



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2021

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

Philosophica et Historica 1/2021

UNIVERZITA KARLOVA • NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM

Editori: prof. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D., a prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc. (Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze)

Lektorovali: Doc. PhDr. Tomáš Pavlíček, Ph.D. (Katedra dějin a teorie umění Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem) a PhDr. Bc. Milan Pech, Ph.D. (Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích)

Autoři statí a varií se zavazují, že si pro obrazový doprovod svých statí zajistili reprodukční práva.

<https://karolinum.cz/en/journal/auc-philosophica-et-historica>

© Univerzita Karlova, 2023

ISSN 0567-8293 (Print)

ISSN 2464-7055 (Online)

OBSAH

Marie Klimešová a Rostislav Švácha, Slovo editorů.	7
STUDIE	11
Lubomír Konečný, On the Construction and Sources of Erwin Panofsky's Iconology	13
Filip Facincani, Studniční stavení ve Zlaté Koruně jako před-parléřovská stavebnice. Příklad inkorporace dlouhodobě deponovaných článků do mladší stavby.	17
Kryštof Loub, Sochařská dílna rodiny Kitzingerů v Milešově	33
Lucie Némethová, Antonín Goller, Stephan Tragl, Johann Koch: Méně známí architekti ve službách severočeské a východočeské šlechty ve druhé polovině 19. století	55
Pavčina Vojtová, Scénografie v počátcích Divadla D	73
Anna Strnadlová, Tichá přátelství: Vladimír Fuka, Eva Fuková, Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Jan Rychlík, Kamil Lhoták, Josef Schwarz-Červinka, Jan Hanč a Emanuel Frynta	111
Petra Polláková, Intermedialita kaligrafických inspirací v poválečném umění a filosofickém diskursu	137
Veronika Soukupová, Tapiserie nebo nové umění? Proměny československé tapiserie v průběhu šedesátých let.	167
Eliška Špálová, Genderové kontexty tvorby Běly Kolářové	191
VARIA	219
Tereza Havelková, Krutost jako umělecký princip.	221
Tomáš Kubart, „Děti, děti, z toho kouká buď blázinec, nebo vězení!“ Vídeňský akcionismus jako reakce na válečné, osobní i společenské trauma	231
Josef Řídký, „Mít oči k vidění i k pláči“ aneb jak tlumočit bolest minulosti	251
Tereza Horáková, Krev, slzy a bolest – Imaginace a emocionalita na příkladu polychromovaných barokních plastik ze svatých schodů	261
Jan Šteffl, Rozumění bolesti druhého člověka mezi hermeneutikou a zrcadlovými neurony ..	277
PRÁCE OBHÁJENÉ V ÚSTAVU PRO DĚJINY UMĚNÍ FF UK V LETECH 2019–2023	287

S velkým potěšením předkládáme čtenářům už pátý svazek edice, o jejíž vznik se zasloužil náš vážený, bohužel předčasně zemřelý kolega a vedoucí Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy profesor Mojmír Horyna (1945–2011). První svazek edice, které dal i název – *Studia historiae artium* – vyšel s vročením 2008. Stojí za to zmínit, že naše čtvrtá *Acta*, vydaná v roce 2020, už měla oproti těm průkopnickým dvojnásobný rozsah. Vždy znovu se objevují zajímavá a kvalitně zpracovaná témata, která si zaslouží publikování. Každý svazek zároveň uvádí studie některého z pedagogů Ústavu, v těchto pátých *Actech* mimořádně zajímavý teoretický text profesora Lubomíra Konečného. Jako přední badatel a překladatel díla proslulého světového ikonologa Erwina Panofského poskytl pro *Acta* svoji starší studii *On the Construction and Sources of Erwin Panofsky's Iconology*, která nikdy v českém prostředí nebyla otištěna. Pro její význam v nadnárodním rámci ji předkládáme čtenářům v původní anglické verzi. Další struktura nového svazku už tradičně vychází z časové posloupnosti zpracovávaných témat. Zároveň zachováváme rozčlenění příspěvků na rozsáhlejší oddíl Studie a kratší Varia a jako vždy zveřejňujeme na posledních stránkách svazku také seznam bakalářských, magisterských i doktorských prací, obhájěných v našem Ústavu od poslední bilance ve čtvrtých *Actech*.

Příspěvek aktuálního studenta doktorského studia Filipa Facincaniho Studniční stavení ve Zlaté Koruně jako před-parléřovská stavebnice. Příklad inkorporace dlouhodobě deponovaných článků do mladší stavby vychází z autorovy diplomové práce, ve které se věnoval středověké stavební historii tohoto kláštera, a rozšiřuje jednu z jejích kapitol. Také autor dalšího textu, Kryštof Loub, se stal nedávno doktorandem našeho Ústavu, a jeho studie Sochařská dílna rodiny Kitzingerů v Milešově, zaměřená na poznání sochařských aktivit několika generací jejich příslušníků v severočeském regionu mezi čtyřicátými až osmdesátými lety 17. století, rozvíjí text Loubovy diplomové práce. Lucie Némethová se ve studii Antonín Goller, Stephan Tragl, Johann Koch: Méně známí architekti ve službách severočeské a východočeské šlechty ve druhé polovině 19. století věnuje stavebním aktivitám tří slohově navzájem odlišných architektů, kteří projektovali řadu historizujících staveb v Čechách, ale v případě Johanna Kocha rovněž v Lotyšsku.

Obsáhlý příspěvek Pavlína Vojtové Scénografie v počátcích Divadla D je zkrácenou verzí její bakalářské práce. Její zařazení do tohoto svazku je vedeno kvalitou textu a objektivitou pohledu na spolupráci avantgardního režiséra E. F. Buriana s pěti mladými

scénografy/architektky v Burianově Divadle D na počátku třicátých let 20. století. Text se analyticky věnuje prezentaci jejich pracovních postupů a námětů, které reflektují nové techniky výtvarného umění, zaměřené na světelné experimenty, fotografii, film a surové materiály. Zásadní součástí studie je začlenění scénografické tvorby Césara Grimmicha, Miroslava Kouřila, Jiřího Novotného, Karla Poličanského a Josefa Rabana a především pak tria KNR do teoretického kontextu české avantgardy a zapojení úvah o jejich scénografické tvorbě do mezinárodních souvislostí, zejména ve vztahu k tvorbě a experimentům László Moholy-Nagye. Anna Strnadlová je zastoupena částí své diplomové práce Tichá přátelství: Vladimír Fuka, Eva Fuková, Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Jan Rychlík, Kamil Lhoták, Josef Schwarz-Červinka, Jan Hanč a Emanuel Frynta, ve které poprvé v takovém rozsahu mapuje tvůrčí atmosféru, aktivity a poetiku důležitého neoficiálního pražského kulturního centra, které na počátku padesátých let 20. století vzniklo v okruhu Jiřího Koláře. Text zásadně rozšiřuje představu o neoficiální české kultuře pozdního stalinismu. Příspěvek Petry Pollákové Intermedialita kaligrafických inspirací v poválečném umění a filosofickém diskursu vychází z autorčiny nedávno obhájené dizertační práce. Z rozsáhlé problematiky dizertace vybrala pro *Acta* téma cirkulace a různých metod přivlastňování kaligrafických postupů v širokém kontextu poválečné evropské a severoamerické umělecké scény, a to vztažených k motivu kruhu. Ten se stává jednotlivým prvkem pro úvahy o možnostech uměleckého či filozofického vyjádření ontologického významu tělesnosti a kruhovosti těla v procesu tvorby, a také pro reflexi problematiky periodické obnovy a regenerace mytického a historického času, která po 2. světové válce nabývala nové aktuálnosti.

Dva poslední příspěvky – texty Veroniky Soukupové a Elišky Špálové – jsou částmi bakalářských prací obhájených v našem Ústavu studentkami, které si pro své magisterské studium zvolily UMPRUM. Autorky se řadí k těm našim úspěšným absolventům ať už bakalářského, anebo magisterského studia, kteří si rozšiřují spektrum svého vzdělání na různě zaměřených vysokých školách. Veronika Soukupová se představuje textem Tapiserie nebo nové umění? Proměny československé tapiserie v průběhu šedesátých let, který byl součástí její bakalářské práce Tendence k obrazovému vyjádření v československém textilním umění 60. let 20. století. Autorka se pokusila překročit oborové hranice užitého umění a uvažovala o československé tkané tapiserii jako o součásti dobového výtvarného diskurzu. Také příspěvek Elišky Špálové Genderové kontexty tvorby Běly Kolářové je zkrácenou verzí její bakalářské práce. Přináší originální, generačně transformovaný pohled na interpretaci tvorby významné umělkyně z hlediska genderu a polemizuje se starším názorem, který mnohdy stereotypně hodnotí dílo Kolářové jako ženské umění.

Druhou část našich *Act* tradičně věnujeme příspěvkům našich doktorandů, které zazněly na jejich každoroční interdisciplinární konferenci. Vede nás k tomu snaha dát studentům příležitost k publikování i dílčích, k zajímavému tématu vztažených textů. Zatímco v předchozích *Actech* byl takovým tématem *Domov*, naposledy se jím stala *Krutost*. Zařazujeme výběr z přednesených referátů, které dokládají náš zájem o mezioborovou diskuzi, přínosnou jak pro obor dějin umění, tak pro její další účastníky.

Naše doktorandka Tereza Havelková ve své úvaze *Krutost* jako umělecký princip zkoumá ve čtyřech sevřených případových studiích postupy, kterými se velké osobnosti západního moderního umění dotýkaly v dramatickém kontextu třicátých až padesátých let 20. století problému násilí, tělesné přítomnosti a fyzického vyjádření, *Krutost* se pro

ně zároveň stala symbolem oběti. Autorka analyzuje projekt *Divadla krutosti* Antonina Artauda, literární aktivitu Georgese Batailleho spjatou s časopisem *Documents* a obrazy Francise Bacona a Barneta Newmanna neortodoxně se vztahující k námětu Ukřižování. Z konfrontace jejich tvorby vyvozuje, jak se po válečné zkušenosti posunul způsob uvažování o násilí a krutosti v umění. Cenný příspěvek „Děti, děti, z toho kouká buď blázinec, nebo vězeň!“: Vídeňský akcionismus jako reakce na válečné, osobní i společenské trauma nabízí text Tomáše Kubarta, pracovníka Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky. Ve své interpretaci proslulých aktivit skupiny vídeňských akcionistů upozorňuje na kořeny jejich krutých manipulací s tělem, blasfemických veřejných provokací a „hnusného slovníku“ ve vyrovnávání se s válečnými traumaty na individuální i socio-kulturní úrovni, ale také s pokrytectvím poválečné rakouské společnosti. Teoretický text Josefa Řídkého z Ústavu českého jazyka a komparatistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy „Mít oči k vidění i k pláči“ aneb jak tlumočit bolest minulosti je zajímavou úvahou nad možnostmi zprostředkování traumatických zkušeností společnosti vizuálními prostředky. Autor zde formuluje kontrast stále problematičtější koncepce mimetického památníku jako monumentu a anti-monumentálního památníku – „architektury bolesti“ –, vtahujícího příchodního do pole své působnosti a vystavujícího ho zneklidňujícím pocitem asociovaným s bolestí. Tereza Horáková ze Semináře dějin umění Masarykovy univerzity Brno se ve svém textu *Krev, slzy a bolest – Imaginace a emocionalita na příkladu polychromovaných barokních plastik ze svatých schodů zabývá barokní spiritualitou 18. století. Demonstruje ji na fenoménu sousoší svatých schodů, která jsou součástí českých a moravských kostelů, respektive klášterů, a poukazuje na různé typy bolesti, jež jsou jejich zásadní součástí. Posledním příspěvkem druhého oddílu *Act* je studie Rozumění bolesti druhého člověka mezi hermeneutikou a zrcadlovými neurony od Jana Šeffla, badatele v oboru bioetiky na Ústavu humanitních studií v lékařství. Stať představuje přístupy k chápání bolesti jak v rámci hermeneutiky, tak v oblasti etiky v různých dobách a oborech.*

Časové rozpětí příspěvků spolu s kvalitou jejich zpracování nabízejí i tentokrát zajímavé panorama pohledů na výtvarnou historii a teorii. Z našeho pohledu hlavním mankem všech dosud vydaných svazků našich *Act* je skutečnost, že není možné otisknout obrazové přílohy v barvě. Vzhledem k významu barvy ve výtvarném umění je to markantní nedostatek. O připomínky jsme požádali kolegu docenta Tomáše Pavlíčka z Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem a kolegu Milana Pecha z katedry dějin umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Oběma děkujeme za přínosné poznámky k recenzovaným textům. Stejně tak děkujeme nakladatelství Karolinum za přijetí tohoto svazku k vydání a řediteli Ústavu pro dějiny umění FF UK Richardu Biegelovi za důvěru a podporu v naší editorské činnosti.

Marie Klimešová a Rostislav Švácha

STUDIE

ON THE CONSTRUCTION AND SOURCES OF ERWIN PANOFSKY'S ICONOLOGY

LUBOMÍR KONEČNÝ

Ústav pro dějiny umění FF UK; Ústav dějin umění AV ČR, Praha; konecn@udu.cas.cz

ABSTRACT

On the Construction and Sources of Erwin Panofsky's Iconology

The article deals with the impact of Karl Borinski and Karl Mannheim on Erwin Panofsky's iconological method of interpretation of works of visual arts as presented in his 1939 *Studies in Iconology*. In a slightly different form it was firstly published in *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* XXXVII, 1974, 368–373.

Keywords: Art history – tradition – iconology – Erwin Panofsky – Karl Borinski – Karl Mannheim

The late Erwin Panofsky (1892–1968), one of the most widely read and most influential art historians of his/our time, wrote in a letter to Herbert von Einem written in April 1962 the following about himself:

“Was ich mir vornahm, war nicht sowohl etwas ‘Originelles’ zu leisten, als vielmehr unter Vermeidung der Einseitigkeit so viel von der grossen Tradition des 19. Jahrhunderts (Vöge, Riegl, Goldschmidt, Warburg, sogar ein bißchen Wölfflin und Friedländer) in das 20. Jahrhundert herüberzuretten, als es in meinen Kräfte stand. Aber es muss auch Eklektiker geben in der Wissenschaft wie in der Kunst.”¹

Almost identical “topos of modesty” was repeated by Panofsky in a letter of May 1965 addressed to Otto von Simson:

“Ich bin nicht besonders bescheiden; aber ich weiss, dass ich nur ein Eklektikus bin, der versucht hat, was im 19. Jahrhundert gegründet wurde, ins 20. herüberzuretten: Goldschmidt, Warburg, Vöge, Riegl – auch Wölfflin. Ich habe eigentlich nie etwas ‘entdeckt’ und kaum je einen neuen ‘Gedanken’ in die Debatte geworfen...; mit dem, was die Vöge–Goldschmidt–M. J. Friedländer–Wölfflin–Generation geleistet hat, kann man wirklich nicht vergleichen.”²

This debt to the *patres* of the modern history of art Panofsky did much to wipe out with heart-felt obituaries (Aby Warburg and Heinrich Wölfflin), sweet-sad memoirs (Adolf Goldschmidt and Wilhelm Vöge), keenly written controversies (Alois Riegl and, once again, Wölfflin), and of course, the large body of his art-historical books and artic-

¹ Herbert von Einem, Erwin Panofsky zum Gedächtnis, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XXX, 1968, p. 7; Dieter Wuttke, *Erwin Panofsky Korrespondenz 1910 bis 1968*, Wiesbaden 2001–2014, pp. 192–193, no. 2842.

² Otto von Simson, Nachruf auf Erwin Panofsky, *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* XVI, 1967–1968, p. 13; Wuttke (note 1), pp. 652–653; no. 3152.

les. However, this note has not been written to outline the impact of great art-historical conceptions, developed in the time of Panofsky's youth on the shaping of his theory of art. We are rather interested in tracing the genesis of both the form and content of an idea which may be and often really is considered a genuine sample of Panofsky's manner of writing about art. The two passages quoted above are, nevertheless, the convincing indication of the power exercised by tradition over Panofsky's mind; and furthermore, they demonstrate the idiosyncrasies of his mental habits.

The point in question is this. At the very beginning of his methodological manifesto, "Introductory" to *Studies in Iconology* of 1939, Panofsky sought to define the distinction between subject matter or meaning of a work of art, on the one hand, and its form on the other. To make his case clear he constantly resorts to analyzing so ordinary and everyday human action as a meeting with an acquaintance on the street naturally must be. For the sake of greater precision we shall quote Panofsky's famous sentences at length:

"When an acquaintance greets me on the street by removing his hat, what I see from a formal point of view is nothing but the change of certain details within a configuration forming part of the general pattern of colour, lines and volumes which constitutes my world of vision. When I identify [...] this configuration as an object (gentleman), and the change of detail as an event (hat-removing), I have already overstepped the limits of purely formal perception and entered a first sphere of subject matter or meaning [= the factual meaning] [...]."

Now the objects and events thus identified will naturally produce a certain reaction within myself. From the way my acquaintance performs his action I may be able to sense whether he is in good or bad humour, and whether his feelings towards me are indifferent, friendly or hostile [= the expressional meaning] [...] the factual and expressional meaning may be classified together: they constitute the class of primary or natural meanings.

However, my realization that the lifting of the hat stands for a greeting belongs in an altogether different realm of interpretation. This form of salute is peculiar to the western world and is a residue of medieval chivalry: armed men used to remove their helmets to make clear their peaceful intentions and their confidence in the peaceful intentions of others [...]. Therefore, when I interpret the removal of a hat as a polite greeting, I recognize in it a meaning which may be called secondary or conventional; [...]

And finally: besides constituting a natural event in space and time, besides naturally indicating moods or feelings, besides conveying a conventional greeting, the action of my acquaintance can reveal to an experienced observer all that goes to make up his 'personality'. The meaning thus discovered may be called the intrinsic meaning or content."³

By transferring the results of the foregoing analysis from everyday human action to a work of art, Panofsky distinguishes in its subject matter or meaning the same three strata: (i) *primary or natural subject matter*, subdivided into *factual* and *expressional*; (ii) *secondary or conventional subject matter*; (iii) *intrinsic meaning or content*.⁴

This informal and highly individual way of reasoning which recurs as the leitmotiv in Panofsky's basic methodological study is not, however, without precedent in previous historical writing. We find an argument along almost identical lines in the once famous

³ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, pp. 26–28.

⁴ *Ibidem*, pp. 115 f.

book of the German historian of literature Karl Borinski (1861–1922), *Die Rätsel Michelangelos: Michelangelo und Dante*, published in 1908. In Chapter 4 of Part II of the book, *Mystische Bewegungslehre des Platonismus*, where there are many interesting words about *die durchgehende Neigung des Künstlers [scil. Michelangelos] seinen Figuren eine eigentümliche Wendung durch Drehung des Körpers zuzuteilen*. Borinski states there what follows:

“*Ich für mein Teil habe diese spez. plastische ‘Verdrehtheit’, namentlich in ihrem Endstadium als stereotype Barockmanier, niemals ohne den Eindruck eines ursprünglich symbolischen Zeremonielles ansehen können. Es wäre nicht das einzige Mal in der Geistesgeschichte, dass sich eine geistig leer erscheinende konventionelle Form auf einen vergessenen Bedeutungsgrund zurückführen liesse. Wer deutet beim Hutabnehmen jetzt noch an den Waffenbrauch, der den ‘Helm’ bei freundlichen Zusammentreffen abzulegen zwang?*”⁵

We believe that the mere juxtaposition of the two quotations reveals the very place where Panofsky quarried the foundation stone for the reasoning of his methodological exposé.⁶ A further inquiry into the art-theoretical writings of the first thirty years of our century will provide us with a clue to Panofsky’s *modus operandi* with Borinski’s hat-removing simile.

The first version of the study which now serves as the introduction to *Studies* had been delivered by Panofsky on 20 May 1931 as a lecture before the Kieler Ortsgruppe der Kantgesellschaft.⁷ In the lecture, too, Panofsky arrived at the distinction of the three strata in the meaning of a work of art; this time he called them *Phenomensinn (zu teilen in Sach- und Ausdruckssinn)*, *Bedeutungssinn*, *Dokumentsinn (Wesensinn)*. In the lecture, too, Panofsky used the already known simile of hat-removing when he sought to distinguish between the second stratum (“*die Schicht des Bedeutungssinns*”) and “*jene letzte und höchste Region [...], die wir mit einem Ausdruck Karl Mannheims als die Region des ‘Dokumentsinns’ oder auch als die Region des Wesenssinns bezeichnen können*:

Wenn uns ein Mensch auf der Strasse grüsst, so ist der Bedeutungssinn dieser Handlung (deren Sachsinn sich als ein Abnehmen des Hutes verbunden mit lachelnder Kopfneigung beschreiben lässt, und deren Ausdruckssinn zwischen Freundlichkeit, Devotion, Gleichgültigkeit und Ironie in mannigfacher Weise variieren kann) ganz ohne Zweifel eine Höflichkeitsbezeugung. Aber darüber hinaus werden wir aus ihr den Eindruck einer ganz bestimmten Wesensart erhalten können.”⁸

Panofsky’s own reference to the article “*Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation*”, written in the early 1920’s by the German social philosopher Karl Mannheim (1893–1947), is of the utmost importance in this connection, not only because Mannheim’s “*drei Arten von Sinns*” — objective, expressional, and documentary — were the *fons et origo* for both the conception and the terminology of Panofsky’s three strata in

⁵ Karl Borinski, *Die Rätsel Michelangelos: Michelangelo und Dante*, Munich 1908, p. 177.

⁶ Panofsky’s familiarity with Borinski’s book is proved beyond any doubt. See, among others, his review article *Die Michelangelo-Literatur seit 1914*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N. F. I, 1921–1922, pp. 1–63, esp. 60 ff.; idem, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig–Berlin 1924, p. 92, nos. 119 and 120 (where the very chapter on *The Platonic Doctrine of Mystical Motion* is quoted); also idem, *Studies in Iconology* (no. 3), passim.

⁷ Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, *Logos XXI*, 1932, pp. 103–119.

⁸ *Ibidem*, p. 115 f.

the meaning of a work of art, but also because of the very type of reasoning Mannheim employed: he, too, proceeds with all the three strata per *analogiam* to the everyday human action, this time to giving alms to a beggar. The point of departure is determined by the following sentence: “*Ich gehe mit einem Freunde auf der Strasse, ein Bettler steht an der Ecke, er gibt ihm ein Almosen.*”⁹

Thus we firmly believe that the history of art, like any other human activity expressing itself by means of words, is of the topoi-coining and topoi-using nature. The application to such an activity of human mind of the methods close to comparative literature seems to us, therefore, to be fully justifiable by its bringing out the positive contribution for a better understanding of both the vocabulary and structure of art-historical writings.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Karl Borinski, *Die Rätsel Michelangelo: Michelangelo und Dante*, Munich 1908
- Erwin Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Leipzig–Berlin 1924
- Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939
- Raymund Klibansky – Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the Natural Philosophy, Religion, and Art*, London 1964
- Otto von Simon, Nachruf auf Erwin Panofsky, *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin XVI*, 1967–1968, p. 13
- Herbert von Einem, Erwin Panofsky zum Gedächtnis, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXX*, 1968, p. 7
- Ján Bakoš, Model umenia v ikonológii, *Ars IV*, 1970, pp. 149 f.
- Michael Holly, *Panofsky and the Foundation of Art History*, Princeton 1984
- Joan Hartt, Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation, *Critical Inquiry*, 1992–1993, pp. 534–566
- P. Bruno Reudenbach (ed.) *Erwin Panofsky, Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin 1994
- Irving Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, Princeton 1995
- Dieter Wuttke, *Erwin Panofsky Korrespondenz 1910 bis 1968*, Wiesbaden 2001–2011
- Angela Dresden – Susanne Gramatzki (eds), *Erwin Panofsky: die späten Jahren*, kunsttexte.de 2011
- Gerda Panofsky, Einführung der Herausgeberin, in: Erwin Panofsky, *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, (ed. Gerda Panofsky), Berlin/Boston 2014, pp. 1–41

⁹ *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N.F. I, 1921–1922), pp. 236–274, esp. 245 f. and 261 f. Mannheim’s article has been quoted by Panofsky in his study *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XVIII*, 1925, pp. 129–161, esp. 155, note 2. For a little afterthought see Raymund Klibansky – Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the Natural Philosophy, Religion, and Art*, London 1964, p. 345, n. 208. For more on Panofsky and Mannheim, see Ján Bakoš, *Model umenia v ikonológii, Ars IV*, 1970, pp. 149 f.; Joan Hartt, Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation, *Critical Inquiry*, 1992–1993, pp. 534–566.

