokoli, nebylo v našem umění většího a šťastnějšího vládce v barevné říši nad Brožíka.*"[114]

6. Pařížský zpravodaj

V poslední podkapitole o českých umělcích se dostáváme na samý závěr éry ilustrovaných magazínů v tradičním smyslu. Charakter obrazové části se na konci století proměňuje v souvislosti s nástupem fotografie směrem k důrazu na výtvarné kvality kresby. Pro nové uchopení časopisecké ilustrace je zásadní také rozvoj reprodukčních možností. Autotypické reprodukce dostávají stále více prostoru a jejich prostřednictvím se objevují na stránkách časopisů akvarely, pastely i olejové malby, neobvyklé již nejsou ani barevné tisky. Tušové kresby si bez nutnosti převodu do xylografie zachovávají svou svižnost a bezprostřednost. I přes tyto nové možnosti se časopisy vyrovnávají s proměnami na umělecké scéně pomaleji. Zatímco nově vznikající umělecké magazíny prezentují nejsoučasnější trendy, výběr děl a zastoupení autorů reprodukovaných v rodinných listech nepřekračují hranici „umírněné modernosti", a zůstávají tak přijatelné pro konzervativní čtenářskou základnu.

Doba konce a přelomu století patří v časopisech třetí generaci autorů, narozených v šedesátých letech, jejichž tvorba se již – s různou intenzitou – kloní k novým uměleckým směrům. Stejně jako tomu bylo u předchozí generace, ani tyto mladé talenty neuspokojuje provinční prostředí Prahy a řada z nich alespoň na čas odchází za školením i zkušenostmi za hranice. Jejich druhými domovy se stávají Mnichov a Paříž a jejich, třeba jen dočasnou obživou práce pro ilustrované časopisy. Právě prostřednictvím těchto autorů, kteří pracují stejně intenzivně jak pro zahraniční, tak i české magazíny, dostává kosmopolitní směřování domácího obrazového tisku nový náboj.

České časopisy zaznamenávaly dění v uměleckých metropolích Evropy po celou dobu své existence. Zatímco Mnichov nepřestává být vnímán s jistou rezervovaností, Paříž jakožto

[113] Ani zprávy v německém tisku se samozřejmě nevyznačovaly přílišnou objektivitou. Pozoruhodnou selektivnost ve čtení Brožíkova díla prokázal např. recenzent listu *Ueber Land und Meer*, zpravující čtenáře o právě vystavovaném plátně *Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém*. V rámci podrobného popisu obrazu přešel skupinu českých pánů v pravé části stručnou větou „*Die Rechte des Gemäldes ist durch die Menge der herbeigeströmten Kirchenbesucher ausgefüllt.*" Nevěnoval přitom nejmenší pozornost nejen českému původu umělce (což se ani nedalo očekávat), ale ignoroval i veškeré souvislosti historického námětu, jež se k českému prostředí vztahují. *Ueber Land und Meer* XXV, 1883, č. 36, 726.

[114] K. B. MÁDL: Za Václavem Brožíkem, *Zlatá Praha* XVIII, 1901, č. 24, 286.

hlavní město stylu, módy i umění hraje v obrazové části časopisů na konci století jednu z hlavních rolí. Magická přitažlivost francouzské metropole nachází své vyjádření prostřednictvím kreseb, vytvářených zde usazenými českými umělci. Jan Dědina (1870–1955), Emanuel Nádherný (1866–1945) či Rudolf Vácha (1860–1939) zaznamenávají drobné výjevy z pařížských ulic, kaváren a salonů, stejně jako ruch uměleckých výstav a ateliérů. Alfons Mucha (1860–1939) se etabluje jako autor plakátů a dekorativních panneau. Většina děl, objevujících se v českém tisku, přitom vznikala pro francouzské listy, odkud byla přejímána.[115] Pařížské žánry českých kreslířů proto v sobě nesou dvojí exotičnost – pro francouzského čtenáře ji mohla představovat signatura těžko čitelného jména, český divák naopak vnímal odlišnosti v zobrazeném – velkolepost bulvárů, výstavnost paláců, ale i nevázanost nočního života a multikulturalismus ulic.

Ve *Zlaté Praze* je tato doba také spojena s působením Viktora Olivy (1861–1828) v roli redaktora výtvarné části. Oliva sám Paříž navštívil jen krátce, jeho vlastní tvorba pro časopisy si však francouzský nádech rychle osvojila. Právě jeho aktivitě můžeme nepochybně vděčit za trvalé udržování kontaktu s „českými Pařížany", z nichž řada patřila k jeho blízkým přátelům. Byli to lidé rozdílných povah i osudů, kteří se často odlišovali charakterem své tvorby i vztahem k moderním směrům. Tím, co je v danou chvíli spojilo, byla právě ilustrační práce. Paříž nabízela v tomto ohledu nepřeberné množství příležitostí. I přes stigma „nouzového výdělku", jež se ilustrace neochvějně drželo, vznikala v tomto oboru vedle průměrné produkce i díla vysoké kvality.[116]

Luděk Marold (1865–1898) se i přes svůj krátký život stal jedním z nejvýznamnějších přispěvatelů českých ilustrovaných magazínů a jeho tvorba také dobře dokumentuje proměny, jimiž kresba pro časopisy na konci století prošla. Publikované reprodukce dokládají jak změny ve vnímání výtvarné stránky ilustrací, tak i odlišnosti v práci s obrazovým materiálem.

V českých časopisech se Maroldovy kresby objevují poprvé roku 1884, kdy pobýval v Mnichově, a již tehdy komentátoři zaznamenávají jejich svěží a neotřelý charakter. Vilém Weitenweber s jistou nadsázkou píše: „*Náš mnichovský krajan Ludvík Marold zaslal nám z ‚Athén nad Isarou' opět jednu ze zajímavých svých kreseb pérem, provedených způsobem nejmodernějším, s jakýmž doposud potkávali jsme se téměř výhradně jen u některých Francouzů, Vlachů neb Španělů.* (...) *Ludvík Marold jest mnohoslibný talent, o němž jsme přesvědčeni, neutkví-li přespříliš na pouhé ‚pikantnosti' své techniky, že v době nedaleké dojde úspěchů ještě rozhodnějších.*"[117] Označení „nejmodernější způsob" se týkalo skicovitého podání kreseb, které mohly působit jako nedokončené nebo jen zběžně načrtnuté. Zatímco v západní Evropě byl tento charakter ilustrací již běžný a velmi oblíbený,[118] oko českého čtenáře si na něj teprve začínalo zvykat. Na neobvyklost a „umělecký raffine-

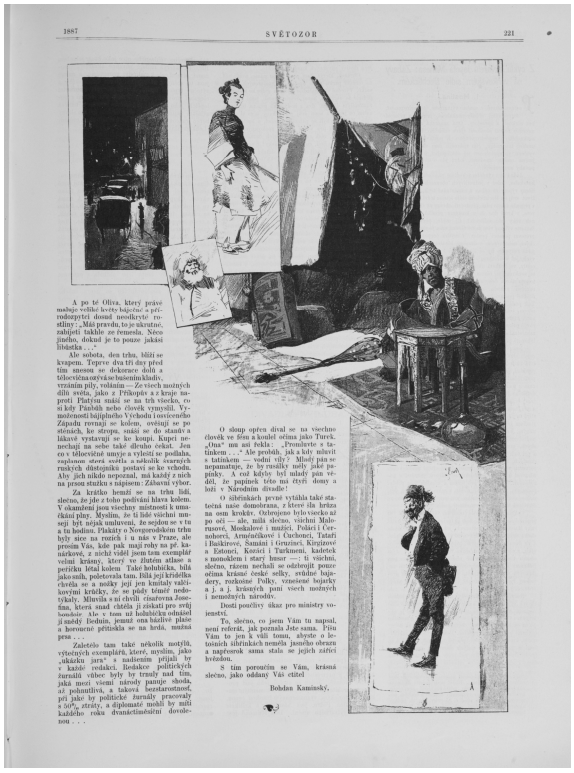
[115] Hlavním poznávacím znamením jsou v tomto případě signatury francouzských rytců. Mezi časopisy, od nichž české magazíny nakupovaly klišé, patří zejména *L'Illustration*, *Le Monde Illustré* či *La Revue Illustrée*. KRECAR 1927, 151–153.
[116] K působení českých ilustrátorů v Paříži viz THEINHARDTOVÁ 2000, 223–224.
[117] V. W. [Vilém WEITENWEBER]: Dostaveníčko, *Zlatá Praha* I, 1884, č. 48, 580.
[118] Viz ROOB 2011.

ment“ těchto reprodukcí upozorňovala *Zlatá Praha* opakovaně, čímž se je snažila učinit pro diváky stravitelnějšími.

S uvolněností prvních kreseb z Maroldova mnichovského i následujícího pražského pobytu do jisté míry koresponduje také nový způsob, jímž časopisy s ilustracemi pracují. V této době se rozvolňuje dosud pevná struktura oddělující od sebe obraz a text, které se začínají vzájemně prostupovat **[51]**. Je to jeden z prvních kroků, vedoucích k postupnému převážení obrazové části nad textovou, k němuž dochází v prvních desetiletích 20. století.

Kresebná energičnost Maroldových prvních příspěvků se po odjezdu do Paříže postupně proměňuje ve vytříbenější a naturalističtější projev. Rokem 1890 začíná spolupracovat s předními pařížskými časopisy, např. *Revue Illustrée*, *Le Figaro illustré*, *Le Journal pour tous*, *Le Monde Illustré* či *L'Illustration*. Od roku 1895 pak pravidelně publikuje v nejvýznačnějším evropském humoristickém listu, mnichovských *Fliegende Blätter*. České časopisy v této době otiskují především Maroldovy xylografie přejímané z francouzského tisku, jež čtenářům prostředkují atmosféru Paříže.[119] Tyto ilustrace představovaly skutečný závan „velkého světa“, plného elegantních postav, nákladných toalet, bohatých salonů a rušných ulic, což ještě akcentoval tón doprovodných textů (*„krása závodí tu s bohatstvím, genius s hlubokým věděním, nádhera s elegancí“*[120]).

Francouzského původu byly také přetisky ilustrací románů, jež současně vycházely v knižní podobě. Objevují se ale i zinkografické reprodukce, často signované firmou Husník


1887 SVĚTOZOR 221

A po té Oliva, který právě madaje velké kvety bágrac a pérodrapýrci dosud neodkryte rostliny: „Máš pravdu, to je skutuc, zabijeti takhle ze řemesla. Něco jinčho, dokud je to pouze jakási libůstka . . .“

Ale sobota, den trhu, běží se kvapem. Teprve dva tři dny před tím masou se dekorace dolů a tělocvična ozývá se basenu klidný, vrzáním pily, volánim — Ze všech možných dílů světa, jako z Příkopů a z kraje naproti Platýzu snáší se na trh všecko, co si kdy Páneh nebo člověk vymyslil. Vymožeností bájíplného Východu i osvíceného Západu rvenají se kolem, ovívají se po stáncích, ke stropu, snáší se do stanův a lákavě vystavují se ke koupi. Kupci nechají na sebe také dlouho čekat. Jen co v hlocvičné umyje a vyčeší se posluhačka, rozhrnou otevá světla a několik ozdobných ruských důstojníků postaví se ke výkladu. Aby jich nikdo nepoznal, má každý z nich na prsou stužku s nápisem: Zábavní výbor.

Za krátko hemží se na trhu lidí, slečno, že jde z toho podívaná hlava kolem. V okamžení jsou všechny místnosti k umělčání plny. Myslím, že ti lidé všichni museji být nějak umluveni, že sejdou se v tu a tu hodinu. Plakáty o Novgorodském trhu byly sice na rozích i u nás v Praze, ale prosím Vás, kde pak mají roby na př. kárnákové, z nichž viděl jsem tam exemplář velmi krásný, který ve žlutém atlase a peřiškách létal kolem. Také holubička, bílá jako sníh, poletovala tam. Bílá její křídélka chvěla se a nožky její jen knitaly valčíkovými krůčky, že se jaksi téměř nedotýkaly. Mluvila s ní chvíli císařovna Josefina, která snad chtěla ji získati pro svůj bondoir. Ale v tom už holubička odnášel ji snědý Indián, jemuž ona blažlivě plácá a hrozivě pěstička se na hrdá, nuzná pesa . . .

Zaletělo tam také několik motýlů, výtečných exemplářů, které, myslím, jako „skládku jara“ s nadšením přijali by v každé redakci. Redakce politických žurnálů všeho byly by trnuly nad tím, jaká mezi všemi národy panuje shoda, ať politická, a takové bezstarostnosti, při jaké by politické žurnály pracovaly s 50% ztráty, a diplomatě mohli by mítí každého roku dvanáctiměsíční dovolenou . . .

O sloup opřen díval se na všechno člověk ve fezu a kouřil očima jako Turek. „Ona“ mu asi řekla: „Promluvte s tatínkem . . .“ Ale poslúh, jak a kdy mluvit s tatínkem — vodní víry? Mlsný pán se nepamatuje, že by rmutky měly jaké papínky. A což kdyby byl uhlný pán vědět, že papínek této mu čtyři domy a loži v Národním divadle!

O sibiřských prvně vytáhla také stanětná naše domobrana, z které ilu hrůza na osm kroků. Ochrojeno bylo všecko až po oči — ale, milá slečno, vířilmi Moldrusové, Moskalové i mužíci. Poláci i Cernohorci, Arméňačkové i Čerkesci, Tataři i Baškirové, Samani i Gruzinci, Kirgizové a Estonci, Kozáci i Turkmeni, kadeták a monoklem i staty husar — ti všichni, slečno, rázem nechali se odstrojit pouze očima krásné české selky, ztuhlé bajadery, rozkošné Polky, vznešené bojarky a j. v. krásných pani všech možných i neznámých národův.

Deati poselčtý úkaz pro ministry vojenství.

To, slečno, co jsem Vám tu napsal, není referát, jak poznala Jste sama. Přeu Vám to jen k vůli tomu, abyste o letošních sibiřinkách nemela jasného obrazu a napřesrok sama stala se jejich zářicí hvězdou.

S tím porouchu se Vám, krásná slečno, jako oddány Váš ctitel

Bohdan Kaminský.

51. Luděk Marold: Z letošních šibřinek Sokola pražského, Světozor 1887


LUDĚK MAROLD: V PRAZE 30. LISTOPADU 1897

52. Luděk Marold: V Praze 30. listopadu 1897, Světozor 1898

119 Např. Salon v den zahájení (*Světozor* XXIV, 1890, č. 36, 421) byl publikován v *Revue Illustrée* V, 1890, 381; kresbu Masopustní lívance, vytvořenou pro *Le Monde Illustré* 1893, otiskl *Světozor* XXIX, 1895, č. 15, 173.

120 [anonym]: Z pařížského života: „Salon“ v den zahájení. (Ku kresbě Luďka Márolda), *Světozor* XXIV, 1890, č. 36, 431.

a Häusler, které předpokládají práci s originální kresbou. Případem, kdy reprodukce putovala naopak z Prahy do Paříže, a současně jednou z nejpůsobivějších Maroldových časopiseckých kreseb je výjev zachycující brutální policejní zásah během demonstrací spojených s pádem Badeniho vlády. Kresbu s názvem *V Praze 30. listopadu 1897* vytvořil Marold patrně již se záměrem jejího publikování za hranicemi, jak svědčí přípis „Prague" pod signaturou **[52]**. *Světozor* ji otiskl 10. 12. 1897, o den později vyšla v pařížské *L'Illustration*.[121]

Smrt zastihla Luďka Maroldа v době, kdy se chystal k definitivnímu návratu do vlasti a současně také k malbě. Šok, jaký náhlé úmrtí talentovaného umělce v pouhých 33 letech vyvolalo, se odrazil pochopitelně i v obrazových časopisech. Zejména *Světozor* zasvětil téměř celý ročník 1899 reprodukcím Maroldova díla, přičemž nevyhnutelně zaměřil svou pozornost na jeho ilustrační tvorbu. Již tehdy byl rozpoznán hlavní rys jeho ilustrací, kterým je velká míra nezávislosti na textu. Komentátor *Světozoru* upozorňoval čtenáře na to, „*jak samostatně počínal si nezapomenutelný mistr péra i štětce v illustrování, nevázaje se namnoze na motivy hlavního děje románu nebo novelly, kterou mu bylo provoditi obrazy, ba vybíraje mnohdy se zálibou za podklad k illustracím episody zcela vedlejší, které autor naznačil toliko několika řádkami neb i jen pouhou narážkou, jen když mu poskytly motiv illustrativně vděčný*."[122]

Zatímco *Světozor* reprodukoval xylografie podle Maroldových kreseb, jejichž klišé byla dostupná díky tomu, že řada francouzských románů se dočkala českého vydání, *Zlatá Praha* později předkládá čtenářům již autotypické reprodukce původních kreseb. Vychází přitom ze stejného předpokladu sdělnosti těchto prací i bez znalosti jejich původního kontextu: „*My dnes reprodukujeme tyto akvarely, kresby a črty plné ducha a uměleckého vtipu znovu tak, aby co možná nejméně s nich byla ruka L. Maroldа setřena. Nic nevadí, že nevíme, ku kterému románu a ku které scéně se táhnou. Ani po tom nepátráme, neboť bez nich každý Maroldův list existuje plným a nezkráceným životem*."[123]

Tento aspekt „neilustrativnosti" Maroldových ilustrací nejlépe demonstrují jeho kresby pro *Fliegende Blätter*, v nichž na základě redakcí zaslané anekdoty nebo básně vytvářel kompozice, odehrávající se nejčastěji v komorním prostředí domácího salonu.[124] Předlohy těchto xylografií, prováděné převážně technikou akvarelu či kvaše, představují plnohodnotná umělecká dílka vysoké kvality. Často pouze při bližším pohledu zjistíme, že postavy spolu hovoří; jak se zdá, jen proto, aby se dostálo kontextu s obsahem vtipu.[125] Kresby pro *Fliegende Blätter* mají také odlišný charakter než žánrové výjevy, jež Marold vytvářel pro francouzské (a potažmo české) časopisy. I při zachování lehkosti výrazu vykazují daleko větší míru dokončenosti

[121] Na okolnosti vzniku této kresby vzpomíná Alois Kalvoda v jednom z řady textů věnovaných Maroldovi k 30. výročí úmrtí: „*Marold, doprovázen přítelem Hilšerem stal se bezděky svědkem* (...) *řádění surové rakouské soldatesky vůči českému lidu, kde bylo krutě postupováno nejen vůči náhodným pasantům, ale i vůči dámám. Vzněcovaného Maroldа, nejvýš rozrušeného, musel Hilšer odvésti násilím. Marold volil jinou formu odvety. Ta zaťatá pěst hrozící paže inteligentovy, tvořící dominantu tehdy vytvořené Maroldovy ilustrace, to byla pěst jeho a nejúčinnější odpověď českého umělce*." Alois KALVODA: Za Luďkem Maroldem, *Národ* (večerník *Nár. listů*) 1928, č. 279 (4. 12. 1928). Kresbu zmiňuje i K. M. Čapek-Chod v umělcově nekrologu, *Světozor* XXXIII, 1899, č. 5, 56.

[122] [anonym]: Tajná pošta, *Světozor* XXXIII, 1899, č. 31, 371–372.

[123] [K. B. MÁDL]: Luděk Marold: Návštěva, *Zlatá Praha* XXI, 1904, č. 17, 204.

[124] Ke spolupráci s *Fliegende Blätter* viz DĚDINA 1940, 69–77 a DLÁBKOVÁ 2014.

[125] Pozadí zdánlivé bezprostřednosti těchto kreseb odhalují zachované fotografie, podle nichž Marold kompozice vytvářel. Archiv Národní Galerie v Praze, fond Luděk Marold, AA 2736/5, AA 2736/6, AA 3103.

a věnují se detailu více než svižně načrtnuté kresby z pařížských ulic. Jakoby se i tímto způsobem vyjadřovala svoboda, jíž umělec požíval, nebyl-li vázán ve své práci textem.[126]

Mnichovský humoristický list sehrál také zvláštní roli po Maroldově skonu, kdy se bezděky stal symbolem umělcova života mimo vlast. Tak to alespoň komentoval Karel Matěj Čapek-Chod: „*Když se minulé soboty hnul jeho pohřeb ku předu, jel před rakví náklad s věnci, a docela nahoře, nejvýš, ležel věnec s ohromnými stuhami v barvách bavorských; byl to nepochybně poslední pozdrav nakladatelů Fliegende Blätter. Tak splývaly tyto veliké stuhy jako standarta celého smutného průvodu, v tom však sňat byl bavorský věnec s vozu a nešen kdesi napřed v průvodu. Mnoho symbolického leželo v této nepatrné příhodě, kletba našich českých těsných a bolestných poměrů, z nichž posíláme naše umění – do cizích služeb.*“[127] Trpký tón, s nímž se česká společnost s Maroldem loučila, odhaloval jako už tolikrát zvláštní směs hrdosti a zahanbení, pocitů pýchy a méněcennosti, vděčnosti a žárlivosti, kterými se vyznačoval vztah téměř ke všem umělcům, jimž se podařilo uspět za hranicemi.

7. Zahraniční umělci

Samostatnou kapitolu tvoří v časopisech reprodukce zahraničního umění, jež prošlo za dobu jejich existence ještě dramatičtějšími proměnami než umění české. Od suše popisných a ne zcela zdařilých xylografií v prvních penny magazínech až k zinkografickým a autotypickým reprodukcím vedla dlouhá cesta, během níž se proměňoval rovněž vztah českého prostředí k různým zemím, z nichž autoři těchto děl pocházeli.

Nabízí se otázka, do jaké míry lze zastoupení jednotlivých umělců, potažmo národností v časopisech interpretovat jako vyjádření dobových preferencí či názorů na zahraniční umění. Je nepochybné, že jen v omezené míře; při výběru zahraničních reprodukcí postupoval časopis podle různých hledisek. Zaprvé zde můžeme spatřit díla slavných osobností, u nichž je reprodukce uměleckého díla současně jakousi vizitkou jejich autora. Na druhém místě (i když početně významnější) jsou díla málo známých umělců, jež byla přejímána ze zahraničních listů a u nichž můžeme jejich samotný obsah považovat za podstatnější než osobu autora. Někdy byli autoři těchto prací dokonce ponecháváni v anonymitě, jindy je časopis alespoň stručně představil v doprovodném textu k ilustraci.

Jednoznačně největší podíl mezi zahraničními reprodukcemi v českém tisku 19. století připadá slovanským umělcům. Prvenství v tomto směru patří polským a ruským autorům. Vztah k nejbližším slovanským bratrům byl přirozenou součástí dobového diskurzu a časopis, který chtěl prezentovat svůj národní zájem, nemohl tuto stránku opomenout. Z ilustrovaných časopisů vyjádřily důraz na slovanskou vzájemnost explicitně Hálkovy *Květy*, které v letech 1867–1868 uváděly tituly ilustrací současně česky a rusky. Na konci století přibývají také umělci jihoslovanští – ačkoliv balkánská tematika patřila dlouhodobě k nejfrekventovanějším námě-

[126] Viz ORLÍKOVÁ 1998, 53. Po Maroldově smrti pracovali pro *Fliegende Blätter* z českých umělců také Jan Dědina a František Bohumil Doubek, žádný z nich však nedosáhl virtuozity jeho projevu.
[127] K. M. ČAPEK-CHOD: Luděk Marold, *Světozor* XXXIII, 1899, č. 5, 57.

tům ilustrací, rozvoj vlastního umění slovanského jihu byl kvůli složitým politickým poměrům poněkud opožděn.[128]

Bylo již řečeno, že sdílení a přejímání reprodukcí ze zahraničního tisku patřilo k běžné praxi. Práce slovanských umělců se také často objevovaly v německých listech – nepochybně i vzhledem k tomu, že většina jich studovala a vystavovala v Mnichově. Zatímco v Německu se však reprodukce děl těchto autorů řadily mezi ostatní obrazovou produkci, v českých časopisech zaznamenáme otevřené upřednostnění slovanského umění před ostatním.

V tomto duchu se vyslovila Hálkova *Zlatá Praha* ve svém editorialu roku 1864,[129] stejně jako *Světozor* ve čtenářské rubrice roku 1885: „*Německé ústavy dřevorytecké* (...) *stále nabízejí nám pro „Světozor" původní obrazy německých a jiných umělců v hotových již dřevorytech, i bylo by nám snadné jich opatření. Ač si pravého umění vždy vážíme, ať jest německé, francouzské neb jiné, máme za to, že dokud jsou tu výtvory českých a jiných slovanských umělců, nemusíme umění cizí pěstovati více, než pokud toho ráz toho kterého umělce vyžaduje. Však i cizí podniky illustrační do první řady staví své domácí umělce.*"[130] Z uvedené citace vyplývá, že slovanské umění bylo vnímáno jako jakýsi širší kontext domácí tvorby. O tom svědčí i výčet národnostního podílu ilustrací v jubilejním tisícím čísle Ottovy *Zlaté Prahy*, kde slovanské umění figuruje jako samostatná kategorie: z celkem 9205 reprodukcí připadlo 3819 na české umělce, 401 děl umělců slovanských a 1142 ukázek cizí umělecké reprodukce.[131]

Největší zastoupení měli v časopisech polští umělci, z nichž mnozí studovali a později se i usadili v Mnichově, stejně jako řada jejich českých kolegů.[132] Těm také Vilém Weitenweber adresoval apel na zachování národního rázu tvorby, když v komentáři ke kresbě Antonína Kozakiewicze podotkl: „*Malíři polští mohli by co do volby motivů pro své obrazy našim umělcům sloužiti za vzor. Není jich mnoho, kdož, byť i v cizině žijíce, nemalovali by se zvláštní zálibou obrazy polské i co do předmětu. Malíř Polák nechť žije v Drážďanech, v Berlíně, v Mnichově, v Paříži neb kdekoliv jinde, má za svou povinnost, předváděti svému obecenstvu látky, čerpané ze života s v é h o národa; pro jeho malby historické jsou přírodním zdrojem dějiny polské; pro jeho genry existují v první řadě výjevy z obecného života lidu polského; pro jeho krajiny před jinými motivy polské.* (...)"[133]

Polské malíře usazené v bavorské metropoli připomněla *Zlatá Praha* kresbou, shrnující jejich dílo do jediného výjevu **[53]**. Většina těchto umělců se přitom specializovala na určitý žánr: Józef Brandt (1841–1915) vytvářel výjevy z kozáckých stepí, na něž kromě šarvátek s Tatary situoval i žánrové scény lovů a jízd. Témata trhů, honů a různých vyjížděk ve stepi zobrazoval i Alfred Wierusz-Kowalski (1849–1915), zatímco Władysław Szerner (1836–1915) se ve svých žánrech soustředil spíše na národopisné motivy lidových slavností a zvyků.

Velkému zájmu se těšili i malíři historií – Artur Grottger (1837–1867), jehož cyklus *Vojna* otištěný ve *Světozoru* 1870 výrazně ovlivnil tvář české historické malby, i Henryk Siemi-

---

[128] Viz BALEVA 2012, 156 sqq.

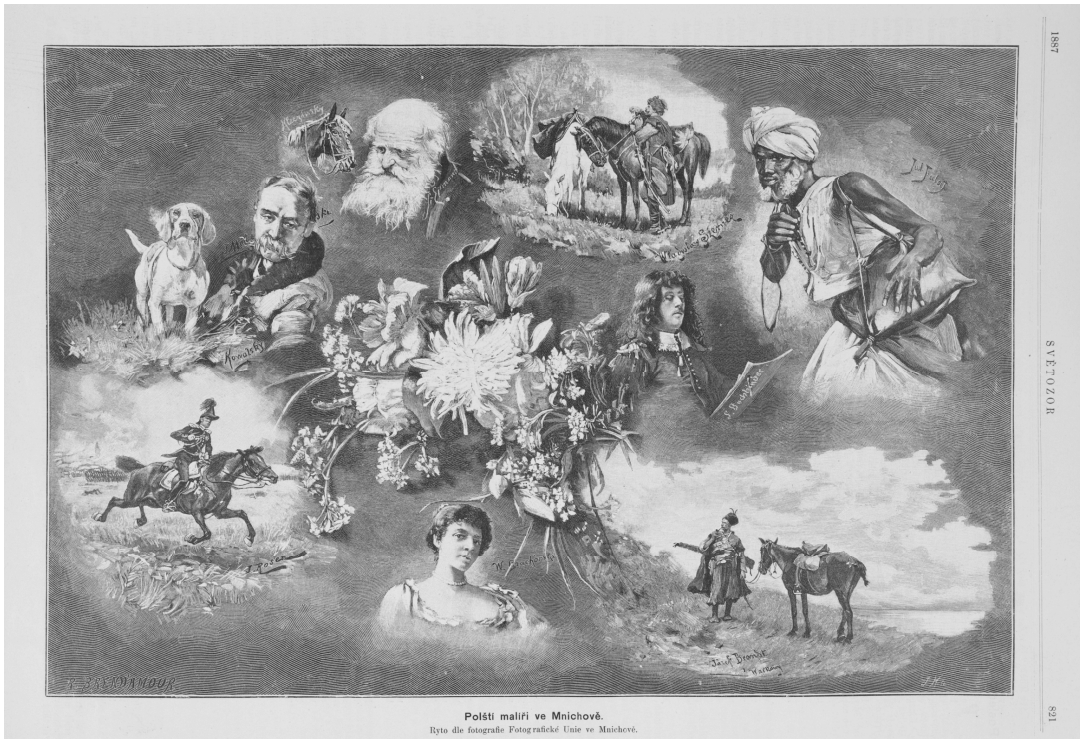
[129] „(...) *Mimo to obraceti bude „Zlatá Praha" zřetel také k předmětům, které mimo vlast naši všeobecné důležitosti a zajímavosti mají,* (...) *při čemž při všem hlavně k našim slovanským bratřím hleděti budeme.*" Pozvání ku předplacení na Zlatou Prahu, *Zlatá Praha* I, 1864, č. 1, 12.

[130] Hovorna, *Světozor* XIX, 1885, č. 3, 48.

[131] ŽIŽKA 1903, 144.

[132] Viz Roman PRAHL, Čeští malíři v Mnichově, in: PETRASOVÁ / PRAHL 2012, 169–218.

[133] V. W. [Vilém WEITENWEBER]: Polské typy (Vyobrazení na str. 528), *Zlatá Praha* II, 1885, č. 36, 531.



53. Polští malíři ve Mnichově. Ryto dle fotografie Fotografické Unie ve Mnichově, Světozor 1887

radzki (1834–1902) se svými opulentními antickými kompozicemi. Pozici „slovanského Dorého"[134] pak zastával Michał Elwiro Andriolli (1836–1893). V osmdesátých letech otiskly *Světozor* a *Zlatá Praha* řadu jeho ilustrací i samostatných kreseb.

K nejvýznamnějším slovanským umělcům, jejichž jméno pravidelně figurovalo na stránkách českých časopisů, patří **Jan Matejko** (1838–1893). Jeho popularitu znásoboval i částečně český původ, který autoři textů opakovaně připomínali. První reprodukci Matejkova obrazu *Kněz Petr Skarga káže před sněmem* přinesly *Květy* 1867 rok předtím, než diváci mohli spatřit jeho dílo na vlastní oči. Tomu také odpovídal uštěpačný komentář: „*Jméno Jana Matejka jest u nás již tak známo, jakoby byl slavný malíř ten krajanem naším, ačkoliv dosud ani jediné dílo jeho jsme nespatřili. Výstavy naší akademie nedovedly za celý dosavadní život svůj přivábiti slavných umělcův slovanských, aby uvedly na ta červená věšadla trochu života.* (...) *Známe zde až nadbyt zahraničních jmen, jichž dvanáct jde na tucet, ale Grotgier, Perov, Matejko, Teppa atd. jsou nám jako Amerika před Kolumbem*."[135]

Když pak roku 1870 uspořádala Umělecká beseda na Staroměstské radnici výstavu plátna *Unie lubelská*, objevila se reprodukce tohoto díla hned ve dvou hlavních magazínech, *Květech* a *Světozoru*, jenž později přiložil podobiznu umělce s jeho stručným životopisem.[136] Matejko se v této době stal hlavní uměleckou hvězdou, již české prostředí tak žalostně postrádalo.[137] O to bolestněji vnímala domácí scéna umělcovo odmítnutí nabídky na post ředitele pražské Akademie v roce 1873. V reakci na to *Světozor* otiskl Matejkův zamítavý dopis adreso-

134 SOCHA 1988, 7.
135 [anonym]: Jan Matejko, *Květy* II, 1867, č. 12, 102.
136 [anonym]: Jan Alois Matejko, *Světozor* IV, 1870, č. 8, 59.
137 „*Jednoznačně kladné přijetí Matejka vyplývalo z toho, že patřil k nejznámějším představitelům sílícího slovanského umění a že jako malíř národní historie přesně odpovídal potřebě reprezentativní podoby národního umění, jaká se mohla uskutečnit jen v tomto vrcholném oboru figurální malby*." PRAHL 1984, 516.



54. Mikoláš Aleš: Titulní list časopisu Blbárna (detail), 1874



55. Nikolaj Nikolajevič Karazin: Unser Kriegszeichner in der Dobruscha. Selbsportrait von N. Karazin, Gartenlaube 1877

vaný jednateli Krasoumné jednoty i s obšírným komentářem, v němž se odhalila nejen česká frustrace z nedostatku vlastních talentů, ale i poněkud ublíženecký přístup k deklarované slovanské vzájemnosti.[138]

Tato kauza umělcovu popularitu v českých zemích patrně na čas ovlivnila – alespoň pokud lze soudit podle detailu na obálce jediného čísla listu *Blbárna*, jež „vydali" studenti Akademie v čele s Mikolášem Alšem a Emanuelem Krescencem Liškou roku 1874. Postava titánsky rozkročeného umělce Jakuba Schikanedera zde stojí na plátně, jež nese výraznou Matejkovu signaturu **[54]**. Zběžně načrtnutá kompozice přitom odhaluje, že se jedná o obraz *Štěpán Báthory*, který před časem uveřejnil *Světozor*.

V průběhu osmdesátých let Matejkova popularita v českých zemích pomalu opadá; reprodukce jeho pláten se řadí mezi ostatní historickou tematiku a v komentářích se autoři soustředí především na vylíčení zobrazeného děje. Naposledy se pak objevují ve *Zlaté Praze* na počátku 20. století.

Podobně výlučné místo jako polští umělci zastávali na stránkách časopisů i jejich kolegové z Ruska. Reprodukce byly přejímány z tamějších magazínů i ze západní Evropy, neboť také mnoho ruských malířů trávilo život v zahraničí. Značné pozornosti se dostávalo např. umění hnutí Peredvižniků, zejména Konstantinu Jegoroviči Makovskému (1839–1915) a Ilju Jefimoviči Repinovi (1844–1930) s jejich realistickými výjevy ze života prostého lidu. Někteří ruští umělci také působili jako váleční kreslíři – patřil k nim již zmíněný Nikolaj Nikolajevič Karazin (1842–1908), jenž byl profesionální voják a účastnil se mimo jiné rusko-turecké války. Během

[138] „*Ctíme zajisté důvody Matejkovy, že chce ve vlasti zůstat, ve vlasti působit; předce však bolně se nás dotýká, žeť vzájemnost slovanská takovýmto způsobem různosti kmenové ustoupiti musila. Buďmež upřímní – nikdy neodhalila se propast mezi námi a Poláky zející v takové míře a tak otevřeně jako v případě tomto. I od nás znamenité síly umělecké do jiných zemí slovanských se braly; my n i k d y nemluvili o ztrátě, nikdy jsme jich nezdržovali, nikdy bychom nebyli v e ř e j n ě o s l a v o v a l i rozhodnutí, které by odmítalo pozvání od pokrevenců našich učiněné.* (...)" [anonym]: List Jana Matejky, *Světozor* VII, 1873, č. 22, 260.

Velké východní krize pracoval jako korespondent pro časopis *Gartenlaube* **[55]**, v českém tisku se však objevovaly spíše jeho žánrové, cestopisné a národopisné práce.

Válečné náměty hrají podstatnou roli i v díle **Vasilije Vasiljeviče Vereščagina** (1842–1904), který patřil v ilustrovaných časopisech k nejexponovanějším figurám ruské malby především v osmdesátých letech. Také on dokumentoval ruská válečná tažení a bitvy, později pak procestoval téměř celý svět. České časopisy o jeho aktivitách podrobně referovaly a kromě reprodukcí jeho malířských děl a kreseb publikovaly i umělcovy vlastní texty.[139]

Vlna zájmu o tohoto umělce se zvedla roku 1886, kdy byla v Rudolfinu uspořádána jeho velká výstava. Při této příležitosti otiskl *Světozor* obsáhlý text Renáty Tyršové. Jeho úvod postihuje jeden z podstatných rysů, pro něž bylo Vereščaginovo dílo lákavé: „*Nechceme popírat, že dojem prací Vereščaginových není zúplna založen na prostředcích ryze uměleckých. Cizí kraj a lid, kteréž on líčí, poutá snad většinu diváků více látkou než přednostmi znázornění a faktury, při scénách z války rusko-turecké, s jejich nervy rozrušující hrůzností, pomyslí každý dříve na tendenci umělci podkládanou, než na způsob, kterýmž ony s tak úchvatnou životností jsou znázorněny.*“[140] Jak uvidíme v následujících kapitolách, právě obsahová rovina byla pro recepci uměleckých děl v časopisech tím podstatným.

Vereščaginův mezinárodní věhlas měl ale pro český tisk význam také v rámci slovansko-germánského antagonismu. Zvláště *Ruch* se v osmdesátých letech několikrát věnoval vzájemnému srovnávání a poměřování kvalit obou národnostních skupin, aniž přitom bral v úvahu kosmopolitní úroveň, na níž se hvězdy typu Vereščagina pohybovaly. Dokladem je např. pohoršená zpráva o novém umělcově cestopisu: „*Vereščagin německým spisovatelem. Ruský malíř Vereščagin popsal své dojmy, jakých zažil po cestách střední Asií a Indií a ozdobil dílo své náčrtky a kresbami. Dílo bylo původně psáno v ruštině, ale manželka Vereščaginova přeložila je – ad majorem Germaniae gloriam! – do němčiny (!) a překlad vyšel v Lipsku... Tu již přestává všecka řeč.*“[141]

Právě problematické vztahy s německými zeměmi a Rakouskem stojí za specifickou prezentací umělců pocházejících z těchto končin. Ačkoliv na pražských výročních výstavách tvořila německá a rakouská produkce podstatnou část vystavených děl, v ilustrovaných časopisech jejich reprodukce spatříme jen zřídka. Jak již bylo řečeno, německé magazíny představovaly pro ty české nejvážnější konkurenci, proto se také s přebíráním ilustrací německých autorů zejména v prvních dekádách setkáme spíše výjimečně.

V šedesátých a sedmdesátých letech jsou to především ta díla německých autorů, jež se nějak vztahují k českému či slovanskému prostředí – patří sem např. balkánské etnografické kresby Felixe Kanitze (1829–1904) či dokumentární záběry Vinzenze Katzlera (1823–1882). Oblibě se těšily také bitevní výjevy Rudolfa von Ottenfelda (1856–1913). Teprve v osmdesátých a devadesátých letech pak do českých magazínů nacházejí cestu i reprodukce žánrových děl, jež měly běžně své místo v evropském tisku.

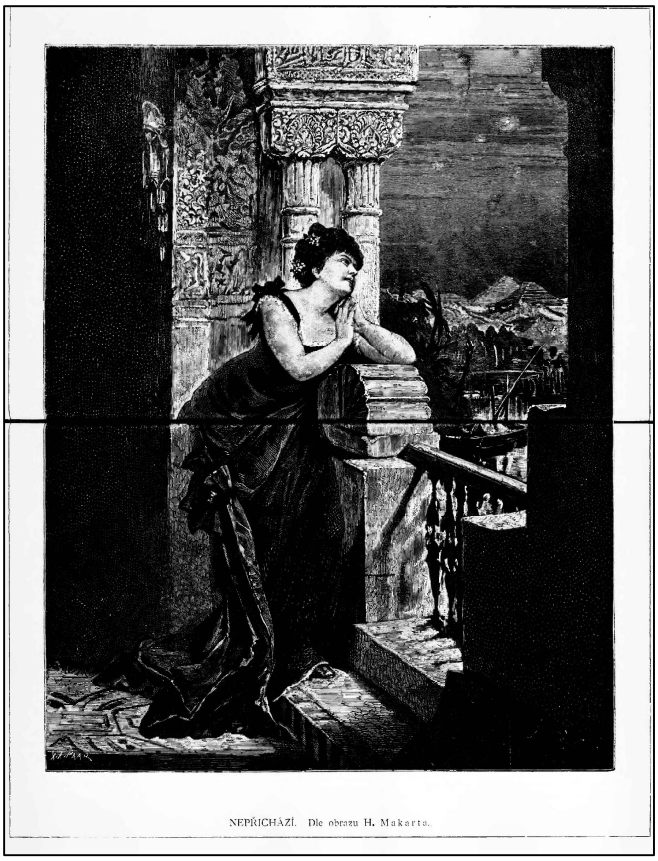
Řada těchto umělců publikovala zejména v dobově nejpopulárnějším časopise, lipské *Gartenlaube*. V jejich tvorbě dominovaly národnostně nevyhraněné, nekonfliktní žánry, ať šlo

[139] Např. Vereščagin o pokroku v umění, *Světozor* XX, 1886, č. 14, 219–220; Vzpomínky z války rusko-turecké r. 1877–1878 z deníku Vasila Vasiljeviče Vereščagina, *Zlatá Praha* III, 1886, 158 sqq.
[140] Renáta TYRŠOVÁ: Výstava Vereščaginova, *Světozor* XX, 1886, č. 45, 717–718.
[141] *Ruch* IV, 1882, č. 12, 190.

o obrazy zvířat Friedricha Spechta (1839–1909), pohádkové výjevy Carla Gehrtse (1853–1898), oblíbené humorně nadsazené scény s mnichy Eduarda Grützнera (1846–1925), orientální žánry Nathaniela Sichela (1843–1907) či milostné idyly Kuna von Bodenhausen (1852–1931). Naproti tomu v německých časopisech frekventovaný Adolf von Menzel jakožto dvorní malíř císaře Viléma na stránkách českých listů z pochopitelných důvodů nefiguroval.

Avšak i zdánlivě nevinné obrazy německých žánristů se mohly, nahlíženy národnostní optikou, stát předmětem kritiky. Když se roku 1881 v *Gartenlaube* objevily články nevybíravě napadající českou národní autonomii, vydal v reakci na ně František Chalupa v *Ruchu* několik bojovných textů, apelujících především na české čtenáře, u nichž se německý ilustrovaný tisk těšil trvalé oblibě.[142] Na stejné vlně se pak nesl i obsáhlý článek v následujícím ročníku, pojednávající neutěšenou situaci slovenského tisku. Jako doklad úpadku německé kultury zde autor ironicky komentuje tvorbu současných umělců: „*Měli jsme před nedávnem příležitost prohlédnouti si (ve fotografiích) asi 500 novějších výtvorů německých ‚škol', ale užasli jsme nad tou povrchností ba řekněme přímo jalovostí jak u volbě předmětů tak u provedení.* (...) *Tak na př. sedí bezduchá figurka na lavici, hledí vpravo, levicí si podpírá hlavu – ‚In Gedanken'; sedí druhá figurka na lavici, hledí vlevo, pravicí si podpírá prázdnou hlavu – ‚Stillvergnügt'. Jiná figurka vyhlédá úplně lhostejně z okna – ‚Erwartung'; a tak to jde do nekonečna, že už ne o nové předměty, ale o názvy obrazů je citelná nouze; vysvítá to nejlépe z toho, že pod mnohými obrazy jsou názvy naprosto nepřípadné.*"[143]

Poněkud paradoxní přitom je, že reprodukce stejného ražení otiskoval samozřejmě i samotný *Ruch*. Ačkoliv se většinou soustředil na francouzské a britské autory, např. Henriette Browne či Henryho Woodse, právě v ročníku 1882, několik čísel po této drtivé kritice, se zde objevila reprodukce obrazu Hanse Makarta s příznačným názvem *Nepřichází* **[56]**. Přestože Makartova tvorba byla nepochybně na vyšší úrovni, než obrazy, do nichž se strefoval výše zmíněný článek, dokládá tento příklad, že i argumentátoři na české straně podléhali v rámci národnostních sporů generalizacím a rychlým soudům. Podobně negativní stanovisko zaujímaly české listy také k maďarským


NEPŘICHÁZÍ. Dle obrazu H. Makarta.

56. Hans Makart: Nepřichází, Ruch 1882

[142] František CHALUPA: Prohlédněme již!, *Ruch* III, 1881, č. 2, 27–28; František CHALUPA: Dosud nevidíme..., *Ruch* III, 1881, č. 11, 137.
[143] [anonym]: Drobné zprávy, *Ruch* IV, 1882, č. 29, 464.

umělcům – i přes světovou úspěšnost se tak na jejich stránky dostalo jen několik děl Mihály Munkácsyho (1844–1900) či Mihály Zichyho (1827–1906).[144]

Jak jsme viděli na případu Jana Matejky, frustrace nedoceněného národa se projevovala také důrazem na české kořeny slavných umělců. Právě v textu, komentujícím Matejkovo odmítnutí ředitelského postu na pražské Akademii, předložil *Světozor* návrh na „náhradní" adepty: „*Kéž spolek vlasteneckých přátel umění žádnými jalovými frázemi o kosmopolitické povaze umění se mýliti nedá, za kterými jen germánská vládychtivost se skrývá.* (...) *Neodporučujeme jména, neříkáme Jaroslav Čermák, Straširípka-Canon, nechceme také nikoho, kdo mezi námi bytuje, zejména uvést; avšak tolik jest přesvědčení naše, žeť by jen ten nenašel, kdo by nehledal, a že ten, kdo by nehledal, nevykonal by též povinnost svou.*"[145]

Jméno Hanse Canona-Strašiřipky (1829–1885) se v českém tisku objevovalo zejména v sedmdesátých letech, vždy s českým příjmením na prvním místě. Je zřejmé, že hledání mezinárodně uznávané osobnosti, jež by současně byla českého původu, dosahovalo v této době poněkud absurdních rozměrů. Sám Canon nejen že o této své „kandidatuře" na ředitele pražské Akademie neměl ponětí, příliš významné pro něj patrně nebyly ani jeho české kořeny.[146]

Do jisté míry podobná byla časopisecká charakteristika další velké hvězdy pocházející z Čech, **Gabriela von Maxe** (1840–1915). Ačkoliv Maxův český původ se v jeho tvorbě až na výjimky nijak neodrážel, většina zmínek v tisku začíná slovy „Gabriel Max, náš krajan".[147] Důraz na umělcovo češství byl výrazný zejména v šedesátých a sedmdesátých letech, v dalších dekádách postupně opadá. Vliv, který měla Maxova tvorba na mladé umělce zejména v osmdesátých letech, byl zcela zásadní a byla mu již věnována důkladná pozornost.[148] Ilustrované časopisy hrály v tomto případě roli důležitého prostředníka, neboť přinášely i reprodukce děl, která nemohli čeští diváci spatřit na výstavách. Podrobným komentářem byl např. opatřen obraz *Kritický dýchánek*, na němž malíř do role uměleckých kritiků obsadil skupinu opic.[149]

Maxovo dílo je však v ilustrovaných časopisech zastoupeno především jeho studiemi zasněných dívčích hlav, Madon a mučednic, které z něj také učinily jednu z nejpopulárnějších osobností středoevropské malby. Jejich charakter dokonale vyhovoval účelu časopisecké ilustrace, pro niž bylo zásadní čtenáře pobavit, dojmout, ale nikoliv rozrušit přemírou intelek-

---

144 K tomu opět viz *Ruch*: „*Jisté velké knihkupectví ruské připravuje skvostné obrázkové vydání spisů proslaveného básníka Lermontova a svěřilo vyhotovení dotyčných vyobrazení malíři Zichymu, Maďarovi od kosti, kterýž nedávno na známém fantastickém obraze svém hrubě urazil nebožtíka cara Alexandra II. Zichy za tím účelem procházel kraje na Kavkaze, jejichž popisy nacházejí se v básních Lermontových a vrátil se již do Petrohradu. Ruští umělci by to byli nedovedli?*" [anonym]: Slovanská slabost, *Ruch* IV, 1882, č. 22, 351.

145 [anonym]: List Jana Matejky, *Světozor* VII, 1873, č. 22, 260.

146 V následujících letech se zájem o Canonovo češství vytrácí a stává se i předmětem parodie; viz Mádlův posudek jeho díla na výstavě Krasoumné jednoty 1885: „*Canon jmenuje se Straširybka a není Čechem, chodí okázale v polském kroji nejsa Polákem, maluje a la Rubens, aniž by jen zdaleka mohl se mu blížiti* (...)." MÁDL 1959, 232.

147 „*Gabriel Max, náš krajan, který čtenářům Květů znám jest svatou Julií, vystavil právě v Mnichově nový obraz, jenž budí všeobecnou pozornost* (...)" *Květy* III, 1868, č. 28, 223; „*Čtenářové naši měli už několikráte příležitost obdivovati se uměleckým plodům krajana našeho Gabriela Maxa*; (...)" *Světozor* X, 1876, č. 9, 139.

148 PRAHL 2011, 295–311.

149 [anonym]: Kritický dýchánek (K vyobrazení na straně 77), *Světozor* XXVI, 1892, č. 7, 84. V tomto textu už je Max popsán jako umělec, který „*ač Němec, přece původem a styky jest nám blízký.*"

tualismu.[150] Také s ohledem na konzervativní čtenářskou základnu upřednostňovaly časopisy v Maxově tvorbě nábožensky zabarvené náměty před depresivními filozofujícími díly. Pokud již některé potenciálně znepokojivé výjevy otiskly, doprovázel je většinou ryze pozitivistický komentář, vědecky osvětlující např. podstatu somnambulismu.[151]

Na závěr stručně zmíníme také umělce z ostatních evropských zemí, jejichž tvorba se dostávala na stránky českých časopisů převážně formou zakupovaných klišé. V tomto případě pak časopisy před prezentací autora, s nímž se čtenáři nemohli seznámit jinak než touto cestou, jasně upřednostňovaly popis zobrazeného díla. Až na výjimky se tito umělci objevili v časopisech jen nárazově, s některými jmény se tak čtenáři setkali jen jednou či dvakrát v několika desetiletích. Obecně lze říci, že výběr odrážel trendy soudobé salonní malby, s důrazem na různě zabarvené žánry.

Z francouzských autorů, jejichž díla byla publikována častěji, můžeme jmenovat Jeana-Louise Ernesta Meissoniera (1815–1891) s jeho historickými žánry zasazenými do období rokoka a třicetileté války či Benjamina Constanta (1845–1902) s orientálními scénami. Na milostné výjevy a náboženskou tvorbu se soustředili např. Jules Bastien-Lepage (1848–1884) a Adolphe William Bourgereau (1825–1905); obrazy ze života zvířat byly specialitou Hectora Giacomelliho (1822–1904). Jen zřídka pronikly na stránky českých magazínů ukázky francouzského dekorativního malířství – např. z ruky Léona Bonnata (1833–1922).

Především v šedesátých a sedmdesátých letech se značné oblibě časopisů těšil **Gustave Doré** (1832–1883). *Květy* a *Světozor* publikovaly v této době řadu jeho ilustrací. Důvodem nebyla jistě pouze umělcova popularita, ale i fakt, že jeho díla představovala mistrovské dřevoryty, jejichž vysoké úrovni se české časopisy teprve snažily vyrovnat. Oblibu Dorého v českém prostředí dokresluje i myšlenka zadat této ikoně světové ilustrace obrazový doprovod *Rukopisů*, kterou zaznamenáme roku 1873.[152]

K dalším umělcům, jejichž převážně žánrová tvorba se objevovala v českém tisku, patří také Italové Antonio Rotta (1828–1903) a Eugenio de Blaas (1843–1931) či Španělé José Benlliure y Gil (1855–1937) a Salvador Sanchez Barbudo (1858–1917). V osmdesátých letech se častěji setkáme také s díly Lawrence Alma-Tademy (1836–1912), holandského malíře usazeného v Londýně, především jeho stylizovanými antickými a egyptskými žánry.

Teprve na přelomu století nacházejí na stránky českého tisku cestu i díla umělců jdoucích mimo čistě salonní proud – Puvise de Chavannes, Arnolda Böcklina, Jeana-Francoise Milleta a dalších; na vztah časopisů k umění symbolismu a secese se více zaměříme v závěru sedmé kapitoly.

---

[150] Neobvykle příkrou kritiku si Maxovy ženské hlavy vysloužily roku 1873 od recenzenta *Světozoru*: „*Nevíme už, který z umělců mnichovských při mezinárodní výstavě umělecké nám pravil: ‚Max maluje vždy jednu a tutéž ženskou, a to nešťastnou, aby předc něčím interessantní byla.‘ Výrok to příkrý, však žel! nikoli zcela nespravedlivý. Julie, u anatoma, Adagio, v katakombách, Alžběta, toť je řada jednotlivých postav ženských neukojených, slepých, nešťastných neb mrtvých, která se v nejednom vzhledě variaci na jedno a totéž thema podobá* (...)“ M. F.: Umělecká výstava na Žofíně II, *Světozor* VII, 1873, č. 19, 223. Cit. rovněž in FILIP/MUSIL 2011, 145–146.

[151] [anonym]: Náměsíčnice (Vyobrazení na str. 597), *Zlatá Praha* V, 1888, č. 38, 606–607.

[152] Podle Renáty Tyršové to byl Jan Neruda, kdo přišel s touto myšlenkou. Viz TYRŠ 1901, 21 – zde také ostrý Tyršův odsudek. Antonín Matějček však Nerudovo autorství zpochybňuje; MATĚJČEK 1952, 113–114.

V. Obraz a text

V této kapitole se zaměříme na způsoby, jimiž ilustrované časopisy pracovaly se svou obrazovou částí, na vzájemné propojení obrazu a textu i na různé postupy, kterými byly čtenářům ilustrace prezentovány. Právě proměny ve vztahu obrazové a textové složky časopisu představují podstatné hledisko, jímž můžeme nahlížet nejen způsob, jakým chápali redaktoři svou práci s obrazovou částí listu, ale potažmo lze přes ně postihnout i obecné vnímání obrazu a jeho role ve společnosti druhé poloviny 19. století. Na počátku je třeba zamyslet se nad pojmem ilustrace, resp. nad tím, jak byl vnímán samotnými časopisy.

Ilustrované magazíny v podstatě akcentují význam obrazové složky v duchu klasického *pictura laicorum scriptura*. V souladu s latinským původem slova má ilustrace osvětlovat to, co by se mohlo zdát ve výhradně slovním popisu nejasné.[1] Nahlédneme-li do prvních čísel jednotlivých časopisů, najdeme tento požadavek v mnoha různých formulacích. Takto hovořil např. editorial *Světozoru* z roku 1834: „*Ze zkušenosti dostatečně ví se, že všeliké vynaučování předložením věrných vyobrazení věcí nadmíru se napomáhá a usnadňuje, a že ty věci nejsnáze pochopujeme, s kterými oko a rozum náš pojednou se seznámí. Pročež i my zde všecky ty předměty, které k vyobrazení se hodí, čtenářům svým v přerozkošné rozmanitosti předkládati budeme, připojíce k nim pokaždé krátké, a však dostatečné, jadrné a pravdivé jich vypsání čili vyložení.*“[2]

Neméně podstatným aspektem, spojeným s rozšířením časopisu o ilustrace, je zvýšení jeho atraktivity. Naznačuje to i úvodní text německého *Pfennig-Magazinu*: „*Zu besserem Verständnisse werden wir überall, wo es nöthig ist, erklärende, sauber gearbeitete Abbildungen hinzufügen, und uns überhaupt bemühen, auf die äußere Gestalt unserer Zeitschrift eben so viel Sorgfalt, wie auf den Inhalt derselben zu verwenden.*“[3] Na kvalitní provedení ilustrací lákal čtenáře i časopis *Gartenlaube*: „*Und was außerdem noch von Interesse ist im Thun und Treiben der Menschen – Ihr sollt's finden in unserm Blättchen, das zu alle den Dingen, die wir Euch bieten, auch noch verzierende und erklärende Abbildungen bringt von anerkannten Künstlern.*“[4]

V podobném duchu se vyjádřila o další desetiletí později i redakce nově založené *Zlaté Prahy*: „*Nenít' pochybnosti, že zdařilé ilustrace u velké míře napomáhají k názornému poznání věci, často více, než sebe lepší popis dovésti může; že lahodí oku i fantasii a čtenář bez namáhání s nejzajímavějšími předměty se seznámí.*“[5]

---

[1] Martina Baleva připomíná i možnost vazby termínu na pojem *illustre*, tedy významná osobnost, neboť podobizny slavných postav současnosti i minulosti patřily od počátku k základní výbavě časopisů. BALEVA 2012, 35.
[2] [anonym]: Návěstí, *Světozor* I, 1834, 1.
[3] [anonym]: An Jeden, *Das Pfennig-Magazin* I, 1834, 1.
[4] [anonym]: An unsere Freunde und Leser!, *Gartenlaube* I, 1853, 1.
[5] [anonym]: Pozvání ku předplacení na Zlatou Prahu, *Zlatá Praha* I, 1864, 12.

Z těchto prohlášení by se dalo předpokládat, že obraz v časopise představuje především doprovod textu a funguje v úzké vazbě na něj. Ve skutečnosti byla role obrazu od samého počátku dvojí.[6] Již v penny magazínech najdeme vedle ilustrací vložených do textu i samostatné kresby, jež bývají opatřeny jen krátkým vysvětlujícím komentářem. Postupně se poměr obrazu a textu téměř zcela obrací, když samostatné reprodukce začínají převažovat. Ilustrace ztrácí svou ilustrativní funkci a funguje jako individuální jednotka v rámci časopisu. Text k ní náležející se ocitá v podřízené roli – doplňuje a osvětluje obsah vizuálního sdělení.

Při pohledu na celkové grafické pojetí jednotlivých časopisů zjistíme, že způsob, jakým pracovaly s obrazovou částí, se v průběhu let v podstatě příliš neměnil. Největší procento obrazového materiálu představovaly autonomní kresby, jež zpravidla vytvářeli přímo pro časopis jeho stálí přispěvatelé. Podstatnou roli zastávaly také reprodukce výtvarných děl z rukou domácích i zahraničních umělců. Šlo jak o slavné autory minulosti, tak především o prezentaci současného umění. Paradoxně nejméně často se, zejména z počátku, objevovaly ilustrace povídek či románů na pokračování. Častěji se ilustrovaly básně a písně, jejichž text byl někdy integrován přímo do kresby. Pravidelně bývaly ilustrovány články odborného charakteru, případně aktuální zprávy. Kresby k nim vznikaly převážně na základě fotografií a v pozdějších letech je fotografie také postupně nahrazovaly. Většinou v zadní části čísla našly své místo i drobné žertovné obrázky, které lze považovat za předchůdce dnešních anekdot a komiksů.

I české listy přitom přejaly ustálený úzus, podle nějž časopis po úvodní straně s ilustrací střídal dvoulist bez obrázků a dvoulist s obrázky – ať již celostránkovými, nebo vloženými do textu. V rámci tohoto uspořádání bylo téměř nemožné, aby se ilustrace ocitla vždy u odpovídajícího textu. Časopisy se však o to ani nesnažily. V podstatě od počátku pracují s textovou a obrazovou částí jako se dvěma samostatnými jednotkami. Zatímco textová část čísla většinou začínala kapitolou z románu na pokračování, první kresbou, již čtenář spatřil, téměř nikdy nebyla románová ilustrace. Postupně časopisy izolují texty k ilustracím do zvláštního oddílu – nejčastěji pod názvem *Naše vyobrazení*. Obrazová část je volně rozptýlena po časopise a v podstatě funguje jako samostatná složka, jež je formálně na textové části zcela nezávislá.

V českých zemích můžeme ambivalentní vztah obrazu a textu pozorovat především v rané fázi existence časopisů, tedy zejména na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Například *Světozor* v letech 1867–1868 rubriku *Naše vyobrazení* zcela postrádal – všechny ilustrace se, někdy jen velmi volně, vztahovaly k delším textům; ne vždy se však text a jemu odpovídající obraz nacházely ve stejném čísle. Do značné míry tak přejímal praxi nejpopulárnějšího dobového magazínu *Gartenlaube*, v níž byla velká část ilustrací spojena s větším textovým útvarem – týkalo se to zejména krajinných a městských pohledů a podobizen.[7] Také *Zlatá Praha* a *Květy* ve druhé polovině šedesátých let zdůrazňovaly dominanci textu nad obrazem, když v obsahu jednotlivých ročníků řadily komentáře k obrázkům jako samostatné texty.

[6] „*The written text could change the meaning of the image; the image could encourage the readers to see the text in new ways. The two could act to support, enrich, transform, or contradict each other.*" BEEGAN 2008, 14.
[7] WILDMEISTER 1998, 55.

Význam doprovodného textu býval zdůrazněn také tím, že se odkaz na něj nacházel přímo v popisce obrázku.

Ačkoliv v následujících dekádách počet ilustrací výrazně roste, stále zůstávají nahlíženy v úzké vazbě na text. Jak poznamenal František Chalupa v jubilejním tisícím čísle *Světozoru*: „(...) *zde obrazová část stýká se také velice úzce a rázně s částí literární, o niž se nám především jedná a k níž zřetel obracíme – a to ve všech ročnících tohoto listu; obraz a výklad zde úzce bývají sloučeny, a právě na mnoha místech zvýšen tím účinek a dosažen vydatněji a rychleji kýžený cíl zábavy i poučení.*“[8]

Je zřejmé, že vzájemné provázání obrazové části s textovou se odehrávalo na velmi svobodném půdorysu. Přestože ještě v roce 1897 britský autor Gleeson White ve svém pojednání o ilustrovaných časopisech šedesátých let tvrdí, že „(…) *unless an engraving be from a painting, or a topographical view, the rule in English magazines then, as now, is that it must illustrate the text*,“[9] nelze brát jeho slova absolutně. Pod pojem „ilustrovat text“ lze totiž zařadit velmi širokou škálu významů. Pro časopisy bylo podstatné, aby ke každému obrázku „patřil“ nějaký text – rozlišit ale, kdy je obrázek ilustrací textu a kdy naopak text doprovodem obrázku, je ve skutečnosti složitější, než se zdá. Jako východisko pro definování rozdílu mezi ilustrací a volnou reprodukcí můžeme použít to, zda se obrázek vztahuje k delšímu textovému útvaru nebo je komentován v kapitole *Naše vyobrazení*. Právě na základě tohoto rozlišení jsme se pokusili postihnout různé variace ve vztahu obrazové a textové části časopisu.

1. Na první straně

Prvním místem, jež vyžaduje grafické ztvárnění a na němž se setkává obraz a text, je záhlaví listu. Jeho prostřednictvím mohl časopis na první pohled sdělit své zaměření, „nalákat“ čtenáře a vymezit se vůči konkurenci.

V předešlé kapitole jsme se blíže věnovali záhlavím, která na přelomu padesátých a šedesátých let komponoval Josef Mánes, včetně nešťastného osudu jeho návrhu pro *Květy*. Úspěšnějším tvůrcem těchto drobných dílek byl Petr Maixner, který tehdy působil jako výtvarný redaktor *Květů*. Maixner již roku 1859 vytvořil záhlaví pro *Humoristické listy* a *Obrazy života*. Při jejich srovnání si všimneme zvláštního paradoxu. Zatímco prvně jmenované listy se prezentují nenápadnou kresbou hocha vyřezávajícího si vrbovou píšťalku, titul *Obrazů života* drží v rukou starý šašek, skrčený pod obligátními múzami umění a literatury **[57]**. Motiv nápisové stužky a šaškovské figury připomene záhlaví dobově nejpopulárnějšího humoristického listu, mnichovských *Fliegende Blätter*. Oba časopisy tak jakoby „klamaly tělem“ – na rozdíl od *Humoristických listů*, jež se staly nejdéle existujícím periodikem tohoto žánru v Čechách,[10] *Obrazy života* svým obsahem představovaly tradiční rodinný časopis se širokým spektrem

[8] CHALUPA 1886, 614.
[9] WHITE 1897, 17. Viz THOMAS 2004, 93: „*This rule sets up a hierarchical relation between text and image that gives primacy to the textual: the picture „must illustrate the text“ in the sense that it follows a text, whose meaning it enforces. The picture, in other words, is not central to the meanings of the work but gains its value in relation to the work*.“
[10] Záhlaví *Humoristických listů* bylo v průběhu let několikrát obměněno a i zde se uplatnila postava šaška. Viz PRAHL 2014, 225.

článků. Klíčem patrně může být osobnost vydavatele Josefa Vilímka, jemuž patřily oba tyto listy – a na svých stránkách si také poskytovaly vzájemnou reklamu.

Další pokusy o rodinný časopis se obešly bez výtvarně pojednaného záhlaví – *Osvěta* a zprvu i *Rodinná kronika*, založené roku 1862, předkládaly čtenářům pouze jednoduchý, dobře čitelný nápis. *Rodinná kronika* však po dvou letech rovněž uvedla nové záhlaví zobrazující rodinu čtoucí si pod lampou **[58]**. Zřetelně tak odkazovala k lipské *Gartenlaube*, která představovala prototyp magazínu rodinného typu. Také Hálkova *Zlatá Praha* se roku 1864 prezentovala jako moderní list se záhlavím vztahujícím se tentokrát k národnímu charakteru časopisu a také jeho názvu. Panorama Hradčan měl v titulu i Pasekův časopis *Praha*, založený roku 1867. Z jeho záhlaví vyčteme i orientaci na čtenáře z nižších vrstev – zatímco písmo typu fraktury odkazovalo k tradici starší nenáročné literatury,[11] užití rozvilinového ornamentu v orámování se hlásilo ke kresbě pozdního nazarenismu **[59]**.

Již zmíněné *Květy* ostatně rovněž v prvních ročnících pracovaly s jednoduchou tematikou květinového ornamentu; právě Mánesovo nové záhlaví, jež se ukázalo tak problematickým, přineslo střídmý, dobře čitelný figurální motiv, který zároveň vyjadřoval slovanského ducha časopisu. Poté, co byl čtenáři odmítnut, jej nahradila kresba Petra Maixnera, jež v podstatě přejala Mánesovu ikonografii, avšak za použití konzervativnější, dekorativně přezdobené kompozice.



57. Petr Maixner: záhlaví, Obrazy života 1859



58. Anonym: záhlaví, Rodinná kronika 1864



59. Anonym: záhlaví, Praha 1867

[11] Před rokem 1845 se oba typy písma – fraktura a antikva – užívaly ke zvýznamnění konkrétních literárních forem – „vážné“ žánry jako poesie, novela a také literární publicistika byly tištěny antikvou, zatímco „lehké“ a zábavné žánry frakturou. Od druhé poloviny čtyřicátých let se již s frakturou setkáme téměř výhradně v periodikách určených lidovým vrstvám. KUSÁKOVÁ 2012, 256.

Výraznými proměnami prošla záhlaví *Světozoru*, časopisu, jehož název měl evokovat rozhled a kosmopolitismus. První z nich, s alegorickou ženskou postavou na pozadí Hradčan, vytvořil patrně Josef Scheiwl. Světovost vyjadřovala postranní pole s pohledy na pyramidy a polární krajinu. Kompoziční řešení odkazuje např. k populárnímu stuttgartskému časopisu *Ueber Land und Meer*. Pátý ročník (1871) představil nové záhlaví, sestávající pouze z detailně propracovaného pohledu na pražské panorama **[60]**. Aspekt světovosti zůstal jakoby skryt, pozorný čtenář ale mohl odhalit příbuznost s titulními listy největších evropských periodik, *Illustrated London News* a *Leipziger Illustrirte Zeitung* **[61, 62]**. Prostřednictvím záhlaví, jehož střed tvořil nedávno postavený řetězový most Františka Josefa I., se tak Praha pokoušela vřadit mezi moderní evropská velkoměsta.

V nejdéle používaném titulu (v letech 1878–1881 a znovu 1887–1899) se *Světozor* vrátil k nenápadným motivům exotických krajin, doplněných atributy věd a uměn. Neujalo se ani roku 1885 užité záhlaví, v němž se na jedné straně tyčí nad řeckým chrámem Národní divadlo, na druhé pak nad středověkou zříceninou vyrůstá chrám sv. Víta, ani to, které pro ročník 1886 vytvořil Mikoláš Aleš. V něm se *Světozor* vzdálil svému kosmopolitnímu zaměření rozhodně



60. Anonym: záhlaví, Světozor, 1871–1877



61. Záhlaví Illustrated London News



62. Záhlaví Leipziger Illustrirte Zeitung

nejvíce, když se v kartuších mezi postavami staročeských hrdinů zjevovaly siluety Karlštejna a Bílé hory.[12]

Záhlaví Ottovy *Zlaté Prahy* prošlo během tří desetiletí spíše kosmetickými úpravami. Vzhledem k titulu zůstávala konstantou ústřední alegorická postava Prahy (v kompozicích Jana Kouly z roku 1884 a Antonína Balšánka, užívaného v letech 1890–1892), resp. hradčanské panorama se svatovítskou korunou (podle návrhu Bohumíra Roubalíka v letech 1885–1889). Teprve na přelomu století se titul *Zlaté Prahy* dočkal výraznější proměny. Záhlaví Františka Urbana z roku 1893 poprvé upustilo od symetrické kompozice a roku 1900 vstoupil časopis do 20. století s novým titulem Viktora Olivy **[63]**. Jeho umírněný modernismus a secesní písmo dokonale vyjadřovalo měnící se charakter celého listu a zejména jeho obrazové výbavy. Epizodou byl secesně alegorický návrh Antonína Häuslera, užitý v ročníku 1909, poté *Zlatá Praha* radikálně modernizovala svou obálku jednoduchým psaným záhlavím, jež používala až do roku 1923.

První stranu lze bezpochyby považovat za určitou „výkladní skříň" listu, svůj význam proto hrálo nejen záhlaví, ale i úvodní reprodukce pod ním.[13] V počátečních desetiletích dominují v českých časopisech na tomto místě podobizny – převážně českých a slovanských – osobností, střídané pohledy na česká města, památné budovy a místa. Prostor na titulní straně dostávala také současná umělecká tvorba – *Květy* zde v roce 1868 např. přinesly na pokračování soubor ilustrací Karla Svobody ke slovanským národním písním, *Světozor* roku 1875 takto



63. **Viktor Oliva**: záhlaví, Zlatá Praha

[12] Vysvětlující text Renáty Tyršové se v tomto případě odvolával na národní charakter časopisu: „*Nový obraz titulní, který v čelo tohoto listu je postaven, jest prací Mikuláše Aleše, jednoho z nejoriginálnějších umělců českých. Duchaplná invence jeho jest jakkoli prostá přec hluboce výmluvná, ryze malebná a při tom poetická zároveň; řekli bychom, že jest to program vytčený snažení českému, snažení, jehož částečnému představení a bedlivému stopování též ‚Světozor' je věnován.*" R. T-á [Renáta TYRŠOVÁ]: K titulu, *Světozor* XX, 1886, 14.
[13] MARTIN 2006, 47.

uveřejnil Mánesovy kresby nebeských znamení pro pražský orloj. Čermákova *Černohorka s děckem* se ocitla na první straně *Zlaté Prahy* v roce 1865.

Spíše výjimečně se na titulní straně objevila dokumentární kresba komentující současné události – v českých zemích byla takto exponovaným obdobím doba Velké východní krize. Tehdy mezi podobizny jihoslovanských vojevůdců a zeměpisné či etnografické kresby pronikly i dramatické bojové scény.[14] Vztah k aktuálnímu dění mohl být ale vyjádřen i nenápadněji – když se na obálce 42. čísla *Zlaté Prahy* 1884 objevila reprodukce Makartova obrazu, čtenář teprve při pohledu do obsahu čísla zjistil, že souvisí s umělcovým nekrologem.[15]

Je zřejmé, že výběr reprodukce pro úvodní stranu se v prvních dekádách řídil primárně hlediskem vlasteneckým – časopis se na první pohled musel odlišovat od svých německých konkurentů. V průběhu let však zaznamenáme na titulní straně narůstající počet ilustrací odlišného rázu. Objevují se reprodukce žánrových děl, nejen českých ale i zahraničních umělců. Umisťováním nezávazných salonních dílek na titulní stranu časopisy přestávají sledovat čistě národní hledisko a naopak se snaží vyrovnat úrovni současných velkých evropských listů. I titulní strana tak dokumentuje obecnou proměnu, jíž ilustrované listy procházejí. Nad národnostně osvětovou rolí postupně převládá role časopisu jako zábavného média.

Na rozdíl od některých evropských časopisů se v českých zemích objevuje jen zřídka pojednání celé titulní strany pouze obrazem. Výjimku tvořily tematické obálky, kdy byl celý časopis (nebo jeho podstatná část) zasvěcen nějaké významné události – nejčastěji šlo o historické výročí nebo kulaté narozeniny současné osobnosti. Ani tehdy sice ilustrace pokaždé první stranu zcela nezaplňovala, na rozdíl od běžného čísla se však text zde přítomný k danému vyobrazení vztahoval. Příkladem může být kresba Petra Maixnera *Staročeský pěvec*, kterou současně s básní Vítězslava Hálka otiskly *Květy* 1867 na titulní straně u příležitosti výročí objevení *Rukopisů* (kap. VIII, obr. 174).[16] V případě narozenin významné osobnosti se na titulní straně objevila buď její podobizna, často opět doprovázená básní, nebo alegorický výjev či ilustrace vztahující se k dílu této osobnosti – např. ke čtyřicátinám Jaroslava Vrchlického umístila *Zlatá Praha* na titulní stranu kresbu Adolfa Liebschera.

K použití celostránkové ilustrace na titulní straně přistupují časopisy převážně až kolem roku 1900; *Světozor* ji na konci století zařazuje jen občasně, *Zlatá Praha* sice poněkud častěji, přesto ne pravidelně. Můžeme vysledovat určitou souvislost s grafickým zjednodušením záhlaví – ve chvíli, kdy sestává pouze z jednoduchého nápisu, získává titulní strana více prostoru pro téměř celostránkovou ilustraci. Takové řešení používaly např. francouzské magazíny *Le Monde illustré* a *L'Illustration*, ale právě i *Zlatá Praha* po roce 1909.

[14] [anonym]: Válečná lest, *Světozor* XI, 1877, 553.
[15] Podobizna v renaissančním kostumu. Maloval Hanuš Makart, *Zlatá Praha* I, 1884, 497.
[16] *Květy* II, 1867, 89.

2. Obraz k textu

Zaměříme-li se na tu část obrazové skladby časopisu, jež ilustrovala text v běžném smyslu slova, setkáme se vždy znovu se dvěma zásadními paradoxy – prvním je již sám fakt, že delší textové útvary doplněné ilustracemi představují na poli časopisecké praxe spíše menšinu. Druhým je potom to, že ještě řidčeji spatříme ilustrace v rámci nebo alespoň v blízkosti odpovídajícího textu. Časopisy se tak v podstatě zpronevěřují onomu deklarovanému poslání „napomáhat názornému poznání věci", neboť způsob, jakým případné ilustrace k článkům přikládají, je často spíše znejasňující než osvětlující.

Na prvním místě můžeme jmenovat výše zmiňované podobizny významných osobností. Jejich uvedení bylo téměř vždy vázáno na delší samostatný text, pojednávající o životě a díle dané osoby. Jak již bylo řečeno, objevovaly se hlavně na titulní straně časopisu. Ani tehdy, když se octily uvnitř čísla, však nebývaly v přímém sousedství souvisejícího článku. Rozvolněnost ve vztahu obrazu a textu dokládají také nijak ojedinělé případy, kdy se životopis a podobizna objevily ve dvou různých číslech – podobizna jakožto ilustrace obvykle následovala text, mohlo tomu ale být i naopak.

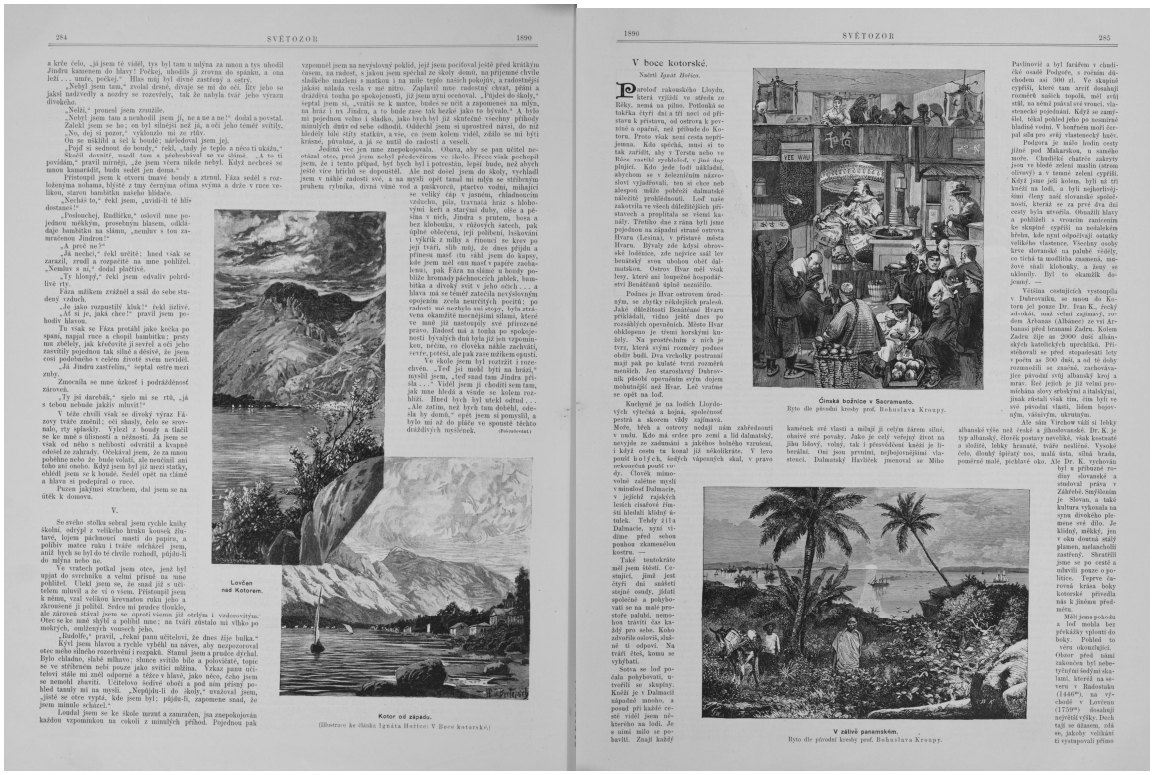
Především v prvních desetiletích se v českých časopisech setkáme s větším zastoupením delších ilustrovaných článků cestopisného a etnografického charakteru. Pokud nebyly ilustrace přejaty spolu se zahraničním textem, v ideálním případě se sešel autor cestopisu a jeho obrazového doprovodu v jedné osobě. Takovými cestujícími kreslíři-spisovateli byli již zmínění Salomon Emanuel Friedberg-Mírohorský, František Bohumír Zvěřina či Bohuslav Kroupa. Vlastní ilustrace ale přikládal ke svým textům i Emil Holub.[17] V domácím prostředí zastával roli spisovatele a ilustrátora v jedné osobě zejména Eduard Herold, který publikoval kratší i obsáhlejší texty o českých památných místech či stavbách i s vlastními ilustracemi.

