

„Italský žánr“ Leopolda Pollaka a jeho pražské přijetí

Aneta Klouzová



ÚVOD

Rodák z Čech, římský rezident a malíř výjevů ze života lidu zaujímá v české historiografii umění 19. století specifické postavení. Vzhledem k tomu, že nebyl svou uměleckou kariérou spjat ani s českým, ani s jiným národním prostředím své doby, zůstala většina jeho tvorby dodnes rozptýlena. Jeho díla se dnes nachází zejména v soukromých sbírkách, hlavně v Německu, pokud nejsou dosud zcela neznámá a známá jen zprostředkovaně z jejich dobových ohlasů. Následující studie představuje základní sondu do nyní veřejně dostupných zdrojů informací o Pollakově tvorbě. Důležitou součástí těchto zdrojů jsou za daných okolností, kromě jiných poznatků, také odezvy pražského tisku na jeho obrazy v rodném prostředí.

SPECIFIKA A STRUČNÁ HISTORIE „ITALSKÉHO ŽÁNRU“ V EVROPSKÉM MALÍŘSTVÍ DRUHÉ TŘETINY 19. STOLETÍ¹

V souvislosti s Leopoldem Pollakem a jeho specializací na „italský žánr“ vyvstává nejprve potřeba blíže vymezit toto označení, dobově užívané — jak ještě ukážeme — pro jeho tvorbu. Tento úkol ovšem zase vyžaduje zmínku o širší, značně komplexní problematice malovaného žánru. K řešení některých z těchto otázek by měla následující studie svým dílem přispět.

Ačkoliv malovaný žánr byl v tradiční akademické doktríně umění vždy nějakým způsobem obsažen, o jeho historickou prestiž se v evropském prostředí zasloužily hlavně výkony nizozemského malířství 17. století. Šlo především o ztvárnění soudobého každodenního života a způsobu života nejširších vrstev společnosti. Později, během rozvoje měšťanských společností v Evropě, malovaný žánr působil jako jedno ze „zrcadel“ jejich ideové sebereflexe a kromě toho jako prostředek jejich sebestanovení v umění.

¹ Studie je součástí přípravy mé disertační práce pod názvem *Žánr v malířství 30.–70. let 19. století v Čechách* připravované na Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.

Malovaný žánr ve své tradici i směru oblíbeném širším publikem během 19. století ztvárňoval obvykle nějaký příběh či děj, často se zábavným podtextem. Takový důraz pochopitelně nechyběl ani v řadě malovaných žánrů s italskými látkami, ale přitažlivost a specifika italského žánru spočívala jinde. Utvářela se od konce 18. století v komplexní souhře tradičního „image“ umělecké Itálie, kulturně-politických zájmů velmocí o Apeninský poloostrov i všeobecně se rozvíjejících etnografických studií. Společné vyznání sentimentalismu konce 18. století spočívalo v pěstování idyly rozvíjené později ve středoevropském *biedermeieru*. Idyla chápaná jako kýžený stav nadčasové harmonie byla ze zaalpské Evropy promítána nejčastěji právě do Itálie. Svou roli v konkretizaci ideálního stavu sehrál právě obraz tamní dobové populace, v souvislosti s hnutím romantismu a zaujetím původní, lidovou kulturou. Není proto paradoxem, že ačkoliv se těžiště hlavního světového vývoje umění tehdy už přesouvalo mimo Itálii, tamní etnika si spolu s ostatními italskými realitami udržovala výsadní postavení i v malířství. Itálie byla malíři 19. století zpodobována v duchu jejího staršího, literaturou dosud pěstovaného stereotypu jako země původního temperamentu, v němž radovánky, smích, hudba a tanec vždy převažovaly nad slzami a bídou. Ke stylizaci obrazu lidové Itálie přitom značně přispíval dobově se udržující názor, že jde stále o potomky velkých civilizací a kultur starověku. Vzhled i chování lidu italského venkova, jeho malebné kroje, obyčeje a tradice se díky idealizaci stávaly předmětem soustavného zaujetí ze strany evropské kulturní veřejnosti.

Snad nejnapadnější je tento trend v prostředí umělecké Francie, která tradičně vynikala velkorysou podporou umění i státem organizovaným studiem umělců v Itálii. Jako jediný velký centralizovaný stát na evropském kontinentě budovala už od 17. století vehementně pozici Paříže coby světově směrodatné scény umění, využívajíc přitom všestranně evropského kulturního dědictví shledávaného mj. právě v Itálii. Římská pobočka pařížské *Školy krásných umění* založená už roku 1666 Ludvíkem XIV. byla považována za vrchol studia francouzských adeptů umění a až do raného 19. století si v evropském srovnání uchovala ráz nejnáročnější instituce poskytující v Itálii podporu rozvoji zahraničních umělců.

Paříž se také záhy stala celoevropsky významným zdrojem inspirace pro ztvárňování soudobé, lidové Itálie. Rozšiřování pozornosti mimo někdejší Itálii klasických vzorů započalo již v poslední třetině 18. století. Tehdy mezinárodní komunita malířů soustředěná hlavně v Římě stupňovala pozornost i k jeho okolí a místní populaci. Rozlehlá oblast střední Itálie přiléhající Římu a skýtající pohledy na poměrně nehostinnou, avšak v duchu velké antické minulosti vnímanou krajinu fascinovala krajináře a jako „pozadí“ byla využívána i malíři historií. Nejčastěji se tu také angažovali *malíři žánristé*. Místní populace byla modelem pro malovaný italský žánr mezinárodně pěstovaný během 19. století. Venkované byli neodmyslitelnou součástí veřejné scény Říma a jejich malebný vzhled, chování, obyčeje i tradice se pro veškeré návštěvníky tohoto města stával pozvánkou k návštěvám okolní Campagne.²

2 Pierre-Henri de Valenciennes ve své celoevropsky vlivné příručce *Éléments de perspective pratique* (1799) radil adeptům umění „... na cestách zaznamenávat ve skicářích kostýmy a obyčeje lidu“; viz STEFANI, C. *Michallon*, Paris 1994, p. 111.

Na mezinárodním rozvoji italského žánru měli v počátcích novodobé umělecké inspirace z italského odkazu i aktuálních realit Itálie význačný podíl malíři pocházející ze Švýcarska. První plátna inspirovaná italskou lidovou kulturou v celoevropském kontextu vznikala rukou Jacquese Sableta v pozdním 18. století.³ Malovaný obraz lidové Itálie dále rozvinul Léopold Robert, který se usadil v Paříži. Na tamním *Salonu umění* během nástupu programního romantismu italský žánr etabloval i pro velký obrazový formát, a to výslovně pomocí výše zmíněné obhajoby italského etnika, že jde o potomky starověkých Římanů a že jejich postoje a výrazy tváří si uchovávají ještě mnoho z někdejší antické krásy. Po vynikajících úspěších na pařížském *Salonu*, kdy L. Robert nadchl publikum i kritiku umění mj. obrazy *Návrat ze svátku panny Marie, poblíž Neapole* (1827) a *Příchod ženců do pontinských bažin* (1831), začala být jeho díla šířena pomocí rytin a u mnoha dalších malířů podnítila příklon k italskému žánru.