STUDNIČNÍ STAVENÍ VE ZLATÉ KORUNĚ JAKO PŘED- PARLĚŘOVSKÁ STAVEBNICE. PŘÍKLAD INKORPORACE DLOUHODOBĚ DEPONOVANÝCH ČLÁNKŮ DO MLADŠÍ STAVBY

FILIP FACINCANI

Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha; filfac@seznam.cz

ABSTRACT:

A Zlatá Koruna Lavatorium as a pre-Parlerian Building Kit. An Example of Incorporation of Long-term Stored Parts into the Younger Buildings

The aim of the paper is to present the results of the field survey of the fragments of the cloister lavatorium in Zlatá Koruna monastery and to present a proposal for reassessing the existing views on its building history. On the basis of formal analysis and comparison with local shape-related architectural parts, re-claimed by recent research, it proposes to accept the parts of cloister lavatorium as pre-Parlerian, and thus dating from around and after 1300. The paper does not dispute the building sequence of the convent and cloister as a whole, as accepted by the previous literature – it suggests that the parts of cloister lavatorium were made at the same time as the vault shafts of the north-west corner of the cloister and possibly the vault shafts of abbot's chapel, and deposited in the grounds of the monastery building workshop before they could be incorporated into the building. Arguments for accepting the cloister lavatorium fragments as pre-Parlerian are their close formal association with the shafts of the north-west bay of the cloister, for which an early dating to c. 1300 and after is highly probable. Accepting the cloister lavatorium parts as a product of the construction phase of the turn of the 13th and 14th centuries means partially reconsidering the existing views on the pace of construction of the royal monastery of Zlatá Koruna. This seems to have been greater than research assumed at the turn of the centuries.

Keywords: Zlatá Koruna monastery – Goldenkron – cloister lavatorium – Michael Parler

I) Bývalý cisterciácký klášter Zlatá Koruna je komplexem nejvyšší architektonické a kulturně-historické hodnoty. Z podstaty své tvaroslovné výjimečnosti nabyt statusu nepostradatelného dokumentu avantgardních architektonických projevů z doby kolem roku 1300 a stal se výchozím bodem k definici poklasické gotiky u nás. A přesto ve své tichosti a majestátu stále vzdoruje uspokojivé komplexní interpretaci. Následující příspěvek je pouze poznámkou k jeho stavební historii a námětem, jak zvážit platnost některých hluboce zakořeněných pohledů dosavadního bádání.¹

¹ Zlatokorunskému klášteru byla věnována hojná badatelská pozornost. Shrnutí dosavadního bádání není cílem příspěvku a ani neodpovídá jeho koncepci. Ze zásadních titulů ke stavební historii vnitřního kláštera je ovšem třeba připomenout zejména výtečné studie Josefa Braniše (1907), Dobroslava Líbala (1941, 1948) a Jiřího Kuthana (1975, 1983) a stejně tak i stavebně-historické průzkumy Václava Mencla (1968) a Dobroslava Líbala (1974) s Pavlem Zahradníkem (1987).

Příspěvek vychází z autorovy diplomové práce,² věnující se středověké stavební historii kláštera, a rozšiřuje jednu z jejích kapitol. Na následujících stránkách představuje výsledky nedestruktivního terénního průzkumu a formální analýzy fragmentů studničního stavení. Snaží se navrhnout, že jeho architektonicky nejzávažnější a nejprůzračnější části – doposud přijímané buď jako parléřovské,³ nebo šířeji vzniklé ve 2. polovině 14. století – mohou pocházet již z 1. třetiny 14. století a souviset s masivní výstavbou kláštera kolem roku 1300 a po něm. Příspěvek s nimi nově uvádí v souvislost přípory nalezené v letech 1938 a 1942 v severozápadním rohu ambitu [obr. 8] a přípory opatské kaple [obr. 9 a 10], které pokládá za možné produkty stavebních etap konce 13. a 1. třetiny 14. století.⁴ Jak přípory severozápadního rohu ambitu, tak soklové části přípor opatské kaple⁵ byly nalezeny během rekonstrukcí, probíhajících v klášteře na přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století,⁶ a zaznamenaly je téměř nereflektované *Stavební deníky*.⁷ Společně s terénními skicami žáků Friedricha von Schmidta a jeho samotného, recentně zpracovanými Hanou Tomagovou,⁸ přinášejí současnému uměnovědnému diskurzu několik závažných objevů.⁹

Klášter Zlatá Koruna založil Přemysl Otakar II. v roce 1263. Je pravděpodobné, že již v průběhu šedesátých let či nejpozději v letech sedmdesátých započala výstavba kamenných budov. Za nejstarší a doposud stojící klášterní architekturu je přijímána patrová

² Filip Facincani, *Zlatá Koruna jako tvaroslovný kaleidoskop: Aktualizovaný pohled na středověkou stavební historii cisterciáckého kláštera* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2021. Vedoucí práce Petr Macek, konzultant práce Miroslav Kovář. Tím bych chtěl poděkovat vedoucímu a konzultantovi práce, ale také správě zlatokorunského kláštera, přátelům Lence Tondlové a Janu Boučkoví.

³ Václav Mencl, *Studnice rajskeho dvora v Zlaté Koruně*, *Umění XIII*, 1940; Dobroslav Líbal, *Goldenkron* (katalogové heslo), in: Anton Legner (ed.), *Peter Parler und Schöne Stil (Prag und Böhmen)*, Köln am Rhein 1978, s. 628.

⁴ Viz Filip Facincani, Miroslav Kovář, *K poznání tvarosloví zlatokorunského kláštera, Průzkumy památek XXVIII*, 2021, č. 1, s. 99–104.

⁵ Soklová část přípor opatské kaple se dnes nachází pod podlahou a přípory severozápadního pole ambitu jsou zčásti odsekány a skryty pod štukovými pilastry. Zde nutno taktéž připomenout rozdíl mezi modelováním hruškovců přípor opatské kaple a hruškovců studničního stavení. Zda je mírně odlišná modelace hruškového profilu dostatečným důkazem pro určení dvou producentů – at sobě současných, či posloupných – nechám, s dovolením, otevřeně.

⁶ K tomu viz Josef Šebek, *Oprava kláštera a kostela v Zlaté Koruně*, *Zprávy památkové péče II*, 1938, s. 101–104.

⁷ Čtyři sešity stavebních deníků (snad později seřazeny pod čísly 2, 3, 4 a 6) jsou dnes uloženy na Obecním úřadu Zlatá Koruna. Pokud vím, tak je naposledy okrajově připomněl Jaroslav Sojka, *Studniční kaple ve Zlaté Koruně a v Českých Budějovicích*, in: Martin Gaží (ed.), *Klášteř Zlatá Koruna: Dějiny, památky, lidé*, České Budějovice 2007, s. 209–223, a teprve nedávno Filip Facincani, Miroslav Kovář, *K poznání tvarosloví zlatokorunského kláštera* (pozn. 1), s. 99–104. Některé z jejich nálezů byly ovšem známy již bádání čtyřicátých let (viz Dobroslav Líbal, *Klášteř Zlatá Koruna*, Praha 1948, a Václav Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948).

⁸ Hana Tomagová, *Znovuoobjevení středověkého chrlice ze Zlaté Koruny na skicích pro edici Wiener Bauhütte*, *Umění LXIV*, 2016, č. 6, s. 530–539, česká verze zprávy; Hana Tomagová, *Studijní cesty architektů ateliéru Friedricha von Schmidta a Viktora Luntze po českých zemích a Horních Uhrách v letech 1862–1896* (disertační práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2017.

⁹ Například jedna ze skic (HZ 25.179), podepsána přímo Friedrichem von Schmidtem, dokumentuje stav nejzápadnější chórové kaple klášterního kostela k roku 1884 a dokládá tak validnost popisu jejích fragmentů z roku 1918 (viz František Mareš, Jan Sedláček, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Krumlovském (I)*, Praha 1918). Dosavadní bádání nemělo o podobě chórových kaplí komplexní představu.

kaple Andělů strážných, která je datována jako celek buď do sedmdesátých,¹⁰ anebo osmdesátých¹¹ let 13. století. Nejkritičtěji a nejpřesvědčivěji určil její stavební historii Václav Mencl,¹² který předpokládal její výstavbu ve dvou stavebních etapách. První předcházela vypálení kláštera v roce 1276 či 1277 a druhá byla produktem rekonstrukcí a masivní dostavby v devadesátých letech 13. století. Do této mladší etapy spadal podle Mencla její presbytář, interiérové zkrácené přípory přízemí, dále přízemní okenní ostění, vítězný oblouk a celé první patro. Zhruba současně byla dokončena příčná loď a presbytář klášterního kostela, a to společně se severním křídlem konventu a kapitulní síní. Zde lze snad předpokládat pozůstatky starších a zaniklých struktur z doby založení kláštera, které nepřímou dokládá evidence archaických kalichových hlavic v klášterním ambitu¹³ a podle Josefa Braniše i náhrobek zvíkovského purkrabího Hirza. Ten zemřel v roce 1275 a byl pohřben před vchod do kapitulní síně či přímo v ní.¹⁴ Ta současná je ovšem slohovým rozbořem přesvědčivě datována do doby kolem roku 1300 a tvaroslovně souzní s architektonickým pojetím nejstarších částí klášterního kostela a dostavbou kaple Andělů strážných (před rokem 1300 a kolem něho).

Podle Dobroslava Líbala¹⁵ výstavba klášterního konventu započala zbudováním nejdříve severního a následně jižního křídla. Severní křídlo bylo za nejstarší určeno na základě slohového pojetí kapitulní síně, a především na základě své funkční role a pozice v organismu klášterního areálu. Ranému původu jižního křídla napovídá mimo jiné nález fragmentů portálové špalety, která má své přesvědčivé analogie v architektuře druhé poloviny 13. století.¹⁶ Severní a jižní křídlo konventu bylo následně doplněno západním a jižním ramenem ambitu – západní bylo připojeno k mezitraktové stěně tvořící východní stěnu východní boční lodi klášterního kostela. Ta byla vystavěna současně se severní polovinou kostela a v celé své délce připojena k jeho jižnímu průčelí.¹⁷ Jako poslední bylo podle Líbala vystavěno východní křídlo konventu a východní a severní rameno ambitu – proces výstavby konventu a křížové chodby měl být podle Líbala pomyslně uzavřen po polovině 14. století výstavbou studničního stavení, a tedy v době výstavby předposledního ramena křížové chodby. Jeho předpokládaná doba vzniku je shodná s pramenně doloženou činností Michala Parlěra a na základě své exkluzivity a dispozice byla přičtena do jeho portfolia.

¹⁰ Jiří Kuthan, *Počátky a rozmach gotické architektury v Čechách: K problematice cisterciácké stavební tvorby*, Praha 1983.

¹¹ Dobroslav Líbal, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, Praha 2001, či Roman Lavička, vybrané kapitoly, in: kolektiv autorů, *Královská založení na jihu Čech za vlády posledních Přemyslovců*, České Budějovice 2016.

¹² Václav Mencl, *Zlatá Koruna* (stavebně-historický průzkum), 1968.

¹³ Viz Pavel Kroupa, *Rostlinný dekor na českých stavbách 13. století*, Praha 2019 (původně v českojazyčné literatuře viz Josef Braniš, *Dějiny středověkého umění v Čechách, díl první. Od počátků křesťanství v Čechách do roku 1306*, Praha 1892, a dále Josef Neuwirth a Bernhard Grueber ve svých syntézách gotické architektury na našem území).

¹⁴ „...in capitulo (...) hned mezi dveřmi“ (viz Pavel Zahradník, *Zlatá Koruna*, stavebně-historický průzkum, historická část, 1987, v odkazu na Václava Březana); dále „tělo jeho mezi sebou v Capitolium položití dali“ (viz Jiří Kuthan, *Gotická architektura v jižních Čechách. Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II.*, Praha 1975, s. 46), nebo k uložení Hirzova náhrobku: „Ad ingressum capituli antiquum quidem sed legibile videtur [epitaphium]“ (viz Kuthan výše či Kateřina Charvátová, *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420, II. Kláštery založené ve 13. a 14. století*, 2. doplněné a přepracované vydání, Praha 2014, s odkazem na další literaturu).

¹⁵ Viz Líbal (pozn. 7).

¹⁶ Viz Filip Facincani, *Zlatá Koruna jako tvaroslovný kaleidoskop* (pozn. 2).

¹⁷ Dobroslav Líbal, *Zlatá Koruna* (stavebně-historický průzkum), 1974.

Václav Mencl datoval zlatokorunské studniční stavení do sedmdesátých let 14. století, Dobroslav Líbal širěji do třetí čtvrtiny 14. století, Jiří Kuthan do poloviny 14. století a naposledy Jaroslav Sojka kriticky do 14. století s otázkou, nemůže-li být vedle dosavadních názorů přijatelná datace do poslední třetiny století (1370–1400).

Za formální analogie byly pro zlatokorunské studniční stavení označeny ve starší literatuře především tři objekty – severní prostora jižní předsíně katedrály sv. Ducha v Hradci Králové (kolem 1375), studniční stavení magdeburského dómu (první čtvrtina 14. století) a mostní kaple sv. Mikuláše v Calwu (kolem 1400). Jaroslav Sojka¹⁸ doplnil tento tradiční katalog o nadpraží portálu farního kostela sv. Michaela v Jeně (konec 14. století) a o další analogie ze starší poloviny století. Vedle jiných (a vedle obligátní kaple magdeburského dómu) uvedl klenutí místnosti před Berkeley Chapel v *katedrále sv. Augustina v Bristolu*, a zejména řešení kněžišť kostelů *St. Étienne v Bourges* a *St. Nazaire v Carcassone* (po 1280).

Především poslední analogie dokládají existenci specifického klenebního řešení pro konec 13. a první polovinu 14. století a stávají se tak nepřímou legitimizací ústředních úvah příspěvku.

II) Studniční stavení je z hlediska pomyslného kánonu monastické architektury obligátní součástí klášterního konventu.¹⁹ Zpravidla rostlo z jižního ramene ambitu směrem do rajského dvora a nabývalo podoby centrálně řešené přístavby, pro naše prostředí od 13. století namnoze polygonálního půdorysu. Ve Zlaté Koruně bylo zcela tradičně umístěno v provozní vazbě na refektář a napříč rajským dvorem naproti klášternímu kostelu. Zde konkrétně ovšem studniční stavení patřilo východnímu rameni křížové chodby, jelikož klášterní kostel není orientovaný a presbytářem směřuje na severoseverovýchod [obr. 1].

Zlatokorunské studniční stavení bylo vystavěno na půdorysu sedmiúhelníku, který byl jednou ze stran vsazen do interkolumnia mezi vnějšími opěráky nádvorní stěny východního ramene ambitu. Vůči kostelu se tak uplatňovalo nikoliv stěnou, ale hranou s osovým opěrákem. Tento motiv, byť je hluboce zakořeněn již v architektuře vzniklé kolem roku 1300,²⁰ byl často dáván v přímou souvislost s dílem Petra Parléře²¹ – zvažované uplatnění „parléřovské“ dispozice v případě zlatokorunského studničního stavení bylo ovšem kriticky odmítnuto již Josefem Branišem (1907).

Především půdorys, samotná pozice v organismu kláštera a fragmentárně dochované stropní řešení vedlo badatele k uvedení zlatokorunského studničního stavení do parléřovského kontextu, případně do umělé zkonstruovaného portfolia Michala Parléře, který byl roku 1359 připomenut činný „*ad Sanctam Coronam*“, tedy nespécifikovaně při výstavbě zlatokorunského kláštera. Studniční stavení tak bylo téměř jednohlasně určeno za jedinečnou práci vzniklou v průběhu druhé poloviny 14. století, v době, kdy se vnitřní klášter chýlil ke svému dokončení. Vedle toho byla s Michalem Parléřem autorsky spojena rozeta v severní stěně východního ramene transeptu. Toto připsání je ovšem velmi sporné²²

¹⁸ Viz Sojka (pozn. 7), Sojka taktéž uvedl datace zmíněných analogií, které byly pro účely tohoto příspěvku nekriticky převzaty.

¹⁹ K funkci a roli studničního stavení viz Sojka (pozn. 7).

²⁰ Se starší literaturou lze mimo jiné jmenovat závěr kostela sv. Prokopa při johanitské komendě ve Strakoncích nebo chórové kaple kláštera ve Vyšším Brodě a další.

²¹ Viz například vysoký chór kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem.

²² Velmi podnětný příspěvek k parléřovské problematice ve vazbě na zlatokorunský klášter publikoval Petr Pavelec, Michal Parléř ve Zlaté Koruně?, in: Gaži (ed.), *Klášter Zlatá Koruna* (pozn. 7), s. 201–208.

a zakládá se na nekritické zkratce. Příčná loď zlatokorunského klášterního kostela byla s největší pravděpodobností v době Parlěrovy činnosti dávno dostavěna a ani schéma kružby není nijak striktně poplatné polovině 14. století, ba právě naopak.²³

Logickým argumentem pro datování studničního stavení do druhé poloviny 14. století byla jeho pozice v organismu konventu, jehož stavební posloupnost byla přesvědčivě kodifikována Dobroslavem Líbalem²⁴ a převzata dalšími autory²⁵ – východní rameno ambitu bylo přijato za druhé nejmladší a zasazeno do stavební etapy kolem poloviny 14. století. Na uplatnění osového opěráku někteří badatelé hleděli jako na možný doklad parlěrovského původu, přestože literatura zcela správně připomenula obdobně koncipované realizace z doby kolem roku 1300. Stejně tak bylo raritní užití stropního řešení uvedeno v souvislost s jižní předsíní katedrály v Hradci Králové a přirozeně přijato za parlěrovské. Všechna tato stanoviska byla po konfrontaci s pramenným doložením Parlěrovy zlatokorunské činnosti zcela legitimním důvodem k určení studničního stavení za produkt druhé poloviny 14. století.

Ze středověké podoby studničního stavení se zachovala vstupní arkáda, profilovaná masivním osovým hruškovcem [obr. 3], a dvojice interiérových klenebních přípor, které v dnešní kompozici a z pohledu z rajskeho dvora tvoří takzvanou vnější arkádu [obr. 3]. Z těchto přípor roste dvojice cviklů někdejší stropní konstrukce [obr. 2 a 5]. Obě arkády se liší nejen profilací dřívkové a soklové části, ale především rozdílnými proporčními vazbami mezi jejich jednotlivými částmi i materiálem, a je zřejmé, že každá z arkád byla v soklové části řešena v odlišných proporcích a vůči jiné rovině terénu [obr. 3 a 4]. Tento zásadní stavební detail naznačuje, že diskutované celky vznikly každý v jiné době (ovšem byly s velkou pravděpodobností inkorporovány do nádvorní stěny východního ramene ambitu současně, viz dále). Autora příspěvku vede tato situace k otázce, z jaké doby pochází starší interiérové přípory, je-li vstupní arkáda z doby po polovině 14. století?

Zachované interiérové přípory (vnější arkáda) byly sice podchyceny jak kresebně na jedné z terénních skic žáků Friedricha von Schmidta (1884),²⁶ tak i v Menclově rekonstrukci studničního stavení (1940). Z formálního hlediska je zaznamenal také Jiří Kuthan. Výrazná odlišnost od vnitřní arkády však nebyla zahrnuta do jejich badatelských závěrů. Stejně tak nebyly interiérové přípory vztaženy k zásadním náleзовým situacím ze Stavebních deníků (viz dále), byť jejich nálezy zmínění badatelé přímo²⁷ či zprostředkovaně²⁸

²³ Nutno nicméně dodat, že téměř analogický motiv – jaký známe z transeptu zlatokorunského klášterního kostela – byl použit na boční rozetu svatováclavského pastoforia, které je autorsky připisováno Petru Parlěři. Tento fakt ovšem automaticky nedokládá Michalovo autorství zlatokorunské rozety.

²⁴ Líbal (pozn. 7).

²⁵ Viz Kuthan (pozn. 10).

²⁶ K terénním skicám žáků Friedricha von Schmidta a jeho samotného se nejdůkladněji vyslovila Hana Tomagová (pozn. 8).

²⁷ Rekonstrukce zlatokorunského kláštera probíhaly v době (deníky z let 1938–1942), kdy na klášterní architekturu začal soustředit svůj badatelský zájem Dobroslav Líbal. Z nejstarších titulů ke zlatokorunské tematice od Dobroslava Líbala (mj. 1948) a Václava Mencla (1948) je zřejmé, že byli tito autoři s nálezy Stavebních deníků alespoň částečně seznámeni. U Líbala je to zřejmé v případě interpretace stavební posloupnosti a přípor křížové chodby, u obou autorů pak v souvislosti s nálezem drobného presbytáře v zástavbě širšího kláštera.

²⁸ Jiří Kuthan (1983) ve svých textech v tomto ohledu přímo navazoval na detailní průzkum Dobroslava Líbala (1948).

znali. Konkrétně Dobroslav Líbal (1948) do literatury uvedl, že „*při opravě [viz Stavební deníky] bylo poznáno, že žebra západního ramene sbíhala ve svazcích podél stěn*“.²⁹

Na interiérových příporách studničního stavení se uplatnil princip promítnutí profilu dřívku do soklové části [obr. 3, 6 a 10], jak to ve Zlaté Koruně sledujeme na vítězném oblouku kaple Andělů strážných, na okenních ostěních a portálu kapitulní síně a dále na pilířích křížení, pilířích mezilodních arkád a arkádách chórových kaplí klášterního kostela – ve všech případech na architektonických celcích z přelomu 13. a 14. století. Přípory studničního stavení jsou jak v dřívkové, tak soklové části profilovány podsaditým hruškovcem, pro který máme například blízkou proporční analogii ve svazkové přípoře jihovýchodního rohu klášterního ambitu františkánského kláštera v Plzni [obr. 7]. Jde o příklad reduktivní modelace klenební přípory prosté jakýchkoliv residuí někdejšího skladebného schématu, kromě základního dělení na dřík a sokl.

Svazky hruškových přípor studničního stavení rostly jak do přízedních, tak i vlastních žeber. Přízední žebra lemovala cvikly perforované slepým kružbovím,³⁰ zatímco se u paprsků žeber předpokládá volné kružbové krajkoví, jaké známe z výše zmíněné jižní předsíně královéhradecké katedrály.³¹ Dodnes se intaktně zasazené zachovaly pouze dva cvikly při nádvorní stěně ambitu [obr. 2] a další v klášterním lapidáriu. Do každého ze zachovaných cviklů byl vepsán uzavřený čtyřlíst a zbylý prostor vyplnily deformované trojlístky. Kamenné články stropního řešení plně navazují na interiérové přípory a je nutné je považovat za sobě současné [obr. 5].

Nejpřístupnějším principiálním převyprávěním stropního řešení zlatokorunské studniční kaple je Krannerova realizace Pleschnerovy hrobky na Olšanských hřbitovech (třicátá léta 19. století), parafrázující Rejskův baldachýn v kostele Panny Marie před Týnem. Mimo rámec tohoto příspěvku je třeba poznamenat, že současný stav a zároveň hodnota Pleschnerovy hrobky volá po hlubším zájmu o její architektonický význam.

III) V roce 1938 byly během klášterních rekonstrukcí odhaleny hruškové svazkové přípory v severozápadním poli ambitu [obr. 8] a v roce 1942 soklové části hruškových přípor opatské kaple [obr. 9]. Obě dvě nálezové situace vykazují těsnou tvarovou a proporční vazbu a nejnovějšímu bádání³² byly oporou k určení obou sledovaných prostor za produkty přestaveb přelomu 13. a 14. století. Zatímco poloha severozápadního pole ambitu v sevření transeptem klášterního kostela a křídla s kapitulní síní tuto ranou datací nijak výrazně nerozporuje, je oproti tomu datování opatské kaple do doby kolem roku 1300 problematické. Přestože byla Dobroslavem Líbalem raná datace připuštěna,³³ stále

²⁹ Viz Líbal (pozn. 7), s. 35.

³⁰ Fragmenty přízedních cviklů jsou uloženy v klášterním lapidáriu.

³¹ Zde ovšem nelze srovnávat konkrétní kružbové motivy, nehledě na odlišný půdorys obou prostor. Srovnání stropního řešení je pouze typologického charakteru, nikoliv do důsledku tvarového.

³² K tomu viz Facincani, Kovář (pozn. 4), komplexněji k lineárním příporám Klára Benešová, Pramen ideální podoby kapitulního chrámu sv. Petra a Pavla, in: Bořivoj Nechvátal – Jiří Huber – Jan Kotous (eds), *Královský Vyšehrad II.: sborník příspěvků ke křesťanskému miléniu a k posvěcení nových zvonů na kapitulním chrámu sv. Petra a Pavla*, Kostelní Vydří 2001, s. 90–101 či Dalibor Prix, *Dlouhý presbytář kostela v Žárech. K sakrální architektuře moravsko-slezského pomezí kolem roku 1300*, Opava 2011. Existenci svazkových hruškových přípor v západním křídle ambitu ovšem konstatoval již Líbal (pozn. 7).

³³ Dobroslav Líbal, *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 84. Stejně tak Vojtěch Storm, K stavebnímu typu opatské kaple zlatokorunského kláštera, in: Martin Gaží (ed.), *Klášter Zlatá Koruna. Dějiny, památky, lidé*, České Budějovice 2007, s. 562.

je poprvé pramenně zachycena v osmdesátých letech 14. století³⁴ a stavebně-historickým průzkumem prelatury určena dokonce za stavbu druhé poloviny 14. století.³⁵ Oproti tomu měla být blíže nespecifikovaná opatská kaple opravena již za funkčního období opata Bartoloměje (1284–1292).³⁶ Její vazba na nálezy v severovýchodním poli ambitu ovšem dovoluje v konfrontaci s formami kapitulní síně, kaple Andělů strážných a klášterního kostela uvažovat minimálně o vzniku jejich architektonických článků v širším intervalu určeném začátkem poslední čtvrtiny 13. století a především koncem 1. třetiny století čtrnáctého. Stejně jako v případě vlastního studničního stavení (viz níže) nemusí být doba vzniku architektonických článků dobou jejich osazení. Ve vazbě na modelaci přípor opatské kaple lze v duchu tohoto příspěvku předpokládat, že přípory severozápadního pole ambitu nebyly osazeny hlavicemi.

