

FILIP SUCHOMEL

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

Orientální salón zámku v Liběchově a předlohy pro jeho malířskou výzdobu

Orientálně laděné interiéry patřily ve střední Evropě po celé 18. století k důležitým doplňkům aristokratických sídel.¹ Jejich výzdobu často vyplňovaly lakové panely, porcelán nebo jeho napodobeniny, plastické aplikace, malované orientalizující arabesky, doplněné geometrickými či rostlinnými dekory, o něco později i orientální tapety nebo části původních, z Číny dovezených maleb, které vznikaly přímo na objednávku Evropanů většinou v kantonských řemeslných dílnách. Ve vrcholném období orientální mánie si nechávali objednatelé vymalovávat celé místnosti exotickou tematikou s fantaskní florou, faunou i architekturou, někdy doplněnou figurální stafáží. Představy o vzdálených krajích byly různé, předloh k takovým počínům bylo však málo, často se navíc jejich autoři navzájem kopírovali. Skutečnost, že naprostá většina z nich ani tyto kraje nikdy neviděla, vedla často k velmi neobvyklým zobrazením. Za „vzorové“ předlohy po dlouhá léta sloužily ilustrace z několika spisů pojednávajících o vzdálených krajích, které byly vydány především během druhé poloviny 17. nebo na počátku 18. století.² V první polovině 19. století zájem o orientální tematiku nedosahoval již takových rozměrů jako v předcházejícím století, nicméně exotismy výtvarný projev zcela neopustily a čas od času se objevovaly v rozličných výtvarných realizacích.³ V zámeckých kolekcích se nadále uplatňovaly starší soubory japonského a čínského porcelánu, doplňované evropskými napodobeninami. Součástí interiérů zámeckých sídel byly ukázky lakového umění Dálného východu i jejich evropské ekvivalenty, většinou shromážděné již dřívějšími generacemi majitelů těchto panství.⁴ Sbírkou rozličné kvality i velikosti se soustřeďovaly v tradičně upravených aranžmá porcelánových kabinetů, v některých případech doplněných nástěnnou výzdobou v podobě čínských dobových tapet

¹ Průkopnicí ve tvorbě orientálně laděných interiérů byla nepochybně Amalie von Solms-Braunfels, manželka Frederika Henrika Oranžského, která na svých sídlech Oudehof, Binnenhof nebo Huis ten Bosch vytvářela komponovaná aranžmá s orientálními lakovými a porcelánovými předměty, dekorujícími celé místnosti. Tuto tradici převzaly i její čtyři dcery, které budovaly svá nová sídla, jako například Oranienburg v Braniborsku, Oranienstein a Oranienhof v Porýní nebo Oranienbaum v Anhaltsku v podobném duchu se specializovanými, orientálně laděnými interiéry. Viz Filip Suhomel, *3sta drahocennosti*, Praha 2015, s. 24. – Oliver Impey, *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, London 1977, s. 160–174.

² K otázce zobrazení čínských reálií v evropských pramenech viz Filip Suhomel – Marcela Suhomelová, ... a z mlhy zjevily se útesy čínské. *Obraz Číny v prvních fotografiích*, Praha 2010, s. 30–62.

³ V našem prostředí zmiňme například orientální motivy na dobovém českém porcelánu, které se hojně objevují od třicátých let 19. století v různých kombinacích starších vzorů nebo kopií chinoiserií z produkce manufaktur ve Vídni nebo Míšni. Viz Filip Suhomel, *Remote Mandarin Kingdoms in the Salons of Aristocrats and Burghers on the periphery of artistic Events: Echoes of non-European art in Central Europe in the first half of the 19th century*, in: Evgeny Steiner (ed.), *Orientalism / Occidentalism, Languages of Cultures vs. Languages of Description*, Moscow (Russian Institute for Cultural Research) 2012, s. 50–57.

⁴ Dokládají nám to například dobová malířská a později fotografická vyobrazení šlechtických interiérů, která vznikala po celé 19. století, a jako velmi zajímavá, specifická dokumentace zachycuje charakteristické vybavení jednotlivých místností v sídlech nobility. Viz Suhomel, *3sta drahocennosti* (pozn. 1), s. 66–73.

nebo starších nástěnných maleb. S nově budovanými interiéry, plně zasvěcenými exotické tematice s velkorysou, orientalizující nástěnnou výzdobou, tak jako tomu bylo ještě na konci 18. století při výzdobě pokojů například na raně barokním zámku v nynější pražské Troji,⁵ se však již v našem prostředí v podstatě nesetkáme.⁶

Jednou z výjimek, která však toto pravidlo porušuje, je výzdoba orientálního salonu, nebo možná původně jídelny, v přízemí zámku ve středočeském Liběchově, která představuje v našem prostředí výjimečnou ukázkou dobového exotického romantismu.⁷ Ač obdobné realizace jsou v této době již ve světě raritou, vznik takového salonu nebyl přesto v podmínkách Liběchova nepředvídatelný. Společnost, která se v okolí tehdejšího majitele panství Antonína Veita pohybovala,⁸ představovala širokou plejádu osvícených intelektuálů, kteří z místního panství vytvářeli od třicátých let 19. století významné regionální centrum dobové kultury a vzdělanosti. Antonín Veit, druhorozený syn významného českého podnikatele Jakuba Veita, využil odkázaného dědictví po svém otci k podpoře vědy a umění.⁹ Liběchov se stal tehdy i útočištěm matematika a teologa Bernarda Bolzana, exkomunikovaného kněze a knihovníka Františka Matouše Klácela nebo excentristy Františka Emanuela Velce, který zde působil jako Veitův sekretář. Významné postavení si zde vybudoval i osvícený, vlastenecký farář Filip Čermák Tuchoměřický, aktivně činný ve Svatoboru, Matici české či Křesťanské akademii a neúnavný podporovatel české literatury. S majitelem panství se pravidelně setkávali František Palacký, František Ladislav Rieger, Josef Šafařík, doloženy jsou i návštěvy Vojtěcha Náprstka nebo Josefa Václava Friče. Veit se profiloval jako štědrý mecenáš umění, objevil a podporoval talent sochaře Václava Levého,¹⁰ spolupracoval i s dalšími umělci doby, například s Františkem Tkadlíkem, Antonínem Machkem, Antonínem Lhotou či Wilhelmem Gailem. Nevětší zakázky nicméně poskytoval Josefu Navrátilovi, který pro něj vytvořil již koncem třicátých let 19. století v sále terreně liběchovského zámku unikátní fresku, čerpající námět z eposu *Vlasta* od pražského rodáka

⁵ Srov. Lucie Olivová, Čínské salony na zámku Trója, in: Kateřina Bláhová – Václav Petrbok (edd.), *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Praha 2008, s. 93–108.

⁶ Zajímavé orientalizující interiéry známe samozřejmě i v 19. století. Ve středoevropském prostředí existují příklady velkoryse pojatých orientálních nebo orientalizujících interiérů, jako například čínský kabinet v královském paláci v Berlíně z přestavby Karla Friedricha Schinkela z roku 1826, známý díky akvarelu Eduarda Gaertnera z roku 1850, nebo japonský pokoj z vily Hügel v Hietzingu ve Vídni datovaný ca 1840, který nám přibližuje akvarel Rudolfa von Alta z roku 1855 (oba uloženy v Cooper Hewitt Collection v New Yorku). Jednou z nejznámějších realizací orientálních idejí jsou interiéry v Royal pavilion v Brightonu – viz Impey (pozn. 1), s. 173. Dalším příkladem by mohla být ukáзка mobiliáře, doplňků a dekorací čínského salonu v domě Victora Huga na ostrově Guernsey ze šedesátých let 19. století, dnes instalovaného v Hugově muzeu na Place des Vosges v Paříži – viz zdroj

https://cs.wikipedia.org/wiki/Maison_de_Victor_Hugo#/media/File:Maison_de_Victor_Hugo_Salon_chinois_271220120_01.jpg, vyhledáno 1. 6. 2017 (vytvořeno 27. 12. 2012). V bezprostřední blízkosti našich hranic je nutno zmínit také výzdobu čínského pokoje na zámku Weesenstein nedaleko Drážďan datovanou do dvacátých let 19. století, při které byly použity dobové francouzské tapety s čínskou tematikou v sepiových barevných odstínech představující ideální veduty do čínské krajiny.

