

Václav Brožík Anežka Steinhäuserová a Zikmund ze Švamberka (Ve smrti spojeni), 1875



GAVUCHEB

Galerie výtvarného umění v Chebu

10. 1.–31. 3. 2013

Vernisáž 9. ledna, 17.00

V závěru roku 2011 získala Západočeská galerie v Plzni do svých sbírek jedno z klíčových děl raného období Václava Brožíka, tradičně nazývané Anežka Steinhäuserová a Zikmund ze Švamberka (Ve smrti spojeni) z roku 1875, které stojí na počátku umělcovy kariéry malíře historii. Rozměrné plátno bylo už za života umělce několikrát reprodukováno v pražských časopisech, značnou pozornost mu věnovala dobová umělecká kritika a bylo zastoupeno i na zatím poslední monografické výstavě v roce 2003 v Národní galerii v Praze. Zdálo by se tedy, že dílo je od doby svého vzniku v české uměleckohistorické literatuře dostatečně zakotvené, jeho interpretace jsou vyčerpány a jeho určení je nezpochybnitelné. Na základě nového průzkumu pramenů a literatury však lze doložit zmatečnost v určení díla z hlediska jeho proveniencí i interpretace. Ta začíná už v roce 1875, neboť Brožík tehdy namaloval na podobné téma obrazy dva a od té doby byla obě tato díla, bez ohledu na rozdílnost formátu i historických reálií, v nichž se odehrává děj, soustavně zaměňována.

Patrně první zmínka o obrazu pochází z reportáže Jana Nerudy z jeho návštěvy ateliérů pražské Akademie v Klementinu.¹ Při té příležitosti autor uvádí také Brožíkovo plátno Zikmund ze Švamberka nalézající na bojišti Anežku Steinhäuserovou, které měl u umělce objednat Artur hrabě Desfours-Walderode jako pendant k jeho předchozímu dílu Smrt Sv. Irie z r. 1873. Neruda, který Sv. Irii dobře znal z Lehmannova uměleckého salonu, kde byla v roce svého vzniku vystavena a o níž tehdy referoval v Národních listech,² se neubrnil srovnání obou děl: „Opět tu jen dvě osoby, živý muž, mrtvá dívka – ale jak rozdílný děj, jak rozdílná krajinářská stať, jak rozdílné světlo, vzduch, jak rozdílná vůbec celá kreslená povídka tu i tam. Jen málo ještě schází a Brožík bude s obrazem svým nadobro hotov. Co do ceny umělecké musíme jej již nyní položit rozhodně výš než Irii.“³ Z Nerudovy poznámky však tušíme první nesrovnalosti mezi naším

obrazem a tím, který zde ve skutečnosti popisuje. Zmiňuje dvojici zobrazených hrdinů, ale o dalších postavách integrovaných do děje našeho díla, nepadne ani slovo. Srovnává přírodní scénérii obou pláten, ale v našem případě žádná není, neboť děj se odehrává na pozadí jakési válečné vřavy v městském prostředí. A konečně zdůrazňuje, že se jedná o „pendant [ke Sv. Irii] v pravém smyslu“, tj. že obě díla měla být umístěna vedle sebe a odpovídat si nejen námětem, ale také rozměrem plátna a rámu. Tak tomu ale bohužel není, neboť Smrt sv. Irie má formát vertikální, zatímco plzeňský obraz horizontální.

