

Proces malby

Je zcela samozřejmé, že principem akademického studia malířství bylo nejprve zvládnutí techniky kresby a pak malby, a to s adekvátním zachycením proporcí a všeho viděného. S tím souviselo zvládnutí dokonalé, tedy z hlediska akademických nároků hladké a v tom smyslu dokončené malby. Ale už v závěru Hynaisova vídeňského studia to na umělecké scéně tak úplně neplatilo. Mohlo za to přijetí brilantní, expresivní stopy malby Delacroixovy a ještě větší měrou pak nástup skicovitě, rychlé malby barbizonské školy, vytvářené uprostřed přírody. Malba charakteru skici byla nejen tolerována, nýbrž stala se kultovním programem určitého typu krajinářů.

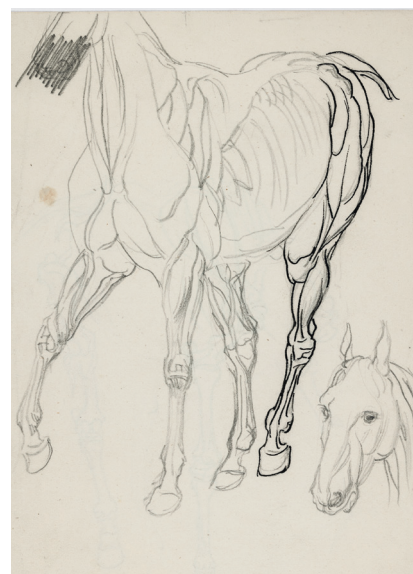
Vztahovalo se to i na ty z nich, kteří přicházeli do Francie ze střední Evropy. Patřili sem také Hynaisovi přátelé, jako byli Eugen Jettel či Antonín Chittussi. Ovšem diktát akademické premisy, již byla ona *dokončenost malby*, zásadně narušili či znejistili až impresionisté. A jestliže jejich přístup k malbě zásadně iritoval Gérôma, Hynais už reagoval jinak: impresionistické vnímání barevných reflexů aplikoval na dráze nové fáze plenérismu, již uplatňoval Jules Breton, Jules Bastien-Lepage a podle Hynaise především Alfred Roll. Nejmarkantnějším příkladem je Hynaisovo pojetí *Paridova soudu*. O tomto Hynaisově díle Wittlich soudil, že sice šlo o tradiční námět, opírající se o antickou mytologii a klasický repertoár reprezentativní figurální malby, avšak *v popředí stál koloristický a světelný problém, týkající se zobrazení nahých těl v přírodě, viděných v intenzitě reálného slunečního osvětlení*.⁷³³

Vrátíme-li se ještě k Hynaisovým začátkům na Akademii, za své přijal a musel přimnout pečlivé studium i zdánlivě nepodstatných detailů. Ostatně bylo to chápáno jako poctivost k malířskému řemeslu, z níž Hynais sám ani v budoucnu neslevil. K tomu lze uvést příklad, jenž se netýká jen studií lidského těla či dokreslujících dějových prvků. Z dnešního pohledu se zdá až humorné Hynaisovo studium koňské anatomie, posedlost jeho proporcemi a pohybem, třeba při přípravě obrazu *Sv. Martin*. Kvůli rozložení pohybu přistoupil nejen ke studiu anatomie koně, ale i svalstva, a dokonce kostry.⁷³⁴

A nejenže studoval anatomické příručky, ale podle dobových zvyklostí po celou dobu své tvorby měl k dispozici také mechanické pomůcky, jež patřily k samozřejmě výbavě malířů – figuralistů. Připomeňme, že k Baudryho pozůstalosti, již odkázal Hynaisovi, patřil mimo jiné také dřevěný kloubový manekýn!

