

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

STUDIJNÍ OBOR DĚJINY UMĚNÍ

Diplomová práce

Aneta Klouzová

Viktor Barvitijs (1834-1902)

Praha 2012

vedoucí práce: Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

Bezmrtně děkuji panu profesorovi **Romanu Prahlovi** za inspirativní vedení práce a všem, zejména pak své rodině, díky nimž bylo psaní této práce radostí.

Děkuji také muzeím, galeriím a aukčním síním, které poskytly informace o dílech, dílech i fotografiech Viktora Barvitiáka k reprodukci. Mé díky za umožnění přístupu k určitým dílům patří zvláště vedení Sbírkového ústavu umění 19. století, Sbírkového moderního a současného umění a Sbírkového grafiky a kresby Národní galerie v Praze.

Dorotheum Praha
Galerie Art Praha
Galerie Kodl
Galerie výtvarného umění v Ostravě
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Moravská galerie v Brně
Muzeum umění Olomouc
Národní galerie v Praze
Oblastní galerie Liberec

Děkuji knihovnám za poskytnutí studijního materiálu.

Bibliothèque de la conservation du musée d'Orsay
Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art
Bibliothèque et documentation – Centre d'études slaves
Bibliothèque Michelet
Bibliothèque nationale de France
Documentation de la conservation du musée d'Orsay
Knihovna Muzea hlavního města Prahy
Knihovna Národního muzea
Knihovna Národního památkového ústavu
územního odborného pracoviště v hl. m. Praze
Knihovna Památníku národního písemnictví
Knihovna Ústavu dějin umění AV ČR
Knihovna Ústavu pro dějiny umění FF UK
Národní knihovna v Praze

Za laskavé zpřístupnění Lannovy vily v Praze děkuji vedení Akademie výtvarných umění České republiky, za vstříplivost v Gröbeho vile v Praze děkuji vedení CEELI Institutu a za umožnění prohlídky Schebkova paláce v Praze děkuji vedení Národohospodářského ústavu Akademie výtvarných umění České republiky.

Práce má stávající podobu rovněž díky prof. PhDr. Vítku Vlčáskovi, Ph.D. a PhDr. Richardu Biegelovi, Ph.D., jimž tímto velmi děkuji.

Prohlašuji, že jsem na magisterské práci pracovala samostatn , za použití uvedených pramen a literatury.

V Praze dne 26. dubna 2012



Aneta Klouzová

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. O právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Resumé:

Snahou této diplomní práce je podat co nejucelenější obraz o životě a díle malíře Viktora Barvitia (1834 – 1902), jednoho z předkopníků moderního realismu u nás. Sledování životních osudů a vlivů, jež formovaly jeho umělecký vývoj, umožňuje vnímat dílo tohoto milovníka městského ruchu v kontextu dobového malířství.

Barvitiova tvorba, koncentrující dobové střednědobé oblasti malířství – portrétní studie, historickou malbu, žánr, dosáhla vrcholu za malířova francouzského pobytu mezi lety 1865-1867. Malíř je také pro hbitou reakci na francouzský moderní realismus vedle Karla Purkyně a Soběslava Pinkase oceňován jako jeden z „proroků“ programového realismu v 19. letech.

Roku 1877 byl Viktor Barvitijs jmenován inspektorem Obrazárny SVPU a historie českého muzejnictví mu vděčí za mnohé. Barvitiovo celoživotní působení ve světovém umění, jak na poli tvůrčím, tak na poli teoretickém, z něj činí významnou osobnost českých kulturních dějin.

Nedílnou součástí práce jsou ukázky dobové a pozdější výtvarné kritiky a obrazová příloha. Práce zahrnuje rovněž soupis Barvitiových děl vyskytujících se v českých a moravských muzeích a galeriích, v Národní galerii v Praze, jakož i seznam malířových děl, jež byla předmětem aukcí, a katalog umělcova díla.

English title and abstract:

Viktor Barvitijs (1834-1902)

In this my master thesis I attempt to depicture comprehensively the life-work of Viktor Barvitijs (1834 – 1902), one of the Czech Pioneers of Modern Realism. Tracing the fates and influences that had formed the oeuvre of this fancier of urban turmoil helps us to figure out his position within the context of period art.

Barvitijses creation embraces all main domains of painting of the time: portrayals, historical painting, genre; it has reached its peak during his stay in France between 1865 and 1867. For his immediate reaction to the French Modern Realism and together with Karel Purkyně and Soběslav Pinkas, Barvitijs represents one of the prophets of the Czech Programme Realism. In 1877, Barvitijs got a commission as an inspector of the SVPU Art Gallery; Czech museum culture is a great deal due to his activity on the field. Barvitijses whole life artistic work, both theoretic and practical, make him an important figure of Czech cultural history.

Hooked illustration and period and later reviews make an integral part of my thesis. It also includes the list of Barvitijses art pieces owned by Czech museums and galleries, Czech National Gallery in Prague, the art pieces that were the subjects of auction-sale and the inventory of his art work.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Život a dílo Viktora Barvitia	8
2. 1 Na Akademii a v Café Lorenz aneb mezi Maixnerem a Kosárkem (1849-1860).....	8
2. 2 Ve Hv zdi a ve Stromovce aneb v parku a se smetánkou (1860-1865).....	20
2. 3 V Pa íži aneb kone n ve velkom st (1865-1867).....	29
2. 4 Op t v Praze aneb N mcem nikoli již echem (1867-1883).....	57
2. 5 Inspektorem Obrazárny Spole nosti vlasteneckých p átel um ní aneb bez št tce avšak s perem (1877-1902).....	82
3. Viktor Barvitiu o íma dobové a pozd jší výtvarné kritiky	87
4. Záv r	91
5. Dílo Viktora Barvitia ve sbírkách eských a moravských galerií a muzeí a v prob hlých aukcích.....	94
6. Katalog díla Viktora Barvitia.....	105
7. Seznam použité literatury a odborných pramen	128
8. Seznam vyobrazení.....	134
9. Textové p ílohy.....	156
10. Obrazová p íloha	197

(Z d vodu ochrany autorských práv není možné obrazovou p ílohu v internetové verzi prezentovat.
Obrazová p íloha je sou ástí výtisku diplomové práce, jenž je k dispozici v knihovn Ústavu pro d jiny
um ní na FF UK.)

1. Úvod

Pražské umlecké milieu 19. století bylo bohaté na osobnosti, jež v různých svých postojích – mnohdy však zbarvených shodnými ideály směřujícími k podobnému cíli – daly vzniknout velmi pestrému kulturnímu klimatu. Jednou z těchto osobností byl Viktor Barvitiůs. On sám působí do široké škály umleckých i jiných projevů během svého dlouholetého působení hned na několika polohách – zdánlivě snad jevícími se ne zcela sloučitelnými. Do dějin českého umění se navždy zapsal coby malíř – cítil se být spíše umělcem než Němcem, do dějin muzejnictví u nás působí coby správce Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění a coby odborník na dějiny českého umění 19. století a netřeba opomenout jeho roli na meckého kulturního inovátora, již sehrál ke konci svého života.

Počátky a konec, jež lemují Barvitiůvo působení na poli pražského kulturního života, jakoby se snad ani netýkaly jedné osoby. Přesto se níže zmiňovaná umlecko-teoretická používání jedného ducha. A právě umlecko i jiné peripetie, které formovaly Barvitiůvu činnost vytyčenou onmi dvěma body – prokopníka realismu u nás a odborného muzejníka klonícího se k německým částem obyvatel – by měly být stěžejním tématem této práce. Zejména je pak nasnadě doceňovat Viktora Barvitiůva jako jednoho z těch českých svetonůšů skutečného realismu moderního, novátorského, zažehnutého francouzskými podněty a u nás rozvedeného do místně zbarvených poloh.

Pro pochopení nuancí i zásadních zvrátů v Barvitiův díle je nezbytné sledovat nejen impulsy, které malíř vstřebával ze „světového umění“, ale rovněž jeho v průběhu doby se měnící politické přesvědčení. To se mu také nakonec ze stran českého „tábora“ stalo osudným, když zesnuvše coby přesvědčený Němec byl věčen na delší čas doslova pohřben. Spíše než v českém tisku objevily se zmínky o Barvitiův úmrtí v denících německých. Je proto také vhodné sledovat, jak bylo Barvitiůvo počinání reflektováno dobovou a pozdější kritikou, a ukázky dobové kritiky jsou tak snad pro dokreslení vnímání Barvitiůva díla publikem užitečnou a nedílnou součástí práce.

Soupis Barvitiůvých děl vyskytujících se v českých a moravských galeriích a zejména pak soupis nejvyšší sbírky jeho děl z majetku Národní galerie v Praze, jakož i seznam malířských děl, jež byla předemtem aukcí v různých částech světa, by měly společně s obrazovou přílohou usnadnit orientaci v umlecově díle širokého časového rozponu a učitelnost textu efektivněji.

2. Život a dílo Viktora Barvitia

2.1 Na Akademii a v Café Lorenz aneb mezi Maixnerem a Kosárkem (1849 – 1860)

Tak jako je život každého jedince ovlivněn prostředím, v němž se narodil, ubírala se životní dráha Viktora Barvitia cestami rozbíhajícími se z jeho rodinného hnízda. Nebýt zázemí rodiny Barvitia, vrostlého do složitě národnostního „podhoubí“ Rakousko-Uherska jak českými, tak rakouskými kořeny, psal by se jistě jiný malíř v příběhu Viktora Jiřího Antonína Ondřeje Barvitia uvedli na sv. 28. března roku 1834 matka rakouského a českého původu.¹ Narodil se v Praze jedenáct let po prvorozeném synovi Antonínu Viktorovi (1823 – 1901),² budoucím významném architektu. Otec rodiny zemřel, když Viktor byl ještě nemluvnětem. A byla to dominantní osobnost nejstaršího syna Antonína, která poté přebrala vedoucí roli v rodině.³ Vedle nesporného vlivu prostředí šlechtických úředníků a služebníků, jež oba bratry vybavilo jemnými společenskými mravy, elegantním vystupováním a širokým kulturním rozhledem, měl na Viktora po celý život jistě velký vliv jeho starší bratr Antonín. Beze sporu práv jemu mohl Viktor vděčit za leckterý impuls v uměleckém i osobním životě. Byl to on, kdo jej uvedl do světa umění a kdo mu tak usnadnil jeho první kontakt s malířstvím na pražské malířské Akademii.⁴ Viktor Barvitijs vstoupil na Akademii, v jejímž čele stál tehdy Christian Ruben (1805 – 1875), roku 1849 coby teprve patnáctiletý mladík a studiu malířství se pak věnoval dlouhá léta.⁵ Toho roku byl na Akademii zapsán také o šest let starší Viktorův přítel Hippolyt Pinkas (1827 – 1901), jenž se stal nejen Viktorovým uměleckým druhem, ale také přítelem. Jejich životní osudy se protínaly nejen

¹ Viktorova matka, rodem Němka, Barbora Eggerová (1805 – 1874), dcera dvorního mechanika jeho císařské a královské Výsosti a vévody rakouského Antonína Viktora (po něm také dostal jméno prvorozený syn rodiny), pocházela z Vídně. Domovem Viktorova otce Ondřeje Barvitia (1782 – 1836) byly Nové Hrady – náležící od roku 1621 šlechtické rodině Buquoy – a posléze, když přisobil jako pokladník hraběte Buquoye, byt v pražském Buquoyovském paláci na Malé Straně.

Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitijs, Praha 1938, 12, 135; Zdeněk WIRTH: Antonín Barvitijs, in: Umění Štenc IV, 1931, 296-298.

² Jeho kmotrem byl díky rodinným stykům s arcivévodou sám arcivévoda Antonín Viktor. U něj Viktorova se pak arcivévoda nechal zastoupit hrabětem Jiřím Buquoyem. Proto byla 29. března 1834 příkazem obědu budoucímu malíři přiknuta jména Viktor Jiří Antonín Ondřej.

VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 14.

³ Antonín a Viktor, jejichž bratr Karel – narozen roku 1831 – zemřel v pětiletých letech, měli ještě tři sestry, narozené v letech 1825 – 1829.

WIRTH (pozn. 1) 298.

⁴ Sám Antonín se totiž po absolvování gymnasia, kratšího studia filozofie a práva – ještě před rozhodnutím stát se architektem – přihlásil roku 1843 s přáním stát se malířem na pražskou malířskou Akademii. Jeho skicace, jež plnil v průběhu akademických prázdnin 1843-1844 gotickými studiemi pražských a kutnohorských chrámů, již prozrazují, že meritem jeho zájmu bude v budoucnu architektura.

Ibidem 298-300.

⁵ Podobně dlouho studovali malířství z Barvitiiových souasnůk Quido Mánes i Petr Maixner.

F. X. JIŘÍK: Vývoj malířského ve stol. XIX., Praha 1909, 103; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 14.

v Praze, nýbrž i později ve Francii, kde se odehrály snad nejneproduktivnější a nejneproduktivnější tvůrčí etapy obou umělců. Ovšem nelze předbíhat. Prozatím stojí oba mladíci na počátku svých uměleckých drah.

Viktor Barvitius vstoupil na Akademii v Praze v době, kdy se mnozí její stávající žáci rozprchli do akademií zahraničních. Přitahovala je Belgie,⁶ Francie a zejména Vídeň. Tam se roku 1852 spolu se svými nejoblíbenějšími žáky uchýlil Christian Ruben.⁷ Skupina žáků, kteří tehdy na pražské Akademii setrvali, sestávala z Haushoferovy krajinářské přípravy. Viktorovými spolužáky tak načas byli Julius Mařák, Václav Kroupa, Leopold Stephan, Alois Bubák, Hugo Ullik, Adolf Kosárek, Vilhelm Riedel a František Zvěřina. Je zřejmé, že z nich kterých Barvitiových druhů z Akademie se stali jeho dobří přátelé. Přátelské pouto jej pojilo k Melkovi, Popelíkovi, Maixnerovi, Scheiwlovi, Ullikovi, Františku Čermákovi a Juliu Mařákovi, z nichž každý mohl Barvitiu obohatit nejen ve sféře osobní, ale rovněž ve výtvarném projevu.⁸

O tom, jak probíhala výuka na Akademii pod vedením Rubenovým, Barvitiův zpravil tená e Politik roku 1863 Karel Purkyně.⁹ Bez servítek přibližuje, jakým striktně daným metodickým postupem – od kresby podle předloh, přes kresbu antických sádrových odlitků, po kreslení aktu podle živého modelu – museli žáci projít, než mohli vzít do rukou barvy a malovat olejem, a otevřeně lituje žák, jež byli v podstatě odkázáni na samouku. Zatímco Purkyně se se svým založením nemohl tomuto postupu než otevřeně vysmívat, nezdá se, že by se Barvitiovi plně tímto krokem nijak přizpůsobil. Ba právě naopak. Viktor Barvitius mohl pro své trpělivé, poádkumilovné povaze podobný, jasně vymezený, postup uvítat. Metody, jež mu byla vštepována za studií na pražské Akademii, se pak vlastně v průběhu své malířské

⁶ Na belgickou Akademii odešli v roce Barvitiův příbuzní na pražskou Akademii Jaroslav a František Čermákové, rok poté Karel Javorek s Emilem Zillichem a později ještě Gustav Poppe.

VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 14.

⁷ Na vídeňskou Akademii docházeli Karel Svoboda, J. M. Trenkwald a následoval je také Julius Mařák.

⁸ Na Scheiwlovi, Ullikovi, Čermákově a Mařákovi také Barvitius procvicoval své portrétní umění.

VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 16.

Barvitiův pozorovatelský talent, jenž malíř od počátku uměle uplatňoval v podobiznových studiích svých přátel, byl také po mnoha letech doceněn. Ještě roku 1913 byly Barvitiůvy podobiznové studie ve Zlaté Praze v rámci o tehdy probíhající Jubilejní výstavě Umělecké besedy zmíněny ve výstavě toho nejlepšího k vidění: „[...] Nezbyvá vlastně, nežli tam, kde výstava obsahuje ukázky umělecké originality, v nichž jen spolku, vybrati si k ocenění a požitku umělecko-retrospektivnímu, co stojí za zastavení. Například Ad. Kosárka „Krajinu z Krkonoš“, A. Bubáka „Hrubou skálu“, Jos. Mánesa celého, až na několik „nepravostí“, Q. Mánesa „Studenta“, K. Purkyně „Páva“ a „Podobiznu dámy“, H. Ullika „Na venkov“, J. Kautského „Prahu“, A. Waldhausera „Vlastní portrét“, V. Barvitiův podobiznové studie, B. Wachsmanna „Krumlov“, V. Melky „Podloudníky“, F. Zvěřiny „Pustka“, F. Chalupy „Prahu“, studie a podobizny H. Pinkase, A. Chittussiho „Prachatice“ a „Kapí rybník“, Jar. Čermáka „Dalmatskou svatbu“ a „Dervile“, Jul. Mařáka lesní interiéry, Fr. Ženíška nártka „Adamitův“, F. Jeneweina „Lipany“, B. Havránka „Partii z hor“, a projít si kartony a plastiky náležející k Národnímu divadlu. Neobjevy, nýbrž rekapitulace; ne nová oznámení, jen opatrné shledání se se známými po drahém ase [...]“.

Zlatá Praha XXX, . 31, 11. 4. 1913, 370.

⁹ Politik, Abendblatt zu Nr. 124, 6. 5. 1863; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 16.

tvorby nikdy zcela nevzdá. Předpokládám, že malba na plátno sledně pracuje na kartonu. Zcela v duchu rubenovské výuky komponuje po celá léta studii své obrazy ze separovaně nastudovaných jednotlivin a od tohoto malířského postupu se odkloní až doby vyspělé malířství, kdy z jeho díla ne dýchá cosi uvolněnějšího. Když roku 1854 nastoupil do funkce editore Akademie po Rubenovi Eduard von Engerth (1818 – 1898), zdá se, že se školní malířské zázemí Barvitiovi stalo ještě milejším. Engerth se s Barvitiem spřátelil a jejich přátelství zdaleka neskončilo Barvitiovým odchodem z Akademie. Podobně jako to zaznamenal Purkyně,¹⁰ také Barvitiem choval Engertha, jemuž – jak napsal ve svém pozdějším přehledu umění 19. století v úvodu¹¹ – vzdal Akademie za zavedení reformního kroku do školní osnovy v podobě výuky malby podle přírody, v hluboké úctě.

Viktor Barvitiem, muž korektní, obdařen až pedantskou trpělivostí a vytrvalostí, a přes svou vroucnost také muž chladného uvážení,¹² ve svých dílech z akademických studií tedy zdaleka nevykazoval známky bytostnější „umělecké vzpoury“. V jeho tvorbě nenalezneme žádného romantického bujení, jímž by dával najevo svou nespokojenost s akademickým systémem výuky. Stejně jako jeho povaha, ani jeho dílo nebylo doposud založeno na improvizaci a na podléhání chvilkovým – třebaže silně rezonujícím – dojmům. Vše bylo řád a malíř jakoby přímo potřeboval předepsaný postup, jenž jej vedl při tvorbě procesu a pomocí něj se nakonec mohl dobrat k určitému výsledku. Tyto rysy jsou charakteristické pro začátek Barvitiových akademických studií a posléze pro poslední etapu jeho malířské kariéry.¹³ Vymezení Viktora Barvitia hned v začátcích jeho tvorby jakožto tvůrce svého svéráze, jenžrazil cestu novému umění s novým pohledem na skutečnost, by tak bylo zcela nesprávné. Barvitiem v malířském projevu naopak po dlouhá léta vykazoval známky akademických studií, za něž se malíř nijak nestyděl a jejichž důkladné sledování vnímal jako zcela přirozené. Osobitěji se začal umělcem v malířském prostředí profilovat teprve v době, kdy díky pravě bezpečně ovládal řemeslo a mohl tak pod novými dojmy a vlivy svou tvorbu posunout do jiných poloh.¹⁴

Doposud však Barvitiem setrvává na Akademii pražské. V rámci svého druhu mluví z uměleckých kruhů – z nichž mnozí vykazovali romantické a revoluční snahy – se Barvitiem

¹⁰ Politik, Abendblatt zu Nr. 95, 6. 4. 1864. Purkyněovo vyznání je v originále citováno v příloze (I). VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 18.

¹¹ Victor BARVITIEM: Malerei und Plastik der Neuzeit, in: Die österr.-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien 1895, 410.

Ibidem.

¹² Podobně „striktní“ povahy byl také umělcem v bratr Antonín. WIRTH (pozn. 1) 296.

¹³ Umělcovy štětky a barvy rozehrály mezi těmito dvěma tvůrčími etapami daleko zvučnější a odvážnější intermezzo.

¹⁴ VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 18sq.

nevymezoval ani toliko svou tvorbou, jako svým vystupováním. Usmavavý, zároveň však striktně zásadový a vždy elegantní muž mírně zakulacených tvarů se vyjímal v kruhu přátel umělců jako ojedinělý zjev. Z dochovaných dobových podkladů je patrné, že si svou laskavou povahou získal srdce nejednoho ze svých spolužáků.¹⁵ Na nejrozličnější charaktery lidských i výtvarných projevů bohatý spolek, jež tvořily mimo další takové veličiny jako Josef a Quido Mánesové, Karel Purkyně, Soběslav Pinkas i Adolf Kosárek, zpestřil tedy také Viktor Barvitiuss a byl jeho nedílnou součástí. Však se také ještě po letech vrátil ve vzpomínkách a v jednom ze svých spisů zveřejnil „historii“ pražského uměleckého milieu svých studentských let.¹⁶ Každodenním rituálem umělců, jejichž počet se postupně rozrůstal, se staly sešlosti v kavárnách.¹⁷ A dle Barvitiuse tomu tak bylo proto, že v Praze tehdy již nebylo jiných míst a příležitostí, jež by splňovaly funkci společensko-uměleckého tmelu.¹⁸ Barvitiuss vzpomíná, že také pražští umělci, stejně jako umělci v jiných evropských metropolích,¹⁹ pocívali potěbu neformálních setkání, jež naprosto zapadala do jejich životních programů. Rokování skupiny umělců scházející se v Lorenzově kavárně je zveřejněno v knize karikatur,²⁰ z níž také jasně vysvítá náplň každodenních setkání. Na počet se přicházely zdary i neúspěchy jednotlivých účastníků, ale odlehčeno se také diskutovalo na vážnější témata. Nemilosrdně bylo komentováno oficiální umění a situace na pražské Akademii. Hanění tehdy již bývalého editore Akademie Rubena bylo jedním z témat nejvdělnějších.²¹

Pokud bychom měli jisté obtíže s představou Viktora Barvitiuse – při jeho oddanosti Akademii a korektnosti vystupování – coby účastníka buřičských debat a výbojů, byly by snad poněkud oprávněné. Doklady a záznamy o jeho podílení se na oněch žertovných pošklebcích bychom také hledali marně.²² Přesto představoval jeden z článků tehdejšího

¹⁵ V úsmvném kresebném cyklu zachytil svého přítele, jež přiznal označil příviskem „Herr Barvitiuss“, Josef Mánes.

Ibidem, 8.

¹⁶ Viktor BARVITIUS: Die ersten 25 Jahre des St. Lucas Vereines in Prag, Prag 1896; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 8, 135.

¹⁷ Útočiště, kde se čítaly noviny, hrál šach a diskutovalo se o umění a o životě, našli pražští umělci nejprve u „ernéře“ na Příkopech, později u „Modrého hroznu“ v Havířské ulici. VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 8.

¹⁸ Situaci vnímal jako důsledek ukončení tradice thunovských večerů a zániku spolku Concordia a Jednoty výtvarných umělců.

Ibidem.

¹⁹ V Paříži se umělci scházeli v proslulé Café Guerbois, v Miláně pak v kavárně s názvem Michel Ange. Idem: Viktor Barvitiuss, Praha 1959, 6.

²⁰ Jedná se vlastně o pamětní knihu plnou kreseb, jež se zachovala právě v inu Barvitiusem. Barvitiussovo jméno – stejně jako například jména Purkyně, Pinkas, Kosárek, Quido Mánes – figuruje již na pozvánce, již uskupení umělců z Lorenzovy kavárny zve roku 1853 své přátele na silvestrovskou slavnost.

Idem (pozn. 1) 8sq.

²¹ Zde byl v dce Karel Purkyně, jenž Rubenovo počinání bez skrupulí ve veřejném kolikrát odsuzoval. Ibidem 9.

²² A to zcela v souladu s Barvitiusem nálezem na umělecké scéně v letech 19. století, jak jej zaznamenal ve svém spise „Malerei und Plastik der Neuzeit.“, vydaném roku 1895.

pražského umleckého soukolí. Pravda, ne láněk udávající směr a rychlost jízdy, ovšem láněk, bez něž by celek ztratil na své úplnosti. Barvitiůs, zachovávající si vždy chladnou hlavu, pevný úsudek a jistý odstup od pozorovaného, neplnil zajisté v pestrém umleckém společnosti roli provokatéra ironizujícího pražskou Akademii a oficiální historické malíství, nicméně daným událostem přihlížel a inil na svůj názor. A z níže zmíněné Barvitiůvy poátě ní malíské produkce, zjednodušeně eno d lící se na „oficiální“ a „neoficiální“, také jasně vyplývá, které z těchto dvou polí jej nakonec více oslovilo. Barvitiůvi jistě nebyl cizí Purkyněho – z jeho proklamací jasně išící – realistický postoj k umění. Stejně tak cítíme realistický pohled na svět, který muž byly tehdy smírovány etné umlecké debaty, vlastně už z Barvitiůvých prací z dob studií na Akademii. Pakliže realismus – později programov propagovaný n kolika prokopníky tohoto směru u nás – představoval u každého z nich poněkud odlišnou odstíněnou polohu, v Barvitiův případě to byl jistě střízlivý pohled na skutečnost, jenž jej k realismu poutal.²³

K malískému realismu Barvitiůs vlastně už od počátku své umlecké dráhy intuitivně smíroval. Těbaže byl na Akademii hlavním tématem historický obraz, Barvitiůs vždy stavil svou tvorbu na bedlivém pozorování skutečnosti. Jeho tvorba na něm také byla do jisté míry závislá. Vždy hledal předlohu, jež by nejlépe posloužila k ztvárnění zadaného motivu. Jeho výjev m z dávné historie předcházely nes etné detailní studie architektonických prvků a hodiny sezení jeho souasníků – velmi často šlo o dřívěné předtelé – , kteří od něho do historických kostýmů trpělivě sloužili coby modely.²⁴ Takto předtelé nastudované jednotliviny s dřívěm na plastiku pak dle rubenovské tradice Barvitiůs komponoval ve finální výjev – historickou malbu, jíž, dlužno dodat, často chybně la jistá dávka spontánnosti. Malíské celky, za nimiž byl vždy velký kus píle a vytrvalé práce, tak zpravidla postrádaly předíroženou barevnost, předírožené osvětlení a rovněž určitou jednodlost.

Vedle tvorby ist oficiálního a akademického rázu Barvitiůs pracoval na žánrově laděných kresbách a malbách. Přestože byl oddaným a sv domitým žákem Akademie, není možné si nepovšimnout daleko slabší malíské a zejména pak kresebné úrovně jeho akademické produkce. Je to zjištění snad předíznatě vzhledem k směru, jímž se umělcova

BARVITIUS (pozn. 11) 385-432; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 9, 135.

²³ V karikaturách vlepených na 73. straně alba umleckého společnosti scházející se v Lorenzově kavárně byly Barvitiůvou rukou zachyceni: ústěce pojidající nakladatel L. Kober, editel pražské konzervatoře J. B. Kittel spolu s virtuosem Alexandrem Dreyschockem, malíř F. Wachsmann, nakladatel hudebnin Christoph i pokladník spolku Arkadie sdružujícího umělců mnoha oborů. Otištěna z nich byla pouze karikatura nakladatele Kobera. Všechny tyto drobné kresby ky prozrazují tvrdcovu střízlivost nahlížení na svět okolo. Ibidem 11sq, 135.

²⁴ Prostřednictvím podobizen svých předtel si Barvitiůs – stejně jako jiní tvrdci jeho ražení – klestil cestu k žánrově malbě. Barvitiůva podobizna předtele Kosárka z roku 1853 (tužka na papíru o rozměrech 11,2 x 14 cm) (**obr. 1**), jeho podobizna předteluzensky spřízněného architekta Ullmanna, malíř Ullika (**obr. 2**), Maixnera (**obr. 3**) spisovatele a herce Kolára, přemyslníka Lanny a dalších staly se vlastně bází Barvitiůvých předtelích obrazů.

tvorba ubírala následně. Doposud své snažení dělil rovnoměrně mezi akademickou a mimoškolní tvorbu. Za svého školení u Rubena plodil poněkud neelegantní, přemálo plasticky ztvárněné, až poněkud toporné studie lidského těla, přestože se jistě jeho snahy soustředily na vyjádření objemu a rozvržení hmot. Přes poměrně nepřekonatelné a nevhodné vyznění Barvitiových kreseb aktů, však proporce a kompozice, je z nich patrná bystrost umělcova pohledu.²⁵

První Barvitiovo portfolio – dnes bohužel nezvěstný – „Ze života ztraceného syna“, jímž se roku 1855 umělec prezentoval na veřejnosti, byl – jak název prozrazuje – výjev námětu náboženského. O „kladech i záporech“ umělcova debutního kousku, vzniklého ještě v ateliéru Akademie, pojednal toho roku pisatel Bohemie.²⁶ Obraz „Bacchanal“ z téhož roku, jenž poněkud nezapadá do repertoáru Barvitiovy tvorby, se údajně vyznačuje dosti nízkou uměleckou kvalitou. Dílo, vzniklé na Akademii paralelně s dalšími, kvalitativně pokročilejšími mimoškolními pracemi, tak bylo dokladem toho, že Akademie v letech 50. zrovna nepodnikovala rozkvětu umělcova tvůrčího přednesu. Výjev tvrdé barevnosti jasně prozrazuje seskládání kompozice ze separovaných nastudovaných jednotlivin. Ani námět nemohl být Barvitiovi blízký a umělec jej spíše zvolil na základě motivických preferencí školy.²⁷ Je možné, že celkové ladění této Barvitiovy školní práce mohlo souviset s jeho prvním studijním pobytem v cizině – totiž ve Vídni – , již navštívil roku 1854.²⁸ I na dalších studijních cestách Barvitia zajímaly především sbírky obrazů starého umění.²⁹ Současně umění upoutává až příliš tvrdým zahraničním pobytem, a to v Mnichově.³⁰ Snad pod vlivem oslnivého úspěchu, jež v Mnichově sklídl v historický obraz „Echy po Bílé Hoře“,

²⁵ VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 28sq; Idem (pozn. 19) 6.

²⁶ Pisatel Ambros se ve svém referátu vyjadřuje pochvalně o Barvitiově snaze po stylizaci, ovšem zpochybňuje jeho ztvárnění architektury.

A. W. AMBROS: Bohemia I., č. 94, 1855, 475; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 19, 136.

²⁷ Mnozí Barvitiovi spolužáci se podobným námětem nikterak nebránili. Svou uměleckou dráhu zahájil obrazem s názvem „Bacchanale eines böhmischen Raubritters“ například Matyáš Trenkwald.

VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 29sq, 137.

O Barvitiovi oleji na plátno o rozměrech 53,5 x 75,5 cm si dnes můžeme uinit představu na základě stručného popisu, jímž obraz v katalogu k XCII. výstavě spolku výtvarných umělců „Mánes“ představuje F. X. Jiřík:

„Antická scéna; v levo u prostého stolu tři hodovníci, za nimi pištec a dvě obnažené postavy, uprostřed sedící dvojice ovčáckého muže s pohárem a poloobnažené ženy, v pravo před výhledem do krajiny dvě tanečnice.“

František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, eščí míst i malíř Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barviti (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dům hl. m. Prahy, červen – červenec 1925, 29.

²⁸ Zprávu o tomto a svých dalších studijních pobytech Barviti podal ve svém Curriculum vitae (z 21. 11. 1876).

Ibidem 30, 137.

²⁹ Barviti několikrát navštívil Německo. Roku 1856 se vydal do Drážďan a do Lipska, v letech 1857 a 1858 pak opakovaně do Mnichova, Augšpurku, Řezna, Norimberku, Bamberku, a opětovně do Drážďan a do Lipska. Ibidem 30.

³⁰ Roku 1858 vypravil se do Mnichova na výstavu soudobého německého umění. Tam mohl také zpozorovat, jakému enormnímu úspěchu se těšilo vystavené ermákově plátno „Echy po Bílé Hoře“.

VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 32.

se také mladý Barvitiu pustil do malby rozměrné historické kompozice. A tak zcela v souladu s celoevropským zvykem završil své studium na Akademii malbou rozměrných historických pláten. Roku 1858 vystavil karton „Jan Lucemburský“,³¹ o dva roky později obraz [5]³² dle kartonu a roku 1862 pak plátno „Bětislav a Jitka“ [6].³³ Prve zmíněné dílo, kritikou s ovacemi vítané, posílilo Barvitiu pozici jak na poli akademickém, tak u vlastenecky smýšlející české veřejnosti. Olejomalba „Smrt Jana Lucemburského u Kresčaku“ pak roku 1860 Barvitiu vyšvihla do řad nejuznávanějších malých historických obrazů.³⁴ Snad byl ohlas „Bitvy u Kresčaku“ tak velkým také z toho důvodu, že zde Barvitiu mohl popustit uzdu své záliby v malbě koní. Bitva – představující jezdecký souboj – Barvitiu přímo vyzvala k studiu jeho nejoblíbenějšího motivu – koně.³⁵ Stejnou radost mohl umělec mít roku 1862 ze svého druhého, a již posledního, historického obrazu „Bětislav a Jitka“,³⁶ jenž je rovněž založen na studiu koněských proporcí a pohybů. Dílo se však tentokrát nesetkalo s takovým ohlasem.³⁷ A vskutku, obraz jako by byl sumárním umělcových slabších stránek malých. Velmi realisticky nastudované části jsou zde komponovány ve výsledný celek snad ještě násilněji, než tomu je u ostatních Barvitiuových děl. I přes neúspěch díla byl Barvitiu, jakožto

³¹ Karton je někdy také uváděn pod názvem „Smrt Jana Lucemburského v bitvě u Kresčaku“. Národní galerie v Praze vlastní Barvitiuovu předpravnou kresbu (tužka na papíru o rozměrech 10 x 16 cm) téhož názvu (**obr. 4**). Nutno podotknout, že zmíněný bojovník, koně a kopí vyznívá v malém kresebném provedení – jež vykazuje ještě etné drobné kompoziční odchylky od finální malby – daleko homogenněji a přesvědčivěji, než samotný výsledný obraz. Zde se již příliš zjevně projevilo seskládání obrazového celku z jednotlivě nastudovaných komponent.

³² Olej na plátno o rozměrech 124 x 165,5 cm.

³³ Olej na plátno o rozměrech 115 x 122 cm.

VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 19sq, 32; Idem (pozn. 19).

³⁴ Ještě téhož roku vyšla litografická reprodukce tohoto Barvitiuova díla coby prémie časopisu Lumír. Lumír jej také vlastenecky uvedl pod titulem: „Hrdinská smrt česká u Crécy“.

Idem (pozn. 1) 33sq.

³⁵ Realistického ztvárnění koní si povšimli již pisatelé dobové kritiky. Kritika ke kartonu byla otištěna roku 1858 v Bohemii, roku 1859 v *Erinnerungen* a roku následujícího opět v Bohemii. Zní dvou posledně zmíněných kritiků jsou citována v podobě (II-III). Snad překvapivě se právě toto Barvitiuovo dílo došlo obdivu nastupující generace malých. Mikoláš Aleš například vzpomíná na tento obraz považoval Barvitiu za „výtečného kováře“. Z plátna samého jakož i z ne zrovna nejzdařilejší vídeňské litografie díla lze usuzovat, že výrok soudobého referenta o možné odvozenosti Barvitiuovy kompozice z Laokoonta je pravdivý. V Praze vystavil obraz tohoto námětu například roku 1848 Stilke z Mnichova, sochu Laokoonta pak roku 1856 Kamil Böhm. Ostatní pokud by se Barvitiu, žák pražské malířské Akademie, ve svém díle odvolal na vrcholné plastické dílo helénismu, nebylo by to po absolvování kopírování antiky téměř nepochopitelným.

Bohemia, 1858, . 111; *Erinnerungen* LXXVIII, 1859, 58; Bohemia, 19. 5. 1860, 1096sq; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 34, 137; Idem (pozn. 19).

³⁶ Obraz mohla veřejnost spatřit roku 1862 pod číslem 248.

VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 137.

³⁷ Nutno dodat, že obraz je poněkud nižší malířské kvality. Toho si povšimla již česká i německá soudobá kritika. Nejznámější námitky vyjádřil ve svém referátu z roku 1862 pisatel Bohemie, nesouhlasné gesto toho roku vyjádřil Jan Neruda v *Hlasu* a také v *Rodinné kronice* byly zmíněny různé formální nedostatky. Posledně uvedená kritika je zčásti citována v podobě (IV).

Bohemia, 21. 6. 1862, 1455; *Rodinná kronika*, 1862, sv. I., . 10, 120sq; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 137.

historický malíř, jmenován – po odchodu Petra Maixnera na studijní cestu do Itálie – korektorem na Akademii.³⁸

Chválami ověřeného malíře po úspěchu plátna „Smrt Jana Lucemburského u Kresaku“ neváhal požádat o spolupráci ani renomovaný nakladatel ilustrovaných českých knih, Ludvík Kober. Podobně s astným komponováním z realisticky nastudovaných detailů vytvořil Barvitiův devět ilustrací [7-9], [11], [13-16], v nichž ztvárnil historické události doby Karla IV. a jež zdobí stránky druhého dílu Zapovněskomoravské kroniky.³⁹ Devět z celkového počtu ilustrací do knihy zařazených tedy nese Barvitiůvy iniciály „VB“. Náměty, jež mu byly sděleny k ztvárnění, jsou následující: „Karel ušel na moře u Grada zajetí Benátskému 1337“, „Král Jan, jeho syn Karel a Polský král Kazimír zavěšili v péči přátelství před rakví Kazimírovy nevěsty Markéty 1341“ [7], „Korunovány hody krále Karla na Novém tržišti u sv. Havla ve Vršovicích v Pražském 2. září 1347“ [8], „Karel vydal na smrt zakladací list vysokých škol Pražských 7. dubna 1348“ [9],⁴⁰ „Angelo z Florencie představuje Karlovi Colu di Rienzo 1350“ [11],⁴¹ „Císař Karel Pančevě ze Smojna pod Žampachem oběti kázal 1355“ [13], „Karel staví zeď na Petříně za času velikého hladu 1361“ [14], „Purkrabí Loketský odevzdává Karlovarským list císaře Karla, kterým městských práv jim uděluje 1370“ [15], „Braniborsko od Karla jeho synem, bratrovi a téhož synem slavně v léno dáno jest“ [16]. Nutno poznamenat, že v konfrontaci s ilustracemi dalších tvůrců Barvitiůvy kresby zdaleka nevyzní jako nejhorší.⁴² Tyto Barvitiůvy ne zcela zdařilé ilustrace z počátku šedesátých let jakoby utvrdily symbolickou tezi za Barvitiem – historický malířem a zároveň za jeho studiemi na Akademii.⁴³

Do roku šedesátého byl Barvitiův malířským učeníkem, jenž si pilně osvojoval malířské řemeslo. Vnímá však Barvitiůva na studiích jakožto netvrdího malíře, jenž pouze

³⁸ Petr Maixner, Barvitiův přítel z Akademie, byl z těch, kteří jej při akademických studiích nejvíce inspirovali. VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 37.

³⁹ Nakladatel J. L. Kober ji vydal roku 1868, ovšem Barvitiůs na ilustracích pracoval již poátkem let šedesátých. Na úvodním listě knihy čteme: „ozdobená 121 vyobrazeními dle předvodních výkresů Petra Maixnera, Josefa Sheivla, Antonína Königa, Viktora Barvitiůsa a Frant. Hermáka.“ Karel Vladislav ZAP (ed.): Česko-moravská kronika, Praha 1868; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 137.

⁴⁰ Národní galerie v Praze vlastní pod názvem „V chrám“ Barvitiůvu přípravnou kresebnou studii k této ilustraci (tužka na papíru o rozměrech 15 x 18 cm) (**obr. 10**), z níž je patrné, jakou váhu Barvitiůs přikládal přesnosti záznamu architektonického rámce, do níž výjev zasadil. Základní linie architektury chrámu zaznamenal s geometrickou přesností a v tužkové kresbě neváhal zdůraznit hlavní obrysy architektury perem. Barvitiůva preciznost projevuje se i zde.

⁴¹ Také k této ilustraci se dochovala Barvitiůva přípravná kresba (tužka na papíru o rozměrech 19,9 x 34 cm), vedena v seznamu díla Národní galerie v Praze pod názvem „Tři studie mužských postav“ (**obr. 12**), v níž si Barvitiůs rozvrhl základní postroje všech tří zobrazovaných figur.

⁴² Volavková je např. ve své stati „Viktor Barvitiůs“, otištěné roku 1934 v Salonu, hodnotí slovy: „přesně a v mnoha výtečnými kresbami do Zapovněskomoravské kroniky“ dosti vysoko.

Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitiůs, in: Salon, 1934, r. 13, č. 7, 12.

O této Barvitiůvinnosti je pojednáno blíže na stranách 55 a 56.

⁴³ Tuto předvodní Mádlůvu tezi zmínila také Volavková. VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 37.

slep a bez invence sledoval akademických osnov, by nebylo opodstatněné. Vedle školních prací, vyhovujících nárokům a požadavkům Akademie, měl Barvitiu ještě další tvorivý svět. Jeho kresby a malby, korespondující se snahami jeho přátel z Café Lorenz, ohlašují budoucí ohnisko umělcova zájmu. Jak napovídá „Deštivé počasí“ [17] z roku 1856 a „Plavení koní“ z roku 1859, tématem umělcových děl budou například především všednodenní události. Pro tyto výjevy Barvitiu nemusí zabídat do historických příběhů, nemusí své známé trápit převlékáním do kostýmů z dávných dob. Postačí mu pozorovat svět okolo sebe. Stále jej vábí skrumáže lidu i zvířat, jež může v uměleckém zachytit v mnohofigurálních kompozicích. Nad volbou motivu nemusel přemýšlet o své oblíbené společenské ruce a přemýšlet o své lásce ke koním nikdy dlouho bloumat.⁴⁴ Vystoupil si s běžným děním, jež jeho zraku nabízely pražské ulice a zákoutí.

Viktor Barvitiu byl z těch tvůrců, kteří vyhledávali předlohy nejen ve viditelné skutečnosti, nýbrž také vstřebávali vlivy umění svých současníků. A měl to štěstí, že do role uměleckých vedoucích vyšli hned jeho nejbližší přátelé – bratři Mánesové a Adolf Kosárek (1830 – 1859). Jelikož to také Barvitiu správně a včas vycítil, je z jeho prací patrné, že se jejich vlivu nikterak nebránil, ba dokonce že mu často podléhal. Adolf Kosárek,⁴⁵ jenž roku 1850 vstoupil do Haushoferovy krajinářské školy na pražské Akademii, byl Barvitiovým spolužákem do roku 1855. Viktor Barvitiu svého spolužáka a svého přítele k uměleckému duchu i vzezření zachytil roku 1853 v podobě již zmíněvané kresby [1].⁴⁶ Kdo mohl tušit, že jejich vztah přátelství bude zanedlouho ukončeno Kosárkovým odchodem ze světa.⁴⁷ Porozumění mezi dvěma mladými umělci tolik odlišných povah bylo jistě založeno na vzájemném obdivu a vzájemné inspiraci. Kosárek mohl upoutat mladšího spolužáka svým nepopíratelným malířským talentem, kdežto Barvitiu mohl zase Kosárkovi ukázat svým

⁴⁴ Díky vlivu aristokratického prostředí rodiny Buquoy, v němž Viktor Barvitiu vyrůstal, malíř – stejně jako jeho bratr Antonín – po celý život přestával zálibu v koních. Antonín Barvitiu přiznal zahájil svou malířskou dráhu grafikami s motivy koní.

Zdeněk WIRTH: Antonín Barvitiu, in: Umění Štenc IV, 1931, 300; Jan ÁP: Grafika bratří Barvitiů, in: Hollar XV, 1939, 57-67; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 20.

⁴⁵ Na světě byl tehdy o čtyři roky déle než Barvitiu. Jeho životní i umělecká dráha však skončila k lítosti mnohých předčasně.

⁴⁶ Signovaná kresba s datací 1853 je jedním z prvních datovaných Barvitiových výtvořů. Svého přítele tolik jemných, až žensky subtilních rysů ve tváři – jež byly zrcadlem Kosárkovy k umělecké duše – Barvitiu zachytil na vícero kresbách. Další z nich je například kresba skloněné zadumané Kosárkovy tváře (tužka na papíru o rozměrech 23,2 x 30,5 cm) vedená v seznamu děl Národní galerie v Praze pod názvem „Portrét malíře Adolfa Kosárka“ i též totožné kresebné zachycení umělcovy tváře, tentokrát v jezdecké epice, na „Studii k podobizně Adolfa Kosárka“ (tužka na papíru o rozměrech 23 x 31,4 cm).

VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 20.

⁴⁷ Přátelství Kosárkovo a Barvitiovo bylo vskutku pevné. Barvitiu byl také ten, kdo zpracoval přítelovu pozůstalost a kdo byl oporou Kosárkovým vdovám. Množství drahocenných zpráv o Kosárkovi – umělci, za něž vdívali Barvitiu, shromáždila a představila ve své disertaci „Adolf Kosárek“ L. Halasová.

Libuše HALASOVÁ / V. V. ŠTECH: Adolf Kosárek, Praha 1959; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 136.

obdivuhodným kulturním rozhledem a teoretickými znalostmi.⁴⁸ P estože lze s klidným sv domím konstatovat, že Kosárek oplýval v tším vrozeným malí ským talentem nežli Barvitiu, neznamená to, že by také on nemohl svého nadan ějšího druhu inspirovat. Vliv Kosárka v na Barvitiovu tvorbu je nesporný. Souvztažnost n kolika jejich výtvarných po in je také více než náhodná.

Roku 1856 se Barvitiu s Kosárkem společ n vypravili do Divoké Šárky a do Prokopského údolí – oblíbených to destinací pražských krajiná – a oba ztvárnili dv kresby týchž motiv .⁴⁹ Oba pohlíželi do údolí s téhož místa, ovšem jejich kresby se sob pramálo podobají. Zatímco Kosárek jakoby tužkou na papír téměř skulpturálně vysekával vid ná skaliska a jeho kresebný projev se blíží téměř rytin ě, Barvitiu ve svých kresbách nijak nevystihuje tvarovou bohatost skal a jen velmi nep esv d iv postihne ráz romantické krajiny [18]. Na Barvitiovu obranu snad dlužno dodat, že to nebyly pusté krajiny, jež by vyhledával jako nám ty svých prací,⁵⁰ nýbrž spíše m stský ruch, v jehož malí ském zpracování pak také prokazoval siln ější stránky svých schopností.⁵¹ Zajímavé je sledovat vzájemný pom r obou tv rc na základ ě Barvitiova díla z téhož roku, nazvaného „Formanský v z“ [19],⁵² jehož krajinná scénérie p sobí nápadn ě „kosárkovsky“. Jedná se o výjev vzniklý na základ ě

elakovského básn ě „Je to ch ze na tom sv t ě“, jejíž text také výstižn ě malí sky ztvár ũje.⁵³ Krajina zde tvo í v podstat ě spíše kulisu d ě ji probíhajícímu na cest ě. Zdály-li by se typ krajiny

⁴⁸ Zde jist ě Viktora Barvitiu do ur ěté míry formoval jeho bratr Antonín. Architektova stále se rozr stající knihovna bohatá na spisy o moderním malí ství otevírala Viktorovi nové obzory, když zde mohl studovat sou asné malí ské tendence v N mecku a Francii ě i malí skou perspektivu a dobovou nauku o sv tle. VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 136.

⁴⁹ Kosárkovy kresby p inesl v reprodukci roku 1935 asopis Um ění. Um ění VIII, 1935, 81sq; VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 136.

⁵⁰ VOLAVKOVÁ (pozn. 1) 21.

⁵¹ Otázkou, do jaké míry Kosárek ovlivnil své p átele malí e – potažmo tedy i Barvitiu – svým výjime ěným vztahem ke krajin ě, se zabývá v disertaci o Kosárkovi Libuše Halasová:

„Kosárek je mezi žáky Haushoferovými první, který nemaluje krajiny pro jejich vn ější tvá nost, ale aby jimi vyjád il stav, jehož kone ěným bodem je duševní sp ězn nost kraje a um lce. Je první, kdo se odvrací od lí ění objektivního k subjektivnímu. Je v tom více, než by se na první pohled mohlo zdát; je v tom p emožení klasicistické tradice. Kone ěn se odvrací od nádhernosti alpských krajin k strohé kráse krajiny eské. Je to ěin, který se podobá Barvitiu, který si zvolí „Deštivé po así“, zatím co ostatní žáci Rubenovi vystavují historické obrazy. P sobí tu však Kosárek na své mladší druhy? Je jeho vystoupení v souvislosti s tím, že mezi vystavenými p edm ty žák ě v letech 1853-59, s výjimkou krajiny Bubákovy z roku 1856, nenalzáme ani jedné krajiny alpské? A že mezi názvy krajiny objevují se už i názvy jako „rovina“? Nebo je to prost ě tlak doby, jež je p ěstupn ější realismu a jež jej i požaduje?“

HALASOVÁ / ŠTECH (pozn. 47) 23.

⁵² Obraz byl vystaven roku 1856. Ve výstavním katalogu Krasoumné Jednoty byl ozna ěn íslem 407, názvem „Fuhrmannswagen“, s uvedením ceny 150 fl. a bez hv zdi ky. Z toho vyplývá, že jej Barvitiu netvo il na Akademii.

VOLAVKOVÁ: Malí ě Viktor Barvitiu, Praha 1938, 136.

⁵³ „Cesta jde s kopce do kopce a do jednoho namáhá se t ěžký nákladní v z. P i tomto voze všechno táhne a strká: ko ové, dív jim ěmení nepoprská, vozk ě v soudruh, dív kon ěne strhá; vozka dív sebe nepoláme a pes sotva že dechu popadá. Kolem vozu p ejel rychlým cvaem ko ár a stranou stojí vandrovník jako filosof: v ústech dýmku, v rukou h l... Tento filosofující pocestný a kolem n ho to lopocení...“. Tak zní text básn ě. Pod názvem „Je to ch ze na tom sv t ě“ byl obraz reprodukován spolu s pr vodním textem roku 1868 v Kv tech. Ibidem 22, 24.

a užití podélného formátu jako motivy jasn odvozené z Kosárkova umění, není tomu tak zcela úplně.⁵⁴ Na Barvitiovo díle je patrná jistá nejednotnost krajinné a figurální složky, jež jsem z díla jiní poněkud roztříštilým.⁵⁵ Doposud Barvitiussází na motiv. Má-li motiv, jenž jej oslovuje, skládá své obrazy z jednotlivých komponent a razí si tak cestu k svému pojetí realismu.

Barvitiuss na své pouti za realismem také následoval příklad Mánesa. Z datací na několik Barvitiových kresbách šlechtických venkovských sídel a krajinných motivů lze usuzovat, že poprvé roku 1856 zajížděl na český venkov za svými přáteli šlechtici.⁵⁶ Přesnými, ovšem s jemností nanášenými kresebnými tahy, připomínajícími mánesovskou kresebnou techniku, rovněž Barvitiuss nakreslil roku 1859 portrét již zesnulého přítele Kosárka.⁵⁷ Jestliže Barvitiussasto kopíruje formu svých současníků i přechod, doveď daný motiv přechod v novém zábru. Moderností zábr své současníky pak mnohdy přechodí.

„Deštivé počasí“ [17] je dílem Barvitiových malířských začátků – vznikl ještě na Akademii – a nejlépe sumarizuje a prozrazuje, kde budou malířovy výtvarné priority v budoucnu.⁵⁸ Obraz údajně vznikl na základě vzpomínky na veselku, kterou přechodil

⁵⁴ Ne vždy „malířsky silnější“ druh musel vést druhu slabšího, nýbrž umělecké impulsy mohl plodit kdokoli. Teprve jejich ojedinelé zpracování a dotažení do vyšších sfér je však zřejmé.

Již Hana Volavková poukázala na základě zjištění L. Halasové, že Adolf Kosárek začal užívat podélných formátů s nápadně vodorovnou dominantou u rozmanitých obrazových celků až po roce 1856 – tedy po datu vzniku obrazu Barvitiova – , na fakt, že Barvitiuss mohl pravděpodobně žko volit výraznější kový formát na základě díla Kosárkova. Dále Volavková uvádí možnou náhodnou souvislost mezi Barvitiovým „Formanským vozem“ a Kosárkovou „Selskou svatbou“, vystavenou roku 1858. Vedle hypotézy, že mohla Barvitiuss inspirovat neznámá Kosárkova skica k „Selské svatbě“, uvádí a akcentuje možnost, že naopak Barvitiuss v „Formanském v“ mohl sloužit jako přechod obraz Kosárkova později vzniklého díla. Ovšem nepopírá, že v případě, že nám toový impuls pro Kosárkovo dílo vyšel z Barvitiovy strany, dovedl jej Kosárek jak malířskou technikou, tak pojetím posunout do jiných dimenzí.

Ibidem 24sq.

Prokop Toman dokonce ve svém díle o Kosárkovi vyjádřil domněnku, že Viktor Barvitiuss vmalovával figurální stafáž do některých Kosárkových krajinomaleb, což ve své disertaci o Kosárkovi Libuše Halasová vyvracuje. HALASOVÁ / ŠTECH (pozn. 47) 29.

⁵⁵ Barvitiuss, jenž později kriticky nahlížel na některá svá starší díla, také roku 1868 pro reprodukci do Květosám dílo v kresbě upravil (**obr. 20**). Pro zmodernizování své starší práce sáhl k jedné z kreseb vzniklých za pobytu v Cernay-la-Ville.

Květy III, 1868, 325; VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 26, 136sq.

⁵⁶ Barvitiova kresba zámku ve Vimperku z roku 1856, jeho kresba chalupy v Křimicích, kresba zícení hradu Bubna a lesní studie a kresba ze Žinkova z roku 1857 jasně prozrazují navázání na kreslířskou tradici Antonína Mánesa. Z Barvitiových studií vegetativních prvků a zvířat pak vliv Mánesa přímo isí. Studie vyvráceného stromu z roku 1858 i kresba zabitého jelena na chvoji z roku 1863 – obě vzniklé na Konopišti – jakoby přímo upomínaly na kresby Antonínovy, Josefovy i Quidovy.

VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 26sq.

⁵⁷ Stejně jako na kresbách Václava, Antonína i Josefa Mánesa nalezneme také u Barvitiovy kresby techniku drobného křížkování ve šrafurách stínů. Ibidem 27.

⁵⁸ Obraz je také znám pod názvem „Za dešt“. Byl vystaven roku 1856 pod číslem 274. Toho roku bylo o něm také pojednáno v Bohemii. Dobová novinová noticka o obrazu je uvedena v příloze (V). Bohemia I, . 97, 23. 4. 1856, 556; VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 137.

rozehnal prudký déšť.⁵⁹ Výjev, v němž jsou „na an aní“ a slavnostně naladění lidé nuceni se tísňit pod provizorní, nedostatečně velkou plachtou, nechybí jistá dávka tragikomické ironie. Přes nápadně uměle aranžovaná kompozice sestávající z jednotlivě nastudovaných skupinek⁶⁰ – v tštinou jde o páry, jež jsou také barevně akcentovány – dílo prozrazuje umělcovo zaujetí motivem. K dané události by se snad mohla pojit rovněž drobná malba pod deštníkem se choulícího dlouhána, jež se svou groteskností blíží žánrovým výjevům Quida Mánesa. Jeho dílo se také podobá Barvitiiovému žánru „Student se loučí s domovem otcovským“ [21],⁶¹ jenž vznikl roku 1857 mimo ateliér Akademie, nejspíše v Krambolicích. Pro motiv kovářů i chalupy se dochovaly Barvitiiové kresebné náčrtky. Inspirace mánesovským „Baumschlagem“ je patrná na krajinné složce, zatímco barevnost výjevu laděná do šedomodra je daleko méně kontrastní než bývá na obrazech Quidových.⁶² Výjev snad působí více strojeně, než bychom si u žánru očekávali – postavy poněkud ztuhlých gest a postojů jsou malovány dosti úzkostlivě –, nicméně je to již malý zvládnutý kus. Obraz nepostrádá vtipných momentů jako psíka sápnutího se po noze loučícího se chlapce i pohled stodalou – a v ní miniaturní chasník – do širého kraje, což dodává výjevu – jemuž dominuje vlastně opět „panoramaticky“ pojatá náhledová rovina – na obrazové hloubce. Toto dílo již ohlašuje tvůrce, jenž se po právu chopil palety a štětce.⁶³

Z pohledu Barvitiiové rané tvorby, a už té ovlivněné akademickým prostředím i té „kosárkovsky-mánesovské“, je patrné, že má vždy punc realistického, barvitiiovského náhledu. V počátcích Barvitiiové tvorby se pak tento jeho osobní tón rozezná silněji a pak naplno, až se Viktor Barvitiiov stane naším jedním z předních představitelů moderního malířství u nás. Také Viktor Barvitiiov působil v epoše vymezené léty 1860 a 1870 k onomu rozkvětu kulturního a uměleckého života v Krambolicích.⁶⁴

⁵⁹ Již obraz „Deštivé počasí“ byl vlastně snahou o zachycení skupinového portrétu v přírodní scénérii a již on byl kompozici rozvržen nápadně do šířky obrazového výjevu.

Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitiiov, Praha 1959, 7.

⁶⁰ Národní galerie v Praze např. vlastní přípravnou kresebnou „Studii k Deštivému počasí“ (tužka na papíru o rozměrech 11,7 x 21,5 cm), v níž Barvitiiov zachytil ženu s dítětem na zádech. Konečně podoba a výraz ženy je ve výsledném díle sice dosti jiného rázu než u ženy na kresbě, nicméně postoj malované ženy je velmi podobný onomu postoji ženy kreslené tužkou.

⁶¹ Obraz se týká také názvu „Odchod z rodného domu“.

⁶² Barvitiiov tento „trochu sentimentální genre“ – jak jej hodnotil K. B. Mádl – vystavil roku 1857 pod číslem 487.

VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 28, 137.

⁶³ V příloze (VI) je citován úryvek z Volných směrů z roku 1898, jenž zpravuje tenáťe o posledních přibylých dílech do vlastnictví Obrazárny vlasteneckých přátel umění. Jako jedno z děl, jimiž se obrazárna od tehdy mohla pyšnit, byl uveden Barvitiiov obraz názvu „Odchod studujícího z domu oteckého“.

Volné směry II, 1898, 418.

⁶⁴ VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 37sq.

2.2 Ve Hvzdě a ve Stromovce aneb v parku a se smetánkou (1860 – 1865)

Po čínaje rokem 1860 je možné sledovat rapidní nárůst Barvitiových uměleckých schopností, jenž se utlumí až kolem roku 1870. Jak napovídala jeho dřívější tvorba, malíř se nechá nadále cele fascinovat společenským životem. Opustí definitivně historické malířství a vnuje se tzv. žánru.⁶⁵ Publikum však bylo Barvitiovou dezercí od žádané historické malby k tomuto nižšímu druhu malířství poněkud rozhořeno. Přesto však teprve v tomto období se Barvitiův našel. Jeho žánry však nebyly typickými příklady žánrové malby s anekdotickým podtextem. Jeho obrazy jakoby spíše byly zrcadlem života společenské vrstvy, jejíž součástí sám byl. Snad proto, že sám prožíval podobné momenty jako tehdejší pražská buržoazní společnost a cítil se šlechetně být její součástí, stal se jejím nejkompetentnějším „malířským hlasatelem“. Barvitiův nebyl ani toliko zatvrzelým Pražanem, jako spíše – jak vyplývá z jeho pozdější tvorby – milovníkem města jako takového. Oslovuje jej velkoměstský šon, ruch náměstí, tekoucí fontány a spíše než volná a pustá přiroda městské parky oživené promenujícími se lidmi. Nezajímají jej ani tolik osudy jedinců, jako spíše společenské dění. Jsme-li svými Barvitiových studií jednotlivých osamocených postav, jedná se zpravidla o studie k mnohofigurálním rozměrným kompozicím. Svou snahou o realistické zachycení dění v společenské společnosti se tak vzdal od tvorby svých dosavadních vzorů – Kosárka a Mánesa – a octne se na stejné lodi s Karlem Purkynem a Soběslavem Pinkasem.⁶⁶

V průběhu šedesátých let se Barvitiův malířský projev pozvolně mění a profiluje do moderní polohy. Nejvýznamnější domácí vlivy i vlivy z ciziny přetváří si k obrazu svému a pracuje tak novým způsobem, jenž postupně vykrystalizoval ze získaných zkušeností. Barvitiůva tvorba se proměňuje motivicky, a zároveň také formálně. Děje se tak však postupně, nikoli nárazem. Svědčí o tom Barvitiůvy obrazy, na nichž pracoval v první polovině šedesátých let. „Šťastný večer“ byl intimní obraz nevelkých rozměrů, jenž Barvitiův vystavil roku 1859 coby práci vzešlou z ateliéru Akademie.⁶⁷ Studie k tomuto plátnu – „Dívka s panenkou“ [22]⁶⁸ i

⁶⁵ Jako „genre“ označovala typ malby, jíž se Barvitiův na budoucího plně oddal, již soudobá kritika.

⁶⁶ VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 39sq.

⁶⁷ Tento obraz, na němž Barvitiův pracoval souběžně s olejomalbou „Smrt Jana Lucemburského u Kresaku“, je dnes bohužel nezvěstný.

Ibidem 40.

⁶⁸ Studie, na níž Barvitiův pracoval před rokem 1859, je malována olejem na plátně na lepence a má rozměry 15 x 26 cm. Jde o známé malířské zachycení dívky tleskající v ruce panenku. Studie jen potvrzuje, že Barvitiůva síla se projevovala právě v ztvárnění obyčejných motivů odpozorovaných z okolí. A jejich prvotní záznam – tedy skici, jež zůstávají žele neznámými a pouze ve stínu finálních verzí děl, jsou mnohdy malířsky hodnotnější a působivější než definitivy. Na to bude ostatně u Barvitiůva díla ještě mnohokrát poukázáno. Lze se domnívat téměř s určitostí, že dívka nebyla na finálním plátně zdaleka zachycena tak uvolněným malířským přednesem, nýbrž, že její jiskru Barvitiův v hladké malbě poněkud uhasil.

Podobně uvolněného malířského přednesu je Barvitiůva malba komorních rozměrů „Dívka s rozpaženými rukama“ (olej na plátně na lepence o rozměrech 21 x 29 cm) (**obr. 23**), jež je v databázi děl Národní galerie v Praze datována do roku 1892 a jež by snad měla být spíše dávána do souvislosti se studií „Dívka s panenkou“ a

„Terezie Ullmannová, roz. Barvitiová“ [25]⁶⁹ – nejsou nepodobny studiím k obrazu „Zábava na led“ [26], jenž byl po motivické stránce jistě odvozen od Purkyňova obrazu „Rodina Thurn-Taxisova na led“ z roku 1858 a jenž byl vystaven roku 1863. Přestože vznik dvou posledně zmínovaných Barvitiových děl od sebe doba n kolika let,⁷⁰ jsou tvořena téměř postupem. Po konce neberoucích přípravách v ateliéru, jejichž výsledkem byly nastudované jednotliviny,⁷¹ malí teprve přistoupil k poněkud násilnému skládání těchto jednotlivin v daný celek.⁷² Barvitiova nápadná odvolávka na Purkyňovo dílo však není doslovná. Zatímco Purkyň ve svém díle dokáže motiv rodinné sešlosti na led podat jako kompozici v rozhodný obrazový celek, Barvitius „nakupí“ figury v celek sice fotografické vlnosti, avšak poněkud neživého výrazu. Karel Purkyň se také nezdráhal ve své kritice Barvitiova obrazu vznést několik námitek.⁷³ Přece je i toto Barvitiovo dílo utkáno onou červenou nití táhnoucí se celou jeho tvorbou, totiž realistickým zaměřením.⁷⁴ Nutno však poznamenat, že Barvitius snad

tedy datována kolem roku 1859. Navzdory tomu také existence Barvitiovy kresebné studie (tužka na papíru o rozměrech 13 x 19,3 cm), v databázi děl Národní galerie v Praze vedena pod názvem „Tančící dívka“ (obr. 24), jež je jasnou kresebnou verzí „Dívky s rozpaženými rukama“ a jež nese v levém rohu Barvitiovy iniciály VB a rok 1859. Líbeznost tváře „Dívky s rozpaženými rukama“, potažmo „Tančící dívky“ vlecem připomíná nevinný úsměv „Dívky s panenkou“ a domněnka podobné doby vzniku těchto studií se přímě nabízí.⁶⁹ Také studie umělovcy sestry Terezie, již malíř zachytil olejem na plátno o rozměrech 17 x 35 cm, nese v sobě kouzlo prvotního záznamu motivu, jenž byl ve výsledné malbě bez pochyby do nejjemnějších detailů „promalován“ a dotážen.

⁷⁰ Pod reprodukcí obrazu „Na led“, otištěnou v Květech roku 1869 je jako rok vzniku díla uveden rok 1861. Květy IV, 1869, 21; VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 41sq, 138.

⁷¹ Pakliže bychom hledali jednu z možných předloh pro Barvitiovu „Figurální studii k obrazu Zábava na led“ (obr. 27), mohli bychom snad vzpomenout na Pinkasova pařížský popis „Umělec v ateliéru“ z roku 1854, jenž Barvitius nepochybně znal. Odhlédneme-li od vši možné ideové náplně Pinkasova zobrazení umělce, jenž osamocen stojí kolem zdi ve svém ateliéru, a soustředíme-li se čistě na jeho postoj: zobrazen ze tří čtvrtin zády k divákovi v nápadném rozkročení a s rukama založenými v kapsách, mohli bychom v něm snad spatřovat inspiraci pro Barvitiovu studii. Přestože je Barvitius v muž v klobouku zcela jiné charakterové i v kově sorty než malíř Pinkas, úhel rozkročení nohou a natočení těla obou postav je téměř totožný. Na separovaných nerozměrných studiích si Barvitius předeem osvojil také například zobrazení „Dívky s bruslemi“ (obr. 28) i „Stojícího muže se šátkem“ (obr. 29).

⁷² Národní galerie v Praze vlastní Barvitiovu přípravou kresbu „Na led“ (tužka na papíru o rozměrech 21,4 x 30,3 cm) (obr. 30). V ní si umělec pomocí tvrdé kovové sítě přesnesností rozvrhl budoucí kompozici obrazu, přičemž dříve kladl nepříkypivou figurální složku.

⁷³ Purkyňova kritika je citována v příloze (VII).

Politik, Nr. 154., 6. 6. 1863.

⁷⁴ Příprava jednotlivých postav snad nemohla být pevnější. Jako modely sloužili malíři i nepříkypivého ateliéru a rodinní příslušníci. V saních (obr. 31), vyobrazených v levé části výjevu, v ateliéru skutečně seděly zády k umělci Romana Rohlenová a Barvitiova sestra Terezie Ullmannová. Pro muže sedícího uprostřed obrazu seděním modelem dr. Otta Polák, v starším z páru bruslařů je vyobrazen malíř Hermann a malíř Riedl sloužil jako vzor pro figurku muže přijíždějícího na obraze vstoupit dámám. Nechyběly ani portrétní studie metafora a preclíkání „Ježiska“. Výsledné dílo tak vlastně představuje umělec v ateliéru seskládaný, přeci ale v jistém smyslu realistický, pohled na idylku pražské smetánky a nižší společnosti. Do levé části výjevu malíř situoval elegantnější část šlechtického, přeci ale také propracoval pravou stranu výjevu, již zaplnil typickými pražskými figurkami. Nechybí metafora ani preclíkání a dále na této straně je zakončeno idylkou. Každé z postavílek Barvitius v novalnotnou péř a obraz tak přebírá rovněž jako malá sonda do společenských tónů a jedná se vlastně o sociální žánr, o mravopisný výjev.

Na množství detailů, jež přispěly spíše k dokumentární nežli umělecké hodnotě díla, upozornil v již zmínované kritice otištěné v Politik Karel Purkyň. VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 42, 138; Idem (pozn. 59); Zdeněk WIRTH: Praha v obrazech přelomu století, Praha 1932, 26.

pon kud zaslepen studiem jednotlivých detail se opomněl zabývat také formou jejich scelení ve výsledný obrazový výjev. Malířským podáním forem se zkrátka příliš nezabýval.⁷⁵ Na životnosti pak nemohla obrazu přidat ani barevnost obrazu, sestavena z šedí a chladných červení, pro něž se patrně Barvitiu inspiroval z Engerthovy palety. Čemu však Barvitiu přikládá váhu, byla světelnost výjevu.⁷⁶ Hledání řešení světelné složky obrazu je ostatně malířovým celoživotním krédem.

Do poloviny šedesátých let je také datováno další Barvitiiovo dílo s tematikou zasněžené krajiny. Ve svém plátně „Zimní krajina“ [32]⁷⁷ se mohl Barvitiu ještě více zabývat delikátní otázkou světla, jelikož se tentokrát jedná o výjev zimní scenérie, kde figurální složka představuje pouze komparativní figur v popředí a několik bruslařů v dále výjevu. A právě zobrazení zimní scenérie zpravidla vybízí i zastrašuje malíře pro náročnost světelné složky obrazu. Lze snad tvrdit, že se Barvitiu několikrát valéry bledí, šedí a černí zmocnil daného úkolu velmi zdatně. Malíř se tímto svým žánrovým výjevem – kde nechybí realisticky propracované popředí, motiv tmavých holých vřtí stromů kontrastujících s bledou oblohou, drobné panorama s dominantou kostelní věže v dále a konečně ani figurální stafáž na zamrzlé ledě – mohl že hrdě stavět po bok svých malířských kolegů inspirujících se stejně jako on již kdesi v Holandsku 17. století. Lze-li usuzovat na obdobnou dobu vzniku také u Barvitiiova dalšího zasněženého žánru „Dělník u potoka v zimě“,⁷⁸ není jisté. Přestože jde o formát, jež Barvitiu zpravidla užíval pro vzdušné přípravné skici, podal na něm daný výjev téměř pedantskou drobnomalbou: motiv chaloupky, holé kmeny stromů s jejich rafinovaným odleskem ve vodní hladině jsou malovány až úzkostlivě detailně. Dílo tak představuje další z pestré škály Barvitiiových malířských projevů.⁷⁹ „Pásmo“ zimních krajin z první poloviny

⁷⁵ To vše Purkyně Barvitiu vytkl neopomenout však zmínit, že celkové ladění obrazu se mu zamlouvá. VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 44; Idem (pozn. 59).

Jako „uměle složitý ruch bruslařů na Vltavě“ byl pak tento výjev popsán v noticce o obrazu doprovázející jeho reprodukci ve Zlaté Praze roku 1915. Stručný popis díla ze Zlaté Prahy je citován v příloze (VIII). Zlatá Praha XXXIII, č. 13, 29. 12. 1915, 155.

⁷⁶ Již K. B. Mádl trefně vystihl ve svých výrocích z roku 1915 – uvedeny v příloze (XXXV) – že Barvitiu zahalil postupně nastudované jednotlivosti do jednotného osvětlení. Obraz tak vyznívá jako studie zimního světla linoucího se nad zamrzlou Vltavou. Podotýká, že na tehdejší poměry pražského malířství, se jedná o dosti pokrokové řešení světelného problému. Barvitiu tedy již v tomto díle cíleně pracoval na světelné stránce obrazu. Umělec si také bezpochyby své dílo cenil dosti vysoko, což je patrné nejen z horentní prodejní ceny – obraz byl nabízen na výstavě roku 1863 pod číslem 337 za celých 450 zlatých – nýbrž i z faktu, že pro dvě reprodukce díla (ve čtvrtém svazku Rodinné kroniky z roku 1864, na 257. straně pod názvem „Za zimy na Vltavě“ a na 21. straně IV. ročníku Května v roce 1869 pod titulem „Na ledě“ a s dodatkem „Dle své povodní malby z r. 1861 kreslil V. Barvitiu“) Barvitiu provede na něm jen nepatrné změny, týkající se spíše zmodernizování oděvů. VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 44, 46, 138; Idem (pozn. 59); WIRTH (pozn. 74).

⁷⁷ Jedná se o olej na plátně o rozměrech 33 x 65 cm.

⁷⁸ Jedná se o olej na plátně o rozměrech 21,5 x 26 cm, jenž je v seznamu sbírky Barvitiiových děl Národní galerie v Praze veden jako možné falzum.

⁷⁹ Nelze si nepovšimnout nápadné motivické i technické podobnosti zmíněvaného obrazu s obrazem „Zimní krajina“ (olej na plátně o rozměrech 33 x 54 cm, Městské muzeum a galerie ve Vodňanech) od Antonína Waldhausera (1834 -1913) a s téměř totožnou variací téhož názvu od téhož autora (olej na plátně o rozměrech 35

60. let 19. století uzavírá žánrový výjev „Na led“ [33].⁸⁰ Dílko, jež je soud dle vzdušnějšího malířského podání a pastelovější jemnější barevnosti patrně poněkud pozdějšího data vzniku než doposud uváděné popisné zimní výjevy a jehož předobraz lze opět vysledovat až v holandském barokním žánrovém malířství, koncentruje Barvitiovy dosud nabyté malířské zkušenosti a znalosti. Tak spatříme v dále výjevu nízko posazený horizont, nad nímž se sklenné oblaky posetá obloha šedozlých barev, jež lemují v tlumených zeleních impresionisticky podaná vegetace a před nímž se rozehrává drobná žánrová scénka – již malířsky detailněji podaná –, tak jak se sluší pro první obrazový plán.

Do časového údobí první poloviny 60. let lze zařadit také Barvitiovo v obraz „Útek“ [34].⁸¹ Volbou barev, šatcovým přednesem a rovněž jistými motivy by obraz mohl odkazovat na nejedno dílo proveniencí francouzské,⁸² ovšem dílo se spíše jeví jako jakási námětová a kompoziční parafráze na obraz Petra Maixnera „Sedláci po bitvě na Bílé hoře“ vzniklý již roku 1860.⁸³ V podobné době, snad kolem roku 1864, Barvitijs pracoval na drobné malbě „Ženy u okna“ [35],⁸⁴ jež je ztopena do obdobných tónalit hnědých, červených a okrasnými akcenty bílými, jakými zaujme výjev „Útek“. Barevnost a intimita tohoto výjevu z interiéru jakési

x 54 cm, Národní galerie v Praze) z druhé poloviny 70. let 19. století. Budeme-li předpokládat, že stávající datace díla jsou platné, bude to pouhým potvrzením skutečnosti, že Antonín Waldhauser, tento „malíř vln neklidný a toulavý“ (F. X. Harlas), měl v souvislosti s ním navazovat. Spojitost jeho tvorby s tvorbou Barvitiovy lze ostatně spatřovat také ve snaze zachytit současnou pražskou společnost v obrazech „na pomezí skupinového portrétu, žánru a krajinomalby“. Jistě ne náhodou byl Waldhauser v výjevu „Kluziště na Vltavě pod Vyšehradem“ (olej na plátno o rozměrech 26 x 37 cm, Obrazárna Pražského hradu) z druhé poloviny 60. let 19. století (k němuž jsou zachovány skici v malířské knize z let 1863-1864) nejprve mylně považován za dílo Barvitiovo.

Roman PRAHL: Antonín Waldhauser 1835-1913 (kat. výst.), Národní galerie v Praze a Městské muzeum a galerie ve Vodňanech (srpen – září 1980), Městské muzeum v Jáslavci (říjen – listopad 1980), Okresní muzeum a galerie Havlíkův Brod (prosinec 1980 – leden 1981), České Budějovice 1979, nepag.

⁸⁰ Jedná se o nesignovaný olej na plátno fixovaném na kartonu o rozměrech 20 x 25 cm. Na zadní straně obrazu se nachází výstřižek reprodukce uvedeného díla ze Zlaté Prahy z roku 1916 (Zlatá Praha 1916, ro. 33, 152.) s uvedením proveniencí Ph.Mg. A. Bienera. Draženo: 6. 3. 2010, v Dorotheum Praha.