IV) Dovolují si navrhnout, že vstupní arkáda studničního stavení, profilovaná masivním hruškovcem, byla zhotovena současně s budováním nádvoří stěny východního ramene ambitu. Domnívám se ale, že oproti tomu byly interiérové přípory studničního stavení zhotoveny v době, kdy se budovalo severní křídlo konventu s kapitulní síní, minimálně tedy mezitraktová stěna mezi východní boční lodí klášterního kostela a západním ramenem ambitu (viz severozápadní pole ambitu), a tedy v době, kdy proběhla dostavba kaple Andělů strážných (Václav Mencl, 1968) a minimálně vznikly články opatské kaple, téměř plně zachované ve hmotě klášterní prelatury.

Nejbližšími tvarovými a principiálními analogiemi pro interiérové přípory studničního stavení v areálu kláštera jsou tedy přípory, které byly detekovány v severozápadním rohu křížové chodby a v opatské kapli.³⁷ Vedle nich jsou interiérovým příporám velmi blízké články zmíněné výše.³⁸

Na základě analýzy fragmentů studničního stavení je tedy možné opatrně nastínit variantní řešení k dosavadním badatelským představám. Nově lze navrhnout, že bylo studniční stavení v době pozdně přemyslovského či raně lucemburského stavebního boomu vytesáno jako solitér a následně deponováno do doby, než na něj ve výstavbě tzv. „přišla řada“. Předpracování architektonických článků či jejich celků bylo běžnou dobovou praxí. Přesná doba jejich zakomponování je ovšem, alespoň dnes, blíže neurčitelná.³⁹ Proto lze i nadále souhlasit s Líbalovou představou stavební posloupnosti konventu s křížovou

³⁴ Viz Storm (pozn. 33), s. 562.

³⁵ Zdeněk Chudárek, *Opatský dům ve Zlaté Koruně. Výsledky z doplňujícího stavebně-historického průzkumu z let 1996 až 2002*, in: Martin Gaži (ed.), *Klášter Zlatá Koruna. Dějiny, památky, lidé*, České Budějovice 2007, s. 176.

³⁶ František Schullerbauer, *Zlatá Koruna*, Zlatá Koruna 1924, s. 27.

³⁷ Závěry příspěvku jsou založeny na formální shodě sledovaných klenebních přípor. Limity tvarového srovnání by měly být v ideálním případě vybalancovány petrografickým průzkumem, který nebyl prozatím realizován.

³⁸ A tedy vítězný oblouk kaple Andělů strážných, okenní ostění a portál kapitulní síně, dále pilíře křížení, pilíře mezilodních arkád a arkády chórových kaplí klášterního kostela.

³⁹ Případně lze navrhnout, že byly sledované články osazeny obratem po svém dokončení. To by ovšem za předpokladu jejich vročení do doby kolem roku 1300 a po něm vedlo k rozbourání dosavadní představy o stavební posloupnosti konventu a křížové chodby. Takový názor by musel předpokládat výstavbu konventu a následně křížové chodby před zhotovením článků studničního stavení, které by na ně stavebně plynule navázalo. To by automaticky znamenalo nutnost existence hotového konventu a existence minimálně v procesu rozestavěné křížové chodby již na přelomu století. Jedním z argumentů pro ranější vročení východního křídla konventu by snad mohly být přípory flankující současný vchod do klášterního refektáře. Jejich – a v literatuře již zmíněná – vazba na přípory ubourané boční lodí z doby Václava II. je přinejmenším zajímavá. Příspěvek se ovšem přiklání k variantě uvedené v textu.

chodbou, s tou úpravou, že články studničního stavení byly zhotoveny dříve než východní rameno ambitu a do doby jeho zhotovení byly deponovány v klášterní huti.

Články studničního stavení mohly být tedy předtesány na sklad současně či zhruba ve stejné době jako přípory severozápadního pole ambitu a snad i přípory opatské kaple. Teprve po tempem vynuceném intermezzu byly tyto navýsost špičkové architektonické články použity v plánované výstavbě.⁴⁰ Zřetelná diskrepance mezi modelací, proporcemi a usazením vstupní arkády vůči interiérovým příporám by mohla dokládat osazení starších článků (tj. studničního stavení) do nově vznikající struktury, kterou bylo po polovině 14. století východní rameno ambitu a s ním současně hruškovcem modelovaná vstupní arkáda.

V případě, že by bylo dalším bádáním prokázáno, že jsou interiérové přípory studniční kaple opravdu produktem současným minimálně s příporami severozápadního pole ambitu, pak by uplatnění takto exkluzivního architektonického řešení již v první třetině 14. století víceméně vyvážilo pomyslnou ztrátu díla vyňatého z širšího parléřovského katalogu. Zlatokorunský klášter by tak nabyl role ještě avantgardnějšího nositele exkluzivních architektonických řešení, než která mu byla přisuzována doposud.⁴¹ Nastíněnou rýze tvarovou a nedestruktivní analýzu je v budoucnu ovšem nutné doplnit minimálně o závěry petrografického rozboru a dalších průzkumů.

SUMMARY

A Zlatá Koruna Lavatorium as a pre-Parlerian Building Kit. An Example of Incorporation of Long-term Stored Parts into the Younger Buildings

The paper is based on the author's diploma thesis focused on the medieval building history of the Zlatá Koruna monastery. On the following pages it presents the results of a non-destructive field survey of the cloister lavatorium fragments. It suggests that most architecturally significant parts of cloister lavatorium were possibly made earlier than

⁴⁰ Pro uspokojivé určení stavební posloupnosti kláštera je nutný rozbor architektonických článků patřících stěně a následně rozbor žeber a klenebních kápí, které byly s velkou pravděpodobností zhotoveny s určitým časovým odstupem. Kamenná žebra, užitá k zaklenutí opatské kaple, nemusejí zákonitě znamenat, že kaple či její přípory vznikly v jiné stavební etapě než severozápadní pole ambitu, ve kterém jsou důsledně uplatněna žebra terakotová.

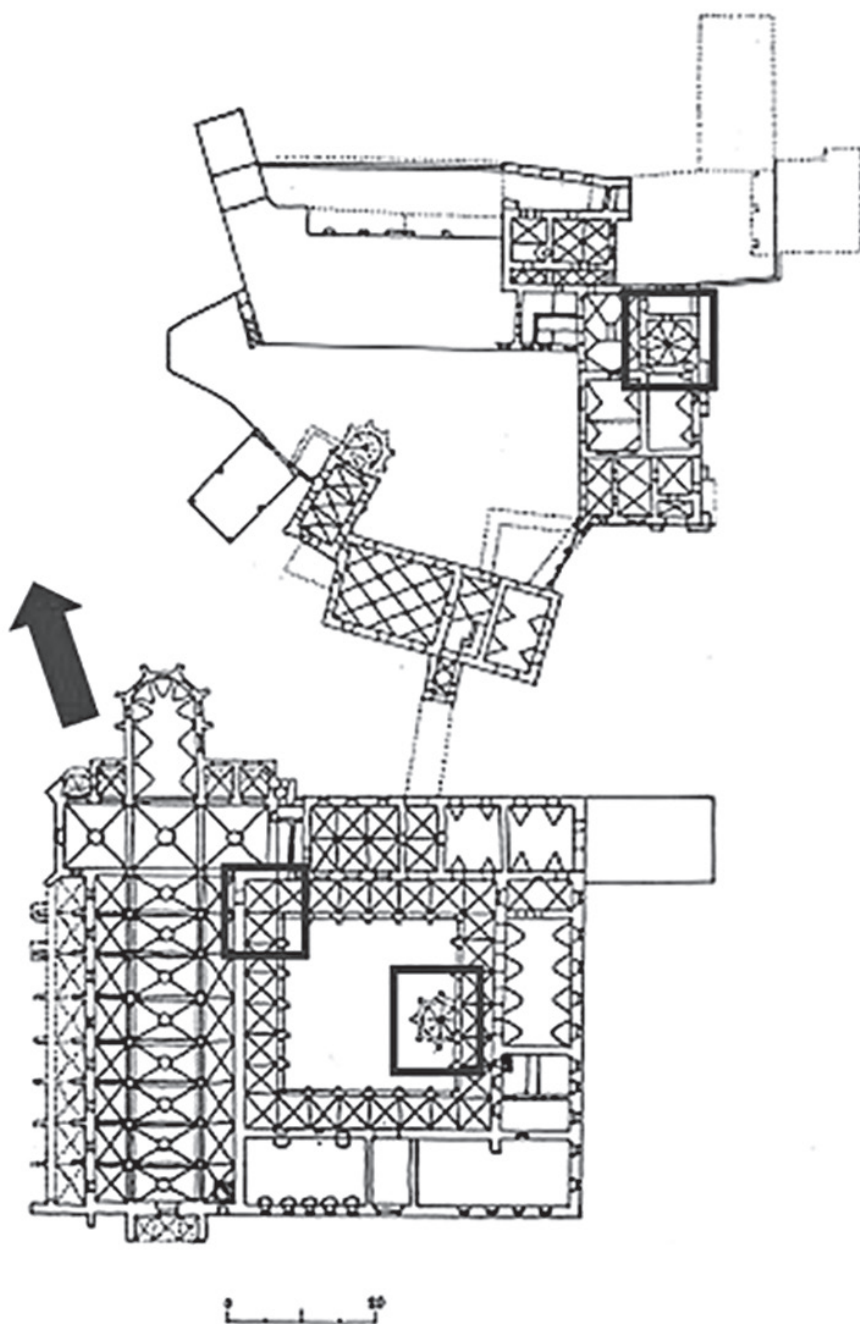
Jako značný problém se tak jeví uvažování nad články jako rovnou použitými komponenty, které ale mohly být ve skutečnosti uloženy na skladě huti do doby, než byly využitelné (platí to o to více pro soubory článků takové závažnosti, jakou představuje „stavebnice“ studničního stavení). Doba vzniku objektu či vzniku prostory tak nemusí být shodná s dobou vzniku architektonických článků, které na nich byly uplatněny, a je nutné rozlišovat dobu vzniku architektonických článků zasazených ve svislém zdívu a článků náležících mladší klenební rovině. Příspěvek sledoval architektonické články zasazené do svislých zděných konstrukcí a své závěry nekonfrontoval s charakterem a kontextem článků patřících klenební rovině, které mohou patřit jiné, tj. mladší stavební etapě – sledoval tak vzájemné vazby a případně dobu vyhotovení formálně totožných klenebních přípor napříč klášterním areálem, a nikoliv dobu vzniku studované prostory jako celku. Sledované články čtli v rovině výstavby obvodového zdíva a k tomu připouští, že články zhotovené během jedné časové etapy mohly být použity nezávisle na sobě a každý v jiné době.

⁴¹ Zde bych rád poděkoval za pomoc vedoucímu své práce a svému učiteli Petru Mackovi.

previous research thought and they are related to the massive construction of the monastery around and after 1300, and are therefore not Parlerian. The paper relates them to the vault shafts found in 1938 in the north-west corner of the cloister and to the shaft bases found in 1942 in the abbot's chapel. This paper assumes that these shafts are possible products of the building phases of the late 13th and longer early 14th centuries. The new view allows us to consider that the architectural parts of the cloister lavatorium were made at the same time as the parts of the north-west field of the cloister around and after 1300 and deposited in the building workshop until they could be incorporated into the gradually growing organism of the monastic convent with its cloister. The conclusion of the paper, therefore, is that the cloister lavatorium of the Zlatá Koruna monastery could possibly be a pre-Parlerian work, demonstrating the building boom and the extraordinary artistic level of the royal monastery at the turn of the 13th and 14th centuries.

VÝBĚR Z LITERATURY

- Josef Braniš, *Svatá Koruna, bývalý klášter cistercienský*, Praha 1907
- František Mareš, Jan Sedláček, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Krumlovském (I)*, Praha 1918
- František Schullerbauer, *Zlatá Koruna*, Zlatá Koruna 1924
- Josef Šebek, Oprava kláštera a kostela v Zlaté Koruně, *Zprávy památkové péče* II, 1938, s. 101–104
- Václav Mencl, Studnice rajskeho dvora v Zlaté Koruně, *Umění* XIII, 1940
- Dobroslav Líbal, *Kláster Zlatá Koruna*, Praha 1948
- Dobroslav Líbal, *Zlatá Koruna* (stavebně-historický průzkum), 1974
- Jiří Kuthan, *Gotická architektura v jižních Čechách. Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II.*, Praha 1975
- Jiří Kuthan, *Počátky a rozmach gotické architektury v Čechách. K problematice cisterciácké stavební tvorby*, Praha 1983
- Dobroslav Líbal, *Zlatá Koruna* (stavebně-historický průzkum), 1987
- Pavel Zahradník, *Zlatá Koruna* (stavebně-historický průzkum, historická část), 1987
- Zdeněk Chudárek, Opatský dům ve Zlaté Koruně. Výsledky z doplňujícího stavebně-historického průzkumu z let 1996 až 2002, in: Martin Gaži (ed.), *Kláster Zlatá Koruna. Dějiny, památky, lidé*, České Budějovice 2007, s. 170–188
- Petr Pavelec, Michal Parléf ve Zlaté Koruně?, in: Martin Gaži (ed.), *Kláster Zlatá Koruna. Dějiny, památky, lidé*, České Budějovice 2007, s. 201–208
- Jaroslav Sojka, Studniční kaple ve Zlaté Koruně a v Českých Budějovicích, in: Martin Gaži (ed.), *Kláster Zlatá Koruna. Dějiny, památky, lidé*, České Budějovice 2007, s. 209–223
- Vojtěch Storm, K stavebnímu typu opatské kaple zlatokorunského kláštera, in: Martin Gaži (ed.), *Kláster Zlatá Koruna. Dějiny, památky, lidé*, České Budějovice 2007, s. 562–565
- Pavel Zahradník, Stavební vývoj kláštera Zlatá Koruna ve světle písemných pramenů, in: Martin Gaži (ed.), *Kláster Zlatá Koruna. Dějiny, památky, lidé*, České Budějovice 2007, s. 139–152
- Hana Tomagová, Znovuobjevení středověkého chrlice ze Zlaté Koruny na skicách pro edici Wiener Bauhütte, *Umění* LXIV, 2016, č. 6, s. 530–539, česká verze zprávy
- Hana Tomagová, Studijní cesty architektů ateliéru Friedricha von Schmidt a Viktora Luntze po českých zemích a Horních Uhrách v letech 1862–1896 (disertační práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2017
- Filip Facincani, Miroslav Kovář, K poznání tvarosloví zlatokorunského kláštera, *Průzkumy památek* XXVIII, 2021, č. 1, s. 99–104



Obrázek 1. Zlatá Koruna, vnitřní klášter, půdorys – červeně vyznačeny sledované prostory, shora opatská kaple, severozápadní roh ambitu, studniční stavení, převzato z: www.kralovskedilo.ktf.cuni.cz, a upraveno autorem



Obrázek 2. Zlatá Koruna, cisterciácký klášter, fragmenty bývalého studničního stavení – čelní pohled z rajského dvora (ze západu), foto: archiv autora, 2021



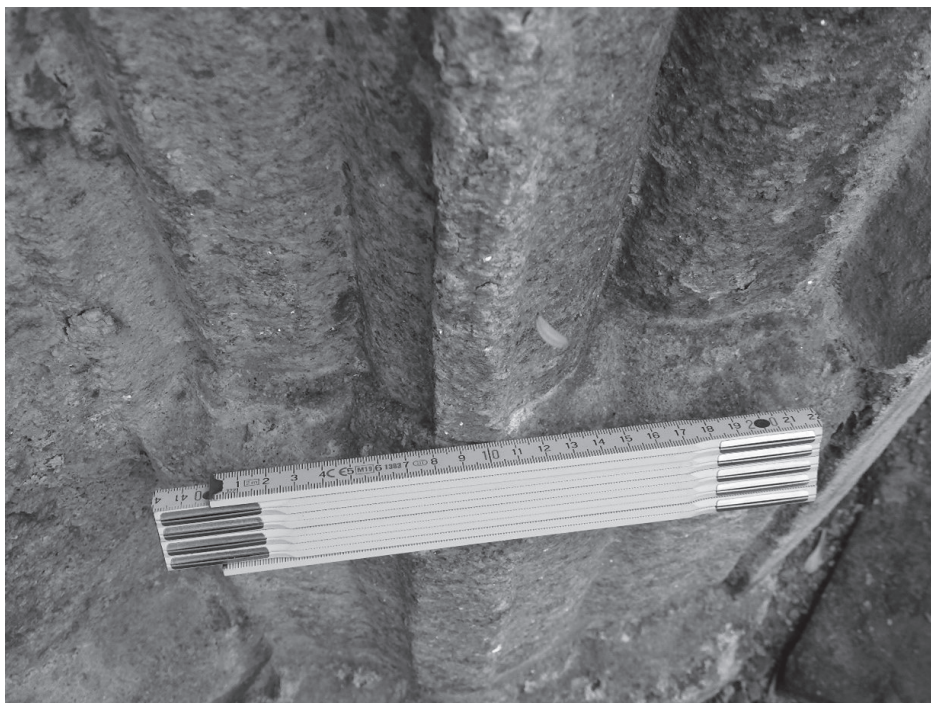
Obrázek 3. Zlatá Koruna, cisterciácký klášter, detail severní interiérové přípory bývalého studničního stavení, foto: archiv autora, 2021



Obrázek 4. Zlatá Koruna, cisterciácký klášter, detail jižní interiérové přípory bývalého studničního stavení, foto: archiv autora, 2021



Obrázek 5. Zlatá Koruna, cisterciácký klášter, detail severní interiérové přípory bývalého studničního stavení s náběhem přizdního cviklu někdejšího stropního řešení, foto: archiv autora, 2021



Obrázek 6. Zlatá Koruna, cisterciácký klášter, detail jižní interiérové přípory bývalého studničního stavení, přechod dřívkové a soklové části, foto: archiv autora, 2021

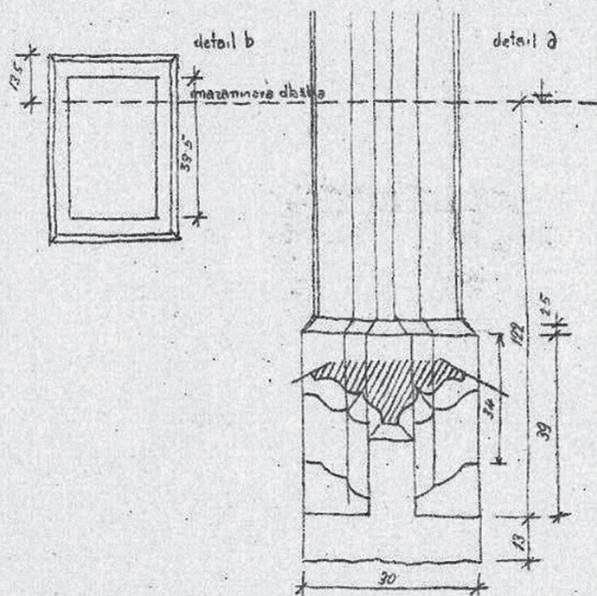
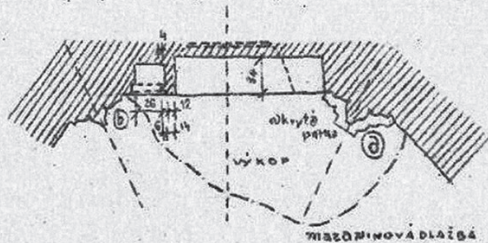


Obrázek 7. Plzeň, františkánský klášter, přípora jihovýchodního rohu ambitu, foto: Ondřej Šindlár, 2021

Dne 10 října 1942 jako října.

Dne 11 října 1942.

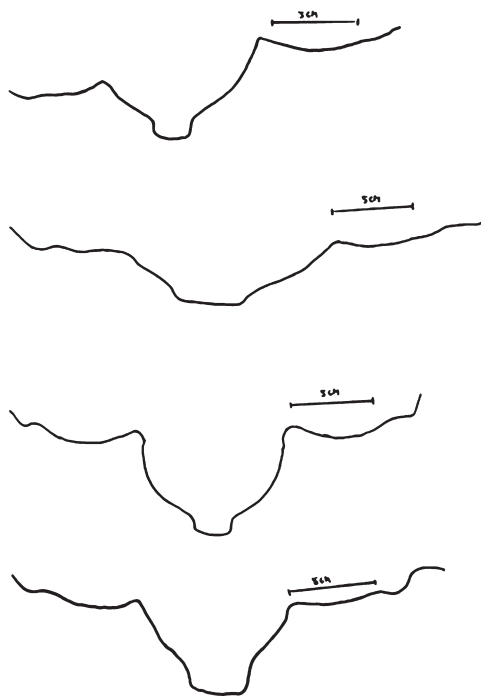
V opavské cívi vyrovnanou cihelný sloup podklad pro položení
keramický dlažby. Přebýtkový materiál byl použit k zajištění
celkové sítě matky v opavské kapti. Vchodové bývalých
kláterních cel proveden podklad pro keramický dlažbu.



Teplota: Obecná Teplota = 16°C

Zaměření: 5 jedů, 3 dělníci, 1 dělnice

Obrázek 9. Záznam ze Stavebního deníku (1942), přípora opavské kapti, scan: Obecní úřad Zlatá Koruna, 2020; upravitel Miloš Kajzlík, 2022



Obrázek 10. Srovnání profilace přípor, shora dřívková a soklová část jižní interiérové přípory bývalého studničního stavení, dále fragment interiérové přípory studničního stavení (?), dnes inv. č. ZK 436 z klášterního lapidária a jedna z přípor opatské kaple; měření provedl Filip Facincani, 2021

SOCHAŘSKÁ DÍLNA RODINY KITZINGERŮ V MILEŠOVĚ

KRYŠTOF LOUB

Ústav pro dějiny umění FF UK; Krystof.loub@gmail.com

ABSTRACT

Family of Sculptors Kitzingers in Milešov

This article aims to introduce and investigate the Kitzinger family of sculptors, who created sculpture art in Litoměřice, Milešov, Děčín and other places. Based on both archival sources and critical view at their art in Milešov, we can see in much clearer shapes how this family, including father Abrahám (I.) and two sons Mikuláš and Abrahám (II.) Felix, operated in this region for decades between 40s to 80s of 17th century.

Until nowadays we can observe their work in both Milešov castle and parish church, Litoměřice Plague Column and Děčín Castle Garden. From these preserved works it is clear that they not only represented the style of leading Prague sculptor Johann Georg Bendl, but according to author's opinion the father or also both his sons precised their skills in one of the Saxony sculptor families such as the Böhme family, Christoph Dehne or the Walther family. Next to the wide range of different commissions and high social status of their patrons and commissioners what is even more fascinating is the time, when these works were created, i. e. 70–80's 17th century, when they appeared on the regional scene with highly advanced style, which can be by its quality compareable only within whole Czech Kingdom, if so.

Keywords: Sculpture – statues – North Bohemia – Milešov – Kitzinger

Poznání vývoje barokního umění v regionu severozápadních Čech zůstává až do dnešní doby značně roztržštěné a v mnoha aspektech pouze obrysově.¹ Vedle zájmu badatelů o osobnosti zvuchých jmen či o jednotlivá centra² je celkově fond uměleckých děl hůře zmapovaný, autorsky neurčený či nedochovaný.³

¹ Tento příspěvek rozvíjí text autorovy diplomové práce *Tři (čtyři) generace sochařské rodiny Kitzingerů*, vedené Kateřinou Adamcovou a obhájené na ÚDU FF UK v roce 2021.

² Srov. například Petr Macek – Mojmír Horyna – Jaroslav Macek – Pavel Preiss, *Oktavián Broggio (1670–1742)*, katalog výstavy, Severočeská galerie v Litoměřicích, 1992; Dana Stehlíková a kol., *800 let kláštera v Oseku (1196–1996)*, Praha 1996; Tomáš Horák, *Výtvarní umělci, umělečtí řemeslníci a výrobci hudebních nástrojů v Litoměřicích 16.–19. století*, Praha 2007.

³ Strojopisy Vinzenze Luksche o dějinách umění tohoto regionu byly vydány až v nedávné době. – Vinzenz Luksch, Kristina Uhlíková (ed.), *Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirke Leitmeritz. Teil I-II*, Praha 2015, 2019. Srov. též Kateřina Adamcová – Zdenka Gláserová Lebedová – Viktor Kovařík – Vratislav Nejedlý – Pavel Zahradník, *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Ústeckém kraji*, Praha 2012. – Baroknímu umění a architektuře v severních Čechách se též věnovala speciální čísla časopisů *Czech and Slovak Journal of Humanities: Historia Artium* 2/2014 a *Zprávy památkové péče* LXXVII, 2017, č. 1–2, obě obsahující referáty z konferencí v Horním Jiřetíně v letech 2014 a 2016.