Navíc tento obor žánrové malby našel v Paříži svého dalšího významného propagátora Jeana-Victora Schnetze. Rovněž tvorba J.-V. Schnetze se stala předmětem obdivu a napodobování. Kromě ztvárnění italských historických látek zahrnovala výjevy z každodenního života, někdy i potenciálně humorné, s nimiž si J.-W. Schnetz udržoval oblibu publika kupujícího umění až do 60. let 19. století (viz *Pištcova hodina* vystavená roku 1863 či *Snoubenka pasáka koz*, 1867). K tomu ještě přistupovala skutečnost, že pro malíře usazené v Paříži byla fyziognomie italského lidu mnohem přístupnější nežli kdekoli mimo Itálii. Paříž totiž zejména od poloviny 19. století zažívala příval Italů „zkoušejících štěstí“ coby malíři i jejich modely, a zvláště početná komunita Italů se usadila poblíž place Pigalle.⁴

Nedávno publikovaná studie pojednává o počátcích a vývoji malovaného žánru ve Francii, včetně postavení obrazů s italskými látkami.⁵ Italský žánr etablovaný jako oficiální součást vrcholné umělecké tvorby se stal určitým stereotypem a nakonec se setkával i s odporem a otevřenou polemikou, nejprve opět v Paříži.⁶

Nicméně obliba této malířské specializace se dále šířila po celé Evropě. Zčásti snad i proto, že v ní obraz Itálie podléhal evropské tradici polarizujícího chápání společenských hodnot, přičemž stinná stránka byla promítána do kultur mimoevropských. Také kvůli těmto standardům moralismu udržovaného na veřejnosti evropských zemí tedy nabýval italský žánr nádech „zakázaného ovoce“, a to nejen ve středoevrop-

3 Sabletovy vzorníky oděvů z různých regionů Itálie — *Album di trentasei acquerelli di Scene e Costumi di Roma e del Lazio* (1807) a *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acquaforte* (1809) — patří k první vlně soustavného studia národopisu v Evropě.

4 LETHÈVE, J. *La Vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris 1968, p. 80.

5 VOTTERO, M. *La peinture de genre en France, après 1850*, Rennes 2012, p. 139–142.

6 Např. Ch. Baudelaire si v jedné ze svých slavných kritik oficiálního „Salonu umění“ na tento stereotyp stěžoval slovy: „Tak! Co si počneme s těmito obrovskými italskými obrazy? Jsme v roce 1845 — a abychom se báli, že J.-V. Schnetz bude podobné obrazy malovat ještě roku 1855“; viz BAUDELAIRE, Ch. *Salon de 1845, Écrits sur l'art*, Paris 2005, p. 73. Na pařížském „Salonu“ italský žánr po polovině 19. století zastíňoval ostatní žánrové výjevy malířů cestovatelů a v 60. a 70. letech si na něj četní kritici stěžovali slovy: „... Italky zaplavily Salon“; viz CHAUMELIN, M. *L'Art contemporain: la peinture à l'Exposition universelle de 1867; Salons de 1868, 1869, 1870; Envois de Rome, Concours, etc.*, Paris 1873, p. 429.

ském, nýbrž i v západoevropském prostředí. Obraz Itálie totiž nyní šel vstříc „orientalismu“ jako širší tendenci evropské vizuální i ostatní kultury. Tento kulturní proud s jeho původně západoevropskou optikou měl své širší zázemí už od počátku 19. století ve snahách tehdejších velmocí pronikat dále na Blízký východ. Širší geografický smysl mu dávala zejména Francie, kolonizující severní Afriku. Tradiční mocenské zájmy působily dál i na politicky roztržitém Apeninském poloostrově. Na druhé straně se zájmy klasické archeologie, a to i ze strany Britů a Němců, záhy rozšiřovaly mimo Egypt na další starověké kultury Blízkého východu. Kromě toho od počátku 19. století sílil odborný zájem o poznání stávající kultury jednotlivých součástí takto chápaného „Orientu“. V polovině 19. století se ustálila praxe výprav, při nichž malíři s etnografy sdíleli schopnost dokumentovat podobu života lidu, jeho zvyků a tradic. Seriózní podklady pro malíře orientalisty a orientální žánr tehdy poskytovala řada bohatě obrazově vypravených publikací, které však pro obraz lidové Itálie a jejích regionů byly k dispozici už mnohem dříve.

K vývoji během druhé třetiny 19. století lze celkově říci, že látky ze života italského lidu nabízely publiku středoevropských výstav umění vesměs mírně vzrušivý, přijatelný kompromis mezi krajnostmi divoké smyslnosti vykazované oficiálně do Orientu a domácí, *biedermeierskou* idylou.

MALOVANÁ ITALIKA A ITALSKÝ ŽÁNŘ V PRAZE

Itálie byla i pro malíře vystavující na pražských výročních výstavách umění nejoblíbenější a ovšem také nejprístupnější destinací z jižních zemí Evropy.⁷ Zatímco však na výstavách v Paříži, ve Vídni i v dalších centrech umění střední Evropy představoval italský žánr početnou složku malovaného žánru, v Praze tvořil spíše marginální položku a působil zde hlavně zprostředkovaně, prostřednictvím grafiky nebo slovního zpravodajství. Jak naznačila objevená studie o malovaných italikách na pražské výstavě umění, kulminace zdejšího zájmu o tyto látky spadá hlavně do mezidobí let 1840 a 1864.⁸ Katalogy vydávané k výstavám pořádaným *Krasoumnou jednotou* v Praze z těchto let zahrnují celkem 335 obrazů, jež se k Itálii pojí svým názvem, nebo označením místa, odkud byly zaslány. Z tohoto celku náleželo přibližně 150 děl ke krajinomalbě a na 120 z nich zachycovalo městská panoramata či interiéry; malovaný žánr byl zastoupen 65 díly. Tento poměr v zastoupení jednotlivých oborů malířství není nijak překvapující. Vzhledem k převaze krajinářství na pražské výstavě krajinomalba totiž kvantitativně (a z velké části i kvalitativně) převládala také v souboru malovaných italik.

Publikum pražské výstavy umění mělo poměrně hojnou příležitost seznámit se s rozlehlou a velmi rozmanitou krajinou Apeninského poloostrova. Naopak žánrové

7 O síti vztahů uměleckých Čech k Itálii 19. století pojednává přehledně publikace doplněná seznamem pobytů umělců z Čech v Itálii; viz PRAHL, R. (ed.) *Ach! Italia, cara mia! Umělci z Čech XIX. století a Itálie* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 2011.

8 LEUBNEROVÁ, Š. Malovaná italika na pražských výročních výstavách v rozmezí let 1840 až 1864, HOJDA, Z. — OTTLOVÁ, M. — PRAHL, R. (eds.) *Naše Itálie: Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, Praha 2012, s. 460–465.

obrazy z italského prostředí, které byly v Praze k vidění, naznačovaly užší geografické spektrum. Pokud lze z názvů vystavených děl a dalších okolností soudit, šlo nejčastěji o malířské záznamy ze života lidu kolem nejživějších center umění — Říma, Benátek a Neapole. A podobně jako při krajinomalbě, nechybí ani motivy spjaté s nejsevernějšími regiony Itálie a naopak s typicky jižním prostředím Sicílie.⁹

Stejně jako žánrové obrazy s motivy z domácího a středoevropského prostředí, také italské žánry zpodobovaly tamní etnikum při jeho oblíbených typických činnostech — v rodinném kruhu, během práce, při svátcích, zábavách a slavnostech. V rámci italského žánru se na pražských výstavách umění postupně objevilo i několik výjevů s vojenskými látkami. Naopak motiv italských banditů, tradiční námět evropských malířů žánristů, se v Praze objevil pouze na třech vystavených obrazech.¹⁰ Také motiv italského pasáčka, v Evropě takřka zprofanovaný, se na pražské výstavě, soudíme-li podle názvů obrazů, uplatnil výslovně jen ve dvou případech: vedle Ignaze Perelese (roku 1853 vystavil v Praze obraz *Italský pasáček*) právě díky italskému rezidentu z Čech, Leopoldu Pollakovi. Snad lze této volbě italských figurálních motivů rozumět i tak, že pražské publikum umění preferovalo v obraze Itálie cosi jiného, než motivy odkazující na jedné straně k divokému „jižnímu“ temperamentu a na druhé straně k chudému životu osob pocházejících z italského venkova.