⁷ Současný stav celého salonu je bohužel neuspokojivý, způsobený poškozením celého areálu během povodní v roce 2002 a znovu částečně i v roce 2013. Změna vlastnických poměrů po roce 2002 způsobila zastavení rozpracovaných restaurátorských a sanačních prací, neboť zákon neumožňoval další investice státní organizace (tehdy Národního muzea v Praze) do soukromého majetku a noví majitelé neměli dostatek finančních prostředků na restaurátorské ošetření povodní zasažených prostor, stát jim v této obtížné době nedokázal pomoci a opravy maleb ani dalších interiérů se proto již neuskutečnily. Přes opakované snahy dosáhnout aspoň dílčího konzervačního zásahu se finanční prostředky na restaurátorský zásah nepodařilo najít, a osud orientálního salonu tak zatím zůstává nejistý.

⁸ K postavě Antonína Veita a jeho životního stylu srov. například Helena Lorenzová, *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760–1860*, Praha 2005, s. 167–184.

⁹ K Antonínu Veitovi a jeho mecenášství viz A. B. M. [Anna Masaryková], Zámek v Liběchově, in: eadem – P. M. [Pavel Mošťák], *Zámek Liběchov*, Praha s. d., s. 16–22. – Jan Kilián, *Dějiny Liběchova*, Liběchov 2011, s. 104–105.

¹⁰ K postavě Václava Levého a jeho působení na Liběchově srov. Marie Černá, *Václav Levý*, Praha 1964.

Karla Egona Eberta,¹¹ a vymaloval i pokoje v patře zámku.¹² Liběchov byl tedy vyzdoben zcela v intencích dobového historického romantismu. Motivy čerpající z českých pověstí, které Ebert přetvořil v duchu zemského vlastenectví, patřily ve své době k nejobdivovanějším pražským literárním dílům s českou tematikou v německém jazyce. Nelze se tedy divit výběru zadavatele, kterému nacionální tón literárního díla, psaného německým jazykem, nepochybně vyhovoval pro výzdobu reprezentačních přízemních prostor. Rovněž Navrátilovy malby v patře zámku, umístěné do trojlaločných druhorokokových kartuší, rámovaných jednoduchými rokaji, zapadaly do jasného romantického konceptu výzdoby, zde ještě navíc v několika případech doplněné exotickým nádechem představujícím kuřáky v bílých turbanech nebo indiány s palmovým listovým.¹³

Zatímco cyklus maleb k eposu *Vlasta* byl v minulosti dostatečně probádán a věnovalo se mu několik odborných studií,¹⁴ v otázce autorství nástěnné výzdoby přízemního salonu, architektonicky provedeného v maurském stylu, se odborníci dlouho nemohli shodnout, neboť její žánr je v českém prostředí skutečně ojedinělý. Někteří badatelé ji přisuzovali Navrátilovi, jiní za autora považovali spíše Quido Mánesa,¹⁵ jehož aktivity jsou na Liběchově doloženy pravděpodobně až po roce 1855.¹⁶ Rovněž otázka architektonického řešení místnosti nebyla doposud uspokojivě analyzována. Předpokládalo se, že autorem interiéru provedeného v jakémsi předovýchodním stylu, s ostěním dveří připomínajícím dveře maurské architektury a dvěma dvojicemi masivních, u sebe stojících podpůrných sloupů, dělících místnost na dvě nestejně velké části, mohl být opět sám Navrátil,¹⁷ což však není zcela pravděpodobné. Orientální architektonické prvky nebyly v rámci stavební aktivity v přízemním salonu zámku na Liběchově použity ojediněle. Setkáme se s nimi i na dalších stavbách v okolí Liběchova, především na kamenných ostěních vstupu do nedaleké jeskyně Klácelka nebo na Slavíně v Tupadlech, jehož rozložitá věž nese orientalizující doplňky připomínající arabskou architekturu.¹⁸ Autorem koncepce a realizace vnější podoby tamějšího Slavína byl Wilhelm Geil, stavitel, grafik a malíř, který dílo objednané Veithem zamýšlel koncipovat v duchu německé Walhally, vybudované nedaleko Řezna ve třicátých letech 19. století na popud Ludvíka I. Bavorského. Geil byl ve své době vnímán jako dobrý znalec maurské architektury, neboť sám Španělsko na počátku třicátých let navštívil a pořídil zde

¹¹ Karel Egon Ebert, *Wlasta: böhmisch-nationales Heldengedicht in drei Büchern*, Prag 1829.

¹² Malířské výzdobě na zámku v Liběchově se věnovala celá řada autorů. Na výjimečné Navrátilovy malby upozornil již Vincenc Kramář (viz idem, *Nástěnné malby v Liběchově*, in: *Umělecké památky Čech I.*, Praha 1913), Jarmil Krecar (idem, *Hnízdo z romantické doby*, *Hollar VIII*, 1931–1932, s. 18–36), Prokop Toman (idem, *Navrátilovo malířské dílo v Liběchově*, *Dílo XXIV*, 1932. – Idem, *Josef Navrátil 1798–1865, jeho život a dílo*, Praha 1919), Jaromír Pečírka (idem, *Josef Navrátil*, Praha 1940, s. 27–66), Vojtěch Volavka, (Vojtěch Volavka, Jos. Navrátil, *Prameny* 36, Praha 1940.), Bohuslav Slánský (Bohuslav Slánský, Navrátil, obnovitel tradice české nástěnné malby, *Výtvarné umění VI*, 1956.), V. V. Štech (V. V. Štech – Bohuslav Slánský, *Josef Navrátil, Jirny*, Praha 1958), Anna Masaryková (Jarmila Brožová – Olga Macková – Gabriela Kesnerová – Anna Masaryková, *Josef Navrátil, obrazy a kresby*, Praha 1965, s. 44.), Jarmila Brožová (Jarmila Brožová, Josef Navrátil a malovaná výzdoba českého interiéru, *Umění a řemesla* 1968, č. 6, s. 204–210.) nebo Marie Mžýková (M. P., *Orientální salon v Liběchově*, in: *Měsíčník Náprstkova muzea*, Červenec 1987.).

¹³ srov. Anna Masaryková (pozn. 9), s. 33.

¹⁴ Viz bibliografické odkazy v poznámce 12.

¹⁵ V otázce autorství nástěnných maleb nebyli badatelé dodnes jednotní. Zatímco Toman, Krecar, Slánský, Masaryková a nověji i Mžýková se stavěli za autorství Navrátilovo, Pečírka nebo Štech se klonili spíše ke Quido Mánesovi.

¹⁶ Srov. Jan Loriš, *Quido Mánes*, Praha 1937, s. 25, 60, 107.

¹⁷ Srov. A. B. M. [Anna Masaryková] (pozn. 9), s. 34.