⁸¹ Obraz je znám pod titulem „Útek - Figurální výjev“. Jde o olej na plátno o rozměrech 18 x 25,5 cm. Draženo: 11. 4. 2010, Galerie Art Praha.

⁸² Například žena s batoletem v náručí a malým dítětem po boku vyobrazena na Barvitiovo obraze jeví se velmi podobně jako vyobrazení téhož motivu na Courbetově plátně „Pompieri courant à un incendie“ („Hasiči spěchající k požáru“) z roku 1851. Je ovšem otázkou, zda Barvitijs mohl daný Courbetův obraz, umístěný v hasičské kasárně v Poissy (v bývalém klášteře eholník), za svého pozdějšího francouzského pobytu spatřit. Pařížskému publiku bylo totiž dílo poprvé představeno až roku 1882. Stejně tak by se Barvitiovo plátno mohlo po motivické i barevné stránce opírat o dílo Julesa Bretona s názvem „L'Orange“ („Bouře“) (olej na plátno o rozměrech 48 x 76,5 cm), v němž malíř zachytil žence v Cernay zaskočené v úžasném vervenci 1865 – v době, kdy se Barvitijs v Cernay nacházel – bouří. Velmi gestickými šatcovými tahy ztvárněný dramatičtější výjev útku sice nemá co do kompozice s oním Barvitiovo nic společného, nicméně motivem ženy tímající v náručí dítěte, volbou barev – červených, hnědých a zelených – a také užitím nápadných kontrastů světla a stínů (jež u Bretona poněkud připomínají skici Delacroixovy) mohl Barvitiovi sloužit jako zdroj by vzdálené inspirace.

Giulio MACCHI: D'Ingres à Cézanne Le XIX^e siècle dans les collections du Musée du Petit Palais, Paris 1998; Philippe et France SCHUBERT: Les peintres de la Vallée de Chevreuse, Vallées de la Bièvre, de l'Yvette, et de Vaux-de-Cernay, Paris 2001, 115.

⁸³ Ve skupince nešťastníků zachycené vprostřed Barvitiova plátna lze shledat jisté podobnosti s uskupením figur ve středně zmínovaného plátna Maixnerova.

⁸⁴ Jedná se o olej na plátno o rozměrech 27,3 x 44 cm.

prosté jizby je možné dávat do souvislosti s p sobením ermákovým, Pinkasovým i Purky ovým.⁸⁵ Do „série“ Barvitiových olejových studií jednotlivých postav se adí také jeho „Muž s bubnem“.⁸⁶ P i pohledu na malbu cizokrajn vypadajícího, rázn nakro eného muže s bubnem na zádech a žeb íkem p es rameno bychom mohli uhadovat na její vznik ve Francii mezi lety 1865-1867, jelikož nemálo francouzských významných malí ve svých skicách – jež byly hojn ší eny – rtalo jednoho podobn vypadajícího Zuáva i bubeníka za druhým.⁸⁷ Soud dle malí ské stránky obrazu je však dílo vhodné vnímat spíše v intencích Barvitiovy tvorby první poloviny 60. let 19. století i tvorby ještě d ív jší, vznikající v souzvuku s malí skou inností Kosárkovou – hojnou na studie nejzn jších potulných jedinc a poutník .

Barvitiu svou tvorbu instinktivn sm ruje k modernímu malí skému projevu, vždy a v dom však také p stuje ono pouto k luminismu staršího domácího malí ství. Malí ova tvorba nikdy nepop e jeho slabost pro rokokový luminismus, pro n jž je práv charakteristická modelace sv tlem. Sv telnou složku svých pláten sestavuje nejroztodivn jšími zp soby. íní tak ovšem se svým racionálním, nespontánním p ístupem a cht né úsp chy se tak spíše nedostavují.⁸⁸ Podobného, v podstat panoramatického pásma do ší ky rozprost eného davu s absencí obrazové hloubky jako u obrazu „Zábava na led “ Barvitiu užil také u svého plátna „Slavnost ve Hv zd “, jež bylo vystaveno již roku 1861 a jemuž rovn ž p edcházely etné p ípravné studie.⁸⁹ Barevnou skicu [36]⁹⁰ a snad i karton Barvitiu pravd podobn vytvo il n kdy na podzim roku 1860 pod dojmem letní pouti ke sv. Markét . Ty mu pak posloužily jako p edloha k definitivnímu obrazu.⁹¹ I zde se Barvitiu

⁸⁵ V malb se pom rn t íší jemné podání ženiny vizáže a rafinovan p ehozeného šátku p es její trup a pon kud malí sky mén zvládnuté, až toporné, zobrazení jejích rukou. Samotný akcent sv telného zdroje zpoza okna však dodává výjevu na intimnosti a jisté malí ské defekty díla tak snad pon kud zastí uje.

⁸⁶ Olej na d ev o rozm rech 16,5 x 21,5 cm.

⁸⁷ Nap íklad sborník „L'autographe au Salon de 1865 et dans les ateliers, 104 pages de croquis originaux, Paris 1865“ nás seznamuje s etnými kresbami, jimiž se mohl Barvitiu inspirovat k provedení této studie. Tak hned na stran 3. vidíme kresebnou studii Léona Cognieta (1794 – 1880), na níž jeden z dvojice zobrazených muž je nápadn podobné fyziognomie jako muž Barvitiu. Také Horace Vernet (1758 – 1835), jehož kresebnou studii podmra eného vzp ímen stojícího Zuáva sborník obsahuje, mohl Barvitiu oslovit. Podobn jako Barvitiu v muž si také na 27. stran sborníku vykra uje voják ze studie „malí e bitevních polí“ Juan José Luny.

⁸⁸ VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 45sq.

⁸⁹ Studie k obrazu „Slavnost ve Hv zd “ byla reprodukována roku 1917 ve Zlaté Praze. Krátká novinová noticka vážící se k reprodukováné studii je citována v p íloze (IX).

Zlatá Praha XXXIV, . 39, 27. 6. 1917, 468.

⁹⁰ Olej na plátn o rozm rech 21 x 41,5 cm.

⁹¹ „Slavnost ve Hv zd “ (n kdy také uvád na pod názvem „Pou ve Hv zd “) nebyla sou ástí výstavního katalogu. K vid ní však byla, jak dokládá noticka Jana Nerudy, že v ní „[Barvitiu] rozvinul vždy p im ený humor ve svých genrových pracích. Tentokráte nejednalo se mu však o nic jiného, než aby podal pravd se p íblížující obraz národní slavnosti „ve Hv zd “. Dovedl toho na dost malé prosto e, že spojil v živé skupení všechny prvky tvo ící zvlášt živou naši národní slavnost. Za vadu pokládám, že nechal pop edí samo pon kud prázdné. Látka tím obrazem není ještě vy erpána“.

Jan LORIŠ: Jan Neruda jako kritik výtvarného um ní, in: Volné sm ry XXXVI, 1940-1, 116; VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 141.

oddal snaze o realistické znázornění skutečné události. Na obraze je zachycena veselící se mšanská společnost uprostřed přírody. Barvitiovi sloužila jako základní kámen jeho – zejména světelné – výstavbdíla tradice druhého rokoka.⁹² O druhorokokový ráz Barvitiovy „Slavnosti ve Hvzd“ se zasloužilo zdrobnělé podání zobrazovaných postav, mkké světlo, barevnost sestávající z různých polotónů, vbec celkové kompozici rozvržení výjevu s rytmickým dělením zástupu na jednotlivé skupinky, a v neposlední řadě idylická, veselá nálada výjevu, opřeskládaného z „portrétů“ Barvitiových souasnůků.⁹³ Výslednému obrazu „Slavnosti ve Hvzd“ však tentokrát předcházelo ještě větší malíovo úsilí. Zatímco doposud svá plátna tvořil na základě jednotlivých – i v barvě – nastudovaných detailů celku a následně vzniklého kartonu,⁹⁴ nyní zcela novátorsky v barvě nastuduje nejen jednotliviny, nýbrž také celek kompozice. Nešlo tolik o nový objev, jako spíše o znovuobjevení této metody malíského postupu, kdysi na pražské Akademii již praktikované. Nicméně ze strany Barvitiovy to byl významný krok. Vedle kartonu tedy začíná vytvářet barevné skici. Ve skicě k „Slavnosti ve Hvzd“, vytvořené patrně z paměti, bezprostředně po onom zážitku, nás Barvitiůs překvapí malíským projevem, jenž bychom od něj jen těžko očekávali. Nezaměřuje se na jednotlivosti, není tolik popisný. Světlo i tvary nanáší barevnou skvrnou a skica tak oplývá svěžestí a dosti uvolněným malíským rukopisem. To také působí k obrazové ucelenosti, již pak v definitivní malbě postrádáme. Také další Barvitiovy barevné skici působí podobně a vlecems mohou odkazovat na tvorbu Josefa Navrátila. A nebylo by k podivu, pokud by se Barvitiůs pokoušel navázat na tvorbu právě tohoto mistra.⁹⁵ Barvitiova plošší práce s barvou nikdy nedosáhla výšin Navrátilova koloristického umu a ani jeho štětcový

Národní listy nám svýmlánkem živěpřibližují atmosféru, jež ve Hvzděpřítchto slavnostech panovala: „*Hvzda* aneb pouhou sv. Markéty, když se povede, bývá tak velkolepá, že zajisté málokteré místo v Evropě podobnou slavností se honosí. Věra se slavnost tato vskutku povedla, díky předněmu počasí. Kdo podobnou slavnost nikdy neviděl, může si jen stěží učiniti dojem o tom nesmírném množství lidu, o tom hemžení, výskání, křiku a šumotu rozléhajícím se po krásném lese. Obecenstvo, které se tu schází, náleží nejvíce třídám nižším a středním, a proto je slavnost tato vskutku lidová...“

Vít VLNAS (ed.): *Obrazárna v letech* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1996, 106.

⁹² Druhorokokové ladění nám tovnekonfliktních výjevůprecizního podání Barvitiůs – stejně jako například Quido Mánes – zanechal v ilustracích ke knize „Císař Josef II.“. Je z nich zcela patrné, že velkým vzorem byl Barvitiovi Adolf Menzel, s nímž měl malíř také možnost se potkat roku 1857 v Praze při příležitosti výstavy, na níž Menzel vystavoval své plátno „Setkání císaře Josefa II. s králem Bedřichem II.“. Blíže ke zmíněným Barvitiovým ilustracím na straně 55 a 56.

VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 138.

⁹³ Barvitiůs v pozdější přibuzný, předvodem Francouz, pan Piette vede za rām paní Riedlovou, pro promenující se dvojici stály modelem paní Ullmannová a slečna Rohlenová a v pánech, jež s nimi na obraze diskutují, je možné spatřovat podoby malířůLeichtnera a Kroupy. Do houpačky pak Barvitiůs usadil paní Klarnerovou. Ibidem 54.

⁹⁴ To byl také postup zcela korespondující s akademickou výukou.

⁹⁵ Barvitiůs byl velkým obdivovatelem malířských skic Piepenhagenových a Navrátilových. Snad by byl vytvořil více podobných malířských cenných skic, pokud by šel v šlépějích tohoto mistra pražského druhého rokoka a nenechal se toliko svazovat požadavky doby jako byla produkce rozměrných historicko-romantických pláten. Rozměrný formát, o němž se dle konvencí musel Barvitiůs nutně pokoušet a kterému dlouho smůvalo veškeré malíovo úsilí, mu vlastně přamálo světlo.

rukopis nebyl nikdy tak přesvědčivý a živelný. Toho zkrátka se svým intelektuálním založením nikdy nemohl docílit. Přesto však, povedlo-li se Barvitiovi někdy malovat živě a jiskrně, bylo to právě ve skicích. V definitivních plátnech pak již byly tyto záblesky Barvitiova umění poněkud utlumeny. Co je ve skice nahozeno pouze náznakem – a co však má výrazovou přesvědčivost – je pak v definitivním provedení do detailu, téměř akademicky suchým způsobem, rozvedeno.⁹⁶

Podobně jako „Slavnost ve Hvězdě“ Barvitiuse o čtyři roky později vytvořil námětově i formálně tomuto dílu příbuzné plátno s názvem „Tvrtek ve Stromovce“ [37].⁹⁷ I toto dílo je koncipováno jako došité rozvedené pásmo jednotlivě nastudovaných a v kompozici celek pospojovaných skupin postav s vícero zornými poli nahlížení,⁹⁸ a také jemu předcházela vedle kartonu barevná skica [39].⁹⁹ Tu však tentokrát Barvitiuse pravděpodobně vytvořil přímo v plenéru. A také v ní pokračuje v linii romanticko- rokokové pražské malby: barvy jsou chvatně nanášeny do plošných skvrn, barevnost je laděná na převážně dohnad a oživena akcenty šedí a ryzových tónů a světlá jsou nanášena s delikátní jemností. Skica je vlastně daleko malířtější provedena nežli finální plátno a kompozice – s rozmístěním figur dále do obrazové hloubky – plátno rovněž předstihne.¹⁰⁰ Teprve po zpracování skici přistoupil malíř ke kartonu a nakonec pak k definitivnímu. Z kartonu, tedy kresby ve skutečné velikosti, však živelnost udržaná ve skice vyprchala. Barvitiuse opřel jakoby pracoval s drobnohledem: listy na stromech i šat figur do detailu prokreslil. Vše ustrně, světlá se opřel odděleně od stinných partií výjevu a ten již není zdaleka tak scelen jako je tomu u skici. Výsledné plátno pak již vskutku neneslo nic z malířské spontánnosti skici. Navozuje dojem ustrněle pózujících figur, na nichž neproudí ani

⁹⁶ VOLAVKOVÁ (pozn. 59).

⁹⁷ Definitivní obraz (olej na plátno o rozměrech 63 x 101 cm) byl vystaven roku 1865 pod číslem 360 a oceněn na 400 zlatých.

Idem (pozn. 52) 139.

⁹⁸ Tak vidíme předobraz muže sedícího na židli v samém středu obrazového výjevu v kresebné studii „Setníka Nesseného“ (tužka na papíru o rozměrech 15,8 x 23,3 cm). Pár ženy a muže smekajícího klobouk před dvojicí dam v pravé části definitivního obrazu je pak jasným, i když nedoslovným malířským zpracováním kresby (tužka na žlutavém papíru o rozměrech 16,3 x 28,9 cm), jež je v seznamu děl Národní galerie v Praze vedena pod názvem „Kráčející pár – studie“ (obr. 38). Ve „Studii k obrazu Tvrtek ve Stromovce“ (tužka na nažloutlém papíru o rozměrech 21,2 x 28,3 cm) si Barvitiuse osvojil také postoj muže v bílém cylindru, jenž se opírá o židli před levým okrajem finálního výjevu.

Při následném zapojování nastudovaných postav ve výslednou kompozici obrazu však nyní Barvitiuse v realismus pokročil: skrumáž lidí nedělá tak spouštěm, nýbrž je rozestavena i do hloubky výjevu a ten tak nabývá na vztálosti a „realistickosti“.

Ibidem 64.

⁹⁹ Jedná se o olej na plátno o rozměrech 21,5 x 34,5 cm.

¹⁰⁰ O skicích k „Tvrtku ve Stromovce“ a „Slavnosti ve Hvězdě“ píše jako o „úplném malířském zázraku“ ve své knize „Jak jsem se stal obchodníkem s obrazy aneb Kniha versus obrazy (10:0 pro obrazy)“ Rudolf Ryšavý. Kapitola z knihy zasvěcená Viktoru Barvitiiovi, v níž autor vznesl soud nad některými z malířských děl, je citována v příloze (X).

Rudolf RYŠAVÝ: Jak jsem se stal obchodníkem s obrazy aneb Kniha versus obrazy (10:0 pro obrazy), Praha 1947, 83.

tolik sluneční paprsky jako spíše záře z reflektoru. Barevnost však rozehrál Barvitiůs na tomto plátně více než mluví definitivou zvykem, neboť si povšimla také soudobá kritika.¹⁰¹

Jednotlivá místa v okolí Prahy byla tehdy také „rozkastována“ dle oblíbených společenských vrstev. Ve tvrtku byla tradiční cílovým návštěvníkem Stromovky, přesněji její hlavní restaurace „Salonu“, tehdejší lepší pražská společnost. Barvitiůs se také „tvrtkem ve Stromovce“ stal malířem pražské smetánky.¹⁰² Toto Barvitiůvo plátno je jedním z prvních předkladů daného motivu u nás. Bavíci se společnost je nám tím, žež více než zapadá do programu rodícího se realismu. Formálním provedením Barvitiůvo plátno sice nikterak revoluční není: v definitivní verzi díla malíř stále striktně odděleně pracuje se světlem – jež neprobírá zcela přirozeným dojmem – i s barvou.¹⁰³ Pro realismus v české malbě šedesátých let 19. století je však jak definitiva, tak skica „tvrtku ve Stromovce“ zcela zásadní.¹⁰⁴

Pouhé setkání malířky s dcerkou a selky se synkem po boku pak Barvitiůvi roku 1864 posloužilo jako námět k drobné malbě názvu „Pouliční scéna“ [40].¹⁰⁵ Malíř dovedl obratnou práci se štětcem a šetrnou volbou barev vystihnout rozdíl materií od dvou dvojic – nadýchaného šatvé dámy a její dcerky a notně strožejšího oděvu selky a frákku její ratolesti – podtržený ještě rozdílností gest dítek – dívčím distingovaným ovíváním v jímech po vzoru matky a chlapčova neohrabaného gesta zdvižených rukou. Obě dvojice, jež bez pochyby jsou v kontaktu, jakoby symbolicky od sebe oddělovala „hráz“ nohou na zemi sedícího pouličního hrnčíře i dráteníka. Všimneme si také motivu kašny se srščím pramenem vody při levém okraji výjevu. Zanedlouho Barvitiůs postaví na podobném motivu jedno ze svých nejvýznamnějších děl. Ale to už jinde nežli v Praze.¹⁰⁶ Zatím stále čerpá

¹⁰¹ Pisatel Bohemie roku 1865 napsal, že „umělec se nám tu zmocnil s výrazností až fotografickou, jakési poetičností dosáhl přýsluněním světlem probleskujícím skrze husté listoví.“ Bohemia, 18. 6. 1865, 1. příloha k číslu 111, 1305; VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 139.

¹⁰² Purkyně spatřoval viníky špatného provedení plátna v pražském prostředí a jeho modelech. Z nezdaru díla obviňuje chladné Pražany, kteří sloužili Barvitiůvi za modely. Purkyně komentuje toho roku obraz slovy: „Lidé se nudí a nudí i nás“. Barvitiůvi pak doporučí, aby našel ty správné modely „mezi lidmi milujícími a trpícími – v Paříži, v tom elegantním veselém světě nad Sekvanou [...]“. VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 60sq; Idem (pozn. 59) 9.

¹⁰³ Zatímco Manet v obraz „Koncert v Tuilerích“ – vzniklý o sedm let dříve – , v němž se již ozývá propojení barvy a světla, jež sestává z vibrujících plošek barev a jež je jedním z prvních děl na toto téma v evropské malbě, nabývá kvalit moderní malby, Barvitiůs definitivní verzi svého plátna uhladí a jeho barevnost dosti uměle uměle osvětlením do podoby zcela nepokrokové.

Idem (pozn. 52) 64.

Rukopisu a světlou pojetí Manetova plátna by se pak spíše blížila Barvitiůva skica k „tvrtku ve Stromovce“.

¹⁰⁴ Pisatel Zlaté Prahy, jež doprovodil roku 1917 textem reprodukci Barvitiůva obrazu oživující stránky tohoto periodika, spatřoval hodnotu díla zejména v jeho plnění úlohy „včetně obrázku dobového“ a v jeho „šetrně ešené barevnosti“. Úplně znění novinového článku je citováno v příloze (XI). Zlatá Praha XXXIV, 24. 14. 3. 1917, 287sq.

¹⁰⁵ Olej na plátno rozměrů 29,5 x 38,5 cm je také znám pod názvem „Z ulice“.

¹⁰⁶ Zajímavé je, že výjev by mohl být zájezd do linie děl vzniklých až za Barvitiůva francouzského pobytu v letech 1865-1867. A také tak byl na souborné výstavě umělců roku 1915 pod názvem „Pouliční scéna v Paříži“ (s uvedením signatury: V. Barvitiůs 1864) prezentován.

hlavně z pražského prostředí a nutno uznat, že i z něj dovede vytěžit nemálo. Malířským pojetím lze toto dílo – jemné práce se světlou i barvou – stavět po boku skic dvou posledně zmíněných pláten.¹⁰⁷ Vzájemnou vazbu mezi Barvitiovými kresbami a finálními díly nám umožní lépe pochopit srovnání kresby tužkou [41],¹⁰⁸ akvarelové skici [42]¹⁰⁹ a plátna [43] z roku 1864 zvaného „Na mizině“. ¹¹⁰ Přestože je již samotná kresebná skica dosti popisná, nese v sobě přirozenost gesta zobrazovaného muže – „poněkud chátrajícího elegána“ – a promlouvá z ní také autor v soucítí s touto existencí.¹¹¹ Výsledný obraz již však nepostrádá mravoličnou notu. Barvitiu v něm se sobě charakteristickou chladností zachycuje pochybně vypadajícího muže spíše jako „věc“ i „objekt“, nežli jako soucítitelnou osobu v nesnázi.¹¹²

Barvitiu jakoby pozoroval lidské charaktery skrze mravoličné brýle, nicméně již to, že jej dovedl upoutat „obyčejný“ život moderní doby, bylo významným faktem. Zvolil si za své hlavní téma své tvorby společenský žánr, a přestože byl tehdy v českých malířských kruzích vlastně jeho jediným oddaným protagonistou, šel za svým cílem, a dal tak vzniknout malované kronice své doby, svého rodiště. Ve svých dílech vytrvale zaznamenával chod velkoměstské šedesátých let 19. století: v číně a velmi v ryzích zachycoval drobné motivy, jež měly vlastně dosavadní život v život moderní doby. Motivы svých pláten vnesl do českého malířství 19. století novou linii, již programově pracoval na svém pojetí realismu.¹¹³ Stalo se tak ještě za dob jeho studií na Akademii, kde stále ještě zastával také roli korektora v sále antik, i roli vedoucího denní a večerní kresby aktu a malby podle přírody. Z vlastní iniciativy

K. B. MÁDL (ed.): Viktor Barvitiu 1834-1902, Výstava jeho děl (kat. výst.), červen- červenec 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 9.

¹⁰⁷ Z obrazu se také ozývá návaznost na žánrovou malbu Navrátilovu.

¹⁰⁸ „Studie k obrazu P ed smárnou“ (tužka na papíru o rozměrech 22 x 31,5 cm).

¹⁰⁹ Akvarelová studie „P ed smárnou“ (akvarel na papíru o rozměrech 18,8 x 30,1 cm) je provedena na narýsované osnově. Autor v ní pečlivě rozvrhl v podstatě geometricky sestavené obrazové dílo z obrazců dláždění a linií vitrín a stěn smárnou. A do tohoto matematickou chladností konstruovaného prostoru vsadil element muže s přirozeně poměrným šatem a pohodlným a uvolněným postojem. Skica zahrnuje etné vtipné detaily – jako jemně zakreslené hlavičky postav uvnitř smárnou i čitelný nápis na cedulce na dveřích – jež malíř zaznamenal i ve výsledném olejovém obraze.

¹¹⁰ Dílo je také známo pod názvem „P ed smárnou“. Obraz byl vystaven v Praze roku 1864 pod číslem 297 a oceněn na 180 zlatých a následně v roce 1873 na Světové výstavě ve Vídni pod číslem 252. Roku 1872 měl také Miroslav Tyrš patřičně na mysli právě toto dílo, když ve svém referátu o Umělecké výstavě na Žofíně psal k Barvitiu, že „zvlášť zobrazení sešlých existencí výtěně se mu zda illo“. Barvitiu v žánru se kupodivu zalíbil Janu Nerudovi, jak uvedl Jan Loriš.

Miroslav TYRŠ: Umělecká výstava na Žofíně, in: Světová výstava 1872, . 18, 2. 5. 1872, 211sq.; Jan LORIŠ: Jan Neruda jako kritik výtvarného umění, in: Volně směřující, 1940-1, 116; VOLAVKOVÁ (pozn. 59) 8; Idem (pozn. 52) 139.

¹¹¹ Barvitiu studoval figuru v různých postojích na mnoha kresbách, což Karel Purkyně v Politiku poněkud suše kvitoval s pochvalnými slovy, že je postava odpozorována ze života. Vyobrazení někdejšího elegána rovněž podrobně rozebral pisatel Bohemie.

Politik, . 141, 23. 5. 1864; Bohemia 8. 5. 1864, příloha k . 111, 1305; VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 139.

¹¹² Neruda v zobrazené figurě spatřoval „kus sociálního života“, Miroslav Tyrš pak „ztracenou existenci“. VOLAVKOVÁ (pozn. 59) 8.

¹¹³ Idem (pozn. 52) 66, 68; Idem (pozn. 59) 7sq.

p sobil Barvitiu na Akademii i jako knihovník. Dve e Akademie za sebou – coby student – naposledy zav el roku 1864, kdy také získal od školy stipendium na cestu do zahrani í.¹¹⁴

2. 3 V Pa íži aneb kone n ve velkom st (1865 – 1867)

Den po svých narozeninách, dne 10. ervna 1865 se Viktor Barvitiu vydal do Pa íže, aniž by snad zatím tušil, jak blahodárné ú inky tento exkurz do metropole um ní a velkom stského ruchu pro bude mít. Cestou si ješt nenechal ujít p íležitost zhlédnout um lecké sbírky v galeriích v Düsseldorfu a v Kolín nad Rýnem.

Viktor Barvitiu se mohl p i svém jist velmi intenzívn prožitém pobytu ve Francii mezi lety 1865 a 1867 inspirovat mnoha vjemy – a už vlivy ist um leckými i prostým vst ebáváním zcela jiné kultury se všemi jejími podobami. V ervnu roku 1865 malí vstoupil do „nového sv ta“. Samotná Pa íž, m sto v rozkv tu kulturním a sociálním, a hlavn ve významném – pro návšt vníka odkojeného pražskými, vlastn malom stskými, pom ry – až dech beroucím architektonickém p erodu, na Barvitiu jist okamžit významn zap sobila. Než se jí ovšem nechal pohltit a hý kat své pozorovatelské vlohy, odjel na léto za svým p ítelem Sob slavem Pinkasem na francouzský venkov, do vesni ky Cernay-la-Ville.¹¹⁵ Barvitiu tak mohl po svém p íjezdu do Pa íže „ochutnat“ pouze ást bujného m stského života – jenž byl jeho naturelu jist bližší než venkovský poklid – , aby p ed velkým „pa ížským soustem“ vst ebal dojmy a vlivy zcela jiného prost edí. Barvitiu v pobyt v Cernay-la-Ville symbolizuje jakousi intimní p edmluvu k jeho pozd jšímu výmluvnému pa ížskému dílu. Pinkas, jenž ve Francii již pom rn zako enil, toho asu pobýval v této malí i vyhledávané vesni ce,¹¹⁶ kam pozval svého p ítele a jemuž zde odkryl zcela jinou tvá francouzského života, než kterou mohl tento poznat v Pa íži. Na chvíli se tedy Barvitiu stal jedním z t ch, kte í se uchýlili do tohoto kraje – nep íliš vzdáleného od metropole, a p ece však s panenskou p írodou – , aby zde našli úto íšt s p íhodnými podmínkami k malí ské tvorb .

Ve vesni ce Cernay-la-Ville, nacházející se v úrodném a krásném kraji, strávil u svého druha Barvitiu nejspíše celé léto roku 1865. A lze tvrdit, že se tento Pražan, nikoli „rozený

¹¹⁴ Viktoru Barvitiu bylo dne 25. srpna 1864 p id leno ro ní stipendium 600 zlatých na studijní cestu. Idem (pozn. 52) 70, 129.

¹¹⁵ Ibidem 70.

¹¹⁶ Tehdy se Cernay blížilo „malí ské kolonii“. V roce 1857 maloval v Cernay a v údolí kolem m sta Chevreuse jako jeden z prvních Louis Français, který sem záhy p ilákal své p átele a žáky. Jedním z t ch, kterým byl Français vzácným „v dcem“, byl Sob slav Hippolyt Pinkas, jenž zde následn p íjal Viktora Barvitiu. A práv v šedesátých letech 19. století se v kraji okolo Cernay za ala ješt více rozr stat kolonie malí krajiná , kte í se zde usazovali v pr b hu t iceti let zejména okolo Française a pozd ji okolo Pelouse. O Cernay-la-Ville jakožto tehdejším dlouhodob jším míst bydlíšt Sob slava Pinkase zpravil již F. X. Ji ík. Philippe et France SCHUBERT: Les peintres de la Vallée de Chevreuse, Vallées de la Bièvre, de l'Yvette, et de Vaux-de-Cernay, Paris 2001, 64; F. X. Ji ík: S. Pinkas, Praha 1925, 32; VOLAVKOVÁ (pozn. 52) 70.

krajiná “, ovšem malí , jenž se snadno dovedl naladit na tuto notu – tím spíše, že jeho vášní byla malba koní, zvířat prvotně spjatých s přírodou – vyskytl ve správný čas na správném místě.¹¹⁷ Ostatně Barvitijs přeci již měl za sebou z dob svých studií na Akademii malou krajinářskou lekci, když po boku Adolfa Kosárka maloval v přírodě a když mohl navazovat ve svých kreslích i malířských krajinářských pokusech na vzory Mánes. Nyní měl však před sebou zcela jiný typ krajiny a rovněž inspirativní malířské klima se notně lišilo oproti onomu dřívějšímu pražskému.

Jedním z míst, kde malíři krajináři, milovníci stinných houštin, kaskádovité tekoucích potoků, mlýnů a temných příštin, hledali poetická místa k malířskému ztvárnění, bylo právě Cernay a jeho okolí. Snad méně proslavené ovšem neméně působivé Cernay, jež se může pyšnit tím, že přilákalo mnoho krajinářů, se rozprostírá na kraji rozlehlého lesa Rambouillet. Kouzelný kraj údolí řek Bièvre a Yvette, kraj okolo měst Chevreuse, Senlis a Dampierre se navíc nachází v těsné blízkosti Paříže. Tato krajina, již poměrně dlouho chovaná v povědomí umělců, byla stále více a více navštěvována malíři sváděnými jejími krásami a venkovským klidem a v druhé polovině 19. století se stala jedním z hlavních míst rozvoje krajinomalby. Krajináři naleznuvší v druhé polovině 19. století ve zdejších lesích a údolích, polích a vesnicích náměty k malbě, představují poslední – a zdaleka nejvýznamnější – vlnu umělců, kteří v průběhu let, podle toho jak se urychlovalo a usnadňovalo cestování, postupně pronikali tímto krajem. Tato část Ile-de-France, rozprostírající se mezi Arcueil a Rambouillet, byla vskutku po dvě staletí bohatou zásobárnou umělců hledajících poblíž hlavního města motivy ke studiím podle přírody.¹¹⁸ Kouzlo okolí Cernay spočívalo zejména v nepřeberném množství motivů a inspirativních námětů, jež bylo koncentrováno v této krajině snadno zvládnutelné pro šky. Kraj nabízel pohledy na vysoké nebe nad širými rovinami spolu s mělnivým osvětlením krajiny, na rybníky lemované rákosím a vysokými stromy, na skalnatá údolí s vodopády, na mokřiny v hloubi lesa, na potoky a staré mosty, na mlýny, ruiny a vesničky. Na rozdíl od malířů impresionistů, kteří ve svých dílech reprezentovali aktuální svět, v němž

¹¹⁷ Bylo tomu právě v Ile-de-France, kde se krajinomalba ubírala osvoboditelskými cestami, klesajícími Corotem a malíři z Barbizonu, kteří neváhali utvořit ve Fontainebleuském lese malířskou komunitu. Bylo by však nesprávné opomínat další a „plodná“ místa jako Chailly, Marlotte či právě kraj okolo Cernay. Henri GRIMAULT (ed.): Cernay, une étape pour les paysagistes de Barbizon (kat. výst.), 25 octobre – 11 novembre 1997, Cernay-la-Ville 1997, 7sq.

¹¹⁸ Dřívější krajináři zde našli mnoho svých aktérů: první kreslíři – „reportéři“ 18. století, umělci, pro něž představovala zkušenost krajinomalby, skici, studie i akvarely v plenéru nezbytnou součástí malířského řemesla, a nakonec ty, kteří se oddali svobodnému životu na venkově, jež s radostí na místě zaznamenávali ve svých výtvorech. Ibidem 8.

žili – nádraží, lokomotivy, lod , b ehý ek lemované kou ícími továrnami – , krajiná i pobývající v Cernay cht li na plátnech op ovovat p írodu, a to p edevším tu nedot enou.¹¹⁹

Výstavba železni ní trat do Sceaux, realizovaná od roku 1846, usnadnila a urychlila p ístup k venkovu, a umožnila um lc m poznat širokou škálu míst vhodných k malování ve stejné dob , kdy se o krajinu zajímala ím dál tím v tší ást publika. Práv tehdy se zrodila nová generace um lc – asto samouk , ze skromných sociálních pom r – povzbuzovaných mocným a up ímným obdivem p írody. Z nich n kte í – jako Français, Harpignies, Brascassat, Daubigny – se adí mezi v hlasné pr kopníky krajinomalby. A jiní, kte í upadli v zapomn ní nebo se ani za svého života nedobrli v hlasu, zde tvo íli se stejným nadšením, povzbuzování onou vášní pro p írodu. Malí i, které bychom mohli nazvat „menšími mistry malí skými“, se stejn jako jejich slavn jší druzi oddali své vášni a snažili se zdokonalovat ve svém tvo ení. T ch, kte í v Cernay a jeho okolí malovali, nasávali zdejší venkovskou atmosféru, nechávali se inspirovat v malb „zdatn jšími“ a mnohdy renomovanými malí i a jejichž stopy v Cernay jsou již dávno smazány, byla celá ada.¹²⁰ Zpravidla každý um lec, který do kraje zavítal, si v Cernay p íšel na své. N kolik málo olejomalb a kresebných studií, jež se dochovaly jako památka a d kaz Barvitiova pobytu v Cernay, prozrazují nakolik muselo být zdejší prost edí inspirativní [44-49].

Okolní p íroda a život ve vesnici – kde se mísila každodenní lopota a radosti místních usedlík a um lecká aktivita malí ské kolonie – musely zákonit Barvitia p im t jednak k tvo ení studií samotné krajiny,¹²¹ a jednak k zaznamenávání zdejšího pracovního ruchu.¹²²

¹¹⁹ Je snad p ízna né, že krátký pobyt Viktora Barvitia není pravd podobn zaznamenán v žádné z publikací soust e ujících se na malí skou kolonii v Cernay. Nejenže jeho pobyt zde byl nejspíš p íliš krátkého trvání na to, aby „vstoupil do historie“, Viktor Barvitiu navíc nebyl vyhran ým krajiná em – opovrhujícím bujarým m stským životem – jako v tšina malí dlouhodob usazených v t chto „panenských“ kon inách. Nutno uznat, že se zde „pouze“ osv žil, a p estože zde našel sob blízké nám ty – zejména Barvitiem zbož ovaní kon figurují tém na všech jeho dochovaných kresbách z Cernay –, jist se t šil práv na ruch velkom sta.

¹²⁰ Malí i, jež se zastavili v kraji kolem Cernay, byli zpravidla um lci, jež rádi m nili místa pobytu a p í svých výpravách po francouzských krajích bez ustání hledali scénérie vhodné k zobrazení. Harpignies, brat í Bretonové, Guigou, Flahaut, Lansyer, Deshayes, Cassagne, Beauverie, Pelouse a mnoho dalších, strávili v Cernay n kolik týdn , m síc í dokonce rok , pravideln se sem vraceli, bydleli ve vesnici se svými rodinami nebo se ubytovali v místním hostinci, v letních m sících rychle rtali jednu studii za druhou a v zim se usazovali v ateliérech, kde pracovali na v tších formátech. Jisté je, že tvo í velmi po etnou skupinu malí , jelikož bereme-li v potaz pouze díla signovaná a místn ur ená – díky názvu udanému samotným tv rcem – mezi Clamart a Rambouillet, Magny a Rochefort, dobereme se po tu šesti set um lc . Stejn tak hojně je množství maleb, studií, kreseb, akvarel , pastel a rytin, které v tomto kraji vznikly a k nimž se nepoda ilo p ídit jejich tv rce. Snad tv rcem n kterých z nich mohl být Viktor Barvitiu.

SCHUBERT / SCHUBERT (pozn. 116) 9.

¹²¹ Takových olejových studií se dochovala pouze hrstka (**obr. 44-46**). Barvitiu bylo jist bližší do výjev zahrnovat „d j“ – nap . v podob polní práce – jako je tomu u v tšiny dochovaných kresebných studií. Nicmén vesnice hemžící se malí i se zálibou zaznamenávat na plátnech opušt né výseky malebné krajiny inspirovala také Barvitia k tvorb podobných d l. Snad nejvíce strohým malí ovým záznamem pusté krajiny je „Krajina u Cernay-la-Ville“ (**obr. 44**) (olej na plátn o rozm rech 22,3 x 37,5 cm), kde není krom rozbrázd né p dy pop edí, stromy lemované nízko posazené linie horizontu a šedavých oblak na obloze zabírající dv t etiny

V tšina z onoho mála známých Barvitiových studií ist krajiná ských – bez Barvitie m preferovaného d jového elementu v podob komparsu i koní – nabyla v Cernay-la-Ville nové podoby. Malí již nekomponoval výjev z jednotliv seskládaných nastudovaných krajinných partií, nýbrž snažil se zachytit skute n existující kus p írody, a už širou planinu i krajinné zákoutí. Rozlehlost francouzské rovinaté krajiny jej vedla k snížení horizontu. Tím se také více v noval malb nebe, jako je tomu nap . u malby „Krajina u Cernay-la-Ville“ [44], jež svým formátem – zrovna tak jako zmi ovaná malba téhož názvu [46] – m že upomínat na Daubignyho. Také malí v št tcový rukopis se pozm nil, zjemnil a odleh il, a jeho dílka mají v sob cosi z oné francouzské malí ské sv žesti. Barvitiu nejspíše musel spat it práci n kterého z francouzských malí , aby on sám dovedl zaznamenat na plátn „bezd jový“ krajinný záb r v etn obrazové hloubky. A z tvorby francouzských krajiná mohl také erpat pro svou oblíbenou sv telnou složku malí ských d l. Patrn to nebylo pouze jiné francouzské klima a sv tlo, které Barvitia p im lo k jemn jší a citliv jší práci se sv tlem na jeho plátnech. Barvitiu si rovn ž daleko citliv ji pohrává s materií barev. Již neuplat uje konven n zařité vynášení sv tel barevnými pastami, nýbrž s hmotou barvy zachází daleko intuitivn ji, obratn ji.¹²³ Z t chto francouzských krajinných studií je zkrátka patrné, že jejich tv rce si rozší il obzory nejen v oblasti kompozi ní a formátové, ale také co do malí ského ztvárn ní. A obojím se p iblížil modernímu pojetí.¹²⁴

V Cernay-la-Ville m l také Barvitiu ideální podmínky pro procvi ování svého oblíbeného nám tu, totiž kon zap aženého za v z.¹²⁵ Ten spat ujeme nap . na obraze „Selský

výjevu zobrazena vlastn žádná z Barvitiovi tolik blízkých d jových komponent obrazu. Je to zkrátka záznam toho nejprostšího kusu p írody, s jakým jsme se u Barvitia dosud nesetkali a v budoucnu také již nesetkáme.

¹²² Valná v tšina Barvitiových studií z okolí Cernay má za nám t polní práce – jako nap . „Orající sedlák“ (**obr. 47**) (olej na lepence o rozm rech 17 x 30 cm) – a tém zákonit zachycuje kon , nej ast ji zap aženého do potahu, jako je tomu i u této zmín é olejové studie. Malí zachytil daný výjev skoupou škálou tlumených barev, velmi chvatn – snad aby mu sedlák neutekl z obrazového pole – a výsledkem je poutavé dílko, z n jž dosud dýchá autenticita místa i daného okamžiku. Z této „Studie francouzského potahu z Cernay-la-Ville“ (v seznamu d l Národní galerie v Praze vedena pod názvem „Kára – studie z pa řížského pobytu“) (tužka na papíru o rozm rech 27,2 x 40,5 cm) (**obr. 48**) a dalších studií pak Barvitiu v budoucnu erpal. Své pozorování zv í ecích pohyb zúro il hned ve svých st žejních pa řížských dílech: nap íklad v „Ruma ích“ i v „Place de la Concorde“. A jist i p i svých pozd jších záznamech koní – tvo ených v echách – vzpomínal na pobyt v Cernay, kde se mohl na toto téma pln soust edit.

Pro dokreslení p edstavy o Cernay-la-Ville v dob Barvitiova tamního pobytu zmi me, že roku 1866 – rok po Barvitio v návšt v – je v Cernay zaznamenáno 76 koní, 7 osl , 117 krav, 29 prasat, 30 roj v el, více než 1500 ovcí, a mén než 500 obyvatel.

SCHUBERT / SCHUBERT (pozn. 116) 16.

¹²³ Z takových Barvitiových d l by snad m l radost i Karel Purkyn .

¹²⁴ Hana VOLAVKOVÁ: Malí Viktor Barvitiu, Praha 1938, 72, 74.

¹²⁵ Po etné kresby i malby s tímto motivem pak Barvitiovi sloužily jako p edloha pro jeho pražské plátno z roku 1868 vyobrazující ko ský potah. Do nejmenších detail propracovaná kompozi ní studie k plátnu dává nahlédnout do Barvitiova precizního a promyšleného tv r ího procesu. Ibidem 74.

d m v Cernay-la-Ville“ [49]¹²⁶ a na etných kresebných studiích jako na již zmi ované kresebné „Studii francouzského potahu z Cernay-la-Ville“ [48].

Byl to jist pro Barvitia – vyznava e m sta – velký skok octnout se z prost edí pražského na francouzském venkov . Je snad paradoxem, že vyznava m sta, jakým Barvitiu byl, jakoby malí sky a um lecky pook ál práv na venkov . Jeho díla zde vzniklá sv d í o tom, že nešlo o neš astnou zm nu místa pobývání. Ba naopak. Barvitiu jako by se zde uvolnil, zbavil n kterých svých zažitých malí ských postup – možno snad tvrdit dokonce nešvar – a pod vlivem nového prost edí a spole nosti nov poznáných um lc za al tvo it pon kud odlišn . Ne snad zcela modern , avšak dotkl se již ve své tvorb n kolika aktuálních malí ských problém .¹²⁷ A zcela zásadním zjišt ním – které mu teprve Francie poodhalila – bylo, že hlavním cílem malí e nemusí být tvorba rozm rného reprezentativního obrazu a že komorní díla – v etn skic – mohou dosahovat stejného, ne-li v tšího uznání.¹²⁸

Malí , jež pobývali v lét 1865 v Cernay-la-Ville a v nedalekém Vaux-de-Cernay a mohli tak ovlivnit výtvoř Viktora Barvitia vzniklé v pr b hu jeho zdejšího krátkého pobytu, byla celá ada.¹²⁹ Barvitiu mohl být sv dkem vzniku d l nejen Pinkasových, nýbrž také soudobých dosti vážených krajiná i malí jdoucích v jejich šlép jích. M l-li na Barvitia vliv „Otec“ Achard (1807 – 1884),¹³⁰ François-Louis Français (1814 – 1897),¹³¹ Antoine

¹²⁶ Olej na lepence o rozm rech 24,5 x 31 cm.

¹²⁷ Škoda jen, že není známo více Barvitiových d l vzniklých roku 1865 za jeho letního pobytu v Cernay-la-Ville.

¹²⁸ Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitiu, Praha 1959, 16.

¹²⁹ Vzhledem k absenci jakýchkoli dobových záznam vztahujících se k Barvitiu zdejšímu pobytu a tudíž i opomenutí zmínky o tomto um lci ve studiích podrobn se zabývajících malí ským životem v kraji okolo Cernay je možné pouze hypoteticky konstruovat Barvitiovy vazby na další malí e.

¹³⁰ Tento žák Corota a u itel Harpigniese, pokládán za objevitele Cernay, maloval v Cernay-la-Ville a jeho okolí mezi lety 1860 a 1870. Jeho plátno „Vodopád rokle v Cernay“ (olej na plátn , 82 x 103 cm) bylo vystaveno na pa řžském Salonu roku 1866, kteréž se coby vystavující um lec zú astnil rovn ž Viktor Barvitiu. Ten m l možná b hem svého pobytu v Cernay to št stí poznat tohoto skromného, izolovaného a ve své dob opomíjeného um lce. Nabízí se domn nka, že se Barvitiu inspiroval pro své etné kresby vzniklé v Cernay zejména kreslí ským um ním Achardovým. Málokterý krajiná totiž kreslil tak hojn a s takovým nadšením jako Achard. Byl také u itelem kreslení pro celou generaci um lc : Daubignyho, Française, Harpigniese a pro mnoho dalších. Achard, rozený „moderní“ kreslí , ve svých výtvořech nezap el vliv Corot v. SCHUBERT / SCHUBERT (pozn. 116) 74-76.

¹³¹ Français, jehož kreslí ské mistrovství bylo proslavené a stal se tak um lcem „à la mode“, po ínaje rokem 1860 údolí kolem Cernay navšt voval s velkou pravidelností. Maloval v Cernay, kde m l také své úto išt s ateliérem, tém každoro n v pr b hu dvaceti let – mezi léty 1857 a 1876 – obklopen skupinou žák a p átel, jež t šil svou permanentní dobrou náladou. Je tedy pravd podobné, že také Viktor Barvitiu mohl v Cernay poznat tohoto váženého francouzského mistra. Do období mezi lety 1864 a 1866 spadá Français v pobyt v Itálii – zdálo by se tedy, že jej mohl Barvitiu v Cernay minout – , ovšem rokem 1865 jsou datovány dv Françoisovy kresby („Cernay: Vesnice“ a „Rybník v Cernay“). Dle údaj Aimé Grose v knize „François-Louis Français Causerie et Souvenirs“ se Français vydal do íma a do Pompejí na konci roku 1864 a p ed op tovným odebráním se do Itálie ješt sta il v Pa řži konzultovat s „papa Corotem“ sv j obraz „Vykopávky v Pompejích“ (vystavený na Salonu roku 1865). Zda se Français b hem svého krátkého pobytu ve Francii zastavil také v Cernay, aby jej mohl Barvitiu poznat, není jisté. Otázka mistrovství v Cernay v lét roku 1865 z stává otev ena. Nesporné je, že se Barvitiu tímto svým krátkým pobytem na venkov nijak neizoloval od t ch neaktuáln jších francouzských um leckých tendencí. Français byl kup íkladu v té dob na pa řžských Salonech velmi vysoko oce ován.

Chintreuil (1814 – 1873),¹³² Emile-Charles Lambinet (1815 – 1877),¹³³ a skrze něj odkaz Corot v (1796 – 1875), Emmanuel Lansyer (1835 – 1893),¹³⁴ Edouard Leconte (1837 – 1869),¹³⁵ Paul Guigou (1834 – 1871),¹³⁶ Jules Breton (1827 – 1906),¹³⁷ John Ware¹³⁸ i

SCHUBERT / SCHUBERT (pozn. 116) 85-90; François G. ROCHE: La Vallée de Chevreuse en 1900... à travers les cartes postales I, Paris 1997, 85-92.

¹³² Chintreuil, jehož „celé dílo je zasvěceno hledání atmosférických efektů a zálib ve světelných proměnách, mlhách, rosách, nořil své obrazy do oparu a zastíral linie zobrazovaných objektů“ (George LANOË: Histoire de l'école française du paysage), mohl Barvitiovu pozornost upoutat více než jiní francouzští malíři. Jediné nástrojem tohoto umělce, jež se mimo jiné promítala do názvu jeho děl – „Děšť a slunce“ i „Slunce stíhané mlhou“ – spočívala v jeho prvenství v důkladném hledání a uchopení atmosférických efektů a pomějnějších světelných jevů. Z Barvitiových pařížských děl je patrné, že hned z kraje svého francouzského pobytu se nejspíš seznámil s podobným laděným plátnem. Pro své budoucí dílo „Place de la Concorde“ (**obr. 52**), vystavené na Salonu roku 1866, se mohl Barvitiu inspirovat n kterým z Chintreuilových děl, jako například „Tratoviště s jablonmi; ve večerním efektu po bouřce“ (Salon roku 1850).

Antoine Chintreuil pravděpodobně nebyl v Cernay přítomen v létě roku 1865 – v době zdejšího Barvitiova pobytu –, protože jsou n kterých mistrovských stopy v Barvitiově díle patrné. Můžeme mimo jiné rozpoznat jistou kompoziční příbuznost mezi Barvitiovým plátnem „Úvoz v Cernay-la-Ville“ (olej na plátno o rozměrech 27 x 31 cm) (**obr. 45**) z roku 1865 a dílem „Příšina podél stinného údolí ka“ od Chintreuilu.

¹³³ Na Salonu roku 1865 – jenž již Barvitiu v Paříži zhlédl – vystavil pod číslem 1207 své plátno vzniklé v kraji kolem Cernay: „Tok řeky Yvette“ (olej na plátno, 84 x 137 cm). Výběrem nám tak se Lambinet přiblížil Daubigny. S oblibou maloval břehy, rybníky, chaloupky podél kaluží a nezdíral se postavit svůj stojan před „kaluží lemovanou rákosím, [...] propusť rybníku, cestu podél říčky“ a maloval prázdné scénérie, často zcela opuštěné. Barvitiu v obraz „Krajina u Cernay-la-Ville“ (**obr. 46**) představuje v prvním plánu zrovna mokřinu s rákosím a v pozadí n kterých dochované Barvitiovy výjevy provedené roku 1865 v panenské přírodě okolo Cernay-la-Ville jsou právě tak opuštěné a intimní. Lambinet mohl Barvitiu upoutat zejména jemnou prací se štětcem, jíž dokázal dodat světlu svých pláten velmi osobních kvalit. Lambinet byl mimo jiné dle kopie Couturových rukopisných poznámek chovaných v oddělení dokumentace Musée d'Orsay žákem Thomase Couturea. Je záhodno podotknout, že Barvitiu se s umělcem Thomase Couturea a s jeho výtvarnými poukazy mohl přivítat v jeho pobytu ve Francii – ne-li přímo, tedy zprostředkovaně – seznámit nejen prostřednictvím Soběslava Pinkase, ale také díky dalším umělcům, jež zde mohli to štětcem poznat.

SCHUBERT / SCHUBERT (pozn. 116) 69, 82.

¹³⁴ Malíř, jenž se najisto roku 1865 v Cernay vyskytoval – dle kazem jeho tamního pobytu jsou četná díla vrozená do roku 1865: „Mlýn Godard“, „Strážnice v Cernay“, „Rybník v Cernay“, „Vodopád v Cernay“ – zanechal ve svých vzpomínkách také svědectví o inspirativním tvorbě v klimatu v těchto končinách: „Harpignies se mi v nově s velkou pozorností a nechával malovat s jeho žákem Edouardem Lecontem. Oba nás přivítali do svého ateliéru [...]“. Z jeho slov vysvítá, že skupina zde usazených umělců, jež sdílela stejný obdiv k přírodě a stejné tvorbě, se dokázala sama zorganizovat podobně jako pařížské ateliéry: zkušenější umělci předávali své rady mladším, přijímali jim své studie ke kopírování, usmrcovali jejich štětcové tahy a opravovali jejich výtvoř.

Ibidem 103, 105.

¹³⁵ Leconte v roce 1865 maloval v okolí Cernay-la-Ville – „Pohled na Cernay-la-Ville“, „Vzpomínka na údolí Chevreusy“, „Vaux-de-Cernay v zimě“ – a n která díla toho roku vystavil na Salonu.

Roku 1867 byl také svědkem narození Pinkasovy dcery, což spolu s faktem, že v Paříži sídlil ve stejné ulici (Quai des Grands-Augustins, 13) jako Barvitiu (Quai des Grands-Augustins, 37), silně podporuje domněnku, že Leconte a Barvitiu byli v užším kontaktu. Zdá se, že co do stylu malby, měl také Barvitiu k Leconteovi – z uvedených tvorb – nejbližší. Například Leconteovo plátno „Krajina v Cernay, ve večerní náladě“ se vystižením ve večerní atmosféře pomocí „zastřeného“ barevného ladění poněkud blíží Barvitiovu „Place de la Concorde“. Jistě není od věci ani shodné přízvisko obou pláten: effet du soir (ve večerní náladě).

François G. ROCHE: La Vallée de Chevreuse en 1900... à travers les cartes postales II, Paris 1997, 35.

¹³⁶ Obrazy a kresby Paula Guigou provedené v Cernay na podzim 1865 – „Rybník v Cernay“, „Vesnice Cernay“, „Podzimní ráno v Cernay“, „Vstup do Cernay-la-Ville“ – jsou přesnými, jemně šrafovanými záznamy jednotlivých malovaných plánů a objemů. Umělec často volil extrémně široký formát, jehož panoramatická kompozice navozovala dojem pokračování „mimo rámec“ plátna. Není zde snad scestné opticky odkázat na Barvitiovo plátno „Krajina u Cernay-la-Ville“ (**obr. 44**), jež nápadně širokého formátu a minimem zobrazených vegetativních prvků klade důraz na sílu horizontu a velkou plochu nebes.

SCHUBERT / SCHUBERT (pozn. 116) 110; ROCHE (pozn. 131) 102.

¹³⁷ Jules Breton následuje Courbet a Millet v přímě se v roce 1865 již po více než deset let specializoval na výjevy vesnického, rolnického života. V létě roku 1865 pobyl v Cernay nejprve od 23. srpna do 3. srpna a

Vilhelm Riedel,¹³⁹ se dnes již patrně nedozvíme. Zdá se však, že Viktor Barvitijs skutečně navštívil Cernay v době jeho slávy. V době, kdy díla rodící se v tomto kraji byla všeobecně uznávána.¹⁴⁰ Před Barvitiiovým vrhnutím se do pařížské výavy bylo toto pozastavení se v porovnaní s ostatními umělcova vstřebávání „toho nejlepšího z Francie“.

Barvitijs patrně opustil Cernay-la-Ville někdy z kraje podzimu,¹⁴¹ kdy její již musela po této krajině skvěle „mezihřbetě“ lákat Paříž. Francouzská metropole – tehdy podstupující okázalé přestavby – s jejím silným mondénním životem bezesporu Barvitijsa přitahovala. Byl z těch, které právě motivy velkoměstského ruchu, od pracujících dělníků po promenující se smetánku, velmi přitahovaly. A zdá se tedy, že pro oživení a prohloubení své tvorby si tehdy Barvitijs nemohl mezi evropskými kulturními ohnisky vybrat lépe. Doba mezi červnem roku 1865 a prosincem roku 1867, kdy Viktor Barvitijs pobýval – vyjma letních měsíců prožitých v Cernay-la-Ville – v Paříži, byla po mnoha stránkách mezníkem umělcova výtvarného života. Malí se snad z velké části díky Sobě slavu Hippolytu Pinkasovi, zapojil na čas do nejaktuálnějšího uměleckého proudu. Navštěvoval pravděpodobně stejná místa jako nejžádanější malíři doby, vnímal stejné podmínky jako oni a snad se s ním kterým z mistrů francouzské malby mohl poznat osobně. Město patrně přitahoval Barvitijs „za své“, jelikož

vrátil se ještě 24. července, aby zde setrval do 10. srpna. Je tedy vysoce pravděpodobné, že Viktor Barvitijs během svého letního pobytu v Cernay Jules Bretona zažil. Breton při svém krátkém pobytu v Cernay prokázal ve svých temperamentních dílech „prvního náhozu“ – „Sbírka kyklásk v Cernay“, „Bouře“, „Žně v Cernay“, „Ulice v Cernay“ – solidní zvládnutí svého umění. Jelikož šlo o čas žně a práce na polích, Jules Breton – stejně jako jeho bratr Emile Breton (1831-1902) – si zde tehdy přišel na své. Ani Viktor Barvitijs se nemohl ubránit a nevynechal v tisku svých kreseb a studií z Cernay tématu polních prací a života na vesnici.

SCHUBERT / SCHUBERT (pozn. 116) 114.

¹³⁸ Jedním z malířů, jenž se velmi pravděpodobně setrhl v Cernay a v Paříži Barvitiiově společnosti, byl Američan John Ware. Viktor Barvitijs s ním byl nejspíše v užším kontaktu, jelikož je známo několik Barvitiiových pařížských kreseb Madame Ware a v katalogu k pařížskému Salonu roku 1866 je u obou umělců uvedena tatáž pařížská adresa: Quai des Grands-Augustins, 37. Na pařížském Salonu roku 1866 Ware vystavil pod číslem 1960 obraz „Malý mlýn v Cernay“.

Pierre SANCHEZ / Xavier SEYDOUX: Les catalogues des salons VIII (1864-1867), Dijon 2004, nepag.

¹³⁹ Roku 1866 vystavil v Paříži na Salonu pod číslem 1650 svůj výjev z Cernay „Vzpomínka na podzim v Cernay-la-Ville“ také Vilhelm Riedel – další z umělců, s nimiž se mohl Barvitijs ve Francii družiti. Je velmi pravděpodobné, že se Barvitijs při svém francouzském pobytu stýkal také s tímto „krajanem“. Nejenže oba malíři malovali v Cernay, kde Riedel rovněž pobýval u přítelovy Sobě slava Hippolyta Pinkase, Riedel navíc pobýval roku 1864 na stejné pařížské adrese jako později Barvitijs. (V Katalogu k Salonu roku 1864, kde Riedel vystavil plátno „Krajská krajina“, je uvedeno jako místo malířova bydliště: Quai des Grands-Augustins, 37. Roku následujícího – kdy byl již Barvitijs v Paříži přítomen – je však v Katalogu k Salonu uvedena jiná Riedelova adresa: Rue de l'Empereur, 57 (Montmartre). Katalog k Salonu roku 1866 pak uvádí coby malířovu adresu: Rue Visconti, 20.)

Název Riedelovy malby ze Salonu roku 1866 by ovšem mohl vypovídat o tom, že se malíři mohli v Cernay minout. Barvitijs zde totiž strávil roku 1865 letní měsíce a na podzim se již vrátil do Paříže.

¹⁴⁰ Krajinomalby vznikající v porovnaní s ostatními v Cernay byly přijímány do pařížského Salonu v nápadně větším množství teprve po třetině poloviny šedesátých let 19. století, což nebylo ani tolik zapříčiněno důležitější malou uměleckou produkcí v Cernay, jako spíše výběrem jury.

SCHUBERT / SCHUBERT (pozn. 116) 116.

¹⁴¹ Nejzazší datum na Barvitiiových kresbách z Cernay-la-Ville je ze srpna 1865.

VOLAVKOVÁ (pozn. 124) 76.

jeho živelná atmosféra musela být jeho duchu blízká. Písemné záznamy o Barvitiiových studiích na pařížském společenském ruchu nejsou známy, ovšem množství kresebných portrétních studií v Barvitiiových pařížských skicácích prozrazuje, že patrně o styky s Pařížany a „pařížskými“ cizinci nouzi neměl.¹⁴²

Přestože se Barvitiiovus velmi rychle adaptoval v novém prostředí a přestože svůj výtvarný projev velmi uměle a jemně obohatil o ty nejaktuálnější francouzské podněty, zdá se, že jeho pobyt byl příliš krátký a jeho renomé příliš malé na to, aby jej některý z etných francouzských kritiků umění zvolil v dobovém tisku. Pravděpodobně žádná z kritiků umění, jichž vycházelo především z pařížského Salonu hojně množství, nenese sebemenší zmínku o tomto českém umělci, ani o něm kterém z jeho děl.

Jelikož choval Viktor Barvitiiovus při svém francouzském pobytu úzké vazby spíše s malíři, jejichž stopy se do dějin umění vryly minimálně nebo vůbec,¹⁴³ je dosti obtížné pátrat po „prkazných“ francouzských vlivech na umělcovu tvorbu. Nezbyvá tedy než se snažit vytýčit možné – byť nedoložené – podněty, jež Barvitiiovo výtvarné pojetí ve Francii formovaly.

Jednou ze stěžejních možných inspirací byla bezesporu tvorba Thomase Couturea (1815 – 1879). Skutečnost, že Viktor Barvitiiovus není v dobovém tisku zaznamenán, že bohužel chybí rovněž v soupisech žáků Thomase Couturea,¹⁴⁴ a že byl v Paříži přítomen mezi lety 1865-1867 – kdy dlel Couture v Senlis – ovšem téměř s jistotou vylučuje hypotézu, že Barvitiiovus navštívoval jeho ateliér.¹⁴⁵ Přestože Barvitiiovus s největší pravděpodobností neměl to

¹⁴² Ibidem 76-78.

¹⁴³ Vedle Sob slava Hippolyta Pinkase, jenž oproti Barvitiiovi není zcela opomenut v dobovém tisku a ani v recentních studiích o malířství té doby, to byl například již zmíněný malíř z amerického Bostonu John Ware – sídlící na stejné pařížské adrese jako Barvitiiovus – a méně známí malíři, jež mohl Barvitiiovus poznat hned z kraje svého francouzského pobytu v létě roku 1865 v Cernay.

Ware strávil v Paříži delší čas než Barvitiiovus. Pobýval zde nejméně do roku 1890, pravidelně vystavoval svou olejomalbu i kresbu na pařížském Salonu a každý rok změnil místo svého pařížského bydliště.

Lois Marie FINK: *American Artists at the Nineteenth-Century Paris Salons*, Washington, D.C. 1990, 402.

¹⁴⁴ Barvitiiovus není uveden coby žák Thomase Couturea ani v seznamu Bénédicta Pradié-Ottinger, odbornice na život a dílo Thomase Couturea.

¹⁴⁵ Kompletní seznam malířů, jež navštívovali ateliér Thomase Couturea, neexistuje. Naděje, že by byl Barvitiiovus Coutureovým žákem – aniž by byl kdekoli jako jeho žák evidován – však uhasíná s v domě, že v období Barvitiiova francouzského pobytu již Couture ateliér v Paříži neměl a tou dobou pobýval ve svém rodném městě Senlis. Pokud zavádějící je skutečnost, že Viktorův bratr Antonín roku 1885 podal pro Meyerův slovník údaj, že Viktor v Paříži u Thomase Couturea studoval. Bylo by s podivem, pokud by osobnost tak exaktního vystupování, jakým architekt Barvitiiovus byl, podala nevhodnou informaci. Na druhé straně však chybí záznam o Viktorově docházení do Coutureova ateliéru v umělcověm curriculum vitae – sepsaném samotným Viktorem Barvitiioviem –, jenž by při své korektnosti jistě pokládal za nutné se o tom alespoň s kým zmínit.

Otázky „Barvitiiovus u Couturea či nikoli?“ se v minulosti dotkli téměř všichni Barvitiiovi se zabývající historici umění. Mnohdy se však pouze drželi tradované zprávy, že Barvitiiovus u Couturea studoval. Zde jen krátký přehled jednotlivými názory: K. B. Mádl: „Barvitiiovus v studijní pohybu v Paříži – přehled u Th. Couturea.“; K. B. Mádl: „Pravě se, že V. Barvitiiovus vstoupil do školy Th. Couturea. Nevím. Za jeho pobytu v Paříži, pokud známo, Couture už neměl žáků.“; Vincenc Kramář: „B. pobyt v Paříži, kde navštívoval Coutureův ateliér, udává se lety 1865-68 [...]“; Pisatel Zlaté Prahy roku 1917: „V letech 1865-68, kdy Barvitiiovus studoval u Couturea, měl i

št stí nechat se p ímo vést tímto výjime ným francouzským mistrem a vynikajícím pedagogem a eventuelní podn ty jeho tvorby musel vst ebávat zprost edkovan a nep ímo, zdá se, že jej Coutureova tvorba skute n oslovila.¹⁴⁶

Tvrzení, že Barvitiuš p íšel do Pa íže již coby „hotový um lec, který nepot ebuje ani školy, ani profesora“,¹⁴⁷ je snad pravdivé jen z pola. P estože Barvitiuš od dob svých mladých studentských let bez pochyby vysp l jak lidsky, tak malí sky, byl z t ch, kte í stále hledali oporu a vzor pro svou tvorbu. A je-li obohacení Barvitiušova díla vytvo eného v Pa íži patrn zejména v motivech, není to snad s p íhlédnutím k malí ov silné stránce – která tkví práv v nám tové oblasti – nic p ekvapujícího. Tak jako to prokázal již na domácí p d , ve Francii pouze potvrdil, že jeho prim je v pozorování velkom stského d ní a jeho malí ském zaznamenávání. Jen v Pa íži k tomu m l ještě lepší podmínky, jelikož skýtal se mu zde pohled na život, jaký v Praze nespát il. Atmosféru pa ížského života jakoby Barvitiuš dovedl odpozorovat jemn ji – bez oné p ísnosti a moralistního podtextu, v n mž nazíral a podrobn zaznamenával Prahu – a také jej s citem a chvatn zachytit v drobných dílech.¹⁴⁸ Skute nost, že nám ty dovedl Barvitiuš v Pa íži tak delikátn nejen odpozorovat, ale také na plátnech, d ev ných deskách a papírech zachytit, by nasv d ovala tomu, že také „dostal lekci“ v technice malby. Ne-li snad jednorázov a konkrétn od jistého mistra, pak bezesporu pozorováním malí ských d l sou asných i starších, jež mu Pa íž nabízela k zhlédnutí. Již drobný olej na d ev „Studie z p ístavu“ [50],¹⁴⁹ datován rokem 1865 – tedy vzniklý z kraje Barvitiušova francouzského pobytu – se vykazuje moderní skicovitostí v pravém a nejlepším

p íležitost seznaní první radostný rozmach impresionismu, proti obraz m pražským, jež jsou v tónech teplé hn dí, nalézá v svých pa ížských dílech vzduch a rušný život.“; Karel Herain: „Nezdá se dnes, že by byl na n ho [Barvitiuš] n jak nápadn p sobil Couture, a to ani technicky.“; F. X. Ji ík: „[...] Viktor Barvitiuš (1834 – 1902), jenž však teprve v letech 1865 – 1867 v Pa íži u Couturea studoval.“; Ji í Kotalík: „Sotva tu [v Pa íži] asi navšt voval [Viktor Barvitiuš] n který ze soukromých ateliér (jak se n kdy uvád lo).“

MÁDL (pozn. 106) 6-8; Idem: V. Barvitiuš, in: Národní Listy, 1915, . 176, 27. 6., 9; Vincenc KRAMÁ : Victor Barvitiuš, Place de la Concorde, in: Um lecké poklady ech, 1915, 72; Zlatá Praha 1917, r. XXXIV, . 29, 18. 4. 1917, 348; Karel HERAIN: Viktor Barvitiuš, in: Topi v sborník XII, 1924-1925, 45; F. X. Ji ík: XCII. výstava spolku výtvarných um lc „Mánes“, eští mist i malí i Hippolyt Sob slav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyn (1834 – 1868), Viktor Barvitiuš (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, erven – ervenec 1925, nepag.; VOLAVKOVÁ (pozn. 124) 78; KOTALÍK Ji í / MACKOVÁ Olga (ed.): eský realismus. Karel Purkyn – Sob slav Pinkas – Viktor Barvitiuš – Adolf Kosárek (kat. výst.), Alšova jiho eská galerie Hluboká nad Vltavou, Národní galerie v Praze, kv ten – zá í 1978, Alšova jiho eská galerie Hluboká nad Vltavou 1978, nepag.

Za laskavé poskytnutí up es ující informace týkající se míst bydlišt Thomase Couturea d kuji paní Bénédicte Pradié-Ottinger.

¹⁴⁶ Studie zabývající se vlivem Thomase Couturea na mladou generaci malí nes etných národností dokládá, že pouze málokterý mladý um lec mohl tehdy v Pa íži uniknout vlivu tohoto mistra malby proslulého svým v elým p ístupem k žák m.

¹⁴⁷ VOLAVKOVÁ (pozn. 124) 78.

¹⁴⁸ Idem (pozn. 128).

¹⁴⁹ Dílko má rozm ry 17,5 x 36,5 cm. Barvitiuš patrn tuto skicu zhotovil v n jakém z p ístav p í Atlantském oceánu b hem své návšt vy francouzského regionu Pays de la Loire, emuž by nasv d oval stejný rok vzniku níže zmín ného Barvitiušova díla provedeného v míst tohoto kraje.

slova smyslu. Je tedy patrné, že stálo málo k spuštění takovéto polohy Barvitiova umu, jenž v něm byl zakoreněn,¹⁵⁰ ovšem snad příliš tlumen. A tak touto chvatně malovanou skicou z prostředí jakoby symbolicky Barvitiůs vplouvá do nových uměleckých končin.¹⁵¹ Uvolněným malířským rukopisem překvapil Barvitiůs již ve svých skicách dřívejších,¹⁵² ve francouzské metropoli se mu však podařilo své skice uchovat i ve velkoformátových plátnech. Teprve několikapadesátkými díly se tak vlastně navždy zapsal do dějin moderního umění. Jelikož modernost dle tkví z velké části právě v jejich „skicovitém“ živém malířském rukopisu. Dalším z ještě „mimopadesátkých“ avšak již francouzských Barvitiůvých děl je „Trh náměstí ve Fournais“ [51],¹⁵³ jenž vznikl roku 1865, patrně po zkušenosti z Cernay-la-Ville a před delším pobytem padesátkým. Svým námětem a kompozicí architektonicky uzavřeného výjevu z maloměstského náměstí by toto dílo mohlo být předzvěstí Barvitiova pozdějšího, v době svého vzniku v letech velmi ceněného, plátna „Trh na konci v eském venkovském městě“ [107].

Již v samotném Barvitiův stěžejním díle padesátkého pobytu – „La Place de la Concorde“ [52],¹⁵⁴ vystaveném na Salonu roku 1866, by mohla být spatřována ozvěna Coutureovy tvorby. Definitivnímu obrazu,¹⁵⁵ na Salonu zakoupenému plukovníkem Bartonem Jenksem z Filadelfie, předcházely olejová skica¹⁵⁶ [53] a kresba tužkou a kvaší [54].¹⁵⁷ Právě

¹⁵⁰ Dokladem toho jsou skici vzniklé již dříve v Praze.

¹⁵¹ Uplynulo devět let od vzniku Barvitiova obrazu „Za dešt“ (obr. 17). Kompozice se tento až tak neliší od „Studie z prostředí“: v obou dílech kráčí lidé pod jakousi konstrukcí – jednou jsou to mšičané pod plachtou, podruhé jsou to muži sestávající z prostředí stánek. O kolik se ovšem Barvitiůs vzdálil od svého dřívejšího malířského projevu, je až k podiv. Zde již zobrazení lidu pouze dedukujeme ze směsí skvrn a šmouh.

¹⁵² Z toho patrně, že spontánní a jemná práce s barvou nebyla pro něj zcela nově objeveným. V Paříži zkrátka mohl poznat, že to, co dříve uměl v kartonu a posléze umrtvil ve finálním díle, může uchovat také ve velkých formátech.

¹⁵³ Olej na plátno o rozměrech 33 x 46 cm. Jde pravděpodobně o vyobrazení náměstí v obci Crossac – jejíž část nese název La Fournais – nacházející se na západě Francie, v regionu Pays de la Loire.

¹⁵⁴ Záznam o umělcích a o jeho díle v katalogu k Salonu byl následující: BARVITIUS (VICTOR), né à Prague (Bohême, Empire d'Autriche), élève de l'Académie des Beaux-Arts de Prague. - Quai des Grands-Augustins, 37. - 81, Place de la Concorde; effet du soir. SANCHEZ / SEYDOUX (pozn. 138).

¹⁵⁵ Jedná se o signovaný olej na plátno o rozměrech 76,2 x 152,4 cm. (Dílo bylo draženo 23. května 1996, v Sotheby's New York). Roku 1868 byla ve Světovém tozoru na 427. straně tištěna dřevorytová reprodukce tohoto Barvitiova díla. Podrobný doprovodný text s názvem „Projížďky na Place de la Concorde v Paříži“ – jenž je citován v příloze (XII) – je dokladem toho, že dílo bylo pro pražské publikum také zajímavým svědectvím padesátkého života. Pisatel doslova fascinován jednotlivými komponentami výjevu její ověnil fiktivním příběhem, neopomenuv upozornit na typické rysy padesátké atmosféry.

Světový tozor II, 1868, 429.

¹⁵⁶ Jedná se o olej na dřevě o rozměrech 20 x 31,5 cm. Dílo je známo vpravo dole tužkou: V. Barvitiůs 186 (6?). Vzhledem k špatné uchovatelnosti poslední číselnice letopisu došlo v minulosti také k chybné dataci díla. Na umělcovské souborné výstavě v Rudolfinu roku 1915 byla u díla uvedena signatura: „Viktor Barvitiůs 1860.“ MÁDL (pozn. 106).

¹⁵⁷ Ani v Paříži tedy Barvitiůs neupustil od již osvědčeného postupu. Po spontánně nahozené olejové skice, zhotovil nyní na místo kartonu propracovanou kresbu, až přistoupil k definitivní malbě.

VOLAVKOVÁ (pozn. 124) 78. Kresba – nesoucí itelnou signaturu: „Victor Barvitiůs Paris 1866.“ – byla pod číslem 56 a názvem „La Place de la Concorde v Paříži“ vystavena roku 1915 na Barvitiův souborné výstavě.

olejová skica, hbit a s lehkostí nahozena, vystihující jemnými barevnými odstíny ojedinělý světelný efekt stmívání a jakoby nahlížena skrze šedo-žlutavý závoj, se poněkud blíží Coutureovým „ébauchím“, na něž kladl při vedení svých žáků jakož i ve své tvorbě velký důraz. Skica, „spedená“ z jemných plošných štetcových dotek studených a teplých šedí, hnědů a červení, pravděpodobně provedena Barvitielem přímo na místě pod jímavým efektem náměstí zahaleného do večerní atmosféry, by mohla být nazývána impresí.¹⁵⁸ Tento posun v Barvitiově skicovém přednesu směrem k uvolnění malířského projevu a k zachycení celkového vjemu z viděné skutečnosti – spíše než k úzkostnému zaobírání se detaily – je zcela v souladu s Coutureovým přístupem k procesu vzniku díla a s poukazy, jež šířil mezi svými žáky. Barvitiova skica, stejně jako skici Coutureovy a skici jeho nejnadanějších žáků, tak působí jako zcela plnohodnotné výtvarné dílo, a může být jistě považována za jeden z hodnotných příspěvků do procesu osamostatňování a dočerpání malířských skic.¹⁵⁹ V tužkou a kvašem provedené kresbě již Barvitiem detailně zaznamenává veškeré zobrazované prvky kompozice a celkový vjem z dílka tím opatrně zákonitě poněkud ztrácí na naléhavosti, již cítíme ze skici. Při volbě barev pro finální olejomalbu pak Barvitiem zavzpomínal na prvotní skicu,¹⁶⁰ také kompozice výjevu zala opatrně více dýchat. Nicméně dopodrobna zaznamenanými detaily malby až fotografické vlnosti malířský výjev v jeho celku tradičně uhladí, distinguje a případně – ve skice chytlavé a zajímavé – nejasnosti „zkonkretizuje“ a zjasní.

Titul díla „La Place de la Concorde“ jistě nebyl v katalogu k Salonu roku 1866 doplněn o dovětky „l'effet du soir“¹⁶¹ bezvýznamné. Tento „appendix“ byl tehdy přidáván k mnohým dílům vystihujícím ve večerní i předvečerní atmosféru. A k záležitosti barev a efektu večerního stmívání se ve svých „Entretiens d'atelier“ obšírně vyjádřil Thomas Couture.¹⁶²

MÁDL (pozn. 106) 14.

¹⁵⁸ Tak ji označil již Vincenc Kramář. Na Kramářův text „Victor Barvitiem, Place de la Concorde“, uveřejněný roku 1915 v *Uměleckých pokladech* – jenž je citován v příloze (XXXVI) – bylo již upozorněno.