Většina malovaných italik italského žánru, byla do Prahy v této době zasílána z Mnichova. To odpovídá jednak skutečnosti, že tehdy pražským výstavám početně dominovala vrstva mnichovských umělců v porovnání s dalšími přespolními i domácími umělci¹¹, jednak i blízkosti bavorské metropole umění s Itálií. Pouze jedenáct malířů původem z Čech nebo v Čechách působících „zásobovalo“ ve sledovaném období publikum pražské výstavy obrazy s náměty z Itálie. Tato díla tvořila méně než desetinu z celku děl s italskou tematikou v Praze tehdy prezentovaných.¹²

KARIÉRA MALÍŘE ITALSKÉHO ŽÁNRU Z ČECH

L. Pollak se mezi malíři pocházejícími z Čech stal jediným specialistou na italský žánr ve výše zmíněném slova smyslu. Kariéru tohoto umělce nejpodrobněji zaznamenává

9 Ze 65 žánrových obrazů bylo 12 situováno do Říma, 4 do Neapole, 3 do Benátek, 3 do Campagne a 1 do Lombardie; viz LEUBNEROVÁ, Š. Malovaná italika na pražských výročních výstavách v rozmezí let 1840 až 1864, HOJDA, Z. — OTTLOVÁ, M. — PRAHL, R. (eds.) *Naše Itálie: Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, Praha 2012, s. 464.

10 Tři obrazy „historického žánru“ z Itálie, 3 výjevy s italskými bandity a 6 bitevních výjevů z Itálie uvádí Š. Leubnerová jako samostatné skupiny děl; viz LEUBNEROVÁ, Š. Malovaná italika na pražských výročních výstavách v rozmezí let 1840 až 1864, HOJDA, Z. — OTTLOVÁ, M. — PRAHL, R. (eds.) *Naše Itálie: Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, Praha 2012.

11 PETRASOVÁ, T. — PRAHL, R. (eds.) *Mnichov — Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou / München — Prag. Kunst zwischen Tradition und Moderne*, Praha 2012.

12 LEUBNEROVÁ, Š. Malovaná italika na pražských výročních výstavách v rozmezí let 1840 až 1864, HOJDA, Z. — OTTLOVÁ, M. — PRAHL, R. (eds.) *Naše Itálie: Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, Praha 2012, s. 460–465.

pouze monografie věnovaná rakouským umělcům působícím v Itálii Pollakovy doby.¹³ Pollakovo „curriculum vitae“ lze nejstručněji shrnout následujícím způsobem: po studiu na pražské i vídeňské Akademii umění se rozhodl odebrat s podporou zámožných rodičů roku 1831 do Itálie. V Římě, kde svá formální studia umění dokončil, žil po delší dobu v nevalných existenčních poměrech. Stal se členem tamní početné kolonie zahraničních umělců, a roku 1832 byl mezi spoluzakladateli římského *Deutscher Künstlerverein*. Obsáhlé dějiny římské komunity německy mluvících umělců, sahající od pozdního 18. století přes slavné vystoupení Nazarénů v raném 19. století, se tehdy institucionalizovaly i vizuálně v kolektivně kreslené pamětní knize, do níž L. Pollak přispěl 14 přátelskými portréty. Tradičními rituály této komunity byly schůzky v *Café greco* i dalších zábavních podnicích, ceremonie na Ponte Molle a vyjížďky na koních v Cervaře u Říma při svátku patrona malířů sv. Lukáše. Družný život a zábavy umělců prolínaly i do jejich tvorby, stejně jako přátelský styk s místním obyvatelstvem.¹⁴

L. Pollak byl družným typem osobnosti. Ve své rané tvorbě byl zřejmě ovlivněn dílem svého o deset let staršího kolegy a krajana Augusta Riedla, kterého potkal v Římě a jehož L. Pollakem malovaný portrét se nyní nachází v Mnichově. Na A. Riedla navázal L. Pollak malířským stylem i náměty z idylicky líčeného života italských venkovanů. Zatímco během prvních let svého římského pobytu se navzdory svému úsilí, podpoře přátel a uznání svých kolegů nedočkal výraznějšího úspěchu, s mezinárodním etablováním italského žánru v malířství nastal i v jeho kariéře obrat. Koncem 30. let 19. století bylo Pollakovo plátno pod názvem *Pastýř*, dnes nezvěstné, zakoupeno jakousi zámožnou dámou. Od té doby malířova „hvězda“ už stoupala na vrchol oblíbenosti ve 40. letech 19. století, kdy jeho díla byla získávána do předních aristokratických i panovnických sbírek. Jedním z příznaků tohoto uznání se staly návštěvy Ludvíka Bavorského a portugalského krále v Pollakově římském ateliéru roku 1855.

Už dlouho předtím, než se Pollakova umělecká kariéra plně rozvinula, začal vystavovat i v Praze. Později více či méně pravidelně obesílal svými díly pražskou výroční výstavu umění a občas též uskutečňoval kratší návštěvy Čech.¹⁵ I když výstava umění v Praze nebyla jediným prostředníkem kontaktů Čech s L. Pollakem a jeho italským žánrem, dávají o nich katalogy této výstavy základní přehled.¹⁶

13 GARMS, J. (ed.) *Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione* (kat. výst.), Museo di Roma, Roma 1972.

14 JUSTINUS, O. *Deutsche in Italien*, Leipzig 1892; KRUGTEN, D. van. Nadorp, Franz, *Neue Deutsche Biographie* 18, Berlin 1997, S. 693–694; FÜHRICH, J. *Lebenserinnerungen*, o. J., S. 38; BOTT, G. — SPIELMANN, H. (eds.) *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen. Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde* (kat. výst.), Germanisches National Museum, Nürnberg 1991; FRANK, M. B. *Romantic Painting Redefined: Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*, Ashgate Publishing, 2001.

15 V Praze, kde měl své příbuzenstvo, pobýval L. Pollak roku 1841, v Karlových Varech roku 1855 a v Mariánských Lázních roku 1873.