¹⁸ Areál byl navržen v roce 1837 a s realizací se započalo v roce 1845. Jeho součástí mělo být 24 soch národních hrdinů, jejichž ztvárnění měl provést ateliér Ludwiga Schwanthalera, profesora mnichovské akademie, kde studoval i Veitův chráněnc Václav Levý. Realizovat se však podařilo jen část areálu a osm návrhů soch, neboť investorovi došly finanční prostředky, a později, po smrti Antonína Veitha, byly sochy věnovány Národnímu muzeu v Praze. Blíže o stavbě Slavína srov. Roman Prahel, *Český Slavín i Alhambra*, in: Jan Royt (ed.), *Album amicorum. Sborník ku počtě prof. Mojmiry Horyny*, Praha 2005.

dokumentaci později vydanou v albu litografií, s podobnými tématy se představil i na výročních výstavách umění v letech 1840–1842.¹⁹ Nelze tedy vyloučit, že i „maurské“ architektonické řešení přízemního sálu vzniklo za účasti tohoto bavorského umělce. Proč bylo užito a priori maurských prvků v detailech, nebylo zatím plně uspokojivě objasněno, neboť využití obdobných motivů nebylo v této době ve střední Evropě zcela běžnou záležitostí. Je pravděpodobné, že Antonína Veita při přípravě návrhu ovlivnila jeho předchozí cesta do Španělska,²⁰ kde se seznámil s orientalizujícími maurskými stavbami, jejichž tvarosloví ho zřejmě uchvátilo, takže pojal ideu implantovat je i do českého prostředí a vybudovat zde vlastní „českou Alhambru“.²¹ Určité arabsko-maurské prvky nebyly ani ve střední Evropě v minulosti zcela neznámé a stavby v arabském či maurském stylu se stávaly součástí širšího konceptu exoticky laděných kulturních krajinných i architektonických celků i dříve. Stalo se tak například u nás v případě lednicko-valtického panství Liechtensteinů, kde na přelomu 18. a 19. století vznikl mimo jiné i známý minaret, jehož autorem byl architekt a podnikatel Josef Hardtmuth. V souvislosti s arabsko-indickými vlivy v architektuře nelze nezpomenout také královský pavilon v anglickém v Brightonu, dílo z let 1815–1822 významného anglického architekta Johna Nashe, který poprvé v tak velké míře imitoval na evropské půdě architektonické prvky islámsko-indického umění. V rámci habsburské monarchie třicátých a čtyřicátých let 19. století však bylo pojetí, které přinášel na Liběchově a okolí stavebník Antonín Veit, značně netypické, i když, jak upozorňuje Roman Prahel, jen o něco později vznikly i v našem prostředí stavby, které orientální, maurské vlivy nezaprou, vytvářejí reminiscence na obecně historické bojové zásluhy minulosti a ochranu východu střední Evropy proti osmanskému nepříteli nebo v případě židovské sakrální architektury vyzdvihují rozdílné kulturní tradice křesťanství a judaismu.²² Koncipování exotického interiéru podobným způsobem svědčilo nicméně o mimořádně vzdělaném a uvědomělém investorovi, kterým nepochybně Antonín Veit byl.

Zatímco ornamentální výzdoba přízemního sálu nese určité prvky islámských arabesek propojené s medailony nesoucími čínské květiny, jeho hlavní malířská část již typicky maurské zdobení postrádá. Tvoří ji tři rozměrné panely představující *Prodej koček na čínském trhu*, *Čínské slavnosti vítání jara* a *Kuřáky opia* v temném interiéru, které doplňují v okenních partiích tři menší panely s motivem hudebníka hrajícího na loutnu dámské společnosti v exotické zahradě, dále znázorňují samuraje s dvěma meči a čínské krasavice (orientálky). Malby nejsou ve stylu úplně jednotné, především dvě prostorově nejužší, zpodobující krásku a japonského samuraje, jsou provedeny jednodušším plošným stylem bez hlubšího zpracování detailů a bez zasazení postav do krajiny. Ostatní kompozice jsou prostorově promyšlenější a jejich detaily více ukazují na schopného tvůrce. Tato stylová různorodost může být ovšem způsobena různými předlohami, které autor do nástěnné malby zpracoval. Kdy přesně vznikla tato výzdoba, doloženo bohužel nemáme, je ale jisté, že byla malířsky

¹⁹ Ibidem, s. 106, 112.

²⁰ Mžýková se domnívá (srovnej Mžýková cit. v pozn. 12), že určitou roli mohla hrát ve Veitově rozhodnutí i mezinárodní situace v období, kdy Francie dobyla na osmanské říši Alžír a vytvářela zde zárodek svého koloniálního panství. Není ale průkazné, že by tyto události nějakým způsobem střední Evropa v uměleckém vyjádření reflektovala.

²¹ K Veitově cestě do Španělska a popisu stavebního stylu dle Veitových představ srov. Taťana Petrasová – Helena Lorenzová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1780 – 1890 III/1*, Praha 2001, s. 286.

²² Srov. Roman Prahel, *Český Slávin i Alhambra*, in: Jan Royt (ed.), *Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojžíra Horyny*, Praha 2005, s. 110.

upravena po roce 1849, kdy byla vydána jedna z předloh, ze kterých tvůrce při výzdobě čerpal. Přízemí zámku bylo v roce 1845 nepochybně poškozeno velkou vodou, když Liběchov postihly záplavy ještě větší než ty z roku 2002 a celý zámecký areál byl zatopen zřejmě téměř až po strop přízemí. Velká voda koneckonců postihla Liběchov i v následujících letech, a to 1862, 1872 či 1890, a přízemí budovy tak bylo vyplaveno několikrát, i když v menší míře než v roce 1845. Je tedy pravděpodobné, že se tyto pozdější živelní události výrazně podepsaly na stavu malířské výzdoby, která zřejmě musela ztratit část své autentičnosti, a to ovlivnilo její současný vzhled. Nelze ani tedy vyloučit, že některé detaily malby mohly být původně provedeny odlišným způsobem.

Kompozice rozměrných panelů, představujících žánrovou, do krajiny zasazenou konkrétní scénou, vyhovovala myšlení romanticky naladěné společnosti v období *biedermeieru*. Touha po cestování a poznávání krás v blízkých i vzdálenějších destinacích patřily již od konce napoleonských válek k charakteristickým zábavám aristokratické i bohatnoucí měšťanské společnosti, zvláště pak v období stále více se rozvíjející průmyslové revoluce v relativně klidné Evropě, tehdy bez větších válečných konfliktů. V tomto období proto nebylo nic výjimečného, že si majitelé nemovitostí nechávali vymalovat interiéry iluzorními krajinomalbami v romantizujícím duchu tak, jak se s nimi setkáváme v našem prostředí například dodnes v Michalovicově (Vávrově) mlýnu na Novém městě pražském (dnes Poštovní muzeum Praha) nebo na zámku v Jirnech, který shodou okolností patřil sestře Antonína Veitha.²³ Obě tyto zmíněné realizace vytvořil na přelomu čtyřicátých a padesátých let 19. století pro objednatel rovněž Josef Navrátil a použil při nich speciální, jím oblíbenou techniku kombinované olejové tempéry, která dodávala výsledné malbě velmi živý nádech.²⁴ Stejná technika byla koneckonců využita i při realizaci výzdoby přízemního sálu v Liběchově. Zdá se proto logické, že i liběchovská *panneau* by mohla být provedena stejným autorem, což ostatně podtrhují i některé detaily zpracování figurálních stafáží a jejich barevnosti, přestože nevykazují až takovou uvolněnost a hloubku jako jiná podobná Navrátilova díla. Tato skutečnost mohla být způsobena tím, že se autor cítil daleko více svázán převzatými předlohami, jež k výjevům využil a které zvětšil a provedl v jasnějších živých barvách. V případě tří největších scén posloužily jako předloha rytiny Thomase Alloma, uveřejněné v knize *China in a Series of views displaying the Scenery, Architecture and Social Habits or that Ancient Empire*, zkráceně *China Illustrated*, které v roce 1843 vydalo londýnské nakladatelství Fisher, Son & Comp.²⁵ Tento čtyřsvazkový opus obsahoval celkem 128 vyobrazení čínských reálií a ve své době patřil k nejvýznamnějším dílům svého žánru.