První projevy příchodu barokního umění do severočeského regionu zaznamenáváme již v době před třicetiletou válkou a během ní. Mnozí z jeho objednatelů byli luteránského vyznání. Objednávali oltáře, a především pak náhrobky a epitafy, od saských umělců.⁴ Důležitým okamžikem pro rozvoj umění v tomto regionu po třicetileté válce bylo založení litoměřického biskupství v polovině padesátých let 17. století, což jistě přilákalo velké množství umělců a uměleckých řemeslníků, aby se zde uplatnili. Exteriérové sochařství pak na svůj rozkvět čekalo ještě několik dalších desetiletí, a sice na vlnu mariánských, trojičnických a morových sloupů po morové epidemii v letech 1679–1680 a také na rozsáhlé úpravy šlechtických sídel a jejich přilehlých zahrad, které byly často budovány po vzoru zahrad italských.

Jednou z dílen tohoto kraje⁵ byla sochařská dílna rodiny Kitzingerů.⁶ Po četných nálezech předchozích badatelů, zejména Věry Naňkové⁷ a Tomáše Horáka,⁸ výrazně obohatil naše dosavadní znalosti o této rodině nově provedený archivní průzkum. Díky němu máme přesnější představy o sociálním postavení jednotlivých členů rodiny, o jejich společenských vazbách či o obyčejných životních událostech, jako je svatba, narození či úmrtí dítěte, ale také o rozsahu díla několika jejích generací. Tímto novým poznáním dílny lépe rozpoznáváme její význam, ale také šíří zakázek a vyspělost uměleckého projevu Kitzingerů.

Abrahám (I.) Kitzinger se narodil roku 1624 v Děčíně⁹ do rodiny taktéž Abraháma, bečváře a purkmistra,¹⁰ což publikoval poprvé Tomáš Horák v roce 2007.¹¹ Věra Naňková předpokládala, že již tento bečvář Abrahám mohl být sochařem,¹² ale tato hypotéza byla později vyvrácena.¹³

⁴ Výběrově Jan Royt, *Sola fide, sola scriptura*. Oltáře, kazatelny a křtitelnice v bývalých luteránských sborech v severozápadních Čechách v 16. a na počátku 17. století, in: Michaela Hrubá (ed.), *Sola fide – Pouhou vírou: luterská šlechta na Ústecku a Děčínsku a její kulturní dědictví* (katalog výstavy), zámek Děčín, Dolní Břežany 2019, s. 27–38; Petr Hrubý, *Šlechtické sepulkrální památky Litoměřicka do počátku 18. století jako historický pramen*, Ústí nad Labem 2010.

⁵ Více k vývoji sochařství tohoto kraje Kateřina Adamcová, Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz, Jan Václav Grauer a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova (disertační práce), 1. díl, ÚDU FF UK, Praha 2007, s. 26–45; Loub, *Tři (čtyři) generace* (pozn. 1), 35–36.

⁶ Byť je Abrahám (I.) Kitzinger znám odborné literatuře již od Bohuslava Balbína, nebyly jeho práce doposud blíže spojovány a až na pár světlých výjimek (viz Adamcová – Gläserová Lebedová – Kovařík – Nejedlý – Zahradník, pozn. 3, s. 37–38) ani podrobeny hlubší stylové analýze. Přitom je právě soubor archivně doložených prací tohoto sochaře zajímavý nejen svým rozsahem, ale také různorodostí námětů. Vedle církevních zakázek jako je například velká objednávka výzdoby litoměřického dominikánského kostela sv. Michala z roku 1685, známe také zakázku pěti soch na místní morový sloup (po roce 1680) či blíže neurčené sochy do dnešní Růžové zahrady v Děčíně (dvě kvitance z let 1679 a 1686). Odborná literatura doposud předpokládala aktivní autorství Abraháma (I.) a opomíjela tak tušenou účast jeho dvou synů Mikuláše a Abraháma (II.) Felixe. Blíže k předešlému bádání o Kitzingerech a jejich obrazu v umělecko-historické literatuře viz Loub (pozn. 1), s. 8–13.

⁷ Věra Naňková, *Čtyři generace sochařské rodiny Kitzingerů*, in: *Kulturní měsíčník OGVU XIV*, Roudnice nad Labem 1978, č. 2, s. 27–28.

⁸ Viz Horák (pozn. 2), s. 27, 122–123.

⁹ Pokřtěn byl dne 27. května 1624 v děčínském děkanském kostele. Srov. Státní oblastní archiv v Litoměřicích (dále jako SOA Litoměřice), fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 1256, sign. 28/2, N, O, Z, I-N, I-O, I-Z, 1604–1629, farní úřad Děčín, fol. 239. Poprvé publikoval Horák (pozn. 2), s. 122.

¹⁰ Rodina Kitzingerů v měla v Děčíně vysoké společenské postavení a také rozsáhlý majetek – více viz Loub (pozn. 1), s. 16–18.

¹¹ Viz Horák (pozn. 2), s. 122.

¹² Viz Naňková (pozn. 7), s. 27.

¹³ Viz Loub (pozn. 1), s. 24–25.

Po tušené tovaryšské cestě se kolem roku 1645 usadil v Litoměřicích, kde se oženil¹⁴ a pokřtil několik svých dětí.¹⁵ Pro nás budou důležití jeho dva synové, Bartoloměj Mikuláš¹⁶ a Abrahám (II.).¹⁷ Další zmínky o Abrahámu (I.) Kitzingerovi, jeho rodině či jeho dílech během jeho pobytu v Litoměřicích nemáme.

Ve třetí čtvrtině 17. století se rodina sochaře Abraháma (I.) přestěhovala do nedalekého Milešova u Lovosic, což nám poprvé dokládá matriční záznam z roku 1672.¹⁸ Důležitý je pozdější zápis z Bíliny z téhož roku, kde je zmíněn Mikuláš Kitzinger, „sochařský učeň z Milešova“.¹⁹ Abrahám (I.) Kitzinger byl ale usazen na Milešově pravděpodobně ještě dříve, snad již roku 1669.²⁰ Na Milešov ho podle mého názoru pozval majitel panství a iniciátor velkolepé přestavby²¹ místního zámku²² a kostela²³ Zdeněk Kašpar Kaplíř ze Sulevic (1611–1686).²⁴

¹⁴ SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 4643, sign. 98/3, O, 1645–1655, farní úřad Litoměřice-děkanství, fol. 354r. Poprvé viz Naňková (pozn. 7), s. 27.

¹⁵ Kromě v následujících dvou poznámkách zmíněných synů jde o děti Jana Karla (*1645, svědkyní stála Margaretha Spinetova, manželka kameníka Bernarda Spinety), Annu Marii (*1649), Dorotu (*1651) a Marianu (*1652). Všechny křty jsou zaznamenány v knize křtů – SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 4642, sign. 98/2, N, O, Z, 1637–1662, farní úřad Litoměřice-děkanství.

¹⁶ Dne 26. 8. 1647 – SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 4642, sign. 98/2, N, O, Z, 1637–1662, farní úřad Litoměřice-děkanství, pag. 139. Poprvé viz Loub (pozn. 1), s. 116.

¹⁷ Dne 31. 7. 1654 – SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 4644, sign. 98/4, N, 1651–1670, farní úřad Litoměřice-děkanství, pag. 42. Poprvé viz Horák (pozn. 2), s. 122.

¹⁸ SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 8117, sign. 170/1, 1671–1691, farní úřad Třebenice, pag. 6.

¹⁹ „*Patrini Nicolaus Khitzlinger Bildhauer Gesell von Milleschau*“ – SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 197, sign. 5/1, 1591–1721, farní úřad Bílina, pag. 583.

²⁰ „*Chalupa na které Rzezbarz zůstawa*“ – SOA Litoměřice, fond Velkostatek Milešov, pozemková kniha, sig. OS Lovosice 309, inv. č. 399, fol. 53v.

²¹ Za autora přestavby zámeckého objektu je tradičně pokládán Antonio della Porta. Rozsah Portovy práce v Milešově je doposud nevyřešený. V současné době víme pouze o jednom archivním údaji spolehlivém s tímto architektem z roku 1686 (SOA Plzeň – pracoviště Klášter u Nepomuku, fond Kocové z Dobruše, inv. č. 70, karton 2). Petr Macek zastává názor, že zámek byl vystavěn mezi lety 1663–1666. Srov. Petr Macek, Stavitel Antonio Porta a architektura jeho okruhu, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla I. Barokní nástěnná malba v českých zemích. I (Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu)*, Praha 2012, s. 227–249, cit. s. 228. Oproti tomu Kamil Podroužek míní, že byl zámek vystavěn ve dvou fázích, tj. 1662–1663 a poté opět od 1669. Architektem první fáze mohl být podle Kamila Podroužka Giulio Broggio: Kamil Podroužek – Jan Leibl, Zámek v Milešově in: Jakub Pátek (ed.), *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem 2018, s. 139–171, cit. s. 151, pozn. 79. Také hodnocení této stavby v kontextu Portovy tvorby i dalších staveb v tomto regionu není zcela jednoznačné. Oproti kladnému hodnocení Petra Macka (ibidem, s. 228–29) nehodnotí tuto stavbu zcela kladně Petr Fidler: „*citace tencallovských motivů, ale ve výsledku rozpačitá architektura s Portovými tvůrčími limity*“. Srov. Petr Fidler, Giovanni Pietro Tencalla a středoevropská architektura v době episkopátu Karla z Lichtensteinu-Castelcorni, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Karel z Lichtensteinu-Castelcorni (1624–1695): olomoucký biskup a kníže střední Evropy*, Olomouc 2019, s. 193–216, cit. s. 212.

²² Viz Podroužek – Leibl (pozn. 21), s. 144–145.

²³ V současné době vládne shoda, že autorem stavby je Antonio Porta, a to kvůli typickým formálním znakům i jeho autorství místního zámku – Věra Naňková, *Architektura 17. století v Čechách*, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 264; Petr Macek, Antonio della Porta, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (ed.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 133–140, cit. s. 139.

²⁴ K osobnosti Kašpara Zdenka Kaplíře ze Sulevic výběrově: František Miroslav Čapek, *Kašpar Zdeněk Kaplíř ze Sulevic. Nástin životopisný*, České Budějovice 1911; Jaroslav Macek, Kašpar Zdeněk Kaplíř ze Sulevic (1611–1686) a jeho písemná pozůstalost, *Acta Litomericensia* VI, 1984, s. 32–41; Jaroslav Macek, Das Türkenjahr 1683 in der Korrespondenz Kaspar Zdenko Kaplíř von Sullowitz und des Ge-

Následně vystupují Abrahám (I.) Kitzinger spolu s jeho ženou a dětmi jako kmotří či svědci na křtech a svatbách v Milešově i v okolí.²⁵ Abrahám Kitzinger zde také v roce 1688 zemřel.²⁶ Vedle Mikuláše Kitzingera, který se pravděpodobně před rokem 1680 osamostatnil od otcovy dílny, a otce Abraháma (I.) víme také o jeho nejmladším synovi Abrahámu II. (později známý jako Abrahám Felix).²⁷ Ten byl v dílně činný až do otcovy smrti v roce 1688.

Kostel sv. Antonína Paduánského v Milešově

Jeden z nejzajímavějších souborů sochařských a řezbářských prací, které můžeme spojit s Kitzingery, nabízí kostel sv. Antonína Paduánského v Milešově [obr. 1], jenž patřil ke klíčovým působištím této po několik generací působící sochařské rodiny. Vedle Kitzingerů se zde také můžeme blíže seznámit s jedním z jejich hlavních objednavatelů, hrabětem Zdeňkem Kašparem Kaplířem ze Sulevic, a poznat tak jeho umělecký vkus a způsob strategie reprezentace své osoby a svého rodu.

O Abrahámu (I.) Kitzingerovi jako autorovi soch českých zemských světců na vstupní fasádě kostela v Milešově uvažoval poprvé už Vincenz Luksch v první polovině 20. století, s hodnocením „*lepší řemeslné dílo*“.²⁸ Na jeho dlouho nepublikovaný rukopis pravděpodobně navázal Oldřich Jakub Blažiček, avšak s připsáním Abrahámu (II.) Felixovi Kitzingerovi.²⁹ Zatímco o architektuře zámku a jeho autorovi nepanuje do současné chvíle jasný názor,³⁰ fragmentárně dochované fresky v objektu zámku, připsané Giacomovi Tencalovi a Giuseppeovi Muttonimu, zpracoval kolektiv pod vedením Martina Mádl.³¹

heimskollegiums der Deputierter in Wien, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* XXXVII, Wien 1984, s. 73–119; Petr Maťa, Mezi dvorem a provincií. Šlechtičti objednavatelé maleb Carpofoa a Giacoma Tencally v habsburské monarchii, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla I* (pozn. 21), s. 84–128, cit. s. 106–107.

²⁵ Více k jednotlivým zápisům viz Loub (pozn. 1), s. 21–22, archivní prameny č. 9–13, 15, 20–32, 33–38, 40, 45, 50, 51. Dále také matriční záznamy z Lovosic – 17.7.1674 Anna Kiczigrowa (SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 4945, sign. 101/1, 1680–1705, farní úřad Lovosice, pag. 185v), Abrahám Kitzinger 21.1.1684 (SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 4946, sign. 101/2, 1682–1759, farní úřad Lovosice, pag. 11v).

²⁶ SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 5275, sign. 112/1, 1680–1705, farní úřad Milešov, pag. 14 (nové fol. 284v). Poprvé Naňková (pozn. 7), s. 28.

²⁷ Toho máme poprvé zaznamenaného v milešovském matričním záznamu z roku 1683 (SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 5275, sign. 112/1, N, O, Z, 1680–1705, farní úřad Milešov, pag. 12). Důležitý záznam je pak z roku 1685, kde je již Abrahám (II.) výslovně uveden jako umělecky zručný (*kunstreiche*) – SOA Litoměřice, fond Sbirka matrik Severočeského kraje, inv. č. 5275, sign. 112/1, N, O, Z, 1680–1705, farní úřad Milešov, pag. 26. Tento Abrahám Felix byl dříve literaturou, počínaje Dlabaczem, směřován se svým otcem Abrahámem v jednu osobu. Srov. Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Zweiter Band, Prag 1815, s. 62–63.

²⁸ Viz Luksch (pozn. 3), s. 419.

²⁹ Blažiček datuje již do roku 1680 a označuje za „jednoduché“ (Oldřich Jakub Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958, s. 105.); Jarmila Krčálová, Oltární obrazy kostela v Milešově, in: *Umění XV*, 1967, s. 509–531, cit. s. 510; Věra Naňková (pozn. 7, s. 27): „*klidnější sochy světců a s nimi do jisté míry kontrastující vyšší kvalitou výzdoba vstupního balkónu*“.

³⁰ Viz pozn. č. 21.

³¹ Poprvé viz Martin Mádl, Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia, *Umění* LVI, 2008, s. 49–50; Mádl (ed.), *Tencalla I* (pozn. 21); Martin Mádl (ed.), *Tencalla II. Barokní nástěnná malba v českých zemích. II (Katalog nástěnných maleb Carpofoa a Giacoma Tencally*

Atribuci Giacomu Tencalovi odpovídá také doposud nepublikovaný zápis z nedaleké Skalky u Vratislavi z roku 1680.³² Že byl Tencalla v této době na bližší neurčeném místě severních Čech, předpokládali již Martin Mádl a Jana Zapletalová.³³

Oltární díla v místním kostele popsala podrobně Jarmila Krčálová.³⁴ Uměleckými sbírkami Zdeňka Kašpara Kaplíře se zabýval Tomáš Sekyrka³⁵ a další autoři. Naše poznání nemalého a rozhodně umělecky zajímavého sochařského souboru v Milešově z doby života Zdeňka Kašpara Kaplíře ze Sulevic³⁶ se ale bohužel do současné doby nikterak neposunulo.³⁷

Kostel sv. Antonína Paduánského je jednolodní neorientovaná longitudinální stavba bez věže s neodsazeným trojbokým presbytářem. Hlavní průčelí lemují kolosální iónské pilastry, které vymezují tři pole. Ve středové ose je umístěn portál se sochařskou výzdobou. Boční pole člení vždy dvě nad sebou umístěné niky se sochami. Pole střední vrcholí štítem, v jehož středu je umístěna shodná nika také se sochou.

Základní kámen kostela byl položen 14. května 1669 za přítomnosti Zdeňka Kašpara Kaplíře ze Sulevic a jeho ženy Anny Cukrovny,³⁸ vysvětil ho 1. září 1680 litoměřický biskup Jaroslav ze Šternberka.³⁹ Dlouhý průběh stavby zavinila především častá Kaplířova nepřítomnost v Čechách.⁴⁰ Práce ustaly počátkem sedmdesátých let, až v jejich druhé polovině se v milešovských matrikách znovu setkáváme s italskými zedníky a políry.⁴¹

Na průčelí kostela se v nikách nachází soubor českých zemských světců, Vojtěcha, Prokopa, Václava, Ludmily a Víta. Titulární světec kostela sv. Antonín Paduánský zde není zastoupen, objevil by se až na monumentální, dnes však nezvěstné malbě hlavního oltáře. Niky sochy plně vyplňují, částmi těl se opírají o jejich stěny. I přes mnohé společné znaky uměleckého projevu můžeme rozdělit celek do dvou skupin podle klíčových stylových znaků.

na Moravě a v Čechách), Praha 2013. – Radka Nokkala Miltová, *Ve společenství bohů a hrdinů. Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690*, Praha 2016, s. 212–123.

³² SOA Litoměřice, fond Sběrka matrik Severočeského kraje, inv. č. 10993, sign. 158/11, N,O,Z, 1675–1713, farní úřad Sutom, nepag.

³³ Martin Mádl – Jana Zapletalová, Malíř Giacomo Tencalla (1644–1689), in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla I* (pozn. 21), s. 61–84, cit. s. 70.

³⁴ Viz Krčálová (pozn. 29), s. 509–531.

³⁵ Tomáš Sekyrka, Umělecké sbírky zámku v Milešově v epoše baroka, in: Jakub Pátek (ed.), *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem 2018, s. 201–212.

³⁶ Jde o do dnešní doby zachované sochy českých zemských patronů z kostelní vstupní fasády, sochařsky ztvárněný erb ze supraporty kostelního průčelí s bohatým vegetabilně ztvárněným dekorem a dvěma štítonoši. Na zámku a v prostoru čestného dvora to je socha boha Neptuna, kopie čtyř lvů (kopie pravděpodobně z přelomu 19. a 20. století, dnes se čtyřmi znaky rodu Ledebourů), velký erb s putti (dnes také s erbem rodu Ledebourů), malý erb Zdeňka Kašpara Kaplíře a nástavec nad krbem (dnes vstupní sál) s erbem Zdeňka Kašpara, držení dvěma fámami.

³⁷ Naposledy pak Martin Barus – Táňa Šimková – Jakub Pátek – Kamil Podroužek, Kostel sv. Antonína Paduánského, in: Jakub Pátek (ed.), *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem, 2018, s. 228–264, cit. s. 240: „Sochy je možné hodnotit jako kvalitní sochařskou práci, která sice nevykazuje výraznou invenci, na druhou stranu je ale proporčně i výrazově dobře zvládnuta.“

³⁸ Viz Barus – Šimková – Pátek – Podroužek (pozn. 37), s. 229–230.

³⁹ Ibidem, s. 234.

⁴⁰ Viz Krčálová (pozn. 29), s. 509. Jak konstatoval Petr Maťa, vojenská kariéra hraběte Kaplíře a jeho postavení u dvora se proměňuje a stoupá až v sedmdesátých letech, kdy například ve válce s Francií mezi lety 1674 a 1678 zastával Kaplíř významný úřad generálního vojenského komisaře. Viz Maťa (pozn. 24), s. 107.

⁴¹ Viz Krčálová (pozn. 29), s. 509.

Ve výšce vstupního portálu se v nikách naproti sobě nacházejí svatí Vojtěch [obr. 2] a Prokop, zástupci českých světců kněžského stavu. Oba hledí ke vstupnímu portálu. Pro tyto dvě sochy je typický vysoký pas. Jejich těla, cítěná v monumentalizujícím pojetí, jsou tak opticky protažena, čemuž napomáhá i výrazný kontrapost. Charakteristické je také utváření obličeje. Úzkou tvář ovládají výrazné nadočnicové oblouky a široký nos spolu s mandlovitými očima. Specificky jsou pojaty vousy a vlasy, se kterými si v jednotlivých lócnách pohrává silný boční vítr. Svými znaky tato skupina spadá do typické produkce druhé poloviny 17. století v Čechách. Ranější příklady toho vidím v pražské tvorbě po roce 1650 či v díle Jana Jiřího Bendla.⁴² Právě bendlovské rysy také nesou Kitzingerovy sochy na litoměřickém morovém sloupu.⁴³ Také proto je podle mě téměř jisté, že i tyto milešovské sochy musí pocházet z dílny Kitzingerů.

Nad touto dvojicí se nacházejí sochy svatých Václava [obr. 3] a Ludmily, světců rodu Přemyslovců. Václav je také orientován pohledem a gesty ke hlavnímu portálu. Svatá Ludmila oproti tomu vzhlíží k nebi. Soubor vrcholí sochou sv. Víta, umístěnou v nice štítu. Tento světec se opět směrem pohledu i gest obrací dolů ke vstupu do kostela. Socha sv. Víta tvoří protějšek sochy sv. Václava. Tato druhá skupina soch je slohově odlišná. Svatý Václav v základním schématu připomíná sochu světce na viničním sloupu na pražském Křížovnickém náměstí, ale zpracování je jiné. Jak podotkla Kateřina Adamcová, velmi měkká modelace draperie do mnoha drobných vlnovek u této milešovské skupiny nemá v českém sochařství této doby mnoho srovnání, s výjimkou Johanna Georga Heermanna či Ottavia Mosta, kteří ale působili v českém prostředí až v devadesátých letech 17. století. Zvláště blízko ke stylu těchto dvou mistrů, jejichž činnost se v Praze omezila na několik, byť mistrovských zakázek, mají milešovské figury sv. Václava a Víta, a především jejich pojetí rotace těl až do jakési šroubovice. Také obličejový typ a zpracování vlasů a vousů je odlišné od první skupiny milešovských soch. Tváře jsou pojaty jemněji, což vidíme především na líbezné tváři svaté Ludmily, která je stylizována až do jistého mariánského panenského typu. U svatého Václava a Víta jsou vlasy a hlavně vousy velmi detailně propracované do jednotlivých loken, ty však mají krátký střih a skládají se z jistých až „chuchvalců“.

Velmi propracované je také samotné brnění, do kterého je český zemský patron oděn. Vedle círátů použitých na jednotlivých plátech je pro nás důležitá část, která kryje přechod mezi pláty chránícími trup a samotnou paži. Stejně jako u sochy sv. Floriána z litoměřického mariánského sloupu je zde zobrazena lví hlava. Snad i tento detail nám v mnohém podpoří shodné autorství dílny Kitzingerů.

Podle mého mínění tento ikonografický program svědčí o specifických požadavcích stavebníka na reprezentativní oslavný program celého kaplířovského rodu, spíše než by slavil jen jeho osobu. Umístění sv. Víta do vrcholové niky a volba soch českých zemských patronů by mohla odkazovat na katedrálu sv. Víta, s níž byla rodina Kaplířů ze Sulevic spojena již od středověku.⁴⁴ Podpůrným faktem je také Kaplířovo studium dějin vlast-

⁴² Sochy sv. Zikmunda, kolem 1665, Muzeum hlavního města Prahy, sochy ze zpodobnic, kostel Nejsvětějšího Salvátora v Praze, sedmdesátá léta 17. století, sv. Pavel a Ondřej, Budenice, sedmdesátá až osmdesátá léta 17. století.

⁴³ Poprvé Kateřina Adamcová. Viz Adamcová – Gläserová Lebedová – Kovařík – Nejedlý – Zahradník (pozn. 3), s. 37–38.

⁴⁴ Podle tradované legendy byl zakladatelem rodu pražský biskup Bernard Kaplíř ze Sulevic (před 1229–1240). Právě tento biskup také podle tradice založil dominikánský konvent při kostele

niho rodu již od jeho studentských let.⁴⁵ Balbínem si nechal sestavit rodokmen, a tím se i snažil o novou legitimizaci vlastního rodu,⁴⁶ který během bělohorských nepokojů stál na straně protestantů⁴⁷ a kvůli tomu pak také ztratil mnohé ze svých panství.

Právě také podobnosti s tvorbou Heermannů nás tak vedou k úvahám o možném vyučení nejstaršího sochaře Abraháma (I.) Kitzingera. Blízké vazby na sousední protestantské prostředí nebyly přerušeny Obnověním zřízením zemským, jak se může na první pohled zdát. Nadále zde čile probíhala obchodní výměna a také umělecký transfer, což by nás mohlo vést do jedné ze saských dílen jakožto jednoho z možných cílů tovaryšské cesty Abraháma (I.) Kitzingera. Již zmíněný Johann Georg Heermann se vyučil u Johanna Heinricha Böhmeho staršího, po roce 1667 vedoucího dílny svého otce Johanna Böhmeho. Právě blízkost a proslulost této dílny mohly vést snad i Abraháma (I.) za vyučením již ve čtyřicátých letech či později tímto směrem. Odtud by snad mohl přijmout pokročilé, v něčem částečně ještě i trochu manýristické formy, které byly pro Johanna Böhmeho tak příznačné.⁴⁸

V ideovém centru průčelí milešovského kostela je velmi výpravně a umělecky náročně provedený vstupní portál [obr. 4]. Vstup do kostela rámuje edikulový portál, krytý mohutným kladím. Kladí vynášejí srostlice polosloupů a pilastrů. Korintské hlavice jsou oproti kamennému materiálu portálu záměrně vytvořeny jako zbytek sochařské výbavy z bělejšího jemnozrnějšího pískovce, který budí dojem drahého mramoru a dovoloval tak autorovi portálu – podle mého názoru spíše sochařovi než kameníkovi – vytvořit jemnější detaily hlavice. Způsob zpracování kamene svědčí o mramorařském vyučení umělce. Kvality provedení celého portálu si již všiml Vinzenz Luksch.⁴⁹ Ke kostelu, který se nachází na vyvýšeném místě, míří schodiště, které přivádí příchozí přímo před hlavní portál. K němu také zhlíží pohled puttiho z vlysu portálu a hlavice pilastrů, ale také pohled ostatních svatých.