¹⁵⁹ Jediněností skici si povšiml také Max Liebermann, jenž ji roku 1911 považoval za nejlepší exponát k vidění na mezinárodní výstavě v Římě. Novinovýlánek, v němž jsou tená i o tomto Liebermannově vyznání zpravení, je citován v příloze (XIII). V příloze (XIV) je pak citovánlánek ze Zlaté Prahy z roku 1917 – otištěný naby doprovodný text k reprodukcované Barvitiově skice –, v němž pisatel dílo hodnotí neméně pochvalně. *Národní Listy*, 11. 7. 1911, . 189, 2; *Zlatá Praha* XXXIV, . 29, 18. 4. 1917, 348; VOLAVKOVÁ (pozn. 124) 80, 139.

¹⁶⁰ Pěstože tradičně volí ostřejší barevnost než ve skice.

¹⁶¹ Ve francouzštině: „ve večerní dojem“.

¹⁶² Coutureovy „Entretiens d'atelier“ byly publikovány v Paříži roku 1868. Myšlenky a poukazy obsažené v tomto díle však Couture šířil mezi svými žáky již dlouho před tím. Coutureovy publikace, jež jeho žáky m sloužily jako nevyčerpatelný zdroj inspirace, tak představovaly jakési vyvrcholení a zvrcholení principů a myšlenek po dlouhou dobu utvářejících ojedinělé klima v mistrově ateliéru. Zda-li Barvitiem znal alespoň zprostředkovaně Coutureovy myšlenky, je otázkou. Nicméně některé z Coutureových tezí jakoby se zrcadlily v Barvitiově pařížském díle. Couture v „Entretiens“ své žáky nabádá:

Viktor Barvitius v tomto svém asném a zároveň vrcholném pa ížském díle dosáhl svých tv r ích met. Nejen po stránce technické – a to zejména v olejové skice – , nýbrž rovn ě po stránce motivické. Není divu, že se Barvitiiovi dílo tolik vyda ilo. Vždy se v n m mísí motivy jeho srdci nejbližší: m stský ruch nesoucí v sob d jovou složku, mondénní m stská spole nost se svou honosností a zejména hned n kolik typ ko ských ras.¹⁶³ Zkrátka mohl zde zúro it do té doby nasbírané zkušenosti v malb m stského žánru a v malb nejzn jších typ koní a zobrazit je v efektní, p ítom jednoduché kompozici. Barvitius se zde oprostil od kompozí n komplikovaného panoramatického útvaru s vícero zornými poli nahlížení, postavil se jednoduše p ed motiv a ve skice hbit zachytil výsek ze skute nosti: v tomto p ípad ě je to honosná kašna s prýšticí vodou jakožto hlavní motiv nám stí ošperkovaného pouze n kolika lucernami.¹⁶⁴ D ní zde není p ehnáno ani eliminováno: pár jezdc , promenující se lidé, tažní kon , kabriolet a omnibus jsou zachyceni ve zcela posta ujícím množství a dodávají p ítom výjevu na živosti i opravdovosti. Nám tovou složkou – nejen tohoto díla – blížil se Barvitius i té nejaktuáln ější tvorb nejvýznamn ějších francouzských malí .¹⁶⁵

Již toto prvn zmín ěné dílo Barvitiiova pa ížského pobytu p edjímá, že i zde bude tv rce pokračovat v malí ském zaznamenávání tepu velkom sta. Dává zde vzniknout díl m – v tšinou nevelkých formát – , jež v sob nesou skute ného ducha Pa íže šedesátých let 19.

„[...] Okouzlujících efekt m žete docílit rovn ě jinými prost edky. A to následujícími: zhotovíte sv tlý podklad, na n ěž p ídáte tmavé valéry. T ěmi je ovšem t eba šet it ve st edu obrazu a rozvést je pak do okraj . [Barvitiiovo plátno „La Place de la Concorde“ pom r n plní tuto pou ku.]

A pro ucelenost kompozice je t eba spojit tmavé a sv tlejší barevné valéry [...].

Tyto efekty jsou p íjemné. P íroda nám je nabízí ve svých nádherných západech slunce. Ve chvíli, kdy slunce mizí, zem ě je zahalena do stínu, zatímco nebe je ješt zalité sv tlem. Dostanete tak dva protich dné valéry: tmavý a jasný, slunce jako sv telnou dominantu, dále zá ívé ozv ny v mracích, jež se vytrácí sm rem od st edu výjevu. Tato nádhera je tém vždy završena tmavými opary. [Také tato slova jakoby p ímo pasovala na Barviti v obraz. Samoz ejm se m ěže jednat o íst náhodné shodné vnímání západu slunce.]

Jak vidíte, západ slunce vám nabízí vlastnosti harmonie a krásy obrazu“.

Thomas COUTURE: Entretiens d’atelier, Paris 1868, 231sq.

¹⁶³ Znalec ko ských plemen, jakým Barvitius bez pochyby byl, na svých plátnech zaznamenával kon r zných proporcí. „Place de la Concorde“ je tak „vzorníkem“ n kolika plemen koní. V levé partii výjevu spat ujeme zástup statných koní tažných. Již jejich b emena je jasn ěstingují od vznešen ěji vyhlízející dvojice vraníka a b louše hrd nesoucích v sedlech vzp ímen sedící elegantní pa ížský pár. V pravé ásti výjevu je pak vyobrazen b žící k útlých tvar se zap aženým omnibusem. Rozdíl mezi jednotlivými typy koní je nejnápadn ější na kresebné studii k „Place de la Concorde“ (**obr. 54**). Je z ní patrné, že pro typ koní v levé ásti výjevu Barvitius erpal z kresebných studií provedených již d íve v Cernay-la-Ville. K vedoucí své druhy v „Place de la Concorde“ se nápadn ě podobá „prvnímu“ tažnému koni z kresebné „Studie francouzského potahu z Cernay-la-Ville“ (**obr. 48**). Podobného kon ěpak potkáváme také v Barvitiiov ě pozd ějším „Trhu na kon v Pa íži“ (**obr. 66**). VOLAVKOVÁ (pozn. 124) 68.

¹⁶⁴ Není snad nezajímavé, že kašna byla zbudována na pa ížském nám stí roku 1836 podle projektu architekta I. Hittorffa, jehož práci obdivoval Viktor v bratr Antonín.

VOLAVKOVÁ (pozn. 128) 19.

¹⁶⁵ S genera n blížkými francouzskými impresionisty Barvitiia pojily nám ty jeho díl daleko spíše než jeho technika malby. Ta, jež je impresionisty d sledn ě pojímána jako transformace zobrazovaných objem do plochy, pokud se u Barvitiia v nástinech také objevuje, tak spíše bezd ky a nikoli cílen .

VOLAVKOVÁ (pozn. 124) 82; Idem (pozn. 128) 18.

století. Dnes jsou vlastně sv. dectvím nejen dobové módy, oblíbených míst setkávání a ojedinelé atmosféry města, nýbrž také pr. b. hu. ohromujícího architektonického p. erodu města,¹⁶⁶ jaký spat. ujeme v Barvitio. díle nazvaném „Ruma i“ [55].¹⁶⁷ Barviti. byl sv. d. kem manipulace s tisíci tun kamene na pa. řžské p. d., kde se tehdy horliv. bouralo, kopalo a budovalo podle urbanistického plánu Napoleonova prefekta barona Hausmanna, a byl u p. erodu města v moderní Pa. ř. A „Ruma i“ jsou tak jedním z dobových dokument. této velkolepé p. em. ny francouzské metropole. S trochou nadsázky lze snad tvrdit, že Barviti. „Ruma e“ jakoby vypráv. l sv. tlem. Malba je vlastně založena na od sv. tla v pozadí se odrážejících tmavých siluetách figur. Pomocí kontrastní barevnosti je zde jakoby akcentována tíživá nálada výjevu.¹⁶⁸ T. žkou lopotu d. lník. zde malí. již nezachytil jako fotoaparát, nýbrž ji hbit. a – zdá se – v souladu se zachycující situací s dramatickou vervou nanosl na p. ípravený podklad. Výjev si tak navždy uchovává onu aktuálnost a naléhavost okamžiku svého vzniku. Nejedná se snad ani o finální verzi díla, jako spíše o p. ípravnou olejovou skicu.¹⁶⁹ Pa. ř. ži zdokonalený Barviti. v kreslí. ský um. jej vedl ke zm. n. postupu p. í procesu p. ípravy finálních d. l. Upoután motivem již nutně. ina olejovou skicou, nýbrž kompozici rozvrhne tužkou a barevnými k. ídami. Obrazové p. ípravy tak koncentruje p. evážn. do kresebného projevu [56].¹⁷⁰ Ten nabyl však nyní na vzletnosti,¹⁷¹ lehkosti a Barviti. si

¹⁶⁶ Viktora Barvitia – bratra úsp. šného architekta, jenž jej vyzbrojil také znalostmi v oblasti architektury – jist. nemohl nechat chladným.

¹⁶⁷ Jedná se o olej na plátn. o rozm. rech 42,5 x 72 cm, vzniklý patr. n. mezi lety 1866-1867.

V „pásmu“ reprodukcí nejvýznamn. jších Barvitio.ých d. l. otišt. ných – vždy s doprovodným textem – ve Zlaté Praze nemohla chyb. t ani tato skica k „Ruma. m“. Pisatel ji také pat. i. n. vychválil. Text je citován v p. íloze (XV).

Zlatá Praha XXXV, . 37, 12. 6. 1918, 444.

¹⁶⁸ Barviti. pracoval s tmavými siluetami p. ed pozadím zá. ívého sv. tla již ve svých starších pražských dílech. Zde ovšem tento motiv uchopí p. ím. ji a nikoli toliko vyum. lkovan. . Sv. tlo zde již doslova utvá. í obraz a je tak tvárným prost. edkem, zatímco d. íve. m. lo sice významnou úlohu, nicmén. do výjevu jakoby až v posledku naroubovanou.

VOLAVKOVÁ (pozn. 124) 94.

¹⁶⁹ Na výjime. nou vervnost Barvitio. skicovitého p. ednesu bylo upozorn. no již ve zmi. ované krátké noticce ve Zlaté Praze z roku 1918 váží. í se k reprodukci daného um. lcova pa. řžského díla.

Zlatá Praha XXXV, . 37, 12. 6. 1918, 444.

¹⁷⁰ Je snad k podivu, že žák Akademie – po vš. í kresebné p. íprav. – teprve v Pa. ř. ži nabude jistoty ve svém kresebném p. ednesu. K p. esnosti Barvitio.ých kresebných linií se zde p. ípojí pro výsledný efekt nutná lehkost i kresebná zkratka. Akademická rezidua se tak z Barvitio.vy kresebné tvorby pomalu vytrácí.

VOLAVKOVÁ (pozn. 124) 88sq, 92.

Zda na tuto zm. nu Barvitio. kresebného projevu mohl mít vliv Thomas Couture, jenž p. es svou váše. pro barvy a jejich nuance naprosto bezpodmíne. n. vyžadoval po svých žácích bravurní ovládní kresby – Couture po svých žácích požadoval, aby bez ustání zapl. ovali své skicá. e kresbi. kami: „Musíte p. í sob. vždy nosit skicák a n. kolika tahy zaznamenávat krásy, jež vás upoutají, jímavé efekty, p. írozené pózy“ – , je otázkou. Jisté je, že od tehdy Barviti. p. ed p. íkro. ením k olejové skice a finálnímu dílu vytvá. el zb. žn. na rtnuté kresby a záznamy barevným uhlem – jako je tomu v p. ípad. „Ruma. “.

Je-li na míst. sledovat v Barvitio. pa. řžském díle proces výtvarného vývoje obrazu od prvotní skici až k finálnímu dílu – to je ostatn. zajímavé sledovat již v d. ív. jší Barvitio. tvorb. – , je op. t vhodné vzpomenout v prv. ad. na možný vliv Thomase Couturea. Couture byl vedle Delacroix nejspíše nejvýznamn. jším um. lcem 19. století, jenž s takovou intenzitou prožíval konflikt mezi skicou a finálním dílem. Sv. žáky vedl k vytvá. ení spontánních kresebných studií a skic, v nichž m. l být zachycen ojedinelý moment prvotního zaujetí daným

v první kresbě mimo kompozici – jíž však může v další redakci intuitivně pozměnit – utíká také světelné aranžmá výjevu. To dotáhne dále v následně vzniklé kresbě barevnými křídami. Olejem malovaný „Ruma i“ – kde Barvitius ještě výrazněji akcentuje motiv ústřední hrdinské postavy, jež dodává celku výjevu na dramatičnosti a významnosti, a kde pomocí odvážné práce se štětcem a zajímavé volby barev dovede vystihnout dramatický okamžik těžké práce – představují patrně tři stupeň tvůrčího procesu a tedy integrální součást vývoje ke výsledné malbě, jež byla v Paříži možná prodána – i snad ani nebyla Barvitiem uskutečněna.¹⁷²

V „Ruma i“ se také setkáváme s emblematickou postavou Barvitiových pařížských dílů. Sošník, vzpřímená až nadutá stojící postava s různým gestem na hrudi založených rukou¹⁷³ – zde v podobě dílníka „pozorovatele“ v popředí výjevu – se v různých obměnách objevuje na několika Barvitiových plátnech vzniklých v Paříži. V olejové skici „Komedianti“ [59] – jež bude přiblížena následně –, zobrazující zcela jiný fragment pařížského života, byl tento charakter „vtělen“ do postavy atleta, jež v podobném postoji panuje na pódiu a tvoří jakýsi statický kontrast k rozmáchlému gestu vystupujícího komedianta. V Barvitiových pařížských malbách „Žena s papouškem“ [60]¹⁷⁴ z roku 1867 se pak tento charakter ještě „převtlil“ v podobě umírněné postavy dílníka postávajícího v pozadí výjevu. Jak je patrné ze samostatné skici dílníka hotelu Buisson [61] – jemuž však jeho úbor, výraz ve tváři a ubrousek přehozený přes předloktí dodávají podobu laskavé vyznění, a postava tak působí spíše znučeně nežli heroicky –, také on zapadá do této linie pařížských „pozorovatelů“. A bystré oko divákovo by snad mohlo rozeznat podobně vzpřímenou postavu vyobrazenou

motivem. A odlišují-li se v něm Barvitiovy kresby z Paříže od jeho kreseb předchozích, tak právě v jejich spontaneitě.

COUTURE (pozn. 162) 38.

¹⁷¹ Z Barvitiova pařížského pobytu se také zachovalo několik zvláštních kreseb – snad studií k rozměrnějším obrazům –, jež se vyznačují pro Barvitiu podobou netypickým kresebným rukopisem a oplývají tajemným duchem. Často se v nich mísí precizní kresba s kresbou až expresivně uvolněnou. Jednou z takových kreseb je „Studie k obrazu“ (obr. 57) (tužka na papíru o rozměrech 25 x 36,6 cm), jež nese v pravém dolním rohu píseček „Paris VB 865“ a jež snad byla součástí jistého kresebného cyklu s dějovou linkou.

¹⁷² Barvitius ve svém curriculum uvádí, že existovala rovněž kresba v těchto rozměrech, jíž sám prodal do Londýna. VOLAVKOVÁ (pozn. 128) 20.

¹⁷³ Tato heroická postava je dávana do souvislosti s hrdinou ze slavné litografie Honoré Daumiera „Liberté de la presse“ („Svoboda tisku“) z roku 1834 (obr. 58).

Roman PRAHL: Obrazy z pražské společnosti 60. let 19. století, in: Město v české kultuře 19. století, Národní galerie v Praze 1983, 218.

Daumierova litografie s podtitulem „Ne vous y frottez pas!“ („Nepleťte se do toho!“), později vyhledávána významnými sbírateli, byla publikována za útkem června roku 1834. Philippon ji v „La Caricature“ okomentoval následujícími slovy: „Svoboda tisku, personifikována mladým a statným tiskařem, čeká, pevně postavená, útoky velké a tlusté osoby, jíž pobízí Persil a jíž se Odilon Barrot snaží zadržet. Karel X, svržený a podpořen zahraničními panovníky, je přikladem osudu, který mohl přivřít svému novému protivníkovi mocný atlet, kterému Daumier dovedl tak působit vtisknout sílu a nezávislost. Nezděráme se tvrdit, že tato rytina pana Daumiera [...], provedená po způsobu Angličanů, rytina široké, jisté a přeci jemné kresby, je jednou z nejlepších politických nákresov vzniklých ve Francii.“

Charles PHILIPON: Dessin du mois de mars, in: La Caricature, n. 187, 5. 6. 1834.

¹⁷⁴ Jedná se o provedení malby do zinkografie, jež byla otištěna roku 1869 v Květech IV na straně 352 a o níž bude dále blíže pojednáno.

v druhém obrazovém plánu za kašnou, v samém centru výjevu „Place de la Concorde“ [52]. Ve finální olejomalbě máme postavu, jejíž černá silueta se odráží od zlatožlutého pozadí, ještě poměrně zřetelně zaznamenat. Olejová skica na dřevě nám ji však dovoluje jen tušit a snad předjímat [53].

Témto defenzivní držení těla hrdého „pozorovatele“, který se v zmíněných obměnách objevuje v Barvitiových střežných pařížských dílech, mohl snad být alespoň částečně odvozen z podobně vyznívajících postojů Paula Barroilheta na portrétu malovaném Thomasem Couturem [62].¹⁷⁵ Operní pánvec a horlivý sbíratel umění, v portrétu zvidněn jako hrdý a sebevědomý muž s až vzpurně založenými rukama na hrudi, působí stejně jako Barviti v Ruma „pozorovatel“ tímto agresivním dojmem. A stejně tak sošný atlet z „Komedianta“ a důstojný špičkář ze zinkografie „Žena s papouškem“ minimálně svými založenými rukama Barroilhetovy postojy připomínají.¹⁷⁶ Zda Barviti znal tento Coutureův portrét z roku 1849, není jisté.¹⁷⁷ Shodnost postojů by tomu však mohla nasvědčovat.

Živost s puncem své doby lidové městské slavnosti se za léta od svého vzniku mezi léty 1865-1866 nevytratila ani z Barvitiových „Komedianta“ [59], jež mají patrně podobnou genezi vzniku jako jeho „Ruma“¹⁷⁸ a jež nám také spoluutvářejí obraz Paříže v době Barvitiovy návštěvy.¹⁷⁹ Také barevnost tohoto výjevu je založena na efektním kontrastu podvědomně se smrákající zlatavé oblohy a před ní se rýsujících tmavých siluet figur. Výjev zachycující lidovou slavnost před příležitostí pádu Bastily by snad mohl být vnímán jako „pařížský pandán“ k pražské „Slavnosti ve Hvězdě“. Zde však došlo k posunu: ztichlý dav –

¹⁷⁵ Couture se vyjádřil: „Všechny mnou malované portréty nesou pevně mé militantní, agresivní osobnosti: postavte před mě jemného muže a já jej ztvárním drsnějšího, energičtějšího.“ Toto tvrzení zcela naplňuje právě portrét Paula Barroilheta. Jedná se o olej na plátno rozměrů 81 x 100 cm z roku 1849. Dnes se dílo nachází ve Fogg Art Museum, Harvard University Arts Museums.

Bénédicte OTTINGER: *Thomas Couture 1815-1879. Portraits d'une époque*, Paris 2003, nepag.

¹⁷⁶ Atletu s Barroilhetem navíc pojíšpičkářská bradka, zatímco u špičkáře si lze všimnout stejně esovitě prohnutých zad jako u Barroilheta.

¹⁷⁷ Motiv mohl Barviti také poznat prostřednictvím litografie i ze záznamu portrétu Barroilheta provedeného n kterým z Coutureových žáků. Lept podle Coutureova obrazu (**obr. 63**) vytvořil například Armand-Dumaresq, jeden z jeho vrstevníků.

Zdá se také, že samotný Couture si tento postoj oblíbil. V dolní části Coutureovy křídy provedené „Studie k nástrojným malbám“ si můžeme všimnout zejména nařtuté postavy podobného postoje (**obr. 64**). Také malíř s velkým „M“ jako byl Couture ve svých dílech opakoval různé verze stejného motivu, maloval postavy podobných gest a postojů, a pakliže se snažíme vytýčit jistou spojitost mezi jím malovanými motivy a motivy Barvitiovými, mohl by být považován za jejich bližší.

¹⁷⁸ I v tomto případě se patrně jedná o olejovou skicu, již snad předcházela studie kresebná a jež měla být korunována finální olejomalbou na plátno.

¹⁷⁹ O magické síle tohoto výjevu se roku 1931 rozepsal ve svém referátu k výstavě „Francie v obrazech českých malířů“ František Žákavec. Jeho slova jsou citována v příloze (XVI).

František ŽÁKAVEC: *K výstavě „Francie v obrazech českých malířů“*, in: *Umění Štenc*, 1931, 369-371; Hana VOLAVKOVÁ: *Malíř Viktor Barviti*, Praha 1938, 139.

pohlčen poutavým gestickým představením herce na pódiu – je zachycen s obrazovou hloubkou a výjevů nyní v úmí.¹⁸⁰

A Barvitiůs nás i svými dalšími díly zve na procházku Paříží: „Před výkladní skříní“¹⁸¹ [65] spatříme mladý pár, jenž si roku 1866 ládně prohlíží apartmósové tlenou vitrínu chludící se svým sortimentem. Některými štítkovými tahy – bez oné předcházející dotaženosti a doslovnosti projevu – je nám nyní Barvitiůs vlastně schopensdílít daleko více. Dává nám navíc možnost zapojit vlastní fantazii – pro níž nebylo dříve místa – a domýšlet štítkem lehce nahozené příběhy lidí. Coutureův vliv je snad možné zmínit nejen při pozastavení se u Barvitiůvoparižského uvolněného malířského a kresebného rukopisu, nýbrž i u obměny barev na jeho paletě. Jemnější práce s barvami a jejich citlivé odstupování na olejové skice „Place de la Concorde“ byla již zmíněna. Lze si však také povšimnout malířova nového odvážného kladení určitých komplementárních barev do vzájemné těsné blízkosti, jako je tomu právě na obraze „Před výkladní skříní“. Vystavené produkty, velmi hbitě nahozeny tahy jasných zelených, červených a žlutých barevných tónů, doplněny o modrý akcent šatu obdivovatelky poklad skříně, jakoby byly malovány na základě Coutureovy poučky:

„To, co se vám snažím ukázat, vysvětlovali staří mistři pomocí trsu hroznu. Tvrdili, že každé zrnko představuje jednu osobu. A tam, kde světlo zasáhlo velkou silou, zrnko i osoba musí být zářivé a světlo na nich prudce odražené. Stejně tak zrna trsu vzdálená světlu, nabývající síly v jejich stínech, ukazují, jak je třeba pojímat osoby na obraze.

Sítejme:

V prvníadě podklad;

Soulad protiklad : červená-zelená, žlutá-modrá;

Světelná dominanta je ve středě;

Tmavé valéry se násobí směrem k okrajům.

Výsledek: Dobré harmonické podmínky.

Existují pouze tři základní barvy: červená, žlutá, modrá... Tři je dosti málo, ale uvidíte, že pomocí odchylek intenzity a zabarvení, můžete dojít k široké škále“.¹⁸²

K tomuto Barvitiůvudílu by se mohlo pojit také Coutureovo hlásání zachování vitality barev a užívání určitých barev – co možná nejméně míchaných – , které je rovněž zaznamenáno v jeho „Entretiens“.¹⁸³

¹⁸⁰ Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitiůs, Praha 1959, 17sq.

¹⁸¹ Olej na plátno rozměrech 24,5 x 32,5 cm.

¹⁸² COUTURE (pozn. 162) 232sq.

¹⁸³ „S tímto těmi barvami, které vymezují dobré podmínky obrazu, zacházejte jako s těmi vlákny rozdílné barevnosti. Nanášejte je takovým způsobem, abychom při použití lupy mohli rozeznat tyto barvy nemíchané, ale rovně pokroucené a vzájemně se překrývající. Pakliže dojde k tomu, což se ostatně děje často, že je nutné užít

Dalším z nemnoha pláten, jimiž Barvitijs spolučtvá el d jiny moderní malby a v n mž nás zavádí na zajímavé místo, je „Trh na kon v Pa íži“¹⁸⁴ [66] z roku 1867.¹⁸⁵ Obrazu patrú ješt p edcházela olejová studie „Zkouška koní v Pa íži“ [68].¹⁸⁶ Jedná se sice o naprosto odlišný výjev od onoho finálního, nicmén jistými motivy,¹⁸⁷ a hlavn malí ským duktem skica jasn souvisí s výsledným obrazem. Ten oplývá jemnou prací se št tci a materií barev – vysokými pastami vedle pr hledných lazur –, p estože se nejedná o komorní obrázek, nýbrž o plátno velkého formátu. Jde o um lcovo jediné známé velkoformátové dílo nápadn sv žího malí ského rukopisu, jaký byl obvykle malí schopen vtisknout jen prvotním skicám.¹⁸⁸ Barvitijs napolo plošn a napolo plasticky podaný výjev zahalil do šedožlutého t epotavého sv tla.¹⁸⁹ Celková barevnost díla – s n kolika trefn užitými barevnými akcenty – je ojedin lá.¹⁹⁰ Zde se snad nabízí zmínit skute nost, že do mozaiky možných francouzských inspirativních zdroj v tématu „kon“, z nichž Barvitijs erpal ješt dlouho po svém pa ížském pobytu, jist zapadá také specifická tvorba Rosy Bonheur (1822–1899). Tato francouzská malí ka,¹⁹¹ jež se proslavila na pa ížském Salonu v roce 1853 svým dílem

tvrté barvy, se kejte dokud ti p vodní barvy nezaschnou. Pak navlh ete št tec ve ln ném oleji a naneste jemn a rychle na povrch malby glazuru s vaší tvrtou barvou [...].

Co možná nej ast ji užívajte barev vzájemn nemíchaných, v jejich ístém stavu. Je-li pro dosažení cht ného koloritu naprosto nezbytné užít více barev, nikdy nep ekra ujte po et t í barev. Pakliže p ekro íte tento po et, vnesete do vaší malby nezdravý element. Pokud dojdete k po tu ty, p ti í šesti barev, vaše malba pozbude živoucích rozm r, bude živo it až zanikne.

Jednoduchost v barevné kompozici, up ímnost provedení – to jsou principy, jež je t eba mít stále na pam ti [...].“

Ibidem 211sq.

¹⁸⁴ Olej na plátn o rozm rech 86,5 x 154 cm, známý také pod názvem „Zkouška koní v Pa íži“.

¹⁸⁵ Barvitijs je roku 1867 z Pa íže zaslal do své domoviny na výstavu, kde bylo dílo prezentováno pod názvem „Zap ažení kon p ed tržnicí“, pod íslem 229 a ocen no na 170 zlatých. Dochovala se Barvitijs kresba téhož výjevu (**obr. 67**) (tužka na Zahn dlém papíru o rozm rech 14,7 x 23,5 cm) vedená v seznamu d l Národní galerie v Praze pod názvem „Francouzské pvozy okolí Pa íže“, vzniklá – pon kud netradí n – osm let po velkém plátn . Barvitijs ji vytvo il roku 1875 a zachytil v ní daný výjev podobn poda en – tentokrát kresebným projevem. Kresba je dokladem toho, že i v pozdní fázi své tvorby byl Barvitijs schopen zhotovit hodnotná díla. Jen se musel držet motiv , jež jej oslovovaly.

VOLAVKOVÁ (pozn. 179).

¹⁸⁶ Olej na plátn o rozm rech 27 x 35 cm.

¹⁸⁷ Nap . motiv „protitahu“ zap aženého štíhlého vraníka pon kud vzpírajícího se muži v záklonu táhnoucího kon za uzdu, jenž je úst edním nám tem olejové studie, pak spat ujeme v pozadí finálního obrazu – zde v zrcadlov obráceném zachycení.

¹⁸⁸ Na výjime nost Barvitijs díla s jeho zasazením do kontextu vývoje um lcovy tvorby bylo upozorn no roku 1917 ve Zlaté Praze v lánku provázejícím reprodukcí Barvitijs díla – zde pod názvem „Zkouška koní“. lánek je citován v p íloze (XVII).

Zlatá Praha, 1917, r. XXXIV, . 20, 14. 2. 1917, 239sq.

¹⁸⁹ V neposlední ad je také možné spat ovat spojitost Barvitijs díla s dílem Coutureovým v jeho rafinovan jší práci se sv tlem. Sv tlo Barvitijských pa ížských d l, inspirované skute ným sv telným dojmem z vid né reality, p sobí p írozen ji a ne již „um le“, jako tomu bylo u jeho d íve vzniklých d l. Samotný Couture se snažil ve svých dílech zachytít ty nejjemn jší sv telné efekty a své snažení také p edával svým žák m.

¹⁹⁰ VOLAVKOVÁ (pozn. 179) 82sq.

¹⁹¹ Marie Rosalie, e ená Rosa, Bonheur se narodila roku 1822 v Bordeaux. V mládí p sobila jako kopistka v Louvru a malovala v plenéru v Bois de Boulogne. Odívála se do mužského úboru a zaznamenávala kresebné studie ze zví ecích trh . Roku 1859 se usadila v By, blízko Fontainebleau. Zem ela roku 1899 v Melun. André PARINAUD: *Les peintres et leur école Barbizon, les origines de l'impressionnisme*, Paris 1994, 173.

„Marché aux chevaux“ („Trh na kon“) [69],¹⁹² mohla svou vášní pro koně a jejich specifickým malířským ztvárněním snadno upoutat Barvitiovu pozornost a přímo jej inspirovat k malbě plátna stejného námětu.¹⁹³ Je velmi pravděpodobné, že Barvitiu spatřil některou ze stovky šířených litografií tohoto notoricky známého díla Rosy Bonheur,¹⁹⁴ v němž malířka vzdala hold ušlechtilému plemeni Percheonského koně. A bylo to právě toto koněské plemeno majestátních forem, jež maloval Barvitiu nejčastěji – a už jako konětažné v rurálních výjevech i jako součást městské vyjížďky. Plátno „Trh na kon“ Rosy Bonheur se dočkalo na pařížském Salonu v roce 1853 takového úspěchu, že později bylo litograficky šířeno nejen samotné finální dílo, nýbrž bylo publikum touto cestou seznámeno rovněž s etnými díly předcházejícími přípravnými skicami [70].¹⁹⁵ Broušená Barvitiiov „Trhu na koně v Paříži“ svým diagonálním zasazením do výjevu, svými proporcemi a zejména svým „výrazem“ může připomenout právě koně z poslední zmíněné kresebné studie Rosy Bonheur.¹⁹⁶ Malířka vytvořila rovněž kompozici méně náročně olejovou skicu k „Trhu na koně“,¹⁹⁷ na níž je motiv kráječského koně a muže zachován.¹⁹⁸ Přes odlišné zbarvení srsti je podobnost mezi „Barvitiiovým“ koněm a tímto opět velmi nápadná.

Ke konci Barvitiiova pařížského pobytu patrně vzniklo několik děl, v nichž nás malíř zve ještě na projížďku a na promenádu pařížskými ulicemi. V plátnu nemalých rozměrů nás zavádí na „Kvintový trh v Paříži“ [73],¹⁹⁹ jedno z velmi poutavých a pro kvintinám holdujících Pařížanů typických míst setkávání a nakupování.²⁰⁰ Barvitiu zvolil k zobrazení kompozici

¹⁹² Nyní se dílo nachází v Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁹³ Barvitiu se k tomuto námětu vrátil ještě v letech roku 1868 v již zmíněném výjevu „Trh na koně v českém venkovském městě“ (**obr. 106**).

¹⁹⁴ Jednu litografii provedl francouzský malíř Jules Jacques Veyrassat (1829 - 1893), jenž bude později také dáván do souvislosti s Barvitiiovou tvorbou.

¹⁹⁵ Rosa Bonheur započala s kresebnými studiemi k „Trhu na koně“ krátce po roce 1850. V mužském prostředí často navštěvovala pařížský trh na koně a „Paris Omnibus Company“ a zaplňovala své skice a kresbami koní. Po úspěchu z roku 1853 namalovala ještě několik obrazů totožného námětu. Na dílo Rosy Bonheur, jež se ve své době – v době Barvitiiova pobytu v Paříži – těšila obdivu i v těch nejvýzvešnějších kruzích, mohl Barvitiu a už v „pátrání“ po malířských předlohách i čistě náhodně narazit.

Anna KLUMPKE: Rosa Bonheur, sa vie, son oeuvre, Paris 1909, 287.

¹⁹⁶ Tento motiv se pak objevuje v levé části finálního díla Rosy Bonheur.

¹⁹⁷ Skica má rozměry 36 x 80 cm.

¹⁹⁸ Velmi podobná dvojice muže vedoucího statného koně byla nakreslena také rukou Veyrassatovou v kresbě „Marché de chevaux“ („Trh na koně“) (**obr. 71**). Ostatně tento vynikající malíř a grafik – jenž, jak bylo výše uvedeno, převedl dílo Rosy Bonheur do litografické podoby – si tento motiv oblíbil. Důkazem je podobné vyobrazení muže vedoucího koně v levé části Veyrassatova oleje na plátně „Le bain des chevaux derrière Notre-Dame de Paris“ („Koupání koní za kostelem Notre-Dame v Paříži“) (**obr. 72**) z července roku 1864. Vidíme tedy, že se „inspirační kruh“ uzavírá a že určitě nemýlně díla, z nichž mohl Barvitiu čerpat ten který motiv, je dosti obtížné.

¹⁹⁹ Malba je známa pod názvem „Le marché aux fleurs Place de la Madeleine“ („Kvintový trh na Place de la Madeleine“). Jedná se o olej na plátno o rozměrech 58,4 x 80 cm. Dílo je signováno vlevo dole. Draženo: 22. 11. 1981, Hotel des ventes, Paříž; 8. 4. 2008, Christie's New York.

²⁰⁰ Na Salonu v Paříži byl roku 1866 pod číslem 777 vystaven obraz názvu „Le marché aux fleurs, place de la Madeleine“ od malíře jménem Henri Gaume. Zvláštností je, že se jedná o obraz kompozici naprosto odlišný od onoho Barvitiiova, přitom se nese v duchu Barvitiiových děl ve vzniklých dílech: je nápadně šířkového

zajímavý výsek skutečnosti. Obraz má hloubku a nyní již více nepodezíráme tvůrce z pekombinovaného seskupování jednotlivě nastudovaných hlouk postav ve výsledný kompoziční celek. Při pohledu na toto plátno si dovedeme představit barevnou pestrostí květin a šumem promenujících se pohlceného malíře, jak stojí za svým stojanem – v místech, odkud pozorujeme scénu nyní my – a jak snad nejprve ve skice hbitě narthne základní kompozici pro toto výsledné, malířsky propracované plátno. Zobrazení lidí zde již přisobí přirozeněji. Někteří sice jakoby ustrnuli ve svých gestech, z jiných však odpozorujeme, že se nezávazně procházejí a baví se přáteli po boku. Na garderobě dam i pařížských džentlemanů je také patrné, že čas postoupil a móda se poněkud proměnila.²⁰¹ Zatímco bohatství květin a postavy v popředí jsou ještě poněkud realisticky „promalovány“, lidé v zadním plánu výjevu jsou již zaznamenáni pouhými chvatnými barevnými skvrnami. Stejně tak stromy a architektura v dáli jsou jakoby zahaleny do podzimní mlhy a nahozeny tlumenými barvami pouze v náznacích. Drobnopisně zaznamenané zátiší konve a květin vprádu, do dáli roztroušený kompars, dynamická diagonála a květinových stánků ubíhající do obrazového středu, několik vertikálních dominant v podobě sloupů chrámu sv. Magdaleny, kmen stromů, lucerny a štíhlé dámy v popředí v kombinaci s nenápadnou horizontálou stěch architektur v pozadí činí obrazový celek zajímavým.²⁰²

Efektivní kompoziční výsek honosného pařížského uličního zákoutí Barvitiuse zvolil také pro dílko nazvané „Projížka drožkou“ [74].²⁰³ I zde stojí malíř před zajímavým motivem, jenž s notnou dávkou jemné blízké elegance zachytí na devěné desce. Opět nechybí motiv „křížení diagonál“. Portál vznošené architektury vzniká v pravé části obrazové plochy jakoby sice poněkud napadal směrem do obrazového středu, nicméně je tím zdrazněna jeho ohromnost a zobrazení a sloupů v diagonále „kolmé“ k diagonále dráhy drožky vnáší do tohoto poměrně nápadně výškového formátu moment hybnosti. Je patrné, že malíř koncentroval své snahy do ztvárnění hrdě vzpřímeného klusající vraníka, drožka je v charakteristickém cylindru a samotné drožky jakožto hlavního motivu výjevu, jimž však tvoří uliční zástavba, stromy a nezbytný element náhodných kolemjdoucích v pozadí výjevu dle stojnou kulisu.

formátu a zobrazuje panoramaticky seskupené hlouky postav. Výjev s bující zelenými košatými stromy z rukou francouzského malíře tak pojí s tím Barvitiiovým pouze podobně malovaná a stánků vystavující na odívání parádní květinové pučety.

²⁰¹ Při ohlédnutí k posunu v módě odívání od doby vzniku obrazu „Place de la Concorde“, při ohlédnutí k malbě stromů na tomto plátně nasvědčující podzimnímu ročnímu období a s v domění, že Barvitius opustil Paříž v zimě roku 1867, lze snad obraz datovat do podzimu roku 1867.

²⁰² Jak nápadně se posunulo Barvitiiovo malířské vidění od dob jeho studentských let. Třeba víme, že obraz „Na led“ a toto plátno jsou dílem stejného autora.

²⁰³ Tento drobný olej na dřevě je znám pod názvem „La promenade en fiacre“. Jde o olej na panelu o rozměrech 16 x 22 cm, se signaturou vlevo dole. Draženo: 15. 11. 1987, Hotel des Ventes, Paříž.

Nebyla by to návštěva Paříže se vším všudy, pokud bychom se neprovítali na náboží. Barvitiůs musel zachytit tento oblíbený motiv pařížských malířů a kreslířů tím spíše, že v Paříži pobýval na nábožní adrese,²⁰⁴ a denně se tak po náboží procházel a dýchal Seinou ochlazený vzduch. A z jeho nevelkého obrazu „Náboží“ [75],²⁰⁵ je patrné, že náboží a mosty byly vskutku oblíbenými místy promenád. Z množství postav shlížejících dolů na ulici – zejména z řady navlečených červených korálků lemuující zábradlí mostu, jež ve skutečnosti znázorňuje cylindry na hlavách vedle sebe postávajících Pařížanů, – lze snad odhadovat, že na tomto kartonu komorních rozměrů malíř zachytil moment jakési události. Barvitiůvi se opět povedlo na malé obrazové ploše pomocí jednoduché, přitom nápadité kompozice na sebe kolmých diagonál – nábožní ulice a mostu – rozehrát živou pařížskou scénu. Komparativní popis poněkud svádí k domněnce, že každou postavu si Barvitiůs opět předmětem nastudoval v separovaných kresbách a pak je téměř s pedantskou rovnoměrností rozmístil jako šachové figurky na plochu chodníku,²⁰⁶ jenž posléze ještě „pocukroval“ beztvárymi flíčky znázorňujícími spadlé listy. Výjevu přesto nechybí svěžest, živost a výmluvnost. Barvitiůs zde zachytil – snad úmyslně – jakýsi vzorek pařížské společnosti: upravenou dámu s květinou, mstské dítě, muže elegantního v cylindru, méně elegantního v kápce i muže poněkud ošuntělého vzezření.²⁰⁷ Architektura v pozadí je zachycena několika konturujícími formami poměrně „nestínovaně“ a působí tak poněkud nedokončeně.²⁰⁸ Z charakteru malby a ze stylizace v zobrazovaných figurách lze snad odhadovat na vznik díla někdy ke konci roku 1867.

Ze zmíněných obrazů je patrné, že Barvitiůs v Paříži mimo jiné objevil kouzlo diagonály. Vidíme již v „Place de la Concorde“, kde sice horizont v dále přehlédneme, líší kový pohledový výšek na vodorovné pásy země a nebe, že je vtip kompozice výjevu založen na zbíhajících se diagonálách drah zobrazovaných jezdců, koní i psů. Volil-li pak Barvitiůs jako motiv uzavřený uliční výšek – a už v „Projížďce drožkou“ [74], „Květinovém

²⁰⁴ Barvitiůs sídlil na poměrně lukrativní pařížské adrese: Quai des Grands-Augustins, 37.

²⁰⁵ Dílo je v místě svého vzniku vedeno pod názvem „Les quais“. Jde o olej na kartonu, s rozměry 21 x 30 cm. Dílo je signováno vlevo dole. Draženo: 8. 4. 1987, Nouveau Drouot, Paříž.

²⁰⁶ Při pohledu na zadumaného elegantě v cylindru stojícího se sklopenou hlavou přibližně ve středě plochy chodníku je snad vhodné vzpomenout ještě na pražský obraz „Před smárnou“ (obr. 43), pro nějž studoval Barvitiůs muž v postojích několika přírodních kresbách.

²⁰⁷ Zajímavé je, že postavy v prvním obrazovém plánu mezi sebou nekomunikují. Každá je zachycena osamoceně, jako individuum vprostřed anonymní mstské společnosti. Bylo-li Barvitiůvi u jeho dřívější produkce vyřčeno moralistní figurkářství, zde je již každá postava znázorněna pročitelně, jakoby s pokorou k její jedinečnosti.

²⁰⁸ Zda byl Barvitiůs s jejím provedením spokojen a zda dílo považoval za dokončené, se již nedozvíme. V levém dolním rohu se však vyjímá poněkud nápadná umělcova signatura nasvědčující tomu, že dílo pravděpodobně považoval v tomto stavu za dokončené.

trhu v Paříži“ [73] i v „Náběží“ [75] – , velmi často sáhl právě po diagonále, na níž doslova postavil kompozici, a výjev tak ušil pro oko znovu a znovu lákavým.

V Barvitiových dílech dříve vzniklých – na bázích panoramat – hledali bychom motiv diagonály jen s tží. Naproti tomu se zdá, že p estože později v ečách Barvitiusa už úmyslně i nevdomy zapomněl na ve Francii osvojené moderní pístupy k malbě, na diagonálu si – užívaje sice již jiného malířského rukopisu – p ece vzpomněl a rád ji do výjevu komponoval.

Hádali bychom snad, že svou intimní malbou na d ev z roku 1867 zvanou „Kucha“ [76] dovolí nám Barvitius nahlédnout do pravé francouzské kuchyně – takové, jakou mohl sám navštívit. Do práce zabraný, s citem a v rohodně zachycený kuchař – jakoby obestřen prašnou aurou – zdá se být odpozorován někde v zákulisí zakoušené pařížské krmy. Nicméně Barvitius tento motiv patrně nezahlédl v reálu, nýbrž se inspiroval ze spatřeného malby. Tém naprostá kompoziční shoda mezi Barvitiovým „Kuchařem“ a jedním z kuchařů – oškubávajících pečivo z drbeže – na plátně Théodula Ribota (1823 – 1891) z roku 1862 s názvem „Les Plumeurs“ („Oškubávač“) [77],²⁰⁹ vede k domněnce, že se Barvitius pro svou pařížský olej na d evně desce inspiroval tímto dílem.²¹⁰ Ribot v kuchaři zobrazeném zcela vpravo hlouku kuchař²¹¹ – stejně jako Barvitius ve svém osamoceném kuchaři – zachytil intimní moment do sebe uzavřené postavy, zcela zabrané do své běžné činnosti. Pohled na záda sedící postavy, jež jemným pootočením k divákovi mu dává možnost alespoň částečně nahlédnout do svého světa, je velmi p sobivý a není divu, že se z „repertoáru“ kuchařských pozic Ribotova plátna Barvitius uchýlil právě k této.²¹² Tak jako je na Ribotově plátně prostor lépe propracován a vyznačuje se větší citlivostí pro kompoziční celek než tomu bylo

²⁰⁹ Dílo Théodula Ribota, někdy také nazýváno „les Petits Cuisiniers“ („Malí Kuchař“) nebo „les Cuisiniers“ („Kuchař“) (olej na plátně o rozměrech 63 x 75 cm, signován a datován vpravo dole: T. Ribot 1862) je jedním z Ribotovy bohaté série výtvořů s tímto motivem. V katalogu k Salonu roku 1863 bylo dílo uvedeno pod číslem 1579 a názvem „Les plumeurs“.

SANCHEZ / SEYDOUX (pozn. 138).

²¹⁰ Otázkou zůstává, zda Barvitius spatřil samotné dílo i zda se šidil „pouze“ jednou z litografií podle originálu. Ribotovo dílo nezůstalo na Salonu roku 1863 bez povšimnutí. Ještě dva roky poté jej A. Martial v „Lettre illustrée sur le Salon de 1865“ – toho roku již Barvitius Salon navštívil – připomněl v jedné z kresbiček, jimiž doprovodil text o umělcích a dílech na Salonu nejvíce poutajících pozornost (obr. 78). O Ribotovi a jeho malířském umu píše následující: „[...] Přistupme k panu Ribotovi, jehož těšící vám s radostí předkládám. Umělci bychom kvidili, pakliže bychom neznali jeho dřívější díla a považovali jej za novopříchozího. Připomenu jen, že jsou tomu dva roky, kdy vystavil „les Cuisiniers“ („Kuchař“), jež vám ukazují v kresbě. Minulého roku malíř vystavil „les Etameurs“ („Činovač“), kteří zahájili jeho v hlas, a dnes vidíme obraz „Saint Sébastien“ („Sv. Sebastiana“), jenž jeho slávu ještě násobí. Je třeba zaznamenat tyto kroky velikána! Přítomnost ohlašuje velkého umělce [...]“.

Adolphe Potemont MARTIAL: Lettre illustrée sur le Salon de 1865, Paris 1865.

Nutno podotknout, že ústřední p tice kuchařů na Martialov kresbiček vychází spíše z Ribotovy litografie „Les épilateurs“ („Škrabač“) (obr. 79), jež bude zmíněna níže.

²¹¹ Barvitiova malba na d evě jakoby představovala pokus o kopii detailu celku Ribotova obrazu.

²¹² Ribot sám vyobrazil ve velmi podobné pozici jednoho ze skupinky kuchařů na litografii „Les épilateurs“ („Škrabač“) (obr. 79).

v malířských dílech,²¹³ také u Barvitiova „Kuchař“ lze pozorovat umělcův jemnější přístup k tématu se zachycením postavy v přirozené pozici. Na základě znalosti Ribotova díla, od tehdy nápadně ovlivněného světlostinnými efekty tvorby Louis Le Naina, mohl rovněž Barvitiův zintenzívnit svůj smysl pro světlo a stíny. Právě „Kuchař“ – jakoby zahalen do jemného světelného oparu – se vyznačuje novou prací se světlem, jež je ostatně pro Barvitiůvu francouzskou tvorbu příznačná.

Pohled na intimně ztvárněnou postavu „Kuchař“ snad ještě vybízí k vzpomnutí možných – byť jen kusých i vzdálených – podobností mezi Couturovými a Barvitiiovými obrazy. Jmenujme Couturovu kresbu na papíře „Le procès de Pierrot“ („Pierrot u soudu“) [80] z roku 1863, jež může být považována za jakýsi „vzorník“ různých charakterů. Zejména pak do sebe zadumané postavy s pokleslou hlavou a zavřenými očima jsou jednou z domén, v níž Couture vynikal, již ve svých kresbách a studiích bez ustání rozšiřoval, a jež se ve více či méně vzdálených „kopiích“ objevuje ve studiích jeho žáků. Pohledme na podivného muže s brýlemi vyobrazeného v pravém okraji kresby. „Stá ec u stolu“²¹⁴ [81] – podobně sklesle poklimbávající – Barvitiem namalovaný za jeho pařížského pobytu, tedy v období mezi lety 1865-1867, snad Couturova starce připomíná ne zcela náhodně.²¹⁵ Ostatně tento intimní motiv postav uzavřených do sebe – motiv tolik charakteristický pro hrdiny Couturových pláten – je v Barvitiiových pařížských dílech novým elementem. Rozmáchlé gesto Couturova bránícího se pierota by pak mohlo dát vzpomenout na Barvitiiova teatrálně vystupujícího artistu ve výjevu „Komedianti“ [59]. Ale to již zacházíme pravděpodobně příliš daleko.²¹⁶ Jisté je, že

²¹³ Náměty z kuchyňského prostředí, s početnými variacemi kuchařů a cukrářů v jejich charakteristických bílých úborech a kapečkách, představovaly do roku 1865 – doby Barvitiiova příjezdu do Paříže – Ribotovo nejoblíbenější téma k malířskému zpracování.

F. PIZZORNI (ed.): T. Ribot, „Le maître de Colombes“ 1823-1891 (kat. výst.), 20 novembre 1991 – 15 février 1992, Musée municipal d'art et d'histoire de Colombes, 11.

²¹⁴ Olej na plátno rozměrů 43,5 x 58 cm.

²¹⁵ V Barvitiiově snaze zintenzívnit výjev malbou zátiší – drobného kuchyňského náčiní na stole a hrnku na truhle – v pozadí výjevu a vbec jeho zasazením v interiéru jakési prosté venkovské světnice lze snad spatřit ohlas Pinkasova umění. Barvitiův meditující stařík – přestože mu brýle dodávají na „barvitiiovské“ intelektuálnosti, již bychom u Pinkasových selektů hledali – by ostatně mohl tvořit dostojný předán k některé z Pinkasových maleb venkovaneček dlících v jizbách.

Hlava starce by svým sklonem a brýlemi také mohla vzdáleně připomenout Ribotovo plátno „Philosophe lisant“ („toulající filozof“) (o rozměrech 80 x 100 cm), jež bylo šířenými rytinami. Ovšem spojitost bychom zde hledali snad pouze na základě v domění, že Barvitiův byl s dílem Ribotovým obeznámen – jak patrně z jeho „Kuchař“.

²¹⁶ Zde by bylo zrovna tak možné vzpomenout opět na Honoré Daumiera, jenž ve výjevech nasátých vzruchem a dramatem zpodoboval postavy v podobných pozicích (obr. 82-84). Litografie nazvaná „Tout est perdu! Fors la caisse“ („Vše ztraceno! Až na pokladnici“) (obr. 82) se objevila v „Charivari“ 7. března 1848. První ze série litografií nazvaných „Les Divorceuses“ („Rozvádějící se“) (obr. 83) byla otištěna v tomtéž listu 4. srpna 1848. Vyobrazení dvou hlavních aktérů výjevu – statické postavy vedle figury s výrazným gestem – , jejichž tmavé siluety se odrážejí od světelného pozadí a jež pozoruje pod pódium dav diváků, by snad mohlo Barvitiiovo dílo „Komedianti“ upomínat na Daumierovu malbu „Ecce Homo“ (obr. 84), vzniklou mezi lety 1849-1852.

Couturovy kresby, jako kupříkladu ona právě zmíněná, představovaly pro jeho žáky a malíře hledající pro svá díla předlohy vzácný a na rozmanité charaktery bohatý zdroj.²¹⁷

V Paříži byl Barvitiův svůdkem nejen běžného mondénního života, nýbrž naskytl se mu pohled také na události výjimečného charakteru. Takový pohled na pařížský maskární bál byl pochopitelně hoden zobrazení. Okamžik „Karnevalu“²¹⁸ [85] malíř zachytil tak chvatně jako málo který z dalších vjemů. Pokud by se na některá z Barvitiových děl ucházela o předzvěst „imprese“, pak by toto beze sporu obstálo. Z díla dýchá hbitost jeho vzniku. Nezapomene malířovo okouzlení skrumáží vzrušeného lidu, když státníčkou z jedné postavy na druhou, opomíjí zákony perspektivy a bez ladu a skladu vrší jednu postavu na druhou, až vznikne jakási – ne realisticky zato však přesvědčivě – nahozená levitující „kostýmní masa“. Malba není vzdálena ani námětově ani duchem provedení „Studii k maskárnímu plesu“ [86],²¹⁹ jež s největší pravděpodobností spadá také do Barvitiovy pařížské produkce.²²⁰ Eleganost a modernost scény – jež se soudí podle malého pierota zachyceného v předvějevu a masek ostatního komparsu odehráváné kde před maskárním balem – zdá se být pařížskou. Stejně tak i žlutý identifikovatelný nápis na skleněné vitríně jeví se být nápisem francouzským a uvolněný kresebný přednes rovněž připovídá domněnce, že je dílko provenience francouzské. Barvitiův zde zachytil daný okamžik tolik živě a tolik uvolněně, že bychom se snad nemuseli cítit příliš zahanbeni, pakliže bychom dílo datovali do novější doby a připisali je jinému „modernějšímu“ umělci.²²¹

Barvitiův nás ještě zve do pařížské kavárny, kde „Stará žena s papouškem“²²² [87] snad přímo vybízí naši fantazii k luštění jejího z velké části již odžitého osudu.²²³ Pro jeden ze svých nejposlednějších pařížských portrétů, v němž zachytil chod kavárny pařížského hotelu

Barvitiův však také mohl přepat ze svého „repertoáru“ a zavzpomínat na obraz „Smrt Jana Lucemburského v bitvě u Kresaku“ (obr. 4). Postoj bojovníka, jenž tímá za uzdu králova koně a rozmáchlým gestem ruky se chystá vrhnout kopí, jakoby se v zrcadlově podobě otiskl do komedianta – vyvolává e.

²¹⁷ Couturova metoda výuky spočívala mimo jiné ve vedení svých žáků ke kopírování jeho vlastních děl. Žáci měli možnost poznat Couturovu techniku malby a dokonale si ji osvojit. Couture se nezděračil kreslit a malovat přímo před nimi, kládal jim jako vzory na stojany své figurální studie, a vyžadoval, aby se žáci inspirovali z jeho děl.

Bénédicte OTTINGER: Thomas Couture et l'Amérique, in: La revue du Musée d'Orsay, n° 26, 2008, 35.

²¹⁸ „Karneval“ z období mezi lety 1866-1867 je proveden kombinací oleje, akrylu a tužky na kartonu na plátně. Dílo má rozměry 59 x 67 cm a nese vpravo dole značku VB.

²¹⁹ Jde o kresbu perem na papíru (lavírováno tintou) o rozměrech 14,5 x 20 cm.

²²⁰ Hana Volavková tuto kresbu prezentuje pod názvem „Pouliční scéna“ jako kresbu tuší a datuje ji do roku 1864, tedy ještě před Barvitiůvu návštěvu francouzské metropole.

VOLAVKOVÁ (pozn. 180) 17.

²²¹ Dvojice mužů v cylindru naklánějího se k dýmáku v ruce, což sděluje – i levém okraji výjevu – málem že připomenout i budoucí hrdiny Maroldových pařížských kreseb.

²²² Jedná se o olej na plátně o rozměrech 66 x 81 cm. Draženo: 24. 5. 1994, Christie's New York.

²²³ Ani pisatel Květen neodolal a reprodukci Barvitiovy malby „Žena s papouškem“ v podobě zinkografie v Květech IV z roku 1869 na straně 352. doprovodil smyšleným „minipříběhem“ životní pouti této dámy. Krátký novinový příspěvek je citován v příloze (XVIII).

Květy IV, . 44, 4. 11. 1869, 351; VOLAVKOVÁ (pozn. 179) 86, 139.

Buisson, Barvitiuus studoval úst ední figury – sta enku a íšníka postávajícího v pozadí výjevu – hned na n kolika p ípravných kresbách.²²⁴ Kresby Madame Ware z roku 1867 [90 - 92]²²⁵ pak mohly sloužit jako volné p edlohy pro vyobrazení obou žen sedících za stolem. P estože ješt nyní studoval Barvitiuus jednotlivé postavy izolovan na p ípravných kresbách, výsledná kompozice p sobí daleko v rohodn ji, než tomu bylo u Barvitiiových d ív jších obraz – tvá ících se jako realistický otisk práv probíhajícího d je. Nyní skute n slyšíme kavárenský šum s cinkáním sklenek, do n jž jakoby zapadá a z n jž zárove trochu vy nívá v malb i v kresb akcentovaná podivuhodná dáma s papouškem.

Zde nás Barvitiuus nechá vst ebat pestré zážitky návšt vy Pa íže let 1865-1867 a samotný si ješt p ed odjezdem do svého rodišt nechá v Pa íži zdát strašidelný sen na motivy eské pov sti. Za svého pobývání v Pa íži Barvitiuus totiž ješt pracoval na obrazu „Švandy dudáka“ [93],²²⁶ jenž se svým malí ským provedením a vlastn í nám tem vymyká z jeho ostatní pa ížské produkce. A vlastn jen t žko zapadá do rámce Barvitiiovy tvorby v bec: již samotný romantický motiv bychom u Barvitiia ne ekali.²²⁷ Dílo se vymyká ze

²²⁴ VOLAVKOVÁ (pozn. 179) 86.

Postoj íšníka si Barvitiuus ujasnil v již zmín ěné kresb ě, „ íšník z hotelu Buisson“ (tužka na papíru o rozm rech 22,5 x 30,7 cm) (**obr. 61**). Na zadní stran ě papíru Barvitiuus na rtl motiv papouška a „vzh ru nohama“ motiv hlavy sta eny a zachytil tak hlavní motivy na jednom listu papíru. Motiv íšníka (tentokrát s nedokreslenými dolními kon etinami) Barvitiuus zaznamenal ješt v jedné kresebné studii (tužka na sv tle šedém papíru o rozm rech 22,5 x 31,1 cm), již Národní galerie v Praze uchovává pod názvem „Studie íšníka v hotelu Buisson“. Pro zachycení úsm v u a hlubokých o í sta ených ve výsledném díle jakoby byla Barvitiiovi vodítkem vzpomínka na jeho matku. V kresebné „Podobizn ě matky“ (**obr. 88**) (tužka na hn ěm papíru o rozm rech 10,3 x 11,4 cm) se totiž setkáváme s podobnou vlídnou ženskou tvá í. A pro typ pon kud nápadné existence – jakéhosi zjevu vy nívajícího ze spole nosti – , zachycené však s laskavostí a nikoli s posm chem, pak mohla být Barvitiiovi jistým vzorem i p edstupn ěm kresebná „Studie ženy v epici“ (**obr. 89**) (tužka na kartonu o rozm rech 16,2 x 22,8 cm) – sta enky s obdobnou aurou „ztracené existence“ – , již malí potkal roku 1865 v Cernay-la-Ville.

²²⁵ Ke t em kresbám – patr n ěže mladé dámy – byla dle Volavkové Barvitiiovi v Pa íži modelem Madame Ware. Dv z nich zdají se být p edlohami pro ženu v pravé ásti výjevu „Stará žena s papouškem“. Jde jednak o kresbu (tužka na sv tle šedém papíru o rozm rech 23,3 x 30,8 cm) s datací a um lčovými iniciálami „VB Paris 1867“ p í pravém dolním rohu papíru (**obr. 90**), již Volavková specifikuje jako „Mme Ware“ a jež je v seznamu d í Národní galerie v Praze chována pod názvem „Studie sedící dámy“. Jako podobizna t ěže sle ny a rovn ěž jako p edloha pro vyobrazení sle ny, jejíž silueta se vyjímá v pravé partii kavárenského výjevu, vyznívá vedle práv zmín ěné kresby také kresba (tužka na papí e o rozm rech 22,3 x 30,7 cm) vedená v seznamu d í Národní galerie v Praze pod názvem „Podobizna sl. Viktorinové“ (**obr. 91**). Posazení mladé dámy i motiv pruhovaných šat ěna kresb ě (tužka na papíru o rozm rech 22,1 x 30,4 cm), již Volavková ur uje op t jako kresbu „Mme Ware“ a jež je v seznamu d í Národní galerie v Praze uvád ěna jako „Sedící žena“, rovn ěž vypovídá o souvislosti s dámou v pravém výseku kavárenského d ní. Pro vyobrazení mladé dámy sedící v levé ásti obrazu „Stará žena s papouškem“ – a mající t ěm totožnou vizáž jako žena dosud probíraná – pak byla Barvitiiovi jist ě p edlohou jeho kresba (tužka na sv tle šedém papíru o rozm rech 22,4 x 30,6 cm) nesoucí v pravém dolním rohu p ípisek „Mme Ware, V.B. a Paris 1867“, jež je u Volavkové a kone n í v seznamu d í Národní galerie v Praze vedena jako „Podobizna Mme Ware“ (**obr. 92**).

VOLAVKOVÁ (pozn. 179) 88sq, 92.

²²⁶ Pochmurná látka z domoviny snad pon kud p edjímá ne zcela blahý a jednoduchý vývoj Barvitiiovy um lecké dráhy po návratu do ěch.

²²⁷ Obraz byl také p vodn ě ve Zlaté Praze myln ě p ípisován Jaroslavu ěrmákovi. Teprve soudobá reprodukce díla v Kv tech uvedla v c autorství na pravou míru.

VOLAVKOVÁ (pozn. 179) 96.

souboru ostatních známých Barvitiových po in pa řízkých – jež jsou p evážn spontánn nahozenými skicami – již tím, že se jedná o definitivu. Pouze motiv šibenice, umrlce a krkavce malí nanesl chvatným, jakoby skvrnovitým, rukopisem – snad pro vyjád ení mysteriózní atmosféry okamžiku. Švandu dudáka – úst ední postavu výjevu – pak podal již uhlazen , „nastudovan “. Postav Švandy dudáka také tém najisto p edcházela realistická kresebná studie.²²⁸

Obraz p edstavuje vlastn malí ské uchopení textové p edlohy. P íb h strakonického dudáka je znám z „Národních báchorek a pov stí“ J. B. Malého.²²⁹ Báchorky ovšem Barvitiu patr n nezna, nýbrž malbu vytvo il podle pozmn n né verze p íb hu od Siegfrieda Kappera.²³⁰ Nabízí se srovnání Barvitiova pojetí „Švandy dudáka“,²³¹ s pojetím Gareisovým [96].²³² Každý z um lc se zhostil daného nám tu zcela jinak. Zatímco Antonín Gareis ml. (1837 – 1922) sleduje v pásmu n kolika ilustrací velmi popisným a doslovným kresebným p ednesem st žejní momenty Malého báchorky a jejich vyzn ní není nikterak tragické, Barvitiu – vycházejí z jiného písemného zdroje – vyobrazil pouze p íb h korunující finální dramatickou

Na druhou stranu je t eba zmínit, že se Barvitiu – jak bude ješt dále potvrzeno – vlastn jen z ídka bránil novým impulz m, a již v podob nám t í malí ské techniky. A seznámil-li jej n kdo s touto poutavou látkou, lze pochopit, že ji pojal jako p edlohu k malb . Jistou morbidností by toto dílo snad mohlo dát vzpomenout na Pinkasovu malbu s názvem „L'raison funèbre d'un pendu“ („Modlitba za ob šence“) vystavenou na pa řízkém Salonu roku 1861, již známe z „Album caricatural“ v podob karikatury a jejíž nám t bychom v Pinkasov tvorb také nejspíš ne ekali.

Salon de 1861. Album caricatural, Paris 1861, 42.

²²⁸ VOLAVKOVÁ (pozn. 179) 96.

Zda je na míst zmi ovat Barvitiovu malbu „Pastý pískající na šalmaj“ (**obr. 95**) (olej na plátn o rozm rech 21 x 36 cm, n kdy také uvád n pod názvem „Dudák“) práv v souvislosti se „Švandou dudákem“, není jisté. P estože jde snad o jedinou známou Barvitiovu malbu pištce a hádali bychom, že ji Barvitiu namaloval s úmyslem využít výsledku pro n jaký rozm rn jší kompozí ní celek – jako je tomu v tšiny malí ových studií jednotlivých charakter – , malí ské zpracování dudáka by vypovídalo spíše o d ív jší dob vzniku. Svým mladistvím výrazem a pronikavým pohledem p ípomíná Barviti v pištce spíše Pinkasova „Kou ícího drotára“ z roku 1854 i Maixnerova „Dudáka v kroji“. Též soud dle malí ského zpracování pištce lze uhadovat na dobu vzniku malby koncem 50. let 19. století. Krom podobného posezu nenese Barviti v pastý sice nic ze zjevu postaršího Švandy dudáka, nicmén mohl mu být i po letech jistou inspirací, jak namalovat hudebníka – nyní však jako rozervaného starce v pološílené situaci.

²²⁹ Celé zn ní Malého Národní báchorky je citováno v p íloze (XIX).

Sv tozor 1868, Obrazová p íloha k 29. íslu, 288 (b).

²³⁰ Kapperovo pojetí p íb hu se objevilo prvn ve francouzském p ekladu pod názvem „Szvanda, le jouer de cornemuse“ v La Bohême, na stran 378. Lí ení dramatického momentu, jenž Barvitiu zachycuje ve svém díle, je citováno v p íloze [XX]. Vydání La Bohême zdobilo dvacet jedna ilustrací, jež vzešly od um lc Viktora Barvitia, Jaroslava ermáka, Petra Maixnera, Sob slava Hippolyta Pinkase, Karla Svobody a Matyáše Trenkwalda.

Joseph FRICZ / Louis LEGER: La Bohême historique, pittoresque et littéraire, Paris 1867; F. X. JI ÍK: S. Pinkas, Praha 1925, 58; VOLAVKOVÁ (pozn. 171) 140.

²³¹ Obraz byl reprodukován coby zinkografie roku 1868 v Kv tech spolu s doprovodným textem, zpravujícím o p vodu pov sti a zahrnujícím její p vypráv ní. Text obsahuje rovn ž stru né shrnutí pracovního postupu techniky zinkografie a staví Barvitia do role významného zinkografa. Úryvky z novinového lánku jsou citovány v p íloze (XXI).

Kv ty III, . 43, 22. 10. 1868, 342; VOLAVKOVÁ (pozn. 179) 139.

²³² Gareis v Švanda dudák byl reprodukován téhož roku ve Sv tozoru, spolu s textem Malého báchorky, jež Gareis ilustroval n kolika vyobrazeními.

Sv tozor, . 29, 17. 7. 1868, p íloha za stranou 288; VOLAVKOVÁ (pozn. 171) 139.

scénu: Švanda se probouzí vprostřed noci na šibenici. Zde nejsme v pohádce, daleko spíše jako bychom byli svůdky pasáže z hororu. Lidovou báchorku dovedl Barvitiůs – snad především díky samotné předloze literární, již se malí poměrně přesně drží²³³ – povznést v moderně pojatý obrazový celek.²³⁴

Nebylo by správné nezdraznit významnost Barvitiůva počinání, když nechal po svém návratu z Paříže otisknout reprodukci obrazu „Švandy dudáka“ [94] – stejně jako reprodukci obrazu „Staré ženy s papouškem“ [60] – v českých periodikách technikou zinkografie, s níž tak vlastně poprvé seznámil české publikum. Techniku zinkografie si Barvitiůs osvojil v Paříži za spolupráce s předním francouzským dřevorytce Gustavem Le Comtem,²³⁵ na ilustracích pro první český propagační spis *La Bohême*. Le Comte v moderní objev – tzv. zinkografii – přiblížil českým tenáťm roku 1868 Květeny.²³⁶ Barvitiůs byl touto novou technikou natolik okouzlen, že svých předlohou v zinkografii neváhal vystavit roku 1891 na Jubilejní výstavě. Zajímavé je sledovat, jaká svá starší díla Barvitiůs volil za hodná zpracování do zinkografie: sáhl po pracích svého mládí „Smrt Jana Lucemburského“ a „Bětušlav a Jitka“, dále po žánru „Předsměrnou“, po jednom z posledních v Paříži vzniklých obrazů „Stará žena s papouškem“ a po zmiňovaném obraze „Švanda dudák“. Tato díla širokého rozponu časového i kvalitativního tedy Barvitiůs sám považoval za nejvhodnější k zinkografickým reprodukcím. Ostatně není divu, že si posléze Barvitiůs tolik vážil zinkografických verzí svých prací. Technika zinkografie musela být Barvitiůvu duchu velmi blízká. Svým hustým síťkováním akcentovaným tu a tam ještě zhuštěním předlohou není ve svém výsledném vizuálním efektu daleka starším grafikám Corotovým. Barvitiůvy zinkografické reprodukce nejsou významné pouze z hlediska obeznámení českého prostředí s novou technikou a tedy svou osvětou nových trendů grafických, nýbrž jsou rovněž zajímavým prostředím ke sledování posunu v Barvitiův výtvarném projevu: umělec

²³³ Vedle sledování barvitův popsaného dramatického okamžiku, jenž posloužil jako předloha pro ojedinelé pojetou strašidelnou kulisu dle se Barvitiůs předložil textové předlohy rovněž pro zobrazení postavy Švandovy: „ce petit homme aux larges épaules, aux cheveux longs, noirs et embrouillés, aux yeux noirs et étincelants comme deux charbons ardents, au nez un peu aquilin et aux jambes un peu tortues...“.

VOLAVKOVÁ (pozn. 179) 100.

²³⁴ Ibidem 96-100.

²³⁵ Le Comte se proslavil zejména svou dlouholetou ilustrátorskou prací pro *Gazette des Beaux-Arts*. Barvitiůs se prostřednictvím tohoto mistra mohl blíže obeznámit s pracemi Camille Corota, Françoise Duboise a dalších, jež tento předpracovával pro litografické reprodukce.

VOLAVKOVÁ: Malí Viktor Barvitiůs, Praha 1938, 140.

Některé z Barvitiůvých pokusů také nesou označení „Le Comte“. Není zcela zřejmé, jak umělci při práci postupovali: pravý roh výjevu zpravidla nese značku „VB“, levý pak „Le Comte sc.“. Zda Barvitiůs předkreslil motiv na papír i přímo na zinek, aby jej Le Comte následně vyleptal, není známo. Jisto je, že mezi Le Comteovými zinkografiemi (vytvořenými podle předkresb dalších malířů) zařazenými do *La Bohême* vyniká – zejména pokud se týče rytmizace světelných efektů – právě Barvitiův „Jan Lucemburský“.

Jan ÁP: *Grafika bratří Barvitiův*, in: Hollar XV, 1939, 64.

²³⁶ Na technikou zinkografie se obírající novinový láněk, jenž je citován v předloze (XXII), bylo již upozorněno. Květeny III, 22. 10. 1868, s. 43, 342.

zkrátka nyní cítil potřebu své starší práce zmodernizovat. Zatímco svého nedávno vzniklého „Švandu dudáka“ nemohl Barvitiůs potřebovat pro reprodukci nijak upravovat, na „Smrti Jana Lucemburského“ již toho našel k poupravění daleko více.²³⁷ Jisto je, že Barvitiůs svým pojetím v oblasti grafiky nepřispěl – ne-li zcela zásadně, tak přeci významně – svou špetkou do „nového umění leckého mlýna“.

Viktor Barvitiůs se do dějin české grafiky zapsal, přestože svá díla – a to byla díla z počátku šedesátých let, nepochybně málo ilustrací graficky vyššího rázu i návrhy na litografické kalendáře z osmdesátých let – , jež se stala předlohou pro grafiku, sám v grafickém materiálu neprováděl. Jak patrně z nástinu Barvitiůva pojetí výše uvedeného, jádro umělcova uplatnění na poli grafiky spočívalo v grafice reprodukční. Barvitiůs touto cestou obeznámil publikum s nejedním ze svých malířských děl. Grafikem v pravém slova smyslu sice nebyl, nicméně se svou charakteristickou lákavostí po znalostech všeho druhu zajímal se o techniku dřevorytu, leptu, litografie i zinkografie.

Do světa grafiky patrně Barvitiůs uvedly jeho společenské styky. Připomeňme Barvitiůvu podobiznu Ignáce L. Kobera, významného českého nakladatele, jenž soustředil skupinu umělců – jedním z nich byl i Viktor Barvitiůs – , kteří ilustrovali knihu císaře Josefa II. Druhou stranou knihy zdobí šestnáct Barvitiůvých ilustrací různé kvality. Barvitiůs zde s citem přizpůsobil velikost kreseb k poměru velikosti stránky, zvolil valérovou barevnost stránek, jež přizpůsobily doplnění tiskového textu. Vzhledem k Barvitiůvu pracovnímu postupu umožňují zachované skici k jednostranné ilustraci „Vzburčení tyrolských sedláků proti císařským úředníkům, odstranění ozdob z kostelů“ [97].²³⁸ Tento kostelní interiér si Barvitiůs ještě předtím zaznamenal v kresbě „Interiér kostela“.²³⁹ Barvitiůs – stejně jako jeho přítel Petr Maixner – doprovodil návrh vždy přeprerem kreslenou pausou. Teprve na rytci bylo přenášeno do toho, co v kresbě Barvitiůs pouze lehce naznačil.²⁴⁰ Na výsledné rytině se pak mohou objevit odchylky od původního Barvitiůva návrhu. Tak došlo například ke zkreslení původně navrhované fyziognomie císařského úředníka a také pojetí interiéru pozbylo v grafice na původní přesvědčivost. Zde je zajímavé podotknout, že přestože Viktor Barvitiůs ve svém spise „Malerei und Plastik der Neuzeit in Böhmen“ roku 1895 oceňuje přístup Josefa Mánesa

²³⁷ Barvitiůva „Smrt Jana Lucemburského“ v zinkografické podobě byla otištěna v La Bohême na stranách 18 a 19. Jakou proměnou prošla Barvitiůva výtvarná vizualizace během uplynulých sedmi let, je možno vysledovat právě ze srovnání originálu „Smrti Jana Lucemburského“ a jeho zinkografické reprodukce. Na plátně vidíme ještě poněkud strnulá gesta zobrazovaných postav i koně a rovněž celá kompozice je „vkládána“, kdežto ze zinkografie již dýchá Barvitiův pozorovatelský um. Celkově lze shrnout, že výjev ve své zinkografické podobě nabral zindividualizováním zobrazovaného komparsu na životnosti. Podobně proměny kompozice – a zde i světelného aranžmá – se dočkaly v zinkografické podobě také obrazy „Bětišlav a Jitka“.

VOLAVKOVÁ (pozn. 235) 101sq.

²³⁸ Tužka a pero na pauzovacím papíru o rozměrech 11,5 x 17,6 cm.

²³⁹ Tužka na papíru o rozměrech 23,2 x 28,3 cm.

²⁴⁰ Jedna z ilustrací nese značku xylografa: B. Schlitte z Leipzig.

k reprodukční grafice – totiž že p edkresloval sám na d evo – , nikterak jej v tomto nenásledoval. Jak již bylo výše zmín no, Barvitiu s dodal své ilustrátorské p ísp vky také pro další z Koberových po in – druhý díl esko-moravské kroniky, vydané roku 1868. Snad pon kud nižší um leckou kvalitu on ch devíti ilustrací s monogramem VB, jimiž je kniha „pocta“, není možné svád t nutn pouze na xylografy ehá ka a Pokorného, nýbrž je t eba ji p í íst také na vrub ješt nezkušenému Barvitiu s-illustrátorovi, jemuž navíc – jak jsme již vid li – zvolený historický nám t p íliš nesv d il. T mito dv ma po iny na poli ilustra ním, jež se p ese všechny možné výhrady setkaly s obdivem ve ejnosti, Barvitiu s ukon il sv j pom r k eské knize. Pokra oval však ve svých zásazích do grafiky. Stejn jako mnozí sou asníci byl Barvitiu s nucen – cht l-li, aby jeho dílo vstoupilo v širší známost – dílo p ekreslit a poslat jej dále do pé e rytce, aby jej tento p ipravil pro uve ejn ní. Barvitiu s „grafická tvorba“ týkala se vlastn vždy oné reproduk ní funkce. Barvitiu s byl zprvu odkázán na domácí d evoryteckou reprodukci, litografickou reprodukci – v letech šedesátých ješt objednávanou z Vídn – , posléze na v Pa íži objevenou oblíbenou zinkografii a ke konci let osmdesátých pracoval také pro barevnou litografii. Ve výsledku m žeme spat it tém veškerá Barvitiu s významn jší díla v jejich grafické podob . A tak, p estože Barvitiu s nepracoval s rýtky, jehlou, nožem, ani s kyselinami a „pouze“ díla p ekresloval a grafickou inností pov il emeslníky, je snad správné jej za adit do rámce grafické innosti v echách. Tím spíše, že sám Barvitiu s si svých pokus v zinkografii velmi vážil a jmenoval je jako jedny ze svých nejvýznamn jších d l ve svém curriculum vitae, jímž se prezentoval p í žádosti o místo inspektora v Obrazárn vlasteneckých p átel um ní.²⁴¹ Snad nejvýznamn jším plusem Barvitiu s grafických interpretací d l je fakt, že se v nich – stejn jako v malb – Barvitiu s zabýval otázkou sv tla. Pro ešení sv telných kvalit d l p evád ných do grafiky však Barvitiu s musel po kat – na rozdíl od sv telné otázky v malb – na návšt vu Francie. Zde mu spolupráce s Francouzem a obeznámení s grafikou barbizonských mistr doslova otev ely o í.²⁴²

P í p ehlédnutí celé dosavadní Barvitiu s um lecké produkce, p í nemožnosti nepovšimnout si výrazného posunu malí ského i kresebného p ednesu Barvitiu s, nebylo možno vyhnout se otázce, do jaké míry Pa íž a Francie znamenaly mezník a bod zlomu v um lco v tvorb . A soudy se v této záležitosti v pr b hu let také dosti zna n lišily, ba dokonce si odporovaly. Jednou byla Francie pro sv j blahodárný vliv na tvorbu Barvitiu s op ována, podruhé pro odlou ení um lce od historické malby zatracována. Tak í onak, je

²⁴¹ O nesporných kvalitách zinkografií, vystavených dokonce na Jubilejní výstav roku 1891, bylo již pojednáno výše.