16 Následující přehled Pollakových obrazů vystavených v Praze odkazuje letopočtem na rok jejich zdejšího vystavení: *Panna Marie s Ježíškem*, 1831, čís. kat. 12; *Portréty rodičů malířových*, 1831, čís. kat. 23 a čís. kat. 24; *Výjev ze života rodiny italského zahradníka*, 1835, čís. kat. 11; *Pasáček v římské Campagni*, 1840, čís. kat. 41; *Neapolské děvče s dítětem*, 1840, čís. kat. 37; *Graciosa (Pastýřka s jehnětem)*, 1841, v katalogu výstavy ani ve veškerých jeho

Italské žánry L. Pollaka, jejich vývoj a přijetí v malířově vlasti lze rekonstruovat také podle odezvy zdejšího tisku, která zahrnovala rovněž zprávy o umělci, jeho kariéře a tvorbě z „druhé ruky“. Tyto zprávy lze dále dávat do souvislosti s Pollakovými díly dnes známými z veřejných sbírek i aukcí umění, byť tato souvislost zůstává často hypotetická. Tak jako v jiných případech, jsme odkázáni vesměs na názvy obrazů nebo i jejich slovní popisy a další charakteristiky v dobovém tisku. Proto i v případě L. Pollaka je potřebná rekonstrukce jeho díla záležitostí, kterou by mohly zpřesnit jen další objevy a bádání.

Charakteristickým dílem uvádějícím tvorbu z Pollakova raného římského období je jeho *Malý pasáček hrající na píšťalu*, obraz z roku 1833. Motiv chudého mladého píštěce, *pifferari*, navazoval na motiv pastevce jako základní postavu jižní idylly a patřil k nejrozšířenějším motivům malovaného italského žánru. Také L. Pollak sám později vytvořil repliku svého obrazu a motiv vícekrát opět zpracoval.¹⁷

Zralá fáze Pollakovy tvorby se začíná v polovině 30. let 19. století a pokračuje ve 40. letech, kdy malíř sledoval dobové zvyklosti malířství, využíval příklad umění starých mistrů a přitom akcentoval čistotu výrazu, citové složky díla i preciznost formy.¹⁸ V této fázi malíř dokázal mistrně skloubit preferovanou idylickou náladu výjevu s co možná malířsky přesným, realistickým záznamem detailu odpovídajícím vkusu dobového publika. Smíření tradičního idealismu s požadavky obrazové iluze v době objevu a rozvoje fotografie představovalo základ jeho tehdejšího úspěchu. Zvláště cenná byla malířova dovednost ztvárnit látky z lidového života Itálie, podle dobové formulace „oduševnělé přátelskou a milou grácií.“¹⁹

-
- dotacích není dílo uvedeno; *Římská pastýřská rodina*, 1842, v katalogu výstavy ani ve veškerých jeho dotacích není dílo uvedeno; *Žena čtoucí dopis*, 1847, čís. kat. 69; *Turkyně na mořském pobřeží*, 1848, čís. kat. 122; *Diana*, 1849, čís. kat. 134; *Preciosa*, 1852, čís. kat. 15; „Pseudo-Pollak“, *Ave Maria*, 1854 — v katalogu výstavy ani ve veškerých jeho dotacích není dílo uvedeno; *Bohemia* 27, 8. 10. 1854, příloha k č. 238, s. 4 a *Bohemia* 27, 20. 10. 1854, č. 248, s. 3; *Římský pasáček s píšťalou*, 1854 — v katalogu výstavy ani ve veškerých jeho dotacích není dílo uvedeno; srov. pozn. 17; *Melusina*, 1856, v katalogu výstavy ani ve veškerých jeho dotacích není dílo uvedeno. (H. Pollak, 1869, *Vlaská selka s dítětem*, čís. kat. 250); (H. Pollak, 1869, *Milek (Amor)*, čís. kat. 251); *Mojžíš a jeho sestra Miriam*, 1877, čís. kat. 441.
- ¹⁷ Dílo (olej, plátno, 39 × 47 cm) bylo 18. 9. 2009 předmětem aukce (Hampel Kunstauktionen, München) pod názvem *Italský pasáček sedící na skalisku*. Pollakův obraz „známého a oblíbeného pasáčka s píšťalou“, zmiňuje *Bohemia* coby jednu ze dvou malířových vystavovaných prací; viz *Bohemia* 27, 8. 10. 1854, č. 238, s. 4. — Malíř roku 1857 zhotovil obraz shodné kompozice i podružných detailů, avšak v jiné barevné tonalitě, v poněkud sušší malířské technice a plošnějším znázorněním. Dílo je známo pod názvem *Malý pasáček hrající na píšťalu u Claudiina akvaduktu v římské Campagni*. Obraz (olej, plátno, 25 × 29,5 cm) byl předmětem několika aukcí. Na jedné z nedávných aukcí (24. 11. 2013 Adam's, Dublin) byl prezentován obraz rozměry téměř totožný (olej, dřevo, 23,5 × 29 cm), pod názvem *Malý chlapec s píšťalou, podle Louis-Léopolda Roberta*.
- ¹⁸ Viz stručnou charakteristiku Pollakova malířského stylu a tematického zaměření v rámci idylického italského žánru; viz PRAHL, R. (ed.) *Ach! Italia, cara mia! Umělci z Čech XIX. století a Itálie* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 2011, s. 16.
- ¹⁹ MÜLLER, A. *Kunstnotiz*, *Bohemia* 15, 9. 10. 1842, č. 121, s. 3. Dobově zdůrazňovaná „gracie“ ve vzhledu italského lidu se projevovala i mimo pojednáváný žánr.

Dobovému publiku při malovaných italikách učaroval zvláště ženský půvab. Uplatnění stereotypu vzhledu a pohybu Italů a inspiraci obrazem ženy ve starém umění rozvíjel vedle mnoha dalších tehdejších autorů i L. Pollak. Postavu italské ženy, zpravidla se zdůrazněnou fyzickou krásou, provázel lichotivý, tělesné dispozice podporující oděv, byť často „ušíť“ z nejprostších tkanin, a rovněž už zmíněná „přirozená grácie“ postoje či pohybu. Přitom obraz ženy právě v malovaných italikách nacházel pro ztělesnění krásy svůj protějšek i v ženské důstojnosti kodifikované mateřstvím. Motiv mateřství, takřka sakralizovaný v době *biedermeieru* s jeho důrazem na hodnoty rodiny, se zvláště dobře uplatňoval v převážně katolickém prostředí a se vzory náboženského umění starých italských mistrů.²⁰

Počátek zralé fáze Pollakovy tvorby nejlépe reprezentují už rozměrnější a výpravně pojaté obrazy s venkovskou rodinou z poloviny 30. let. Roku 1835 L. Pollak vytvořil obraz *Pastýřova rodina* a roku následujícího obraz *Římská pastýřská rodina*.²¹ Obě dnes fyzicky známá díla jsou téměř totožná. Vyjma drobných odchylek v barvách zobrazovaných motivů a v přídatcích detailů na později zhotoveném plátně jsou takřka k nerozeznání. V obou výjevech se v popředí nachází půvabně sestavená skupinka pastýřovy rodiny: pastýř se dvěma ženami, malým děvčátkem a nemluvnětem v košíku spočívajícím na hlavě klečící, na diváka upřeně pohlížející ženy. Skupinka Jižanů je zasazena do příhodného prostředí: kamenitá pobřežní zem, stejně jako kaplička v levé partii, drobná figurální stafáž v pravé partii a blankytně modré nebe příhodně lemují protagonisty výjevu.