Celý segmentový fronton portálu ovládá velká dekorativní voluta, ze které vyrůstají velmi naturalisticky tesané vegetabilní rozviliny vyplňující celou jeho plochu. Výhonky rozvilin vytvářejí kartuši pro korunovaný erb Zdeňka Kašpara Kaplíře, přidržovaný dvěma antikizujícími štítonoši posazenými na římsě frontonu. I přes částečné zvětrání

sv. Michaela v Litoměřicích, kde později měli Kaplířové ze Sulevic rodinnou hrobku. Srov. Petr Kozojed, Kaplířové ze Sulevic na prahu raného novověku (diplomní práce), Ústav českých dějin FF UK, 2009, s. 37. Sami členové rodiny Kaplířů pak i několikrát katedrálu nadali: v roce 1400 Kateřina, vdova po Konrádu Kaplíři, založila v katedrále oltář Početí Panny Marie a sv. Jeronýma (Kozojed, s. 140), v roce 1402 pak zde Hanuš Kaplíř založil oltář sv. Archandělů, sv. Šebestiána a Všech svatých (Kozojed, s. 141), Bušek Kaplíř pak ve svém testamentu určil roční donaci oltáři vedle sakristie (Kozojed, s. 152).

⁴⁵ To ve šlechtickém prostředí této doby není nikterak výjimečným počinem. Například Šternberkové také kladli důraz na dlouhou tradici svého rodu, jehož počátky spojovali až s jedním ze Tří králů, a Janem Tannerem si nechali sepsat vlastní rodovou historii. Tanner vypracoval historii rodu také pro rod Valdštejnů.

⁴⁶ O strategii šlechtických konvertitů ke katolicismu srov. kapitulu Přetváření identity a reforma království – změna vyznání u české šlechty v knize Howarda Louthana, *Obrácení Čech na víru. Aneb rekatolizace po dobrém a po zlém*, Praha 2011.

⁴⁷ Kašpar Kaplíř ze Sulevic (1535–1621), děd Zdeňka Kašpara Kaplíře ze Sulevic, byl jedním z pánů popravených na Staroměstském náměstí 21. 6. 1621.

⁴⁸ Více o dílně rodiny Böhme viz Sigfried Ashe, *Sächsische Barockplastik von 1630 bis zur Zeit Permosers*, Leipzig 1934; Sigfried Ashe, *Die Bildhauerfamilien an der Elbe. Acht Meister des siebzehnten Jahrhunderts und ihre Werke in Sachsen, Böhmen und Brandenburg*, Wien–Wiesbaden 1961.

⁴⁹ Luksch (pozn. 3, s. 419) dílo hodnotí jako „nádherný, poněkud těžký portál“.

sochařského osazení je ihned jasné, že jde o kvalitní dílo, jaké ve své době nemá v tomto regionu mnoho obdob. Je také zřejmé, že stavebníkoví jistě šlo o co možná nejlepší reprezentaci jména svého rodu. Pokud bychom se měli pokusit vyhledat možná stylová východiska tohoto díla, podle mě bychom se měli opět obrátit na saskou tvorbu kolem poloviny 17. století, především pak na díla rodiny Böhmmů ze Schneebergu, Waltherů z Drážďan či Christopha Dehneho z Magdeburku. Právě tito sochaři tehdy pracovali jako jedni z mála v prostředí střední Evropy s mramorem a alabastrem. Můžeme také poukázat na bratry Süssnery, původem z Ostrova nad Ohří, kteří se následně uplatnili na dvorech v Drážďanech a Berlíně.

Také sochy štítonošů odkazují na saské prostředí, například na dílo Christopha Dehneho.⁵⁰ Toto směřování, jaké ještě používá manýristické formy, je patrné také v hojném užívání rostlinného motivu. Antikizující nota by nás také mohla vést ke Kitzingerovu autorství i díky Balbínově pochvalné poznámce o Kitzingerových antikizujících sochách v Děčíně.⁵¹ Na příklady v tvorbě Johanna Böhmeho poukazuje například hlavička putti z milešovského portálu, především jeho bujná kudrnatá kštice vlasů spolu s velkýma mandlovýma očima a mírným úsměvem.⁵²

Veškeré tyto předobrazy a konkrétní příklady v saském prostředí odpovídají také Blažičkově nerozvedené poznámce o výraznému působení sasko-bavorské plastiky v prostředí severozápadních Čech v osmdesátých letech 17. století.⁵³

Opomenout nelze ani soubor osmi kamenných sochařsky provedených hlavic s hlavičkami putti, vkomponovaných do akantů iónsko-korintských hlavic u pilastrů průčelí kostela v Milešově. Kvalitou, materiálem i mnohými formálními znaky odpovídají tyto hlavičky podobné hlavičce z kladi vstupního portálu. Zřetelně také svými pohledy reagují na příchozí a jsou tedy nezanedbatelnou součástí ikonografického programu průčelí.

Určit dobu, kdy tento program sochařské výzdoby milešovského kostela vznikal, nebude kvůli absenci archivních pramenů a delší době stavby jednoduché, zvláště když tušíme, že program prošel změnou. Jistým východiskem pro dataci soch souboru českých zemských patronů je právě nepřítomnost sochy sv. Antonína Paduánského mezi svatými na kostelní fasádě. Podle mého názoru začal tedy Zdeněk Kašpar Kaplíř uvažovat o ikonografickém programu ve spolupráci s umělcem či umělci až poté, co obraz svého oblíbeného světce na hlavním kostelním oltáři získal, a to od ve své době velmi ceněného Johanna Heinricha Schönfelda. Souhlasí to s dobou Kaplířova společenského vzestupu. Hrabě získal obraz od města Norimberka snad v polovině sedmdesátých let 17. století, jak

⁵⁰ Viz například Adama a Evu v epitafu Georga von Lochow v Nennhausenu z let 1614–1616. Více Lisa Maria Vogel, *Auf Tuchfühlung mit den Kunstströmungen seiner Zeit. Christoph Dehne – ein Magdeburger Bildhauer und seine Rolle bei der Vermittlung neuen plastischen Gestaltens nach Mitteleuropa*, in: Gerd-Helge Vogel (ed.), *Soli deo gloria. Johann Böhm (1595-1667) und die westsächsische Bildhauerkunst zwischen Manierismus und Barock*, Berlin 2018.

⁵¹ Bohuslao Balbino, *Miscellaneorum historicorum regni Bohemiae – Topographicus et Chorographicus, Liber III, Decadis I, Ad idem Caput (=VIII, poznámka autora) Libri III. De Arcibus - De Arce Tetzniensi*, Pragae M.DC.LXXXI, nepaginováno.

⁵² Konzola epitafu-oltáře v Groß-Olbersdorfu, sochy anděla z varhan kostela ve Schneebergu z let 1650–1654 či sochy alegorií z doby kolem 1625–1630 z Drážďan.

⁵³ „Vlivy bavorského řezbářství, které byly zřetelné v jižních Čechách a které zasahovaly i do Prahy, jsou nyní i v této severozápadní končině zřetelnější než působení plastiky saské, která ovšem se touto dobou sama přizpůsobuje slohově výraznějšímu dílu bavorského jihu.“ Viz Blažiček (pozn. 29), s. 87.

přesvědčivě doložila Jarmila Krčálová.⁵⁴ Z toho bychom mohli vyvodit, že sochy vznikly až poté, tedy mezi rokem 1675 až krátce po roce 1680, kdy byl kostel vysvěcen.

Další nezodpovězená otázka spočívá ve vybavení kostelního interiéru. Z doby Zdeňka Kašpara Kaplíře ze Sulevic se v kostele vedle hlavního oltáře s dnes nezvěstným plátnem sv. Antonína Paduánského nacházejí ještě dva oltáře boční, Klanění Tří králů a Zvěstování Panny Marie, a také kazatelna a kostelní lavice. Jde tedy o soubor zachovaný ve značné míře. Na jeho exkluzivitu se nepochybně podepsal fakt, že si Kaplír výslovně přál, aby byl v kostele pohřben, což se ostatně i stalo, když sem bylo z Vídně převezeno jeho tělo.

Monumentální raně barokní hlavní oltář [**obr. 5**] je edikulového typu. Zdobí ho pouze minimální plastický dekor. Ten se omezuje na vyřezávaný akantový rám pro oltářní obraz, boltcový dekor bočních křídel, která procházejí celou výškou srostlic sloupů a pilastrů, a drobné andílčí hlavičky a vázy s plameny.

Oltář ještě vychází ze staršího typu oltáře s boltcovými křídly. Reflektuje sestavu Cathedraly Petri od Gianlorenza Berniniho z let 1647–1653, které dominuje Boží oko. Milešovský oltář si podmaňuje celý nevelký prostor kostela svými perfektně zvolenými proporcemi, které doslova zapadají do závěru kostela.

Pojetí obou bočních oltářů se od oltáře hlavního odlišuje. Jde o oltáře rámového typu, které jsou přímo, až natěsno, vloženy do mělkých výklenků lodi. Tímto těsným vložením se oltáře zajímavě propojují s architektonickým rámováním stěny, která tak plní funkci architektonizovaného retáblu a plastického štukového dekoru a zastupuje v tomto případě dekorační složku. I v tomto pojetí vynikne vysoká kvalita umělce i celkového výtvarného konceptu. Rám bočních oltářů tvoří bohaté akantové řezby, které nesou drobné kvítí, na vrcholu pak spočívají plody podobné hroznům vína. Zcela nahoře jsou umístěny erby hraběte Kaplíře a jeho ženy.

Dochovaná kazatelna v mnohém odpovídá architektuře hlavního oltáře. Architektura kazatelny je pojata klasicky. Poprseň tvoří pět stěn oktogonu, které rámovaly drobné, dnes již sejmuté sloupky. Vzniklo tak pět nik pro dřevěné sošky evangelistů a Krista Salvátora [**obr. 6**].⁵⁵ Na jednoduché stříšce stála socha sv. Jana Křtitele. Vrchol stříšky i spodek kazatelny lemují boltcové srostlice volut jako na bočních křídlech hlavního oltáře.

Soubor sošek z řečniště rovněž v mnohém odpovídá výtvarné produkci dílny Kitzingerů. Blíží se především stylu soch zemských patronů z fasády kostela. Se skupinou svatého Vojtěcha a Prokopa jsou nejvíce příbuzné sošky evangelistů Matouše a Lukáše, a to hlavně zpracováním draperie a obličejových typů. Přesto se modelace sošek z kazatelny zdá být tužší a geometričtější. Pravděpodobně za tím stála změna materiálu a druhotné nátěry zlacení, pod nimiž mizí jemné vlnovky, kterými se vyznačují sochy na průčelí kostela.

Na výtvarném řešení sošek nás primárně zaujme jejich výrazný kontrast, který opět opticky protahuje těla sošek až do jakýchsi záklonů. Pozoruhodný je i fakt, že jsou sošky detailně propracovány ze všech stran, tedy i na zádech, která neměla být vidět.

Bohužel jen torzálně se do dnešní doby dochovala vrcholová socha sv. Jana Křtitele. Ze starších fotografií lze vyčíst především podobnost jeho obličejového typu se sochou sva-

⁵⁴ Viz Krčálová (pozn. 29), s. 511.

⁵⁵ Sošky jsou zčásti uloženy v depozitáři kostela sv. Václava v Lovosicích a zčásti v depozitáři Biskupství litoměřického, pobočka Bohosudov.

tého Václava z fasády kostela. Detailní propracování vlasů a stylizace vousů do jakýchsi „chomáčků“ jsou velmi podobné.⁵⁶

Kdo byl autorem celku kostelního vybavení, či jaký byl podíl truhláře a sochaře, nejsme schopni dále analyzovat. Zda jím byl sám Abrahám (I.) Kitzinger se svou dílnou či jiný řezbář, budeme schopni říci až poté, co v produkci Kitzingerů lépe poznáme jejich řezbářské práce. Kitzingerové se například účastnili křtů dětí milešovského truhláře Jiřího Ziescheho.⁵⁷ Bohužel ani o povaze díla tohoto truhláře nemáme podrobnější znalosti.

Podobnosti s milešovským oltářem a jeho základním schématem vykazuje také hlavní oltář nedalekého kostela sv. Barbory v Dubici-Řehlovicích.⁵⁸ Čtyři korintské sloupy, rámuující centrální obdélnou nikou pro milostnou sochu, vynášejí v Dubici kladí, na kterém spočívá mohutný nástavec s okrouhlým obrazem Nejsvětější Trojice. Co nás ale na první pohled zaujme a co se nejvíce podobá oltářům v Milešově, to tkví v plastickém dekoru, který hlavní oltář v Dubici pokrývá. Milešovskému protějšku tu odpovídají boltcová křídla, zlacené vlnky, které pokrývají části architrávu a jeho sim, jakož i zpodobnění andílčích hlaviček nad čtyřmi korintskými sloupy a kolem oválného obrazu v nástavci oltáře. Andílčím hlavičkám z kostela v Milešově, ale i hlavičce putti z kartuše se znakem Ledebourů na vstupní fasádě milešovského zámku, se pak v Dubici podobá hlavička ve vrcholu oltářního nástavce.

Zámek v Milešově

Stejně jako v případě kostela sv. Antonína Paduánského v Milešově můžeme i sochařská díla z nedalekého milešovského zámku spojit se zde usazenou rodinou Kitzingerů, a to kvůli mnoha shodným stylovým znakům. Zatímco v kostele byl zformulován program reprezentace rodiny stavebníka a její historie, zámek je protkán mnohými odkazy na Kaplířovu osobní kariéru ve vojsku a na jeho společenský vzestup. Zámek tak tvoří ideový protipól kostela. Zdeněk Kašpar Kaplíř se zde rozhodl vybudovat hlavní ze svých sídel, a to pravděpodobně krátce po koupi panství roku 1661. Stavba se tyčí v centru vesnice na skalnatém ostrohu, který ponechává zámku přístup pouze z jedné, a to severovýchodní strany. Toto severovýchodní průčelí čtyřkřídlého Nového zámku, předsazeného před takzvaný Starý zámek, bylo navrženo jako reprezentační vstup s jakýmsi čestným dvorem. Ten z jedné strany vymezuje hospodářská budova s arkádou a skalním výběžkem, kde původně stála středověká věž, z druhé pak další podlouhlá hospodářská budova a spojující stěna s nikou a sochou boha Neptuna [obr. 7].⁵⁹

Indikační skica stabilního katastru z roku 1843 nasvědčuje, že byl přístup k zámku snad již v době Zdeňka Kašpara Kaplíře komponován jako ozdobná zahrada, jak to můžeme obdobně sledovat na nedaleké realizaci architekta Antonia della Porty u zámku

⁵⁶ Sochu v torzálním stavu dnes chová depositář Biskupství litoměřického, pobočka Bohosudov.

⁵⁷ Viz Loub (pozn. 1), archivní zápisy č. 22 a 32, s. 124, 128.

⁵⁸ Emanuel Poche, *Umělecké památky Čech 1, A-1*, Praha 1977, s. 333.

⁵⁹ Dle mého názoru byla tato komponovaná zahrada založena spolu se zámek ještě v šedesátých a sedmdesátých letech 17. století podle původního plánu. Oproti tomu se Kamil Podroužek domnívá, že byla zahrada upravena v rámci dokončování cour d'honneur na místech původních starších staveb a zbořených hradeb až za Jana Leopolda a Zikmunda Hrzána-Kaplíře. Viz Podroužek – Leibl (pozn. 21), s. 154.

v Libochovicích.⁶⁰ Kvůli sevření zámku v Milešově skalou plní jediné zámecké křídlo funkci zahradní i reprezentační. Jak se dozvídáme z pozdější úpravy okolí zámku za Hrzánů z Harasova, z čestného dvora a komponované zahrady před zámkem se volně pokračovalo do ovocné zahrady na ose hlavního zámeckého průčelí.

O existenci komponované zahrady svědčí také jedna z nik ohradní zdi, ve které se zachovala socha Neptuna. Neptunův akt v silném kontrastu reaguje na tvar niky svým pravým loktem, který se opírá o její římsu. Dokládá to původní umístění sochy v tomto prostoru. Architektonický rámec niky a vztah sochy k nice je identický se sochami na fasádě místního kostela. Jediným do dnešní doby zachovalým⁶¹ atributem Neptuna je delfin u jeho nohou, který ocasní ploutví zahaluje intimní partie sochy boha moří. Neptun s největší pravděpodobností nebyl jedinou sochou u této zdi, jak to napovídají dvě mělké niky v jeho sousedství.

Tělo boha pojal sochař velmi naturalisticky. Prokázal tak svou skvělou znalost lidského těla a demonstroval ji především na jistě stavěné a realistické muskulatuře. Socha typově navazuje na sochy sv. Vojtěcha a Prokopa ve výrazném kořenu svého nosu a zvláště v realisticky provedeném vousu, s jehož jednotlivými lokny si pohrává vítr. S uvedenými sochami ji však spojuje i zdůrazněný kontrast a protipohyb natočení těla. V mnohém také Neptun upomíná na Kitzingerovy sochy z děčínských zámeckých zahrad, konkrétně na sochy Hefaista a Chrona. Oproti děčínským zakázkám zde ale vidíme znatelný posun od jisté dvojdimenzionální plošnosti děčínských soch k většímu citění objemu těla. Na základě těchto podobností můžeme podle mého soudu tuto sochu také připsat dílně rodiny Kitzingerů a datovat ji až do doby po děčínských zakázkách. Navíc nám právě tato socha a její nesporně původní umístění přidávají další indicii k tušení, že komponovanou zahradu založil již Zdeněk Kašpar Kaplíř.

K hlavnímu portálu vstupního zámeckého křídla vede dvojramenné schodiště se sochařským osazením, jehož nejvýraznější složkou se stali na soklech sedící čtyři lvi s kartušemi. Lev symbolizuje příslušnost ke Království českému; ve volbě lvů bychom proto mohli spatřovat odkaz na patriotismus zástupce staré české šlechty. Podobné projevy patriotismu jsme již sledovali v ikonografickém programu fasády místního kostela. U lvů na milešovském je však problematika jejich datace. Podle sochařského provedení totiž můžeme tyto sochy klást až do přelomu 19. a 20. století. Odpovídají tomu také čtyři identické erby v kartuších rodu Ledebourů, kteří zakoupili panství Milešov roku 1846. Zda tedy jde o upravené kopie dřívějšího osazení, anebo čistě o dílo novější, zůstává otázkou.

Čtyřikrát zobrazený stejný erb, jistě až archaické zobrazení lvů, a také podobnost jejich provedení s apokalyptickým drakem (či snad lvem) z morového sloupu v Litoměřicích, to vše nás ale vede k úvaze, zda nemohlo jít o kopie heraldických lvů, kteří byli osazeni na schodiště během výstavby zámku za Zdeňka Kašpara Kaplíře, a pouze štíty byly pozměněny.

Vyvstává tak zvláštní situace, neboť takto pregnantně zobrazit pouze jeden erb není zcela obvyklé. Zpravidla je takto spíše zobrazován například erb majitele panství nebo zadavatele uměleckého díla a jeho manželky či jiných příbuzných.⁶² Mnohem reálnější

⁶⁰ Viz <https://ags.cuzk.cz/archiv/openmap.html?typ=skicic&idrastru=LIT318018430> vyhledáno 6.6.2021.

⁶¹ Neptun patrně měl ve své levé ruce trojzubec, jak ukazuje postavení sochy a paže.

⁶² Za příklad může posloužit osazení čtyř soch lvů s erby Maxmiliána Thuna a jeho tří žen v Děčíně.

se mi tedy jeví varianta původního osazení již za Zdeňka Kašpara Kaplíře. Jeho erb by následně doplňovaly další erby jeho tří žen – Anny Ludmily Bukovanské z Bukova, Anny Kathariny Hoyos a Anny Theresie Cukrové z Tamfeldu. Tato okázalá forma reprezentace by snad mohla souviset se společenským vzestupem Zdeňka Kašpara Kaplíře, generála císařských vojsk, který byl roku 1674 povýšen do hraběcího stavu⁶³ a o dva roky později se stal říšským hrabětem. Jelikož ale starší detailní popisy zámku před rokem 1846 neznáme, jde pouze o jednu z možných teorií.⁶⁴

Po schodišti se dostáváme do samotného zámeckého vstupu. Rámuje ho edikulový portál s masivní prstencovou bosází na nosných polosloupech. Nad ním se nachází balkon vynášený pilastry a podepřený třemi konzolami. Tyto konzoly jsou pojaty jako masky divých mužů s antropomorfizovanými prvky.⁶⁵ Za zmínku stojí, že je Vinzenz Luksch identifikoval jako hlavy Turků.⁶⁶ V tom bychom snad mohli spatřovat aluze na Kaplířovy zásluhy při obraně Vídně proti Turkům. Problematická se tu však zdá být datace, neboť masky by pak musely vzniknout až po roce 1683, což se zdá více než nepravděpodobné. Přikláním se tak spíše k názoru, že jde o podobizny divých mužů, jaké byly v manýrismu a raném baroku běžné.

Na portál a balkon navazuje ve frontonu balkonových dveří kartuše se znakem rodiny Ledebourů [**obr. 8**], a to již popáté (!) v prostoru zámeckého vstupu. Ani zde si nejsme zcela jisti, zda jde o původní umístění erbu. K tomu se připojuje otázka, zda by nemohlo jít o erb z doby života Zdeňka Kašpara Kaplíře. K této myšlence nás v mnohém vedou formální podobnosti s dalšími díly na zámku a kostele.

Dva andělci jemně podírají ze stran velký korunovaný znak, který zároveň ovíjí monumentální a organicky tvořený akant. Nad korunou vyrůstá z akantu slohově odlišná hlavička putti. Jde o uměleckou práci nesporně vysoké kvality. Především postavičky andělků a jednotlivé detaily poukazují opět na mramorářské školení autora. Silné podobnosti tu nacházím s výše popsáním portálem místního kostela a také se sochařsky zpracovaným nástavcem krbu v zámku, a to nejen ve stylových podobnostech, ale také v samotném principu, jak sochař toto dílo vystavěl. Stejně jako u kostelního portálu, i zde je koruna zpracovaná jako nákladná a velmi detailně vyhotovená členka, jejíž lilie přecházejí do vzoru naturalisticky provedených akantů.

Vzory tak kvalitní práce musíme hledat ve středoevropských sochařských dílnách, které mohly tento přístup k sochařské práci přinést přímo z Itálie. I v tomto případě nám možné východisko nabízí sochařská dílna rodiny Böhme, z ní však už představitel druhé sochařské generace Johann Heinrich starší. Na rozdíl od hlaviček putti z pilastrů milešovského kostela, které se v mnohém podobají dílu Johanna Böhmeho, setkáváme se zde s mírně zamračenými obličejí a naducanými tvářemi s několika vlasy na hlavě. Právě

⁶³ Původní erb byl obohacen o tři korunované turnajové přilby s klenoty nad erbem. Přibýlo v něm i centrální pole s dvouhlavým rakouským orlem a vedlejší o orlí křídla červeně a bíle šachovaná. Kaplířův celý titul byl vsutku působivý – „*tajný rada hornorakouský, přisedící vojenské rady dvorské, nejvyšší polní zbrojmistr, generální polní komisař a nejvyšší čili majitel pluku, pán na Milešově, Medvědicích, Chobolicích [...], první hrabě Kaplíř.*“ Viz Čapek (pozn. 24), s. 9–10.

⁶⁴ Martin Brůža z Milešova mi sdělil, že originály těchto soch či jejich možné předobrazy se nacházejí ve sklepeních zámku.

⁶⁵ Již Vinzenz Luksch se zmiňuje o velmi necitlivém přetesaní prostřední konzoly tohoto portálu snad na přelomu 19. a 20. století. Srov. Luksch (pozn. 3), s. 441.