Hynaisova vrozená preciznost a zodpovědnost se projevovala v celé jeho činnosti a promítala se i ve styku a dorozumívání s lidmi. Svědčí o tom i jeho průběžná korespondence. V jeho pozůstalosti lze nalézt koncepty k dopisům připravovaným k odeslání. Z nich lze odvodit mnohé ze záměrů, jejichž formulaci odeslal až po jisté *diplomatické* úpravě.

Je třeba brát na zřetel dobu, v níž Hynais vyrůstal. S tím souvisí vytýčení principů akademické tvorby, vyžadující sounáležitost s tradicemi klasiků, což zahrnuje nejen tvořivost, ale i tehdy naprosto *přípustnou eklektičnost* tvorby. Přihlásit se k odkazu „starých mistrů“ nebylo prohřeškem, nýbrž jejich uctěním. A tak i Hynais – pokud se mu to jevilo vhodné – neváhal uplatňovat „citace“ z tvorby klasiků s využitím jimi akcentovaných barev (siena pálená, chromová žluť, neapolská žluť, kraplak, veroneská zeleň, kobaltová modř, ultramarínová modř i „královna barev“, černá), byť v soudobě



Studie svalstva koně, konec 70. let 19. století

Studie svalstva a hlavy koně, konec 70. let 19. století

⁷³³ WITTLICH 1982, s. 36 (pozn. 222).

⁷³⁴ Studie kostry, svalstva a hlavy koně, kresba tužkou, perem a tuší, 187 × 120 mm. NG, K 58180. NG, K 58190.



laděných odstínech. Například nenápadná postava za národní vlajkou v alegorii *Míru* z Národního divadla zřetelně evokuje Velázquezze, k jehož tvorbě a technice měl Hynais bytostně blízko. K podpoře iluzivnosti a obrazové hloubky využíval i některé z osvědčených prvků zejména barokní malby. Kromě kompozičních principů, např. diagonál, šlo o účinné uplatnění *repoussoir*, v podobě potměnělého prvku umísťovaného zpravidla v levém dolním rohu malby či také postavy, součinně natočené k obrazovému ději, zato zády k divákovi. K iluzi prohloubeného prostoru na jedné ze skic k *Ecce homo!* stačila jen *repoussoir*ově potměnělá ruka izraelity vztažená proti Ježíši...

Přímá řeč, dialog i naslouchání

Vizualizace *promluvy k divákovi* – obvyklý způsob akademické malby – byla i platnou součástí Hynaisových figurálních kompozic, což prokazují i jeho obě vyobrazení *Míru*. Jejich základem je odhodlané, otevřené gesto a odhalená hrud' stěžejní postavy, symbolizující pokoj, klid, tudíž mír. Je to „přímá řeč“ postojů a gest, jež jsou v daném kontextu výrazem ryzí, vstřícné upřímnosti. Kromě toho u *Alegorie Míru* na schodišti Královské lóže jde o vložený prvek „naslouchání“, vztahující se na postavu vousatého muže pod rozvinutou národní vlajkou. Má to být *Kdosi, Kdokoli*. Ten, kdo bedlivě naslouchá poselství a může mu nejen porozumět, ale také je následovat a dále šířit. Nechybí element přemýšlení o všem, co znamená tento symbol pro potomstvo. Proto již batole pevně drží obranný štít Míru.

Hynais se rovněž opřel o zdravý „selský rozum“, jež zde představují „postavy z lidu“. Vybral si příznačně rozvážného, přemýšlivého Hanáka, vychutnávajícího si mír, ale i mladou selku ze západních Čech, nakloněnou v póze naslouchání.

Jinak je tomu na oponě v Národním divadle v Praze, s „autobiografickým“ vstupem samotného Hynaise. Celý sled postav rozvíjí „dialog“ a ujednacenou rozpravu, jež nese do výšin Anděla Slávy.