Obě díla z počátků vrcholné fáze Pollakovy tvorby se nesla v intencích žánrů *Léopolda Roberta* a v mnohém si s nimi nezařadila. Hladká a precízní technika malby, svěží barevnost a syté světlo, stejně jako kompozice obrazu dávají vzpomenout např. na Robertovo plátno *Mladé dívky z Procidy dávající pít rybáři* z roku 1827. Právě uvedené dvojici obrazů jsou způsobem provedení velmi podobné další dva obrazy, o nichž máme vizuální evidenci.²²

Roku 1841 L. Pollak v Praze dokončil a vystavil své mistrovské dílo *Graciosa: Pastýřka s jehnětem*. Zájem o lidskou totožnost osob z lidu se projevoval i v názvech obrazů nesoucích jména modelů a zejména modelek, na pomezí malovaného žánru a portrétu. Také L. Pollak, jak je patrné z názvů jeho obrazů, se v tomto směru držel progresivních tendencí malovaného žánru.²³ Dobová kritika informuje i o dalším z děl,

20 PRAHL, R. (ed.) *Ach! Italia, cara mia! Umělci z Čech XIX. století a Itálie* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 2011. Vynikajícím příkladem této tvorby je Pollakův obraz *Mladá Italka s dítětem* (první polovina 40. let 19. století, olej, plátno, 75 × 100 cm, sbírka dr. Hořavy).

21 *Pastýřova rodina*, 1835, olej, plátno, 100 × 103 cm, Hamburger Kunsthalle. Obraz byl roku 1972 pod čís. kat. 290 prezentován na výstavě *Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione* v Římě; viz GARMS, J. (ed.) *Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione* (kat. výst.), Museo di Roma, Roma 1972.

22 Obraz *Italská dívka s dítětem* byl do roku 1920 součástí německé císařské kolekce. Další stylově i námětově velmi blízké plátno *Matčino přivítání* zdobilo slavnou kolekci vévody Sunderlanda ve skotské Trentham Hall.

23 Současná lokace obrazu *Graciosa* není známa. Roku 1852 L. Pollak v Praze vystavil obraz *Preciosa*; viz pozn. 16. Ve Francii byl jedním z prvních malířů „žánrových portrétů“ Ernest

jež Pollak namaloval ve stejné době jako *Gracioso*. Byl jím obraz *Poutník*, zapadající do linie italského žánru, leč pražské publikum minul, jsouc Pollakem zaslán do Vídně.²⁴

V polovině 40. let Pollak nacházel inspiraci také v Neapolsku, lákajícím malíře žánru neméně než krajináře. Pokud byly tamburínou vybavené tanečnice *tarantelly*, výjevy z vinobraní a sběru pomerančů z okolí Neapole častými náměty maleb L. Roberta, teprve kolem poloviny 19. století doznaly největší obliby. Urostlými postavami Neapolitánek a Neapolitánů se tehdy žánrové malby vystavované v evropských metropolích umění jen hemžily. L. Pollak se těchto látek dotkl už předtím. Roku 1845 vytvořil obraz *Mladá Neapolitánka s dítětem*.²⁵ Jde o zachycení ztepilé a krásně oděné mladé matky, jež ve svých dlaních třímá své nahé robátko a v gestu pozdvižených paží jej někomu ukazuje — snad otci dítěte — stojícímu pod terasou, na níž matka s dítětem spočívá. Výjev působí o to naléhavěji, že jejich siluety se odrážejí od blankytného pozadí zobrazujícího do dále ubíhající moře a nebe. Malíř příležitostně zasahoval svou tvorbou i do výslovně orientálního žánru, např. malbou *Turkyně na mořském pobřeží* z konce 40. let.

Pollakova pozdní tvorba od konce 50. let a ze závěru jeho života se rozšiřovala mimo malířovu specializaci, s obměnami všeobecně oblíbeného motivu dívky a ženy. Častěji se obracela k antické mytologii i lidové pohádce tak, jak to odpovídalo proměnlivému očekávání publika kupujícího umění. Malíř však až do konce života nikdy zcela neopustil žánrovou malbu s látkou ze života lidu, poplatnou tradici romantiky a *biedermeieru*. Příkladem jeho díla ze závěru života je *Malý bavič* z roku 1877.²⁶

Obraz *Po koupeli* z pozdní fáze malířovy tvorby ještě odkazuje k původním mistrům italského žánru²⁷ a z dnešního hlediska se vyznačuje mistrnou prací se světlem, jen delikátně zdůrazňujíc lákavé partie ženského těla. Pozdní tvorbu Leopolda Pollaka dobře charakterizuje i ztvárnění *Mladé Rusky* z roku 1867.²⁸ Dílo vzniklo už v době, kdy se L. Pollak od chvějivých světlostinných efektů a „šťavnaté“ malby vrcholné fáze své tvorby uchýlil k uhlazenějšímu, místy až suchému způsobu malby.

Hébert, obnovitel tradice historické malby spojené s italským žánrem. Na *Světové výstavě v Paříži* roku 1855 vystavil obraz nazvaný „Crecenza“. Osmiletou nositelku tohoto jména malíř při svém pobytu v San Germano roku 1854 pravidelně vidával sedávat pod oknem šatlavy, v níž byla vězněna její matka; viz VOTTERO, M. *La peinture de genre en France, après 1850*, Rennes 2012, p. 151.

24 Dílo je nyní v majetku hamburské Kunsthalle; MÜLLER, A. *Kunst-Notiz, Bohemia* 14, 7. 12. 1841, příloha k č. 147, s. 4.

25 *Mladá Neapolitánka s dítětem*, 1845 (olej, plátno, 37,5 × 50,5 cm, soukromá sbírka). Dílo bylo 26. 3. 2004 předmětem aukce (Hampel Kunstauktionen, München).

26 *Malý bavič*, 1877 (olej, dřevo, 67 × 89,5 cm, soukromá sbírka). Dílo, původně z vlastnictví Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, bylo 9. 4. 2002 předmětem aukce (Sotheby's, London).

27 Pollakova *Něžná žena* nemá ve výrazu tváře ani v poloze těla daleko k dívce z někdejšího obrazu Léopolda Roberta *Dvě koupající se, kostým ze San Donata* z roku 1827. Robertovo dílo se nalézá v *Musée des Beaux-Arts* v Nantes. Pollakův obraz *Po koupeli* (olej, plátno, 50 × 63 cm) byl v roce 2012 předmětem aukce (Düsseldorfer Auktionshaus).

28 *Mladá Ruska*, 1867 (olej, plátno, 76 × 100 cm). Dílo bylo v roce 2012 předmětem aukce (Düsseldorfer Auktionshaus).

PRAŽSKÉ PŘIJETÍ POLLAKOVÝCH ŽÁNŘŮ

L. Pollak měl v Praze před ostatními umělci ze zahraničí výhodu, že mohl na zdejší výroční výstavu umění své obrazy zasílat ještě před jejím otevřením zahraničním malířům, protože měl status našince. Pražské publikum bylo s Pollakovou tvorbou poprvé seznámeno už v roce 1831, kdy se malíř na výroční výstavě prezentoval třemi — nikoli žánrovými — obrazy, a coby malíř žánrů se L. Pollak zdejšímu publiku poprvé představil roku 1835 obrazem s motivem jistě pečlivě zvoleným, vzhledem k typickým zájmům éry biedermeieru i ke kulturnímu „image“ Itálie: *Výjev ze života rodiny italského zahradníka*.²⁹