⁶⁶ Ibidem, s. 441.

takto tesal své putti v mramoru a alabastru Johann Heinrich Böhme starší. Již Sigfried Asche si všiml toho, že tento umělec těžil poučení z tehdejšího Holandska, mnohé podobnosti Asche našel také v díle bratří Duquesnoyů v Ghentu.⁶⁷ Pokud je můj předpoklad správný a jde o původní kartuši s erbem, který byl následně přetesán a pravděpodobně osazen na současné místo, můžeme tušit, že pokud se Abrahám (I.) Kitzinger vyučil u Johanna Böhmeho ve Schneebergu, mohl se jeho syn, snad Abrahám (II.) Felix, vyučit v té samé dílně, kterou ve stejném místě vedl od roku 1667 Johann Heinrich Böhme starší.⁶⁸

Domnívám se, že toto dílo bylo umístěno jinde, pravděpodobně v částečně krytém prostoru niky nebo vnitřního nádvoří zámku. Tomu by odpovídala vysoká míra jeho zachování, byť s viditelnými novějšími tmely a správkami. V horní polovině erbu se projevilo mírné opotřebení materiálu, spodní část se však zachovala dokonale.

U vrcholu vstupní fasády zámku je druhotně umístěna další, menší kartuše, tentokrát s erbem Zdeňka Kašpara Kaplíře. Stylově opět plně odpovídá produkci umělců pracujících pro tohoto objednavatele. Především pojednání koruny má paralely ve frontonu místního kostela. Zajímavý je drobný motiv u paty kartuše, drobný obličej divého muže či maskaron, u kterého vidíme takové detaily jako například pěstěné kníry.

Vstup do zámku uvozuje sloupová hala. Její prostor ovládá monumentální mramorový krb, zakončený rozeklaným frontonem.⁶⁹ Na střední část frontonu je umístěn znak s již povýšeným erbem⁷⁰ hraběte Kaplíře, na části boční dosedají štítonoši zobrazení jako andělé-fámy, kteří na erb ukazují svými gesty [obr. 9]. Koncept i základním schématem se tento sochařsky pojatý nástavec krbu velice blíží sochařskému provedení portálu kostela.⁷¹

Fámy drží v ruce atributy palmové ratolesti a maršálské hole, tedy odkazy na vojenskou kariéru hraběte Kaplíře. Jak maršálská hůl, tak i ratolest připomínají Kaplířovy zásluhy o úspěšnou obranu Vídně proti Turkům v roce 1683 a podle nich můžeme tuto sochařskou práci datovat a hledět na ni jako na promyšlený ikonografický celek Kaplířovy osobní reprezentace. Podle mě i tyto sochy mohly vzniknout v dílně mistra sochařské výzdoby vstupního portálu kostela sv. Antonína Paduánského, tedy Abraháma Kitzingera.

Z prostorů uvnitř zámku jistě stojí za pozornost takzvaná zimní zahrada.⁷² Jde o prostornou oválnou místnost v suterénu pod reprezentačními prostory jihovýchodního zámeckého křídla. Rozšiřuje ji nika s kašnou. Tu tvoří spodní mušlovitá mísa, na níž spočívají dvě půloválné „římsy“ otesané ve stylu skládané draperie a vytvářející cosi jako balkonky. Zcela na vrcholu je pak umístěna později dodaná vrcholová váza. Na tuto symetrickou kompozici navazuje štuková výzdoba v konše niky, s hlavou delfína vloženou do několikadílné mušle.

⁶⁷ Viz Asche, *Die Bildhauerfamilien an der Elbe* (pozn. 48), s. 55.

⁶⁸ Ibidem, s. 49.

⁶⁹ Krb původně tvořil vybavení velkého sálu. Viz Luksch (pozn. 3), s. 443.

⁷⁰ Jak si všiml František Miroslav Čapek, zdejší erb se liší od erbu z kostelního průčelí. Štít s jednotlivými částmi a dělením je stejný, ale chybí zde korunované přilby s klenoty. A také jednotlivá erbovní pole jsou v jiném pořádku. Z toho Čapek soudil, že by erb mohl vzniknout v období mezi 1674–1676, tedy mezi povýšením do hraběcího stavu a povýšením do stavu říšského hraběte. Viz Čapek (pozn. 24), s. 43.

⁷¹ Na což správně odkazuje již František Mareš, kdy klade ve své publikaci fotografie krbů a kostelního portálu vedle sebe.

⁷² Za upozornění děkuji Martinu Brůžovi.

Podle mého názoru se tu nacházíme v prostoru původní grotty či saly terreny.⁷³ Její vznik bychom mohli klást do stejné doby jako vznik komponované zahrady před zámekem, je-li náš předpoklad o její existenci správný.⁷⁴

Oproti ranému vnoření do doby Zdeňka Kaplíře ale mluví současná podoba interiéru. Ten byl, jak se dozvídáme z kartuše nade dveřmi, přestavěn do dnešní podoby roku 1772.⁷⁵ Také železné skruže, které jsou do jednotlivých balkónů fontány umístěny, svědčí o druhotné úpravě a snad i o opětovném sestavení. Tomu by rovněž odpovídala novější váza u vrcholu fontány. Je tedy otázkou, zda můžeme toto dílo klást do 17. století a počítat s pozdějšími úpravami interiéru a kašny v roce 1772, či zda nešlo o úpravu místnosti neznámého využití, z níž se sala terrena později stala. Rád bych zde jen upozornil na podobnost spodní dvojlaločné mísy a kašny v předsíni refektáře pražského Klementina, která je tesána obdobně. Za pozornost však stojí i draperie na římsách balkónků, s jejíž formou se můžeme setkat například na náhrobcích od Gianlorenza Berniniho.

Jak jsem se snažil prokázat v této stati, za Zdeňka Kašpara Kaplíře ze Sulevic vzniklo na Milešově v průběhu dvaceti let několik sochařských celků vytvořených podle mého názoru rodinou Kitzingerů. Jde o díla zajímavá a obohacující naše znalosti o barokním sochařství 17. století. V jejich popředí se ocitají sochy na kostelním průčelí, na něž lze hledět jako na hodnotnou syntézu bendlovských formálních rysů s prvky nepopíratelně převzatými ze saských sochařských dílen. O výstavnosti kaplířovského zámku pak svědčí socha Neptuna z předzámčí, hrabčcí erby a snad i sala terrena, jejíž existenci hypoteticky předpokládáme. Kvalitu kitzingerovských prací na Milešově pak nepochybně umocňuje jejich ikonografický program jakožto prostředek rodové i osobní reprezentace hraběte Kaplíře.

Summary

Family of Sculptors Kitzingers in Milešov

This study investigates the family of sculptors Kitzingers which is represented in its first generation by Abraham I Kitzinger and in the second by his sons Mikuláš Bartoloměj (Nicholas Bartholomew) and Abraham II Felix (second name added later).

Abraham I Kitzinger was born in Děčín in the 1620s and after his expected journeyman years settled down in the 1650s in Litoměřice, northern Bohemia, where his children were baptised as well. Unfortunately, to our knowledge, there are no art pieces from these decades preserved until today or described in archives. Presumably in the later 1660s or early 1670s he moved with his family to nearby Milešov, owned by count and army general Zdeněk Kašpar Kaplíř of Sulevice. In both Milešov chateau and parish church we find a couple of sculptures, which we can associate with this family. These

⁷³ Poprvé byla sala terrena zmíněna, avšak bez žádného podrobnějšího komentáře, v rozšířené verzi publikace o Milešově z roku 2018. Srov. Kamil Podloužek – Vít Honys, Štuková výzdoba interiérů zámku v Milešově, in Jakub Pátek (ed.), *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem 2018, s.173–200, cit. s. 183.

⁷⁴ Srov. k tomu náš výklad o soše Neptuna. Jde-li o zahradu, Podroužek a Honys (pozn. 73, s. 183) se domnívají, že šlo jen o oddělenou malou parterovou zahradu.

⁷⁵ "Hier wird ein felschen ausgebaut und neu erbaut 1772."

sculptures are important to us for many reasons. Not only that the inventive quality is astonishing for the 1670s–80s in northern Bohemia, but we can also recognize the personal style of this master, in which we find both a strong resemblance with the typical style of Prague sculptor Johann Georg Bendl and surprisingly many quotations from the Saxony sculpture workshops such as Böhme family in Schneeberg or Walther family. As previous researchers thought only about Abraham I Kitzinger as an author of these sculptures, I think that we can consider as authors also his two above mentioned sons, who were active in the Milešov workshop for few decades.

During Abraham I Kitzinger's active years (†1688) as a leading figure, he created together with his workshop other sculptures both made of stone and wood for the region of Northern Bohemia. His authorship was proven for five sculptures from the Plague Column in Litoměřice from first half of the 1680s. We know also about statues which were made by Kitzingers for the Rose Garden in Děčín chateau.

In the pages of this study I have tried to show to the reader how little we still know about the sculpture of 17th century in Northern Bohemia especially before the arrival of Johann Brokoff in the late 1680s. This study is therefore just a little sample of what we can see in the development of baroque art in this region. Some questions regarding Kitzinger family and the art pieces that have been made by them have been answered here or in my MA Thesis, from which this article is derived, but even more questions newly arise such as the influence of protestant Saxony on this region's baroque art. This is also why we cannot consider the research about Kitzinger family to be complete and finished. I believe that this paper can participate to the further research of not only this family but the whole region.

VÝBĚR Z LITERATURY

- Bohuslao Balbino, *Miscellaneous historicorum regni Bohemiae – Topographicus et Chorographicus, Liber III, Decadis I., Ad idem Caput Libri III. De Arcibus – De Arce Tetzniensi*, Pragae M.DC.LXXXI
- Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Zweiter Band, Prag 1815
- František Miroslav Čapek, *Kašpar Zdeněk Kaplíř ze Sulevic. Nástin životopisný*, České Budějovice 1911
- Johann Ev. Schlenz, *Die Geschichte des Bistums Leitmeritz II.*, Varnsdorf 1914
- Heinrich Ankert, Die Pestsäule oder Marienstatue in Leitmeritz, *Leitmeritzer Zeitung* č. 90, 6. 8. 1937, s. 6
- Edmund Donek, Bildhauer Abraham Kitzingers Beziehungen zu Alt-Leitmeritz, *Mitteilungen des Nord-böhmischen Vereines für Heimatforschung und Wanderpflege*, č. 56, 1933, s. 92–95
- Sigfried Asche, *Sächsische Barockplastik von 1630 bis zur Zeit Permosers*, Leipzig 1934
- Oldřich Jakub Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958
- Sigfried Asche, *Die Bildhauerfamilien an der Elbe. Acht Meister des siebzehnten Jahrhunderts und ihre Werke in Sachsen, Böhmen und Brandenburg*, Wien–Wiesbaden 1961
- Jarmila Krčálová, Oltářní obrazy kostela v Milešově, *Umění* XV, 1967, s. 509–531
- Otakar Votoček, K počátkům baroka v Čechách, in: Marie Vojtišková (ed.), *Sborník příspěvků k době poddanského povstání roku 1680 v severních Čechách*, Praha 1980, s. 140–162
- Jaroslav Macek, Das Türkenjahr 1683 in der Korrespondenz Kaspar Zdenko Kaplíř von Sulowitz und des Geheimskollegiums der Deputierter in Wien, *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* XXXVII, Wien 1984, s. 73–119
- Jaroslav Macek, Kašpar Zdeněk Kaplíř ze Sulevic (1611–1686) a jeho písemná pozůstalost, *Acta Litomericensia* VI, 1984, s. 32–41
- PV – VN [Pavel Vlček – Věra Naňková], heslo Mitthofer Jakub, in: Pavel Vlček, *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 430

- Kateřina Adamcová, Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz, Jan Václav Grauer a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova (disertační práce), 1. díl, ÚDU FF UK, Praha 2007
- Tomáš Horák, *Výtvarní umělci, umělečtí řemeslníci a výrobci hudebních nástrojů v Litoměřicích 16.-19. století*, Praha 2007
- Petr Kozojed, Kaplířové ze Sulevic na prahu raného novověku (diplomní práce), Ústav českých dějin FF UK, 2009
- Kateřina Adamcová – Zdenka Gläserová Lebedová – Viktor Kovařík – Vratislav Nejedlý – Pavel Zahradník, *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Ústeckém kraji*, Praha 2012
- Petr Macek, Stavitel Antonio Porta a architektura jeho okruhu, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla I. Barokní nástěnná malba v českých zemích. I (Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu)*, Praha 2012, s. 227–249
- Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (ed.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015
- Martin Mádl (ed.), *Tencalla I. Barokní nástěnná malba v českých zemích. I (Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu)*, Praha 2012
- Martin Mádl (ed.), *Tencalla II. Barokní nástěnná malba v českých zemích. II (Katalog nástěnných maleb Carpofořa a Giacomu Tencally na Moravě a v Čechách)*, Praha 2013
- Vinzenz Luksch, Kristina Uhlíková (ed.), *Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirke Leitmeritz. Teil I. Stadt Leitmeritz*, Praha 2015
- Martin Barus – Táňa Šimková – Jakub Pátek – Kamil Podroužek, Kostel sv. Antonína Paduánského, in: Jakub Pátek (ed.), *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem 2018, s. 228–264
- Kamil Podroužek – Jan Leibl, Zámek v Milešově in: Jakub Pátek (ed.), *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem, 2018, s. 139–171
- Tomáš Sekyrka, Umělecké sbírky zámku v Milešově v epoše baroka, in: Jakub Pátek (ed.), *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem 2018, s. 201–212
- Vinzenz Luksch, Kristina Uhlíková (ed.), *Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirke Leitmeritz. Teil II. Bezirk Leitmeritz: Edition des Manuskripts. Band 1: Auscha-Libochowan; Band 2: Liebeschitz-Töpley; Band 3: Trebnitz-Zirkowitz*, Praha 2019
- František Šuman, Růžová zahrada děčínského zámku: zapomenutý klenot barokního zahradního umění, nepublikovaný příspěvek, konference Die barocke Idee/Barokní idea, Großsedlitz 2019
- Filip Král, Sochařská výzdoba Růžové zahrady na děčínském zámku (bakalářská práce), Seminář dějin umění FF MUNI, Brno 2020
- František Šuman – Miroslav Nový – Eliška Nová – František Šuman, Růžová zahrada v areálu děčínského zámku (nepublikovaný stavebně historický průzkum), Děčín 2020
- Kryštof Loub, Tři (čtyři) generace sochařské rodiny Kitzingerů (diplomová práce), ÚDU FF UK, Praha 2021



Obrázek 1. Antonio Porta, kostel sv. Antonína Paduánského v Milešově, 1669–1680, vstupní průčelí, foto: Jakub Pátek



Obrázek 2. Abrahám (I.) Kitzinger (?), sv. *Vojtěch*, před 1680 (?). Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, fasáda, foto: Jakub Pátek



Obrázek 3. Abrahám (I.) Kitzinger (?) – Abrahám (II.) Felix Kitzinger (?), sv. *Václav*, před 1680 (?). Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, fasáda, foto: Jakub Pátek



Obrázek 4. Dílna rodiny Kitzingerů (?), sochařské osazení vstupního portálu, před 1680 (?). Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, fasáda, foto: Jakub Pátek



Obrázek 5. Anonymní řezbář / dílna rodiny Kitzingerů (?), hlavní oltář, před 1680 (?). Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, foto: Kryštof Loub



Obrázek 6. Anonymní řezbář / dílna rodiny Kitzingerů (?), *Kristus Salvátor*, před 1680 (?), pozlacené dřevo. Lovosice, kostel sv. Václava, foto: Kryštof Loub



Obrázek 7. Abrahám (I.) Kitzinger (?), *Neptun*, před 1680 (?). Milešov, dvůr zámku, foto: Kryštof Loub



Obrázek 8. Dílna rodiny Kitzingerů (?), kartuše s andílky a erbem rodu Ledebourů, před 1680 (?), přetesaáno ve druhé polovině 19. století (?). Milešov, zámek, vstupní fasáda, foto: Kryštof Loub



Obrázek 9. Dílna rodiny Kitzingerů (?), fronton krbu s fámami a erbem Zdeňka Kašpara Kaplíře ze Sulevic, po 1683. Milešov, zámek, vstupní hala, foto: Kryštof Loub

**ANTONÍN GOLLER, STEPHAN TRAGL, JOHANN KOCH:
MÉNĚ ZNÁMÍ ARCHITEKTI VE SLUŽBÁCH SEVEROČESKÉ
A VÝCHODOČESKÉ ŠLECHTY VE DRUHÉ POLOVINĚ 19. STOLETÍ**

LUCIE NÉMETHOVÁ

Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha; nemethova6@seznam.cz

ABSTRACT**Antonín Goller, Stephan Tragl, Johann Koch: Lesser-known architects in the service of North and East Bohemia's nobility in the second half of the 19th century**

In the second half of the 19th century, many architects worked for noble members of the house of Morzin and subsequently the house of Czernin-Morzin in Vrchlábí and other mansions in North Bohemia. Among these architects, famous names such as Achille Wolf or Josef Schulz can be found; this text, however, concerns itself with these lesser-known, namely Antonín Goller (1833–1880), Stephan Tragl (1845–1891), and Johann Koch (1850–1915). The main objective of this text is to give the most comprehensive view possible of the work and personalities of these three very diverse architects. The oldest of the three, Antonín Goller, was an active member of the Association of Architects and Engineers in the Kingdom of Bohemia and author of numerous conversions of aristocratic residences. Second architect, Stephan Tragl, established a successful architectural studio in Prague-Smíchov in the 1880s and was the author of many impressive buildings, among which excels a group of sacred buildings in neo-Gothic and neo-Romanesque style. Unlike the previous two, the work of Johann Koch is, for the most part, concentrated abroad in Latvian Riga. Here he was an architect of many highly representative public buildings in Italian neo-Renaissance style and even today is highly appreciated.

Keywords: Architecture – Historicism – Vrchlábí – Morzin – Czernin-Morzin – Antonín Goller – Stephan Tragl – Johann Koch

Doba druhé poloviny 19. století znamenala pro morzinská panství dobu horečnaté stavební činnosti, podporované nejprve hrabětem Rudolfem Morzinem (1801–1881) a následně i jeho jedinou dcerou a dědičkou, hraběnkou Aloisii Czernin-Morzinovou (1832–1907). V jejich službách se uplatnili známí architekti jako Josef Schulz, Achille Wolf, Jan Vejrych nebo Josef Freyn, i ti méně známí. Mezi ně patřily také tři pozoruhodné a vcelku různorodé osobnosti, Antonín Goller (1833–1880), Johann Koch (1850–1915) a Stephan Tragl (1845–1891). Nejstarší z nich, Antonín Goller, byl aktivním členem Spolku architektů a inženýrů v Království českém a stavitelem četných šlechtických zakázek. Druhý, Stephan Tragl, zbudoval na Smíchově v osmdesátých letech 19. století úspěšnou architektonickou kancelář a byl autorem mnoha hodnotných staveb, mezi kterými vyniká soubor sakrálních památek v novogotickém a novorománském stylu. Na rozdíl od předchozích dvou je tvorba Johanna Kocha soustředěna převážně mimo oblast Čech, a to do

lotyšské Rigy. Zde byl architektem čtených reprezentativních veřejných budov ve stylu italské novorenesance a je dodnes velmi oceňován. Antonín Goller pracoval převážně pro Rudolfa Morzina, v menší míře pak pro hraběnkou Czernin-Morzinovou a jejího manžela Hermana Czernina, Stephan Tragl byl zaměstnáván pouze Aloisii Czernin Morzinovou. Poslední z architektů, Johann Koch, pracoval obdobnou měrou pro všechny tyto objednavatele.

Antonín Goller (1833–1880)

Antonín Viktorín Goller se narodil 28. prosince 1833 v Horazďovicích jako druhé z pěti dětí Antonína Gollera, hraběcího správce Kinských v Přešticích, a jeho ženy Alžběty rozené Franclové.¹ Jedním z jeho sourozenců byl básník a vynálezce František Václav Goller. Po ukončení reálky nastoupil ve svých šestnácti letech na pražskou techniku, kde nejprve mezi lety 1849–1851 studoval fyziku a matematiku a v letech 1852–1853 architekturu a geometrii.² Po studiích byl ve Štýrském Hradci několik let zaměstnán v ateliéru rakouského architekta Friedricha Augusta von Stacheho. Zde se Goller pod jeho vedením podílel na zhotovení vítězného plánu na rozšíření města Vídně, také na přestavbách paláce Daun-Kinsky³ a pravděpodobně i stavby zámku v Trmicích.

Roku 1866 se Goller stal členem Spolku architektů a inženýrů v Čechách a v té době je uváděn jako architekt a inženýr v Trmicích u Ústí nad Labem.⁴ S Trmicemi souvisí podstatná část jeho tvorby. Od roku 1858 až do sedmdesátých let 19. století zde pracoval nejprve pro hraběte Alberta Nostitz-Rienecka a po jeho smrti pro jeho manželku, hraběnkou Adele Nostitz-Rieneckovou, na výstavbě čtených hospodářských a průmyslových budov a také na rozšíření zámku.⁵ V té době se také oženil s Gabrielou Názowskou, se kterou měl šest dětí, z nichž se dospělosti dožily dvě, dcery Flora a Elsa. Z Elsy se později stala známá fejetonistka a překladatelka.

Po roce 1860 Goller pro hraběte Theodora Karla Augusta Löwenherze-Hrubého z Jelení přestavěl zámek Červené Pečky.⁶ Nejvýraznější částí této přestavby je novorenesanční věž přistavěná k severnímu traktu. Proběhlo také rozšíření parku a stavba skleníků. Právě skleníky byly jedním z témat, kterými se Goller dlouhodoběji zabýval a rovněž o nich přednášel v rámci schůzek Spolku architektů a inženýrů v Království českém.

Další stavbou dle Gollerova návrhu bylo průčelí starého hřbitova v Ústí nad Labem na místě dnešních Mánesových sadů, zbudované v letech 1867–1870 místním stavitelem Pavlem Schubertem. Goller stavbu navrhl ve dvou variantách, v novorománském a novogotickém stylu, přičemž městská rada nakonec zvolila novogotický, realizovaný

¹ Porta fontium, matiky, Horazďovice (Horazdowitz), 1813–1835*, s. 921. https://www.portafontium.eu/iipimage/30061937/horazdovice-16_4590-n?x=-102&y=106&w=1038&h=414

² Archiv ČVUT, fond: Polytechnický ústav, Katalogy posluchačů, léta 1849 až 1853.

³ Anton Goller, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Čechách* XI, 1876, č. 3, s. 4.

⁴ Seznam údův spolku architektů a inženýrů v Čechách, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Čechách* I, 1866, č. 1, s. 41.

⁵ Goller, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů* (pozn. 3), s. 4.

⁶ Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 201.

však kvůli úspoře ve zjednodušené formě.⁷ Průčelí mělo podobu zděné brány zasazené do ohradní zdi hřbitova. Tvořily ji čtyři pilíře zakončené fiálami, mezi které architekt umístil segmentově zakončené vstupy. Střední část završoval ústupkový štít s kamenným křížem na vrcholu.

Jde-li o Gollerovy práce ve Vrchlabí, pro hraběte Rudolfa Morzina architekt vypracoval v první polovině sedmdesátých let důkladné zaměření vrchlabského zámku a několik návrhů na jeho přestavbu. Vesměs je pojal v obloučkovém novorománském nebo v novobarokním stylu, zachoval půdorys obdélné stavby se čtyřmi nárožními věžemi a upravil fasády a střešní krajinu. Novorománské návrhy zaujmou svou podobností s některými Gollerovými staršími pracemi, například se zámkem Červené Pečky. Na prvním z novobarokních návrhů, zpracovaném v podobě kolorované kresby, jsou sloupy edikuly rámuující hlavní portál nahrazeny sochami mouřeninů, inspirovanými mouřeninami od Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa na průčelí Morzinského paláce v Praze na Malé Straně. V rovině střechy pak vyznačuje osu vstupu zdobný volutový štít s hodinami. Velké téma Gollerových návrhů spočívalo v novém pojetí věží, a ačkoli nebylo v této stavební etapě realizováno, jedna z variant věží je téměř identická s pozdější úpravou v rámci přestavby Josefa Schulze a byla jí možnou předlohou. Finální realizace byla v porovnání s některými návrhy mnohem skromnější. Její autor sjednotil fasády, do jejichž vzhledu se dříve promítaly různé stavební etapy, v prvním podlaží přidal bosáž, opatřil věže patrovými římsami, celá stavba dostala novou zdobnější korunní římsu a okna získala nové ostění s přímými nadokenními římsami. Goller též v areálu zámku postavil takzvanou kyklopskou stáj ve stylu novogotiky.⁸ Pro hraběte Morzina navrhl i blíže neznámé úpravy pražského Morzinského paláce.⁹

Pro Morzinova zetě, hraběte Hermana Czernina, přestavoval Goller zámek ve Stružné. Kromě změny podoby zámku měla tato přestavba napravit závady způsobené staršími stavebními úpravami. Nebyla však příliš úspěšná a nakonec ji zcela převrstvila pozdější rozsáhlá přestavba od architektů Achille Wolfa a Jana Vejrycha.