První informací o tom, že Brožík v závěru roku 1875 namaloval ještě jednu verzi na podobné téma, přináší životopisná studie od jeho bratra Františka Brožíka z r. 1884.⁴ Autor uvádí, že druhý obraz vznikl v podstatě neplánovaně, jako urovnání sporu s malířovým galeristou: „Avšak obraz [první verze, pozn. autora] sám stal se Brožíkovi nevyčerpatelným zdrojem nedorozumění, nesnázi a mrzutostí, poněvadž jistý obchodník domníval se míti naň právo priority a z ní pochodícího slušného zisku. Aby jej Brožík utišil a udobřil, namaloval rychle obměnu tohoto předmětu, avšak bylo již všecko pozdější namáhání jeho marné. Tito druzí Ve smrti spojeni dostali se neznámým nám již způsobem v majetek hostinského p. V. Petzolda v Praze, jemuž dosud náleží.“⁵ Oním „jistým obchodníkem“ nebyl nikdo jiný než známý pražský galerista Mikuláš Lehmann, provozující na Karlo-Ferdinandově (dnešní Národní) třídě svůj salon, v němž Brožík od r. 1873 pravidelně vystavoval. Talentovaný Brožík patřil nepochybně k jeho favoritům také proto, že jeho dílo se začínalo stávat výnosným obchodním artiklem. Lehmann mu dělal na čas manažera a sjednával mu prodej obrazů.⁶ Mezi umělcem a obchodníkem s uměním pak nejspíš existoval smluvní vztah, který Lehmannovi zajišťoval předkupní právo. V pozdějším majiteli druhé verze poznáváme známého pražského restaurátora Václava Petzolda, který svoji



Smrt sv. Irie, 1873, olej, plátno 160 × 130 cm, Muzeum umění Olomouc



Anežka Steinhäuserová a Zikmund ze Švamberka (v GHMP vedeno pod názvem Raněná dívka), 1875, olej, plátno, 175 × 135 cm, Galerie hl. města Prahy



Gabriel von Max, Mučednice na kříži (Sv. Julie), 1865, olej, plátno, 180 × 135 cm, Národní galerie v Praze, fotografie © 2012 Národní galerie v Praze

Typus dvou figur – živé, sklánějící se nad mrtvou – můžeme nalézt právě u Pilotyho, který v r. 1855 namaloval reprezentativní obraz Seni nad Valdštejnovou mrtvolou.⁷ V intimní, byť monumentální scéně Piloty zobrazil Valdštejnova dvorního astrologa, který předpověděl jeho smrt, jak rozzímá nad jeho mrtvým tělem. Další příklady z pozdější doby, avšak vzniklé ještě před výše uvedenými Brožíkovými plátny, nalezneme také u Pilotyho nejtalentovanějších studentů Hanse Makarta a zejména Gabriela Maxe. Největší vliv na mladého Brožíka měl v této době právě Max, jehož dílo musel český umělec znát nejen z Mnichova, ale také z pražských výstav Krasoumné jednoty a Lehmannova salonu. První senzační dílo, kterým Max na sebe strhl pozornost mnichovského i pražského publika, byla Mučednice na kříži (Sv. Julie) z r. 1865.⁸ Legenda o korsické mučednici mu poskytla příležitost vytvořit námětový typ mrtvé, ale přesto krásné dívky, který novým důrazem na spojení estetické kvality a staromistrovské hladké malby s duchovním a psychologickým obsahem, vzbuzovala nevědní pozornost a soucit diváků. Max propojil umělecká východiska mnichovské školy s tvorbou Prerafaelitů, ale také s idejemi anglického romantismu počátku 19. století, jehož čelný představitel spisovatel Charles R. Maturin opěvoval v knize Poutník Melmoth krásu lidských mrtvol. Brožíkova Sv. Irie byla s Maxovým obrazem populární mučednice záhy srovnávána a v některých případech ji recenzenti dokonce neváhali označit za pendant k práci slavného Mnichovana narozeného v Praze.⁹ V obraze Anatom z r. 1869 pak Max převádí též tématu do současnosti.¹⁰ Filozofického vyznění dosáhl autor kontrastním spojením zamyšleného vědce, který rozzímá nad mrtvým tělem krásné dívky. Také zde můžeme sledovat vzdálené ozvuky anglického romantismu, konkrétně románu Mary Shelleyové Frankenstein aneb novodobý Prométheus z r. 1818, v němž mj. popisuje

živnost provozoval od r. 1866 v tehdy zakoupeném Kaiserštejnském paláci na Malostranském náměstí, do té doby sídle rodiny maršála Radeckého. Jednalo se tedy o velmi movitého podnikatele s významnými společenskými kontakty, které mu je jistě pomáhala budovat i jeho žena Marie Sittová, operní diva Prozatímního a později Národního divadla.