Častěji se u cestopisů z pera českých autorů ocitaly ilustrace přejaté ze zahraničí. Ani tehdy se však text a jeho ilustrace většinou nepotkaly na stejné stránce. Ne vždy to přitom lze přičítat technickým obtížím – když např. *Světozor* roku 1890 ve svém 24. čísle otiskl článek o černohorském Kotoru, umístil ilustraci na předcházející stranu než samotný text. Do něj pak sazeč vložil dvě Kroupovy kresby z Ameriky. Zatímco současný čtenář je při pohledu na čínskou tržnici a Panamský záliv pod titulkem *V Boce kotorské* poněkud zmaten, pro dobového diváka bylo takové ignorování vzájemné souvislosti obrazu a textu běžné – v tomto případě patrně stačilo, že se ilustrace ocitla na stejné dvoustraně jako článek **[64]**.

Jestliže u cestopisných článků se ilustrace objevovaly poměrně často, i když zdaleka ne pravidelně, zcela jiná byla situace u beletristických textů. V prvních desetiletích se s ilustrovaným románem nebo povídkou na pokračování setkáme spíše výjimečně. Netradičně se z tohoto hlediska chopila pojmu ‚ilustrovaný časopis' *Rodinná kronika*, jež v prvních dvou svých ročnících (1862 a 1863) uveřejňovala ilustraci románu na pokračování dokonce na titulní straně.

Ilustrovaná beletrie začíná do českých časopisů ve větší míře pronikat až v polovině osmdesátých let. První dvě velká ilustrační díla přicházejí příznačně z Polska – roku 1884 otiskuje *Světozor* na pokračování *Starou báji* Józefa Ignace Kraszewskeho s ilustracemi M. E. Andri-

[17] Např. *Zlatá Praha* IV, 1887, 776, 796 a 829 nebo *Světozor* XXII, 1888, 156–157, 168–169 a 220–221.



64. Dvoustrana Světozoru 1890

olliho. O rok později pak dílo téže dvojice autorů, litevskou báji *Kunigas*, publikuje *Zlatá Praha*. *Světozor* pak na počátku devadesátých let přinesl několik francouzských románů s ilustracemi Luďka Marolda.

Malé zastoupení české ilustrované beletrie v časopisech však nijak nevypovídá o realitě dobového knižního trhu. Právě poslední dekáda 19. století byla ilustrovaným vydáním naopak velmi nakloněná – podle redaktora týdeníku *Čas* možná až příliš. Ve svém mírně obrazoborecké textu horuje proti tzv. „ilustrační horečce“: „*Ilustrace a zase ilustrace! V poslední době rozšířila se mezi našimi nakladateli ne moda, nýbrž zrovna epidemie ilustrační. Této epidemii neodolala ani Laciná knihovna Ottova. I Jablonského básně vyšly ilustrovány. Zdá se nám, že tato horečka má škodlivé stránky. Především se ilustrováním česká kniha zdražuje a to je přece v našich poměrech chyba.* (…) *Dokud nebudou i dobrá díla u nás laciná, čtenářstvo nerozšíří se takovou měrou, jaká je nutna k rozkvětu literatury i rozšíření obecného vzdělání. Je skutečně potřeba všude a všude ilustrací? Napomáhati špatnému dílu ilustrací, není záslužno. Je-li spisovatelovo dílo dobré, obejde se bez obrazů.*“[18]

Zdá se tedy, že příčiny, pro které nebyla ilustrovaná beletrie publikována obrazovými časopisy, nespočívaly v nedostatku kreslířů. Problém mohla představovat autorská práva i malý český trh. V případě zahraničního díla zakoupila redakce patrně již hotový produkt včetně obrazového doprovodu. K nemnohým příkladům českého románu ilustrovaného českým kreslířem v českém časopise tak patří Eduard Herold, jenž ilustroval vlastní román *Jedenadvacátý prosinec roku 1421 na Horách Kutných* na stránkách *Rodinné kroniky* 1862, či Josef Douba

[18] [anonym], *Čas* V, 1891, 187. Autor se k tématu znovu vrátil v roce 1894, kdy s potěšením zaznamenává, že „ilustrační horečka omrzuje“ (*Čas* VIII, 1894, 151), a poté následujícího roku (*Čas* IX, 1895, 247).

a jeho doprovod k románu Emanuela Zítka *Láska vítězí*, jejž publikovala *Zlatá Praha* roku 1888.

Vrátíme-li se ke způsobu, jakým časopisy pracovaly s ilustrací po formální stránce, můžeme to demonstrovat na výše zmíněných Maroldových ilustracích. Pokud časopis zakoupil kompletní ilustrace díla, jak tomu bylo např. v případě novely *Manžel Jacquelinin* od André Theurieta (*Světozor* 1891), publikoval je většinou u příslušného textu či v jeho těsné blízkosti, včetně úvodních iniciál či závěrečných vinět.[19] Při vsazování ilustrace do stránek se přitom řídil aktuálním trendem, kdy pevně neohraničené kresby volně plují textem. Tento způsob práce s ilustracemi se později stal závazným zejména pro moderní kresby v lehkém skicovitém stylu, jaké přicházely právě od českých umělců žijících ve Francii.

Když po Maroldově náhlé smrti časopisy zaplavily jeho ilustrace, tentokrát již bez odpovídajících textů, opět se setkáme s mnoha případy, kdy vzájemné sousedství obrazu a textu působí matoucím až komickým dojmem. Do strany s kapitolou Raisova podhorského románu *Na lepším* tak *Světozor* 1899 rozmístil tři kresby z mondénního světa **[65]**, ve *Zlaté Praze* 1904 zas Maroldovy ilustrace „doprovázely" na titulní straně Jiráskovo *Bratrstvo*.


412 SVĚTOZOR XXXIII

NA LEPŠÍM

PODHORSKÝ OBRAZ • NAPSAL K. V. RAIS

LUDĚK MAROLD: TĚŽKÉ DUMY

LUDĚK MAROLD: HOST Z CIZINY

LUDĚK MAROLD: NA VÝZVĚDÁCH

Publikování ilustrací vyňatých z původního kontextu však nebylo na přelomu století žádnou novinkou. Již v předešlých desetiletích uveřejňovaly časopisy např. ukázky ze slavných ilustrovaných děl Gustava Dorého.[20] Vazba na text zde neexistovala, reprodukce sloužily výhradně jako ukázka mistrovství jejich autora. Podobně roku 1884 přinesl *Světozor* několik Makartových kreseb z velkolepé publikace o Egyptě.[21] Ukázky z ilustrovaných děl měly také za úkol nalákat čtenáře na publikaci, jíž si může pořídit – takovou reklamou byly např. tři Muchovy ilustrace k *Adamitům* Svatopluka Čecha, jež otiskl *Světozor* 1896.[22]

65. Luděk Marold: Románové ilustrace, Světozor 1899

[19] V rámci toho dokonce *Světozor* několikrát porušil zavedené střídání dvou stran s ilustracemi s dvěma stranami textu.

[20] *Květy* takto publikovaly na pokračování Dorého ilustrace Dantova *Pekla* (roč. 1869) a La Fontainových bajek (v letech 1869–1872).

[21] Naše vyobrazení. Orientalky vodu nabírající a emir mamlucký, *Světozor* XVIII, 1884, příloha č. 44, 2. Doprovodný komentář uveřejnění kreseb obšírně vysvětloval: „*Není naším zvykem plniti stránky ‚Světozora' obrazy z děl illustrovaných, stejným nákladem vycházejících, neboť nesrovnává se to s vahou a důležitostí, jakou ‚Světozoru' připisujeme. Dnes výjimečně od zvyku toho upouštíme, neboť nechtějíce zůstat za ostatními velikými illustrovanými listy jinozemskými, které právě v posledních číslech uveřejňují celou řadu reprodukcí děl Makartových (nehledíce ani k tomu, zda v témž listě již jednou uveřejněna), vřaďujeme do dnešního čísla dva obrazy, a to „Orientalky vodu nabírající" a „Emir mamlucký", vyňaté z nádherného díla Ebersova ‚Egypt'.*"

[22] *Světozor* XXX, 1896, 172, 177 a 179.

Míra svobody, s jakou časopisy mohly zacházet s obrazovým materiálem, se však netýkala jen umístění kresby v rámci textu. Daleko razantněji zasahovaly redakce – samozřejmě nejen ty české – do samotného obsahu kresby, když manipulovaly s jejím názvem. Příkladem mohou být dvě kresby F. B. Zvěřiny, které vytvořil pro *Heimat* během Velké východní krize. V letech 1878–1879 otiskl časopis článek anonymního autora s titulem *Episoden vom Occupations-Schauplatze*, doprovázený Zvěřinovými ilustracemi.[23] Jednou z nich byla i kresba *Plündernder Bosniak*, představující ozbrojeného muže, prchajícího s uloupeným beranem a husou. Výjev se vztahuje ke scéně, popsané v článku, a je tedy pravděpodobné, že Zvěřina jej v této souvislosti vytvořil. Když však tutéž kresbu uveřejnila o sedm let později *Zlatá Praha*, nazvala ji *Lup Hercegovcův*. Zatímco v německém podání jde o bosňáckého insurgenta, tedy poturčence, v českém textu je popisován jako „drsný syn skalnaté Hercegoviny", kterého nouze donutila oloupit bohatého bega, jeho muslimského pána.[24] V obou případech je tedy podtextem negativizace muslimského světa, pouze vyjádřena opačným způsobem.

Významového posunu se dočkala i Zvěřinova postava Černohorce na hlídce, kterou otiskl *Heimat* v rozpětí devíti let. Díky svému statečnému boji za osvobození od turecké okupace byli Černohorci i v německém tisku vnímáni spíše pozitivně. V této souvislosti byl v době balkánských válek uveřejněn i obrázek *Montenegriner auf der Lauer*. Roku 1888 však stejná kresba v tomtéž časopise posloužila za ilustraci článku *Räuber auf der Balkanhalbinsel*,[25] stačila pouze drobná změna názvu na *Räubereischer Montenegriner auf der Lauer*. U tohoto textu se znovu objevil i již zmíněný *Plündernder Bosniak*. Je zřejmé, že v době, kdy se na události východní krize dávno zapomnělo, byly Zvěřinovy kresby užity jako volný obrazový materiál. Z hrdinného bojovníka se tak mohl stát vyvrhel společnosti.[26]

Podobným způsobem pracovaly časopisy i v méně kontroverzních případech – když roku 1884 otiskl *Světozor* nekrolog Petra Maixnera, připojil k němu kresbu Bedřicha Wachsmanna, představující pohled z Václavského náměstí směrem k Novoměstské radnici. Právě v těchto místech, na rohu Vodičkovy ulice, měl zesnulý umělec atelier a kresba, jež jistě vznikla jako jeden z mnoha pražských pohledů, se tak bezděky stala ilustrací.[27]

3. Text k obrazu

Na příkladu Zvěřinových prací pro *Heimat* jsme se v podstatě přenesli přes tenkou hranici dělící kresby vznikající pro text od těch, jež časopis naopak doplnil textem dodatečně. Je třeba si uvědomit, že míra svobody, s níž časopisy po celé Evropě zacházely s obrazovým materiálem, byla dána především tím, že i po odevzdání předlohové kresby jejímu autorovi časopis nadále disponoval její grafickou verzí. „Klišé", tiskové matrice ilustrací, si časopisy navzájem

[23] St-y: Episoden vom Occupations-Schauplatze, *Heimat* III, 1878, 836–838; *Heimat* IV, 1879, 12–14 a 76–78.
[24] [anonym]: Plen Hercegovcův, *Zlatá Praha* III, 1886, 655.
[25] [anonym]: Räuber auf der Balkanhalbinsel, *Heimat* XIII, 1888, 807–808.
[26] Více viz DLÁBKOVÁ 2008, 49–50.
[27] Praha. Pohled z Vácslavského náměstí Vodičkovou ulicí k radnici novoměstské. Dle skutečnosti kreslil Bedř. Wachsmann, *Světozor* XVIII, 1884, 549.

prodávaly a jednotlivé kresby tak putovaly po celé Evropě, kde s nimi redakce mohly libovolně nakládat. To se samozřejmě netýkalo pouze nakupovaných zahraničních reprodukcí; stejným způsobem pracovaly časopisy i s tvorbou domácích kreslířů.

Vrátíme-li se do českého prostředí, setkáme se i zde se zásahy do názvů kreseb. Jedním z častých důvodů bylo počešťování.[28] Běžně se užívalo např. u velmi oblíbených dívčích hlaviček, které časopisům dodával Alfred Seifert, český Němec usazený v Mnichově. Z *Angeliky*, již otiskla *Gartenlaube* roku 1885, se tak ve *Světozoru* stala následujícího roku *Věruška*.[29] A když pro jednou *Světozor* ponechal dívence německé jméno *Gertruda*, objevila se táž zase v *Ruchu* pod titulem *Liduška*.[30] Snaha o přiblížení se českému čtenáři přitom někdy s původním charakterem obrazu kolidovala až úsměvným způsobem – tak působí např. italská kráska Nathaniela Sichela s titulkem *Maruška*, jejž mu udělila *Zlatá Praha* **[66]**.

Svobodné zacházení s názvem reprodukce se však netýkalo jen počeštění a nejen kreseb, určených primárně pro potřeby časopisů. I reprodukované obrazy dostávaly tituly podle libosti redakce. Časopisy tuto skutečnost ani neskrývaly; otištění antikizující hlavičky německého malíře Konrada Kiesela pod názvem *Ifigenie* komentoval Vilém Weitenweber ve *Zlaté Praze* takto: „*Genrista Konrad Kiesel jest čtenářům ‚Zl. Pr.' již s dostatek znám jakožto tvůrce obrazů zajímavých netoliko svým předmětem, nýbrž i elegancí svého provedení.* (…) *Ve studii, již tímto čtenářstvu svému předvádíme, umělec poněkud odbočil od svého obvyklého směru, vylíčiv hlavu dívky rázu rozhodně antického. S tímto rázem souhlasí též jméno, jež jsme zobrazené dívce přiřkli. Vždyť jest nám vskutku, jako bychom ve velkých jejích očích spatřovali výraz pověstné dcery Agamemnonovy, rekyně nejedné staré i novější dramatické básně* (…).“[31]



66. Nathaniel Sichel: Maruška, Zlatá Praha 1887

Nepodařilo se nám dohledat, pod jakým titulem se Kieselova antická hlava objevila v německém tisku, podstatné v tomto případě ale je, že se to nepokoušeli zjistit ani redaktoři *Zlaté Prahy*. Podobných příkladů lze nalézt celou řadu – např. malbu Jana Chelmińskeho otiskl *Ueber Land und Meer* roku 1884 pod názvem *Im Park*, *Světozor* 1886 zvolil titul *Na saních*. Dívčí postava Eugena Blaase vyšla v *Gartenlaube* 1882 pod konvenčním názvem *Erwartung*; *Světozor* 1885 se pokusil zvýšit dějovost statického výjevu sugestivním *Přijde-li pak*. Antický žánr Henryka Siemiradzkeho otiskl *Světozor* 1882 pod původním titulem *On a ona* – poněkud bezrad-

[28] Počeštění jmen se týkalo také krátkých textů, jež doprovázely žánrová díla.
[29] Angelika. Nach dem Oelgemälde von A. Seifert, *Gartenlaube* 1885, 485; Věruška. Maloval Alfred Seifert, *Světozor* XX, 1886, 28.
[30] CHROBÁK 2002, 17; *Světozor* XVII, 1883, 520; *Ruch* VIII, 1886, 81.
[31] V. W. [Vilém WEITENWEBER]: Ifigenie, *Zlatá Praha* III, 1886, 398.

ný komentář chválí dokonce „*originalnost znamenitého umělce polského, jež jeví se nejen v úsečném názvu, nýbrž v celé té komposici*, (…).“[32] *Zlatá Praha* o čtyři roky později pojmenovala tutéž xylografii *Blažená chvíle*, přičemž v doprovodném textu nezmiňuje ani autora díla, ani jeho originální název.[33]

Variabilita titulů se netýkala jen prací zahraničních umělců, kteří se nemohli proti takovým zásahům nijak bránit; stejný osud potkával i díla českých autorů. Při bližším pohledu na některé takové případy se můžeme dotknout otázky po samotné podstatě pojetí a chápání role reprodukce v rámci časopisu. Roku 1890 vystavil František B. Doubek na pražské výroční výstavě obraz *Z nouze*, jehož autotypickou reprodukci následně přinesla *Zlatá Praha*. V krátkém doprovodném textu se Vilém Weitenweber odvolává na svůj předchozí posudek díla v rámci pojednání o výstavě a také zmiňuje, že časopis získal reprodukční právo k obrazu. O rok později se tentýž obraz objevil ve *Světozoru*. Tentokrát ve formě xylografie a pod názvem *Rodinný skvost*. Doprovodný text se místo na autora či kontext vzniku díla soustředí výhradně na vyprávění příběhu chudé matky, jež je nucena zastavit vzácný rodinný šperk, aby uživila své děti.

Rozdíl mezi oběma reprodukcemi nespočívá pouze v jejich odlišném názvu. Podstatná je také odlišná technika, jíž je dílo prezentováno. Zatímco autotypie předkládá záznam díla pořízeného fotografem, xylografie svou podstatou přináší pouze druhotnou informaci o jeho obsahu. Při detailním pohledu nalezneme v jejím rohu signaturu lipského dřevorytce Hermanna Gedana. Ta svědčí o tom, že stejnou reprodukci bychom pravděpodobně našli i v některém zahraničním časopise. Ve chvíli, kdy je obraz převeden do xylografie, jako by ztrácel svoji podstatu uměleckého solitéru; ve formě klišé šířeného po Evropě se stává pouhou žánrovou kresbou, volným obrázkem, s nímž je možno svobodně manipulovat.[34]

V případě Doubkova obrazu můžeme vzájemný vztah textu a obrazu interpretovat jako dvě složky obsažené v rámci samotného díla, kdy text – příběh v díle obsažený – dominuje nad obrazem – uměleckým ztvárněním příběhu. Pro čtenáře ilustrovaných časopisů nepředstavovalo takové přepínání mezi obrazem a textem žádnou námahu; naopak se jim slévaly v jedno. V tuto chvíli se také smývají hranice mezi reprodukcí volné tvorby a kresbou vytvořenou primárně pro časopis.[35]

Není náhodou, že všechny zmíněné příklady se týkají žánrových děl. Žánrový výjev patřil k základnímu obrazovému typu v ilustrovaných časopisech právě díky svému literárnímu základu.[36] Narativní aspekt díla přitom většinou zastiňoval jeho stránku uměleckou. Jak jsme již naznačili, v případě žánrového výjevu se doprovodný text jen zřídkakdy věnoval umělecké stránce díla. Pro časopisy spočívala jeho hlavní atraktivita v možnosti vložit do jeho kontur nenáročný drobný příběh, s nímž se každý čtenář (či spíše čtenářka) mohl bez problémů

---

[32] [anonym]: On a ona, *Světozor* XVI, 1882, 250.

[33] [anonym]: Blažená chvíle, *Zlatá Praha* III, 1886, 430. Pod názvem *On a ona* byl obraz reprodukován např. v časopise *Tygodnik Illustrowany* XI, 1888, 97.

[34] Více viz kapitola VII.

[35] „*At times, painting and illustration even looked alike. Narrative pictures were widely reproduced as engravings, and this diminished the visual differences between them and the images found in books and periodicals. A Victorian audience, therefore, might have regarded these types of representation not as necessarily separate entities, but as part of the web of practices and dicourses that circulated in their rich multimedia culture.*“ THOMAS 2004, 3.

[36] „*Illustration requires the viewer to shift between words and images, and this is also a feature of the narrative painting.*“ Ibidem, 4.

ztotožnit. Komentáře se proto soustředily na vylíčení děje, jenž v reprodukci probíhá, nebo který zobrazené situaci bezprostředně předcházel.

Jako příklad lze uvést obraz maďarského malíře Tihaméra Margitaye *V líbánkách*, který reprodukoval *Světozor* roku 1891 s následujícím komentářem: „*Scena jako vyloupnutá z moderní veselohry, komponovaná s tou dramatičností a provedená s tou noblessou, jaké jsou význačnými příznaky salonních obrazů pešťského malíře Tihaméra z Margitay. Říkáme zúmyslně veselohry, ač situace mohla by mluviti i pro drama, ale některé známky jasně nasvědčují, že co se událo mezi novomanžely a mladé paní vynutilo slzy z krásných očí a milostivé tchyni vyčítavý pohled na zetě, jest pouhou přeháňkou v jaře manželství.*“[37] Zatímco další text se zaměřuje na vyprávění příběhu, za pozornost stojí právě citovaný úvod, v němž je zobrazený výjev přirovnán k divadelnímu představení. Toto srovnání se v podobných textech objevuje častěji a je jedním z dokladů úzkého propojení literatury a umění v kultuře 19. století.[38]

Doprovodné texty, jež podle své fantazie vytvářeli redaktoři ilustrovaných časopisů, v podstatě přidávaly k již existujícímu příběhu, obsaženému v samotném díle, další detaily. Cílem zjevně bylo nenechat čtenáře tápat, ujistit ho, že jeho výklad je správný, vyloučit nepochopení. Zatímco divák na výstavě mohl do obrazu vkládat vlastní zkušenosti a zážitky, autor časopiseckého komentáře se navíc musel snažit vytvořit univerzální interpretaci, odpovídající obecné zkušenosti – bude-li pravděpodobná, divák ji přijme za skutečnost.[39]

Vždy znovu se objevující paralely mezi literaturou a ilustrací však zároveň kladou důraz na to, že se jedná o pouhou fikci – viz např. text k Seifertově obrazu *Poslední s Bohem*: „*Ještě této noci měla odjeti. S knihou v ruce vyšla si naposledy na terasu domu, kde strávila tolik šťastných chvil tichého, láskou prozářeného života* (…) *A ve zbožném zadumání setrvala tu, až všecko pokrylo nepronikatelné šero, neurčité a tajemné jako budoucnost, která ležela před ní. - - - Tuto románovou episodu vyčítáme z obrazu Seifertova, z vážné a hluboké nálady, kterou jest obraz ten obestřen.*“[40]

Další divadelní přirovnání najdeme v komentáři k obrazu Arnošta Nováka *Nesmělý host*: „*Znáte dobře z různých divadelních her ty nesmělé studenty, assesory, lékárníky, provisory atd., kteří, když někam přijdou, nesměle přikročují, rozpačitě se uklaňují, odkašlávají, pýří se, zakoktávají a konečně probleptnou neslušnost nebo nesmysl, jež je připraví o poslední špetku rozvahy. Vzpomeňte jen na nejlepší výkony pana Sedláčka od Národního divadla, a zatane vám hned na mysli celá serie podobných nešťastných tvorův. K nim náleží i nesmělý host na rodinném genru Novákově.* (…)“[41]

Časopisecká interpretace tak směřuje k tomu, že stejně jako postavy v moderním dramatu, i figury na žánrových obrazech předvádějí situace „jako ze života“. Ačkoliv jsme výše hovořili o tom, že v časopisech dominuje narativní, obsahová stránka nad tou formální, výtvarnou, právě prostřednictvím srovnání s jinými uměleckými obory je – možná poněkud paradoxně – zdůrazňován status díla jako uměleckého artefaktu. Přirovnáním ke dramatic-

[37] [anonym]: V líbánkách (K obrazu Tihaméra z Margitay), *Světozor* XXV, 1891, 240.
[38] THOMAS 2004, 5.
[39] „*An image is acceptable to the reader, or makes sense as a valid representation, when it aligns itself with the reader's own assumptions about the ‚way things are'.*“ SINNEMA 1998, 48 (Cit in: THOMAS 2004, 17).
[40] [anonym]: Poslední s Bohem. (K obrazu A. Seiferta), *Světozor* XXIX, 1895, 504.
[41] [anonym]: Nesmělý host. K obrazu Arnošta Nováka, *Světozor* XXIII, 1889, 35.

kému nebo literárnímu dílu, které rovněž přesvědčivě napodobuje skutečnost, v podstatě autor komentáře akcentuje mistrovské pojednání námětu.

Ke smývání hranic mezi obrazem a textem přispívalo i to, že někdy nebylo snadné odlišit, zda dříve vznikla ilustrace nebo její textový doprovod. Takovým případem je Maroldova kresba *Návštěva*, již otiskl *Světozor* 1889 – text Ignáta Herrmanna zde daleko překračuje běžný rozsah obrazových komentářů a funguje v podstatě jako krátká povídka.[42] Přípis pod titulkem ale hlásá „K obrázku Luďka Marolda" a naznačuje tak, že prvenství patří výtvarnému dílu. Tomu ostatně nasvědčuje i to, že jméno spisovatele není uvedeno v nadpisu, ale až na konci textu – stejně jako tomu bývalo u běžných komentářů.

Literárnost uměleckých děl šla přitom ruku v ruce s jejich detailním grafickým provedením, jež muselo divákovi-čtenáři nabízet dostatek podnětů. Jak poznamenal Allan Ellenius: „*The method of describing the pictures does not give any hint that these subjects could be rendered by other means than minute realism. The detailed walk through the pictures, closely resembling the technique of Diderot, is occasionally interrupted by general evaluations,* (…)."[43] Textualita výtvarného díla tak byla v podstatě zakořeněna již v jeho uměleckém zpracování; dílo se samo nabízelo divákovi ke „čtení".[44]

Problém nastal ve chvíli, kdy se ve výjevu nedostávalo prvků, na nichž by bylo možno příběh vystavět. Redaktor *Květů* takto pohořel ve snaze vydobýt děj z Čermákovy *Černohorky s dítětem*. Místo příběhu vytvořil jen pár holých vět: „*Černohorka sedí před domem a jí na klíně zdřímlo nemluvně. Jest zamyšlena. A v tváři její čteme myšlénky. Myslí na svého muže, který jest v boji, možná, že již i dobojoval. Pták, který jí sedl na prst, zvěstuje jí cosi, mladá žena rozumí tomu poselství. Úplně jest zabrána v myšlénky; nemluvně je nesdílí, pták jakoby stíhal jejich křídla – milý to kontrast. Některá zbraň ještě visí na stěně; i ta jest opuštěna* (…)."[45]

Nejen kvůli podobným případům, v nichž převažuje křečovitá snaha o konstrukci příběhu nad prostým oceněním výtvarných kvalit díla, byly také tyto komentáře terčem kritiky i posměchu. Roku 1879 apeluje Miroslav Tyrš ve svém článku *O prostředcích k povznešení uměleckých poměrů našich* na redakce časopisů: „(...) *Přicházím k listům illustrovaným, které tak často vynikající díla umělecká v provedení slušném, někdy i velmi dobrém přinášely. Avšak jakého druhu bývá často text k vyobrazením takovým. Zde, kde by každý ke slovům ihned názorného dokladu najíti mohl, kde by přednosti a vady, třebas jen krátce, avšak věcně, tváří v tvář se vytknout mohly, byla by věru příležitost znamenitá a vydatná k poučení důkladnému, jež by se paměti živě vštípilo, pravá to škola esthetiky praktické. Děje se někdy tak, avšak mělo by se to bez výjimky díti; o věcech vynikajících, nemělo by se nikdy „jen tak něco" napsat.*"[46]

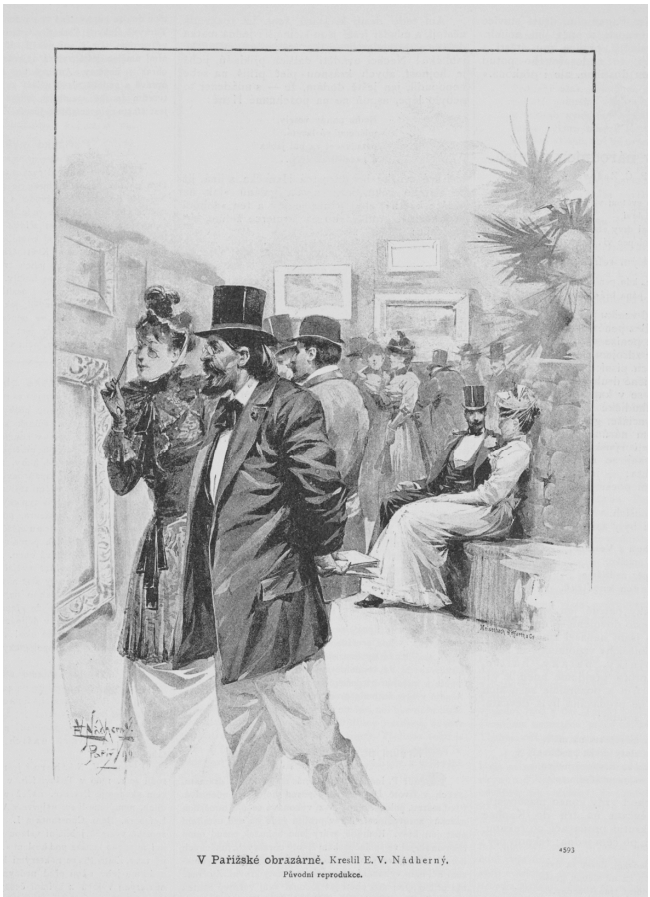
Tyršova slova však nebyla vyslyšena; s postupem let se naopak komentář k ilustraci stále více podřizoval tomu, co od něj očekávali čtenáři. Často se tak dělo i jaksi „navzdory" samotnému obsahu ilustrace. V případě výše zmíněné Hermannovy povídky rozsah textu

[42] Ig. HERRMANN: Návštěva (K obrázku Luďka Márolda), *Světozor* XXIII, 1889, 34–35.
[43] ELLENIUS 1984, 87.
[44] Je příznačné, že taková provázanost obrazu a textu, jakou můžeme sledovat v ilustrovaných časopisech druhé poloviny století, mizí současně s nástupem nových uměleckých směrů, jež již postrádají primárně narativní obsah. Více viz kapitola VII.
[45] [anonym]: Černohorka s dítětem. Dojemný to obraz ze štětce našeho výtečného Jaroslava Čermáka, *Květy* V, 1870, 406.
[46] TYRŠ 1879, 67.

značně překračuje hranice toho, co je na kresbě skutečně zobrazeno; přidává široký kontext předpokládaného předcházejícího a následného děje. Ale i na ploše tradičního komentáře autoři nezřídka popisovali více, než mohl divák spatřit.

Příkladem může být kresba Emanuela Nádherného představující publikum pařížského Salonu, kterou publikovala *Zlatá Praha* roku 1892 **[67]**. Secesně stylizovaný výjev z mondénního světa zcela postrádá znaky „figurkaření", jež bylo pro podobné žánrové scény typické spíše v předcházejících dekádách. Tyto chybějící rysy doplňuje až text Viléma Weitenwebera. Barvitě popisuje nejrůznější typy návštěvníků výstav, od „vášnivého enthusiasty – amateura", přes měšťáka a venkovana až po „slečinky, které se neustále smějí".[47] Žádnou z těchto postav přitom na kresbě nevidíme – kromě dvou nejbližších postav (jimž můžeme možná přiznat jistou míru karikaturní nadsázky) jsou tváře ostatních figur zobrazeny spíše neurčitě.

Komentář tedy kresbu rozšiřuje o to podstatné – narativní kontext, kterého se časopisy nehodlaly vzdát ani v době, kdy to již mladí umělci převážně učinili. List nastupující generace secese a moderny *Špachtle* tak roku 1893 v nadsázce glosoval nejen zaostalou časopiseckou praxi, ale potažmo i konzervativní chápání uměleckého díla jako takového: „*Každý obraz musí míti nadpis, aby obecenstvo vědělo, co to je. V takovém případě se může umělec obrátit na redaktora některého obrázkového listu, kteréž po případě obstarají i báseň pod obraz.*"[48]



67. Emanuel Nádherný: V pařížské obrazárně, Zlatá Praha 1892

[47] V. W. [Vilém WEITENWEBER]: V Pařížské obrazárně (Vyobrazení na str. 429), *Zlatá Praha* IX, 1892, 430.
[48] PRAHL/BYDŽOVSKÁ 1993, 23.

4. Obraz k básni – báseň k obrazu

Právě „báseň pod obraz" patřila skutečně k nejčastějším textovým doprovodům, s nimiž se výtvarná díla v ilustrovaných časopisech objevovala. Ještě více než u prozaických komentářů zde narazíme na problém definovat, zda je spíše obraz ilustrací básně, či naopak báseň doplňkem obrazu. I v případě literární části časopisu totiž postupovali redaktoři velmi kreativně a mnohdy se některý obrázek sešel s básní zcela bez vědomí jejich autorů.[49] Opět zde ale podstatnou roli hrála vzájemná prostupnost uměleckých oborů, jež fungovala i mimo hranice časopisů. Když např. *Květy* uveřejnily reprodukci Javůrkova obrazu *Černá země*, jako komentář posloužila stejnojmenná báseň Jana Erazíma Vocela, která také byla původní malířovou inspirací. Ve chvíli, kdy časopis na tuto skutečnost čtenáře upozorní,[50] tak vlastně uzavírá kruh jdoucí od básně k obrazu a zpět k básni. Otázka, „co bylo dříve", ztrácí význam, obě díla koexistují vedle sebe a jsou si rovnocenná.

Ve druhé polovině století bylo také běžnou praxí literátů vytvářet básně na základě dojmu z výtvarného díla. Ty potom fungovaly jako adekvátní doprovod k jeho reprodukci v časopise. Z českých básníků se tomuto „žánru" věnoval zejména Jaroslav Vrchlický, který takto přebásnil např. Pirnerův cyklus pastelů *Démon láska* (1883–1884).[51] *Světozor* roku 1888 otiskl jeho opus na téma *Sv. Julie* Gabriela Maxe.[52]

Nejčastějším případem však byly básně dané do volné souvislosti s obrazem z vůle redaktora. Týkalo se to jak poesie současné, tak i děl starších – např. roku 1884 použil *Světozor* jako doprovod Seifertova historického žánru *Zastaveníčko* jednu z Hálkových *Písní večerních*.[53] Přiřazení české lyriky k výjevu stylizovanému do období pozdní renesance, jež bylo oblíbené zejména v německých zemích, lze přitom opět chápat jako určitou formu počeštění výjevu, o němž jsme mluvili výše.

I ve chvíli, kdy byl textový doprovod kresby předem dán, mohly redakce manipulovat způsobem její prezentace. Když *Květy* 1868 otiskly několik ilustrací Antonína Gareise k Erbenově *Kytici*, umístily kresbu doprostřed poslední strany čísla. Text básní se nacházel na straně předchozí (a vzhledem k délce některých z nich byl často silně zestručněn). Redakce však nevěnovala pozornost tomu, že ilustrace obsahovaly také úvodní iniciálu – kterou tak v tomto případě nic nezačíná a vytržení kresby z kontextu působí o to markantněji **[68]**.

Samostatnou kapitolu tvoří ilustrace, u nichž je text básně integrován přímo do kresby. Týká se to např. již zmiňovaných kreseb ke slovanským národním písním, které pro *Květy* vytvářel Karel Svoboda a po jeho smrti Jaroslav Gustav Schulz. V osmdesátých a devadesátých letech patřili k nejčastějším autorům těchto děl Adolf Liebscher, Václav Jansa či Viktor

[49] Volné zacházení s obrazovou částí patřilo k běžné praxi po celé Evropě; dokládá to např. zmínka ve *Světozoru* 1870: „*Dvořákův obraz ‚Vězeň' přináší polský list ‚Mrówka' s připojenou básní Vladislava Belzy.*" Literatura a umění, *Světozor* IV, 1870, 176.

[50] „*Báseň tato podala motiv k velkému obrazu, který na slovo vzatý vlastenecký umělec náš, pan Javůrek, v oleji krásně vyvedl a jehožto zdařilou kopii čtenářstvu našemu tuto podáváme.*" *Květy* II, 1867, 190.

[51] Potenciální problematičnost ve vztahu umělce a básníka, který se k jeho dílu vyjadřuje, dokresluje právě toto dílo. Při publikování cyklu Topičovým nakladatelstvím Pirner trpěl myšlenkou, že veřejnost bude jeho kresby vnímat jako ilustrace Vrchlického básní. Viz PRAHL 1987, 8.

[52] *Světozor* XXII, 1888, 73; FILIP/MUSIL 2011, 92.

[53] *Světozor* XVIII, 1884, obr. s. 148, text s. 155.

Oliva. Formát ilustrované písně patří k tradičnímu kresebnému žánru. V českých zemích vycházel z německého pozdního romantismu a teprve v díle Josefa Mánesa se z něj dokázal plně vymanit. Na Mánesův styl navázal Mikoláš Aleš, jehož pojetí české ilustrované písně se stalo klasikou žánru a i v obrazových magazínech patřilo k nejčastějším. Specifické pro něj bylo to, že umělec výtvarně pojednával i text, který se tak stával integrální součástí kresby. Daleko běžněji byl text doplňován do ilustrace vloženým tiskem.

Poměr textu a obrazu v tomto druhu ilustrace samozřejmě závisí na délce básně, obecně lze ale říci, že postupně dostává obrazová část více prostoru. Ilustrace jsou často celostránkové, což dokazuje jak prominentní místo těchto kreseb v rámci výbavy časopisu, tak i snahu vyhradit obrazové části více místa. V některých případech je text obrazem vytlačen natolik, že působí téměř nadbytečně **[69]**; výsledek opět vyvolává nejistotu, zda je spíše kresba ilustrací básně či báseň doplňkem kresby.[54] Dominance obrazu nad textem je dána nejen tím, že text je kresbou často zcela pohlcen, ale také tím, že takový výjev tvoří v rámci časopisu zcela samostatnou jednotku – neobsahuje žádný další komentář, který by čtenář musel hledat v rubrice *Naše vyobrazení.*


352 KVĚTY. (III. ročníku č. 44.)

Erbenovy illustrované balady: 2. Holoubek. Kreslil A. Gareis.

Illustrirte Balladen von Erben: 2. Taubenen. Von A. Gareis.

Vydavatel a redaktor Vítězslav Hálek. — Část obrazkovou obstarává Petr Mužner. — Tisk a nákl. dra. Ed. Grégra.

68. Antonín Gareis: Erbenovy illustrované balady: 2. Holoubek, Květy 1868


1886 SVĚTOZOR 605

Z LESNÍHO KVÍTÍ

od Adolfa Heyduka.

Pod kamenem pramen pryští . . .

Kreslil V. Plaček.

69. V. Plaček: Pod kamenem pramen pryští, Světozor 1886

[54] Problematický vztah mezi básněmi a jejich ilustracemi se projevoval nejen v ilustrovaných časopisech, ale také u luxusních knižních vydání, kde obraz často dominuje nad textem. Viz HÄNTZSCHEL 1988, 73: „*Da die Buchseite von der Illustration beherrscht und der Gedichttext zur Unterschrift degradiert wird, ist der Rezipient gezwungen, als erstes die Illustration wahrzunehmen und auf sich wirken zu lassen.*“

5. Obraz a text v literární revue

Poněkud odlišněji než rodinné magazíny pracovaly s ilustracemi časopisy typu literární revue. Platí to zejména pro Čechovy *Květy* a do jisté míry i Wiesnerův *Ruch* – ačkoliv na první pohled to nemusí být zcela patrné. Obě periodika se snažila především klást důraz na kvalitu, a to jak na úrovni reprodukce, tak i originální předlohy. S tím souvisela i jiná vazba obrazu na text. Stejně jako v případě rodinných magazínů, jejich vzájemné provázání zůstává pro časopis zásadní. Většina obrazového materiálu je na text napojena – buď se jedná o ilustrace k delším článkům, často na pokračování, nebo jsou kresby doprovodem básní a lidových písní.

Zásadní odlišnost nalezneme u komentářů k samostatným ilustracím. Výmluvně to dokládá dochovaná korespondence mezi Svatoplukem Čechem a Mikolášem Alšem: „*Milý příteli! Illustrace dodané jsou velmi dobré, ale Jiříka Poděbradského nemůžeme užíti, poněvadž přihodného tekstu k němu nemáme a obrázek o sobě nebo s nějakým krátkým, „za vlasy přitaženým" tekstem do rámce našeho listu se nehodí. Prosím Vás tedy, abyste nám místo něho nějakou jinou věc, třeba druhou illustraci k písni některé, laskavě nakreslil.*"[55] Důraz na „za vlasy přitažený text" nepochybně odkazuje právě k praxi krátkých doprovodných komentářů, užívaných ilustrovanými magazíny jako *Světozor* či *Zlatá Praha*. Není náhodou, že výše citovaný Tyršův apel na zvýšení úrovně těchto textů byl publikován právě v *Květech*.

Stejně jako *Květy* i *Ruch* usiloval o co nejvyšší kvalitu textů doprovázejících obrazovou část listu. Pro tento časopis je obstarával K. B. Mádl, vybíral si však pouze taková díla, která za komentář stála. Ani *Ruch* se totiž zcela nevyvaroval nakupování zahraničních ilustrací průměrné kvality a obsahu – jež se přitom na jeho stránkách několikrát dočkaly příkrého odsudku.[56] Poněkud alibisticky tak alespoň tyto ilustrace ponechával zcela bez textové přílohy. Tímto vyřazením ze souvislosti s textovou částí se ilustrace dostává do zvláštní pozice – v podstatě jako by neexistovala. Také v *Květech* u některých reprodukcí komentář chyběl – týká se to např. barvotisků slovanských krojů Adolfa Liebschera, jež vycházely na první straně listu na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Méně častý byl případ, kdy se v hlavní roli ocitl celý konvolut kreseb a text fungoval jako jejich doprovod – takové byly např. Alšovy kresby Cikánů z roku 1888 s komentářem Svatopluka Čecha.[57]

Další citace z Čechovy korespondence s Alšem rovněž dokumentuje odlišnosti v práci s ilustracemi: „*Vaše 2 kresby k báchorce jsem již viděl a velmi se mi líbily. Obrázky báchorkového toho cyklu budeme tedy podávati na celém listu (s prázdnou zadní stránkou) vždy asi tak uprostřed sešitu, ve 4. nebo 5. archu. V čelo čísla se nám dobře nehodí, poněvadž by tu následovaly dvě prázdné stránky hned za sebou (prázdná zadní stránka titulního listu a zadní stránka Vaší kresby) a pak bude třeba k těmto kresbám vždy pohádkového textu – někdy snad i trochu delšího – a ten se mi dobře „nešikne" v čelo sešitu.*"[58] Dopis zmiňuje dvě specifika v zacházení s ilustracemi. Prvním je užívání celostránkové reprodukce s jednostranným tiskem, jež patřilo k charakteristické výbavě *Květů*. Zvyšovala se tím nejen exkluzivita listu, ale také se akcentovala umělecká úroveň reprodukovaných děl. Tím

[55] Dopis z druhé pol. roku 1886, in: SVOBODA 1946, 23.
[56] Viz předešlá kapitola. [anonym]: Drobné zprávy, *Ruch* IV, 1882, 463–464.
[57] Svatopluk ČECH: Cikáni. Kresby M. Aleše, *Květy* X, 1888, 587–592.
[58] Dopis z 15. prosince 1898, in: SVOBODA 1946, 60.

druhým je naznačený požadavek, aby se obraz a jemu odpovídající text nacházely v bezprostřední blízkosti. Jak jsme viděli výše, v rodinných časopisech byla taková situace spíše výjimkou.

Dojem exkluzivity otištěných reprodukcí byl posilován rovněž prostřednictvím užitých popisek – když Alšovy pohádkové ilustrace publikovaly *Květy* 1898 s titulkem *Z Alšových kreseb k národním pohádkám*, vytvářely dojem, že jde o výběr děl určených k samostatnému vydání, z nichž časopis senzačně přináší ukázku. Ve skutečnosti kresby vznikaly čistě pro potřeby časopisu a na jeho zakázku.[59] Naproti tomu *Ruch* své první ročníky v podstatě postavil na reprodukcích Brožíkových kreseb, které, jak hrdě prezentoval, vznikly přímo pro časopis.

6. „Časové ilustrace"

Pojem ilustrace se v časopisech objevuje ještě v jednom významu. Maroldův výjev *Na kluzišti* komentoval *Světozor* 1891 větou „*Výborná nová kresba Mároldova jest elegantní sezonní illustrací.*"[60] Kresba zde tedy není primárně vázána na žádný text, je sama o sobě sdělením, určitým komentářem doby. Ve stejném duchu můžeme chápat i další žánrové obrázky, vztahující se k aktuální roční době či blížícímu se svátku. Především však tímto způsobem fungovaly reportážní a dokumentární ilustrace, jež se vztahovaly k současnému dění. Časopisy tyto kresby označovaly termínem „časové ilustrace" a jejich přítomnost v listu byla jedním ze základních prvků obrazové skladby. Zdůraznil to např. *Světozor* 1899 ve svém každoročním *Pozvání k předplacení*: „*Po stránce časové bude illustrační oddíl Světozora jako dosud také nadále věrnou kronikou současného života kulturního jmenovitě národa našeho, doplňuje ve směru tomto co nejúčinněji popis textový.*"[61]

Paradoxně, právě v rámci dokumentární kresby byl prostor pro dezinterpretaci a manipulaci značný; dotýká se přitom nejen textového doprovodu kresby, ale spočívá v samotném jejím jádře. Stojí za ním pomalý proces vzniku ilustrace, který časopisům znemožňoval reagovat na aktuální dění s dostatečnou rychlostí.[62] Od samého počátku si tedy vypomáhaly „recyklací" starších nebo již jednou použitých rytin. Již první reprodukce v *Illustrated London News*, představující požár Hamburku, byla vytvořena tak, že na kopii starého tisku z Britského musea přidali rytci zástupy lidí, lodě a plameny.[63]

Běžně tak vznikaly určité databáze klišé pořízených „do zásoby" a ta již otištěná byla uchovávána pro případné budoucí využití – to byl také případ výše zmíněných Zvěřinových balkánských kreseb. Zatímco v případě etnografické ilustrace není dezinterpretace tak zásadní – jakkoliv o autenticitě kresby ve vztahu k textu nelze hovořit – daleko větší újma na věrohodnosti kresby a potažmo celého listu vzniká právě u dokumentárních kreseb. Časový rozptyl užití téže ilustrace mohl přitom nabýt skutečně podstatných rozměrů – např. v roce 1848 přinesly *Illustrated London News* Gavarniho charakterové studie z francouzské revoluce.

[59] Ibidem, 62.
[60] [anonym]: Na kluzišti (K vyobrazení na str. 76), *Světozor* XXV, 1891, 82.
[61] *Světozor* XXXIII, 1899, příloha č. 1, 2.
[62] Lhůta publikování kresby od jejího vzniku se pohybovala od tří do sedmi týdnů. WEBER 1988, 152.
[63] WOLFF/FOX 1973, 562; BEEGAN 2008, 54.

Poté, co majitel listu Herbert Ingram převzal také *Penny Illustrated Paper*, objevily se zde tytéž kresby jako ilustrace pařížské komuny roku 1870.[64]

Manipulace s ilustracemi souvisela i se snahou listu přinést aktuální zprávu co nejdříve – někdy dokonce dříve, než k události došlo. Dokládá to příklad z francouzského tisku, který popsal čtenářům *Lumíru* Josef Thomayer. Časopis *La Presse illustrée* ve spojitosti s morem v Astrachaňské oblasti v Rusku „nechal" ve své ilustraci spálit obec Vetljanku, která ve skutečnosti nikdy neshořela.[65] Ačkoliv takovou blamáží mohla být poškozena důvěryhodnost listu, jeho atraktivitu to patrně neumenšilo.

Výše uvedené příklady se týkají ilustrovaných týdeníků, jejichž charakter se blížil novinám a přítomnost aktuální ilustrace pro ně byla zásadní. Časopisy rodinného typu naproti tomu přinášely časové ilustrace spíše v rámci snahy o co nejširší nabídku, takže tlak na jejich rychlou odezvu nebyl tak velký. Navíc častěji vycházely jako čtrnáctideníky, tudíž měly na přípravu ilustrace přeci jen větší prostor.[66]

Přesto bylo běžné, že u zásadních témat, jejichž obrazový doprovod vyžadoval práci více umělců současně, se ilustrace objevily až se zpožděním několika čísel po textu, který čtenáře o události zpravoval. Platilo to zejména v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy byla jedinou možností xylografická reprodukce. Příkladem může být průvod doprovázející převoz českých korunovačních klenotů z Vídně do Prahy, který se odehrál ve dnech 28.–29. srpna 1867. Již 30. srpna přinesl *Světozor* obsáhlou zprávu o průběhu události, ilustrace mohli čtenáři shlédnout až v následujících dvou číslech, 13. a 20. září. Také *Květy* otiskly rytinu průvodu až 19. září.



70. Anonym: Pohled na hořící Národní divadlo, Světozor 1881

[64] BEEGAN 2008, 579.

[65] „*La presse illustrée' přinesla již dvacátého třetího února tohoto roku velikou illustraci – ukazující Vetljanku v plamenech, ‚zapálenou na rozkaz vyšší,' jak oznamuje skromně nápis pod illustrací. Jak známo, bylo lze části svého času v listech, že bude prý ves tato v skutku zapálena, později však zpráva tato odvolána. Redaktor časopisu ‚La presse illustrée' četl však patrně jako já prvou zprávu v listech pařížských – a dal ihned již ves spálit, aniž by byl čekal na odvolání.* (...)" JAMOT 1879, 236.

[66] Proces vzniku nové rytiny podle kresby trval průměrně právě dva týdny. MARTIN 2006, 263.

O tom, jaký pokrok znamenala pro tisk autotypická reprodukce, se mohli čtenáři přesvědčit po požáru Národního divadla, k němuž došlo 12. srpna 1881. Již bezprostředně následující číslo *Světozoru* z 19. srpna přineslo spolu s textovou zprávou i autotypickou reprodukci kresby shořelého jeviště, již podle fotografie vytvořil František Chalupa. Kresba hořícího divadla v dalším čísle již představovala typickou „rekonstrukci" uplynulého děje, kdy kreslíř, jenž byl tentokrát ponechán v anonymitě, doplnil ohořelou ruinu o vysoké plameny **[70]**. Čechovy *Květy*, kterým byly podobné postupy cizí, otiskly 26. srpna pouze lapidární rytinu podle fotografie shořelé budovy.

V případě kreseb dokumentujících katastrofické události hrály časopisy velmi často na poněkud bulvární strunu. Obraz a text jako by v tomto případě spolu soupeřily o to, kdo vyvolá u diváka-čtenáře větší emoce.[67] Po požáru vídeňského Ringtheatru roku 1881 se v *Ruchu* objevila ostrá kritika těchto brutálních scén: „*Ještě potřebí zvláště ukázati ku spekulaci na zdivočelý vkus, jak se nám jeví druhdy v našem nynějším obrázkovém časopisectvě, jehož větší část snaží se působiti znázorňováním nejabsurdnějších scén nejsilnějšími prostředky na nervy čtenářů. Především nejhroznější ukrutnosti válečné, nejstrašnější výjevy vraždění a mučení obírají si s obzvláštní zálibou za předměty senzačních vyobrazení, které věru nezušlechťují mysli čtenářovy. Tak např. u příležitosti katastrofy vídeňského Ringtheatru vydala Neue Illustrirte Zeitung zvláštní „slavnostní" číslo, ozdobené bohatě nejhroznějšími výjevy, zrodivšími se v mozku dotyčných kresličů. A těchto namalovaných hrůz prodalo se v několika dnech 200.000 výtisků!!*"[68]

Zatímco redaktor kulturně orientovaného *Ruchu* se domníval, že drastické detaily by měly zůstat očím skryty, zcela opačně přistoupil k téže události *Světozor*, kde se některé z inkriminovaných kreseb také objevily. Jejich publikování doprovodil krátký text o katastrofě, zakončený lapidární větou: „*Však dosti již slov a umělcova tužka nechť vypravuje, co vypisovati péro se vzpírá!*"[69] Zdůvodnění drastických záběrů poukazem na jejich děsivost si nijak nezadá se současnou žurnalistikou, jež v podobných případech rovněž upřednostňuje obraz před komentářem. Na rozdíl od fotografií a filmových záznamů však ilustrace mohly rekonstruovat minulý děj, což jim dávalo nejen velkou atraktivitu, ale samozřejmě i možnost manipulace s realitou.[70]

I ty ilustrace, u nichž zůstala zachována (alespoň do jisté míry) objektivita a jež (alespoň do jisté míry) odpovídaly skutečnosti, měly schopnost nasměrovat čtenářův zájem či sympatie na konkrétní stranu. Projevuje se to zvláště na válečných kresbách. S velkou mocí obrazu pracovaly časopisy ve chvíli, kdy přinášely stránky plné ilustrací (a později fotografií) z nejrůznějších evropských bojišť. Jak konstatuje Michèle Martin: „*Since grouping entire pages of images covering the same subject is one of the strategies used to construct a meaningful discourse, page after page of dead and wounded bodies call up heightened emotions; these illustrations, coupled with a very meaningful text, offer a dicourse in which the reader cannot help but be absorbed. While the text describing what happened or what is coming up uses the past or future tense, the images refer to the present. Here is what is happening.*"[71]

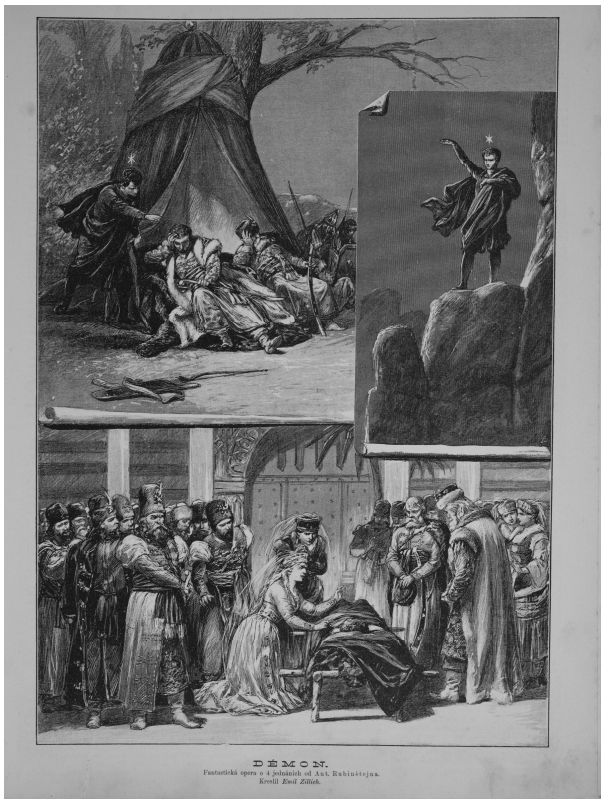
---

[67] „*A dramatic and sensational textual account of a train wreck might be accompanied by a restrained image of the aftermath, thereby softening the impact of a disturbing event while still offering the reader a sensationalist thrill.*" BEEGAN 2008, 14.
[68] *Ruch* IV, 1882, 78–79.
[69] [anonym]: Výjevy z hořícího‚Ringtheatru', *Světozor* XVI, 1882, 10.
[70] Viz WEBER 1988, 178–179.
[71] MARTIN 2006, 45.

S obdobnou strategií v podstatě pracují i méně závažné typy reportážních kreseb – např. oblíbené výjevy z divadelních představení, u nichž se často setkáme s kolážovitým skládáním kresby z několika do sebe přecházejících či se vzájemně překrývajících scén. Jedná se v podstatě o hraniční žánr mezi dokumentární kresbou a ilustrací.

Tyto kresby splňují parametry časové ilustrace jednak tím, že se vyjadřují k aktuálnímu dění – právě uváděnému představení – a také tím, že předpokládají „reportérský" přístup umělce, který si během produkce musí dělat poznámky, jimž dá teprve později finální tvar. Svým definitivním ztvárněním se však blíží spíše beletristické ilustraci,[72] neboť pracují s výraznou kompoziční stylizací. Nejde o objektivní záznam scény, ale spíše o umělcův celkový dojem z představení, k němuž je třeba přičíst značnou dávku autorské licence. Jako příklad lze uvést srovnání dvou ilustrací téhož představení, jež se roku 1885 objevily paralelně ve *Světozoru* a *Zlaté Praze* **[71, 72]**. Také ve vztahu k doprovodnému textu je zařazení těchto děl problematické. Ačkoliv divadelní recenze byly běžnou součástí kulturní rubriky časopisů, nejsou obvykle k těmto ilustracím vztaženy.

Pojem časové ilustrace však časopisy chápaly ve velmi širokém záběru – užívaly jej i pro reprodukce uměleckých děl, která se svým obsahem nebo okolnostmi vzniku vyjadřovala k současnému dění. Např. když *Světozor* roku 1886 uveřejnil dosud nepublikovaný obraz Karla Svobody s námětem Záboje, učinil tak v souvislosti s aktuálně se rozpoutavšími spory o pravost *Rukopisů*. Komentář k reprodukci hovoří zcela jasně: „*Zesnulý mistr zajisté nikdy netušil, že je-*



71. Emil Zillich: Démon. Fantastická opera o 4 jednáních od Ant. Rubinštejna, Světozor 1885



72. Viktor Oliva: „Démon", fantastická opera od A. Rubinsteina, Zlatá Praha 1885

[72] Např. v obsahu *Světozoru* 1883 také byla tato díla mezi ilustrace zařazena.

ho Záboj objeví se poprvé českému obecenstvu – jakožto časový obraz! Však nyní, kdy o pravosť velikolepých zpěvů našich předků zuří boj v české literatuře dosud nevídaný, kdy nepřátelé zpěvů Královédvorských upírají nejen stáří, ale i sílu, vznešenosť a krásu těchto památek, budiž tento obraz zesnulého umělce (...) *jedním z dokladů, že Rukopis Královédvorský, ať pochází již z kteréhokoli věku, nadchl naše umělce k tak originálním výtvorům, jako žádný jiný květ naší poesie.*“[73]

7. Proměny ve vztahu obrazu a textu kolem roku 1900

Na konci a přelomu století zaznamenáme jak v celkové vizuální podobě ilustrovaných časopisů, tak i v jejich práci s obrazem a textem výrazné změny. Jsou dány především rozvojem fotografie, kterou jsou nově přenášeny právě dokumentární a reportážní záběry. V důsledku se pak proměňuje i pojetí obrazové skladby listu. Ilustrace přestává být primárně nositelem sdělení, akcentují se její výtvarné kvality. S tím souvisí také jiný vztah mezi obrazem a textem.



73. Max Klinger: Z cyklu Eva a Evokace, Zlatá Praha 1900

Na jedné straně se více rozvolňuje – u většiny reprodukcí mizí žánrově zabarvené doprovodné komentáře; někdy se setkáme pouze s krátkým textem umístěným přímo pod ilustrací jako její součást (viz obr. 107 v kapitole VI). Na straně druhé se objevuje více ilustrací vázaných na text nejen obsahově, ale i umístěním v rámci čísla. Týká se to např. pojednání o umělcích, jež jsou nově doplněna o ukázky jejich díla **[73]**. Setkáme se také s tím, že v jednom čísle je v souvislém celku umístěn konvolut prací jednoho autora, který se často obejde zcela bez komentářů.

Na všech těchto příkladech je patrné, že na konci století se ilustrované magazíny

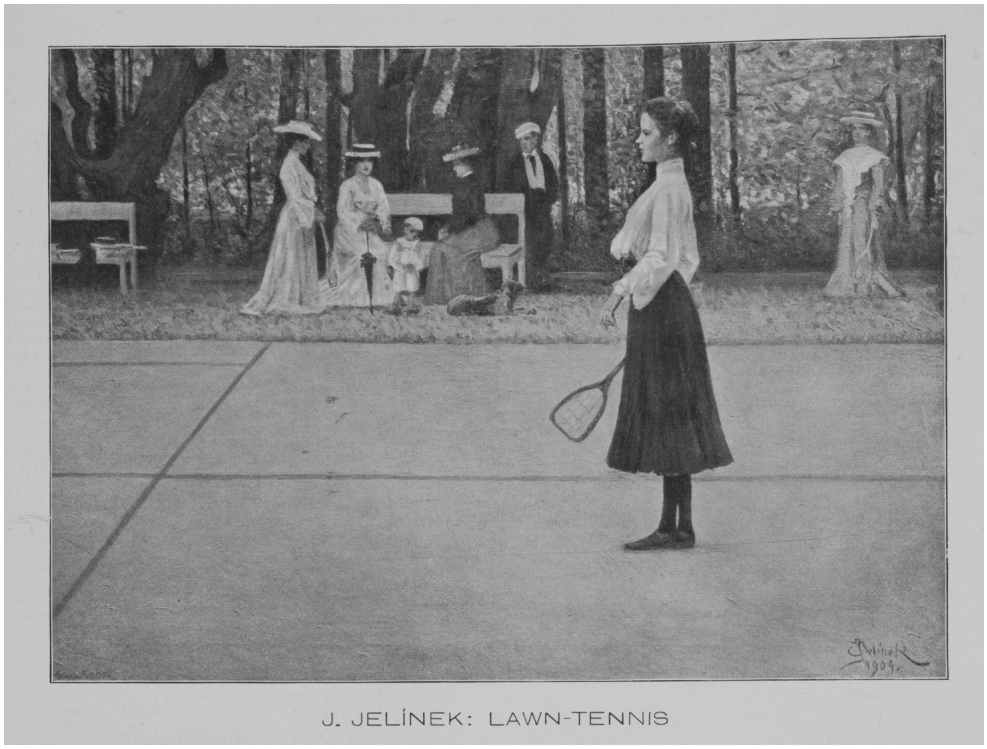
[73] [anonym]: Záboj. K obrazu Karla Svobody, *Světozor* XX, 1886, č. 17, 270.

obracejí od obsahové roviny reprodukovaného díla k jeho umělecké formě. Nepochybně se tak děje jak pod vlivem nových reprodukčních technik, tak i soudobých časopisů orientovaných na umění. Odráží to však také proměny v chápání uměleckého díla a jeho role v dobové společnosti. Vedle vážných děl s mnohdy komplikovanými náměty se objevují ryze dekorativní prvky. Zatímco v předešlých dekádách plnily ozdobnou úlohu zejména iniciály a drobné vinety, na konci století prokládají časopisy své stránky dekorativními linkami, bordurami a vlysy především s florálními ornamenty, ale i figurálními motivy **[74]**.

I tehdy, kdy bychom mohli hovořit o žánrové malbě, se její pojetí proměňuje natolik, že dříve užívaná vazba obrazu s textem přestává být funkční; příkladem může být reprodukce malby J. Jelínka *Lawn-tennis* ve *Zlaté Praze* 1905 **[75]**. Puristické stavbě díla dominuje rastr tenisového kurtu a postavy tvoří spíše indiferentní prvky v této kompoziční struktuře než živou žánrovou scénu. Je jisté, že Vilém Weitenweber by i zde dokázal doplnit patřičný komentář, který by tyto „nedostatky" doplnil, samotná podstata díla se však již narativní interpretaci vzpírá.



74. Anonym: Dekorační vigneta, Zlatá Praha 1905



75. J. Jelínek: Lawn-tennis, Zlatá Praha 1905

Paradoxně se však právě ve chvíli, kdy reprodukce přestávají být pouhým „obrazovým materiálem", ocitáme na počátku konce éry ilustrovaných magazínů, tak jak je stvořila druhá polovina 19. století. Jejich podstatou totiž byl právě specifický vztah mezi obrazem a textem. Ten se nyní zcela přesouvá k fotografickým reprodukcím, které také časopisům pomalu začínají dominovat.

Závěrem lze říci, že podstatu termínu ilustrovaný časopis můžeme vidět právě v „časovém" pojetí ilustrace. Nejedná se primárně o časopis s texty doprovázenými obrazem, ale spíše o časopis ilustrující prostřednictvím své obrazové výbavy čas, místo a okolnosti, v nichž vzniká a v nichž se pohybují jeho čtenáři. Tak také vnímáme tyto magazíny z odstupu několika desetiletí, resp. století – jako svědectví o životě a společnosti své doby. Důležité je přitom to, že časopisy si tento aspekt uvědomovaly. Jak *Illustrated London News*, tak i *L'Illustration* se v editorialech vyjadřovaly ke svému cíli stát se důležitým dokumentem doby.[74]

Časopisecké ilustrace reportážního typu byly také často využívány jako obrazový materiál k publikacím zaměřeným na konkrétní události, zejména katastrofického charakteru. Roku 1872 např. vydal František Skrejšovský publikaci *Zhoubná povodeň v Čechách 25. a 26. května roku 1872*, v níž na 141 stranách shromáždil kresby z ruky Františka Chalupy a dalších autorů, uveřejněné předtím ve *Světozoru*. Podobně postupoval o sedm let později Vojtěch Mayerhofer, redaktor téhož listu, když z textů a kreseb, z větší části přejatých, sestavil brožuru *Illustrovaná kronika války východní* **[76]**. Název časopisu přitom hrál důležitou roli na titulní straně obou publikací – podtextem byl opět důraz na dějinnou úlohu ilustrovaného listu, který se stává nositelem informace a obrazové dokumentace zásadních událostí.

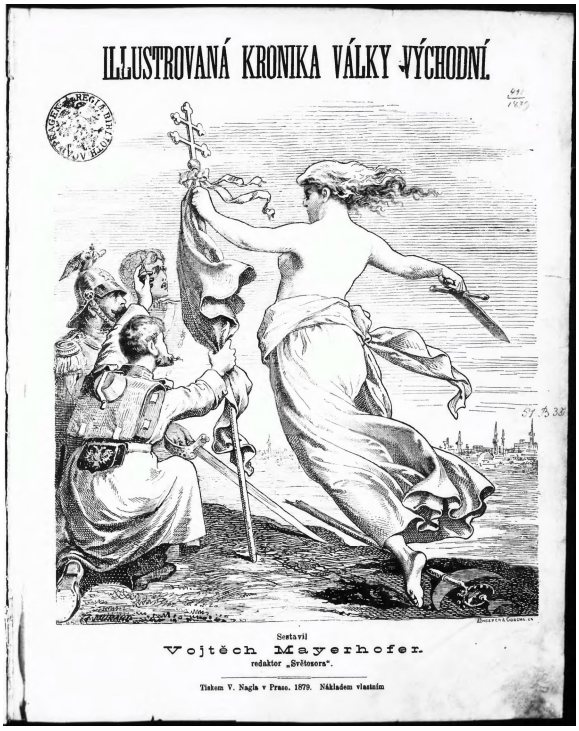
Dalším ze způsobů, jímž se v očích současníků stával ze zábavného plátku historický dokument, je jeho svázání do knihy. Také v českých časopisech pravidelně najdeme výzvy k zakoupení desek na svázání ročníků **[77]**. Svázáním prošel přitom časopis významnou proměnou, jež zasáhla i způsob čtení jeho obrazové části.[75] Zatímco samostatné číslo vybízí k listování, jež mění dané pořadí ilustrací ve spíše náhodný sled a umožňuje čtenáři vytvořit si jejich vlastní pořádek, ve svázaném ročníku se vazby mezi jednotlivými obrázky a texty stávají fixními. Časopis se tak přibližuje ilustrované knize.

I samotné komentáře k ilustracím přitom pracovaly s předpokladem, že čtenáři si jednotlivá čísla uchovávají. Často se totiž dovolávají jejich paměti – např. reprodukce alpských krajin Julia Mařáka uvedl *Světozor* větou: „*Loňští odběratelé ‚Světozora' dojista dobře pamatují se na celou řadu větších i menších Mařákových kreseb z Tyrolska.* (...)"[76] Obdobně tentýž list postupoval i v případě, že šlo o díla dvou různých umělců. Když 19. listopadu 1886 publikoval Andriolliho kresbu *Smrt Kejstutova*, odkázal čtenáře na tematicky související reprodukci plátna Wojcie-

[74] MARTIN 2006, 26. Také *Světozor* se ve shrnutí své činnosti za rok 1887 vyjádřil, že „*Vedle obrazů uměleckých* (...) *přinášel vždy v čas obrazy časových událostí zajímavých a důležitých pro náš národ* (...), *takže plnou měrou dostál i programu svému jako illustrované kroniky současného života národního.*" *Světozor* XXI, 1887, příloha č. 52, 243.

[75] „*In the magazine the image is embedded in a very specific reading process, as the reader turns the pages backward and forward, glancing rather than studying. (...) Illustration fits within this fragmentary erratic mode of consumption, which the magazine format encourages.*" BEEGAN 2008, 14.

[76] [anonym]: Mařákovy alpské krajiny, *Světozor* XIX, 1885, 366.



76. Vojtěch Mayerhofer: Illustrovaná kronika války východní, Praha 1879. Titulní list



77. Reklama na desky ke svázání časopisu, Zlatá Praha 1884

cha Gersona, již uveřejnil před časem.[77] K tomu, aby si čtenář mohl dohledat nejen výjev „bezprostředně předcházející", ale i další vysvětlující text, musel mít doma výtisky ze 7. a 28. května – komentář ke Gersonově obrazu totiž vyšel až v odstupu tří čísel.

Na obou příkladech můžeme demonstrovat nejen snahu přimět své čtenáře k archivaci časopisu, ale znovu i význam, jaký byl přikládán textovému doprovodu ilustrace. Zatímco v případě Mařákových kreseb je podtextem sdělení především přednést čtenáři výhody stálého abonmá, u historických výjevů polských umělců vidíme, do jaké míry textová stránka dominuje nad obrazovou. Teprve prostřednictvím textového komentáře se ilustrace dostávají do patřičných souvislostí.

Právě vzájemná provázanost obrazu a textu je zásadním rysem ilustrovaných časopisů druhé poloviny 19. století. Marshall McLuhan ve své slavné knize *Jak rozumět médiím* přirovnává televizní obraz ke středověkým dřevorytům tzv. *Biblií pauperum* – oba typy médií podle něj vyžadují vysokou míru participace diváka, který „*je nucen účastnit se doplňování a interpretace několika málo obrysových náznaků*."[78] Ilustrované časopisy pracují s divákem/čtenářem odlišným způsobem. Na rozdíl od středověkých tisků počítají s jeho gramotností, současně si ale uvědomují její limity. Jak jsme viděli na mnoha příkladech, časopisy v textových doprovodech k reprodukcím neponechávají velký prostor pro čtenářovu imaginaci, zároveň ale v nejvyšší možné míře vycházejí vstříc jeho životním zkušenostem a pohledu na svět. Vzájemným působením obrazu a textu tak vytvářejí obraz světa, který čtenář důvěrně zná, případně mu pomáhají se v něm orientovat. Týká se to přitom i zobrazení cizokrajných či jinak neobvyklých námětů. Participace diváka se potom odehrává ve formě jeho neustálé „virtuální" přítomnosti

[77] [anonym]: Smrt Kejstutova (Kresba E. M. Andriolliho), *Světozor* XX, 1886, 782.
[78] MCLUHAN 1991, 153.

v časopise – přeneseně je středostavovský měšťan nejen cílovým publikem časopisu, ale i spolutvůrcem jeho obsahového složení. Právě z těchto premis je nutné vycházet při otázce po objektivitě ilustrovaného tisku. Bližší pohled na témata, která magazíny svým čtenářům předkládaly, i na způsoby jejich interpretace, přináší následující kapitola.

VI. Svět v obrazech: pokus o ikonografii

Název této kapitoly naznačuje, že vypořádat se s šíří námětů, jež reprodukce v ilustrovaných časopisech přinášely, není snadné. Jak ostatně sami redaktoři mnohokrát upozorňovali, cílem magazínů bylo zobrazit doslova celý svět, postihnout všechny jeho aspekty. Následující text se tedy pokouší charakterizovat hlavní tematické okruhy, s nimiž se čtenáři na stránkách časopisů setkávali. V tomto pátrání po ikonografické skladbě ilustrací přitom nerozlišujeme, zda původní dílo vzniklo přímo pro potřeby magazínu, či šlo o reprodukci volné umělecké tvorby, ani to, zda bylo prací domácího nebo zahraničního umělce. Umožňuje nám to samotný přístup časopisů k povaze otiskovaných ilustrací – více se mu budeme věnovat v příští kapitole. Prozatím stačí konstatovat, že ve valné většině redakce při prezentaci reprodukce její původ nerozlišovaly. Ikonografický přístup také ospravedlňuje primárně textuální charakter časopisů. Jak jsme si všimli v kapitole předešlé, magazíny při práci s ilustracemi upřednostňovaly obsahovou stránku děl nad tou formální – zásadnější než „jak" bylo „co" kresba představuje.[1]

Stejným způsobem pracuje s ikonografií ilustrací i Birgit Wildmeister ve své studii o *Gartenlaube*. Vytváří deset tematických okruhů: zobrazení venkova, vznešený svět, obraz umělce, manželství a rodina, cesty a expedice, militaria, antika, náboženství a církev, obraz zvířat a „Erinnerung und Wehmut". Je zřejmé, že ani tyto kategorie nepostihují všechny náměty, které časopis prezentoval.[2] Podobně je tomu i u této kapitoly; způsob jejího rozdělení do jednotlivých pododdílů si neosobuje nárok na zevrubné zpracování všech témat v časopisech pojednávaných, pokouší se však zmapovat hlavní tematické okruhy s ohledem na četnost jejich zastoupení.

Ať již časopisecké reprodukce vznikly na základě původní kresby nebo malířského díla, je zřejmé, že jejich obsah do značné míry odráží malířskou produkci své doby. Platí to však s určitou rezervou – více se tématem umělecké reprodukce bude zabývat následující kapitola. I v ikonografické rovině zůstává zásadní vzájemné propojení obrazu a textu, kterému jsme se věnovali v předešlé části. Text je neoddělitelnou součástí ilustrace, vysvětluje ji a doplňuje.

V samotných časopisech nalezneme pokusy o rozdělení ilustrací na základě jejich námětů jen výjimečně – přesto nejsou tyto výjimky nezajímavé. Máme na mysli obsahy sváza-

[1] „*By having the captions focused on iconographical features and on the spectacular doings of those involved in the story the readers were primarily trained to „read off" the pictures.*" ELLENIUS 1984, 76.

[2] Judy L. Larson ve své práci o americké ilustrační tvorbě mezi roky 1890–1925 dělí ilustrace do tří tematických souborů, jež dále diferencuje: 1. společnost – vyšší vrstvy, dav, rodina a venkovský lid; 2. literární žánry – romantika, dobrodružství, napětí, zvířecí a dětské příběhy; 3. aktuální témata – válka, sport, cestování. LARSON 1986, 51 sqq.

ných ročníků, kde se nacházel kompletní seznam vyobrazení. Hálkovy *Květy* užívaly v letech 1868–72 pět kategorií: *1. Obrazy historické, 2. Podobizny, 3. Genre národopisný a obecný, 4. Krajinářství, 5. Monumentální stavby, sochy, pomníky atd.* S velmi podobným rozdělením pracoval i *Světozor*, který ve svém XVI. ročníku (1882) členil ilustrace do osmi oddílů: *Podobizny, Obrazy historické a allegorie, Obrazy genrové a humoristické, Krajiny a architektura, Obrázky národopisné, Ze života zvířecího, Plastika, Varia.* Následujícího roku přidal ještě devátou kategorii, *Obrazy ku povídkám, básním, operám atd.*, již zařadil za žánrové a humoristické obrazy.[3]

Pořadí těchto kategorií svědčí o významu, jaký časopisy jednotlivým typům ilustrací přikládaly. Na prvních místech se ocitají vedle podobizen, jež patřily k základní výbavě a měly své místo na předních stranách, především historické obrazy, tedy díla tematicky závažná a primárně vzdělávací. „Lehčí", primárně zábavné žánrové výjevy, které přitom tvořily nejpočetnější skupinu, se ocitají až na třetím místě; zatímco *Květy* ve shodě se svým národním zaměřením zahrnují do žánru národopisnou tematiku, *Světozor* akcentuje fakt, že část žánrových děl obsahovala humorný podtext – skutečně humoristických kreseb se v časopise vyskytovalo jen nemnoho. Na konci seznamu jsou pak ilustrace, u nichž převládá dokumentární hodnota nad tou uměleckou – kresby architektur, pomníků a soch. Kuriózně působí vydělení zvířecího žánru do zvláštní kategorie – v obou zmíněných ročnících *Světozora* je těchto prací pouze čtrnáct.

Stejně zajímavé jako rozdělení ilustrací je zařazení konkrétních děl do jednotlivých kategorií. V rámci „žánru národopisného a obecného" se v *Květech* ocitla řada kreseb komentujících současné události. Květnová slavnost, kterou roku 1868 dokumentovali Viktor Barvitius, Antonín Gareis a Karel Maixner, měla alespoň kýžený národní podtext; povodeň, jež roku 1872 zasáhla západní Čechy, a kterou zaznamenal Petr Maixner, však již do žánru zcela nezapadá. Do stejné skupiny zařadily *Květy* i většinu ilustrací, např. ty, které ke slovanským písním vytvářel Karel Svoboda, či Gareisovy kresby k Erbenově *Kytici*. Naproti tomu Svobodova ilustrace *Opuštěné* z *Rukopisu královédvorského* nebo Dorého kresby k Dantovu *Peklu* byly přiřazeny mezi historické obrazy.

Obdobných nedůsledností se dopouštěl i *Světozor*; v kategorii „obrazů genrových a humoristických" jsou umístěny některé antické žánry – např. zmiňovaná Siemiradzkého idylka *On a ona* či *Pandora* Lawrence Alma-Tademy, jiné se ocitly mezi historickými díly – jako *Poslední zápas gladiátorů* J. Stallaerta. Domněnku, že dělení těchto prací se odvíjí od jejich nálady – humorné a idylické v rámci žánru, vážné jako historie, vyvrací nejen zmíněná *Pandora*, ale např. i renesanční žánr *Zábava pážat* Edouarda Charlemonta, jež je rovněž v kategorii historických děl.