Zde je na místě přiblížit blíže samého tvůrce předlohy pro tuto nástěnnou výzdobu. Thomas Allom (1804–1872) byl nepochybně zajímavou osobností anglické historie umění. Ve svých patnácti letech vstoupil do učení k Francis Goldwinovi, uznávanému staviteli sakrálních staveb, po odchodu z jeho studia v roce 1828 se nechal zapsat ke studiu architektury na Royal Academy, kde tehdy John

²³ Výzdoba na zámku v Jirnech pochází z let 1845–1847 a v pražském Michalovicově (Vávrově) domě z roku 1847. Bohužel Navrátilovy nástěnné malby byly v radě případů poničeny a do dnešních dní se dochovaly jen částečně.

²⁴ K Navrátilově malířské technice – viz Slánský (pozn. 12).

²⁵ Kromě prvního vydání Allomovy knihy vznikla téhož roku francouzská verze knihy a dále například výběr 35 Allomových ilustrací doprovázelo německý text knihy *China historisch, romantisch, malerisch*, vydané v Karlsruhe 1844. V roce 1858 pak následovalo druhé vydání knihy pod titulem *The Chinese empire, illustrated: being a series of views from original sketches, displaying the scenery, architecture, social habits, &c., of that ancient and exclusive nation*, London [1858] v šesti svazcích.

Soane z architektonických studií vytvořil nejprestižnější a nejuznávanější obor, perspektivu zde přednášel pre-impresionista a romantický krajinář Joseph Mallord William Turner, jehož unikátní schopnost zachycení okamžiku akcelerovala především v kresbách a výjimečných skicích. Právě setkání s Turnerem nakonec sehrálo stěžejní roli ve formování mladého Alloma, neboť ho vedlo ke snaze uplatnit své schopnosti ještě během studií a pomohlo mu stát se ve své době obdivovaným a uznávaným ilustrátorem. Allom se nicméně na svoji kariéru malíře předloh pro grafické listy díval pragmaticky, protože ji považoval pouze za důležitý prostředek - nástroj, který mu pomáhal v době studií především financovat život jeho rodiny a zároveň mu zprostředkoval studium rozličných architektonických tvarů zachycených na jednotlivých kresbách.²⁶ Práce ilustrátora byla tedy především cestou k získání dalších zkušeností s bonusem v podobě základního finančního ohodnocení. A tak je hříčkou historie, že dnes je Thomas Allom, jeden ze zakladatelů uznávané The Institute of British Architects,²⁷ známý mnohem více díky svým více než 1500 ilustracím než své vlastní architektonické tvorbě.

Obliba topografických skic byla v západní Evropě od počátku 20. let 19. století spjata s prudkým rozvojem zájmu o cestování, které se stávalo bezpečnějším, více pohodlnějším a již i ekonomicky dostupnějším. Tím se zvyšovala poptávka po stále nových a nových grafických listech, které by zajímavá místa přibližovaly a které by (si) cestovatelé mohli uchovávat na upomínku míst, jež sami navštívili či která si navštívit přáli. Do obliby se tak dostaly ilustrované topografické příručky určené i nepoučeným čtenářům, kde místopisná zobrazení byla doplněna jednou nebo dvěma stranami textu s přibližujícími scénériemi včetně zajímavých historických souvislostí, často ovšem pojatých spíše ještě v duchu romantismu. Ostatně tyto „coffee table books“ sloužily nezdřídka mladým dámám z vyšší společnosti jako předloha pro jejich vlastní kresby, jejichž tvorba se stala tehdy velmi oblíbenou kratochvílí.

Allom začal s ilustracemi podobných knih asi roku 1828, kdy vyšla v jeho dvorním nakladatelství Fisher, Son & comp. kniha *Devonshire illustrated*. Ta odstartovala dlouholetou vzájemnou spolupráci, během níž se z Alloma stal jeden z nejuznávanějších anglických ilustrátorů.²⁸ Úspěchy jím ilustrovaných knih byly tak velké, že publikace často dosahovaly řady reprintů a nakladatelství neváhalo financovat malířovy cesty nejen po anglickém venkově či Skotsku, ale později dokonce i v zahraničí. Allomovo zachycení oblasti anglických jezer v knize *Westmorland, Cumberland, Durham and Northumberland* z roku 1832 vycházelo z anglické tradice kabinetní malby, kterou však Allom okořenil mlhavými údolními, roklinami a majestátními horami. Vycházel přitom nejen z vlastního poznání oblasti, ale častěji hlavně ze samotného textu, který ilustraci doplňoval a vysvětloval historické události spjaté s daným místem. Jeho krajiny jsou plné kontrastů, na jedné straně nepřístupná, nezdolná horstva, na straně druhé údolí kypící životem se všemi charakteristickými

²⁶ Diana Brooks, *Thomas Allom (1804–1872)*, London 1998, s. 28.

²⁷ The Institute of British Architects byl založen v roce 1834, a existuje dodnes pod názvem Royal Institute of British Architects (RIBA).

²⁸ Kromě Alloma by bylo v rámci tohoto žánru vhodné zmínit ještě aspoň Williama Henry Bartletta (1809–1854), který spolupracoval s jiným renomovaným nakladatelstvím zaměřeným na topografickou literaturu pod vedením tehdy George Virtuea. Z jeho výjimečných publikací bychom neměli asi opominout opus *Switzerland* (1833), *Scotland Illustrated* (1838), *Beauties of the Bosphorus* (1838), *American Scenery* (1839–40 a 1842) nebo *Ireland Illustrated* (1841).

postavami vykreslujícími atmosféru v romanticko-naturalistickém duchu. Allom zde zúročil znalosti, které získal při studiu pod Turnerovým vedením, a přestože si byl zřejmě vědom, že nemůže dosáhnout mistrovsky geniality v modelaci atmosféry pomocí světla a stínu, zdůrazňoval na svých malbách momentální atmosférické živly. Potlačoval naopak přesný topografický popis, čímž dosahoval nebývalého účinku, který dával malbě neopakovatelný náboj mistrného zachycení skutečnosti. Dokonale živě malované figury nebyly pouhou stafáží, ale navozovaly dojem reálného příběhu v dramatu každodenního života. Tato „opravdovost“ Allomovy kresebné výpovědi plně korespondovala s dobovou náladou, obdivem k přírodě i jejím nástrahám. Zapadala tak do romantického klišé a vykreslovala místa a zajímavé lokality, aby dokázala ve čtenářích vzbudit zájem nejen o jejich historii, ale i touhu poznat je z autopsie. Aby dosáhl co nejlepšího, nejzajímavějšího vykreslení a pohledu, neváhal Allom na svých cestách po venkově dokonce riskovat zdravím při zdolávání tehdy nepřístupných hor.²⁹