²⁴² ÁP (pozn. 235) 57-67.

snad nesporné, že by nevznikla rukou Barvitiovou podobná díla jako „Place de la Concorde“ i „Rumá i“, pokud by náš malíř nenavštívil Paříž. Že se tomu tak stalo již s oficiální podporou stipendia ze stran Akademie pražské a že se Barvitiu nestavil odbojný proud, zapadá dosti ideálně do rámce životní pouti Barvitiovy osobnosti. Barvitiu ve Francii během dvou a půl let skutečně mohl napat mnohé – a už hned z kraje pobytu v Cernay-la-Ville i později ze samotné Paříže, včetně obohacující návštěvy pařížské světové výstavy roku 1867 – a zřejmě v Barvitiově výtvarném projevu nelze přehlédnout ani popítko. V esko-rakouských podmínkách, bez závanu Francie, by se jistě jeho tvorba ubírala jiným směrem. Skutečnost, že jeho pobyt ve Francii našel vytrhl z podmínek domácího prostředí – kde zrovna gradoval esko-rakouský národnostní konflikt – a že pro něj bylo po návratu těžší se opětovně zapojit do pražského kulturního dění, byla snad v danou dobu malou daní za nesporně obohacující francouzskou zkušenost.

2.4 Opět v Praze aneb Němcem nikoli již Němem (1867 – 1883)

Jakmile se v mnoha směrech šlo o „pařížská“ kapitola Barvitiova života uzavřela, malíř se ocitl opět v Praze. Ovšem nebyla to Praha, jakou znal z doby dřívejší a kde se cítil přirozeně a „neustranně“ ve středu místní buržoazie,²⁴³ již také oddaně zachycoval na svých plátnech. V době malířovy absence v Praze se místní šlechta vyprofilovala jako německý tábor a tak, chtěl-li Barvitiu navázat na staré dobré styky, musel se zákonitě postupem času vlastně stát Němcem. Kontakty s českou společností, v níž měl své přátele, umělec nejprve udržoval, později však notně ochladly. Umělec se realizovat a připsat v těchto národnostně vyhraněných podmínkách, kdy němečtí stáli proti Němcům a Němci proti Němci, muselo být pro Barvitiu velmi obtížné. A tak není divu, že se začal s pražského uměleckého kolbiště stáhl úplně.

Záhy po návratu do Německa se však ještě Barvitiu účastnil událostí pořádaných českou stranou. Přispíval například do Květy, jež měl pod redakcí Hálkovou a Purkyňovou vlastenecký ráz. Právě za svobodu Německých brojící rázný Purkyňou měl na Barvitiu bezesporu vliv.²⁴⁴ Barvitiova kresba zachycující červencové slavnosti, konané v podvečer sedmdesátých narozenin Františka Palackého, vznikla z popudu Purkyňou, a tedy pro Květy. Barvitiu zde téměř s fotografickou věrností až reportážního typu zvěnil lid zpívající slavnostní píseň a

²⁴³ Do doby svého návratu z Paříže cítil se být Barvitiu Němem a nijak to nebránilo jeho zájmu.

²⁴⁴ Purkyňovy styky s Barvitiem patrně nikdy zcela neochladly soudě například z Barvitiova obrazu výseku Purkyňova ateliéru (malovaného snad již v první polovině 50. let 19. století před Purkyňovým odchodem do Mnichova a do Paříže) (obr. 215) i z Barvitiovy „Podobizny Jana Evangelisty Purkyňou“ (olej, plátno na lepence, 37 x 45,5 cm, patrně z konce 50. let 19. století). VOLAVKOVÁ (pozn. 235) 108, 141.

zúročil své pozorovatelské schopnosti ještě zdokonalené pařížským pobytem.²⁴⁵ V této linii pokračují také Barvitie kreslená Banderia ke květinovým slavnostem u příležitosti kladení základního kamene Národního divadla: jezdci na koních [98], průvod u stavení Národního divadla [99] a nejpracovitější kresba – zahrnující několik momentek – odpolední slavnosti na Letné [100].²⁴⁶ V květnu byla toho roku také reprodukována Barvitiova „Slavnost ve Hvězdě“ [101],²⁴⁷ již malíř pro tuto příležitost neváhal zmodernizovat. Kompozici nechal i starém, ovšem ošacení zobrazovaného lidu přiblížil aktuální mód. Konfrontace malby a kresby tak poskytuje poznání posunu v módních trendech mezi rokem 1861 a 1868.²⁴⁸ Zmíněná dílka byla tedy ještě stále koncipována pro „staré kruhy“.

Rok 1869 je však možné vnímat jako onen symbolický bod obratu, kdy malíř vplul do řad německých, na stranu šlechty. Šlechta tehdy uspořádala představení ve prospěch Jednoty pro postavení Svatovítského chrámu. Pro tuto příležitost byl Barvitiem pořádateli – jež jej patrně nepovažovali za cizince, nýbrž za Němce – pověřen úlohou sestavit živý obraz podle Goethovy básně „Rybář“ – tedy básně německé –, zatímco vlastenecká scéna „Libušina soudu“ byla uspořádána malířem Lhotou.²⁴⁹ Obraz „Rybář“,²⁵⁰ jenž Barvitiem následujícího roku coby vzpomínkovou pevnou úspěšně sestavený živý obraz namaloval, byl patrně velmi zdařilým kouskem.²⁵¹ Romanticky pohádkovou atmosféru, jež z díla nejspíš dýchala, nám snad můžeme přiblížit Barvitiova jemná kvašová studie [102],²⁵² na které patrně pracoval po

²⁴⁵ Kresba byla roku 1868 otištěna v květnu.

Květen III, č. 28, 9. 7. 1868, 220; VOLAVKOVÁ (pozn. 235) 141; Idem (pozn. 180) 34.

²⁴⁶ Kresby byly – jako ona dříve zmíněná – reprodukovány v květnu nevyspěnou xylografií. A v poslední uváděné kresbě jakoby Barvitiem oním akcentem, s nímž zachytil artisty, zavzpomínal na pařížské komedianty. Není divu, že Karel Purkyně vyběhl svého přítele s bystrým pozorovatelským talentem k tvorbě kreslířských reportáží, ježto jemu by nebyla jejich tvorba nijak vlastní. Postrádal by zde patrně výmluvnost barevné materie. Barvitiem naopak mohl v těchto drobných dílkách pro květnu uplatnit svůj jemný, distingovaný humor. Květen III, č. 24, 12. 6. 1868, 188; Květen III, č. 32, 6. 8. 1868, 252; VOLAVKOVÁ (pozn. 235) 141; ÁP (pozn. 235) 58; Vojtěch VOLAVKA: Karel Purkyně, Praha 1962, 77.

²⁴⁷ Květen III, č. 29, 16. 7. 1868, 229. VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitiem, Praha 1938, 141.

²⁴⁸ VOLAVKOVÁ (pozn. 235) 110.

²⁴⁹ O události tehdy také pojednal Světlozr. Úryvek dobové novinové zprávy s titulem „Soud Libušin. Skupení představené na Žofíně dne 12. dubna 1869.“ je citován v příloze (XXII). Světlozr. III, 1869, 183; VOLAVKOVÁ (pozn. 235) 107, 141.

²⁵⁰ Malbu lze zajisté ztotožnit s obrazem, jenž byl v novinovém článku časopisu Památky a příroda roku 1985 – citován v příloze (XXIII) – uveden pod názvem „Mladík a vodní víly“.

Marie MŽYKOVÁ: Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, in: Památky a příroda 10, 1985, 84.

²⁵¹ Nasvědčoval by tomu pochvalná novinová zpráva ze Světlozr. nadepsaná slovy „V. Barvitiem dokonil obraz Rybář“, jež je citována rovněž v příloze (XXIII).

Světlozr. IV, č. 15, 1870, 120.

²⁵² V seznamu děl Národní galerie v Praze je studie (kvaš na papíru o rozměrech 16,3 x 22,5 cm), u níž je tužkou popsáno „K domácímu divadlu. (na Konopišti nebo v Konopnicích).“, vedena pod názvem „Návrh dekorace pro domácí divadlo“. Lze uhadovat, že pochází z doby okolo roku 1886. Tomu by nasvědčoval výjev (uhel a křída na papíru o rozměrech 43,5 x 59,5 cm) prezentovaný na výstavě spolku výtvarných umělců „Mánes“ pod názvem „Princ a víly“. F.X. Jiřík dílko popisuje následovně: „Vlevo na balvanech nad okou sedící princ s udicí, přibíhající od víly, vynořený z vody, prsten; vpravo v rákosí přibíhající tři víly, jedna z nich hrající na varyto.“

n kolika letech. A zde se také nabízí domněnka, že pro motiv vodních víl p i levém okraji výjevu se Barvitiu inspiroval z malby „Les îles du Rhin“ („Ostrovky na Rýnu“) [103]²⁵³ umělce jména Gustav Jundt,²⁵⁴ jíž mohl malí roku 1869 spatřit na výstavě ve Vídni.²⁵⁵ Jednalo-li by se pouze o náhodnou nápadnou podobnost mezi Jundtovými dívkami v rákosí a Barvitiiovými vílami, bylo by to vsutku k podivu.

Barvitiu vedle svých kresebných příspěvků pro Květy dále ještě maloval. Svou malířskou tvorbu však téměř nevystavoval a publikum tak vlastně připravoval na svou budoucí úplnou malířskou odmlku.²⁵⁶ Po návratu z Paříže byl Barvitiu ve službách aristokracie – Lobkoviců,²⁵⁷ Thunů, Valdštejnů – a tím jsou dány také náměty jeho díla. Po francouzské zkušenosti malířských letech roku 1868 vytvořil dosti popisnou olejovou studii „Zámek Konopiště“²⁵⁸ [104], skicu [105] a obraz „Hrabě inec na Konopišti“ a líbivou olejomalbu „Trh na koně v českém venkovském městě“ [106].²⁵⁹ Skicovitost a svěžest výjevu z českého trhu jsou jedním z posledních záblesků Barvitiiova uvolněnějšího malířského rukopisu. Dílko koncentruje snad všechny stěžejní body Barvitiiovy tvorby, jak po stránce kompoziční, tak po stránce tematické, přefiltrované skrze nabyté zkušenosti a inspirační

Vidíme, že Jiřík zároveň popsal výjev odehrávající se na kvašové studii a že tedy obě díla lze datovat podobně. Signatura a datace „Victor Barvitiu 86“ na zmíněvané kresbě „Prince a vodní víly“ svědčí o tom, že se Barvitiu i po dlouhém ústupu rád vracel k námětům, jež jej zaujaly. Lze se domnívat, že olej na plátně s názvem „Mladík a vodní víly“ („Rybář“) z roku 1870 mohl mít podobu, jíž v ozvěně sledujeme na kvašové studii.

František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiu (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dům hl. města Prahy, červen – červenec 1925, 32.

²⁵³ Jedná se o grafiku dle Jundtova obrazu, vystaveného roku 1869 na pařížském Salonu.

Catalogue des tableaux, études, dessins et croquis de Gustave Jundt, dont la vente aura lieu Hotel Drouot, Salle N. I, Les lundi 8 et mardi 9 décembre 1884 a deux heures précises, Paris 1884, 46.

²⁵⁴ Umělec narozen roku 1830 v Strassbourgu a vášnivý milovník Alsaska, jenž roku 1849 vstoupil v Paříži do Drollingova ateliéru, jenž byl následně perlou všech pařížských slavností a jenž pravidelně vystavoval svá díla na pařížském Salonu, mohl Barvitiu oslovit již v době jeho pařížského pobytu v letech 1865-1867. Ostatně bylo by možné najít etné shodné stylistické body tvorby Barvitiiovy a Jundtovy.

E. H.: Gustave Jundt, Paris 1884, 3-8.

²⁵⁵ Roku 1869 totiž Barvitiu navštívil Vídeň a nenechal si ujít ani událost Mezinárodní výstavy v Mnichově. Šárka BRHOVÁ (ed.): Realismus v české malbě 19. století (kat. výst.), Městské muzeum a galerie v Hlinsku ve spolupráci s Národní galerií v Praze, Hlinsko 1999, nepag.

²⁵⁶ Olejomalby s francouzskými motivy vystavil Barvitiu již pouze na dvou výstavách: roku 1868 a roku 1876. VOLAVKOVÁ (pozn. 235) 112.

²⁵⁷ Na Konopišti u Lobkovic Barvitiu pobýval již před svým pobytem ve Francii a záhy potom v roce 1868. Ibidem 141.

²⁵⁸ Jedná se o signovaný olej na lepence o rozměrech 26 x 47 cm. Malba pohádkového panoramatu s dominantou zámku již však pozbývá oně spontánnosti Barvitiiových krajinomaleb francouzských. Výjevu nechybí obrazová hloubka, silueta zámku již však opět působí „jako vystřižená“. Vedle dochované nedokončené přípravné studie „Pohled na Konopiště“ (tužka a akvarel na papíru o rozměrech 22 x 31,4 cm), na níž Barvitiu akvarelem omaloval pouze architekturu zámku a několik stromovými doteky začal kolorovat krajinnou složku, jíž však ponechal pouze v tužkových liniích, se dochovalo několik přípravných Barvitiiových kreseb s dominantou zámku Konopiště.

²⁵⁹ O posledně zmíněném obraze, jenž je někdy také uváděn pod názvem „Košický trh v Benešově“ a na jehož rubu je připsáno: „Studie ke českému trhu v českém venkovském městě“, pojednal ve své stati „Z obrazárny Pražského hradu“ V. V. Štech. Úryvek ze Štechovy stati je citován v příloze (XXXVI). V. V. Štech: Z obrazárny Pražského hradu, in: Umění Štenc VI, 1933, 282-284.

vlivy: podélný formát vyplněný hlouky figurativní zviat – zde ne již tak nepřírozenskupenými do vlysového pásu davu –, pojetí výjevu v duchu divadelního výstupu – scéna zde již však nevznívá umělym dojmem –, propracované světelné pojetí obrazu – zde podobně jako u pařížského „Trhu na koně“ [66] teplé světlo intimně sceluje výjev –, a v neposlední řadě námitek – v jeho tvorbě vždy živý. Tvůrce „Formanského vozu“ měl v této chvíli za sebou mnohé: zažil mnoho, viděl mnoho, namaloval mnoho, a dospěl do fáze intimního a spontánního sobíciho štětcového přednesu.²⁶⁰

Barvitiovu zájmu v malém skvělém ztvárnění ušlechtilého koňského plemene hrál tehdy do noty také neutuchající zájem šlechty o koně. Malí se tak postupem času – ne zcela překvapivě – vlastně vyhranil jako malí koní.²⁶¹ Když i nejmenším nesměl v zobrazovaném výjevu chybět. Shluk vzájemně propletených koní a hřbat značně ostřejších tvarů na Barvitiově plátně „Z Ezopových bajek“²⁶² [108] – vzniklém patrně v podobné době jako „Hřebinec na Konopišti“²⁶³ – můžeme ještě odkazovat na linie koní malovaných Rosou Bonheur.²⁶⁴ Útlé tvary koní s malými kopýtky a s až ostře malovanými detaily hřív Barvitiova výjevu s jistou nápadností připomínají například koně ze studie „Des chevaux se battent“ („Peroucí se koně“) Rosy Bonheur [109].²⁶⁵ Zdá se, jakoby se Barvitiův pro ně které z „půz“ koní snad přímo inspiroval koněmi ze studie této extravagantní ctitelky koní.²⁶⁶ V sedmdesátých letech Barvitiův zachytil ještě poměrně energickým kresebným rukopisem „Bitvu“,²⁶⁷ kde hraje ztvárnění koní opatřím.

²⁶⁰ VOLAVKOVÁ (pozn. 235) 112, 114.

²⁶¹ Odhadnout rok vzniku Barvitiovy realistické studie „Erného koně“ (olej, papír na lepence s rozměry 21,5 x 28,5 cm) (obr. 107) je poněkud obtížné. Soud podle míry lesku koňské srsti a „upravenosti“ stáje s dělným obložením se patrně jedná o olejomalbu, vzniklou v době které ze šlechtických stájí, jež malí navštěvoval. Spojovat místo a čas vzniku Barvitiovy pevné studie koně z profilu s nedatovanou Pinkasovou olejomalbou „Tažného koně“ – jenž je dle proporcí těla i vyobrazeného okolí stáje zcela jiného druhu – by bylo patrně nesprávné. Barvitiovu realistickou studii koně lze pravděpodobně datovat již do druhé poloviny 50. let 19. století.

²⁶² Dílo je nesignováno. Jedná se o olej na plátně s rozměry 30 x 65 cm. Draženo: 6. 3. 2004, Dorotheum Praha; 23. 5. 2004, Meissner Neumann Praha.

²⁶³ Tomu by nasvědčoval nejen volba podobného typu štíhlých koní na obou obrazech, ale také téměř totožné vyobrazení bílého koně upírajícího pohled na psíka v předním plánu „Hřebince na Konopišti“ a brouše zkoumajícího se sklopenou hlavou obléžícího prostěd skrumáže koní na plátně „Z Ezopových bajek“.

²⁶⁴ Zrovna tak krutost Barvitiova výjevu zapadá do linie podobně laděných kreseb autorky, jež zažila na vlastní kůži život v divočině a dokázala jej do svých děl přepsat.

²⁶⁵ Jedná se o stínovanou kresbu uhlím na šedém papíře, nyní v oddělení kresby Musée du Louvre, jež předcházela olejomalbě s názvem „Le Duel“ („Zápas“).

²⁶⁶ Na Barvitiovu výjevu hlava brouše naklánějícího se k oběti, již kopýtkem zkoumá, jakoby byla odvozena od malých ústředních kresebných studií koně v podobné „pozici“. Podobnou kresbu skloněné koňské hlavy jako v nejpropracovanějším duelu v centru malířina uskupení kresebných studií dvojic koní pak jakoby v ozvěně spatřujeme v pravé části papíru. Kresba vedle vyobrazeného například koně by pak zase mohla připomenout obdobně vzpřímeného hnědouše – tětího zprava – Barvitiovy „zmetič“ koní.

²⁶⁷ Jedná se o kresbu tužkou a pastelem na papíře s rozměry 14 x 20 cm. Dílo bylo draženo 10. 11. 2007, Meissner Neumann Praha.

Roku 1869 Barvitiu pracoval na drobné malbě s názvem „Vojenský tábor“ [110].²⁶⁸ Rozměry dřevěné desky i uvolněný malířský rukopis vedou k domněnce, že se jedná o skicu. A chvatnost štetcového záznamu dává v táboře nasvědčuje vzniku malby přímo v plenéru. Výjev, v němž Barvitiu chvatně barevnými skvrnami, zde až poněkud verbně a nervn nanášenými, zaznamenal dává upoutavší jeho pozornost, by mohl završovat linii detail – tematicky i rukopisně spízněných – tvořenou „Studii z péristavu“ [50], „Ruma i“ [55] a právě „Vojenským táborem“. V této „zmeti“ barevných smouh a skvrn se Barvitiu dotkl mantinel svého umění skicovat. Dále již nikdy nezajde. Naopak se čím dál více umíruje a navrácí ke krotkému realistickému malířskému přednesu.

Za pobytu u Valdštejnů ve Frýdlantu kolem roku 1870 Barvitiu pravděpodobně namaloval dva obrazy názvu „Vyjížďka“ [111]²⁶⁹ a dvě plátna s motivem „Odjezdu“ [112].²⁷⁰ Ještě tato díla nezapomíná umělcovu francouzskou zkušenost, jež jej obohatila o bezprostřední pohled na věc.²⁷¹ Po roce 1870 Barvitiu přesvědčivě zachytil noblesní společnost na obraze „Panský hon“ [113].²⁷² Touto téma drobnomalbou snad Barvitiu zavzpomínal na rokokové žánrové výjevy Norberta Grunda i na kterých jeho francouzských soukmenovců. Šlechtický kompars – a už jezdecký i přesí – zde neprobírá nikterak strojeně. Z díla je patrné, že Barvitiu si za dlouhá léta stykem se šlechtou osvojil jejich gesta – vzpřímené držení těla, decentní úklony – natolik, že je dovedl v prvním skicovitěm vzdušném náhozu zachytit velmi přesvědčivě. Zbývající malované štíhlé topoly, nejvýraznější element krajinné složky obrazu, pak jen dodávají výjevu na elegantnosti. Toto drobné dílko je tak jednou z Barvitiových posledních a také nejlepších vizitek příslušnosti k panské společnosti. Elegantní svět také ještě Barvitiu zachytil kolem roku 1870 v malbě na dřevěném názvu „Park na břehu jezera“ [114].²⁷³ Pod korunami stromů, mezi nimiž jen skoupě prosvítá světlo obloha, jsou v dáli výjevu zobrazeny dvě promenující se dámy. Noblesnost malby podtrhuje také v pozadí vyobrazené loubí obloukových arkád. Jedná se však o dílko zcela jiného štetcového – poněkud „nebarvitiiovského“ – přednesu,²⁷⁴ v němž se malíř pomocí plošné malby poměrně stylizovaných forem dotkl dalších možností malířských.

²⁶⁸ Jedná se o olej na dřevěném s rozměry 21 x 31,5 cm.

²⁶⁹ Jedním z nich je signovaný olej na plátně o rozměrech 27 x 35,5 cm z roku 1869.

²⁷⁰ Jedním z nich je olej na plátně o rozměrech 17 x 30 cm.

²⁷¹ VOLAVKOVÁ (pozn. 235) 114.

²⁷² Olej na dřevěném s rozměry 20 x 35 cm. Vojtěch Volavka však vznesl hypotézu, že se jedná o dílo vystavené již roku 1862. Ve svém článku „České malířství v Moderní galerii“, otištěném roku 1937 v Umění, v poznámce k „Panskému honu“ píše: „Zakoup. 1922. Snad totožné s Návratem z honu, vyst. r. 1862?“

Vojtěch Volavka: „České malířství v Moderní galerii“, in: Umění Štenc X, 1937, 428.

²⁷³ Olej na dřevěném o rozměrech 38 x 65 cm.

²⁷⁴ Malba je také v seznamu Barvitiových děl ve sbírce Národní galerie v Praze vedena jako možné falzum.

Poslední zmíněnými díly se pomalu uzavírá dlouhá etapa vývoje Barvitiovy žánrovo-realistické malby, při níž se na výtvarný a intelektuální kapitál, jenž byl umělci dán do vínku,²⁷⁵ nabalovaly nejrůznější vlivy a jež dospěla do tak vysokých uměleckých kvalit. Nyní se pomalu loučíme s Barvitiem – významným malířem, jehož v Barvitiovo osobě napříště nerozeznáme – a poznáme tvůrce zcela nového.

Kolem roku 1870 se Viktor Barvitijs – z velké části pod vlivem svého staršího bratra Antonína navrátilšího se z Itálie zpět do Prahy – stává vlastně znovu malířským učeníkem. Z Antonína se zatím stal milovník italské renesance, v jejímž duchu začíná projektovat a stavět domy pro pražskou honoraci. A koho jiného by mohl pověřit malířskou výzdobou staveb, než svého bratra. Ten se se svým pečlivým přístupem pustí do podrobného studia všemožných pramenů,²⁷⁶ z nichž se snaží načerpat v domosti o zákonitostech nástěnné malby, enkaustiky, tempery atd. Při tom mu byly k užítku četné cesty do Vídně a rady bývalého oblíbeného učitele Engertha i vídeňského přítele Ferdinanda Laufbergra (1829 – 1881). Na nové cestě, po níž se Barvitijs vydal, se však v Praze zdaleka nenacházel osamocen a s odstupem času se nejeví toto jeho rozhodnutí nelogicky. Naopak. Tehdy se pod vlivem vídeňské renesance také v Praze rodil zájem o dekorativní nástěnnou malbu. I Barvitijs, jenž vždy sledoval soudobé umělecké tendence, se záhy vyzbrojen teoretickými znalostmi problému odvolává na pompejanské malířské divy a oddá se malbě nástěnné.

Již roku 1871 byl Viktor Barvitijs povolán k malířské výzdobě Lannovy vily v Praze Bubení, jíž si nechal postavit mezi lety 1868-1872 podle plánů Antonína Barvitie a Vojtěcha Ignáce Ullmanna (1822 – 1897) významný průmyslník a stavební podnikatel Vojtěch rytíř Lanna ml. (1836 – 1909). V Praze tehdy tato budova zazářila jako jedna z prvních architektonických novorenesančních perel a i po vzniku dalších honosných sídel pražské honorace zůstala tou nejzávažnější.²⁷⁷

²⁷⁵ Z uvedeného bihografického života a jeho díla je patrné, že byl z těch, kteří byli nuceni si pilným studiem osvojit některé výtvarné zákonitosti, které mnohým jiným – nadanějším – umělcům byly dány šelby. O to cennější pak jsou Barvitiova díla, v nichž se vyrovnal svým talentovanějším současníkům a v nichž také kdekoho překonal.

²⁷⁶ Ve svém curriculum vitae Barvitijs uvedl literaturu, jíž prostudoval.

VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitijs, Praha 1938, 141.

²⁷⁷ Německy mluvící podnikatelská špička začala kolem roku 1870 v Praze budovat soukromé vily, do jejichž vnější i vnitřní malířské výzdoby mohla koncentrovat své obchodní i jiné zájmy. Pražské vily z tohoto období mají shodný ideový program projevující se jak ve výzdobě interiéru staveb, tak v jejich celkovém pojetí. Pro utváření těchto staveb je charakteristická jistá hravost a experimentování, jaké nenajdeme u tehdy vznikajících monumentálních staveb veřejných. V obou typech staveb však architekti a malíři navazovali na antickou tradici a snažili se o povznesení kulturní úrovně.

Jan BAŽANT: Pražské vily pod křídly Mílka, Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století, Praha 1994, 6-8, 14.

První tři nejvýznamnější novorenesanční vily pražského okolí – Lannova vila, Lippmannova vila a Gröbeho vila –, jejichž projekty vznikly přibližně ve stejné době, a to na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. století, jako výsledek spolupráce dvou architektů Antonína Barvitie a jeho švagra Ignáce Ullmanna, mají rovněž

Barvitius byl patrně nejprve pověřen výmalbou šesti dekorativních polí v lunetách zahradní verandy vily. Zatímco v malířské výzdobě interiéru vily, jež je zasvěcena antickým mytologiím a dekorativním rámcem s žánrovými výjevy, nenalezneme pražádnou stopu po oslavě Lannovy podnikatelské činnosti, spatříme ji na vnější fasádě vily. Panely podízemní sloupové verandy Barvitius naplnil stavebníkovou pokrývkou malbami znázorňujícími putty zaobírající se plavbou [115],²⁷⁸ hornictvím [116] a stavitelstvím [117],²⁷⁹ čímž alegoricky ztvárnil a zvidňoval hlavní podnikatelskou činnost Lannovu.²⁸⁰ Horní patro verandy pak zdobí podobně pojaté alegorie architektury [118], malířství [119]²⁸¹ a sochařství [122],²⁸² jež mají podívat připomínat stavebníkovu rozsáhlou sbíratelskou činnost.²⁸³ Lannovy zájmy jsou zde záměrně

podnikatelský okruh Vojtěcha Lanny ml. Titíž architekti pak vytvořili projekt pro městský palác dalšího Lannova spolupracovníka Jana Šebka. Autorství jednotlivých staveb není exaktně doloženo, ovšem ze slohové analýzy se usuzuje na větší podíl Ignáce Ullmanna na projektu vily Lannovy a Šebkova paláce, zatímco Lippmannova vila a vila Gröheho se připisují spíše Antonínu Barvitiiovi.

Jindřich NOLL: Vojtěch Lanna a dvoubuněná vily, in: Michal TRYML (ed.): *Kniha o Bubení, Praha 2004*, nepag.

²⁷⁸ Z výsledné malby není patrné, že by Barvitius přímo vycházel z podílohy Mánesova cyklu „Život na panském sídle“, jež bude v souvislosti s Barvitiiovými malířskými pracemi pro Lannovu vilu ještě mnohokrát zmíněn. Mánes v akvarelu „Rybolov“ i „Plavba v lunu“, jež by z pestré škály patnácti akvarelového cyklu – vyobrazujících děti v nejrůznějších činnostech – tematicky jako vzor pro Barvitiiovu alegorii plavby nejlépe posloužily, zůstaly bez odezvy.

²⁷⁹ Ani pro alegorii stavitelství a poněkud bizarně pojatou alegorii hornictví Barvitius v Mánesově cyklu nenašel podílohu. Lze snad konstatovat, že tyto zmíněné malby v podíloze zahradní lodžie nedosahují kvalit maleb v patře lodžie. Menší pravděpodobně maleb není pouze výsledkem volby tmavého pozadí výjevu, rovněž gesta zobrazovaných postavěk jsou poněkud strnulější. Ke těmto malbám se také nedochovaly Barvitiiovy přípravné kresebné studie, čemuž se tak stalo u těchto maleb níže uvedených. Je však znám Barvitiiovy přípravný karton pro alegorii stavitelství, jež bude níže ještě zmíněn.

²⁸⁰ Téměř souběžně s Lannou si nechává studovnu svého vídeňského paláce vyzdobit nástěnnými malbami s alegoriemi pro mysl, obchodu, chemie, výtvarného umění, hudby Lannovy podílohy, podnikatel Nikolaus Dumba (1830 – 1900). A výmalbou nepovínil nikoho menšího než Hanse Makarta (1840 – 1884). BAŽANT (pozn. 277) 64.

Ten je také vedle Adolfa Friedricha Menzla (1815 – 1905) a Leopolda Rottmanna (1812 – 1881) uváděn jako autor podílohy pro výmalbu interiéru Lannovy vily.

Josef HRUBEŠ / Eva HRUBEŠOVÁ: *Pražské domy vyprávějí*, Praha 2000, 151; Pavel AUGUSTA (ed.): *Kniha o Praze 6*, Praha 1999, 36; J. PEŠEK / Z. HOJDA: *Prager Palais*, München 1994, 210.

Jejich účast na výmalbě Lannovy vily není doložena. Zda poskytli Lannovi vzorové podílohy, jejichž provedením ve své vile měl pak stavebník pověřit dalšího malíře i skupinu malířů, není rovněž zaznamenáno. S jistotou lze počítat alespoň s inspirací z jejich děl, jež byla ve své době oslavována.

²⁸¹ Zde lze již rozeznat jistou odezvu na XII. akvarel Mánesova cyklu „Život na panském sídle“, název „Malířství“ (**obr. 120**). Barvitius však s podílohou nakládal volně. Mohl také spoléhat na vlastní umění a Mánesovy akvarely mu byly v první řadě jakýmsi ideovým vodítkem.

Výjevy pro Lannu pojal Barvitius dle svých schopností a se svou vlastní efektní jednoduchým kompozičním rozvrhem a přesností provedení.

Do souvislosti s Barvitiiovými vyobrazeními umění lze snad klást rovněž supraportu „Umění“, již Josef Navrátil před polovinou 19. století oživil vchodem do „Alpského pokoje“ na zámku v Jirnech (**obr. 121**). Jednobarevný, krémově laděný a světlou citlivě malovaný výjev putty vnujících se uměním zdá se být zrovna tak jedním z možných předobrazů výtvorů Barvitiiových.

Jaromír PEŠEK: *Josef Navrátil*, Praha 1940, 73; Václav Vilém ŠTECH / Bohuslav SLÁNSKÝ / Vladimír HNÍZDO: *Navrátil – Jirny*, Praha 1958, 46.

²⁸² Alegorii sochařství malíř napadit pojal zároveň jako alegorii umění leckého řemesla.

Roman PRAHL: *Asyl milovníka umění*, in: *Villa Lanna – Antika a Praha 1872*, Praha 1994, 64.

²⁸³ Ač byl Lanna pyšný na své podnikatelské počinání, nechal mu – na rozdíl od svého kolegy Šebka, jež ve svém paláci oslavil své podnikatelské činnosti vyhradil estetické místo – ve svém hluboce promyšleném konceptu výmalby vily místo „pouze“ na venkovní fasádě. Důležitě je nepustil. Z Lannovy písemné pozůstalosti je dobře

hierarchicky rozmístěny ve dvou podlažích verandy. Dozvídáme se, že na základě svého úspěšného podnikání Lanna dosáhl nadstavby v podobě svých kulturních zájmů.²⁸⁴ Malby nesou signaturu „VB“ a lze je tedy s určitostí připisovat Viktoru Barvitiiovi, tím spíše, že se k nim zachovaly Barvitiiovy přípravné studie a přípravné kartony, jež byly již v době svého vzniku předmětem kritik.

Již v těchto malbách se setkáváme s emblematickým motivem malířského klasicismu druhé poloviny 19. století, totiž s motivem dítěte.²⁸⁵ Hrající si děti, putti i amorci, jež v sobě nesou nezbytný moment hravosti a jež však nejsou zachyceni při dětských hrách, nýbrž v nejrozumnějších rolích příslušejících dospělým – tedy v alegoriích – jsou veselými společníky návštěvníka vily téměř ve všech jejích reprezentačních prostorách.²⁸⁶ Barvitiiovy vytvořil, jak jsme viděli, pro zahradní lodžii „sérii položertovných a položánrových alegorií architektury, malířství, sochařství a uměleckého průmyslu, zalegorizoval i souasně stavebnictví a dětský průmysl“.²⁸⁷ Námětný karton, jež pro výzdobu navrhl, je odvolávkou na zmíněný cyklus „Život na panském sídle“ Josefa Mánesa z roku 1856. Byl to právě Josef Mánes, jenž svými akvarely znázorňujícími děti v nejrozumnějšíchinnostech ze svého dospělých téma putti eskému prostředí v něm přiblížil.²⁸⁸ Motivicky Barvitiiovy výjevy jasně vycházejí z Mánesa,²⁸⁹ ovšem pro prostory renesancistní architektury je Barvitiiovy podal plošně, s jistou dávkou renesanční přínosti a se svou vlastním umírněným malířským projevem. Předmětnými kartony představujícími alegorické výjevy s dětskými postavami,²⁹⁰ jež byly

patrně, že si nepál být vnímán pouze jako podnikatel a že přikládal velkou váhu svému působení na kulturním poli. Vojtěch Lanna mladší prokazoval již od roku 1861 bezmeznou kulturní aktivitu, z velké části svým ústředním v uměleckém a literárním spolku Arcadia.

BAŽANT (pozn. 277) 21, 64sq.

²⁸⁴ Ibidem 91.

²⁸⁵ Také ostatní vnější výzdoba Lannovy vily je zasvěcená dětským motivům. Na fresce nad majestátním vstupem do vily je vymalován motiv podobně vesele rozpoložných dětských postavěk jako u šesti fresek v lodžii (**obr. 123**).

²⁸⁶ Miroslav Tyrš roku 1879 napsal: „Přináší se přínost a počinání si osob dospělých na postavy dětské, dodává umělec konání tomu ráz vší všeobecnosti a stírá z ní genovitost v malbě dekorativní nevhodnou a rušící...ráz více ideální, ba v jistém srovnání monumentální...zasjemná komika, spočívající v tom, že děti v situace lidí zrostlých uvedeny jsou, příměně a přívabně oživuje.“ Tyrš zde vystihuje onen moment, kdy dětské výjevy dodávají zobrazovaným dějům monumentální, všeplatný rozměr a zároveň je poněkud ironizují i příměně parodují.

BAŽANT (pozn. 277) 8sq, 46sq.

²⁸⁷ VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitiio, Praha 1959, 34.

²⁸⁸ BAŽANT (pozn. 272) 10.

²⁸⁹ Uvádí se také, že Barvitiiovy provedl fresky dle návrhů zpracovaných samotným Mánesem.

PRAHL (pozn. 282) 66; NOLL (pozn. 277); AUGUSTA (pozn. 280).

²⁹⁰ Jedním z nich je „Alegorie stavitelství“ (**obr. 124**) (kresba uhlím na papíru fixovaném na plátno rozměrech 63 x 208 cm). Kartony byly vystavené roku 1872 na výstavě žofínské a v referátu k výstavě je patřičně zkritizoval Miroslav Tyrš. Úryvek poměrně drsné kritiky je citován v příloze (XXIV). Tyto „dětské kartony“ pak označil za „zcela nešťastné“ v „Referátu o Jubilejní výstavě Krasoumné jednoty v Praze r. 1908“ také Miloš Jiránek. Jeho zmínka je zachycena v příloze (XXXV).

prezentovány na veřejnosti, Barvitiusz zhotovil dané výjevy v sérii nerozměrných kresebných studií. Zpracoval jednak „miniatury“ samotných vlysů – a to hned v několika fázích postupné kolorace [125-126],²⁹¹ a v některých přípravných kresbách zasadil „Dětské vlasy“ do geometricky pojatého rámce stejně, v němž uplatnil renesanční dekorativní repertoár – od imitace mramoru po květinové ornamentální doplňky [127].²⁹² I v těchto přípravných kresbách se potvrzuje Barvitiusz v zodpovědný přístup k úkolu, jenž se tentokrát nikterak nezúročil, jelikož výsledné přípravné kartony nesetkaly se s úspěchem, ba byly již v době svého vzniku kritizovány. Při pohledu na některé z kreseb [128]²⁹³ – v nichž se ještě zraší Barvitiusz vzdušný uvolněný skicovitý přednes a jež se zase toliko nevzdalují od přívětivosti akvarelových Mánesových – se nám však Mádlův kritika výsledných kartonů jako výtvorů vykazujících se „vynuceností, suchopárností, eklektickým úplnou neschopností co se týká dětského tématu“²⁹⁴ může jevit jako příliš kruté odsouzení a umlácení umu Barvitiusza, jenž, jak vidno, nikdy zcela nezanikl. Mnohokrát se stalo, že vdechnut do prvotních skic a „nevýznamných“ studií byl jen zraku divák utajen. A lze tvrdit, že i do samotných maleb na stěnách zahradní lodžie Lannovy vily dovedl Barvitiusz vtisknout cosi z odkazu Mánesova cyklu „Život na panském sídle“, na němž si Neruda cenil zvláště „humor hraničící až s parodií“.²⁹⁵

V Lannovské vile se pouto k antice promítlo zejména v malířské výzdobě jejích hlavních reprezentativních sálů.²⁹⁶ Že byl Viktor Barvitiusz součástí ansámblu malířů, kteří se zasloužili o malířskou výzdobu interiéru Lannovy vily, lze předpokládat, ovšem nikoli doložit. Pro rozsáhlost a motivickou rozmanitost nástěnných maleb rýzného malířského rukopisu v reprezentativních sálech vily je lze jen těžko považovat za výtvor jednoho malíře. Na malbách rýzných kvalit pracovalo téměř nanejvýš více malířů a stanovit Barvitiuszovo autorství u těch kterých maleb je poněkud neskutčné. Malby zdobící stěny salónů vily, pokud známo,

Miroslav TYRŠ: Umělecká výstava na Žofíně, in: Světový tožor, . 18, 2. 5. 1872, 211sq.; Miloš JIRÁNEK: Referát o Jubilejní výstavě Krasoumné jednoty v Praze r. 1908, in: Volné směry XII, 1908, 239; VOLAVKOVÁ (pozn. 276) 115-117.

²⁹¹ „Návrh k nástěnné malbě ve vile Lannovy v Praze“ (kolorovaná kresba tužkou a perem na kartonu o rozměrech 10,2 x 19,5 cm) a „Návrh k nástěnné malbě ve vile Lannovy v Praze“ (kolorovaná kresba tužkou a perem na kartonu o rozměrech 10,2 x 19,5 cm).

²⁹² „Návrh k nástěnné malbě ve vile Lannovy v Praze“ (kolorovaná kresba tužkou a perem na kartonu o rozměrech 29,9 x 46,2 cm).

Na jedné z těchto přípravných kreseb dokonce Barvitiusz jemnou kresbou přikreslil u paty sloupu pár muže a ženy pro představu poměru velikosti lidské postavy k zamýšlené realizaci nástěnných maleb.

²⁹³ „Návrh k nástěnné malbě ve vile Lannovy v Praze“ (kresba tužkou, perem a akvarelem na kartonu o rozměrech 29,7 x 46,6 cm), detail z celku.

²⁹⁴ K. B. MÁDL: Umělecká výstava na Žofíně, in: Světový tožor 1872, . 18, 2. 5. 1872, 211sq.

²⁹⁵ O Mánesových akvarelech se Neruda roku 1878 v Národních listech vyjádřil slovy: „Děti tu žijí, baví se jakoby lidé dorostlí, malé se v myšlence pojí s velkým, dělejší se nedostatečnosti – samá protiva, která baví.“ BAŽANT (pozn. 277) 47.

²⁹⁶ Ibidem 22.

nesou Barvitiovu signaturu, nejsou známy ani Barvitiovy přípravné studie „pasující“ k n kterým z hojných vyobrazení pokrývajících stěny sál a je otázkou, zda v bec jsou n které jeho dílem. V celku Barvitiova díla je tedy vhodné následně popisovanou malířskou výzdobu interiéru Lannovy vily uzavřít do pomyslné závorky a vnímat ji jako jakousi pozvánku do „antického světa“ Barvitiovy doby spíše než jako výčet jeho tvorby. A to i přesto, že v tšina dosavadní literatury zabývající se malířskou výzdobou vnitřních prostor Lannovy vily ji popisuje právě Viktoru Barvitiovi.²⁹⁷ Také v restaurátorské zprávě k poslední provedené restauraci nástenných maleb v interiéru Lannovy vily jsou „krajinomalby s figurálními kompozicemi popisované V. Barvitiovi“.²⁹⁸ Ovšem setkáme se i s rezervovanějším postojem v záležitosti stanovení Barvitiova autorství maleb v interiéru vily.²⁹⁹ Byl Barvitiovo autorství není nijak doloženo, nabízí se předpoklad, že právě nástenných salón Lannovy vily mohl zúročit své studium pompejského malířství, jemuž se se sobě vlastní důkladností vnoval.

Zjevným odkazem na pompejské malby jsou antické mytologické náměty zachycené v rozmanitých panelech lemovaných pompejským červeným pozadím s typickou pompejskou ornamentikou na stěnach Dionýsova salónu.³⁰⁰ Význam přibíh v panelech je přitom poněkud utlumen, zatímco role ornamentální dekorace, v níž jsou panely vsazeny, je akcentována. V dekorativních rámech se rozehrávají poutavé přibíhy fantastických postavílek a rámy tak

²⁹⁷ V „Knize o Bubení“ se píše: „Malířská výzdoba je dílem Viktora Barvitia, a to jak malby v interiérech podle Adolfa Menzela, Hanse Makarta a Leopolda Rottmanna, tak v lodžii podle Josefa Mánesa.“, „Kniha o Praze 6“ nás zpravuje: „Venkovní fresky jsou dílem Viktora Barvitia podle krtón Josefa Mánesa. Interiéry vily pak zdobí malby Hanuše Makarta, Adolfa Fridricha Menzla a Leopolda Rottmanna.“ a fotografii malby z tzv. kule níkového salónu doplňuje slovy: „Stěna v Lannov vile s obrazy Viktora Barvitia (1872)“. Autoři publikace „Prager Palais“ proklamují: „Mit der Ausschmückung seiner Villa beauftragte er den Bruder des Architekten, Viktor Barvitiu (Malereien in der Loggia und im Salon), doch erwarb er auch Werke von Hans Makart und den geschätzten deutschen Meistern Adolf F. Menzel und Leopold Rottmann.“ A v knize „Praha národního obrození“ se pod fotografií Apollónova, Afrodítina a Dionýsova salónu do téme slova: „Salón Lannovy vily s malbami Viktora Barvitia“.

NOLL (pozn. 277); AUGUSTA (pozn. 280); PEŠEK / HOJDA (pozn. 280); Emanuel POCHE (ed.): Praha národního obrození, Praha 1980, 139.

²⁹⁸ Za laskavé poskytnutí informací týkajících se restaurování nástenných maleb interiéru Lannovy vily v roce 2000 děkuji panu ak. mal. Jiřímu Matějovi. Za upozornění na proběhlou restauraci děkuji panu ing. Janu Škodovi.

²⁹⁹ „[...] umělecké autorství Lannovy vily a její výzdoby dodnes není jednoznačně určeno a doloženo. U takto prominentních prací to lze sotva odbýt poukazem na dobovou praxi: výsostná a nepochybně kreativní role objednavatele díla tu otvírá otázku dobové podoby symbiózy mezi mecenášem a jeho umělci, často zprůměrovaně.“

„Přibližně, pokud ne docela zavádějící jsou i tradiční odkazy na autorství freskové výzdoby, všeobecně spojované s Viktorem Barvitiem (jeho monogram obsahují jen fresky exteriéru vily).“

PRAHL (pozn. 282) 65sq.

„Vnitřní výzdoba je velmi roznorodá a jediné, co o ní lze říci, je to, že ji provedlo více umělců. Předpoklad, že architekt Anton Barvitiu vždy protežoval svého bratra Viktora, je mylný. Malířskou výzdobu Lippmannovy vily navrhl sám její autor, Anton Barvitiu, a provedl podle jeho pokynů dekorátér Stähr z Dánska.“

BAŽANT (pozn. 277) 60.

³⁰⁰ S podobnými motivy se setkáváme také v pražské Gröbeho vile (**obr. 174**) a v Šebkově paláci (**obr. 167**). Ibidem 25.

již nemají pouhou funkci doplňkovou.³⁰¹ A byl to opět Josef Mánes, kdo do výtvarného umění v letech uvedl „mluvící ornament“ a na něj již i zde tvůrce fresek – snad Viktor Barvitius – přímo v rámci svého návrhu navázal. Právě výmalba tohoto prostoru je příkladem toho, kdy se děj v dekorativních rámech jaksi distancuje od výtvarných panelů zasazených mytologických výjevů. Nespoutanost dionýsovského mýtu vymalovaného v panelech je v jakémsi kontrastu s okolními zobrazenými vedutami s útulnými italskými tavernami.³⁰²

Jednou z nejzajímavějších scének s putti, jež jsou zachyceny v ornamentálních rámech stěn ve více prostorech vily, je výjev u dveří tohoto sálu, jimiž měl patrně návštěvníci vstupovat do hlavních reprezentativních prostorů vily.³⁰³ Jsme zde svědky jakéhosi parodického zobrazení putta vítajícího svého hosta [129].³⁰⁴ Tento drobný a poněkud skrytý výjev je symptomatický pro vnímání celkové koncepce výmalby Lannovy vily. Svými křídly putti odkazují na mytický svět, pro jejich gesta a deštěník je však možné je zároveň vnímat jako Lannovy sousedníky. Toto vyobrazení tedy návštěvníka vily hned při vstupu do hlavních reprezentativních prostorů upozorní na skutečnost, že na zdejší mytologické výjevy je třeba pohlížet o něco dále. Středověk se žijícího ve třetí čtvrtině 19. století, tedy v době vzniku maleb.

Bezpochyby na stavebníkově pláně se stalo součástí vnitřní malířské výzdoby samo zobrazení vily [131].³⁰⁵ Je tomu tak v zmiňovaném Dionýsově salónu na panelu nade dveřmi, jimiž se návštěvníci vcházeli do zahrady. Lanna nechal vilu zasadit do výjevu, jenž představoval možný pohled odtamtud, pakliže by v dolní části zahrady byla umístěna jakási kouzelná zrcadlová deska. Na panelu je tak vyobrazen travnatý svah, na jeho vrcholu zahradní přelí vily a v popředí zahradní besídka. Do té nechal Lanna vymalovat holdující děti představující ve skutečnosti obyvatele vily. Samotný stavebník se zde dokonce nechal v jedné z detailů

³⁰¹ To také Antonín Barvitius pokládal za jeden z charakteristických znaků italizujících vil, jež se tehdy v Praze stavěly.

Začlenění ornamentálních motivů s výpravnými groteskami do dekorativního rámce podle pompejského vzoru, jež je základní koncepcí myšlenkou střešních prostorů Lannovy vily, je odvolávkou na návrhy nástenných maleb od Lea von Klenzeho pro mnichovskou rezidenci krále Ludvíka I.

Ibidem 46, 51sq.

³⁰² Ibidem 47sq.

³⁰³ Výjev je nejprve před návštěvníkovým zrakem skryt za otevřeným křídlem dveří, do nichž host vchází.

Teprve po zavěšení dveří zívá návštěvník putta, jež hostitel – rovněž v roli putta – vítá dle příslušející „lannovské“ etikety.

Ibidem 107.

³⁰⁴ Výjev je variací na Mánesův akvarel „Loučení“ (obr. 130), IV. akvarel cyklu „Život na panském sídle“.

Ibidem 48.

Pravdivost hypotézy Barvitiova autorství u nástenných maleb v interiéru vily by mohla podpořit návaznost několika maleb na další z akvarelů Mánesova cyklu.

³⁰⁵ V besídce s holdujícími putti lze lehce identifikovat zjevnou, bytostně slovnou inspiraci dalším z Mánesových akvarelů cyklu „Život na panském sídle“, totiž akvarelem XIII., nazvaným „Hostina“ (obr. 132). I zde vyznívá Mánesova verze v porovnání s malovaným panelem z Lannovy vily mnohem vzdušnějším dojmem. Nutno podotknout, že právě zvolená technika akvarelu přispívá velkou měrou k vzdušnosti Mánesova cyklu, jíž mohl malíř na nástenných malbách těžko docílit. I u této malby lze snad spojit s možností Barvitiova autorství, vzhledem k opětovnému odkazu na vzor Mánesova cyklu.

postav zvířat. A to hned v té nejkontroverznější, totiž v postavě putta majícího na nose brýle – jež stavebník tehdy již nosil – a pohlížejícího do dále v pravé partii výjevu. Celý výjev, v němž jsou hodující putti od ní do antikizujících šatů a v němž nechybí ani putto v říšnickém fraku s vínem na tácku, je naladěn na velmi úsměvnou notu. V tomto drobném panelu tak bylo zakódováno jakési propojení tehdejšího pražského života s mýtickým světem, jenž byl nám téma výmalby hlavních prostor vily.³⁰⁶

V Afroditině salónu je pak k zhlédnutí další z ironizujících momentů: panel zobrazující tragický osud lovce Adonida [133],³⁰⁷ je orámován vedutami s jeleny v újím – takovými, jací se prohánějí po středoevropských lesích [134].³⁰⁸ Zobrazení „Zrození Venuše“ malý zasadil na Kypr [136].³⁰⁹ Po jedné straně vchodu do místnosti je vyobrazena alegorická postava, zosobňující „Přírodu“ [137]. Svým obnaženým poprsím, rozpaženými rukama a rohy hojnosti vyjadřuje plodnost a bezmeznou lásku. Na protilehlé straně pak spatříme zobrazení „Civilizace“ [138], jíž charakterizují odpovídající psy a oltář s hořícím ohněm symbolizující domácnost a zbožnost. Putto píšící do knihy vymalován nad postavou předoucí „Civilizace“ pak ztělesňuje historii, duchovní nadstavbu.³¹⁰

„Civilizaci“, v jejím nejkladnějším významu, pak zosobňuje také Apollón, patron umění a ochránce civilizace a řádu, hrdina ústředního salónu.³¹¹ Přes zmiňovaný ironický odstup od malovaných mýtických výjevů jim je však rovněž připíkládána patřičná významnost. Hrdinové příběhu, nositelé vznešených ideálů, jsou vkomponováni do krajinných scénérií, malovaných ještě v duchu poussinovské klasicistní heroické krajinomalby.³¹² Výjev „Apollón

³⁰⁶ BAŽANT (pozn. 277) 9, 108.

³⁰⁷ Jedná se o výjev „Afrodita objevuje mrtvého Adonida“.

³⁰⁸ BAŽANT (pozn. 277) 48.

Barvitiovou celoživotní zálibou byly panské hony – a sto se jednalo o hony na jelena – , jež také nejednou ve svých kresbách malý zachytil. Jelen ztvárněný na jedné z takových kreseb není typově vzdálen od jelena na nástěnné malbě Lannovy vily. Kresba z roku 1855 nese název „Štvanice na jelena“ (tužka na zahradním papíru o rozměrech 33,2 x 46,9 cm) (obr. 135) a pro podobnost jelena s jelenem na straně Afroditině salónu by mohla být jedním z „menších“ děl Barvitiova autorství maleb v interiéru Lannovy vily.

³⁰⁹ Skaliska vymalovaná v popředí výjevu mají bezpochyby evokovat Skálu ek na jižním pobřeží, kde se dle tradice Venuše zrodila. Vodopád v pozadí malby pak symbolizuje tzv. Venušinu lázeň nacházející se na severním pobřeží Kypru.

BAŽANT (pozn. 277) 60, 111.

³¹⁰ Ibidem 58, 109sq.

³¹¹ Lanna se, jak patrně, pro malý skou výzdobu prostor své vily odvolával na tradiční pojetí antické mytologie. Ibidem 58.

³¹² Jistý předobraz pro topografickou přesnost v kombinaci s ideální krajinou alla Poussin, jaké spatříme v mytologických výjevech Lannovy vily, lze spatřit v malbách Friedricha Prellera z roku 1833-1836, jimiž pokryl stěny místnosti „římského“ domu lipského nakladatele Härtela.

Pro výmalbu této místnosti – přední jídelny – byly však Lannovi přímým vzorem fresky, jaké mohl zhlédnout v zahradních arkádách rezidence krále Ludvíka Bavorského v Mnichově. Malby vyšly z ruky malíře Carla Rottmanna (1797 – 1850) a za jejich ideovou koncepcí stál Leo von Klenze, jenž vycházel patrně z Vitruvia.

eké krajiny zachycené na straně Lannovy vily – mající pro zdejší publikum punc exotiky – byly výsledkem pohotovité inspirace z Rottmannova ekého cyklu, jenž malý vytvořil v letech 1838-1850 pod silným dojmem

zabíjející Pythóna v Delfách“ [140] je situován skutečně do krajiny deltské,³¹³ zatímco ve vedlejší panelu se vyjímající malba „Apollón koncertuje mezi thesalskými venkovany“ [141] je zasazena do italské scenérie.³¹⁴

Na samém konci vysunutého křídla vily se nachází snad Lannovo někdejší útočiště – pracovna, jež byla v původním plánu budovy označena názvem „biliár“.³¹⁵ Stěny salónu jsou pokryty nástennými malbami s motivy z Gmündenu,³¹⁶ jež se svým provedením poměrně liší od maleb dosud uváděných. Výjevy v panelech jsou charakteristické poněkud ostřejší malířskou technikou, založenou na nápadných světlo-stinných kontrastech.³¹⁷ V rozměrných i méně rozměrných malovaných panelech, jež jsou opět zasazeny do barevného bohatě zdobeného dekorativního rámce, spatříme výjevy, velmi pravděpodobně vyřezané z rukou vícero malířů. Z celku maleb vzájemně spolu korespondujících – především jde o výhledy do skalnaté krajiny lemované hladinou jezera – se nápadně vymyká panel vymalovaný pod

své návštěvy tohoto kraje. Krajiny ve vile Lannov jsou ovšem pojety odlišně. Pozbývají onu drsnost českých krajin Rottmannových a mnohými motivy připomínají malebné české kraje.

Ibidem 51-53.

³¹³ Delfy zde poznáváme ve zobrazené skalité krajině, již vprostřed dlejí prava s Kastalijským pramenem a v jejíž dále tušíme i Korintský záliv.

Ibidem 112.

Drobnomalba listová a zobrazení kamení v prvním plánu výjevu se malířským rukopisem velmi podobá pojetí prvního plánu Barvitiovy „Krajiny s figurální stafáží I. (výzdoba Lannovy vily)“ (**obr. 168**), o níž bude ještě blíže pojednáno. Také tento poznatek by mohl podpořit pravdivost údaje, že krajinomalby s figurálními kompozicemi jsou dílem Barvitiovým. Ne-li malby ve své celistvosti, tak snad alespoň jejich dílčí komponenty. Určit autorství na základě typologie malířského rukopisu i například fyziologie zobrazovaných postav je však poněkud znesnadněno rovněž skuteností, že malby provedené mastnou temperou na kletované omítce vykazovaly v době posledního restaurátorského zásahy etně „lokální přemalby a ztmavlé retuše“.

Za laskavé poskytnutí informace o stavu maleb před jejich posledním restaurováním děkuji panu akad. mal. Jiřímu Matějovi.

³¹⁴ Vyobrazení typické italské krajiny, v níž nesmíme chybět venkovský statek s asymetricky umístěnou vlnou a otevřenou lodží, malíř zvolil patrně jako vhodnou kulisu pro Apollónovo hudební umění. Stromy však mají – podobně jako u dalších výjevů – charakter spíše středoevropský. Malíř zde jednoduše zúročil své dlouholeté studium středoevropských vegetativních motivů a nepokládal patrně za nutné studovat stromy jiných zemí písníků.

BAŽANT (pozn. 277) 60, 113.

Také drobnomalba listová u tohoto výjevu může upomenout na Barvitiovo pojetí tohoto specifického prvku krajinových výjevů.

³¹⁵ PRAHL (pozn. 282).

³¹⁶ Rodina Lannov vlastnila v Gmündenu vilu. Pohledy na okolí Travenského jezera vymalované na stěnách Lannovy pracovny byly jistě připomínkou rodinného sídla v Rakousku.

NOLL (pozn. 277).

S přihlédnutím k rozsáhlosti nástenné výmalby Lannovy vily a ke skutečnosti, že rodina Lannov vlastnila v Rakousku vilu nápadně se podobající pražské Lannov vile a že Vojtěch Lanna ml. byl muž zcestovalý a v úzké vazbě s rakouským prostředím, se nabízí domněnka, že si pro výmalbu své pražské vily mohl stavebník pozvat malíře rakouské – pracující na rakouském rodinném sídle – či jinde na podobných projektech. Po zhlédnutí maleb na stěnách tohoto tzv. kulturního sálu se účastí vícero malířů na výzdobě pražské Lannovy vily jeví více než pravděpodobně.

Za upozornění o existenci „architektonického dvojníka“ pražské Lannovy vily v Rakousku děkuji panu profesoru Prahlovi.

³¹⁷ Ke striktnějšímu malířskému projevu snad malíř vedle samy převažující motivy – skalnaté krajiny s prameni.

nejrozmanitějším výjevem sálu [142]. V tomto sálu, „asylu milovníka umění“,³¹⁸ by snad bylo možné Viktoru Barvitiiovi připisovat pouze poslední zmiňovanou drobnou malbu, jež nám toví dosti vyčívá mezi malbami ostatními.³¹⁹ Jako bychom v tomto malovaném panelu nalézali jakousi odezvu na někdejší Barvitiiovu „tvrtek ve Stromovce“ [37]. Promenující sice zmiňují, že existuje i místo setkání, ovšem cosi z někdejšího ducha malovaných mnohofigurálních žánrových scén se v panelu uchovalo. Ve vedlejší drobné „okénku“ s žánrovým výjevem je zaznamenán letopočet 14/5 73, vypovídající o době dokončení maleb [143].

Jak mnoho – zdali vůbec – se Viktor Barvitiiovi připisovat o malbu s výzdobou vnitřního prostoru Lannovy vily lze, jak bylo mnohokrát podotknuto, pouze uhadovat. Snad alespoň ten, který z výše zmíněných malb byl jeho dílem.

Svou francouzským pobytem zřejmě louštil škálu národních teplých barev a studených tónů. Barvitiiovi jakoby již neznal a vrací se k užívání barev ostrých, nelomených. Tímto koloruje roku 1875 své akvarelové návrhy na motivy připomínající romantické lásce rytíře pro lunety Šebkovy vily v Praze.³²⁰ Návrhy jsou provedeny v až agresivních fialových, zelených, modrých a červených barvách a vyznívají tak poněkud „uměle“,³²¹ nicméně jsou to zpracovány s onou barvitiiovskou péřivostí, a v celku vykazují také jistá výtvarná pozitivita. I v tomto cyklu je každý z výjevů uchopen odlišně. Pro rozmanitost gest postav, jež nás romantickým příběhem provází v jednotlivých lunetách zasazených do různých prostředí, se Barvitiiovi odvolával – což bylo ostatně pro jeho pozdní tvorbu příznačné – na předlohy svých starších děl i jiných tvůrců.³²² Postavy jsou vesměs zachyceny v dosti ustrnulých

³¹⁸ Tímto slovním spojením nazval své pojednání o Vojtěchu Lannovi Prof. PhDr. Roman Prahel, Csc. PRAHEL (pozn. 282) 63-72.

³¹⁹ Malba se svým námětem a celkovým pojetím poměrně blíží již zmiňovanému Barvitiiovu obrazu „Park na břehu jezera“ (obr. 114).

³²⁰ Deset barevných návrhů „Lunet“ k cyklu nástěnných maleb koncipovanému pro pražský Šebekův palác v někdejší Bredovské ulici bylo vystaveno roku 1915 na souborné Barvitiiově výstavě pod č. 55. K podivu je skutečnost, že Mádl v katalogu k výstavě uvádí, že se jedná o „deset barevných návrhů „Lunet“ k neprovedenému cyklu v Šebkově paláci v Praze.“ Jak však níže uvidíme, Barvitiiovi tzv. „lunetový sál“ Šebkova paláce vyzdobil nástěnnými malbami zjevně vycházejícími z těchto barevných návrhů. Pod č. 54. bylo možné na výstavě zhlédnout Barvitiiovu lunetu „Ve službách vlasti“ – karton uhlím k cyklu „Obrazy z rodinného života“, zamýšlený rovněž jako předloha pro nástěnné malby téhož paláce. A pod č. 83. pak byla k vidění Barvitiiova „Luneta Loueni“ – rovněž karton uhlím k témuž cyklu „Obrazy z rodinného života“.

K. B. MÁDL (ed.): Viktor Barvitiiovi 1834-1902, Výstava jeho děl (kat. výst.), červenec-říjen 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 14, 17.

Jan Šebek (1813-1889) byl dalším z tehdejších již zmiňovaných nejváženějších trojice podnikatelů – Lanna, Šebek, Gröbe – pro něž Viktor Barvitiiovi pracoval.

BAŽANT (pozn. 277) 15.

³²¹ Jedná se o malbu akvarelem a kvaš na papíru o rozměrech 16 x 32 cm.

³²² V pravé části lunety číslo VI. (obr. 144) (akvarel a kvaš na papíru o rozměrech 16 x 32 cm) se například setkáváme s motivem ležícího muže, jaký můžeme spatřit na Coutureově „Studiu muže“ (olej na plátno o rozměrech 80 x 111 cm) z období kolem roku 1854 (obr. 145). Couture v ní s nebyvalým prožitkem zachytil vyčerpané lidské tělo, jež následně roku 1856 zapojil do kompozice nástěnné malby „Stella Maris“ v kapli Panny Marie v pařížském kostele sv. Eustacha. Barvitiiovi snad mohl poznat samu předlohu pro případnou studii přezřívajícího ztroskotance, jež se vykazuje v těsné expresivitou nežli jeho zachycení na nástěnné malbě, i mohl daný

postojích, jež se ovšem nikde neopakují, a celek deseti návrhů je tak ve své pestrosti p esech všechno zajímavým. Barvitiůs nás jednou zavede na bojišt [144], jindy jsme sv dky intimního dostavení ka na louce [147] – k n muž i ona nasládlá barevnost pom rn pasuje – a na tv rcovu obranu možno uvést, že daný nám t pro daný ú el ztvárnil pom rn zda ile. Samotná realizace návrhů v malb deseti lunet zdobících reprezenta ní prostor nalézající se v levém bo ním k ídle prvního patra Šebkova paláce pak zpe e uje Barvitiůvu pozici mezi tv rci nást nných maleb: nebyl-li malí em nejspontánn jším, pak s ur itostí malí em pe livým a znalým svého emesla. V jednotlivých lunetách lemujících nepravou neckovou klenbu lze sledovat p íb h prarodi barona Šebka [148 - 156],³²³ jenž byl jist na výmalbu tohoto sálu s kazetovým stropem a malbou v pompejském duchu pat i n hrdý [157]. P í porovnání Barvitiůvých p ípravných studií a z nich vyšlých výsledků v podob lunet na st nách sálu Šebkova paláce vyplývá, jak pevn se malí držel svých p edloh. Tém marn bychom na st nách hledali nápadn jší odchylky od toho, co si malí vytý il v kolorovaných kresebných studiích.³²⁴ Z toho patrn, jak mnoho Barvitiůs lp l na svém p ípravném materiálu, jenž byl ostatn jeho vizitkou p í obeznámení zadavatele práce s její budoucí podobou. Barvitiůvy p ípravné studie jsou samy o sob – tak jako u mnohých dalších tv rců – „malými“ um leckými díly. Škoda jen, že se nedochovalo více Barvitiůvých p ípravných kreseb, dle nichž by bylo možno s ur itostí usuzovat na jeho autorství u mnoha dalších – Barvitiůvi jen hypoteticky p ípisovaných – nást nných maleb. O Barvitiův autorství se tak nap íklad polemizuje u maleb v pompejském stylu, jež pokrývají nepravou neckovou klenbu schodiš ového prostoru Šebkova paláce, prostoupenou trojbokými lunetami [158]. Na fresce ve st edním nástropním poli je zobrazen Olympijský panteon [159], kolem n jž se skví

motiv spat it p í návšt v pa ížského kostela. Je totiž velmi pravd podobné, že si Barvitiůs b hem svého pa ížského pobytu v letech 1865-1867 nenechal ujít možnost zhlédnout monumentální nást nné malby tohoto mistra a velkého malí ského vzoru tehdejší Pa íže.

Dlužno také zmínit, že Coutureova studie evokuje jednu z nahých postav Géricaultova „Voru Medusy“ z let 1817-1818, jíž zachytil v kresb také Eugène Delacroix. Couture se mohl pro sv j motiv inspirovat práv z malby Géricaultovy.

Thomas Couture 1815-1879 (kat. výst.), Musée départemental de l'Oise, Beauvais 2000, 16.

Pro ztvárn ní jakoby ve vzduchu levitující pastý ky v lunet íslo II. (obr. 146) (akvarel a kvaš na papíru o rozm ech 16 x 32 cm) pak mohla být Barvitiůvi p edlohou slavná Škrétova „Podobizna Maxmiliány ze Šternberka“ z roku 1665. Šlo by sice o vzdálenou zám rnou podobnost motivu, jenž Barvitiůs zpracoval v duchu úzkostlivého, barevn pon kud p esládlého pojetí tohoto cyklu lunet, nicmén byla by dokladem um lcova rozhledu a znalosti historie naší malby. Ta jej ostatn zanedlouho oprávní k spravování bohatého výtvarného fondu Obrazárny Spole nosti vlasteneckých p átel um ní.

³²³ „Die Kasettendecke des FestsaaIs mit den Lúnetten, wo Viktor Barvitiú die romantische Lebensgeschichte der Großeltern Johann Schebecks, des Bauberrn des Palais, darstelle. [...] Der Familiensage nach weidete die Großmutter des Unternehmers als Mädchen Schafe und ein Adler griff mal ein Schaf an. Da kam ein junger Jäger und befreite das arme Schaf. Die darans entstandene Liebe auf den ersten Blick führte dann selbstverständlich Trauung.“

PEŠEK / HOJDA (pozn. 280) 208sq.

³²⁴ Jedinou koncep ní zm nou byla vým na po adí výjev zachycených na p ípravných studiích VI. a VII., jež si v p íb hovém pásmu lunet lemujících st ny sálu „prohodily místa“.

Alegorie Umění [160]. Vlečích lunet jsou pak vyobrazeny jednotlivé vlnité obory [161 - 162].³²⁵ Barvitiovo autorství u těchto figurálních kompozic jistě nelze zcela vyloučit, ovšem z důvodu chybějících prkazných dokladů na něm nelze ani bezvýhradně trvat. Pokud by se snad nám tyto výjevy poněkud vzdálené Barvitiovu motivickému repertoáru maleb, možno poukázat na jednu z dochovaných malířských kresebných studií nazvanou „Alegorická kompozice“ [163],³²⁶ jejíž protagonisté jsou kresleny v podobném duchu jako postavy na stěných schodišového prostoru Šebkova paláce.

Antikizující malbu stejného duchu spatříme již v klenbových klenbách přízemního vestibulu [164], přízemního schodišového prostoru [165 - 166]³²⁷ i na klenbách oběžné arkádové chodby prvního patra vlnitých nových lunet [167].³²⁸

Pro jinou část prostoru této budovy Barvitiu navrhl přípravné malby na mědi [168 - 169].³²⁹ Pohledy do lesa a krajiny oživených hrady i drobnými architekturami a drobnou figurální stafáží Barvitiu ladil do temných zelení, hnědých a červených.³³⁰ Přes všechny výtky, které byly vůči Barvitiovým nástěnným malbám, jejich přípravným studiím i dekorativním panelem – jimž se bezesporu malíř v novaldráhnou dobu – vzneseny, je snad vhodné se pokusit najít také klady těchto počinů. V těchto malbách se projevil Barvitiův smysl pro pitoresknost výjevu. Kladem je rozhodně také nápaditost kompozic: každý z obrazů je kompozicně pojet odlišně, s pohledy do dále krajiny v různých partiích výjevu a s citlivým zasazením rozmanitého figurálního komparsu. Barvitiu se sice vrací k drobnomalbě: první

³²⁵ Růžena BAŘKOVÁ (ed.): Umělecké památky Prahy, Praha 1998, 508.

„Das Treppenhaus mit den Fresken von Viktor Barvitiu: die Olympischen Göttern an der Decke sowie Allegorien der Künste in den Lünetten und Tierkreissymbole in in den Lunettenzwickeln.“ PEŠEK / HOJDA (pozn. 280) 206.

³²⁶ Jedná se o kresbu tužkou na papíře o rozměrech 23,5 x 31 cm.

³²⁷ Žánrové výjevy s lidskými postavami lemované – stejně jako zmiňované výjevy Olympu a Alegorií umění v prvním patře budovy – shodnými meandrovými bordurami jako podobně laděné výjevy na venkovních stěných Gröbeho vily, o nichž bude v souvislosti s možným Barvitiovým autorstvím ještě řeč – by mohly rovněž vést k spekulaci o tom, že jsou dílem Barvitiovým. Nezanedbatelná je také podobnost – co do motivu i provedení – okolní dekorativní výmalby v pompejském stylu a malovaných dekorativních polí na stropěch patrové venkovní lodžie Lannovy vily, snad vyšlé z Barvitiovy ruky, stejně jako dekorativní malby pompejského stylu ve všech reprezentativních prostorách Lannovy vily: Dionýsov, Apollónov a Afroditinův sálu. Podobnost výzdobných motivů však může být jednoduše dána repertoárem pompejské dekorace, z níž malíři obecně pro tento typ výzdoby těžili.

³²⁸ BAŘKOVÁ (pozn. 325).

I u této dekorativní výmalby je možno poukázat na podobnost s výmalbou vnitřních reprezentativních prostor Lannovy vily.

³²⁹ Malby na mědi, nesoucí názvy „Krajina s figurální stafáží I. – VI. (výzdoba Lannovy vily)“, Barvitiu zhotovil po roce 1871. „Krajina s figurální stafáží I. (výzdoba Lannovy vily)“ (obr. 168) má rozměry 85 x 142 cm a „Krajiny s figurální stafáží II., III. (obr. 169) a VI.“ jsou o rozměrech 55 x 120 cm. Dnes jsou z povodního celku maleb pospolu uchovány v depozitáři Národní galerie v Praze právě tyto zmiňované.

³³⁰ Hana Volavková uvádí, že malby lesa a hradů na mědi byly Barvitiem vytvořeny pro Šebkovu vilu, ovšem Národní galerie v Praze, jež má nyní vlastní pod názvy „Krajina s figurální stafáží I. – VI. (výzdoba Lannovy vily)“, je – jak patrně z názvu důle – spojuje s pražskou vilou Vojtěcha Lanny. Děkujeme panu profesorovi Prahovi za laskavé sdělení názoru, že v této záležitosti je snad vhodné následovat údaj Volavkové, jež má la Barvitiovu tvorbu dobře zmapováno.

VOLAVKOVÁ (pozn. 287).

plán je vždy až úzkostlivě detailně malován a marně bychom zde hledali stopy energického malířského rukopisu, přesto ve zvolené technice Barvitiůs prokázal nezpochybnitelné nabyté malířské zkušenosti. Celek malebných výjevů tak mohl v uzavřené prostorně plnit svůj účel poměrně dostojně a pakliže by Barvitiůs byl býval realizoval tyto návrhy v ní které z prostor Šebkova paláce, ona místnost by pak mohla silně konkurovat již zmínovanému tzv. lunetovému sálu.

V podobně nejmeně barevnosti Barvitiůs pracoval v letech 1879-1881 na výzdobných vlysech určených pro jídelnu a hernu pražské Gröbeho vily.³³¹ Rovněž tento architektonický skvost zasazen do urbanisticky unikátně řešeného komplexu objektů postavil v letech 1870-1872 pro dalšího z tehdejších významných pražských podnikatelů Antonína Barvitiůs.³³² Vzhledem k absenci podkladů – a už písemných zmínek i pípravných studií – vypovídajících o Barvitiůs autorství konkrétní výmalby na exteriéru i v interiéru Gröbeho vily a s ní sousedícího děveného Pavilonu, je opět záhodno následně zmínovanou malířskou výzdobu sevíít do pomyslného svorníku a Barvitiůs uváast na jejím vzniku brát jako čistě hypotetickou. Za neme-li pozorováním exteriéru vily – jako u vily Lannovy – , opět se zde setkáme, tentokrát na každé ze tří fasád budovy, s obdélnými vlysy s dětskými postavami. Ve výroční zprávě 2005 Národního památkového ústavu se do téme, že fresky ve vlysu na severní a jižní straně vily jsou dílem vídeňského malíře Franze Kuglera.³³³ Není nezajímavé, že ve středním dílu triptychu ve vlysu korunní římsy severní fasády [171] se setkáváme s podobně zobrazenými skotačícími a veselícími se dětskými postavami jako

³³¹ Volavkové poznámka, že Viktor Barvitiůs vytvořil „vlysové výzdoby pro jídelnu a hernu vily Moice Gröbeho z let 1879-81“, je poněkud zavádějící, ježto ve vile samotné údajně herna nebyla. Volavková má na mysli „Pavilon společenských her“, jenž si nechal Gröbe postavit v těsné blízkosti vily – doslova coby kamenem dohodil – a jenž je běžně označován názvem Pavilon. Odkazovala by tedy na vlysy s dětskými postavami vymalovanými v jeho interiéru, o nichž bude ještě níže pojednáno. Ibidem.

³³² Moric Gröbe (1828 – 1891) se stal nejdříve ředitelem Vojtěcha Lanny mladšího. BAŽANT (pozn. 277) 15.

³³³ Ve zprávě se doslova píše: „Autorem koncepčního řešení a projekt jednotlivých objektů tohoto architektonicky a urbanisticky nadřazeného díla je architekt Antonín V. Barvitiůs, který přizval ke spolupráci [...] vídeňského mistra Franze Kuglera, který je považován za autora fresek ve vlysu na severní a jižní straně vily, a Adolfa Liebschera, jehož dílem jsou fresky ve vlysu jižních lodžii.“ Zdeněk DRAGOUN / Petr VAŘOŠ (ed.): Národní památkový ústav územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze, výroční zpráva 2005, 24.