Nejrůznorodější skupinu pak představuje kategorie *Varia*, kam *Světozor* zařadil směs ilustrací od dokumentárních kreseb (Požár v Ringtheatru, Carská korunovace v Moskvě, Sokolské cvičení na Střeleckém ostrově) přes díla náboženská (Siemiradzkého *Kristus utišuje bouři*, Raffaelova *Sixtinská Madona*) až po krásky Alfreda Seiferta. Charakteristickým příkladem je

[3] V následujících ročnících přistoupil *Světozor* k tradičnějšímu seřazení děl podle jejich autorů. Ve zvláštních oddílech zůstaly pouze podobizny a „různé ilustrace" – tzn. většinou přejaté ilustrace k článkům, často odborného charakteru, dále fotografie a kresby vztahující se k aktuálnímu dění. Tyto ilustrace byly řazeny abecedně, bez uvedení autora. Stejné rozdělení používala i Ottova *Zlatá Praha* od svého druhého ročníku – více viz kapitola VII.

obraz *Před slunce východem* F. Brzozowského, který zobrazuje jeleny a laně ve snivé lesní krajině, a stojí tudíž na půl cesty mezi kategoriemi *Krajiny a architektura* a *Ze života zvířecího*.

Je jasné, že takovéto dělení ilustrací do kategorií je třeba brát s určitou rezervou – matoucí či nelogická zařazení některých děl mohou být důsledkem pouhé nepozornosti redaktora. Skutečnost, že v rámci českých ilustrovaných časopisů šlo v podstatě o pokus, který byl záhy opuštěn, však svědčí o tom, jak složité je mnohdy rozhodnout, co přesně konkrétní kresba či obraz vyjadřuje, či který její/jeho význam je ten hlavní. Podobným pochybám se nevyhneme ani v následujícím textu.

1. Místopis, etnografie, cestopis

Největší procento ilustrací náleží nepochybně tematice místopisné a etnografické. Již Šafaříkův *Světozor* v polovině třicátých let přinášel řadu reprodukcí slavných staveb či pohledů na zahraniční města; pro české časopisy zakládané na přelomu šedesátých a sedmdesátých let pak stálo zmapování rodné země na prvním místě. V prvních desetiletích se tak plnily pohledy na česká města, hrady a zámky, památné budovy. Do značné míry můžeme tyto reprodukce spojovat i s aktivitami Umělecké besedy, která se zasazovala o mapování a ochranu památek a k jejímž členům patřila většina umělců „první generace" časopisů – např. Alois Bubák, Eduard Herold, Petr Maixner či Josef Scheiwl.[4] Časopisy také o památkářských aktivitách Besedy pravidelně referovaly.[5]

Samotné ilustrace přitom svým charakterem zřetelně navazují na vedutistickou malbu 18. století; představují převážně „statická" zobrazení konkrétní památky, často jen s nepatrnou figurální stafáží nebo i zcela bez ní. Zatímco u krajinných výseků s dominantou hradu či zámku se jedná často o reprodukce maleb, v případě pohledů na města a zejména nové městské budovy převažují původní kresby vytvářené pro potřeby časopisu. Patrné je to i na jejich charakteru, v němž se snaha o realismus mísí s tradičním krajinářskými postupy někdy poněkud nesourodě.

Jak poznamenávají Wolff a Fox, tento konvenční přístup ke ztvárnění městské architektury přetrvává v časopisech po několik desetiletí a často zcela ignoruje realitu moderního města: „*The pages of the* Illustrated London News *were full of detailed views of churches, town halls, charity schools, asylums, institutes, and orphanages, which appeared with monotonous regularity in every issue, almost always divorced from the life which must have surrounded them and conforming to the tradition of the topographical print by being depicted in the sort of isolation or semi-rural idyll which at once aggrandized and sterilized them.*"[6] Kresby budov podobně vytržených z kontextu okolního prostředí najdeme i v českých časopisech **[78]**.

V osmdesátých a devadesátých letech se charakter topografických kreseb poněkud proměňuje směrem k narativnějšímu pojetí blížícímu se knižní ilustraci. Objevují se také repro-

[4] Viz MATYS 2003, 107–110.
[5] Např. v rubrice Starožitnosti, *Zlatá Praha* I, 1864, č. 15, 182.
[6] WOLFF/FOX 1973, 565.



78. Jan Kostěnec: Vyšší reálné školy v Pardubicích, Světozor 1867

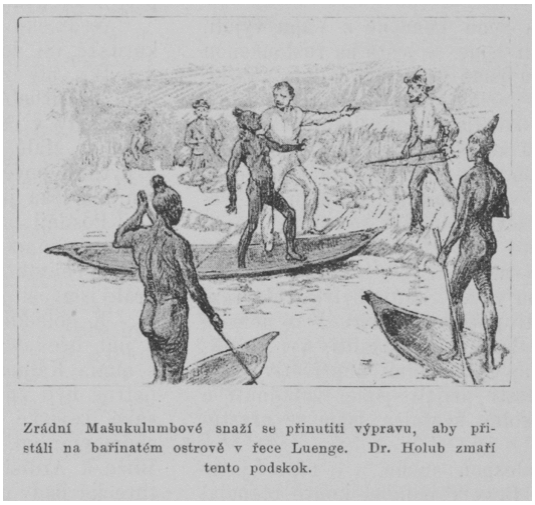
dukce skic či zběžně načrtnuté kresby. Většina z nich skutečně také ilustracemi byla, neboť časopisy reprodukovaly řadu kreseb určených pro již zmíněné publikace *Hrady a zámky* Augustina Sedláčka a Ottovy *Čechy*.

Poněkud menší zastoupení než česká topografie mají pohledy na zahraniční památky a města, jež byly buď přejímány z evropského tisku, nebo vytvářeny podle fotografií. Později přibývá i původních kreseb z ruky cestujících domácích umělců. Tematicky mezi nimi dominují výjevy ze slovanských oblastí – zejména Balkánského poloostrova, Slovenska a Ruska. Tyto reprodukce často dokreslovaly nejen cestopisné a zeměpisné články, ale sloužily i jako ilustrace aktuálních událostí.

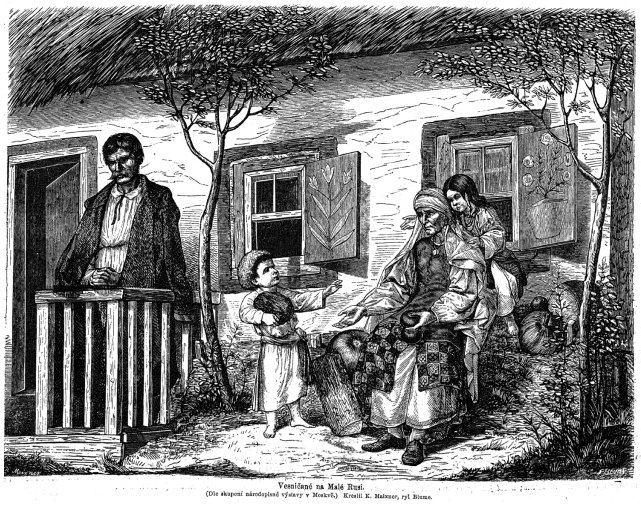
Stejné destinace hrají hlavní roli i u etnografických ilustrací. Největší prostor věnují časopisy českým zemím, přičemž moravské lidové kroje a zvyky se objevují o něco častěji než ty české. Můžeme to patrně připisovat tomu, že z pohledu hlavního města se Morava jevila jako atraktivnější díky své geografické blízkosti Východu, větší odtrženosti od „civilizace", a tudíž i vyšší autenticitě své lidové kultury. Z českých krajů se nejčastěji setkáme s kresbami z Chodska; sympatie k této pohraniční oblasti mají nepochybně historický kontext.

Vedle mapování domácí lidové kultury je největší pozornost opět věnována slovanskému světu. Časopisy přinášejí nejen studie lidových oděvů, ale i pohledy do běžného života venkovského i městského obyvatelstva daných krajin. Platí to jak pro země evropského východu a jihu, tak i pro exotičtější končiny – dominuje mezi nimi Orient, Afrika a Dálný východ. Oblibě se těšila rovněž tematika indiánská, stejně jako výjevy z dalekého severu.

Podstatnou roli hrál v tomto případě také text, který se ke kresbě pojil (resp. jejž kresba ilustrovala). Jestliže některé topografické a národopisné kompozice byly doprovázeny pouze čistě popisným komentářem, brzy si velkou popularitu získaly cestopisné texty, jež su-



79. Emil Holub: Z nejnovějších afrických cest (detail), Světozor 1888



80. Karel Maixner: Vesničané na Malé Rusi (Dle skupení národopisné výstavy v Moskvě), Světozor 1867

chá fakta obohacovaly o prvek osobního zážitku.[7] Ilustrace cestopisu se potom může vyznačovat větší mírou narativnosti, zejména tehdy, je-li v ní zobrazen i sám cestovatel **[79]**.

Zdánlivá vázanost etnografických kreseb na autentickou zkušenost jejich autora se však při bližším pohledu jeví jako diskutabilní. Mnohá z těchto děl totiž vznikala na základě ateliérových fotografií a teprve ve fázi převodu do grafické podoby na ně bylo dokresleno pozadí a další detaily – např. zbraně, jež osoby drží v rukou.[8] Zatímco u některých reprodukcí (jež byly v naprosté většině přejímány ze zahraničního tisku) byl jejich sporný původ zamlčen, jindy jej časopis otevřeně přiznal – např. idylický obraz rusínské rodiny ve *Světozoru* 1867 nese v popisce drobnou poznámku „Dle skupení národopisné výstavy v Moskvě" **[80]**. Předlohou v tomto případě nejen že nebyli autentičtí vesničané, ale dokonce pouhé figuríny.

Pro etnografická zobrazení jsou charakteristické zejména kresby s označením „typ".[9] Ačkoliv vycházejí z podobizny konkrétního člověka, jejich cílem není zachycení jeho individuálních rysů, ale naopak těch sdílených dalšími členy dané skupiny. Příslušníci jednoho národa jsou tak prezentováni jako etnický vzorek, na němž lze pozorovat specifické fyzické znaky, způsob odívání a chování. Nádech atraktivity těchto kompozic se pochopitelně zvyšoval s rostoucí geografickou a kulturní vzdáleností a někdy nabýval až karikujících rozměrů **[81]**.

Od typu není daleko ke stereotypu.[10] Jestliže právě prostřednictvím časopiseckých ilustrací získávali běžní Evropané představu o svých bližších i vzdálených sousedech, byl tento obraz v lepším případě značně zjednodušený, jindy ale silně zkreslený. V případě západních

[7] Již roku 1862 měla *Rodinná kronika* v obsahu textové části odděleny kategorie „Cestopisy a cestovatelská dobrodružství" a „Země- a místopis, národopis, zeměznalství".

[8] BALEVA 2012, 85.

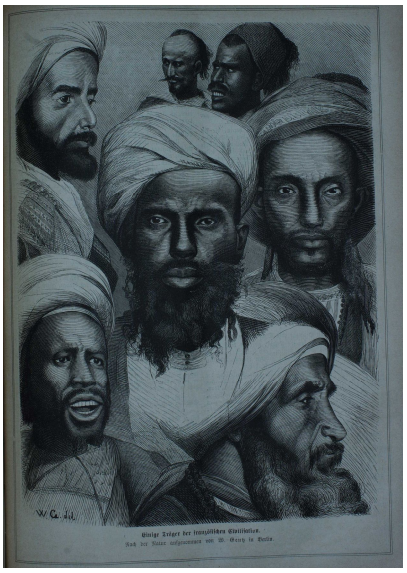
[9] „*Als die Forschung verschiedene menschliche Populationen und ihre wechselseitigen Beziehungen zu erklären versuchte, führte sie häufig den Terminus ‚Typ' ins Feld, einen Satz bestimmender Merkmale, der jedoch die dauerhaften Implikationen von Kategorien wie Art, Rasse oder Varietät ausser Acht liess.*" MILLER 2010, 117.

[10] Je příznačné, že v angličtině se klišé, kovová deska, z níž se tiskne časopisecká ilustrace, označuje jako „stereotype". Analogicky ke vztahu mezi předlohovou kresbou a klišé, i stereotyp často určité rysy reality nadsazuje, přehání, jiné naopak vynechává. Viz BURKE 2010, 125.

států mohl i cestopisný obrázek spoluvytvářet pocit oprávněnosti koloniální expanze,[11] schematizujícímu pohledu se však nevyhnuly ani texty a ilustrace publikovaném v „nekoloniálních" českých zemích.[12]

Pokud šlo o Balkánský poloostrov, byla tato zkreslení pozitivní. Zatímco západní Evropa vnímala Balkán spíše v intencích „blízkého Orientu", kdy často jen křesťanská víra dělila příslušníky těchto národů od označení barbaři, v českém prostředí převládaly jasné sympatie k balkánskému lidu v rámci konceptu slovanské vzájemnosti.[13] Současně s obdivem ke statečnému boji proti tureckým utlačovatelům zde byla oceňována autenticita prapůvodní slovanské kultury.

Podobné idealizace se ostatně dočkal i zcela odlišný svět amerických Indiánů. Kromě zájmu souvisejícího s exotičností tématu nalezneme v dobové literatuře a umění i vyjádření sympatií s marným bojem indiánských kmenů proti bělošské nadvládě.[14] Přesto v obraze Indiánů prezentovaném časopisy dominují ryze dobrodružné výjevy, akcentující divokost a nebez-



81. Wilhelm Gentz: Einige Träger der französischen Civilisation, Gartenlaube 1870



82. Anonym: Evropský cestovatel mezi Poyn-česy, divochy americkými, Rodinná kronika 1863

---

[11] „*Za druhého císařství – období prudké koloniální expanze a imperialistických výbojů – nezůstalo přisvojování světa prostřednictvím fotografického přístroje bez povšimnutí.* (...) *Fotografie ze Středního Východu, jež se od roku 1851 objevovaly ve stále větším počtu, zobrazovaly v podstatě místa bez lidí, prázdná města a vesnice. Ačkoliv nepřítomnost lidí na snímcích byla dána podmínkami, jež v počátcích fotografie panovaly, lze předpokládat, že fotografická dokumentace, která ukazovala, kolik rozsáhlých oblastí na světě je zcela liduprázdných, byla nevědomě přijímána jako oprávnění pro další expanzi imperia.*" SOLOMON-GODEAU 2004, 137. Tzv. „colonial gaze" zmiňuje i BURKE 2010, 45. Ke vztahu časopisu *Gartenlaube* k německému kolonialismu na sklonku 19. století viz BELGUM 1998, 142–169.

[12] Viz WINTER 2008.

[13] KREJČÍ 2008, 175–178.

[14] V ilustrovaných časopisech prezentoval indiánskou tematiku zejména zmiňovaný Bohuslav Kroupa. Intenzivně se o tyto náměty zajímal Josef Václav Sládek, jenž po své návštěvě USA (v letech 1868–1870) publikoval v *Národních listech* fejetony a *Bájesloví a pověsti severoamerických Indiánů*. Přeložil rovněž slavný epos H. W. Longfellowa *Píseň o Hiawathovi* (1872) a na základě svých dojmů složil báseň *Na hrobech indiánských* (1875). Tyto podněty ovlivnily Mikoláše Alše při práci na patrně největším českém díle věnovaném americkým Indiánům, cyklu *Živly* (1881). Dobová kritika však kvality tohoto kresebného cyklu nerozpoznala a v reprodukci se objevily dvě studijní kresby k *Živlům* až roku 1903 (*Zlatá Praha* XX, 1903, č. 3, 29, 33). Více viz NEUMANN/SVOBODA 1957, 202–261.



83. Jan Skramlík: Dlouhá chvíle, Zlatá Praha 1885



84. Salomon Emanuel Friedberg-Mírohorský: Výjev se žebrákem v Džurdževě, Obrazy života 1860

pečnost necivilizovaného lidu **[82]**. Zejména pro americké cestopisy také platí, že vedle zájmu o domorodé obyvatele věnují pozornost i exotické floře a fauně.

Jeden z důvodů atraktivity balkánského prostředí můžeme spatřovat v jeho kombinaci slovanskosti a orientalismu. Kulturně odlišný, potenciálně i reálně nebezpečný a zároveň vizuálně přitažlivý muslimský svět nacházel po většinu 19. století svůj obraz nejen v četných uměleckých dílech, ale i na stránkách časopisů. Jeho vnímání přitom od počátku provází řada stereotypů.[15] Časopisy tyto zažité představy týkající se především oblastí Blízkého a Středního východu a severní Afriky dokreslovaly prostřednictvím reprodukcí obrazů i kreseb, často ve spojitosti s cestopisnými texty.

Kresby, jež se pohybují na pomezí etnografie a žánru, zobrazují nejčastěji prostředí ulic a bazarů se všudypřítomnými podomními prodavači, řemeslníky a žebráky. Oblíbené je rovněž téma kavárny s typickými dýmkami, náměty hudebníků, ale i muslimské náboženské praktiky. Zcela samostatnou kategorii pak tvoří obrazy orientálních žen,[16] jež jsou zasazeny především do atraktivního prostředí harému a pod rouškou etnografického zájmu skrývají erotický podtext **[83]**.[17] S těmito výjevy je spojeno i téma otroctví, které bylo pro západní svět stejně odpudivé jako přitažlivé[18] – a časopisy je také v obou těchto polohách zaznamenaly.[19]

---

[15] O genezi ustálených představ, stereotypů a schémat týkajících se Orientu pojednává Edward W. SAID ve svém již klasickém díle *Orientalismus. Západní koncepce Orientu* (1978, česky naposledy Praha 2008).

[16] Viz např. Christine PELTRE: „Und die Frauen?" In: DIEDEREN/DEPELCHIN 2010, 155–165.

[17] „*Nineteenth-century images of European harems* (...) *may tell us little or nothing about the domestic world of Islam, but they have a great deal to say about the fantasy world of the Europeans who created these images, bought them, or viewed them in exhibitions or in books.*" BURKE 2010, 31.

[18] Viz úryvek ze vzpomínek britského malíře Williama Jamese Mullera v textu Lynn Thornton: „*The slave-market was one of my favourite haunts* (...) *One enters this building which is situated in a quarter the most dark, dirty and obscure of any at Cairo by a sort of lane* (...) *In the centre of this court, the slaves are exposed for sale and in general to the number of thirty to forty, nearly all young, many quite infants. The scene is of a revolting nature; yet I did not see as I expected the dejection and sorrow as*

Ačkoliv hlavní roli v rozmanitých obrazech Orientu hrála jeho jinakost, jen zřídkakdy se setkáme s přímou konfrontací se západním světem – zejména pokud jde o výtvarné ztvárnění. Jednou z výjimek je výjev z Mírohorského cestopisu *Cesta do Valašska a po Valašsku*, publikovaného v *Obrazech života* 1860. Setkání „civilizovaných" dam s orientálním žebrákem popisuje nejen v rámci textu,[20] ale doprovází je i výmluvnou ilustrací **[84]**.

Podobně jako u etnografických prací z jiných končin, ani v oblasti Orientu se přitom divák-čtenář nemohl vždy spolehnout na autenticitu toho, co vidí. Mnohé výjevy vznikaly v ateliérech za užití rekvizit a fotografií a modelkami umělců nebývaly muslimky, nýbrž židovky.[21] Podstatný však byl výsledný obraz, jenž se formoval na základě interakce mezi umělcem a čtenářem. Umělec v podstatě „vytvářel" čtenářovu představu o místech, věcech a lidech, které nikdy neviděl (a s největší pravděpodobností ani neuvidí), zároveň ale vycházel vstříc jeho představám a očekáváním. S určitou mírou fabulace se přitom jaksi počítalo – dokresluje to např. Čapkův komentář ke Zvěřinovým kresbám: „*Ostatně není vyloučeno, že svérostlá malebnost albánských hanů, dvorů, makedonských klášterů a tvrzí nepřekonává ve skutečnosti všechnu představu; neznajíce Orientu, nedovedeme to posouditi.*"[22]

Jestliže v recepci zemí spjatých s islámskou kulturou dominuje po celé 19. století romantizující náhled, v obraze Dálného východu převládá zprvu ryze etnografický přístup. Většinou přejímané kresby z Indie, Číny či Japonska zaznamenávaly památky, život ve městech i na venkově a místní oděvy i zvyky. S očitým svědectvím se čtenáři setkali teprve v indických cestopisech Otakara Feistmantela, jež publikoval např. *Světozor* 1875 spolu s ilustracemi, které podle cestovatelových předloh vytvořil Baltazar Kutina **[85]**.

V posledních desetiletích 19. století však i do ilustrovaných časopisů proniká boom zájmu o asijské kultury a jeho odraz v soudobém umění.[23] Objevují se zejména asijsky stylizované ženské postavy; jedním z prvních takových příkladů je *Čínská hudebnice* Lva Lercha ve *Zlaté Praze* 1885 **[86]**. K dalším patří *Děvče v japonském kostymu* od Vojtěcha Bartoňka (*Zlatá Praha* 1888) či *Květy od břehů Gangu* Karla Vítězslava Maška (*Světozor* 1892). Japonizující stylizace se brzy stala i prostředkem k nadsázce – kresbu kostýmované dívky ve *Zlaté Praze* 1888 opatřil František Dvořák signaturou stylizovanou do japonských znaků a redaktor listu připojil odpovídající komentář;[24] jako parodii všudypřítomných japonismů pak můžeme chápat kreslenou anekdotu Artuše Scheinera **[87]**.

I was led to imagine (...) *When anyone desires to purchase, I not infrequently saw the master remove the entire covering of a female – a thick wollen cloth – and expose her to the gaze of the bystander.*" THORNTON 1978.

19 Např. V. V. Vereščagin: Prodej mladého otroka, *Světozor* XX, 1886, 713.

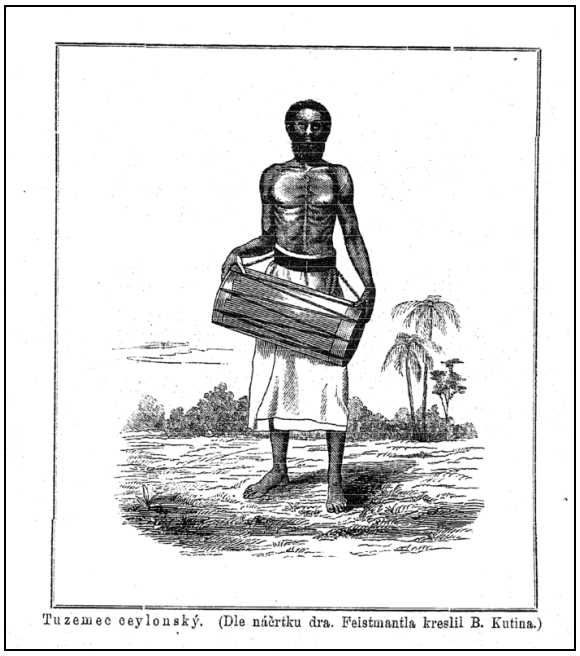
20 „(...) *slečinka spatřivší za sebou žebráka lekla se ho jako jedovatým hadem uštknuta a uskočila s výkřikem: „Bože, totě čert!" na stranu. Byl to žebrák, starý mouřenín velmi černé pleti a sněhobílých vousů, veliké ale slepé jeho oči koulely se zcela bezúčelně, polonahé jeho tělo bylo velmi nedostatečně zahaleno špinavými hadry a svrškem skrovného tohoto oděvu byl hrubý, pestře zbarvený orientalní koberec.*" Salomon Emanuel FRIEDBERG-MÍROHORSKÝ: Cesta do Valašska a po Valašsku, *Obrazy života* II, 1860, č. 5, 226.

21 BURKE 2010, 130.

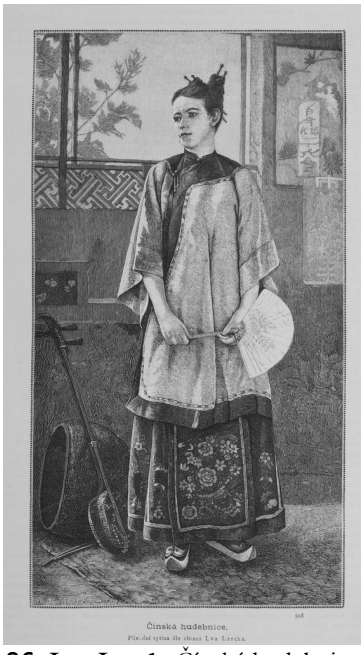
22 Karel Matěj ČAPEK-CHOD: Souborná výstava děl prof. F. Zvěřiny, *Světozor* XXXII, 1898, č. 20, 233. DLÁBKOVÁ 2008, 48.

23 Viz HÁNOVÁ 2014.

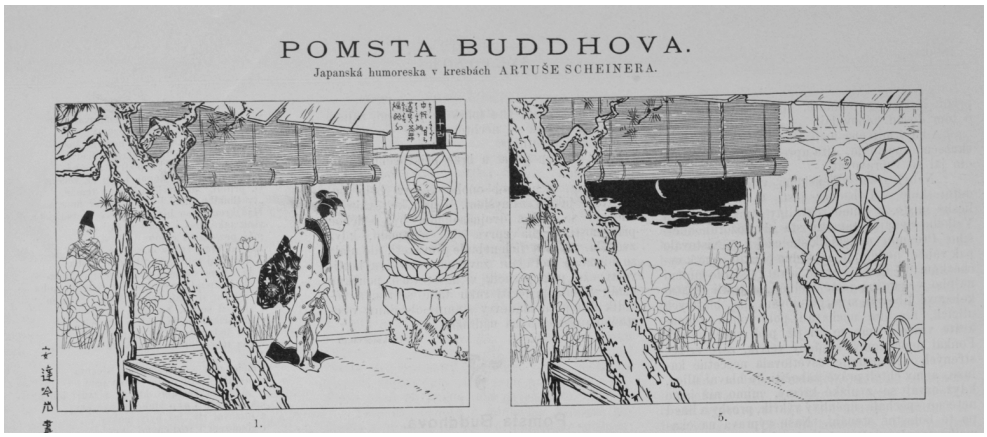
24 „*Mistr Dvořák si zažertoval. Upravil své jméno do hákovitého písma japonského a pod ně nakreslil krasavici s příznaky japonské toalety dámské* (...). *Však celou tou japonskou garniturou neoklamal nás. Útvar, výraz, úsměv sličné dívky nemá nic*



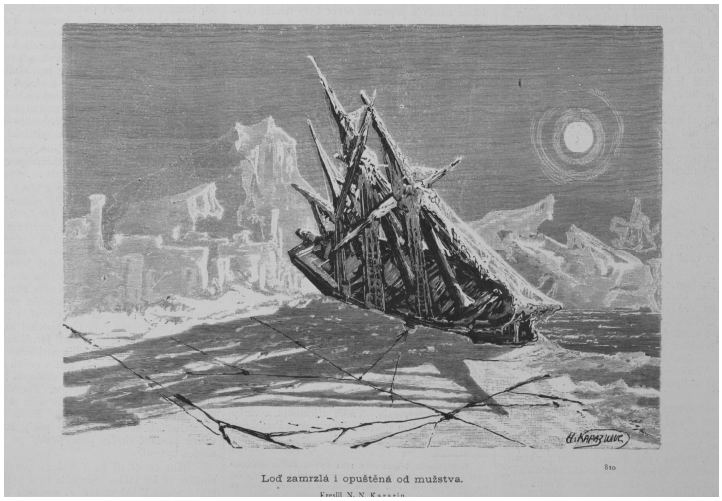
85. Baltazar Kutina podle Otakara Feistmantela: Tuzemec ceylonský, Světozor 1875



86. Lev Lerch: Čínská hudebnice, Zlatá Praha 1885



87. Artuš Scheiner: Pomsta Buddhova. Japonská humoreska (výřez), Světozor 1890



88. Nikolaj Nikolajevič Karazin: Loď zamrzlá i opuštěná od mužstva, Zlatá Praha 1885

---

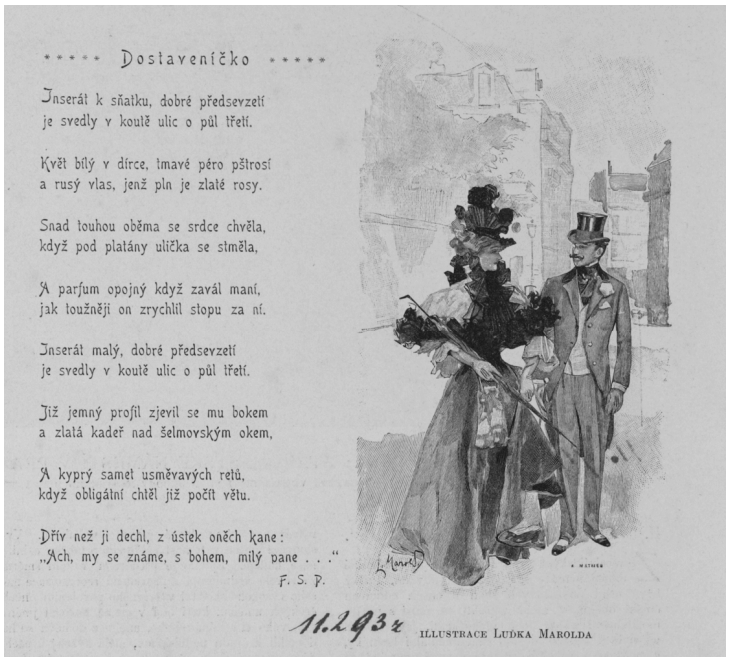
japonského, byť hlavička sebe koketněji se nakloňovala, abychom ji neviděli přímo do tváře. Z japonského zakuklení usmívá se na nás domácí kráska.“ [anonym]: Japonka (Vyobrazení na str. 409), *Zlatá Praha* V, 1888, č. 26, 414.

Prostor v ilustrovaných listech dostávaly i opačné končiny světa – kraje dalekého severu, do nichž v průběhu druhé poloviny století směřovaly početné výpravy cestovatelů. Zejména západoevropské časopisy tyto expedice se zájmem sledovaly a přinášely bohatou obrazovou dokumentaci;[25] řada výjevů z polárních oblastí se ale objevila i v českých periodikách. Vedle etnografických kreseb eskymáckých obydlí, oděvů a opatřování potravy se objevují zejména výjevy lodí zamrzlých v ledu **[88]** a scény s ledními medvědy,[26] jež fungují jako určitá topoi „polárního žánru".

2. Venkov – krajina

S národopisnou tematikou se úzce pojí obrazy venkovského života. Na rozdíl od etnografického pohledu, který mapuje především oděv, způsob bydlení a práce prostého lidu, však venkovský žánr zobrazuje zejména chvíle odpočinku.[27] Na hraně etnografie a žánru se nacházejí scény z lidových slavností – vítání jara, Velikonoc, dožínek, ale i svateb, v nichž je národopisný aspekt často propojen s dějovou linkou. Právě přítomnost dějového podtextu je zásadním hlediskem, jímž můžeme venkovský žánr odlišit od etnografického zobrazení. Výjevům dominují veselice, tancovačky a hospodské scény. Velice častý je motiv trhu, resp. jízdy na něj (či z něj), který zobrazovali zejména polští umělci. Jízda na povoze obecně patří k radostným chvilkám, nezřídka spojeným s tematikou námluv.





89. Ladislav Borůvka: Dostaveníčko, Světozor 1897 **90. Luděk Marold**: Dostaveníčko, Světozor 1899

[25] Viz CHROBÁK 2005, zejm. 36–44.
[26] Např. [anonym]: Honba na medvěda ledního, *Rodinná kronika* III, 1863, č. 63, 126; Franz Specht: Bílý medvěd v zápase se mroži, *Zlatá Praha* VIII, 1891, č. 20, 236.
[27] WILDMEISTER 1998, 69–72.

Zobrazení namlouvacích rituálů venkovského lidu v sobě skrývá důležitý aspekt vnímání venkova. Výjevy dostaveníček ve volné přírodě, vzájemné škádlení na pastvě nebo během polních prací patří k neoblíbenějším námětům **[89]**. Ve městském prostředí se s takovými scénami setkáme daleko méně. Často navíc obsahují negativní podtón – narážku na domluvený sňatek, svatbu pro peníze, nebo motiv odmítané či nenaplněné lásky **[90]**. Náměty oboustranné náklonnosti jsou redukovány na zobrazení dívky osamoceně snící nad psaníčkem nebo čekající na milého. Je tedy zřejmé, že pro městskou společnost byl obraz venkova nespoutaného společenskými konvencemi důležitým ventilem, jímž realizovala své představy o životě v „neposkvrněném" stavu.

Idealizace venkova je ostatně typická pro umění již od doby osvícenství, stupňuje se s nástupem industrializace v první polovině 19. století a v jeho druhé polovině již patří k ustáleným žánrovým stereotypům.[28] K těm náleží také motiv pastorale, idylického nicnedělání, prostého bytí „v lůně přírody". Charakteristické je, že pastýřské idyly publikované v časopisech jsou ve valné většině situovány na Slovensko. Kraj nejbližších slovanských sousedů přitahoval české umělce i vlastence po celé 19. století a stal se určitým synonymem ztraceného ráje Slovanstva.[29] Jestliže Josef Mánes našel ve slovenském kroji předobraz své představy praslovanského oděvu, pro další umělce byl kraj pod Tatrami ztělesněním zapomenuté idyly. Chudoba a prostota slovenského lidu byly vnímány jako stav prvotní nevinnosti, jeho život jako bezstarostný, odehrávající se v rytmu přírody a plný zpěvu a tance.

Propojení s hudbou najdeme zejména na pastýřských kresbách Františka B. Zvěřiny,[30] ilustrace jiných autorů opět akcentují čistotu a neposkvrněnost venkovského života. Báseň A. Šnajdaufa doprovázející *Tatranskou idyllu* Josefa Klíra ve *Světozoru* 1883 přesně vyjadřuje dobový vztah ke Slovensku: „*Po celých Čechách – nelze nám to tajit / sladkého hroznu nemohli jsme najít, / co rodí půda ta – krom jetele / jest všechno hořké, trpké, kyselé* (...) *šťastné idylly / z hor českých se již dávno ztratily. // Do Tater až, kde ještě lid si zpívá / nad skvostným svojím rájem skalnatým, / zalétla tedy perem křídlatým / malíře ruka, sladkých hroznů chtivá* (...)"[31]

Idealizace chudobného života se však netýká jen slovenské tematiky; je spojena i s náměty tuláků pohybujících se volně krajinou. I v tomto případě najdeme rozdíly mezi ztvárněním venkovského a městského života – zatímco chudoba ve městě je zobrazována spíše v negativním duchu, venkovské prostředí jako by její hrany obrušovalo. Touha měšťáckého čtenáře po ztracené svobodě má často za následek, že snaha o malebnost v těchto scénách převažuje nad realitou. Příkladem může být kresba Josefa Huttaryho, již pod příznačným názvem *Dolce far niente* publikoval *Světozor* 1882. Doprovodný text opěvuje obrázek dvou slovenských chlapců-tuláků lehkým tónem, v němž je bída a bezprizornost obou dětí zmíněna spíše mimochodem; hlavní pozornost věnuje autor jejich „sladkému nicnedělání".[32]

---

[28] „*Middle-class intelectuals had come to see the peasants as the custodians of national tradition. At a time when industrialization and urbanization threatened the traditional rural order the peasant, formerly perceived by the upper classes as grotesque were increasingly humanized and even idealized.*" BURKE 2010, 119.

[29] Viz DLÁBKOVÁ 2008, 35–37.

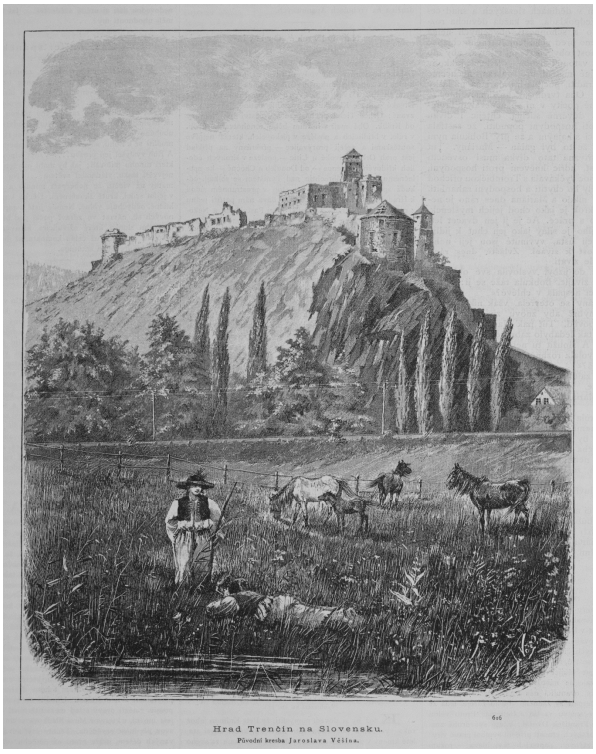
[30] Např. Slovenská, *Humoristické listy* I, 1858, příloha 1, 29; Idylla na Považí, *Světozor* XV, 1881, č. 50, 601; Karpatská idylla, *Ruch* VII, 1885, č. 31, 497.

[31] *Světozor* XVII, 1883, č. 29, obr. s. 340, text s. 342–343.

[32] [anonym]: Dolce far niente, *Světozor* XVI, 1882, č. 36, 431.

Obdobný přístup najdeme i v zobrazení cikánského života; v časopisech byl jeho hlavním představitelem Franciszek Streitt, polský malíř usazený v Mnichově. Ve výjevech z cikánských poutí a táborů je zdůrazněna volnost a nezávislost, které vyvažují chudobu a neukotvenost. Důležitý je opět motiv hudby, jenž podporuje idylické vyznění těchto scén. Na to, do jaké míry se obraz cikána s houslemi zařadil mezi dobová klišé, bezděky poukázal redaktor *Zlaté Prahy* v komentáři Streittovy ilustrace *Cikánská píseň*: „*Není lze upříti, že housle dodávají postavám a životu cikánův posud oné poetičnosti, jíž umělec pro mistrné výtvory své obraznosti na nich má potřebí.*“[33] O rozporu mezi umělci hledanou idylou a pragmatickou realitou hovoří i Svatopluk Čech v textu k Alšovým kresbám v *Květech* 1888;[34] samotné kresby však tradiční romantizující náhled beze zbytku zachovávají. Určitý ambivalentní tón můžeme najít na těch ilustracích, kde se cikánský živel setkává s venkovským obyvatelstvem – např. v obraze Jaroslava Věšína *Žebraví cikáni*.

Spíše výjimečné jsou v obrazu venkova ty scény, v nichž se do idyly vkrádá moderní civilizace – jako je tomu u kresby trenčínského hradu od Jaroslava Věšína **[91]**. Mezi monumentální siluetu hradu v horním plánu a idylickou pastýřskou scenerii v popředí je vložen prozaický pruh železniční dráhy s elektrickým vedením. Obdobného kontrastu užil i František B. Zvěřina v kresbě *Kouř a pára*, které dominuje mohutný strom, pod nímž se pase stádo. Teprve při bližším pohledu odhalí divák drobnou siluetu lokomotivy v pozadí a oblak páry stoupající nad krajinou.[35] V obou případech proniká moderní technika do krajiny jako vetřelec, který však ještě nemá moc ji ovládnout.



91. Jaroslav Věšín: Hrad Trenčín na Slovensku, Zlatá Praha 1887

Jiným způsobem infiltrace současného světa do neposkvrněného venkovského života je motiv setkání městského člověka s vesničanem. Toto téma zpracovává i dobová literatura – např. *Chyže pod horami* (1858) Boženy Němcové, *Děvče z Tater* (1871) Vítězslava Hálka či Mrštíkova *Pohádka máje* (1892). Zatímco v těchto dílech je kladen důraz na střet nezkaženého světa venkova s městským životním stylem, v kresbách a obrazech pub-

[33] [anonym]: Cikánská píseň, *Zlatá Praha* X, 1892, č. 7, 84.

[34] „*Arci, náš venkovan nemá hrubě smyslu pro tyto poetické stránky cikánstva. Národní píseň praví sice „cikáni rozmilí!“ a „cikánečko má milá!“ – ale ve skutečnosti mnoho lásky k nim nikdy nebylo. Jevilo se to nejlépe, když zavzněla vesnicí poplašná zvěst, že jsou cikáni na blízku: hospodář zabručel jistě nějakou nepěknou přivítanou, hospodyně sháněla drůbež a zavírala pečlivě vrátka, a když pak starý cikán zařinčel po návsi řetězem, ověšeným kolem těla, nebo mladý udeřil na cimbál a cikánka lovila ruce k hádání, tu nevěřil nikdo, že zajímaví hosté obmezí svou činnost na kování, hudbu a pověrečné kejkle.*“ Svatopluk ČECH: Cikáni. Kresby M. Aleše, *Květy* X, 1888, č. 11, 589–590.

[35] F. Zvěřina: Kouř a pára, *Zlatá Praha* XXIII, 1905–1906, č. 26, 305. Více ke kresbě viz CHROBÁK 2008, 26.

likovaných časopisy se setkáme spíše s anekdotickým pohledem. Taková je např. malba Josefa Ulricha *Návštěvou u rodičů*, již otiskl *Světozor* 1892.[36] Děvče, které pracuje ve městě jako služka, se při návštěvě domova stává díky svému extravagantnímu oděvu předmětem obdivu, závisti i pobavení. Pro zobrazení městského obyvatele v krajině je ale častější motiv výletu do přírody – k přímé konfrontaci dvou rozdílných světů tak dochází jen zřídka.

Podobně úzká hranice jako mezi etnografickým a žánrovým zobrazením venkova vede mezi místopisným pohledem a krajinářskou scenerií. Především v prvním desetiletí existence časopisů v sobě obraz krajiny se siluetou hradu či s významným přírodním útvarem nese prvotní zájem o mapování konkrétní lokality, jeho umělecké pojednání se ocitá až na druhém místě. Podstatnou roli v prezentaci krajinářských děl však v té době hrály také omezené možnosti reprodukce. Přenést do černobílé, schematicky traktované sítě xylografických linií náladu letního večera nebo východu slunce se ukázalo problematické. Právě v této oblasti se doprovodné komentáře k reprodukcím staly důležitým prostředníkem – příznačně však akcentovaly buď čistě popisný obsah díla, či naopak jeho narativní podtext.[37] Ryze krajinářských děl tak najdeme v časopisech, zejména z počátku, méně, než by se dalo očekávat vzhledem k tomu, že mezi jejich přispěvatele patřili téměř všichni žáci Haushoferovy školy.

Vrátíme-li se k tématickému hledisku, dominují mezi krajinářskými pracemi jednoznačně výjevy z českých zemí, především ze Šumavy, Krkonoš a Českého ráje. Na rozdíl od německého tisku (i krajinářství), pro nějž hlavní destinaci představovaly Alpy, se setkáme se zobrazením těchto velehor velmi zřídka – podtextem je pochopitelně národní zřetel, který hrál významnou roli zejména v prvním období. Zprofanovanost alpských scenerií paroduje ve své autobiografii např. František B. Zvěřina, který dal již v rané fázi své tvorby přednost slovenským Tatrám.[38] Jejich přírodní krásy propagoval i na stránkách ilustrovaných časopisů: „*Takž známe velmi dobře každé údolí v Alpách, každou salaš umíme pojmenovati jménem, každého ručeje známe bystrost i směr; ale do Tater, do tohoto prabytu poesie a velebné krásy z nás málokdo se vypraví.*“[39]

Po slovenských velehorách se druhým konkurentem Alp staly Krkonoše. I v tomto případě časopisy zdůrazňují nedoceněnost nejvyšších českých hor, které byly oblíbeným výletním cílem především pro německé turisty.[40] Karel Liebscher ve svém textu ke kolážovitému obrázku *Výlet na Sněžku* konstatuje: „*Kdyby Světozor vycházel v Berlíně nebo některém jiném městě Německa, nebylo by ani třeba psáti výkladu tohoto. Každý Prušák i Sas se za to stydí, když alespoň jednou nebyl na Sněžce. U nás bohužel nevyskytuje se taková chuť k cestování, a tak se stalo, že nejvelkolepější díl Čech kolem Sněžky jest navštěvován skoro výhradně cizinci.*“[41]

---

[36] Návštěvou u rodičů. Obraz Josefa Ulricha, *Světozor* XXVI, 1892, č. 42, 500.

[37] Tak např. text k *Lesní idyle* Václava Kroupy (*Květy* IV, 1869, č. 40, 313) líčí především osudy děvčátka, které našlo útočiště pod starým dubem; komentář kresby Aloise Bubáka *Prales na Šumavě* (*Světozor* IV, 1870, č. 23, 180) naopak čtenáře stručně seznamuje s biotopem šumavského pralesa.

[38] „*Tak staly se východní Morava, severní část uherského Slovácka, vysoké Karpaty a Tatry s přiléhajícími kraji výhradním terénem mojí činnosti, na rozdíl od mých kolegů, kteří holdovali dále Zugspitzu, Donner- a Wetterkogelům.*“ ZVĚŘINA 1909, 189.

[39] [František B. ZVĚŘINA]: Pastýř a pasačka v Tatrách, *Květy* II, 1867, č. 4, 33.

[40] Krkonoše se také často objevovaly v německých ilustrovaných časopisech – např. anonymní kresba Auf der Hörnerschlittenfahrt im Riesengebirge, *Gartenlaube* 1869, 189.

[41] K. L. [Karel LIEBSCHER]: Výlet na Sněžku, *Světozor* XX, 1886, č. 19b, 607 (obr. s. 596).

Ke konci století se ale národnostní hrany ve vnímání krajiny značně obrušují. V časopisech tak přibývá jak alpských scenérií, tak především krajin místně neurčených. Další zobrazované lokality odpovídají oblíbeným destinacím českých umělců – po zmíněném Slovensku a Balkánském poloostrově zůstávají věrni také Itálii. Nutno podotknout, že v případě krajinářské tematiky se časopisy soustředily převážně na domácí tvůrce. Mezi nejčastěji publikované tak náleží práce Karla Liebschera, Julia Mařáka a Antonína Chittussiho.

V souladu s primárně textuálním zaměřením časopisů hrála krajina i další úlohy; ve formě původní kresby sloužila např. jako ilustrace k básni nebo písni. Pravidelně se setkáme s krajinářskými kresbami představujícími alegorie jednotlivých měsíců. Ty patřily ke stálému repertoáru magazínů a fungují v podstatě jako zmiňované „časové ilustrace", neboť se do jisté míry vyjadřují k aktuálnímu dění – alegorii Listopadu otiskl časopis pochopitelně na počátku odpovídajícího měsíce. Po ikonografické linii k nim přitom vede cesta až od tradičních alegorií čtyř ročních či denních dob.

3. Město

Jakožto místo, kde časopisy vznikají a kde žije většina jejich čtenářů, patří městské prostředí po venkovu k nejčastějším námětům ilustrovaných magazínů. Do tohoto okruhu náleží nejen výjevy z městských ulic, restaurací a kaváren, ale rovněž obrázky ze života vyšší střední třídy, rodinné scény odehrávající se v nákladně zařízených interiérech, výjevy z plesů, salonů a divadel. Na druhém pólu se pak nacházejí obrazy z prostředí městské chudiny. Paradoxně je středostavovská domácnost jakožto hlavní příjemce těchto ilustrací jejich předmětem jen velmi zřídka.[42]

Časopisy se přitom dotýkají protikladných stran sociálního spektra velice opatrně. Můžeme zde dokonce spatřit jisté specifikum českých magazínů – na rozdíl např. od německého a britského tisku se vyhýbají zobrazení života šlechty, a to jak v dokumentární, tak i žánrové rovině. Zatímco v zahraničí byly záběry ze šlechtických zábav, honů, slavností či pouhých vyjížděk do parku na běžném pořádku, v českém prostředí převládá nedůvěra k nejvyšším vrstvám, daná především národnostní bariérou a potažmo i důslednou snahou o apolitičnost.[43] V německém i britském tisku se členové panovnického dvora objevují nejen při čistě státnických příležitostech, ale i v méně oficiálním duchu.[44] Pro české časopisy je zobrazení císaře přijatelné pouze ve spojitosti s domácím děním.

Také na opačném pólu sociálního žebříčku se časopisy pohybují obezřetně. Sociální tematika je omezena na stylizované výjevy ze života chudiny, jež jsou většinou přizpůsobeny

[42] WILDMEISTER 1998, 76.
[43] Ke vztahu české společnosti 19. století k aristokracii viz ŽUPANIČ 2008, 329–335.
[44] Např. kresba *Empfang des Kaisers von Deutschland durch die Kronprinzessin von Italien in Mailand* (*Ueber Land und Meer* XVIII, 1876, č. 10, 185) má charakter spíše společenského žánru než oficiální události. Podobizna německé císařovny s titulem *Unsere Kaiserin mit ihren Kindern* (*Gartenlaube* 1889, č. 11, 165) se pak blíží oblíbenému rodinnému žánru (viz BELGUM 1998, 229).

představám středostavovského publika.[45] Často se objevují záběry matek s dětmi či sirotků, jež vyvolávají soucit, současně však svým charakterem nepřekračují hranice sentimentálního žánru. Jak jsme podotkli výše, existuje určitý rozdíl ve ztvárnění chudoby v rámci venkovského a městského prostředí, přesto i u městských výjevů převažuje estetizující a romantizující pohled nad obrazem reality.[46] Jednu z výjimek představuje článek Bohdana Kaminského *Bída v Praze*, který publikoval *Světozor* 1888 s ilustracemi Viktora Olivy.[47] Text i ilustrace s překvapivou realističností zaznamenávají policejní zátah na nocležníky ve smíchovských cihelnách. Oliva do časopisu ještě několikrát přispěl podobně laděnými kresbami **[92]**, ve svém podání nejspodnější vrstvy městského obyvatelstva však zůstal spíše osamocen.

Podobně jako u venkovského žánru, i v rámci města převažuje odlehčený pohled na různorodost jeho obyvatel. Oblíbené jsou typové studie, v nichž se zástupci různých povolání, řemesel i lidských charakterů stávají buď předmětem pobavení, nebo téměř etnografického zájmu – případně kombinací obojího.[48] Pod takovým úhlem se i chudoba jeví jen jako další z rázovitých rysů. Příkladem může být postava hadrnice, kterou v rámci cyklu *Život z pražských ulic* zobrazil Beneš Knüpfer v *Květech* 1870.[49] Doprovodný text se zabývá sociálním postave-



92. Viktor Oliva: Obědy chudých v Praze, Zlatá Praha 1893



93. Alphons Bodenmüller: Die junge Wohlthäterin, Ueber Land und Meer 1881

[45] V oblasti sociální kresby vynikaly zejména britské časopisy, jmenovitě *The Graphic* vydavatele Williama Luson Thomase; viz HOGARTH 1967, 33–34. Ani zde se však magazíny nevyvarovaly zjednodušujícího náhledu na městskou chudinu, který vyplýval z faktu, že chudí žili ve světě odděleném od bohatých – „*The result was an increasing ignorance about the poor and a tendency, both factual and psychological, always to oversimplify, often to overdramatize.*" WOLFF/FOX 1973, 569.

[46] „*Reality outside the doors of family happiness did not easily slip into these magazines. When new pictures were published from the world of slum and insecurity they were not reflections of an existing reality but adjusted to pictorial conventions that considerably changed reality and made it more tolerable in the eyes of the middle class beholder.*" ELLENIUS 1984, 92.

[47] Bohdan KAMINSKÝ: Bída v Praze. V cihelnách za Smíchovem. Illustruje Viktor Oliva, *Světozor* XXII, 1888, č. 13, 197–199.

[48] Gerry Beegan připomíná, že tyto typizované kresby usnadňovaly obyvatelům velkoměst orientaci v nepřehledném prostoru metropole: „*These sketches of the contemporary scene allowed middle-class readers to simplify and clarify the unpredictable and potentially overwhelming encounters that took place in the city. The drawings achieved this through their use of types – recognizable figures epitomizing aspects of race, class, and gender*" (BEEGAN 2008, 18). Je otázkou, zda lze měřítka Londýna s jeho multikulturní a třídně mnohovrstevnatou společností uplatňovat i na poněkud provinční Prahu.

[49] *Květy* V, 1870, č. 41, obr. s. 328, text s. 327.

ním této ženy jen do té míry, že zmiňuje její malebnou otrhanost (mj. přirovnáním k „městské Popelce“) a v ryze národopisném duchu dále vyjmenovává lidové písně pojednávající o hadrnících.

Dalším způsobem, jímž se sociální tématika stává přijatelnější pro oči průměrného čtenáře, je posunutí do historického žánru. Lze to demonstrovat na příkladu malby Alphonse Bodenmüllera **[93]**. Scéna, v níž žebračku sedící na schodech kostela obdarovává bohatá dáma s dcerkou, se užitím renesančního kostýmu definitivně vzdaluje znepokojivé realitě. Obdobný přístup můžeme aplikovat i na opačnou polohu – zatímco zobrazením života současné šlechty se české magazíny vyhýbaly, v historizujícím podání se vyskytují běžně.

Město jakožto prostor, v němž dochází ke každodennímu setkávání lidí odlišných sociálních vrstev, představovalo bohatý zdroj pro žánrové výjevy. I v nich převládá humorný náhled. Zejména Antonín Gareis, jenž se na tento žánr specializoval, vytvářel kresby, ve kterých se žertovným způsobem srovnávají životní podmínky a zvyklosti v různých úrovních společnosti. Jako ideální způsob zachycení různorodé městské společnosti se ukázal především námět tržiště, na němž bylo možné postihnout živý charakter města.

Stejně jako u scén z venkova, i v městských žánrech patří k nejoblíbenějším náměty různých slavností, svátků a chvil odpočinku – častým je např. bruslení na zamrzlé řece. Jako městský ekvivalent lidové veselice můžeme chápat zejména Fidlovačku, kterou časopisy pravidelně zaznamenávaly na svých stránkách. Ze svátků dostávaly největší prostor Vánoce – příznačné přitom je, že v jejich ztvárnění městské prostředí jednoznačně převládá. Zatímco duchovní rozměr těchto svátků obstarávaly reprodukce klasických děl s náboženskou tematikou, žánrové scény reflektovaly spíše jejich konzumní stránku. Orientaci na bohatší městskou společnost tak dokreslovaly výjevy dětí, toužebně hledících do nazdobených výloh nebo radujících se pod stromečkem. Předvánoční atmosféru pak doplňovaly reklamy na dárky, jež se v tomto období pravidelně objevovaly na konci čísla.

V rámci této tematiky je třeba také zmínit obraz výrazné skupiny městského obyvatelstva – židovské menšiny. I když zobrazení židů se objevují také ve venkovském prostředí, město zůstává v této oblasti dominantní. Podobně jako u cikánských námětů, i zde opakují kreslíři zažité stereotypy, tradující se v umění po několik staletí.[50] Časopisy tak zaznamenávají v podstatě dvojí typ žida – buď jako učence nebo vychytralého obchodníka. Zatímco první typ navazuje na oblibu starozákonních námětů v historické malbě (a také ve formě žánru je často posunut do historické, resp. časově neutrální roviny), typ druhý, jenž výrazně převažuje, funguje jako součást městského folkloru.

Tomu odpovídá i způsob, jakým tato díla komentují doprovodné texty. Soustředí se především na přesné vystižení typu městské „figurky“; pod rouškou kýžené rázovitosti se změkčují i očekávatelné negativní konotace. Dokresluje to např. komentář k reprodukci malby Karla Záhorského *Žádný obchod?*, publikované ve *Světozoru* 1890: „*Kdož by neznal těch typických figur, se špinavým pytlem na zádech, v ošumělých, z různých koutů sehnaných šatech neurčité barvy a střihu,*

[50] K pojetí židovství v české literatuře 19. století viz MIKULÁŠEK 2000. K nejvýraznějším antisemitům mezi umělci patřil Karel Rélink (1880–1945), jenž v ilustrovaných časopisech přelomu století publikoval převážně městské žánry. „Českou antisemitskou autoritou“ se stal až v době první republiky. Ibidem, 72.

(...) *s chůzí vleklou, kolébavou, s pohledem slídivým a číhavým,* (...)?“[51] Samozřejmou součástí obrazu žida je jeho „typický“ profil, který jej charakterizuje jako zápornou a současně komickou postavu – zdůrazňuje jej např. kresba Františka Ženíška *Žádný šachr?* (podobnost titulu s výše zmíněnou Záhorského prací je více než výmluvná) v *Květech* 1871 **[94]**; objevuje se ale také v Alšově ilustraci písně *My tři králové* v *Květech* 1897 (viz kap. IV, obr. 48).

V posledním desetiletí 19. století zaznamenáme v obrazu města prezentovaného českými časopisy určitou proměnu – souvisí především s vlivem francouzského malířství, resp. českých umělců, kteří působili v Paříži a zasílali odtud své kresby. Pronikají do nich odezvy naturalismu zolovského ražení, jenž určoval charakter zobrazení městského prostředí ve Francii již od sedmdesátých let.[52] V těchto kresbách z bulvárů, Salonů a výstav „*se zvolna vytrácí dějová poutavost ve prospěch syrového, reportážního pohledu.*“[53] Potlačení narativnosti souviselo se snahou zachytit odcizenou a hektickou realitu moderního života, v němž se drobné lidské příběhy ztrácejí „ve víru velkoměsta“. Tyto rysy podtrhoval i téměř fotografický zájem o detail a naturalistní světelná atmosféra.[54]



Žádný šachr? Z pražského života kreslil Fr. Ženíšek.

94. František Ženíšek: Žádný šachr?, Květy 1871

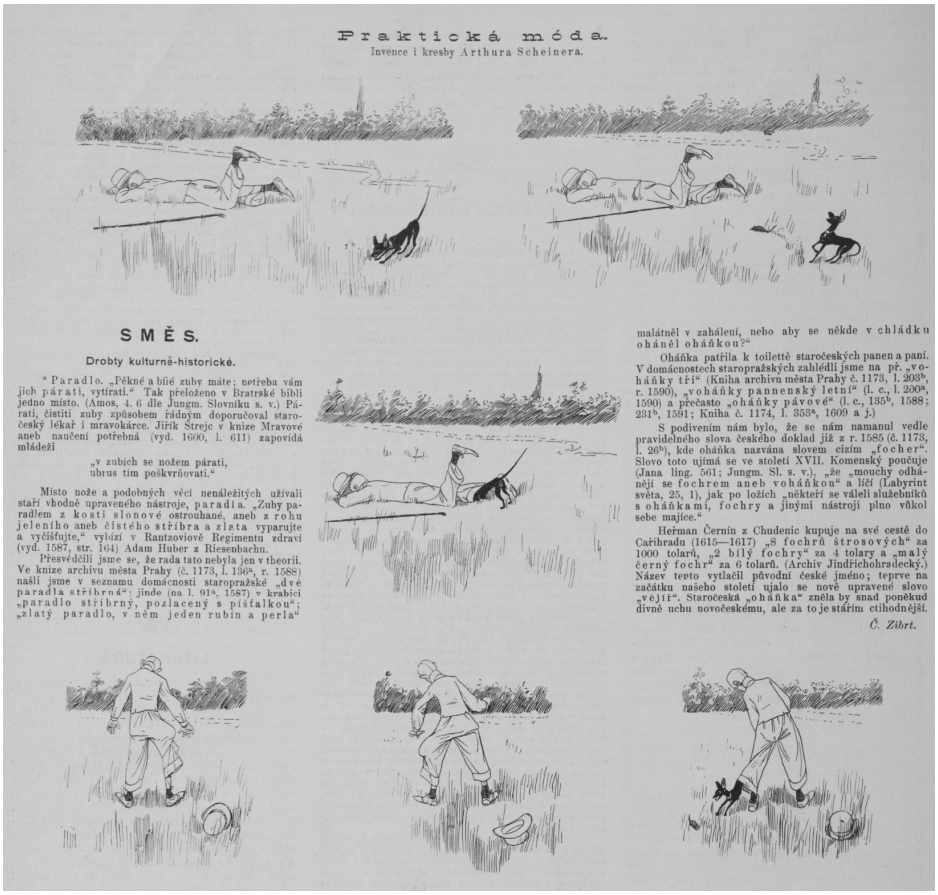
Nový charakter kreseb však nebyl v magazínech vždy odpovídajícím způsobem přijat. Jak jsme konstatovali již v předešlé kapitole, pro ilustrované časopisy byla narativní stránka natolik zásadní, že se od ní nedokázaly zcela oprostit ani tehdy, když se o to pokoušely. Příkladem může být Maroldova kresba *Ranní polévka*, již reprodukoval *Světozor* 1892. Doprovodný komentář postihuje modernost díla s odkazem na Zolův román *Břicho Paříže*, přičemž přirovnává jednu epizodu z románu k zobrazené situaci. Ačkoliv tedy autor textu oceňuje realismus kresby, jež „*vyniká hlavně podáním skvostných figur přímo z víru života zachycených*,“[55] sám neodolá tomu, vložit do ní literární podtext.

Právě na ilustracích z ruky Luďka Marolda, Jana Dědiny či Emanuela Nádherného se čeští čtenáři mohli poprvé setkat s ryze velkoměstským prostředím, jehož anonymita dala vzniknout postavě *flâneura* – městského tuláka, zevlouna, pozorovatele života, jehož „*živlem je dav.*“[56] Ačkoliv zdánlivá bezprostřednost kresebných záznamů měla své limity, přinesla tato

[51] [anonym]: „Žádný obchod?“ (Ku genru K. Záhorského), *Světozor* XXIV, 1890, č. 15, 179.
[52] Viz MŽYKOVÁ 2000, 130–140.
[53] Ibidem, 132.
[54] Viz WITTLICH 1986, 79–83.
[55] [anonym]: Z pařížského života: Ranní polévka (K vyobrazení na str. 233.), *Světozor* XXVI, 1892, č. 20, 240.
[56] BAUDELAIRE 1968, 595.

díla do časopisů nejen závan velkého světa, ale i nový způsob uměleckého pojednání skutečnosti. Současně tento objektivizující pohled umožnil podívat se na městskou společnost z odstupu. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let publikoval *Světozor* řadu karikatur Artuše Scheinera, v nichž se humorný obsah přesouvá od „figurkaření" k situační komice reflektující odosobněný městský svět;[57] na jedné z nich se jejím terčem stává právě flâneur **[95]**.

Výše uvedené příklady pojednávají velkoměstské prostředí Paříže, proti němuž Praha působila jako ospalé provinční městečko. I když časopisy na konci století zaznamenávaly její postupné proměny směrem k moderní metropoli, činily tak především prostřednictvím záběrů na nová architektonická a urbanistická díla. Pohledy na život města si však uchovávají staromilský ráz.[58] Ten výmluvně dokumentuje např. Maroldova kresba *Před orlojem Staroměstské radnice* (vytvořená primárně pro francouzský *Le Monde illustré*) **[96]**. Z různorodé společnosti pod hodinami vyčnívá postava šviháka ve světlém obleku, kterou zvědavě sleduje dvojice vesničanů v lidovém kroji. Flâneur pro ně představuje zajímavější objekt než orloj – pozorovatel se tak sám stává předmětem pozorování.[59]


Praktická móda.
Invence i kresby Arthura Scheinera.
SMĚS.
Drobty kulturně-historické.
malátněl v zahálení, nebo aby se někde v chládku oháněl oháňkou?"
Č. Zibrt.

95. Artuš Scheiner: Praktická móda (výřez), Světozor 1888

[57] K vývoji žánru obrázkového seriálu viz PRAHL 2014, 119–122.

[58] K častým autorům idylických výjevů patřil Vojtěch Bartoněk, kresbě s humorným podtextem se věnoval např. Josef Ulrich.

[59] Zajímavé je, že humorný aspekt kresby nereflektuje ani český komentář ve *Světozoru*, který zdůrazňuje Maroldovo pařížské působení, ani text francouzský, zaměřený především na popis orloje. [anonym]: Před orlojem staroměstské radnice v Praze (Ku kresbě Luďka Márolda), *Světozor* XXV, 1891, č. 2, 22; E. D.: Le jour de la Saint-Venceslas, à Prague, *Le Monde illustré* XXXIV, 1890, 279.

96. Luděk Marold: Před orlojem Staroměstské radnice, Světozor 1891



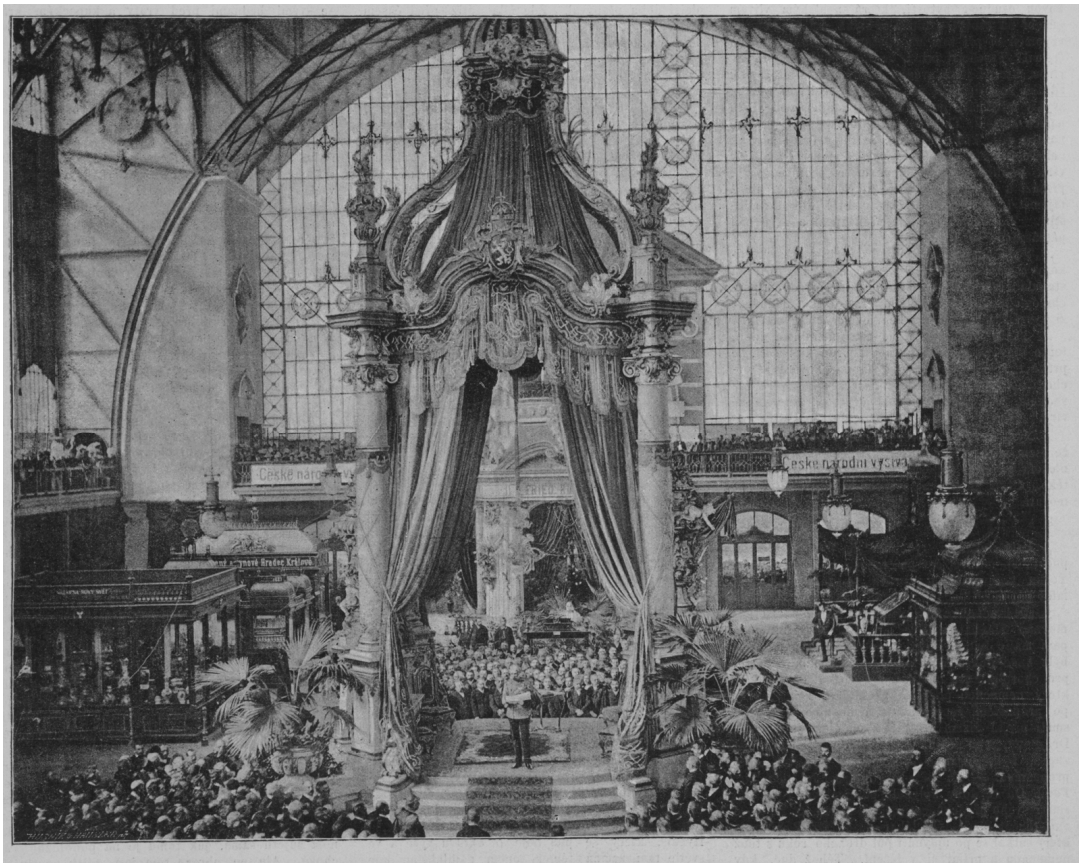
Specifickou kapitolu v rámci obrazu města představují kresby věnující se aktuálnímu dění. Na hraně dokumentu a žánru se ostatně pohybují již některé výše zmíněné ilustrace, jako dobový komentář ale sloužila především ta díla, na nichž je prezentována konkrétní událost. Převažují zde záběry na veřejné akce, navštěvované či sledované množstvím lidí. Neplatí to jen pro český tisk. Jak konstatoval vydavatel *Illustrated London News* Charles Knight: „*The staple materials for the steady going illustrator to work most attractively on are: Court and Fashion; Civic Processions and Banquets; Political and Religious Demonstrations in crowded halls; Theatrical Novelties; Musical Meetings; Races; Reviews; Ship Launches; - every scene, in short, where a crowd of great people and respectable people can be together, but never, if possible, any exhibition of vulgar poverty.*“[60]

Gerry Beegan upozorňuje na to, že hlavní postavou na scénách zachycujících veřejné události je dav.[61] Teprve prostřednictvím záběrů na slavnostní shromáždění, průvody či různá představení se na stránkách časopisů ocitá jejich hlavní příjemce – středostavovský čtenář. Ačkoliv sám dav není ze sociálního hlediska homogenní, jeho převládající součástí jsou právě představitelé střední vrstvy.[62] Zobrazení těchto událostí obsahují mnohoznačné podtexty – jeden z nich je nepochybně politický. V českých zemích v sobě každá kresba z pohřbu významné osobnosti, odhalování pomníku či slavnosti připomínající historickou událost nesla politické konotace v rámci konfrontace českého obyvatelstva s německým.

60 Charles KNIGHT: *Passages of a Working Life During Half a Century*, vol. 3, London 1865, 246; cit. in: BEEGAN 2008, 3.
61 Ibidem, 3–4.
62 Wolff a Fox si povšimli rozdílu ve ztvárnění těchto scén mezi ilustrovanými a humoristickými magazíny. Kresba oficiální události v *Illustrated London News* zaznamenává celkovou scénu a pouze u jejích hlavních aktérů si všímá některých detailů, zatímco dav je zobrazen jen povšechně. Naopak satirický *Punch* vybírá při takové příležitosti pár konkrétních postav z davu. Podtextem je rozdílný přístup těchto periodik ke čtenáři – „seriózní“ tisk se snaží o komplexní informaci, zatímco lidový časopis klade důraz na to, aby zůstal na úrovni svého čtenáře. WOLFF/FOX 1973, 567.

Samostatnou kapitolu pak tvořily návštěvy císaře. Zatímco ve většině evropských států se loajalita k panovníkovi pokládala za samozřejmou součást občanského života,[63] v českých zemích se jedná o velmi problematickou záležitost. Již výše jsme poznamenali, že zobrazení císaře bylo pro české časopisy přijatelné pouze v domácích souvislostech, i tehdy ale věnovaly více pozornosti prostředí, v němž návštěva probíhala, než samotné postavě panovníka. Při císařské návštěvě českých zemí roku 1874 se obrazové zpravodajství *Světozoru* zaměřilo na slavnostní výzdobu ulic, u níž „*prodlel císařův zrak se zalíbením*;“[64] přítomnost Františka Josefa I. na manévrech v Litomyšli v roce 1889 zase doprovodily kresby města a okolí. Událostí, při níž český lid vítal panovníka s hrdostí, byla jeho návštěva Všeobecné jubilejní výstavy 1891. *Světozor* ji zaznamenal ve fotografii M. Adlera – dominuje jí velkolepý prostor výstavního paláce **[97]**, zatímco *Zlatá Praha* přinesla kresbu Emanuela Boháče, na níž je zobrazeno především množství císařových průvodců.[65]

Již dříve jsme naznačili, že fotografie představovala vážného konkurenta „časových kreseb“, z nichž velká část byla také podle fotografických předloh vytvářena. V některých případech však hrála zásadní roli umělcova invence – zejména tehdy, když bylo nutné rekon-

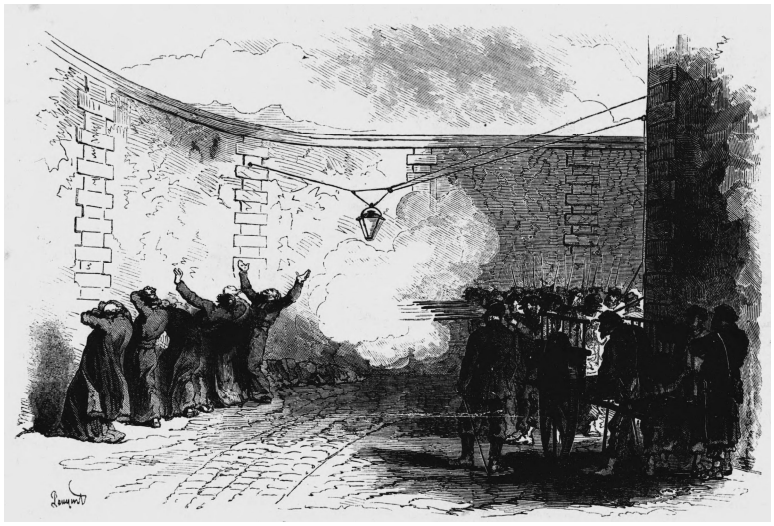


97. J. V. císař a král František Josef na zemské jubilejní výstavě v Praze. Odpověď na uvítání v dómě Ústředního paláce (Mžiková fotografie M. Adlera v Praze), Světozor 1891

63 „(...) *loyalty to the crown rather than the figure of the monarch herself is the theme of the engravings of royal visits to venues across the nation*.“ BEEGAN 2008, 4.

64 [anonym]: O cestě císařově po Čechách, *Světozor* VIII, 1874, č. 40, 471.

65 Emanuel Boháč: Uvítání Jeho Veličenstva císaře a krále Františka Josefa I. před průmyslovým palácem na zemské jubilejní výstavě v Praze, *Zlatá Praha* VIII, 1891, č. 46, 551.





98. Anonym: Poprava arcibiskupa a pěti jiných kněží, vězněných v La Roquette, Květy 1871
99. Luděk Marold: Le suicide du général Boulanger au cimetiere d'Ixelles, Le Monde illustré 1891

struovat uplynulý děj. Je zřejmé, že kreslíři často využívali zavedených kompozičních formulí. Svědčí o tom např. děsivé scény z požárů divadel, zobrazující v panice prchající dav či hromady mrtvých těl;[66] markantním příkladem je rovněž výjev popravy kněží ve věznici La Roquette při povstání Komuny **[98]**.

České časopisy se v této oblasti držely poněkud zpátky a skandální či šokující záběry z domácího dění nepřinášely. Všeobecnou atraktivitu podobných výjevů, stejně jako mírně kuriózní soupeření kreslířů v jejich ztvárnění však dokresluje citace ze *Světozoru* 1892, týkající se sebevraždy francouzského generála Georgese Boulangera. Kreslířské ztvárnění generálovy teatrální smrti na hrobě milenky přinesla v různých verzích většina francouzských časopisů – pro *Le Monde illustré* je vytvořil Luděk Marold **[99]**. Právě k této kresbě *Světozor* (který ji však z politických důvodů nepublikoval) podotkl: „(...) *kdyby se byla měla udělit na nejlepší variant zpracování tohoto thematu cena, byla by musila ze všech těch ‚kreseb dle skutečnosti' a ‚rekonstitucí sceny dle pravděpodobnosti' připadnouti bez odporu práci Maroldově.*"[67]

4. Historie

Prostřednictvím kompozičních odkazů na klasická díla se časopisecké dokumentární kresby přibližovaly historickým plátnům, mezi nimiž již od poloviny století existovala i kategorie „historií současnosti"; nejslavnějším představitelem tohoto obrazového typu v českém umění je Jaroslav Čermák. Vztah k současnému dění však časopisy prezentovaly také reprodukováním výjevů z více či méně vzdálené minulosti.

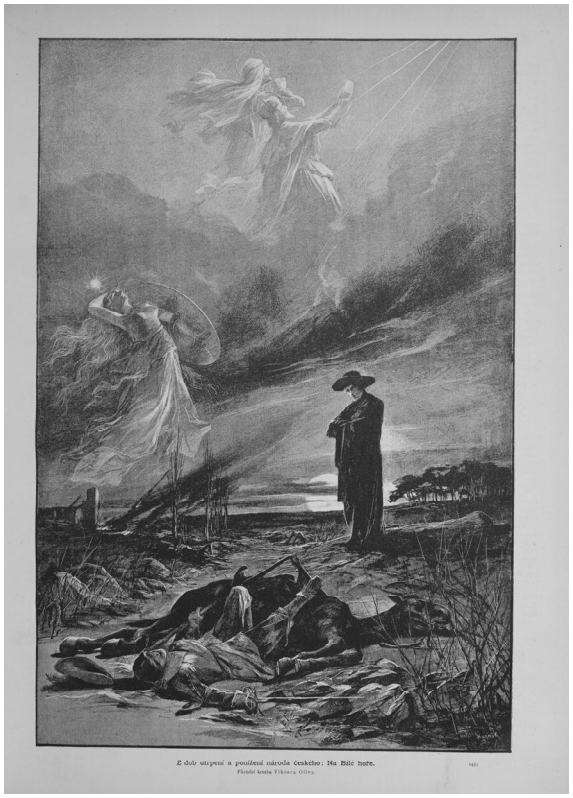
Historická tematika patřila k základním kamenům obrazové skladby časopisů. Vedle místopisné a cestopisné oblasti představovala hlavní složku vzdělávací roviny časopisu, váže se

[66] Např. [anonym]: Požár ve vídeňském Ringtheatru, *Světozor* XVI, 1882, č. 1, 9, 12; Emile Bayard: Požár Komické opery v Paříži, *Světozor* XXI, 1887, č. 32, 505.
[67] [anonym]: Pařížské typy: Salonní pěvci. (Ku kresbám Luďka Márolda na straně 80.), *Světozor* XXVI, 1892, č. 7, 84.

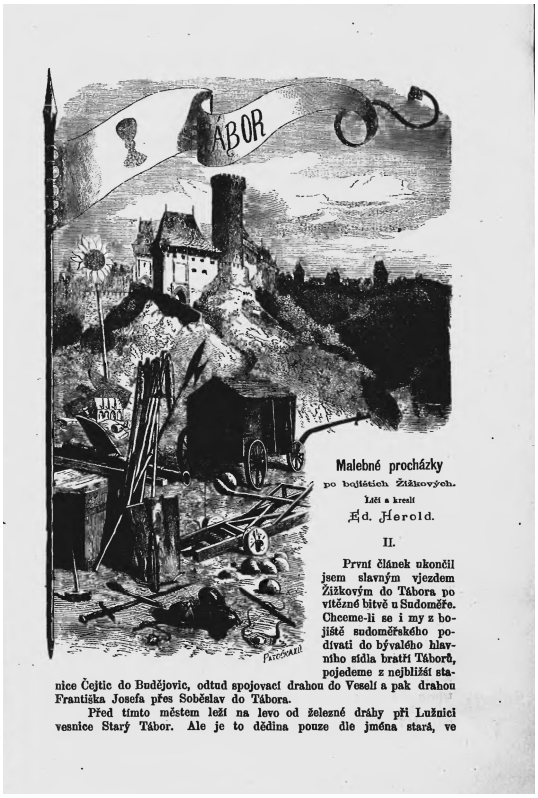
na ni ale také národní hledisko. Většina historických scén byla zasvěcena českým dějinám, jejichž znalost byla pokládána za primární výbavu vzdělaného vlastence. Z počátku převládají nad autonomními kresbami reprodukce uměleckých děl, brzy však roste množství historických kreseb určených přímo pro časopis – např. řada kompozic Karla Svobody publikovaná v *Květech* na konci šedesátých let, Brožíkova díla vytvářená pro *Ruch* či početné Alšovy kresby.

Obě skupiny – reprodukce i samostatné kresby – přitom spojuje stejný okruh námětů a období, jež umělci nejčastěji pojednávají: vedle husitské doby je to zejména Bílá hora a třicetiletá válka, významný prostor dostávají také staré české dějiny, inspirované často rukopisnými náměty. Preferovaná období nabízejí množství vizuálně atraktivních námětů – od bitev a fyzických střetů až po emočně vypjaté situace. Současně se nad nimi vznáší aura nezměrných utrpení, jimž byl (a potažmo nadále je) český národ vystaven.