Opakem všech nadějí z dob mládí, kdy Hynais plně věřil ve vlastní úspěch, je soubor skic k obrazu *Ecce homo!*; objevuje se zde jeho vlastní tvář, a to s jedním jediným výrazem. Je to monolog. Při sledování umělecké tvorby v nejžhavějším prostředí, jímž byla Paříž od sklonku osmdesátých let 19. století, si Hynais předsevzal nemožné: chtěl varovat před nastávajícím zánikem tradic akademické tvorby. Marně. Rozruch kolem impresionistů byl signálem změn zcela převratných. Hynais, a o to více Brožík, neodhadli jejich dalekosáhlý význam a celkovou progresi. Na Hynaisových skicích k *Ecce homo!* mudrují a gestikulují dva Židé. První z nich vlevo, v bílém rubáši, je předkloněn v gestu skrytého pomlouváče. Prstem zdůrazňuje cosi negativního, co už se stalo. Proti němu lamentuje další izraelita s bílou kápí se sepjatýma rukama a hlavou zvrácenou k nebi.

Barva

Eugenio d'Ors uplatnění barvy v obrazech označoval za vymezení v zásadě barokní, před ním Emanuele Tesauro je pokládal za odkaz manýrismu. Jak lze doložit novým přístupem k otázkám barevného řešení malby u impresionistů, potažmo u plenéristů, ne-li třeba u Paula Cézanna – přenesení barev na plátno pro přiblížení reality potvrzuje, že jistou měrou mívá charakter dobové úmluvy. Ostatně již Giorgio Vasari v 16. století chápal tvorbu jako jistou „manýru“, založenou na specifickém uměleckém výrazu, vymezeném způsobu a (dobovém) stylu.

Z hlediska barevnosti, ale i zjemnění a odlehčení malířského rukopisu na Hynaise mělo podstatný vliv dílo Tiepolova, a to v účinnu kompletní palácové výzdoby, jak ji



Alegorie Míru (detaily) z Národního divadla v Praze, 1881

poznal v Benátkách. Tento způsob malby jej přivedl i k citlivějšímu vnímání světla. Na druhé straně plnokrevná, hutná malířská stopa benátských cinquecentistů jej přiměla k docenění matérie barev, jež u nich byla podstatnější než linie. Udivovalo jej, jak si Benátčané pohrávali s barevnými pastami, stmelovali je a na závěr je „zatavili“ jemně odstíněnými valéry.

Ani Hynaisovi barva nesloužila jen k lokálnímu „popisu“ nebo k přiblížení objektu či pro definování prostorové hloubky. Byla i prostředkem vyhodnocení postav a děje. Ostatně již Tesauro ve *Filozofii morálky* (1654) podněcoval italské *concettisty* k využití symboliky barev.

Pokud šlo o faktické uplatnění malby, Hynais se s výjimkou menší fresky v kapli Casa Boema věnoval olejomalbám. Změna měla nastat na schodišti Národního divadla, kde si Josef Zítek vymíňoval malbu rovnou na zeď. Když mělo dojít k jiné variantě, malbě na plátno, bylo vyžadováno, aby barvy nebyly olejové, tedy s leskem.

Významovost barev je důležitá například u Hynaisovy zmiňované *Alegorie Míru* z Národního divadla v Praze i její repliky. Barevnost s důrazem na otevřený prostor s modrou oblohou a oblaka, plynoucí v náznaku perspektivy, naznačuje otevřenou budoucnost země, tedy důvěru v její národ.

Barva umocňovala vnitřní působivost, význam nebo podtrhovala reputaci postav; usnadňovala porozumění obsahu a napovídala i rozuzlení děje. Toho druhu je třeba rudá barva šatů ženy, pro niž zahořel Mazepa; Hynais k tomu využil protiklad divokých a klidných gest. S cílem vzbudit napětí a zároveň naznačit význam a obsah děje uplatňoval jak světelný, tak barevný kontrast.