Z další publikované zprávy týkající se rekonstrukce Gröbeho vily se o zrestaurované figurální malbě ve vlysech korunních říms na fasádách Gröbeho vily dovídáme, že jde o štuk, provedený technikou all secco již roku 1871. Veškeré výjevy jsou malovány na modrém pozadí a rámovány meandrovou bordurou. Na jižní fasádě vlysu spatříme ve vlysu korunní římsy diptych s vyobrazením lovecké a pijácké scény s putty (**obr. 170**), vlysu korunní římsy severní fasády nás potěší triptychem s bukolickou scénou s hrajícími putty (**obr. 171**). Vra MÜLLEROVÁ: Vila Gröbe, s. 58, Havlíčkovy sady, Praha 2 – Vinohrady. Inventarizace historických prvků, Praha 2003, nepag.

v malovaném panelu nade dve mi do Afroditina salónu ve vile Lannov [139].³³⁴ Kdo byl autorem tematicky i co do provedení freskám na jižní a západní fasád Gröheho vily velmi podobných fresek na východní a západní fasád , je otázkou [172 - 173].³³⁵ Jisté je, že všechny ty i fasády vily svou malí skou výzdobou decentně dopl ůjí tuto architektonicky brilantní koncipovanou novorenesan ní stavbu.

Vzhledem k smutné minulosti vily je možné, že – p estože byl Viktor Barvitiuss pov ěn výmalbou n kterých z interiérových prostor Gröheho vily – se již s jeho dílem, a to ani v novém zrestaurovaném kabátu, nemáme možnost setkat.³³⁶ Byl-li Viktor Barvitiuss autorem n kterých z mála dochovaných malí ských dekorací interiéru vily, lze z um lcovy poz stalosti a ze souboru jeho kreseb – zahrnujících též p ípravné studie k nást ěným malbám pražských vil – jen t ůžko dovodit. Jak bylo již v souvislosti s Lannovou vilou zmín ěno, i interiéry Gröheho vily byly bohat ě zdobeny rozmanitou malí skou dekorací, jež korespondovala s duchem vily navržené v neorenesan ním stylu. St ěny schodišt ě a schodišt ěvé galerie v prvním pat ě jsou tak nap ě. dekorovány neorenesan ními groteskami s efěby, maskarony v turbanu a motýly [174 - 176]. Ztvárn ění maskaron ě ve vlysu korunní ímsy galerie [177] pak není mnoho vzdáleno od maleb podobných nám ět z interiéru vily Lannovy. Ovšem usuzovat zde na Barvitiovo autorství pouze na základ ě podobnosti dekorací a malí ov ů asti na výzdob ěbou staveb je pon ěkud nedosta ůjící.

Pakliže se budeme držet „stopy“ Volavkové – totiž, že Barvitiuss vymaloval výzdobné vlysy v hern ě pražské Gröheho vily – a vyložíme-li si ji tak, že se jedná o hernu nalézající se v d ěv ěném Pavilonu a nikoli v samotné vile, znamenalo by to, že zrestaurované malby

³³⁴ Nejen kompozi ní podobnost a podobnost pojetí obou maleb, ale také provázanost stavitel ě Lanny a Gröheho a podobné datování obou maleb – na Gröheho vile do roku 1871 a ve vile Lannov ě do let 1872-3 – by mohlo sv ědit o tom, že malby jsou dílem téhož malí ěe.

³³⁵ Zavád ějící je ůdaj, že zmi ěvaný Franz Kugler byl autorem pouze výjev ě ve vlysech korunních íms na jižní a severní fasád ě, jelikož malby na dvou zbývajících fasádách vily se zdají být dílem téhož um lce. Nabízí se ovšem i p ědpoklad, že nov ěp izvaný malí se p ě malb ě výjev ě na západní a východní fasád ě vily jejich rámováním shodnou meandrovou bordurou a obdobným ztvárn ěním d ětských postav ěk zkrátka snažil výjev ěm na jižní a severní fasád ě budovy co nejvíce p ěpodobnit. Malba meandrových bordur výjev ě mohla také být záležitostí jiného, tímto specifickým ůkolem pov ěného, malí ěe. A i zde je t ěeba brát v potaz prob ěhlou restauraci veškerých nást ěných maleb Gröheho vily, jež mohla p ěvodní „odlišností“ jednotlivých výjev ě pon ěkud zast ět.

P estože Viktor Barvitiuss není nikde uveden jako autor zmi ěvaných venkovních fresek, pro vícero d ěvod ě – spolupráce s bratrem architektem, ů ast na výmalb ě interiéru vily a kone ěn ě samo téma výmalby d ětských postav ěk – není vhodné mu možné autorství zcela odep ět.

³³⁶ Výro ní zpráva 2005 Národního památkového ůstavu nás informuje, že „um lcko ěmeslná věbava p ěvodní honosn ě za ízených pokoj ě rezidence – parkety, kamna, obklady st ěn, pravd ě podobn ě také figurální a dekorativní výmalba – to vše utrp ělo vážný zásah ješt ě p ěd válkou, požár po zápalné bomb ě v roce 1945 dílo zkázy dokonal. [...] Z p ěvodní interiérové um lcké a ěmeslné věbavy se do sou ěasnosti v autentickém stavu dochovala pouze výzdoba dvou loggií p ě jižní fasád ě, ást stropu ve vstupní hale a v 1. NP, mramorové schodišt ě z p ě ízemí do patra a plastická a malí ská výzdoba ve schodišt ěvé hale v 2. NP.“
DRAGOUN / VA ěOUS (pozn. 333) 28.

Pavilonu – nad jejichž autorstvím se dosud vznáší otazník – bychom teoreticky mohli připsat Viktoru Barvitiovi.³³⁷

Exteriér Pavilonu byl nad jednotlivými vstupy do budovy vyšperkován pěti lunetovými obrazy romantických námětů. Z pohledu vodního celku pěti lunet se do dnešní doby

³³⁷ Situaci ovšem poněkud znejasňuje Volavkové datování maleb do let 1879-1881, zatímco výstavba Pavilonu byla dle soudu Věry Müllerové započata až v osmdesátých letech 19. století. Restaurátorské zprávy ani zprávy Národního památkového ústavu se v otázce autora maleb neodvažují definitivně vyknout konkrétní jméno. Pro nástinnou funkci Pavilonu, významnosti jeho malířské výzdoby a pro představu, jakou genezí musely malby projít, jsou citovány následující úryvky statí zabírajících se touto vzácnou památkou Havlíkových sadů: „K nejvýznamnějším dochovaným originálním objektům patří právě Pavilon, který původně sloužil zábavným kratochvílím Gröbeho rodiny a jeho přátel. Jak vyplývá z archivní dokumentace, ale i z výjevů na nástinných malbách uvnitř, hrály se tu společenské hry – především kuželky, ale i šachy, karty a další deskové hry. [...] Z obrazu jednoznačně vyplývá, že v Pavilonu bývalo veselo a společensky živo. Pavilon tím představuje určitý protipól dostojevského a reprezentativní vile, i jeho estetika je lehkovážná, veselá, humorná, místy až groteskně bizarní.“

Věra MÜLLEROVÁ: Historie Pavilonu jako nedílné součásti Grébovky (Havlíkových sadů), in: Pavilon, Rekonstrukce Pavilonu v Havlíkových sadech, Praha 2010, 30sq.

„V interiéru a exteriéru [Pavilonu] jsou dohovány nástinné figurální a dekorativní malby. Interiérové malby byly objeveny teprve v 90. letech 20. století po odstranění vnitřního nepůvodního obkladu. Že byl pavilon zdoben figurálními a dekorativními malbami také v exteriéru, prokázaly restaurátorské průzkumy teprve v létě 2004. Interiérové malby jsou provedeny na vápenném štukovém podkladu, tématicky jde o obrazy s žánrovými scénami nahých putí, veduty, figury podobné v životní velikosti a kartuše. V exteriéru se dochovaly dvě deskové figurální malby (na kovových deskách ve tvaru polokruhu) a dekorativní malba na dřevě.“ DRAGOUN / VAŠOUŠ (pozn. 333) 27.

Kovové lunetové desky s výjevy s figurálními motivy jsou dohovány těmi.

„Sondy [...] odhalily plný rozsah dekorativních maleb uvnitř i vně Pavilonu, který se ukázal být bohatší než se předpokládalo. Barevně zde převládala červená barva [...]. Další malířské sondy odhalily figurální malby s groteskními náměty a nápisy s příslovími na dřevěných deskách nad okny kuželníku, které se však oproti původnímu stavu dochovaly pouze v redukováném množství. [...] V rámci vyhodnocení průzkumu vyvstala konečně i původní podoba Pavilonu: stavba z brázděného zdiva z červenobílých cihel zdobených geometrickým vzorem, v plném rozsahu zdobená dekorativními malbami, v interiéru pak navíc figurálními obrazy, patrně pocházející od dvou autorů v různých časových horizontech: první vrstva, která zobrazuje výjevy různých výjevů s putí, byla později doplněna dalšími malbami, které lze charakterizovat jako expresivně secesní s romantizujícími figurami (obr. 191).“

Věra MÜLLEROVÁ: Uměleckohistorický průzkum objektu, in: Pavilon, Rekonstrukce Pavilonu v Havlíkových sadech, Praha 2010, 62.

„Autorství maleb není prozatím uspokojivě řešeno. Pozornou prohlídkou zprávu o malování v něm restaurování jsme dospěli k názoru, že i když se malby zdají pocházet od dvou mistrů, základ tvoří jedna výtvarná linie. Dle kompozičních plánů, znázornění pohybu i použití malířské techniky, lunetové obrazy i nástinné výjevy maloval jeden umělec. Velmi podobné jsou veduty místo zpracování zelení a zasazení postav do scén. Výjimkou tvoří soubor secesně laděných figur, ilustrujících řekně „Kdo nemiluje víno, ženy a zprávy, ztrane celý život bláznem.“, který je malován přes graficky bez nároků na řešení prostorových souvislostí. Během obnovy Pavilonu byl jako autor nejvíce zmíněn Adolf Liebscher, který je doložen jako malíř v Gröbeho vile. Srovnání našich maleb s lunetami v chodbě Národního divadla nabízí paralely s jeho řešením figurek putí. Liebscher v případě k monumentální malbě byl jiný, než vidíme v Pavilonu. Vycházel z barokního odkazu mistrů a měřítka jeho figur vždy tvořila jednotu s architekturou, kterou malby zdobily. Určení autora maleb v Pavilonu bude otázkou dalších studií expertů v budoucnu.“

Tomáš BERGER: Restaurátorská činnost, in: Pavilon, Rekonstrukce Pavilonu v Havlíkových sadech, Praha 2010, 89sq.

Pro doplnění citovaných soudů odborník je snad vhodné poukázat na nápadnou podobnost fyziognomií jedné ze secesně laděných figur (obr. 191) – porovnáním s jinými malířskými výjevy ve výsech – a putta s v ní vyřezaným ve výsech Pavilonu (obr. 190) a poněkud tím snad zpochybnit ono tvrzení, že secesně laděné figury jsou dílem jiného malíře než malby ve výsech Pavilonu. Otázkou ovšem také je, zda zmíněná podoba dvou malovaných tváří není výsledkem restaurátorské práce, jež si z důvodu devastace původního stavu maleb žádala velkých zásahů.

zachovaly malby tyto: Milenci [178], Loučení [179], Venkovský trh [180] a Dudák [181].³³⁸ Skutečnost, že – p estože se jedná o monumentální malbu – jsou výjevy v lunetách malísky pojety detailně a nepostrádají ani důraz na kresebnost, vede k poznatku, že autorem maleb byl malíř zkušený, jenž vládl jak malbou figurální stafáže, tak malbou městských vedut, rostlinstva i romantizujících interiérů.³³⁹ Již tento fakt by mohl svědčit v eventuelní autorství Barvitiovo, jelikož tematicky i co do malířského pojetí by malby z celku Barvitiova díla nijak nevyčnívaly. Při pohledu na lunety na exteriéru Pavilonu nutno však mít na paměti skutečnost, že povodní lunety byly z fasády sejmuty a nahrazeny kopiemi vytvořenými přesnými historickými technologiemi [182 - 185].³⁴⁰ A ze zrestaurovaných povodních maleb lze na základě typologie malířského rukopisu jen těžko s určitostí usuzovat právě na autorství Barvitiovo.

Z výše uvedené citace z restaurátorské zprávy vyplývá, že v tšina maleb interiéru Pavilonu byla patrně provedena týměž malířem jako malby na exteriéru Pavilonu. Pokud jsme tedy hypoteticky uvažovali o autorství Barvitiova u zmíněných čtyř lunet venkovní fasády Pavilonu, nabízí se tentýž úsudek pro nástěnné malby v jeho interiéru – ve vlysech totiž v říši.³⁴¹ Vlysové nástěnné malby [186 – 190], jež byly před zrestaurováním v tristním stavu, dnes již těžko podají přesný obraz o jejich povodní podobě, abychom s jistotou mohli dle určitých charakteristických rysů malířského rukopisu stanovit za jejich autora Viktora Barvitia.³⁴² Podotkneme toliko, že pro žánrové výjevy se skupinkami rozverných puttí zasazených buď do neutrálního dekorativně pojatého prostoru i do krajinné scenerie s prvky městských panoramat by bylo možné nalézt paralely v dosavadní Barvitiově tvorbě.³⁴³ Z prostor

³³⁸ Dnes se tyto i lunety, z nichž tři v zrestaurovaném stavu a jedna značně poškozena (**obr. 179**), nalézají ve sklepení pražské Novoměstské radnice.

³³⁹ BERGER (pozn. 337) 83sq.

³⁴⁰ „Ještě před pár lety byly [lunety] na budově, na svých místech, ale otočeny malbou dovnitř.“
Ibidem.

K povodnímu záměru vystavit originály lunet na stěnách Novoměstské radnice v Praze – jelikož „historická a umlecká hodnota dnes přesáhla určitou mez, která dříve propůjčuje privilegia být vystavena v muzejních podmínkách“ – zatím nedošlo. Za laskavé umožnění přístupu k malbám, uloženým ve sklepení pražské Novoměstské radnice, děkuji panu Vojtěchu Paluskovi.

³⁴¹ Mla-li Volavková v již citované zmínce o Barvitiovi innosti pro Gröbeho na myslí právě tuto vlysovou výzdobu Pavilonu, není jisté. Ovšem fakt, že v nechronologickém výtu Barvitiovyho počinu nástěnné malířství zmíněje malby pro Gröbeho hned za tematicky velmi podobnými alegorickými výjevy s dítskými postavami v lodži Lannovy vily, by mohl nasvědčovat tomu, že pojednávala právě o těchto vlysech. V restaurátorské zprávě se do téme, jakým způsobem byly silně poškozené malby na stěnách interiéru Pavilonu ošetřeny: „[...] malířská díla byla ponechána s četnými prasklinami a jejich povrch jemně zašlý, abychom zcela nesetřeli žádanou a očekávanou patinu stěny. Naopak ve scéně „Lovu“ byla hlava jelena, která se v době n kde ztratila i s omítkou, kompletně restaurována (**obr. 189**).

BERGER (pozn. 337) 86.

³⁴² Tím spíše, že Barvitiu nebyl „rozeným“ malířem nástěnných maleb a že z jeho nemnoha počinů na tomto poli – jež jsou nadto povětšinou obestřeny otazníky, zda skutečně vyšly z jeho ruky, – je nsnadné vyjít specifický malířský rukopis.

³⁴³ Tak například v jedné ze zobrazených scén, v níž jsou puttí zabráni do společného muzicírování (**obr. 188**), můžeme spatřovat ještě ohlas Mánesova cyklu akvarelů „Život na panském sídle“ (konkrétně XIV. akvarelu

Pavilonu prošla nejsmutnější historii kule níková chodba,³⁴⁴ v níž se na „jedenácti zachovalých deskách nad okny neekan objevily německé nápisy – písloví, která byla ilustrována pitoreskní monochromní malbou [192].“³⁴⁵

A již je malířská výzdoba Pavilonu dílem Barvitiovým i nikoli, jisté je, že jde o vzácnou – dnes „znovuzrozenou“ – památku na tvůrčí dobu konce 19. století.

Ze zmiňované výzdoby tří honosných v duchu neorenesančním vymalovaných pražských vil, z níž však je dílem Barvitiovým jistě pouze zlomek, si přes všechny nejasnosti snad lze utvořit obraz – bytelný rozostřený pouze hypotetickými úvahami – o Barvitiových schopnostech na poli nástěnné malby.

Sedmdesátá léta se v Barvitiově životě nesou ve znamení čím dál větší izolace od české společnosti.³⁴⁶ Přesobním Vídní, jemuž Viktor Barvitijs pod vlivem svého bratra snad ani nemohl uniknout, vzala Barvitiova tvorba za své. Otázkou zůstává, jakým směrem by se ubírala jeho tvorba, pokud by nepřijal zakázky na monumentální výmalbu, nepodílel se zcela požadavky doby a architekta a nerezignoval úplně na svou dosavadní tvorbu. Barvitijs snad sám rozeznal, že se svou malbou nástěnnou ocitl v slepé uličce,³⁴⁷ a východisko spatřoval v definitivním odložení palety a štětce. Osud Barvitie – malíře neprobí však při bližším obeznámení se s tehdejší pražským uměleckým klimatem zcela unikátně. Umělec,

s názvem *Hudba a XV. akvarelu zobrazující Tanec*), jenž byl předobrazem Barvitiovy malířské innosti pro vilu Lannovu. A v obec typická dětských postavíček ve vlysech interiéru Pavilonu je dosti podobná typice postavíček Mánesových.

Pro zintenzívnění pravdivosti hypotézy, že byl Viktor Barvitijs autorem zmiňované vlysové výmalby Pavilonu (i alespoň jejích návrhů) uvede mé názvy čtyř Barvitiových signovaných akvarelových „Návrhů výzdoby pro vilu Gröheho na Královských Vinohradech.“, jež byly prezentovány roku 1925 na XCII. výstavě spolku výtvarných umělců „Mánes“: „1. Dva fauni u kvetoucí jabloni. 2. Putti na lovu v letní krajině. 3. Tanec čtyř putti na louce se stromy. 4. Faun s lukem na lovu“. Jednalo se o malby kvašem a akvarelem na papíru (o rozměrech 3,5 x 13 cm a 8,5 x 13 cm) se signaturami v dolním pravém rohu: „V. B. 1875“, jež po motivické stránce dosti ladí s výjevem zdobícími stěny Pavilonu dnes.

František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, eští mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitijs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), *Obecní dělníci v Praze, červen – červenec 1925*, 40.)

³⁴⁴ Malířská výzdoba kule níkové chodby se po požáru a následně naneseném emailovém nátěru stala téměř nečitelnou.

BERGER (pozn. 337) 86.

³⁴⁵ Ibidem.

Zda tato a další malby v podobném duchu v kule níkové chodbě Pavilonu byly dílem Barvitiovým pak teprve těžko určit.

³⁴⁶ Přátelé Karel Purkyně a Josef Mánes, jež byli Barvitiovi jakýmsi pojátkem s českým táborem, již zesnuli a Barvitijs také prozradil, že ovládnutí německého i německého jazyka jej automaticky neopravuje k práci proslužnosti k oběma stranám. Poznal, že si musí vybrat.

VOLAVKOVÁ: *Malíř Viktor Barvitijs*, Praha 1938, 120.

³⁴⁷ Technicky nebyly Barvitiovy nástěnné malby nejhorší kvality, ovšem jejich uměleckou hodnotu patrně sám tvůrce marně hledal. Pro Barvitie byla vlastně produkce reprezentativních monumentálních maleb, potažmo i dekorace, čímsi zcela přirozeným. Daleko spíše dovedl v drobných žánrech líbit spatřené příběhy lidí na ulicích velkoměst. Sledování konvencí doby jej tak zavedlo na scesti.

jejichž tv r í žár uhasil p ed asn , bylo tehdy více.³⁴⁸ Silná generace eských realist se tak vlastn pomalu rozplynula.

Barvitiu p ece ještě n kolikrát stoupne za malí ský stojan. Jeho výtvoř y však již nebudou psát d jiny eského malí ství 19. v ku. Op t nezbytn vyhledává p edlohy a tak roku 1873 pro zobrazení starom stské radnice na akvarelu „P ed starom stskou radnicí“ [193]³⁴⁹ sahá po fotografii radnice a tu úzkostliv detailn p ekresluje. Preclíká , úst ední figurka tohoto p epe liv propracovaného,³⁵⁰ avšak d jov pon kud ustrnulého žánrového výjevu, je p esnou kopií pózy preclíká e z dávno vzniklého obrazu „Zábava na led “ a zrovna tak muž v zást e stojící naproti preclíká i je až na brk, jenž nyní t ímá v ústech, totožný se sta íkem z plátna „Zábava na led “ [26].³⁵¹ Podobn suše a neprocít n p sobí také Barviti v obraz „P ed kovárnou“ [194],³⁵² zachycující s až fotografickou v rností pracující dí t – motiv u Barviti ne zcela b žný.³⁵³ Téma kon Barviti – tentokrát již vskutku naposledy – p im lo ještě k uvoln nému št tcovému p ednesu, jímž se vyzna uje drobná skica k „Plavení koní“ [195] z roku 1876.³⁵⁴ Dílo p edstavuje – pro Barviti ne zcela typickou – lyrickou polohu jeho díla, v níž se soust e uje na vyjád ení širého i uzav eného krajinného prostoru a na p vaby kontrastu sv tlých a tmavých obrazových partií. Zde tmavé tóny strom v pozadí dají vyniknout b louši v pop edí a naopak vraník se krásn vyjímá v lesku vodní hladiny. Zdá se, že Barviti tímto dílkem ještě zavzpomínal na Francii: lze spat it velmi lehkou, ovšem zjevnou vazbu mezi Barvitiovou olejovou skicou „Plavení koní“ a mezi plátnem „Chevaux à l’abreuvoir“ („Kon u brodu“) Jules Jacques Veyrassata z roku 1866 [196].

³⁴⁸ Tv r í pole opustí d íve, než bychom ekali, také Barviti v malí sky siln jší druh Sob slav Pinkas. Nad p ed asným ukon ením Pinkasovy malí ské dráhy a s p ipomenutím podobného Barvitiova osudu se pozastavil ve svém lánku „ eské malí ství v Moderní galerii“ v Um ní roku 1937 Vojt ch Volavka. Úř yvky z lánku jsou citovány v p íloze (XXV).

Vojt ch Volavka: eské malí ství v Moderní galerii, in: Um ní Štenc X, 1937, 428.

Realistické malí ství jak Pinkasovo tak Barvitiovo, jež bylo pod vlivem nehistorizujícího malí ství francouzského posunuto do tolik ojedin lých poloh, již nebylo tehdejšími hlavním pražským zadavatelem malí ských zakázek více vyhledáváno. Vliv Vídn a renesancistního historismu byl v Praze nezm rný.

VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 122, 124.

³⁴⁹ V seznamu dí l Národní galerie v Praze je dílo (akvarel na papí e o rozm rech 41,7 x 49,4 cm) vedeno pod názvem „P eska a páska “.

³⁵⁰ Na eské a n mecké verzi plakátu Spolku sv. Lukáše, tvo ících zdánliv jen zanedbatelnou sou ást architektonické kulisy d je, bychom snad mohli dokonce rozluštit program spolku.

³⁵¹ Zde tuto dvojici figurek spat ujeme vlevo od st edu zobrazeného uskupení postav.

³⁵² Jedná se o olej na plátn o rozm rech 66 x 81 cm. Dílo je signováno a datováno vlevo dole: Victor Barvitiu 1876. Draženo: 24. 3. 2001, Dorotheum Praha.

³⁵³ Noticka vážíci se k reprodukci obrazu ve Zlaté Praze roku 1917 však dovedla poukázat na klady této Barvitiovy práce. Text je citován v p íloze (XXVI).

Zlatá Praha XXXIV, . 45, 8. 8. 1917, 540.

³⁵⁴ Jedná se o olej na plátn o rozm rech 15,5 x 28,5 cm. Na Barvitiovo „mistrovství v kresb koní“ bylo poukázáno roku 1917 v textu doprovázejícím reprodukci této skici ve Zlaté Praze. Zn ní textu je citováno v p íloze (XXVII).

Zlatá Praha XXXIV, . 36, 6. 6. 1917, 432.

Barvitijs mohol Veyrassatovo plátno zahľadnúť na pařížskom Salonu roku 1866, jehož se sám účastnil jako vystavující umělec se svým dílem „Place de la Concorde“.

Pravděpodobně si do nártníku zaznamenal velmi letmou črtu Veyrassatova plátna a po letech pak vytvořil výjev stejného námětu. Přestože jsou díla dosti odlišná co do stylu malby i do celkového vjemu, jisté kompoziční prvky vedou k domněnce, že Barvitijs ve svém „Plavení koní“ skutečně navzpomínal na obraz tohoto francouzského malíře, „specialisty na koně“.

Ostatně nebylo by k podivu, pokud by Barvitijsovu pozornost v Paříži nápadněji upoutalo právě dílo tohoto malíře, jenž české plemeno maloval s takovou grácií. Přinejmenším shodně posazený horizont obou pláten a skupinka koní u brodu lemovaného mělkou ve stejných místech, vede k myšlence odvozenosti Barvitijsova díla od zmiňovaného plátna Veyrassatova. Domněnce pak mohou pouze utvrdit detaily jako diagonálně bílé psík – by odlišně zbarvený – přilevém dolním rohu obou pláten a „ústřední“ husar se vztyčenou pravou rukou tiskající bicí. Tento motiv je možné spatřit rovněž na jiných Veyrassatových plátnech zobrazujících plavení koní a není vyloučeno, že Barvitijs poznal tvorbu tohoto francouzského mistra důkladněji a vytvářel tak různé variace na Veyrassatova díla. Ostatně tato Barvitijsova studie se zdá být právě jakousi „zjednodušenou“ syntézou znalosti Veyrassatovy tvorby spíše než vzdálenou vzpomínkou na konkrétní obraz vystavený na Salonu roku 1866. Nutno zmínit, že sám Veyrassat, ať v kresbě i se štětcem bravurně vystihující koně v nejrozličnějších postojích – oddané postávající, zapážené do vozu, napájející se, v poklusu i v trysku –, často ve svých plátnech i kresbách opakoval totožné „pozice“ koní. Na Veyrassatův vliv by pak na Barvitijsových obrazech mohl poukazovat také pár černého koně a bílouše klusajících vedle sebe – motiv Veyrassatem velmi často malovaný.

Motiv plavení koní, jenž Barvitijs zaznamenal přinejmenším ještě v jedné olejové skici [197], byl Veyrassatem často zobrazovaný,³⁵⁵ a přes rozdílnost malířského provedení a také odlišnost rozměrů obou zmiňovaných děl poukazuje Barvitijsova studie na malířovu znalost díla Veyrassatova.³⁵⁶

³⁵⁵ Lze tvrdit, že Veyrassat byl ve své době ve Francii malířem číslo jedna zabývajícím se motivem plavení koní. Samozřejmě nebyl jediný, kdo se tímto specializoval na výjevy tohoto druhu, a Barvitijs se mohl pro tento námět inspirovat rovněž z tvorby jiných malířů.

³⁵⁶ Do jaké míry lze trvat na vlivu Veyrassatova díla na dílo Barvitijsovo, zůstává otevřenou otázkou. Fascinace kolem obou malířů a společná účast na Salonu roku 1866 byla zmíněna – toho roku byl Veyrassat na Salonu odměněn v kategorii rytin medailí a jeho vliv tak vzrostl –, a jisté konotace by snad bylo možné sledovat ve společné slabosti pro holandské malířství 17. století. Barvitijsovi připisované plátno „Na led“ (obr. 33), jež jasně odkazuje na Holanďany, není svým celkovým laděním nijak vzdálené Veyrassatovým výjevům malovaným v podobném „holandském duchu“. Společné cíle obou umělců je také možno nalézt v podobně pojatých výjevech z venkovského prostředí. Skutečnost, že Jules Jacques Veyrassat – představitel Barbizonské školy, na níž kolonie malířů v Cernay navazovala – právě v období kolem roku 1865 vytvářel svého druhu zásadní díla, k nimž se Barvitijsovy práce z Cernay alespoň kompozičně dosti blíží, má že podpořit myšlenku, že se Barvitijs zájem o tohoto tvůrce neomezil „pouze“ na první zmíněné „Plavení koní“. Opětovnou zmínku si také zaslouží Veyrassatova kresba „Marché de chevaux“ („Trh na koně“) (obr. 71) – uložena v Oddělení grafických sbírek

Ani „Prodava na koni“³⁵⁷ [198] z roku 1874 a „Pítel pták“³⁵⁸ [199] z podobné doby nejsou zrovna nešťastnými Barvitiovými počinými. Také z nich se ještě ozývá duch Francie.³⁵⁹ Na kresbách pomalu uzavírajících jeho dílo. Schematicky podané postavy českých králů na kartonech pro sgrafitovou výzdobu vinohradské radnice z roku 1877 nás již opravdu snadněji neosloví [200].³⁶⁰ Postavu sv. Václava ještě Barvitiůs pravděpodobně v téže době zachytil v poměrně jemných barvách rovněž v akvarelové kresbě [201].³⁶¹ A jakoby symbolicky by se mohl uzavírat dílo Barvitiůs malířské tvorby „Studii – smílivá a oddanost stojícího – koně zapáženého do vozu“ [202].³⁶²

Od konce let sedmdesátých se Barvitiůs pustil do zpracování dalších okruhů společenských námětů. Vytvořil pro firmu Haaseovu³⁶³ několik návrhů na litografované

v pařížském Louvru – , jež je tématem, ke kterému se Barvitiůs – jak jsme již viděli – počinaje svým pobytem ve Francii několikrát vracel.

³⁵⁷ I u tohoto plátna snad lze poukázat na možnou spojitost s již zmíněnou Veyrassatovou kresbou „Marché de chevaux“ („Trh na koně“). K klusající vproutě od Veyrassatova výjevu jakoby se v zrcadle odrazil do podoby olejem malovaného brouka na Barvitiův plátno „Prodava na koni“. Prodava a jeho kůň by také mohli být vzpomínkou na vyobrazení jezdce v sedle brouka na Veyrassatově kresbě uhlím a pastelem, nazvané „Départ pour le foire aux chevaux“ („Odjezd na koňský trh“). O velkém počinu Veyrassatových kreseb a leptů s námětem trhu s koňmi a nejznámějších slavností koní vypovídají záznamy počinů ve veřejných prodeji Veyrassatových kreseb a akvarelů.

V textu provázejícím reprodukcii tohoto Barvitiůva dílka – pod názvem „Prodava koní“ – ve Zlaté Praze roku 1918 byl mimo jiné podtržen malířův „mysl pro malebnost moderního života“. Text je ve své úplnosti citován v příloze (XXVIII).

Zlatá Praha XXXV, č. 42, 17. 7. 1918, 504.

³⁵⁸ Obraz byl reprodukován roku 1918 ve Zlaté Praze pod názvem „Krmění holubů“. V doprovodném textu, jenž je citován v příloze (XXIX), je uvedeno, že výjev „má sice staromódní motiv, ale není malován staromódně“, a opět je poukázáno na Barvitiův počin pro moderní české malířství.

Obrazy „Prodava na koni“ a „Pítel pták“ byly na XCII. výstavě spolku výtvarných umělců „Mánes“ prezentovány jako jeden celek. Byly zasazeny do společného rámu o rozměrech 23 x 46,8 cm a zajisté také představovaly jedno z nejzajímavějších vystavených děl.

Zlatá Praha XXXV, č. 43-44, 16. 7. 1919, 352; František Xaver Jílek: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, kteří mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiůs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dům hl. m. Prahy, červen – červenec 1925, 30sq.

³⁵⁹ Jistě ne náhodou je prodava v kůně velmi podobný koni z pověsné Barvitiůvy kresby „Vzpomínka na Cernay-la-Ville (tužka na zahradním papíru o rozměrech 14,7 x 23,5 cm) z roku 1875.

³⁶⁰ VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 126; Idem (pozn. 287).

Viktor Barvitiůs zhotovil postavy Karla IV., sv. Václava a Jiřího z Podbradů rovněž v akvarelovém provedení (zarámovaném do zdobného dřevěného rámu), jež vlastní ve své sbírce GVU Ostrava.

³⁶¹ Jedná se o akvarel na papíru o rozměrech 24 x 40,5 cm. Na zadní straně kartonu, na němž je kresba z vlastnictví Národní galerie v Praze upevněná, je vlepená ručně psaná poznámka F. X. Harlase ze dne 4. května 1926: „Mně předložena akvarelovaná kresba, (pod mírným obloukem), celá postava stojícího sv. Václava s korouhví v pravici, levicí opřenou o štít, nad ním dva andělé s křížem a s palmou, je dílo Viktora Barvitiůs (Viktor Barvitiůs 1834-1902). V. Barvitiůs komponoval po svém návratu z Francie několik takových postav českých docela ve zvuku starší romantiky české, z které povodně vyšel. Zvláště kolorit této kresby je pro příznačný, zbarvení lehké a vzdušné.“

³⁶² Akvarel na papíře o rozměrech 18 x 24 cm. Dílo je nesignováno, zato však v pravém rohu datováno: „Paris 17IX 1900“. Draženo: 6. 3. 2010, Dorotheum Praha.

³⁶³ Na významnost Haasovské tiskárny upozornila v kapitole „4. Tiskárny a umělci“ své diplomové práce „Kalendář a jeho vizuální aspekty v českých zemích 19. století“ Kateřina Holeková.

Kateřina HOLEKOVÁ: Kalendář a jeho vizuální aspekty v českých zemích 19. století (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009, 39-41.

kalendáře a dává tak vzniknout další z významných kapitol své tvorby. Majitelé firmy, dobe si v domě potěby zadávat návrhy nástenných kalendářů významným umleckým duchem,³⁶⁴ neváhali pro spolupráci oslovit Viktora Barvitia. A jak uvádí Holeková, právě Barvitiu – jakožto první umělec s Haaseovskou firmou úzce spolupracující – byl ten, kdo hned svým prvním dekorativním listem [203]³⁶⁵ povýšil kalendář z pozice „spotřebního zboží“ na „exkluzivní dar“. Svými následujícími návrhy kalendářů, jež pojímal jako obrazy, Barvitiu učinil v „historii kalendářů“ významný posun vpřed.³⁶⁶ Ve svých návrzích na kalendářové obrazy – se projevil malíř podobně jako ve své dřívější tvorbě jako ryzí realista a inspiraci hledal v starších dílech svých i dílech jiných umělců.

Publikum bylo roku 1879 potěšeno Barvitiiovým „Nárožím“ [205],³⁶⁷ roku 1880 „Kabaretem“ [208]³⁶⁸ a roku 1883 jeho „Nádražím“ [209]³⁶⁹. V roce 1882 firma A. Haase

Mgr. Kateřině Holekové patří mé díky za poskytnutí fotomateriálu do obrazové přílohy této práce.

³⁶⁴ „U v domě svého úzkého spojení s uměleckým tvorbou vyniká zejména se ústav každoročně jemnou specialitou, že vydává vešlecenný dekorativní list ve formě nástenného kalendáře, který podává zákazníkům, a pátelům firmy co rázovité a umělecké v nování velkozávodu. [...] V tomto ušlechtilém novoročním dárku majitele firmy ztleskuje se následování hodné podporování umělecké práce, nebo objednávkou návrh povzbuzování jsou umělci k novým myšlenkám. Tyto nástenné kalendáře budí každoročně obzvláštní pozornost všech odborných kruhů a docházejí takové obliby, že se firma musela rozhodnouti ku prodejům starších ročníků a není tím jediného listu z této rozkošné sbírky, jež by si jiný závod k podobným účelům dedikativním nebyl vyžádal, čímž práce umělců mnohonásobně docházejí ocenění.“

Anenský dům slovem i obrazem. Monografie domu A. Haase v Praze, Praha 1908, 50; HOLEKOVÁ (pozn. 363) 40sq.

³⁶⁵ Jedná se o „Kalendář na rok 1878“ (barevná litografie o rozměrech 36 x 49,5 cm), jemuž předcházela „Návrh kalendáře na rok 1877“. Dílo se tisklo ve firmě Bohemia (Haase). „Návrh kalendáře na rok 1877“ (akvarel na papíru o rozměrech 35,6 x 49,5 cm) (obr. 204) je až na techniku provedení, záznam roku ve slunci vprostřed horního dekorativního rámce a záznam měsíce v kalendářních polích s barevnou litografií z roku 1878 naprosto identický. Barvitiu návrh zhotovil s jemu vlastní precizností a smyslem pro dekorativní rozvrh kompozice. Pro postoje a gesta dětí zobrazených ve figurálním pásu sice sáhl po pozicích ve své tvorbě již dříve užitých, nicméně uskupení postavílek ve své rozmanitosti jistě splnilo očekávání. Děkazem jsou u malíře následně objednané zakázky.

³⁶⁶ HOLEKOVÁ (pozn. 363) 41.

³⁶⁷ Jedná se o „kalendář na rok 1879“ (barevná litografie o rozměrech 34 x 47,5 cm) tištěný firmou Bohemia (Haase), kterou vytvořil Barvitiu návrh roku 1878.

Ibidem 60.

Kolik postavám vyobrazeným na Barvitiiově návrhu na kalendář pro rok 1879 se dochovaly přípravné kresebné studie. Na kresebném listu z roku 1878 (obr. 206) vedeném v seznamu děl Národní galerie v Praze pod názvem „Dva figurální nártvy“ (tužka na papíru o rozměrech 23,1 x 29,4 cm) si Barvitiu v kresbě osvojil budoucí podobu chlapce držícího se za ruku svého bližního a vedle na listu papíru rovněž narýsoval asený šál a šátek, do něž později v malbě zahálil promenující se dámu. Na kresebném listu z téže doby (obr. 207) evidovaném v seznamu děl Národní galerie v Praze pod názvem „Studie klečícího dítěte“ (tužka na papíru o rozměrech 23 x 28,9 cm) pak pozorujeme, jak Barvitiu postupně dospěl k finální – posléze v malbě provedené – verzi pozice chlapce klečícího u paty žebříku. Nabízí se zde podtrhnouti Barvitiiova odvolávání se na svou starší tvorbu – na již osvědčené figurky: tak chlapec na kolenou z „Nároží“ dává vzpomenout na podobně vyobrazeného hochu v pravé části obrazu „Zábava na led“ (obr. 26) a také vyobrazení kráječícího hochu v „Nároží“ není vzdáleno podobě chlapce, jehož postava v „Zábavě na led“ má za ruku muž v cylindru (malíř Hermann), ani podobě chlapce dlícího po levém okraji téhož obrazu z let 1861–1863. Stačena šířka zádech v „Nároží“ se pak zdá být „Ženou s papouškem“ v prostrojení. Fyziognomií obličejů také můžeme stačena připomínat dobrotivou tvář malířovy matky, tak jak ji zachytil v jejím již zmíněném kresebném portrétu (obr. 88). A zrovna tak by muž na žebříku mohl dát vzpomenout ještě na preclíka z Barvitiiova akvarelu „Před staroměstskou radnicí“ (obr. 193) z roku 1873. S tímto akvarelem pojí „Nároží“ nejen podobnost ducha aranžovaného žánrového výjevu, nýbrž rovněž nebyvalá preciznost provedení. Tak jako lze na plakátech z

ještě pokračovala do litografické podoby Barvitius v návrh kalendáře podobně jako jiného typu.³⁷⁰ Přestože snad Barvitius v dílech již živěji realismus v těchto dílech poměrně zajímavé barevnosti podobně „zpopisitel“,³⁷¹ umělec v této době rozmanitě pojatých výtvarných úspěšně sumarizoval svou předchozí tvorbu.³⁷²

2.5 Inspektorem Obrazárny SVPU aneb bez štěstí avšak s perem (1877 – 1902)

Z mrtvého bodu, v němž se se svým malířským dílem ocitl, se však Barvitius sledem okolností úspěšně odpíchl. Jeho práce sice jiná nežli malířská dráha, avšak k jeho intelektuálnímu založení více než přiměřená. Nebude již více malířem, nýbrž musejníkem, vlastně učedníkem,³⁷³ a odborným teoretikem. V umělcově písemné pozůstalosti není nikde zaznamenána smyslodávající – jistě nešlo o jeden důvod – , jež stály za jeho odchodem z tvůrčího pole.³⁷⁴ Jisto je, že Barvitius v intelekt, jenž se spíše než spontaneita neustále hlásil o slovo i v celém malířském díle umělcově,³⁷⁵ se nyní bezdůvodně nutného potlačování mohl plně

akvarelu „Před staroměstskou radnicí“ vyzrům t tehdejší program spolku sv. Lukáše, je možné luštit zmíněné elepované plakáty na jedné ze stran „Nároží“.

A jak uvádí Volavková, předlohou pro tento výjev byl jistě Barvitiovi titulní list knihy „Les Français peints par eux-mêmes“ od Paula Gavarniho, jímž tuto Balzacovu knihu publikovanou v Paříži roku 1841 Gavarni žertovně uvedl.

VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 111.

³⁶⁸ Jde o „kalendář na rok 1880“ (barevná litografie o rozměrech 40 x 52 cm) tištěná firmou A. Haase, k níž muž Barvitius provedl návrh patrně v roce předcházejícím. Před zhotovením tohoto návrhu snad Barvitius ještě vzpomínal na pařížské „Komedianty“. I když uhranivý pařížský vyvolavač se zde promítá v pruhovaného, komicky vypadajícího klauna, francouzský soumrak zmínil se v až agresivně nasládlou letní maloměstskou atmosférou a také metoda zachycení díla je zcela jiného rázu – pro účely populární grafiky nevhodného.

³⁶⁹ Jedná se o „kalendář na rok 1883“ (barevná litografie o rozměrech 36 x 49,8 cm) tištěná firmou A. Haase, kterou muž předcházel Barvitius v návrh z roku 1882.

HOLEKOVÁ (pozn. 363) 60.

Studii olejem tentokrát Barvitius zhotovil na dřevěné desce o rozměrech 37,5 x 50 cm. Dílo není signováno a bylo draženo 5. 12. 2010 v Galerii Art Praha. Barvitius v něm zachytil figurky ještě v oné „naškrobenosti“ a zdobnosti starších časů. Šaty dam zdobí rokokově nadýchané volány a honzíky a vznešenost zobrazeného nádražního komparsu dotváří také ozdobně bohaté kytice.

VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 110sq.

³⁷⁰ Jedná se o „kalendář na rok 1882“ (barevná litografie o rozměrech 43,5 x 53,5 cm) tištěná firmou A. Haase, k níž muž patrně roku předcházejícího Barvitius vytvořil návrh.

HOLEKOVÁ (pozn. 363) 60.

Tentokrát Barvitius zvolil jednoduchého, avšak efektního rámce s podélnými dekorativními poli, do nichž zasadil výjevy ze svatá zvířata a ptáků.

³⁷¹ VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 112.

³⁷² HOLEKOVÁ (pozn. 363) 43.

³⁷³ O této Barvitiově činnosti pojednává podrobně láněk Tomáše Sekyrky „Malíř a učedník Viktor Barvitius“. Tomáš SEKYRKA: Malíř a učedník Viktor Barvitius, in: Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století, Praha 2007, 180-185.

³⁷⁴ Tomáš Sekyrka zmíňuje nerozsáhlou písemnou pozůstalost Viktora Barvitia, nalézající se v Archivu Národní galerie v Praze, jež však „obsahuje takřka výhradně dokumenty vztahující se k Barvitiově působení na přednáškových Společnostech vlasteneckých přátel umění“ a vzhledem k tomu, že umělcova uvažování tedy neposkytuje. Ibidem 182.

³⁷⁵ Nutno připomenout, že ne vždy k dobru v cíli. Rozum Barvitia provázal celý život a byl mu ukazatelem – byl-li umělec na vážkách – i tam, kde bychom očekávali, že nastoupí cit. Modernost se v Barvitiově tvorbě ostatně hlásila o slovo v námětové stránce díla, spíše než v jejich malířském provedení. Pakliže Karel Purkyně, rovněž duchem

rozvinout a uplatnit. Skoro jakoby se v jistém smyslu Barvitiovo nové poslání pro jeho osobnost hodilo více nežli jeho dosavadní snažení. Přímž ovšem není třeba nikterak umenšovat význam jeho malířské tvorby.

V roce 1877 byl Barvitijs jmenován inspektorem Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění.³⁷⁶ O místo se po úmrtí Karla Würbse roku 1876 ucházel společně se silnou plejiádou konkurentů z řad umělců: Karlem Javorkem, Agathonem Klemtem, Aloisem Kirnigem, Petrem Maixnerem, Františkem Čermákem a architektem Zdeňkem Schubertem. Přes silnou konkurenci Barvitijs uspěl,³⁷⁷ a svou novou funkci zastával zároveň s místem u ředitele perspektivy na pražské Akademii. Bylo to již Barvitiovo druhé působení na Akademii v roli u ředitele. Oproti prvnímu vedení žáků v letech 1862-1865 v průběhu svého druhého u ředitelského působení v letech 1877-1885 vzal Barvitijs na svá bedra rovněž reorganizaci ústavu. Zpracoval rozsáhlou tezi, v níž kriticky rozebral ústřední osnovy sousedních evropských akademií, a na jejich základě předložil návrh nového ústředního plánu pro pražskou Akademii. Za stanovením statusu pražské Akademie a jejího ústředního plánu z roku 1882 stojí z velké části právě Viktor Barvitijs. Pro německé umělecké kruhy znamenal tedy Barvitijs vždy mnoho a s mladými umělci nezapřel styky vlastně nikdy.³⁷⁸

Radikální změna jeho životní náplně se na konci sedmdesátých let ještě doplnila o další významnou událost: čtyřicetiletý Viktor Barvitijs se dne 12. ledna 1878 oženil.³⁷⁹ Za chotě si pojal vdovu po paní Gabrielu Haaseovou.³⁸⁰ Před již vyzrálým mužem – oddaným panovníckému rodu – se tak otevřel zcela nový svět. Jako mu byl na krátko za kmotra arciběvoda Antonín Viktor, tak nyní žádá o kmotrovství pro svůj nově založený podpořený Spolek svatolukášský arciběvodu Salvátora Toskánského.³⁸¹

racionalista, modernost své tvorby založil na práci s materií barev, u Barvitia shledáváme moderními spíše motivy dle.

³⁷⁶ Noticka o Barvitiovo nově získaném postu – uveřejněna roku 1876 v Pokroku – je citována v příloze (XXX). Pokrok, č. 355, 23. 12. 1876, 4.

³⁷⁷ Konečný verdikt Barvitiova vítězství padl dne 20. prosince roku 1876.

VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 129.

³⁷⁸ Ibidem 129sq.

³⁷⁹ Svatební obřad se konal v Praze na fašce u sv. Vojtěcha.

Ibidem 129.

³⁸⁰ Movitou šlechtici z Vranova – vdovu po pražském nakladateli a tiskaři Hugo Haaseovi z Vranova – a německou pražskou patricijku, rozenou Lechleitnerovou, znal Barvitijs již ze svých mladých let. Manželům se narodili roku 1878 dcera Isabela, roku 1882 dcera Helena, roku 1883 syn Viktor a roku 1885 syn Karel. Žena Barvitiova zesnula 24. února 1886.

Ibidem 126, 129; SEKYRKA (pozn. 373) 182.

³⁸¹ Spolek sv. Lukáše na podporu umělců a jejich rodin v těžkých životních situacích založil Viktor Barvitijs společně se svým bratrem Antonínem roku 1871. Zde také po dlouhá léta působil jako pokladník. Viktor BARVITIJS: Die ersten 25 Jahre des St. Lucas Vereines in Prag, Prag 1896; Šárka BRHOVÁ (ed.): Realismus v české malbě 19. století (kat. výst.), Městské muzeum a galerie v Hlinsku ve spolupráci s Národní galerií v Praze, Hlinsko 1999, nepag.; VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 129, 141.

Barvitiovo působení na poli muzejnickém a galerijním je kapitolou jeho života, jíž by nebylo záhodno opomenout. Pro české muzejnictví znamenal tento působivý a seřaditelný muž mnoho. Již Barvitiova rozsáhlá žádost o místo inspektora obrazárny předznamenává, do jak své domítých rukou budou poklady obrazárny své. ³⁸² Hlavní cíl své úlohy spatřuje v šetrném zacházení se svým materiálem a především tak nepotřebným restauracím. Inspektor by dle něj měl bezpodmínečně vládnout technickými znalostmi: znát malířské techniky a materiály, vlivy teploty atd. Restaurování dle něj by dle něj mělo být prováděno pouze odborníky na slovo vzatým a nikoli dilety. V osmdesátých letech pak na osvědčení se Viktora Barvitia padl velký úkol. Totiž řízení předemísání ústavu do prostor Rudolfiny a předprava nových výstavních místností. Upravovací komise byla tehdy tvořena V. Lannou, JUDr. J. Neumannem, Z. hr. Thun-Hohensteinem a samotným Barvitiem. Jeho detailní zprávy ze studijních cest po zahraničních muzeích a galeriích, ³⁸³ byly pro české prostředí pokladnicí vzácných poznatků. Na osmdesáti stranách svého zápisníku v nově Barvitius pozornost i zdánlivě bezvýznamným komponentům utvářejícím galerijní celek. Zajímaly jej rámy [211], ³⁸⁴ nápisové štítky, způsob zavěšování obrazů rozličných velikostí, stěny a jejich nátěry, zábradlí, závěsy, kabinety, do nichž po stranách proudilo světlo, osvětlení, teplota, ventilace a instalace uměleckých předmetů v sálech, depozitáře dle, výtahy pro obrazy, termometry, požární zabezpečení budov, nábytek, garderoby, galerijní

³⁸² Obraz Barvitia – odborníka na slovo vzatého – má že pomoci dotvořit zmínka o oblasti jeho malířského díla, jež nebyla dosud připomenuta. Barvitius se totiž v nově také kopíím staromistrovských malířských děl, povětšinou ze sbírek nyníjší pražské Národní galerie. Díla jsou žel předevážně nedatována, avšak dovídáme se z Mádlova referátu z roku 1915 k „Souborné výstavě Viktora Barvitia v Rudolfinu“, že „si Barvitius jen pro své potřeby v prázdných chvílích, jež mu jeho úředníinnost v obrazárně popřela, maloval výborné kopie dle svých mu originálů Campiho, Dyckových, Brandlových a j., kopie nikoli mechanické a zevně vřemé, nýbrž z vnitřní malířsky pochopené a prociťené.“ Barvitiovi je tak předpisována malba „Narození P. Marie podle Karla Škréty“. Jde o olej na plátno o rozměrech 37 x 60 cm. Dílo je nesignováno a lehce poškozeno. Draženo: 4. 3. 2006, Dorotheum Praha. Dále téma v katalogu k Barvitiově souborné výstavě uspořádané Krasoumnou jednotou pro věchy roku 1915 v Rudolfinu, že byl Barvitius rovněž autorem kopie Brandlova „Obrazu bezvousého muže v kožešinové epici“ nalézajícího se tehdy v Rudolfinské obrazárně (ís. kat. 73), kopie obrazu „P. Maria na trůně s Ježíškem a sv. tci“ od Giulia Campiho nalézajícího se tamtéž (ís. kat. 98), kopie obrazu „Pastýřská selanka“ od Conte Carla Cignaniho rovněž z vlastnictví Rudolfinské obrazárny (ís. kat. 102) a kopie van Dyckovy „Podobizny mladého muže“. Barvitius také namaloval dosti zdařilou kopii obrazu Antona Graffa (1736 – 1813) – „Podobiznu kapelníka J. G. Neumanna“ (**obr. 210**) (olej na plátno o rozměrech 28 x 34 cm) – jíž dokázal uchovat onen typický dirigentský důstojný výraz.

Již z pouhého výřtu Barvitiových kopií vysvítá, že měl vztah ke starému umění. A Barvitiovy teoretické znalosti malířských technik i nemalé praktické zkušenosti mohly pouze předispět k jeho jmenování inspektorem obrazárny. K. B. MÁDL: Souborná výstava Viktora Barvitia v Rudolfinu, in: Zlatá Praha XXXII, . 3, 25. 6. 1915, 452sq.; Idem (ed.): Viktor Barvitius 1834-1902, Výstava jeho děl (kat. výst.), červen- červenec 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 15sq.

³⁸³ Barvitius se roku 1883 inspiroval chodem galerijních institucí ve Vídni, Drážďanech, Berlíně a Mnichově. Jeho zápisky se nalézají v Archivu Národní galerie v Praze (fond Viktor Barvitius, před. . AA 1177, „Zpráva Viktora Barvitia o cestě po galeriích v Drážďanech, Berlíně a Mnichově, konané ve dnech 21. srpna až 29. září 1883“). O daném dokumentu je pojednáno také v publikaci věnující se historii Obrazárny v letech (Vít VLNAS (ed.): Obrazárna v letech (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1996, 108.). SEKÝRKA (pozn. 373) 183.

³⁸⁴ Ukázka z Barvitiova zápisníku z cest po zahraničních galeriích (strana 8 a 9) nám je dokladem umělcovy nevídané předivosti a bystrého postřehu.

publikace a také personál v etn restaurátor . V posledních kapitolách svých zpráv pak Barvitijs jmenuje restaurované obrazy a pozastavuje se nad jejich stavem. Obrazy hodnotí v prvé ad dle kvality, dále dle barevnosti a nakonec dle stupn realismu. etné nejasné atribuce Barvitijs svou metodou bu potvrdil i vyvrátil. Soudy vždy vynášel zdrženliv , avšak zakládal je na jasných argumentech. P i instalaci d l v Rudolfinu prošlo Barvitiiovýma rukama všech bezmála tisíc sbírkových p edm t , jež také inspektor d kladn zhodnotil a v instala ním plánu zanesl do p íslušné výstavní místnosti [212].³⁸⁵

Barvitiiova velká zkušenost s obrazárnami v cizin se roku 1889 zúro ila ve vydání prvního v deckého katalogu Obrazárny Spole nosti vlasteneckých p átel um ní,³⁸⁶ jenž vyšel z velké ásti práv jeho p i in ním.³⁸⁷ O spolupráci Barvitijs požádal takové velikány oboru jako V. Bodeho a A. Brediuse, domácí p du pak mapoval Gustav Pazourek. Vzniklý katalog byl tak vysoké kvality, že dlouho poté nebyl p ekonán.³⁸⁸ Tomáš Sekyrka upozor uje nejen na Barvitiiovu funkci správce a konzervátora, ale také na významnou roli, již Barvitijs sehrával p i opat ování nových zisk do vlastnictví Obrazárny.³⁸⁹ Inspektorského postu se Barvitijs vzdal teprve roku 1893 a své snahy up el k innosti publicistické.³⁹⁰

Vydal dv velmi zásadní publikace: „Prvních 25 let spolku sv. Lukáše a pohled na d ív jší sdružení výtvarných um lc v Praze 1348 až 1895“,³⁹¹ a „Malerei und Plastik der

³⁸⁵ Jedná se o Barvitiiovy kresebné modely instalace Obrazárny SVPU v Rudolfinu z let 1884-1886, jež spravuje Archiv Národní galerie v Praze (fond Spole nost vlasteneckých p átel um ní, p ír. . AA 94). Dané dokumenty jsou publikovány v již zmín né publikaci „Obrazárna v echách“ (VLNAS (pozn. 383) 108sq.).

SEKYRKA (pozn. 373) 183.

³⁸⁶ Viktor BARVITIUS: Katalog Obrazárny v dom um lc Rudolfinum v Praze, Praha 1889.

³⁸⁷ Také v Barvitiiov nové pozici mu byl vzorem jeho bývalý u ítel z Akademie Engerth. Ten p íjal roku 1871 funkci editel dvorní víde ské obrazárny a ve spolupráci s tehdejší um lecko-historickou elitou vydal katalog. VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 132.

³⁸⁸ Na významnost tohoto po ínu, stejn jako na zásluhu Barvitiiovu bylo upozorn no roku 1890 v podrobném lánku s názvem „Katalog obrazárny v dom um lc Rudolfinum v Praze. V Praze 1889.“ ve Sv tozoru. Text je tém ve své úplnosti citován v p íloze v p íloze (XXXI).

Sv tozor XXIV, . 23, 1890, 276.

³⁸⁹ Nebylo-li by popudu Barvitiiova, Obrazárna SVPU by roku 1880 nezakoupila sto osmdesát kreseb Barvitiiova n kdejšího p ítele Josefa Mánesa. Také za nabytí „Votivní desky z Dube ku“ do svého vlastnictví vd ila Obrazárna SVPU Viktoru Barvitiiovi. Ten v dopise z roku 1891 um p esv d il uh ín veského fará e pátera Františka Patáka o vhodnosti umístit votivní obraz do galerijních prostor, kde bude dílo nejen dob e spravováno, ale také – vystaveno mezi dalšími exponáty – návšt vníky seznámí s naším starším malí stvím.

SEKYRKA (pozn. 373) 184.

Barvitiiovy zásluhy v galerijní sf e akcentuje rovn ž Vít Vlnas: „Význam Viktora Barvitiia pro vybudování dnešní Národní galerie je zcela zásadní a zaslouží si ocen ní.“

VLNAS (pozn. 383) 107.

³⁹⁰ VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 130-132.

Dobové novinové oznámení o Barvitiiov odstoupení z funkce, jež bylo otišt no ve Zlaté Praze, je citováno v p íloze (XXXII).

Zlatá Praha X, . 40, 1893, 480.

³⁹¹ esky i n mecky vyšlo v roce 1896. Barvitijs tak u p íležitosti 25. výro í od založení Spolku sv. Lukáše ve svém pojednání p ehledov vyložil historii pražských um leckých spolk . V tomto díle se také – jak uvádí Sekyrka – Barvitijs poprvé dotkl tématu d jin pražského malí ského bratrstva v 17. a 18. století.

Neuzeit“ [213],³⁹² pro něž se opíral jak z archivních, tak z galerijních podkladů. Nutno uvést, že česká historiografie se stala na dlouhé úseky Barvitiovým pojednáním o malířství a sochařství v letech 19. století ovlivněna.³⁹³ Z toho patrně, že také v této sféře se projevil silnější stránky jeho osobnosti. Z něčeho – snad poněkud opatrného – prokopníka a tvůrce naší moderní malby se stal ochránce a odborný znalec našeho středověkého i novějšího malířství.³⁹⁴ Pokud bychom snad spatřovali v až přílišné intelektuální vybavenosti Barvitiovy osobnosti pomyslnou brzdu jeho tvůrčího malířského rozletu, pak jeho pozdějším posláním se mohla plně rozvinout a uplatnit, a obě stránky Barvitiových životních náplní – tvůrčí a teoretická – se tak vyvážíly.³⁹⁵

Victor BARVITIUS: Prvních 25 let pod vznešeným protektorátem Jeho císaře. Výsosti nejjasnějšího pana arcivévody Ludvíka Salvatora z Toskany stojícího Spolku sv. Lukáše v Praze, Praha 1896; Idem: Die ersten 25 Jahre des St. Lucas Vereines in Prag, Prag 1896; SEKYRKA (pozn. 373) 184; VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 132.

³⁹² Jednalo se o zvláštní otisk z „Die österr.-ungarische Monarchie in Wort und Bild“. Barvitijs se ve svém pojednání o novodobé české malbě vlastně nepřímo vyjádřil ke svému někdejšímu malířskému dílu. Zajímavé je, že jako uznává a ctí tvorbu Navrátilovu, Piepenhagenovu, rodiny Mánesů, Jaroslava Čermáka a malířské generace Národního divadla, necení si svého díla ani díla některého ze svých soukmenovců-realistů natolik, aby bylo považováno za dílo tvořící další české malby. Přínos svých přátel, a potažmo svůj vlastní, spatřuje v odpoutání pozornosti českého umění od vzoru Mnichova a naopak v přepoutání k inspirativním zdrojům francouzským. Přestože Barvitijs vnímá tento obrát jako velmi významný a přestože za ním stály malířské individuality nemalého formátu, ponechává skupinu těchto umělců anonymní. Nikoho nejmenuje.

Victor BARVITIUS: Malerei und Plastik der Neuzeit, in: Die österr.-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien 1895, 385-432; VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 132; Idem: Viktor Barvitijs, Praha 1959, 34sq.

³⁹³ Vojtěch Volavka roku 1937 ve svém článku v Umění s názvem „České malířství v Moderní galerii“ vzpomněl tento Barvitijs v traktátu. Také dle něj v něm Barvitijs nastolil „hledisko realistické estetiky, která ovládne v následujících letech veškeré nazírání na bezprostřední minulost.“ Volavka zmíní, jaké klady a zápory spatřuje v Barvitiově nahlížení na danou látku, a zařazuje tohoto umělece-teoretika do rámce dějepisectví české malby 19. století. Úryvky Volavkova textu vážící se k osobě Barvitiovy jsou citovány v příloze (XXXIII). Obšírněji se Barvitiovou teoretickou činností zabývala Hana Volavková ve svém článku s názvem „Viktor Barvitijs“, otištěném v Salonu roku 1934, jenž je citován v příloze (XL). Obsah a význam Barvitiova traktátu výstižně shrnul v již několikrát citované publikaci „Obrazárna v letech“ Vít Vlása.

Vojtěch VOLAVKA: České malířství v Moderní galerii, in: Umění Štenc X, 1937, 81-83; Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, in: Salon, 1934, r. 13, č. 7, 12-15, 41; VLÁSA (pozn. 383) 107.

³⁹⁴ VOLAVKOVÁ (pozn. 340) 132; Idem (pozn. 387) 34.

³⁹⁵ Viktor Barvitijs předsobí na fotografii, na níž je zachycen v již zmíněném výtoku, jako velmi vyrovnaný, důstojný a učený muž (**obr. 214**). Fotografie je chována v Archivu Národní galerie v Praze (fond Viktor Barvitijs, přír. AA 3442).

3. Viktor Barvitius o ma dobové a pozd ější výtvarné kritiky

P sobení Barvitiova díla v dobového vzniku na české kritiky výtvarného um ění, bylo – jak již zmín ěno v úvodu – siln ě ovlivn ěno um ělcovým národnostním sm ěšlením. Um ělcova osobnost, pota ěžmo jeho um ění, vyr ťstající a vzkv ětající z n ěmecko- českých ko ěn prozrazovaly v jeho r ězných životních etapách více i mén ě tu i onu „polohu“. Skute nost, že se Viktor Barvitius ke konci svého života pohyboval t ěm v ěly n ěn n ěmeckých kruzích, s sebou v roce 1902 nesla absenci zm ěnek o Barvitiovo ťmrtí v česk ěm tisku, kde ěto tisk n ěmecký um ělc v odchod ze sv ěta ml ěn ěm nep ešel.³⁹⁶

Zm ěna Barvitiova politického p ěsv ěd ění v pr ěb hu jeho aktivní – nejprve um ěleck ě poté teoretick ě – ěinnosti, jeho p ěchod z česk ě strany na stranu n ěmeckou, se nutn ě musela prom ětnout do reflexe jeho um ění ze stran česk ěch kritik ť výtvarného um ění a česk ěho publika v ěbec.³⁹⁷

P i možnosti p ěhl ědnout s ěasov ěm odstupem, jakými cestami se ub ěralo mal ěstv ě v ěchách v 19. stolet ěí a jak ě „sm ěry“ se v ěznamn ěji vryly do ějin česk ěho výtvarnictv ěí,³⁹⁸ je a ěž s podivem, že se do roku 1915 Barvitiovo dílo net ěšilo u česk ěho publika nijak ě proslulosti. Po dlouhá l ěta po mal ěov ťmrtí bylo jeho dílo zn ěmo velmi pov ěšechn ě.³⁹⁹ Byla

³⁹⁶ Viktor Barvitius zem ěl 9. ěervna roku 1902 v Praze. O t ěto skute nosti zpravil ěten ě e den ěk Bohemia. Uk ězka zpr ěvy z Bohemie tvo ěí p ělohu (XXXIV).

Bohemia, . 158, 10. 6. 1902, 2; VOLAVKOV Ā (pozn. 346) 129.

Zat ěmco n ěmecký tisk oslavuje Barvitiovo p ěsobení na kulturn ěm poli N ěmc ťj ěících v ěchách, ne ěí se o Barvitiovo ěinnosti um ěleck ě. Pro N ěmce tedy Barvitius zt ěles oval v ěznamn ěho kulturn ěho ěinovn ěka, nikoli v ěsak mal ěe. V ěíce o tom Hana Volavková v monografii Viktora Barvitia z roku 1938.

VOLAVKOV Ā (pozn. 346) 5sq.

³⁹⁷ Otakar Hostinský jej nap ě. roku 1894 opom ějí ve sv ěm v ětu um ělc ťvystavuj ěících na Jubilejn ěí v ěstav – p ěesto ěe zde Barvitiova díla prezentov ěna byla. Lze tvrd ět, že K. B. M ĀDL pak roku 1898 uveden ěm Barvitiova díla ve v ětu česk ě tvorby v ěl ěnku v Pam ětn ěku Akademie zah ějil vn ěm ění Barvitiova díla jako díla česk ěho um ělce a jeho národnostn ěí ot ězkou se pak již v ěíce nezab ěvali F. X. Harlas, F. X. Ji ěk, Milo ě Jir ěnek ani Anton ěn Mat ějek.

Otakar HOSTINSK Ě: Sto let pr ěce, in: Výtvarn ě um ění, Praha 1894; K. B. M ĀDL: Pades ět let česk ěho výtvarn ěho um ění, 1848-1898, in: Pam ětn ěk česk ě Akademie vyd. na oslavu panovnick ěho jubilea císa ěe Fr. Jos. I., Praha 1898, 26; F. X. HARLAS: česk ě um ění, Mal ěstv ě, Praha 1908, 97; F. X. Ji ěK: V ěvoj mal ěstv ě česk ěho ve stol. XIX., Praha 1909, 103; Milo ě JIR ĀNEK: Jubilejn ěí v ěstava Krasoumn ě Jednoty v Praze r. 1908, in: Voln ě Sm ěry XII, 239 (Ťryvek Jir ěnkovy stat ěi pojedn ěvaj ěící o Barvitiovn ěch d ělech je sou ěst ěí p ělohy (XXXV)).

Sv ědky odsouzen ěí Barvitiovy osobnosti českými kruhy jsme pak je ět – jak upozor ťuje Tom ěš Sekyrka – p ěi ěten ě „Dodat ěk k Ottov ť slovn ěku nau ěnému“ z roku 1909, kde se p ěíše, že „Barvitius zanechal malování, kdy ěž se stal inspektorem galerie v Rudolfinu, skorem z ťplna, a ne ť astnil se um ěleck ěho ruchu v ěchách v ěíc a v ěíce se vzm ěhaj ěícího. Dilettantn ěí rys jeho um ění zd ěrazn ěn byl tak ě tím, že Barvitius netvo ěil z neodolateln ěho pudu, ale že se uchyloval do ústr ěn ěí, kdy ěž mlad ě česk ě um ění mohutn ělo a rostlo.“

SEKYRKA (pozn. 373) 180.

³⁹⁸ Mezi nimi ěž onen modern ěí realismus, jeho ěž byl u n ěs Barvitius jedn ěm z nev ěznamn ějších pr ěkopn ěk ť, hraje jednu ze st ě ěejn ěích rol ěí.

³⁹⁹ Publikum bylo obezn ěmeno s Barvitiovn ěmi d ěly p ěedev ěším prost ědnictv ěm jubilejn ěch v ěstav. Roku 1891 byla v Praze provedena osv ěta um ělcovy ěinnosti vystaven ěm n ěkolika jeho d ěl na V ěšeobecn ě zemsk ě jubilejn ěí v ěstav ě. Byla zde k vid ěn ě díla „Ve francouzsk ě selsk ě kov ěrn ě“ (1867), „Vypravování v obrazech“ (Akvarlov ě sk ěci k n ěst ěn ěm malb ěm, je ěž m ěly zdob ět soukrom ě pra ěsk ě ěebk v ě d ěm), Francouzsk ě potahy, „La Place de

to až posmrtná Barvitiova výstava, již Krasoumná Jednota roku 1915 – tedy t ináct let po umlcov smrti – ucelen a systematicky prezentovala jeho dílo. Tehdy byl ještě problém Barvitiova národnostního „zaizení“ aktuální. Dokladem toho je ztroskotání zámru Moderní galerie Království českého zakoupit n které z Barvitiových děl na otázce, zdali by tak mlu uinit český i n mecký odbor.⁴⁰⁰ P i p íležitosti uspoádání Barvitiovy souborné výstavy vlastn poprvé Karel Boromejský Mádl obšírn ji seznámil publikum svými t emi studiiemi vztahujícími se k výstav s vývojem Barvitiova um ní.⁴⁰¹ Podrobné rozboru nejvýznamn jších vystavených Barvitiových obraz sepsali nap . Vincenc Kramá ,⁴⁰² pozd ji pak Rudolf Kuchynka a V. V. Štech.⁴⁰³ Vzr stající oblibu Barvitiova díla po roce 1915 dokládá rovn ž výskyt „pásma“ reprodukcí malí ových děl ve Zlaté Praze.⁴⁰⁴ Roku 1925 pak však Karel Herain svou studii o Barvitiovi, otišt nou v Topi ov sborníku,⁴⁰⁵ uvádí postesknutím, že Barvitiu pat í „jako malí k nejmén známým a zapomenutým“, a tvrdí, že k zlepšení této situace nepomohla ani Barvitiova souborná výstava v Rudolfinu uspoádaná roku 1915 Krasoumnou jednotou pro echy. Tehdy, v roce 1925, uspoádal Spolek

la Concorde v Pa íži“, dále p t p vodních reprodukcí: „Král Jan v bitv u Crecy“, „B etislav a Jitka“, „La femme au perroquet“ („Stará žena s papouškem“), „Švanda dudák“ a „P ed kovárnou“. V roce 1908 pak byly k vid ní na Jubilejní výstav Krasoumné Jednoty pro echy dva kartony k freskám v Lannov vile v Buben í, olej „Z Pa íže“ a karton „Slavnost ve Hv zd “. Toho roku také na p vabnost Barvitiovy malby upozornil Miloš Jiránek.

VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 134; Idem (pozn. 392) 34.

⁴⁰⁰ český odbor podal písemné vyjád ení: „Sekretá [n meckého odboru] Weinert jest toho náhledu, že Barvitiu byl v posledních letech p íslušníkem n mecké národnosti, že však pro dobu jeho umleckého tvo ení, které sahalo pouze do let sedmdesátých, nelze tuto skute nost bráti za sm rodatnou. Prof. [Karl] Krattner [len n mecké sekce kuratoria Moderní galerie] prohlásil v Krasoumné jednot , že Barvitiu byl N mec. N mecká sekce nezakoupí však pravd podobn ní eho, jelikož dle prof. Krattnera „Barvitiu hat sich dem Heimatsboden gänzlich entfremdet“. český odbor pak od koup Barvitiových obraz odrazoval fakt, že se Barvitiu „pohyboval jako velmi bohatý muž výlu n v n mecké spole nosti. Mluvil v poslední dob tak ka stále n mecky, a esky znal“.

SEKYRKA (pozn. 373) 181.

⁴⁰¹ Mádl sepsal mimo P edmluvu ke katalogu „Viktor Barvitiu 1834-1902. Výstava jeho děl. erven – ervenec 1915, Rudolfinu“, jejíž úplné zn ní je uvedeno v p íloze (XXXV), lánek s názvem „Souborná výstava V. Barvitia v Rudolfinu“, otišt ný ve Zlaté Praze dne 25. 6. 1915 (úryvek je citován rovn ž v p íloze (XXXV)) a lánek nazvaný „V. Barvitiu“, otišt ný dne 27. 6. 1915 v Národních Listech (ukázka taktéž v p íloze (XXXV)). O výstav zpravil své tená e lánkem, jehož zn ní je uvedeno rovn ž v p íloze (XXXV), ještě Topi v sborník. VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 134.

⁴⁰² Ten se detailn v noval dílu Place de la Concorde na stránkách Umleckých poklad ech. Kramá ovo pojetí výkladu snad nejp sobiv jšího Barvitiova díla z pa ížského období je uvedeno v p íloze (XXXVI).

⁴⁰³ Štech v lánku „Z obrazárny Pražského hradu“ otišt ném roku 1933 v Um ní pak ve vý tu eských malí , kte í se v polovin 19. století nechali v Pa íži ovlivnit tamní atmosférou a francouzským um ní, popisuje také n kolik Barvitiových děl (viz. p íloha (XXXVI)).

VOLAVKOVÁ (pozn. 346) 134.

⁴⁰⁴ Roku 1916 otiskla Zlatá Praha v ro níku XXXIII. na stran 155 reprodukcí obrazu „Na led“, roku 1917 v ro níku XXXIV. na stran 232 reprodukcí „Zkoušky koní“, na stran 280 reprodukcí „ tvrtku ve Stromovce“, na stran 337 reprodukcí „Place de la Concorde“, na stran 428 reprodukcí olejové skici „Plavení koní“ a strana 532 téhož ro níku tená e pot šila reprodukcí obrazu „P ed kovárnou“. Roku 1918 pak bylo možné v XXXV. ro níku Zlaté Prahy nalistovat na stran 136 reprodukcí Barvitiova „Kluzišt na Vltav“ a na stran 440 reprodukcí jeho „Ruma“.

Ibidem.

⁴⁰⁵ Karel HERAIN: Viktor Barvitiu, in: Topi v sborník XII, 1924-1925, 44-46. Studie je tém ve své úplnosti uvedena v p íloze (XXXVII).

výtvarných umlců Mánes výstavu čtyř významných českých malířů – Barvitiuse, Pinkase, Purkyně, Chittussi – a ve studiích jí doprovázejících bylo poukazováno jak na společné styly než body umění těchto tvůrců, tak na rysy, jimiž se jejich tvorba vzájemně lišila.⁴⁰⁶ Otázka Barvitiiova národnostního „vyznání“ byla načas zasunuta do pozadí a především zájmu se stala čistě umělcova tvorba.⁴⁰⁷ Bylo tomu tak do doby, než roku 1934 Arne Novák ve vzpomínce na Barvitiuse sepsané pro příležitost stého výročí od umělcova narození opět připomněl tuto „Achillovu patu“ vnímání Barvitiiovy osoby a jeho díla.⁴⁰⁸ Barvitiiova činnost na poli muzejnictví byla pak připomenuta roku 1932 výstavou v Obrazárně vlasteneckých přátel umění. Na Barvitiiovu odbornou teoretickou uměnovědnou činnost, již srovnala s činností jeho současníků, upozornila roku 1934 v Salonu Hana Volavková.⁴⁰⁹ Byl to obrazně velmi malý závdavek před velkým soustem, jež tenkrát autorka nabídla svými pozdějšími hodnotnými publikacemi,⁴¹⁰ hojnými na vzácné postěhy týkající se Barvitiiovy umělecké tvorby i jeho soukromého života.

Barvitiiova začala mezi významné umělce zastoupené na výstavě „české umělecké tradice v 19. století“, pořízené roku 1939 spolkem umělců Mánes také František Mokřý.⁴¹¹ Pisatelka článku k výstavě českého umění XIX. a XX. století pořízené roku 1939 v pražském Belvederu pak Barvitiiova staví do řady „ve Francii školených realistů“.⁴¹² Roku 1942 se v Lidových novinách objevil článek s názvem „Ještě k jubileu malíře Viktora Barvitiuse“, v němž jeho pisatel připomněl jubileum stého výročí od umělcova narození, sumarizoval Barvitiiovu uměleckou dráhu a vypíchl jeho nejvtěší úspěchy.⁴¹³ Dalším bodem v historii českého výstavnictví, kdy se po adatelé zaměřili na český malířský realismus, byla v roce 1978 výstava díla Karla Purkyně, Soběslava Hippolyta Pinkase, Viktora Barvitiia a Adolfa Kosárka v Alšově jihovýchodní české galerii na Hluboké. Také tato událost, jež jako jedna z posledních

⁴⁰⁶ Katalog k XCII. výstavě spolku sestavil F. X. Jiřík. Jeho slova týkající se Barvitiiova díla jsou citována v příloze (XXXVIII). Jako „velkou a krásnou výstavu“ pak hodnotí tuto událost pisatel Tribuny. Úryvky referátu zpravující o Barvitiiově díle jsou uvedeny rovněž v příloze (XXXVIII). Příloha (XXXVIII) zahrnuje také pasáže dalšího referátu, otištěného v XVIII. ročníku Díla, v němž jeho autor poukazuje na početně bohatý soubor vystavených Barvitiiových děl a zmiňuje rysy umělcovy tvorby i jeho zásadní díla. Referát o výstavě s charakteristikou jednotlivých vystavujících umělců dále přinesl např. J. R. Marek v Národních Listech (Národní Listy, 1. 7. 1925, s. 179, 4sq.).