V tomto duchu se nese i řada kreseb, v nichž se mísí historická tematika s alegorií. Vznikají především v posledních dvou dekádách 19. století; jako jejich předchůdce můžeme vidět např. dříve zmíněnou ilustraci Karla Svobody *Těšme se sladkou nadějí*. Quasi alegorický charakter slouží především k vyjádření pocitů méněcennosti, rezignace i bilancování „neúspěšných" dějin – příkladem jsou Olivovy kresby ve *Zlaté Praze* 1885 a 1886 **[100]**.[68] Stupňující se sentimentalitu ve vnímání české historie odkrývají také krajinářské ilustrace Eduarda Heroldа, jež autor publikoval s vlastními texty v *Květech* 1881 pod příznačným titulem *Malebné procházky po bojištích Žižkových* **[101]**.



100. Viktor Oliva: Z dob utrpení a ponížení národa českého: Na Bílé hoře, Zlatá Praha 1885



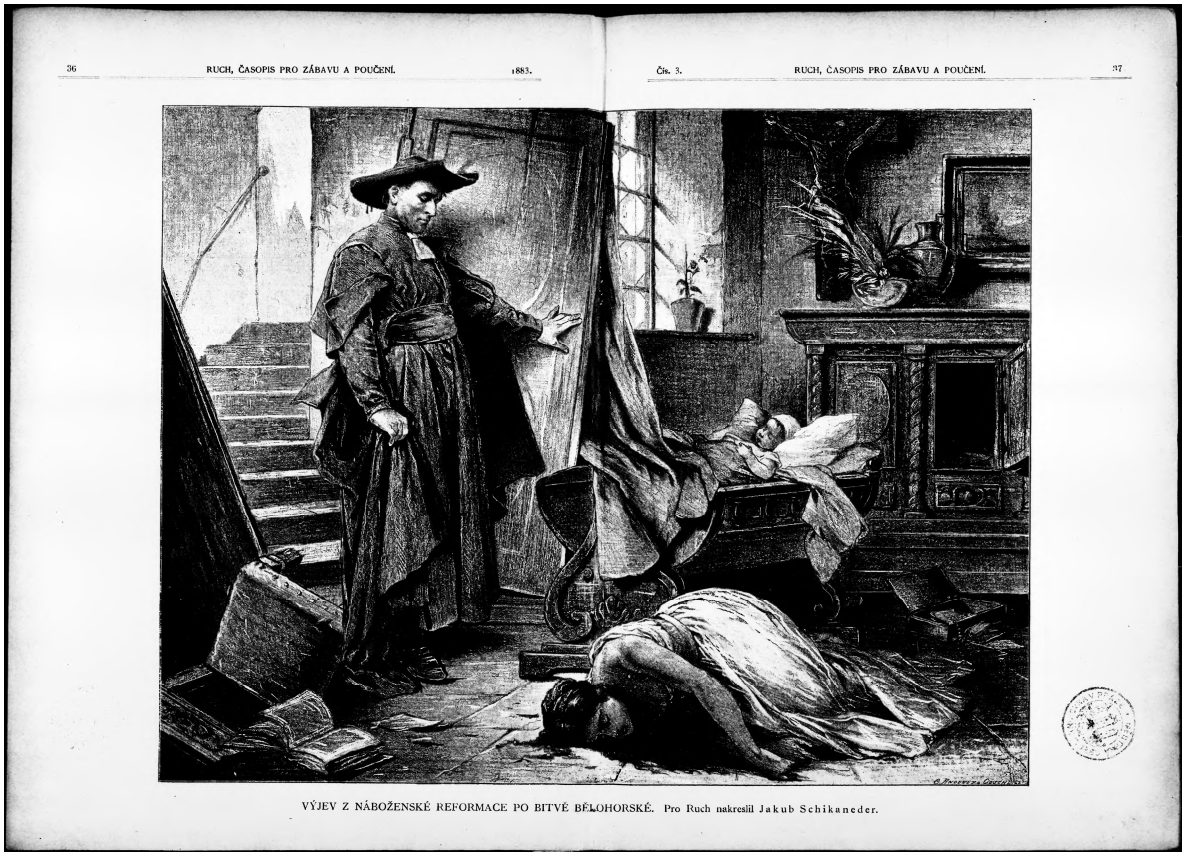
101. Eduard Herold: Malebné procházky po bojištích Žižkových, Květy 1881

[68] K dalším patří např. Červen roku 1621, *Zlatá Praha* III, 1886, č. 28, 441; Červenec roku 1415, *Zlatá Praha* III, 1886, č. 32, 505.

Vyšší uměleckou kvalitou, ale obdobným nábojem se vyznačují cykly *Po bitvě bělohorské* Jakuba Schikanedera (*Světozor* 1883) a *Lipany* Felixe Jeneweina (*Květy* 1884). Na oblibu tragických epizod české historie reagoval s jistým zpožděním i Adolf Liebscher cyklem *České elegie* (1903).[69] Je třeba připomenout, že ještě v poslední čtvrtině století zůstávaly reprodukce těchto děl kontroverzní a jejich otištění s sebou neslo skutečné riziko – např. po uveřejnění Schikanederovy kresby *Výjev z náboženské reformace po bitvě Bělohorské* **[102]** byl *Ruch* cenzurou obviněn ze „zločinu rušení veřejného pokoje" a číslo konfiskováno.[70]

I přes obtíže spojené s publikováním některých děl s historickou tematikou jsou patrné preference tragických, vyhrocených či alespoň dramatických období a událostí nad těmi „pozitivními". Souvisí to nejen s mučednickou rolí, do níž se český národ s oblibou stavěl, ale nepochybně i s tím, že období míru nabízela méně vizuálně atraktivních momentů. Vládu Karla IV. tak zastupují převážně zakladatelské scény, často za přítomnosti dobových umělců. Podobným způsobem jako „Otec vlasti" je prezentován i Rudolf II., jenž patřil dlouhodobě k nejpopulárnějším – protože nejméně konfliktním – postavám českých panovníků z habsburské dynastie. Soudě podle četnosti vyobrazení v časopisech, pozici nejoblíbenějšího krále zastával jednoznačně Jiří z Poděbrad.

Vztah k české historii se samozřejmě neomezoval na obrazovou část listu – daleko významněji ji pojednávala řada odborných i beletristických textů, jež časopisy publikovaly od



102. Jakub Schikaneder: Výjev z náboženské reformace po bitvě na Bílé hoře, Ruch 1883

[69] Viz DLÁBKOVÁ 2006, 57–60. Dvě kompozice z cyklu reprodukovala *Zlatá Praha* roku 1903.
[70] *Ruch* V, 1883, č. 4, 49.

samých počátků. Obraz však měl na rozdíl od textu větší schopnost přinášet nejen informace o minulosti, ale rovněž se vyjadřovat k současnosti. Ukazují to samy nejčastější náměty historické malby a kresby, jež akcentují trvající česko-německý antagonismus. Současně obraz národní historie prezentovaný reprodukcemi v časopisech udržoval a dále živil po desetiletí tradované stereotypy.[71]

Nejde však o žádné české specifikum. Podobným způsobem pracovaly s historickou tematikou i zahraniční časopisy. Např. během prusko-francouzské války, jež byla ve Francii vnímána mj. jako odveta za Napoleonovu porážku u Waterloo,[72] se stalo znovu aktuálním napoleonské téma. Jako komentář k současným událostem, tentokrát z opačné strany, tak můžeme chápat např. reprodukci obrazu Wilhelma Lindenschmidta *Ulrich von Hutten im Kampfe mit Franzosen* v *Ueber Land und Meer* 1871.[73]

Při pohledu na zastoupení světových dějin na stránkách českých ilustrovaných časopisů si lze povšimnout dvou hledisek, podle nichž byla vybraná díla prezentována. Zásadní roli hrála národnost jejich autora – jednoznačně preferovány byly práce slovanských umělců. Ti samozřejmě pojednávali nejen „velké" dějiny (oblíbeným námětem bylo např. Napoleonovo ruské tažení, resp. návrat z něj), ale i události domácí, někdy pouze lokálního významu. Díky trvajícímu důrazu na slovanskou vzájemnost tak měli čeští čtenáři možnost seznámit se s mnoha detaily především z ruských a polských dějin **[103]**. Nezastupitelnou úlohu měly v tomto případě doprovodné komentáře, jež osvětlovaly historické souvislosti zobrazené události.



103. Kazimierz Alchimowicz: Kašpar Karliński při obležení Olsztyna vypaluje dělo proti vlastnímu dítěti, Světozor 1888

[71] Viz RAK 1994.
[72] MARTIN 2006, 33.
[73] Wilhelm Lindenschmidt: Ulrich von Hutten im Kampfe mit Franzosen, *Ueber Land und Meer* XIII, 1871, č. 19, 5.

Druhým hlediskem byla obsahová rovina díla – stejně jako u domácích dějin, i zde dávaly časopisy přednost dramaticky vyhroceným situacím. Prostor tak dostávalo zejména období středověku, s bitvami, souboji a vraždami. K častým námětům patřila opět třicetiletá válka, opakovaně se objevovaly výjevy ze života Jany z Arku, události okolo Bartolomějské noci či tažení Jana Sobieského proti Turkům. Na hraně historického žánru se ocitají oblíbené scény ze života hudebních, výtvarných i literárních mistrů předešlých staletí. Často se zdá, že dramatičnost, drastičnost či skandálnost scény je zdůrazňována na úkor samotného historického kontextu události. I v oblasti historií tak můžeme sledovat, jak se v časopisech na místo vzdělávacího zřetele dostává potřeba čtenáře především zaujmout a pobavit.

Specifickou kategorii představuje historický žánr. Jeho oblibu a určitou povrchnost pojetí, zejména v německém prostředí, výstižně charakterizoval K. B. Mádl v textu k Brožíkovu *Husovi*: (...) „*Ještě zevněji malují se dnes tak zvané genry historické. Pravím: tak zvané; neboť velikým neprávem jmenuje se dnes tak každý obraz, který nepředstavuje výjev historického data, a jehož osoby oděl umělec ve kroj předcházejících století. A přece mají na toto příjmí nárok jen obrazy takové, které zobrazují výjevy z historie sice, ale menší váhy a důležitosti pro veliký proud dějin, jež charakterisují osoby historické, aniž by v další postup dějin význačným vlivem působily.* (...) *Jako při genru obecném pohřešujeme dnes jemnosti, tak při genru, jenž historickým se nazývá, spokojuje se zhusta umělec antikvárně správným zevnějškem, a jeho osoby nemají účelu jiného, než nositi malebný starý kroj, nebo vyplňovati skvostný starobylý interieur.*“[74]

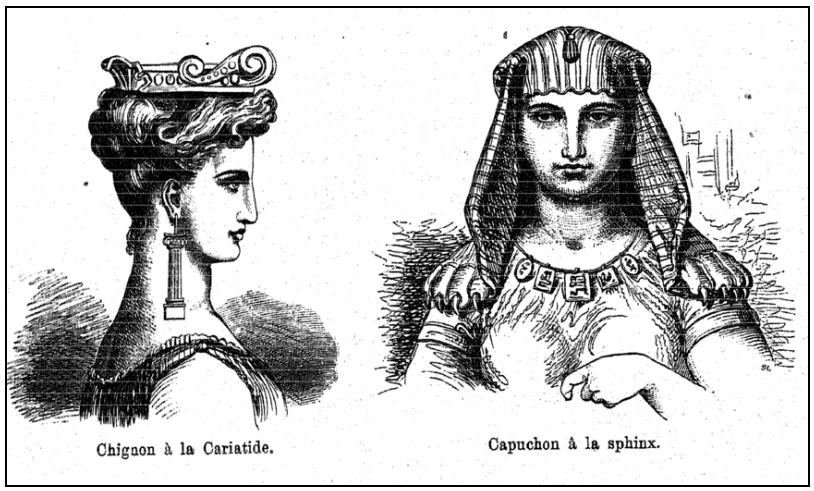
Historický žánr má skutečně dvě různé polohy. Vedle zobrazení vážných i odlehčených dějinných epizod postihuje i salonní kostýmované výjevy, jež s historickou realitou nepojí nic než oděv a prostředí. Extrémní obliby dosahovalo zejména období třicetileté války, na němž je široký rozsah dobového žánru dobře patrný. Vedle tragicky laděných kompozic s námětem pobělohorských exulantů se ocitají obrazy kavalírů a dam, scény s dostaveníčky a psaníčky. Podobně populární byla i doba pozdní renesance. Historizující reminiscence, jichž zejména v sedmdesátých a osmdesátých letech často užívala dobová móda, přitom činí některé výjevy obtížně časově zařaditelné **[104]**. Na hraně historického žánru a dokumentární kresby jsou kompozice, ve kterých autor do prostředí historické budovy umístí stafáž v dobových kostýmech.[75] Hlavní roli v tomto případě hraje zobrazení památky, jež je přidáním historizujícího kontextu jakoby „purizována“.

Samostatnou kapitolu tvoří antické náměty, u nichž nad zobrazeními velkých dějin dominuje právě žánrové ztvárnění. Ačkoliv i v rámci antického žánru se často objevují dramatické kompozice, daleko větší prostor než v novějších dějinách zde dostávají idylické výjevy. Umělci tak na jedné straně prezentují antický svět jako krutý a nelítostný, na druhém pólu využívají sporého odění postav a exotického prostředí pro selankovité milostné scény. Ačkoliv čeští autoři se do velkých pláten antického žánru příliš nepouštěli (s významnou výjimkou Liškova obrazu *Císaři Maximianovi oběti jeho se zjevují*), ve formě drobných kreseb byl velmi oblíbený. Právě časopisy prezentující tvorbu Henryka Siemiradzkeho či Gabriela Maxe přinášely v tomto směru nejen inspiraci, ale i určité ospravedlnění žánru, který byl jinak vnímán spíše

[74] K. B. MÁDL: Václav Brožík a jeho Hus, *Světozor* XVIII, 1884, č. 3, 31.
[75] Např. František Čermák: Velká síň v zahradě Valdštejnské, *Zlatá Praha* I, 1864, č. 8, 88.



104. Wladysław Czachórski: V zadumání, Světozor 1890



105. Antonín Gareis: Nejnovější módy pro dámy: Chignon à la Cariatide, Capuchon à la sphinx, Světozor 1871

jako povrchní a především „málo národní“.[76] Dobovou oblibu antikizující stylizace parodicky postihl Antonín Gareis v cyklu kreseb *Nejnovější módy pro dámy* ve *Světozoru* 1871 **[105]**.

5. Náboženství

S náměty z doby pozdní antiky jsme současně vstoupili na pole náboženské malby, jež představuje další významný okruh časopiseckých reprodukcí. Jestliže křesťanská výchova a účast na náboženských obřadech patřily k běžné součásti života průměrného čtenáře, nemohly tuto stránku opomíjet ani ilustrované listy. Přesto se mezi ostatní obrazovou výbavou jedná o poněkud specifickou oblast. Na rozdíl od většiny ilustrací, u nichž jsou v podobné míře zastoupeny kresby i obrazy, v náboženské tematice výrazně dominují reprodukce uměleckých děl, určených pro jiné účely – jde jak o samostatná plátna, tak i díla dekorativního umění, včetně těch sochařských. Velké zastoupení má v této oblasti také staré umění – výjevy Narození Páně či Ukřižování z rukou velkých mistrů minulosti se pravidelně objevovaly jako „ilustrace“ vánočních a velikonočních čísel.

V šedesátých a sedmdesátých letech je náboženská tematika zastoupena především díly, v nichž se spojuje duchovní zřetel s národním[77] – příkladem mohou být Scheiwlovy kresby z cyrilometodějského cyklu (*Světozor* 1869) či dřevoryty podle reliéfů Josefa Mánesa pro dveře karlínského chrámu (*Světozor* 1872). Následující dvě dekády naopak prezentují tyto náměty v širokém spektru od návrhů nástěnných maleb a vitrají přes knižní ilustrace až po reprodukce maleb různého charakteru. S nástupem módy salonních pláten s biblickými a raně křesťanskými náměty roste i počet jejich reprodukcí a o jejich popularitě svědčí také to, že některé můžeme spatřit ve více časopisech současně nebo opakovaně i po několika letech –

[76] Ženíškův obraz *Trh s otrokyněmi* (dnes nezvěstný), vystavený roku 1874 v Lehmannově salonu, si vysloužil kritiku Miroslava Tyrše mj. právě pro „nečeskost“ námětu: „*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 obecenstvo o sobě v omyl neuváděl.*“ TYRŠ 1935, 83. K obrazu také PRAHL 1984, 512, 518, 520.

[77] Viz FILIP/MUSIL 2006, 69.

k takovým „evergreenům“ patří např. Maxova *Sv. Julie*, již otiskly *Květy* 1867 a *Světozor* 1888, či díla Emanuela Krescence Lišky. Jeho obraz *Hagar a Ismael na poušti* otiskl nejprve *Ruch* (1883) a po něm i *Světozor* a *Zlatá Praha* (oba 1884). Liškův *Kristus na hoře Olivetské* se dočkal také trojího reprodukování – ve *Světozoru* 1887 a 1889 a *Zlaté Praze* 1891.

Ve způsobu, jakým časopisy náboženská témata podávají, se znovu setkáme se specifickým vnímáním obrazu jako primárně narativního media. Stejnou atraktivitu měla z tohoto úhlu jak výpravná mnohafigurová díla s dramatickými zápletkami, tak i intimní záběry biblických hrdinů a křesťanských mučednic. Vedle tradičních pašijových námětů se opakovaně setkáme také s postavami „antihrdinů“ Jidáše a Ahasvera[78] – jejich příběhy přinášely nejen možnost originálního výtvarného ztvárnění, ale časopisům též otvíraly pole pro patřičně barvité komentáře.

Zatímco v případě mužských figur byl kladen důraz na závažnost tématu, u křesťanských hrdinek byl duchovní rozměr často poněkud zastíněn povrchní vypjatou emotivností či sentimentalitou.[79] K hlavním autorům „ženských“ námětů patří Gabriel Max, jehož osobitý projev inspiroval řadu českých umělců. Jejich variace na nyvé trpící hrdinky, ve kterých se náboženský obsah stal spíše prostředkem k zobrazení ženského těla, časopisy rovněž pravidelně publikovaly **[106]**. Stejné oblibě jako tato quasi symbolistní díla, pohybující se někdy na hraně mystična, se těšily i prvoplánově líbivé kompozice, v nichž převládalo idylické ladění. Stylizace náboženského příběhu do „národopisného“ rámce[80] pak odrážela nejen popularitu folklorního žánru, ale i tradici lidové zbožnosti, jejímž charakteristickým vizuálním vyjádřením jsou svaté obrázky.



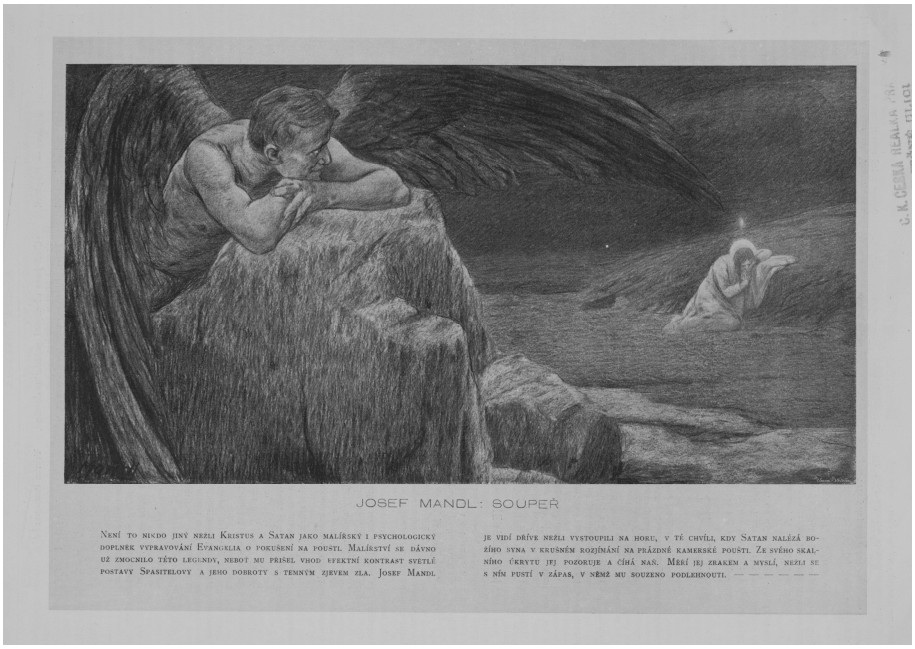
106. Alexandr Jakš: Svatá Theodosie, Zlatá Praha 1888

[78] FILIP/MUSIL 2011, 103–105.

[79] „*Salonní umění zde svými odkazy na časově i prostorově vzdálené děje legitimizovalo zobrazení násilí či erotiky na veřejnosti* (...) *K ‚nejoblíbenějším‘ látkám salonního umění se nejprve připojilo pronásledování křesťanů ve starověku a poté historie křesťanských konfesí i sekt éry vrcholného středověku*“ PRAHL 2006, 137.

[80] Typickým zástupcem folklórně stylizovaného náboženského umění je *Valašská Madona* Adolfa Liebschera, jíž vytvořil pro Národopisnou výstavu roku 1895 (reprodukována ve *Zlaté Praze* následujícího roku).

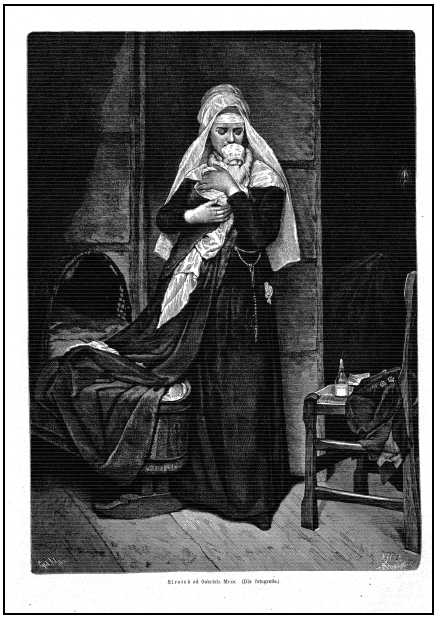
S koncem století proniká do náboženské tematiky jak secesní stylizace, tak i hlouběji mířící symbolistní přesahy. Obě tyto tendence reflektují i ilustrované magazíny. Zatímco v secesně pojatých pracích dostává tradiční námět spíše jen vnější dekorativizující tvářnost, díla křesťanského symbolismu se často vyznačují mnohovrstevnatými obsahovými rovinami, kvůli kterým jsou někdy obtížně čitelná.[81] Ačkoliv tyto práce vznikají již v době, kdy časopisy ustupují od obšírných doprovodných komentářů, mnohdy jsou kvůli komplikovanosti díla nuceny popisek opět zařadit **[107]**.



107. Josef Mandl: Soupeř, Zlatá Praha 1906



108. Eduard Grützner: Dobrý doušek, Ruch 1886



109. Gabriel Max: Sirotek, Světozor 1873

[81] „*U děl s křesťanským obsahem tak vystává zásadní protiklad: na jedné straně se předpokládalo, že jejich významová rovina se nevymyká všeobecnému porozumění ve vztahu k biblickým textům a křesťanské tradici, na straně druhé byla mnohoznačnost symbolistních zobrazovacích forem chápána také křesťanským uměním jako duchovní princip překonávající omezenost materiálního světa.*“ FILIP/MUSIL 2006, 109.

Přes snahu odrážet různé směry dobové náboženské malby zůstávají časopisy věrny jejímu konzervativnímu pojetí. Preferují nekonfliktní náměty i formu jejich zpracování – podstatným hlediskem je nejen srozumitelnost obrazu, ale i jeho „středoproudá" estetičnost.[82] V souhlase s rodinným zaměřením ilustrovaných magazínů tak jako jednoznačně nejčastější náboženský výjev figuruje Panna Marie s Jezulátkem. V časopisecké prezentaci náboženské tvorby se odráží i dlouhodobě chladný vztah Čechů ke katolické církvi, který byl důsledkem jejího propojení s rakouským státem i historických reminiscencí k pobělohorské rekatolizaci. Jak konstatoval Jiří Rak, pro většinu společnosti byla účast na církevních obřadech záležitostí spíše společenskou (v případě městského prostředí), resp. folklorní (na venkově) než religiózní[83] – a tomu odpovídalo i preferované umělecké podání náboženských témat.

Převážně kritický pohled na náboženství přinášejí výjevy s mnichy a jeptiškami, jež se v ilustrovaných časopisech těšily značné oblibě – jedním z nejtypičtějších představitelů tohoto obrazového typu byl již zmíněný Eduard Grützner. Ačkoliv jde o žánrové výjevy, jejichž dějištěm jsou kláštery či fary, jejich obsah byl ve většině silně antiklerikální a v německém prostředí, kde dosáhl největší popularity, nabýval i politických podtextů.[84] Mniši či faráři nebývají zobrazeni ve chvílích modlitby či rozjímání, ale převážně s pohárem vína **[108]**, který funguje téměř jako jakýsi jejich atribut.[85] Dalším negativně podbarveným klišé spojeným s představou klášterního života bylo téma ztráty svobody, uzavření se okolnímu světu, přeneseně až ve smyslu promarnění života. To se již objevuje nejen ve vztahu k mnichům, ale především mladým jeptiškám, u nichž je stranění se života a zejména mateřství vnímáno jako nepřirozený stav.[86] Tímto motivem se zaobíral např. Gabriel Max v plátně *Sirotek* **[109]** či Henryk Siemiradzki obrazem *V klášterní zahradě* (*Světozor* 1900).

6. Umělci a jejich svět

Zobrazení osobitého světa malířů a sochařů patří mezi námětově nejzajímavější díla. V poměru k ostatním žánrovým výjevům se vlastně nevyskytují tak často, poutají na sebe ale pozornost díky svému specifickému podtextu. Zdánlivě divákům umožňují nahlédnout, jak viděli umělci sebe sama; ve skutečnosti však odkrývají spíše to, do jaké míry umělci přizpůsobovali vlastní obraz tomu, co od nich očekávalo publikum.

Časopisy přinášely vedle textového materiálu o aktuálním dění v uměleckém světě také řadu reprodukcí, kreseb a později fotografií, dokumentujících život současných umělců. Početnější skupinu však tvoří žánrové výjevy věnující se této tematice. Malíř či sochař bývá

[82] Konzervativnost publika se odrazila např. na působení Felixe Jeneweina v ilustrovaných časopisech. Jak zmiňuje Roman Musil, „*Jeneweinova spolupráce s pražskými časopisy neměla dlouhého trvání a zpravidla končila odmítnutím ze strany nakladatele. Redaktor* Zlaté Prahy *Vilém Weitenweber údajně sdělil Jeneweinovi, že abonenti odmítají nové předplatné, pokud budou i nadále reprodukovány Jeneweinovy ‚přísery'.*" MUSIL 1996, 40.

[83] RAK 2000, 34.

[84] BRÜCKNER 1972, 239–249; k tématu i WILDMEISTER 1998, 112.

[85] Viz např. Grützner*ův* triptych *Beim Wein – Beim Bier – Beim Schnaps* (reprodukovaný v *Gartenlaube* 1889), kde u vína jsou zobrazeni mniši, u piva měšťané a s kořalkou dělníci. BRÜCKNER 1972, 248.

[86] K obrazům jeptišek u Gabriela Maxe viz FILIP/MUSIL 2011, 162–167.

nejčastěji zobrazován ve svém atelieru, případně v interakci s modelem, řidčeji se zákazníkem či potenciálním mecenášem. Objevuje se také téma studijní cesty a tvorby v plenéru. Atraktivní byla rovněž postava ženy-umělkyně.

Příznačné přitom je, že umělec je zobrazován převážně dvěma způsoby – buď humorně nebo jako zkrachovalec. Vyobrazení slavného a úspěšného mistra se v žánrovém malířství téměř nevyskytuje – ten obstarávaly portrétní stylizace skutečných umělců. Hrdinové žánrových scén se naopak často potýkají s chudobou či nemocí. Atraktivní bylo také téma boje s inspirací, kdy muže umdlévajícího pod plátnem přepadají více či méně děsivé představy. Námět, který výrazným způsobem zpracoval Josef Mánes v kresbě *Umělcův sen* (1868), má paralelu např. v ilustraci Viktora Olivy k Vrchlického básni *Gorgo* **[110]** nebo v plátně Jacka Malczewskeho *Melancholie* (*Světozor* 1898).[87]

Tragický obraz umělce, jenž se potácí na hraně existenční (i existenciální) nouze, rezonuje i v beletristickém zpracování námětu – ve většině románů či novel se setkáme s ambiciózním mladým adeptem umění, který po různých peripetiích skončí neslavně. Toto schéma se objevuje jak ve vysoké literatuře (Zola), tak i v románech průměrných autorů. Právě ilustrovaný časopis přitom hraje pro tyto zprvu nadějné a později ztroskotané umělce významnou a příznačně ambivalentní roli. Představuje současně symbol slávy i neúspěchu: to první při představě publikování umělcova životopisu – nejlépe s podobiznou,[88] podruhé tehdy, když se ilustrační práce stane poslední možností obživy.[89]



110. Viktor Oliva: Gorgo. Báseň Jaroslava Vrchlického, Zlatá Praha 1891



111. Jaroslav Věšín: Idealismus a naturalismus, Světozor 1884

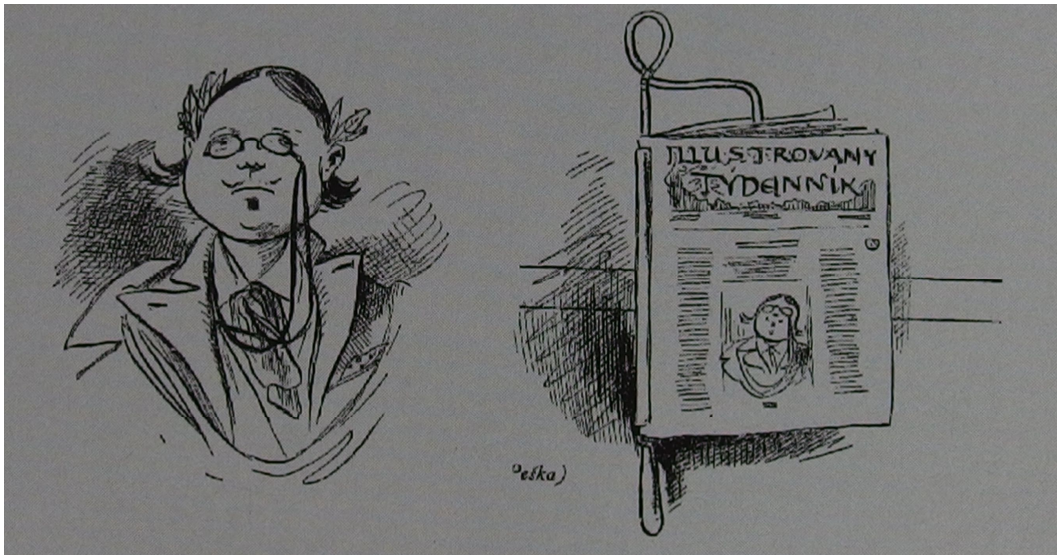
[87] S opačným emocionálním nábojem, ale stejnou kompoziční formulí pracuje Adolf Liebscher v ilustraci písně *Obraz Panny Marie* (Světozor 1888). K Mánesovi viz PRAHL 1990.

[88] „*Ludvík chystal se do Mnichova, jako by šel kraj světa.* (...) *Rovněž ukázalo se v důvěrné rozmluvě, že tento tichý, nepatrný hoch, pravzor skromnosti, má dalekosáhlé plány o báječných cenách, zlatých medailích, velikých cestách a životopisech v illustrovaných listech.*“ Bohdan KAMINSKÝ: Mecenáš, *Světozor* XXII, 1888, 758.

[89] (...) *„Peníze a zase peníze!“ skorem podrážděn zvolal Tovara. „Nemám kapitál jako ty. Žiji ze dne ke dni. Illustrace a illustrace, nanejvýše nějaká skizza olejem a nějaký portrét, a ještě často zadarmo. To všechno nic není. To je takové vytloukání.*“ Matěj Anastasia ŠIMÁČEK: *Štěstí*. Praha 1891, 111.

Na druhém pólu stojí humorný, někdy až karikovaný obraz umělce. Některé výjevy staví do komického světla stejné motivy, které byly pojednávány tragicky – tedy chudobu a nedostatek inspirace či talentu. Další pak akcentují podivínství umělců v jejich vztahu k okolí – jako např. kresba Jaroslava Věšína *Idealismus a naturalismus* **[111]**. Populární byly rovněž parodické scény, v nichž jako umělci a znalci umění vystupují děti nebo zvířata.[90]

Zatímco ve výše jmenovaných případech vyhovují autoři kreseb či obrazů především způsobu, jakým umělce vidělo publikum, v některých karikaturách takzvaně střílejí do vlastních řad. Tyto kresby přitom odrážejí zásadní paradox, jenž je v obraze umělce předkládaném časopisy přítomen. Na rozdíl od obecné představy volnomyšlenkáře, bohéma a podivína, jež je magazíny převážně prezentována, se zde setkáme s typy namyšlených, do sebe zahleděných maloměšťáků, pro něž se umění stalo předmětem výdělku a slávy. Nutno říci, že takovéto karikatury najdeme především v listech humoristických,[91] které se mohly vysmívat nejen klišé spojeným s uměleckým světem, ale i praxi samotných ilustrovaných magazínů – viz např. Alšova *Pohnutlivá historie o hodném Fridolínovi aneb: Jak se z pasáka slavný umělec stal* v časopise *Švanda dudák* 1887 **[112]**. Tento dvojí a v podstatě protikladný pohled na umělce odráží ambivalenci v chápání jeho role ve společnosti; zatímco měšťanské čtenářstvo dávalo přednost idealizované a sentimentální představě umělce, skutečnost byla mnohem pragmatičtější.[92]



112. Mikoláš Aleš: Pohnutlivá historie o hodném Fridolínovi aneb: Jak se z pasáka slavný umělec stal. Tištěná roku tohoto (výřez), Švanda dudák 1887

[90] Známé jsou zejména „opičí" kompozice Gabriela Maxe, z nichž tu nejslavnější otiskl *Světozor* pod titulem *Kritický dýchánek* (*Světozor* XXVI, 1892, č. 7, 77). Zvířata, tentokrát osly a ovce, v roli uměleckých kritiků ale zobrazil např. i Peter Moran v malbě *Die Kunstkritiker* (reprodukována v *Ueber Land und Meer* XVI, 1874, č. 32, 629).

[91] Např. *Humoristické listy* uveřejnily dvě karikatury malířů v rámci cyklu *Galerie českých vlastenců*. Obě se strefují především do poněmčování umělců a jejich snaze zalíbit se a vyhovět společenským konvencím. Viz přípis pod jednou z nich: „*Guntram Keinhall (dříve Franta Kaňhal), historický malíř, slovuten svými vlastenskými obrazy: ‚Zhoření pece kláštera Svatojiřského knížetem Spytihněvem,' ‚Karel Veliký o dobro Čechův pečuje' atd. atd.*" *Humoristické listy* I, 1858, 63; *Humoristické listy* II, 1859–60, 372.

[92] „*Die Rolle des Künstlers erscheint ambivalent. Zum einen Teil gehört er einer Art Gegenwelt an, man schätz sein Talent und räumt ihm größere Freiheiten, aber alles in einem gewissen Rahmen, der die Grenzen der bürgerlichen Maßstäbe niemals überschreitet oder antastet. In Wirklichkeit sind die Künstler selbst Bürgerliche, die sich längst auch den bürgerlichen Maßstäben angepasst haben.*" WILDMEISTER 1998, 81.

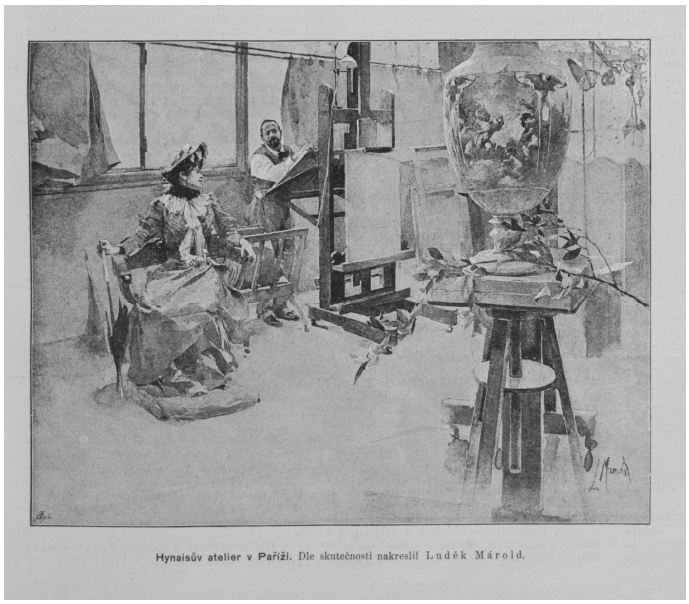
Jestliže je fiktivní podoba umělce zatížena řadou ustálených představ, o nic méně to neplatí ani pro obraz umělců skutečných. Časopisy publikovaly kromě jednoduchých podobizen také mnoho stylizovaných portrétů, jež se pohybují na hranici dokumentu a fikce. Ve valné většině z nich je mistr zobrazen v prostředí svého atelieru při práci nebo s již hotovými díly. Právě zpodobení uměleckého atelieru patří k nejvýraznějším klišé, s nimiž se v rámci této tematiky setkáme. Vysoký prostor naplněný draperiemi, orientálními předměty, zbraněmi a množstvím rozpracovaných děl tvořil neodmyslitelnou součást umělcovy prezentace, v níž hrály ilustrované časopisy zásadní roli.

Obrazová „dokumentace" těchto malých chrámů umění byla podpořena i barvitými textovými popisy; takto např. Josef Václav Frič vzpomínal na dílnu Jaroslava Čermáka: „*Čermákovo atelier nerůznilo se od jiných leda tím, že místo starobylých zbraní, helem a krunýřův ozdobeno bylo šatstvem i zbraní všeho druhu, jak si je byl Čermák na své cestě* (...) *na Černé Hoře i na ostatním slovanském jihu nakoupil, vyměnil a nasbíral. Najal svou dílnu již po jiném francouzském malíři obvyklými starými kobercemi, t. zv. gobelíny všelijak obvěšenou. Panoval v ní ten pestře umělý nepořádek, onen zúmyslný nesoulad, v němž artisté si libují, při němž oko z jednoho předmětu ke druhému vábeno, v každém koutě odkrývá něco zajímavého i překvapujícího.*"[93] Obdobné charakteristiky najdeme znovu i v dobové beletrii.[94]

Atelier představuje jakýsi externí atribut, podporuje zažitou představu o umělci jako osobě extravagantní, zároveň ale svou pompézností často akcentuje velikost díla, jež umělce samotného překračuje – tak působí např. hypertrofovaný prostor atelieru Wilhelma von Kaul-



113. Anonym: Wilhelm von Kaulbach in seinem Atelier, Ueber Land und Meer 1874



Hynaisův atelier v Paříži. Dle skutečnosti nakreslil Luděk Márold.

114. Luděk Marold: Hynaisův atelier v Paříži, Světozor 1891

[93] FRIČ 1886, 579.

[94] „*Pamatuji se, že jednou v kavárně přítele mého u vytržení uvedl vídeňský ilustrovaný list, přinesší vyobrazení nádherné dílny Makartovy, která ostatně je dosud idealem mnoha, velmi mnoha i daleko rozumnějších lidí, nežli byl můj přítel.*" (...) „*Vídával se v nádherném atelieru, plném obrazů kolosálních rozměrů – jeho obrazů... Po zemi vzácné indické koberce s drahocennými kožemi tygrů a pardalů, na stěnách drahé gobelliny, benátská zrcadla, lustry, zbraně, trofeje, mramorové bysty, prapory, vyšívání, obrazy v oknech, staré skříně, hedvábná sedadla, mapy plné pomalovaných skiz, vzácné návštěvy, básníci, knížata, cizinci – a dámy* (...)." Bohdan KAMINSKÝ: Rozpjatá křídla, *Květy* IX, 1887, 64–65.

bacha v reprodukci publikované časopisem *Ueber Land und Meer* **[113]**. Samotné podobizny svou oslavnou stylizaci často ani neskrývají – jako je tomu u Maroldovy kresby Vojtěcha Hynaise, které vévodí v popředí slavná Sèvreská váza ozdobená vavřínovou snítkou **[114]**.

V kresbách Luďka Marolda hraje obraz atelieru ještě jednu zajímavou roli; vyskytuje se i v kompozicích, na nichž se primárně o zobrazení uměleckého světa nejedná. Máme na mysli kresby pro anekdoty ve *Fliegende Blätter*. Marold využíval prostředí svého atelieru jako to, co měl nejblíže po ruce, a v řadě jeho anekdot se tak postavy jaksi mimochodem opírají o malířský stojan či drží v ruce paletu.[95] Zatímco ilustrované časopisy zdůrazňují spíše vydělení umělců z průměrné společnosti, právě v těchto scénách se umělec patrně nejvíce přibližuje představě „obyčejného smrtelníka".

7. Pohádky a literární inspirace

Další skupinou reprodukcí, jež měly své místo na stránkách časopisů, jsou pohádkové, mytologické a jinak literárně inspirované výjevy. Největší prostor dostávaly ilustrace pohádek, jež odrážely jak rodinné zaměření magazínů, tak i obecnou oblibu tohoto žánru. Jeho kořeny můžeme hledat v neoromantismu německých ilustrátorů poloviny století, ilustrace českých pohádek však současně zahrnují nezanedbatelný národní podtext. Ten se přitom projevuje spíše v obsahové rovině; po stránce formální přetrvávají německé vlivy po mnoho desetiletí – patrné je to např. v kresbách Agathona Klemta k pohádkám Boženy Němcové (*Květy* 1869–1872) či Liebscherově ilustraci *Sedm havranů* ve *Světozoru* 1880 **[115]**. Ztvárnění pohádky jako jednoho z pokladů národní kultury se chopil především Mikoláš Aleš.

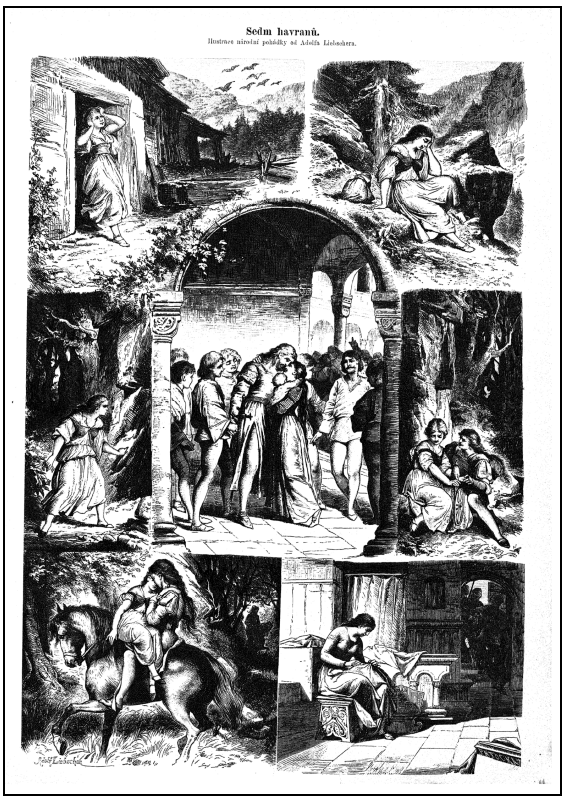
Obecně lze říci, že pohádková tematika ožívá zejména v díle tzv. generace Národního divadla. Je spojena s nárůstem zájmu o ilustraci, později se zároveň stává prostředkem k vyjádření alegorizujících a symbolistních obsahů – platí to zejména pro tvorbu Maxe Pirnera (jenž však v ilustrovaných časopisech téměř nepublikoval).[96] Specifickým způsobem uchopil tuto tematiku také Hanuš Schwaiger.

Vliv německého prostředí zůstává určující nejen po stylové stránce. Projevuje se i v četných postavách skřítků a trpaslíků, jež patří k nejčastějším hrdinům pohádkového žánru.[97] Ne náhodou se objevují v kresbách autorů, kteří tvořili v Rakousku a Německu, zejména Hanuše Schwaigera a Emanuela Krescence Lišky **[116]**. Do německého okruhu můžeme zařa-

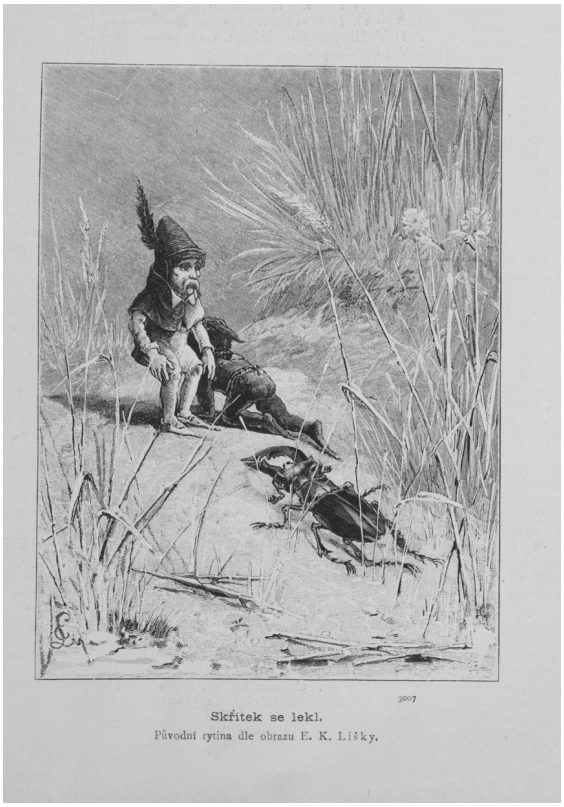
[95] Např. kresby Ein Schwerenöther, *Fliegende Blätter* CIV, 1896, 80, Frauen-Oekonomie, *Fliegende Blätter* CV, 1896, s. 222, Weiblicher Scharfsinn, *Fliegende Blätter* CVI, 1897, 220.

[96] Pohádková tematika zůstala atraktivní i pro nastupující generaci umělců. Roku 1902 vydaly *Volné směry* speciální *Pohádkové číslo*; ve stejném roce se v Uměleckoprůmyslovém muzeu konala výstava Umění a dítě. PRAHL/BYDŽOVSKÁ 1993, 95. K pohádkové tematice ve tvorbě umělců kolem přelomu století viz také WITTLICH 1982, 177–204.

[97] Za příklad vnímání postav skřítků jako cizorodého prvku může sloužit Alšův a Ženíškův návrh lunety *Rudohoří* pro foyer Národního divadla. V původní Alšově skice zobrazenou dvojici kovářových pomocníků nahradil Ženíšek v soutěžní kresbě dvěma trpaslíky. V definitivní verzi pak Aleš pohádkové postavy, vnímané jako „nečeské", opět vyměnil za lidské figury. MATĚJČEK 1954, 146.



115. Adolf Liebscher: Sedm havranů, ilustrace národní pohádky, Světozor 1880



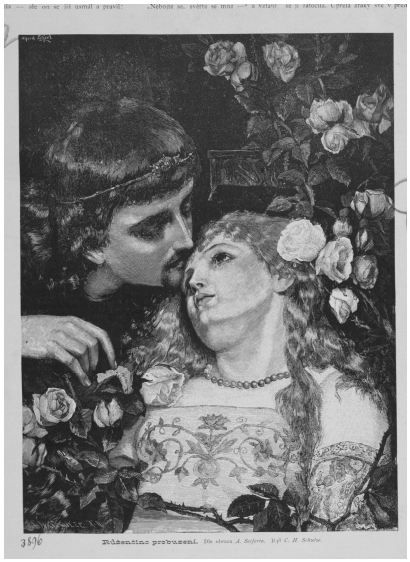
116. Emanuel Krescenc Liška: Skřítek se lekl, Zlatá Praha 1889

dit i postavu Krakonoše-Rýbrcoula.[98] Velmi různorodého ztvárnění se dočkal Vodník – od komicky strašidelného Schwaigerova podání[99] přes majestátní postavu na Špillarově malbě až po zlidovělý Alšův typ.[100]

Je zřejmé, že pohádkové motivy sloužily nejen k ilustraci odpovídajících textů. V žánrové formě mají často humorný podtext, pohádková stylizace může být ale také jednou ze „zástěrek" oblíbených sentimentálních výjevů – např. v obraze *Růženčino probuzení* Alfreda Seiferta **[117]**. Erotické podbarvení nalezneme zejména ve quasi mytologických kompozicích s fauny a vílami. Vedle tajemného prostředí lesa sváděl k erotizujícím podtextům také vodní živel; typickým příkladem jsou maríny Beneše Knüpfera,[101] objevuje se ale i na Wachsmannově *Vodníkovi* (*Zlatá Praha* 1901) nebo v kresbě *Překvapení* Josefa Loukoty (*Zlatá Praha* 1905).

Samostatnou skupinu reprodukcí tvoří díla inspirovaná literaturou, především dramaty. Je přitom třeba rozlišit práce ilustračního charakteru od volných kompozic na literární motivy. Jedná se opět jak o reprodukce maleb, tak i o kresby. Tematicky mezi nimi jednoznačně dominuje světová literatura – Dante, Goethe, Cervantes. Nejčastěji se objevují výjevy ze Shakespearových her, zejména *Romea a Julie*, *Hamleta* a *Krále Leara*, jejichž autory jsou zahraniční i čeští umělci.

98 K původu a literární historii postavy Krakonoše viz KOUDELKOVÁ 2006.
99 Viz CHROBÁK 2001.
100 Hanuš Schwaiger: Vodník, *Ruch* VII, 1885, č. 3, 45; Jaroslav Špillar: Vodníkův zimní klid, *Světozor* XXXII, 1898, č. 18, 207; Mikoláš Aleš: Hastrman, *Zlatá Praha* XVIII, 1901, č. 50, 593.
101 Viz PRAHL 2007.





117. Alfred Seifert: Růženčino probuzení, Světozor 1884 **118. Charles Marr**: Julie Capuletova, Světozor 1886

Zajímavé je, že na rozdíl od historických témat, u nichž umělci preferují dramaticky vypjaté situace, v případě literárních děl si vybírají spíše momenty předcházející vyhrocenému ději nebo ty, jež po něm následují. Platí to např. pro výjevy z *Othella* od Antonia Muñoze Degraina (*Světozor* 1885) a Danteho Paolocciho (*Zlatá Praha* 1888) – oba malíři zobrazují okamžiky, kdy se teprve schyluje k vraždě Desdemony. Stejně tak existuje řada děl pojednávajících ženské hrdinky ve chvílích, kdy se ještě „nic neděje": viz *Julie Capuletova* Charlese Marra **[118]** či *Desdemona* Alexandera Cabanela (*Zlatá Praha* 1885).

Zdánlivá absence děje umožňuje soustředit se na vypjatý psychický stav postav[102] (redaktor *Světozoru* na Muñozově obraze ocenil právě potlačení drastičnosti[103]) a současně vyhovuje dobové zálibě v sentimentálních scénách, jež právě ilustrované časopisy vyhledávaly. Smývání hranic jednotlivých žánrů je patrné zejména u milostných výjevů, v nichž literární titul funguje spíše jako apendix primárně sentimentální kompozice (např. *Romeo a Julie* Konstantina Jegoroviče Makovského, *Světozor* 1896).

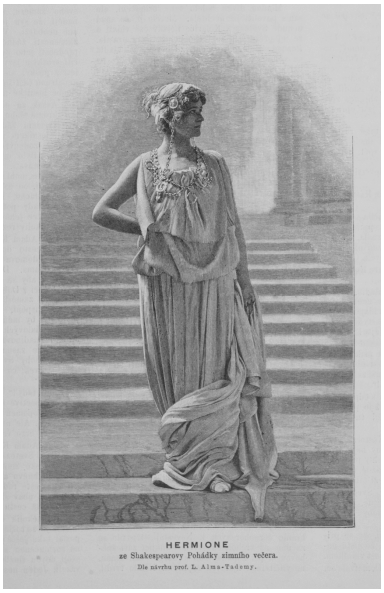
Jindy se míšení žánrů projeví až v doprovodném komentáři – text k reprodukcím *Hermiony* Lawrence Alma-Tademy prozrazuje, že předmětem zobrazení není pouze postava ze Shakespearovy *Zimní pohádky*, ale i její představitelka, anglická herečka Mary Andersonová **[119]**.[104] Stejně jako u ostatních ilustrací, i v případě děl s literárním obsahem hraje textový doprovod zásadní roli – obsahuje nejen stručný popis děje, ale u dramat často i úryvky textu odpovídajícího zobrazené situaci.

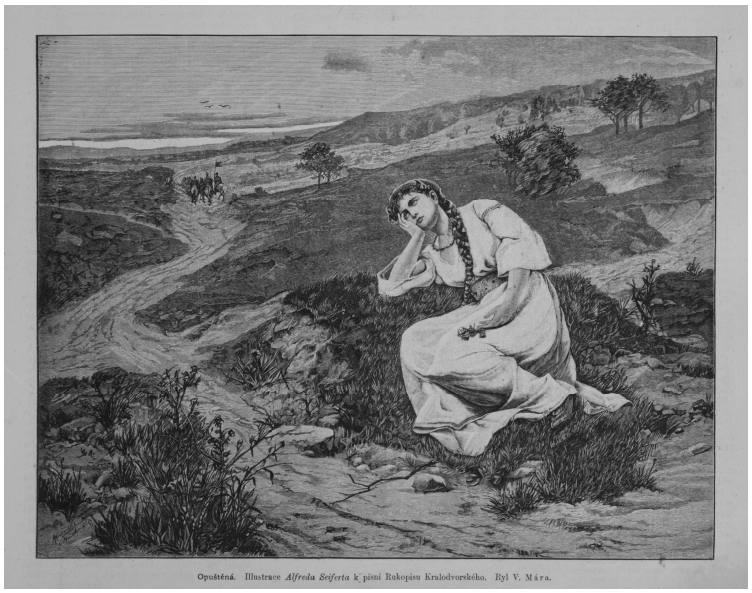
---

[102] „*Tím, že na Maxových „literárních" obrazech a v jejich syžetech chybí bezprostřední moment dramatického okamžiku, evokují zvláštní bezčasí, umožňující – ne bez určitého „rizika" – nerušený voyeuristický pohled diváka. Téměř vše (i potenciálně) dramatické je transformováno jako estetické:* Julie Capuletová o svatebním ránu *je příkladem par excellence. Tím je zároveň potlačena obrazová narace ve prospěch prezentace určitého (psychického) stavu a rozpoložení.*" VOJVODÍK 2011, 123.

[103] „*Není to výtvor pro effekt nebo sensaci; řídě se pravým uměleckým taktem, Muñoz Degrain nezvolil děsný moment zardousení ke svému obrazu, nýbrž zobrazil předehru katastrofy, v pravém poznání uměleckých mezí.*" [anonym]: Othello a Desdemona, *Světozor* XIX, 1885, č. 49, 782.

[104] [anonym]: Hermione ze Shakespearovy Pohádky zimního večera, *Světozor* XXIII, 1889, č. 47, 563. Podobizna herce v kostýmu, ať již ve formě malířského díla či fotografie, patří ke hraničním žánrům, kdy není zřejmé, zda je jejím hlavním tématem portrét konkrétní osoby či zobrazení literární figury. K tématu viz NOVÁKOVÁ 1985; TRNKOVÁ 2013, 81–82.





119. Lawrence Alma-Tadema: Hermione ze Shakespearovy Pohádky zimního večera, Světozor 1889

120. Alfred Seifert: Opuštěná, Světozor 1885

Na rozdíl od děl světového písemnictví se se zobrazeními na motivy české literatury setkáme v časopisech jen zřídka. V *Květech* 1868 publikoval Viktor Barvitius již zmíněnou kompozici ze *Švandy dudáka*; patrně stejný autor stojí i za řadou kreseb na stejné téma, jež téhož roku otiskl *Světozor*. Zatímco v roce 1886 se ve *Zlaté Praze* objevilo sedm reprodukcí Andriolliho cyklu *Hrdinky polské poesie*, k osamoceným hrdinkám české literatury na stránkách časopisů patří vedle dvou ilustračních kreseb k *Babičce* Boženy Němcové[105] již jen Justina Holdanová ze stejnojmenné povídky Boženy Vikové-Kunětické, již nakreslil Luděk Marold pro *Světozor* 1889.[106]

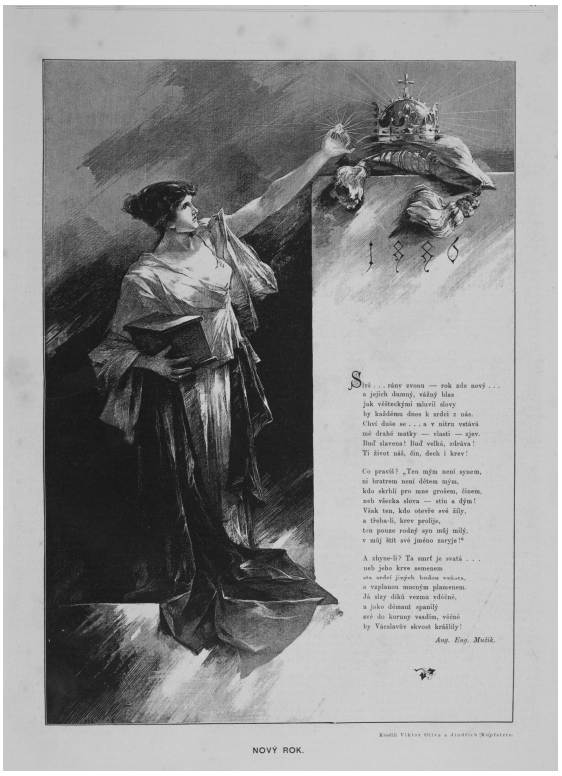
K literárně inspirovaným dílům můžeme ale také řadit výjevy z Rukopisů, zejména ty, jež neměly (ani vzdáleně) historický podklad. Náleží k nim např. *Jelen* Bartoloměje Hlavína (*Světozor* 1884 a znovu *Zlatá Praha* 1909) či *Opuštěná*, již Alfred Seifert posunul do žánrové polohy v duchu svých sentimentálních kompozic **[120]**.[107]

8. Alegorie

Reprodukce děl s alegorickým obsahem tvoří podstatnou část obrazové výbavy časopisů. Můžeme je rozdělit do několika skupin. Do první náleží kresby určené přímo pro potřeby časopisu. Nejčastěji se jedná o alegorické výjevy zasvěcené nějaké významné události, především výročí narození nebo úmrtí důležitých osobností. Tyto kresby bývají umístěny na titulní straně nebo jsou celostránkové, čímž se akcentuje jejich význam a jak jsme již poznamenali, často je doprovází oslavná báseň. Většinou opakují podobnou kompoziční formuli, kdy se

[105] Quido Mánes: Odjezd babičky, *Světozor* XVIII, 1884, č. 25, 303; Antonín König: Babička s dětmi v komoře, *Světozor* XXI, 1887, č. 9, 141.
[106] Luděk Marold: Justina Holdanová. Původní kresba, *Světozor* XXIII, 1889, č. 7, 73.
[107] Viz DLÁBKOVÁ 2013, 19–21.





121. Emanuel Boháč: Památce Jana Nerudy, Zlatá Praha 1891 **122. Viktor Oliva**: Nový rok, Světozor 1886

k bustě či postavě jubilanta vztahuje ženská alegorická figura s vavřínovým věncem nebo palmovou ratolestí, případně obojím **[121]**.

U umělců bývá zobrazena také lyra či varyto, další atributy dokreslují činnost konkrétní osobnosti, zejména tu, jež se týká práce pro národ. V této souvislosti se objevuje rovněž lipová větévka; ostatně samu přítomnost palmové ratolesti jakožto atributu křesťanských mučedníků lze vysvětlit poukazem na obětování se pro národ. Jednoznačně mučednický symbol trnové koruny najdeme jen u těch nejexponovanějších postav – tradičně zejména u Karla Havlíčka Borovského. Obdobnou symboliku užívají umělci i v dílech vztahujících se k význačným událostem – např. Adolf Liebscher v kresbě vítající otevření Národního divadla.[108] Stejně jako u zmiňovaných děl s historickým obsahem je i v alegorických kompozicích často akcentován tragický či osudový podtext dané události. Jen zřídkakdy má výjev pozitivní ráz, jako je tomu u Liebscherovy alegorie k příjezdu amerických Čechů do vlasti ve *Světozoru* 1885.[109]

K dalším pravidelně se objevujícím alegorickým kresbám patřily ty, jež oslavovaly příchod nového roku. Jejich obsah byl velmi různorodý – nejčastěji pracovaly s tradičními motivy starce a dítěte, buď s nádechem humorným, nebo melancholickým, mohly ale mít opět i národně zabarvený tón **[122]**. Lyrický či idylický charakter mívaly četné alegorie ročních dob a měsíců, jež byly rovněž běžnou součástí každého ročníku.

Zdaleka nejpočetnější skupinu v rámci alegorické tematiky tvoří reprodukce uměleckých děl, určených pro výzdobu veřejných budov. Jednalo se o malby či kartony k nim, opony, sgrafita i sochařské práce a jejich obsah byl stejně různorodý jako široké spektrum budov, pro

[108] Adolf Liebscher: Chrám jest otevřen – již vstupte, Uměny! Allegorie, *Světozor* XV, 1881, č. 22, 257.
[109] Adolf Liebscher: Vítejte na půdě otcův! Allegorie, *Světozor* XIX, 1885, č. 27, 420; viz kapitola VIII.

něž byly vytvořeny. K prvním takto reprodukovaným pracím patří díla k výzdobě Národního divadla, následovaly další divadelní budovy, muzea, spolkové domy, radnice, spořitelny a záložny aj. Společným jmenovatelem většiny těchto alegorických kompozic je znovu jejich národní zřetel – když ne samotným obsahem, již svou existencí upozorňují čtenáře na úspěšný rozvoj kulturního, společenského a hospodářského života v zemi. V rámci prací dekorativního umění se setkáváme i se zahraničními díly. Důraz je opět kladen na slovanský svět, zejména pokud jde o projekty, na nichž se podíleli i čeští autoři nebo jež nějak souvisejí s českým prostředím.[110]

Se stejnou symbolikou i podtextem jako dekorativní kompozice pracují i díla užité grafiky. Reprodukované diplomy, pamětní listy, prémie i návrhy plakátů obsahují podobný repertoár alegorických postav a národních symbolů. Teprve s proměnami jejich výtvarného výrazu směrem k secesnímu pojetí se objevují i nové náměty a způsoby podání. „Klasické" alegorie, jaké představují např. práce Františka Ženíška, však v ilustrovaných časopisech dominují ještě hluboko v devadesátých letech.

Námětově nejrozmanitější je poslední skupina, již představují reprodukce samostatných obrazů s alegorickým obsahem. Slovanskou orientaci časopisů dokládají např. díla Artura Grottgera (*Vojna*, *Světozor* 1870) či Jana Styky (*Polonia*, *Světozor* 1898), zejména v posledních desetiletích 19. století se ale objevují alegorické či quasi alegorické kompozice nejrůznějšího charakteru. Mimo národnostní kontext se pohybují alegorie s křesťanským obsahem – např. cyklus *Sedmero hlavních ctností* Aloise Jedličky v *Květech* 1871. Řada alegorických prací se také blíží oblíbenému sentimentálnímu žánru – zejména výjevy se zasněnými ženskými postavami získávají alegorizující obsah často jen doplněním o obecný atribut či figurku putta.[111] Stejně často se setkáme i s alegoriemi, v nichž hrají hlavní roli děti.

9. Časopisy a gender

Poslední oddíl této kapitoly jsme vyhradili těm námětům, u nichž je patrné genderové zaměření. Pro ilustrované časopisy, jež se profilovaly jako rodinné, byla žánrová rozvrstvenost podle pohlaví jednou ze základních premis; výmluvně to vyjádřil např. editorial prvního čísla *Leipziger Illustrirte Zeitung*: „(...) *so wollen wir den Männern die gründliche Belehrung, den Frauen die angenehmste Unterhaltung und der Jugend die kräftigste Anregung zu einem reichen und thatkräftigen Leben bieten.*"[112] Již z této citace vyplývá, jak odlišně byla obě pohlaví nahlížena – tomu odpovídala nejen literární skladba časopisu, ale pochopitelně i ta obrazová. Jestliže výše pojednané tematické okruhy mohly oslovit stejnou měrou obě pohlaví, zaměříme se nyní na ty, které předpokládaly genderovou preferenci.

[110] K takovým dílům patří např. nástěnné malby Janeze Subiće pro krajinské zemské muzeum v Lublani (*Světozor* XX, 1886, 729), či práce Ládi Nováka pro průčelí spolkového domu Posojilnice v Mariboru (*Světozor* XXXII, 1898, 398–399). V rámci prezentace českého umění v evropském kontextu lze chápat i reprodukce Hynaisových maleb pro Dvorní činoherní divadlo ve Vídni (*Světozor* XXIII, 1889, 92, 93, 112, 113; *Zlatá Praha* VI, 1889, 61).
[111] Např. Gabriel Max: Bublinky, *Zlatá Praha* V, 1888, č. 13, 193.
[112] WEISE 2003, 66.

Jako hlavní příjemce časopisu byl vnímán samozřejmě mužský čtenář – jakožto k pánu domu a držiteli rodinné pokladny se k němu redakce obracela zejména v případě výzev k předplacení. Po stránce obsahové se předpokládalo, že muž se bude orientovat na historická a vědecká pojednání a na aktuální zpravodajství. V této souvislosti můžeme jako sféru mužského zájmu vymezit především tematiku válečnou – jak na úrovni žánrové, tak i dokumentární.

I přes obecnou snahu o apolitičnost se české časopisy válečnému zpravodajství zcela nevyhýbaly. Již roku 1859 přinesly *Obrazy života* několik kreseb k probíhající italsko-rakouské válce. Některé časopisy registrovaly, ač spíše okrajově, i americkou občanskou válku. Prusko-rakouský konflikt probíhající v roce 1866 zaznamenal v několika kresbách časopis *Praha*; vzhledem k okolnostem s pochopitelným odstupem jednoho roku.[113] Větší prostor dostaly současné události v souvislosti s prusko-francouzskou válkou v letech 1870–1871. Ačkoliv sympatie českého čtenáře v tuto chvíli patřily jednoznačně francouzské straně, kresby (přejímané pochopitelně ze zahraničního tisku) prezentují válečné dění s maximální objektivitou. Naproti tomu v zobrazeních současně probíhajících bojů Pařížské komuny již lze vycítit podtext nepřátelství vůči povstalé lůze.

Jak jsme již zmínili, největší pozornost věnovaly české magazíny tzv. Velké východní krizi v letech 1875–1878; intenzivnímu zájmu se těšila i rusko-turecká válka 1877–1878. V obou případech byla atraktivita těchto událostí dána nejen náklonností ke slovanským národům, ale i odvěkými obavami z rozpínavosti Osmanské říše.

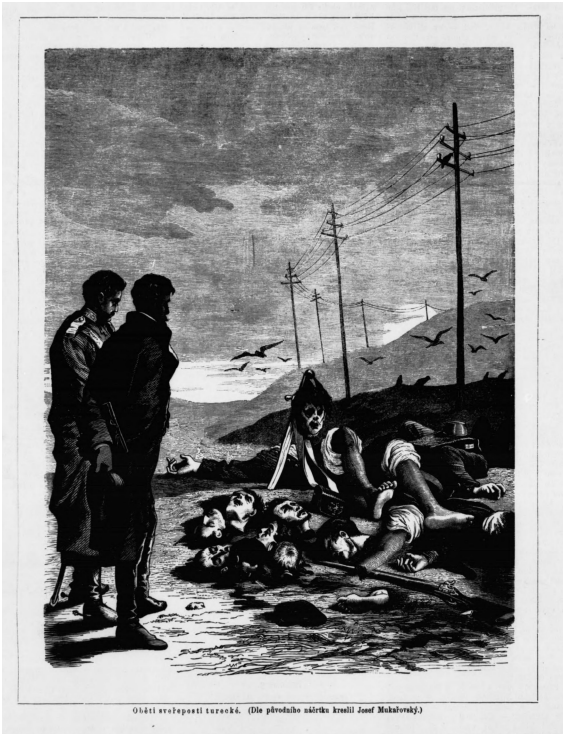
Kresby ilustrující válečné události lze obecně rozdělit do několika skupin. První jsou suše popisné scény bitev, vojenských manévrů a ležení, stejně jako podobizny vojevůdců a zajatců, které byly nejčastěji vytvářeny podle fotografií. Do další patří záznamy konkrétních událostí, u nichž lze předpokládat osobní přítomnost (nebo alespoň osobní angažovanost) kreslíře. Obsahují narativní a také hodnotící podtext. Bojové scény, motivy únosů, plenění a útrap civilního obyvatelstva lze shrnout termínem „hrůzy války". V případě balkánských bojů často kladou důraz na kontrast mezi evropským civilizovaným světem a barbarstvím tureckých vojáků. Jedním z explicitních příkladů je kresba Josefa Mukařovského *Oběti sveřeposti turecké* **[123]**, v níž je děsivý výjev hromady zohavených lidských ostatků situován v krajině, kterou prochází elektrické vedení.

Poslední skupina kreseb je zasvěcena čirému dobrodružství, jaké člověk zažívá při čtení románů. Dobro a zlo je zde abstrahováno na dějotvorné principy a konkrétní historické události se stávají výchozím bodem finálně nadčasového výjevu. V tomto případě poskytuje kulturní vzdálenost tureckého světa kresbám potřebnou atraktivitu a zvyšuje jejich napínavost. K mistrům tohoto vypravěčského pojetí válečné kresby patřil zejména František B. Zvěřina,[114] v českých časopisech se s ním ale setkáme i z ruky Huga Schüllingera či Ferda Kikerce. Válečné události zpracované do velkolepých „historických" pláten pak časopisy prezentovaly zejména v podání ruských malířů – Vasilije Vasiljeviče Vereščagina a Ilji Jefimoviče Repina. Reprodukce těchto děl již nebyly vázány na aktuálnost tématu a objevovaly se v časopisech i s mnohaletým odstupem.

---

[113] Více viz kapitola VIII.

[114] Viz DLÁBKOVÁ 2008, 42–44.



123. Josef Mukařovský: Oběti sveřeposti turecké, Světozor 1877



124. Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský: Bulharka s dětmi, Obrazy života 1860

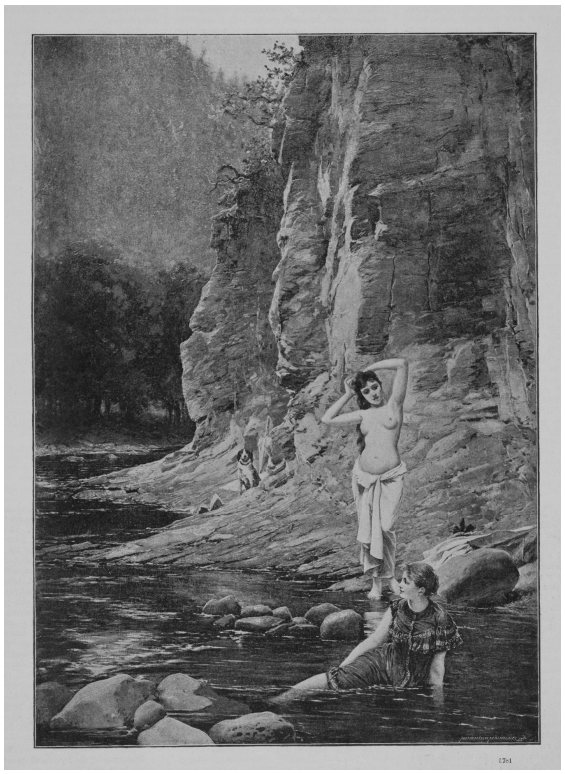
Dalším námětem, u nějž můžeme předpokládat cílení na mužského čtenáře, jsou lovecké výjevy. Jejich četnost v ilustrovaných časopisech silně konkuruje válečné tematice. Nejčastěji se jedná o žánrové scény, některá zobrazení mají etnografický ráz. V rámci časopisů výjimečné záběry z aktuální lovecké sezony představují dvě reprodukce maleb Jaroslava Věšína, jejichž hlavní postavou je arcivévoda František Ferdinand d'Este.[115] V žánrovém zpracování však není lov vyhrazen pouze šlechtě, naopak – objevuje se převážně ve zlidovělé verzi. Za oblibou této tematiky v ilustrovaných časopisech tak můžeme nalézt několik důvodů. Jestliže jsme si povšimli, že české magazíny se vyhýbaly zobrazování vyšší společnosti, lovecké náměty jako by tuto chybějící složku nahrazovaly. Navíc pocházejí nejčastěji z rukou slovanských, zejména polských a ruských umělců, takže vyhovují i z národního hlediska. V neposlední řadě pak lov jakožto jakási „odlehčená verze" války uspokojoval atavistické potřeby městského čtenáře.

K „mužským záležitostem" můžeme počítat také sport, s jehož vyobrazením se však v časopisech setkáme teprve na přelomu století. V předcházejících dekádách se sportovní tematika objevovala výhradně v souvislosti se sokolským hnutím; nad pohledy na veřejná cvičení však výrazně převažují výjevy z každoročních šibřinek. Ve chvíli, kdy sport začíná pronikat na stránky magazínů ve větším měřítku, se již v naprosté většině jedná o reprodukce fotografií. K autorům nemnoha reportážních kreseb ze sportovních akcí konce století patří Viktor Oliva a Karel Štapfer – zaměřují se zejména na cyklistiku a veslování.

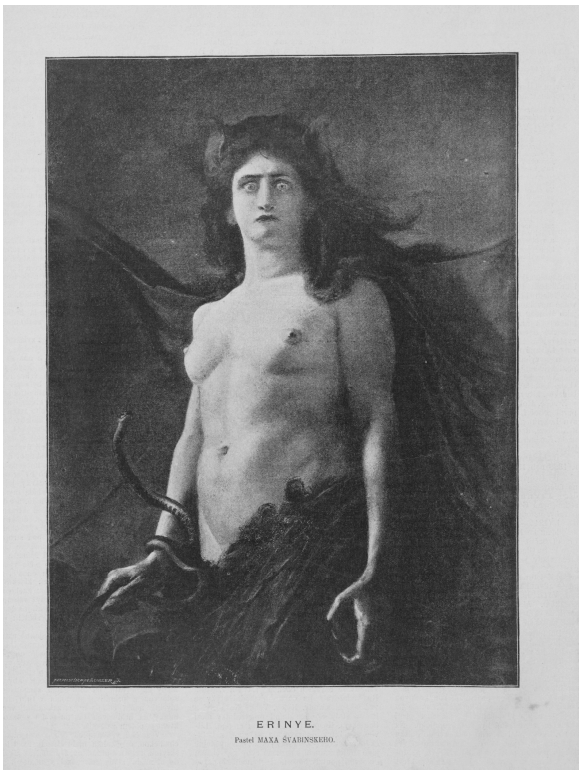
[115] Jaroslav Věšín: J. V. arcivévoda Fr. Ferdinand d'Este přijímá zprávu o výsledku honby v Průhonicích, *Světozor* XXV, 1891, č. 30, 353; Jaroslav Věšín: Arcikníže Ferdinand Este na lovu, *Zlatá Praha* IX, 1892, č. 32, 377.

Zatímco u předešlých témat byla orientace na mužského diváka/čtenáře zřejmá a otevřená, zcela jinak je tomu u motivů erotických. Ačkoliv v rámci rodinného charakteru časopisů byly takové konotace oficiálně zcela nepřípustné, je jisté, že řada reprodukcí je musela u čtenářů vyvolávat.[116] Týkalo se to např. antických, raně křesťanských a orientálních žánrů, které spojovaly zobrazení spoře oděných hrdinek s bukolickou náladou nebo naopak dramatickou akcí. Podobné účinky měly i některé etnografické ilustrace. Již český lidový oděv, sestávající ze sukně po kolena a otevřeného živůtku, nabízel oproti komplikovanému městskému šatu mnoho zajímavých pohledů (svědčí o tom např. kresby Josefa Mánesa). Pod rouškou národopisného zájmu však do časopisu mohla proniknout i daleko odvážnější verze lidového odění – viz ilustrace *Bulharka s dětmi*, kterou Friedberg-Mírohorský připojil k vlastnímu článku *Cesta do Valašska a po Valašsku* v *Obrazech života* 1860 **[124]**.

Samostatnou kapitolu pak v této oblasti představují scény koupání – zejména ty, do nichž je vložen quasi mytologický či pohádkový podtext, umožňovaly pojednání nahého ženského těla. Hlavním zástupcem tohoto žánru byl zmíněný Beneš Knüpfer, jehož mořské výjevy s najádami a tritony časopisy publikovaly s velkou oblibou. Z jejich popularity těžili i další umělci, i když ne vždy dosáhli podobné sugestivity výrazu – např. Adolf Liebscher v obraze *V chladících vlnkách* vedle sebe poněkud komicky postavil dívku v moderním koupacím úboru a nahou ženu, opatřenou pouze dekorativní draperií **[125]**.



125. Adolf Liebscher: V chladících vlnkách, Zlatá Praha 1895



126. Max Švabinský: Erinye, Světozor 1895

[116] „*Charakteristisch für das Familienblatt war von Anfang an eine mehr oder weniger streng ausgeprägte moralische Grundhaltung, die es sowohl unteren Gesellschaftsschichten wie auch jüngsten Familienmitgliedern ermöglichen sollte, alle Beiträge ‚gefahrlos' zu rezipieren: Zum moralischen Programm der Familienzeitschriften gehörte demnach die Vermeidung alles Politischen und Erotischen.*" GRAF 2003, 2.3.

Erotické fantazie však nemusely být nutně vázány na míru odhalení ženského těla – jak dokládá vzpomínka Svatopluka Čecha, v prudérní dobové společnosti stačilo mladým mužům k probuzení tabuizovaných pudů i daleko méně.[117] Z tohoto úhlu pohledu se časopisy plné zasněných dívek polehávajících na divanech či vyhlížejících zpoza rozkvetlého keře mohly stát doslova minovým polem. Zatímco v těchto typizovaných žánrových dílech se mísil sexuální aspekt se sentimentálním, uvolňující se atmosféra konce století přinesla do časopisů nový typ ženy; jeho ztělesněním se stala Pařížanka.[118] Zobrazena jako mladá dívka svěží krásy a nepříliš upjatých mravů, symbolizovala přímočarost moderního života, zbaveného maloměstské pruderie.