Ústředním motivem obou pláten je ležící krásná dívka bez známek života a mladý muž, který se k ní vztahuje a snaží se jí pomoci. V obou případech je muž ozbrojený a výrazným atributem dívky je velká modlitební kniha s motivem kalicha. Kulisy a historické reálie jsou ale u každého z obrazů jiné. Na rozdíl od našeho plátna, v němž je výjev situován do 1. pol. 17. století, jsou postavy variantního díla oblečeny do středověkých kostýmů. Obě práce vznikly v závěru r. 1875, tedy po Brožíkově příjezdu do Prahy. Brožík tehdy přicestoval na pozvání hraběte Desfours-Walderodeho, od něhož získal objednávku na zhotovení obrazu a s nímž ho pojilo i osobní přátelství. Pro realizaci této zakázky mu byl dokonce vedením Akademie propůjčen rozměrný a světlý ateliér v Klementinu.

Stejně jako v případě Smrti sv. Irie řešil úlohu v duchu nového pojetí historické malby, které v Mnichově reprezentoval ateliér Karla Theodora Pilotyho, tedy s důrazem na ústřední postavy příběhu. Ostatně samotné téma k tomu vybízelo. Nešlo tedy o to, vytvořit spektakulární kompozici zalidněnou početným komparesem statistů v bohatých historických kostýmech, jak to bylo u tehdejších malířů historii obvyklé, ale naopak využít zvolené látky k psychologickému a meditativnímu zpracování, jež dokáže vtáhnout diváka k emotivní participaci. Brožík zároveň těmito ranými pracemi přinášel do českého prostředí moderní velkorysou malbu salonního stříhu a jeho dílo tak mohlo být srovnáváno se zahraničními autoritami, které v Praze vystavovaly.

dobovou fascinaci mrtvým tělem, která často vedla k vykrádání hrobů nebo k amatérským anatomickým pokusům.¹¹

Když Brožík pracoval na obraze Anežka Steinhäuserová a Zikmund ze Švamberka, čerpal inspiraci z populárního románu pražsko-německého spisovatele Karla Georga Reginalda Herlořsohna, počestěle Karla Jiřího Herloře, Böhmen von 1421–1424 (1. díl Johannes Hus, 2. díl Der blinde Held; Lipsko 1841). Na tuto podstatnou informaci jako první upozornil Jan Neruda ve své zprávě o vzniku díla v pražské umělecké Akademii v roce 1875.¹² Neruda, který pečlivě sledoval Brožíkovy začátky, znal také velmi dobře tvorbu Karla Herloře, jehož vyzdvihoval zejména v čase vyostřených polemik na téma, byl-li to český smýšlejší, ale německy píšící vlastenec, či nikoliv.¹³ Význam Herloře spočívá zejména v tom, že téma husitství vnímal nikoliv kritickou optikou katolické církve, jako tomu bylo v českém písemnictví ve 30. a 40. letech 19. st., ale podstatu husitství naopak chápal v konfliktu mezi katolicismem a reformními snahami husitů.

I když se kritici o obou Brožíkových obrazech velmi často vyjadřovali (bez obrazové přílohy však nebylo vždy jasné, který z nich mají zrovna na mysli) a dávali je do souvislosti s Herlořovým románem, ukazuje se, že jej ve skutečnosti příliš dobře neznali, nebo možná vůbec nečetli. Jak jinak si lze vysvětlit některé nepřesnosti či dokonce výmysly, jichž se ve svých referátech někteří z nich dopouštěli a které byly následně opisovány v podstatě až do dnešní doby. Další otázkou je, do jaké míry Brožík zůstával Herlořově předloze věrný a kde byly naopak dějové pasáže, které mohly poskytnout pouze rámcovou inspiraci, nahrazeny vlastní malířovou invencí. Výše naznačené problémy také souvisejí s názvy Brožíkových obrazů, které jim byly přisouzeny kritikou. Konečně si můžeme položit otázku, který obraz byl Brožíkem vytvořen pro hraběte Desfours-Walderodeho a který pro Mikuláše Lehmana.