Díky velkému úspěchu jeho domácích sérií byl v roce 1837 Allom vyslán nakladatelstvím Fisher do Turecka, Řecka i na Blízký východ. Zde vznikly jeho vynikající skici Istanbulu, Jeruzaléma, ale též některých oblastí Řecka, které o rok později využil v knize *Constantinople and Seven Churches of Asia Minor* a které se dočkaly řady citací i v dalších knihách z Fisherova nakladatelství.³⁰ Do dnešních dní se dochovalo i několik Allomových akvarelů, nepochybně předloh pro rytiny uveřejněné v publikacích.³¹ Na Alloma udělalo neobyčejný dojem setkání se starověkou kulturou, ruinami známých míst, ale též zcela rozdílný život v turecké metropoli, které věnoval většinu ze svých kreseb. I zde je patrný jeho zájem o každodenní život, který si ovšem modeluje podle vlastní představy, topografický popis je až druhořadý a hlavní roli v kompozici opět hraje zaznamenání nálady a žánrového okamžiku. Právě Allomovo zachycení Osmanské říše se stalo na dlouhou dobu zosobněním představ o Blízkém východě, která přežívala po celé 19. století a uplatňovala se i v řadě pozdějších publikací či při doprovodném obrazovém materiálu k článkům v řadě periodik. Již zde se stále více objevuje jeho charakteristický styl, kde v samotné kompozici hrají významnou roli i ty nejmenší postavy, které rozehrávají zobrazený příběh do všech detailů a dodávají celé scénérii nádech hodnověrného zachycení skutečnosti. Tento princip, umocněný ještě hrou světla a stínů, jasnosti a mlžného oparu, dával výslednému dílu neopakovatelný ráz, který čtenáře zcela uchvátil.

Allomovy skici, které se z jeho tvorby dochovaly, jsou zpočátku provedeny v rozmývané hnědé, později však možná pod vlivem úspěšných Turnerových *vignette*,³² bývají vykresleny v jemných barevných odstínech akvarelu. Allom se v této době stal renomovaným uznávaným ilustrátorem. Dokázal realizovat i žánrové obrázky doplňující zcela odlišný typ publikací, než byly topografické příručky. Navíc Allom sám zjistil, že díky svému osobitému stylu dokáže vytvořit poutavé ilustrace, které vycházejí z cizích předloh. Výhodou tohoto postupu bylo především to, že nemusel

²⁹ Brooks (pozn. 26), s. 32.

³⁰ Ibidem, s. 34.

³¹ Srov. například akvarely Thomase Alloma ze sbírky Victoria and Albert Muzea: *The Favourite Odalisque* (inv.č. SD 21), *Albanians and Greek woman of Smyrna* (inv.č. SD 22), *A scene in Asia Minor* (inv.č. SD 28) nebo *The Bosphorus with the Castles of Europe and Asia* (inv.č. SD 20) a další.

³² Viz zdroj - <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/vignette-watercolours-r1133287#synopsis>, vyhledáno 2. 6. 2017.

nikam cestovat. Navíc díky jeho architektonickému vzdělání se mu dařilo přetvořit existující pohledy tak, že vypadaly jako zcela nová ztvárnění známých krajinných scenérií. Díky svému dokonalému prostorovému vidění totiž dokázal velmi nápaditě využít již existující známé ilustrace a změnit je například tím, že stavby prostorově pootočil a navodil dojem nového zachycení totožného místa, ale z jiného úhlu pohledu. Tato dovednost mu umožnila realizovat pro připravované tituly i ilustrace míst, která nikdy nenavštívil a která tudíž znal jen ze starších publikací a skic. Tuto svojí pozoruhodnou dovednost využil již při svých samostatných skicách indických reálií z konce 30. let,³³ ale zvláště pak při tvorbě doprovodných ilustrací ke čtyřdílnému opusu *China Illustrated*, s texty pastora George Newenhama Wrighta.

Čína se do povědomí širší evropské veřejnosti znovu dostávala od 30. let 19. století díky občasným reportážím přibližujícím tuto vzdálenou asijskou destinaci, uveřejňovaných v nově se rozvíjejících ilustrovaných časopisech.³⁴ Nicméně ilustrace pro podobná pojednání byly čerpány již ze starších publikací věnovaných Číně, především pak z knih *The Costume of China illustrated in forty eight coloured engravings* a *Picturesque Representations of the Dress and Manners of the Chinese, illustrated in fifty coloured engravings, with descriptions*, vydaných v letech 1805 a 1814, opatřených celkem 98 ilustracemi Williama Alexandera kresebným lineamentem přibližující čínskou krajinu i charakter („typy“) obyvatel Číny. Jiným pramenem byla kniha George Henryho Masona *The Costume of China illustrated by 60 engravings* z roku 1800, s kresbami od čínského malíře signujícího práce Pu-Qua. Zmíněné tituly byly v této době v podstatě jedinými dostupnými prameny s autentičtějšími zobrazeními čínských reálií a zpracovanými badateli, kteří vzdálené kraje skutečně navštívili.³⁵

Čína se stala středem zájmu dobové společnosti především pod vlivem politických událostí, které v roce 1839 vedly k rozpoutání první opiové války. Tento ozbrojený konflikt, kterým se pokusily evropské mocnosti rozšířit vliv v zaostalé Číně, vytvořil podmínky zvýšeného zájmu o tuto exotickou destinaci. Vítězství Anglie, zpečetěné podpisem nerovnoprávné Nankingské smlouvy a získáním Hongkongu v roce 1842, vytvořilo příhodné podmínky pro popularizaci čínských reálií. V létě 1842 se konala výstava Ten Thousand Chinese Things ve speciálním pavilonu v čínském stylu nedaleko londýnského Hyde Park Corner, jejímž kurátorem byl W. M. Langdon,³⁶ která přiblížila čínské umělecké sbírky širší veřejnosti, a vzbudila tak velký zájem o vzdálenou zemi.

³³ Srov. například akvarel ze sbírky Victoria and Albert muzea, *A view of an Indian city beside a river*, inv.č. E.6-1948.

³⁴ Fenomén ilustrovaných časopisů se v Evropě objevuje od třicátých let 19. století, kdy Charles Knight začal v roce 1832 vydávat levné periodikum *The Penny Magazine*, ve kterém byly texty doplňovány kvalitními ilustracemi. Největšího věhlasu pak dosáhl *The Illustrated London News* (vycházel od roku 1842), jehož příkladu následovala také řada časopisů na pevnině (*L'illustration*, *Die Illustrierte Zeitung* atd.). K listrovaným časopisům srov. například: Keith Williams, *The English Newspaper: An Illustrated History to 1900*, London 1977 nebo Patricia Anderson, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790–1860*, Oxford 1994.

³⁵ Alexanderovy kresby se staly součástí řady publikací, ze kterých byly dále kopírovány, později i jako doprovod článků v populárních ilustrovaných časopisech. Z nich zmiňme aspoň tituly: George Leonard Staunton, *An Authentic Account of and Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*, 3 vols, London (1797). – Sir John Barrow, *Travels in China*, London [1804]. – Sir John Barrow, *Voyage to Cochinchina*, London [1806]. Dále se jedná o práce, které připravoval k vydání přímo Alexander – viz William Alexander, *Views of Headlands, Islands, &c. taken during a voyage to, and along the eastern coast of China, in the years 1792 & 1793, etc.*, London [1798]. – William Alexander, *The Costume of China*, London 1806. – Idem, *The Costume of China*, London 1814. Pokaždé byla uvedená vydání připravena s jinými 48 (resp. 50) autentickými ilustracemi.

³⁶ W. B. Langdon, *Ten Thousand Chinese Things, A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection now Exhibited at St. George's Place, Hyde Park Corner*, London 1842.