⁴⁰⁷ Jak však roku 1931 dokládá Vojtěch Volavka ve svém článku „čtyřstoletí Moderní galerie“, „Viktor Barvitiiova je veden v německé sekci.“

Vojtěch VOLAVKA: čtyřstoletí Moderní galerie, in: Umění Štenc, 1931, 147sq.

⁴⁰⁸ Úplné znění novinového příspěvku je uvedeno v příloze (XXXIX).

⁴⁰⁹ Úryvky této studie tvoří přílohu (XL). VOLAVKOVÁ (pozn. 340) 7.

⁴¹⁰ VOLAVKOVÁ (pozn. 346); Idem: Viktor Barvitiiova, Praha 1959. Na významnost publikací upozornily pro příležitost vydání druhé z výše zmíněných knih dva novinové články, v nichž – zejména pak v rozsáhlejších – články uveřejněné roku 1960 ve Výtvarném umění – je poukazováno na autorčinu brilantní znalost tématu a na zvládnutí dané látky i ve zkráceném a novém pojetí. Oba články jsou citovány v příloze (XLI).

⁴¹¹ Část jeho referátu o této výstavě je citována v příloze (XLII).

⁴¹² Úryvek zprávy o výstavě charakterizující přední vystavující umělce je součástí přílohy (XLIII).

⁴¹³ Článek, v němž pisatel rovněž zmiňuje přiblížení vnučky Viktora Barvitiia v uměleckém světě a tedy trvání barvitiiovské tradice, je citován v příloze (XLIII).

poukázala na významný přínos prezentovaných malířů, si vyžádala otištění článku, jenž výstavu komentoval, a také v něm se autorka snažila shrnout a přiblížit vývoj Barvitiovy tvorby s odkazy na jeho současníky.⁴¹⁴ Naposledy pak bylo – pokud známo – dílo Viktora Barvitia obšírněji prezentováno roku 1999 na výstavě „Realismus v české malbě 19. století“ a zhodnoceno v katalogu vydaném k příležitosti konání výstavy.⁴¹⁵

Z uvedených kritik a novinových oznámení – jež nepředstavují zcela kompletní výčet „literatury“ o Barvitiovi – je patrné, že náhled na jeho působení, a už na poli tvorby i na poli teoretickém, se v průběhu času varioval. Zřejmé je, že se na Barvitia nikdy nezapomnělo a že jeho přínos do dějin českého malířství stejně tak jako do historie českého muzejnictví je nezpochybnitelný. A už byly jeho stopy v českém kulturním prostředí – v tomto i onom období – hlubší a silnější, nikdy se zcela nezahladí.

⁴¹⁴ Úryvky z článku otištěného roku 1979 ve Výtvarné kultuře jsou uvedeny v příloze (XLIII).

⁴¹⁵ BRHOVÁ Šárka (ed.): Realismus v české malbě 19. století (kat. výst.), Městské muzeum a galerie v Hlinsku ve spolupráci s Národní galerií v Praze, Hlinsko 1999, nepag.

4. Závěr

Viktor Barvitius se zapsal do českého kulturního povědomí zejména svou rolí, již sehrál při zasetí „realistického semínka“ do našeho malířství 19. století a při jeho následném výkvětu. Byl jedním z nemnoha malířů v letech, jež byly po polovině 19. století připraveny k reakci na onen závan francouzského moderního realismu a učitelnou novou základnu osobitého malířského projevu. Také v letech tak zakorenily programový realismus – nemaje však svou živnou půdu v toliko komplexním ideově-spoolečenském rozměru na poli literatury a všech odvětvích umění jako tomu bylo ve Francii –, jenž ne náhodou, nýbrž zcela příznivě vzhledem k širšímu společenskému působení této významné umělecké individuality, projevil se nejzřejměji právě na poli malířství. Niterné a úplné prožívání společnosti v nových, s dobou souznějících námětech obrazů za pomoci bohatší škály malířských výrazových prostředků zaznamenávali „nejdělnější“ ze své generace Karel Purkyně, Soběslav Pinkas a Viktor Barvitius. Tvorba každého z nich je po právu považována za jeden z nosných pilířů – ryzé bytelnosti – moderního realismu u nás. Jejich díla nebyla výsledkem striktně vymezených programových snah, nýbrž vycházela z osobnostních předpokladů tvůrců, vystupujících sice ze shodného kulturního prostředí v letech a následně shodně orientovaných na evropské – zejména pak francouzské – umělecké proudy, ovšem zbarvených u každého individuálními rysy. Každý z těchto realistů přijímal a malířsky vyjadřoval prožívanou dobu po svém, v separovaných – a místy přátelskými pouty propojených – životních osudech, jež s odstupem času vyznívají jako mocné malířské trio.⁴¹⁶

Realismus, jenž tvořil meritum Barvitiovy tvorby, se v českém umění 19. století dovedl prosadit „pouze“ v období padesátých až sedmdesátých let, lemovaných romantismem. A jelikož Viktor Barvitius nebyl snad ani trochu romantikem a nebyl tím, kdo se stavěl proti proudu, rozkvětu jeho umění byl zákonitým výměnem rovněž tento časový úsek. Patnáct let umělcova intenzivního tvoření – mezi roky 1855-1870 – však stačilo k tomu, aby se nesmazatelně zapsal do dějin českého malířství.

Viktor Barvitius – jenž byl charakterem svého talentu vlastně přirozeně veden k sledování dobových uměleckých tendencí a nebyl tím, kdo udával nový směr a prosazoval revoluční snahy, ba spíše nasával z okolí – zanechal nám ve svém díle cenné svědecké pestré

⁴¹⁶ KOTALÍK Jiří / MACKOVÁ Olga (ed.): český realismus. Karel Purkyně – Soběslav Pinkas – Viktor Barvitius – Adolf Kosárek (kat. výst.), Alšova jihomoravská galerie Hluboká nad Vltavou, Národní galerie v Praze, květen – září 1978, Alšova jihomoravská galerie Hluboká nad Vltavou 1978, nepag.

škály výtvarných proudů malby padesátých až osmdesátých let 19. století v českých. Již z pouhého pohledového soupisu Barvitiova díla je patrné, kolika dobou významným oblastem malby stvídá se umělec v nově – od portrétních studií, přes historickou malbu po malbu žánrovou, jež se rozkošatila do mnoha zajímavých faset – a nakolik je tedy jeho malba ský odkaz významný. Bližší obeznámení se s malbou ovým dílem, chronologické sledování jeho vývoje s postupným „nabalováním“ nejen v jších domácích i zahraničních podmínkách a jejich následným přetavením do osobité „barvitiovské“ podoby i s etnými regresemi k starším, již překonaným, malbou ským projevům pak jen potvrzuje Barvitiovu neobvyklou vnímavost k okolí. Přestože byl Barvitiu muž pevného úsudku, byl z těch, kteří se nechali mnoho ovlivňovat okolními impulzy – uznal-li je hodnými k následování. Nesvědčí to nikterak proti výlučnosti malby umění, jako spíše akcentuje jeho hodnotu, jež tkví z velké části právě v koncentraci tolika dobových malbou ských problémů. Snaže se následovat starší vzory a zároveň oslněn novými malbou skými proudy – podobně jako jeho druzi Purkyně a Pinkas, jež snad mohli přímě a ještě a jasnější vizi svých malbou ských cílů a v jejichž tvorbě nebylo tolika kvalitativních „výkyvů“ – tak Barvitiu představoval snad nejméně záživou, avšak nezastupitelnou součástí malbou ského „realistického trojhvězdi“ 19. století v českých. Na tvorbě těchto velikánů, jež ve své inovativnosti a rozmanitosti znamenala pro české malbou ské prostředí mnoho – a ne vždy byla její hodnota rozpoznána ihned,⁴¹⁷ nýbrž po dlouhé době, pak mohli stavět svou tvorbu další generace malbou ských.⁴¹⁸

Barvitiovo působení na poli muzejnickém a teoretickém, jež pro bylo vysvobozením z tvrdého „vzduchoprázdna“, znamenalo vlastně šastné přeorientování jeho snah. Bývalý umělec nejenže se tak mohl i nadále realizovat, nýbrž se tak dlo stále ve své tvorbě – by ve sféře teoretické. Barvitiu v celoživotní kontakt se svým uměním v součtu jeho tvorbě i

⁴¹⁷ Barvitiu byl ve své době publikem v českých podmínkách přijímán zpravidla pozitivněji nežli o mnoho modernější Purkyně. Jako jeden z příkladů dobového nepochopení Purkyněovy tvorby lze citovat část dopisu umělcova bratra Emanuela, jež neskrýval pochyby nad bratrovým uměním a jež se jej v psaní dotazuje: „Byl bys s to, abys přiči všem svým barevným nadání vymaloval obrazy jako Maixner, Melka a Barvitiu? Jejich obrazy ukazují na školu, by špatnou, přece jen školu v kompozici, kresbě a barvě a soustřednost ducha a energii provedení.“ F. X. JIŘÍK: Karel Purkyně, Praha 1919, 20.

Zakoucíme vzhled do svého obrazu Barvitiovy jeho ranou práci „Ateliér malby Karla Purkyně“ (**obr. 215**), na níž malba patrně pracoval nedlouho předtím než Emanuel Purkyně zaslal dopis s výše citovaným postřehem svému bratru.

⁴¹⁸ D sledně docenila odkaz Karla Purkyně, Soběslava Pinkase a Viktora Barvitia – a jisté podmínky z jejich díla nově přehodnotila – až generace malbou ských devadesátých let, již v Praze vévodil Antonín Slavíček. Skrze ni se pak přirozeně český moderní realismus stal základním stavebním kamenem novodobého malbou ského umění v českých a jeho hodnoty jsou od tehdy natrvalo uctívány.

KOTALÍK Jiří / MACKOVÁ Olga (pozn. 416).

teoretických snah trval do roku 1902, kdy malí v Praze zesnul. D jiný eského výtvarného um ní a muzejnictví tak byly bohatší o další významný odkaz.⁴¹⁹

⁴¹⁹ Cílem diplomové práce bylo oživení zájmu o tuto významnou osobnost, v níž se zajímavým způsobem snoubila preciznost se spontánností a jež by neměla upadnout do zapomnění. Nezdá se, že by se tak dalo, neboť je dokladem zájem o Barvitiova díla, jež se objevují v aukčních síních nejen v letech, nýbrž po celém světě. Právě vyhodnocení nově objevených děl a jejich zařazení do celku Barvitiova díla, jež želez bezpochyby doposud neznáme v jeho úplnosti – jelikož lze předpokládat, že etné umělcovy obrazy a studie jsou roztroušeny zejména po francouzských a amerických soukromých sbírkách – , bylo jedním z „předsavětí“ této práce. Na která ze zmínovaných děl jen potvrdila, že francouzský pobyt byl pro Barvitia velmi cennou zkušeností, díky níž se mohl jeho již v Praze probouzející se vzdušný realistický malířský přednes plně rozvinout. On sám nemnoho – avšak významných – „objev“ dává tušit, že dílo tohoto malíře nás může v budoucnu ještě překvapit. Sledování děl, jež například „vyplují na povrch“ tak pokládám za jednu ze svých milých povinností.

S povděkem se obracím na instituce spravující díla Viktora Barvitia, zejména pak na Národní galerii v Praze, jež mi umožnily přístup k Barvitiovým dílům stejně tak jako k jeho předprávným studiím (krešebným, kolorovaným akvarelem i malovaným olejem). Toto co možná nejobjektivnější obeznámení se s dostupnými Barvitiovými díly značně umocnilo poznatek, že síla umělcova díla tkví la z velké části ve skicách a prvotních záznamech motivu. A na základě možnosti zhlédnout značně rozsáhlý soubor Barvitiových studií se podařilo přiblížit jisté studie k finálním dílům (a například dané studie předatovat a snad předesnit). Byly jsou tyto nové poznatky dílem a snad spíše okrajového rázu, věřím, že povědomí o Barvitiově umělnosti poněkud zůstaly a budou prospěšné pro přístupu „zájemce“ o umělcovu tvorbu.

Potvrdit skutečnost, že zájem o Barvitiovo tvůrčí muzejnické konání – předesněn kdejší údobí „ticha“ – snad nikdy nezanimke, bylo snahou kapitoly „Viktor Barviti o imadobové a pozdější výtvarné kritiky“, jež v textové příloze zahrnuje dobové novinové zprávy o vystavovaných dílech umělcových a pozdější návraty k jeho znovu objevovanému dílu v podobě etných notickek o Barvitiových dílech reprodukováných v průběhu 20. století v eských periodikách. Skrze zvolené citované úryvky novinových recenzí, jejichž dohledávání je dnes v mnohých případech již poněkud „detektivního“ rázu, je snad zpřijemněno a zjednodušeno poznání dobového a pozdějšího vnímání Barvitiovy tvorby a obrazu o Viktoru Barvitiovi je tak co možná nejucelenější.

5. Dílo Viktora Barvitia ve sbírkách českých a moravských galerií a muzeí a v probíhající aukci⁴²⁰

Barvitiovo dílo podle tematických aukcí

Narození P. Marie podle Karla Škréty, po roce 1877 (?)

olej, plátno, 37 x 60 cm

nesignováno

draženo: 4. 3. 2006, Dorotheum Praha

Z Ezopových bajek, kolem roku 1868

[108]

olej, plátno, 30 x 65 cm

nesignováno

draženo: 6. 3. 2004, Dorotheum Praha; 23. 5. 2004, Meissner Neumann Praha

Alegorie stavitelství, 1871-1872

[124]

uhel, papír fixovaný na plátno, 63 x 208 cm

nesignováno

draženo: 31. 5. 2008, Dorotheum Praha

Na ledě, po ústředí 60. let 19. století

[33]

olej, plátno fixované na kartonu, 20 x 25 cm

nesignováno, na zadní straně výst. ižek reprodukce uvedeného díla ze Zlaté Prahy z roku 1916 (Zlatá Praha 1916, ro. 33, strana 152, s uvedením provenience PhMr. Bienera)

draženo: 6. 3. 2010, Dorotheum Praha

Práce u kovárnou, 1876

[194]

olej, plátno, 66 x 81 cm,

sign.: vlevo dole: Victor Barvitius 1876

draženo: 24. 3. 2001, Dorotheum Praha

Na nádraží (Návrh na kalendář pro nakladatelství Haase Praha), 1883

olej, dřevěná deska, 37,5 x 50 cm

nesignováno

⁴²⁰ Čísla v hranatých závorkách při pravém okraji stránek odkazují na reprodukce děl v obrazové příloze.

draženo: 5. 12. 2010, Galerie Art Praha

Út k - Figurální výjev, po átek 60. let 19. století

[34]

olej, plátno, 18 x 25,5 cm

nesignováno

draženo: 11. 4. 2010, Galerie Art Praha

Kv tinový trh v Pa íži, 1867

[73]

olej, plátno, 58,4 x 80 cm

nesignováno

draženo: 8. 4. 2008, Christie´s New York

Elégante en calèche (Šviha ka v ko áru), 1865-1867

olej, dřevná deska, 15 x 21 cm.

nesignováno

draženo: 30. 4. 1999, Tajan Pa íž; 11. 10. 1999, Tajan Pa íž; 7. 4. 2000, Tajan Pa íž

Place de la Concorde, studie, 1866

olej, dřevná deska, 20 x 31,5 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitijs 1866

draženo: 21. 11. 1999, Meissner Neumann Praha

Place de la Concorde, 1866

[52]

olej, plátno, 76,2 x 152,4 cm

signováno

draženo: 23. 5. 1996, Sotheby´s New York

Elégantes à Notre-Dame / Elégante à Paris devant Notre-Dame (Šviha ky v Notre-Dame / Šviha ka p ed Notre-Dame), 1865-1867

olej, panel, 22,5 x 27,5 cm

nesignováno

draženo: 2. 3. 1986, Lombrail-Teuquams, La Varenne-Saint-Hilaire Pa íž; 24. 1. 1987, Ventes Haitay

Stará žena s papouškem, 1867 [87]

olej, plátno, 66 x 81 cm

nesignováno

draženo: 24. 5. 1994, Christie's New York

La promenade en fiacre (Projížka drožkou), 1865-1867 [74]

olej, panel, 16 x 22 cm

sign.: vlevo dole

draženo: 15. 11. 1987, Hotel des Ventes, Paříž

Les quais (Nábřeží), 1867 [75]

olej, karton, 21 x 30 cm

sign.: vlevo dole

draženo: 8. 4. 1987, Nouveau Drouot, Paříž

Oblastní galerie Liberec (OGL)

Oražící sedlák (Krajina z okolí Cernay-la-Ville), 1865 [47]

olej, lepenka, 17 x 30 cm

nesignováno, rub: bei Cernay – la – ville V. Barvitiuis

inv. . 0-25

Žena u okna, první polovina 60. let 19. století [35]

olej, plátno, 27,3 x 44 cm

sign.: vpravo dole: VB

inv. . 0-1111

Krajina u Cernay – la – ville, 1865 [44]

olej, plátno, 22,3 x 37,5 cm

sign.: vlevo dole: bei Cernay – la – ville. V. B. 1865

inv. . 0-1819

Muzeum um ní Olomouc

Zámek Konopišt , 1868

[104]

olej, lepenka, 26 x 47 cm

sign.: vpravo dole perem: Schloss Konopist / n.d. Natur gern. von V. B. 1868

inv. . 0 1805

GVU Ostrava

Hlava kon , 1856

olej, plátno, 16, 3 x 26, 2 cm,

sign.: vpravo dole: V. B. 1856

inv. . 0-808

Podobizna dívky, 1872

olej, plátno na lepence, 27,5 x 34,3 cm

nesignováno

inv. . 0-809

Formanský povoz, 1865

olej, d evo, 24 x 37 cm

sign.: vpravo dole: V. B. 1856

inv. . O 1898

Grafická sbírka **GVU Ostrava** vlastní ty i práce Viktora Barvitia.

Moravská galerie Brno

Podobizna Jana Evangelisty Purkyn , konec 50. i po átek 60. let 19. století

olej, plátno na lepence, 37 x 45,5 cm

nesignováno

inv. . A 1534

Národní galerie v Praze

Za dešť , 1856 [17]

olej, plátno, 44 x 71 cm

sign.: vpravo dole: Victor Barvitijs-Prag 1856

inv . DO 1852

Muž s bubnem, první polovina 60. let 19. století

olej, d evo, 16,5 x 21,5 cm

sign.: vlevo dole: Barvitijs

inv . DO 6362

Trh na nám stí ve Fournais, 1865 [51]

olej, plátno, 33 x 46 cm

sign.: vlevo dole: V.Barvitijs – 1865

inv . DO 6363

Odchod z rodného domu, 1857 [21]

olej, plátno, 34 x 51 cm

sign.: vlevo dole: V. Barvitijs 857

inv . O 757

Podobizna kapelníka J. G. Naumanna, kopie podle obrazu A. Graffa, po roce 1877 [210]

olej, plátno, 28 x 34 cm

nesignováno

inv. . O 2554

Ruma i, 1866-1867 [55]

olej, plátno, 42,5 x 72 cm

nesignováno

inv. . O 2696

- erný k , druhá polovina 50. let 19. století** [107]
olej, papír na lepence, 21,5 x 28,5 cm
nesignováno
inv. . O 2736
- Studie z p ístavu, 1865** [50]
olej, d evo, 17,5 x 36,5 cm
sign.: vpravo dole: V. Barvitius
inv . O 2927
- Dv paní na saních, studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863** [31]
olej, plátno na lepence, 28 x 30 cm
nesignováno
inv . O 4222
- Pán v cylindru, portrétní studie dr. Otty Poláka k obrazu Zábava na led , 1861-1863**
olej, plátno, 23 x 31 cm
sign.: vlevo naho e: V.B.
inv . O 4223
- Dívka s bruslemi - studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863** [28]
olej, plátno, 15 x 32 cm
sign.: vlevo uprost ed: V. B.
inv . O 4224
- Terezie Ullmannová, roz. Barvitiiová - studie k obrazu Št drý ve er, 1859** [25]
olej, plátno, 17 x 35 cm
sign.: vlevo naho e: V. B. 1859
inv . O 4225
- Stojící muž se šátkem - studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863** [29]
olej, plátno na lepence, 15 x 34 cm
nesignováno

inv . O 4226

Dívka s panenkou - studie k obrazu Št drý ve er, p ed 1859

[22]

olej, plátno na lepence, 15 x 26 cm

nesignováno

inv . O 4228

D v e s rozpaženýma rukama - studie k obrazu Št drý ve er (?), 1859

[23]

olej, plátno na lepence, 21 x 29 cm

sign.: vlevo dole: „V.B.“, vpravo naho e tužkou: 92

NG O 4229

Malí Hermann - studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863

olej, plátno na lepence, 17 x 34,5 cm

nesignováno, zna eno na zadní stran : Barvitius Viktor „Maler He man“ ölstudie 3. M.a Eise

inv . O 4230

Figurální studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863

[27]

olej, plátno, 19 x 28 cm

sign.: vlevo dole: V.B.

inv . O 9603

Panský hon, po 1870

[113]

olej, d evo, 20 x 35 cm

nesignováno

inv . O 4735

Z ulice (Pouli ní scéna), 1864

[40]

olej, plátno, 29,5 x 38,5 cm

sign.: vlevo dole: V.Barvitius 1864

inv . O 4997

Bitva u Kresaku (Jan Lucemburský v bitvě u Kresaku), 1860 [4]

olej, plátno, 124 x 165,5 cm

sign.: vlevo dole: Victor Barvitijs 860

inv. O 5005

Pastýř pískající na šalmaj, konec 50. let 19. století

olej, plátno, 21 x 36 cm

nesignováno

inv. O 5079

Bohuslav a Jitka, 1862 [5]

olej, plátno, 115 x 122 cm

sign.: vpravo dole: Victor Barvitijs Prag 862

inv. O 5230

Úvoz v Cernay-la-Ville, 1865 [45]

olej, plátno, 27 x 31 cm

nesignováno

inv. O 4227

Před výkladní skříní, 1866 [65]

olej, plátno, 24,5 x 32,5 cm

nesignováno, značeno vzadu na rámu tužkou: Victor Barvitijs. Etudiant avec sa femme. Paris 1866

inv. O 5243

Krajina s figurální stafáží I. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871 [168]

olej, mramor, 85 x 142 cm

nesignováno

NG O 5460

Krajina s figurální stafáží II. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871

olej, mramor, 55 x 120 cm

nesignováno
inv . O 5461

Krajina s figurální stafází III. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871 [169]

olej, m , 55 x 120 cm
nesignováno
NG O 5462

Krajina s figurální stafází VI. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871

olej, m , 55 x 120 cm
nesignováno
inv . O 5463

Selský d m v Cernay-la-Ville, 1865 [49]

olej, lepenka, 24,5 x 31 cm
sign.: vpravo dole : Viktor Barvitiuus/ u.d.Natur gemalt Cernay-la-ville
inv . O 5683

Park na b ehú jezera, kolem roku 1870 [114]

olej, d evo, 38 x 65 cm
sign. (dodate ná): VB 1860
inv . O 6238

Studie rukou, po átek 60. let 19. století

olej, plátno, 14 x 26,8 cm
nesignováno
inv . O 6251

tvrték ve Stromovce, studie, 1864 - 1865 [39]

olej, plátno, 21,5 x 34,5 cm
nesignováno
inv . O 10246

- tvrtek ve Stromovce, 1865** [37]
olej, plátno, 63 x 101 cm
sign.: vlevo dole: Victor Barvitiis 1865
inv . O 10242
- Pou ve Hv zd (Slavnost ve Hv zd), studie, 1860-1861** [36]
olej, plátno, 21 x 41,5 cm
nesignováno
inv . O 10245
- Karneval, 1866-1867** [85]
olej, akryl, tužka, karton na plátn , 59 x 67 cm
sign.: vpravo dole: VB
inv . O 14261
- Zimní krajina, po átek 60. let 19. století** [32]
olej, plátno, 33 x 65 cm
sign.: vlevo dole: Victor Barvitiis
inv . O 14262
- Sta ec u stolu, 1865-1867** [81]
olej, plátno, 43,5 x 58 cm
sign.: vpravo dole: V. Barvitiis
inv . O 14628
- Podobizna Bed icha Münzbergera jako hochy, 1852**
olej, plátno na lepence, 26 x 33,5 cm
nesignováno, vzadu naho e na rámu: „Fridericus Münzberger (z Karlína u Prahy), nar. 20/10
1846 (syn Josefa Münz.), maloval Victor Barvitiis as 1852.“
NG O 15260
- Plavení koní, 1876** [195]
olej, plátno, 15,5 x 28,5 cm

sign.: na zadní straně spodního rámu vlevo tužkou: Victor Barvitiuus

inv. . O 16271

Vojenský tábor, 1869

[110]

olej, d evo, 21 x 31,5 cm

sign.: vlevo dole : V.Barvitiuus 1869

inv. . O 17266

Zkouška koní v Paříži (Trh na koně v Paříži), 1867

[66]

olej, plátno, 86,5 x 154 cm

sign.: vpravo dole: V.Barvitiuus

inv. . O 17479

Place de la Concorde v Paříži, studie, 1866

[53]

olej, d evo, 20 x 31,5 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitiuus 1866

inv. . O 17480

Dům u potoka v zimě, po zátek 60. let 19. století

olej, plátno, 21,5 x 26 cm

sign.: vpravo dole: VB

inv. . O 17650

Sbírka grafiky a kresby **Národní galerie v Praze** vlastní 169 kreseb a jednu grafiku Viktora Barvitiua.

6. Katalog díla Viktora Barvitia⁴²¹

Podobizna Bedřicha Münzbergera jako hochy, 1852

olej, plátno na lepence, 26 x 33,5 cm

nesignováno, vzadu nahoře na rámu: „Fridericus Münzberger (z Karlína u Prahy), nar. 20/10 1846 (syn Josefa Münz.), maloval Victor Barvitiuss 1852.“

NG O 15260

Ateliér malíře Karla Purkyně (Detail z ateliéru Karla Purkyně), první polovina 50. let 19. století (?)

[215]

olej, plátno, 23 x 25,7 cm

nesignováno

(literatura: Karel Boromejský MÁDL (ed.): Viktor Barvitiuss 1834-1902. Výstava jeho díla (kat. výst.), červen – červenec 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 11; František Xaver JIŘÍK: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiuss (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dom hlavy. Města Prahy, červen – červenec 1925, 29.)

Ze života ztraceného syna, 1855

olej, plátno, rozměry neuvedeny

sign.: vpravo dole: Victor Barvitiuss 855

NG O 12 480 (vyřazeno)

Bacchanal, 1855

olej, plátno, 53,5 x 75,5 cm

sign.: vpravo dole: Victor Barvitiuss 855

NG O 12 480 (vyřazeno)

Studie koně, 1856

olej, plátno, 26,2 x 35,8 cm

nesignováno, v pravém dolním rohu tužkou poznámka Barvitiova: „Nach der Natur“, pod ní

⁴²¹ Číslo v hranatých závorkách v pravém okraji stránek odkazují na reprodukce díla v obrazové příloze. Fakta o údajích a reprodukování jednotlivých díla v literatuře si nelze dělat nárok na úplnost. Vzhledem k obsáhlosti Barvitiových kresebných a akvarelových studií není tato oblast jeho tvorby zahrnuta do katalogu uměleckého díla.

p ípsáno inkoustem cizí rukou: „Konopischt 1856(?).“

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvítius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dom hlavy. Města Prahy, červen – červenec 1925, 33.)

Formanský povoz, 1856

[19]

olej, plátno, 57 x 78,5 cm

sign.: vpravo dole: Victor Barvítius 856

NG O 12 481 (vyřazeno)

Za dešť (Deštivé počasí), 1856

[17]

olej, plátno, 44 x 71 cm

sign.: vpravo dole: Victor Barvítius-Prag 1856

NG DO 1852

Hlava koně, 1856

olej, plátno, 16,3 x 26,2 cm,

sign.: vpravo dole: V. B. 1856

GVU Ostrava 0-808

Odchod z rodného domu (Student se loučí s domovem otcovským), 1857

[21]

olej, plátno, 34 x 51 cm

sign.: vlevo dole: V. Barvítius 857

NG O 757

Portrét Adolfa Kosárka, 1858-1859

olej, plátno, 24,8 x 31,5 cm

sign.: vpravo nahoře: VB

Památník národního písemnictví IO 645

Dívka s panenkou - studie k obrazu Štěpán drý ve věku, před rokem 1859

[22]

olej, plátno na lepence, 15 x 26 cm

nesignováno

NG O 4228

Studie dítě - studie k obrazu Št drý ve er (?), před rokem 1859

olej, plátno, 11,5 x 24,5 cm

sign.: vlevo dole: V. B.

(literatura: František Xaver JI ÍK: XCII. výstava spolku výtvarných umlc „Mánes“, eští mist i malí i Hippolyt Sob slav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyn (1834 – 1868), Viktor Barvitijs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, erven – ervenec 1925, 34.)

Fritz Münzberger - studie k obrazu Št drý ve er (?), před rokem 1859

olej, plátno, 20 x 31 cm

sign.: vpravo dole: „V. B. Fritz Münzberger.“

(literatura: František Xaver JI ÍK: XCII. výstava spolku výtvarných umlc „Mánes“, eští mist i malí i Hippolyt Sob slav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyn (1834 – 1868), Viktor Barvitijs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, erven – ervenec 1925, 34.)

D v e s rozpaženýma rukama - studie k obrazu Št drý ve er (?), 1859

[23]

olej, plátno na lepence, 21 x 29 cm

sign.: vlevo dole: „V.B.“, vpravo naho e tučkou: 92

NG O 4229

Terezie Ullmannová, roz. Barvitiiová - studie k obrazu Št drý ve er, 1859

[25]

olej, plátno, 17 x 35 cm

sign.: vlevo naho e: V. B. 1859

NG O 4225

Št drý ve er, 1859

olej, plátno, rozm ry neuvedeny

(literatura: Hana VOLAVKOVÁ: Malí Viktor Barvitijs, Praha 1938, 40.)

Plavení koní, 1859

olej, plátno, rozměry neuvedeny

(literatura: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitiuss, Praha 1938, 20.)

Černý kříž, druhá polovina 50. let 19. století

[107]

olej, papír na lepence, 21,5 x 28,5 cm

nesignováno

NG O 2736

Portrét Františka Škermáka, druhá polovina 50. let 19. století

olej, plátno, 24,2 x 29,5 cm

sign.: vlevo dole: Viktor Barvitiuss

Památník národního písemnictví IO 175

Portrét mladé ženy, 50. léta 19. století

olej, plátno, 22,8 x 25,4 cm

sign.: vlevo nahoře: VB

Památník národního písemnictví IO 176

Pastýř pískající na šalmaj (Dudák), konec 50. let 19. století

[95]

olej, plátno, 21 x 36 cm

nesignováno

NG O 5079

Podobizna Jana Evangelisty Purkyně, konec 50. let i počátek 60. let 19. století

olej, plátno na lepence, 37 x 45,5 cm

nesignováno

MG Brno A 1534

Podobizna malíře Hugo Ullika, kolem roku 1860

[2]

olej, plátno na lepence, 26 x 31 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitiuss.

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí malíři a Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiůs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dóm hlavního města Prahy, červen – červenec 1925, 32.)

Podobizna českého malíře Petra Maixnera, kolem roku 1860

[3]

olej, plátno, 21,3 x 28 cm

sign.: vlevo dole: Viktor Barvitiůs.

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí malíři a Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiůs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dóm hlavního města Prahy, červen – červenec 1925, 32.)

Podobizna českého malíře Josefa Scheiwla, kolem roku 1860

olej, plátno na lepence, 24,5 x 31,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí malíři a Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiůs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dóm hlavního města Prahy, červen – červenec 1925, 32.)

Ranní vyjížka, 1860

olej, plátno, rozměry neuvedeny

sign.: V. B. 60

(literatura: Karel Boromejský MÁDL Karel (ed.): Viktor Barvitiůs 1834-1902. Výstava jeho díla (kat. výst.), červen – červenec 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 9.)

Bitva u Kresáku (Jan Lucemburský v bitvě u Kresáku), 1860

[4]

olej, plátno, 124 x 165,5 cm

sign.: vlevo dole: Victor Barvitiůs 860

NG O 5005

Pouševězd (Slavnost ve Hvězdě), studie, 1860-1861

[36]

olej, plátno, 21 x 41,5 cm

nesignováno

NG O 10245

Pouze ve Hvězdě (Slavnost ve Hvězdě), 1861

olej, plátno, 52 x 102 cm

sign.: vlevo dole: Victor Barvitijs – Prag 1861

Obrazárna Pražského hradu

Dvě paní na saních, studie k obrazu Zábava na ledě, 1861-1863

[31]

olej, plátno na lepence, 28 x 30 cm

nesignováno

NG O 4222

Malí Hermann - studie k obrazu Zábava na ledě, 1861-1863

olej, plátno na lepence, 17 x 34,5 cm

nesignováno, značeno na zadní straně: Barvitijs Viktor „Maler Hermann“ ölstudie 3. M. a. Eise

NG O 4230

Pán v cylindru, portrétní studie dr. Otty Poláka k obrazu Zábava na ledě, 1861-1863

olej, plátno, 23 x 31 cm

sign.: vlevo nahoře: V.B.

NG O 4223

Dívka s bruslemi - studie k obrazu Zábava na ledě, 1861-1863

[28]

olej, plátno, 15 x 32 cm

sign.: vlevo uprostřed: V. B.

NG O 4224

Stojící muž se šátkem - studie k obrazu Zábava na ledě, 1861-1863

[29]

olej, plátno na lepence, 15 x 34 cm

nesignováno

NG O 4226

Precíká - studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863

olej, plátno, 24,5 x 47,5 cm

sign.: vlevo dole: V B

Památník národního písemnictví IO 65

Brusla - studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863

olej, plátno, 21,2 x 32 cm

sign.: vlevo nahore: VB

Památník národního písemnictví IO 63

Meta - studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863

olej, plátno, 18 x 33,5 cm

sign.: vpravo dole: V. B.

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, eštie mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiš (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dům hl. M. Prahy, červen – červenec 1925, 25.)

Figurální studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863

[27]

olej, plátno, 19 x 28 cm

sign.: vlevo dole: V. B.

NG O 9603

Muž připínající brusle - studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863

olej, plátno, 15 x 19,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, eštie mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiš (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dům hl. M. Prahy, červen – červenec 1925, 25.)

Pád na led - studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863

olej, plátno, 21 x 26,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, kresby a kresby i malí i Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiůs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dóm hl. Města Prahy, červen – červenec 1925, 26.)

Bruslící mladík - studie k obrazu Zábava na ledě , 1861-1863

olej, plátno, 21 x 31,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, kresby a kresby i malí i Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiůs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dóm hl. Města Prahy, červen – červenec 1925, 26.)

Muž, prohlížející brusle - studie k obrazu Zábava na ledě , 1861-1863

olej, plátno, 12,2 x 36,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, kresby a kresby i malí i Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiůs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dóm hl. Města Prahy, červen – červenec 1925, 33sq.)

Zábava na ledě (Na ledě), 1861-1863

[26]

olej, plátno, rozměry neuvedeny

sign.: Viktor Barvitiůs 1863

(reprodukce v knize: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitiůs, Praha 1938, 41.)

Běstislav a Jitka, 1862

[5]

olej, plátno, 115 x 122 cm

sign.: vpravo dole: Victor Barvitiůs Prag 862

NG O 5230

Zimní krajina, po átek 60. let 19. století

[32]

olej, plátno, 33 x 65 cm

sign.: vlevo dole: Victor Barvitiůs

NG O 14262

D m u potoka v zim , po átek 60. let 19. století

olej, plátno, 21,5 x 26 cm

sign.: vpravo dole: VB

NG O 17650

Na led , po átek 60. let 19. století (?)

olej, lepenka, 26 x 36,7 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí mistři a malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitijs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, červen – červenec 1925, 27.)

Na led , po átek 60. let 19. století

[33]

olej, plátno fixované na kartonu, 20 x 25 cm

nesignováno, na zadní straně výstřižek reprodukce uvedeného díla ze Zlaté Prahy z roku 1916 (Zlatá Praha 1916, ročník 33, strana 152, s uvedením proveniencí PhMr. Bienera)

draženo: 6. 3. 2010, Dorotheum Praha

Studie rukou, po átek 60. let 19. století

olej, plátno, 14 x 26,8 cm

nesignováno

NG O 6251

Útok - Figurální výjev, po átek 60. let 19. století

[34]

olej, plátno, 18 x 25,5 cm

nesignováno

draženo: 11. 4. 2010, Galerie Art Praha

Muž s bubnem, první polovina 60. let 19. století

olej, dřevěná deska, 16,5 x 21,5 cm

sign.: vlevo dole: Barvitijs

NG DO 6362

Žena u okna, první polovina 60. let 19. století [35]

olej, plátno, 27,3 x 44 cm

sign.: vpravo dole: VB

OG Liberec 0-1111

Z ulice (Pouli ní scéna), 1864 [40]

olej, plátno, 29,5 x 38,5 cm

sign.: vlevo dole: V.Barvitius 1864

NG O 4997

Na mizin (P ed sm nárnou), 1864 [43]

olej, plátno, rozm ry neuvedeny

(literatura: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitius, Praha 1959, 8; Idem: Malí Viktor Barvitius, Praha 1938, 139.)

tvrtek ve Stromovce, studie, 1864 - 1865 [39]

olej, plátno, 21,5 x 34,5 cm

nesignováno

NG O 10246

tvrtek ve Stromovce, 1865 [37]

olej, plátno, 63 x 101 cm

sign.: vlevo dole: Victor Barvitius 1865

NG O 10242

Studie z p ístavu, 1865 [50]

olej, d evo, 17,5 x 36,5 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitius

NG O 2927

Trh na nám stí ve Fournais, 1865 [51]

olej, plátno, 33 x 46 cm

sign.: vlevo dole: V.Barvitius – 1865

NG DO 6363

Úvoz v Cernay-la-Ville, 1865

[45]

olej, plátno, 27 x 31 cm

nesignováno

NG O 4227

Selský dům v Cernay-la-Ville, 1865

[49]

olej, lepenka, 24,5 x 31 cm

sign.: vpravo dole : Viktor Barvitius/ u.d.Natur gemalt Cernay-la-ville

NG O 5683

Oražický sedlák (Krajina z okolí Cernay-la-Ville), 1865

[47]

olej, lepenka, 17 x 30 cm

nesignováno, rub: bei Cernay – la – ville V. Barvitius

OG Liberec 0-25

Krajina u Cernay – la – ville, 1865

[44]

olej, plátno, 22,3 x 37,5 cm

sign.: vlevo dole: bei Cernay – la – ville. V. B. 1865

OG Liberec 0-1819

Krajina u Cernay – la – ville, 1865

[46]

olej, lepenka, 24 x 29,8 cm

sign.: vlevo dole: V. B. 1865. bei Cernay – la – ville.

(literatura: František Xaver JI ÍK: XCII. výstava spolku výtvarných umlců „Mánes“, eščí mist i malí i Hippolyt Sob slav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyn (1834 – 1868), Viktor Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, erven – ervenec 1925, 27.)

Dlník s károu a kon m, 1865

olej, plátno, 16,4 x 28,5 cm

sign.: vlevo dole: V. Barvitius 1865

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí
místní malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor
Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní domy hl. M. Prahy,
červen – červenec 1925, 27.)

Formanský povoz, 1865

olej, dřevěná deska, 24 x 37 cm

sign.: vpravo dole: V. B. 1856

GVU Ostrava O 1898

Place de la Concorde v Paříži, studie, 1866

[53]

olej, dřevěná deska, 20 x 31,5 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitius 1866

NG O 17480

Place de la Concorde, 1866

[52]

olej, plátno, 76,2 x 152,4 cm

signováno

draženo: 23. 5. 1996, Sotheby's New York

Před výkladní skříní, 1866

[65]

olej, plátno, 24,5 x 32,5 cm

nesignováno, značeno vzadu na rámu tužkou: Victor Barvitius. Etudiant avec sa femme. Paris
1866

NG O 5243

Společnost u stolu, 1866

olej, plátno, 35 x 43 cm

sign.: vlevo dole: V. Barvitius.

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí
místní malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor
Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní domy hl. M. Prahy,
červen – červenec 1925, 29.)

Stá ec u stolu, 1865-1867 [81]

olej, plátno, 43,5 x 58 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitius

NG O 14628

Komedianti, 1865-1867 [59]

olej, plátno, 28,5 x 35,5 cm

nesignováno, vzadu na novém podlepeném plátne útržek papíru s neúplným nápisem:

„...ray(?) bei Gelegen...Festes am 15 August...V. V. (?) Barvitius aus...Paris.“

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dějiny hl. m. Prahy, červen – červenec 1925, 26.)

Elégante en calèche (Šviháčka v kočáru), 1865-1867

olej, dřevěná deska, 15 x 21 cm

nesignováno

draženo: 30. 4. 1999, Tajan Paříž; 11. 10. 1999, Tajan Paříž; 7. 4. 2000, Tajan Paříž

Elégantes à Notre-Dame / Elégante à Paris devant Notre-Dame (Šviháčky v Notre-Dame / Šviháčka před Notre-Dame), 1865-1867

olej, panel, 22,5 x 27,5 cm

nesignováno

draženo: 2. 3. 1986, Lombrail-Teucquam, La Varenne-Saint-Hilaire Paříž; 24. 1. 1987, Ventes Haitay

La promenade en fiacre (Projížka drožkou), 1865-1867 [74]

olej, dřevěná deska, 16 x 22 cm

sign.: vlevo dole: Barvitius

draženo: 15. 11. 1987, Hotel des Ventes, Paříž

Rumáři, 1866-1867 [55]

olej, plátno, 42,5 x 72 cm

nesignováno

NG O 2696

Karneval, 1866-1867 [85]

olej, akryl, tužka, karton na plátno, 59 x 67 cm

sign.: vpravo dole: VB

NG O 14261

Zkouška koní v Paříži, studie, 1867 [68]

olej, plátno, 27 x 35 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitius

NG O 10244 (vyazeno)

Zkouška koní v Paříži (Trh na koně v Paříži), 1867 [66]

olej, plátno, 86,5 x 154 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitius

NG O 17479

Kuchař, 1867 [76]

olej, dřevěná deska, 14,2 x 19,5 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitius 1868

NG O 8809 (vyazeno)

Kvintový trh v Paříži, 1867 [73]

olej, plátno, 58,4 x 80 cm

nesignováno

draženo: 8. 4. 2008, Christie's New York

Les quais (Nábřeží), 1867 [75]

olej, karton, 21 x 30 cm

sign.: vlevo dole: Barvitius

draženo: 8. 4. 1987, Nouveau Drouot, Paříž

- Stará žena s papouškem, 1867** [87]
olej, plátno, 66 x 81 cm
nesignováno
draženo: 24. 5. 1994, Christie's New York
- Švanda Dudák, kolem roku 1867** [93]
olej, plátno, rozměry neuvedeny
(reprodukce v knize: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitius, Praha 1938, 94.)
- Zámek Konopiště, 1868** [104]
olej, lepenka, 26 x 47 cm
sign.: vpravo dole perem: Schloss Konopist / n.d. Natur gem. von V. B. 1868
MU Olomouc 0 1805
- Hrabě inec na Konopišti, studie, kolem roku 1868** [105]
olej, plátno, 17 x 29 cm
sign.: vpravo dole: VB
Obrazárna Pražského hradu
- Hrabě inec na Konopišti, kolem roku 1868**
olej, plátno, 42,5 x 71,8 cm
sign.: vpravo dole: VB
(literatura: František Xaver JIŘÍK: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí
místní malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor
Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dům hlav. Města Prahy,
červen – červenec 1925, 35.)
- Z Eozopových bajek, kolem roku 1868** [108]
olej, plátno, 30 x 65 cm
nesignováno
draženo: 6. 3. 2004, Dorotheum Praha; 23. 5. 2004, Meissner Neumann Praha

Koňský trh v Benešově (Trh na koně v českém venkovském městě), studie, kolem roku 1868 [106]

olej, plátno, 26 x 45 cm

nesignováno, vzadu na rámu přilepen útržek papíru s označením: „Skizze zu einem Pferdenmarkt in einer böhmischen Landstadt – gemalt vom Victor Barvitiuss in Prag. (Noch nicht ausgestellt.) Beilage Kiste: VB. II.“

Obrazárna Pražského hradu

Vojenský tábor, 1869 [110]

olej, dřevěná deska, 21 x 31,5 cm

sign.: vlevo dole : V.Barvitiuss 1869

NG O 17266

Zámecký dvůr ve Frýdlantu, 1869

olej, plátno, rozměry neznámé

sign.: Schlosshof in Friedland 1869 V. B.

(literatura: Karel Boromejský MÁDL Karel (ed.): Viktor Barvitiuss 1834-1902. Výstava jeho děl (kat. výst.), červen – červenec 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 10.)

Vyjížďka (Vyjížďka na koni), 1869 [111]

olej, plátno, 27 x 35,5 cm

sign.: vlevo dole : VB. 69.

(literatura: František Xaver JIŘÍK: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí malíři a malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiuss (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dom hlavního města Prahy, červen – červenec 1925, 26.)

Odpověď na vyjížďku, kolem roku 1869 (?)

olej, plátno, 33,5 x 43 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver JIŘÍK: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí malíři a malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiuss (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dom hlavního města Prahy, červen – červenec 1925, 29.)

Mladík a vodní víly, 1870

olej, plátno, 48 x 63 cm

signováno

(literatura: Marie MŽYKOVÁ: Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách,

in: Památky a příroda 10, 1985, 84.)

Odjezd, kolem roku 1870

[112]

olej, plátno, 17 x 30 cm

nesignováno

Obrazárna Pražského hradu

Vyjížďka, kolem roku 1870

olej, plátno, 40 x 50 cm

nesignováno

NG O 10243 (vyřezáno)

Park na břehu jezera, kolem roku 1870

[114]

olej, dřevěná deska, 38 x 65 cm

sign. (dodatečně): VB 1860

NG O 6238

Panský hon, po roce 1870

[113]

olej, dřevěná deska, 20 x 35 cm

nesignováno

NG O 4735

Alegorie stavitelství, 1871-1872

[124]

uhel, papír fixovaný na plátno, 63 x 208 cm

nesignováno

draženo: 31. 5. 2008, Dorotheum Praha

Krajina s figurální stafáží I. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871

[168]

olej, měděná deska, 85 x 142 cm

nesignováno

NG O 5460

Krajina s figurální stafáží II. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871

olej, m , 55 x 120 cm

nesignováno

NG O 5461

Krajina s figurální stafáží III. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871

[169]

olej, m , 55 x 120 cm

nesignováno

NG O 5462

Krajina s figurální stafáží VI. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871

olej, m , 55 x 120 cm

nesignováno

NG O 5463

Podobizna dívky, 1872

olej, plátno na lepence, 27,5 x 34,3 cm

nesignováno

GVU Ostrava 0-809

Prodava na koni, 1874

[198]

olej, plátno, 22,5 x 26,8 cm

sign.: vlevo dole: VB. 874.

(literatura: František Xaver JI ÍK: XCII. výstava spolku výtvarných um lc „Mánes“, eští mist i malí i Hippolyt Sob slav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyn (1834 – 1868), Viktor Barvitijs (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, erven – ervenec 1925, 30.)

P ítel pták (Krmení holub), kolem roku 1874

[199]

olej, plátno, 17,5 x 22,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, eštie mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiš (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dóm hlavy. Města Prahy, červen – červenec 1925, 30sq.)

Před kovárnou, 1876

[194]

olej, plátno, 66 x 81 cm,

sign.: vlevo dole: Victor Barvitiš 1876

draženo: 24. 3. 2001, Dorotheum Praha

Plavení koní, skica, 1876

olej, plátno, 14 x 21,5 cm

sign.: Victor Barvitiš 1876.

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, eštie mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiš (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dóm hlavy. Města Prahy, červen – červenec 1925, 30.)

Plavení koní, 1876

[195]

olej, plátno, 15,5 x 28,5 cm

sign.: na zadní straně spodního rámu vlevo tužkou: Victor Barvitiš

NG O 16271

Podobizna kapelníka J. G. Naumanna, kopie podle obrazu A. Graffa, po roce 1877 [210]

olej, plátno, 28 x 34 cm

nesignováno

NG O 2554

Narození P. Marie podle Karla Škréty, po roce 1877 (?)

olej, plátno, 37 x 60 cm

nesignováno

draženo: 4. 3. 2006, Dorotheum Praha

Bezvouší muž v kožešinové epici, kopie dle obrazu Petra Brandla, po roce 1877 (?)

olej, plátno, rozměry neznány

nesignováno

(literatura: Karel Boromejský MÁDL (ed.): Viktor Barvitius 1834-1902. Výstava jeho děl
(kat. výst.), červen – červenec 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 15.)

Panna Marie na trůně s Ježíškem a svatci, kopie dle Giulia Campiho, po roce 1877 (?)

olej, plátno, rozměry neznány

nesignováno

(literatura: Karel Boromejský MÁDL (ed.): Viktor Barvitius 1834-1902. Výstava jeho děl
(kat. výst.), červen – červenec 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 16.)

Podobizna mladého muže, kopie dle van Dycka, po roce 1877 (?)

olej, lepenka, rozměry neznány

nesignováno

(literatura: Karel Boromejský MÁDL (ed.): Viktor Barvitius 1834-1902. Výstava jeho děl
(kat. výst.), červen – červenec 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 16.)

Pastýřská selanka, kopie dle Conte Carlo Cignaniho, po roce 1877 (?)

olej, plátno, 38,9 x 58,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver JIŘÍK: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, šestí
místních malířů Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor
Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dom hl. M. Prahy,
červen – červenec 1925, 34.)

Návrh kalendáře pro nakladatelství Haase Praha na rok 1878, 1877

[204]

akvarel, papír, 35,6 x 49,5 cm

nesignováno

NG K22 186

Kalendář na rok 1878, 1878

[203]

barevná litografie, tisk Haase, 36 x 49,5 cm

nesignováno

Národopisné muzeum Plzeňska

Nároží - Kalendář na rok 1879, 1879

[205]

barevná litografie, tisk Bohemia (Haase), 34 x 47,5 cm

nesignováno

Muzeum hlavního města Prahy

Kabaret - Kalendář na rok 1880, 1880

[208]

barevná litografie, tisk A. Haase, 40 x 52 cm

nesignováno

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Kalendář na rok 1882, 1882

barevná litografie, tisk Haase, 43,5 x 53,5 cm

nesignováno

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Na nádraží (Návrh kalendáře pro nakladatelství Haase Praha na rok 1883), 1882-1883

olej, dřevěná deska, 37,5 x 50 cm

nesignováno

draženo: 5. 12. 2010, Galerie Art Praha

Na nádraží - Kalendář na rok 1883, 1883

[209]

barevná litografie, tisk A. Haase, 36 x 49,8 cm

nesignováno

Muzeum hlavního města Prahy

Káve stáji, 1889

olej, dřevěná deska, 23 x 30 cm

sign.: vpravo dole: V. Barvitijs 89.

(literatura: František Xaver Jiřík: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, českí
místní malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor

Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, erven – ervenec 1925, 34.)

Nezvaná díla Viktora Barvitiia

Portrétní studie dámské hlavy, nedatováno

olej, plátno, 22,5 x 22,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Ji ÍK: XCII. výstava spolku výtvarných um lc „Mánes“, eští mist i malí i Hippolyt Sob slav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyn (1834 – 1868), Viktor Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, erven – ervenec 1925, 32.)

Dvojportrét, nedatováno

olej, plátno, 18,5 x 36,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Ji ÍK: XCII. výstava spolku výtvarných um lc „Mánes“, eští mist i malí i Hippolyt Sob slav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyn (1834 – 1868), Viktor Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, erven – ervenec 1925, 33.)

Studie hlavy, nedatováno

olej, plátno, 18,3 x 23,5 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Ji ÍK: XCII. výstava spolku výtvarných um lc „Mánes“, eští mist i malí i Hippolyt Sob slav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyn (1834 – 1868), Viktor Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy, erven – ervenec 1925, 33.)

D stojník na koni, nedatováno

olej, plátno, 31 x 38 cm

nesignováno

(literatura: František Xaver Ji ÍK: XCII. výstava spolku výtvarných um lc „Mánes“, eští mist i malí i Hippolyt Sob slav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyn (1834 – 1868), Viktor

Barvitiis (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní d m hlav. M sta Prahy,
erven – ervenec 1925, 34.)

7. Seznam použité literatury a odborných pramen

Monografie Viktora Barvitia a jeho současník

BERTAUTS-COUTURE: Thomas Couture (1816-1879) sa vie, son oeuvre, son caractère, ses idées, sa méthode par lui-même et par son petit-fils, préface de Camille Mauclair, Paris 1932

BOIME Albert: Thomas Couture and the eclectic vision, Yale University press, New Haven and London, 1980

HALASOVÁ Libuše / ŠTECH V. V.: Adolf Kosárek, Praha 1959

JÍŘÍ F. X.: Karel Purkyně, Praha 1919

JÍŘÍ F. X.: S. Pinkas, Praha 1925

VOLAVKA Vojtěch: Karel Purkyně, Praha 1962

VOLAVKOVÁ Hana: Malíř Viktor Barvitius, Praha 1938

VOLAVKOVÁ Hana: Viktor Barvitius, Praha 1959

Katalogy samostatných Barvitiových výstav

MÁDL Karel Boromejský (ed.): Viktor Barvitius 1834-1902. Výstava jeho díla (kat. výst.), Krasořemeslníci – Krasořemělníci 1915, Rudolfinum, Praha 1915

Katalogy výstav

BRANCOVÁ Šárka (ed.): Realismus v české malbě 19. století (kat. výst.), Městské muzeum a galerie v Hlinsku ve spolupráci s Národní galerií v Praze, Hlinsko 1999

GRIMAULT Henri (ed.): Cernay, une étape pour les paysagistes de Barbizon (kat. výst.), 25 octobre – 11 novembre 1997, Cernay-la-Ville 1997

KOTALÍK Jiří / MACKOVÁ Olga (ed.): Český realismus. Karel Purkyně – Soběslav Pinkas – Viktor Barvitius – Adolf Kosárek (kat. výst.), Alšova jihomoravská galerie Hluboká nad Vltavou, Národní galerie v Praze, květen – září 1978, Alšova jihomoravská galerie Hluboká nad Vltavou 1978

PIZZORNI F. (ed.): T. Ribot, „Le maître de Colombes“ 1823-1891 (kat. výst.), 20 novembre 1991 – 15 février 1992, Musée municipal d'art et d'histoire de Colombes

PRAHL Roman (ed.): Antonín Waldhauser 1835-1913 (kat. výst.), Národní galerie v Praze a Městské muzeum a galerie ve Vodňanech (srpen – září 1980), Městské muzeum v ústí (říjen – listopad 1980), Okresní muzeum a galerie Havlíkův Brod (prosinec 1980 – leden 1981), České Budějovice 1979

SANCHEZ Pierre / SEYDOUX Xavier: Les catalogues des salons VIII (1864-1867), Dijon 2004

Thomas Couture 1815-1879 (kat. výst.), Musée départemental de l'Oise, Beauvais 2000

VLNAS Vít (ed.): Obrazárna v echách (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1996

Novinové články a recenze, studie, pasáže z knih

AMBROS August Wilhelm: Bohemia I., . 94, 1855, 475

AUGUSTA Pavel (ed.): Kniha o Praze 6, Praha 1999

BA KOVÁ R žena (ed.): Um lecké památky Prahy, Praha 1998

BAŽANT Jan: Pražské vily pod k ídly Mílka, Eseje o eské renesanci druhé poloviny 19. století, Praha 1994

Bohemia I., . 97, 23. 4. 1856, 556

Bohemia, 19. 5. 1860, 1096sq

Bohemia, . 158, 10. 6. 1902, 2

BROŽKOVÁ Libuše: H. Volavková, Viktor Barvitijs, in: Výtvarné um ní, 1960, r. X, . 3, 137sq

COUTURE Thomas: Entretiens d'atelier, Paris 1868

ÁP Jan: Grafika brat í Barvitijs, in: Hollar XV, 1939, 57-67

Dílo, 1924-5, r. XVIII, 70sq

DRAGOUN Zden k / VA OUS Petr (ed.): Národní památkový ústav územní odborné pracovišt v hlavním m st Praze, výro ní zpráva 2005

Erinnerungen LXXVIII, 1859, 58

FINK Lois Marie: American Artists at the Nineteenth-Century Paris Salons, Washington, D.C. 1990

FRICZ Joseph / LEGER Louis: La Bohême historique, pittoresque et littéraire, Paris 1867

GRIMAULT Henri (ed.): Cernay, une étape pour les paysagistes de Barbizon (kat. výst.), 25 octobre – 11 novembre 1997, Cernay-la-Ville 1997

H. E.: Gustave Jundt, Paris 1884

HARLAS F. X.: eské um ní, Malí ství, Praha 1908

HERAIN Karel: Viktor Barvitijs, in: Topi v sborník XII, 1924-1925, 44-46

HOLE KOVÁ Kate ina: Kalendá a jeho vizuální aspekty v eských zemích 19. století (diplomová práce na Filozofické fakult Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009

HRUBEŠ Josef / HRUBEŠOVÁ Eva: Pražské domy vypráv jí, Praha 2000

- JIRÁNEK Miloš: Jubilejní výstava Krasoumné Jednoty v Praze r. 1908, in: Volné Směry XII, 239
- JIŘÍK F. X.: Vývoj malířství českého ve stol. XIX., Praha 1909
- JIŘÍK František Xaver: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, čestí mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitius (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dům hlav. Města Prahy, červen – červenec 1925
- KLUMPKE Anna: Rosa Bonheur, sa vie, son oeuvre, Paris 1909
- Kolektiv autor : Pavilon, Rekonstrukce Pavilonu v Havlíkových sadech, Praha 2010
- KRAMÁŘ Vincenc: Victor Barvitius, Place de la Concorde, in: Umělecké poklady české, 1915, 72sq.
- KUBÍČKOVÁ Jarmila: Na okraj výstavy českého umění XIX. a XX. století v Belvederu, in: Umění Štenc, 1945, r. XVII, č. 3-4, 149sq
- Květy III, 1868, 22. 10. 1868, č. 43, 342
- Květy IV, č. 44, 4. 11. 1869, 351
- Lidové noviny, 5. 7. 1942, ročník 50, 6
- LORIŠ Jan: Jan Neruda jako kritik výtvarného umění, in: Volné směry XXXVI, 1940-1, 104-118
- MACEK A.: Josef Mánes – Život na panském sídle, 15 akvarelů, Praha 1856
- MACCHI Giulio: D'Ingres à Cézanne Le XIX^e siècle dans les collections du Musée du Petit Palais, Paris 1998
- MÁDL Karel Boromejský: Padesát let českého výtvarného umění, 1848-1898, in: Památník české Akademie vyd. na oslavu panovníckého jubilea císaře Fr. Jos. I., Praha 1898, 26
- MÁDL Karel Boromejský: Souborná výstava Viktora Barvitia v Rudolfinu, in: Zlatá Praha, 1915, r. XXXII, č. 3, 25. 6. 1915, 452sq
- MÁDL Karel Boromejský: V. Barvitius, in: Národní Listy, č. 176, 27. 6. 1915, 9
- MARTIAL Adolphe Potemont: Lettre illustrée sur le Salon de 1865, Paris 1865
- MOKRÝ František Vitezslav.: Výstavy v nové republice, in: Salon, 1939, r. XVIII, č. 1, 22
- MÜLLEROVÁ Vera: Vila Gröbe, p. 58, Havlíkovy sady, Praha 2 – Vinohrady. Inventarizace historických prvků, Praha 2003
- MŽYKOVÁ Marie: Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, in: Památky a příroda 10, 1985, 84
- Národní Listy, č. 179, 1. 7. 1925, 4sq
- Národní Listy, č. 189, 11. 7. 1911, 2

- NOLL Jindřich: Vojtěch Lanna a dvě bubenešské vily, in: Michal TRYML (ed.): Kniha o Bubení, Praha 2004, nepag
- NOVÁK Arne: Viktor Barvitijs, in: Lidové Noviny, 28. 3. 1934, 9
- OTTINGER Bénédicte: Thomas Couture 1815-1879. Portraits d'une époque, Paris 2003
- OTTINGER Bénédicte: Thomas Couture et l'Amérique, in: La revue du Musée d'Orsay, n° 26, Paris 2008, 35
- PARINAUD André: Les peintres et leur école Barbizon, les origines de l'impressionnisme, Paris 1994
- PEŘEK Jaromír: Josef Navrátil, Praha 1940
- PEŘEK Jaromír: Josef Navrátil, Praha 1940
- PEŠEK J. / HOJDA Z.: Prager Palais, München 1994
- PHILIPON Charles: Dessin du mois de mars, in: La Caricature, n. 187, 5. 6. 1834
- POCHE Emanuel (ed.): Praha národního obrození, Praha 1980
- Pokrok, . 355, 23. 12. 1876, 4
- Politik, 1864. Abendblatt zu Nr. 95, 6. 4. 1864
- Politik, Nr. 154., 6. 6. 1863
- PRAHL Roman: Asyl milovníka umění, in: Villa Lanna – Antika a Praha 1872, Praha 1994, 63-72
- PRAHL Roman: Obrazy z pražské společnosti 60. let 19. století, in: Msto v české kultu e 19. století, Národní galerie v Praze 1983, 211-226
- PRAHL Roman: Pro (ne)vystavovali čeští umělci v Praze 19. století?, in: Komunikace a izolace v české kultu e 19. století, Praha 2002, 177-189
- REITHAROVÁ Eva: čeští realisté 19. století, in: Výtvarná kultura, 1979, . 2, 55sq
- Rodinná kronika I, . 10, 1862, 121
- ROCHE François G.: La Vallée de Chevreuse en 1900... à travers les cartes postales I, Paris 1997
- ROCHE François G.: La Vallée de Chevreuse en 1900... à travers les cartes postales II, Paris 1997
- ROCHE François G.: La Vallée de Chevreuse en 1900... à travers les cartes postales III, Paris 1997
- RYŠAVÝ Rudolf: Jak jsem se stal obchodníkem s obrazy aneb Knihy versus obrazy (10:0 pro obrazy), Praha 1947
- SEKYRKA Tomáš: Malíř a úředník Viktor Barvitijs, in: Opomíjení a neoblíbení v české kultu e 19. století, Praha 2007, 180-185

SCHUBERT Philippe / SCHUBERT France: Les peintres de la Vallée de Chevreuse, Vallées de la Bièvre, de l'Yvette, et de Vaux-de-Cernay, Paris 2001

Sv tozor 1868, Obrazová příloha k 29. čísle, za str. 288, 288 (b)

Sv tozor 1870, r. IV, . 15, 120

Sv tozor 1872, . 18, 2. 5. 1872, 211sq

Sv tozor 1890, r. XXIV, . 23, 276

Sv tozor II, 1868, 429

ŠTECH Václav Vilém / SLÁNSKÝ Bohuslav / HNÍZDO Vladimír: Navrátil – Jirny, Praha 1958

ŠTECH Václav Vilém: Z obrazárny Pražského hradu, in: Umění Štenc VI, 1933, 279-284

Topič v sborník, 1914/1915, Praha 1914, r. II, 549

TYRŠ Miroslav: Umělecká výstava na Žofíně, in: Sv tozor 1872, . 18, 2. 5. 1872, 211sq

Umělecké výstavy v Praze, in: Tribuna, 1925, r. VII, . 143, 1sq

VOLAVKA Vojtěch: České malířství v Moderní galerii, in: Umění Štenc X, 1937, 81-83

VOLAVKA Vojtěch: čtvrtstoletí Moderní galerie, in: Umění Štenc, 1931, 141-156

VOLAVKOVÁ Hana: Viktor Barvitius, in: Salon, 1934, r. 13, . 7, 12-15 a 41.

Volné směry, 1898, r. II, 418

Výtvarná práce, 1960, r. VIII, . 2, 5

WIRTH Zdeněk: Antonín Barvitius, in: Umění Štenc IV, 1931, 296-308

WIRTH Zdeněk: Praha v obrazech pět století, Praha 1932

ZAP Karel Vladislav (ed.): česko-moravská kronika, Praha 1868

Zlatá Praha 1917, r. XXXIV, . 20, 14. 2. 1917, 239sq

Zlatá Praha 1917, r. XXXIV, . 29, 18. 4. 1917, 348

Zlatá Praha 1918, r. XXXV, . 37, 12. 6. 1918, 444

Zlatá Praha XXX, . 31, 11. 4. 1913, 370

Zlatá Praha, 1893, r. X, . 40, 480

Zlatá Praha, 1916, r. XXXIII, . 13, 29. 12. 1915, 155

Zlatá Praha, 1917, r. XXXIV, . 24, 14. 3. 1917, 287sq

Zlatá Praha, 1917, r. XXXIV, . 36, 6. 6. 1917, 432

Zlatá Praha, 1917, r. XXXIV, . 39, 27. 6. 1917, 468

Zlatá Praha, 1917, r. XXXIV, . 45, 8. 8. 1917, 540

Zlatá Praha, 1918, r. XXXV, . 42, 17. 7. 1918, 504

Zlatá Praha, 1918, r. XXXV, . 43-44, 16. 7. 1919, 352

ŽÁKAVEC František: K výstav „Francie v obrazech českých malířů“, in: Umění Štenc, 1931, 369-384

ŽÁKAVEC František: K výstav „Francie v obrazech českých malířů“, in: Umění Štenc 1931, 369-371

Barvitiova odborná literatura v oboru muzejnickém a umleckohistorickém

BARVITIUS Victor: Malerei und Plastik der Neuzeit, in: Die österr.-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien 1895, 385-432

BARVITIUS Victor: Prvních 25 let pod vznešeným protektorátem Jeho císař. Výsosti nejjasnějšího pana arcivévody Ludvíka Salvatora z Toskany stojícího Spolku sv. Lukáše v Praze, Praha 1896

BARVITIUS Viktor: Die ersten 25 Jahre des St. Lucas Vereines in Prag, Prag 1896

BARVITIUS Viktor: Katalog Obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze, Praha 1889

8. Seznam vyobrazení

1. Viktor Barvitiús: Podobizna Adolfa Kosárka, 1853, tužka, papír, 11,2 x 14 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
2. Viktor Barvitiús: Podobizna malí e Hugo Ullika, kolem roku 1860, olej, plátno na lepence, rozm ry nevedeny. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitiús, Praha 1959, 5.
3. Viktor Barvitiús: Podobizna eského malí e Petra Maixnera, kolem roku 1860, olej, plátno, 21,3 x 28 cm. Foto: archiv prof. PhDr. Romana Prahla, CSc.
4. Viktor Barvitiús: Smrt Jana Lucemburského v bitv u Kres áku, tužka, papír, 10 x 16 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
5. Viktor Barvitiús: Bitva u Kres áku (Jan Lucemburský v bitv u Kres áku), 1860, olej, plátno, 124 x 165,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
6. Viktor Barvitiús: B etislav a Jitka, 1862, olej, plátno, 115 x 122 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
7. Viktor Barvitiús: Král Jan, jeho syn Karel a Polský král Kazimír zav eli v né p átelství p ed rakví Kazimírovy nev sty Markéty 1341 (ilustrace druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), po átek 60. let 19. století, pero, papír, rozm ry nevedeny. Reprodukce z knihy: Karel Vladislav ZAP (ed.): esko-moravská kronika, Praha 1868, col. 185sq.
8. Viktor Barvitiús: Korunova ní hody krále Karla na Novém tržišti u sv. Havla ve V tším m st Pražském 2. zá í 1347 (ilustrace druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), po átek 60. let 19. století, pero, papír, rozm ry nevedeny. Reprodukce z knihy: Karel Vladislav ZAP (ed.): esko-moravská kronika, Praha 1868, col. 235sq.
9. Viktor Barvitiús: Karel vydal na sn mu zakladací list vysokých škol Pražských 7. dubna 1348 (ilustrace druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), po átek 60. let

19. století, pero, papír, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Karel Vladislav ZAP (ed.): esko-moravská kronika, Praha 1868, col. 249sq.
10. Viktor Barvitijs: V chrám (přípravná kresebná studie k ilustraci druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), počátkem 60. let 19. století, tužka, papír, 15 x 18 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
11. Viktor Barvitijs: Angelo z Florencie představuje Karlovi Colu di Rienzo 1350 (ilustrace druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), počátkem 60. let 19. století, pero, papír, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Karel Vladislav ZAP (ed.): esko-moravská kronika, Praha 1868, col. 281sq.
12. Viktor Barvitijs: Titulární studie mužských postav (přípravná kresebná studie k ilustraci druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), počátkem 60. let 19. století, tužka, papír, 19,9 x 34 cm Národní galerie v Praze. Foto: autor.
13. Viktor Barvitijs: Císař Karel Pančevský ze Smojna pod Žampachem oběsiti kázal 1355 (ilustrace druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), počátkem 60. let 19. století, pero, papír, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Karel Vladislav ZAP (ed.): esko-moravská kronika, Praha 1868, col. 319sq.
14. Viktor Barvitijs: Karel staví zeď na Petříně za času velikého hladu 1361 (ilustrace druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), počátkem 60. let 19. století, pero, papír, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Karel Vladislav ZAP (ed.): esko-moravská kronika, Praha 1868, col. 345sq.
15. Viktor Barvitijs: Purkrabí Loketský odevzdává Karlovarským list císaře Karla, kterým mu státních práv jim uděluje 1370 (ilustrace druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), počátkem 60. let 19. století, pero, papír, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Karel Vladislav ZAP (ed.): esko-moravská kronika, Praha 1868, col. 385sq.
16. Viktor Barvitijs: Braniborsko od Karla jeho synem, bratrovi a téhož synem slavně v léno dáno jest (ilustrace druhého dílu Zapovy eskomoravské kroniky), počátkem 60.

- let 19. století, pero, papír, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Karel Vladislav ZAP (ed.): Česko-moravská kronika, Praha 1868, col. 407sq.
17. Viktor Barvitius: Za dešť (Deštivé počasí), 1856, olej, plátno, 44 x 71 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
18. Viktor Barvitius: Prokopské údolí, 1856, tužka, tónový papír, 24,6 x 34,7 cm.
Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitius, Praha 1938, 10.
19. Viktor Barvitius: Formanský povoz, 1856, olej, plátno, 57 x 78,5 cm. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitius, Praha 1938, 13
20. Viktor Barvitius: Formanský povoz, 1868, dřevoryt, rozměry neuvedeny. Reprodukce z periodika: Květy III, 1868, 325.
21. Viktor Barvitius: Odchod z rodného domu (Student se loučí s domovem otcovským), 1857, olej, plátno, 34 x 51 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
22. Viktor Barvitius: Dívka s panenkou – studie k obrazu Šťastný ve věku, před 1859, olej, plátno na lepence, 15 x 26 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
23. Viktor Barvitius: Dívka s rozpaženými rukama, kolem roku 1859, olej, plátno na lepence, 21 x 29 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
24. Viktor Barvitius: Tančící dívka – studie k malbě Dívka s rozpaženými rukama, 1859, tužka, papír, 13 x 19,3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
25. Viktor Barvitius: Terezie Ullmannová, roz. Barvitiová - studie k obrazu Šťastný ve věku, 1859, olej, plátno, 17 x 35 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
26. Viktor Barvitius: Zábava na ledě (Na ledě), 1861-1863, olej, plátno, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitius, Praha 1938, 41.

27. Viktor Barvitijs: Figurální studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863, olej, plátno, 19 x 28 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
28. Viktor Barvitijs: Dívka s bruslemi – studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863, olej, plátno, 15 x 32 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
29. Viktor Barvitijs: Stojící muž se šátkem - studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863, olej, plátno na lepence, 15 x 34 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
30. Viktor Barvitijs: Na led – přípravná kresba k obrazu Zábava na led , 1861, tužka, papír, 21,4 x 30,3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
31. Viktor Barvitijs: Dvě paní na saních – studie k obrazu Zábava na led , 1861-1863, olej, plátno na lepence, 28 x 30 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
32. Viktor Barvitijs: Zimní krajina, po átek 60. let 19. století, olej, plátno, 33 x 65 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
33. Viktor Barvitijs: Na led , po átek 60. let 19. století, olej, plátno fixované na kartonu, 20 x 25 cm. Reprodukce z aukčního katalogu: Dorotheum. Umění a starožitnosti, Art and Antique, 6. 3. 2010, Marriott Prague hotel, Praha 2010, 15.
34. Viktor Barvitijs: Útek - Figurální výjev, po átek 60. let 19. století, olej, plátno, 18 x 25,5 cm, soukromá sbírka. Foto: www.artplus.cz.
35. Viktor Barvitijs: Žena u okna, první polovina 60. let 19. století, olej, plátno, 27,3 x 44 cm, Oblastní galerie Liberec. Foto: archiv Oblastní galerie Liberec.
36. Viktor Barvitijs: Poutí ve Hvězdě (Slavnost ve Hvězdě), studie, 1860-1861, olej, plátno, 21 x 41,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
37. Viktor Barvitijs: Čtvrtek ve Stromovce, 1865, olej, plátno, 63 x 101 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.

38. Viktor Barvitijs: Krá eující pár – studie (Studie k obrazu tvrtek ve Stromovce), tuška, žlutavý papír, 16,3 x 28,9 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
39. Viktor Barvitijs: tvrtek ve Stromovce, studie, 1864 – 1865, olej, plátno, 21,5 x 34,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
40. Viktor Barvitijs: Z ulice (Pouli ní scéna), 1864, olej, plátno, 29,5 x 38,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
41. Viktor Barvitijs: Studie k obrazu P ed sm nárnou, 1864, tuška, papír, 22 x 31,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
42. Viktor Barvitijs: Studie k obrazu P ed sm nárnou, 1864, akvarel, papír, 18,8 x 30,1 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
43. Viktor Barvitijs: Na mizin (P ed sm nárnou), 1864, olej, plátno, rozm ry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, Praha 1959, 8.
44. Viktor Barvitijs: Krajina u Cernay – la – ville, 1865, olej, plátno, 22,3 x 37,5 cm, Oblastní galerie Liberec. Foto: archiv Oblastní galerie Liberec.
45. Viktor Barvitijs: Úvoz v Cernay-la-Ville, 1865, olej, plátno, 27 x 31 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
46. Viktor Barvitijs: Krajina u Cernay – la – ville, 1865, olej, plátno, rozm ry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, Praha 1959, 21.
47. Viktor Barvitijs: Orající sedlák (Krajina z okolí Cernay-la-Ville), 1865, olej, lepenka, 17 x 30 cm, Oblastní galerie Liberec. Foto: archiv Oblastní galerie Liberec.
48. Viktor Barvitijs: Studie francouzského potahu z Cernay-la-Ville (Kára – studie z pa řžského pobytu), 1865, tuška, papír, 27,2 x 40,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.

49. Viktor Barvitijs: Selský d m v Cernay-la-Ville, 1865, olej, lepenka, 24,5 x 31 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
50. Viktor Barvitijs: Studie z p ístavu, 1865, olej, d evo, 17,5 x 36,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
51. Viktor Barvitijs: Trh na nám stí ve Fournais, 1865, olej, plátno, 33 x 46 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
52. Viktor Barvitijs: Place de la Concorde, 1866, olej, plátno, 76,2 x 152,4 cm, soukromá sbírka. Foto: www.reprodart.com.
53. Viktor Barvitijs: Place de la Concorde v Pa íži, studie, 1866, olej, d evo, 20 x 31,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
54. Viktor Barvitijs: La Place de la Concorde v Pa íži, 1866, tužka, kvaš, tónový papír, 20 x 36,5 cm. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malí Viktor Barvitijs, Praha 1938, 75.
55. Viktor Barvitijs: Ruma i, 1866-1867, olej, plátno, 42,5 x 72 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
56. Viktor Barvitijs: Ruma i, 1866, tužka, papír, rozm ry neuvedeny.
Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, Praha 1959, 19.
57. Viktor Barvitijs: Studie k obrazu, 1865, tužka, papír, 25 x 36,6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
58. Honoré Daumier: Liberté de la presse (Svoboda tisku), 1834, litografie, rozm ry neuvedeny. Foto: www.reprodart.com.
59. Viktor Barvitijs: Komedianti, 1865-1867, olej, plátno, 28,5 x 35,5 cm. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malí Viktor Barvitijs, Praha 1938, 61.