Od roku 1873 je Goller ve *Zprávách Spolku architektů a inženýrů* uváděn jako předseda I. odboru – architektury.¹⁰ Účastnil se rovněž četných komisí a výborů, přednášel na schůzkách spolku a do roku 1876 byl hlavním redaktorem časopisu *Technický oznamovatel*.¹¹ Kromě architektonické a spolkové činnosti byl Goller rovněž před rokem 1874 ředitelem pražské Stavební banky. Roku 1876 přesídlil do Prahy na Nové Město. Mezi další práce Antonína Gollera, jak je sám uvedl ve svém inzerátu otištěném roku 1876 ve *Zprávách Spolku architektů a inženýrů*, patří přestavba dnes zaniklého zámku ve Vernéřově pro hraběte Huga Korba von Weidenheim, zřízení vodovodních rozvodů pro město Duchcov, úpravy zámku Křemýž a pražského Ledebourského paláce pro hraběte Adolfa Ledeboura-Wicheln. Další úpravy Ledebourského paláce a také zámku Milešov provedl Goller pro syna hraběte Adolfa, Johanna Ledeboura-Wicheln. Na zámku Teplice pracoval pro knížete Edmunda von Clary-Aldringen, na zámku Červený Hrádek pro Ladi-

⁷ Antonín Goller, Průčelí hřbitova v Ústí na Labi, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Čechách* V, 1870, č. 1, s. 43.

⁸ Krkonošské muzeum Vrchlabí, sbírka plánů, složka č. 14, Stáje s vozovnou 1864.

⁹ Goller, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů* (pozn. 3), s. 4.

¹⁰ *Ibidem*, s. 4.

¹¹ Výroční zpráva Spolku architektů a inženýrů v Čechách za rok 1875, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Čechách* XI, 1876, č. 1, s. 39.

slava Thun-Hohensteina. Stavěl též nové sklady piva, balírnu a byty sládků pro pivovar podnikatele Jappinga v německém Melle u Osnabrücku.¹² Roku 1879 je Antonín Goller v seznamu členů Spolku architektů a inženýrů veden jako architekt v Chrudimi a o rok později umírá.

Johann Koch (1850–1915)

Johann Karl Koch se narodil 4. září 1850 ve vesničce Ebmeth, dnes známé jako Rovná u Sokolova, v Karlovarském kraji. Jeho otec, Wenzel Koch, byl zaměstnán na postu hraběcího lesníka hrabat Auerspergů. Když byl Johann ještě velmi malý, jeho otec získal nové zaměstnání a rodina se přestěhovala do Karlových Varů. Tam také Johann získal základní vzdělání. Pokračoval ve studiu na reálce v Jáchymově¹³ a když ji roku 1867 dokončil, odešel do Prahy, kde začal studovat na pražské polytechnice nejprve strojírenství. Brzy se však začal zajímat o architekturu. V Praze se stal členem studentské asociace Corps Frankonia Prag, i díky čemuž si jeho nadání všiml profesor Alois von Brinz, rovněž člen spolku, a vyzval Kocha, aby pokračoval ve studiích v bavorském Mnichově. Ten přijal a nakonec v Mnichově vystudoval polytechniku i akademii.¹⁴ Byl zde rovněž členem studentské asociace Corps Suevia München. Později v roce 1872 pokračoval ve studiu architektury ve Vídni, kde mimo jiné navštěvoval přednášky Friedricha von Schmidta a Theophila von Hansena a v té době zároveň plnil povinnou vojenskou službu.

Po dokončení studií a vojenské služby se Koch vrátil do Karlových Varů. Zde zůstal rok, během kterého začal být činný jako architekt. Poté se roku 1874 přesunul do Prahy a zde navštěvoval přednášky klasické archeologie profesora Otto von Benndorfa. V roce 1875 se stal na německém oddělení architektury pražské polytechniky asistentem Josefa Zítka, kterého si velice vážil, což dokládá i jeho životopis dnes uložený ve Státním historickém archivu Lotyšska. Na tomto oddělení pak sám později přednášel dějiny umění, převážně renesance. Mezi lety 1880 a 1881 podnikl studijní cestu do Itálie, na Sicílii a do Belgie. Tato cesta měla zásadní dopad na jeho další práci, jelikož odvozoval své návrhy převážně z klasických stylů a staveb a mnoho svých vzorů poznal právě v Itálii. Bližší informace o Kochových cestách nejsou známé. Jeho pozdější projekty nicméně prozrazují, že pravděpodobně navštívil Benátky. Po svém návratu dostal v roce 1883 profesuru na pražské polytechnice.¹⁵

Během svého působení v Praze byl Johann Koch aktivním členem Německé polytechnické asociace a přispíval též často do jejího časopisu. V roce 1879 byl také spolu s kolegy Josefem Benischkem, Franzem Fischerem, Stephanem Traglem a Fridrichem Benediktem jmenován členem technické komise této asociace.¹⁶ V Čechách se Johann Koch účastnil mnoha architektonických soutěží, jeho realizovaných prací je zde však pomálu. Kocho-

¹² Goller, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů* (pozn. 3), s. 4.

¹³ Latvijas Valsts vēstures arhivs, Acta des Verwaltungsrathes der polytechnischen Schule zu Riga, Johann Koch 1884–1910, s. 3–4.

¹⁴ Adolf Siegl, Univ. Professor Dr. Alois von Brinz Sueviae München, Frankoniae Prag und seine Prager Lehrtätigkeit, *Einst und Jetzt* XXIX, 1884, s. 183.

¹⁵ Latvijas Valsts vēstures arhivs (pozn. 13), s. 3.

¹⁶ Geschäftsbericht über das eilfte Vereinsjahr 1879–1880, *Technische Blätter* XII, 1880, s. 111.

vou úplně první stavbou se stal novorenesanční činžovní dům čp. 803 v Zahradní ulici v Karlových Varech, zbudovaný krátce po jeho návratu z Vídně.

Jak jsem už naznačila, s architektky Gollerem a Traglem Kocha spojují práce pro seve-ročeská a východočeská panství Morzinů a jejich příbuzných. V roce 1878 pracoval Koch pro hraběnkou Aloisii Czernin-Morzinovou na úpravě Dolního zámku v Benešově nad Ploučnicí.¹⁷ Zámek se měl stát svatebním darem pro hraběncina syna Rudolfa Czernin-Morzina a jeho nastávající manželku Emmu Orsini-Rosenberg a za tímto účelem se měl přizpůsobit dobovému komfortu. Johann Koch zde měl na starosti rekonstrukci starší části areálu a také výstavbu nového Czernin-Morzinského paláce s přílehlou bránou zdobenou aliančním erbem Czernin-Morzinů a Orsini-Rosenbergů.¹⁸ Ve svých návrzích varíroval prvky ze zdejších starších budov ve stylu saské renesance a činil to s takovým úspěchem, že se jeho přístavby jeví jako integrální části staršího areálu. Jediné prvky, které se v minulosti dočkaly kritiky za údajný vliv soudobých trendů, jsou dvě nové schodišťové věže, respektive jejich okna zkosená souběžně s úhlem schodiště. Při srovnání s dalšími renesančními stavbami v oblasti, jako je například hrad v Úštěku, nicméně vychází najevo, že typ schodišťové věže se zkosenými okny byl opravdu prvkem v saské renesanci užívaným.

Hraběnka Czernin-Morzinová byla s Kochovou prací tak spokojená, že jeho služby doporučila svému otci, hraběti Rudolfu Morzinovi.¹⁹ Ještě téhož roku pak Johann Koch na žádost hraběte Morzina navštívil jeho sídlo ve Vrchlabí a po boku architekta Antonína Gollera pracoval na rozsáhlé přestavbě zdejšího zámeckého areálu. Zatímco Goller se zabýval samotným zámkem, Koch pracoval na dalších budovách v areálu, jmenovitě na domku zahradníka, vrátnici a pařníku, později strženém a nahrazeném novou stavbou. Vesměš jde o realizace navazující stylově na starší novogotické budovy zámeckých stájí. Od nich se však odlišuje drobná novorenesanční budova vrátnice, na níž je už patrná Kochova inklinace k italské architektuře.

Mnohé z Kochových početných prací zůstaly pouze v rovině návrhu. Patří k nim novorenesanční návrh pražské Strakovy akademie, který architekt vytvořil roku 1882 s kolegou z Německé polytechnické asociace Gustavem Wiedermannem,²⁰ soutěžní návrh vřídelní kolonády v Karlových Varech z roku 1876 nebo návrh lázeňského komplexu Slaník v Rumunsku, odměněný první cenou.²¹ Pravděpodobně nejvýznamnějším z těchto velkých projektů se stal návrh Muzea království českého z roku 1884, podaný pod heslem „*Fortuna in concordia*“. Koch za něj získal třetí cenu.²² Vedle toho byl Koch častým porotcem jiných architektonických soutěží, a to i jako člen technické komise Německé polytechnické asociace.²³

Roku 1884 začal polytechnický institut v Rize hledat osobu, která by nastoupila na místo profesora architektury. Jeho řediteli, Johannu Georgovi Gustavu Kieseritzkemu, byl spolu s jinými evropskými architektky doporučen Johann Koch. Kromě něho se o profesuru v Rize ucházeli Ludwig Neher z Frankfurtu nad Mohanem, firemní společnosti

¹⁷ Latvijās Valsts vēstures arhīvs (pozn. 13), s. 5–6.

¹⁸ Věra Vostřelová, *Cizí dům? Architektura českých Němců 1848–1891*, Praha 2015, s. 77.

¹⁹ Latvijās Valsts vēstures arhīvs (pozn. 13), 5–6.

²⁰ Die Landes-Exercitien-Anstalt in Prag, *Technische Blätter* XIV, 1882, s. 88–89.

²¹ Professor Johann Koch, *Illustrierte Beilage der Rigaschen Rundschau*, č. 11, 1. 11. 1905, s. 87.

²² Vostřelová, *Cizí dům?* (pozn. 18), s. 83.

²³ Geschäftsbericht über das eilfte Vereinsjahr 1879–1880 (pozn. 16), s. 111.

Alfred Friedrich Bluntchli a Karl Jonas Mylius z Curychu nebo Friedrich von Thiersch z Mnichova. Vybrán byl Koch, jmenovaný 22. února 1884 profesorem.²⁴ Na jeho úspěchu se mohl podílet i fakt, že zde nedlouho předtím vstoupil ve známost se svým soutěžním návrhem dnešního Lotyšského národního muzea, oceněným třetím místem.²⁵ Tři roky po svém příchodu do Rigy, v roce 1887, pak Koch převzal po zesnulém Gustavu Ferdinandovi Alexandru Hilbigovi post děkana, na kterém působil do roku 1905.²⁶

Po svém odchodu z Rakousko-Uherska do ruského impéria, ve kterém se Riga v té době nacházela, Johann Koch nejenže hrál klíčovou roli ve vzdělávání nové generace architektů, ale byl rovněž velmi plodný ve vlastní architektonické činnosti soustředěné vesměs přímo v Rize. Často spolupracoval se svými bývalými studenty, kteří prováděli stavby podle jeho návrhů.

V letech 1886–1889 tak Koch se svými studenty zbudoval banku Lotyšské šlechtické kreditní asociace na bulváru Krišjāna Valdemāra 1b v Rize, dnešní sídlo Lotyšské národní banky.²⁷ Navrhl ji ve stylu italské novorenesance; zaznamenáme u ní vliv benátských staveb Jacopa Sansovina, jmenovitě Biblioteky Marciany a paláce Corner della Ca' Grandà. Trojkřídlá třípodlažní stavba ve tvaru U se začlenila do blokové zástavby tak, že dvě z jejích průčelí se obracejí do ulice. Parter zdobí bosáž. Okna ve druhém podlaží rámuje iónské polosloupky vynášející výraznou římsu a stejný princip se opakuje i v podlaží následujícím, jen hmotné polosloupky tu nahradily lehčí iónské pilastry. Fasády dále zdobí početné štukové erby šlechtických objednavatelů stavby.

V letech 1888–1891 Johann Koch postavil v novogotickém stylu evangelický kostel v Torņakalns,²⁸ jednodlní stavbu s transeptem, polygonálním presbytářem a výraznou vstupní věží. Široký chrámový prostor architekt zastropil lehkou konstrukcí otevřeného krovu, to mu zevně umožnilo použít poměrně subtilní opěráky a uvnitř dosáhnout dojmu otevřenosti, v protestantských kostelech žádaného. Neomítané cihly exteriéru navazují na tradici místní pobaltské architektury.

Další stavba, vila bankéře Paula Alexandra Schwarze na ulici Esplanade ve Skolas 1 v Rize, dnes sídlo Lotyšského červeného kříže, byla postavena mezi lety 1889 a 1891. Koch ji opět navrhl ve svém typickém stylu italské novorenesance. V dekoru stavby jsou již na první pohled patrné četné podobnosti se starší budovou Lotyšské šlechtické kreditní asociace a obě budovy spojuje společný vzor, již zmíněná Biblioteca Marciana. Osu vily vyznačuje vysoký rizalit, který má ve druhém podlaží otevřenou lodžii s kazetovanými stropy poukazujícími na piano nobile. Fasády bohatě člení rastr říms a bosovaných pilastrů. V dekoru se uvnitř i zevně na mnoha místech uplatnil erb rodiny objednavatele Alexandra Schwarze.

Kochovým dalším důležitým projektem, opět ve stylu italské renesance, byla stavba nové budovy fakulty biologie pro polytechnický institut v Rize na bulváru Kronvalda 4, dokončená roku 1901. V členění hmot budova navazuje na hlavní průčelí budovy polytechnického institutu v Zürichu od Gottfrieda Sempera. Nároží akcentují pavilony, důraz

²⁴ Latvijas Valsts vēstures arhīvs (pozn. 13), s. 3, 24, 59.

²⁵ Professor Johann Koch (pozn. 21), s. 87.

²⁶ Uģis Bratuškins, Sandra Treija, *Epoch and School: Beginnings of Architectural Education at the Riga Polytechnic*, *Architecture and Urban Planning* XV, 2019, s. 77.

²⁷ 27 Professor Johann Koch (pozn. 21), s. 87.

²⁸ *Ibidem*, s. 87.

však Koch položil na zvýšený střed stavby, opět podle Semperova vzoru. Paralely bychom mohli nalézt i v dekoru fasád, které jsou však u Kocho méně zdobné a plastické. Rozložení hmot bohužel později změnila nástavba čtvrtého patra, která výšku středního rizalitu zarovnal s ostatními částmi budovy.

Roku 1901 byl dokončen římskokatolický kostel sv. Alberta, na kterém s Kochem jako stavitel spolupracoval jeho bývalý žák Wilhelm Ludwig Nikolaj Bokslaff. Jde o klasicistní trojlodní baziliku s dvojevěžím završeným barokními cibulovými střechami. Koch se v jejím návrhu inspiroval benátskými díly Andrey Palladia; bílým interiérem kostela Il Redentore, který staví do centra pozornosti architekturu samotnou, kostelem San Francesco della Vigna, jemuž se podobá fasáda Kochovy baziliky, nikoliv ovšem její vstupní dvojevěží. Stěny tu po celém obvodu hlavní lodi člení iónské pilastry vynášející masivní římsu. Na ni dosedá valená klenba s lunetami, na rozdíl od Palladia oddělenými pasy.

Odchod z Prahy pro Johanna Kocho neznamenal zprerhání kontaktů s rodnou zemí, právě naopak. Architekt zůstal v kontaktu s početnými kolegy a byl aktivní i ve zdejších společenských záležitostech. Z Rigy například navrhl sokl pomníku dr. Galla Hochbergera v Karlových Varech, odhaleného roku 1890, a toho samého roku se stal členem Společnosti pro podporu německé vědy, umění a literatury v Čechách.²⁹ Na základě některých plánů ze sbírek Národního technického muzea v Praze se lze rovněž domnívat, že Koch konzultoval své návrhy na úpravy sídla šlechtické rodiny Transehe v lotyšském Neu Schwanenbergu s architektem Josefem Schulzem.

Roku 1891 se Johann Koch oženil s Theresou Marií Augustovou, se kterou měl později čtyři syny, Johanna Paula Teodora, Nikolaje Franze Karla, Kurta Wenceslava Victora a Egona. Ruský car Alexandr III. mu udělil šlechtický titul a několik vyznamenání, například Řád sv. Stanislava druhé a třetí třídy, Řád sv. Anny třetí třídy a stříbrnou medaili cara Alexandra III.

Léta práce Johanna Kocho na Polytechnickém institutu v Rize skončila roku 1905, kdy kvůli dlouhodobým zdravotním problémům odešel do penze. Následně se s rodinou vrátil do svého rodného kraje a usadil se v Karlových Varech,³⁰ kde o deset let později, 12. března 1915, zemřel na chronický zánět ledvin.

Stephan Tragl (1845–1891)

Architekt Stephan Tragl se narodil 17. října 1845 v Boru u Tachova jako syn měšťana Josefa Tragla. Tam také stojí první jemu připisovaná realizace, a to novogotická přestavba někdejšího zdejšího špitálu. Po střední škole v Domažlicích³¹ absolvoval Tragl studia na pražské polytechnice, kterou dokončil roku 1868, a vystřídal pak Josefa Schulze na místě asistenta německé katedry architektury.³² O rok později v Praze vstoupil do nedávno předtím založeného Německého polytechnického spolku.³³ Není známo, zda podnikl nějaké studijní cesty. Tragl sídlil a pracoval v Praze na Smíchově, v nájemném domě čp. 747

²⁹ Vostřelová, *Cizí dům?* (pozn. 18), s. 85.

³⁰ Latvijās Valsts vēstures arhīvs (pozn. 13), s. 24.

³¹ Vostřelová, *Cizí dům?* (pozn. 18), s. 115, 127.

³² Vlček *Encyklopedie architektů* (pozn. 6), s. 668.

³³ Vostřelová, *Cizí dům?* (pozn. 18), s. 115, 127.

na Janáčkově nábřeží.³⁴ Byl zaměstnán na železničních stavbách v Čechách³⁵ a později vedl úspěšnou architektonickou kancelář pod názvem *Atelier Tragl*, v níž působil pozdější stavební rada Plzně Josef Farkač jako projektant,³⁶ stavitel pražských činžovních domů Vincenc Müller jako stavbyvedoucí³⁷ a dále například architekt Josef Alexandr.³⁸

Dílo Stephana Tragla můžeme označit za stylově rozmanité. Početný soubor svých sakrálních staveb navrhl v novorománském a novogotickém stylu, které byly pro tento účel populární, zatímco převažujícím stylem u jeho obytných a veřejných budov se stala italská novorenesance. Nebránil se však ani stavbám s novobarokními a novorokokními prvky. Je možné, a dokonce se dá i předpokládat, že Traglovy realizace byly početnější než ty, které tento článek uvádí. Na rozdíl od obou předešlých architektů však k tvorbě Stephana Tragla dosud nebyl objeven žádný dokument komplexně mapující jeho tvorbu.

K Traglovým raným dílům patří novorokoková vila Raczyński. Architekt ji vystavěl v letech 1875–1877 pro polského šlechtice Karla Eduarda Natecze Raczyńskiego v rakouském Bregenzu na březích Bodamského jezera.³⁹ Tato dvoupodlažní vila ve francouzském stylu je solitérním objektem na obdélníkovém půdorysu. V přízemí má fasády bosované, v druhém podlaží členěné štukovými rámci a celkově poměrně plastické. Zdobné suprafenestry druhého podlaží prozrazují přítomnost piana nobile, hlavní průčelí akcentuje mělký rizalit se zdobným atikovým štítem. Obytná střecha stavby je po francouzském způsobu vysoká, má výrazné vikýře s oválnými okénky. Interiéry jsou laděny do stylu Ludvíka XV. Dlouhou hospodářskou budovu za vilou Tragl rovněž navrhl ve francouzském stylu, zdobil ji však střídměji.

Dalším Traglovým významným počinem, tentokrát ve stylu italské renesance, byla budova Německého dívčího lycea v Praze na Novém Městě, otevřená roku 1877.⁴⁰ Dnes již zaniká třípodlažní stavba stávala na nároží ulic Charvátova a Vladislavova.⁴¹ Její architekturu inspirovaly římské renesanční paláce. Přízemí zdobila pásová bosáž a podlaží nad ní pásová rustika. Vstup uprostřed obou uličních průčelí rámovala edikula. Okna druhého podlaží Tragl opatřil trojúhelnými frontony, třetí podlaží dostalo přímé nadokenní římsy.

Mezi významná Traglova díla v neorenesančním stylu rovněž patří dům pražského tělocvičného spolku Turnverein v Opletalově ulici z roku 1881.⁴² Stavbu provedl stavitel Josef Blecha. Původně šlo o čtyřpodlažní řadový dům, zvýšený později na pětipodlažní.⁴³

³⁴ Mitglieder-Verzeichnis des Deutschen polytechnischen Vereines in Böhmen, *Technische Blätter* XII, 1880, s. 257.

³⁵ Vostřelová, *Cizí dům?* (pozn. 18), s. 115, 127.

³⁶ Josef Farkač, *Národní listy* LXV, 1925, č. 337, s. 4.

³⁷ Architekt Vincenc Müller, stavitel v Praze, *Stavitelské listy – Věstník společenstva stavitelů pro obvod obchodní a živnostenské komory v Praze* VI, 1910, č. 14, s. 171.

³⁸ Úmrtí, *Národní listy* XXX, 1890, č. 255, s. 2.

³⁹ Georg Dehio, Dehio Vorarlberg, *Die Kunstdenkmäler Österreichs*, Wien 1983, s. 76–77.

⁴⁰ Sterbefall, Architekt Tragl, *Montags-Revue aus Böhmen*, č. 18, 4. 5. 1891, s. 5.

⁴¹ Archiv hlavního města Prahy, 157–Sbirka fotografií, http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/PaginatorResult.action?_sourcePage=_i7o6igf33kqtAgjkyTAV6Tz6jNdKWdjTL0c-CBhFQ1iDjx-AULiZTiXyH61kTQj9Kr0STaZuTe6_wp_7cUwEGnct5vh_HyUelMs0MqyNa0%3D&row=3

⁴² Vlček, *Encyklopedie architektů* (pozn. 6), s. 668. – Zdeněk Míka, *Sporty a sportoviště: Počátky tělesné výchovy a sportu v Praze*, Praha 2011, s. 74. – Rostislav Švácha (ed.), *Naprej: Česká sportovní architektura 1567–2012*, Praha 2012, s. 50.

⁴³ Růžena Batková a kol., *Umělecké památky Prahy: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, Praha 1998, s. 661.

U sálu pro tělocvik, vestavěného do vnitrobloku, použil Tragl typ trojlovní baziliky s příslušným horním osvětlením.

Po schválení plánů vídeňskou Ústřední komisí pro ochranu památek provedl Traglův ateliér v letech 1881–1883 obnovu kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě. Opravil při tom konstrukci kostela a zregotizoval jeho interiér, což se spojilo s odstraněním velké části barokního mobiliáře.⁴⁴ Ačkoli jde o jeho první známou realizaci v oblasti církevní architektury, v knize *Geschichte der königl. Stadt Brüx bis zum Jahre 1788* je Tragl uváděn jako architekt zběhlý v budování kostelů. Může se to týkat jeho pozdějších staveb, ale mohlo by to i odkazovat na jeho dosud neznámé starší realizace.

V rodném Boru u Tachova Tragl v polovině osmdesátých let navrhl novorenesanční budovu obecné školy, s lunetovou římsou a etažovými štíty, a také budovu dívčí obecné školy milosrdných sester ve stylu novogotiky,⁴⁵ s vysokými štíty stupňovitými. V obou případech jde o solitérní stavby. Další Traglovou stavbou z té doby je novobarokní řadový dům v ulici Hyberské čp. 1011⁴⁶ z roku 1888, jehož stavebníkem byl Franz Preidl a provádějícím stavitelem Josef Blecha, stejně jako u budovy Turnvereinu. Střed sedmiosé fasády tu zdobí pilastry, hermovky a představené sloupy, vysokou štítovou nástavbu člení termální okno.⁴⁷ V Praze architekt ještě roku 1889 postavil drobný novogotický domek v Klimentské ulici čp. 1245, kromě jiných starších úprav bytových domů.⁴⁸

V letech 1889–1890 byl dle Traglova návrhu zbudován Německý spolkový dům v Terezíně,⁴⁹ dnes Kulturní dům Terezín. Tato reprezentativní novorenesanční stavba v nárožní poloze se svým hlavním průčelím obrací k náměstí. Toto průčelí je asymetrické, člení je v druhém podlaží pětice velkých oken, propisuje se do něj totiž velký společenský sál s bohatou a dodnes dochovanou štukovou výzdobou.⁵⁰

Po vítězství v soutěži byla dle Traglova návrhu v letech 1889–1891 vystavěna pod vedením stavitele Hellmana pro místní židovskou obec novorománská synagoga ve Dvoře Králové. Jak dokládá dochovaná korespondence, představitelé obce byli s Traglem v úzkém kontaktu a jejich názory a připomínky ovlivnily vnitřní i vnější podobu stavby,⁵¹ na které se za svého působení v Traglově ateliéru podílel i Josef Farkač.⁵² Synagoga, stržená v šedesátých letech minulého století, měla půdorys řeckého kříže, vysoký polygonální tambur nad křížením členila sdružená okna. Fasády zdobily lizény a obloučkový vlys. Drobnou předsíň osvětlovalo vitrážové okno. Zajímavým detailem byly sloupky vložené do mírně vpadlých nároží stavby. Ačkoli šlo o zdařilou stavbu v novorománském stylu, spíše než k typu synagogy měla blíže k pravoslavnému kostelu.

⁴⁴ Cori Nepomuk, Siegel Xavier, von Hochstetter Ferdinand, *Geschichte der königl. Stadt Brüx bis zum Jahre 1788*, Brix [Most] 1889, s. 437.

⁴⁵ Vostřelová, *Cizí dům?* (pozn. 18), s. 127.