Výroční výstavu roku 1840 L. Pollak obeslal už dvěma obrazy: *Pasáček v římské Campagni* a *Neapolské děvče s dítětem*. Ocenil je recenzent periodika *Bohemia* věnujícího z tehdejších pražských periodik nejvíce místa výtvarnému umění, univerzitní profesor a estetik Anton Müller. Znění dobových posudků obrazů z doby, kdy byli čtenáři odkázáni jen na jejich slovní popis, je zajímavé z mnoha hledisek a neslouží jenom k dodatečné věcné identifikaci uměleckých děl. Těžištěm popisu byly u menších obrazů s jednodušším výjevem jako v tomto případě idealizovaná fyziognomie a charakterové rysy postav. „Pro každého by bylo těžké zvolit mezi (Pollakovým) pasáčkem z Campagne a jeho malou neapolskou chůvou. Chlapecův obličej je ideálně krásný a navíc živý a opravdově zobrazený. Jde o živý obraz, jako kdyby krásný hoch seděl přímo před malířem. Pod bohatým hnědým obočím září jako oheň pár očí. Na tvářích otevřeně, odvážně a radostně vyhlížejícího hochu žhne červeň zdraví a nevinnosti. Nemůžeme se odpoutat od líbezných životných a ideálních rysů tohoto pasáčka, který sedí ve svém chudém pasteveckém oděvu a vyhlíží jako budoucí hrdina. Neapolská dívka je důstojným protipólem k pasáčkovi. Milostně se naklání nad nemluvnětem, jehož spánek má střezit. Její tvář je stejně ideálně krásná a životem prohrátá jako obličej pasáčkův a její postoj je jemný a graciózní. Malíř jí připsal věk okolo deseti let a přes její ohnivé, v budoucnu nebezpečné oči zachytil její dětskou čistotu a jemnost, a to tak, že její úzkostná starostlivost o spánek tohoto nejmladšího ze všech jejích sourozenců diváka takřka dojme. Takové žánrové obrazy umělci a vlasti, k níž náleží, dělají čest.“³⁰

Takový popis obrazu implikující jeho sympatizující hodnocení vede čtenáře k pochvalnému závěru, z něž je zřejmé, že malíř se „strefil“ do očekávání recenzenta i většinového publika. V případě A. Müllera, kritické autority na dobové umělecké scéně Prahy, však šlo o víc — o skutečné souznění malíře se základní kritikovou doktrínou. Výslovně to plyne z pozdějšího posudku *Římské pastýřské rodiny*, kde recenzent píše o umění zpřítomňujícím „vyšší idyly“ a oceňuje malířovo zaměření na „hezké životní poměry“: „Pollak obraz namaloval pro sbírku hraběte Ludviga Arca v Mnichově, kde bylo dílo mistrně převedeno do litografické podoby panem Hohem. Pollak žije v Římě a jeho okolí, ale nebyly to pro tentokrát ty krásné podoby žen a mužů, pastýřů a pastýřek z Campagne, které ho nadchly pro malířské zobrazení, nýbrž spíše jejich hezké

²⁹ Viz pozn. 16; *Bohemia* 8, 29. 5. 1835, č. 64, s. 1.

³⁰ MÜLLER, A. Die akademische Kunstausstellung vom Jahre 1840, *Bohemia* 15, 26. 5. 1840, č. 63, s. 4.



Leopold Pollak, *Pastýřova rodina*, 1835, olej, plátno 100 × 103 cm, Hamburger Kunsthalle, inv. č. HK-3323.

životní poměry. Pollak je ve svém umění básníkem idyly vyšší úrovně. V zmiňovaném obraze nám ukazuje scénu rodičovské radosti, která nemohla být myšlena a znázorněna domáctěji. Matka, která nese své prvorozené nemluvně v lýkovém košíku na hlavě, je na své náročné cestě zastavena svojí známou a její malou sestrou, které se chtějí pokochat pohledem na děťátko. Matka s hrdou radostí pokleká a šťastný manžel mezi tím odhaluje košíček. Malá dívenka vztahuje ruce k malému spícímu robátku, což jeho otce srdečně těší. Přitom si ani nepovšiml snahy starší dívky naslouchat, jak děťátko dýchá. Pocity všech čtyř osob se v obraze setkávají v účelném souznění. Pollak se řadí v oboru současné žánrové malby k absolutní špičce. Tak čistě, jasně a důmyslně zachycuje to hezké. Muž, který je schopen zachytit krásu toliko čistě a důvtipně

jako on, nám a naší vlasti ještě dalšími svými podařenými obrazy bude ke cti. Zobrazením (mladého bezdětného páru) v levé partii středního plánu obrazu chtěl možná Pollak nepřímou poukázat na protiklad neplodného domluveného manželství.³¹

Zde je charakteristické i to, jak kritik domýšlí potenciální děj či příběh za většinou statickými výjevy Pollakových obrazů.

Poznámky o způsobu staršího pražského vnímání Pollakových italských žánrů lze uzavřít nad dalším Müllerovým posudkem, tentokrát obrazu *Graciosa*, v němž recenzent mj. užívá označení „mravní gracie“ a hájí obrazy před „frivolním“ způsobem jejich vnímání: „... náš rodák, dovedný malíř žánru Leopold Pollak, opustil na nějakou dobu Řím, aby po dlouhé době opět uviděl rodinu. A čas v Praze chtěl využít k dokončení obrazu, který bohužel nezůstane v Čechách, nýbrž poputuje do Mnichova. Obraz je nyní dokončen a já se jej pokusím popsat do takové míry, jak jen mi to chladná písma dovolí. Člověk by si mohl představit přitažlivý stín hustého jižního lesa, skrze jehož větve se prodírá teplé světlo z italského nebe. Světlo dopadá na měkký trávník a v popředí se blyští zastíněný pramen průzračné vody. Toto místo si našla malá pastýřka, dobře živěná a hezky formovaná, přibližně šest či sedm let stará. Zvolila zde své místo odpočinku. Uvolněně leží v trávě, pravou rukou si podpírá hlavu a v levé drží své milé jehně. Jehňátko má své přední nožky zakotveny v dívčíně klíně. Oba si hoví v osvěžujícím chládku a plně k sobě přilínají. Odpočívají, ještě nespí. Dívka má přitom otevřená, plamennou září blyštivá očka a její zraky upoutají na první pohled nejen svým hezkým tvarem, nýbrž i krásným klenutým obočím. Tvar jejího obličejce je ideálně krásný a pocit z něj v divákově nitru přetrvává. Nahá kůže dívky je namalována nádherně, a přestože je jehňátko ztvárněno poněkud disproporčně, jeho poloha působí nenuceně a graciózně. Je-li tento výjev možné pokládat za malířské vyjádření situace *dolce far niente*, jde o velmi graciózní pojetí. Velmi zajímavé rysy obličejce malé pastýřky dávají vyniknout její vážnosti i nevinnosti. Takovouto nevinností nás přesvědčují a poutají andělé Rafaelovi. Jehňátko vypadá, jakoby chtělo přerůst pastýřku, a skupinka vzbuzuje velmi uspokojivý dojem. Obraz přitom skvěle ukazuje závislost dětské nevinnosti na zvířatech. Pollakův pasáček a jeho malá chůva jsou přátelům umění z pražských výstav již dobře známy. Netvrdím, že zde probíraný obraz předstihl starší malířovy obrazy, ovšem každý, kdo obrazy porovná, může stěží zvolit, který z nich je krásnější. Leopold Pollak tímto svým obrazem jen potvrdil svou genialitu a představil se jako vynikající žánrový malíř. Jemný a frivolitou nikterak neposkvřněný smysl umožňuje vnímat Pollakovy obrazy rovněž ze strany mravní gracie, která je nakonec duší a životem všeho hezkého.“³²