Také Allom při přípravě své čtyřsvazkové série, která kromě úvodních 4 listů obsahovala 124 původních rytin, vycházel z několika starších zdrojů. I on se zaměřil na Alexanderovy kresby, které se ve velkém počtu nacházely v Britském muzeu.³⁷ Z nich si pro své účely vypůjčil 20 námětů. Ty však navzájem prokombinoval, takže není na první pohled zřejmé, že práce nejsou zcela původní. I zde Allom plně využil svůj talent přetvořit zachycené scenerie tím, že scénu zachytil z jiného úhlu pohledu, s jinou stafáží a vnitřním dějem, což mu umožnilo uplatnit jeho základní ideu melancholické náládovosti. Dalším inspiračním zdrojem se pro Alloma stala publikace *Sketches of China and the Chinese* od francouzského malíře a cestovatele Augusta Borgeta, která byla vydána v Londýně v roce 1842 s doprovodem 33 ilustrací.³⁸ Borget pobýval v Číně deset měsíců mezi lety 1838 až 1839. Jeho ilustrace jsou typologicky kresebně zpracované veduty zachycující delikátní příběhy každodenního života, ze kterých Allom získal náměty pro svých čtrnáct pohledů. Důležitým inspiračním zdrojem byly i kresby kapitána Jamese Stoddarta, účastníka první opiové války, jehož dílo využil Allom rovněž čtrnáctkrát nebo anglického obchodníka Warnera Varnhama, spolupracovníka firem Wetmore & Co., a především Jardine & Matheson,³⁹ od kterého si vypůjčil tři náměty. V osmi případech posloužily Allomovi rovněž kresebné záznamy námořního poručíka Fredericka Whitea a pravděpodobně i kresby dalších účastníků mise kapitána barona George Stauntona II., který společně s lordem Williamem Amherstem navštívili Čínu v roce 1816. Na závěr tohoto výčtu je nutno zmínit též originální čínské malby v kantonském stylu představující výrobu hedvábí ze sbírek Britského muzea, které rovněž posloužily jako další Allomův inspirační vzor.⁴⁰

Čtyřdílná kniha *China Illustrated* (1843–1847) se brzy stala skutečným bestsellerem, neboť vyšla v Anglii právě v době zvýšeného zájmu o Čínu, v době následující bezprostředně po první opiové válce – Británie díky nerovnoprávné Nankingské smlouvě, podepsané v srpnu 1842, získala pod svoji správu ostrov Hongkong a také dalších pět čínských přístavů se muselo otevřít volnému obchodu. Na rozdíl od Borgetovy publikace dosáhla Allomova kniha mnohem většího ohlasu, a nepochybně i díky velmi zdařilému ilustračnímu doprovodu. Allom totiž vtiskl svým čínským vedutám i žánrovým scénám nádech tajemné melancholické nálady, plné romantických představ místních obyčejů, což plně korespondovalo s dobovým pohledem na sice velkou, ale ryze feudální a málo rozvinutou, vzdálenou exotickou zemi, její společnost i kulturu. Kniha byla brzy přeložena do několika jazyků a ilustrace se staly důležitým pramenem, který k dokreslení exotické atmosféry využívaly i editoři ilustrovaných časopisů nejen ve 40. letech 19. století, ale dokonce ještě o 15 let později.⁴¹ *China illustrated* je tedy oprávněně považována za vrchol Allomova ilustrátorského umění.⁴² Konečně o oblibě knihy svědčí i

³⁷ K tvorbě osobnosti Williama Alexandera – viz Susan Legouix, *Image of China: William Alexander*, London, 1980. – Patrick Conner – Susan Legouix Sloman, *William Alexander: An English artist in Imperial China*, Brighton, 1981.

³⁸ Robin Hutcheon, *Souvenirs of Auguste Borget*, Hong Kong 1979.

³⁹ Warner Varnham: *a visual diary of China and the Philippines, 1835 to 1843: Catalogue of an exhibition of drawings and watercolors* (kat. výst.), Muzeum of the American China Trade, (May – October) 1973.

⁴⁰ Dodnes se nacházejí v Britském muzeu (namalovány pro A. E. Van Braam Houckgeesta, vyslanec k čínskému dvoru císaře Čchien-lunga v roce 1794, inv.č. MSS 60&61 1807) – viz *Chinese Landscapes in the Region of Canton* [1794].

⁴¹ Srov. například kresby s pohledem na Tai-wang-kow neboli Pevnost žluté pagody u Kantonu publikovaný v *Illustrirte Zeitung*, 21. února 1857, na s. 165.

⁴² Přestože Allom vydal v roce 1845 u Fisherova nakladatelství ještě další topografickou knihu, *France Illustrated*, takového úspěchu, jako s knihami věnovanými Číně již nedosáhl.

ten fakt, že se dočkala v roce 1858 další anglické reedice, navíc jednotlivé veduty byly vydávány i jako samostatné listy nejen v samotné Anglii.

Opusťme však nyní Thomase Alloma a vraťme se nyní ke třem zmíněným „orientálním“ a dominantním výjevům, které se nacházejí na zámku v Liběchově a které z Allomovy tvorby čerpají. První scéna,⁴³ umístěná vpravo od vchodu do salonu vedle dveří s několikalaločným „maurským“ ostěním, představuje *Prodej koček na čínském trhu*. Kompozice se zcela drží Allomovy předlohy uveřejněné v prvním dílu populárního titulu, kterou pro knihu zpracoval rytec T. A. Prior. Malíř ji při přenášení na stěnu změnil jen v detailech, když například centrální postavě kupce nepřimaloval na ramenou přenosnou klec, neopatřil prodejní pult čínskými znaky anebo zjednodušil kompozici přístavu v pozadí. Malbě chybí také mlhavá atmosféra horského hřbetu na obzoru, která je tolik typická pro Allomovu tvorbu. Autor mohl tento Allomův výjev znát ale nejen ze zmíněné knihy, možná i z pozdějšího reprintu dané grafiky, vydaného známým nakladatelstvím Gottlieb Haase & Söhne v Praze,⁴⁴ kdy je jako rytec výjevu uveden Josef Rybička. Zajímavostí malby liběchovského pokoje je pokračování výjevu v úzkém pruhu s naznačenou krajinou, ještě za partií orientalizujícího ostění dveří,⁴⁵ kde tvoří společně s dalším pruhem jakýsi přechod mezi jednotlivými nástěnnými zobrazeními. Prokop Toman uvádí, že Fr. Homolkovi údajně vnuk Antonína Veitha naznačil, že Navrátil znázornil na tomto obraze konkrétní Veithovy strakaté kočky,⁴⁶ nicméně rovněž v Allomově předloze jsou zobrazeny kočky podobné.