Identifikace obrazů není vůbec snadná a od počátku byla komplikována také tím, že v době Brožíkových současníků, kteří o jeho díle psali, byla reprodukována pouze verze odehrávající se v době třicetileté války. A v těchto případech se recenzenti museli notně rozcházet s popisy těch svých kolegů, kteří odkazovali k Herlošově husitské předloze, protože ta ve skutečnosti patřila onomu druhému dílu.

Brožíkův obraz byl poprvé reprodukován v r. 1883 v časopisu Ruch pod názvem Ve smrti spojení s komentářem K. B. Mádl: „Ale nyní jsem na rozpacích a v pochybnostech, zdali jsem intencím malířovým náležitě porozuměl, a myslím, že Brožík sám dnes asi sotva by mohl určitě vypravovatí román nešťastných těch milenců. Či pochybujete, že by zde na těch schodech, jež jistě na některé pražské náměstí vedou, že by zde nebyla zobrazena poslední scéna románu? Pohlédte jen na onu sličnou hrdinku, kterou rána zákeřníka na chladný kámen sklátila, vizte dále milence jejího, jenž u nohou zbožňované s posledním na ni pohledem umírá, pak vzadu hustý chumáč bojujících. Není zde vše, čeho řádné romantické vypravování o nešťastné lásce vyžaduje? Spanilá dívka šlechtična, šťastný milovník, odmrštěný nápadník, jenž černou pomstu snuje a konečně jakýs deus ex machina, který neodvratnou katastrofu v rychlejším tempu a s náležitým efektem přivádí – tedy hlavní elementy románu. Nehleďte však v paměti svoji, četli-li jste jej. Hledali byste marně, neboť román těchto tří osob nikdy napsán nebyl, jen v bouřné mladistvé fantasii umělcově vznikl a v paměti jeho až na tento poslední viditelný zbytek jest do dnes pochován.“¹⁴

Další ukázka je z výkladu k Brožíkové reprodukcí od neznámého autora, publikované ve Světozoru v r. 1885, v níž jsou vyjádřeny podobné rozpaky při hledání předlohy jako u K. B. Mádl: „Momentu zobrazenému nedostává se určitého historického podkladu, nevíme, kde a kdy se odehrál. Může to tak dobře

býti závěrečná scéna z Mayerbeerových Hugenottů, jako nějaký tragický výjev z války třicetileté. Nemožné nakupení kamenů pod mrtvolou dívky i posice jejího vraha i milence u jejích nohou umírajícího, ovšem spíše svědčí, že odehrává se scéna ta na prknech, svět toliko znamenajících, kde nemožnosti i theatrální posice na újmu pravdy, ale na vrub efektu zevnějšího bývají na denním pořádku.“¹⁵

Oba dva autoři ve svých komentářích dílo ani v náznaku nespojují s Herlošovým románem, s jeho postavami a už vůbec ne s dobou, v níž se odehrává. Pouze v druhé ukázce je zmínka, že Brožík obraz namaloval ještě na Akademii. Oba pisatelé se naopak soustředí na fabulování děje reprodukované práce, což bylo pro tehdejší výtvarnou kritiku velmi příznačné. Třetí zmínka publikovaná opět s reprodukcí obrazu pochází znovu od K. B. Mádl, který s Viktorem Olivou uspořádal v r. 1903 Album Václava Brožíka. Mádl připomíná historii obrazu, který měl být určen pro hraběte Desfoursa a jeho varianta pro M. Lehmana. Důležitá je letmá poznámka, že reprodukován obraz byl nejspíš onou variantou, směřující k Lehmannovi: „Ve smrti spojení – v majetku A. Slukové¹⁶ – z roku 1875 měli býti pendantem ku Sv. Irii pro jejího objednatel a majitele hraběte Desfoursa. Kterak? To z této rychlé repliky [podtrhl autor], kterou Brožík k vyvarování jakéhosi sporu o obraz s jistým obchodníkem maloval, je zrovna tak těžko uhodnouti, jako z obrazu vyčísti, oč tu vlastně jde.“¹⁷