60. Viktor Barvitijs: Stará žena s papouškem, 1869, zinkografie dle obrazu téhož názvu z roku 1867, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, Praha 1959, 18.
61. Viktor Barvitijs: Íšník z hotelu Buisson, 1867, tužka, papír, 22,5 x 30,7 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
62. Thomas Couture: Paul Barroilhet, 1849, olej, plátno, 54,6 x 96,5 cm, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass. Reprodukce z knihy: Albert BOIME: Thomas Couture and the eclectic vision, Yale University press, New Haven and London, 1980, 403.
63. Armand-Dumaresq: Paul Barroilhet, kolem roku 1849, lept dle Coutureova portrétu Paula Barroilheta z roku 1849, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: BERTAUTS-COUTURE: Thomas Couture (1816-1879) sa vie, son oeuvre, son caractère, ses idées, sa méthode par lui-même et par son petit-fils, préface de Camille Mauclair, Paris 1932, 48.
64. Thomas Couture: Studie k nástrojným malbám, kolem roku 1857, černá křída, papír, rozměry neuvedeny, soukromá sbírka, Copenhagen. Reprodukce z knihy: Albert BOIME: Thomas Couture and the eclectic vision, Yale University press, New Haven and London, 1980, 536.
65. Viktor Barvitijs: Před výkladní skříní, 1866, olej, plátno, 24,5 x 32,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
66. Viktor Barvitijs: Zkouška koní v Paříži (Trh na koně v Paříži), 1867, olej, plátno, 86,5 x 154 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
67. Viktor Barvitijs: Francouzské povozy okolí Paříže (kresebný záznam obrazu Zkouška koní v Paříži), 1875, tužka, zahradní papír, 14,7 x 23,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
68. Viktor Barvitijs: Zkouška koní v Paříži, studie, 1867, olej, plátno, 27 x 35 cm. Reprodukce z knihy: Šárka BRÁHOVÁ (ed.): Realismus v české malbě 19. století

(kat. výst.), Městské muzeum a galerie v Hlinsku ve spolupráci s Národní galerií v Praze, Hlinsko 1999, nepag.

69. Rosa Bonheur: Marché aux chevaux (Trh na koně), 1853, olej, plátno, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: www.reprodart.com.
70. Rosa Bonheur: Muž s koněm – studie k obrazu Marché aux chevaux (Trh na koně), po roce 1850, tužka, bílá křída, hnědý papír, 22 x 27 cm, Documentation de Musée d'Orsay, Paris. Foto: autor.
71. Jules Jacques Veyrassat: Marché de chevaux (Trh na koně), 60. léta 19. století, tužka, papír, rozměry neuvedeny, Louvre, oddělení grafických sbírek. Foto: www.culture.gouv.fr.
72. Jules Jacques Veyrassat: Le bain des chevaux derrière Notre-Dame de Paris (Koupání koní za kostelem Notre-Dame v Paříži), 1864, olej, plátno, rozměry neuvedeny. Foto: archiv Documentation de Musée d'Orsay, Paris.
73. Viktor Barvitijs: Květinový trh v Paříži, 1867, olej, plátno, 58,4 x 80 cm, soukromá sbírka. Foto: www.artfact.com.
74. Viktor Barvitijs: La promenade en fiacre (Projížďka drožkou), 1865-1867, olej, dřevěná deska, 16 x 22 cm, soukromá sbírka. Foto: archiv Documentation de Musée d'Orsay, Paris.
75. Viktor Barvitijs: Les quais (Nábřeží), 1867, olej, karton, 21 x 30 cm, soukromá sbírka. Foto: archiv Documentation de Musée d'Orsay, Paris.
76. Viktor Barvitijs: Kuchařka, 1867, olej, dřevěná deska, 14,2 x 19,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, Praha 1959, 20.
77. Théodule Ribot: Les Plumeurs (Oškubávací) / les Petits Cuisiniers (Malí Kuchaři) / les Cuisiniers (Kuchaři), 1862, olej, plátno, 63 x 75 cm, Glasgow Museums. Foto: www.reprodart.com.

78. Adolphe Potemont Martial: kresba z „Lettre illustrée sur le Salon de 1865“, 1865, tužka, papír, 5 x 7 cm, Bibliothèque nationale de France. Foto: autor.
79. Théodule Ribot: Les éplucheurs (Škrabaři), 1863, litografie, 23 x 32 cm. Reprodukce z knihy: F. PIZZORNI (ed.): T. Ribot, „Le maître de Colombes“ 1823-1891 (kat. výst.), 20 novembre 1991 – 15 février 1992, Musée municipal d'art et d'histoire de Colombes, 13.
80. Thomas Couture: Le procès de Pierrot (Pierrot u soudu), 1863, dřevoryt dle černobílé křídové kresby, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Albert BOIME: Thomas Couture and the eclectic vision, Yale University press, New Haven and London, 1980, 318.
81. Viktor Barvitius: Stařec u stolu, 1865-1867, olej, plátno, 43,5 x 58 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
82. Honoré Daumier: Tout est perdu! Fors la caisse (Vše ztraceno! Až na pokladnici), 1848, litografie, rozměry neuvedeny. Foto: www.davidrumsey.com.
83. Honoré Daumier: Les Divorceuses (Rozvádějící se), 1848, litografie, rozměry neuvedeny. Foto: www.reprodart.com.
84. Honoré Daumier: Ecce Homo, 1849-1852, olej, plátno, 130 x 163 cm, Museum Folkwang, Essen. Foto: www.reprodart.com.
85. Viktor Barvitius: Karneval, 1866-1867, olej, akryl, tužka, karton na plátně, 59 x 67 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
86. Viktor Barvitius: Studie k maškarnímu plesu, 1865-1867, pero, papír (lavírováno tintou), 14,5 x 20 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
87. Viktor Barvitius: Stará žena s papouškem, 1867, olej, plátno, 66 x 81 cm, soukromá sbírka. Foto: www.artprice.com.

88. Viktor Barvitijs: Podobizna matky, tužka, hnědý papír, 10,3 x 11,4 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
89. Viktor Barvitijs: Studie ženy v epici, 1865, tužka, karton, 16,2 x 22,8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
90. Viktor Barvitijs: Mme Ware (Studie sedící dámy), 1867, tužka, světle šedý papír, 23,3 x 30,8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
91. Viktor Barvitijs: Podobizna sl. Viktorinové, 1867, tužka, papír, 22,3 x 30,7 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
92. Viktor Barvitijs: Podobizna Mme Ware, 1867, tužka, světle šedý papír, 22,4 x 30,6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
93. Viktor Barvitijs: Švanda Dudák, kolem roku 1867, olej, plátno, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitijs, Praha 1938, 94.
94. Viktor Barvitijs: Švanda Dudák, 1867, zinkografie, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitijs, Praha 1938, 95.
95. Pastýř pískající na šalmaj (Dudák), konec 50. let 19. století, olej, plátno, 21 x 36 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
96. Antonín Gareis ml.: Švanda dudák, 1868, pero, papír, rozměry neuvedeny. Reprodukce z periodika: Světový tožor, . 29, 17. 7. 1868, příloha za stranou 288.
97. Viktor Barvitijs: Vzbouření tyrolských sedláků proti císařským úředníkům, odstranění ozdob z kostelů, tužka, pero, pauzovací papír, 11,5 x 17,6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
98. Viktor Barvitijs: Jezdci na koních (kresba pro časopis Květy), 1868, pero, papír, rozměry neuvedeny. Reprodukce z periodika: Květy III, . 24, 12. 6. 1868, 188.

99. Viktor Barvitiu: Pr vod u stavenišť Národního divadla (kresba pro časopis Kv ty), 1868, pero, papír, rozm ry nevedeny. Reprodukce z periodika: Kv ty III, . 24, 12. 6. 1868, 188.
100. Viktor Barvitiu: Odpolední slavnost na Letné (kresba pro časopis Kv ty), 1868, pero, papír, rozm ry nevedeny. Reprodukce z periodika: Kv ty III, . 32, 6. 8. 1868, 252.
101. Viktor Barvitiu: Slavnost ve Hv zd (kresba pro časopis Kv ty), 1868, pero, papír, rozm ry nevedeny. Reprodukce z periodika: Kv ty III, . 29, 16. 7. 1868, 229.
102. Viktor Barvitiu: Návrh dekorace pro domácí divadlo: „K domácímu divadlu. (na Konopišti nebo v K imicích.)“, kolem roku 1886, kvaš, papír, 16,3 x 22,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
103. Gustav Jundt: Les îles du Rhin (Ostrov na Rýnu), 1869, grafika dle Jundtova obrazu, 23,2 x 31,8 cm. Foto: www.drawingsandprints.com.
104. Viktor Barvitiu: Zámek Konopišt , 1868, olej, lepenka, 26 x 47 cm, Muzeum um ní Olomouc. Foto: archiv Muzea um ní Olomouc.
105. Viktor Barvitiu: H eb inec na Konopišti (studie), kolem roku 1868, olej, plátno, 17 x 29 cm. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malí Viktor Barvitiu, Praha 1938, 109.
106. Viktor Barvitiu: Ko ský trh v Benešov (Trh na kon v eském venkovském m st), studie, kolem roku 1868, olej, plátno, 26 x 45 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malí Viktor Barvitiu, Praha 1938, 105.
107. Viktor Barvitiu: erný k , druhá polovina 50. let 19. století, olej, papír na lepence, 21,5 x 28,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
108. Viktor Barvitiu: Z Ezopových bajek, kolem roku 1868, olej, plátno, 30 x 65 cm, soukromá sbírka. Foto: www.artplus.cz.

109. Rosa Bonheur: Des chevaux se battent (Peroucí se kon), uhel, šedý papír, rozm ry neuvedeny, Musée du Louvre. Reprodukce z knihy: Anna KLUMPKE: Rosa Bonheur, sa vie, son oeuvre, Paris 1909, 19.
110. Viktor Barvitijs: Vojenský tábor, 1869, olej, d evo, 21 x 31,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
111. Viktor Barvitijs: Vyjíž ka, kolem roku 1870, olej, plátno, 27 x 35,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malí Viktor Barvitijs, Praha 1938, 111.
112. Viktor Barvitijs: Odjezd, kolem roku 1870, olej, plátno, 17 x 30 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, Praha 1959, nepag.
113. Viktor Barvitijs: Panský hon, po roce 1870, olej, d evo, 20 x 35 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
114. Viktor Barvitijs: Park na b ehú jezera, kolem roku 1870, olej, d evo, 38 x 65 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
115. Viktor Barvitijs: Plavba, 1871-1872, nást nná malba v lunet p ízemní zahradní verandy Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
116. Viktor Barvitijs: Hornictví, 1871-1872, nást nná malba v lunet p ízemní zahradní verandy Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
117. Viktor Barvitijs: Stavitelství, 1871-1872, nást nná malba v lunet p ízemní zahradní verandy Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
118. Viktor Barvitijs: Architektura, 1871-1872, nást nná malba v lunet patrové zahradní verandy Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.

119. Viktor Barvitius: Malí ství, 1871-1872, nástenná malba v lunetě patrové zahradní verandy Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
120. Josef Mánes: Malí ství, XII. akvarel cyklu „Život na panském sídle“, 1856, pero, akvarel, pauzovací papír, 9,4 x 13,2 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: A. MACEK: Josef Mánes – Život na panském sídle, 15 akvarelů, Praha 1856, nepag.
121. Josef Navrátil: Umění před polovinou 19. století, nástenná malba v supraportu „Alpského pokoje“ na zámku v Jirnech (tempera). Reprodukce z knihy: Václav Vilém ŠTECH / Bohuslav SLÁNSKÝ / Vladimír HNÍZDO: Navrátil – Jirny, Praha 1958, 46.
122. Viktor Barvitius: Socha ství, 1871-1872, nástenná malba v lunetě patrové zahradní verandy Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
123. Viktor Barvitius: Výjev s deskými postavami, 1871-1872, nástenná malba nad vstupem do Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
124. Viktor Barvitius: Alegorie stavitelství, uhlí, papír fixovaný na plátno, 63 x 208 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z aukčního katalogu: Dorotheum. Umění a starožitnosti, Art and Antique, 31. 5. 2008, Kongresový sál NB, Praha 2008, 64.
125. Viktor Barvitius: Návrh k nástenné malbě ve vile Lanny v Praze, 1871, tužka, pero, akvarel, karton, 10,2 x 19,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
126. Viktor Barvitius: Návrh k nástenné malbě ve vile Lanny v Praze, 1871, tužka, pero, akvarel, karton, 10,2 x 19,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
127. Viktor Barvitius: Návrh k nástenné malbě ve vile Lanny v Praze, 1871, tužka, pero, akvarel, karton, 29,9 x 46,2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.

128. Viktor Barvitijs: Návrh k nástenné malbě ve vile Lanny v Praze, detail z celku, 1871, tužka, pero, akvarel, karton, 29,7 x 46,6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
129. Viktor Barvitijs (?): Putto vítajícího svého hosta, 1872, nástenná malba v Dionýsově salónu Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
130. Josef Mánes: Loučení, IV. akvarel cyklu „Život na panském sídle“, 1856, pero, akvarel, pauzovací papír, 13 x 14,2 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: A. MACEK: Josef Mánes – Život na panském sídle, 15 akvarelů, Praha 1856, nepag.
131. Viktor Barvitijs (?): Zobrazení Lannovy vily, 1872, olej, dřevěný panel nade dveřmi v Dionýsově salónu Lannovy vily v Praze. Foto: autor.
132. Josef Mánes: Hostina, XIII. akvarel cyklu „Život na panském sídle“, 1856, pero, akvarel, pauzovací papír, 14,2 x 30 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: A. MACEK: Josef Mánes – Život na panském sídle, 15 akvarelů, Praha 1856, nepag.
133. Viktor Barvitijs (?): Afrodita objevuje mrtvého Adonida, 1872, nástenná malba v Afroditině salónu Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
134. Viktor Barvitijs (?): Veduta s jelenem v říši, 1872, nástenná malba v Afroditině salónu Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
135. Viktor Barvitijs: Štvanice na jelena, 1855, tužka, zahradní papír, 33,2 x 46,9 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
136. Viktor Barvitijs (?): Zrození Venuše, 1872, nástenná malba v Afroditině salónu Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
137. Viktor Barvitijs (?): Příroda, 1872, nástenná malba v Afroditině salónu Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.

138. Viktor Barvitijs (?): Civilizace, 1872, nástenná malba v Afroditině salónu Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
139. Viktor Barvitijs (?): Tančící putti, 1872, olej, dřevěný panel nade dveřmi v Dionýsově salónu Lannovy vily v Praze. Foto: autor.
140. Viktor Barvitijs (?): Apollón zabíjející Pythóna v Delfách, 1872, nástenná malba v Apollónově salónu Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
141. Viktor Barvitijs (?): Apollón koncertuje mezi thesalskými venkovany, 1872, nástenná malba v Apollónově salónu Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
142. Viktor Barvitijs (?): Promenáda pod stromy, 1873, nástenná malba v kulturním sále Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
143. Žánrový výjev, 1873, nástenná malba v kulturním sále Lannovy vily v Praze (mastná tempera na kletované omítce). Foto: autor.
144. Viktor Barvitijs: Návrh na výzdobu Schebkovy vily v Praze - luneta číslo VI., 1875, akvarel, kvaš, papír, 16 x 32 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
145. Thomas Couture: Etude d'homme (Studie muže), 1854, olej, plátno, 80 x 111 cm, Musée départemental de l'Oise, Beauvais. Reprodukce z knihy: Albert BOIME: Thomas Couture and the eclectic vision, Yale University press, New Haven and London, 1980, 237.
146. Viktor Barvitijs: Návrh na výzdobu Schebkovy vily v Praze - luneta číslo II., 1875, akvarel, kvaš, papír, 16 x 32 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
147. Viktor Barvitijs: Návrh na výzdobu Schebkovy vily v Praze - luneta číslo IV., 1875, akvarel, kvaš, papír, 16 x 32 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.

148. Viktor Barvitijs: P íb h prarodi barona Šebka - luneta íslo I., 1875, nást nná malba v lunetovém sále Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
149. Viktor Barvitijs: P íb h prarodi barona Šebka - luneta íslo II., 1875, nást nná malba v lunetovém sále Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
150. Viktor Barvitijs: P íb h prarodi barona Šebka - luneta íslo IV., 1875, nást nná malba v lunetovém sále Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
151. Viktor Barvitijs: P íb h prarodi barona Šebka - luneta íslo V., 1875, nást nná malba v lunetovém sále Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
152. Viktor Barvitijs: P íb h prarodi barona Šebka - luneta íslo VI., 1875, nást nná malba v lunetovém sále Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
153. Viktor Barvitijs: P íb h prarodi barona Šebka - luneta íslo VII., 1875, nást nná malba v lunetovém sále Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
154. Viktor Barvitijs: P íb h prarodi barona Šebka - luneta íslo VIII., 1875, nást nná malba v lunetovém sále Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
155. Viktor Barvitijs: P íb h prarodi barona Šebka - luneta íslo IX., 1875, nást nná malba v lunetovém sále Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
156. Viktor Barvitijs: P íb h prarodi barona Šebka - luneta íslo X., 1875, nást nná malba v lunetovém sále Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
157. Lunetový sál s kazetovým stropem a malbou v pompejském duchu, 1875, první patro Šebkova paláce v Praze. Foto: autor.
158. Viktor Barvitijs (?): Malby v pompejském stylu, 1875, nást nná malba v schodiš ovém prostoru Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.

159. Viktor Barvitijs (?): Olympijský panteon, 1875, nástenná malba v schodišovém prostoru Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
160. Viktor Barvitijs (?): Alegorie Umění, 1875, nástenná malba v schodišovém prostoru Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
161. Viktor Barvitijs (?): Věda, 1875, nástenná malba v schodišovém prostoru Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
162. Viktor Barvitijs (?): Věda, 1875, nástenná malba v schodišovém prostoru Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
163. Viktor Barvitijs: Alegorická kompozice, po roce 1865, tužka, papír, 23,5 x 31 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
164. Antikizující malba, 1875, nástenná malba v přízemním vestibulu Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
165. Viktor Barvitijs (?): Žánrový výjev s dětskými postavami, 1875, nástenná malba v přízemním schodišovém prostoru Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
166. Viktor Barvitijs (?): Vinobraní, 1875, nástenná malba v přízemním schodišovém prostoru Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
167. Antikizující malba, 1875, nástenná malba oběžné arkádové chodby prvního patra Šebkova paláce v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
168. Viktor Barvitijs: Krajina s figurální stafáží I. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871, olej, měřítko 85 x 142 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
169. Viktor Barvitijs: Krajina s figurální stafáží III. (výzdoba Lannovy vily), po roce 1871, olej, měřítko 55 x 120 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz

170. Franz Kugler: Diptych s vyobrazením lovecké a pijácké scény s putti, 1871, nástenná malba ve vlysu korunní římsy na jižní fasád Gröbeho vily (štuk, technika all secco). Foto: autor.
171. Franz Kugler: Triptych s bukolickou scénou s hrajícími putti, 1871, nástenná malba ve vlysu korunní římsy na severní fasád Gröbeho vily (štuk, technika all secco). Foto: autor.
172. Franz Kugler (?): Putti s nápisem „Mauritius Groebe“, 1871, nástenná malba ve vlysu korunní římsy na východní fasád Gröbeho vily (štuk, technika all secco). Foto: autor.
173. Franz Kugler (?): Putti ve scéně vinobraní, 1871, nástenná malba ve vlysu korunní římsy na západní fasád Gröbeho vily (štuk, technika all secco). Foto: autor.
174. Neorenesanční výzdoba, 70. léta 19. století, nástenná malba na stěně schodiště Gröbeho vily v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
175. Praha, Gröbeho vila, schodišťová galerie v prvním patře, 70. léta 19. století. Foto: autor.
176. Neorenesanční groteska s eféby, maskarony v turbanu a motýly, 70. léta 19. století, nástenná malba ve schodišťové galerii v prvním patře Gröbeho vily v Praze (kombinovaná technika). Foto: autor.
177. Neorenesanční výzdoba s maskarony, 70. léta 19. století, nástenná malba ve schodišťové galerii v prvním patře Gröbeho vily v Praze, detail vlysu korunní římsy (kombinovaná technika). Foto: autor.
178. Milenci, 80. léta 19. století, olej, dřevěná, luneta z exteriéru Pavilonu (sneseno). Foto: autor.
179. Loučeni, 80. léta 19. století, olej, dřevěná, luneta z exteriéru Pavilonu (sneseno). Foto: autor.

180. Venkovský trh, 80. léta 19. století, olej, m , luneta z exteriéru Pavilonu (sneseno).
Foto: autor.
181. Dudák, 80. léta 19. století, olej, m , luneta z exteriéru Pavilonu (sneseno). Foto:
autor.
182. Milenci, kopie z roku 2009, olej, d evo, luneta z exteriéru Pavilonu. Foto: autor.
183. Lou ení, kopie z roku 2009 olej, d evo, luneta z exteriéru Pavilonu. Foto: autor.
184. Venkovský trh, kopie z roku 2009, olej, d evo, luneta z exteriéru Pavilonu. Foto:
autor.
185. Dudák, kopie z roku 2009, olej, d evo, luneta z exteriéru Pavilonu. Foto: autor.
186. Amorci v krajin , 80. léta 19. století, vlysová nást nná malba v interiéru Pavilonu
(vápenný štuk s rákosovým podkladem). Foto: autor.
187. Putti oddáni společenským hrám, 80. léta 19. století, vlysová nást nná malba
v interiéru Pavilonu (vápenný štuk s rákosovým podkladem). Foto: autor.
188. Muzicírující putti, 80. léta 19. století, vlysová nást nná malba v interiéru Pavilonu
(vápenný štuk s rákosovým podkladem). Foto: autor.
189. Lov, 80. léta 19. století, vlysová nást nná malba v interiéru Pavilonu (vápenný štuk
s rákosovým podkladem). Foto: autor.
190. Putti s v jí em a maskou, 80. léta 19. století, vlysová nást nná malba v interiéru
Pavilonu (vápenný štuk s rákosovým podkladem). Foto: autor.
191. Malba ke r ení „Kdo nemiluje víno, ženy a zp v, z stane celý život bláznem.“, 80. -
90. léta 19. století, nást nná malba v interiéru Pavilonu (vápenný štuk s rákosovým
podkladem). Foto: autor.

192. Hra v kuželky, 80. léta 19. století, nástenná malba v kule níkové chodby Pavilonu (vápenný štuk s rákosovým podkladem). Foto: autor.
193. Viktor Barvitijs: Před staroměstskou radnicí, 1873, akvarel, papír, 41,7 x 49,4 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
194. Viktor Barvitijs: Před kovárnou, 1876, olej, plátno, 66 x 81 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, Praha 1959, nepag.
195. Viktor Barvitijs: Plavení koní, 1876, olej, plátno, 15,5 x 28,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
196. Jules Jacques Veyrassat: Chevaux à l'abreuvoir (Koně u brodu), 1866, olej, plátno, rozměry neuvedeny. Foto: www.culture.gouv.fr.
197. Viktor Barvitijs: Plavení koní, 1876, olej, plátno, rozměry neuvedeny. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitijs, Praha 1938, 121.
198. Viktor Barvitijs: Prodávka na koni (Prodávka koní), 1874, olej, plátno, 22,5 x 26,8 cm. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, Praha 1959, nepag.
199. Viktor Barvitijs: Pítel pták (Krmení holubů), 1874, olej, plátno, 17,5 x 22,5 cm. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitijs, Praha 1959, nepag.
200. Viktor Barvitijs: Karel IV., sv. Václav a Jiří z Podbrad – návrhy pro sgrafitovou výzdobu vinohradské radnice, 1877, uhlí, papír, 99 x 225,5 cm. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitijs, Praha 1938, 125.
201. Viktor Barvitijs: Sv. Václav, kolem roku 1877, akvarel, papír, 24 x 40,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
202. Viktor Barvitijs: Studie koně zapřaženého do vozu, 1900, akvarel, papír, 18 x 24 cm. Soukromá sbírka. Foto: www.arcadja.com.

203. Viktor Barvitiuss: Kalendář na rok 1878, barevná litografie, tisk Haase, 36 x 49,5 cm, Národopisné muzeum Plzeňska. Reprodukce z diplomové práce: Kateřina HOLEKOVÁ: Kalendář a jeho vizuální aspekty v českých zemích 19. století (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009, nepag.
204. Viktor Barvitiuss: Návrh kalendáře na rok 1877, akvarel, papír, 35,6 x 49,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
205. Viktor Barvitiuss: Nároží - Kalendář na rok 1879, barevná litografie, tisk Bohemia (Haase), 34 x 47,5 cm, Muzeum hlavního města Prahy. Reprodukce z diplomové práce: Kateřina HOLEKOVÁ: Kalendář a jeho vizuální aspekty v českých zemích 19. století (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009, nepag.
206. Viktor Barvitiuss: Dva figurální nártvy – studie k Nároží, 1878, tužka, papír, 23,1 x 29,4 cm. Národní galerie v Praze. Foto: autor.
207. Viktor Barvitiuss: Týl i studie klecího dítěte – studie k Nároží, 1878, tužka, papír, 23 x 28,9 cm. Národní galerie v Praze. Foto: autor.
208. Viktor Barvitiuss: Kabaret - Kalendář na rok 1880, barevná litografie, tisk A. Haase, 40 x 52 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z diplomové práce: Kateřina HOLEKOVÁ: Kalendář a jeho vizuální aspekty v českých zemích 19. století (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009, nepag.
209. Viktor Barvitiuss: Na nádraží - Kalendář na rok 1883, barevná litografie, tisk A. Haase, 36 x 49,8 cm, Muzeum hlavního města Prahy. Reprodukce z diplomové práce: Kateřina HOLEKOVÁ: Kalendář a jeho vizuální aspekty v českých zemích 19. století (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009, nepag.

210. Viktor Barvitijs: Podobizna kapelníka J. G. Naumanna, kopie podle obrazu A. Graffa, po roce 1877, olej, plátno, 28 x 34 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.ng.bach.cz.
211. Zpráva Viktora Barvitijsa o cestě po galeriích v Drážďanech, Berlín a Mnichov, konané ve dnech 21. srpna až 29. září 1883, 8sq., 1883, Archiv Národní galerie v Praze (fond Viktor Barvitijs, p. ír. . AA 1177). Foto: autor.
212. Viktor Barvitijs: Kresebné modely instalace Obrazárny SVPU v Rudolfinu z let 1884-1886, pero, karton, 66,8 x 93 cm, Archiv Národní galerie v Praze (fond Společnost vlasteneckých přátel umění, p. ír. . AA 94). Reprodukce z knihy: Vít VLNAS (ed.): Obrazárna v letech (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1996, 108.
213. Malerei und Plastik der Neuzeit, titulní list, 1895. Reprodukce z knihy: Victor BARVITIJS: Malerei und Plastik der Neuzeit, in: Die österr.-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien 1895, nepag. Foto: autor.
214. Jindřich Eckert: Viktor Barvitijs, Archiv Národní galerie v Praze (fond Viktor Barvitijs, p. ír. . AA 3442). Foto: autor.
215. Viktor Barvitijs: Ateliér malíře Karla Purkyně (Detail z ateliéru Karla Purkyně), první polovina 50. let 19. století (?), olej, plátno, 23 x 25,7 cm. Foto: archiv prof. PhDr. Romana Prahla, CSc.

9. Textové p ílohy

I

Endlich, nach langem Warten wurde uns ein neuer Akademiedirektor in Herrn Eduard Enghert zu Theil.

Mit Last und Liebe betrat dieser Mann seine neue Laufbahn, „eine neue Aera“. Das sehr vernachlässigte Akademieschülervölkchen durfte die besten Hoffnungen hegen. „Studieren“, „nach der Natur“, „nach guten Antiken“, so lautete die Rede des neuen Führers. – Die „Schüler sollten in den Akademielokalitäten keine selbstständigen Bilder malen“, das gehöre für die Zeit, wo sie bereits selbstständig flub.

Er verschaffte (wohl mit Mühe) den begabten ärmeren Schüler Stipendium (wenn auch 2 geringe), damit sie mit Ernst und Ruhe ihren Studien obliegen könnten. Er benahm sich immer, wie es einem gewissenhaften Manne zukommt.⁴²²

II

Barvitius aus Prag brachte uns dießmal einen „Christbaum“, da wir doch auf die Vollendung seines großen Bildes „der Tod Johann´s von Luxemburg bei Cresy“, ein seit einigen Jahren versprochenes Gemälde, mit Zuversicht gehofft hatten. Obwohl die Idee des ausgestellten Bildes eine sehr poetische ist, so finden wir ihre Auffassung nicht sehr gelungen und auch nicht durchstudirt, da man weder Licht noch Schatten, weder Farbe noch Plastik hier vorfindet. Wir möchten gewiß die Letzten sein, welche diesen jungen Künstler tadeln würden, hielten wir es nicht für unsere Pflicht, ihn darauf aufmerksam zu machen, dass man nur einmal jung ist und diese Zeit zu tüchtigen Studien benutzt werden muß, selbst wenn man ein so glückliches Talent besitzt, wie es dem Künstler, nach allen seinen früheren viel besseren Leistungen zu urtheilen, auch wirklich eigen ist.⁴²³

III

Die Prager Kunstaussstellung

Der Karton zu Victor Barvitius (eines Akademiezüglings) erstem größeren Gemälde (Johann von Luxemburg König von Böhmen in der Schlacht von Krescz 1346) ist schon im Jahre 1858 ausgestellt gewesen. Da die Komposition in allem Wesentlichen unverändert geblieben ist, kann sich Refereut auf sein damals (Boh. 1858, Nr. 111) ausgesprochenes Urtheil beziehen. Die Anordnung der Hauptgruppe ist echt akademisch mit einer

⁴²² Politik, 1864. Abendblatt zu Nr. 95, 6. 4. 1864.

Za pomoc s p ekladem n mecky psaných text velice d kuji Mgr. Ivan Homolkové.

⁴²³ Erinnerungen LXXVIII, 1859, 58.

hervorragenden Haupt- und zwei symmetrisch beige-sellten Nebenpersoneu; glücklicherweiße an diesem Orte durch den historischen Stoff, die drei an einander geketteten Streitrosse, genügend motiviert. Der Kontrast des noch unverletzten Königs mit seinem verwundeten Begleitern und unter diesem wieder des vom Pfeile Getroffenen, der nach rückwärts vom Rosse sinkt, mit dem sammt dem Rosse zu Boden Gestürztem, der eben den Lanzenstich empfängt, ist wohldurchdacht und die ganze Hauptgruppe zusammen in eine so feingeschwundene Umrißlinie gebracht, dass man ein plastisches Wert vor sich zu sehen glaubt und an das Studium der Laokoonsgruppe gemahnt wird. Auf ähnliche Weiße symmetrisch ist der Künstler mit der Farbengebung vorgegangen und hat die ähnliche Wirkung damit erzielt. Der Lichtkunst des Gemäldes, der weiße Streithengst des Königs, ist rechts und links von dem braunrothen der Begleiter, wie sein leuchtender Wappenrock von deren dunkelrothen eingesäumt, wobei die Wirkung des ersteren nur durch die Buntheit der eingewebten Wappenthierie einigermaßen gestört wird. Einem wirksamen Effect bringt bei näherer Betrachtung auch der Gegensatz zwischen der Todesangst des Rosses, das dem Stahl vor Augen sieht, und seinem Herrn hervor, der den bevorstehenden Todesstoß nicht gewahrt. Von den umgebenden Figuren zeigt der Bogenschutze, der dem König in die Zügel fällt, die kräftigste Bewegung, das niedergestürzte Ross des Begleiters zur Rechten (vom Bilde), das von der Kette geschleift wird und vergebens sich aufzuraffen versucht, aber eine solche Naturwahrheit, daß man auf den Gedanken geräth, die eigentliche Neigung und das Studium des Malers habe dem edelsten Thiere der Schöpfung gegolten.⁴²⁴

IV

Pražská výstava um lecká.

[...] Z krátkého vy tení vidno, že skute né p ilnutí k národnímu duchu oživujíc na naše malí e p sobí.

Mén jeví se to v malb historické, jež ovšem v zakrn losti posavadní mnohé m la p ekážky. Jsou na celé výstav mezi sty obrazy dva historické, nerci od eských malí , alebrž od malí z ech v bec. I tento bohatý zdroj vyprýští zlato, jak mile jen duch národní ješt více se utuží a um ní i ve volném ruchu se osv ží. [...] Barvici v „B etislav a Jitka“ sv d í o velikém nadání v koncepci, jemuž jen píle pot ebí, nebo obraz jeho je patrn na sp ch malován, tak že o barvitosti tu není ani e i, a i výrazy mnohých tvá í i samých hrdin p edm tu nejsou prohloubeny.⁴²⁵

⁴²⁴ Bohemia 19. 5. 1860, 1096sq.

⁴²⁵ Rodinná kronika 1862, sv. I., . 10, 121.

V

Das „Regenwetter“ (B. Nr. 274) von Barvitiuſ scheint eine unmittelbare Erinnerung an irgend ein Wortverſtande zu Waſſer gewordenes Volksfeſt zu ſehn – man kann offen tiefenden Trauerzug ohne Mitleid anſehen.⁴²⁶

VI

Na d ſkaz toho, jak ſpole noſt ſ um ním cítí, jak všeobecný vývin jeho ſleduje, a o rozkv t a povznešení jeho zimní n ſe ſtará, ſt jž zde na doklad ſeznam d l v poſledních letech pro obrazárnu získaých:

. s. z. 2483. V leſe od G. Courbeta.

2501. Vlaſský prodava obraz od M. Schmidta.

2484. Podobizna dvor. rady Dr. Hoſera od G. Kratzmanna.

2475. Odchod ſtudujícího z domu oteckého od V. Barvitiuſa.

2481. Císa Vilém na koni od Th. Rocholla.

2448. Podzimní píſe od M. Orlika.⁴²⁷

VII

Nr. 337 „Auf dem Eiſe“ von Victor Barvitiuſ aus Prag. Der ganze Ton in dem Bildchen hat viel für ſich; einzelne Farben, wie der apfelgrüne Hut der Dame, ſo ein neuviolettes Gewand oder zinnoberrothes Mantelfutter, find originell zuſammengeſtellt. Der Himmel dürfte um verſchiedene Töne heller ſein, ebenſo möchte es dem Schnee nichts ſchaden, wenn er weiſer wäre; das Eiſt iſt auch, wie uns ſcheinen will, ſchon ziemlich aufgethaut. ſchade iſt es, daß uns die Damen den Rücken kehren, vielleicht find ſie ſchön, und unſerem Bildchen wäre zu wüncſhen, daß es ein klein wenig interreſſanter wäre.⁴²⁸

VIII

V. Barvitiuſ: Na led . P ed n jakým rokem p inesla „Zl. P.“ ze ſbírký p. A. Bienera Barvitiouva „Švandu dudáka“ na ſibenici hudoucího, jenomže omylem mu bylo dáno jméno Jar. ermáka. Dneſ, kdy zájem o um ní Barvitiouvo zaſe ſtoupil nedávnou výſtavou, p ipojujeme k tomu z téže kolekce menší obrázek Barvitiouvi p ipiſovaný. Velký jeho obraz „Na led “ z let ſedesátých lí í um le ſložitý ruſh bruſli na Vltav prost ed Prahy. Zde

⁴²⁶ Bohemia I, . 97, 23. 4. 1856, 556.

⁴²⁷ Volné ſm ry II, 1898, 418.

⁴²⁸ Politik, Nr. 154., 6. 6. 1863.

moment z venkova na rozlitém leišti pod šedými chmurami, víc obraz zimní nálady než zimního sportu.⁴²⁹

IX

Viktor Barvitius: Studie k obrazu: Slavnost ve Hvězdě. Viktor Barvitius (1834 až 1902), jehož díla „Odpoledne ve Stromovce“, „Náměstí Svornosti“ jakož i jeho studie koní jsme přinesli v číslech předchozích, byl již oceněn pro své zvláštní místo ve vývoji českého malířství; obraz „Slavnost ve Hvězdě“ z doby před odchodem umělcovým do Paříže svědčí, že práce jeho byly mu v Paříži dobrou legitimací. Živý ruch postavílek v starosvetských krojích připomíná Balzacovské líčení, tento realism byl vlastním živlem Barvitiovým.⁴³⁰

X

Viktor Barvitius.

Někdy před první válkou zakoupil jsem velkou část pozůstalosti V. Barvitie, kterou se mi podařilo doplnit ještě z jiného majetku, takže jsem měl vše, co tenkrát bylo dostupné.

Hlavně jsem měl nejlepší pražské i pařížské skizy. Zejména vzpomínám na studie „Trh v Stromovce“ a „Národní slavnost ve Hvězdě“, úplný malířský zázrak, malovaný ještě dávno před návštěvou Paříže. Ale jen tyto studie jsou tak krásné, dokončené obrazy jsou velmi střízlivé.

Z pobytu ve Francii jsou velmi četné kresby a skizy, studie olejem ze Cernay-la-ville „Pařížští komedianti“ a „Pařížský výjev“ shluk lidí před typickou pařížskou architekturou. Přímě tragicky působí, jak toto veliké nadání, jež se tak přemoženě projevovalo na počátku studií v Praze i v Paříži, posléze po letech úplně vyprchalo a odumřelo.

Klasickým dokladem toho je výzdoba Lannovy vily v Bubenečce.⁴³¹

XI

Viktor Barvitius: Trh v Stromovce. Již při příležitosti reprodukce Barvitiova obrazu: „Trh na koních v Paříži“ přinesli jsme ocenění díla Barvitiova i stručný nárt jeho činnosti; obraz „Trh v Stromovce“ jeden z nejvýznamnějších obrazů jeho (maj. p. císař. rady Schmieda), je rovněž doklad, jak tento umělec byl ve svém živlu jen v zobrazování reality, viděné živě a barvitě. „Trh v Stromovce“ byl vystaven na výstavě r. 1865, souasně s ním

⁴²⁹ Zlatá Praha, 1916, r. XXXIII, č. 13, 29. 12. 1915, 155.

⁴³⁰ Zlatá Praha, 1917, r. XXXIV, č. 39, 27. 6. 1917, 468.

⁴³¹ Rudolf RYŠAVÝ: Jak jsem se stal obchodníkem s obrazy aneb Knihy versus obrazy (10:0 pro obrazy), Praha 1947, 83.

vytvořil Barvitiu jiný obraz analogicky s tímto souvislým: „Slavnost ve Hvězdě“, „tvrtek“ je zajímavý ve dvojím smyslu: jako výtvarný obrázek dobový, přenesl nás se svým pohledem na tuto společnost v léta šedesátá, kdy tyto postavy v starosvetských krojích oživovaly promenády a lavičky Stromovky, na druhé straně je to obraz barevně šatně řešený. Na výstavě Barvitiu v r. 1915 vystaveny spolu dvě studie k tomuto obrazu: ústřední zlativě svítící, teple hřívající celkový ton studie, i barvy kroje na obraze, blankytný úbor dámy vlevo, bílá stojící dáma vpravo s červeným šátkem přes ruku i jiné koloristické detaily tohoto obrazu z pražského života pojily se v radostný a zářivý dojem, takže není divu, že takové práce, svědčící o koloristním talentu, byly mu dobrým ověřením i v Paříži, kde v tomto smyslu pracoval dále, jak svědčí obraz „Náměstí Svornosti“ z r. 1866.⁴³²

XII

Projíždky na Place de la Concorde v Paříži.

Umělec náš p. Barvitiu, jenž delší čas ztrávil v Paříži, přispěl listem našemu zajímavým vyobrazením, kteréž nám představuje část jednoho z nejpamátelnějších míst v Paříži „Place de la Concorde“ (náměstí svornosti – ale nikoli naše pražské, kteréž se r. 1848, a bezpříčiny tak velice lekalo ctihodní naši 67níci) a zároveň znázorňuje hlavní representanty jízdy a potahů ve svatém městě nad Sekvanou.

V popředí téměř uprostřed komo se projíždí elegantní párek z vysokého svatopražského. Výtečnost koní a oblek jezdců svědčí o znamenitém blahobytu; taková jízda ve hlučném městě nemá ovšem velké příjemnosti, ale vzbuzuje všeobecnou pozornost a o to se hlavně jedná jezdců a snad ještě více krásné jeho družce, kteříž chtějí býti pozorováni a snad státi se předmětem veřejné rozmluvy. Nadutá zámožnost nezná vyššího cíle, než ukazovati se a co možno vzbuzovati závist těch, kteříž nemohou honositi se podobným způsobem.

Za nimi po pravé ruce vidíte jednospešný nejelegantnější otevřený kočár dle nejnovějšího vkusu. V zadu lokaj přemovaný, v kočárku pak sama konídkyně sedí vyšperkovaná krasavice, jejížto pohledy a vbec celé chování ani na okamžik znalce nenechají v pochybnosti, do jaké míry v aditi „elegantní dámu“; vždyť i méně zkušený divák snadno se domyslí tomu, že, že vzácná dáma nemůže jinak patřiti než do velké armády tak zvaného polosvatošního demi-monde, jenž za bílého dne toliko své nejprezenciější representantky na veřejnost vysílá smí. Kdož nám poví, odkud ženština ta, v skutku krásná, pochází – jak do Paříže se dostala – kterak tam octla se na spádě cestě lořetky. Kdo nám poví, kolik již vyssála mladých pánův neb snad ještě více starých bláznův, jichž naplněné tobolky jediným

⁴³² Zlatá Praha, 1917, r. XXXIV, . 24, 14. 3. 1917, 287sq.

jsou p vabem, kterýž takové v elky lehkého pr myslu poutá k dávno již odkvetlým, svažt lým Adónis m, již dávno uhlídavším patriarchu Abrahama? Kdo nám poví, jaký bude konec bezstarostné uhán jící dámy, dovede-li opatrnou šet ivostí p ipraviti si bezstarostnou budoucnost, aby pak, jakž bývá u vysloužilých h íšnic, žila co stará pobožn stká ka – aneb shledáme-li se po letech s mrtvolou její zohyzd nou v d sné Morgue? A však nyní všechny ty naše a jiné podobné otázky nijak se jí netýkají; ujíždí vírem k dalšímu kýžení, my pak obrátíme z etel k poctivému, v pozadí za ní se pachtícímu omnibusu neb dostavníku, jenž nás za n kolik sous daleko, daleko zaveze ve spole nosti za svým povoláním sp chajících aneb, je-li neděle neb již po práci, tedy za vyražením se ubírajících Pa ížan v a Pa ížanek, kte íž p íkladnou ochotností a švito ivostí nikoli dotíravou a odpornou brzy získají d v ru Tvou, že tém lituješ, když stana u cíle musíš se lou iti se sousedy, mezi nimiž jsi tak brzy zdomácn l. Chceš-li ušet iti n jaký sous aneb chceš-li mezi jízdou kou iti (což uvnit vozu nesmíš) vylez si nade hlavy ve voze sedících na „imperiales“; najdeš tam také dobrou spole nost a užiješ svobodné vyhlídky, což také za n co stojí, není-li práv dešt .

Pro nás nejzajímav jší, pon vadž v zemi naší nevidaný, jest zjev v levém rohu obrázku našeho. Vidíš tu pravý francouzský t žký povoz. Toliko na dvou mocných, hrubými ráfy železnými okovaných kolech spo ívá t žká kára, kteráž snese nesmírný náklad. Uprost ed mezi dvojnásobnou vojí, jako u našich drožek neb u saní táhne k , p ed n jž zap ažen jest druhý, a dle pot ebí t etí, tvrt, pátý v ad za sebou ili lépe p ed sebou. Jsou to nejsiln jší tahouni rázu normanského, t žcí, neohrabaní, robustní ale výte ní tahouni, tém bez výminky h ebcí, jichž v tšina však namáhavou prací již dávno pozbyla ilosti a nepokojnosti h ebc v nestýraných. S rázem koní souhlasí úpln t žké chomouty, modrými houn mi kryté a celé ostatní ustrojení. Potahy toho sp sobu mají nevýhodu, že návojn k celý náklad zdržovati musí, jde-li to s vrchu a zas jde-li to do vrchu sám vedle tahu namáhati se musí, aby ho voje nevyzdvihly vzh ru, sveze-li se náklad na ká e do zadu. Tak vid l jsem to sám, kterak t i kon drapali se s t žkým stavivem po p íkré ulici Mouffetard; tu náhle voje vyzdvihly zadního kon , že nad dlážd ním se vznášel, až kone n vysmekl se z chomoutu a spadl jako zralý kaštan, když se mu otev e vetchá obálka.⁴³³

XIII

O um lecké výstav v ím

O um lecké výstav v ím docházejí k nám zprávy nejz n jší ano i nejpodivuhodn jší. Mnohé výtky se íní zp sobu, jak zastoupeni tam eské um ní, ale také

⁴³³ Sv tozor II, 1868, 429.

nap . se vyskytly e i, že tam B. Knüpfer schází, a tomuto um lci v nován je zvláštní kabinet, v n mž vystaveno p es dvacet obraz Knüpferových. Jak výb r, tak úpravu celého rakouského odd lení provedl editel víde ské „Moderní galerie“ dr. Dörnhöfer a ten v soukromém listu sd luje: „Pokud se týká ímské výstavy dovoluji si podati zprávu, že eské odd lení na všechny povolané kritiky výte ný dojem u inilo a že práv malá skupina retrospektivních eských d l zvláštní pozornosti došla. Nejenom veliká osobitost vašeho Josefa Mánesa byla velice obdivována, ale i Navrátil a Barvitiu nebyli v žádném v tším referát o našem pavilonu ml ením pominuti. Vás pak zvlášt asi zajímáti bude, že vynikající um lec Max Liebermann malý obrázek Barvitiu v „Place de la Concorde“ jako jeden z nejzajímav jších dojm vytknul a jako pravé um lecké dílo jej ozna il.“⁴³⁴

XIV

Viktor Barvitiu: Place de la Concorde. Obraz malovaný olejem na d ev 31 x 19,5 cm, asi roku 1866 je z nejzda ilejších pa ížských dojm Barvitiuových, pr pravou n mu jsou známé pražské obrazy „tvrtek ve Stromovce“ a „Slavnost ve Hv zd “. Barvitiu našel v Pa íži jen potvrzení svého nazírání um leckého z Prahy, zde však se pln rozvinul, je zde sm lejší, uv dom lejší, stav se po bok Pinkasovu a Purky ovy. V letech 1865-68, kdy Barvitiu studoval u Couturea, m l p íležitost seznati první radostný rozmach impresionismu, proti obraz m pražským, jež jsou v tónech teplé hn di, nalézá v svých pa ížských dílech vzduch a rušný život. Nám stí Svornosti je obraz pa ížského života za jasného pr hledného podzimního ve era, jehož oranžová barva bledne v lehkých odstínech a dodává velkom stskému ruchu nehmotného, za to však živého a rušného rázu. Teplá hn je i zde, má však mnoho odstín , t ebas n kde je barevný dojem jenom nazna en. Fontana, mohutný a malebný ráz nám stí, detaily nanesené lehce, jenom náznakem, ale výrazn , velmi dob e malování kon v pohybu – celek p sobí velmi výrazn a životn , takže nikoli neprávem m že býti Barvitiu považován za jednoho z prvních malí -impresionist u nás. O jeho bystrém post eh u podává obraz „Place de la Concorde“ dobrou p edstavu. Jak výborn jsou na p íklad kreslení zde kon : t žký tažný k vedle jezdeckého.⁴³⁵

XV

Um lecký význam Barvitiu v a jeho ocen ní pro vývoj eského malí ství v druhé polovici 19. stol. jsme již p inesli; i obraz „Ruma í“ jeví ony význa né vlastnosti jeho nadání, silný realistický post eh, životnost a mistrovství zvlášt v malb koní. Jako dovedl skv le

⁴³⁴ Národní Listy, 11. 7. 1911, . 189, 2.

⁴³⁵ Zlatá Praha 1917, r. XXXIV, . 29, 18. 4. 1917, 348.

zachytiti klus koní v elegantních ekypážích na náměstí pařížském, tak stejně znamenitá a výstižná charakterizuje ubohého koně ruma ského; v jeho skizze jest veliká schopnost charakterizace, malířská verva, na dobu tehdejší vzácná.⁴³⁶

XVI

K výstavě „Francie v obrazech českých malířů“

Ve výstavní síni Francouzského ústavu Arnošta Denise v Praze sestavil malíř Karel Špillar, jehož to byl šťastný nápad, vypuštělý z upřímné frankofilie, výstavu maleb, grafik a kreseb, jimiž českí malíři za pobytu v Paříži nebo na venkově francouzském zobrazili tváře a kraje hostinné galské země. S velikou pílí, přes mnohé překážky i odmítnutí dovedl utvořit zcela pěknou výstavu, která jest zároveň i zkratkou uměleckého vývoje ve Francii a jeho odrazu v českých, přičemž přišly též na světlo některé pozoruhodné věci dosud nám neznámé. [...] Jdme tedy k Barvitiovi. Ten rovněž se učil u francouzských realistů a u barbizonských krajinářů. Je mluvitelnější než mužný Pinkas. Vedle výborné impresie, drobné modravé a zlátnoucí „place de la Concorde“ s guysovským kmitáním ekypáží a menší studie Amazonky, snad z Bois de Bologne, je tu pro mne kus neznámý, jakási t. zv. „parade“ komediantů u parku v Paříži. Na lešení před kulisou boudy gestikuluje tu proti věrnému nebninovi, který výmluvný potomek pařížského Tabarina, máje vedle sebe červenou osobu jakoby katovu a v stíně stopené hudebníky, zatím co se dole kupí zvedavé obecnost, francouzské typy v cylindru nebo dlnické bluze, voják s dámou v krinolině, vše dole splývající v temno, kdežto hlavy a ramena ržov zbarvují jak umělý zdroj světelný. Obraz je koloristicky velmi zajímavý, vsmívá se ve věrného chladu s teplým uměleckým světlem [...].⁴³⁷

XVII

Viktor Barvitijs: Zkouška koní. Viktor Barvitijs (1834-1902) byl z těch zapomenutých malířů, jejichž malířské kvality byly objeveny teprve po letech; Purkyně, Navrátil, Pinkas stejně jako V. Barvitijs byli jako malíři oceněni velmi pozdě. Viktor Barvitijs byl od r. 1877 inspektorem obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, autorem prvního vdeckého katalogu rudolfínské obrazárny, byl i odborným spisovatelem a spolkovým funkcionářem spolku umělců „Lukáše“. Na dráhu uměleckou uvedl Barvitijsa staršího jeho bratr architekt Antonín Barvitijs. Rodilý Pražan, Viktor Barvitijs studuje v Akademii zeředitelství Engerthova a již r. 1856 dvě práce, krajina a genre prozrazují

⁴³⁶ Zlatá Praha 1918, r. XXXV, . 37, 12. 6. 1918, 444.

⁴³⁷ František ŽÁKAVEC: K výstavě „Francie v obrazech českých malířů“, in: Umění Štenc 1931, 369-371.

pevnou ruku, až do počátku let šedesátých maluje tehdy obvyklé akademicko-pathetické kartony a obrazy, jako bitva „u Kresaku“ a „Bětišlav a Jitka“. Význam Barvitia je však na pólu opačném, v letech šedesátých maluje barevné náčrtky ze života, místo naučených komposic přichází netušen s bohatým živým koloritem, živým smyslem pro přirodu a vzácným citem malířským. Jeho obrazy z Paříže, kde studoval, mají vzduch, malebnost, na „Place de la Concorde“ vidíme živý výjev z tehdejší Paříže, umělec maluje velmi dobře zvláště koně. Již dříve maloval obrazy z pražského života jako: „Ve Stromovce“, „Slavnost ve Hvězdě“, v Paříži pracuje a zdokonaluje se dále; vidíme i z reprodukováného obrazu „Zkoušky koní“ (maj. prof. J. V. Myslbeka) jeho barevný smysl; bílé koně, bledá modrá a žlutooranžová barva šatů, to již jiný svět malířský; život a jeho malířské vystižení slaví u V. Barvitia vítězství stejně jako bylo u jeho vrstevníků Pinkase, Čermáka a K. Purkyně. Tento převrat malířského citění, jež z akademických atelier přerazilo se do plné přirody k barvě, vzduchu a světlu, nebyl však tehdy po r. 1867, kdy V. Barvitiu vrátil se do Prahy, uznáván a umělec nebyl povaha bojovná, nezápasil za nový směr, co ještě vytvořil, bylo mdlé. Nebylo mu dáno, aby uplatnil se jako osobnost malířská, je jí pouze v určitém období života, ale krátká doba, kdy vytvořil obrazy jako zde reprodukovány, zajišťuje mu místo v dějinách zápasu za nové umění a jeho vývoj i když umělec zápasníkem nebyl. Krasoumná jednota právem uctila památku V. Barvitia výstavou v Rudolfinu roku 1915 obsahující 85 děl; z nich jest i olej na plátně „Zkouška koní“, zde reprodukován.⁴³⁸

XVIII

Stará žena s papouškem

Žena tato jest figurou kaváren pařížských. Chodíc s papouškem na ruce, vybírá almužnu, klidí hrubé vtipy a posměch. Jak patrně, život její býval někdy jiný, mládí její bylo plno rozkoše a snad nádhery: z nádhery té zbyl jí pouze papoušek. Mládí její bylo asi takové, jako těch, které sedí za stolem vesele dnes, nestarajíce se o zejtřek. Žena s papouškem přichází co vtělená hrozba, co skutečnost, až uprchnou vnady, mladost, přátelé... Však si slova dokreslí každý sám.

Vyobrazení naše jest velmi zdařilý pokus cinkografie, jakož jsme již vloni podali „Švandu dudáka“ od téhož umělce.⁴³⁹

⁴³⁸ Zlatá Praha 1917, r. XXXIV, . 20, 14. 2. 1917, 239sq.

⁴³⁹ Květen IV, . 44, 4. 11. 1869, 351.

Švanda Dudák

Švanda byl muž veselý a jako každý pravý muzikant vždy žíznlivý, p i tom veliký milovník karet, zvlášt tak nazvaného strašáka. Nadudav se poslucha m do libosti rád i sám se obveselil, a oby ejn tak dlouho sob p ihybal a ve h e na druhého lípal, až všecko, co byl vyd lal, zase z kapsy mu vylítalo a on tak prázden odešel, jako byl p išel. P i tom i bez dud obveseloval spole nost svými šprýmy a vtipnými nápady, tak že sotva kdo z hospody odešel, dokud tam Švanda, a posavad jest p ísloví v echách, že o veselé spole nosti íkají: to je švanda! –

P íhodilo pak se jednoho dne, že Švanda, nadudav se v Mok anech o posvícení od milého poledne až p es p lnoc, a vyd lav sob mnohý bílý groš, dudy své odložil navzdor všemu doléhání a domlouvání mladé chasy, která jej prosila i dobrý plat slibovala, by dodržel do rána. Ale kmotra Švandu již mrzelo sloužití jen cizí veselosti, on cht l také mítí své vyražení. I posadil se mezi sousedy a po al pítí na vlastní ad, a mnohým šprýmem i žertovným slovem spole nost k smíchu povzbuzoval. Kone n zacht lo se mu karet, i zvalt sousedy k strašáku, ale mimo nadání tehdáž nikdo nem l chuti ke h e. Švanda nebyl zvyklý z hospody odcházeti, dokud m l v kapse nepropitý aneb neprohraný groš, a dnes byl sob hezký peníz vyd lal, i byl tedy nad oby ej dychtiv po h e. K tomu byl se trochu p íliš do žbáňku podíval, a bylo patrno, že má v ho ejším. I nedal si pokoje o karty, a když vid l, že mu sousedé dokonce necht jí býti po v li, v hn vu se vzchopil a zaplativ ad sv j z hospody odešel. „V Dražicích,“ mluvil k sob po cest , krá eje krokem pon kud nejistým, „tam jest pou , a kantor s rychtá em, jsou rádi veselí a nepohrdnou mírným strašákem. Ano, v Dražicích dodrším, juchuchu!“ A p i tom sob posko il, mlaskna rukou, že se ješt deset krok potácel, než t lo své, jež ovšem hlava p íliš tížila, zase do rovnováhy uvedl.

Noc byla jasná, m síc svítíl jak rybí oko. Tu se octnul Švanda na rozcestí, a náhodou o i pozdvihna strnul a zastavil se. Hejno kání a krkavc s krákokem vzlítlo do pov t í, a p ed ním stálo skrovné stavení ko o ty ech sloupech, svázaných naho e p í ními trámy, a s každého trámu viselo napolo zetlelé lidské t lo. I znamenal Švanda, že jest pod šibenicí, jakých v tehdejších asech množství vystav no bylo po polích a cestách pro strach etným loupežným rotám. Tu se mu namanul odkudsi n jaký pán nevelikého zrostu a bledých tvá í, a celý ern od n, a p istoupiv k Švandovi sípavým na promluvil hlasem: „Kam tak pozd , p íteli dudáku?“

„Do Dražic, erný panáku!“

„Necht l by sis n co vydudati?“

„I co, já mám již dudání dosyta; vydal jsem si na kolik strážáků, a chci na ně te
vesel býti!“

„Co strážáky, my tobě zaplatíme zlatem,“ pravil černý pán, a vyndav hrst těchto pytlíků
se dukát Švandovi před oči májmi zablýskal. Dudák byl jako uviděl; strašák byl pro
ovšem silné lákadlo, ale v těchto pytlících se kovu spojívalo mocnější ještě kouzlo, a když jej černý
pán za ruku uchopil, jako omámený jej následoval. Švandovi šla hlava kolem, i nedělal ani,
kudy, kam a jak dlouho jej známý vodil; to jediné si pamatoval, že jej napomínal, aby,
kdykoli mu co podáno bude, buď peníze aneb kupití, neděkoval jinými slovy, leč: na zdar,
bratře!

Najednou octnul se v jasné osvětlené světnici, kde před sebou sedělo třetí podobné
oděných panáků jako jeho předvedl, již majíce před sebou veliké hromady zlata v strašáka
hráli a silně na sebe lípali. Před tím kolovala veliká konvice s vínem, z které si hráči
píjeli.

„Vedete vám kmotra Švandu, bratře?“ pravil vstoupiv do dveří dudák předvedl, „o
kterém se taková pověst v zemi rozhlašuje, a jež jsme dávno byli žádostivi slyšeti. Tuším, že
jsem vám tím vědomím, vždy chceme býti notně veselí, a hudba v nás rozehraje všechny
žilky.“

„Dobře vědomím,“ zvolal jeden z hráčů; a k Švandovi se obrátiv, „posade se dudáku,“
řekl „a kupíš sobě,“ a konvici s vínem mu podal.

Švanda vzal konvici, napil se, a postaviv ji opět na stole před sebou posmekl a pravil:
„Na zdar, bratře!“ jak jej byl předvedl jeho naučil.

„A teď hraj!“ zvolal jiný z hráčů, a Švanda posadiv se opodál na lavici nafoukal mouchy,
co zatím předvedl jeho předvedl se k hráčům a vyndav z kapsy dobře nabitý měšek
velikou hromadu dukátů před sebou na stole vysypal.

Tu spustily Švandovy dudy, i bylo se tomu podiviti, jaký úžinek jevila hudba ta na
tyto černé pány. Jakoby do nich zdvojnásobněný život byl vdechl, píšli najednou do hluboké
veselosti; chutěli na sebe sázeti, dukáty litaly, hráči výskali a na stolicích poskakovali,
celé jejich tělo se rozehrálo, a zdálo se, jakoby každá žilka v nich plesala. Konvice kolovala, a
Švanda neopomíjel si často kupití. Nejděivnější však před tím bylo, že se konvice
nevyprázdněvala, a nikdo nedolával. Kdykoli kousek předvedl, zněla mu hluboká pochvala a do
předvedl jeho přel zlatý déšť, za což Švanda mnohým: „Na zdar, bratře!“ slušně děkoval. Tak
to trvalo mnoho hodin, až konečně Švanda počal dudati skomou, která těm černým páni tak
do nohu vjela, že nechavše strašáka rázem se vzchopili a divokými skoky po světnici se
proháněli, což vážným jejich postavám a vyzáblým obličejům podivně slušelo.

Švanda dohrál, dudy kvíkal, zápiskly, a tanečníci udělali ještě několik posledních kotrmelců. Tu přistoupil jeden z nich ke stolu, a vzav dudákovou epici, co tu zláta bylo, všecko do ní shrnul a Švandovi podal pravou: „Tu máš, že jsi nás tak dobře obveselil.“ Švanda, sotva ve svém ošimáku a omámen pohledem na takové bohatství, neviděl radostí co po ní, a v zmatku tom zapomena, která podkovatí má, zvolal: „I zaplať vám Pán Bůh tisíckrát!“ – Ještě nedomluvil, a již jeho oči pokryly se mlhou, a všecko: svatnice, karty, páni, před zrskem jeho zmizelo.

Ráno nato vezl sedlák na pole hnědý, a přicházející k rozcestí, kde zmíněná šibenice stála, zaslechl zdaleka zvuky; i poslouchá, a čím blíže přichází, tím jistěji poznává, že jsou to dudy; napíná sluch a chvílemi zas pochybuje, konečně však pozná písničku a zvolá: „I tot Švanda!“ Přijeda pod samou šibenici slyší, že zvuky jdou s hřívou, i vzhledne – a ejhle! V rohu na šibenici sedí Švanda a horlivě fouká do dud, an ranní větřík hýbá pod ním obšednými tily.

„I ke všem všudy, kmotře Švando!“ zvolá sedlák, „kde jste se tady vzal?“

Švanda sebou trhne, pustí z huby dudy, protírá si oči, a v kol se ohlížející s úžasem pozoruje kde se nachází. Ne bez tůžkosti pomůže mu sedlák dolů, a Švanda, zatím docela vystřízlivě, vypravuje co se mu přihodilo. Zpomenuv si na dukáty prohledává epici, obrací kapsy, ale ani trojníku nenachází.

Sedlák se kličuje i praví: „To vás Pán Bůh trestal, poslav na vás zlé duchy, že jste tak dychtivě ke kartám pospíchal.“

„Máte pravdu,“ dí Švanda celý se ještě třesa, „již od říkám se navždy karet.“

I držel slovo, a na podkování, že bez úrazu vyvázl z takového nebezpečí, povsil dudy, na něž čertem k tanci hrál, v otčině své Strakonické do kostela, kteréžto tam až po dnešní čas na památku visely a povodaly k písloví o Strakonických dudách. Vždy jednou za rok, na ten den, co Švanda na šibenici zlým duchem hrál, praví se, že samy od sebe hudely.

(J. B. Malého „Národní báchorky a pověsti.“)⁴⁴⁰

XX

Il faisait frais. Le vent sifflait aux oreilles de Szvanda, des flocons de neige couvraient sa figure. Il ouvrit les yeux et il ne vit autour de lui qu'une vaste plaine, déserte et couverte de neige. Une lueur rougeâtre illumina un peu le ciel au devant et au-dessus de la sombre montagne. Szvanda était assis sur son échafaudage de poutres, sa cornemuse sur les genoux, les cheveux flottants, glacé jusqu'aux os et frémissant de froid. Mais qu'était-ce donc que ce

⁴⁴⁰ Svatozvor 1868, Obrazová příloha k 29. dílu, za str. 288, 288 (b).

bruit, que ce claquement autour de lui? Des chaînes étaient attachées aux poutres de l'échafaudage et soutenaient quelques horribles squelettes à demi pourris! Tout les bons chrétiens croiront aisément que la position où se trouvait à cet instant Szvanda n'était pas trop enviable. Comment se tirer de là? Comment se défaire de cette bande...il saisit sa cornemuse et joua d'abord son cantique matinal et ensuite les plus beaux airs qu'il savait, l'un après l'autre, jusqu'à ce que la sueur couvrit son front. Jamais il n'avait si bien joué. L'effet de ses chants fut vraiment merveilleux! Les monstres d'en bas ainsi que les corbeaux d'en haut, écoutèrent d'abord et puis commencèrent à se balancer et à sauter.⁴⁴¹

XXI

Švanda Dudák

O slavném hudebníkovi Švandovi a jeho kouzelných dudách strakonických kolují v echách mnohé povídky, jež staly se už nejednou předmětem zpracování uměleckého. Tyl na základě toho napsal frašku „Strakonický dudák,“ J. Malý sepsal povídku ty ve společnosti báčorky, a náš obraz se vypíná rovněž z této látky.

O Švandovi jest známo, že byl nejvýtečnejším dudákem, tak že hrou svou vše okouzлил. Byl veselý hoch, mnoho si vydělal, rád pil a co nepopil, prohrál v kartách. Jednou o posvícení v hospodě omrzela ho hra na dudy a zachtělo se mu karet [...].

Vyobrazení naše jest zároveň ukázkou tak zvané zinkografie; jest kresleno od Barviciusa v Paříži společně s ním, který v tom oboru uznán za nejlepší. Na určité vyleštěné ploše zinkové, která jest lehce natřená látkou z bílé barvy (kremžské) smíchané s křihovou vodou, kreslí se jehlou ze slonové kosti tak, že obraz na ploše zinkové objeví se v lesku. Tento lesklý obraz napustí se litografickým mastným tušem, na němž celá ploška umyje se čistou vodou. Obraz objeví se na plošce černá a jest společně s ním, aby přijal barvu mastnou. Chceme-li obraz připraviti dle zinkografické manýry pro knihotisk, musíme plošku s obrazem dobře natřít mastnou barvou pomocí válce a pak postupně kyselinou vyhlodat, až obraz stane se vypouklým; čehož tímto společně s ním lze dosti ostře docílit, poněvadž tu odpadá veškeré přenašání. Le Comte, jenž tuto manýru zavedl, založil na těchto základech illustrovaný časopis, jenž vychází v anglickém, francouzském a německém jazyku.⁴⁴²

⁴⁴¹ VOLAVKOVÁ: Malý Viktor Barvitijs, Praha 1938, 140.

⁴⁴² Květeny III, 1868, 22. 10. 1868, s. 43, 342.

Soud Libušin.**Skupení představované na Žofín dne 12. dubna 1869.**

Ve prospěch jednoty svatovítské ochotníci zvláště ze šlechty zařídili letos v dubnu velmi krásné představení v sále na Žofín, k tomu zvláště upravené. Nejprve provozoval se dle návrhu malíře Bedř. Wachsmanna živý obraz „nalezení Mojžíše“; potom provedly se na které výstupy z výtečné zpěvohry Smetanovy „Prodaná nevěsta,“ dále pak išel opět živý obraz dle básně Götheho „der Fischer“, uspořádaný malířem Vikt. Barviticiusem. Nyní následovala veselohra německá „der unschuldige Diplomat,“ závěrem pak byl živý obraz dle uspořádání malíře Lhoty představující „soud Libušin.“ Podávající vyobrazení tohoto klademe zde jména osob, jež krásné skupení skládaly. Libuše představovala kněžna Anna, choť knížete Jiřího z Lobkovic, kteráž se k úloze té výtečně hodila; dále dělali hrabě Jan Harrach, Šarlava kn. Viktor Windischgrätz, „dívky soudné,“ z nichž jedna držela „desky pravdodátčné,“ druhá pak „mečivdy kárající,“ představovaly hraběnka Karol. Ledebouřova, paní Smetanová, baronka Marie z Achrenthalu, pak slečna Mat. Berná a Eleonora Corte. Sbor kmetů, lechů a vládků tvořili pp. hrab. Frant. Thun, hrab. Albr. Kounic, hrab. Alfr. Chamaré. Báseň samu z rukopisu Zelenohorského v původním jazyku přednášela paní hrab. Betti Kounicová. Celek poskytoval pohled velekrásný, k tomuž přispěly i příné skupení i bohaté kroje, nade všechno pak přívaby dam letoptvárných a mohutné postavy pánů. ... - Kéžby šlechta naše nast ji se pokoušela o takovéto podniky krásné a zajímavé, což prospělo by na všechny strany.⁴⁴³

Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách

Barvitijs, Viktor

(Praha, 1834 - 1902, tamtéž), bratr architekta Ant. Barvitia. Studoval na pražské Akademii a u Couturea v Paříži. Významný malíř historických obrazů a společenských žánrů, teoretik.

1. Mladík a vodní víly, 1870, s. d., ol. pl. 48 x 63, Kutná Hora (Pštross 8364).
2. Zapahání koní, 70. léta, s., kresba štětce 85 x 55, Kutná Hora (Pštross 111).
3. Pohled na hrad Frýdlant od jihu, 1870, s. d., tužka 20 x 28,5, Frýdlant (Pohled – Kačina 161).

Zatímco první, dekorativně citná malba navazuje na Barvitiiovy romanticko-historické nálady z předchozích 60. let, další dvě díla vykazují střízlivější realistickou malbu. Studijní žánrová kresba navazuje na obraz „Košický trh v Benešově“, poslední, precizní tužková kresba, se opět

⁴⁴³ Světový tozár, 1869, r. III, 183.

obrací k mondénnímu sv tu. Clam-gallasovský ko ár tažený ty sp ežím je zachycen v atmosféricky p esv d ivé zamlžené krajin v blízkosti detailn ppracovaného hradního sídla.⁴⁴⁴

V. Barvitius dokon il obraz Rybá e

Chvaln známý malí p. Viktor Barvicius dokon il t chto dn obraz dle Goethova „Rybá e.“ Podn t k obrazu tomuto podalo slavnostní p edstavení upo ádané dne 12. dubna 1869 na ostrov žofínském ve prosp ch jednoty svatovítské. Jak známo, dostalo se živému obrazu „Rybá e“ p. Barviciem sestavenému všeobecn pochvaly a projeveno p ání, by obraz tento trvale byl zachován. – Že obraz zda ile jest proveden, net eba p i jmenu Barviciusovu ani dokládati. Litujeme toliko, že obraz tento nebude krášlití letošní naší výstavu a to tím více, pon vadž se nám málokdy naskytá p íležitost pot šiti se s výtvary tohoto um lce. Kéž by nás op t p ekvapil n jakým obrazem z d jin eských jako byl „král Jan v bitv u Kres aku!“⁴⁴⁵

XXIV

Um lecká výstava na Žofín .

I.

[...]. – *Kartony Barvitiovy* pro p. Lannu ur ené, za to jakousi pseudorubensovskou nadmutostí forem trpí. Vidíme zde vlys d tský v ástech tu podaných innost um leckou a obchodní znázor ující. Již Josef Mánes podobný vlys a s jinou myšlenkou provedl, jenž ve výstav Lukášské p ed dv ma roky v širší známost uveden byl. Ovšem ale jaký to rozdíl mezi t mi sv tlými, rozmilými, pravdivými, ve všech liniích p ekrásnými postavami Mánesovými a mezi touto vynuceností, suchopárností, ekli bychom tém úplnou neschopností co se vylí ení d tského tý e. Tím ovšem v jiných oborech Barvitiovi nikterak ublížiti nechceme. Zvláš zobrazení sešlých existencí výte n se mu zda ilo a – non omnia possumus omnes – to i pro um lce platí [...].⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Marie MŽYKOVÁ: Díla eských malí 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, in: Památky a p íroda 10, 1985, 84.

⁴⁴⁵ Sv tozor 1870, r. IV, . 15, 120.

⁴⁴⁶ Sv tozor 1872, . 18, 2. 5. 1872, 211sq.

XXV

eské malí ství v Moderní galerii

[...] T žko pochopiti, že malí [Sob slav Pinkas], který dosáhl tak vysoké úrovn v Meta ce a obrazech jí podobných, opouští svou práci n kolik desetiletí p ed koncem svého života. Když se stal po svém návratu koncem sedmdesátých let v Praze profesorem kreslení na Vyšší dív í škole, v nuje se spíše innosti ve ejné než um ní. Snad mu chybo francouzské prostředí, ve kterém se um lecky zrodil, snad jeho inorodé povaze, tak kontrastující s komorním, až privátním charakterem jeho malby, nesta ilo um ní k vypln ní jeho života.

Je zajímavé, že není v tomto svém osudu osamocen. Také jeho mladší druh, Viktor Barviti (1834-1902), p estane malovat, když se stane po návratu z n kolikaletého pobytu v Pa ůži inspektorem pražské obrazárny. V naší kolekci je zastoupen vedle lehké, sv telné skicy Panského honu (M 366) drobnou scénou Z ulice (M 768) z r. 1864, která je jakoby pokračováním v díle tehdy práv zem elého Josefa Navrátila. Je dobrým dokladem, že bezprost edn následující pa ůžský pobyt byl jen zdokonalením pro um lce, který již p ed tím sp l ke vzdušné realistické malb opíraje se o domácí tradici.⁴⁴⁷

XXVI

Viktor Barviti: P ed kovárnou. Dílo Viktora Barviti bylo již p i d ív jších reprodukcích charakterisováno; v této studii je nejzajímav jší zp sob Barviti v, jak maloval t žké tažné kon ; v tomto oboru m l velmi š astnou ruku a jeho obrazy koní jsou nejlepší práce tohoto druhu v oné dob ; kreslí sky tak znamenité, že odlišují se až nápadn od pon kud konven ní kresby postav lidských na této studii.⁴⁴⁸

XXVII

Viktor Barviti: Plavení koní. Olejová skizza Barvitiova je dopl kem známých malí ských kvalit tohoto um lce, který v mnohém byl p ed svou dobou a jehož význa ná díla jsme již v reprodukcích p inesli. Co jevílo se již na ná rtu „Nám stí Svornosti“, jeho mistrovství v kresb koní, je potvrzeno touto skizzou, zachycenou rozmachem na dobu onu neoby ejným.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Vojt ch Volavka: eské malí ství v Moderní galerii, in: Um ní Štenc 1937, r. X, 428.

⁴⁴⁸ Zlatá Praha, 1917, r. XXXIV, . 45, 8. 8. 1917, 540.

⁴⁴⁹ Zlatá Praha, 1917, r. XXXIV, . 36, 6. 6. 1917, 432.

XXVIII

Viktor Barvitius: Prodava koní. Barvitiiovo dílo z jeho pobytu pařížského zachovalo nám zajímavý typ cizokrajný, jednu z oněch postav, s nimiž shledáváme se v dílech francouzských romancierů a které ve své tově metropoli zvláště vábily cizince exotičností i groteskností. A Barvitius pozoroval dobře, jeho kresba je skoro groteskní, připomínající některé linie Doréovy, který měl pro takové typy neobyčejný smysl. Jak postava prodavačova, tak i charakteristický klus koně je mistrovský kousek bystrého postřehu, jímž Barvitius vynikal nad mnohé své současníky a pro něj již patří místo mezi předchůdci moderního malířství českého. Jeho smysl pro malebnost moderního života, jeho naprosto neatelierový způsob malování činí z těchto maleb druhého období tvorby Barvitiiova zajímavou epizodu v dějinách moderního malířství českého.⁴⁵⁰

XXIX

Viktor Barvitius: Krmení holubů. Od V. Barvitiia přinesli jsme již řadu obrazů i studií, v nichž lze studovati v mnohém příkopnický význam umění Barvitiiova v onědobě. V. Barvitius byl „objeven“ dosti pozdě i bystřejším probuzením smyslu pro moderní prvky u starých malířů, jemuž vědíme také zbytnou pozornost pro Navrátila, Purkyně, Pinkasa aj. Genre Barvitiiovo „Krmení holubů“ má sice staromódní motiv, ale není malován staromódně, i zde proniká jeho smysl pro malebnost všedního života, i barvy a světla se zjasní a jeví se již po stránce malířské jižního vidění barevného za denního světla.⁴⁵¹

XXX

editel obrazárny. Místo editelů obrazárny společnosti vlasteneckých přátel umění obdržel po zemřelém p. Karlu Würbsovi malíř p. Barvitius.⁴⁵²

XXXI

Katalog obrazárny v domě umělce Rudolfinum v Praze. V Praze 1889.

Je tomu bezmála sto let, co sestoupila se Společnost vlasteneckých přátel umění a co dala podnět ke zřízení oně obrazárny, kteráž po řadě změnách přibytku i obsahu svého před málo lety nalezla trvalého útulku v Rudolfinu. Společností přátel umění vydán právě nový katalog této obrazárny, kterýž slouží jakožto spolehlivý průvodce a který zároveň vedle

⁴⁵⁰ Zlatá Praha, 1918, r. XXXV, . 42, 17. 7. 1918, 504.

⁴⁵¹ Zlatá Praha, 1918, r. XXXV, . 43-44, 16. 7. 1919, 352.