Následující panel,⁴⁷ který kryje větší část severovýchodní stěny místnosti, vychází z Allomovy *Čínské slavnosti vítání jara*, kterou pro zmíněnou publikaci vyryl S. Bradshaw a která naopak byla umístěna až v závěru čtvrtého dílu. Kompozice je tentokrát mnohem velkorysejší a její vznešená a uvolněná nálada rezonuje po celém prostoru také díky nápadité práci se světlem a stínem. Veselé a hravé téma zřejmě nebylo vybráno náhodou, ale mělo dotvořit atmosféru přední části místnosti. Allomův záměr zachytit radostnou událost oslavy příchodu jara s usměvavými dívkami, nesenými na jakémsi rozměrném pódiu s girlandami květů na ramenou, obklopenými rozjařenou společností, nad kterými je ještě ve větší výšce umístěn živý býk a kterým kyne velmož se služebnictvem pod výrazným baldachýnem, patří mezi nejzdařilejší Allomovy figurální kompozice. Scéna je zasazena do exteriéru v sousedství honosné architektury navozující dojem aristokratického sídla, oproti předloze je však rozšířena do stran, aby korespondovala s plochou, pro ni v místnosti vyčleněnou. Na rozdíl od Allomova originálu je potlačena bujná vegetace v pozadí, která v předloze doplňuje radostný průvod a dotváří jarní atmosféru celého výjevu. Naopak dívky mají ve svých obličejích spíše rysy zakulacených Středoevropanek než orientálek a neodpovídají Allomově stylu. Stafáž radující se společnosti je na malbě plná pitoreskních až karikaturních portrétů, svědčících o kvalitách tvůrce, který na stěnu přenesl

⁴³ Malba o rozměrech 246 x 306 cm.

⁴⁴ Srov. například: <http://www.antikvariatsbretschneider.cz/shop/7290-15760-large/cina-obchodni-s-kockami-haase-oceloryt-1840.jpg>, vyhledáno 2. 1. 2016.

⁴⁵ Široký 46 cm.

⁴⁶ Cit. Mžuková (pozn. 12), s. 6.

⁴⁷ Rozměry malby 246 x 553 cm.

dokonalou atmosféru uvolněné nálady a využil tak rozměrnější formát k obohacení celého výjevu oproti mnohem menší předloze.

Třetí velká scéna, která zdobí stěny pokoje, představuje *Kuřáky opia*,⁴⁸ což byl nepochybně námět velmi silně rezonující na počátku 40. let 19. století, kdy se evropská společnost poprvé ve větší míře setkávala s pravidelnými informacemi o Dálném východě v souvislosti s první opiovou válkou, probíhající v letech 1839–1842. Jednalo se o první velký válečný konflikt na Dálném východě, který byl podrobně popisován v rámci soudobého tisku nejen v Anglii, ale vlastně v celé Evropě, a právě opium a jeho častá konzumace napříč čínskou společností byly pokrytecky Evropany vnímány jako charakteristický rys úpadku dříve věhlasné Číny, přestože právě na obchodu s opiem Evropané (a také Američané) značně profitovali.

Thomas Allom zmiňovaný výjev zachytil v expresivním pojetí s řadou emotivně laděných figurálních kompozic vykreslujících atmosféru nelegálního kuřáckého doupěte. Rytina, která posloužila jako předloha k výjevu s kuřáky, byla ve třetím díle Allomovy knihy vyryta G. Patersonem. Liběchovská malba byla umístěna v druhé části sálu, skryta vstupujícím do místnosti za dvojicí robustních sloupů, jako by představovala výjev, který není určen každému návštěvníkovi?! Na rozdíl od Allomovy předlohy mají figury v nástěnném pojetí hrozivější výrazy tváří, hlavní protagonista uprostřed celé kompozice je zachycen v afektované gestikulaci s dlouhou opiovou dýmku v ruce, v přítmí rohu si jiný mladík plní svoji dýmku novou dávkou opiátu, další účastníci opiového dýchánku jsou již zcela pohlceni omamným látkami a upadli do deliria, ležíce tak, jak je přepadlo všepohlcující omámení. Barvitě převyprávění příběhu diváka přímo vtahuje doprostřed dění s pocitem, jako by sám byl součástí této až dech beroucí scény. Allom dal v přední části kompozice důraz na atmosféru bližší spíše alkoholovému opojení než omámení drogou a tento rys byl v rámci nástěnné malby ještě umocněn její velikostí. Technika malby rovněž dobře umožnila střídání temných a světlých tónů, kterými je modelován prostor kuřárny. Nicméně autor liběchovského ztvárnění obrazu byl v detailech ještě expresivnější, gradující v atmosféru afektu, kuřácké vášně, omámení i marnosti. Liběchovská malba nese v řadě případů velmi podobné rysy jako jiné Navrátilovy realizace s výraznou figurální stafáží. Zde máme na mysli především srovnání s malbou *Turín Monte Superga* v Michalovicově (Vávrově) mlýnu, kde se nabízí porovnání tanečnicka se zvednutou rukou s hlavním protagonistou liběchovského opiového dýchánku. Ostatně mezi touto malbou v pražské realizaci a liběchovskými malbami lze vystopovat mnohem více paralel, a je tudíž pravděpodobné, že autor v tomto období využíval stejné detaily na tvorbu rozličných kompozic. K malbě uváděl již Prokop Toman zajímavou historku, že: „ ... sám nynější majitel zámku a t.č. první český starosta Liběchova, Fr. Homolka, potvrdil nám [Tomanovi a Krecarovi] z ústní tradice podle sdělení vnuka Veithova, že Navrátil byl přiveden na tyto čínské motivy podle staré anglické ocelorytiny, znázorňující kuřáky opia [„T. Allom pinx. – Jenkins exc.“]. Sám mi tuto rytinu ukázal [...].“⁴⁹ Informace o tom, že v majetku Fr. Homolky, majitele zámku a starosty Liběchova, byla ještě na počátku 20. století anglická ocelorytina s námětem kuřáků opia,

⁴⁸ Rozměry malby 246 x 330 cm.

⁴⁹ Mžýková (pozn. 12), s. 6.

kteřou podle kresby Alloma vyryl údajně Jenkins,⁵⁰ ukazuje na to, že předlohou pro autora mohly být tedy jiné verze stejného námětu upravené jiným rytcem, a nikoli ty, které se nacházely v *China illustrated*. Tuto rytinu přitom dle ústní tradice Homolka získal pravděpodobně od původních majitelů panství.⁵¹

Zatímco tři popsané scény rozehrály bohatou hybnou výzdobu orientálního sálu, jeho protější stěna, přerušovaná partií oken, umožnila jen jednodušší výtvarné pojetí. V přední části sálu najdeme scénu *Tři krasavice s hudebníkem a sluhou držícím slunečník v exotické zahradě s banánovníkem*,⁵² jejíž okraje jako by pokračovaly i za partie oken v naznačených úzkých pruzích,⁵³ podobně, jako je tomu v případě malby *Prodej koček na čínském trhu*. Líbezná obličejová krásek připomínají spíše opět jiné Navrátilovy práce. Svými laškovnými výrazy plně zapadají do jeho tvorby, řadou rysů je můžeme propojit s jinými autorovými kompozicemi, například zrovna v Michalovicově (Vávrově) mlýnu v Praze.⁵⁴

Na druhou stranu je pravda, že tuto konkrétní malbu lze v určitých rysech – dominantní banánovník, pózy některých postav, sluha se slunečníkem – připodobnit ke kompozici obrazu *Císař Kien-Long (sic.) skládající chvalo zpěv na čaj* z roku 1858 připisované Quido Mánesovi.⁵⁵ Tuto spojitost lze vyzorovat i obráceně, když nás na Mánesovu obrazu upoutá vchod do domu, ne nepodobný ostění dveří do salonu v Liběchově, což by rovněž ukazovalo na určitou inspiraci tímto zámeckým interiérem. Právě proto, že v kompozicích obou maleb najdeme určité paralely, se lze ztotožnit s názorem Jana Loriše, že to byl naopak Quido Mánes, kdo byl ovlivněn návštěvou Liběchova při malbě svého obrazu.⁵⁶ Liběchovská výzdoba je bližší Navrátilovi i v dalších detailech, jako je například aranžmá a modelace květin podobná květinovým zátiším, které uplatnil i v jiných svých realizacích. Zde malíř nevyužil jako předlohu žádnou z Allomových kompozic, a celé pojetí výjevu je bližší starším evropským chinoiseriím 18. století, jak je známe například z tvorby Françoise Bouchera nebo Jeana Watteau.⁵⁷

Dvě poslední podlouhlé úzké malby,⁵⁸ umístěné proti *Kuřákům opia* v rohu místnosti, představující orientální krasavici a japonského válečníka s dvěma meči, jsou již jednoduššího výrazového charakteru. Bezprostřední předlohou byl tvůrci list *Personen aus Asien* rytý Henry Winklerem z knihy *Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon. Ikonographische Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. 4. Völkerkunde der Gegenwart*, který v roce 1849 v nakladatelství

⁵⁰ Joseph John Jenkins (1811–1885), anglický rytec a malíř.