Druhé dílo nebylo reprodukováno za jeho života pravděpodobně nikdy. S jeho otištěním se setkáváme až v r. 1934 v časopisu Umění v článku Fr. Žákavce k výstavě zakladatelů Jednoty umělců výtvarných v Obecním domě.¹⁸ Zde je však dílo uvedené pod názvem Historický výjev a v interpretaci nenajdeme jedinou zmínku, která by obraz dávala do souvislosti s historií jeho vzniku. Obraz ve sbírkách GHMP je nyní, stejně jako ve starší literatuře, veden pod označením



Ve smrti spojení, 1875, reprodukce, Světozor 1885



Anežka Steinhäuserová a Zikmund ze Švamberka (Ve smrti spojení), studie, 1876, olej, plátno, 50 x 45 cm, Národní galerie v Praze, fotografie © 2012 Národní galerie v Praze



Anežka Steinhäuserová a Zikmund ze Švamberka (Ve smrti spojení), 1875, olej, plátno, 119,5 x 174,5 cm, Západočeská galerie v Plzni

Raněná dívka.¹⁹ S námětem Anežky Steinhäuserové a Zikmunda ze Švamberka je ztotožnila až Naděžda Blažičková-Horová v r. 2003.

Pozornosti badatelů, kteří se těmito Brožíkovými díly zabývali, však unikalo podstatné sdělení, důležité pro rozuzlení problému s jejich identifikací, které je obsaženo v Brožíkově životopisné studii z roku 1884 od Vil. Weitenwebera.²⁰ Tento Brožíkův současník uvádí: „V létě r. 1875 nalézáme V. Brožíka opět v Praze. Přijel sem na vybidnutí hrab. Desfoursa, který si tou dobou u něho objednal nějaký „pendant ku sv. Irii“. Brožík volil známou scénu z Herlošových „Husitů“, kdy Anežka Waldhauserová [sic] a mladý Švamberk nalézají v bitvě společnou smrt; kteréžto téma, přeloživ je do dob švédských, později ještě jednou opakoval [podtrhl autor].“ Jinými slovy, Weitenweber nám tu objasňuje, i přes některé dílčí nepřesnosti související se jménem hrdinky a se závěrečným vyústěním scény, že onou hlavní, a tudíž také první verzí obrazu je ta, která je nyní ve sbírkách GHMP a na níž jsou zobrazeni bez dalšího figurálního doprovodu a ve volné přírodě pouze raněná či mrtvá dívka a mladý muž. Právě tento obraz výškového formátu a shodného námětu můžeme tedy považovat za pendant k dílu Smrt sv. Irie objednaný hrabětem Desfours Walderode. Zatímco dodatečně namalovaný obraz pro M. Lehmana je ten, který je ve sbírce Západočeské galerie v Plzni a Brožík si pro jeho realizaci z Herlošova románu pouze „vypůjčil“ ústřední dvojici hrdinů, kterou ale zasadil do zcela odlišného prostředí třicetileté války a snad dokonce do doby obléhání Prahy švédským vojskem r. 1648. Brožík tím pokračoval v dalším rozvinutí dvou základních motivických komplexů husitství a třicetileté války, které byly pro českou historickou malbu charakteristické již od 40. let 19. století a my se s nimi setkáváme například při výmalbě pražského Královského letohrádku žáky Rubenovy školy.