S Müllerovou smrtí roku 1843 skončila pro L. Pollaka v Praze hlavní éra obdivné pozornosti, jejíž stupeň vyjadřoval už rozsah zmínek věnovaných jeho dílu mezi stovkami jiných. Pozdější Pollakovy pražské zásilky se vyznačují jistým kolísáním a přes stále zdvořilé přijetí také rostoucími výhradami na zdejší straně. Tak roku 1847 malíř zaslal obraz *Žena čtoucí dopis*, tedy dílo s obecným a nadto velmi tradičním motivem žánrové malby. Bylo zde sice (zřejmě právem) označeno za autorovu vedlejší práci, přesto si „obraz mladé dívky čtoucí dopis zaslouží pozornost pro bri-

31 MÜLLER, A. Kunstnotiz, *Bohemia* 15, 7. 10. 1842, č. 120, s. 4.

32 MÜLLER, A. Kunst-Notize, *Bohemia* 14, 3. 9. 1841, č. 106, s. 4.

lantní užití světlo-stinných efektů.³³ A jeho obraz *Turkyně na mořském pobřeží* vystavený následujícího roku by si podle kritika v *Bohemia* zasloužil většího pojednání, které mu se ale on sám v posudku dále nevěnoval.³⁴ A ještě o rok později vzbudil na pražské výstavě pozornost Pollakův obraz *Diana*. Dostalo se mu sice obsáhlého popisu, ale i duchaplného hodnocení naznačujícího rozpaky či tápání komentátora: „je největší chybou obrazu, že tato kráska, žena bujných tvarů, je krásnější, nežli Diana ve skutečnosti byla.“³⁵ Tato formulace obsahuje zároveň „útok“ proti idealismu italského žánru i proti tendenční erotizaci, a odmítá tak vlastně základy původního vřelého přijetí Pollakovy tvorby v Praze.

Uvedme zde poslední obsáhlejší citát vztahující se k pražskému vystavení obrazu *Preciosa* roku 1852 a dokládající při vši úctě už také pražské přiřazení L. Pollaka k představitelům salonního umění. Roste tu odsouzení dvojznačné praxe, u nichž je stereotyp lákové dívky či ženské krásy jen podle potřeby doplňován či obměňován národním koloritem: „Krásné blond vlasy, velké vlhké oči, bujné růžové rty, to vždy najde své obdivovatele. To vše a to, že L. Pollak umí malovat, je všeobecně známé. Krásná postava vynikne jako živá v jasném a ostrém osvětlení. Proti ní by nemohl nikdo nic namítnout, leda snad proti uměleckému směru, ke kterému náleží. Ženská краса snadno upoutá a nadchne. Není divu, že ji malíři rádi ve svých obrazech představují. Každá věc však chce své jméno. To se pak taková краса rozešle do různých zemí, např. do Tyrol, do Hindustanu a tak podobně, a poetická literatura všech národů a jazyků jí pak musí propůjčit pojmenování. Pak vykukuje ona краса z tropických rostlin a jmenuje se *Šakuntala* nebo *Damajanti* (č. k. 50, od Marie Wiegmann), nebo se přišije od pasu dolů dívce hadí ocas — *desinit in piscem mulier formosa superne* — a jmenuje se *Melusina* nebo dostane červenou čepičku na hlavu a tamburínu do ruky a jmenuje se *Preciosa* anebo dostane namísto červené čepičky tyrolský klobouk a namísto tamburíny košík s květinami a jmenuje se *Zillertalerská květinářka* a pověsí se pak v této podobě pod č. k. 192 a dělá čest svému tvůrci, Stielerovi z Mnichova.“³⁶

Roku 1854 se L. Pollak na pražské výstavě dostal do ještě větších potíží. *Bohemia* totiž popsala malý obraz *Ave Maria* zachycující „modlící se římskou ženu se dvěma dětmi po boku“ prezentovaný jako dílo Pollakovo, coby plagiát. Později autora díla pojmenovala jako „Pseudo-Pollaka“ a obraz byl pranýřován coby plagiát malířova staršího obrazu *Sicilské dostaveníčko*.³⁷ Kritik vyjádřil podiv nad tím, že právě L. Pollak své jméno propůjčil plagiátu, a zmínil některé umělce větší pověsti, jež by prý mělo toto neštěstí spíše potkat. Vzhledem k těmto formulacím se zdá být jednoznačné, že kritik za autora „plagiátu“ pokládal samotného L. Pollaka, a že tedy šlo v tomto případě koneckonců o útok na kvalitu tvorby tohoto malíře. Dotyčný obraz se snad sice nakrátko octl na pražské výstavě, ale nebyl zahrnut do jejího katalogu. Incident zřejmě souvisí s častými protesty dobové pražské kritiky umění proti tomu, že zdejší výstavu mnozí malíři ze zahraničí obesílali rutinně, svými méně významnými díly.

33 *Bohemia* 20, 2. 5. 1847, č. 70, s. 3.

34 *Bohemia* 21, 29. 7. 1848, č. 129, s. 4.

35 *Bohemia* 22, 26. 5. 1849, č. 125, s. 8.

36 *Bohemia* 25, 25. 5. 1852, č. 84, s. 3.

37 *Bohemia* 27, 8. 10. 1854, příloha k č. 238, s. 4 a *Bohemia* 27, 20. 10. 1854, č. 248, s. 3.

Naproti tomu L. Pollakovi tehdy věnoval kladnou zmínku časopis *Lumír*, který měl pro výtvarné umění vyhrazeno poměrně málo místa. Informoval o prestižní objednávce a nákupu jiného jeho díla i o aktuálních malířových poměrech a způsobu vytváření „dekorativních“ obrazových protějšků.³⁸

L. Pollak obeslal pražskou výstavu naposledy roku 1877, a to výjevem náboženským. Své poslední, do oblasti malovaného žánru částečně zasahující dílo zaslal L. Pollak — budeme-li považovat v katalogu k pražské výroční umělecké výstavě roku 1869 u obrazu *Vlaská selka s dítětem* uvedené jméno autora „H. Pollak“ za zavádějící — z Říma do Prahy roku 1856. Obraz *Melusina*, dle všeho kladoucí důraz na ladné křivky ženského těla, však už svým vznikem spadal do období, kdy pražská kritika z pozic časopisu *Bohemia* zastávala převážně odmítavý postoj vůči L. Pollakovi. Na rostoucí erotizaci výjevů s obnaženým ženským tělem, která se stala jedním ze stereotypů salonního malířství, reagovala dobová většinová kritika stereotypem odmítání. „Cesta, kterou jdou obrazy od Riedela a Pollaka, jejich *Šakuntala* a *Melusina*, kde se ukazují ženské končetiny jenom proto, aby byly ukázány, je nesporně pochybná — zde končí důstojnost umění a začíná služba luxusu a vychytralé prostopášnosti.“³⁹

Stanoviska časopisu *Bohemia* z 50. let v podstatě kopírovala výhrady tehdy vznášené většinou publicistikou proti figurálnímu umění současnosti od Francie až po střední Evropu. Jestliže se s podobně paušální dobovou kritikou nelze z dnešního historického hlediska zcela ztotožnit, pak to tím spíše platí v případě tvorby L. Pollaka.