S koncem století pronikl do ilustrovaných časopisů také obraz *femme fatale*, ženy, jež „jako osudová síla ničí muže a zvěstuje neodolatelnou moc pohlaví".[119] Jelikož byl tento typ spojen s vyjadřovacími prostředky secese a symbolismu, nesetkáme se s ním příliš často; patrně i z toho důvodu, že svým znepokojivým charakterem příliš nezapadal do převážně nekonfliktního a konzervativního pojetí rodinného časopisu.[120] Existující reprodukce proto halily typ osudové ženy do fantaskního či mytologizujícího hávu – viz např. *Erinye* Maxe Švabinského **[126]** či *Démon* Viktora Olivy (*Zlatá Praha* 1908).

Ačkoliv se časopisy obracely na muže jako předplatitele, byly si současně dobře vědomy početné čtenářské obce v řadách žen.[121] Ve svém přístupu k ženám přitom vycházely z dobových stereotypů. Když *Kritická příloha k Národním listům* roku 1863 přinesla zprávu o změně ve vedení *Rodinné kroniky*, vyjádřila i naději, „*že se dobrému zábavnému časopisu českému konečně podaří vytlačiti z českých rodin ty německé cizopasníky jako ‚Gartenlaube', ‚Familien-Journal', ‚Novellenzeitung' a jak se všechny ty jarmareční plody německého knihkupectví jmenují, a že se tím způsobem zejména našim ženám a děvám dostane místo otravujícího cizozemského koření, chutné, zdravé a jadrné stravy domácí.*"[122] Naznačila tím nejen to, že české ženy patří k většinovému publiku německých rodinných

---

[117] „*Vzpomínám, kterak jeden z nás kdysi začal předčítati nějakou novou knížku, ale uvízl hned v první větě. Povídka začínala asi takto: ‚Z jasně zelené houštiny lesní vynořil se roztomilý slaměný klobouček s růžovými stuhami, pod nímž laškovně blýskala dvě jiskrná očka dívčí...' Předčitatel dospěl pouze k růžovým stuhám, ale pak, mrknuv okem po následujícím řádku, zarazil se, zčervenal a odšoupl knížku s rozpačitým smíchem. ‚No, copak je slaměný klobouk něco zlého? jen čtěte dále!' pobídla ho s úsměvem paní domácí a také její mladá neteř začala se potichu šibalsky smáti. Předčitatel, červený jako rak, začal znovu, ale skončil ještě dříve než poprvé. Knížku vzal srdnatě jiný; leč ani on nedostal se k jiskrným očkám dívčím. Žádný nebyli bychom dále čtli za živý svět...*" Svatopluk ČECH: *Kniha vzpomínek. Vybrané spisy Svatopluka Čecha* V (ed. Ferdinand Strejček). Praha 1926, 135. Cit. in: MACURA 1999, 7.

[118] K typu „české Pařížanky" na Olivově plakátu *Zlaté Prahy* viz ISKIN 2007.

[119] WITTLICH 1986, 149.

[120] „*Takzvaná „moderní žena" byla v době začínajících emancipačních snah vnímána jako iritující a subverzní faktor, ohrožující stabilitu dosavadního řádu.* (…) *S obrazem „nové ženy" začalo do povědomí širší veřejnosti pronikat také téma erotiky a sexuality, do té doby tabuizované.*" VOJVODÍK 2011, 131.

[121] Podle zjištění Birgit Wildmeister v případě *Gartenlaube* představovaly ženy největší čtenářskou skupinu; WILDMEISTER 1998, 122. Ke vztahu *Gartenlaube* ke svým čtenářkám viz také BELGUM 1998, 119–141.

[122] [anonym]: Rodinná kronika, *Kritická příloha k Národním listům* (nultý ročník), 1863, 17. O české čtenářky se intenzivně ucházely již časopisy doby předbřeznové; od konce třicátých let přitom zájem českých žen o domácí periodický tisk výrazně roste, což lze přičítat i jejich rostoucí účasti na národně obrozeneckých aktivitách. Viz KUSÁKOVÁ 2012, 217–219.

magazínů, ale také to, že nejsou schopny posoudit nevhodnost takového čtiva z národního hlediska.[123]

Poukaz na „specificky ženské" povahové rysy se někdy objevil i v komentářích k reprodukcím. Když *Světozor* otiskl první obraz Alšova cyklu *Praha*, doprovodný text začínal těmito větami: „*Mikuláš Aleš* (...) *komponoval pro náš list cyklus zajímavých allegorických obrazů, jichž předmětem jest oslava stověžaté Prahy. Jest jich šest, i neváháme laskavým čtenářkám sděliti již nyní jejich nadpisy, z nichž zajisté bude jim lze domysliti se obsahu jejich*."[124] Z toho, že časopis v tomto případě oslovuje výhradně čtenářky, nelze usuzovat ani tak na extrémní oblíbenost umělce mezi ženami, jako spíše na předpokládanou chorobnou zvědavost ženského pokolení.

Stereotypní vnímání čtenářek se odráží i v okruhu témat, jež byla předkládána obrazovou částí. Obecně lze říci, že pro ženy je zobrazován ženský svět – od prvního zamilování, přes svatbu, manželský život a mateřství, až po běžné úkony všedního dne – domácí práce, návštěvy, četbu či psaní dopisů. Pro všechny tyto náměty platí, že se pohybují v hranicích zavedených žánrů. Když se odehrávají v prostředí venkova, akcentují přirozenost vesnického života, oproštěného od přetvářky a povrchnosti města. Žena-hospodyně je zobrazována nejčastěji v kuchyni, obklopena kupou dětí.

Protipólem venkovských scén je prostředí městské vyšší střední třídy. Liší se v mnoha ohledech. Jak jsme zmínili výše, do výjevů námluv a prvních lásek se častěji vkrádají negativní podtóny. Především je však zdůrazňována atomizace městské společnosti. Zatímco svatba na venkově představuje veselici, které se účastní celá vesnice, ve městě jde o uzavřený okruh nejbližšího příbuzenstva.[125] I obraz rodiny se zmenšuje na intimní společenství tří osob – otce, matky a dítěte (často za asistence chůvy) a při většině domácích úkonů je žena zobrazena zcela sama.

Specifickou kategorii v rámci těchto domácích činností tvoří čtení a psaní.[126] V pozici čtenáře jsou zobrazováni příslušníci obojího pohlaví, můžeme si ale povšimnout, že zatímco muži čtou v naprosté většině noviny, ženám jsou do rukou vkládány romány nebo časopisy.[127] Souvisí to opět se stereotypní představou omezeného intelektu ženy, kterou naznačil již výše citovaný úvodník z *Leipziger Illustrirte Zeitung* – mužům přísluší vzdělávání a zájem o veřejné

---

123 Viz např. povídka Svatopluka Čecha *Thusnelda* (1874), v níž má česká dívka začtená do povídky v německém magazíně ve vlasech natáčky z rozstříhaného českého časopisu. Text končí výmluvným zvoláním: „*Nuže, zamhuř očka, spi sladce, milostná dcerko vlasti s německou literaturou v hlavě a s českou na hlavě!*" Podobná kritika se ale netýkala pouze Češek. *Ruch* roku 1881 otiskl fejeton, v němž autor sžíravě glosuje oblibu německých listů mezi srbskými vlastenkami: „(...) *Druhý list, jenž došel, byla ‚Uiber Land und Meer'. Ostýchavá Lenka prohlédne všechny stránky a podá jej pak sestřičce s pokynutím: ‚Lese der Mutter dies vor.' Ljubica opravdu vzala list a čtla krásným svým hlasem jakousi hrdinskou báseň. Byla tak dojemná a zároveň nadšení vzbuzující, že jsem mněl viděti sedm Švábů, známých to rytířů jak vedou válku se zajícem a jak si kollega Hans veliké boty obul, aby jej zajíc nemohl kousnouti. – Jak krásně by tomu nebeskému stvoření slušelo čtení některé srbské junácké písně, opěvující nadšenými slovy slávu a junáctví Marka Kraleviče!*" Ladislav ALIN: Půl hodinky ve společnosti srbských dám, *Ruch* III, 1881, 306. Za upozornění na Čechovu povídku děkuji Michalu Fránkovi.

124 [anonym]: Praha rekovná, *Světozor* XVI, 1882, č. 29, 347.

125 Viz WILDMEISTER 1998, zejm. 83–88.

126 Zatímco v předešlých staletích bylo čtení zobrazováno jako záležitost široké společnosti, v 19. století se stává intimní záležitostí. Společenský status zůstal zachován u námětů veřejného předčítání Bible, a to především v rámci historického žánru. BURKE 2010, 101.

127 WILDMEISTER 1998, 77.

záležitosti, ženy se četbou mají především bavit.[128] Motiv psaní je časopisy naopak prezentován jako čistě ženská záležitost. Psaní dopisů, které po staletí představovaly jediný prostředek komunikace na dálku, skutečně tvořilo podstatnou část denního programu ženy ze střední a vyšší třídy. V podání žánrových výjevů se jedná zejména o korespondenci milostnou. V souladu s představou ženy jako senzitivní bytosti se přitom jak při čtení, tak i během psaní dopisu hrdinka těchto scén velmi často zasní – společníkem romantického oblouznění může být i ilustrovaný časopis **[127]**.

Právě obraz ženy zasněně hledící do dáli nebo ponořené do myšlenek, zachycené buď v intimitě svého salonku, nebo obklopené přírodou, patří k častým námětům žánrové malby zejména v osmdesátých a devadesátých letech.[129] Bohaté zastoupení těchto scén v ilustrovaných časopisech dokládá, že jejich sentimentální bezobsažnost se těšila velké oblibě. Spojovala v sobě několik funkcí – jak jsme zmínili výše, mužského diváka mohla zaujmout líbezná tvář a někdy až erotizující podtext, zatímco ženám umožnila nést se na vlně romantických představ.[130] Potěšení jim skýtala ale i díky detailům bohatých interiérů a nákladných toalet – samozřejmé je, že denní snění bylo vyhrazeno dívkám z vyšších tříd. Podobnost s módní kresbou je přitom často na hranici zaměnitelnosti obou žánrů **[128]**.



127. František Bohumil Doubek: Čtenářka, Světozor 1895



128. Anonym: Módní kresba, L'Illustration 1890

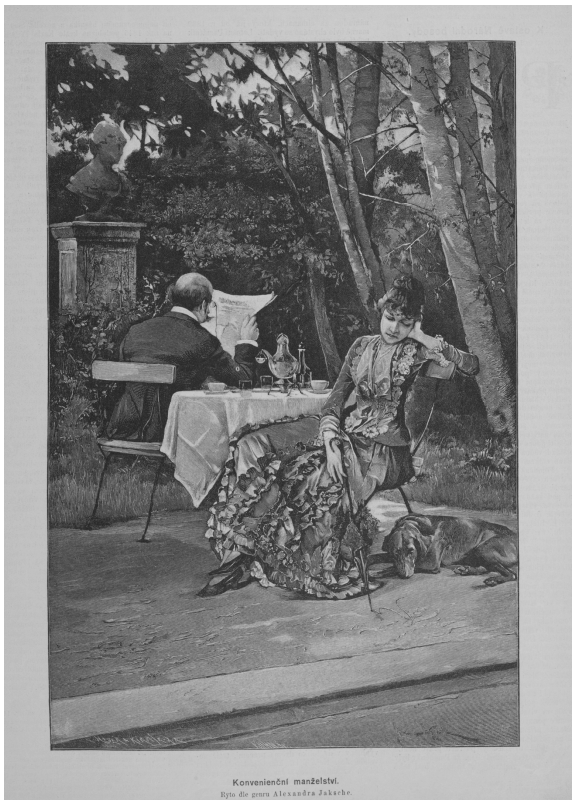
[128] „*Although women were not the only readers of novels, they were regarded as a prime target for popular and romantic fiction. The feminization of the novel-reader seemed to confirm dominant preconceptions about the female's role and about her intelligence. Novels were held suitable for women, because they were seen as creatures of the imagination, of limited intellectual capacity, both frivolous and emotional.* (...) *Newspapers, reporting on public events, were usually a male preserve; novels, dealing with the inner life, were part of the private sphere to which nineteenth-century bourgeois women were relegated.*" LYONS 1999, 319.

[129] V tomto obrazovém typu můžeme hledat jedno z východisek „bytostí odnikud", jak je ve své knize definovala Marie Rakušanová; viz RAKUŠANOVÁ 2008.

[130] Přitažlivé mohlo být i samotné zobrazení nicnedělání, jež pro běžnou středostavovskou ženu představovalo určitý luxus, neboť dobová společnost kladla důraz na neustálou zaměstnanost ženy. Viz Pavla VOŠAHLÍKOVÁ: Zábava a rozptýlení českých žen v 19. a počátkem 20. století. In: VOJÁČEK 2007, 341–352.

Převážně na ženy byla cílena i početná vyobrazení dětského světa. Jestliže v 17. a 18. století mívají obrazy dětí jakožto symbolu nevinnosti quasi alegorický podtext,[131] ve století devatenáctém nastává skutečný „kult dětí". Časopisy přinášely kromě řady reprodukcí maleb i množství původních kreseb, pro něž je charakteristický humorný náhled, pojednávající dítě jako malého dospělého. V hlavní roli těchto scén je idyličnost, bezkonfliktnost a roztomilost. Tu akcentují také zvolené tituly, které jsou často nadsázkou výjevu. Někdy název navozuje představu prostředí vysoké společnosti, ačkoliv se odehrává na venkově – příkladem může být kresba Karla Krejčíka *Ve vlastní ekvipáži* (*Světozor* 1882), představující chlapce, který nese maléhо sourozence v nůši. Jindy titul budí dojem zcela jiného žánru – jako *Hody Neronovy* Karla Fröschla, na nichž si tři děti hrají s dobráckým psem.[132] Podobné rysy přejímají také žánrové scény ze zvířecího života, které rovněž humorným způsobem parafrázují lidské jednání a parodují kompoziční schémata klasického umění (např. *Paridův soud* Gustava Süse, otištěný v *Gartenlaube* 1879, se odehrává na dvorku se slepicemi).[133] Nejvyšší možnou dávku roztomilosti pak přináší kombinace zvířecích a lidských mláďat.

Přestože v zobrazeních rodinného života převládá idealizující náhled, prezentující romantickou lásku, spokojené manželství a mateřské štěstí, nevyhýbají se časopisy ani jeho nega-



129. Alexander Jaksch: Konvenienční manželství, Světozor 1888



130. Heinrich Max: Po pohřbu jedináčka, Světozor 1878

131 BURKE 2010, 107.

132 Kresbu doplňuje charakteristický komentář: „...*Nelekej se, milý čtenáři a ještě milejší čtenářko, není to žádný velký historický obraz, plný neřesti a ukrutenství, žádné divoké bacchanale netvora Nerona – císaře, žádný pendant k proslulým ‚Neronovým pochodním' – anobrž prostičký motiv ze života rodinného* (...)" V. W. [Vilém WEITENWEBER]: Hody Neronovy (Vyobrazení na str. 217.), *Zlatá Praha* XII, 1894–1895, 228.

133 WILDMEISTER 1998, 118.

tivním stránkám. V městském prostoru je to především obraz nešťastné lásky či zkrachovalého vztahu. Zatímco tyto náměty bývají pojednány s patřičnou melodramatičností, vyobrazení vyhaslého manželství popisují především nudu a vzájemné odcizení **[129]**. Na venkově a v prostředí městské chudiny zastupují dramatická či tragická témata zejména nemoc a pohřeb – emocionálně exponovaná jsou obzvláště tehdy, pokud se jedná o dítě. Úmrtí dítěte, s nímž měla řada čtenářů osobní zkušenost, se však v podání časopisů nevyhýbá ani zámožným rodinám **[130]**.

O citlivé téma jde i v případě motivu „padlé ženy". Obsahuje jistou ambivalenci – z hlediska středostavovské morálky je taková žena hodna odsouzení, současně je však na ni často nahlíženo jako na oběť, jež zaslouží soucit, a to i v případě nemanželského početí.[134] Shovívavým tónem hodnotí tuto postavu např. komentář obrazu L. Deschampse *Opuštěná* ve *Světozoru* 1883: „*Ubohá žena! Jak krutě se pomstilo její provinění! Původem nynějšího jejího utrpení byla láska prudká, opravdová, nezištná.* (...) *Je opuštěna, na vždy znectěna a trne pomýšlejíc na budoucnost svou i ubohého děcka, jež jako růžové poupě zardělé klidně spí před ní na kolébce. V takovýchto okamženích rodívají se zločiny. Zda-li klesne zoufajíc ještě hlouběji nebo povznese-li ji láska k dítěti na výši mateřské počestnosti a důstojnosti?*"[135]

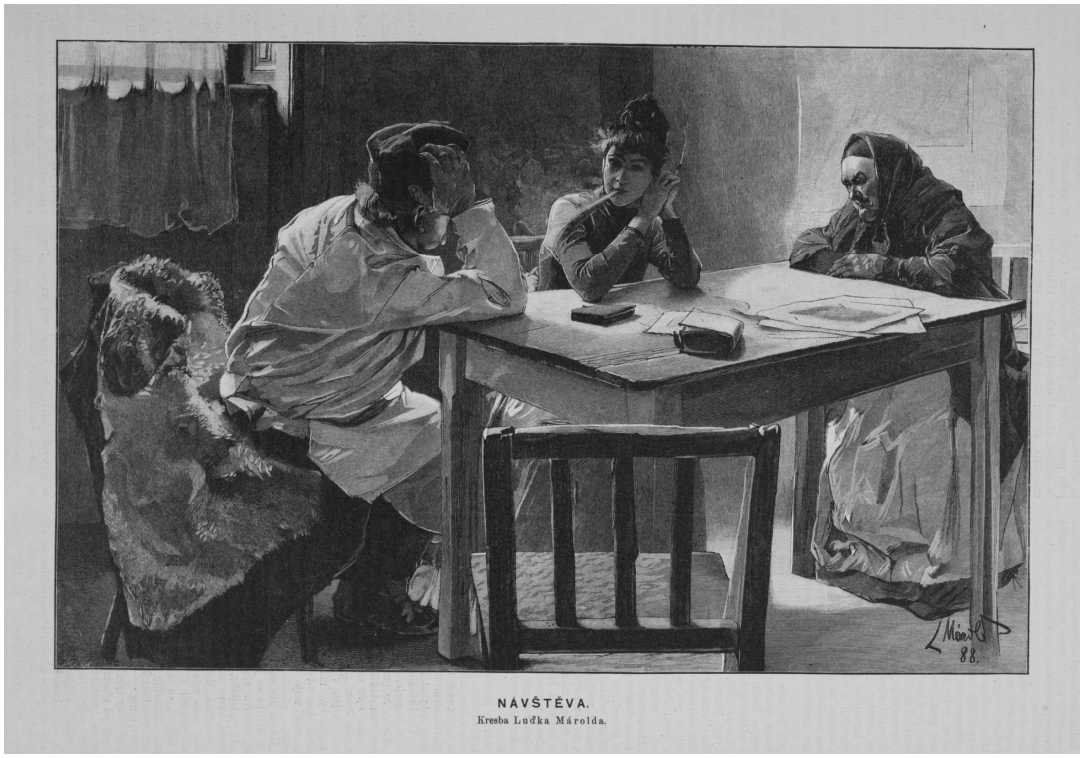
Text přitom naznačuje extrémní „řešení" této situace, jaké představovala vražda, resp. sebevražda. Dobrovolná smrt zneuctěné dívky na stránky časopisů pronikla, pochopitelně pouze ve stylizovaném romantizujícím podání.[136] Zabití nemanželského dítěte, kterému se dobová literatura nikterak nevyhýbala, však patřilo k příliš drastickým námětům; dokládá to i přijetí obrazu Gabriela Maxe *Vražedkyně dítěte* (s jehož reprodukcí se v českém tisku nesetkáme).[137]

Zcela jinak byla vnímána dívka, která se nestala obětí svůdce, ale na společenské dno ji přivedla vlastní zhýralost. Toto téma pojednává např. dříve zmíněná Maroldova kresba *Návštěva* s textem Ignáta Hermanna **[131]**. Děvče, jež odešlo z vesnice do služby, se vrací na návštěvu k rodičům již jako velkoměstská slečinka, štítící se svého původního domova. Textový komentář její mravní úpadek detailně rozvádí; v obrazovém ztvárnění je jednoznačným atributem zkaženosti cigareta v dívčině ruce.[138]

Východiskem motivu padlé ženy je skutečnost, že poté, co se žena pokouší žít a jednat samostatně, tedy jako muž, následuje trest – přinejmenším ve formě společenského vyloučení. Podobné závěry předkládají i karikatury; s několika z ruky Antonína Gareise se setkáme ve *Světozoru* v sedmdesátých letech. Roku 1871 nakreslil již zmíněnou řadu karikatur ženských účesů, mezi nimiž se objevil i *„Chapeaux à la Emancipation"*[139] – obraz ženy-mužatky zde opět dokres-

[134] Viz Martina HALÍŘOVÁ: Reflexe svobodné matky ve společnosti. In: VOJÁČEK 2007, 83–86.
[135] [anonym]: Opuštěná, *Světozor* XVII, 1883, č. 35, 415.
[136] Kuno von Bodenhausen: Konec zrazené. Dle obrazu Bodenhausenova na dřevo ryl M. Weber, *Světozor* XVIII, 1884, č. 3, 32.
[137] Viz FILIP/MUSIL 2011, 108–116.
[138] Stejný význam má cigareta např. také na reprodukci obrazu Karla Zewyho Dvě sestry. *Světozor* XXI, 1887, č. 50, 796.
[139] Antonín Gareis: Nejnovější módy pro dámy: Chapeaux à la Emancipation, *Světozor* V, 1871, č. 21, 245.

lovala cigareta.[140] V následujících letech se pak zaměřil na scény „z budoucnosti ženské emancipace“, kdy budou ženy zastávat pozice mužů – politička, lékařka, účetní – a mužům připadne starost o děti a domácnost **[132]**.[141]



131. Luděk Marold: Návštěva, Světozor 1889


Co si paní hoví u sklenice vína,
manžel její koupá nadějného syna.

132. Antonín Gareis: Konečné rozřešení ženské otázky (výřez), Světozor 1875



133. Anonym: Slečna Bardozova, arcidoktorka sociálních věd, Zlatá Praha 1893

[140] Módu využívaly ilustrované časopisy jako prostředek k zesměšnění ženských snah o emancipaci již dříve. Julia Thomas ve své stati o krinolíně pojednává o karikaturách této módní novinky, které přinášel britský *Punch* na přelomu padesátých a šedesátých let 19. století. Kresby se zdánlivě vysmívaly její neforemnosti a prezentovaly ji jako důkaz ženiny nesoudnosti a nepraktičnosti, ve skutečnosti však krinolína představovala symbol narůstající ženské síly – oproti dřívějšímu množství spodniček umožňovala snazší pohyb a především se v ní žena stávala nepřehlédnutelnou. Viz THOMAS 2004, 77–103.

[141] Antonín Gareis: Obrázky z příští doby ženské emancipace, *Světozor* VIII, 1874, č. 18, 214; č. 21, 250; Konečné rozřešení ženské otázky, *Světozor* IX, 1875, č. 7, 82; č. 13, 148.

Ačkoliv se může zdát, že podobné kresby byly určeny spíše k pobavení mužských čtenářů, ve skutečnosti jsou adresovány ženskému publiku. Dávají mu najevo, že žena se má držet své role, jinak se vystaví odlišné formě společenského vydělení – výsměchu. Se stejnými klišé pracuje i futuristický román *Z divů dvacátého věku* A. Robidy, který otiskla *Zlatá Praha* 1893. Ilustrace představující senátorku a vědkyni 20. století jsou spojením osvědčených typů staré panny a „modré punčochy" **[133]**.[142]

Závěrem je nutné podotknout, že i přes výše uvedené příklady byly české ilustrované časopisy ženskému hnutí většinou příznivě nakloněny; pravidelně referovaly o boji za práva žen v zahraničí a o jejich pokrocích na cestě za vzděláním[143] a také domácími články se většinou obracely k ženám jako inteligentním a kultivovaným osobám. Je to tedy právě obrazová část časopisů,[144] která udržuje konzervativní pohled na ženu – což jistě kvitovala nejen většina mužů, ale i běžných středostavovských čtenářek. Dobovou ambivalenci v pohledu na ženskou rovnoprávnost výmluvně vyjádřila spisovatelka (a pozdější první česká poslankyně) Božena Viková-Kunětická v tisícím čísle *Světozoru*: „*Vidím-li muže péci lívanečky a ženu píšící filosofický aforismus, shledávám to oboje zcela přirozeným. – Až k zoufalství nepřirozeným zdá se mně však býti, chce-li si žena pochutnati na lívanečkách mužových a hledá-li on v aforismu jejím některý problém společenský nebo světový vážně rozřešený.*"[145]

[142] Autor ilustrací zde není uveden.
[143] Např. *Světozor* 1892 přinesl podobiznu a krátký článek o české lékařce v Bosně. Dr. Anna Bayerová, *Světozor* XXVI, 1892, č. 17, 203–204.
[144] Nezanedbatelný je v tomto směru jistě i podíl publikované beletrie, jež rovněž vyznívala pro zachování tradičních ženských rolí. BELGUM 1998, 140.
[145] *Světozor* XX, 1886, č. 39, 623.

VII. „Učiti se kráse." Umění na stránkách ilustrovaných časopisů

„*Není žádné pochybnosti, že illustrované časopisectvo vůbec má v literárním i uměleckém rozvoji význam velice důležitý, jenž tím jasněji se vyznačuje, čím více ten který národ nad jiné duševní svou silou vyniká. Ve Francii, v Anglii, v Německu a v Italii stalo se umění požadavkem všeobecnosti, a sice takovou měrou, že učinilo sobě z časopisectva illustrovaného téměř vlastní své orgány, kteréž v dokonalosti výši umění nynějšího přiměřené podávají nejširším kruhům vše to, co pouhým slovem vysloviti neb znázorniti nelze. Dobrou reprodukcí uveřejněnou v illustrovaném časopise vniká plod znamenitého mistra v způsobilosti někdy až překvapující i tam, kam by jinak jistě nevniknul, a známost čili v l a s t n í n á z o r o s k u t e č n é m r o z v o j i u m ě n í š í ř í se takovým způsobem daleko mimo ‚tepnu života'.*"[1]

Citací z textu Edvarda Jelínka uvádíme kapitolu, v níž se chceme blíže zamyslet nad rolí uměleckého díla v ilustrovaných časopisech. Budeme mimo jiné vycházet ze zjištění, k nimž jsme došli v předešlých kapitolách. Jestliže stěžejní úlohou časopisecké reprodukce bylo přinášet informaci, nyní se pokusíme nahlédnout, do jaké míry se tato informace vztahovala nejen k obsahu díla, ale i ke kontextu jeho vzniku a k jeho samotné podstatě uměleckého artefaktu. Zamyslíme se také nad způsoby prezentace uměleckého díla v rámci výstav, nad postupy umělecké kritiky ve vztahu k reprodukci a také nad uchopením uměleckého díla jednotlivými grafickými technikami.

V prezentaci díla ilustrovanými časopisy narážíme na samu podstatu dobového vnímání umění veřejností. Časopisy stojí na počátku procesu popularizace a devalvace uměleckého díla, jsou první platformou, v níž mnohonásobně rozmnožený obraz vstupuje i mezi nejprostší lid. Ve způsobu, jakým bylo s obrazovou přílohou nakládáno, můžeme tedy číst také přístup většinového publika k uměleckým dílům na výstavách nebo ve veřejném prostoru. Některých těchto aspektů jsme se dotkli již v kapitole o vztahu obrazu a textu, nyní se jim budeme věnovat podrobněji.

Jelínkův poukaz na ilustrované časopisy jakožto nositele vzdělávání o výtvarném umění nebyl v podstatě ničím překvapivým. V rámci dvou všeobecně deklarovaných základních složek obrazových magazínů, tedy zábavné a edukační, se samozřejmě počítalo s tím, že budou své čtenáře vzdělávat také v oblasti umění. To se týkalo již penny magazínů. Od počátků publikovaly především architektonické monumenty minulosti – např. Šafaříkův *Světozor* otiskl v prvém roce své existence řadu pohledů na významné evropské chrámy, samozřejmě v reprodukcích přejatých ze zahraničního tisku. Mezi malířskými a sochařskými pracemi pak dominovala díla klasického Řecka, italské renesance, klasicismu 17. století a holandského

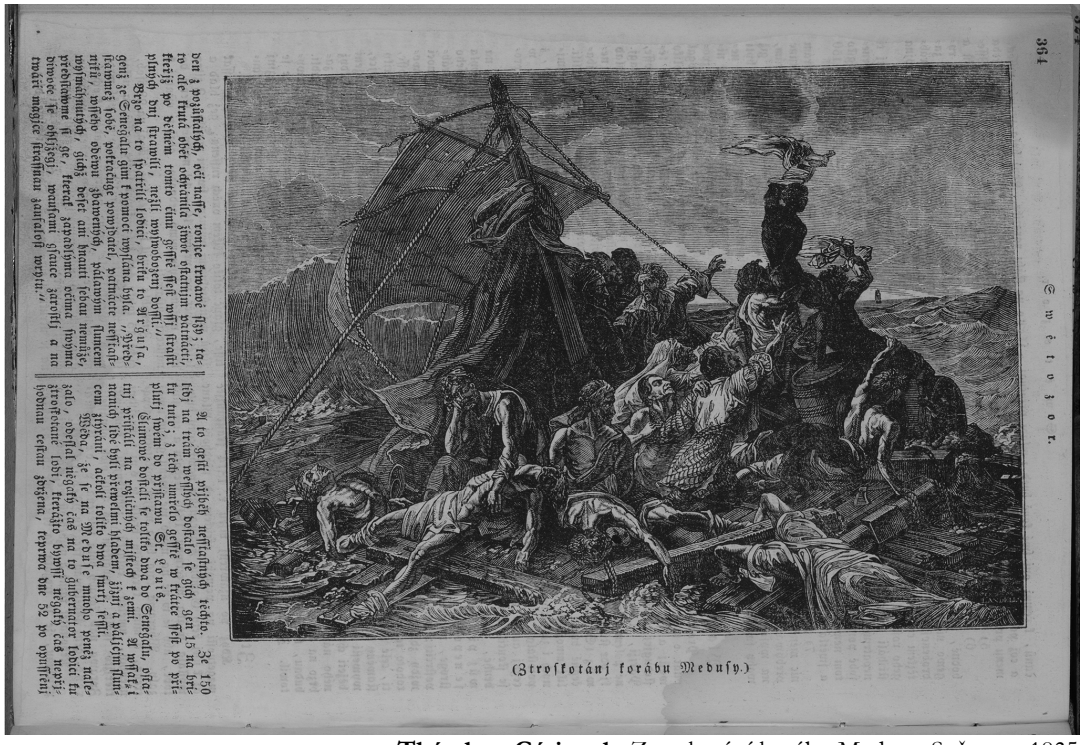
[1] JELÍNEK 1880, 36.

realismu, doplněná občas o vybrané práce ze současných výstav. Jak poznamenal Allan Ellenius, cílem časopisů tehdy bylo přiblížit čtenáře vkusu, jaký se vyučoval na akademiích.[2]

Na základě podstaty různých uměleckých oborů by se dalo předpokládat, že zatímco reprodukce architektonických děl v sobě zahrnovaly také určitý místopisný, cestopisný či dějepisný aspekt, v prezentaci obrazů a plastik již šlo výhradně o samotné umělecké dílo. V kapitole o vztahu obrazu a textu jsme ale viděli, jak mnohými způsoby mohly časopisy uměleckou předlohu prezentovat, a také to, že sama její podstata, okolnosti jejího vzniku a její hodnocení z uměleckého hlediska byly často až na posledním místě. Totéž platilo i pro penny magazíny.

Allan Ellenius upozorňuje na reprodukci Géricaultova *Prámu Medusy*, již otiskl švédský *Lördags-Magasinet* roku 1842. Tentýž obrázek nabídli českým čtenářům i *Panorama des Universums* roku 1834 a *Světozor* v roce následujícím **[134]**. Reprodukce mají nejen shodný původ, ale také text, jenž je doprovázel – v něm je podrobně popsán celý tragický příběh, o autorovi obrazu, či alespoň o tom, že se vůbec jedná o reprodukci obrazu, v něm však nepadne ani slovo. Již v nejranější fázi ilustrovaných časopisů se tak setkáváme s hlavním rysem, jenž bude časopisecké praxi dominovat v nadcházejících dekádách a který jsme zmínili již dříve – zřetelným upřednostněním obsahu díla nad jeho provedením.[3]

I přes tento poněkud ambivalentní postoj k prezentaci uměleckého díla platily ilustrované časopisy po celé Evropě za jednu z nejpodstatnějších cest, kterou se umění dostávalo k širokému publiku. V dnešních měřítkách je jen těžko představitelné, jak velké množství aktu-


(Ztroskotánj korábu Medusy.)

134. Théodore Géricault: Ztroskotání korábu Medusy, Světozor 1835

[2] ELLENIUS 1984, 74.

[3] „*The picture is reduced to an illustration and becomes part of a news reportage, thus foreshadowing the formulas of pictorial journalism that were to develop towards the middle of the century.*“ Ibidem, s. 75.

álních uměleckých výtvorů se na stránkách časopisů pravidelně objevovalo. Tyto reprodukce měly přitom dalekosáhlý dopad – zvláště v případě zahraničního umění byly často jedinou možností, jak se s nimi mohla veřejnost seznámit a významnou roli hrály i v samotném uměleckém světě. Známý je např. obdiv, který Vincent van Gogh choval k časopisu *The Graphic*, i to, že zde publikované ilustrace ovlivnily jeho vlastní tvorbu.[4]

Vysoký kredit ilustrovaných magazínů se však neomezoval pouze na reprodukovaná díla. Již samotný text v renomovaném periodiku stačil k tomu, aby uvedl daný umělecký výtvor v širší známost, a pokud časopis nedisponoval reprodukcí, bez váhání přejal alespoň její popis – příkladem může být článek ve *Světozoru* 1880, jenž referoval o novém Siemiradzkého plátně. Podrobný popis díla byl uvozen větou: „*Henryka Siemiradzkého ‚Mečový tanec' jest podle popisů, jež o něm vyskytují se v časopisech, jednou z nejzdařilejších prací výtečného téhož umělce*."[5]

Přestože většina časopisů pravidelně informovala o probíhajících výstavách, přinášela reprodukce významných prací, zaznamenávala díla vznikající ve veřejném prostoru, otiskovala návrhy zaslané do nejrůznějších soutěží a mnoho dalšího, bylo by chybou považovat je za zcela objektivní obraz umění své doby. I časopisy měly své preference, okruh sympatizantů, politických podporovatelů, mecenášů apod. a všechny tyto aspekty mohly zkreslovat výsledný výběr děl, jež se ocitla na jejich stránkách. Základní premisou při tomto výběru pak byla středostavovská orientace magazínů, jež jim udávala konzervativní směr. Výrazněji se to začalo projevovat na sklonku století, kdy se obraz umělecké tvorby prezentovaný ilustrovanými časopisy postupně začíná vzdalovat dobové realitě. Všechny tyto roviny je třeba brát v úvahu, pokud se chceme zabývat uměním v obrazových časopisech.

Ke vzdělávací úloze ilustrovaných listů se vztahuje také apel Miroslava Tyrše, který vznesl ve svém pojednání *O podmínkách vývoje a zdaru činnosti umělecké*: „*Máme výdatnější pomoci a podpory veřejných listů našich se dovolávat? Máme tu vytknout, že zvláště illustrovaným časopisům našim náleží, aby v přední řadě umění na zřeteli měly jednak reprodukcí českých děl uměleckých a sem tam i cizích, nad jiné vynikajících, jednak – ovšem že nikoli povrchními – pojednáními o jednotlivých oborech umění, jež dle možnosti obraz podporuje?*"[6]

Toto provolání pochází z roku 1873, tedy z doby, kdy mezi českými obrazovými magazíny vynikal *Světozor* se standardní úrovní ilustrací i celkem početnou čtenářskou základnou. Současně však v této době ani tento list zdaleka neměl „vyhráno"; již zmíněný katastrofální neúspěch Mánesovy *Hudby pohřební* (viz s. 74) jako prémie za rok 1874 ukázal, že čtenáři nebyli připraveni na to, že by je časopis měl jakkoliv umělecky kultivovat či vzdělávat. Zároveň se Tyršův apel dotýká období, kdy samotný umělecký provoz v českých zemích stag-

[4] Viz SAFARIK 1999.

[5] *Světozor* XIV, 1880, č. 14, 23. K potenciálním rizikům referování o díle, které autor nikdy nespatřil, se vztahuje dobová vzpomínka Josefa R. Vilímka: „*Karel Vít Hof, úředník pražského záduší, rád se zabýval také přispíváním do belletristických časopisů zprávami o cizích dílech uměleckých, o nichž nabýval vědomosti obyčejně z časopisů německých. A při tom si jednou středně škodil v očích znalců němčiny. Dočetl se totiž v čemsi, že je na umělecké výstavě v Mnichově také ‚ein Bild von Belang', což po česku znamená asi ‚obraz závažný a důležitý'. Hof ale, neznaje významu toho rčení, rozuměl mu jinak a zpravil české čtenáře, že je na té výstavě také ‚obraz od Belanga'. Rozumí se, že v pražských kavárnách bylo hned velké veselí. Zvláště mezi umělci.*" VILÍMEK 1908, 91.

[6] TYRŠ 1873, 29.

noval – předčasná smrt výrazných osobností, zastaralá úroveň akademické výuky i nedostatek příležitostí k realizaci dovolují hovořit o jisté „krizi" českého umění.[7]

V tomto smyslu reaguje na situaci na české umělecké scéně i *Světozor* 1875 v již jednou citovaném *Pozvání ku předplacení*: „(...) *Aby se ale domácí síly objeviti a vyvinouti mohly, proto přejeme si vroucně, aby především umění u nás zdomácnělo, aby umělci naši našli dostatečné podpory z prostředků státních, zemských i obecních. Bohužel že v době našich politických bojů ustupují snahy po pěstování umění v pozadí, k naší veliké škodě.* (...) *Kde má lid náš učiti se kráse, nemaje předmětů v pravdě krásných jemu přístupných?*"[8]

Ačkoliv *Světozor* v podstatě souhlasně odpovídá na Tyršovu představu o ilustrovaném časopisu jako platformě pro prezentaci domácí tvorby a prostředku k osvětě a podpoře českého umění, nezapomíná současně zmínit ani druhý zásadní cíl svého působení, kterým je rozptýlení čtenářů: „*Majíce ale poučovati, chceme zároveň zůstati též zábavnými, a přinášejíce díla umělecká chceme i širší kruhy přivábiti věcmi časovými, dle možnosti i humoristickými. Pročež nemístné by bylo, aby v listu našem hledaly se jen obrazy antické ceny, články jen kritické. Chceme sloužit všem stavům stejnou měrou, aby každý – pokud za poměrů našich možno – v našem listu našel s dostatek poučení i zábavy.*"[9]

S upevněním pozice *Světozoru* na české scéně rostlo i jeho sebevědomí v prezentaci domácího umění. V osmdesátých letech se již časopis ke své roli kultivátora hrdě hlásí – viz text doprovázející reprodukci *České krajiny* Adolfa Kosárka: „*Vzali jsme si za úkol reprodukovati ve ‚Světozoru' díla takových umělců našich, jejichž jména v potomstvu nezaslouženě jsou zapomínána,* (...) *A v té věci ještě mnohou křivdu musíme odčiniti. Kdo zná na př. jméno Kosárkovo? A přece vytvořil díla, jež řaditi dlužno mezi to nejlepší, co v oboru krajinářství vůbec dokázáno a co již tehdy vzbudilo obdiv znalcův i obecenstva. Měli jsme proto za svatou povinnost, seznámiti čtenářstvo naše aspoň s některým výtvorem jeho štětce.*"[10]

To, že se časopisu dařilo udržovat vzdělávací či kultivační linii na vysoké úrovni, akcentují mimo jiné i texty, publikované v jubilejním tisícím čísle. Jestliže František Chalupa vyzdvihuje především aktivity, které časopis v tomto směru podnikal navzdory často nepříznivým dobovým podmínkám,[11] Renáta Tyršová naopak zdůrazňuje významný podíl samotných umělců na tomto úspěchu: „*Podařilo-li se* [Světozoru] *oživiti a prohloubiti vzájemné styky mezi produkcí výtvarnou a širšími vrstvami lidu, děkuje to ovšem v první řadě vzácné, vytrvalé ochotě a přispění umělectva českého. Rozumějíce významu popularisování výtvorův uměleckých, vycházeli umělci čeští vždy ‚Světozoru' vstříc* (...). *Za jejich činorodé přízně a podpory zdaří se ‚Světozoru' zajisté i nadále, přispívati svou hřivnou k povzbuzení zájmu na uměleckých projevech českých k povznesení vkusu a k prohloubení smyslu esthetického.*"[12]

---

[7] Viz PRAHL 1984.

[8] [anonym]: Pozvání ku předplacení na obrázkový týdenník ‚Světozor' s ‚Bazarem,' *Světozor* IX, 1875, příloha čísla 1, 9. Viz kap. II, s. 32.

[9] Ibidem.

[10] [anonym]: Česká krajina, *Světozor* XVIII, 1884, č. 26, 315.

[11] „*Jednomu z hlavních poslání svých však: aby byl obrázkovou částí učitelem, vzdělavatelem, ušlechťovatelem, seznamuje čtenářstvo s předními výtvory českých umělců, zůstal po léta věren.*" CHALUPA 1886, 614.

[12] Renáta TYRŠOVÁ, *Světozor* XX, 1886, č. 39, 614.

1. Výběr díla pro reprodukci

Dříve než se zaměříme na způsoby prezentace uměleckého díla, je třeba se zastavit u procesů, jakými se reprodukce dostávaly na stránky časopisů. Domácí tvorbu získávaly dvěma hlavními cestami – první bylo reprodukování vlastních uměleckých děl, k nimž musel autor nebo majitel dát souhlas. V případě atraktivních prací tak mezi sebou časopisy často soupeřily o reprodukční práva – v českých zemích se to týkalo především *Světozoru* a *Zlaté Prahy*. Získat právo k výhradní reprodukci úspěšného díla bylo prestižní záležitostí, již magazíny často dopředu avízovaly.

Naopak cestu „nejmenšího odporu" představovaly práce vytvářené na zakázku listu, které tvořily významnou část jeho obrazové výbavy. V popiskách reprodukcí se často objevoval poukaz na jejich „původnost", čímž se časopis snažil zdůraznit exkluzivitu, s níž je jako jediný předkládá čtenářům.[13] Třetí kategorií pak byly reprodukce zakupované ze zahraničí ve formě klišé, kterým se především z počátku věnovala nejmenší pozornost; v prvních dekádách se v jejich případě zájem soustředil výhradně na obsahovou část, což vedlo někdy i k tomu, že v popisce byl zcela vynechán autor. Později se však přejímaným reprodukcím dostává obdobné pozornosti jako těm domácím.

Při výběru děl i celkové skladbě obrazové části hrály zásadní roli osoby redaktorů, zejména toho, jenž zodpovídal za obrazovou část listu. Ten byl v neustálém kontaktu s umělci, navštěvoval výstavy a sledoval rovněž dění na zahraničních uměleckých scénách (opět především prostřednictvím ilustrovaných časopisů). Výtvarný redaktor umělce aktivně oslovoval ke spolupráci a současně reagoval na jejich nabídky. Ty, kteří přislíbili účast na dalším ročníku, časopisy obvykle avízovaly v pozvání k předplacení – platilo to jako pro výtvarníky, tak i literáty.

Na pozici redaktora obrazové části se v českých ilustrovaných magazínech objevilo několik výrazných osobností. O významném podílu Jana Nerudy na zvýšení úrovně ilustrací v *Rodinné kronice* jsme se zmínili ve druhé kapitole.[14] Z dalších výtvarných redaktorů je třeba jmenovat také Karla Purkyněho, jenž pracoval pro *Květy* v letech 1867–1868, následován Petrem Maixnerem (mezi roky 1868–1872). Nepochybně právě osobnosti obou těchto umělců, kteří se aktivně účastnili českého uměleckého i společenského života, stály za dobově vysokou úrovní obrazové skladby časopisu.[15]

Působení Františka Brožíka v *Ruchu* a Svatopluka Čecha v *Květech* jsme se také dotkli již v předešlých kapitolách v souvislosti s dílem Václava Brožíka a Mikoláše Alše. Zásadní postavou českého ilustrovaného tisku je Vilém Weitenweber, jenž dával tvář dvěma nejvýznam-

[13] Již v počátcích českých časopisů byly reprodukce původních děl odlišeny od ostatních v souhrnném obsahu ročníku.

[14] Přesto ani Nerudova aktivita nebyla v tomto směru hodnocena pouze kladně. Redaktor *Lumíru* poznamenal, že „*Za redakci Nerudovy rozepjala* [Rodinná kronika] *křídla k vyššímu letu a zalétala opět příliš vysoko a pohybovala se co do obsahu svého ve sférách naším čtenářům na venkově na prosto cizích a proto těšila se ještě menšímu než malému účastenství, vzdor tomu, že redakce všemožně o její rozkvět usilovala.*" Lumír 1865, 761.

[15] K umělecké kritice Nerudy a Purkyněho viz VOLAVKOVÁ 1967. Autorka se bohužel nevěnuje působení obou umělců v ilustrovaných časopisech.

nějším magazínům své doby – *Světozoru* a *Zlaté Praze*. O generaci mladší Viktor Oliva vystřídal Weitenwebera na pozici uměleckého redaktora *Zlaté Prahy* v roce 1896.

Samotnou praxi sestavení a výběru ilustrací pro jednotlivá čísla detailně popisuje článek, který ve svém tisícím čísle otiskl list *Ueber Land und Meer*: „*Ist das Material, wobei das Sekretariat eine sehr wesentliche Thätigkeit entfalten muß, herbeigeschafft, so wird die Nummer mit Text und Bildern auf dem Dispositionsbogen zusammengestellt – das geschieht in der Redaktionssitzung, zu welcher die beiden Chefs des Hauses, die Redakteure und die Vorstände des Zeichner- und Holzschneidekabinets zusammentreten. Hier werden die Bilder in die ungedruckte Nummer geklebt und nun ihre Stellung, ihre Wirkung, der Charakter zum Ganzen und dergleichen erwogen. Sorgsamt werden in dieser Sitzung auch die Einsendungen der Künstler, Zeichnungen, Skizzen zur Reproduktion in Ueber Land und Meer geprüft, vom redaktionellen, künstlerischen und technischen Standpunkt beleuchtet und angenommen oder abgelehnt – dann bei den angenommenen das Format, in welchem der Einsender selbst oder unsere Zeichner die Bilder auf Holz zu übertragen haben, festgestellt und bei Zeitbildern für eine schnelle Ausführung Sorge getragen. Die Ausführung der Reproduktion vermittelt Holzschnitt übernimmt der Vorstand des Holzschneidekabinets, in das wir uns später begeben werden, und der Redakteur eilt in sein Bureau.*“[16]

Obdobný průběh výběru ilustrací lze předpokládat i v českém prostředí, ačkoliv zejména z počátku nebyla patrně struktura zaměstnanců natolik diferencovaná a jeden člověk musel vykonávat více rolí současně. I přes zmíněnou péči o „Stellung und Wirkung“ reprodukcí se ve všech časopisech občas setkáme s nepříliš citlivým sousedstvím ilustrací, jež se někdy jeví až jako projev ne/chtěného humoru **[135]**. O častém vzájemném „nedorozumění“ mezi textem a obrazem, nacházejícími se na stejné straně, jsme pojednali dříve.

Již v kapitole o umělcích působících v ilustrovaných časopisech jsme naznačili, do jaké míry byla tato spolupráce pro některé z nich zásadní. Dosvědčuje to také dochovaná korespondence Viktora Olivy. Postihuje všechny aspekty, jež práce pro časopisy přinášela – najdeme zde umělce nabízející svá díla k publikaci, žádající o pozornost pro své dílo či výstavu i ty, již odpovídají na redaktorovu výzvu, svolují k reprodukci a stanoví za ni cenu. Častým tématem jsou také stížnosti na nevracení již zaslaných originálů a nepřicházející honorář – týkají se



135. Dvoustrana L’Illustration 1892

[16] Ueber Land und Meer 1878, 254.

přitom nejen umělců tzv. menšího formátu, ale i dobově významných osobností.[17] I přes to, že honorář byl pro některé umělce téměř existenční záležitostí, se rovněž dochovaly vzpomínky (pohybující se v rovině „historek z atelieru"), jež líčí zoufalého redaktora upomínajícího bohémského umělce o slíbené kresby.[18]

Pokusem o oživení obrazové skladby listu byly soutěže vyhlašované časopisy o kompozici na konkrétní téma. Roku 1886 vypsala *Zlatá Praha* konkurs na historický a žánrový výjev: „*20 dukátů ve zlatě za nejlepší původní kresbu z dějin českých, kteráž by v reprodukci vyplnila aspoň jednu stranu Zl. Pr., a 10 dukátů ve zlatě za nejlepší původní genre ze života českého lidu, která by v reprodukci vyplňovala aspoň ½ strany Zl. Pr.*"[19] Soutěž bohužel skončila neúspěchem, když redakce musela konstatovat, že žádná z přihlášených prací nesplnila požadovanou uměleckou úroveň.[20] Úspěšněji dopadl konkurz vypsaný roku 1905 týmž listem na libovolnou ilustraci Nerudových *Balad a romancí*. Vítězem se stal Adolf Kašpar s kompozicí *Polka jede*, k publikaci byly navíc vybrány další tři kresby různých autorů.[21] Podobné soutěže patřily k nárazovým akcím, jejichž cílem bylo zatraktivnit proces výběru kreseb určitým zdáním „interaktivity" – ve skutečnosti se však ke čtenářům dostal pouze výsledek soutěže a o výběru vítězů rozhodovala redakce stejně jako v případě běžných ilustrací.

2. Dílo versus reprodukce

Zcela zásadní pro uchopení výtvarného díla v ilustrovaných časopisech je sám pojem reprodukce. V debatě o vztahu ilustrovaných časopisů k umění tak nelze opominout slavný text Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936). Jeho stěžejní tezí je, že multiplikovaný obraz přichází o veškerou svou autenticitu, o své „zde a nyní", jež je vlastní pouze originálu. Reprodukováním ztrácí dílo svou časově prostorovou jedinečnost a v důsledku toho zakrňuje jeho „aura".[22]

Přijmeme-li Benjaminův příměr, o tom, do jaké míry se ztratí „aura" díla, rozhodovaly především užité techniky, a to jak technika reprodukční, tak i ta, kterou je proveden originál. Přitom již ze samé podstaty reprodukce je zřejmé, že se vždy odchyluje od své předlohy. Právě tomu se obšírně věnuje William M. Ivins ve své práci *Prints and Visual Communication*. Zdůraz-

[17] Viz např. dopis Františka Ženíška Viktoru Olivovi z 10. listopadu 1909: „*Velectěný příteli! Lituji, ba přímo stydím se za to, že Vás musím opět obtěžovati. Dle naší poslední rozpravy v pondělí v kavárně, očekával jsem s bezpečností, že honorář za odevzdání ku reprodukci mé obrazy mi bude poslán, jak jste tehdy s určitostí pravil druhý den. Avšak nestalo se tak.* (...)" Archiv NG, fond Oliva 38, AA 2325/2.

[18] „*Jednou se sešli Vilém Weitenweber, prof. Sequens a Mikoláš Aleš v atelieru Theodora Hilšera v Akademii. Weitenweber přišel vlastně upomínat Hilšera o illustraci pro ‚Zlatou Prahu', jejímž byl redaktorem. Hilšer, jenž na slib jako na smrt zapomněl, posílal Weitenwebra o patro níž, kde měl atelier Luděk Marold. ‚Tam už jsem byl,' rozhorleně povídá redaktor – ‚tam jsem pochodil hůř než tady.' (...) ‚To jsou pěkní hoši,' povídá Weitenweber se smíchem k Alešovi a Sequensovi... ‚člověk aby za nimi chodil jako krejčí za splátkami, a nic z nich nevymámí. Oba jsou jako kanárci... zpívají teprve tehdy, když nemají zobání.*" KRONBAUER 1914, 270.

[19] *Zlatá Praha* III, 1885/86, č. 14, 223.

[20] *Zlatá Praha* III, 1885/86, č. 45, 719.

[21] *Zlatá Praha* XXII, 1905, č. 29, 348. Ze soutěže byly nakonec publikovány tyto tři práce: Josef Mandl: Dětská balada, *Zlatá Praha* XXII, 1905, č. 37, 437; Adolf Kašpar: Polka jede, *Zlatá Praha* XXII, 1905, č. 38, 449; Josef Šír: Ballada dětská, *Zlatá Praha* XXII, 1905, č. 47, 557.

[22] BENJAMIN 1979, 19–20.

ňuje, že lineární grafické techniky, jejichž vyjadřovacím prostředkem byla síť teček a čar, nutně zkreslovaly původní předlohu a ponechávaly z ní jen generalizovaný, abstrahovaný rámec, který vypovídal pouze o ikonografii a kompozici díla. Všechny další jeho aspekty – barevnost, tahy štětce či údery dláta, jež vytvářely jeho jedinečný charakter, se nenahraditelně ztrácely.[23]

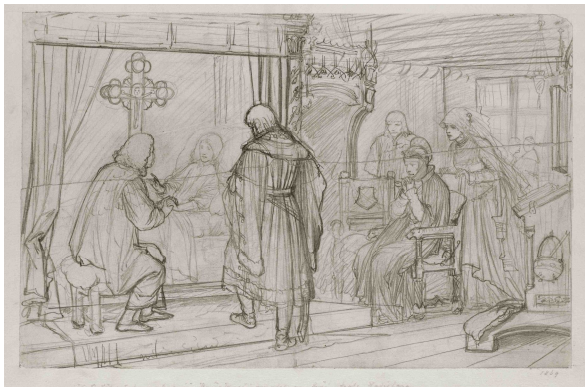
Míru, jakou se užitá technika i způsob přenosu díla odrážel na věrnosti reprodukce vůči originálu, můžeme demonstrovat na případu Čermákovy *Černohorky s dítětem*. Obraz se v českém tisku objevil třikrát, pokaždé ve zcela jiném podání. První xylografii přejala *Zlatá Praha* 1865 z francouzského listu *Le Journal illustré* **[136]**. Reprodukce byla oproti originálu stranově otočena a navíc seříznuta, aby se vešla na titulní stranu. Podruhé se obraz objevil v *Květech* 1870, kdy předlohu kresebně přenesl na dřevěný štoček Karel Maixner **[137]**. Reprodukce je pojata daleko kontrastněji, což zvyšuje plasticitu díla, zároveň však potlačuje některé detaily. Potřetí pak přinesla *Černohorku s dítětem Zlatá Praha* roku 1891 již v autotypické verzi **[138]**. Její předlohou však tentokrát nebyl obraz, nýbrž křídová kresba. Díky tomu se reprodukce přibližuje originálu na nejvyšší možnou míru – není zkreslena ani struktura díla, ani jeho barevnost.

Podle Ivinse je právě autotypie odpovědí na požadavek věrohodnosti reprodukce vůči uměleckému originálu. Syntax linií a teček je nahrazena sítí autotypických bodů, jež však již nevznikají jako výsledek grafikovy libovůle, ale v rámci technického procesu. Zaznamenávají proto objektivní realitu předlohy beze všech rušivých elementů.[24] Před rozšířením autotypie se však časopisy i umělci museli s nutností převodu díla do řeči teček a čar vyrovnat. Zdálo by se, že z hlediska věrnosti originálu na tom byly nejlépe původní kresby, vytvářené pro potřeby ča-



136. Jaroslav Čermák: Černohorka s dítětem, Zlatá Praha 1865
137. Karel Maixner podle Jaroslava Čermáka: Černohorka s dítětem, Květy 1870
138. Jaroslav Čermák: Černohorka s dítětem, Zlatá Praha 1891

[23] „*In a way the engravings were attempts, as the philosophers might say, to represent objects by stripping them of their actual qualities and substituting other for them – an undertaking which is logically impossible.*" IVINS 1953, 143–144.
[24] Ibidem, 128–129. Tento Ivinsův závěr zpochybňuje Gerry Beegan, když upozorňuje na to, že i fotografie jakožto předloha pro autotypii má svého autora se subjektivním pohledem, jenž zásadně ovlivňuje vzhled fotografovaného objektu. Navíc podle něj také syntax autotypických teček, ač není dílem lidské ruky, výrazně zasahuje do vizuální struktury reprodukce. BEEGAN 2008, 12.



139. Karel Svoboda: Jiří Poděbradský a Matyáš Huňady při smrtelném loži krále Ladislava, (před 1869)



140. Karel Svoboda: Jiří Poděbradský a Matyáš Huňady při smrtelném loži krále Ladislava, Světozor 1869

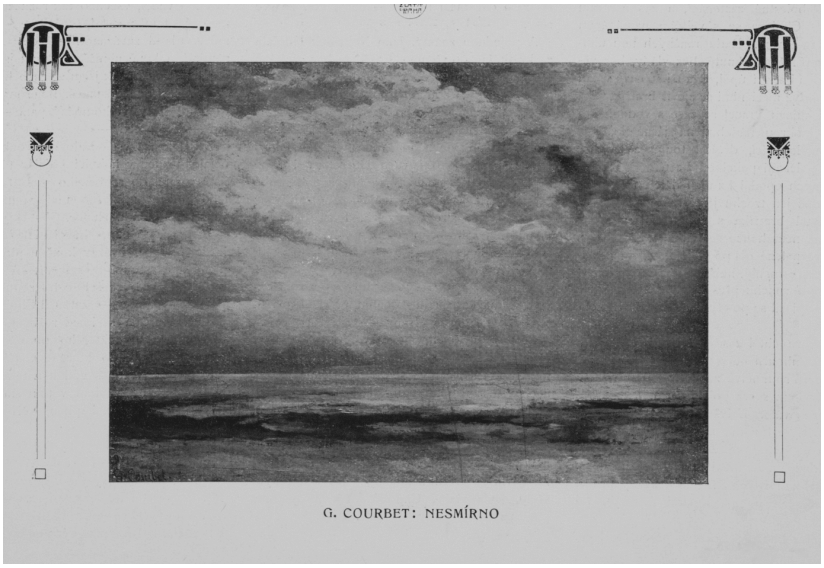
sopisů, ale již v kapitole o grafických technikách jsme narazili na peripetie spojené s přenosem do xylografie. Je nepochybné, že i kresby ztrácely v tomto procesu značnou část svého náboje – příkladem mohou být historické kompozice, jež zasílal Karel Svoboda časopisům na konci šedesátých let **[139, 140]**, či Alšovy kresby.

Je zřejmé, že odchylka reprodukce od originálu se pak úměrně zvyšuje u malířských děl. Otázkou ale zůstává, zda ji časopisy vůbec vnímaly jako něco podstatného. Již víme, že v prezentaci uměleckého díla preferovaly jeho obsahovou stránku a ta byla na technickém provedení nezávislá. Extrémní míru rezignace na autenticitu reprodukce vůči předloze představuje již zmíněná xylografie podle Čermákova *Únosu Černohorky* v *Obrazech života* (kap. IV, obr. 45). Redukcí obrazu do lineární kresby bez jakékoliv modelace se však celkový výjev paradoxně nestává čitelnější, ale spíše naopak – zejména v pravé části se postavy, draperie a kouř v pozadí slévají v nepřehlednou změť čar.

Čtenáři, kteří neměli možnost spatřit originál díla, se však o zkreslení, jež reprodukce obsahovala, často nemuseli vůbec dozvědět. Samotné časopisy totiž rozlišovaly výchozí techniku díla jen velmi zřídka a tato informace byla často nespolehlivá.[25] Např. reprodukce historické scény s Archimedem od italského malíře Nicoly Barabina se ve dvou českých magazínech objevila se zcela odlišnými popiskami: ve *Světozoru* 1883 zněla „Archimedes. Dle obrazu prof. Nic. Barbarina", ve *Zlaté Praze* 1886 pak „Poslední okamžiky Archimedovy. Kreslil prof. Nikolò Barobino". Varioval se tedy nejen titul díla, ale i jeho technika a zkomoleno bylo také jméno samotného autora. V obou případech se přitom jednalo o tutéž xylografii z dílny M. Webera.[26] Přesto, že doprovodný komentář v obou listech již zmiňoval, že se jedná o obraz a uváděl správně i jméno malíře, malá pozornost, kterou časopisy věnovaly přesnému znění popisky, stále hovoří o preferenci popisné stránky výjevu – ta ostatně dominuje i oběma textům.

Ve vztahu reprodukce a originálu se dostáváme do jakéhosi začarovaného kruhu. Skutečnost, že časopisy nerozlišovaly původní techniku díla, nebyla dána pouze ztíženými možnostmi reprodukce, ale spočívala v samotném přístupu magazínů k obrazové části. Interpretační svoboda, jíž požívaly a jež mohla vést až k manipulacím s titulem, obsahem a kontex-

[25] VERHOOGT 2007, 244.
[26] *Světozor* XVII, 1883, č. 33, 385; *Zlatá Praha* III, 1885/86, č. 8, 125.





141. Gustave Courbet: Nesmírno, Zlatá Praha 1908 **142. Emanuel Boháč**: V dešti růží, Zlatá Praha 1894

tem díla, se odrážela i v jeho technickém podání. V páté kapitole jsme na příkladu Doubkova obrazu viděli, že zvolená technika mohla ovlivnit nejen vzhled reprodukce, resp. její věrnost ve vztahu k originálu, ale také způsob jeho interpretace (viz s. 115). I méně závažné zásahy do vzhledu díla, jakými bylo např. nikterak vzácné stranové převrácení,[27] však zásadně narušovaly jeho integritu.

Ani poté, co se hlavní reprodukční technikou stala autotypie, se prezentace uměleckého díla neobešla bez zkreslujících zásahů. Hlavní nevýhodou této techniky byla malá ostrost, jež znejasňovala detaily a často halila celé dílo do matného šedého oparu. Zejména v případě krajinářských prací tak černobílá autotypická reprodukce nedokázala z originálu zprostředkovat víc než mlhavý náznak – viz např. Courbetovo *Nesmírno* ve *Zlaté Praze* 1908 **[141]**.[28] Do časopisů začínají pronikat také barevné tisky, které však mají se skutečným koloritem díla jen málo společného. Ačkoliv jejich kvalita postupně rostla, reprodukce kolorované kombinací tří základních barev představovaly pro umělce spíše problém než výhodu[29]. Zásahem do původního vzhledu díla byly také s oblibou užívané jednobarevné podtisky, jež však na druhé straně podtrhovaly jeho plasticitu (a do jisté míry i jeho výlučnost), stejně jako zdůrazňování vybraných pasáží nebo detailů díla izolovanými barevnými poli **[142]**.

Naproti tomu pro reprodukce sochařských prací byla autotypie spíše přínosem. Zachycení trojrozměrného objektu představovalo samo o sobě problém, v počátcích xylografické reprodukce navíc do celého procesu vstupoval kreslíř, který tvořil spojovací článek mezi sochou a její grafickým ztvárněním. O tom, že jeho přítomnost v podstatě vzdálenost mezi dílem a reprodukcí ještě zvětšovala, svědčí např. způsob, jakým Josef Mánes parafrázoval sochu

[27] Ve dvou opačných stranových variacích se objevila např. reprodukce obrazu Pasačka Ernestine Friedrichsenové: Gänsemädchen. Nach dem Ölgemälde von Ernestine Friedrichsen, *Gartenlaube* XXXII, 1884, č. 48, 792; Pasačka, Malovala Arnoštka Friedrichsenová, *Zlatá Praha* X, 1893, č. 22, 261.

[28] Za pozornost v tomto případě stojí i užití dekorativního secesního orámování reprodukce, které ji opět posouvá do zcela jiného kontextu.

[29] Viz nedatovaný dopis Františka Kavána Viktoru Olivovi: „(...) *Až něco vhodného bych měl, pošlu. Ale buďte tak laskavi, nebarvte mně to. Přijde těžký ton vzadu jako napřed a mezi tím ten lehký tiskový vzadu jako napřed, a dělá to strašný neklid – leda jeden ton vůbec přes celé, ne skvrnitě* (...).“ Archiv NG, fond Viktor Oliva 38, AA 2377/2.



143. Josef Mánes: Schwanthalerovy sochy z Veithova Slavína: 1. Libuše, Květy 1867



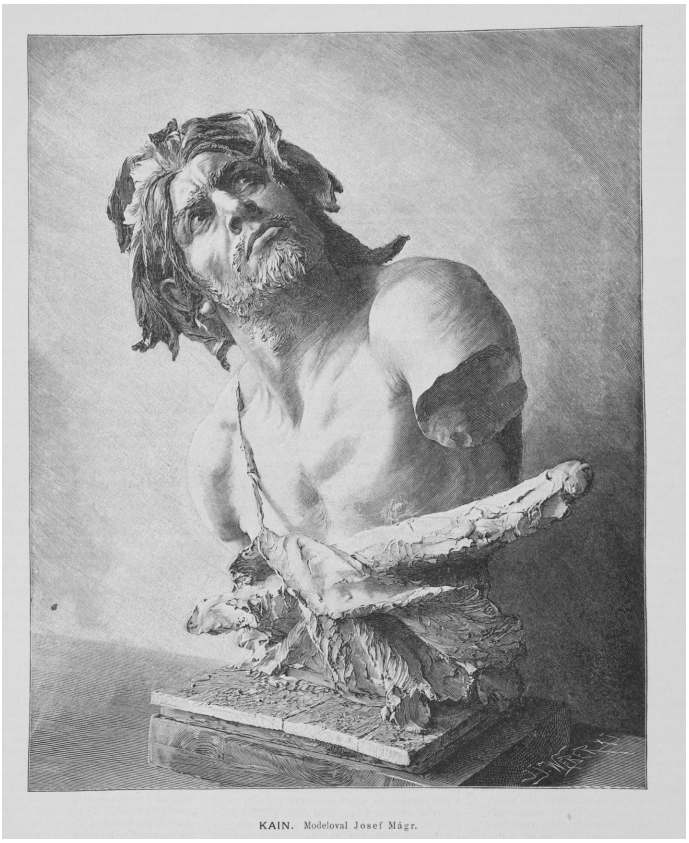
144. Ludwig von Schwanthaler: Libuše,1845–1848

Libuše Ludwiga Schwanthalera v *Květech* 1867 **[143, 144]**. Kreslíř si zde předlohu upravil „k obrazu svému" do té míry, že informace o originálu se zcela vytrácí.

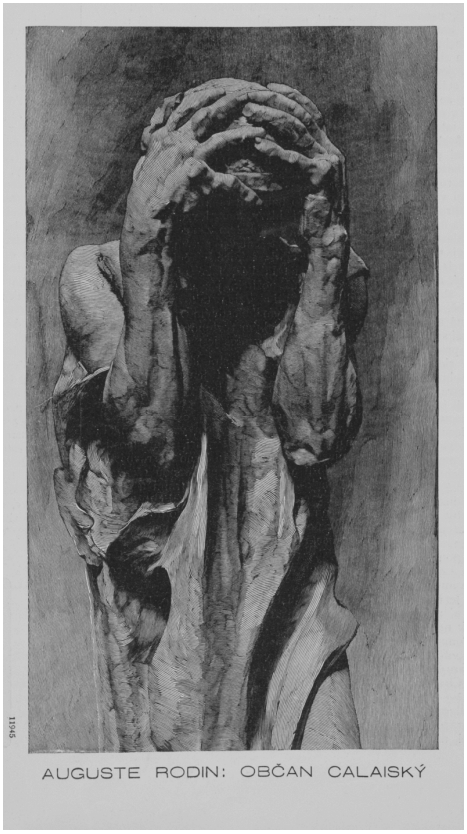
Ani příchod fotoxylografie však obtíže s reprodukcí soch nevyřešil. O výsledném obrazu, který grafika o díle zanechá, nadále rozhodoval prostředník – fotograf vybírající úhel, z nějž dílo zachytí. Podstatnou roli hrál také imaginární prostor, do kterého byla socha zasazena. Zatímco u těch reprodukcí, jimž sloužila za předlohu kresba, se častěji setkáme s prostorem přecházejícím postupně od tmavých tónů až do bílé, xylografie vycházející z fotografie zaznamenávají dílo většinou na sytě černém pozadí. V obou případech je cílem zdůraznění plasticity objektu.

Podstatné bylo rovněž to, aby se neztratila jeho „sošnost" – což hrozilo zejména u děl se žánrovým zabarvením; objekt je proto vždy zobrazován včetně soklu. I přesto se někdy dojem, že hledíme na reprodukci sochy, poněkud vytrácí – na škodu bývá v těchto případech paradoxně přílišná realističnost grafického provedení **[145]**. Příkladem záměrné umělecké interpretace sochy je xylografie podle jedné z postav Rodinových *Občanů z Calais* **[146]**, kde zvýšení kontrastu světla a stínu sice znejasňuje představu o reálné podobě díla, zároveň mu však přidává na expresivitě.

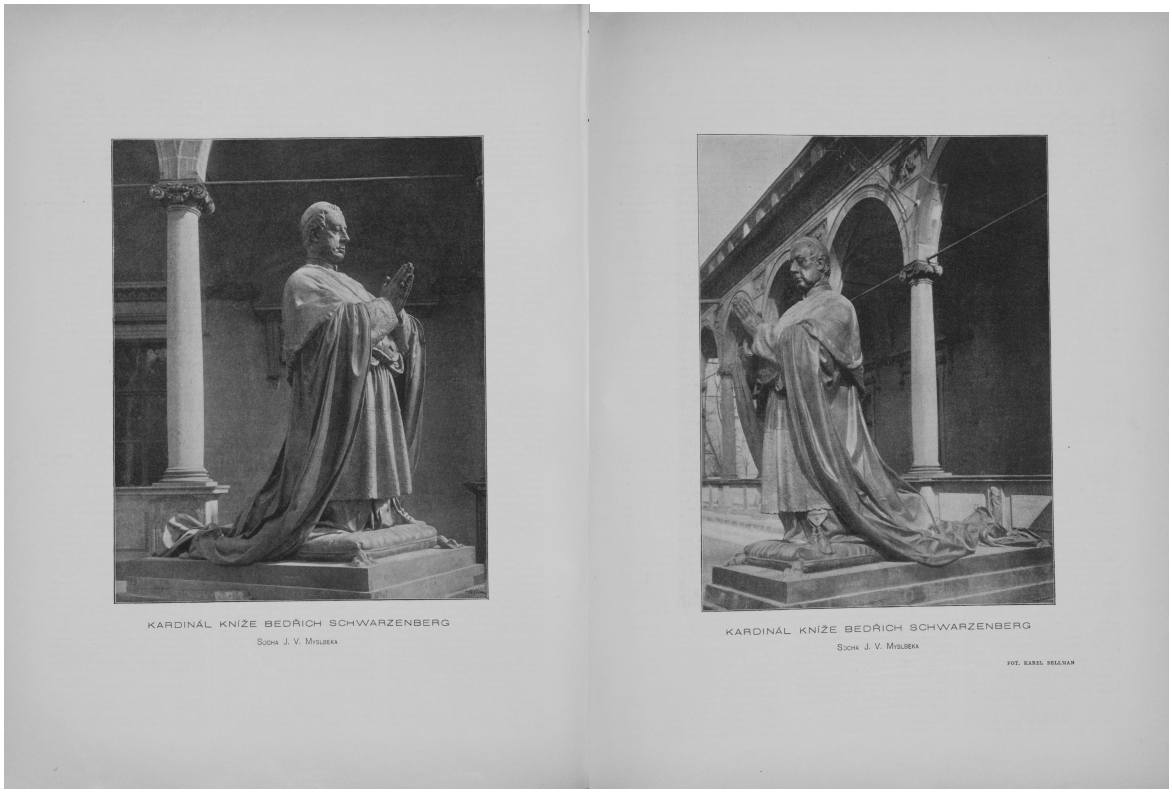
Autotypie většinu nedostatků, s nimiž se potýkal dřevoryt, odstranila. Reprodukce vznikaly přímo z fotografií, bez nutnosti dalších úprav a potíže s výběrem ideálního úhlu časopisy řešily tak, že přinášely několik pohledů na dílo současně – týkalo se to především vý-



145. Josef Mágr: Kain, Světozor 1895



146. Auguste Rodin: Občan calaiský, Zlatá Praha 1902



147. Josef Václav Myslbek: Kardinál kníže Bedřich Schwarzenberg, Zlatá Praha 1899

znamných domácích realizací. Sochy byly většinou snímány na tmavém neutrálním pozadí, často se setkáme rovněž s jeho úplným ořízntutím, kdy fotografie vystupuje přímo ze stránky. Existují i případy, kdy bylo dílo zachyceno v reálném prostředí; jak je patrné na snímcích Myslbekova *Kardinála Schwarzenberga*, nebylo to vždy ku prospěchu věci **[147]**. Tyto reprodukce také ukazují zmíněné nevýhody autotypie – malá ostrost ubírala objektům na plasticitě a některé detaily se stávaly hůře čitelnými.

Vrátíme-li se k Benjaminově tezi o ztrátě „aury", je nepochybné, že reprodukce v ilustrovaných časopisech se ve značné míře skutečné podstatě originálního díla vzdalovaly. Je však třeba také brát v úvahu, že nejen časopisy, ale ani sami umělci často nevnímali tento stav jako nežádoucí. Ve druhé polovině století patřila umělecká reprodukce k významným obchodním artiklům a řada děl již vznikala s předpokladem, že podle nich reprodukce budou vytvořeny. Primárně narativní pojetí zejména u historických a žánrových děl bylo tomuto „zpracování" více než nakloněno. Lze říci, že právě nemožnost technicky dokonalé reprodukce se ve výsledku odrážela v tom, že cílem byl sám multiplikovaný obraz, nikoliv jeho věrnost vůči originálu. Reprodukce se pak stává autonomním dílem a začíná žít svým vlastním životem, nezávislým na předloze.[30]

3. Způsoby prezentace uměleckého díla

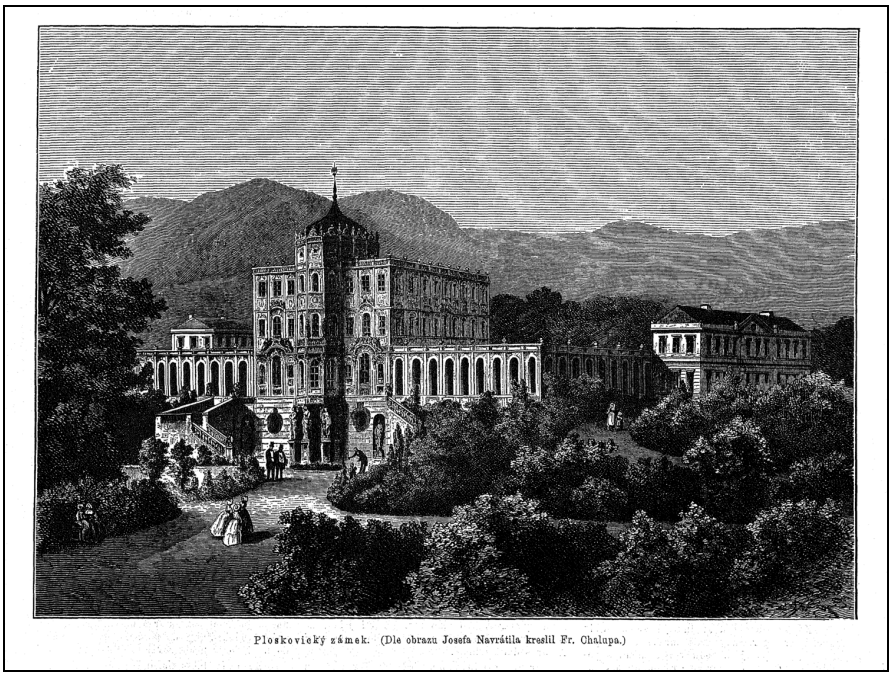
Pokud chceme hovořit o prezentaci výtvarného díla, je třeba si znovu připomenout, že samotný pojem uměleckého díla v časopisech zejména v prvních desetiletích jejich existence nehrál podstatnou roli. Magazíny zacházely se všemi reprodukcemi primárně jako s obrazovým materiálem pro vlastní potřebu, jeho stěžejní hodnota byla informační a úzce vázaná na text. Příkladem může být reprodukce Chalupovy kresby zámku Ploskovic podle obrazu Josefa Navrátila, již uveřejnil *Světozor* roku 1879 **[148]**. Text, jenž dílo doprovázel, popisoval především historii zámku, teprve na konci se objevila krátká zmínka o tom, že předlohou kresby je plátno, které je momentálně vystaveno v galerii Mikuláše Lehmanna.[31]

Jak již víme, tento postup patřil v časopisech ke standardním – přednost měl vždy obsah výjevu. V tomto případě, kdy je při prvním pohledu na reprodukci zřejmé, že původní dílo postihuje jen velmi zběžně, se však lze ptát, proč vůbec časopis přistoupil ke komplikovanému procesu vytváření kresby podle obrazu. Jistě existovala jiná, graficky uchopitelnější díla, která by k informaci o vzhledu ploskovického zámku posloužila stejně. Publikování kresby podle Navrátilovy předlohy má však nepochybně svůj význam – časopis chtěl, ať už z jakéhokoli důvodu, čtenářům představit právě tento obraz. Je ale příznačné, že místo prezentace umělce a jeho díla dal v textovém doprovodu přednost detailnímu popisu zobrazeného námětu.

---

[30] „*Reprodukované umělecké dílo bude ve stále stoupající míře reprodukcí uměleckého díla, určeného k reprodukci.*" BENJAMIN 1979, 22. Zatímco Walter Benjamin vnímal tento stav negativně, Robert Verhoogt připomíná, že i reprodukce má svoji „auru". Viz VERHOOGT 2007, 20.

[31] [anonym]: Ploskovice (Vyobrazení na stránce 484), *Světozor* XIII, 1879, č. 41, 488–489.



148. František Chalupa podle Josefa Navrátila: Ploskovický zámek, Světozor 1879

Pro pochopení role uměleckého díla v časopisech je podstatné, že reprodukce hrála po celou dobu dvě úlohy – v té první byla ilustrací, ať již k delšímu textu nebo ve vztahu ke svému obsahu. Teprve na druhém místě bylo představení samotného díla a jeho autora. Tento ambivalentní přístup k reprodukci se začal měnit až s nástupem a větším rozšířením fotografie na konci století. Některé způsoby, jimiž časopisy „používaly" umělecká díla, jsme popsali v páté kapitole. Reprodukce fungovaly jako komentáře k současnému dění i jako ilustrace k textům, s nimiž je pojila jen obsahová souvislost.