⁵¹ Mžýková (pozn. 12), s. 6.

⁵² Rozměry malby 246 x 138 cm.

⁵³ Šířka pásu 26 cm.

⁵⁴ Tuto podobnost zmiňují již Mžýková – viz eadem (pozn. 12), s. 6, 7.

⁵⁵ Quido Mánes (neznačeno), *Čínský císař Kien-Long skládá chvalo zpěv na čaj*, 1858, olej na plátně, 57 x 48,5 cm (Národní galerie v Praze, inv. č. O 4852).

⁵⁶ Jan Loriš, *Quido Mánes*, Praha 1937, s. 25, 60, 107.

⁵⁷ Zde se nabízí srovnání s Boucherovým obrazem *La curiosité chinoise*, olej na plátně, nebo s obrazem *Le jardin chinois* z roku 1742, oba z Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon. Zvláště na druhém obraze Boucher využil podobně laděnou kompozici se sedící společností a slunečníkem.

⁵⁸ Rozměry obou maleb 246 x 67 cm.

Brockhaus kompiloval Johann Georg Hecht.⁵⁹ Zde objevujeme jak předlohu pro čínskou krasavici, ve skutečnosti zřejmě malířem složenou ze dvojice čínských krasavic, tak postavu japonského samuraje. Zmíněná publikace v jednotlivých ilustracích kompiluje starší předlohy různých historických období. Zatímco předlohy k čínským figurám se najít zatím nepodařilo, japonský válečník s dvojicí mečů v dlouhé suknici a špičatými boty vychází zcela jistě z kresby uveřejněné v druhém svazku na třetím listě knihy *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern: Jezo mit den Südlichen Kurilen, Krafto, Koorai und den Liukiu-Inseln* od Philipa Franze von Siebolda, vydané v Leidenu v sedmi knižních konvolutech roku 1832. U obou zobrazení v liběchovském pokoji se ovšem fyziognomie postav poněkud odlišuje od předloh, neboť malíř ji upravil tak, aby odpovídala dalším figurám vypočetným na další výzdobě. Rovněž *kamišimo*, tradiční civilní oblek japonského válečníka, je na malbě zjednodušeno, boty odrážejí obecné fantaskní představy o odívání orientálců a jsou totožné jako u ostatních liběchovských maleb s jemně naivním nádechem. Zatímco zachycení japonského válečníka je poměrně věrně poplatné uveřejněné rytině a liší se jen v obličejí, u orientální krasavice, tedy vlastně Číňanky, je patrné určité odchýlení od samotné předlohy. Malíř si upravil držení rukou dívky, vložil jí do nich subtilní hůlku a rovněž ozdoba hlavy je převzata v detailu spíše ze sousední postavy sedící krasavice. Použití těchto konkrétních předloh tedy datuje liběchovskou výzdobu zřejmě až do úplného počátku 50. let 19. století, což ukazuje, že vznikala později než ostatní výzdoba zámku. Jestliže byl jejím autorem rovněž Navrátil, znamenalo by to, že práce byla vytvořena až po jeho působení v Jirnech i Michalovicově domě v Praze, zřejmě až v době těsně před Veitovou smrtí.

Přestože existují v Evropě i jiné realizace orientálně vybavených interiérů, je liběchovský příklad ve středoevropském prostoru výjimečný, neboť neužívá v té době rozšířenější způsob exotické výzdoby pomocí malovaných tapet, většinou čínského, anglického nebo francouzského původu, jak tomu bylo například u zaniklé výzdoby berlínské rezidence. Asijské motivy v Liběchově naopak zprostředkovávala autochtonní nástěnná malířská výzdoba, která sice vycházela z litografických předloh dostupných v našich podmínkách, ale dotvářela je vlastním živým barevným pojednáním charakteristickým i pro jiné obdobné veduty českého romantismu. Do jisté míry lze tento umělecký přístup srovnat se staršími orientalizujícími pracemi, jako například s výzdobou v čínském stylu v prostorách Bílého zámku (Biały domek) ve Varšavě od Jana Bohumila Plersche z let 1775-1780,⁶⁰ kde autorovi posloužily jako předloha originální čínské tapety, které nicméně doplnil vlastními vedutami, ale tato práce vznikla v jiném období a v jiných souvislostech.

Do sledovaného období zapadá spíše výzdoba čínského pokoje na zámku Weesenstein u Drážďan zdobeném tapetami pravděpodobně francouzského původu s monochromatickými průhledy do čínských krajin čerpající volně náměty z kreseb Williama Alexandera, které asi nejlépe

⁵⁹ [Personen aus Asien], Kupferstich von Henry Winkler aus: Johann Georg Hecht (bearb.), Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon. Ikonographische Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. 4. Völkerkunde der Gegenwart. Leipzig: Brockhaus 1849, Blatt IV / A 5, rozměr (31,2 x 24,4 cm).

⁶⁰ Srov. například Jadwiga Kaczmarzyk-Byszewska: *Plersch (Plersz, Pleys, Pleisch)*, in: Jan Jerzy, W Polski Słownik Biograficzny, T. XXVI, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1981, s. 717.

charakterizují dobový přístup k exotismu ve specifických podmínkách střední Evropy.⁶¹ Zde oproti starším představám převládá zobrazení, jehož předlohou jsou ilustrace z knih či grafické listy autorů, kteří Dálný východ přímo navštívili a dokumentaci pořizovali in situ, jako byl například právě William Alexander nebo tvůrců, kteří sice vzdálené země neměli možnost poznat osobně, jako například Thomas Allom, ale při svých představách vycházeli z originálních črt autodidaktů a amatérů, kteří si dokumentaci během svých cest pořizovali pro svoji vlastní potřebu. Charakteristickým rysem podobně koncipovaných maleb jsou pak průhledy do exotických krajin s hojností postav včetně relativně věrně zachycených reálií, které vytvářely neopakovatelnou atmosféru s romantizujícím nádechem exotismu. A bylo to právě specifické prostředí, které okolo sebe vybudoval Antonín Veit, jež umožnilo také na našem území vytvořit podobně koncipovanou monumentální dekoraci navíc umocněnou architektonickým ztvárněním prostoru v duchu maurských tradic. Vzniklo tak pro středoevropský prostor skutečně unikátní dílo, jehož význam, přes určité výrazové nedostatky, přesahuje naši zeměpisnou oblast, neboť dokumentuje latentní zájem dobových aristokratických i měšťanských kruhů o vzdálené neznámé kraje i v období, kdy tyto ideje nepatřily k hlavním myšlenkovým proudům tehdejší společnosti.

⁶¹ O tapetách na zámku Weesenstein srov. Birget Finger, *Die Ikonografie der Panoramatapete „Procession chinoise“ im Schloss Weesenstein*, in: *Papiertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung*, hg. von den Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen und Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden 2005, s. 97–106.