Vzpomeneme-li na Hynaisovu oponu, její ohromná plocha byla zvládnuta jen s dvěma pomocníky za tři měsíce. Komise, která Hynaisovi nakonec odepřela honorář, neporozuměla její barevnosti. Bylo to vskutku nepochopení zcela kardinální. Hynais totiž nepokládal oponu za *obraz*. S inteligencí sobě vlastní chápal oponu jako dekoraci, jako velkolepou figurální výzdobu, spjatou s nástěnnými koberci, tapisériemi. Odtud plynula záměrná klidová barevnost v tlumenějším šedo-zeleném ladění, zdánlivě mírnícím hluk. Taková barevnost dotváří intimnější prostředí a vede k soustředění.

Připomeňme i Hynaisem dlouho zpracovávaný a neustále obměňovaný námět zemité barevnosti na skicách k obrazu podle Janova evangelia (Jan 19:5) *Ecce homo!* (Hleďte, tu je člověk!). Na jedné z maleb lze ve spleť podívané v popředí zaznamenat tři zahalené postavy izraelitů. Z nich první tvoří potměný *repoussoir*, dávající obrazu hloubku: jde o muže zobrazeného zezadu v tmavém kaftanu a v čepci, zvědavě se naklánějícího, aby se dověděl, co se v popředí děje. Je to psychologicky vhodný impuls pro diváka, aby se připojil. Jde totiž o jakýsi druh divadla, bezmála frašky – kdyby nešlo o věc tak vážnou, jako je odsouzení člověka k popravě. Světelným i významovým protikladem v popředí je žena v bílé roušce se slitovným gestem pozdvižených rukou.

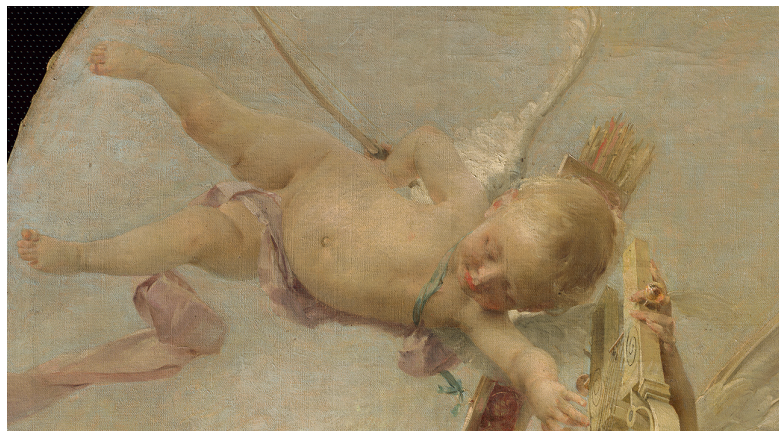
Nejen barva, ale i nastínění charakteru barev mělo svůj význam. Připomeňme Hynaisovy malby na mramorovém schodišti ke královské lóži – ve vlysu nad stěnami (napodobujícími mramor). Tato díla představují mír, podstatný pro „duševní a hmotný vývoj národa českého“. Jde o trvalé hodnoty, jež si zasluhují zvěčnění nikoliv jako přenosné obrazy, nýbrž jako malba spjatá se stavbou, již budoval „národ sobě“. Proto byly tyto olejomalby vytvářeny na způsob fresek. K tomu byla použita potřebná technologie povrchové úpravy, s menším využitím závěrečného laku.

Linie

Lze připomenout již Platona, jenž v dialogu *Filébos* vyslovuje požitek z „přímých linií a křivek“ a „hladkých a jasných zvuků, které vydávají jednu čistou melodii“. Nadto dodával, že „jsou to věci krásné nikoli poměrně jako jiné věci, nýbrž věci přirozeně stále



Studie spícího dítěte, 1884



Amoret z obrazu Poezie (detail), 1884



Studie dětského těla a rukou

Anatomické detaily dítěte

Studie spících dětí, 1887

Studie spícího děčka, 1887