Když např. *Světozor* 1888 otiskl článek Františka Ekerta *Po stopách vévody Fridlandského Albrechta z Valdštejna*, objevily se v témže čísle nejen místopisné studie Antonína Levého, zobrazující místa spojená s Valdštejnovým působením, ale i reprodukce kartonu Františka Čermáka představující zavraždění Valdštejnových věrných a *Seni nad mrtvolou Valdštejnovou* Carla Pilotyho.[32] Stejný postup užívaly časopisy opakovaně[33] a tato praxe byla běžná i v rámci populárně naučné literatury. Brožíkův ikonický *Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém* tak figuroval jako ilustrace např. v *Obrázkových dějinách národa českého* od Jana Dolenského (1893).

Jako krok k určité emancipaci uměleckého díla lze vnímat na první pohled drobnou, ale významnou změnu v obsahu *Zlaté Prahy*. Roku 1892 začal časopis dělit ilustrace do těchto kategorií: *Podobizny*, *Reprodukce děl uměleckých (maleb, kreseb a děl plastických)*, *Vyobrazení příležitostná*, *Vyobrazení různá* a *Z pohledů na kraje české*. Z dřívějšího ikonografického dělení zůstala

[32] Zavraždění Valdšteinových věrných Trčky, Kinského, Ilova a rytmistra Neumanna v Chebu, 24. února 1634. Karton Fr. Čermáka. Nakreslil Jos. Mukařovský, *Světozor* XXII, 1888, č. 14, 213; Seni nad mrtvolou Valdšteinovou. Ryto dle obrazu Karla Pilotyho, ibidem, 216.

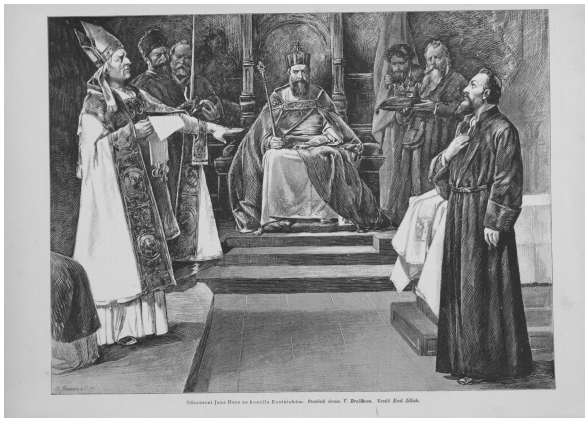
[33] Např. 47. číslo *Světozoru* 1892, věnované výroční objevení Ameriky, obsahovalo tři velkoformátové reprodukce: Brožíkova *Kryštofa Kolumba na dvoře španělském*, *Prvé přistání Kolumbovo u ostrova Guanahani* D. Puebly a historický žánr *Vejce Kolumbovo* od Beneše Knüpfera.

jen poslední skupina, ostatní jsou již určeny charakterem a původním účelem reprodukce.[34] I přesto se však samotná prezentace uměleckých děl stále potýkala se stejnými obtížemi.

Ani v případech, kdy primárním záměrem bylo prezentovat čtenářům výtvarné dílo, se časopisy nevyhnuly zkreslením, která do menší či větší míry narušovala jeho integritu. Jedním z nich bylo zobrazení pouze konkrétní scény či postavy z celku díla. Několikrát se s tímto postupem setkáme u prací Václava Brožíka, které byly vždy sledovány s velkým zájmem. Konkrétně již zmíněný *Hus na koncilu kostnickém* se stal předmětem této „úpravy" opakovaně. Roku 1883 otiskl *Světozor* Zillichovu kresbu představující výřez ústřední části obrazu. Dílo, jež bylo v té době součástí pařížské výstavy, dosud čeští diváci neměli možnost spatřit a v doprovodném komentáři časopis vyjádřil naději, „*že časem svým bude nám uveřejniti obraz Brožíkův celý a věrný.*"[35] Označení výřez však není zcela přesné – v rámci zachování celistvosti kompozice kreslíř upozadil či zcela odstranil veškeré detaily na okraji kresby. Vytvořil tak jakousi „zhuštěnou verzi" celého výjevu, a jako jediný „rušivý" prvek, jenž naznačuje, že původní obraz pokračuje i za hranice kresby, ponechal nohy sedící postavy vlevo **[149, 150]**.

Podruhé *Světozor* užil stejného postupu v roce 1885, kdy již byl obraz veřejnosti znám. Tentokrát přinesl detail dvou českých pánů z pravého rohu plátna. Figury byly opět izolovány od okolního prostoru neutralizovaným tmavým pozadím. Totožnou reprodukci publikoval již o měsíc dříve i *Ruch*[36] s doprovodným textem, v němž K. B. Mádl přesně postihl problematičnost takového vytržení detailu z celku díla, omlouval je však monumentalitou a silným účinkem zobrazených postav.[37]

Ruch se Brožíkovu *Husovi* věnoval ještě několikrát – zatímco roku 1885 otiskl nezkreslený výřez pravé dolní poloviny obrazu,[38] dvojice reprodukcí z následujícího ročníku předsta-



149. Emil Zillich: Odsouzení Jana Husa na koncilu Kostnickém. Prostředí obrazu V. Brožíkova, Světozor 1883



150. Václav Brožík: Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém (výřez), 1883

[34] V roce 1898 *Zlatá Praha* opět pozměnila složení obsahu na tři kategorie: *Obrazy, kresby a díla plastická*, *Podobizny*, *Illustrace ke článkům a časová vyobrazení*.

[35] [anonym]: Odsouzení mistra Jana Husa, *Světozor* XVII, 1883, č. 41, 486.

[36] Čeští pánové Václav z Dubé a Jan z Chlumu. Z Brožíkova obrazu: Jan Hus, *Ruch* VII, 1885, č. 1, 9; Oba čeští pánové z obrazu: „Hus na sněmu Kostnickém" od Václslava Brožíka, *Světozor* XIX, 1885, č. 11, 172.

[37] „*Vyjmouti z hotového obrazu jednu postavu nebo skupinu a tuto postaviti před zraky divákovy, jest pravidlem počínání velice odvážné. Vždy jest tu nebezpečí, že vyňaty z celku, v nějž jsou zakloubeny, z komposice, s níž jsou organicky srostly, zůstanou zlomkem, při němž ptáme se marně po začátku a konci, a co nejhůře, že osamoceny minou se svým účinkem, jaký jimi umělec chtěl vystihnouti.*" K. B. M[ÁDL]: Čeští pánové. Z „Odsouzení M. Jana Husa" od Václslava Brožíka, *Ruch* VII, 1885, 20.

[38] Skupina z obrazu Jan Hus od Václslava Brožíka, *Ruch* VII, 1885, č. 8, 124 –125.



151. Anonym podle Václava Brožíka: Kardinál konkordienský a Jan Hus. Z Brožíkova obrazu: „Odsouzení mistra Jana Husi“, Ruch 1886

vuje skutečně radikální pojetí prezentace obrazu. Dvě hlavní osoby výjevu, Mistr Jan Hus a kardinál konkordienský, byly zobrazeny v neutrálním prostoru odděleně na dvou protějškových stranách **[151]**. Vytržení z kontextu díla zde dosahuje maximální míry, když je narušen nejen prostor, v němž se výjev odehrává, ale i vzájemná interakce figur. Jejich ztvárnění se navíc blíží způsobu, jakým byly prezentovány sochy (nebo dokonce herci představující divadelní postavu) – přestává tudíž také být zřejmé, jaký druh uměleckého díla je předlohou reprodukce. Podtextem tohoto pojetí je nepochybně předpoklad, že čtenáři konkrétní dílo dobře znají a k nedorozumění tak nemůže dojít; současně ale ukazuje, jak svévolně si mohly časopisy při prezentaci díla počínat.

S tvorbou Václava Brožíka je spojen také nový způsob představení uměleckého díla, který zaznamenáme poprvé na počátku osmdesátých let. Jde o publikování kresebných studií. Právě jejich prostřednictvím bylo možné otisknout vybraný detail z významného díla, aniž by se narušoval jeho kontext. Prvenství v tomto směru patří *Ruchu*, který uveřejňoval především Brožíkovy umělecké studie, ale i kresby Hanuše Schwaigera či Františka Ženíška. V průběhu osmdesátých let pronikly studijní a přípravné kresby i na stránky *Světozoru* a *Zlaté Prahy*.

Prezentace těchto prací je úzce vázána na techniku autotypie – jejich podstatou je zachování autentického umělcova projevu, který by byl jakýmkoli grafickým přenosem znehodnocen. Současně se jedná o novum v recepci uměleckého díla, resp. jeho reprodukce. Prostřednictvím publikovaných skic časopisy poprvé odkrývají proces vzniku díla, jež již nemusí

být prezentováno ve své finální, „dokonalé“ podobě.[39] Právě díky studiím se dostávají ke slovu také formální znaky díla, nikoliv pouze jeho obsah. Pozornost časopisů se rovněž začíná soustředit na osobnosti umělců. Nejedná se přitom již výhradně o skici spojené s konkrétním finálním dílem, časopisy nově nahlížejí i do alb a skicářů; často publikují více kreseb pohromadě, někdy pod souhrnným titulem *Z umělcovy mapy*. Možné počáteční rozčarování čtenářů z „neučesanosti“ a obsahové roztříštěnosti kreseb řeší, především v osmdesátých letech, estetizujícím zarámováním studií do dekorativní kompozice **[152]**.

V osmdesátých a devadesátých letech měl však pojem „studie“ v ilustrovaných časopisech širší význam; pohyboval se na pomezí materiálového provedení a ikonografického typu. Zahrnoval nejen práce přípravného charakteru, ale také kresby či malby, zobrazující převážně půvabné dívčí hlavy, jež „*nic nedělají, ani nevyprávějí, jsou s vnitřní vážností ponořené do snění.*“[40] Za jednoho z průkopníků tohoto žánru platí Gabriel Max; v českých časopisech mu sekundovali především Alfred Seifert, Josef Ženíšek či František Dvořák-Brunner.

Ačkoliv zmínka o těchto pracích by měla patřit spíše do kapitoly o ikonografii, je obtížné vřadit je do jakékoli skupiny, neboť jejich vlastním námětem je bezobsažnost. Jejich forma se skutečně odvíjí od běžné studijní kresby lidské figury či hlavy, jež rovněž nemá žádný námět. Podle Susanne Weber odráží obliba těchto žánrů dobovou únavu publika závažnými a ponurými historickými tématy a stojí na počátku cesty výtvarného umění k zájmu o individu-



152. Z umělecké mappy Bedřicha Wahleho, Světozor 1885



153. František Bohumil Doubek: Studie, Zlatá Praha 1893

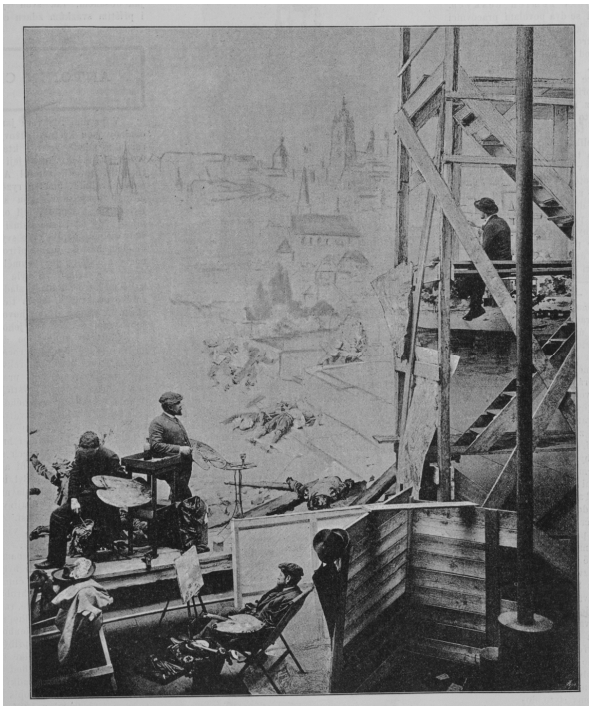
[39] Viz VERHOOGHT 2007, 35.
[40] WEBER 2011, 271.

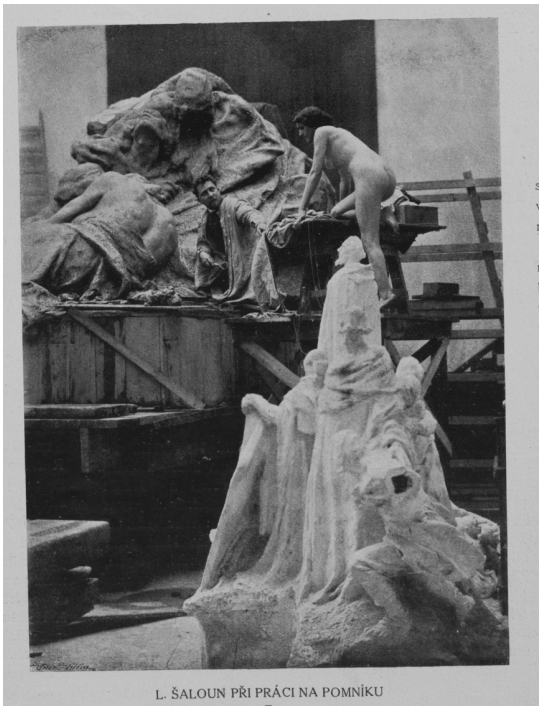
um.[41] Jak jsme ale viděli v citaci soudobé kritiky, mohla zároveň sloužit jako exemplární příklad vyprázdněnosti současné tvorby.[42]

Žánr studijní hlavy má však také formální aspekty, díky nimž stojí za pozornost i v rámci této kapitoly. Jestliže reprodukce Maxových „studií" byly často ještě provedeny v xylografii, většina těchto prací již představuje autotypie podle uhlových či pastelových kreseb. K lehkosti provedení díla přitom přispívá i jeho obsahová nezávaznost – bezobsažnost si neosobuje nárok na dokončenost. Vedle pečlivě propracovaných děl tak mezi studiemi nalezneme i efektní non-finita **[153]**. Ve chvíli, kdy je upozaděna obsahová rovina díla, dostává prostor mistrovství jeho autora – to se týkalo nejen zachycení ženské krásy, ale i charakterních mužských hlav.

Vstup autotypie na časopiseckou scénu umožnil další způsob představení uměleckého díla, kterým byly fotografie zachycující umělce při práci. Dotýkáme se zde opět tématu prezentace samotného umělce, jíž jsme se věnovali v rámci šesté kapitoly. Zatímco např. fotografii Vojtěcha Hynaise před plátnem *Vaječný trh* otiskl *Světozor* jako součást vzpomínek na nedávno zesnulého malíře,[43] většina těchto snímků prezentovala primárně nikoli osobu tvůrce, ale právě se rodící dílo.

Z logiky věci je zřejmé, že šlo o díla již „předem slavná", tedy vznikající na veřejnou objednávku. Atraktivní byla v tomto ohledu zvláště velkoformátová plátna dioramat a panora-





154. Zemská jubilejní výstava v Praze: Malování diorámy v pavilloně Klubu českých turistů. Veliký obraz Karla a Adolfa Liebscherů Odražení a pronásledování Švédů studenty na Karlově mostě (Dle fotografie Karla Malocha v Praze), Světozor 1891

155. L. Šaloun při práci na pomníku, Zlatá Praha 1910–1911

[41] Ibidem.

[42] Viz kapitola IV, s. 100.

[43] Luděk Marold ve svém atelieru v Rudolfině r. 1888, *Světozor* XXXIII, 1899, č. 6, 70.

mat, spojená s velkými výstavami v poslední dekádě století; při tvorbě tak byli zachyceni jak bratři Liebscherové u obrazu *Boj se Švédy na Karlově mostě* **[154]**, tak i malíři pracující na dioramatu *Sasíků pod Hrubou Skalou* (*Zlatá Praha* 1895) a konečně rovněž Luděk Marold před obrovskou plochou panoramatu *Bitvy u Lipan* (*Světozor* 1898). Proces vzniku díla byl v těchto případech přitažlivější nejen o jeho gigantický formát, ale také o národnostně exponovaný kontext, v němž toto dílo vzniká.

Stejným způsobem byla na přelomu století dokumentována i tvorba velkých pomníků, které patřily ke společensky nejvýraznějším realizacím a okolnosti jejich vzniku se vždy těšily velkému zájmu veřejnosti. Zájem o průběh práce, na níž bylo opět atraktivní především velké měřítko díla, se v některých fotografií pojí až s téměř voyeurským pohledem do umělcovy dílny – příkladem může být záběr na Ladislava Šalouna při práci na Husově pomníku, kde je zachycen v rozhovoru se zcela nahou modelkou **[155]**.

I přes poněkud spektakulární charakter prací, které se v těchto případech staly předmětem zájmu časopisů, jsou tyto fotografie rovněž dokladem jejich vzrůstajícího zaměření na proces tvorby uměleckého díla, jak ho můžeme sledovat průběžně od osmdesátých let. Stejně jako u skic a studií, i zde bylo dílo prezentováno ve fázi rozpracování.

Nedokončenost však mohla mít v ilustrovaných magazínech i jiný podtext. Dostáváme se opět k momentům, kdy časopis v prezentaci výtvarného díla upřednostnil svůj zájem nad zachováním jeho autenticity. Častým případem bylo např. nesystematické publikování cyklů. Zatímco romány na pokračování byly uveřejňovány v souvislé řadě (a samozřejmě od začátku do konce), v případě výtvarných cyklů časopisy nepovažovaly za nutné respektovat umělcem zamýšlené pořadí jednotlivých částí. Pravidelně rovněž otiskovaly cyklus v tak rozsáhlém časovém rozpětí, že se souvislost mezi jeho částmi mohla zcela vytratit. Příkladem může být šest kreseb na téma Krysaře, jež Hanuš Schwaiger vytvořil na zakázku *Zlaté Prahy* 1884. První čtyři výjevy byly publikovány vždy po měsíci, u posledních dvou listů však odstup vzrostl nejprve na dva a nakonec na čtyři měsíce.[44]

Obdobné případy najdeme i u prací Mikoláše Alše. *Zlatá Praha* v roce 1884 otiskovala kresby jeho cyklu *Smysly*; místo pěti výjevů však čtenáři mohli spatřit pouze čtyři, přičemž publikace toho posledního se opět opozdila o tři měsíce.[45] Extrémním případem pak byl cyklus *Praha* – čtyři listy uveřejnil *Světozor* roku 1882, poslední se však objevil až neuvěřitelném odstupu patnácti let. Tuto kuriozitu připomněl Aleš v jednom z dopisů Viktoru Olivovi, kde si mimo jiné stěžoval na prodlevy v otiskování cyklu *Bude vojna bude*.[46]

Jednou z příčin takto svobodného nakládání s reprodukcemi byla nepochybně skutečnost, že časopis je měl volně k dispozici a umělci často nezbývalo než čekat, kdy a v jaké formě či souvislosti se jeho dílo objeví. Jelikož si časopisy někdy rezervovaly právo k publi-

---

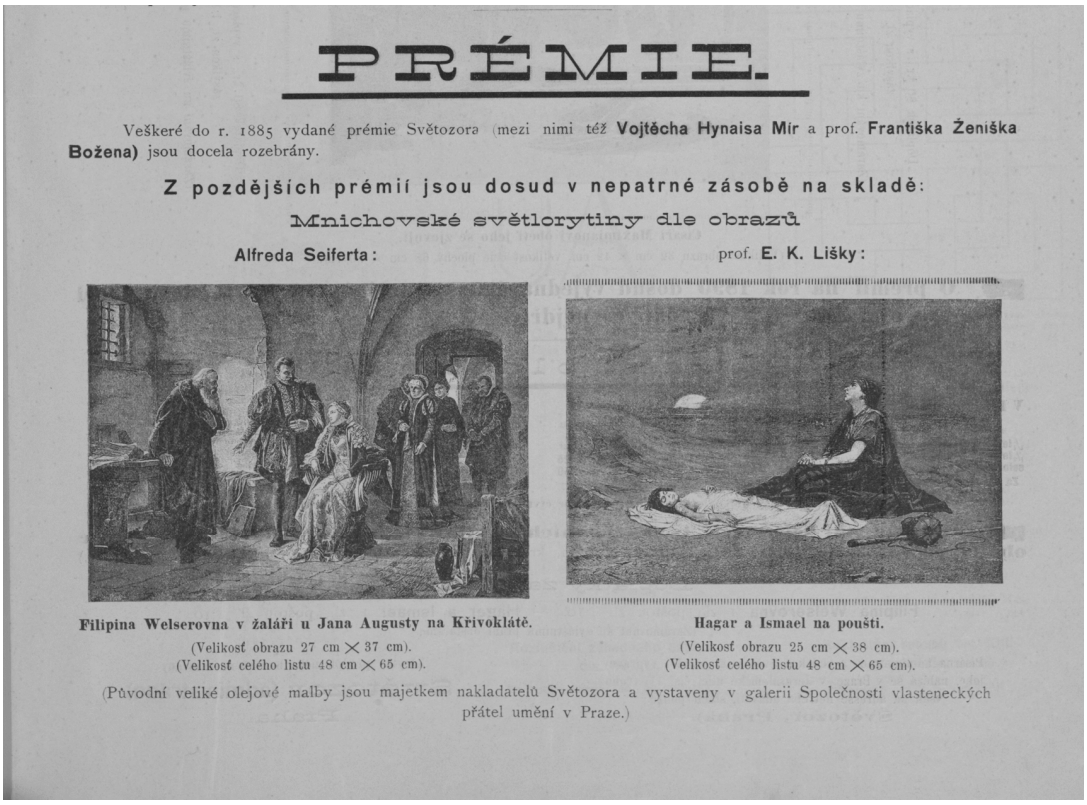
[44] *Zlatá Praha* I, 1884, č. 14, 164–165; č. 22, 264; č. 24, 285; č. 33,.399; č. 46, 552.

[45] *Zlatá Praha* I, 1884, č. 21, 255; č. 25, 297; č. 28, 332; č. 43, 516.

[46] „*Velectěný příteli! Děkuji především za Váš upřímný dopis a zděluji že se nacházejí v Zl. Praze ještě 2 listy z cyklu ‚Bude vojna bude' které proč neuveřejněny doposud nevím, ač mně z toho značná škoda pošla an je to jedna z nejlepších mých prací. Je to právě počátek cyklu a pak ještě jeden list.* (...) *Aby to nevyšlo jako tuhle jeden list z cyklu ‚Praha', totiž až za 15 let! Nevím co s tím Weitenweber dělal.*" Dopis Mikoláše Alše Viktoru Olivovi z 13. srpna 1897, archiv NG, fond Oliva 38, AA 2389/1.

kování obrazu ještě před jeho dokončením, mohla nastat i situace, jež potkala *Libušin soud* Karla Pavlíka ve *Světozoru* 1891. Malíř předchozího roku zemřel a zanechal dílo rozpracované, což ale časopis neodradilo od jeho otištění – pochopitelně však nikoliv v autentické podobě. V doprovodném textu redaktor zdůrazňuje, „*kterak šťastně podařilo se dřevorytci p. Richterovi ml. s jemným porozuměním pravého umělce uvésti nedokončené části obrazu v soulad s místy a postavami úplně vyvedenými* (...)“[47] Je paradoxní, jaké mohla v této době již poněkud opomíjená xylografie nalézt využití. Tento příklad zároveň ukazuje, že ačkoliv na stránky časopisů již pronikl uvolněný kresebný rukopis skic a studií, k prezentaci díla (navíc historického námětu) ve stádiu rozpracování neměly stále dost odvahy.

V rámci textu o prezentaci výtvarného díla je třeba zmínit také prémie, vydávané každoročně jako bonus pro předplatitele. Tato forma nebyla vlastní pouze ilustrovaným časopisům – již v padesátých letech je vydával např. *Lumír*, pravidelně vycházely také prémie Krasoumné jednoty, Umělecké Besedy apod.[48] Mezi takto publikovanými díly hrály vždy hlavní roli historické výjevy, jež v sobě spojovaly dějepisný a umělecký aspekt. Jednalo se přitom nejen o reprodukce malířských děl, ale i za tímto účelem vytvářené grafické listy. Ilustrované magazíny přejaly tuto praxi především v počátcích. Mezi prémiemi vydávanými *Světozorem* v sedmdesátých letech dominují národnostně exponovaná díla – vedle rytin českých korunovačních kle-



PRÉMIE.

Veškeré do r. 1885 vydané prémie Světozora (mezi nimi též **Vojtěcha Hynaisa Mír** a prof. **Františka Ženíška Božena)** jsou docela rozebrány.

Z pozdějších prémií jsou dosud v nepatrné zásobě na skladě:

Mnichovské světlorytiny dle obrazů

Alfreda Seiferta:

prof. **E. K. Lišky:**

Filipina Welserovna v žaláři u Jana Augusty na Křivoklátě.
(Velikosť obrazu 27 cm × 37 cm).
(Velikosť celého listu 48 cm × 65 cm).

Hagar a Ismael na poušti.
(Velikosť obrazu 25 cm × 38 cm).
(Velikosť celého listu 48 cm × 65 cm).

(Původní veliké olejové malby jsou majetkem nakladatelů Světozora a vystaveny v galerii Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze.)

156. Prémie, Světozor 1889

[47] [anonym]: Libušin soud. (K obrazu K. Pavlíka), *Světozor* XXV, 1891, č. 6, 71.

[48] Prvenství ve vydávání prémií jako odměny pro předplatitele patrně náleží Karlu Vilému Medauovi, který takto litografickými tisky odměňoval čtenáře časopisu *Erinnerungen* již po roce 1836. DOSKOČIL/PŘENOSILOVÁ/SMETANA 1999, 23.

notů a znaků zemí Koruny české (za roky 1871 a 1872) to byly např. historické kompozice Karla Svobody a Petra Maixnera.

V osmdesátých a devadesátých letech již prémie představovaly nejen umělecky-osvětovou záležitost, ale i tržní artikl. Velkofomátové reprodukce se zasílaly nejen jako dárek k předplatnému, byly také volně k prodeji pro ostatní zájemce. Časopis jejich autora a námět avízoval vždy na konci předešlého ročníku a několikrát také v prvních číslech nového roku. Spolu s aktuální prémií vždy připomínal, že k dispozici jsou za příznivou cenu také tisky z uplynulých let **[156]**. Z obchodního hlediska byly strategickým krokem prémie sestávající z několika (dvou až čtyř) částí, jež vycházely postupně v průběhu roku a čtenář je obdržel teprve po prodloužení předplatného na další etapu.

Ačkoliv se nadále mezi těmito reprodukcemi objevují výpravné historické výjevy, primárním měřítkem při výběru díla již není jeho národní charakter. V hlavní roli se ocitají velká a populární plátna, jež sklízela úspěchy na výstavách – vedle Ženíškova *Oldřicha a Boženy* (*Světozor* 1884) či Brožíkova Husa (*Zlatá Praha* 1889) se tak prémiemi staly i obrazy Emaneula K. Lišky *Hagar a Ismael na poušti* (*Světozor* 1887) a *Císaři Maximianovi oběti jeho se zjevují* (*Světozor* 1889). Současně se ve volbě prémií odrážejí i preference samotných časopisů, jež touto cestou předvádějí čtenářům své favorizované umělce – nejzjevnější je to v případě Adolfa Liebschera, jenž byl autorem několika z nich.

Přestože litografické, xylografické a později především barvotiskové prémie dokázaly rozšířit reprodukované dílo do nejzazších koutů země, ne všichni sdíleli radost z takového způsobu prezentace umělecké tvorby. Redaktor *Zlaté Prahy* zaznamenal ve svém fejetonu při příležitosti otevření Rudolfina tento povzdech anonymního umělce: „(...) *otevřeli jsme Rudolfinum s týmže právě nadšením, jaké zde v Praze vůči umění vůbec obvyklé. Divadlo a hudbu tu ještě tak trošičku máme rádi, ale výtvarnictví! Máme v Praze několik velmi slušných obrazáren, ptejte se však kustodů, mnoholi domácích lidí do roka navštíví tyto galerie. Projděte, prosím, salony našich boháčův, salony lidí, již mají statisíce, a hledejte v nich díla našich vynikajících malířů. Spočítal byste je, můj milý, na prstech. Tu teprve poznáte, jak důležitý vynález je – barvotisk. Ano, prosím, salony naše dekorovány jsou barvotisky po zlatce a po dvou a ve ‚zlatých' tlačených rámech po padesáti krejcarech! Sem tam nějakou premii, fotografii a několik sádrových sošek od podomních prodavačů, nanejvýše nějakou alabastrovou holubičku na stolku z imitovaného ebenu – to vše, to zúplna postačí malým našim Nabobům, tím zcela dobře ukojí esthetickou žízeň a povinností svých se zbaví vůči – umění.*"[49]

Také Miroslav Tyrš vyslovil výtku vůči uměleckým prémiím – nedostatek viděl v absenci doprovodného textu, který by „*obsahoval v slohu přiměřeném avšak v krátkosti vše, čeho k hlubšímu uměleckému jich ocenění třeba jest.*"[50] Tyrš zde opět připomíná nevyužitý edukační potenciál multiplikovaného uměleckého díla.

Vedle uměleckých prémií časopisy nepravidelně vydávaly i reprezentativní alba, v nichž čtenářům předkládaly výběr „toho nejlepšího" z publikovaných reprodukcí. Jedním z nich byla *Domácí obrazárna Světozora*, která vyšla na konci osmdesátých let v nakladatelství Františka Ši-

[49] [anonym]: Feuilleton, *Zlatá Praha* II, 1885, příloha č. 9, 33.

[50] „(...) *Čím dokonaleji prémie tyto provedeny jsou, s tím větší pietou by je každý do podrobna prohlížel, a s návodem v ruce studoval. Úkol jejich, tuším, není vyplněn, když do rámce se dají a na stěnu pověsí, obyčejně, tak jest už nemrav u nás, do výšky takové, že všechny jemnější podrobnosti na vždy oku zmizí.*" TYRŠ 1879, 67.



157. Die Münchener internationale Kunstausstellung. Originalzeichnungen der Künstler nach ihren Bildern, Ueber Land und Meer 1883



158. Wiener Weltausstellung. Im Centralsaale der Kunsthalle. Nach einer Aufnahme der Wiener Photographen-Association, Ueber Land und Meer 1874

máčka se sebevědomým podtitulem *Sbírka nejpřednějších výtvorův umělců českých, slovanských i cizích*. Výběr čtyřiceti děl, která se v uplynulých letech objevila na stránkách časopisu, přesně ilustruje nekoncepčnost a nahodilost, s níž časopisy obecně přistupovaly k volbě prací pro reprodukci. Vedle mistrovských a významných realizací staršího i současného českého umění (*Křesťanské cvičení na Hané* Quida Mánesa, Čermákovy obrazy *Hercegovina roku 1877* a *Husité před Naumburkem*, Brožíkův *Pěvec Balad* nebo *Píseň Lumírova* Josefa Václava Myslbeka) byly zařazeny i průměrné žánrové práce zahraničních autorů (např. *Poslední západ gladiatorů* J. Stallaerta či *Konec zrazené* Kuna von Bodenhausen), oblíbené sentimentální žánry Josefa Ženíška a Alfreda Seiferta, stejně jako drobné ilustrační realizace čistě časopiseckého charakteru z ruky bratří Liebscherů.

Je zřejmé, že časopis se takovýmto výběrem reprodukcí snažil stvrdit svou pozici *arbitra elegantiarum*, který se podílí na definici dobového vkusu. Z dnešního pohledu je skutečnost, že vedle sebe, v podstatě na roveň, staví díla tak rozdílné kvality, dokladem jak malého nadhledu redaktorů nad dobovou produkcí, tak i vědomého preferování těch autorů, s nimiž list pravidelně spolupracoval (viz kap. IV). Zároveň nám také znovu připomíná, že časopisy neprezentovaly aktuální uměleckou produkci v její komplexitě a jejich vypovídací hodnota jako dobových dokumentů je v tomto směru značně omezená.

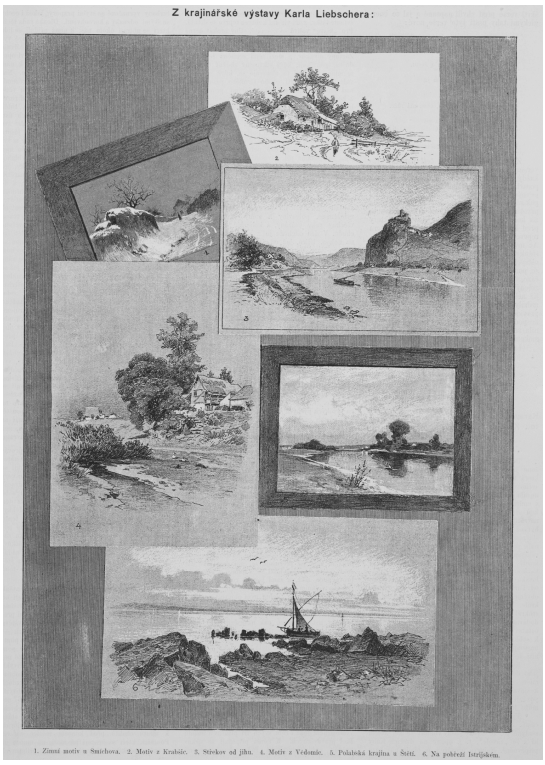
Jak již bylo řečeno, řada děl byla publikována v souvislosti s probíhajícími či uplynulými výstavami. Reprodukce tuto informaci většinou obsahovaly v popisce nebo doprovodném komentáři, jinak se však poněkud ztrácely v rámci čísla – na rozdíl od zahraničního tisku, kdy např. *L'Illustration* či *Ueber Land und Meer* představovaly nejatraktivnější položky z výstavy pohromadě na zvláštní dvoustraně **[157]**. Tento způsob prezentace se blížil formě, v jaké mohli díla vidět návštěvníci výstavy; „dokumentární" pohledy do výstavních síní rovněž patřily k běžné výbavě zahraničních magazínů **[158]**. V českých časopisech se s takovými záběry setkáme jen zřídka – jednu z výjimek tvoří již zmíněné záběry na Brožíkova velká historická plátna (viz kap. IV).[51]

Informace o charakteru samotných obrazů se jejich redukcí do malé, někdy jen obrysové kresby pochopitelně značně zkreslovala. Podstatné ale je, že tyto kresby většinou vytvářeli na základě svých děl sami umělci, kteří tak měli kontrolu nad tím, jakým způsobem bude jejich práce prezentována. Ačkoliv české časopisy formu „skupinové" reprodukce z výstavy nepoužívaly, s autorskými kresbami podle aktuálně vystavovaných originálů se setkáme běžně. Někdy takové tablo svých prací sestavil pro časopis sám umělec **[159]**.[52]

To, do jaké míry se reprodukovaná kresba odlišovala od originálu, však čtenáři měli možnost posoudit, jen pokud se na výstavu vypravili – anebo tehdy, když konkurenční list přinesl jiný záznam původního díla. Takový případem je obraz *Čtenářka* Kamila Stuchlíka, jenž se v době svého vystavení objevil ve *Světozoru* v podobě autorské kresby **[160]**, o tři roky

[51] Kolážovitou prezentaci užívaly také humoristické časopisy v parodiích vystavených děl. V českých zemích se objevily již v šedesátých letech, zprvu s politickým podtextem; později, např. v kresbách Viktora Olivy pro *Šotka*, se již jedná o humor založený na výtvarné stránce díla. Viz PRAHL 2014, 97–112.
[52] Tuto formu prezentace svých prací přejali i mladí umělci z okruhu časopisu *Paleta*. PRAHL 1988, 220.

později jej pak autotypicky reprodukovala *Zlatá Praha* **[161]**. Obě práce se svým charakterem diametrálně liší – uvolněná tušová kresba má s tradičně pojatou malbou jen málo společného.



159. Z krajinářské výstavy Karla Liebschera, Světozor 1887



160. Kamil Stuchlík: Čtenářka, Světozor 1889



160. Kamil Stuchlík: Čtenářka, Zlatá Praha 1892

4. Staré umění

Specifickou kategorii mezi reprodukcemi představovalo staré umění. Viděli jsme, že se objevovalo již v prvních penny magazínech, což mělo vedle snahy o vzdělávání čtenářů i své praktické důvody. U mnohých děl totiž existovaly jejich starší grafické reprodukce a časopisy toho v počátcích často využívaly. Jak je zřejmé, nepřispívalo to vždy ku prospěchu věci. Příkladem může být Leonardova *Poslední večeře* – podoba, v níž se toto dílo reprodukovalo v průběhu 19. století, vznikla na základě několikerého přenosu. Původní předlohou byla kopie Leonardovy malby v klášteře v Castelazzo od Andrey Solaria; tu kresebně zaznamenal Theodore Mattcini a teprve podle této kresby vznikl v 19. století rozšířená mědirytina Raphaela Morghena. Když pak chtěl *Poslední večeři* publikovat Charles Knight v *Penny Magazine*, nechal na základě Morghenova tisku vytvořit xylografii (jejím autorem byl John Jackson).[53] Několikanásobná transformace, jíž originální dílo v tomto procesu prošlo, pak výslednou reprodukci nevyhnutelně vzdalovala jeho skutečnému vzhledu.[54]

U reprodukcí starého umění tak sledujeme stejné obtíže jako u současné tvorby. Omezené vyjadřovací prostředky xylografie měly na zkreslení původní podoby díla zásadní vliv, a to zejména v počátcích – reprodukci Raffaelovy *Madonny* ve *Světozoru* 1834 dominuje proužkovaný rastr pozadí natolik, že zcela potlačuje samotný výjev **[162]**. I když ve druhé polovině století byla citlivému přenosu díla do dřevorytu věnována větší pozornost, samotný charakter techniky byl většinou s povahou původního díla neslučitelný. Platilo to zejména pro temnosvitná barokní plátna, v nichž jakoby si rytcova stopa často nevěděla rady – viz reprodukce Scheiwlovy kresby podle autoportrétu Petra Brandla **[163]**.

Určitá nedokonalost ve ztvárnění reprodukce mohla být také záměrná – např. při publikování Brueghelových obrazů *Bohatá* a *Chudá kuchyně* upozornil *Magasin pittoresque* čtenáře, že pro lepší čitelnost děl byly na některých místech vynechány stíny.[55] Srozumitelnost zobrazeného příběhu tak opět dostala přednost nad zachováním věrnosti vůči originálu. Ale i snaha o maximální přesnost někdy dosahovala kuriózních rozměrů. Když Bohumír Roubalík vytvářel pro *Zlatou Prahu* rastrovou kresbu podle Brandlova *Sv. Jeronýma*, zdůraznil množství krakelur na povrchu díla **[164]**, na což časopis neopomenul upozornit své čtenáře.[56] V tomto případě tedy nad informací o samotném obraze dominuje důraz na jeho „hodnotu stáří".

Stejně jako u reprodukcí současného umění, i v případě děl minulých staletí představovala jasný přínos autotypie, jež ve většině případů odstranila osobu prostředkujícího kreslíře. Nebylo to ale pravidlem. Jak jsme zmínili již ve třetí kapitole, české časopisy v průběhu osmdesátých let nadále pracují s kresbou podle předlohy.

---

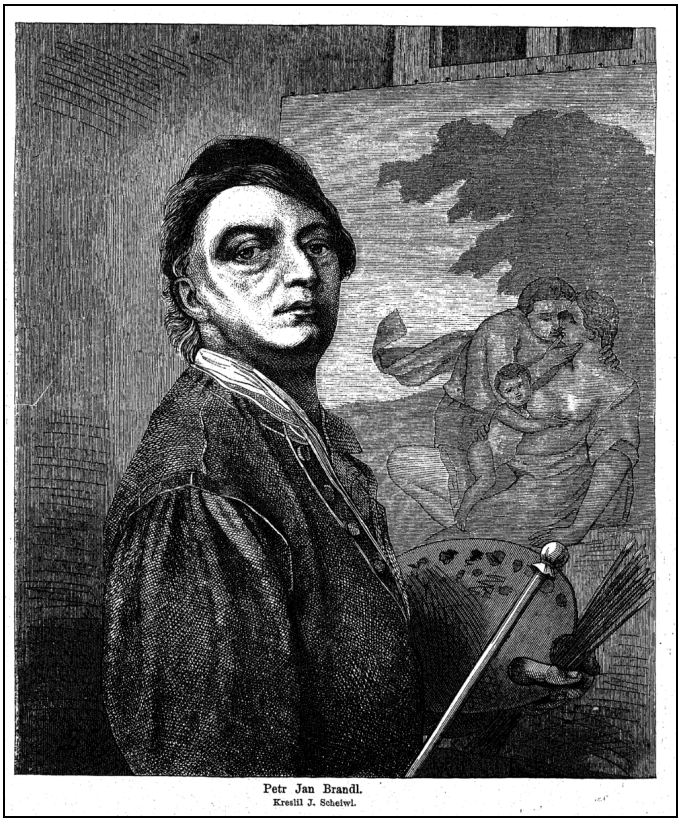
53 ELLENIUS 1984, 76.

54 William M. Ivins zmiňuje podobné „proměny" antického sousoší Laokoonta, jež se během staletí dočkalo mnohého výtvarného pojednání; výsledná grafická zobrazení jsou natolik rozdílná, že se zdá téměř neuvěřitelné, že představují totéž původní dílo: „*Had they represented butterflies instead of a known single statue, one would have said that they represented different families of the genus Laocoonidae*." IVINS 1953, 89.

55 ELLENIUS 1984, 75–76.

56 „*Náš spolupracovník Bohumír Roubalík se vzornou péčí zhotovil kopii* (sic!) *tohoto slavného obrazu, jejíž zdařilou reprodukci tímto přinášíme. Neopominuť ani všimnouti si četných trhlin, jimiž vzácný originál průběhem času tu i tam jest poškozen*." V. W. [Vilém WEITENWEBER]: Sv. Jeronym. Vyobrazení na str. 308, *Zlatá Praha* IV, 1887, č. 20, 318–319.





162. Raffael: Madonna, Světozor 1834 **163. Josef Scheiwl podle Petra Brandla**: Autoportrét, Světozor 1867

164. Bohumír Roubalík podle Petra Brandla: Sv. Jeroným (detail), Zlatá Praha 1887



Patrné je to z výše zmíněné Roubalíkovy kresby podle Brandlova obrazu. Roubalíkovou specialitou byly právě barokní malby; v osmdesátých a devadesátých letech vytvořil řadu kreseb děl českých i světových barokních mistrů pro *Světozor* a *Zlatou Prahu*. Důvody, pro které časopisy preferovaly tento postup, nejsou zcela zřejmé, nejpravděpodobnější se jeví technické potíže spojené s pořizováním fotografie originálního díla.

William M. Ivins podotýká, že fotografický záznam navíc otevřel do časopisů cestu umění dříve opomíjených epoch – zejména raně křesťanského období a raného středověku. Ve chvíli, kdy tato umělecká díla přestala být nahlížena paradigmatem klasické renesance, jež bylo spojeno s vyjadřovacími prostředky lineárních grafických technik, staly se zřejmými jejich specifické výtvarné hodnoty, které byly dříve v podstatě nereprodukovatelné.[57]

[57] IVINS 1953, 144.

S relevancí Ivinsova tvrzení lze polemizovat, neboť proces oceňování umění raných epoch byl nepochybně komplexnější, v našem zorném poli jsou však české ilustrované časopisy. V nich zaznamenáme ukázky raně středověkých děl již v sedmdesátých letech – např. *Světozor* otiskl roku 1872 Scheiwlovu kresbu tzv. *Hrádeckého diptycha*, pocházejícího z 9.–12. století.[58] V roce 1881 publikoval také „*Starožitný slovanský obraz sv. Petra a Pavla v chrámě sv. Petra v Římě*".[59] Pravidelně se v časopisech objevovaly rovněž reprodukce podle středověkých iluminací, jež také mají s (neo)renesanční estetikou málo společného.

Podtextem těchto zobrazení nejsou totiž jejich výtvarné kvality, ale jejich hodnota historická. Po desetiletí trvající český boj za obhájení autonomnosti vlastní kultury se odehrával i na stránkách časopisů a prezentace nejstaršího českého umění byla jeho součástí. Do tohoto kontextu spadají např. i reprodukce středověkých miniatur s tématem upálení Mistra Jana Husa.[60] Ačkoliv jsou většinou pojaty z „negativního" katolického hlediska, jejich prostřednictvím časopisy zdůrazňují historický význam této události.

Většina starého umění, objevujícího se v ilustrovaných časopisech, však tento náboj neměla. Zcela v duchu výše uvedeného Ivinsova tvrzení mezi reprodukcemi dominují mistři italské renesance, holandské a vlámské malířství a období raného a vrcholného baroku. Jak jsme zmínili v předešlých kapitolách, hlavní měřítkem pro otištění těchto děl v časopise byl jejich náboženský obsah – např. *Ruch* 1884 ve svém předvánočním 33. čísle přinesl *Narození Páně* hned v pěti verzích: od Niccoly Pisana, Correggia, Michaela Schongauera, Albrechta Dürera a Petra Paula Rubense. Podobně byla pojímána i velikonoční čísla. Díla holandského, ale i španělského malířství pak rozmnožovala žánrový repertoár časopisů – pro běžného čtenáře představovali Murillovi *Sevillští uličníci* (*Světozor* 1887) především zábavný obrázek ze života dětí. Na rozdíl od žánrového výjevu od současného autora však v doprovodném textu k reprodukci starého mistra většinou chyběl odpovídající žánrový komentář nebo byl potlačen ve prospěch informace o autorovi díla.

I přes to, že se díla starého umění někdy dostávala do pozice „časové ilustrace", obecně je v jejich prezentaci snaha o vzdělání čtenáře daleko patrnější než u soudobé produkce. Spolu s reprodukcí se objevují informace o životě a další tvorbě konkrétního umělce, o umění daného období, ale i o obrazárnách, z nichž dílo pochází. Reprodukce také často fungují jako ilustrace delších uměleckohistorických textů.[61]

Od osmdesátých let zaznamenáme v časopisech zvýšený zájem o díla českého baroka – práce Petra Brandla, Karla Škréty, Václava Vavřince Reinera, ale i Ferdinanda Maxmiliána Brokofa a Matyáše Bernarda Brauna. Současně ale v této době roste i počet reprodukcí děl českého umění první poloviny 19. století, jež bylo v té době již také součástí (i když nedávné) historie. Opět jsou to především díla s náboženskou tematikou od Josefa Vojtěcha Hellicha,

[58] *Světozor* VI, 1872, č. 13, 148–149.
[59] *Světozor* XV, 1881, č. 27, 324.
[60] Např. *Květy* 1868 zasvětily těmto reprodukcím celé 27. číslo, jež vyšlo 2. července.
[61] Např. text Miroslava Tyrše *O zákonech komposice v umění výtvarném* doprovázely ve *Světozoru* 1873 kresby podle klasických děl vytvořené Františkem Ženíškem.

Josefa Führicha či Antonína Lhoty. Jejich setrvalá popularita odrážela i současný stav sakrálního umění, pro něž zůstával nazarenismus živý ještě po roce 1870.[62]

Také v prezentaci umělců první poloviny století se přitom objevuje vlastenecký aspekt. Reprodukováním jejich „zastaralých" děl je zdůrazněn rozvoj českého umění. Dokresluje to např. komentář k Führichově kompozici *Vojvoda Václav vyzývá Radslava na souboj*, jíž otiskl *Světozor* roku 1884: „*Za dva dni slaviti se bude opět po Čechách památka zemského patrona sv. Václava. Jednak z té příčiny, jednak na ukázku, jak před šedesáti lety illustrovaly se české dějiny, a na seznání pokroku, jaký v tom směru od těch dob se učinil, přinášíme dnes obraz Führichův* (...) *Ovšem jest* (...) *dosti primitivní, o historické věrnosti nemůže býti ani řeči, neseť provedení na sobě všecky vady školy mythicko-náboženské, ku které Führich vedle Hellicha a jiných současných malířů českých se přiznával.*"[63]

5. Texty o umění

Již desetiletí předtím, než Miroslav Tyrš vyslovil výše citovaný apel, vzhlížela česká společnost k ilustrovaným časopisům jako k médiu, v jehož rukou zejména spočívala „výchova ke kráse". Recenze výstav a zprávy z uměleckého světa byly samozřejmou součástí časopisů i denního tisku již od počátku století. Po jistém útlumu v době bachovského absolutismu se publicistika o umění rozvíjí v nově zakládaných českých periodikách – z neilustrovaných časopisů lze jmenovat zejména *Lumíra* a *Osvětu*.[64] Významné místo si nadále zachovává umělecká kritika i v denním tisku – německy psané *Bohemii* či *Národních listech*.

Ilustrovaným časopisům se spojením obrazové a textové části otevíral velký potenciál v prezentaci umění veřejnosti – přesto, jak jsme mohli vidět výše, naplnit ho nebylo tak snadné, jak by se zdálo. Především z počátku jej magazíny v podstatě téměř ignorovaly; místo, aby se v doprovodných komentářích reprodukovaných děl zaměřovaly na jejich výtvarné zhodnocení, soustředily se téměř výhradně na jejich obsah. První časopisy, jako *Obrazy života* či *Rodinná kronika*, navíc preferovaly původní kresby před reprodukcemi uměleckých děl, takže současnou situaci na domácí umělecké scéně odrážely jen velmi nedostatečně. Tohoto stavu se týká i Nerudova kritika, již vyslovil roku 1862 v časopise *Čas* v souvislosti s právě probíhající výstavou Krasoumné jednoty: „*České ilustrované listy nezdají se taktéž míti oné pružnosti, jakouž například německé hlučnou propagandu pro slávu národního svého umění činí, sic bychom byli obdrželi již dávno alespoň nějaké vyobrazení soch Levým v Římě vyvedených.*"[65]

Texty o umění začínají v ilustrovaných časopisech dostávat větší prostor teprve v Hálkově *Zlaté Praze* a *Květech* ve druhé polovině šedesátých let. V následujících desetiletích již zaujímá umělecká publicistika v časopisech stejné místo jako literární či divadelní kritika. Drobné zprávy přinášející novinky z uměleckého světa, informace o zahájení či ukončení výstav, detaily z života umělců či jejich stručné nekrology se zprvu objevovaly mezi ostatními krátkými zprávami v bloku nazvaném *Feuilleton* či *Rozmanitosti*. Později je časopisy řadí do

[62] FILIP/MUSIL 2006, 123.
[63] [anonym]: Vojvoda Václav vyzývá Radslava na souboj, *Světozor* XVIII, 1884, příloha č. 41, 2.
[64] Viz PETRASOVÁ/PRAHL 2012, 160.
[65] NERUDA 1962, 48.

samostatné rubriky nejčastěji pod titulem *Výtvarné umění*, *Kronika umění výtvarného* apod. Kolísající úroveň těchto krátkých zpráv v prvních dekádách existence časopisů kritizoval později Karel B. Mádl: pokud již redakce „*uznaly za slušné a nutné napodobovati rubriku ‚Výtvarné umění' podle cizích vzorů žurnalistických, vyplňovaly ji ledabylými zprávami a zprávičkami, sebranými kdekoli a sestavovanými bez ladu a skladu, programu a cíle*."[66]

Časopisy však od počátků otiskují i delší samostatné články, věnované jak dějinám umění, tak i soudobým osobnostem, konkrétním dílům či teoretickým otázkám. Ne vždy je ale k těmto textům připojen odpovídající obrazový doprovod. I v případě prezentace výtvarného umění tak zaznamenáme v ilustrovaných magazínech stejný stav jako obecně ve vztahu obrazu a textu – zatímco komentáře k reprodukovaným dílům se věnují jejich obsahové stránce, samotné texty o umění se objevují převážně nezávisle na obrazové části, tzn. bez ilustrace osvětlující to, o čem pojednávají.

Do značné míry to platí i o recenzích výročních výstav, jež pravidelně patřily k nejrozsáhlejším pojednáním o současném umění. Objevovaly se vždy v rozsahu několika kapitol, vycházejících postupně v pěti až šesti číslech. Jak jsme zmínili výše, reprodukce vystavených a v textu pojednávaných děl se přitom objevovaly v časopisech spíše nárazově a v průběhu celého roku. V textu o výstavě autor často čtenáři připomenul, že některá z děl mohl již vidět na stránkách listu, nebo naopak přislíbil jejich brzké uveřejnění. Jedním z řídkých případů je reprodukce obrazu Hanuše Knöchela, kterou *Světozor* publikoval ještě před zahájením výstavy. V doprovodném komentáři sice redakce na tuto skutečnost upozorňuje, jinak se ale v rámci běžné praxe věnuje především vylíčení zobrazeného děje.[67]

Již mnohokrát zmíněnou preferencí obsahu obrazu nad jeho výtvarným zhodnocením tak časopisy přicházely o jedinečnou možnost prezentace uměleckého díla. Kritický text o díle byl záměrně izolován od jeho reprodukce. Magazíny nepochybně vycházely z přesvědčení, že čtenáři si čísla archivují, a tudíž mohou odpovídající obraz dodatečně vyhledat, je však otázkou, nakolik k takové situaci skutečně docházelo. Z tohoto přístupu je také zřejmé, že v časopisech převládala zábavná funkce reprodukcí nad tou vzdělávací; stav, jenž byl mnohokrát terčem např. Tyršovy kritiky.

Právě proto, že časopisy příliš nevyužívaly možnosti publikovat uměleckohistorické a kritické texty s obrazovým doprovodem, nelišil se jejich charakter od článků publikovaných v neilustrovaném tisku. Zmíníme zde tedy jen stručně zásadní osobnosti, jež v ilustrovaných magazínech působily.

Jak již bylo řečeno výše, jednou ze stěžejních osobností české umělecké publicistiky byl **Vilém Weitenweber** (1839–1901). Nejpozději od sedmdesátých let pracoval nejen jako redaktor ve *Světozoru*, ale psal i obsáhlé články do německého deníku *Politik*. V první polovině osmdesátých let vytvářel také texty pro *Ruch* a v letech 1884–1896 pak působil jako redaktor

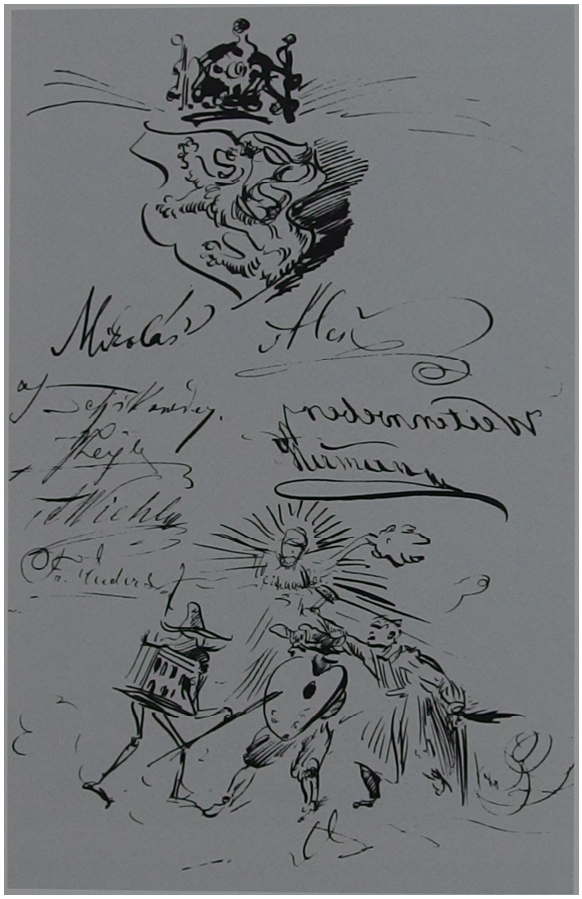
[66] MÁDL [1910], 135. Cit. in: SAK 2012, 142.

[67] „*Seznamujíce čtenářstvo své s novým obrazem Mnichovského krajana našeho, Hanuše Knöchla, zahajujeme zároveň řadu reprodukcí význačných děl mistrů domácích i cizích, jimiž obeslána bude letošní umělecká výstava v Rudolfinu. Ponechávajíce vytknutí a ocenění uměleckých předností obrazu toho referátu o výstavě samé, upozorňujeme prozatím jen na krásnou poetickou myšlénku díla Knöchlova* (...)." [anonym]: Útěcha v bolu, *Světozor* XXIII, 1889, seš. 11, 252.

obrazové části *Zlaté Prahy*. Po mnoho let byl aktivním členem Výtvarného odboru Umělecké besedy. Weitenweber byl nejen autorem pojednání o výročních výstavách či uměleckých biografií, jeho dílem je i značná část krátkých komentářů, doprovázejících v časopisech reprodukce nejrůznějšího druhu. V nich často spojoval zběžnou informaci o umělci s literárně zabarveným líčením zobrazeného děje. Jak jsme viděli v páté kapitole, právě tyto texty určovaly celkový charakter časopisů. Jejich cílem nebylo hodnocení díla z uměleckého hlediska, ale – zcela v duchu časopiseckého žánru – mírné poučení a především pobavení čtenáře.

Nekonfliktní rysy měly i delší Weitenweberovy články. V popisu výstav se vyhýbal otevřené kritice, setrvával u neutrálního výčtu a popisu vystavených děl. Stejnou roli hrála jeho osobnost i v uměleckém světě. S řadou umělců se znal z Mnichova, kam odešel studovat na místní Akademii, i poté z Prahy. I když sám se na uměleckou dráhu nedal, jeho publicistické postoje z této bezprostřední blízkosti uměleckému společenství nepochybně pramení – zaujímá spíše „konverzační" než autoritativní stanovisko.[68] V témže smyslu představuje Weitenwebera také dochovaná Alšova kresba, v níž se jako „usmiřující duch" vznáší nad hašteřivými umělci **[165]**.

Weitenweberovo uvažování o umění bylo pevně zakořeněno v tradici 19. století, jeho náhled na změny v uměleckém směřování nastupujících generací se proto vyznačuje značným konzervativismem, současně ale také odpovídá komerčnímu chápání umělecké tvorby – oba tyto aspekty rezonují i ve způsobu, jímž prezentovaly umělecká díla ilustrované časopisy. Ve svém referátu o první výstavě Krasoumné jednoty v nově otevřeném Rudolfinu vyjádřil Weitenweber obavy, že mladí umělci rezignují na historické náměty a oddávají se „*téměř šmahem směru tak zvanému ‚modernímu', jenž pro své umělecké výkony nevyhledává více ‚děje' nýbrž pouze ‚nálady', ponejvíce ‚elegické', vyvolávající v pozorovateli více pocit soustrasti, než potěšení.*"[69] Tato poznámka znovu odhaluje jeho důraz na narativní čtení uměleckého díla, tak jak je předkládal čtenářům časo-



165. Mikoláš Aleš: Pamětní list ze setkání Viléma Weitenwebera s umělci i architekty, 1885

[68] PETRASOVÁ/PRAHL 2012, 31.
[69] V. W. [Vilém WEITENWEBER], Výroční výstava Krasoumné jednoty v domě umělcův Rudolfinum, *Zlatá Praha* II, 1885, 323.

pisů. V závěru stati pak poukazuje i na zcela pragmatické aspekty „nové" tvorby: „*Brzký obrat v této věci jest nutný; sic domácí naše umění zabředne v ‚umělecký nihilismus', z něhož se nepotěší ani ‚P. T. koupěchtivé obecenstvo', ani koncem konců toto ‚nihilistické' umění samo...*"[70]

Mnohokrát zde citovaný **Miroslav Tyrš** (1832–1884) představoval zcela jiný typ osobnosti. Díky akademickému vzdělání i široké kulturní orientaci jeho texty vysoce převyšovaly úroveň, jež byla do té doby v časopisech běžná. Z uvedených citací je zřejmé, že Tyrš nepovažoval lidovost ilustrovaného tisku za negativum, naopak využíval jeho širokého záběru k propagaci svých teoretických myšlenek. Roku 1873 dostal od Františka Skrejšovského zálohu na příspěvky pro *Světozor*, kde ještě v témže ročníku začal na pokračování publikovat stať *O zákonech komposice v umění výtvarném*.[71] Několik zásadních textů vyšlo také v *Květech* mezi lety 1879–1881, např. *O prostředcích k povznešení uměleckých poměrů našich* a *O zákonu konvergence při tvoření uměleckém*. V *Květech* 1879 se také objevily první studie zhodnocující dílo Josefa Mánesa. Rozsáhlejší soubor textů vytvořil roku 1881 pro *Ruch*, kde podrobně rozebíral Brožíkovy kresby, vznikající většinou přímo pro časopis. O Tyršovo angažmá se zajímal i Jan Otto, když roku 1882 plánoval založit novou *Zlatou Prahu*, jeho nabídku řídit výtvarnou část listu však Tyrš odmítl.[72]

Miroslav Tyrš hrál zásadní úlohu v uměleckém světě zejména na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy formuloval zásadní požadavky na novou tvář českého umění. Jeho základ spatřoval v oživení klasických vzorů v kombinaci s odkazem díla Josefa Mánesa, jenž podle něj vytvořil „ideální typ československého muže a ženy".[73] Tento ideál se pak stal určujícím pro výzdobu Národního divadla, na jejímž programu a průběhu měl Tyrš rovněž důležitý podíl. Jeho další snaha šla směrem ke kultivaci estetického cítění tvořící se národní společnosti – právě v tomto duchu oslovoval ilustrované časopisy, které měly úlohu kultivátora naplňovat.

Je nabíledni, že Tyršovy názory měly své dobové i osobnostní limity. Jakožto stoupenec antické tradice např. odmítal umění manýrismu a baroka; do rámce jeho výtvarného přesvědčení však (po konfliktu s výzdobou Národního divadla) nezapadala ani tvorba Mikoláše Alše. Také ve vztahu k současnému zahraničnímu umění byl jeho rozhled poněkud omezený; nedokázal např. ocenit nové proudy realistické malby. I přes deklarovanou snahu o to, aby se české umění vyrovnalo světovým standardům, kladl zároveň silný důraz na jeho národní náplň; skloubení obou těchto požadavků se ukázalo být značně problematické.[74]

Většina zásadních Tyršových textů věnovaných umění tzv. Generace Národního divadla, včetně důkladně sledovaných soutěží na jeho výzdobu a samotného průběhu prací, byla publikována v jiném než ilustrovaném tisku – zejména Vlčkově *Osvětě*, kde již v první polovině sedmdesátých let otiskoval rozsáhlé texty v rubrice *Rozhledy v umění výtvarném*. Roku 1880 převzal po Janu Nerudovi odborné a kritické zpravodajství o umění v *Národních listech*. Je

[70] Ibidem.
[71] Práce, která vycházela z původní Tyršovy přednášky, zůstala nedokončená, neboť, podle Tyršových vzpomínek, „*poměry listu se zhoršily.*" Narážíme zde opět na problematický vztah čtenářů k edukačním snahám časopisu; příznačné je, že se znovu jedná o „kritický" rok 1873. SAK 2012, 134, 140, 281–282.
[72] ŠVEHLA 2002, 203; SAK 2012, 190.
[73] CHADRABA 1986, 164.
[74] PRAHL 1984, 513.

zřejmé, že Tyršovu naturelu (a také vzhledem k jeho odbornosti) byla bližší literárně kritická *Osvěta* než populárně zaměřené ilustrované časopisy, které se i přes jeho výše citované apely od osmdesátých let stále více vzdalovaly své vzdělávací roli a hlavní slovo v nich přebírala zábavná složka.

Na novinářské aktivity svého manžela navázala **Renáta Tyršová** (1854–1937) – po jeho smrti pokračuje v psaní pro *Osvětu*, od roku 1887 vede uměleckou rubriku *Národních listů*. Pravidelně publikuje také v *Ženských listech*, *Kalendáři paní a dívek českých* a *Kalendáři Ústřední matice školské*.[75] Z námi sledovaných ilustrovaných časopisů zaznamenáme množství jejích textů ve *Světozoru* po roce 1885; věnuje se zde zejména recenzím výstav současných umělců, opakovaně se ale vrací např. také k dílu Josefa Mánesa. Je rovněž autorkou drobných komentářů k publikovaným reprodukcím. Jeden z nejobsáhlejších a po odborné stránce nejambicióznějších článků představuje studie *O zákonech malířství genrového*, kterou časopis otiskl roku 1887.[76]

Druhou, „ryze ženskou" oblastí, jíž se Tyršová dlouhodobě věnuje, je lidová výšivka; první rozsáhlejší text na toto téma se objevil ve *Světozoru* roku 1886 v souvislosti s probíhající výstavou v Rudolfinu. I přesto nelze Renátu Tyršovou považovat za „ženskou" publicistku v jakkoliv pejorativním smyslu – její uměleckohistorické a kritické texty hovoří vytříbeným a sebejistým jazykem vzdělané autorky, obsahují řadu bystrých postřehů a vyhýbají se zjednodušení či sentimentu. Na rozdíl od některých svých mužských kolegů se Tyršová v popisu obrazu nikdy nenechá strhnout narativní stránkou díla a vždy klade důraz na zhodnocení jeho uměleckých aspektů. Namísto konstruování emotivně zabarvených příběhů se tak v jejích textech objevují poukazy na kompozici díla či jeho barevné ladění – tedy i těch hledisek, jež zůstávají reprodukcí nepřenosná.

Jako příklad lze uvést reprodukci Schikanederova obrazu *Smutná cesta*. Komentář Renáty Tyšové pohotově spojuje čtenářem očekávaný narativní výklad s poukazy na kompoziční a barevné řešení plátna: „(...) *Mimoděk utkví zrak náš v středu, na chudé rakvi, též zelení věnce, nejsvěžejším to tónem obrazu, tam upoután. Nebohá babička, jež ze vzdáleného města přiváží rakev pro muže neb syna živitele, je ve svých chatrných šatech, neurčitých barev, se sklopenou hlavou a rukama beznadějně v klín složenýma, obrazem žalu němého, neutěšitelného.* (...) *Lomené tóny, jež Schikaneder miluje, převládají rozhodně též v obraze tomto, splývajíce se šedí smutné krajiny podzimní v souzvuk procítěný, předmětu přiměřený* (...)".[77] Je zřejmé, že Tyršová v tomto ohledu vědomě navazuje na odkaz svého manžela, na jehož kritiku komentářů doprovázejících reprodukce v ilustrovaných listech jsme zde několikrát narazili.

Zásadní postavou nejen české umělecké kritiky, ale i počátků české kunsthistorie je **Karel Boromejský Mádl** (1859–1932). Stejně jako ostatní zde jmenovaní publicisté i on působil nejen v ilustrovaných časopisech, právě zde však v podstatě zahájil svoji kariéru. Během tříletého studijního pobytu ve Vídni odtud zasílal své postřehy o aktuálních výstavách časopisu

[75] ŠTĚPÁNOVÁ 2005, 116–130.
[76] Renáta TYRŠOVÁ: O zákonech malířství genrového, *Světozor* XXI, 1887, 7, 19, 35, 51, 67, 83, 99, 114–115, 130–131.
[77] R. T–á [Renáta TYRŠOVÁ]: Smutná cesta. Obraz Jak. Schikanedera, *Světozor* XXI, 1887, č. 49, 782.

Ruch pod pseudonymem G. Danzella.[78] Na počátku osmdesátých let však rovněž publikuje v *Ruchu* i *Světozoru* pod vlastním jménem a již svými prvními texty prokazuje ovlivnění vídeňskou školou dějin umění.[79] Na rozdíl od Tyrše nepovažuje barok za úpadkové období – pozornost mu věnuje již roku 1881 v pojednání o kresbách Karla Škréty v *Ruchu*; v dalších letech se zabývá např. dílem Ferdinanda Maxmiliána Brokofa či Kiliána Ignáce Dientzenhofera.

V následujících dekádách se Mádlovy texty objevují ve všech hlavních ilustrovaných listech; pro *Zlatou Prahu* pravidelně píše od roku 1890. Kromě starého umění se zajímá i o tvorbu umělců první poloviny 19. století – Josefa Navrátila, Václava Levého, Josefa Vojtěcha Hellicha, rodiny Mánesů. Důležitou roli zde ale hraje především jako recenzent současného umění. Tvorbu tzv. Generace Národního divadla sleduje s pozorností i kritickým odstupem. Jak jsme viděli na příkladu recenzí výstav Adolfa Liebschera, pro ostrou formulaci často nešel daleko (viz kap. IV/4). Jeho schopnost pronikavé analýzy spolu s pregnantním vyjadřováním a příznačně břitkým tónem však vyvolávaly odmítavé reakce nejen u bratří Liebscherů, ale i dalších umělců – v korespondenci Viktora Olivy najdeme několikrát Mádlovo jméno zmíněno v negativních souvislostech.[80] Doložen je i oficiální protest dvaačtyřiceti členů Jednoty výtvarných umělců k majitelům a redakcím *Národních listů*, *Zlaté Prahy* a *Nové české revue* na Mádlovy texty, v nichž „*soustavně snižuje část výtvarné produkce a věcné úvahy nahrazuje perfidním výsměchem a nedůstojnou provokací.*“[81]

Vedle ocenění staršího českého umění Karel B. Mádl příznivě reagoval také na nástup nových uměleckých směrů. V ilustrovaných časopisech v době okolo přelomu století vyniká zejména jeho pojednání *Moderní plakát* (*Zlatá Praha* 1898), kde ocenil nové výtvarné prostředky a celkově vysokou uměleckou úroveň především zahraniční plakátové tvorby. Od konce devadesátých let působil jako kritický mluvčí spolku Mánes; roku 1902 avízuje ve *Zlaté Praze* blížící se Rodinovu výstavu stručnou analýzou jeho dosavadní tvorby. Mádlovu spolupráci s Mánesem a obecně jeho vztahy s nejmladší uměleckou generací však narušila následující velká výstava pořádaná spolkem – po jeho negativní reakci na dílo Edvarda Muncha roku 1905 se jejich cesty rozcházejí.

Podobně jako tomu bylo u Tyrše, i Mádlovy publikační aktivity měly své těžiště mimo ilustrované magazíny – od roku 1887 přispíval do *Památek archaeologických*, v letech 1883–1889 působil jako recenzent v *Politik* a po roce 1883 se stal Tyršovým nástupcem v *Národních listech*, pro něž pracoval až do roku 1917. Karel B. Mádl rovněž představuje významnou osobnost české kunsthistorie, nejen jako první žák vídeňské školy, ale i díky své vytříbené schopnosti formální analýzy a zájmu o do té doby opomíjená období českého umění.[82]

---

78 CHROBÁK 2002, 12–13.

79 Lubomír KONEČNÝ: Karel Boromejský Mádl. In: CHADRABA 1986, 181.

80 Dopis Viléma Amorta Viktoru Olivovi z 10. února 1902: „*Velectěný pane! Požaduji honorář 40 zl. za oba portréty; co se týče doprovodu nepřeji si aby ho psal Mádl* (...).“ Archiv NG, fond Oliva 38, AA 2365/1. Nedatovaný dopis Václava Radimského Viktoru Olivovi: „*Velectěný pane kollego. Svoluji s radostí ku reprodukci dotčených obrazů. Zaslal bych vám častěji něco, ale když jsem vám nabídl kresbu akvarelovou, kterou jsem chtěl dělati jednou měsíčně pro Zl. Prahu, tedy jste mi odmítli.* (...) *Také jsem myslel že Vás moje věci neinteressují po bičující mé kritice prof. Mádla* (...).“ Archiv NG, fond Oliva 38, AA 2361/1.

81 ŠVEHLA 2002, 211.

82 Podrobněji k Mádlově uměleckokritické práci viz Arsen POHRIBNÝ: Kritické názory Karla B. Mádla. In: MÁDL 1959, 407–449.

Na konci století byl jako umělecký kritik činný také spisovatel **Karel Matěj Čapek-Chod** (1860–1927) – jeho příspěvky se objevovaly zejména ve *Světozoru* mezi lety 1891–1899. Věnoval se zde jak pravidelným výročním výstavám, tak i tvorbě jednotlivých umělců. Opakovaně psal např. o dílech Josefa Václava Myslbeka a Mikoláše Alše. Až na výjimky, jako je pojednání o Mánesově *Libušině soudu* či Josefu Navrátilovi, se nezabýval starším českým uměním. Kromě delších textů byl také autorem některých komentářů k reprodukcím, v nichž zachovává ustálenou konverzační úroveň.

Čapek-Chod užíval podobně jako Weitenweber většinou smířlivý, nekonfliktní tón, v němž je jakýkoliv náznak kritiky zaobalen množstvím eufemismů – viz úryvek z textu *Výtvarné umění na Zemské jubilejní výstavě*: „*Klusáček zajisté náleží mezi nejhloubavější mezi našimi mladými umělci, a nevězí-li za jeho sujetem hluboká myšlénka, zastírá vždy její nepřítomnost skvělá kompoziční dovednost umělcova, s kterou k úspěchu ruku v ruce jde vyspělá hotovost technická* (...).“[83] Jeho kritiky také odrážejí vztah ilustrovaného tisku ke změnám, spojeným s nástupem nejmladší generace. O první výstavě spolku Mánes píše se snahou o objektivitu a ocenění neotřelého přístupu mladých umělců, současně však hned v úvodu ujišťuje čtenáře, že aktivity spolku nepředstavují žádnou „secesi“.[84]

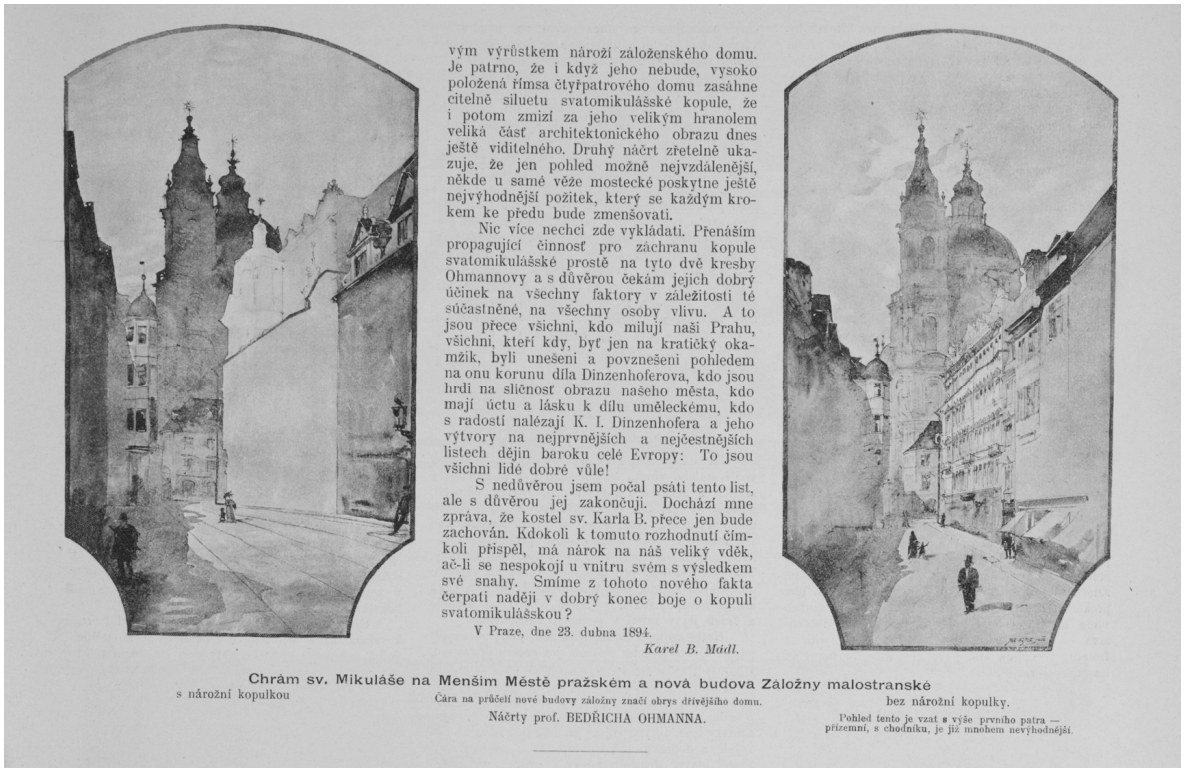
Více než novými uměleckými směry se Čapkovy texty zabývají soudobou oficiální tvorbou, zejména četnými soutěžemi, jež byly na stránkách ilustrovaného tisku vždy pečlivě sledovány. Kromě již zmíněného konkurzu na výzdobu dvorany Rudolfina to byly např. soutěž na Husův a Palackého pomník či na plakát Výstavy architektury a inženýrství.

Od osmdesátých let věnují ilustrované časopisy prostor také památkové péči – z počátku se zde objevují spíše stručné zprávy o probíhajícím restaurování památek, jež jsou zařazeny do rubriky o výtvarném umění. Zvýšený zájem o tuto problematiku zaznamenáme na konci století v souvislosti s pražskou asanací. V této době se objevují i delší samostatné texty – např. spisovatel a publicista Václav Hladík mapoval pro *Zlatou Prahu* 1898 zanikající památky v cyklu *Mizící Praha*. V souvislosti se stavebním boomem a ve snaze o apel na kulturní veřejnost využívaly časopisy i kresebných studií, jež dokládaly plánované nežádoucí změny – viz dvojice kreseb Bedřicha Ohmanna doprovázející Mádlův článek *O kopuli svatomikulášskou* ve *Světozoru* 1894 **[166]**.

Ačkoliv z památkového hlediska byla řada novostaveb v historickém jádru měst vnímána negativně, časopisy se současně soustavně věnovaly dokumentaci jejich vzniku a velký prostor dávaly především dekorativní výzdobě těchto budov. Tak např. o stavbě Městské spořitelny na Havelském trhu hovoří K. B. Mádl ve výše zmíněném textu ve *Světozoru* jako o devastační pro své okolí; reprodukce Alšových a Věšínových lunetových maleb ve dvoraně budovy však přinesla *Zlatá Praha* téhož roku bez jakékoliv zmínky o jejich kontextu.

Ostatně i samotný vítězný návrh asanace pražského Židovského města pod příznačným titulem *Finis Ghetto* otiskla *Zlatá Praha* 1887 s komentářem Viléma Weitenwebera, jenž

[83] Karel Matěj ČAPEK-CHOD: Výtvarné umění na zemské jubilejní výstavě, *Světozor* XXV, 1891, 598.
[84] „*Mezi tím, co známe jako dosavadní směry v českém umění, a mezi tím, co vidíme na stěnách manesovské výstavy, není naprosto žádné inkongruence aneb dokonce intransigeance,, žádné secesse tím méně excesse*.“ Karel Matěj ČAPEK-CHOD: Výstava spolku ‚Manesa‘, *Světozor* XXXII, 1898, 166.



vým výrůstkem nároží založenského domu. Je patrno, že i když jeho nebude, vysoko položená římsa čtyřpatrového domu zasáhne citelně siluetu svatomikulášské kopule, že i potom zmizí za jeho velikým hranolem veliká část architektonického obrazu dnes ještě viditelného. Druhý náčrt zřetelně ukazuje, že jen pohled možně nejvzdálenější, někde u samé věže mostecké poskytne ještě nejvýhodnější požitek, který se každým krokem ke předu bude zmenšovati.