Roman Musil



Václav Brožík, 1884

Poznámky

- Jan Neruda, Literatura a umění, Z pražské akademie, in: Národní listy, 21. 9. 1875, č. 260, s. 3
- Jan Neruda, Literatura a umění, Brožíkova „Svatá Iria“, in: Národní listy, 31. 10. 1873, č. 299, s. 2-3.
- Tamtéž, pozn. č. 3
- František Brožík, Václav Brožík. Životopisný nástin, in: Ruch, XX. XX. 1884, č. VI., s. 228.
- Tamtéž
- K tomu viz: Roman Prah, Mikuláš Lehmann. Kapitola z dějin pražských galerií umění, in: Staletá Praha XXIII, Pražské památky 19. a 20. století, Praha 1997, s. 31.
- K. Th. von Piloty, Seni nad Valdštejnovou mrtvolou, 1855, ol., pl., 365 x 411 cm. Mnichov, Neue Pinakothek.
- Obraz byl poprvé představen v r. 1867 na výstavě mnichovského Kunstvereinu a v r. 1869 v Praze v galerii M. Lehmana a poté v Krasoumné jednotě.
- K tomu viz: Jan Neruda, Literatura a umění, Brožíkova „Svatá Iria“, in: Národní listy, 31. 10. 1873, č. 299, s. 2-3. R. Prah, „Dobrou noc, krásné umění v Čechách“? Ke krizi v české malbě počátku 70. let 19. století, in: Umění XXXI, 1984, s. 518.
- František Max, Anatom, 1869, olej, plátno, 136 x 189,5 cm, Neue Pinakothek, Mnichov.
- K tomu viz: A. Filip, R. Musil, Duše v těle, in: T. Petrasová (ed.), Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. Století, kat. výstavy v ZG v Plzni, Plzeň 2009, s. 29-30.
- Jan Neruda, Literatura a umění, Brožíkova „Svatá Iria“, in: Národní listy, 31. 10. 1873, č. 299, s. 2-3.
- Zuzana Urválková, Dvojlomná zrcadlení. Dílo Karla Herloše-Herlo sohná v českém literárním kontextu, Praha 2009, s. 47-48.
- K. B. Mádl, Ve smrti spojení, in: Ruch, časopis pro zábavu a poučení, 25. 3. 1883, s. 144.
- Anonym, Ve smrti spojení, in: Světozor, 6. 11. 1885, č. 48, s. 767.
- Pravděp. Anežka Čermáková – Sluková, neteř a osobní tajemnice Karoliny Světlé.
- K. B. Mádl, V. Oliva, Václav Brožík (Album jeho prací), Praha 1903, s. V.
- F. Žákavec, Výstava zakladatelů JUV v Praze, Umění VII, 1934, s. 230-231.
- M. Mrázová, Václav Brožík 1851-1901, kat. k výstavě v GHMP, Praha 1976.
- V. W. (V. Weitenweber), Václav Brožík, in: Zlatá Praha, 7. 11. 1884, č. 45, s. 540.

Václav Brožík, Anežka Steinhäuserová a Zikmund ze Švamberka (Ve smrti spojení), 1875

Opus magnum
10. 1.—31. 3. 2013
Kurátor: Roman Musil
Vernisáž 9. ledna v 17.00
Otevírací doba: út—ne, 10.00—12.00, 12.30—17.00

Souběžné výstavy

Václav Hejna, Barva a bytí
Velká galerie, 10. 1.—31. 3. 2013

Lenka Klodová, Figurativní tvorba
Malá galerie, Videoroom, 10. 1.—10. 3. 2013

Hana Puchová, Na dotek
Malá galerie, 14. 3.—5. 5. 2013

Galerie výtvarného umění v Chebu

příspěvků Krále Jiřího z Poděbrad 16, 350 02 Cheb
T: +420 354 422 450, F: +420 354 422 163
info@gavu.cz, www.gavu.cz



V roce 2012 vydala Galerie výtvarného umění v Chebu. Text Roman Musil, grafika Kolář & Kutálek, tisk Dragon Press, s. r. o., náklad 1000 ks.