Podivující je zjištění, že ani jeden z patnácti Pollakových obrazů, zahrneme-li i „Pseudo-Pollakovu“ *Ave Maria* a z Říma do Prahy roku 1869 zasláné obrazy a vystavené pod umělcem jména „H. Pollak“, které byly mezi lety 1835 a 1877 malířem z Itálie do Prahy zaslány a vystaveny na zdejších výročních výstavách umění⁴⁰, není uveden v seznamech nákupů z těchto výstav v archivu Národní galerie v Praze.⁴¹

ZÁVĚR

Pollakova tvorba dosahovala nejvyšších kvalit a také získala mezinárodní odezvu od přelomu 30. a 40. let 19. století. Později, kdy už malíř svými díly obeslal pražskou výstavu častěji, tu rostlo jejich kolísavé hodnocení, byť nechyběly ani kladné poznámky

38 Chvalně známý malíř Leopold Pollák, rodilý Čech, zotaviv se v Římě z nebezpečné choroby, zhotovil pro krále Württenberského velký obraz „zlostných děvčat,“ vděčný to pendant k známému a oblíbenému obrazu „zvědavých děvčat“; viz *Lumír*, 16. 2. 1854, příloha k č. 3, s. 12; mimochodem, tento obraz představuje trojici tázavě vyhlížejících děvčátek ve slují u studny a lze jej zřejmě ztotožnit s nedávno zveřejněným Pollakovým dílem *Tři dívky v jeskyni* (olej, plátno, 102 × 138 cm, soukromá sbírka). Dílo bylo 22. 9. 2007 předmětem aukce (Kastern, Hannover).

39 *Bohemia* 29, 4. 5. 1856, příloha k č. 107, s. 603.

40 Viz pozn. 16.

41 Ani kniha akvizic Krasoumné jednoty (AA 1259/1a) ani seznamy soukromých nákupů z výročních výstav Krasoumné jednoty (Společnost vlasteneckých přátel umění, AA 1014) neudávají informaci o koupi některého z Pollakových děl zasláných z Itálie do Prahy.

připomínající Pollakovo mezinárodní renomé a zároveň odkazy na jeho díla v cenově přístupnějších formátech a technikách malby: „Němečtí umělci v Itálii, Stahl v Benátkách, Pollak, Riedel a Lehmann v Římě, kteří většinou pracují pro Angličany, jsou všichni skoro tak dobří v akvarelu jako v oleji.“⁴²

Téma italské každodennosti a venkovského folkloru bylo v evropském malířství opouštěno od 70. let 19. století, mj. i ve prospěch příslušných látek z jednotlivých národních prostředí. L. Pollak i v pozdní fázi své tvorby zůstal malířem, jehož si evropské publikum kupující obrazy cenilo, jak o tom svědčí i formáty jeho obrazů. Avšak umělcova vrcholná fáze se kryje s kulminací „italského žánru“ na evropské scéně. L. Pollak byl rovněž jediným italským rezidentem z Čech, který se tomuto oboru malířství soustavně věnoval. Lze dokonce tvrdit, že byl jedním z průkopníků malovaného žánru v pražském a zvláště v národně českém prostředí, kde tento obor malířství dlouho zaostával za jinými. Díky L. Pollakovi si publikum v Praze navyklo na širší rozpětí malovaného žánru a na jeho obecnější modalitu — na náměty rodinné pospolitosti (*Římská pastýřská rodina*), maternity (*Mladá Neapolitánka s dítětem*), skromného života na venkově (*Pasáček v římské Campagni*) i láskyplné koexistence se zvířaty (*Graciosa*), a díky tomuto malíři si nakonec zvykalo také na vábivé dívčí akty (*Mladá panna s tamburínou*).⁴³

Hodnocení umění zprostředkované periodikem německého pražského prostředí *Bohemia* neodráží zcela smýšlení dobové veřejnosti, publika kupujícího umění a místních umělců, kteří v Pollakově době hledali vlastní, domácí podobu ztvárnění národopisných motivů. Zachycuje jen jednu, a to historicky nejviditelnější vrstvu zdejšího přijetí italského žánru L. Pollaka. Psaná kritika byla poznamenána dobovým moralismem, evropskou polemikou s mezinárodními konvencemi salonní malby i oživanou tradicí akademické doktríny umění, podle níž malovaný žánr byl jen jedním z nižších oborů krásného umění. O tom svědčí jedna souhrnná charakteristika Pollakova italského žánru: „Náš vzácný krajan si zvolil za svůj obor zobrazení života italského lidu. Výborně, i v tomto (oboru) jsou podávány nejen významné výkony, nýbrž i něco skutečně velikého, máme na mysli na příklad žence Leopolda Roberta nebo zповěď loupežníků atd. Avšak malovat hezké dívky jen protože jsou hezkými dívkami a protože jsou oděny do malebných a pestrobarevných krojů, to není pro muže velikých schopností výchozím bodem, jenž je hoden (Pollakovy — AK) velikosti. Takovou otevřenou a s veškerou úctou vyslovenou kritiku je přitom vhodné pokládat za cosi vyššího nežli jednoduše pronesené pochlebování.“⁴⁴

Tato dobová charakteristika psaná z pozic pražské kritiky umění nechtěně potvrzuje historický podíl L. Pollaka jako prostředníka vytváření obrazu národního života i obecnějších trendů umění, kterým pak také mladší malíři z Čech později zasvětili svou tvorbu.

42 *Bohemia* 33, 4. 6. 1860, večerní vydání k č. 131, s. 1225.

43 *Mladá panna s tamburínou*, 1859, olej, plátno, 91 × 144 cm. Dílo bylo 27. 3. 1990 předmětem aukce (Philips, London)

44 *Bohemia* 27, 8. 10. 1854, příloha k č. 238, s. 4.

LEOPOLD POLLAK'S "ITALIAN GENRE PAINTINGS" AND ITS RECEPTION IN PRAGUE

This article refers about painter Leopold Pollak (1806–1880), a native of Bohemia and Roman resident, and it primarily focuses on Pollak's most significant work — the "Italian Genre Paintings." At the time, Italian Genre Paintings was a rather popular form of art across Europe, and Pollak would introduce this style to the people of Prague at annual expositions organized by the local art society *Krasoumná jednota pro Čechy*. The article uses information now available — still largely scattered in various sources — pertaining to Pollak's work. Therefore, this text looks to information about Pollak's art in private collections and galleries, but it also makes use of contemporary publications that covered the public's reaction to Pollak's paintings. To best analyze the reception of Pollak's art in Prague, this article first touches on the following two issues: the specifics and concise history of Italian Genre Paintings in the mid-nineteenth century with an emphasis on the cultural environment in France; and the reception of painted italics and the Italian Genre Paintings at annual art exhibitions in Prague during Pollak's time. The text then discusses the career of Leopold Pollak, him being the only true Italian genre specialist among painters hailing from Bohemia. The contemporary publications covering the public's reaction to the paintings Pollak would send to Prague from Italy between 1835 and 1856 (or rather 1869) are also examined. The reception in Prague was at its warmest in the late 1830s and in the 1840s, but cooled down in the mid-nineteenth century. The contemporary publications are compared with Pollak's works known from public collections and art auctions. The article concludes that Pollak's oeuvre was at its best during the peak of the Italian Genre Paintings across Europe. Pollak, a pioneer of the genre in Prague, enriched the painting style by adding a new dimension with the local Prague audience in mind.