⁴⁵² Pokrok 1876, . 355, 23. 12. 1876, 4.

praktické této ceny honosí se opravdovou hodnotou literární. Autorem katalogu jest zasloužilý inspektor obrazárny V. Barvitijs, české vydání upravil prof. Dr. O. Hostinský.

Objemná přes 300 stran ítající kniha obsahuje nejprve stručné vyli ení d jin obrazárny, jímž osv tluje se zároveň její rozsah a stav. Jest zajímavostí, za jakých okolností povstala, jak v první době se vyvíjela tato druhdy též všeobecná, a neprávem „stavovskou“ nazývaná obrazárna, jak se po átku vlastně chovala jen obrazy zap j ené, až r. 1835 usnesením, že Společnost smí pro obrazárnu získávati a podržeti majetek vlastní, položen pevný základ k nyn ějšímu stavu. Jak d íve celý obsah se tím stálem nil, vysvítá z toho, že hned po založení r. 1796 ítala obrazárna 556 díl um leckých, kterýž počet do r. 1827 na 17725 vzrost, ale rokem 1844 až na 315 sklesl. Katalog práv vydaný vykazuje 784 malby olejové, 176 vystavených akvarel a kreseb a 21 dílo plastické; mezi malbami ítá dosud 195 ísel zap j ených, z nichž některé pocházejí hned z prvních dob trvání, kdežto jiné z t ch, jež zprvu zap j eny byly, poněnáhu ve stálý majetek obrazárny p ešly. V poslední době rozmnožen byl stálý kmen zna nou množinou a jmenovit ě – a to budiž zvlášt výt eno – p íbyla mnohá práce domácích um lc . V posledním desetiletí získala obrazárna darem nebo koupí, nehledíc k pracím zap j eným, dle p íbližného odhadu kol 40 obraz mistr , již v echách se zrodili nebo zde p sobili, a krom toho povstalo celé nové odd lení, v němž jmenovit darem a p íiním p. V. rytí e Lanny sneseny kresby a studie domácích mistr , p ed tím tak ka naprosto nepovšimnuté. Jako ve d ív ějších dobách má i dnes obrazárna své vlastní mecenáše, adící se k on m velikomyslným dárc m, jako byl p edevším Dr. J. Hoser. Jeden z nich, jenž nechce býti jmenován, v noval během posledních 5 let 226 cenných obraz mistr moderních.

Ješt on ěm budiž zmínka, co právem zasluhuje uznání vší ve ejnosti. Jest zajisté mnoho t ch, kte í ješt v roku 1883 navštívili obrazárnu ve starých místnostech domu šternberského na Malé stran ě a kte í majíce v živé pam ěti dojem, jakýž tam ínila, užasli, když po otev ení Rudolfiny v únoru 1883 setkali se s ní v novém sídle. Nebyly to jen tyto nové místnosti, kteréž zvyšovaly p íznivost dojmu vystavených obraz v, i s t ěmito v krátké lh t stala se podstatná zm na; v tšina obraz byla vy íšt ěna, opravena a novými vkusnými rámci opat ěna, a již i tehdáž dostavily se některé nejen s novou tvá í, ale i s novými jmeny. Budiž to konstatováno, že ono upravení obraz v, z ízení místností, p est hování a vkusné i p ehledné rozv šení, vše to, co stalo se p b ěhem jediného roku, byl v pravd ě obdivuhodný výkon, který nemá hned sob rovna, ani u ústav v, vládnoucích bohatou dotací a velikým po tem odborných sil ú ednických, a který zde byl výsledkem jak všestranné úvahy a d kladné p ípravy, tak i neúporné p íle n kolika osob, p edevším inspektora galerie V.

Barvitiusa a celého výboru, v němž kromě něho zasedali p. V. rytíř Lanna, zvaný již JUDr. J. Neumann a Zdeněk hrabě Thun.

Stejně všestranná pépřrava, dkladnost i znalost, by i ne stejn p urychlený vznik, zra í se ve práv vydaném katalogu. Práce té sv domitosti a toho rozsahu, kteráž od za átku do konce jest dílem naveskrz novým a pro niž neposkytly starší katalogy tém pražádného podkladu, vyžadovala ovšem ásu než uzrála. Jednalo se o to, popsati p ípadn a v cn tém tisíc ísel, konstatovati materiál, zaznamenati rozm ry, stru n ozna iti zp sob, jakýmž obraz pro galerii získán a mnohdy i vyzkoumati, ve kterých rukou d íve se nacházel, a k tomu p istoupil nejobtížn jší úkol vyšet iti p vodce jednotlivých d l um leckých. K tomu ú elu slouží p edevším v rné snímky signatur, nalezených na obrazech; tato fascikule pojata i v tišt ný katalog a dodávají mu obzvláštní ceny. Kde ani signatura ani staré pov ené zprávy nevedly na stopu, musila p isp ti kritika srovnávací. V tomto sm ru posloužil na základ svých bohatých zkušeností znalec na slovo vzatý, Dr. V. Bode, editel obrazárny berlínské, kterýž, a tak díme, byl mnohému k tu kmotrem. T ch nových k t jest dosti zna né množství, srovnáme-li katalog nyn jší se staršími, mnohé staré pojmenování jest zamítnuto a mnohé neur íté ozna ení blíže neur eno.

Mnohé slavné jméno ustoupilo mén zvu nému; ásto na místo mistra, jenž skv l se v seznamech starších nastoupil žák, stoupenec nebo kopista. [...]

Katalog srovnán jest v po ádku abecedním dle mistr ; p i každém jmén p ídána stru ná životopisná data, v nichž nacházíme mnohou novou zprávu, poskytnutou jmenovit ochotou holandského badatele Brediusa. Srovnání abecední má své slabé stránky, le i své nepopíratelné výhody; p i obrazárn , která ješt se vyvíjí a v níž z r zných d vod uspo ádání dle škol nelze d sledn provésti, jest dle našeho soudu jedině možným zp sobem.⁴⁵³

XXXII

P. Viktor Barvitijs, mnoholetý zasloužilý inspektor galerie Spole nosti vlasteneckých p átel um ní v Pražském Rudolfinum, vzdal se svého místa. Za jeho nástupce ustanoveni jsou pp. dr. Karel Chytil, mimo ádný profesor p i malí ské akademii, a Fr. Borovský, kustos p i um lecko-pr myslovém Museum v Praze.⁴⁵⁴

XXXIII

[...] Oproti objektivnímu, do široka zabíhajícímu pohledu teoretika Hostinského za íná uplat ovat Viktor Barvitijs ve svém p ehledu v „Österreichisch-Ungarische

⁴⁵³ Sv tozor 1890, r. XXIV, . 23, 276.

⁴⁵⁴ Zlatá Praha, 1893, r. X, . 40, 480.

Monarchie“ hledisko realistické estetiky, která ovládne v následujících letech veškeré nazírání na bezprostřední minulost. Barvitiu nemá podobnou velkorysou koncepci jako Hostinský a podává vlastně jen důjiny Akademie, jejichž žák a učitel. Aby zmohl hromadit se materiál, rozleže umleckou produkci nikoliv vývojově, nýbrž podle druhu, na malbu monumentální, genrovou, portrétní a krajinářskou. Nepíše důjiny českého umění, nýbrž důjiny umění na půdě české. Také on zasazuje svůj obraz do rámu prostředí, ale nesleduje při tom souvislost s ostatním kulturním životem českým jako Hostinský, nýbrž všímá si spíše mecenášství, výstavnictví a styk domácího umění s cizinou. Klady jeho znalosti materiálu a jeho subjektivně vyhoceného realistického stanoviska se však projeví např. v tom, že odkryje Antonína Mánesa a rozliší jeho tvorbu na ideální krajinu a na studie z přírody, správně vyzdvihne význam Adolfa Kosárka, umělcky pochopí Josefa Mánesa, byť mu jeho rakouské cítění zabránilo uvědomit si smysl Mánesova díla.

[...] Knihou Jiřkovou končí se druhé období dějepisectví české malby XIX. věku, reprezentované jmény Barvitiu-Mádl-Jiřek. Všechny tři spojuje realistický názor na umění a podobný metodický postup. Mádl a Jiřek soustředili však ve svých pracích takové bohatství fakt, že následující generace mohla už ze široce připraveného materiálu jen vybírat a konstruovat smysl a skutečný vývoj novějšího našeho malířství.

Jako stojí Barvitiu na začátku realistického období, tak následující epochu zahajuje Miloš Jiránek.⁴⁵⁵

XXXIV

Mit Victor Barvitiu, der geht zu nach längerem Leiden dahinschied, hat die deutsche Kunst in Prag ein thätiges Mitglied und einen eifrigen Freund und Förderer verloren. Seitdem er selbst den Pinsel aus der Hand gelegt, war er mit liebevoller Sorgfalt bemüht, der deutschen Kunst den schwierigen Weg, den sie namentlich bei uns zu geben hat, zu einen und bis in die letzte Zeit, da schon die Krankheit seine Kraft beeinträchtigte, war er eifrig dabei den jüngeren aufstrebenden Kräften wohlwollende Theilnahme zuzuwenden. Das war ihm namentlich auf dem Boden jener Gesellschaft möglich, welche die Förderung deutscher Kunst, Wissenschaft und Literatur als ihre Aufgabe aufgeft hat, und hier fand er als Obmann der Kunststheflung reiche Gelegenheit, für die Unterstützung junger Talente einzutreten. Nun hat ihn der Tod auch dieser feiner letzten Wirksamkeit entriffen und bei dem Werthe, den ein so gründlicher Sachverständiger und ein so warmfühlender Beurtheiler für unsere

⁴⁵⁵ Vojtěch Volavka: české malířství v Moderní galerii, in: Umění Štenc X, 1937, s. 81-83.

deutschen Kunstbestrebungen in Prag beschiffen hat, wird die Lücke, die sein Hinscheiden geriffen, mit ehrlichem Schmerze empfunden werden.⁴⁵⁶

XXXV

[...] Barvitijs jest zastoupen docela heterogenními v cmi: velice jemnou tónovou skizzou z Paříže, kde jest na hony před svou dobou, zcela nešťastnými Dánskými kartony pro Lannovu villu v Bubeníci a kartonem Slavnosti ve Hvězdě plným roztomilých a koketních detail [...].⁴⁵⁷

ty icet let tomu, co V. Barvitijs odložil štětec a za tu dobu vytratila se skoro doista jeho paměť jako malíře a ještě více zapadlo, co kdy byl maloval. Jen tak že letmo ob jubilejní výstavy (1891 a 1908) připomněly jej jako umělce. Jinak všichni jej znali jen jako tichého a distingovaného pána, pívajícího pohledu, který měl jako inspektor na starosti obrazárnu Společnosti vlasteneckých přátel umění. Nastoupil tento úřad 1877 v stísněném provisoriu šternberského paláce na Malé Straně, přestěhoval obrazárnu 1885 do Rudolfiny a rozmnožil a ustálil ji v obsahu, pořídil její první vědecký a kritický seznam roku 1889. Přitom vykládal mladým akademikům tajemství perspektivy, staral se se svobodnou láskou o peněžní záležitosti pensijního spolku umělců „Lukáše“, vypsál jeho vznik a osudy za první čtvrtstoletí a narýsoval krátký přehled uměleckého ruchu v děchách v minulém století. Kdo znal V. Barvitijsa blíže a v důvěrnosti, slyšeli od něho mnohou teplou vzpomínku na staré jeho přátele – umělce, jejichž doba byla v letech šedesátých a sedmdesátých.

Krasoumná jednota, ve svém úzkém poměru ke Společnosti vlasteneckých přátel umění, má tedy dobré příležitosti soubornou výstavkou oživit zase uměleckou paměť V. Barvitijsa, který plných dvacet let – téměř rok co rok – oběsílal její výstavy. Byť by nemohla v ní předvést velký a ucelený zjev umělecký – zajímavý a ve vývojové linii českého malířství význačný je to dojistá.

Viktor Barvitijs narodil se v Praze, kde byl jeho otec pokladníkem u hraběte Buquoye. Starší bratr Antonín, který od práv odešel k architektuře, ukázal mu cestu k umění. Učení své nastoupil v Akademii za editelství Ed. Engertha a ohlásil se veřejnosti poprvé na výstavě 1856 dvěma obrazy: krajinou a genrem: „Deštivé počasí“ (maj. čís. statk.) a „Povozem“, jehož ku podivu pevnou fakturu možno viděti v této výstavce. Znamená také

⁴⁵⁶ Bohemia, . 158, 10. 6. 1902, 2.

⁴⁵⁷ Miloš JIRÁNEK: Referát o Jubilejní výstavě Krasoumné jednoty v Praze r. 1908, in: Volné směry XII, 1908, 239.

velké osvobození od akademické formule v mladické práci „Bacchanalu“. Ještě roku předtímho genre, trochu sentimentální po prvním, jímž se kmitnul blesk humoru: „Studentík se loučí s domem otcovským“ (nyní v Rudolfinu). Nežli však Barvitiůs opustil Akademii, složil své jhold historii, nebo nemohl odejít, aniž by byl odvedl obligátní misterský kus. Od roku 1857 do 1862 kreslil pečlivě kartony a maloval dle nich, ani v nejmenším se neuhýbaje, obrazy „Bitvy u Krešáku“ (1858 a 1860) a „Bětislav a Jitka“ (1862), v nichž jezdci a koně hrají prim, obojí v hrdinné póze a akademickém pathosu. Některými ilustracemi v Zapověesko-moravské kronice dobíhá tento historismus Barvitiůs v záhy ke konci.

Zcela zřejmě mladého Barvitiůs víc vábil svět reálný nežli imaginární a kde později odepřel poslušnost zdravému instinktu, ztroskotal. Tak následují hned po „Bětislavu“ obrazy „Na led“ (1863), „Předsměrnou“ a „Návrat z lovu“ (1864) a roku 1865 posílá na výstavu „Tvrdé ve Stromovce“, s nímž organicky souvisí „Slavnost ve Hvězdě“. Zase dva obrazy z pražského života, které už komposici nepřestávají výjev „Na led“, ale barevné nártky k nim jsou ním docela novým, ano tak ka netušeným v dosavadním díle Barvitiůs, bohaté a svěží, vzdušné a záživé, plné radostných tónů a koloristních pikantností. Vezl-li V. Barvitiůs tyto dva nártky sebou do Paříže, kam odjížděl ještě téhož roku, mohl se jimi směle legitimovati u nejprestižnějšího umětele. Nejnověji obrátila se pozornost k Barvitiůs právě proto jeho studijní pohyb v Paříži – právě u Th. Couturea – a jistě byl to významný výpad přes Mnichov dále na západ, který Barvitiůs podnikl se svými některými předci a vrstevníky (S. Pinkasem, J. Šermákem, K. Purkyní), ale šel tam už s omezenými, aby se zprostil všelikých pout akademismu a hlavně, aby zpevnil a ujistil své malířský smysl a cit. Toho všeho zárodky, víc než zárodky: silnou dávku vezl sebou a tak je „Place de la Concorde“ (1866) pokračováním jeho „Stromovky“ a „Hvězdy“, jejich zjednodušením a malebným prohloubením, jejich zatmosferizovanou důsledností. Něco studí z venku – v Cernay-la-ville – něco studí model k obrazu jako „La femme au perroquet“, a hlavně obrazy, v nichž zase koně, tůžící normandští tahouni, zapážení nebo předkovárnou, na silnici nebo při plavení, na této výstavě dokumentují práci Barvitiůs v letech 1865 až 1867, kdy se vrátil do Prahy a ještě nějaký čas ve „Kvetch“ a „Světovětozu“ se ohlašoval jednak kresbami ze slavností při kladení základního kamene k Národnímu divadlu, jednak dle svých starších nebo novějších obrazů, ano i první u nás ukázkou zinkografické reprodukce systému Lecomteova pocházející od něho.

Soud podle vzdechů a toužení, aby se V. Barvitiůs vrátil k svým Bětislavům a Janům, jeho prosvětlené a nyní anekdotního vtípu prázdné obrazy nalézaly na pražských výstavách málo porozumění. Nebylo tu ještě pochopení pro mluvu tónů, prostou životnost a

zdravou smyslovost ponášejících, pro výrazovost barevné skvrny, nebyla-li ve spojení s kostymem, a pro světlo ve vzduchu mimo uzavřený a uměle ztemnělý prostor. Barvitiůs ustal. Jeho povaha nebyla výbojná aniž neústupná. Nejpodivnější však, že s lety jakoby vše vyvtrálo a vyprchalo co mu bylo zdravého a krásného dáno i tím se obohatil. Pražských výstav se nezúčastnil po léta a když r. 1875 pšel s deseti akvarelovými nártky k „Vypravování v obrazích“, jež mlo být provedeno v Šebkově paláci v Bredovské ulici, nebyl více k poznání. Rovněž tak v dltských vlysech ve ville Lannov v Bubení. V tchto slabá ozvna Jos. Manesa, kterou mu vyloudilo pátelství a obdiv, s nimiž k tomuto mistru vzhlížel; v prvních se vrátil k mladickým vzpomínkám svých nejranjších akademických let.

Pak ztichl docela a zstane uměleckou i psychologickou záhadou toto rozplynutí se nadání neobyčejného a výsledk mnoho slibujících. Než pro onch deset let nelze V. Barvitiůs zapomenout a pohlédnout v toku vývoje českého umění, když mladí se poprvé osvobozovali od akademické tradice a pocítili opojení z malebnosti života.⁴⁵⁸

Souborná výstava Viktora Barvitiůs v Rudolfinu

Té chvíle jsou umělecké výstavy v Praze etnější, nežli bývají jindy tou dobou. Týry v témže m síci je íslo dost nápadné, v n mž arci každá výstava má sv j zvláštní popud, ale všechny zároveň pracují k dobro inným ú el m, jichž nám válka poskytuje v hojnosti. Ne že by kv li nim byly vždy po ádány: jenom ze svých p íjm slibují náležitý tribut. Výstava Barvitiůs nemá v bec jiné souvislosti s dnešním rozruchem, ba spíš by byla jindy, za úplného míru na míst . Její obsah žádá klidu ke kontemplaci, klidu k p ehledové a kombina ní práci a ne pouze volnou chvílku k zastavení se p ed tím neb oním obrazem. T ináct let po smrti um lco v p íchází tento retrospektivní soubor, aby po prve vypov d l každému, co umělecký životopis Viktora Barvitiůs má v sob zajímavého a d ležitého. Jsem p esv d en, že jeho výstava je p ekvapením pro všechny. Sotva kdo se nadál naléztí u Barvitiůs, kterého i odborníci vyhlašovali p ímo za diletanta, jenž si s um ěním jen tak ze záliby pohrával, až jej úpln omrzelo, nejen nadání, nýbrž i výkony p ímo znamenité a vývoj zajímavý od formalistní a prázdné šablony akademické k zdravému a prostému realismu v dobách plné nadvlády pražského akademismu. Mezi tím m l ovšem i záchvaty historismu a monumentalismu, jist jen z pouhé napodobivosti a ne z vnit ní vokace, sic by jeho „B etislav a Jitka“, obraz víc hellichovský nežli engertrovský, nebo vlysy, lunety a panneaux pro Lannovu villu, Šebkově palác a vinohradskou radnici nedopadly tak docela bez pevné kostry a

⁴⁵⁸ K. B. MÁDL (ed.): Viktor Barvitiůs 1834-1902. Výstava jeho d l (kat. výst.), erven – ervenec 1915, Rudolfinum, Praha 1915, 6-8.

v elé krve. Barvitiova cesta šla genrem, to jest se zrakem stále upřeným do skutečnosti a přítomnosti. Jím zahajuje svoji práci před ořím ve jednotě a jím ji také po dvaceti letech končí. Právě uprostřed stojí Barvitiův pobyt v Paříži, plný silných dojmů a znamenitých výsledků. První genry až do té doby komponuje Barvitiůs jako komponovali všichni historické obrazy; v druhých hledá a nalézá v pohledu do života jádro malebné přítomnosti obrazu. Nejprve vypravěč a potom malíř. To je obsah uměleckého života Viktora Barvitia. Velmi rychle hutní mu forma pod rukou. „Odjezd studentů“ a „Formanský povoz“ jsou genry s cílem co nejvíc zřetelnosti, plné stejně hodnotných detailů a tento deskriptivní rys, ve formě vespolek lepší, má své první vyvrcholení v bohaté scéně „Na led“. Ale už vysvětluje o bedlivém studiu, o pilném sbíratelství, o rostoucím smyslu pro přítomnost jako základ výraznosti. Studie, a zejména koní panských, tedy venku, citlivější a vnímavější pro hybnou a měkčivou linii a barvu světlem a vzduchem ztónovanou. Tyto studie, o krajinové motivy rozmnožené, pokračují potom v Paříži a Francii. Tam stávají se ovšem bohatšími uvnitř i zevně, neboť tam srstává před Barvitiovým zrakem forma s barvou v nedílný celek; malířský dojem z nich není již rozdělený, nýbrž sjednocený a tím už zmnožený a zesílený. Dva barevné náčrtky pro velké obrazy „Slavnosti ve Hvězde“ a „tvrtku ve Stromovce“ v letech šedesátých jsou překvapující krásy koloristní, jakých asi málokdo by tušil a očekával od pražského malíře té doby. Barvy se pestí a září, světlo hraje, všechno je ruch, ilust, veselí, jež malíř pozoruje unešen, rozrušen a rozradostněn. Dnes by mohly býti malovány – jak domněle pochvalná fráze nyní zní. Z této svěžesti a veselé rozechvělosti arci do velkého obrazu nepišlo vše nezkrácené a přece zase prokreslený karton „Hvězdy“ nemá partie, postavy, skupiny nebo hlavičky graficky zvlášť působné. Nic z oné radostnosti, z oné barevné rozkošnosti utkvívá ještě v světelných drobných částech pařížských, jako je „Prodavač na koni“ a „Krmení holubů“, jako zase reminiscence tuhé tmavosti ze studií k „Na led“ drží se studie pařížské k „Ženě s papouškem“, a je možno, že celý výjev z kavárny, jak jej Barvitiůs nakreslil na zinek pro „Kvety“, byl zase živější a světlejší. Také barevný náčrt a tušovaná kresba dle provedeného obrazu „Place de la Concorde“ z roku 1866 jen nám napovídají, k jaké bezprostřednosti a tonové jemnosti se Barvitiůs v Paříži na ráz dopracoval a „Rumáři“ vedle „Koní na trhu“ nebo „Před kovárnou“ ukazují, k jaké šířce ano lapidarnosti tam spíše. Pro Prahu oba poslední obrazy světlem až bledé, v kompozici zdánlivě až náhodné, ve skutečnosti arci lépe procítěné nežli byla která akademická promyšlená, v látce podle tehdejšího mínění skoro vulgární, to jest dějem nepoutavé a nezajímavé, byly tehda ním tak novým a nezvyklým, že se o nich zmiňovali jen z domácí slůžnosti. K jich porozumění došlo mnohem, mnohem později, kdy si Barvitiůs jen pro své potěšení v prázdných chvílích, jež mu

jeho úřední činnost v obrazárně poplála, maloval výborné kopie dle svých mu originálů Campiho, Dyckových, Brandlových a j., kopie nikoli mechanické a zevně vně, nýbrž zvnitř malísky pochopené a procítěné.⁴⁵⁹

V. Barvitius.

[...] Může se tu stát, že objeví [referent] mimo nadání mnohem více nežli pouhý lánec vývojový, totiž opravdu hodnotnou a přece nedoceněnou uměleckou osobnost. V Rudolfinu máte nyní toho doklad v souborné výstavě Viktora Barvitia, dost obšírné a zevrubné, tak že by mohla sloužit za materiál k umělecké biografii. Scházejí v ní sice některé větší kusy jako „Bitva u Crecy“, „Slavnost ve Hvězdě“, „Place de la Concorde“ (oba v definitivní formě) a ještě některé velké obrazy selských koní z Francie, ale nechybí tu doklady k jednotlivým uměleckým obrátům v životě Barvitiova, který končí dvacet a více let před jeho smrtí. Pro svůj studijní pobyt v Paříži povolal Barvitius nově k sobě pozornost, když mladší pátrali po svých předchůdcích. Hádali spíše než mohli o to poznat, že odtud přinesl, jeden z prvních, zvěsti o novém realismu a pro tuto hlasatelskou funkci postoupil zapomenutý na pozoruhodného. Než na výstavě možno se přesvědčiti nejprve, že Paříž znamenala velmi mnoho v osobním vývoji Barvitiova, ale na dlouho nic pro jeho umělecké okolí v Praze, a potom, že i období před Barvitiovou cestou do Paříže není umělecky tak bezbarvé a nevýznamné nebo dokonce bezcenné, aby opravoval je zanedbávati a přecházeti.

Postavím-li bojácnou opatrnou komposici mladého akademika, pracujícího pod dozorem a korekturu Engerthovou, z roku 1855, vedle posledního obrazu Barvitiova z roku 1876 „Před kovárnou“, který je volný a jasný v pohledu a netišně myslí, pak je ovšem mezi nimi hotová kvalitativná propast, která už deset let před tím počala se rozevírat. Vsunu-li však mezi ně „tvrtek ve Stromovce“, „Slavnost ve Hvězdě“ z roku 1865 a několik generací předchozích, utvoří se přes ně most nejen k vývojovému přechodu, nýbrž spojující i na silných vlastních pilířích, jež kladou před nás vysvětlení o nadání a umění svém, ano i skvělém, o malířských hotovostech, jakých žádná doba nesmí podceňovati, v nichž Barvitius, bez odporu, vystoupil na výšinné body zdejších možností. Je-li snad vývojová linie Barvitiova, bývá jí přes Paříž, zajímavější a pikantnější, zdá se mi přes to jeho pražský vzestup v jeho období dležitější a významnější.

Praví se, že V. Barvitius vstoupil do školy Th. Couturea. Nevím. Za jeho pobytu v Paříži, pokud známo, Couture už neměl žáků. Mnohem spíše přisobilo na Barvitia celé nov

⁴⁵⁹ Idem: Souborná výstava Viktora Barvitia v Rudolfinu, in: Zlatá Praha, 1915, r. XXXII, . 3, 25. 6. 1915, 452sq.

osv žené, novým smyslem realistním zpružované okolí, z něhož přijímal mnoho, rád a snadno, poněvadž jeho přirozené nadání jej k tomu už vybilo. Ale ani jemu, ani S. Pinkasovi, který jej předešel, ani Purkyni, který se tu jen otočil, nebylo dáno osudem, aby francouzským ovocem nasýtili nějaké domácí touhy. Zůstali jenom sporadickými předchůdci a sami vlastně zarazili náhle ve vlastní práci. Osud českého umění žádal, aby dříve došlo k jiné linii ke konci, který je označen jménem Brožíkovým.

Nejnápadnějším u Barvitia je místo, kde přestává vypravováním bavit diváka a pokračuje jej poutat líčením. Pokroky a předchůdci jsou už v pražském období patrné. „Odjezd z domova“ je hotovou ilustrací k mnohým novelám; „Formanský v z“ komická scéna, kterou Barvitijs po letech převvedl v realistní formu; „Na led“ je obraz, zkomponovaný ze samých zvláštních episod a totéž lze říci jak o „Stromovce“ tak o „Hvězdy“. A přece, jaké tu pokrokové rozdíly! „Na led“ není prostoru, není místa pro všechny ty figurky, není hnutí. Jedno se tlačí na druhé. Ve „Stromovce“ a „Hvězdy“ nastává tídní množství, jeho členění, zasunování jedních a vyzvedávání druhých v popředí a hloubkách. Mnohem víc ještě. Etné studie ke scéně „Na led“ kolem rozvošené ukazují, mnoho-li atelierové pilné a svdomité práce v ní vidí, ale také v hotovém obraze postihnete snahu podívat se dodatě nositlovacím efekt m zimního slunce venku. Barevné nártvy „Stromovky“ a „Hvězdy“ vykazují cestu opačnou: v nich je uložen a sepiat silný a hlavně vskutku radostný dojem zlatým sluncem zalitého lidského ruchu pod loubím stromů. Barvitijs je v nich na cestě k uchopování jednotného dojmu, k malebné celistvosti. I v těchto obrazech má figurky dobře o sobě vypořozované, ale už vedle jejich koketování, tance, klepaní v obraze má pro vší cenu erve lokajovy vesty nebo bledě zelený šat dámy, nebo bílá uniforma ve stínu a v malbě.

Pařížský protějšek k nim tvoří „Place de la Concorde“, jehož výsledný efekt si arci musíme skládat z malého nártvu a sepiové kresby, abychom si vyvolali v plnější představu jeho, tvarové zjednodušení a naprostou převahu atmosférickou v rozplývavém vzduchu a svtle. Tam to byly součty mnohých studií, zde ovoce jednotného a intenzivního pozorování. A toto pozorování pokračuje ve skvostných momentkách „Prodavače na koni“ a „Krmení holubů“, v širokém a závažném rozbohu „Ruma“ lapidární nártvy, a přechází v obrazové hotovosti „Trhu na koni“ a „Předkovárnu“, kde už nejde umělců o vtip, ani o skvlost přiznání se k poznané pravdě.

V těchto obrazech je zároveň mnoho malířovy lásky ke koním, která ostatně prochází celým jeho dílem od „Plavení koní“, jejichž lehká a tonová faktura znamená roku 1858 jakýsi předasný záblesk, až po „Vyjížku“, nártv už silně impresionistní. V těchto obrazech už docela se zhostil vší kartonové přepavy, kterou měl ve „Stromovce“ ještě za nevyhnutelnou, a

kresba se mu stává součástí malebného výrazu, jeho nutnou kostrou, kdežto dříve mu byla obrazovou mluvou a hotovostí. Na místě světelných efektů staví pouhé vzdušné světlo, které mu vyjasňuje plochu i prostor a místo zevrubnosti detailu jde mu o předvedení sjednocené celistvosti jednotlivých postav v obrazovém vyvážení celku.⁴⁶⁰

Souborná výstava Viktora Barvitia (*1834), uspořádaná v Rudolfinu za třináct let po jeho smrti, představí nám dílo umělce, o němž názory se tolik různily. Výstava ukazuje nám celý vývoj umělce, jež možno vyznačít křivkou, vyznívající uprostřed a klesající ke konci. Sledujeme tu světlo jeho práci z dob Akademie, vidíme, kterak dovedl pozorování a držel se těchto pozorování někdy až příliš na úkor celku; světlo jeho studií lze zvláště sledovali při obraze „Na led“, kde muž pracoval barevné studie postav v atelieru; ty pak také přeneseny do volného vzduchu tkají tam neoblity atmosférou okolní. Zajímavý jsou studie oblíbených jeho koní, a právě při těchto také pozorování možno obrátit, jaký umělec byl v umění Barvitiovo pobytem v Paříži. Zprvu to byly panské koně, jaké vídal a jakými se obíral B. doma. Na náčrtech a obrazech z doby pařížské jsou to silní koně francouzského venkova. Ale pobyt v Paříži přinesl i jinou, dalekosáhlou změnu v díle Barvitiovo nastupující: světlo a vzduch, svěžest a lehkost, pohyb a ruch. Kresběná práce k obrazu ustupuje do pozadí, malíř podléhá celkovému dojmu, neodlučujícího kresběné od malebného, a ve svých dílech dává mu úplnou záležitost. „Place de la Concorde“, „Koně na trhu“, „Ruma i“ jsou skvělé toho doklady. Později, po návratu domů utuší poněmáhlu plamen, jenž vyšlehl tak vysoko, a malíř, jenž tolik sliboval, vzdává se pomalu všech svých vysokých met. Kartony pro výzdobu dekorativní jsou něco, co má souvislost s pojetím, nikoli s vrcholnou jeho originalitou. Vidíme Barvitia k poslednímu jako starého pána, v úřadu inspektora galerie Rudolfské, pro niž vykonal mnoho.⁴⁶¹

XXXVI

242. VICTOR BARVITIUS (28. III. 1834 – 9. VI. 1902, v Praze), PLACE DE LA CONCORDE. Olejem na dřevě. 31 cm š., 19,5 cm v. Značka vpravo dole tužkou: V. Barvitius 186 (6?). Nerestaurován. Maj. p. čís. rada F. A. Borovský. (Fot. Štenc. 1914.) Jubilejní výstava Krasoumné Jednoty v r. 1908 připomínala znovu – v r. 1891 byl vystaven soubor obrazů a leptů – , že Victor B., bratr architekta Antonína a bývalý inspektor rudolfské

⁴⁶⁰ Idem: V. Barvitijs, in: Národní Listy, č. 176, 27. 6. 1915, 9.

⁴⁶¹ Topič v sborník, 1914/1915, Praha 1914, r. II, 549.

galerie, byl malířem pozoruhodné výtvarné inteligence a že vedle Purkyně a Pinkasy patří k onom umělcům, kteří přinesli do Prahy první slavné ohlasy pokrokových myšlének evropského západu t. j. Paříže. Zdá se, že se teprve v tomto ústředím umělecké kultury 19. století plně rozvinul jeho malířský talent, a že si teprve zde jasně uvědomil vlastní cíle výtvarného tvoření. Alespoň nevymykají se svým slohem starší jeho práce, pokud jsem je měl příležitost seznati, z běžného pražského malování z poloviny 2. pol. 19. století. Byly to genrové obrázky a lidové scény a slavnosti, kterými B., někdejší žák pražské akademie za Engertha (podle vlastního udání), začal obesílati pražské výstavy již koncem padesátých let, a z nichž také jednu, „Slavnost ve Hvězdě“ (z 1860), viděli jsme ve stadiu kartonu na zmíněné výstavě v r. 1908. Jejich deskriptivní naturalismus, docházející výrazu z poloviny v konvencionálních, lineárně-kaligrafických, později v bezprostřednějších formách (zvláště obraz „Na led“, snad z r. 1863) a v především v bezprostřednějším koloritu s univerzální modelující hrdostí, zaráží mnohdy svou střízlivostí.

B. pobyt v Paříži, kde navštívoval Couture- v atelier, udává se lety 1865-68 – zastihl tam tedy ještě Pinkasu – , než v majetku p. císaře Borovského jest genrový obrázek, datovaný 1864, který zdá se prozrazovati již pařížské vlivy. Umělecký názor B. je zde ze základu změněn. Všechny deskriptivní zájmy jakoby zmizely, a z obrázku mluví radost z krásných barevných tónů a z šedí ve stínu klesajících až v sytější. Přesně které stopy staršího formového názoru svědčí tento obrázek, který svou světlostí připomíná Lamiho a E. Isabey-e, o kterém malířském citění, a je zároveň dokladem skutečně výtvarných snah malířových. Než vývoj B. šel od stylu tohoto obrázku, jehož barevnost je ještě blízka 18. stol., dále. Prožíval slavné výstavy Manetovy, jenž tehdy (1867) začal malovati v pleinairu, a viděl jeho a Courbetovu velikou kolekci v době světové výstavy. Zde, vzniklých v těchto rušných letech, pokud je znám, je „Náměstí svornosti“ snad nejdělekatnější.

Obrázek zachycuje rušný život, jaký se rozvíjel, podobně jako i nyní, na tomto monumentálním pařížském náměstí za jasných podzimních večerů v době druhého císařství. Na pralesněném nebi, jež z oranžové písně obzoru bledne směrem k zenitu, obřídí se jedna z kašen zdobících náměstí, a vpravo vystává hmota stromů Elysejských polí. Vpravo mihotající se kočáry, omnibusy, písně a jezdců v pestré směsi. Je to skutečná impresse, co zde podává B., a všechny podmínky a bytosti zbaveny jsou hmotností a existují jen jako zrakový vjem. Celkový tón obrázku je hrdý, a pouze modraví bledouš a třešňové se voda kašny tvoří prudší kontrasty. Než v podstatě je tato hrdost velmi bohatá škála diskretních tónů do červené, žluté a modrozelené, jež nanášené ve skvrnách nebo rychlých tazích slouží jak tvárný prvek v plném slova smyslu. Jich pomocí vzniká dojem lokální barvy, jež ve své dosavadní hmotnosti zde

nepichází, a jimi vyjádřená je také všechna plastika a prostorovost obrázku jinak poměrně plošně drženo. Tato barevná, ovšem velmi zdrženlivá tonovost, která svým založením na novém pozorování přírody liší se od tónové barevnosti 18. stol., není však ještě veskrze důsledně dodržena a prozrazuje tak vývojově přechodní ráz obrázku. Například louš v levém rohu, vytvořený modrozelenými ploškami a červenými reflexy na hřbetě, má na spodní straně hnědé stíny, jež svou hmotností připomínají dosavadní běžnou modelaci, a malíř, místo barevného přehodnocení – to stalo se skutkem teprve v době impressionismu – spokojuje se s bezžností *imprese*. Hmotné je obloukovité zakřivení krku a louše ve středě obrázku, podobným jím je jednoduše odstupňované nebe, a dozvuky romantiky mluví z žárů tinterotopených v tony. Jinak je B. barevná skvrna, vždy citlivě a účelně nanášená, velmi výmluvná. Trochu rozetřeně černě vykrouží klobouček dámy, malý oblouček dává tušit její závoj, a je to zvláště B. umění zachytit pohyb tímto kvapnými a výraznými tahy štětce, jež dodává tomuto obrázku životnost *imprese*.

B., jehož etné práce byly prý prodány do Ameriky mohl povstát výborného malíře koní. Její oprávněnost stvrzuje náš obrázek plnou měrou. Několik tahů štětce, jež opticky zachycují koně v běhu, podává zároveň zcela jasný názor o struktuře jeho těla. Než psychologická stránka došla výrazu, a malíř výborně líčí těžkou chůzi tažného koně, graciezní jízdního a pravidelný klus koně zapáženého v kočár. Jak přikonec podává pohybové zkratky a naznačuje mnohdy v běhu viditelně silnější části nohou, zvláště klouby, připomíná Guys-e, jemuž je blízký i svou diskretnou barevností tónu. Vliv tohoto malíře společnosti druhého císařství zdá se mi v tomto obrázku velmi pravděpodobným.⁴⁶²

LITERATURA: Meyer, Allg. Künstlerlexikon, III., Lpzg. 1885 (A. Ilg dle údaj autorových). – Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künstler. II. Lpzg. 1908. (S. Scheglmann; zde další německá literatura.) – K. B. Mádl, Památník Akademie, Praha 1898, p. 26. – M. Jiránek, referát o výstavě v 1908. (Volné směry, XII., p. 239, s vyobr. „Place de la Concorde“.) – Fr. X. Jiřík, Vývoj malířství českého v 19. stol., p. 205. (B. na akademii od 1849.) – F. X. Harlas, české umění. Malířství. Praha 1908, p. 97.⁴⁶³

Z obrazárny Pražského hradu

[...] O lépe bylo tím, kdož mohli pracovat u pramene, při ihlžeti v Paříži, jak se tam vytváří pro celou Evropu nový výtvarný názor. Tehdy, v padesátých letech, docházeli tam

⁴⁶² Celá přetina obrázku byla dosud přikryta rámem (reprodukce ve Volných Směrech), a viditelná část kdysi i s prachem polakována. Povstaly tmavé obdélníky topící tak střední část obrázku do žlutavého, romanticky „náladovějšího“ světla nežli přívodně bylo, jak světlo dříve doba uchované kraje, jejichž kolorit je chladnější, více k epickým a zdravým. Podobně byly lakem i kontrasty ztlumeny, hojně popis obrázku řídí se uchovanou jeho částí.

⁴⁶³ Vincenc KRAMÁŘ: Victor Barvitiús, Place de la Concorde, in: Umělecké poklady českých, 1915, 72sq.

k umleckým děsledek m Velké revoluce, u ilii se dívati na sv t bez okras a závoje hotové slohové formy, revidovali zp sob našeho um leckého poznání. N kolik ech , kte í v devatenáctém století pracovali v Pa íži, bylo povoláno, aby p sobili, by s nestejnou intenzitou a zásadovostí jako nutný protiklad proti n mecky orientované ideálnosti a pojmovosti celku našeho um ní. Už v padesátých letech za íná tento druhý proud, a hned k jeho prvním p edstavitel m pat í Jaroslav ermák, který splynul s francouzským um leckým životem, Viktor Barvitiu, p ed asn umlký, a Sob slav Pinkas, kte í založili s Purkyn m a Kosárkem náš malí ský realismus. [...] Objevovati život v tom, eho si d íve um ní nevšimalo, nalézati novou pravdu pohledu na sv t, byla zásada a ctnost realismu. N kdy nový motiv št tec zatížil, vzpomínky postavily se mezi hledající zrak a neurovnaný neklid p írody, malí nevydržel potom až do posledka p ekládati její neur itost do zjasné a zhuštné mluvy barev. Ale ná rtek, ona chvíle prvního tv r ího styku, která ásto inspiruje, ten pravideln ívá bezprost ednost, která p sobí mohutn í než rozmyšlené a dod lané obrazy. Tuto starou pravdu potvrzuje Viktor Barvitiu, muž stojící váhav mezi dv ma národnostmi a mezi žánrem a realismem. „Slavnost ve Hv zd “ z roku 1861 jest dosti temná a jakoby zdušená v barv a pohybu. Nesnadnost úlohy nutila malí e k jakémusi odstupu od motivu, k figurká ství sice velmi bystrému, ale p ece pon kud ilustra nímu, kdežto ná rt „Košského trhu v Benešov “, patrn n kdy z let šedesátých, kdy ásto pobýval na Konopišti u Lobkowicz (obraz jest na rubu ozna en jako „Studie ke ko škému trhu v eském venkovském m st “) má všechnu sv žest. Jestliže v Pouti rozložil si mnohost davového pohybu v osamocené postavy, udržel tady zástup jako celek, spojil jej s domy, zachytil jednotn vzruch lidí a zví at bez anekdotických vsuvek. Patrn zp sobil malý formát, že p ednes je tak lehký, skizzovit vzdušný, ve skvrnách erven a mod e, bez zdržování u stín . Barvy je práv tolik, aby nabrala v sebe slune ní sv tlo, které drží pohromad ásti, vytvá í sv tlý plenair, tehdy u nás vzácný. Ko šký trh je d sledn provedená optická vise, která p ekra uje území dokumentárního realismu kamsi sm rem k impresionismu. Na míst um le skládaných vznešených obraz , odvrácených od sou asnosti, máme tady a v jiných pracích této francouzské skupiny naší malby zachycen úsek nep etřžitého proudu života, pochopeného jako neukon ený atmosférický d j.⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ V. V. ŠTECH: Z obrazárny Pražského hradu, in: Um ní Štenc VI, 1933, 279-284.

Kronika. Výtvarné umění

Viktor Barvitius patí, a od jeho úmrtí uplynulo teprve něco padesátiletí, a přes to, že v tšinu života prožil v Praze, jako malí k nejmén známým a zapomenutým. Není lépe ani po souborné výstav jeho prací, kterou uspoádala r. 1915 Krasoumná jednota pro echy v Rudolfinum, a p i níž došlo v podstat k jeho rehabilitaci na podklad prací z mládí. Zásluhou prof. K. B. Mádlá opat eno tehdy po prvé také sebrání podrobn jších životopisných dat Barvitiiových, do té doby velmi neúplných. [...] Po átkem let šedesátých odejel do Pa íže, snad dokonce dvakrát, a trvale se usadil v Praze op t roku 1867. Pobyt v Pa íži a jeho nejbližší d sledky ve výtvarném projevu pat í k nejd ležit jším událostem v jeho život a jejich zásluhou z stane p sobení Barvitiiovo trvalým lánkem v jedné z nejzajímav jších kapitol z d jepisu eského malí ství 19. století, v období živelného p emáhání všemocného akademismu, kterým byl domácí um lecký život zamo en a podvázán p íliš dlouho a k velké své škod . Pa íž jist velmi posílila sebev domí mladého malí e, který necht l krá eti vyšlapanou cestou a jenž snad v podstat dosp l vnit n ješt dále, než na p íklad jeho druh Sob slav Pinkas, nezastavil se pouze u nejbližšího hesla a názvu, nýbrž jaksí ší e a byst eji uhadoval a vyci oval vývoj novodobého malí ství až na pokraj impresionismu. Tím si vysv tlíme, že pražské prost edí zaujalo k jeho pracím a názor m asi podobné stanovisko jako k Purky ovi, že nad ním vy klo jakousi kulturní klatbu a tvrdými úsudky a bezohledným posm škem posléze Barvitiia uml elo. Bylo mu p edepisováno, aby se v práci vrátil ke svým školním romantickým obraz m, ve ejnost si p ála, aby maloval historii. Barvitius, povaha tichá a jemná, ustal za t chto okolností ve vystavování a zm nil záhy své povolání. Roku 1877 se stal inspektorem obrazárny Spole nosti vlasteneckých p átel um ní, umíst né tehdy ve šternberském paláci na Malostranském nám stí, roku 1885 ji p est hoval do nyn jšího Domu um lc , uspoádal ji a vydal k ní roku 1889 katalog. Mimo to byl pon kud literárn inný, p ednášel na Akademii um ní o perspektiv , byl inovníkem spolku um lc „Lukáš“, jinak však ve ejn nevystupoval a vlivem s atku s bohatou dámou z pražské n mecké spole nosti trvale se odcizil eskému životu. P i jeho smrti bylo asi málo vzpomínáno jeho malí ského díla, kterým se snažil o urychlení vývoje domácích pom r až do 43. a jeden z pot šitelných d sledk vzpruhy, která vnikla v letech šedesátých do celého našeho národního života pádem politického absolutismu. Barvitius, a prošel na Pražské akademii prost edím ryze ztrnulým a zaostalým, nebo práv proto, od po átku zd raz oval ve volb nám t a všeobecnou orientací sklony zcela jiné. Jeho t šil skute ný život a jeho složky, všímal si r zných typ ze sv ta drobných lidí, miloval rušné scény davové na trzích,

kluzištích, měl vyvinutý smysl pro portrét. Dobrým příkladem jeho práce z tohoto raného období je „Forman“ z roku 1856, kus genrového výjevu z české silnice, namalovaný s chutí a bez teoretických předpokladů, jaký mohl vzniknouti jen tehdy, kdy návrat ke skutečnosti byl ještě odvahou a uměleckou radostí. Barvitius neměl ovšem ještě výbojnosti Purkyňovy a nedosáhl k ní vlastně nikdy, poněvadž byl jemnější, nesnažil se příliš o vyjádření nového názoru také technicky. Ale i v tomto směru se záhy velmi změnil, jakmile mu Paříž poskytla jistotu v jeho tušení a urychlovala jeho vývoj tempem u nás do té doby nepoznaným. Skoro se zdá, že Barvitius zajel do Paříže dvakrát, hned roku 1860 a pak asi roku 1864, kdy pravděpodobně pobyl ve Francii déle. Dokladem pro to je především obraz „Place de la Concorde v Paříži“ v majetku editelky F. A. Borovské, jenž je podle katalogu výstavy z roku 1915 datován rokem 1860. Jde-li tu ovšem o tiskovou chybu, zkrátí se tím sice Barvitiusův pobyt ve Francii jen na léta 1864-1867, ale v podstatě vlivu a jeho účincích na Barvitia nenastane tím žádných změn. Barvitius v obrazech, které vznikly v Paříži a ve Francii, tvoří zajímavý zjev. Nezdá se dnes, že by byl na něho nějak nápadně působil Couture, a to ani technicky. Spíše se zdá, že se mnoho setkal s mladými, s těmi kterým se ještě nedostalo uznání, jimž patřila teprve budoucnost. Jistě s pozorností studoval práce Courbetovy, jenž byl blízký hlavně Soběslavu Pinkasovi, nemalý obdiv vzbudil u něho Daumier, ale snad zahlédl už také cosi z Manety nebo se aspoň jak sblížil s prostědím, ve kterém se rodil impresionismus prvých vědců. A spleť těchto dojmů jako by byla prohášta vzpomínkou na domov, jakýmsi romantizujícím nádechem, kterého Paříž nepoznala. Také ve velkých obrazech Barvitiových se obráží tato složitost dojmová, stíhají se vedle sebe v různých stupních odvahy výjevy reálné ve velkém rozpětí (např. „Před kovárnou“) a kompozice ryze barevné, které zjemněly sledovaly výhradně vytváření hodnot malířských bez ohledu na skutečnost. Tehdy uhodl Barvitius vývoj moderního malířství zvláště španělského, a kdyby byl mohl v díle pokračovati, jeho význam a hodnocení by byly nyní mnohem určitější. Nepodařilo se mu to však vlivem maloměstského domácího prostředí, a blahodárný inspirační podnět pařížský zůstal, bohužel, jen zlomkem a náznakem, kam by mohl i český výtvarník dospívat, kdyby naše prostředí aspoň částečně spolupracovalo a nebo i bylo všeho nového hned v zárodcích. Barvitius po ústupu do ústraní maloval jen k vlastní potřebě, často se uchyloval ke kopiím starých mistrů v pražské galerii, kterou spravoval, a co zbylo z ostatních kompozic (např. kartony k neprovedenému cyklu nástenných maleb „Obrazy z rodinného života“ pro Schebka v paláci v Praze), prozrazuje, že Barvitius na Paříž posléze úplně

zapomněl, zapel i své krásné mládí a stal se mnohem větší romantikem, než jím musil býti kdysi v Praze na škole.⁴⁶⁵

XXXVIII

[...] S Pinkasem vstoupil souasně na pražskou akademii r. 1849 Viktor Barvitiuus (1834 – 1902), jenž však teprve v letech 1865 – 1867 v Paříži u Couturea studoval. Když odcházel do Paříže, provází ho Karel Purkyně v Politiku (1865, číslo 162) páním, aby tam v elegantním a veselém prostředí nad Seinou dospěl k umění, jak předváděti na obrazech skutečné charaktery. Pro vývoj umleckých událostí pražských má také pařížské období Barvitiuovo svůj význam, který vyjádřil umělcem, kterými pařížskými obrazy, jež v Praze vystavil, jako Place de la Concorde z r. 1866, a jinými pracemi francouzského období, jež jsou zařadny v tuto výstavu.⁴⁶⁶

Umlecké výstavy v Praze.

Spolek umělců Mánes získal si zásluhu, že širší veřejnost obeznámil vydatnou množinou českým malířstvím minulého věku. [...] nyní ukazuje díla jmenovaných čtyř autorů [Chittussi, Pinkas, Barvitiuus, Purkyně] ve velké a krásné výstavě v Representačním domě.

ty i tak rozdílná nadání pojí společně společná rasa, společný zážitek, dobový realismus, takže tato výstava je zajímavou i s této stránky. [...] Barvitiuus jest malý mistr, roztomilý ve svých hranicích a velmi pvačný. Provívá se ve svých obrazech mezi velkými rozhodnutími své doby, parafrasuje vesele předchodnou dobu svého století. [...] Barvitiuus (1834 – 1902) vznášá se s roztomilou grácií nad vším vývojem tohoto vývojového věku. Jeho promenády, kavalkády a lehce narhnuté kresby potšují, aniž by zatřžovaly. V krajinách ství dáí se mu tu a tam hlubší tón. Jeho cena spoívá ve snadném vystihnutí dobové nálady, dávno než se stala majetkem doby. Tak pleinairové obrazy z relativně ranné doby. V nich je svží a nádherný istý. Plní větší kontury Purkyňovy a Chittussiho teplým a roztomilým životem.⁴⁶⁷

Výstavy. Ve výstavních síních Obecního domu byla do 19. t. m. otevřena výstava Pinkasova, Purkyňova, Barvitiuova a Chittussiho. Výstava tato byla v letošní saisoně vedle výstavy Hynaisovy umleckou událostí velmi pozoruhodnou, a J. U. V. Mánes mže si říci,

⁴⁶⁵ Karel HERAIN: Viktor Barvitiuus, in: Topičův sborník XII, 1924-1925, 44-46.

⁴⁶⁶ F. X. JIŘÍK: XCII. výstava spolku výtvarných umělců „Mánes“, ještě mistři malíři Hippolyt Soběslav Pinkas (1827 – 1901), Karel Purkyně (1834 – 1868), Viktor Barvitiuus (1834 – 1902) Antonín Chittussi (1847 – 1891), Obecní dom hlava. Města Prahy, červen – červenec 1925, nepag.

⁴⁶⁷ Umlecké výstavy v Praze, in: Tribuna, 1925, r. VII, . 143, 1sq.

že pro naše umění provedl záslužný čin. [...] Zásluha „Mánesa“ záleží v tom, že české umění ve stejnosti přiblížil údobí našeho uměleckého vývoje, které je u nás přezíráno, a že tu bylo lze spatřiti tvorbu umělců pro nás tak významných, že zapomínání jejich jmen je trestem křivdou na uměleckém jejich díle. A soubory, jež toto dílo i význam jejich dokládaly, sotva kdy už spatříme v takovém přehledu a takové úplnosti.

[...] Viktor Barvitijs (1834-1902) měl tu bohatší soubor než oba předcházející, téměř sto olejů a kreseb dokumentovalo jeho dílo, jež rovněž má svůj nesporný význam pro český náš vývoj předcházejícího věku, a jeho vystoupení nebylo tak pronikavě radikální jako u Purkyně a Pinkase. I povahovou skladbou byl to duch klidný, salonní, nikdy až příliš citově založený. Rád se pouštěl do davových výjevů, k nimž konal řadu nepřímých studií a kreslí, jak dokazují etnografické studie k obrazu „Na kluzišti“, ale v komponování celků nebýval vždy nejšťastnější, nejjasnější a to dodati skupinám a skupinkám výtvarnické spojitosti. Do Paříže jel až v letech šedesátých, a pobyt ve Francii otevřel mu teprve oči. Barevnou bohatost své palety dovedl pak lépe podřídit kázi svého oka. „Place de la Concorde“ z r. 1866 je očitým dokladem jeho uměleckého přerodu, který mu v dalším vývoji našeho výtvarnictví zabezpečil významné místo.⁴⁶⁸

XXXIX

Viktor Barvitijs.

Dnes, skoro souhlasně se stými narozeninami Karla Purkyně, se dovršuje století od narození českého malíře Viktora Barvitijsa, na nějž bylo zapomenuto ještě v třicátých letech, než na Karla Purkyně a na tohoto nejstaršího předchůdce českých Pařížanů, Soběslava Pinkase. V případě Barvitijsa neležely však příčiny tohoto tvrdošíjného neporozumění jenom v kritice, tisku a obecnstvu, nýbrž i v umělcích samotných. Kdežto v letech šedesátých, ještě před svým pařížským pobytem i po návratu z něho, vystavoval v Praze hojně, nejprve historické malby, pak genry a posléze pleinairové obrazy mnohých výjevů, zmizel později ve stejnosti skoro úplně, nestýkal se s českými výtvarníky a jen jako inspektor Rudolfinské galerie zastával funkci související s uměním. Syn utrakvistické rodiny pražské, z níž vyšel o 11 let dříve slavný novorenesanční architekt pražský, Antonín Barvitijs, nedovedl se, s rozhodností od sedmdesátých let samozřejmě, přihlásiti k českému a tak smrt 68letého distinguovaného a nepřístupného pána nebyla v našich časopisech ani hrubě komentována. Ale od doby, uvedené podnětným vystoupením Jiránkovým, kdy se počiná přemýšlet i bádati o české výtvarné tradici a to mimo kriteria jen látková a národně buditelská, dostává se také Barvitijsovi

⁴⁶⁸ Dílo, 1924-5, r. XVIII, 70sq.

správného ocenění v českém malířství pománesovském. V obrazech jako Slavnost ve Hvězdě, Košíkový trh v Benešově, ale zvláště Place de la Concorde v Paříži, které vznikly za úrodného pobytu v Paříži i po něm, shledáváme dnes viditelné prvotiny moderního českého malířství, které se docela za pozhledného vlivu francouzského emancipovalo od německého studeného akademismu. V těchto nevelkých, ale sporých ukázkách světelného komorního umění vyznává Viktor Barvitiův světlo i barvu s vášní a přesvědčivostí. Jimi zmáhá obrysy a vytváří ze skutečnosti svéprávný svět prastarý tvůrčím zanícením i opojnou láskou k realitě. Ale tento entuziasmus vyhasl příliš záhy: bylo to pro nedostatek živého styku s blahodárnou francouzskou inspirací i působením zmrazujícího prostředí pražského? O pozdním Barvitiu, jenž se ještě dožil prvních výbojů spolku Mánesa, víme málo, ba skoro nic, a proto by souborná výstava jeho díla byla velice vítána. Snad by ukázala, že se nám Viktor Barvitiův ztratil jenom jazykem, nikoliv srdcem a uměleckým přesvědčením.⁴⁶⁹

XL

Viktor Barvitiův

[...] Víme jen tolik, že se narodil jako mladší syn pokladníka hraběte Bucquoye, ze staršího bratra Antonína se stal slavný architekt. Vstoupil r. 1849 na malířskou akademii, kde byl tehdy editorem Engerth, po prvé vystavoval r. 1856 krajinu s velmi nezvyklým na tu dobu názvem „Deštivé počasí“ a genre „Povoz“. Svou akademickou dráhu dokončil jak se tehdy slušelo a patřilo historickým obrazem „Bětelav a Jitka“ a popřel několik výtečnými kresbami do Zápověškomoravské kroniky. Hned potom pochází však obraz „Na led“ zcela výjimečný v pražském prostředí svým pokročilým pojetím a dvouletý pobyt v Paříži (1865-7). Z té doby pochází řada maleb, v nichž se Barvitiův dotýká nejodvážnější ze své generace problému jak zachytit na plátně vzdušnou atmosféru. Po návratu z Paříže obesílá bez úspěchu pražské výstavy, popřívá do Května a konečně ustává ve své tvorbě. R. 1874 se stává inspektorem obrazárny vlasteneckých přátel umění, katalogizuje její majetek, maluje kopie podle tamních originálů. Co známe z jeho pozdějších prací – nepodobá se zralému Barvitiu ani podáním ani formátem; navrhuje už jen kartony pro sgrafita a nástěnné výzdoby. A nejen umělecký názor, také národní smýšlení pozmnil. Oženiv se s dámou z pražské německé společnosti stal se ne-li Němcem, tedy přesvědčeným Rakušanem, který mluví že sice nazývá album pro císařské snoubence vlasteneckým podnikem, nemohl by však už popřívati ani do Zápověškomoravské kroniky ani do Května. To je asi všechno, co víme o malíři.

⁴⁶⁹ Arne NOVÁK: Viktor Barvitiův, in: Lidové Noviny, 28. 3. 1934, 9.

Ještě méně je nám znám Barvitijs jako spisovatel a především zakladatel našeho názoru o českém umění v 19. století.

Viktor Barvitijs náleží mezi onu generaci našich výtvarníků, kteří se dovedli stejně dobře vyjádřit i štětcem jako pérem. Jeho aktivnější druh Karel Purkyně byl nejen malířem, ale i útočným kritikem a reformátorem pražského uměleckého života. Barvitijs, povaha pasivnější, zabýval se spíše historií umění než aby je kritickou činností spolutočil.

V letech 90. byla mu svěřena sta o českém novějším umění pro publikaci „Die Österr.-ungar. Monarchie in Böhmen“ (1895). Starší periody zpracoval pro tutéž knihu prof. Dr. Karel Chytil. Ale práce o současném umění, sahala až do 18. století, nepříslušela podle tehdejších názorů historikovi, není nezajímavé, že hned potom zmocnili se tohoto tématu historici (K. B. Mádl a F. X. Jiřík). Opakoval se tu případ slavnostního sborníku „Sto let práce“, kde tatáž perioda byla svěřena Otakarovi Hostinskému.

Práce Barvitijsova je tedy druhým pokusem o historii českého umění v 19. stol. Barvitijs podržel se v celkovém rozvržení látky zvláště na zátku své práce dosti v ruce Hostinského, a koliv jak ještě se zmíníme, je stanovisko obou autorů hodně odlišné, sám pak – posloužil ve svém dosti nešťastném rozdělení na různé druhy malířské práce jako krajina, portret, genre atd. za vzor Jiříkovi.

Zmínili jsme se už o národnostních názorech Barvitijsových v letech, kdy o našem pojednání pracoval, a je nutno vytknouti i ryze rakouský úhel publikace, abychom se nemusili stále zabývat tím, že český umělec je pro něj pojem teritoriální a že například Führichovi a Maxovi, které jeho předchůdce Hostinský skoro štětivě přenechává Němcům – ekne raději, než aby svůj výčet ochudil, že jsou rodilí Češi, kteří získali své vychování na pražské akademii a že se stali významnými malíři Rakouska.

Základní rozdíl mezi pojetím obou autorů nevyplývá jen z rozlišeného pojetí vlasti, ale i z toho, že Hostinský jako teoretik poněkud vzdálený výtvarnictví soudí velmi často podle obsahu, kdežto Barvitijs – malíř si vytváří kritérium a estetické měřítko ze svého osobního přespíření o formě. Z těchto subjektivních hledisek vyplývají pak klady i nedostatky obou prací. Dva příklady postačí k osvětlení. Hostinský instinktivně vystihl význam F. Tkadlíka, vyzdvihl jej z řady žáků Berglerových nejen jako učitele Josefa Mánesa, ale i jako osobnost. Barvitijs jej uvádí spolu s J. Führichem a dnes skoro zapomenutým L. Friesem a jeho souvislost s Josefem Mánesem připomíná jen namátkou. Zato však první po Nerudovi ocenil význam Adolfa Kosárka a vnuje mu nejkrásnější řádky z celé své práce, kdežto Hostinskému nemohl býti ničím než jedním z krajinářů.

[...]Barvitiu napsal svou sta v dob , kdy už dlouho p estal malovat svá pr bojná díla. Theoreticky z stal však na svém stanovisku z let šedesátých. A koli se snaží o historickou objektivnost, nezap e v sob malí e, který si v d jinách hledá své p edch dce (Kosárek, Q. Mánes) nebo následovníky (Chittussi) a který je chladný až k zamítavosti ke svým protich dc m.

Vyzdvihuje právem malí skost, barvu a studium p írody, zamítá však celou v tev plastiko-lineární a nedoce uje tak velkou ást našeho vývoje.⁴⁷⁰

XLI

Hana Volavková: Viktor Barvitiu

Jeden z posledních svazk Nových pramen byl velmi š astn v nován Viktoru Barvitiu – kvalitou reprodukcí, výb rem i celkovým uspo ádáním pat í rozhodn k nejzda ilejším svazk m edice. Pr vodní text Hany Volavkové, navazující na starší její práci, v novanou Barvitiu, je po všech stránkách p íkladný, prozrazuje suverénní znalost tématu i stejn svrchovanou schopnost stylistickou. P ináší mnohé nové post ehy, zvlášt ve srovnáních s tehdejší literaturou nebo v konfrontacích s n kterými francouzskými malí i a v záv ru i nové prohloubené Barvitiuovo hodnocení a zapojení do celku eské malby.⁴⁷¹

H. Volavková, Viktor Barvitiu

Hana Volavková vrací se v monografii „Nových pramen “ znovu k látce, kterou obšírn zpracovala v publikaci vydané Št ncovým nakladatelstvím v roce 1938. Pat ila k nejpe liv ji a nejživ ji vypracovaným studiím eské p edvále né um nov dy. Autorka v ní osv ttila charakter um ní jednoho ze t í p edstavitel generace eských realist šedesátých let minulého století. Byl, jak sama uvádí a dokládá, osobností mezi nimi nejvágn jší. O to t žší bylo ovšem najít pro n j správná hodnotící m ítka. Volavková posuzovala dílo Barvitiuovo p edevším z hlediska modernosti. Znamená to, že se snažila odd lit v n m od sebe prvky starého kreslí sko-plastického názoru získaného dlouholetou výukou na pražské Akademii a prvky malby bezprost edn život odpozorovávající, v níž veliká úloha je p isouzena sv tlu. První oblast zasahuje p itom do druhé, takže i v žánrové Barvitiuov malb trvají ješt rezidua historismem používané akademické manýry. Oprostí se od nich vlastn jen v n kolika málo pracích spíše studijního rázu. Toto oprošt ní p isuzuje Volavková vlivu francouzského prost edí, do n hož p íšel v polovin šedesátých let jen potud, pokud mu Pa íž dává nové popudy a nám ty, pokud osv žuje jeho dosud tém malom stskou Prahou ovlivn né

⁴⁷⁰ Hana VOLAVKOVÁ: Viktor Barvitiu, in: Salon 1934, r. 13, . 7, 12-15 a 41.

⁴⁷¹ Výtvarná práce, 1960, r. VIII, . 2, 5.

vnímání. Nepřipouští tedy nějaké zásadní přelomení soudobého francouzského umění na Barvitiovu tvorbu. Tento názor zdá se správný a vnáší řešení do směry starších soudů, které si právě v cí francouzských vlivů na Barvitia nikdy zásadně odporovaly. Volavková správně zdrazuje, že francouzské umění bylo v té době ve svých nejmladších výhoncích už mnohem dále. Barvitiovu práci se svěřím za azuje ještě do vývoje, který svěřilo spolu s koloritem prodáválo od rokoka ke Corotovi. Odděluje jej tedy výrazně od impresionistů. Tak zůstává Barvitius v jejím pojetí omezen přírodním okruhem soudobé středoevropské malby. Svým hlediskem snaží se autorka dát i podklad historicko-společenský. Soudobou společností v obou vidí spíše nacionální než třídní. Proto jí tím jako hlavní vystane problém Barvitiova nacionálního zájmu, kterým se dosti obsírně zabývá v závěrečné kapitole knížky. Barvitius takto nazírán objeví se jako nacionální mezirajónek a později dokonce jako renegát. Tato hlediska jsou podrobena revizi v novém zpracování tématu, kde se autorka národnostním problémem Barvitiovým nezabývá už zdaleka tak podrobně, zatímco se snaží prohlubovat postavy týkající se třídní struktury soudobé české společnosti. V poměru k menšímu rozsahu textu rozšiřuje se také už v předvodní publikaci široce fundovaný kulturní historický rámec líčení. Souvisí to s pojetím, které autorka přizpůsobuje požadavkům edice. Zatímco její první knížka byla zaměřena jako odborná, materiál vyerpávající publikace, má být součástí monografie ve shodě s posláním edice názorným a poutavým seznámením s umělcem. Je zřejmé, že autorka materiál nově přehlédla a poznatky o něm znovu ověřené skloubila v nový textový celek. Nejde tu tedy o zkrácené podání starého textu. Hodnotící hlediska se zásadně nezmění, nalézáme tu však řadu nových zjištění. Zatímco ve Štencově publikaci se obsírně zabývala Barvitiovými historizujícími postavami, dotýká se jich teprve jen velice letmo. Za líčení vlastně až období mnohofigurových aranžovaných žánrů a nejdéle setrvává u charakteristiky francouzského pobytu, v němž už dříve viděla vrcholení Barvitiovy tvorby. Množství faktů redukuje pak značně také v závěru, v němž zhruba probere oleje s motivy ze šlechtických herbinců a nástenné malby. Vzhledem k podstatnému zkrácení hlavního líčení a bohatství faktů kulturní historického doprovodu vzniká na některých místech mezi oběma složkami až diskrepance. Autorka třeba v souvislosti s pařížskou prací „Náměstí Svornosti“ mluví tím více o životě a urbanistických proměnách Paříže šedesátých let než o obraze samém. Takových případů, kdy hlavní nit vyprávění je zasuta pod nánosem vedlejších faktů, bychom našli více. To ovšem neubírá podstatně hodnotě všeobecně poučné publikaci, jejímuž novému, zmněnému vydání musíme přiznat plné oprávnění.⁴⁷²

⁴⁷² Libuše BROŽKOVÁ: H. Volavková, Viktor Barvitius, in: Výtvarné umění, 1960, r. X, . 3, 137sq.

XLII

Zimní pražské výstavní období bylo ve znamení n kolika d ležitých um leckých výstav, které nám p ipomn ly ve dnech bolesti naší zem, náš lid a naší um leckou domácí tradici. Tyto výstavy pomáhaly zvedati naši páte , naše sebev domí a naši jistotu, že jsme národ, který m l sv tu co íci, a že tento národ stojí tu dále neporažen, i když opušt n sp átelenými západními mocnostmi. [...] Spolek výtvarných um lc „Mánes“ s podivuhodnou pohotovostí a bez složité a dlouhé p ípravy um leckohistorické uspo ádal ve své výstavní místnosti na nááb eží výstavu „ eské um lecké tradice v 19. století“. Výstava ta byla velmi p kná a podn tná. A koli zde byla díla nanejvýš závažná a hodnotná od nejlepších mistr eského um ní, jádrem výstavy byly mén známé práce ze soukromého majetku, ba n které z nich vyskytly se na ve ejné výstav v bec po prvé.

Uvid li jsme tu období i osobnosti spojeny spole ným dechem naší národní bytosti a znovu pochopili sílu toho, co nazýváme národní tradicí ve vývoji a rozvoji um leckých myšlenek, zdánliv v horkých dobách p elomu se jevících jako b hví jak protich dné. [...] Další skupinu v silném malí ství v druhé polovin století tvo í Karel Purkyn , Viktor Barvitijs, Sob slav Hyppolit Pinkas, Jaroslav ermák a Václav Brožík, také ješt Vojt ch Hynais a Beneš Knüpfer. Od nich získali po adatelé n které známé v ci, které jsou pravými objevy [...].⁴⁷³

XLIII

Na okraj výstavy eského um ní XIX. a XX. století v Belvederu. Pé í p edních pražských um leckých spolk byla uspo ádána v letohrádku královny Anny na Hrad anech výstava obraz ze sbírky pražského hradu. Do výb ru byli za ad ni naši nejlepší malí i XIX. a po átku XX. století, takže jsme m li zase po delší dob možnost si p ehlédnout tradi ní vývoj eského um ní od Antonína Mánesa, který zahájil XIX. století, až po Jind icha Pruchu, který uzav el významnou epochu eského impresionismu. Jsou tu obsažena ob výrazná odv tví malby celého století – malba figurální i krajina, p i emž figuru zastupují hlavn ve Francii školení realisté Barvitijs, Pinkas a Purkyn a historismus profesor na akademii neruší soubor, nebo i Brožík tu má obrazy realistického cít ní. Jedinou výjimku tvo í dobov blízke nám ty Jar. ermáka, z nichž hlavn menší olej Šarvátka v horách sv d í o souvislostech s francouzským romantismem. Mezi realisty z stává v ele dv ma st ízlivými podobiznami Karel Purkyn , protože hodnota jeho malby p estupuje užší rámec národního um ní.

⁴⁷³ F. V. MOKRÝ: Výstavy v nové republice, in: Salon 1939, Praha, r. XVIII, leden 1939, . 1, 22.

Dovedeme si dobře představit, co by nám přinesla souborná výstava Purkyňova díla a jak by byla vítána. Vedle realistů stojí skupina tří mistrů tradice, Navrátila – Mánesa – Alše. [...].⁴⁷⁴

Ještě k jubileu malíře Viktora Barvitiuse

V Kulturní kronice Lidových Novin bylo 9. června vzpomenu úmrtí tohoto významného uměleckého stručníkem. Narodil se v Praze, vzdělával se na malířství na pražské akademii a později v Paříži. Arne Novák ve vzpomínce píše o vývoji umělcových narozenin roku 1934 v Lidových Novinách z 28. března mluvil s uznáním o uměleckých schopnostech Barvitiusevých, který jako žák Kristiana Rubena a editore Engertha absolvoval skvělou uměleckou dráhu. V roce 1862 byl jmenován korektorem na pražské akademii, kde zároveň zastával funkci knihovníka. V roce 1876 byl jmenován korektorem na pražské akademii. To bylo nejvyšší uznání, jaké se mohlo tehdy umělci dostat a Barvitiuse, dříve přítel Quido a Josefa Mánesa, zvířel nad silnou konkurencí. Byli to Julius Maier, Petr Maixner, Kroupa, Scheiwl, Melka a jiní. Po prvé byla shromážděna jeho díla v Souborné výstavě v Rudolfinu roku 1915. Švanda Dudák, Bětušlav a Jitka, La Place de la Concorde v Paříži, Král Jan v bitvě u Crecy, Slavnost ve Hvězdě a Na ledě jsou nejznámější z mnoha jeho děl. Hana Volavková vydala u Štence v Praze monografii o moderním českém umění minulého století, Viktoru Barvitiusevi, v činném příteli Adolfa Kosárka.

Z potomků umělcových pokračuje v malířské tradici vnučka Viktora Barvitiuse, Marta Körnerová, rozená Barvitiusevová, žijící v Třebíči na Moravě. Je zdatnou spolupracovnicí umělecko-průmyslových malířských závodů svého manžela Karla Körnera v Třebíči: má zásluhu jak na umělecké pověsti těchto závodů, tak i na uměleckých předmetech, které z dílen vycházejí. Z nich si získaly oblibu zejména ruční malby na skleněných, velmi hodnotných podnosech v originální úpravě a jiné dnes velmi hledané umělecké předmety tohoto druhu. Nebyla to náhoda, spíše umělecký instinkt, který vnučku Viktora Barvitiuse spojil s jejím manželem Karlem Körnerem, tehdy studujícím v Praze. Též on je pokračovatelem malířské tradice svých předků, kteří svým uměním před více než 100 lety položili základ k nynějším závodům, jejichž jméno má dobrý zvuk v uměleckém světě.⁴⁷⁵

eště realisté 19. století

Od jara do podzimu 1978 probíhala v Alšovské galerii na Hluboké výstava děl Karla Purkyně, Soběslava Hippolyta Pinkase, Viktora Barvitiuse a Adolfa Kosárka, z majetku

⁴⁷⁴ Jarmila KUBÍKOVÁ: Na okraj výstavy českého umění XIX. a XX. století v Belvederu, in: Umění Štenc, 1945, r. XVII, č. 3-4, 149sq.

⁴⁷⁵ Lidové noviny, 5. 7. 1942, ro. 50, 6.

Národní galerie. Pod názvem český realismus byla vlastně svedena tvorba našich nejvtvářších malířů z poloviny minulého století. Velká síň na Hluboké pojala ve stísněné a nahuštěné instalaci víc než dvěstě děl, která by si zasloužila mnohem větší volnost; až na poslední řadu panelů nebylo možné dosáhnout odstup ani konfrontaci vysoce zajímavého a zčásti dokonce – což platí o Pinkasovi, Barvitiovi i Kosárkovi – jen zřídka vystavovaného materiálu. Expozice složená ze čtyř v podstatě monografických částí podávala názornou představu o tvůrčí aktivitě jednotlivých malířů a nezakrývala slabiny směru, k němuž se alespoň ti z nich hlásili programově. [...]

Přivdomé orientaci na soudobou francouzskou malbu vytvářel vlastně Karel Purkyně model realismu, který byl velmi těsně spjat s minulostí i s přítomností českého malířství, a jeho umění vrostlo tak organicky do soudobého snažení, že se podílelo také na tehdejších úsilích české malby o monumentální a klasicky dokonalé dílo. Barvitiovo umění není natolik svázáno s českou tradicí. Vedle Navrátila, jemuž vzdal hold obrázkem Kluziště na Vltavě u Vyšehradu, nebo výtvarných vztahů ke krajině Kosárkov, jak to prozrazuje raný Formanský v z, zahledlo se obrazem Za dešť Barvitiovo umění dříve do žánru Antonína Gareise, které se zapojují námětem i figurální typikou do souvislosti s německou malbou. Výstava připomněla, jak dlouho ulpíval Viktor Barvitijs u rubensovského akademismu, aniž tu mohl zaznamenat větší úspěchy, ale poátkem šedesátých let, když se začal vynořovat programově a přesvědčeně realismu, plnil jeho zásady mnohem ortodoxněji nežli Purkyně. Pobyt v Paříži od poloviny šedesátých let prospěl neobyčejně malířům i Barvitiova založení, teprve zde přišly ke slovu zálohy jeho malířských vloh.

Realismus se svým zájmem o přítomnost a soudobý život znamenal mnohem zásadnější rozluku s minulostí než romantismus a snaději se přizpůsoboval potřebám moderního života a kultury. Díla, která připomínáme, také jasně dosvědčují, do jaké míry byl tehdy předznamenán typ a způsob moderní malby. Z vážných kulturně historických příčin staly se však u nás první proklamace výtvarného realismu krátkou a tragickými rysy poznamenanou mezihrou mezi dvěma vlnami pozdního romantismu. Na odkaz Karla Purkyně, Sobě slava Pinkase a Viktora Barvitia dlouho nebylo navázáno. Generace Antonína Slavíčka první porozuměla jeho významu pro naši moderní výtvarnou tradici.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Eva REITHAROVÁ: Čeští realisté 19. století, in: Výtvarná kultura, 1979, . 2, 55sq.

10. Obrazová příloha