Nic více nechci zde vykládati. Přenáším propagující činnosť pro záchranu kopule svatomikulášské prostě na tyto dvě kresby Ohmannovy a s důvěrou čekám jejich dobrý účinek na všechny faktory v záležitosti té sůčastněné, na všechny osoby vlivu. A to jsou přece všichni, kdo milují naši Prahu, všichni, kteří kdy, byť jen na kratičký okamžik, byli unešeni a povznešeni pohledem na onu korunu díla Dinzenhoferova, kdo jsou hrdi na sličnosť obrazu našeho města, kdo mají úctu a lásku k dílu uměleckému, kdo s radostí nalézají K. I. Dinzenhofera a jeho výtvory na nejprvnějších a nejčestnějších listech dějin baroku celé Evropy: To jsou všichni lidé dobré vůle!

S nedůvěrou jsem počal psáti tento list, ale s důvěrou jej zakončuji. Dochází mne zpráva, že kostel sv. Karla B. přece jen bude zachován. Kdokoli k tomuto rozhodnutí čímkoli přispěl, má nárok na náš veliký vděk, ač-li se nespokojí u vnitru svém s výsledkem své snahy. Smíme z tohoto nového fakta čerpati naději v dobrý konec boje o kopuli svatomikulášskou?

V Praze, dne 23. dubna 1894.

Karel B. Mádl.

Chrám sv. Mikuláše na Menším Městě pražském a nová budova Záložny malostranské

s nárožní kopulkou

Čára na průčelí nové budovy záložny značí obrys dřívějšího domu.

Náčrty prof. BEDŘICHA OHMANNA.

bez nárožní kopulky.

Pohled tento je vzat s výše prvního patra — přízemní, s chodníku, je již mnohem nevýhodnější.

166. Bedřich Ohmann: Chrám sv. Mikuláše na Menším Městě pražském a nová budova Záložny malostranské, s nárožní kopulkou – bez nárožní kopulky, Světozor 1894

mimo jiné s uspokojením konstatoval, že tak bude konečně odstraněn „*hnusný labyrint klikatých úzkých uliček naplněných mephitickými vůněmi ze stok, valícím se z nízkých komínů dýmem a oživených postavami a výjevy, jež zdají se jakoby byly přenešeny do Prahy přímo z Orientu, odkudsi z Bagdadu.*“[85] Časopisy se tak potýkaly se dvěma protichůdnými tendencemi – na jedné straně obhajovaly uchování a ochranu historického dědictví Prahy, na straně druhé však vyzdvihovaly její rozvoj a modernizaci, které ji stavěly po bok moderním evropským metropolím.

6. Umění v časopisech po roce 1900

S obdobně ambivalentním přístupem se setkáme i v případě nových uměleckých směrů kolem přelomu století. Jak jsme viděli i v citacích dobové kritiky, časopisy se dlouho snažily udržovat krok s nejnovějším uměleckým vývojem. Jeho charakter byl však postupem času stále více v kolizi s konzervativní orientací těchto listů. Z umění nejmladší generace tak do českých časopisů pronikl jen určitý výřez, přijatelný pro oko středostavovského čtenáře. Podobné mantinely platily i pro zahraniční tvorbu – ač je třeba přiznat, že pro uveřejňování některých děl chyběla nejen vůle, ale také možnosti. Např. impresionistické malby zůstávaly přes rozvoj autotypie stále velmi obtížně reprodukovatelné.

Již na konci osmdesátých let začíná být zřejmá potřeba časopisu orientovaného výhradně na výtvarné umění. Tyto ambice měl zejména Wiesnerův *Ruch*, jak správně odhadl

[85] V. W. [Vilém WEITENWEBER]: „Finis Ghetto“ (Vyobrazení na str. 348), *Zlatá Praha* IV, 1886–87, č. 22, 350.

recenzent listu *Čas*;[86] zůstaly však nenaplněny. Českou alternativu např. k německým magazínům *Die graphischen Künste* nebo *Die Kunst für Alle* se založit nepodařilo. Existující české časopisy zaměřené na umění byly úzce specializované – patřil k nim např. *Věstník Spolku architektů a inženýrů* či *Typografie*. Prvním titulem soustředícím se na aktuální uměleckou tvorbu se tak staly až *Volné směry* spolku Mánes, založené roku 1896.[87]

Umělecký měsíčník typu *Volných směrů* nepředstavoval pro zavedené ilustrované listy velkou konkurenci. Přesto se podněty nových uměleckých směrů pochopitelně odrazily i na jejich vizuální stránce. Již v kapitole věnované vztahu obrazu a textu jsme zaznamenali, jakými proměnami ilustrované časopisy v tomto období procházejí. Rozmnožení obrazového repertoáru o plakáty, dekorativní panneau a nejrůznější vignety představovalo jeden ze směrů, v nichž bylo dobové umění přijatelné pro stávající čtenářskou základnu časopisů. Produkce na pomezí umělecké tvorby a užité grafiky dokreslovala obraz nové velkoměstské společnosti po vzoru západních metropolí, a konvenovala tak i konzervativně laděnému čtenáři. Modernost časopisů se projevovala rovněž v narůstajícím počtu fotografií, které však nadále fungují v podřízené roli vůči reprodukcím – již v devadesátých letech se objevují zásadně až ve druhé dvojici obrázků, zatímco ta první je vyhrazena „umění".

Při výběru těchto reprodukovaných děl se však časopisy stále více vzdalovaly dobové realitě. Soudobou tvorbu nadále nahlížely optikou narativního žánru; její charakter navíc musel vyhovovat rodinnému zaměření časopisů, tedy tomu, aby reprodukce byly „přístupné" všem generacím. Magazíny se proto převážně vyhýbaly zařazení děl s erotickými obsahy nebo podtexty, stejně jako dekadentním, depresivním a vyhraněně symbolistním námětům.[88] Pokud již podobné práce otiskly, upřednostňovaly a akcentovaly jejich pohádkové či mytologizující ladění – takovým případem jsou díla Jaroslava Panušky, jenž po roce 1900 pravidelně publikoval ve *Zlaté Praze*. Alegorizující obsahy a narativnost zas charakterizovaly tvorbu Emila Holárka, která se zde rovněž často objevovala. Např. roku 1911 otiskl časopis na pokračování jeho cyklus *Uvězněný vzlet a spoutaná síla*, pohybující se na hraně alegorie a moralizujícího žánru; „tradiční" charakter těchto kreseb navíc doprovodil tehdy již téměř vymizelý tradiční komentář **[167]**.

Nekonfliktní téma představovala také krajinomalba, i zde však časopisy dávaly přednost jen umírněné modernitě – k nejčastěji reprodukovaným patřily práce Ferdinanda Engelmüllera. Jako jistou úlitbu novým uměleckým směrům pak můžeme číst zvýšený výskyt děl Arnolda Böcklina či Puvise de Chavannes, která ač zdaleka nebyla aktuální, zastupovala symbolistní proud ve střídmé dekorativizující formě. Také současná sochařská tvorba se na stránkách časopisů objevovala pravidelně, a to jak v podobě oficiálních prací dekorativního charakteru, tak i volné sochy.

Ke konci prvního desetiletí 20. století začíná být zřejmé, že kdysi zásadní role ilustrovaných časopisů jako zprostředkovatele novinek z uměleckého světa je definitivně pasé.

---

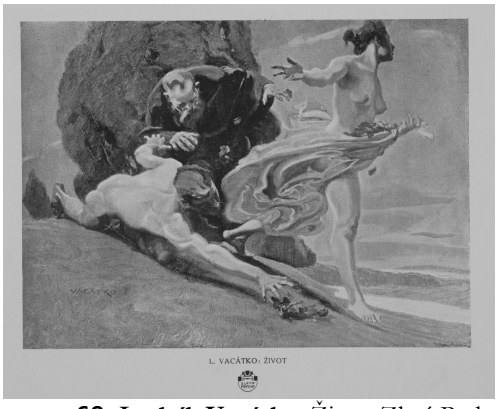
[86] „*Zdali vzdělané obecenstvo našeho národa vydrží již časopis věnovaný jen výtvarnému umění, nemůžeme rozhodovati. Pracovníků, talentů máme hojnost a chlubíme se jimi. Tento program mohl by se státi plánem časopisu ‚Ruchu'. Potřebu takového časopisu, jenž by umění české repraesentoval před cizinou, cítíme: zdali však dojde k pokusu, ukáže budoucnost.*" *Čas* 1887, 205.

[87] Viz PRAHL/BYDŽOVSKÁ 1993.

[88] Více viz kap. VI.



167. Emil Holárek: Matka, Hrdinové, Zlatá Praha 1910–1911



168. Ludvík Vacátko: Život, Zlatá Praha 1910–1911

Z tradičních listů přežívá pouze *Zlatá Praha*, na jejíchž stránkách dostávají prostor především díla minulých staletí a starší umělci. Vedle osvědčených tvůrců generace Národního divadla se nově objevují jména akademicky orientovaných malířů a sochařů narozených v sedmdesátých letech.[89] Jedním z nich je Ludvík Vacátko, jehož náboženská tvorba, lovecké žánry a zejména barokizující alegorické výjevy **[168]** navazovaly na ustálený repertoár časopisů z minulých desetiletí. Podobně působily i společenské žánry Josefa Loukoty. Z nejmladší generace se pak objevují ti, jejichž tvorba rovněž zachovává akademické postupy minulého věku – patří k nim např. rané práce Rudolfa Kremličky, který zde po roce 1909 publikoval své akvarelové typové studie z pražských ulic. Žánr umělecké podobizny pak ve *Zlaté Praze* reprezentovala především díla Huga Boettingera.

Jestliže v průběhu druhé poloviny 19. století fungovaly ilustrované časopisy jako důležitý zdroj poznání soudobé umělecké tvorby, dělo se tak nejen s cílem vzdělávat a kultivovat čtenáře v této oblasti, ale současně i jaksi „mimochodem". Na mnoha příkladech jsme viděli, že reprodukce uměleckých děl sloužily často zcela jinému účelu, než pro který byly jejich předlohy vytvořeny. Někdy suplovaly úlohu reportážní či dokumentární kresby, jindy se stávaly ilustracemi textů. Teprve s nástupem fotografie začíná reprodukce uměleckého díla získávat status, který jí náleží – představovat umělecké dílo.

Je jen zdánlivým paradoxem, že se tak děje ve chvíli, kdy se umělecká scéna proměňuje natolik, že pro samotné časopisy přestává být reprodukování aktuální tvorby přitažlivé. Ve skutečnosti jsou tyto dvě oblasti vzájemně propojeny. Ilustrované magazíny druhé poloviny století odrážely svět stejným způsobem, jakým jej zaznamenávala výtvarná díla. Umění proto bylo samozřejmou součástí nejen vnějšího světa, ale právě i obrazové výbavy samotných časopisů. Mezi záznamem okolního světa a jeho výtvarným pojednáním dosud neexistovala bariéra.

Fotografie, která umožnila prostředkovat čtenářům vše, co do té doby byli zvyklí vídat ve formě kresby, naplnila odvěkou snahu časopisů o „názorné poznání věcí", jež bylo prvotním cílem ilustrací. S tím, jak se v magazínech na konci století poměr mezi fotografiemi

[89] Řadě těchto umělců, pohybujících se na hraně mezi akademismem či salonní malbou a modernistickými směry se věnuje Marie Rakušanová. RAKUŠANOVÁ 2008.

a reprodukcemi postupně proměňuje, nejen že reprodukce získávají prominentnější místo, ale zároveň jich ubývá. Časopisy současně začínají klást větší důraz na jiné oblasti života, např. sport, a zájem o výtvarné umění se postupně dostává na okraj. Ilustrované listy 19. století se definitivně mění ve společenské magazíny století dvacátého.

VIII. „Kde domov můj?" Ilustrované časopisy a hledání národní identity

Cílem poslední kapitoly je zamyslet se nad vztahem ilustrovaných časopisů, a to především jejich obrazové části, k otázkám národního sebeuvědomění. Obrazové magazíny po celé Evropě, ale i v zámoří hrály ve druhé polovině 19. století v tomto ohledu významnou úlohu.[1] Na mnohé projevy vlastenecké orientace českých časopisů jsme narazili v rámci předcházejících kapitol; nyní se tedy pokusíme o bližší pohled na tento fenomén. Jako srovnávací materiál nám poslouží zejména pojednání Kirsten Belgum o nejvlivnějším rodinném časopise své doby, lipské *Gartenlaube*.

Jestliže pro velké národy s mnohasetletými dějinami a pevnými hranicemi představovaly (nejen) ilustrované časopisy platformu pro prezentaci jejich politických zájmů a kulturní a technické vyspělosti, pro národy a státní útvary formující se v průběhu století tvořily jeden ze zásadních sjednocujících prvků. Podstatným rysem bylo zejména užívání národního jazyka, o nic méně důležitá však nebyla ani obrazová složka. Jak podotýká Kirsten Belgum, „*the mass character of imagining the nation was predicated on the production and distribution of images that could be readily understood.*"[2]

Viděli jsme také, že již sama schopnost listu obstarat si ilustrace z domácích zdrojů představovala významný krok k jeho emancipaci od zahraničních vlivů. Explicitním příkladem mohou být americké časopisy a to, jak se postupně stávají nezávislé na britské produkci.[3] Také německé magazíny, včetně *Leipziger Illustrirte Zeitung*, však v prvních letech využívaly anglických xylografických dílen, což bylo jejich čtenáři vnímáno negativně.[4]

Ve chvíli, kdy časopis disponuje vlastními kreslíři (a v ideálním případě i domácími grafiky), začíná jeho obrazové složení prezentovat národní zájmy. U kosmopolitně zaměřených listů typu *Illustrated London News* či *Leipziger Illustrirte Zeitung* se tak dělo především prostřednictvím válečného zpravodajství, týkalo se to však i časopisů rodinných, a to i přes jejich deklarovanou apolitičnost.

V německých zemích to byla zejména *Gartenlaube*, jež se významným způsobem podílela na formování národního uvědomění v období kolem roku 1871. I přes své apolitické za-

[1] Viz BEDNAŘÍK/JIRÁK/KÖPPLOVÁ 2011, 59 sqq.
[2] BELGUM 1998, 117. „*This increase in visual material not only faciliated the* Gartenlaube's *presentation of the nation as spectacle, it also aided the speed and ease with which the magazine could be consumed. Visual absorption increasingly replaced the more methodical involvement of the reader with a written text.*" Ibidem.
[3] LARSON 1986, 23.
[4] MARTIN 2006, 29.

měření přitom fungovala jako reprezentant národa v jeho jednotě – všechny její části byly důsledně orientovány na německou tvorbu, ať šlo o literární příspěvky či ilustrace, a také náplň těchto textů a obrázků byla čistě národní; „*in other words, the ‚Germanness' of the magazine lay not in any loyalty to a state, but rather in a dedication to the German people*."[5] Právě *Gartenlaube* představovala nejen hlavního konkurenta českého ilustrovaného tisku v jeho počátcích, ale nepochybně i jeho vzor a předobraz. Nešlo přitom pouze o samotnou strukturu listu, vliv měla také po stránce obsahové náplně.

Pokud se soustředíme na způsoby, jimiž české ilustrované časopisy prezentovaly své „češství", nabízí se otázka, zda byly jejich obrazová výbava a způsob práce s ní něčím charakteristické, zda a případně jak se odlišovaly od svých německých konkurentů. V předešlých kapitolách jsme se zabývali naopak tím, co měly české časopisy s ostatními evropskými listy tohoto typu společné – a můžeme říci, že shodné prvky nad těmi individuálními v českých magazínech dominují.

Podstatná je především vzájemná vazba obrazu a textu, o níž jsme hovořili v páté kapitole – často to byl právě textový doprovod, který „neutrální" ilustraci dodával vyhraněný nacionální podtext. V případech, kdy sama ilustrace nese jasné národní poselství, pak připojený text tento aspekt dále rozvádí. Nejde přitom pouze o čistě popisné komentáře; právě u děl s národnostně exponovaným obsahem často tvořila doprovod báseň, jež exaltovaný jazyk ilustrace doplňovala o verbální vyjádření.

Již dříve jsme zmínili, jak velký důraz kladly české časopisy od počátku na to, aby hlavní prostor v jejich obsahu dostávaly domácí náměty, domácí literáti a výtvarníci. Stejným způsobem se však ke svému obsahu stavěly všechny velké evropské listy. Jako české specifikum tak lze spatřovat pouze konkrétní historické okolnosti, za nichž časopisy vznikaly, stejně jako konkrétní témata, kterým se věnovaly ve své textové a obrazové části, nikoliv však jejich primárně národní orientaci ani způsoby její prezentace. Nyní se můžeme na ona témata a okolnosti blíže podívat.

1. „My" versus „Oni"

Jedním ze zásadních hledisek, jimiž se definuje obraz sebe sama, je vymezení vůči „druhému". V případě národa přitom většinou jako vymezující a sjednocující prvek slouží nalezený společný nepřítel.[6] V českém prostředí byl od věků oním nepřítelem německý živel – šlo především o příslušníky německého národa žijící v Českém království, resp. v rámci habsburské monarchie. V souvislosti s politickou situací ve druhé polovině století se obdobná nevraživost projevovala i vůči západním germánským sousedům.[7] Přestože tento antagonismus nemohl být v rámci časopisů kvůli cenzuře prezentován zcela otevřeně, lze nalézt momenty, kdy vyvstává na povrch.

[5] BELGUM 1998, 21.
[6] MARTIN 2006, 8.
[7] RAK 1994, 99–109; HROCH 1999, 246–248. K obrazu Němců v podání historické beletrie konce 19. století viz BOROVÁ 1997;

Jak již bylo řečeno, aktuální (nebo alespoň nedávné) politické události se na stránky rodinných časopisů dostávaly spíše výjimečně, a to zejména pokud jde o jejich obrazové ztvárnění. Jednou z takových výjimek byl prusko-rakouský konflikt roku 1866. O rok později se v časopise *Praha* objevily tři výjevy z této války – bitva u Náchoda, bitva u Sadové a *Prusové na Staroměstském náměstí v Praze* **[169]**. Všechny ilustrace byly přejaty z pojednání Karla Sabiny *Kronika války Prusko-Italsko-Rakouské*.[8] Zatímco u bitevních scén vycházel doprovodný komentář ze Sabinova textu, obraz defilé pruských vojáků na Staroměstském náměstí opatřila redakce listu uštěpačným komentářem: „*Dne 8. července památného roku 1866 uzřela staroslavná Praha ve svých zdech výkvět německé intelligence s malými bubínky a vřískavými píšťalami v čele. Oděna byla intelligence ta v modrou uniformu, měla na hlavě žluté kování a vyznamenávala se ohromným, nenasytným – hladem!* (...)“[9]

Je zřejmé, že podobnou ironii na adresu germánských sousedů si časopis mohl dovolit pouze proto, že v danou chvíli byli Prusové společným nepřítelem Čechů i Rakušanů. S projevy loajality vůči panovníkovi a rakouské říši (jež měly mít hořký konec)[10] se ostatně setkáme nejen ve zmíněné Sabinově brožurce. O to paradoxnější se jeví způsob, jakým prusko-rakouskou válku prezentoval německý tisk. Konflikt „Němců s Němci“ byl vnímán jako nepřirozený a např. časopis *Daheim* opakovaně zdůrazňoval nadřazenost a hrdinství německých vojáků – ať již šlo o Sasy, Prusy nebo Rakušany – oproti příslušníkům neněmeckých národů, na něž nahlížel s krajní podezřívavostí.[11]



169. Anonym: Prusové na Staroměstském náměstí v Praze, Praha 1867

[8] Celý titul zněl *Kronika války Prusko-Italsko-Rakouské. Prostonárodní vylíčení na bojišti severním a jižním v roce 1866*. Kniha s datem vydání 1868 vyšla v Praze u Mikuláše & Knappa.
[9] [anonym]: Prusové v Praze, *Praha* I, 1867, č. 4, 61.
[10] Viz PERNES 2005, 150–183.
[11] Terčem posměchu se v časopise *Daheim* stal také strach českých venkovanů před Prusy a prostota českých obydlí byla s blahosklonnou nadřazeností srovnávána s útulností německých chalup. BELGUM 1998, 79–80.

I přesto, že pruský nepřítel na chvíli smířil Čechy s Rakušany, zůstala *Praha* jediným ilustrovaným časopisem, který se k tématu vyjádřil takto konkrétně. *Květy* roku 1867 přinesly pouze dvě kresby Eduarda Herolda, v nichž pod titulem *Obrazy z loňské války* představily liduprázdné krajinné pohledy na místa bitvy u Podola.[12] Ve *Světozoru* se pak objevily již zmíněné vzpomínky Emanuela Friedberga-Mírohorského na jeho „parlamentářskou cestu" do Itálie. Jedinou spojitost s loňskými událostmi tak měla dokumentace návratu českých korunovačních klenotů na Pražský hrad, jíž se však časopisy věnovaly jako ryze národní záležitosti.

Jestliže v případě současných událostí vstupovaly časopisy na nejistou půdu, zdánlivě větší prostor se otevíral v historické tematice; viděli jsme však, že i zde cenzura pozorně sledovala jakýkoliv náznak „zločinu rušení veřejného pokoje". Přesto se do historického hávu dařilo zasadit mnohé kritické názory vztahující se k současnosti. Příkladem může být reprodukce obrazu Wojciecha Gersona *Němci Slovanům polabským hlásají slovo Kristovo*, otištěná ve *Světozoru* roku 1870. Komentář k dílu napsal sám šéfredaktor listu Emanuel Tonner a jeho rozsahem značně překročil obvyklou míru těchto textů. Do dějepisného rámce vložil jak kritiku rozpínavosti a arogance německého národa, tak i poukaz na nutnost slovanské jednoty.[13]

Jako východisko ke konfrontaci s němectvím mohly sloužit i zdánlivě nevinné etnografické ilustrace. Když František Zvěřina publikoval v *Květech* 1867 kresbu *Pastýř a pasačka v Tatrách*, zapojil do doprovodného komentáře ostrý výpad proti germánským sousedům: *„Zdravý, svěží, krásný ten lid má všecky vlastnosti těchto svých bydlišť pohorských. Mysl jasnou jako to modré nebe, svěží jako ten horský vzduch, zdraví utužilé jako ty stráně,* (...). *Sem by se měli podívati, kdož karikaturami tváře našich pobratimců zohavují – zde by poznali, co to za lid vskutku krásný, aniž by na krku nosil závaží alpských volat aneb bezduchou hlavu sousedních trotlů.* "[14]

Zmíněné příklady spojuje konsistentní zaujetí proti Němcům jakožto příslušníkům národa na západ od českých hranic; daleko komplikovanější vztah k Rakousku naproti tomu procházel na stránkách ilustrovaných časopisů v průběhu let výraznými proměnami. Viděli jsme, že první čísla *Panorama des Universums* stejně jako Šafaříkova *Světozoru* vyšla roku 1834 s portrétem císaře Františka I. na titulní straně; komentář pod podobiznou v českém listě vyjadřoval přesvědčení, že „*vznešený pohled na tento všeobecně milovaný a vysoce ctěný otcovský obličej, při jehožto spatření srdce radostí plesá a k nejsvětějším citům se pozdvihuje*,"[15] je nejlepším zahájením nového časopisu. Ještě rok po císařově smrti umístila jeho podobiznu na první stranu svého prvního ilustrovaného čísla také *Česká včela* **[170]**.[16]

Postava Františka Josefa I. byla českými časopisy vnímána kontroverzněji – o způsobech, jimiž pojednávaly obrazovou dokumentaci císařských návštěv, jsme se zmínili v šesté

---

[12] Obrázky z loňské války: Hroby padlých u Podola. Kreslil Ed. Herold, *Květy* II, 1867, č. 3, 20; Obrazy z loňské války: Most u Podola. Kreslil Ed. Herold, *Květy* II, 1867, č. 14, 116.

[13] „*Němci musí se přiznati, že v celém středním věku nikdo proti duchu křesťanskému tolik se neprohřešil, jako předkové jejich.* (...) *Slované tehdáž bohužel sami napomáhali zámyslům cizinců vládychtivých; k nesmírné rozptýlenosti politické družila se ještě kletá nesvornost, když jedni proti druhým spojovali se s cizími podmaniteli, kteříž pak snad nade všemi slavili vítězství.*" Emanuel TONNER: Němci Slovanům polabským hlásají slovo Kristovo, *Světozor* IV, 1870, 60–63.

[14] [František B. ZVĚŘINA]: Pastýř a pasačka v Tatrách, *Květy* II, 1867, 33. Je s podivem, že tento text prošel cenzurou bez povšimnutí – můžeme to patrně opět přičíst době publikování kresby.

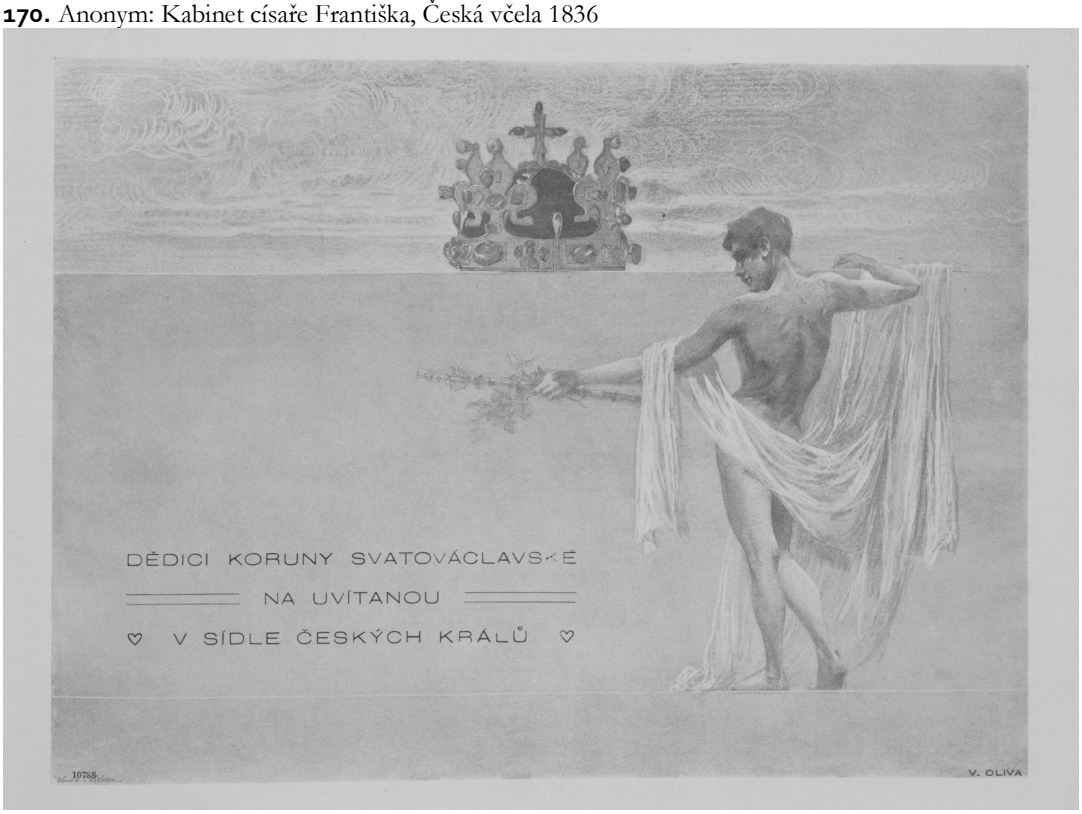
[15] *Světozor* I, 1834, č. 1, 1.

[16] Ilustrace se původně objevila také v *Panorama des Universums* II, 1835, č. 44, 345.

kapitole. Projevy sympatií k osobě panovníka (nikoli však k monarchii, kterou prezentoval) se objevují spíše ke konci století – svou roli přitom hrály i osudové rány, které Františka Josefa potkaly v soukromém životě. Tragickou smrt korunního prince Rudolfa, jenž se v českých zemích těšil velké oblibě, obsáhle komentoval *Světozor*, včetně dostupné obrazové dokumentace.



170. Anonym: Kabinet císaře Františka, Česká včela 1836



171. Viktor Oliva: Dědici koruny Svatováclavské na uvítanou v sídle českých králů, Zlatá Praha 1901

Do souvislosti s císařovou vládou je nutné klást také nemnohé výjevy týkající se jeho předchůdce. O popularitě, které mezi Čechy požíval Ferdinand V., svědčí nejen (poněkud ambivalentní) přízvisko Dobrotivý; když poslední korunovaný český král roku 1875 zemřel, přinesl *Světozor* popis jeho pohřbu, načež bylo celé číslo konfiskováno. Lze předpokládat, že cenzurovaný text zmínil nejen císařovu českou korunovaci, ale i konstituci z roku 1848.[17] S odstupem několika týdnů se pak v časopise objevily dvě kresby z této události – první představovala císařův pohřební vůz, druhá záběr na smuteční průvod v ulici Na Příkopech.[18]

Podruhé se český tisk vrátil k Ferdinandu Dobrotivému ve 39. čísle *Zlaté Prahy* 1886, které vyšlo jako „korunovační speciál" – v úvodu bylo stručně zmíněno výročí korunovace prvního českého krále Vratislava, vlastní náplní však bylo padesát let uplynuvších od korunovace Ferdinanda V. a Marie Anny v září 1836. Ačkoliv text i obrazový doprovod věnoval pochopitelně pozornost také panovnickému páru, podstatou celého slavnostního čísla byl samotný akt korunovace a v hlavní roli figurovaly české korunovační klenoty, které také časopis otiskl na titulní straně s oslavnou básní Adolfa Heyduka.

Je zřejmé, že oslava poslední české královské korunovace, stejně jako ostentativní náklonnost k Ferdinandu V. odkazovaly k bolestně vnímané skutečnosti, že současný panovník českou korunu dosud přes mnohé sliby oficiálně nepřijal. V tomto kontextu se jako otevřená výzva k císaři jeví kresba Viktora Olivy, kterou jej „vítala" při jeho návštěvě roku 1901 *Zlatá Praha* na své titulní straně **[171]**. Svatováclavská koruna ležící v prázdném prostoru, doprovázena pouze obligátním geniem, působí ve své osamocenosti téměř provokativně – stejně jako samotný titulek kresby.

Konfrontace češství s němectvím zůstávala pro časopisy aktuální po celou druhou polovinu století a projevovala se ve všech aspektech publikační činnosti. Jako příklad lze uvést způsob „obrany", který uplatnil *Lumír* roku 1880, kdy byl osočen humoristickým listem *Paleček*, že dává přednost zahraniční beletrii před českou. Jako důkaz provedl srovnání podílu české a cizí tvorby v nejpopulárnějších dobových časopisech za rok 1879. Z něj vyšel jako nejnárodnější list *Osvěta*, v níž byl „podíl cizáctví" pouhých 8%, zatímco „*‚Lumír' měl z 576 str. svého obsahu 147 ‚nečeských a neslovanských'. Tedy ‚Lumír': cizáctví 25%.*" Jako jediný ilustrovaný list byl do tabulky zařazen *Světozor*, který „*maje 624 str., přinesl po odečtení 52 str. insertních a 139 stran zaujatých počtem 271 obrazů, 433 stran textu. Z těchto ‚nečeských a neslovanských' 45 stran. Tedy ‚Světozor': cizáctví v textu 10%. Za to nalézá se ve ‚Světozoru' mezi 271 obrazy 97 ‚neslovanských a nečeských', tedy ‚Světozor': cizáctví v obrazech 39%.*" Ačkoliv autor textu dopředu upozornil čtenáře, že tímto výčtem rozhodně neníní nikoho osočovat, ale pouze brání pověst vlastního listu, podobné komparace dokládají, jak ožehavým tématem byl podíl domácí tvorby v tisku ještě na počátku osmdesátých let.[19]

Z téhož roku jako citovaná polemika z *Lumíra* pochází i již zmiňovaný článek Edvarda Jelínka *Ilustrované časopisectvo slovanské*, publikovaný v *Ruchu*. Autor v něm konstatuje, že místo

[17] SEKYRKOVÁ 2004, 154–155.
[18] Pohřební vůz krále Ferdinanda Dobrotivého (dle skutečnosti kreslil B. Kutina), *Světozor* IX, 1875, č. 31, 364; Pohřeb krále Ferdinanda Dobrotivého (dle skutečnosti kreslil Josef Mukařovský), *Světozor* IX, 1875, č. 32, 377.
[19] Podobný výčet podílu domácí a slovanské tvorby oproti zahraniční najdeme ještě v jubilejním tisícím čísle *Zlaté Prahy*; viz kap. IV, s. 96.

aby spolupracovaly mezi sebou, přejímají časopisy slovanských národů prvoplánově atraktivní obrázky z ciziny, jimiž ale nemohou účinně konkurovat zahraniční produkci a nevytvářejí žádné národní hodnoty.[20] S podobným pohledem na reprodukování přejímaných ilustrací se setkáme zejména v počátcích českého ilustrovaného tisku, v této době však již působí poněkud zastarale. Izolovat rejstřík časopiseckých ilustrací na domácí, resp. slovanské prostředí, by navíc znamenalo zpronevěřit se deklarované snaze o zprostředkování informací o celém světě.

Jako protipól explicitně negativního vymezení českého „My" oproti německému „Oni" v časopisech posloužilo jako prostředek národní identifikace také pozitivní srovnávání s dalšími slovanskými národy v rámci myšlenky slovanské vzájemnosti. Vedle Polska a Ruska hraje hlavní roli balkánská tematika, kterou jsme v této práci již několikrát zmínili – jak v kapitole o ikonografii, tak i v rámci pojednání o umělcích-cestovatelích. Reflexe slovanského jihu však sehrály významnou roli také v procesu českého sebeuvědomění.

Z počátku se tento zájem soustředil v oblasti literatury, ve druhé polovině století však proniká i do výtvarného umění. V literárním i výtvarném podání se v českém povědomí po celá desetiletí formoval obraz Balkánu jako jakési pravlasti Slovanů, spřízněných bratrských duší. Navíc v dějinách jižních Slovanů byly nalézány významné analogie k české historii.[21] Ilustrované časopisy měly na této představě zcela zásadní podíl, neboť zejména v období Velké východní krize utvářely na svých stránkách komplexní obraz jihoslovanského světa.

Zdaleka to nebyla pouze bájná bojovnost a statečnost místního lidu; důležitým a opakovaně zdůrazňovaným prvkem je také jihoslovanská muzikálnost. Jejím ztělesněním je postava (ideálně slepého) guslara, která se velmi často objevuje ve výtvarném ztvárnění **[172]**. To, že tento motiv v českém prostředí pozitivně rezonoval, dokresluje mj. fakt, že guslar byl jedním z převleků, které na svých cestách užíval František B. Zvěřina.[22] Důraz na múzické nadání bojovných národů navíc korespondoval nejen s okřídleným rčením „co Čech, to muzikant", ale asocioval i mýtus o „holubičí povaze" Slovanů – v protikladu s krvelačnými Germány.

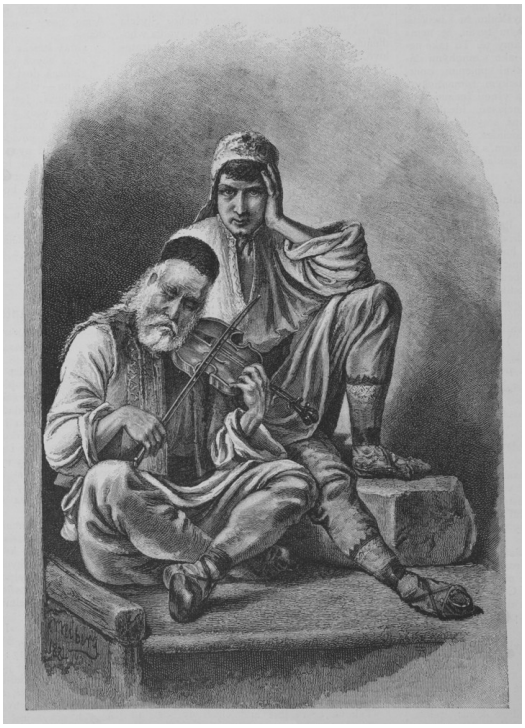
Pokud šlo o samotné válečné události, spojené s Balkánským poloostrovem, již dříve jsme si povšimli toho, že v jejich výtvarném podání dostávala značný prostor fantazie na úkor dokumentárního pohledu. Nad nezáživnými reportážními záběry bitevních polí či vojenských přesunů dominují dobrodružné scény boje „muže proti muži". Podtextem těchto zobrazení je nejen přinést vizuálně atraktivnější podívanou, ale také eliminovat záběry na rakouské vojsko ve prospěch značně idealizovaného „domorodého" obyvatelstva.

---

[20] „*Známo jest, že při illustrovaném časopisectvu nemalou mají důležitost tak zvané kliše, a tu nelze než s podivením pozorovati, že v té věci mezi slovanskými časopisy téměř nižádného spojení nepanuje. Nemůže býti žádné pochybnosti, že by z toho vzájemný prospěch plynul, kdyby slovanské časopisy mezi sebou takového spojení docílily a se sprostily nebezpečné cizozemské, především ale německé konkurence. Jak svírá náš rozvoj – všeobecně jest známo. Máme za to, že by se slovanské časopisectvo svému obecenstvu, jakož i dobré věci lépe zavděčilo, kdyby přinášelo reprodukce mistrných prací jinoslovanských národů – než všeliká ‚vyobrazení' zámořských mostů, hadů a sensačních událostí nejpochybenějšího vkusu i významu.*" JELÍNEK 1880, 39.

[21] „*Představa neohrožených slovanských bratrů, bránících již po staletí svou malou horskou vlast, umožňovala projektovat do obrazu Černohorců analogie s českým dějinným vývojem, představy o obraně nezávislosti, spravedlivém osvobozeneckém boji a lidské statečnosti.*" ŠÍSTEK 2011, 66.

[22] Paralelu se slepým guslarem lze nalézt až v postavě slepého houslisty Mareše v Tylově *Fidlovačce.*



172. Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský: Guslaři bulharští, Zlatá Praha 1885



173. František B. Zvěřina: Černohorky v boji, 1871

Specifickým projevem obdivu k hrdinství zejména černohorského národa byl motiv ženy-bojovnice. Představa ženy beroucí do ruky zbraň samozřejmě nebyla atraktivní pouze v českých zemích; setkáme se s ní i v tvorbě zahraničních umělců a také v zahraničních periodikách. V českém prostředí však nalézáme k tomuto motivu historické reminiscence, jež jeho přitažlivost ještě násobily – od tradované postavy „Amazonky na barikádách" roku 1848, přes neohrožené husitské bojovnice, až po mytické figury Vlasty a Šárky.[23] Mytologizující aspekt postavy ženské válečnice zcela zapadá do idealizované představy balkánských hrdinů. Ze stejných zdrojů pramení nejen povídky Josefa Holečka, v nichž jsou černohorští junáci nadáni téměř nadlidskými schopnostmi,[24] ale také kresby Františka Zvěřiny **[173]**.

Společným jmenovatelem textů a ilustrací věnovaných balkánské tematice zůstává panslovanský koncept, a to i v době, kdy již z politického hlediska dávno nebyl aktuální. Vedle zdůrazňování společných rysů jednotlivých národů a jejich paralelních osudů hraje důležitou roli také jejich vzájemné srovnávání. Stejně jako v případě Černohorců, kteří sloužili za vzor odvahy, byli čtenářům opakovaně dáváni za příklad i Poláci – jak v umění, kde na první místo staví národní zájmy (viz s. 96), tak i obecně v míře patriotismu.[25] Právě prostřednictvím porovnávání vlastních kvalit s často idealizovanými slovanskými bratry se dostáváme k tomu, jak Češi nahlíželi sami sebe.

---

[23] ROUBÍK 1948, 32; MACURA 1995, 17.

[24] Např. *Marko Miljanov neranitelný* (Světozor 1887). K tématu např. ŠÍSTEK 2011, zejm. 84–110.

[25] Příkladem z neilustrovaného tisku může být článek *Pražské vlastenectví*, který vyšel v *Ženských listech* roku 1879. Autorka, jež zůstala v anonymitě, v něm popisuje návštěvu krajanky provdané v Polsku. Dočteme se zde mimo jiné, „*jak mnoho se všude v polských rodinách čte a o čteném hovoří, jaké množství odběratelů mají polské časopisy – a to zvláště v kruzích ženských; jaké tisíce výtisků rozmnožují díla oblíbených spisovatelů polských, jak úhlednou knihovnu má každá jen poněkud zámožnější dáma polská, jak důležitým předmětem zábavy je literatura ve společnostech Polkami velmi pilně pěstovaných*." [anonym]: Pražské vlastenectví, *Ženské listy* VII, 1879, č. 10, 145–146; č. 11, 161–164; č. 12, 177–180.

2. Národ sobě

Pro národní specifikaci časopisů je vedle konfrontace se zahraničím stěžejní prezentace sebe sama. Důraz na domácí dění, zájem o domácí osobnosti a historii patří k samozřejmé výbavě ilustrovaných listů po celé Evropě. Všechny tyto oblasti dotvářejí obraz národa, resp. to, jak vidí sám sebe nebo jakým by chtěl být. Právě obrazová část magazínů přinášela v tomto směru podstatné informace, které čtenáři bezprostředně vstřebávali. Další rozměr jim pak dodávaly připojené texty.[26]

Jeden z hlavních způsobů, jimiž časopisy prezentovaly svou národní příslušnost, představuje obraz vlastní minulosti. Již dříve jsme si povšimli, jak velkou zálibu měli čeští umělci v zobrazování tragických momentů z českých dějin. Charakteristický důraz na mučednickou roli národa, který je opakovaně vystavován křivdám a útlaku, stejně jako sebelítostivé zalíbení v této roli se odráží i na stránkách časopisů. Vedle depresivně pojatého pohledu na české dějiny však zde existuje i výklad pozitivní, který akcentuje slavné chvíle národa, představuje jeho velké postavy a význam národních dějin. Tohoto druhu jsou např. galerie „slavných mužů", které časopisy prezentují již v prvních dekádách.[27]

Přelom šedesátých a sedmdesátých let představuje z hlediska recepce národních symbolů důležitou etapu. Dochází k zakonzervování historických stereotypů v pojetí českých dějin, z nichž pak čerpá nejen zbytek 19. století, ale i to následující.[28] Není náhodou, že právě v této době se intenzivně rozvíjejí české ilustrované časopisy, které měly na tomto procesu významný podíl. Na konci šedesátých let se v nich začíná objevovat podstatné množství dokumentárních kreseb z nejrůznějších veřejných akcí, stejně jako historických výjevů, přičemž obě oblasti jsou vzájemně propojovány.

V této době se nekonstituuje pouze interpretace českých dějin, ale také jejich ikonografie. Vedle děl Josefa Mánesa to byly zejména časopisecké kresby Petra Maixnera a Karla Svobody **[174, 175]**, které se podílely na definování typologie postav české historie a měly podstatný vliv na umělce tzv. generace Národního divadla – v jejich tvorbě se pak tyto typy stávají závaznými. Ve chvíli, kdy je obraz zásadních postav a momentů českých dějin ustálen, může se stát prostředkem k vyjádření i jiných než dějepisných obsahů. Vedle reprodukcí obrazů a kreseb čistě historického charakteru se tak setkáme s řadou děl, která kladou důraz na kontinuitu dějinného vývoje, propojují minulost s přítomností a oživují v mysli čtenářů obraz národních dějin jako čehosi stále přítomného. Tuto roli hrály především alegorie vytvářené přímo pro časopisy, ale i kresby podle živých obrazů či výjevy z divadelních her.

---

[26] Co se týče textové části, zmínil preferenci domácích námětů např. bývalý redaktor Světozoru Emanuel Tonner při své vzpomínce pro tisící číslo listu: „(...) *Mimo části čistě belletristické (básně, romány, povídky) pracoval jsem ostatní po větší části sám a přiznávám, že jménu, jež jsem časopisu sám nadal, vlastním přičiněním jsem se zpronevěřil; soudě totiž, že vzpomínkami historickými velmi výdatně tuží se vědomí národní a mysl politická, ponejvíce z dějin domácích čerpal jsem látky k pracím svým, takže ‚Světozor' skoro spíše byl by se měl jmenovati ‚Čechozor', což časopisu ostatně nijak nebylo na újmu, neboť si obecenstvo ve článcích těch historických nemálo libovalo.*" TONNER 1886, 610.

[27] Např. časopis *Praha* otiskl sérii *Slavní mužové národa československého* mezi lety 1867 a 1874.

[28] RAK 1994, 29.



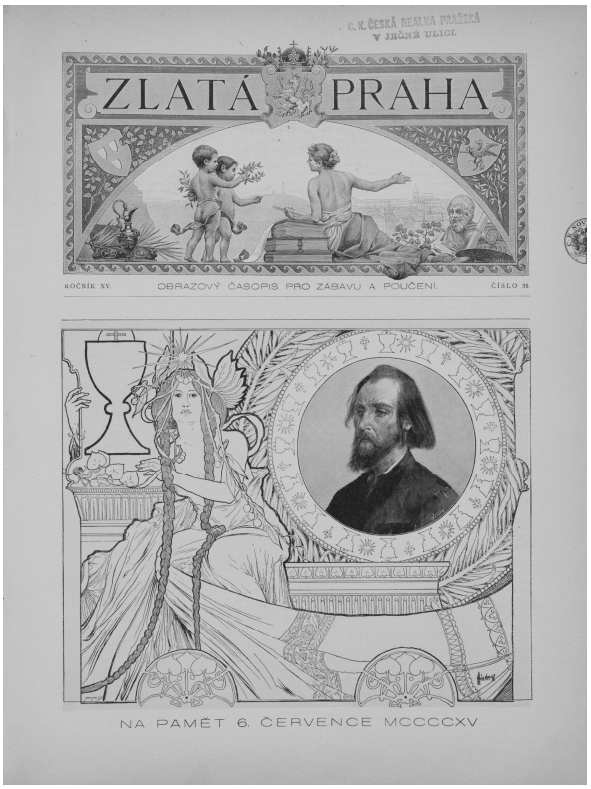
174. Petr Maixner: Staročeský pěvec, Květy 1867



175. Karel Svoboda: Jan Žižka, Květy 1869



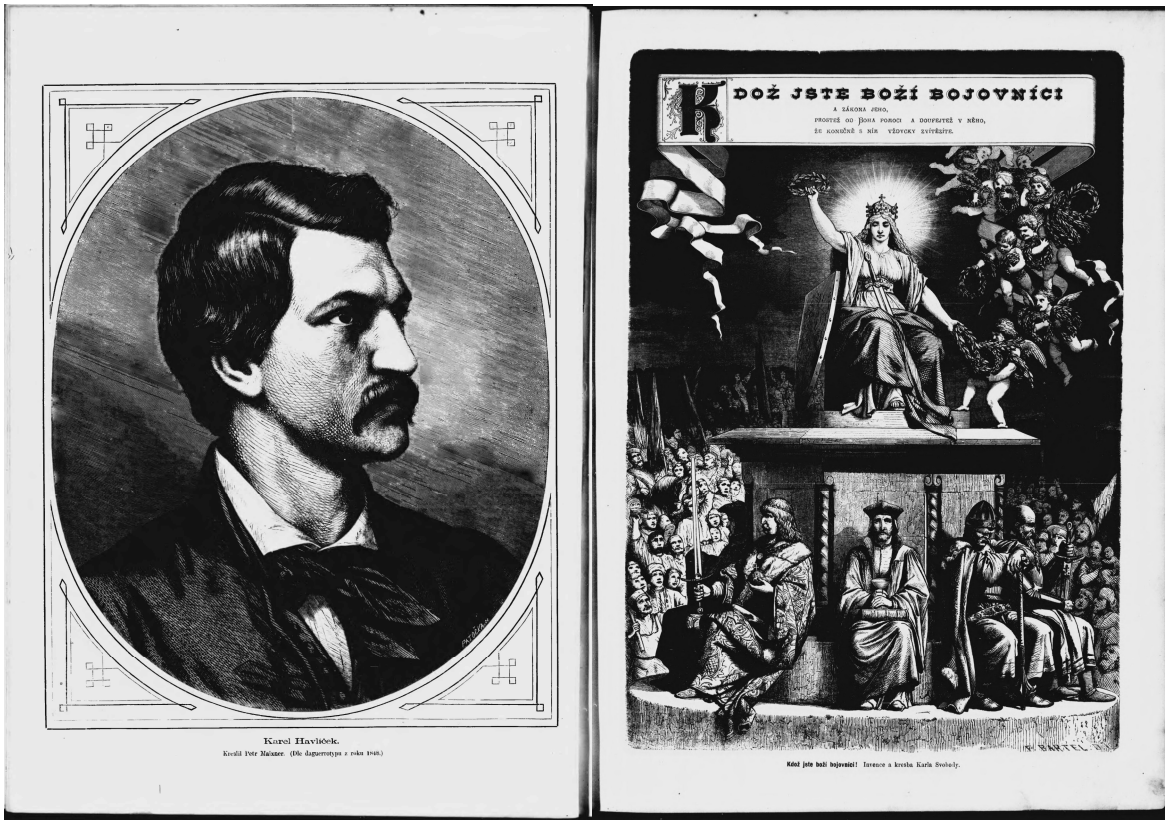
176. Karel Maixner: Slavnost Husova v Husinci, Květy 1869



177. Antonín Häusler: Na paměť 6. července MCCCCXV, Zlatá Praha 1898

Pro národní sebevědomí byl v tom ohledu stěžejní především obraz husitské doby, která patří na stránkách časopisů k nejfrekventovanějším historickým tématům. Husitství je jedním z exemplárních případů, kdy se časopisy prostřednictvím dějepisné látky vyjadřovaly k současnosti. Ve druhé polovině století vyhraněně národnostní interpretace zcela potlačila náboženské aspekty. Mistr Jan Hus byl vnímán jako mučedník nikoliv za Boží pravdu, nýbrž svobodu svědomí v širším smyslu, a v interpretaci jeho osudu byl kladen důraz na česko-německý antagonismus.[29] Stejným směrem poukazovaly také výjevy ze slavností k uctění Husovy památky, z nichž časopisy pravidelně přinášely kresebné záznamy zejména na konci šedesátých let **[176]**. Výročí Husova upálení pak byla opakovaně příležitostí k vydání zvláštního čísla, a to nejen v šedesátých a sedmdesátých letech – v závěru století pojednal titulní stranu „husovského" čísla jak Mikoláš Aleš v tradičním duchu,[30] tak i Antonín Häusler výrazným secesním tvaroslovím **[177]**.

Samotné husitství se pak stalo symbolem národního boje proti vnějším utlačovatelům – iniciační roli hrály v tomto směru tábory lidu konané roku 1868 na protest proti rakousko-uherskému vyrovnání. Již volba termínu „tábor" odkazovala k husitské tradici, proslovy řečníků se pak odvolávaly na pojetí českého národa jakožto lidu „božích bojovníků". Aktualizace této tematiky se chopily i ilustrované časopisy, jež na svých stránkách důmyslně propojovaly různé historické události a postavy, a vytvářely tak obraz dějinné kontinuity jdoucí od husitských hejtmanů až k novodobým hrdinům. Markantní je to např. v 19. čísle *Květů* 1870, které



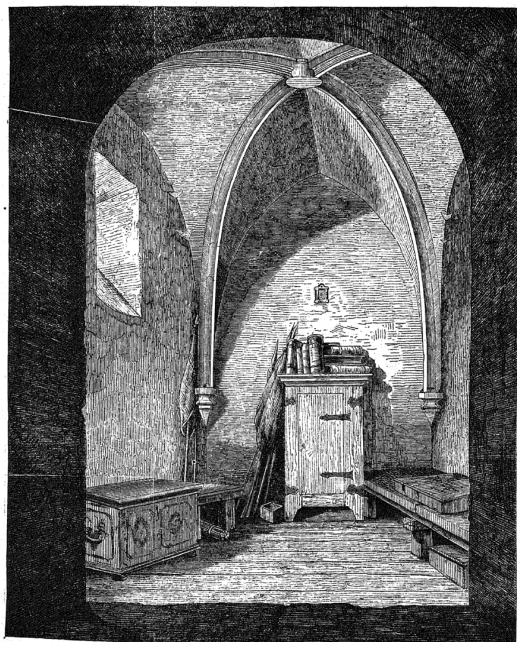
178. Petr Maixner: Karel Havlíček; **Karel Svoboda**: Kdož jste boží bojovníci!, Květy 1870

[29] RAK/VLNAS 2003, 155–156.
[30] Mikoláš Aleš: K šestému červenci, *Světozor* XXXIII, 1899, č. 34, 397.

bylo věnováno památce Karla Havlíčka Borovského. Adorační text na úvodní straně jej titu-luje jako božího bojovníka, který „vítězně padl" v boji za svůj národ.[31] Vizuální paralelu mu pak tvoří dvoustrana, na níž Havlíčkova podobizna hledí k výmluvné alegorii husitské hymny od Karla Svobody **[178]**. V ní jsou zásadní postavy českých dějin sestaveny ve stylizovaný „pomník", korunovaný ozbrojenou Čechií.

Nacionální interpretaci českých dějin podporovala i tematika Rukopisů, které zprvu představovaly jeden z pilířů národního sebevědomí, aby se později staly jedním z nejkontro-verznějších bodů.[32] Do klíčové etapy přelomu šedesátých a sedmdesátých let spadá padesáté výročí jejich „nalezení" – roku 1867 k této příležitosti vydaly slavnostní číslo jak *Květy*, kde se objevila Heroldova kompozice oslavující Václava Hanku, tak i *Světozor*, který vedle Hankova portrétu přinesl také kresbu jeho rodného domu, pohled na Dvůr Králové, kostel sv. Jana Křtitele a konečně i inkriminované „*sklepení, kdež Kralodvorský rukopis nalezen*" **[179]**. Právě tuto kresbu využil Mikoláš Aleš o dvacet let později ve své oslavné kompozici pro časopis *Paleček* **[180]**. V té době již probíhaly spory o pravost Rukopisů, které reflektovaly i ilustrované časo-pisy; zřetelně dávaly přednost zastáncům jejich autenticity a především nadále využívaly rej-stříku témat, která Rukopisy přinesly do české historické malby.

Další základní kameny vlastenecké orientace časopisů jsme zmínili již v kapitole o iko-nografii – po historické tematice k nim patří také místopisná a etnografická vyobrazení a člán-ky. Viděli jsme, že mohly sloužit i jako prostředek konfrontace se sousedními etniky, jejich primárním cílem ale bylo zdůraznit vlastní kulturu, poukázat na její bohatství a pestrost. Stejně postupovala i *Gartenlaube*, která již roku 1855 zahájila publikování kreseb v sérii *Land und Leute* – pro německý národ, roztříštěný do mnoha státních útvarů tak prostřednictvím etnografické-



179. Alois Bubák: Sklepení, kdež Kralodvorský rukopis nalezen, Světozor 1867



180. Mikoláš Aleš: Ku dni 16. září léta Páně 1817, kdy nalezen byl Rukopis kralovédvorský, 1886

[31] [anonym]: Na oslavu Karla Havlíčka, *Květy* V, 1870, č. 19, 145.
[32] Viz DLÁBKOVÁ 2013.

ho představení regionálních krajin, krojů a zvyků akcentovala „jednotu v mnohosti". Tento přístup nezměnila ani po roce 1871, kdy nadále prezentovala národ jako „*sum of lands, a collection of ‚fatherlands'*."[33]

Důraz na společné kořeny a kontinuitu kulturního vývoje se objevoval také u vyobrazení českého a moravského folkloru, který byl v pojetí časopisů často vřazen do velké slovanské rodiny – příkladem může být kresba Olgy Fialkové *Moravská děvčata o velkém pátku*, kterou *Světozor* 1870 opatřil doprovodným textem Josefa J. Kořána. Ten poukazuje na společné rysy tradice předvelikonočního koupání u Čechů, Lužických Srbů a Slováků a spatřuje v nich odkaz dávných praslovanských zvyků.[34] Prostřednictvím etnografie se tak znovu dostává ke slovu panslovanská myšlenka.

Podobný aspekt najdeme i u prezentace lidových písní, které patří k významnému zdroji poznání národní kultury a byly pojímány rovněž jako pramen „lidové moudrosti".[35] Také v tomto případě se setkáme se snahou o zařazení českých a moravských písní do širšího slovanského kontextu. Tak cyklus *Illustrované písně slovanské* Karla Svobody obsahoval vedle českých popěvků i úryvky písní ruských, chorvatských či slovenských. *Květy* jej otiskovaly v letech 1868–1869 většinou na titulní straně, což svědčilo o významu, který kresbám přikládaly. V osmdesátých letech pak tento žánr zcela ovládl Mikoláš Aleš; jeho ilustrace lidových písní reflektovaly vedle svobodovských podnětů především dílo Josefa Mánesa a pro několik následujících generací fungovaly jako modelový obraz české lidové kultury.

Zájem o národopis patří k trvalým součástem obrazové i textové části časopisů od počátků až po závěr století. Ve chvíli, kdy do procesu vzniku reprodukce vstupuje fotografie, se náhled na lidovou kulturu určitým způsobem objektivizuje. Projevuje se to již v etnografických kresbách vznikajících podle fotografií, které časopisy publikovaly od sedmdesátých let. Od následující dekády se v národopisné tematice setkáme s rostoucím podílem fotografických reprodukcí; i v souvislosti s tím se zájem badatelů více zaměřuje na detail – ať již jde o lidové výšivky, zdobení nábytku či velikonoční kraslice.

V uměleckém ztvárnění venkova přesto nadále převládá jeho idealizovaný obraz. Jak kresby a obrazy, tak i odpovídající komentáře opakovaně zdůrazňují čistotu (obraznou i doslovnou), nezkaženost a původnost života venkovského lidu. Viz text připojený k Maškově kresbě *Hanačka z okolí Hostýna* ve *Zlaté Praze*: „*Okolí posvátného Hostýna obydleno jest lidem slovanským rázu vesměs ryzího, cizotou neporušeného. Tato národní zachovalost Hanákův jeví se v jazyku rovněž jako v nejrozmanitějších způsobech života rodinného i společenského, soukromého i veřejného, v kroji i úpravě domácnosti.* (...)"[36] Samotná kresba se pak vyznačuje značnou mírou stylizace, pro niž jsou lidové reálie pouze výchozím bodem **[181]**.

Stejnou roli jako národopisné obrazy hrály i pohledy na domácí krajinu a památky, které navíc v rámci časopisů představovaly určité „tipy na výlet" – v šesté kapitole jsme citovali např. vlastenecky burcující text Karla Liebschera o Sněžce (s. 143). Symbolické vyznění krajiny jako jednoho z národních památníků fungovalo jak u výrazných dominant typu Řípu,

[33] BELGUM 1998, 34.
[34] Jos. J. KOŘÁN: Moravská děvčata o velkém pátku, *Světozor* IV, 1870, 156–157.
[35] K idealizaci českého venkova viz RAK 1994, 85–95.
[36] [anonym]: Hanačka z okolí Hostýna (Vyobrazení na str. 441), *Zlatá Praha* IX, 1891–1892, č. 37, 442.



181. Karel Vítězslav Mašek: Hanačka z okolí Hostýna, Zlatá Praha 1891–1892

tak i u hradů a zámků, jež poukazovaly na slavnou (i méně slavnou) minulost. Týká se to také cyklu *Slavná bojiště národa českého*, který publikují *Květy* na konci šedesátých let. Kresby představují současné krajinné pohledy na historicky významná místa a textový doprovod pak přidává informaci o událostech, jež se zde odehrály. Tato vyobrazení dokonale propojovala minulost s přítomností – např. v případě Waldhauserovy kresby kostela sv. Václava v Brodku u Domažlic, kde roku 1040 zvítězil kníže Břetislav nad Jindřichem III.[37] Doprovodný komentář spojil poukaz na triumf Čechů nad Němci s apelem na záchranu zanedbaného kostelíka, který byl na místě bitvy vystavěn.

Všechna výše uvedená témata – historická a alegorická tvorba i etnografie, místopis a krajinářství mají společný základní rys: obracejí se k minulosti národa, jeho kořenům. Jejich cílem je povzbudit národní sebevědomí čtenáře, ukázat mu, že je členem společenstva vyznačujícího se bohatou a slavnou historií, oplývajícího kulturními statky ve formě lidových krojů, písní i krajiny plné cenných památek. Lid žijící v této krajině pak představuje zdroj moudrosti, ušlechtilosti a krásy, jenž je trvalým garantem světlé budoucnosti národa.

Poněkud problematičtější byl obraz jeho přítomnosti. Jak jsme již naznačili, do většiny významných událostí byly projektovány historické reminiscence – ať již jde o zmíněné národní slavnosti a shromáždění či odhalování pomníků a náhrobků. Momentů, kdy se časopisy vyjadřovaly k ryzí současnosti, tak najdeme jen málo. V evropských listech fungovaly jako jeden z projevů národního sebevědomí technické vynálezy. Oslava technického pokroku byla spojena s prezentací národa, který se aktivně podílí na světovém rozvoji a současně si vytváří pod-

[37] Slavná bojiště česká: Kostelíček svat. Václava u Brodku blíž Domažlic. Kreslil A. Waldhauser, *Květy* III, 1868, č. 3, 20 (text s. 22–23).

mínky pro svůj další úspěšný rozkvět.[38] I české časopisy se hrdě hlásily k domácím vynálezcům, ti však po obrazové stránce nedostávali velký prostor. Např. železniční síť, jež obecně představovala jeden ze symbolů pokroku, se v poslední třetině století stala již natolik samozřejmou vymožeností, že se s jejími obrazy setkáme nejčastěji v případě různých katastrof.

Mezi projevy národní hrdosti v současném životě tak můžeme řadit např. články a k nim připojené ilustrace dokumentující vztahy mezi slovanskými národy. I zde se v obrazovém ztvárnění vedle reportážních záběrů dostávaly ke slovu stylizované alegorizující kompozice – patří k nim např. Alšova kresba vítající na titulní straně *Světozoru* 1885 „divadelní vlak" v rámci družby českých umělců s jihoslovanskými **[182]**. K velké události, prezentované v tisku množstvím ilustrací, patřila také návštěva amerických krajanů, která se odehrála téhož roku. *Světozor* o ní referoval nejen řadou dokumentárních kreseb, ale i záběry na živé obrazy provedené na oslavu hostů v Národním divadle a v neposlední řadě také alegorií Adolfa Liebschera s výmluvným titulem *Vítejte na půdě otcův!*[39]

Prezentace návštěvy amerických krajanů neobsahovala jen dojemné obrazy shledání s rodným krajem, nýbrž i poukazy na úspěšnost Čechů, kteří našli nový domov za oceánem. Tento veskrze optimistický pohled vynikne zvláště ve srovnání s kresbou *Vystěhovalci do Ameriky*, již uveřejnily *Květy* roku 1867 **[183]**. Emigranti jsou v ní vylíčeni jako zoufalí bezprizorní lidé, což akcentuje i doprovodný text.[40] Obdobný vývoj tématu emigrace zaznamenáme také v *Gartenlaube* – zatímco v šedesátých a sedmdesátých letech referuje spíše o peripetiích usazování a zvykání si krajanů v cizím prostředí, od osmdesátých let začíná využívat jejich schopnost adaptovat se a prosperovat k povzbuzení národního sebevědomí.[41]



182. Mikoláš Aleš: U Zlatnu Pragu, Světozor 1885



183. Antonín Gareis: Vystěhovalci do Ameriky. Scéna z pražského nádraží, Květy 1867

[38] BELGUM 1998, 55–56.
[39] Adolf Liebscher: Vítejte na půdě otcův! Allegorie, *Světozor* XIX, 1885, č. 27, 420.
[40] [anonym]: Vystěhovalci do Ameriky. *Květy* II, 1867, č. 7, 63.
[41] BELGUM 1998, 35.



452 ČÍSLO 38. ZLATÁ PRAHA VIII. ROČN. 1891

Obrázky z výstavy.

Ilustruje Viktor Oliva

Píše Bohd. Kaminský.

Na pátou hodinu odpolední ohlášen volný výlet balonem. O třetí hodině začíná pan Surcouf plniti balon plynem. To je heslo, kterým opuštěná arena s poliviuhodným nápisem »Pražská větroplavecká škola« a s ještě divnější minulostí najednou se oživuje a plní. V celé dolejší části výstavy patrný je ruch náhle povstavší. Celé proudy lidí spěchají do areny, jiné zástupy zůstávají alespoň na volných prostranstvích kolem ní. Všichni natahují krky, čivají se nahoru, každý zkoumá, kam dnes táhne vítr.

Z areny je vidět na návrší u hořejšího vchodu do Stromovky s Letné. Návrší to obsazeno je tisíci lidí, kteří dívají se odtamtud, až balon vzletí do výše. Nějaký člověk volí k tomu cestu dosti neobyčejnou a objevuje se na střeše strojovny, aby lépe viděl. Zábradlí věže na průmyslovém paláci černá se zvědavými, kteří na pěkné té vyhlídce počkají, až balon zapadne kdesi za obzorem.

Uprostřed areny, na místě chrazeném, počíná se zatím plachta dříve položená na zemi nadýmati. Sotva patrně poodstává od země, nadýmá se jako žok a zdá se, že žok ten zvolna si oddychuje.

Pan Surcouf chodí kolem, rovná hedvábnou plachtu i provazovou síť, kterou je balon obepnut. Žok zprvu bezvarný nabývá už tvaru určitého, roste a nadýmá se vičihledě, jeví se už jako bezvadná polokoule. Pan Surcouf stále obchází a rovná. Při tom dívá se na oblaka, zkouší směr větru. Dopoledne bylo přeliv, obloha celá byla zahalena v jednotvárných, šedivých mračnech. Oblaka teprve teď se místy rozptylují a objevuje se jasný blankyt.

Je půl páté. Balon naplněn je už přes polovici a kymácí se a vzdýmá na své přítěži, kterou pan Surcouf stále převěšuje na nižší a nižší uzly sítě, která balon obejímá. Tvar balonu je překrásný. Proti nebohé, šišaté »Kysibelce« budí takovou důvěru, že, kdyby bylo možná, celá Praha nechala by se jím volně unášeti. Z dřevěné boudy přináší se malý, prostřmý koš, do kterého odvážný a sympathický vzduchoplavec později se postaví. Za košem nesena kotva, pan Surcouf přináší si lehounký svrchník.

V obecenstvu zvědavost je napjata. Obě tribuny jsou přeplněny, celé prostranství areny přeplněno lidmi.

»Za chvili už poletí,« slyšíte kolem sebe.

Na moment ten, kdy pan Surcouf poveli »pustit«, a kdy za zvuku hudby a za nadšeného volání a mávání šátky vznese se do výše, na tu chvili dnes nepočkáme. Vyjedeme v povozech, půl hodiny před jeho odjezdem, abychom, bude-li možná, byli přítomni jeho sestoupení na zemi. Sport úplně nový. Vynalezeno proň trefné pojmenování: suchoplavba.

Naplňování balonu.

Mr. Ed. Surcouf.

Pan Surcouf znovu zkouší směr větru, potom dívá se na mapu. Kreslí si na útržek papíru tři body: Čakovice, Letňany a tuším Kbely.

»Sestoupím v jednom z těchto tří míst,« povídá nám. »Je-li vám líbo, jedte směrem tím.«

»Tedy šťastnou cestu! Na shledanou!«

»Na shledanou!«

A my jedeme.

Statečný Orlovský páně Jechův hned od výstavy dává se do krásného a mnohoslibného klusu. Malá společnost jede na třech povozech, nastávají závody. Lidé hrnoucí se do výstavy dívají se do výše v domnění, že už balon letí. Volná jízda po mostě poněkud zdržuje, za to vesele jde to Eliščinou třídou a tryskem projíždí se Karlín. Není ani třeba zpívati si »leť, koníčku, leť...« Orlovský běží jako o závod, ostatní koně bujně za ním. Jsme mezi domy, »balon, balon!« roznáší se volání, hledíme do výše a nad střechami domů objevuje se balon bleskurychle vystupující, stoupá výš a výše. Krásný pohled! Jako skleněná koule leskne se v plném odpoledním slunci a najednou se zdá, že let jeho se mírní a že balon klesní vysoko, vysoko nad Prahou zůstává státi bez pohnutí...

Na ulici všude plno lidí, vybíhají ze všech domů, dívají se s oken. Balon mizí nám zase za střechami domů, zase se objevuje a volně, krásně pluje dál a dále. Vzdaluje se od nás na levo. A kavalkáda naše letí kolem invalidovny, přes Vysočany a dál a dále po ujeté silnici. Všude v polích lidí tlupy —

»a koníček cupy, dupy«

klusá, klusá, jako když za ním hoří. Krásná, rozkošná, divoká jízda! Ale balon vzdaluje se víc a více, koš pod ním uvázaný je jako malý bod, jen časem se u toho bodu cosi zamihne — větroplavec mává to běločerveným praporcem. Teď zdá se, jakoby balon volně padal k zemi. Ale není tomu tak, to nám jen zapadá za vrchem, po kterém stoupá a zatáčí se bílý pruh silnice. I do vrchu jedeme tryskem, hádáme, kam balon padne, kterými cestami se dáme a vůbec-li jej zastihneme.

Silnice se najednou dělí. Jedna jde na pravo, druhá opačně. Království za radu, na pravo-li či

184. Viktor Oliva: Naplňování balonu, Zlatá Praha 1891

Zásadními událostmi, které prezentovaly všestranný rozvoj české společnosti, byly velké výstavy pořádané na konci století. Zejména první z nich, Jubilejní výstava česko-slovanská, roku 1891 stránky ilustrovaného tisku zcela ovládla. Záběry ze světových výstav patřily po desetiletí k oblíbeným tématům českých listů – ačkoliv Češi se jich mohli zúčastnit maximálně jako členové rakouského oddělení. Jubilejní výstava, na níž se ve středu dění poprvé ocitla česká metropole, se proto stala prvořadým tématem. *Světozor* i *Zlatá Praha* na svých stránkách dokumentovaly všechny její aspekty – od architektury pavilonů a jejich výzdoby a náplně přes významné návštěvníky až po běžný život na výstavě. Reprodukována byla rovněž díla starších i současných umělců zahrnutá do umělecké expozice.

I přes historické konotace Jubilejní výstavy, které se projevovaly jak odkazy ke stoletému výročí, tak i širšími historizujícími kontexty, byl v její vizuální prezentaci hlavní důraz kladen na modernost a vyspělost současné české společnosti. Tomu odpovídaly jak Olivovy svižné momentní kresby doprovázející cyklus článků *Obrázky z výstavy*, jež pro *Zlatou Prahu* psal Bohuslav Kaminský, tak i skutečnost, že právě v době konání výstavy poprvé dostávají v ilustrovaných časopisech významný prostor reprodukce fotografií **[184]**. Současně s lehce kosmopolitním nádechem však ilustrovanými časopisy prostupuje do té doby nevídaná národní hrdost a optimismus. Národnostní akcent ovládl i prezentaci návštěvy císaře Františka Josefa I., kterou jsme zmínili v šesté kapitole.[42]

[42] K tématu viz HOZÁK 1990, 127–128.

3. Od národních stereotypů k národnímu kýči

V posledních dekádách 19. století se v zobrazení národních témat setkáme s jistými proměnami. Kirsten Belgum je popisuje jako proces „sentimentalizace prostřednictvím dekontextualizace", který v rámci *Gartenlaube* pozoruje od osmdesátých let.[43] Obraz národa se v něm postupně abstrahuje, spojitosti mezi skutečnými dějinami a jejich interpretací se rozvolňují a hlavní roli v povědomí diváků a čtenářů nastupuje romantizovaná a generalizovaná představa o vlastním národě a jeho minulosti.

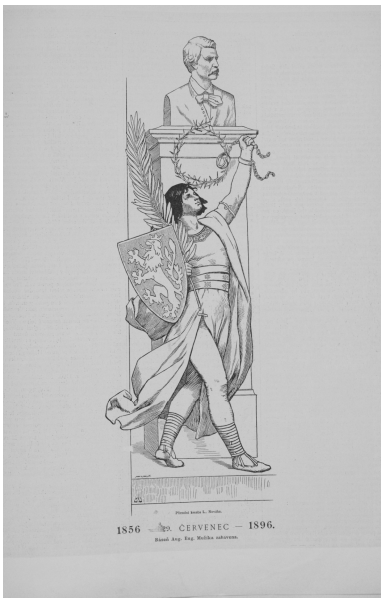
Podobný proces zaznamenáme také v českém ilustrovaném tisku. Zakonzervování myšlenkových schémat 19. století vede k opakování zažitých stereotypů i ve výtvarném umění. Týká se to jak idealizovaného obrazu českého lidu, který se od romantizujícího pojetí Josefa Mánesa posouvá k rozšafně domácké idyle v podání Mikoláše Alše, tak i výkladu českých dějin, jenž našel umělecký obraz v kongeniální dvojici Aleš – Jirásek. Dezinterpretace postihuje rovněž slavné postavy nedávné minulosti, pasované do role národních ikon. Jednou z nich se stal např. již zmíněný Karel Havlíček Borovský, který by se své stylizaci do novodobého mučedníka za národ sám nepochybně vysmál.[44]

Na Havlíčkové alegorii od Ládi Nováka ze *Zlaté Prahy* 1896 **[185]** si můžeme povšimnout postavy staroslovanského hrdiny, který se v této době stává symbolickým ztělesněním národní minulosti a v podobných kompozicích někdy nahrazuje tradičního genie. Staroslovanské figury se jako alegorická stafáž objevují pravidelně – jedním z podnětů byla výzdoba Národního divadla, která typy svalnatého bojovníka, svalnatého bojovníka s varytem a dívky s copy zařadila do ustáleného rejstříku národních symbolů. Stejné postavy použil i Adolf Liebscher na alegorii *Kde domov můj?*, vytvořené pro *Zlatou Prahu* k padesátému výročí stejnojmenné písně **[186]**.[45] Čech a jeho družina zde zastupují minulost – přítomnost pak představuje skupina krojované mládeže radostně kráčející ku Praze. Spojením několika národních atributů tak Liebscher vytváří komplexní alegorizovaný obraz národa s velmi optimistickým nábojem.

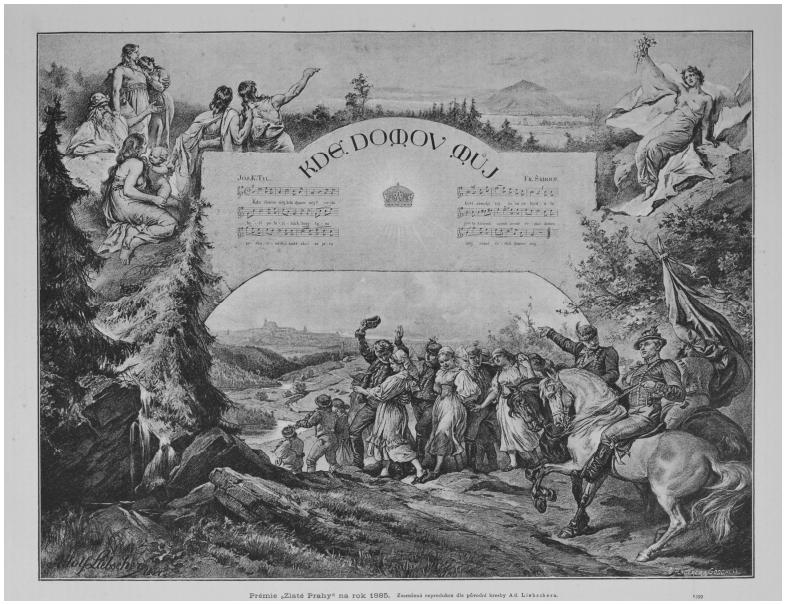
Zcela jiný charakter mají další dvě kresby, jež vznikly k výročí Tylovy a Škroupovy písně. Pro *Květy* vytvořil Jan Prousek sentimentálně laděnou alegorii, které dominuje panorama Hradčan s vycházejícím sluncem;[46] kresba se nápadně podobá Alšově drobné malbě *Zasviť mi ty slunko zlaté* (1878). Jaroslav Věšín pak ve své kompozici pro *Světozor* **[187]** zvolil nejpochmurnější tón, když pod obraz Pražského hradu umístil výjev vystěhovalců po bitvě na Bílé hoře, motiv v té době již pevně usazený v českém povědomí (přesto je pro jistotu v kresbě i malá popiska). Na příkladu tří autorů vyjadřujících se k témuž tématu můžeme sledovat tři různé přístupy; všechny však užívají stejných obrazových stereotypů, z nichž stěžejní je v tomto případě motiv pražského panoramatu. „Domov" tak tyto ilustrace (v podstatě proti duchu písně, jež je jejich předmětem) identifikují nikoliv s krajinou, ale se státním symbolem – neboť v tomto smyslu lze chápat katedrálu sv. Víta již od prvních dekád 19. století.

---

[43] BELGUM 1998, 181.
[44] RAK 1994, 147.
[45] Časopis vydal tuto kresbu také jako prémii na rok 1885.
[46] K 50letému jubileu písně „Kde domov můj". Kreslil Jan Prousek, *Květy* VII, 1885, č. 1, 38–39.



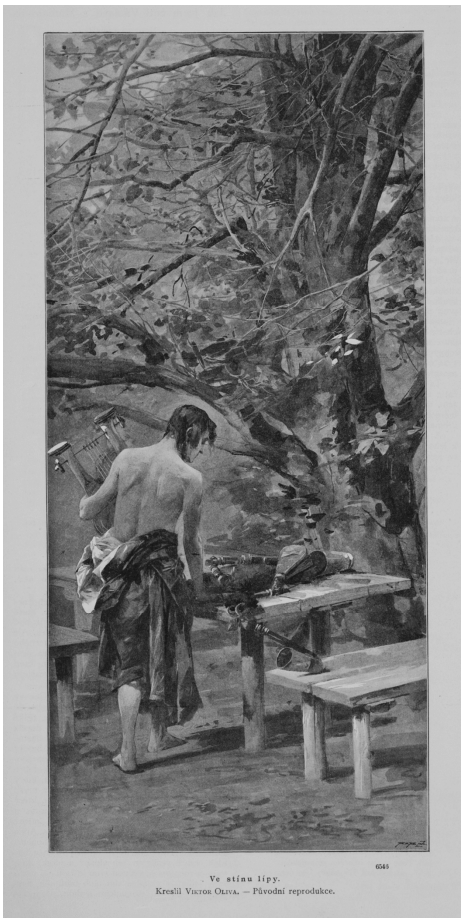
185. Láďa Novák: Alegorie Havlíčkova, Zlatá Praha 1896



186. Adolf Liebscher: Kde domov můj? Prémie Zlaté Prahy na rok 1885, Zlatá Praha 1885



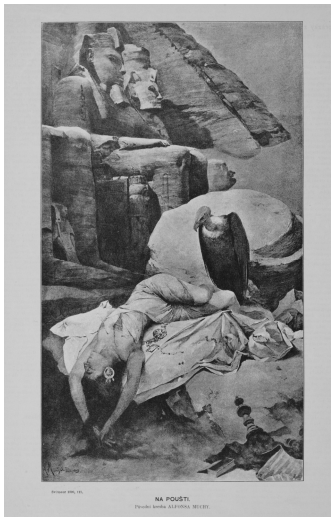
187. Jaroslav Věšín: K 50letému jubileu Škroupovy-Tylovy hymny národní: „Kde domov můj", Světozor 1885



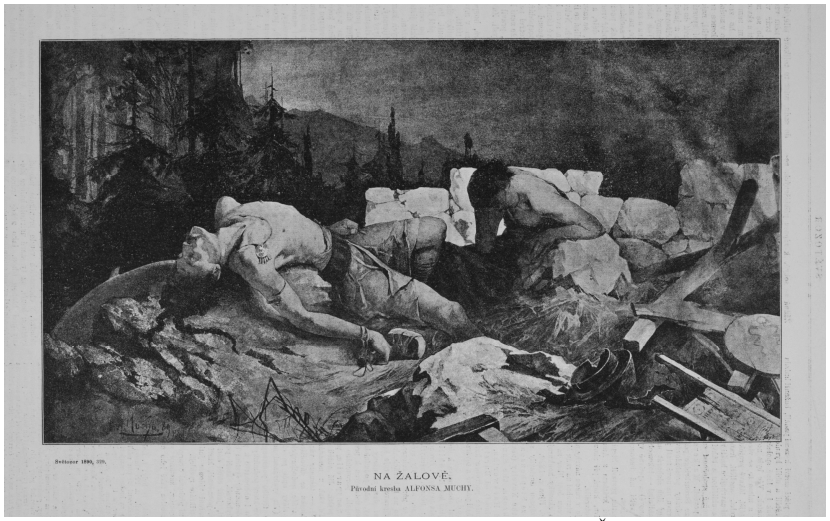
188. Viktor Oliva: Ve stínu lípy, Zlatá Praha 1896

Ke konci století dostává v ilustrovaných magazínech vedle zobrazení konkrétních témat či událostí stále více prostoru i zcela abstrahovaný obraz národa. Právě v této době se setkáme s množstvím kreseb vznikajících čistě pro potřeby časopisů, které prezentují vágní nacionální náměty za použití kumulace národních symbolů a atributů. Je přitom jedno, zda se jedná o volnou kresbu, alegorii k novému roku, oslavě historické události či narozeninám významného umělce. Všudypřítomné lipové ratolesti, varyta, svatováclavské koruny, lvi atd. se stávají nezávislými na předmětu, jejž doprovázejí. Že někdy snaha o patetický výraz nechtěně působí až humorným dojmem, je nabíledni – příkladem může být Olivova kresba k padesátinám Svatopluka Čecha, na níž si genius s lyrou/varytem zaujatě prohlíží dudy, položené na stole zahradní restaurace „ve stínu lípy“ **[188]**.

O tom, jak se na konci století národní symbolika posouvá do polohy klišé, svědčí i další příklady z ilustrovaných časopisů. Týká se to např. dvou kreseb Alfonse Muchy, publikovaných ve *Světozoru* 1890. Podobnost jejich titulů je jen jedním z řady shodných rysů. Zatímco první nazvaná *Na poušti* zobrazuje sličnou mrtvolu mladé dívky, kterou na pozadí pyramidy a mohutných faraónských soch lačně pozoruje sup, v druhé kresbě *Na Žalově* se v téměř totožné poloze vyskytuje mladý staroslovanský bojovník, nad nímž truchlí jeho soudruh **[189, 190]**. Dalšími shodnými znaky jsou pohozené a rozbité předměty – atributy zanikajícího světa – v pravém dolním rohu. I přes rozdílné prostředí, ve kterém jsou zasazeny, představují obě kompozice variaci téhož. Na jedné straně vyčpělý orientalismus, na straně druhé sentimentální ohlas hrdinského patosu Rukopisů – podtextem obou je „připomínka zašlé slávy“. Obsahovou vyprázdněnost Muchových kreseb v tomto případě dokresluje i skutečnost, že první z nich neměla v časopise žádný doprovodný text a druhá vyšla s básní J. Krále, která jí svým pateticky bezobsažným tónem vytvořila dokonalý pendant.[47]



189. Alfons Mucha: Na poušti, Světozor 1890

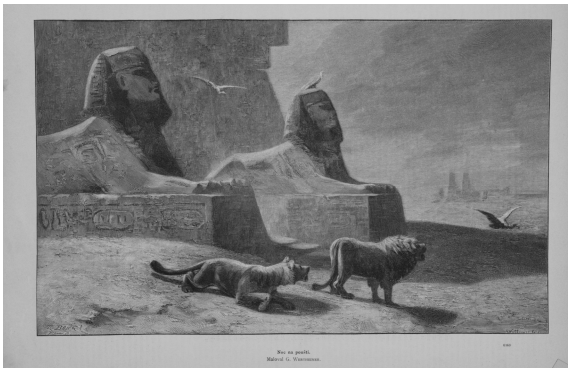


190. Alfons Mucha: Na Žalově, Světozor 1890

[47] „(...) *Ten obraz mrtvé síly, ten obraz dávných reků / tak mocným hnutím jímá mne, dítě svého věku, / kdy místo lásky rozmar a chabost' místo vzdoru, / ó, stíny našich otců pod tmavou klenbou borů! // Kdy padnout pro vlast' dětem již blyskotavou frází, / kdy v klín se ruka skládá a zbraň se z ruky hází - / ať starý domov bránil, ať v boj jej hnala víra, / hle, hrdina ten padl – a ještě mlat svůj svírá!*“ J. KRÁL: Na Žalově (K obrazu Alf. Muchy), *Světozor* XXIV, 1890, č. 28, 335.



191. Viktor Oliva: Sirý trůn, Zlatá Praha 1902–1903



192. Gustav Wertheimer: Noc na poušti, Zlatá Praha 1895

Jako druhý příklad uvádíme kresbu Viktora Olivy *Sirý trůn*, již vydala *Zlatá Praha* roku 1903 **[191]**. Za použití moderně prázdného prostoru vytvořil Oliva symbolistně stylizovanou kompozici, kterou opět doprovodila exaltovaná báseň, tentokrát z pera Františka S. Procházky. Jejím podtextem je znovu připomínka neuskutečněné císařovy korunovace, současně ale v temnotě ponořený trůn odkazuje na dávnou slavnou minulost Českého království. Ve stejném roce jako tato kompozice vzniká i cyklus *České elegie*, v němž Adolf Liebscher zcela totožným způsobem pracuje s mýtem zašlé slávy v obraze *Daleká cesta*. Absurdně použitá máchovská reminiscence v titulu se pojí s výjevem zasněžené krajiny, v níž u osamělé sochy lva spočívá vyčerpaný poutník.[48] Obě zmíněné kresby spojuje nejen poukaz na dávno ztracenou slávu národa, ale i na „dlouhou cestu", kterou ještě musí urazit, než se dočká navrácení své důstojnosti (v tomto směru vyznívá téměř prorocky výhrůžný závěr Procházkovy básně[49]).

K Olivově kresbě nalezneme ale také jinou paralelu – roku 1895 se ve *Zlaté Praze* objevila reprodukce obrazu Gustava Wertheimera *Noc na poušti* **[192]**. Je pravděpodobné, že totožná pozice lva jako v kresbě *Sirý trůn* je dílem náhody, celkové vyznění obou děl se ale opět výrazně podobá. Dobově oblíbený motiv sfingy zde znovu symbolizuje „zašlou slávu". Spojení monumentální prázdnoty pouště, mohutných památníků ztracené civilizace a důstojných, avšak osamělých zvířat zde nabírá překvapivou podobnost s vizuálními klišé, se kterými ve stejné době pracovalo i české umění. Tuto určitou „globalizaci symbolů" přesně vystihuje postřeh Kirsten Belgum, podle níž se obraz národa na konci století stává „exchangeable and interchangeable".[50]

O pevnosti, s níž byly obrazové i obsahové historické stereotypy zakořeněny v českém povědomí, svědčí i slavnostní čtyřčíslo *Zlaté Prahy*, které vyšlo 20. listopadu 1918 ke vzniku republiky. Nejen publikované texty, ale i obrazová výbava se z velké části vyslovovaly k minulosti, a to jak tematicky, tak dobou vzniku reprodukcí. Jestliže Muchův obraz *Petr Chelčický* zastupuje recentní pojednání historického tématu, Mařákův *Blaník* z výzdoby Národního divadla se vztahuje nejen k oslavě vlasti, ale i k nedávné historii jejího „znovubudování". Daleko překvapivěji však v tomto kontextu působí reprodukce Čermákova plátna *Protireformace*

[48] DLÁBKOVÁ 2006, 59.
[49] „(...) *Tak dlouho když zde marno bděl, / naslouchal ozvěnám oněm, / věříš, kdo v trůn by sednout chtěl, / lev ten že vskočí teď po něm.*" Fr. S. PROCHÁZKA: Sirý trůn (K obrazu V. Olivy), *Zlatá Praha* XX, 1902–1903, č. 20, 238.
[50] BELGUM 1998, 181.

nebo zde již několikrát zmíněná alegorie Karla Svobody *Těšme se sladkou nadějí*. Právě přítomnost těchto děl jasně odkazovala k vnímání českých dějin jako řady křivd, které byly odčiněny teprve současnými událostmi;[51] zároveň se ale jejich prostřednictvím *Zlatá Praha* hlásila také ke své vlastní historii a připomínala roli ilustrovaného tisku jako trvalého bojovníka za národní zájmy.

[51] RAK 1994, 32; RYCHLÍK 2001, 89.

Závěr

Pokusili jsme se nahlédnout fenomén ilustrovaných časopisů z mnoha úhlů, zasadit jej do kontextu umění a společnosti 19. století a zohlednit přitom nejen proměny umělecké scény, ale i zásadní dobová politická a společenská témata. Ušli jsme s ilustrovanými časopisy dlouhou cestu. Na jejím počátku stály drobné a zběžně provedené reprodukce, na jejím konci se setkáme s luxusními obrazovými periodiky plnými autotypických reprodukcí kreseb, maleb i fotografií. Během těch několika desetiletí urazila velký kus cesty i česká společnost. Nárůst jejího sebevědomí, rozvoj měst a všestranný technický pokrok odrážely právě ilustrované časopisy, které se v poslední třetině 19. století staly běžnou součástí každodenního života.

Žádný text však nemůže postihnout všechny aspekty, vyčerpat všechny možnosti pohledu. I při snaze o co nejpodrobnější pojednání se vždy objeví další otázky, jimž jsme se v této práci nevěnovali nebo je pouze naznačili. Otevřeným polem zůstává zejména vztah ilustrovaných časopisů a publikovaných reprodukcí k realitě, tedy otázka, do jaké míry odrážely skutečný stav společnosti. *L'Illustration* v době svého zrodu slíbila čtenářům, že se stane „*un miroir fidèle où viendra se réfléchir, dans toute son activité merveilleuse et son agitation si variée, la vie de la société du dix-neuvième siècle*" (pravdivým zrcadlem, ve kterém se bude odrážet život společnosti 19. století ve vší své báječné činorodosti a tak rozmanitém vzruchu).[1] Přirovnání časopisů k zrcadlu užívá a současně zpochybňuje Michèle Martin, když upozorňuje na to, že „(...) *periodicals are far from being mirrors of society but should rather be critically analysed as its central component and a part of its culture*."[2] Jiní badatelé pojímají obraz světa prostředkovaný časopisy jako určitou „paralelní realitu", „*eine Realität eigenen Ranges*", jež byla konstruována na základě principů vlastních danému médiu.[3] Čtenářům byl předkládán teprve takto filtrovaný obraz skutečnosti; časopisy tak prostřednictvím ilustrací vytvářely autonomní svět ilustrací „*as an imagined place that helped its readers to create a reality*."[4]

Samotné časopisy však s kýženou objektivitou a pravdivostí ilustrací pracovaly od počátku jako se závaznou skutečností. V mnoha komentářích doprovázejících reprodukce bylo deklarováno, že na rozdíl od textu je ilustrace nestranná, objektivní, že umělec hovoří univerzálním jazykem, a proto zaznamenává události věrně a doslovně; v tomto duchu také doprovodné popisky často zdůrazňují autenticitu ilustrace.[5]

---

[1] BLACHON 2001, 94.
[2] MARTIN 2006, 48
[3] BALEVA 2012, 18.
[4] BEEGAN 2008, 1.
[5] WOLFF/FOX 1973, 566.

V průběhu této práce jsme narazili na řadu momentů dokazujících, jak ošidné by bylo považovat reprodukce v ilustrovaném tisku za pravdivý a nezaujatý zdroj informací a „obraz své doby". Projevuje se to ve všech rovinách, s nimiž ilustrace pracovaly – jak ve vztahu k aktuálnímu zpravodajství, kdy sama technická nemožnost dodat okamžité a bezprostřední záznamy probíhajícího dění činila tyto obrazové zprávy nespolehlivými, tak i v případech, kdy manipulace s obrazem a jeho obsahy byla záměrná. Tyto manipulace byly často řízeny „dobrými úmysly", jindy k nim však vedla pouhá snaha o rychlost, senzaci a profit.

Důležitou roli hraje také to, že časopisy vznikaly ve městech a městské publikum bylo jejich primárním čtenářem. Právě jeho pohled na svět tedy představoval filtr, skrze nějž byly vybírány a interpretovány jak reprodukce uměleckých děl, tak i ilustrace cestopisného rázu, výjevy z venkova a rovněž „časové" obrazové zpravodajství. Vzájemná provázanost ilustrovaných magazínů s prostředím města tkví i v samotné podstatě novinářské práce; jak poznamenali Wolff a Fox: „*Journalism shares many things with the city: scale, anonymity, lack of intimacy, fragmentation, diversity, the physical juxtaposition of elements otherwise widely separated from each other, an almost deliberate formlessness.*"[6]

Určitá prvoplánovost a povrchnost však nejsou jedinými aspekty časopisecké praxe; zvláště pro třetí čtvrtinu století v nich měla podstatnou roli také snaha čtenáře kultivovat – nejen ve smyslu seznámení se základními pojmy ze světa vědy, techniky či humanitních oborů, ale zejména ve vztahu k národnímu uvědomění, kdy časopisy cíleně budovaly kýžený obraz národa, podílely se na propagaci národních myšlenek a cílů a povzbuzovaly čtenáře k aktivní účasti na národním životě. I přes tolikrát deklarovanou snahu být objektivním dokumentem své doby se tak ilustrované magazíny stávaly spíše jejím subjektem a vědomým spolutvůrcem.

Podobné rysy charakterizují i časopiseckou práci s dobovou uměleckou produkcí, kdy se znovu nabízí otázka po míře jejich objektivity. Zjednodušeně lze konstatovat, že i v přístupu k umění se časopisy orientovaly na dobový „mainstream" – stěžejní zastoupení v nich měla průměrná salonní malba, která „*neznala hranice, její sociální rádius byl všude přibližně stejný a vycházela aktivně vstříc potenciálním kupcům z řad měšťanstva, jejichž vkus byl uniformní.*"[7] Znovu zde tedy zásadním způsobem vystupuje městská společnost, v tomto případě však již ne v národnostně vyhraněném pojetí, nýbrž ve smyslu široké globalizované kultury, jež sdílí společná měřítka nejen pro pohled na svět, ale také v názorech na umění.

Vztah mezi původní a svébytnou domácí tvorbou, již časopisy ostentativně podporovaly, a unifikovanými reprodukcemi salonních děl, které tvořily dominantní část jejich obrazové výbavy, patří k dalším tématům, která by zasloužila bližší pojednání. V kapitolách o obraze a textu a o roli umění v časopisech jsme se snažili tohoto tématu dotknout, bylo však nad možnosti této práce pozorovat relace mezi existující uměleckou produkcí a jejím odrazem v ilustrovaných magazínech podrobněji. Zajímavé by např. bylo vysledovat, jak velká část děl vystavených na aktuálních uměleckých přehlídkách, ať již Krasoumné jednoty, Umělecké besedy nebo v soukromých galeriích, se v témže roce ocitla na stránkách časopisů. Také bližší pohled na to, jakými hledisky se řídil výběr konkrétních děl, by mohl přinést nejen vhled do

[6] Ibidem, 560.
[7] VLNAS 1998, 6.

dobového uvažování o umění, ale i ryze soukromých vztahů mezi umělci a redaktory/kritiky, na nichž bezprostředně spočíval.

Na hraně mezi uměnovědným a sociologickým bádáním by pak bylo hledání vztahu běžného čtenáře k ilustrovaným periodikům, otázky po tom, jakým způsobem vnímali a „četli" publikované reprodukce, zda si vůbec uvědomovali, že se dívají na reprodukci uměleckého díla, nebo ji vnímali jako záznam skutečnosti, a nakolik důvěřovali autenticitě časových nebo reportážních kreseb.

Ačkoliv nemůžeme ilustrovaným časopisům přičítat roli nezávislého pozorovatele, úlohu významného reprezentanta své doby jim upřít nelze. Právě ilustrace zde publikované se staly jedním z poznávacích znaků svého věku a jejich vizualita v našem povědomí splynula s představou epochy 19. století. O tom, jak hluboce působila znakovost a specifický výraz rastru xylografických linií, svědčí tvorba řady umělců 20. století, od surrealistických koláží Jindřicha Štyrského, Toyen či Adolfa Hoffmeistera až po kultovní filmy Karla Zemana. Vliv na estetiku těchto děl měla nepochybně také samotná forma ilustrovaných časopisů, v nichž se na jedné stránce setkávaly a koexistovaly ilustrace s nejrůznějšími náměty.

Informace, které nám reprodukce v ilustrovaných časopisech předávají o době svého vzniku, o svých čtenářích i o sobě samých, je třeba podrobovat kritické revizi, současně je ale těžké nepodlehnout jejich kouzlu. Ostatně na přesvědčivosti, kterou působí nejen tištěné slovo, ale také obraz, stavěly nejen magazíny 19. století. Vynalézavě s ní pracoval rovněž tisk století dvacátého a aktuální je i pro elektronická média dnešní doby. Ilustrované časopisy, v nichž se multiplikovaný obraz poprvé stal závazným nositelem informace doplňující text, aby byl textu později zcela nadřazen, tak stojí na počátku fenoménu, který se nás dodnes dotýká.

Seznam vyobrazení

Není-li uvedeno jinak, pocházejí vyobrazení z veřejně dostupných internetových databází ilustrovaných časopisů.

Kapitola I.

Obr. 1. Das wohlfeilste Panorama des Universums zur erheiternden Belehrung für Jedermann und alle Länder I, 1834, č. 1, 1; titulní strana. Foto: archiv autorky
Obr. 2. Světozor, nejlacinější spis obrázkový k rozšíření užitečných známostí pro Čechy, Moravany a Slováky I, 1834, č. 1, 1; titulní strana
Obr. 3. Ernst: Czech, Hyllos II, 1820, č. 1, 2
Obr. 4. Anonym: Čechus, Čechoslav I, 1820, č. 21, 168
Obr. 5. Anonym: Czechus, Des uralten Herzogthum und Königreichs Böhmen, kurze Regenten-Beschreibung..., 1685. Foto: archiv autorky
Obr. 6. Anonym: Der Elbefall in Böhmen, Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten, verbunden mit erheiternden Erzählungen VIII, 1828, č. 1, 6
Obr. 7. Anonym: Spád řeky Labe / Der Elbefall in Böhmen, Jindy a nyní I, 1828, č. 3, 12

Kapitola II.

Obr. 8. Josef Mánes: Obálka časopisu Obecné listy naučné a zábavné, 1861. Foto: archiv autorky
Obr. 9. Anonym: Sál kresličů „Lipských illustrovaných novin"; Sál dřevorytců „Lipských illustrovaných novin", Rodinná kronika V, 1864, č. 16, 189
Obr. 10. Josef Mukařovský: Vnitřek závodu Světozora, Světozor XX, 1886, seš. 20a, 616
Obr. 11. Bohumír Roubalík: Redakce „Zlaté Prahy", Zlatá Praha VIII, 1891, č. 24, 286
Obr. 12. Artuš Scheiner: V pátek před novým Světozorem, Světozor XXIII, 1889, č. 51–52, 621

Kapitola III.

Obr. 13. Josef Mánes: Lživý ptáček, 1857, ryl Alois Řeháček, dřevoryt, papír, 265 x 209 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. R 147538. Reprodukce z: MATĚJČEK 1952, obr. 13
Obr. 14. Petr Maixner: Křest knížete Bořivoje. Česko-Moravská kronika, Kniha I, 1862, 159–160, ryl K. Oertel
Obr. 15. Jaroslav Čermák: Černohorec, Obrazy života IV, 1862, č. 15, 172
Obr. 16. Bedřich Havránek: Karlův Týn, Zlatá Praha I, 1864, č. 12, 138, ryl B. Schwartze
Obr. 17. K. Ziermann: Thüringer Mädchen. Nach einer Photographie im Verlag von Löscher und Petsch in Berlin auf Holz übertragen. Ohne „Zurichtung" gedruckt – Mit „Zurichtung" gedruckt, Gartenlaube 1882, č. 41, 689
Obr. 18. Wladysław Czachórski: Vzpomínka (detail), Světozor XX, 1886, č. 11, 169
Obr. 19. Reklama na Patočkův Dřevorytecký ústav, Světozor VI, 1872, č. 1, příloha, 12
Obr. 20. Viktor Barvitius: Švanda dudák, Květy III, 1868, č. 43, 344

Obr. 21. Adolf Liebscher: Pane, zůstaň s námi, neb se připozdívá (detail), Zlatá Praha I, 1884, č. 4, 44–45
Obr. 22. Luděk Marold: Po letech, Světozor XIX, 1885, č. 44, 689
Obr. 23. Luděk Marold: Nerovný pár (ilustrace k Vrchlického básni Po letech), 1885, pero, tuš, proškrabováno, papír, 293 x 170 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 41757. Foto: archiv autorky
Obr. 24. Julius Mařák: Ze skalní romantiky Abrspašské. Reprodukce Karla Klíče ve Vídni, Zlatá Praha III, 1886, č. 36, 572
Obr. 25. Jan Dědina: Episoda, Zlatá Praha XV, 1898, č. 21, 248. Foto: archiv autorky
Obr. 26. Felix Jenewein: Jidáš (detail), Zlatá Praha XV, 1898, č. 17, 202. Foto: archiv autorky
Obr. 27. Antonín Gareis podle fotografií: Typy jihoslovanské: Bulhaři, Světozor VII, 1873, č. 16, 184
Obr. 28. Anonym: Amerikanische Schönheiten. Nach Originalphotographien, Ueber Land und Meer XXIII, 1881, č. 50, 993
Obr. 29. Anonym: Krásky nejmladšího světa. Rytina dle fotografií, Světozor XX, 1886, č. 30, 468
Obr. 30. Anonym: Pořadné fotografie mžikové muže pronášejícího slova „Vive la France!“, Světozor XXVI, 1892, č. 38, 452
Obr. 31. František Urban: Svatopluku Čechovi k padesátým narozeninám, Světozor XXX, 1896, č. 15, 169
Obr. 32. Anonym: Požár Komické opery v Paříži. Zuhelnatělé mrtvoly tanečnic, uhořelých při požáru, Světozor XXI, 1887, č. 32, 508
Obr. 33. Anonym: Povraždění křesťané v Kumanově, Zlatá Praha XXX, 1913, č. 10, 117
Obr. 34. Anonym: Dáma v renaissančním kostumu. Komposiční studie z fotografického závodu Mulačova, Světozor XX, 1886, č. 29, 449
Obr. 35. J. Pírko: Drotar. Fotografická studie, Zlatá Praha XIII, 1896, č. 51, 601

Kapitola IV.

Obr. 36. František Chalupa podle F. Lorenze: Die verlassenen Kinder, Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten 1856, 154
Obr. 37. Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský: Snídaně v Něguši, 1867, tužka, akvarel, papír, 149 x 230 mm, Národní Galerie v Praze, inv. č. K 20345. Foto: archiv autorky
Obr. 38. Karel Purkyně podle Emanuela Salomona Friedberga-Mírohorského: Snídaně v Něguši, Květy III, 1868, č. 17, 132
Obr. 39. Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský: Pošta ve knížectví Valašském, (1860), pero, tuš, akvarel, papír, 75 x 175 mm, Národní Galerie v Praze, inv. č. K 23187. Foto: archiv autorky
Obr. 40. Anonym podle Emanuela Salomona Friedberga-Mírohorského: Valašská pošta, Obrazy života II, 1860, č. 8, 360
Obr. 41. František Bohumír Zvěřina: Mustafa beg Fadil Pašič, Mitglied der bosnischen Deputation, Heimat IV, 1879, 381. Reprodukce z: DLÁBKOVÁ/CHROBÁK 2008, 75, obr. XLIX
Obr. 42. František Bohumír Zvěřina: Černá věž Solimanova v Hercegovině, Zlatá Praha III, 1885–86, č. 27, 428
Obr. 43. Josef Mánes: záhlaví časopisu Květy, 1867
Obr. 44. František Chalupa podle Josefa Mánesa: záhlaví časopisu Květy, 1868

Obr. 45. Josef Huttary podle Jaroslava Čermáka: Únos Hercegovky od Bašibozuků, Obrazy života IV, 1862, č. 16, 190. Foto: archiv autorky
Obr. 46. Karel Svoboda: Těšme se sladkou nadějí, Národní píseň, Světozor III, 1869, č. 20, 165
Obr. 47. Adolf Liebscher: K slavnostnímu zahájení Národopisné výstavy československé v Praze 1895, Zlatá Praha XII, 1895, č. 27, 321
Obr. 48. Mikoláš Aleš: My tři králové jdeme k vám – Ilustrace lidové písně, Květy XIX, 1897, č. 1, 3
Obr. 49. Emil Zillich: Výstava obrazu Brožíkova: „Odsouzení Mistra Jana Husi na koncilu Kostnickém" v zasedací síni staroměstské radnice v Praze, Světozor XX, 1886, č. 18, 280–281. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, 173, obr. 32
Obr. 50. Viktor Oliva: Výstava obrazu Václava Brožíka „Mistr Jan Hus před koncilem" v zasedací síni Staroměstské radnice v Praze, Zlatá Praha III, 1886, č. 3, 40
Obr. 51. Luděk Marold: Z letošních šibřinek Sokola pražského, Světozor XXI, 1887, č. 14, 221
Obr. 52. Luděk Marold: V Praze 30. listopadu 1897, Světozor XXXII, 1898, č. 5, 57
Obr. 53. Polští malíři ve Mnichově. Ryto dle fotografie Fotografické Unie ve Mnichově, Světozor XXI, 1887, č. 52, 821
Obr. 54. Mikoláš Aleš: Titulní list časopisu Blbárna (detail), 1874, pero, tuš, papír, 492 x 345 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9770. Foto: archiv autorky
Obr. 55. Nikolaj Nikolajevič Karazin: Unser Kriegszeichner in der Dobruscha. Selbsportrait von N. Karazin, Gartenlaube XXV, 1877, č. 29, 494. Reprodukce z: DLÁBKOVÁ/ CHROBÁK 2008, 40, obr. XXII
Obr. 56. Hans Makart: Nepřichází, Ruch IV, 1882, č. 32, 500–501

Kapitola V.

Obr. 57. Petr Maixner: záhlaví, Obrazy života I, 1859. Foto: archiv autorky
Obr. 58. Anonym: záhlaví, Rodinná kronika V, 1864
Obr. 59. Anonym: záhlaví, Praha I, 1867. Foto: archiv autorky
Obr. 60. Anonym: záhlaví, Světozor, 1871–1877
Obr. 61. Záhlaví Illustrated London News
Obr. 62. Záhlaví Leipziger Illustrirte Zeitung
Obr. 63. Viktor Oliva: záhlaví, Zlatá Praha
Obr. 64. Dvoustrana Světozoru XXIV, 1890, č. 24, 284–285
Obr. 65. Luděk Marold: Románové ilustrace, Světozor XXXIII, 1899, č. 35, 412
Obr. 66. Nathaniel Sichel: Maruška, Zlatá Praha IV, 1887, č. 32, 505
Obr. 67. Emanuel Nádherný: V pařížské obrazárně, Zlatá Praha IX, 1892, 429
Obr. 68. Antonín Gareis: Erbenovy illustrované balady: 2. Holoubek, Květy III, 1868, č. 44, 352
Obr. 69. V. Plaček: Pod kamenem pramen prýští, Světozor XX, 1886, seš. 19b, 605
Obr. 70. Anonym: Pohled na hořící Národní divadlo, Světozor XV, 1881, č. 35, 416
Obr. 71. Emil Zillich: Démon. Fantastická opera o 4 jednáních od Ant. Rubinštejna, Světozor XIX, 1885, č. 46, 729
Obr. 72. Viktor Oliva: „Démon", fantastická opera od A. Rubinsteina, Zlatá Praha II, 1885, č. 47, 697
Obr. 73. Max Klinger: Z cyklu Eva a Evokace, Zlatá Praha XVII, 1900, č. 33, 388
Obr. 74. Anonym: Dekorační vigneta, Zlatá Praha XXII, 1904–05, č. 25, 300
Obr. 75. J. Jelínek: Lawn-tennis, Zlatá Praha XXII, 1904–05, č. 25, 296
Obr. 76. Vojtěch Mayerhofer, Illustrovaná kronika války východní, Praha 1879. Titulní list

Obr. 77. Reklama na desky ke svázání časopisu, Zlatá Praha I, 1884, č. 52, 236

Kapitola VI.

Obr. 78. Jan Kostěnec: Vyšší reálné školy v Pardubicích, Světozor I, 1867, č. 24, 235
Obr. 79. Emil Holub: Z nejnovějších afrických cest (detail), Světozor XXII, 1888, č. 11, 168
Obr. 80. Karel Maixner: Vesničané na Malé Rusi (Dle skupení národopisné výstavy v Moskvě), Světozor I, 1867, č. 24, 235
Obr. 81. Wilhelm Gentz: Einige Träger der französischen Civilisation, Gartenlaube XVIII, 1870, č. 40, 665. Foto: archiv autorky
Obr. 82. Anonym: Evropský cestovatel mezi Poyn-česy, divochy americkými, Rodinná kronika II, 1863, č. 39, 473
Obr. 83. Jan Skramlík: Dlouhá chvíle, Zlatá Praha II, 1885, č. 8, 96
Obr. 84. Salomon Emanuel Friedberg-Mírohorský: Výjev se žebrákem v Džurdževě, Obrazy života II, 1860, č. 5, 227. Foto: archiv autorky
Obr. 85. Baltazar Kutina podle Otakara Feistmantela: Tuzemec ceylonský, Světozor IX, 1875, č. 51, 611
Obr. 86. Lev Lerch: Čínská hudebnice, Zlatá Praha II, 1885, č. 9, 101
Obr. 87. Artuš Scheiner: Pomsta Buddhova. Japonská humoreska (výřez), Světozor XXIV, 1890, č. 31, 364
Obr. 88. Nikolaj Nikolajevič Karazin: Loď zamrzlá i opuštěná od mužstva, Zlatá Praha II, 1885, č. 14, 172
Obr. 89. Ladislav Borůvka: Dostaveníčko, Světozor XXXI, 1897, č. 4, 40
Obr. 90. Luděk Marold: Dostaveníčko, Světozor XXXIII, 1899, č. 1, 10
Obr. 91. Jaroslav Věšín: Hrad Trenčín na Slovensku, Zlatá Praha IV, 1887, č. 5, 77
Obr. 92. Viktor Oliva: Obědy chudých v Praze, Zlatá Praha X, 1893, č. 1, 11
Obr. 93. Alphons Bodenmüller: Die junge Wohlthäterin, Ueber Land und Meer XXIII, 1881, č. 4, 65. Foto: archiv autorky
Obr. 94. František Ženíšek: Žádný šachr?, Květy VI, 1871, č. 6, 44
Obr. 95. Artuš Scheiner: Praktická móda, Světozor XXII, 1888, č. 33, 528 (výřez)
Obr. 96. Luděk Marold: Před orlojem Staroměstské radnice, Světozor XXV, 1891, č. 2, 21
Obr. 97. J. V. císař a král František Josef na zemské jubilejní výstavě v Praze. Odpověď na uvítání v dómě Ústředního paláce (Mžiková fotografie M. Adlera v Praze), Světozor XXV, 1891, č. 46, 549
Obr. 98. Anonym: Poprava arcibiskupa a pěti jiných kněží, vězněných v La Roquette, Květy VI, 1871, č. 35, 280
Obr. 99. Luděk Marold: Le suicide du général Boulanger au cimetiere d'Ixelles, Le Monde illustré XXXV, 1891, 229
Obr. 100. Viktor Oliva: Z dob utrpení a ponížení národa českého: Na Bílé hoře, Zlatá Praha II, 1885, č. 47, 701
Obr. 101. Eduard Herold: Malebné procházky po bojištích Žižkových, Květy III, 1881, č. 9, 293
Obr. 102. Jakub Schikaneder: Výjev z náboženské reformace po bitvě na Bílé hoře, Ruch V, 1883, č. 3, 36–37
Obr. 103. Kazimierz Alchimowicz: Kašpar Karliński při obležení Olsztyna vypaluje dělo proti vlastnímu dítěti, Světozor XXII, 1888, č. 42, 660
Obr. 104. Wladyslav Czachórski: V zadumání, Světozor XXIV, 1890, č. 17, 197
Obr. 105. Antonín Gareis: Nejnovější módy pro dámy: Chignon à la Cariatide, Capuchon à la sphinx, Světozor V, 1871, č. 21, 245
Obr. 106. Alexandr Jakš: Svatá Theodosie, Zlatá Praha V, 1888, č. 27, 417

Obr. 107. Josef Mandl: Soupeř, Zlatá Praha XXIII, 1906, č. 16, 184
Obr. 108. Eduard Grützner: Dobrý doušek, Ruch VIII, 1886, č. 2, 17
Obr. 109. Gabriel Max: Sirotek, Světozor VII, 1873, č. 37, 435
Obr. 110. Viktor Oliva: Gorgo. Báseň Jaroslava Vrchlického, Zlatá Praha VIII, 1891, č. 4, 40
Obr. 111. Jaroslav Věšín: Idealismus a naturalismus, Světozor XVIII, 1884, č. 48, 577
Obr. 112. Mikoláš Aleš: Pohnutlivá historie o hodném Fridolínovi aneb: Jak se z pasáka slavný umělec stal. Tištěná roku tohoto (výřez), Švanda dudák I, 1887, 140. Reprodukce z: PRAHL 2014, 105, obr. 148
Obr. 113. Anonym: Wilhelm von Kaulbach in seinem Atelier, Ueber Land und Meer XVI, 1874, č. 38, 745. Foto: archiv autorky
Obr. 114. Luděk Marold: Hynaisův atelier v Paříži, Světozor XXV, 1891, č. 11, 129
Obr. 115. Adolf Liebscher: Sedm havranů, ilustrace národní pohádky, Světozor XIV, 1880, č. 29, 341
Obr. 116. Emanuel Krescenc Liška: Skřítek se lekl, Zlatá Praha VI, 1889, č. 25, 289
Obr. 117. Alfred Seifert: Růženčino probuzení, Světozor XVIII, 1884, č. 2, 17
Obr. 118. Charles Marr: Julie Capuletova, Světozor XX, 1886, č. 9, 140
Obr. 119. Lawrence Alma-Tadema: Hermione ze Shakespearovy Pohádky zimního večera, Světozor XXIII, 1889, č. 47, 553
Obr. 120. Alfred Seifert: Opuštěná, Světozor XIX, 1885, č. 23, 353
Obr. 121. Emanuel Boháč: Památce Jana Nerudy, Zlatá Praha VIII, 1891, č. 41, 489
Obr. 122. Viktor Oliva: Nový rok, Světozor XX, 1886, č. 4, 57
Obr. 123. Josef Mukařovský: Oběti sveřeposti turecké, Světozor XI, 1877, č. 42, 500
Obr. 124. Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský: Bulharka s dětmi, Obrazy života II, 1860, č. 5, 229. Foto: archiv autorky
Obr. 125. Adolf Liebscher: V chladících vlnkách, Zlatá Praha XII, 1895, č. 39, 461
Obr. 126. Max Švabinský: Erinye, Světozor XXIX, 1895, č. 8, 92
Obr. 127. František Bohumil Doubek: Čtenářka, Světozor XXIX, 1895, č. 27, 316
Obr. 128. Anonym: Módní kresba, L'Illustration XLVIII, 1890, č. 2459, 313. Foto: archiv autorky
Obr. 129. Alexander Jaksch: Konvenienční manželství, Světozor XXII, 1888, č. 11, 165
Obr. 130. Heinrich Max: Po pohřbu jedináčka, Světozor XII, 1878, č. 13, 164
Obr. 131. Luděk Marold: Návštěva, Světozor XXIII, 1889, č. 2, 33
Obr. 132. Antonín Gareis: Konečné rozřešení ženské otázky, Světozor IX, 1875, č. 13, 148
Obr. 133. Anonym: Slečna Bardozova, arcidoktorka sociálních věd, Zlatá Praha X, 1893, č. 17, 200

Kapitola VII.

Obr. 134. Théodore Géricault: Ztroskotání korábu Medusy, Světozor II, 1835, č. 46, 364
Obr. 135. Dvoustrana L'Illustration L, 1892, 516–517. Foto: archiv autorky
Obr. 136. Jaroslav Čermák: Černohorka s dítětem, Zlatá Praha II, 1865, č. 12, 133
Obr. 137. Karel Maixner podle Jaroslava Čermáka: Černohorka s dítětem, Květy V, 1870, č. 51, 405
Obr. 138. Jaroslav Čermák: Černohorka s dítětem, Zlatá Praha VIII, 1891, č. 16, 185
Obr. 139. Karel Svoboda: Jiří Poděbradský a Matyáš Huňady při smrtelném loži krále Ladislava, (před 1869), tužka, papír, 233 x 361 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 36729. Foto: archiv autorky
Obr. 140. Karel Svoboda: Jiří Poděbradský a Matyáš Huňady při smrtelném loži krále Ladislava, Světozor III, 1869, č. 35, 285
Obr. 141. Gustave Courbet: Nesmírno, Zlatá Praha XXV, 1908, č. 22, 257

Obr. 142. Emanuel Boháč: V dešti růží, Zlatá Praha XI, 1894, č. 31, 369. Foto: archiv autorky
Obr. 143. Josef Mánes: Schwanthalerovy sochy z Veithova Slavína: 1. Libuše, Květy II, 1867, č. 20, 165
Obr. 144. Ludwig von Schwanthaler: Libuše, 1845–1848, bronz, v. 212 cm, Praha, Národní muzeum. Reprodukce z: PETRASOVÁ/LORENZOVÁ 2001, 292, obr. 218
Obr. 145. Josef Mágr: Kain, Světozor XXIX, 1895, č. 44, 520
Obr. 146. Auguste Rodin: Občan calaiský, Zlatá Praha XIX, 1902, č. 27, 313
Obr. 147. Josef Václav Myslbek: Kardinál kníže Bedřich Schwarzenberg, Zlatá Praha XVI, 1899, č. 30, 352–353
Obr. 148. František Chalupa podle Josefa Navrátila: Ploskovický zámek, Světozor XIII, 1879, č. 41, 484
Obr. 149. Emil Zillich: Odsouzení Jana Husa na koncilu Kostnickém. Prostředí obrazu V. Brožíkova, Světozor XVII, 1883, č. 41, 481
Obr. 150. Václav Brožík: Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém (výřez), 1883, olej, plátno, 500 x 730 cm, Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M 156. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, č. kat. 103
Obr. 151. Anonym: Kardinál konkordienský a Jan Hus. Z Brožíkova obrazu: „Odsouzení mistra Jana Husi," Ruch VIII, 1886, č. 7, 108–109. Foto: archiv autorky
Obr. 152. Z umělecké mappy Bedřicha Wahleho, Světozor XIX, 1885, č. 43, 676
Obr. 153. František Bohumil Doubek: Studie, Zlatá Praha X, 1893, č. 13–14, 157
Obr. 154. Zemská jubilejní výstava v Praze: Malování diorámy v pavilloně Klubu českých turistů. Veliký obraz Karla a Adolfa Liebscherů Odražení a pronásledování Švédů studenty na Karlově mostě (Dle fotografie Karla Malocha v Praze), Světozor XXV, 1891, č. 25, 297
Obr. 155. L. Šaloun při práci na pomníku, Zlatá Praha XXVIII, 1910–1911, č. 28, 332
Obr. 156. Prémie, Světozor XXIII, 1889, příloha seš. 26, 3
Obr. 157. Die Münchener internationale Kunstausstellung. Originalzeichnungen der Künstler nach ihren Bildern, Ueber Land und Meer XXV, 1883, č. 46, 924–925. Foto: archiv autorky
Obr. 158. Anonym: Wiener Weltausstellung. Im Centralsaale der Kunsthalle. Nach einer Aufnahme der Wiener Photographen-Association, Ueber Land und Meer XVI, 1874, č. 11, 204. Foto: archiv autorky
Obr. 159. Karel Liebscher: Z krajinářské výstavy Karla Liebschera, Světozor XXI, 1887, č. 4, 60
Obr. 160. Kamil Stuchlík: Čtenářka, Světozor XXIII, 1889, č. 35–36, 421
Obr. 161. Kamil Stuchlík: Čtenářka, Zlatá Praha IX, 1892, č. 40, 476
Obr. 162. Raffael: Madonna, Světozor I, 1834, č. 4, 28
Obr. 163. Josef Scheiwl podle Petra Brandla: Autoportrét, Světozor I, 1867, č. 14, 134
Obr. 164. Bohumír Roubalík podle Petra Brandla: Sv. Jeroným (detail), Zlatá Praha IV, 1887, č. 20, 308
Obr. 165. Mikoláš Aleš: Pamětní list ze setkání Viléma Weitenwebera s umělci i architekty, 1885, pero, tuš, papír, 310 x 210 mm, Památník národního písemnictví / Muzeum M. Alše a A. Jiráska, inv. č. 40801. Reprodukce z: PRAHL 2014, 92, obr. 130
Obr. 166. Bedřich Ohmann: Chrám sv. Mikuláše na Menším Městě pražském a nová budova Záložny malostranské, s nárožní kopulkou – bez nárožní kopulky, Světozor XXVIII, 1894, č. 24, 287
Obr. 167. Emil Holárek: Matka, Hrdinové, Zlatá Praha XXVIII, 1910–1911, č. 25, 297
Obr. 168. Ludvík Vacátko: Život, Zlatá Praha XXVIII, 1910–1911, č. 2, 17

Kapitola VIII.

Obr. 169. Anonym: Prusové na Staroměstském náměstí v Praze, Praha I, 1867, č. 4, 53. Foto: archiv autorky
Obr. 170. Anonym: Kabinet císaře Františka, Česká včela III, 1836, č. 1, 1
Obr. 171. Viktor Oliva: Dědici koruny Svatováclavské na uvítanou v sídle českých králů, Zlatá Praha XVIII, 1901, č. 32, 373
Obr. 172. Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský: Guslaři bulharští, Zlatá Praha II, 1885, č. 45, 668
Obr. 173. František B. Zvěřina: Černohorky v boji, 1871, pero, tuš, lavírováno, papír, 292 x 210 mm, Památník národního písemnictví, inv. č. IK 1873. Reprodukce z: DLÁBKOVÁ/CHROBÁK 2008, 127
Obr. 174. Petr Maixner: Staročeský pěvec, Květy II, 1867, č. 11, 89
Obr. 175. Karel Svoboda: Jan Žižka, Květy IV, 1869, č. 34, 269
Obr. 176. Karel Maixner: Slavnost Husova v Husinci, Květy IV, 1869, č. 39, 309
Obr. 177. Antonín Häusler: Na paměť 6. července MCCCCXV, Zlatá Praha XV, 1898, č. 35, 409
Obr. 178. Petr Maixner: Karel Havlíček; Karel Svoboda: Kdož jste boží bojovníci!, Květy V, 1870, č. 19, 148–149
Obr. 179. Alois Bubák: Sklepení, kdež Kralodvorský rukopis nalezen, Světozor I, 1867, č. 10, 97
Obr. 180. Mikoláš Aleš: Ku dni 16. září léta Páně 1817, kdy nalezen byl Rukopis kralovédvorský, 1886, pero, tuš, karton, 278 x 227 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 46696. Reprodukce z: BENDOVÁ/VLNAS 2013, 23, obr. 10
Obr. 181. Karel Vítězslav Mašek: Hanačka z okolí Hostýna, Zlatá Praha IX, 1891–1892, č. 37, 441
Obr. 182. Mikoláš Aleš: U Zlatnu Pragu, Světozor XIX, 1885, č. 35, 545
Obr. 183. Antonín Gareis: Vystěhovalci do Ameriky. Scéna z pražského nádraží, Květy II, 1867, č. 7, 56
Obr. 184. Viktor Oliva: Naplňování balonu, Zlatá Praha VIII, 1891, č. 38, 452
Obr. 185. Láďa Novák: Alegorie Havlíčkova, Zlatá Praha XIII, 1896, č. 38, 453
Obr. 186. Adolf Liebscher: Kde domov můj? Prémie Zlaté Prahy na rok 1885, Zlatá Praha II, 1885, č. 48, 713
Obr. 187. Jaroslav Věšín: K 50letému jubileu Škroupovy-Tylovy hymny národní: „Kde domov můj“, Světozor XIX, 1885, č. 3, 45
Obr. 188. Viktor Oliva: Ve stínu lípy, Zlatá Praha XIII, 1896, č. 15, 172
Obr. 189. Alfons Mucha: Na poušti, Světozor XXIV, 1890, č. 10, 112
Obr. 190. Alfons Mucha: Na Žalově, Světozor XXIV, 1890, č. 28, 329
Obr. 191. Viktor Oliva: Sirý trůn, Zlatá Praha XX, 1902–1903, č. 20, 237
Obr. 192. Gustav Wertheimer: Noc na poušti, Zlatá Praha XII, 1895, č. 13, 149

Prameny a literatura

ALŠOVÁ [1921] — Maryna ALŠOVÁ: *Mikoláš Aleš. Jeho život a dílo II.* (text Antonín Macek). Praha [1921]

BACOT 2005 — Jean-Pierre BACOT: *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*. Limoges 2005

BALEVA 2012 — Martina BALEVA: *Bulgarien im Bild. Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Köln 2012

BAUDELAIRE 1968 — Charles BAUDELAIRE: *Úvahy o některých současnících*. Praha 1968

BEDNAŘÍK/JIRÁK/KÖPPLOVÁ 2011 — Petr BEDNAŘÍK / Jan JIRÁK / Barbara KÖPPLOVÁ: *Dějiny českých médií. Od počátků do současnosti*. Praha 2011

BEEGAN 2008 — Gerry BEEGAN: *The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*. Palgrave Macmillan, University of Virginia 2008

BELGUM 1998 — Kirsten BELGUM: *Popularizing the Nation. Audience, Representation and the Production of Identity in Die Gartenlaube 1853–1900*. Nebraska 1998

BENDOVÁ/VLNAS 2013 — Eva BENDOVÁ / Vít VLNAS (edd.): *Svět chce být klamán. Fikce a mystifikace v umění 19. století* (kat. výst.). Plzeň 2013

BENJAMIN 1979 — Walter BENJAMIN: *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979

BERÁNKOVÁ 1981 — Milena BERÁNKOVÁ: *Dějiny československé žurnalistiky. I. díl. Český periodický tisk do roku 1918*. Praha 1981

BLÁHA 1957 — Richard BLÁHA a kol.: *Karel Klíč, vynálezce hlubotisku. Sborník k 30. výročí úmrtí (1841–1926)*. Praha 1957

BLÁHOVÁ/PETRBOK 2008 — Kateřina BLÁHOVÁ / Václav PETRBOK (edd.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku sympozia k problematice 19. století*. Praha 2008

BLACHON 2001 — Rémi BLACHON: *La gravure sur bois au XIXe siècle. L'âge du bois debout*. Paris 2001

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.): *Václav Brožík (1851–1901)* (kat. výst.). Praha 2003

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2005 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.): *František Ženíšek (1849–1916)* (kat. výst.). Národní Galerie v Praze, Praha 2005

BOROVÁ 1997 — Vladimíra BOROVÁ: Obraz Němců v české historické beletrii 1890–1900. In: *Obraz druhého v historické perspektivě. Tisk a historická beletrie při formování historického vědomí v 19. a 20. století*, Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica 1, Studia historica XLI, Praha 1997, 11–39

BOROZAN 2006 — Vjera BOROZAN: Černá Hora a Černohorci optikou obrazů Jaroslava Čermáka. In: MORAVCOVÁ/ SVOBODA/ŠÍSTEK 2006, 162–183

BRÜCKNER 1972 — Wolfgang BRÜCKNER: Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst zu Ende des 19. Jahrhunderts, dargestellt an der „Gartenlaube". In: Helga DE LA MOTTE-HABER (ed.): *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*. Frankfurt am Main 1972, 226–254

BURGET 2006 — Eduard BURGET: Mezi *Světozorem* a *Zlatou Prahou.* Antonín Podlaha a *Obrázková revue*. In: FILIP/MUSIL 2006, 277–286

BURKE 2010 — Peter BURKE: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London 2010
CÍSAŘ 2004 — Karel CÍSAŘ (ed.): *Co je to fotografie?* Praha 2004
Č. 1873 — Č.: Emanuel Mírohorský. Životopisný náčrtek, *Světozor* VII, 1873, 606–607, 614–615
Čas 1887 — [anonym]: O našem časopisectvu, *Čas* I, 1887, 201–205
ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ 2009 — Marie ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ: *Zápisky I (1880–1884)*. Praha 2009
Česká včela 1834 — [anonym]: Časopisové čeští na rok 1834, *Česká včela* I, 1834, 7–8
DĚDINA 1940 — Jan DĚDINA: *Moji přátelé umělci. Vzpomínky*. Praha 1940
DEWITZ/LEBECK 2001 — Bodo von DEWITZ / Robert LEBECK: *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. / A History of Photojournalism. 1839–1973*. Köln 2001
DIEDEREN/DEPELCHIN 2010 — Roger DIEDEREN / Davy DEPELCHIN (edd.): *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*. München 2010
DLÁBKOVÁ 2006 — Markéta DLÁBKOVÁ, *Adolf Liebscher 1857–1919* (diplomová práce na Filozofické fakultě Karlovy univerzity). Praha 2006
DLÁBKOVÁ 2008 — Markéta DLÁBKOVÁ: „Našich čtenářů dobrý to známý". František B. Zvěřina a ilustrované časopisy. In: DLÁBKOVÁ/CHROBÁK 2008, 29–52
DLÁBKOVÁ 2013 — Markéta DLÁBKOVÁ: Století Rukopisů. In: BENDOVÁ/VLNAS 2013, 9–26
DLÁBKOVÁ 2014 — Markéta DLÁBKOVÁ: Křeslo pro hosta? Na okraj Maroldových kreseb pro Fliegende Blätter. In: Alena VOLRÁBOVÁ (ed.): *Ars linearis IV*, Praha 2014, 82–89
DLÁBKOVÁ/CHROBÁK 2008 — Markéta DLÁBKOVÁ / Ondřej CHROBÁK (edd.): *František Bohumír Zvěřina 1835–1908* (kat. výst.). Jihlava 2008
DOSKOČIL/PŘENOSILOVÁ/SMETANA 1999 — Oldřich DOSKOČIL / Věra PŘENOSILOVÁ / Jan SMETANA: *Kreslíři a litografové litoměřické kamenotiskárny Karla Viléma Medaua (1791–1866)*. Litoměřice 1999
ELLENIUS 1984 — Allan ELLENIUS: Reproducing Art as a Paradigm of Communication: The Case of the Nineteenth-Century Magazines: In: *Visual Paraphrases: Studies in Mass Media Imagery, Acta Universitatis Upsaliensis. Figura* 21, 1984, 69–92
FAULSTICH 2004 — Werner FAULSTICH: *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900)*. Göttingen 2004
FIKARI 1955 — Robert FIKARI: *Přehled grafických technik. Vývoj a praxe od dob nejstarších až do dneška*. Praha 1955
FILIP/MUSIL 2006 — Aleš FILIP / Roman MUSIL (edd.): *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*. Olomouc 2006
FILIP/MUSIL 2011 — Aleš FILIP / Roman MUSIL (edd.): *Gabriel von Max (1840–1915)* (kat. výst.). Plzeň 2011
FRIČ 1862 — Josef Václav FRIČ: Jaroslav Čermák, *Obrazy života* IV, 1862, 64–67, 82–83, 88–89
FRIČ 1886 — Josef Václav FRIČ: Vzpomínka na Jaroslava Čermáka z počátku let šedesátých, *Světozor* XX, 1886, 579–581, 599–601
GEBHARDT 1986 — Hartwig GEBHARDT: Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Rolf Wilhelm BREDNICH / Andreas HARTMANN (edd.): *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für Ethnologische Bildforschung*. Göttingen 1986, 19–41
GRAF 2003 — Andreas GRAF, *Die Ursprünge der modernen Medienindustrie: Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit (1870–1918),* http://www.zeitschriften.ablit.de/graf/default.htm, vyhledáno 13. 1. 2010. (Rozšířená verze textu Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit.

In: Georg JÄGER (ed.): *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1. Das Kaiserreich 1870–1918.*, Teil 2. Frankfurt 2003, 409–447 a 460–522.)
GREEN-LEWIS 1996 — Jennifer GREEN-LEWIS: *Framing the Victorians. Photography and the Culture of Realism*. London 1996
GRIVEL/GUNTHERT/STIEGLER 2003 — Charles GRIVEL / André GUNTHERT / Bernd STIEGLER (edd.): *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914)*. München 2003
HÁNOVÁ 2014 — Markéta HÁNOVÁ: *Japonismus v českém umění*. Praha 2014
HÄNTZSCHEL 1988 — Günter HÄNTZSCHEL: Gedichte und Illustrationen in Anthologien und Prachtausgaben des 19. Jahrhunderts. Das Beispiel Heinrich Heine. In: TIMM 1988, 67–85
HOGARTH 1967 — Paul HOGARTH: *The Artist as Reporter*. London 1967
HOVORKA 1886 — Josef M. HOVORKA: Sedm let „hubených" a sedm „tučných" „Světozora", *Světozor* XX, 1886, 623–624
HOZÁK 1990 — Jan HOZÁK: Iluze a realita české velikosti. Sonda do českého sebevědomí v době Jubilejní výstavy 1891. In: OTTLOVÁ/POSPÍŠIL 1990, 125–130
HROCH 1999 — Miroslav HROCH: *Na prahu národní existence. Touha a skutečnost*. Praha 1999
CHADRABA 1986 — Rudolf CHADRABA a kol.: *Kapitoly z českého dějepisu umění I. Předchůdci a zakladatelé*. Praha 1986
CHALUPA 1886 — František CHALUPA: Devatenácte ročníků Světozora. Příspěvek k dějinám české literatury doby nejnovější, *Světozor* XX, 1886, 613–614, 627–630, 643, 659–662, 675–678, 691–694, 707–710, 730–731, 743–746, 755–756, 778, 803–807, 823–830
CHROBÁK 2001 — Ondřej CHROBÁK: A Study of an Early Work by Hanuš Schwaiger, Water Sprite / Studie k ranému dílu Hanuše Schwaigera Vodník, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XI, 2001, 49–57; 108–113
CHROBÁK 2002 — Ondřej CHROBÁK: *„Ruch" ve výtvarném umění v Praze 80. letech 19. století* (diplomová práce na Filozofické fakultě Karlovy univerzity). Praha 2002
CHROBÁK 2005 — Ondřej CHROBÁK: *Julius Payer – Záliv smrti / Starvation Cove* (kat. výst.). Praha 2005
CHROBÁK 2008 — Ondřej CHROBÁK: Autoportrét umělce své doby. In: DLÁBKOVÁ/CHROBÁK 2008, 11–26
[CHYTIL?] 1887 — Karel Ch. [CHYTIL?]: František Chalupa, *Světozor* XXI, 1887, 363–366
IHME 1985 — Rolf IHME: *Bild - Illustration – Bilderdruck*. Leipzig 1985
ISKIN 2007 — Ruth E. ISKIN: The Prague Parisienne in Viktor Oliva's Zlatá Praha poster / Pražská Paříženka na plakátě Zlatá Praha Viktora Olivy, *63. Bulletin Moravské galerie v Brně* 2007, 89–102
IVINS 1953 — William M. IVINS: *Prints and Visual Communication*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1953
JACKSON 1885 — Mason JACKSON: *The Pictorial Press. Its Origin and Progress*. Reprint vydání 1885, New York 1969
JAMOT 1879 — R. E. JAMOT [Josef Thomayer]: Kresby z Paříže. Noviny a jich vnady, *Lumír* VII, 1879, 235–237
JANÁKOVÁ 2000 — Iva JANÁKOVÁ: Nový život – ilustrovaný měsíčník. In: MUSIL/FILIP 2000, 291–304
JAREŠ/JANÁČEK/ŠÁMAL 2005 — Michal JAREŠ / Pavel JANÁČEK / Petr ŠÁMAL (edd.): *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století. Sborník příspěvků ze sympozia pořádaného oddělením pro výzkum literární kultury ÚČL AV ČR*. Praha 2005
JELÍNEK 1880 — Edvard JELÍNEK: Illustrované časopisectvo slovanské. Význam jeho umělecký i národní, *Ruch* II, 1880, 36–39
KELLER 2011 — Ulrich KELLER: *Images of War, War of Images. The Invention of Pictorial Reportage in the course of the Crimean War*,

http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5view=text&ID=10&language=English, vyhledáno 21. 4. 2011
KOUDELKOVÁ 2006 — Eva KOUDELKOVÁ: *Krakonoš v literatuře. Kapitoly k literárnímu ztvárnění látky o Krakonošovi*. Liberec 2006
KRECAR 1927 — Jarmil KRECAR: *Řemeslo a umění v knize*. Praha 1927
KREJČÍ 2008 — Marek KREJČÍ: Daleký či blízký? Evropský Balkán očima malířů z Česka. In: BLÁHOVÁ/PETRBOK 2008, 168–182
KRONBAUER 1914 — R. J. KRONBAUER: Vzpomínky hravé i dravé. Na Mikoláše Alše – Josefa Lva – Jana Nerudu a Luďka Marolda, *Zlatá Praha* XXXI, 1913–1914, 270–271
KUBA 1958 — Ludvík KUBA: *Zaschlá paleta*. Praha 1958
KUBÍČEK 2010 — Jaromír KUBÍČEK a kol.: *Časopisy České republiky od počátku do roku 1918*, 3 svazky. Brno 2010
KUČERA 1903 — Jan KUČERA: [K tisícímu číslu Zlaté Prahy], *Zlatá Praha* XX, 1903, č. 12, 139–143
KUSÁKOVÁ 2012 — Lenka KUSÁKOVÁ: *Literární kultura a českojazyčný periodický tisk (1830–1850)*. Praha 2012
LAISKE 1959a — Miroslav LAISKE: *Časopisectví v Čechách 1650–1847. Příspěvek k soupisu periodického tisku, zejména novin a časopisů*. Praha 1959
LAISKE 1959b — Miroslav LAISKE: *Příspěvek k soupisu moravských novin a časopisů z let 1848–1918*. Praha 1959
LARSON 1986 — Judy L. LARSON: *American Illustration 1890–1925. Romance, Adventure, Suspense* (kat. výst.). Glenbow Museum, Calgary, Alberta 1986
LENDEROVÁ/JIRÁNEK/MACKOVÁ 2009 — Milena LENDEROVÁ / Tomáš JIRÁNEK / Marie MACKOVÁ: *Z dějin české každodennosti: život v 19. století*. Praha 2009
Lexikon ČL 1993 — *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2/II K–L, dodatky A–G* (red. Vladimír Forst). Praha 1993
LORCK 1882 — Carl Berendt LORCK, Etwas über die Holzschneidekunst, *Gartenlaube* XXX, 1882, 688–691, 704–707
Lumír 1865 — [anonym]: České časopisectví r. 1865, *Lumír* I, 1865, 760–762, 776–778, 792–794
LYONS 1999 — Martyn LYONS: New Readers in the Nineteenth Century: Women, Children, Workers. In: Guglielmo CAVALLO / Roger CHARTIER (edd.): *A History of Reading in the West*. Polity Press, Cambridge 1999, 313–344
MACURA 1995 — Vladimír MACURA: Amazonka na barikádách, *Tvar* VI, 1995, 17
MACURA 1999 — Vladimír MACURA: Sex a tabu. In: Václav PETRBOK (ed.): *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha 1999, 7–19
MÁDL 1903 — Karel Borromejský MÁDL: [K tisícímu číslu Zlaté Prahy], *Zlatá Praha* XX, 1903, č. 12, 138–139
MÁDL [1910] — Karel Borromejský MÁDL: M. Tyrš v „Národních listech". In: *Půl století Národních listů. Almanach (1860–1910)*. Praha [1910], 135–136
MÁDL 1959 — Karel Borromejský MÁDL: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*. Praha 1959
MARTIN 2006 — Michèle MARTIN: *Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*. University of Toronto Press, 2006
MATĚJČEK 1929 — Antonín MATĚJČEK: Josefa Mánesa obálky, tituly a záhlaví knižní, *Umění* II, 1929, 295–326
MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: *Ilustrace*. Praha 1931
MATĚJČEK 1952 — Antonín MATĚJČEK: *Mánesovy ilustrace. Národní písně, Rukopis královédvorský*. Praha 1952
MATĚJČEK 1954 — Antonín MATĚJČEK: *Národní divadlo a jeho výtvarníci*. Praha 1954
MATĚJKA/WEITENWEBER 1894 — Mja [B. J. MATĚJKA] / VW [Vilém WEITENWEBER]: heslo Dřevořezbářství. In: *Ottův slovník naučný*, Praha 1894, sv. VIII, 16–22

MATYS 2003 — Rudolf MATYS: *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*. Praha 2003
MCLUHAN 1991 — Marshall MCLUHAN: *Jak rozumět médiím*. Praha 1991
MÍČKO/SVOBODA 1951 — Miroslav MÍČKO / Emanuel SVOBODA: *Mikoláš Aleš. Humor a satira*. Praha 1951
MIKULÁŠEK 2000 — Alexej MIKULÁŠEK: *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století. Teoretická a historická studie*. Praha 2000
MILLER 2010 — Peter Benson MILLER: Wissenschaftlicher Orientalismus? Ethnographie, Anthropologie und die Sklaverei. In: DIEDEREN/DEPELCHIN 2010, 115–130
MORAVCOVÁ/SVOBODA/ŠÍSTEK 2006 — Mirjam MORAVCOVÁ / David SVOBODA / František ŠÍSTEK (edd.): *Pravda, láska a ti na „východě". Obrazy středoevropského a východoevropského prostoru z pohledu české společnosti* (materiály z konference konané 12. listopadu 2005 na Fakultě humanitních studií University Karlovy v Praze). Praha 2006
MUSIL 1996 — Roman MUSIL: *Felix Jenewein 1857–1905* (kat. výst.). Praha 1996
MUSIL/FILIP 2000 — Roman MUSIL / Aleš FILIP (edd.): *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896-1907)*. Praha – Brno 2000
MŽYKOVÁ 2000 — Marie MŽYKOVÁ (ed.): *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*. Praha 2000
NERUDA 1959 — Jan NERUDA: *Jak se časopisy dělají*. Praha 1959
NERUDA 1962 — Jan NERUDA: *Výtvarné umění a hudba*. Praha 1962
NEUMANN/SVOBODA 1957 — Jaromír NEUMANN / Emanuel SVOBODA: *Mikoláš Aleš. Cykly*. Praha 1957
Nová encyklopedie 1995 — *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (ed. Anděla Horová), Praha 1995
NOVÁKOVÁ 1985 — Markéta NOVÁKOVÁ: Brožíkova Messalina – příspěvek k problematice vztahu divadla a výtvarného umění v poslední třetině 19. století. In: Milena FREIMANOVÁ (ed.): *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha 1985, 101–106
ORLÍKOVÁ 1998 — Jana ORLÍKOVÁ (ed.): *Luděk Marold 1865–1898* (kat. výst.). Praha 1998
OTTLOVÁ/POSPÍŠIL 1990 — Marta OTTLOVÁ / Milan POSPÍŠIL (edd.): *Proudy české umělecké tvorby 19. století: sen a ideál. Sborník sympozia pořádaného Ústavem teorie a dějin umění ČSAV v rámci Smetanovských dnů v Plzni ve dnech 12.–14. března 1987*. Praha 1990
PALACKÝ 1834 — František PALACKÝ: Časopisové čeští r. 1834, *Časopis Českého Museum* VIII, 1834, 460–470
PERNES 2005 — Jiří PERNES: *František Josef I. Nikdy nekorunovaný český král*. Praha 2005
PETRASOVÁ/LORENZOVÁ 2001 — Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ: Dějiny českého výtvarného umění (III/1). 1780/1890. Praha 2001
PETRASOVÁ/PRAHL 2012 — Taťána PETRASOVÁ / Roman PRAHL (edd.): *Mnichov – Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou / München – Prag. Kunst zwischen Tradition und Moderne*. Praha 2012
PRAHL 1984 — Roman PRAHL: „Dobrou noc, krásné umění v Čechách?" Ke krizi v české malbě počátku 70. let 19. století, *Umění* 32, 1984, 507–525
PRAHL 1987 — Roman PRAHL: *Maxmilián Pirner 1854–1924* (kat. výst.). Praha 1987
PRAHL 1988 — Roman PRAHL: Paleta – Špachtle. Idea a praxe časopisu české výtvarné moderny. In: Oldřich KRÁL / Blanka SVADBOVÁ / Pavel VAŠÁK (edd.): *Prameny české moderní kultury* 2, Praha 1988, 217–240
PRAHL 1990 — Roman PRAHL: Josef Mánes, Umělcův sen, in: OTTLOVÁ/POSPÍŠIL 1990, 90–99
PRAHL 1991 — Roman PRAHL: *Edouard Manet*. Praha 1991
PRAHL 1995 — Roman PRAHL: Moderní Revue et/versus Volné směry. In: URBAN/MERHAUT 1995, 89–102
PRAHL 2006 — Roman PRAHL: Umění, naturalismus a zbožnost. In: FILIP/MUSIL 2006, 137–153

PRAHL 2007 — Roman PRAHL: „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. Moře jako umění, nebo kýč?, *Dějiny a současnost* XXIX, 2007, 40–43
PRAHL 2009 — Roman PRAHL: Věk u umělce: případ Mikoláše Alše. In: Zdeněk HOJDA / Marta OTTLOVÁ / Roman PRAHL (eds.): *Vetché stáří, nebo zralý věk moudrosti? Sborník příspěvků z 28. ročníku sympozia k problematice 19. století*. Praha 2009, 21–38
PRAHL 2011 — Roman PRAHL: Pražské odezvy na tvorbu Gabriela von Maxe. In: FILIP/ MUSIL 2011, 295–311
PRAHL 2014 — Roman PRAHL (ed.): *Karikatura a její příbuzní. Obrazový humor v českém prostředí 19. století* (kat. výst.). Plzeň 2014
PRAHL/BYDŽOVSKÁ 1993 — Roman PRAHL / Lenka BYDŽOVSKÁ: *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*. Praha 1993
RAK 1994 — Jiří RAK: *Bývali Čechové... České historické mýty a stereotypy*. Jinočany 1994
RAK 2000 — Jiří RAK: Katolicismus v názorech české vlastenecké společnosti v 19. století. In: MUSIL/FILIP 2000, 24–36
RAK/VLNAS 2003 — Jiří RAK / Vít VLNAS: Umění ke cti, národu ku slávě. Programní historické malby Václava Brožíka v dobovém kontextu. In: Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, 141–169
RAKUŠANOVÁ 2008 — Marie RAKUŠANOVÁ: *Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*. Praha 2008
RAMBOUSEK 1957 — Jan RAMBOUSEK: *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*, Praha 1957
ROOB 2011 — Alexander ROOB: *A Pre-modern History of the Culture of the Unfinished and Discarded Drawing in Two Parts*, http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=15&language=English, vyhledáno 21.4.2011.
ROUBÍK 1930 — František ROUBÍK: *Časopisectvo v Čechách v letech 1848–1862*. Praha 1930
ROUBÍK 1936 — František ROUBÍK: *Bibliografie časopisectva v Čechách z let 1863–1895*. Praha 1936
ROUBÍK 1948 — František ROUBÍK: *Rok 1848 v obrázcích a karikaturách*. Praha 1948
Ruch 1882 — [anonym]: Německá literatura našich dnů na soudu Němce, *Ruch* IV, 1882, 78–79
RYCHLÍK 2001 — Jan RYCHLÍK: Bitva na Bílé hoře a mýtus o třistaleté porobě (transformace mýtu v dějinném vývoji). In: Blanka RAŠTICOVÁ (ed.): *Literární mystifikace, etnické mýty a jejich úloha při formování národního vědomí. Sborník příspěvků z mezinárodní konference konané ve dnech 20. – 21. 10. 2001*. Studie Slováckého muzea Uherské Hradiště 6/2001, 85–93.
SAFARIK 1999 — Eduard A. SAFARIK: Empty chairs, *Arte Documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali* 13, 1999, 76–81
SAID 2008 — Edward W. SAID: *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*. Praha 2008
SAK 2012 — Robert SAK: *Miroslav Tyrš: sokol, myslitel, výtvarný kritik*. Praha 2012
SEKYRKOVÁ 2004 — Milada SEKYRKOVÁ: *7. 9. 1836. Ferdinand V. Poslední pražská korunovace*. Praha 2004
SCHAAR 1988 — Eckhard SCHAAR: Zu den Bilddruckverfahen in Deutschland während des 19. Jahrhunderts. In: TIMM 1988, 189–212
SCHARF 1986 — Aaron SCHARF: *Art and Photography*. Virginia 1986
SINNEMA 1998 — Peter W. SINNEMA: *Dynamics of the Pictured Page: Representing the Nation in the "Illustrated London News"*. Aldershot – Brookfield – Singapore 1998
SLAVÍKOVÁ/VOLAVKOVÁ 1934 — Marie SLAVÍKOVÁ / Hana VOLAVKOVÁ: *Život a dílo Petra Maixnera*, Praha 1934
SOCHA 1988 — Gabriela SOCHA: *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*. Wrocław 1988
SÖDERBERG 1977 — Rolf SÖDERBERG: *French Book Illustration 1880–1905*, Stockholm Studies in History of Art 28, Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm 1977
SOLOMON-GODEAU 2004 — Abigail SOLOMON-GODEAU: Fotograf v Jeruzalémě, 1855. Auguste Salzmann a jeho doba. In: CÍSAŘ 2004, 129–150

SVOBODA 1946 — Emanuel SVOBODA: *Alšovo přátelství se Svatoplukem Čechem*. Praha 1946
SYNDRAM 1989 — Karl Ulrich SYNDRAM: *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871–1914)*. Berlin 1989
ŠÍSTEK 2011 — František ŠÍSTEK: *Junáci, horalé a lenoši. Obraz Černé Hory a Černohorců v české společnosti 1830–2006*. Praha 2011
ŠTĚPÁNOVÁ 2005 — Irena ŠTĚPÁNOVÁ: *Renáta Tyršová*. Praha 2005
ŠTORCH 1835 — Karel Boleslav ŠTORCH: Naše časopisectví, *Květy* II, 1835, 149–152
ŠVEHLA 2002 — Jaroslav ŠVEHLA: *Jan Otto. Kus historie české knihy*. Praha 2002
TAUSK 1988 — Petr TAUSK: *A Short History of Press Photography*. Praha 1988
THEINHARDTOVÁ 2000 — Markéta THEINHARDTOVÁ: Čeští ilustrátoři v Paříži. In: MŽYKOVÁ 2000, 222–231
THOMAS 2004 — Julia THOMAS: *Pictorial Victorians. The Inscription of Values in Word and Image*. Athens, Ohio University Press 2004
THORNTON 1978 — Lynn THORNTON: Introduction. In: *Eastern Encounters. Orientalist Paintings in the Nineteenth Century* (kat. výst.), London 1978, http://www.victorianweb.org/painting/orientalist/thornton1.html, vyhledáno 7. 10. 2014
TIMM 1988 — Regine TIMM: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*. Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens. Band 15. Wiesbaden 1988
TOMAN 1993 — Prokop TOMAN: *Nový slovník československých výtvarných umělců*. Reprint vydání 1947, Ostrava 1993
TONNER 1886 — Emanuel TONNER: Z pamětí redaktorských, *Světozor* XX, 1886, 610
TRNKOVÁ 2013 — Petra TRNKOVÁ: *Podle přírody! Fotografie a umění v 19. století. Příklady z českých a moravských sbírek*. Brno 2013
TYRŠ 1873 — Miroslav TYRŠ: *O podmínkách vývoje a zdaru činnosti umělecké*. Praha 1873
TYRŠ 1879 — Miroslav TYRŠ: O prostředcích k povznešení uměleckých poměrů našich, *Květy* I, 1879, č. 4, 61–71
TYRŠ 1901 — Miroslav TYRŠ: *Úvahy a pojednání o umění výtvarném* I. Praha 1901
TYRŠ 1935 — Miroslav TYRŠ: *O umění III. Úvahy a posudky o výtvarných pracích z výstav a porot z let 1872–1879*. Praha 1935
TYRŠOVÁ 1899 — Renáta TYRŠOVÁ: Jak se u nás psalo o Manesovi. List z historie české kritiky, *Osvěta* XXIX, 1899, 354–359, 417–427
URBAN/MERHAUT 1995 — Otto M. URBAN – Luboš MERHAUT (edd.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha 1995
Über Land und Meer 1878 — [anonym]: Die 1000. Nummer von Ueber Land und Meer, *Über Land und Meer* XX, 1878, 251–255
VERHOOGT 2007 — Robert VERHOOGT: *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israels and Ary Scheffer*. Amsterdam 2007
VILÍM 1897 — Jan VILÍM: *Fotochemigrafie*, Praha 1897
VILÍMEK 1908 — Josef Richard VILÍMEK: *Ze zašlých dob*, Praha 1908
VLNAS 1998 — Vít VLNAS: Populární žánr a jeho lidé. In: Kristina KAISEROVÁ / Ivan MARTINOVSKÝ (edd.): *Umění a veřejnost v 19. století. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného 7. a 8. března 1996 ve Státní vědecké knihovně v Plzni Archivem města Plzně ve spolupráci s Národní galerií v Praze*. Plzeň 1998, 5–15
VOJÁČEK 2007 — Milan VOJÁČEK (ed.): *Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. století*. Sborník příspěvků z konference uspořádané ve dnech 23.–24. 11. 2006 Národním archivem ve spolupráci s Archivem hlavního města Prahy, Praha 2007
VOJVODÍK 2011 — Josef VOJVODÍK: Obrazové příběhy bez děje? Literární inspirace v Maxově díle. In: FILIP/MUSIL 2011, 121–141
VOLAVKOVÁ 1933 — Hana VOLAVKOVÁ: *Mikoláš Aleš a česká kniha*. Praha 1933.

VOLAVKOVÁ 1967 — Hana VOLAVKOVÁ: Výtvarná kritika Jana Nerudy a Karla Purkyně, *Umění* 15, 1967, 66–82, 177–201
VOLAVKOVÁ/SVOBODA 1964 — Hana VOLAVKOVÁ / Emanuel SVOBODA: *Mikoláš Aleš: Ilustrace české poezie a prózy*. Praha 1964
VONDRÁČEK 1996 — Radim VONDRÁČEK: Ilustrované knihy, noty a časopisy. In: Radim VONDRÁČEK / Jana WITTLICHOVÁ (edd.): *Litografie aneb kamenopis. Počátky české litografie 1819–1850* (kat. výst.). Praha 1996, 148–161
WEBER 1988 — Bruno WEBER: Landschaft als Ereignis. Zur Ikonographie von Bildreportagen über historisches Gelände, Naturwunder, Naturkatastrophen in der Illustrirten Zeitung. In: TIMM 1988, 149–188
WEBER 2011 — Susanne WEBER: Dobová recepce díla Gabriela von Maxe v Německu. In: FILIP/MUSIL 2011, 260–283
WEISE 2003 — Bernd WEISE: Aktuelle Nachrichtenbilder „nach Photographien" in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: GRIVEL/GUNTHERT/STIEGLER 2003, 62–101
WHITE 1897 — Gleeson WHITE: *English Illustration: „The Sixties"; 1855–1870*. London 1897, reprint Teddington 2009
WILDMEISTER 1998 — Birgit WILDMEISTER: *Die Bilderwelt der „Gartenlaube". Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der 2. Hälfte des 19.* Jahrhunderts. Würzburg 1998
WINTER 2008 — Tomáš WINTER: „Tu šklebily se ohyzdné figury lidské..." K charakteristice mimoevropských kultur v českých cestopisech 19. století. In: BLÁHOVÁ/PETRBOK 2008, 54–66
WITTLICH 1982 — Petr WITTLICH: *Česká secese*. Praha 1982
WITTLICH 1986 — Petr WITTLICH: *Umění a život – doba secese*. Praha 1986
WOLFF/FOX 1973 — Michael WOLFF / Celina FOX: Pictures from the Magazines. In: H. J. DYOS / Michael WOLFF (edd.): *The Victorian City. Images and Realities*, Vol. II. London 1973, 559–582
ZACH 1996 — Aleš ZACH: *Stopami pražských nakladatelských domů*. Praha 1996
ZVĚŘINA 1909 — František Bohumír ZVĚŘINA: Vlastní životopis, *Zlatá Praha* XXVI, 1908–1909, 189–190, 199–200
ZVĚŘINOVÁ-NĚMCOVÁ 1971 — Melánie ZVĚŘINOVÁ-NĚMCOVÁ: *Malíř F. B. Zvěřina. Morava – Čechy – Slovensko, Karpaty a Rusko*. Adamov 1971
ŽIŽKA 1903 — L. K. ŽIŽKA: Tisíc čísel Zlaté Prahy, *Zlatá Praha* XX, 1903, 143–144
ŽUPANIČ 2008 — Jan ŽUPANIČ: Obraz šlechtictví v české společnosti 19.–21. století. In: Milan ŘEPA (ed.): *19. století v nás. Modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha 2008, 328–341