⁴⁶ Vlček, *Encyklopedie architektů* (pozn. 6), s. 668.

⁴⁷ Baťková, *Umělecké památky Prahy* (pozn. 43), s. 533.

⁴⁸ Například pro klasicistní dům čp. 1284 v Opletalově ulici navrhl v roce 1883 neorenesanční fasádu. Srov. Baťková *Umělecké památky Prahy* (pozn. 43), s. 605, 613.

⁴⁹ Vostřelová, *Cizí dům?* (pozn. 18), s. 127.

⁵⁰ Památkový katalog č. 1389486963: Společenský dům, <https://www.pamatkovykatalog.cz/spolecensky-dum-18264712>.

⁵¹ Sabina Kubizňáková, *Židovská náboženská obec ve Dvoře Králové nad Labem a její správa (1862–1946)*, nepublikovaná diplomová práce, Ústav pomocných věd historických a archivnictví FF MU, Brno 2017, s. 35–37.

⁵² Ing. Josef Farkač, vrchní stavební rada města Plzně, mrtev, *Český deník* č. 278, 9. 10. 1930, s. 2.

Traglovým dílem je rovněž prvotní fáze smíchovského parku Na Skalce, budovaného pro veřejnost Eduardem rytířem Daubkem pod původním názvem Park princezny Alžběty. Předcházely tomu rozsáhlé terénní úpravy, v nejnižším bodě parku vznikl rybník, nad něj architekt umístil litinový vyhlídkový pavilon. Květiny, trávník, 5 400 stromů a 4 400 keřů zavlažovala síť vodovodního potrubí.⁵³ Kvůli předčasné smrti nemohl Tragl projekt dokončit, takže pak na něm pracovali i jiní autoři.

Obraťme se však k Traglovým projektům pro Vrchlabí. Od druhé poloviny osmdesátých let tam architekt navrhl nejméně tři stavby. Nejprve vyhrál soutěž na stavbu nového děkanského chrámu sv. Vavřince, který provedl v novogotickém stylu. Jak vyplývá z plánové dokumentace,⁵⁴ zachované v archivu Krkonošského muzea ve Vrchlabí, i z dobových zpráv, na kostele se podíleli všichni známí zaměstnanci Traglovy kanceláře. Josef Farkač a Josef Alexandr jako projektanti přispěli k finální podobě stavby a Vincenc Müller jako stavební dozor zase k její realizaci v letech 1886–1889. Jde o trojlodní pseudohalu s transeptem, odsazeným polygonálním šestibokým presbytářem a s šedesát metrů vysokou předsazenou věží ve vstupním průčelí. Konstrukci stabilizuje množstvím mohutných opěrných pilířů, které v exteriéru výrazně dotvářejí podobu kostela. Zajímavým detailem stavby je kamenné zábradlí umístěné v exteriéru nad oratoří. Patří mezi návrhy Josefa Alexandra a bylo zřejmě ve svém základu inspirováno českou barokní gotikou. Dochoval se i Alexandrův návrh fasády oratoře se sakristií, který počítal s velmi rozměrnými kružbovými okny a nedočkal se provedení, protože jeho realizace byla z konstrukčního hlediska nemožná.

V letech 1887 až 1891 dále Tragl navrhl pro majitelku vrchlabského panství, hraběnku Aloisii Czernin-Morzinovou, novou hraběcí hrobku, na jejímž projektu s ním stejně jako na kostele spolupracoval Josef Farkač. Spodní část dvoupodlažní stavby tvoří krypta, vlastní kapli nad ní zpřístupňuje dvouramenné reprezentativní schodiště. Podobně jako kostel sv. Vavřince je podepírají i tuto stavbu v nárožích a mezi okny hmotné opěráky se stříškami.

Morzinská pohřební kaple ve Vrchlabí tvoří součást větší skupiny Traglových drobnějších sakrálních staveb. Řadí se k nim dále novorománská kaple sv. Anny ve Stružné na Karlovarsku, objednaná hraběnkou Annou Nosticovou a postavená podle plánů vypracovaných Josefem Alexandrem v roce 1884.⁵⁵ Další takovou stavbou se stala hrobka s kaplí sv. Jana Křtitele ve Všenorech, zbudovaná v letech 1889–1890 pro Františku Nolčovou⁵⁶ a téměř naprosto shodná s kaplí ve Stružné. Další podobnou dvojici Traglových sakrálních výkonů tvoří hrobka Leitenbergerů v Josefově Dole⁵⁷ a s ní až na drobnosti shodná Riedlova hrobka v Desné.

U této vcelku homogenní skupiny staveb je možno sledovat mnoho společných znaků. Až na větší a honosnější vrchlabskou hrobku jsou obdobných rozměrů, mají stejnou základní dispozici, a to jednolodní, většinou s neodsazeným presbytářem. Štít nad vstu-

⁵³ Smichower Stadtpark, *Prager Abendblatt*, č. 271, 28. 11. 1893, s. 3–4.

⁵⁴ Krkonošské muzeum Vrchlabí, sbírka plánů, složka č. 47, Nový děkanský kostel 1883, 1886–1887, 1926.

⁵⁵ Dopis: Z Kysiblu Puchštyňa, *Blahověst: Katolický týdeník pro Čechy, Morawany, Slowáky a Slezany* č. 20, 15. 7. 1884, s. 318.

⁵⁶ Alena Sahánková, Máme ve Všenorech nádhernou památku – kapli sv. Jana Křtitele, *Všenorský zpravodaj*, září 2018, č. 3, s. 5.

⁵⁷ Sterbefall, Architekt Tragl (pozn. 40), s. 5.

pem zdobí rozeta, vstupní portál má plastické orámování, někdy přecházející v drobný portikus. Ovšem pouze hrobka Leitenbergerů v Josefově Dole opakuje motiv vrchlabské dvoupodlažní kryptové kaple.

Třetí vrchlabskou stavbou, jejíž objednatelkou byla rovněž hraběnka Aloisie Czernin-Morzinová, se stal v letech 1890 až 1891 zbudovaný chorobinec s názvem Špitál Pavla Morzina a Ernestiny hraběnky Morzinové, dnes Dům dětí a mládeže Pelíšek. Šlo o obdélný dvoupodlažní objekt ve stylu italské novorenesance se sedlovou střechou, který již zcela ztratil původní zdobné prvky fasád i interiérů. Pro Aloisii Czernin-Morzinovou Tragl ve Vrchlabí navrhl ještě přestavbu hraběcího pivovaru⁵⁸ kombinující prvky převážující novogotiky s novorenesancí, jeho projekt však nebyl realizován.

Řadu projektů zhotovila Traglova kancelář i pro Františka Ringhofferera, a to jak pro pozemky v Praze na Smíchově, tak i na panstvích Kamenice a Štířín.⁵⁹ Převážně to byly menší stavební úpravy, například přestavba skupinového komína v podkroví zámku Kamenice.⁶⁰ Někdy však šlo i o větší projekty. V roce 1889⁶¹ byla podle Traglova návrhu z původních tří hal na deset rozšířena vagonka na Smíchově, k čemuž se připojily nové budovy kovárny a truhlárny.

Tragl dále roku 1888 navrhl hudební pavilon pro zahradu spolkového domu Německého kasína⁶² a v roce 1891 zrestauroval budovu plzeňského pivovaru čp. 35.⁶³ Roku 1879 se stal v Německém polytechnickém spolku s architektky Kochem, Benischkem, Fischerem a Benediktem členem výboru pro technické záležitosti. Přijal rovněž členství v početných výborech stavebních, například ve výboru Německého divadla v Praze, výboru pro soubor nových nájemních domů v Hyberské ulici, navržený Josefem Benischkem,⁶⁴ nebo výboru Zemské jubilejní výstavy v Praze 1891,⁶⁵ pro niž navrhl i pavilon s restaurací Plzeňského akciového pivovaru.⁶⁶ Traglův dohled na úspěšnou realizaci pražského Německého divadla byl v jeho době považován za jeho největší odkaz. Nikdy se neoženil a 1. května 1891 předčasně zemřel na tuberkulózu ve věku 46 let.⁶⁷

Závěr

Tvorba tří architektů spojených prací pro severočeskou a vrchlabskou šlechtu se od sebe velmi odlišuje. U Antonína Gollera je to dáno i jeho příslušností ke starší generaci než té, do jaké patřili Johann Koch a Stephan Tragl. Navíc šlo u něj spíše o zakázky

⁵⁸ Krkonošské muzeum Vrchlabí, sbírka plánů, složka č. 29, Morzinský pivovar s příslušenstvím 2/2 19. stol. do 1894.

⁵⁹ Ing. Josef Farkač (pozn. 52), s. 2.

⁶⁰ Milan Hlavačka – Miloš Hořejš a kol., *Fenomén Ringhoffer: rodina, podnikání, politika*, Praha 2019, s. 482.

⁶¹ Sběrka map a plánů Národního archivu, Plány k rozšíření a adaptaci fy Ringhoffer v Praze na Smíchově, inv. číslo 1405.

⁶² Vostřelová, *Cizí dům?* (pozn. 18), s. 127.

⁶³ Josef Vilímek, *Vilímek's Führer durch Prag und die Ausstellung*, Praha 1891, s. 203.

⁶⁴ Wochenversammlung am 30. Jänner, Geschäftsbericht. über das eilfte Vereinjahr 1879–1880, *Technische Blätter* XII, 1880, s. 58, 111.

⁶⁵ *Jubilejní výstava zemská království Českého* 1891, Praha 1894, s. 48.

⁶⁶ Vilímek, *Vilímek's Führer* (pozn. 62), s. 58–59.

⁶⁷ Sterbefall, Architekt Tragl (pozn. 40), s. 5.

drobnějšího charakteru a jeho dílo se tak skládá povětšinou z menších realizací a nepříliš významných přestaveb.

Zbylí dva architekti, oba autoři významných staveb, již spadají do jedné generace. Johann Koch, působící jako univerzitní profesor v Rize, realizoval menší množství úloh, ovšem o to prestižnějších. Tragl byl naproti tomu autorem četných, ve srovnání s Kochem však menších realizací, na kterých se často podíleli i zaměstnanci jeho firmy. Co se užitých stylových prostředků týče, Koch patřil ke stoupencům čisté neorenesance a vkládal do jejího tvarosloví citace z italských renesančních staveb, zatímco Traglovo dílo se zdá být flexibilnější, architekt často pracoval i s novogotikou a dalšími styly. Skupina sakrálních staveb, které Tragl zbudoval v novogotickém a novorománském stylu, patří k vrcholným momentům jeho tvorby.

SUMMARY

Antonín Goller, Stephan Tragl, Johann Koch: Lesser known architects in the service of North and East Bohemia's nobility in the second half of the 19th century

Architects Antonín Goller (1833–1880), Stephan Tragl (1845–1891), and Johann Koch (1850–1915) were connected by their employment by the nobility of North Bohemia and especially of Vrchlabí. Antonín Goller was a representative of a generation previous to the other two. He studied at the polytechnic in Prague and, in his early years, acquired experience working in Austria. The main body of his work was primarily minor castle conversions such as in Červené Pečky, Trmice, or Vrchlabí using many different styles. The next architect, Johann Koch, also studied at the polytechnic in Prague and then continued his studies in Munich and Vienna. His career can be divided into two major parts, before and after his leaving for Riga, where in 1884, he got a professorship at the local polytechnic. In Bohemia, he worked on one residential house and conversion of two castle compounds, in Vrchlabí and Benešov nad Ploučnicí. Then, in Riga, he got many opportunities to design important public buildings such as the bank of the Credit Union of Livonian Gentry, the building of the faculty of Biology of Riga Polytechnical Institute, or St. Albert's church. The preferred style of his works was Italian neo-Renaissance with quotations from essential Renaissance buildings of the Veneto region. Stephan Tragl studied at Prague polytechnic as well. He started a successful architectural firm in Smíchov and was the author of numerous projects, one of the main highlights among which is a group of sacral buildings, designed in the neo-Gothic and neo-Romanesque styles, such as chapels in Stružná, Josefův Důl, Vrchlabí or Všenory. He also built many residential houses and public buildings in varying styles, such as the hall of Prague Turnverein, the German lycée for girls in Prague, and more.

VÝBĚR Z LITERATURY

Mitglieder-Verzeichnis des Deutschen polytechnischen Vereines in Böhmen, *Technische Blätter* XII, 1880, s. 257

Jubilejní výstava zemská království Českého 1891, Praha 1894

Josef Vilímek, *Vilímek's Führer durch Prag und die Ausstellung*, Praha 1891, s. 203

Professor Johann Koch, *Illustrierte Beilage der Rigaschen Rundschau*, č. 11, 1. 11. 1905, s. 87

Ing. Josef Farkač, vrchní stavební rada města Plzně, mrtev, *Český deník* č. 278, 9. 10. 1930, s. 2

Růžena Bařková a kol., *Umělecké památky Prahy: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, Praha 1998

Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 201

Věra Vostřelová, *Cizí dům? Architektura českých Němců 1848–1891*, Praha 2015, s. 77

Sabina Kubizňáková, *Židovská náboženská obec ve Dvoře Králové nad Labem a její správa (1862–1946)*,
nepublikovaná diplomová práce, Ústav pomocných věd historických a archivnictví FF MU, Brno 2017

Uģis Bratuškīns, Sandra Treija, *Epoch and School: Beginnings of Architectural Education at the Riga Polytechnic*, *Architecture and Urban Planning* XV, 2019

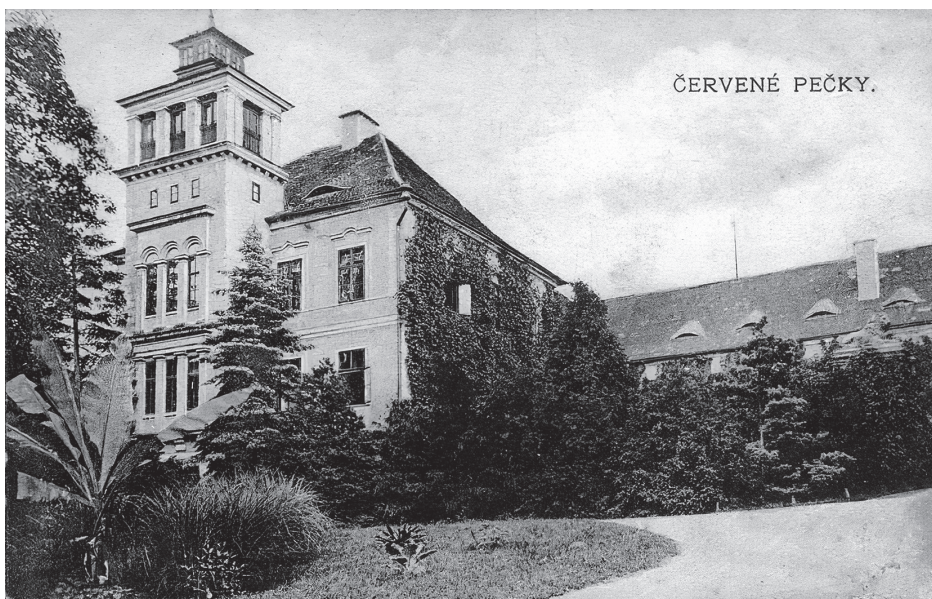
Milan Hlavačka – Miloš Hořejš a kol., *Fenomén Ringhoffer: rodina, podnikání, politika*, Praha 2019



Obrázek 1. Antonín Goller (vlevo) a Bohuslav Schnirch. Snímek anonymního fotografa z roku 1867. Archiv RNDr. Jiřího Payna



Obrázek 2. Johann Koch. Nedatovaný fotografický portrét z archivu asociace Corps Suevia, München



Obrázek 3. Antonín Goller, věž zámku Červené Pečky, 1860. Dobová pohlednice [online], https://www.hrady-zrceniny.cz/s_cervene_pecky.htm



Obrázek 4. Antonín Goller, Kyklopská stáj v areálu zámku ve Vrchlabí, po 1864. Foto: autorka



Obrázek 5. Johann Koch, Czernin-Morzinický palác v areálu Dolního zámku v Benešově nad Ploučnicí, po 1878. Foto: autorka



Obrázek 6. Johann Koch, budova fakulty biologie polytechnického institutu v Rize, do 1901. Dobová pohlednice [online], Nacionālā bibliotēka, Zuduši Latvija, <https://dom.lndb.lv/data/obj/56378.html>



Obrázek 7. Stephan Tragl, synagoga ve Dvoře Králové, 1889–1891. Dobová pohlednice [online], <http://znicenekostely.cz/?load=detail&id=17024>



Obrázek 8. Stephan Tragl, Czernin-Morzinská hrobka ve Vrchlabí, 1887–1891. Foto: autorka

SCÉNOGRAFIE V POČÁTCÍCH DIVADLA D¹

PAVLÍNA VOJTOVÁ

Ústav pro dějiny umění FFUK; vojtova.pavlina@seznam.cz

ABSTRACT

Scenography in the beginnings of Divadlo D

The study is focused on work and cooperation of five young stage designers/architects with director E. F. Burian in the avant-garde theatre of Divadlo D in its beginnings in early 1930s, namely César Grimmich, Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Karel Poličanský, and Josef Raban, and then mainly the trio KNR. The main part depends on presentation their working methods and themes, which reflect new techniques of visual art, focused on light experiments, photography, film and raw materials. Their methods are also confronted with work and experiments of László Moholy-Nagy.

Keywords: E. F. Burian – Divadlo D – the thirties of 20th century – László Moholy-Nagy – Karel Teige – Zdeněk Rossmann – Jiří Novotný – Miroslav Kouřil – Josef Raban – theatre – scenography – photography – film

Dosavadní literatura mluví o scénografii divadla D 34 především ve spojitosti s Emilem Františkem Burianem a jako další osobnost vyzdvihuje scénografa Miroslava Kouřila. Burian i Kouřil také společně dospěli do takzvané vrcholné fáze působení D 34. Ta je spojována s vynálezem theatergraphu, který umožňoval současně přední i zadní projekci na průhledná tylová plátna a zároveň živou hereckou akci.

Cílem mé práce není snaha zpochybnit Burianův význam ve vývoji divadelní scénografie. E. F. Burian byl velkou osobností a mezi jeho přednosti patřilo poetické propojování všech složek. Velkou roli zde hrálo především světlo ve všech jeho moderních podobách, jak o tom píše Bořivoj Srba v obsáhlé publikaci Řečí světla.

V této práci se pokusím dát větší důraz na přechodnou fázi začátku třicátých let, na spolupráci s trojicí mladých scénografů/architektů, známou pod zkratkou KNR – Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Josef Raban. Pod touto zkratkou je uváděl i *Program D 34*. Pro účely mého výzkumu jsem vzala tuto zkratku symbolicky a nebudu se zde snažit odlišit podíl či vliv každého z nich. Cíl spočívá především ve sledování jejich společného díla, ve kterém všichni využívali „nové“ materiály a rozvíjeli principy českého poetismu a konstruktivismu v inscenacích odrážejících rozbouranou situaci třicátých let.

Pro dokreslení vývoje práce se scénou jsem se rozhodla pojednat zde i o Burianově působení pro Národní divadlo v Brně. Ještě před založením Divadla D tu měl Burian možnost spolupracovat s architektem, scénografem a typografem Zdeňkem Rossmann-

¹ Příspěvek se do značné míry kryje s bakalářskou prací vedenou profesorkou Marií Klimešovou.

em, důležitou osobností brněnského Devětsilu, který i díky šíři svého působení předjal vývoj a způsob práce se scénou Divadla D.

Hledání nové scénické řeči v tomto divadle ovlivnilo mnoho dobových fenoménů a osobností. V průběhu bádání jsem si uvědomila zásadní význam Karla Teigeho a Lászla Moholy-Nagye. Na jejich teoretických textech i samotné tvorbě bych zde chtěla přiblížit možné inspirace pro formování scénografie Divadla D a celkově ji více provázat s vývojem nových forem výtvarného umění.

Na počátku všeho musím zmínit sdružení Devětsil, v jehož čele stál Karel Teige. Pomocí jeho textů se zde pokusím vysvětlit specifika přejímání sovětského konstruktivismu do českého prostředí. Díky tomuto impulsu se odlehčilo výtvarné řešení scény především ve smyslu prostoru pro herce a užívání surových materiálů. Následně se pojetí scény prolulo s poetismem. Tuto zajímavou kombinaci a poměrně komplikovanou situaci české umělecké scény můžeme dobře ilustrovat pomocí fenoménu obrazové básně, kterému bude věnovaná samostatná kapitola. Ve svém druhém manifestu poetismu umístil Karel Teige obrazovou báseň na vrchol vývoje postupného zoptičťování poezie. Obrazové básně se staly šířitelem nových nemalířských technik typu koláže a fotomontáže. Zároveň jejich hlavní přednost spočívala ve snadném šíření pomocí tisku ve velkých nákladech, což celé věci dodávalo sociální i politický rozměr. Samostatnou kapitolou se pokusím přiblížit obrazovou báseň jako možnou inspiraci pro kombinování různorodých technik, materiálů i reálných a nereálných světů ve scénografii Divadla D.

Vývoj české avantgardní scény silně poznamenaly vztahy s Bauhausem, včetně osobností jednoho z učitelů, Moholy-Nagye, který byl velkým experimentátorem v mnoha oblastech. Zuzana Marhoulová a Markéta Svobodová upozornily na těsné vztahy Moholy-Nagye s československou scénou. V prostředkování Moholyho textů i filmů sehrál důležitou roli František Kalivoda jako jeden z důležitých organizátorů brněnské avantgardy. S vědomím výjimečnosti Moholyho filmových experimentů, jeho hledání neviditelných vazeb v prostoru a jeho zájmu o „převádění haptických hodnot do optického vnímání“² jsem se rozhodla věnovat mu samostatnou kapitolu. Přivedly mě k tomu i poznatky Markéty Svobodové, která v jednom ze svých článků navíc uvádí: „*Syntéza konstrukce, obrazu, pohybu a světla, podobná zmiňovanému Moholy-Nagyovu modulátoru, se však nejvíc projevila až v syntetickém divadle D34–D37 Emila Františka Buriana u trojice architektů NKŘ.*“³

„*Poetismus chce mluvit ke všem smyslům, k celému člověku, člověku moderní kultury a rovnováhy ducha a těla.*“⁴ Karel Teige, autor těchto slov, rozebírá v Manifestu poetismu poezii pro jednotlivé smysly, zároveň však uznává, že u moderního člověka převažuje kultura zraku, kde značnou úlohu sehrála fotografie a film. Tato média, a světlo obecně, hrály velkou roli v Burianových inscenacích. Pokusím se zachytit především způsob práce s tímto „novým“ materiálem.

Kapitolu o fotografii a jejích formách v meziválečném období bych zase ráda obohatila o další možnosti jejího využití, a to včetně reklamy. Právě v této době sílil boj nejen o zá-

² Markéta Svobodová, [česká verze článku František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno], *Umění* LXII, 2014, č. 2, s. 141–153; <https://www.umeni-art.cz/cz/issue-detail.aspx?v=issue-issue-2244>, vyhledáno 1. 10. 2020, s. 4.

³ *Ibidem*, s. 5–6.

⁴ Karel Teige, Manifest poetismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 354.

kazníky, ale i o voliče, a v něm hrála reklama důležitou roli. Všechny vyjmenované fenomény – obrazové básně, fotografie, reklama – silně rezonují v inscenacích souboru D 34.

Přesuneme-li se k samotnému divadlu, pak Burianovy experimenty patří do doby, ve které se proměňovalo pojetí scény a vytvářel nový prostor nejen pro volný pohyb herce. Průkopníky těchto nových řešení se stali na konci 19. a na začátku 20. století Adolphe Appia a Edward Gordon Craig. Pro českou meziválečnou scénu pak byla nepostradatelná dvojice sovětských režisérů Mejercholda a Tairova. Předmětem jejich zájmu se stal herec se svou výraznou pohybovou kulturou, hraničící s akrobacií,⁵ a pro tyto účely začali (každý po svém) experimentovat s konstruktivistickou scénou, která obnažuje nejen sama sebe, ale i herce. O jejich tvorbě se česká scéna dozvěděla díky režisérovi a divadelnímu teoretikovi Jindřichu Honzlovi a režiséru Jiřímu Frejkovi. Oba na začátku roku 1926 založili divadelní sekci Devětsilu v podobě Osvobozeného divadla, které dnes spíše spojujeme s osobnostmi Voskovce a Wericha. E. F. Burian jako mladý člen Devětsilu a především hudebník právě zde získává první zkušenosti s divadlem a objevuje možnosti jevištního konstruktivismu. Zároveň ho lákají nové možnosti filmu, které později zúročí ve svých inscenacích.

V představování E. F. Buriana budu postupovat chronologicky, od brněnského období 1929–1930, kdy spolupracoval se Zdeňkem Rossmannem na inscenacích *Jezdci k moři* a *Dítěte*. Už tady můžeme vidět první společné pokusy o agitační divadlo, snažící se poukázat na sociální nepoměry ve společnosti. Po zkušenostech z Brna a v potřebě reagovat na společenské a politické události Burian roku 1933 zakládá Divadlo D a v kooperaci s trojicí KNR zde řídí dvě necelé divadelní sezóny. Jejich společnou práci se pokusím představit na třech inscenacích – *Lakomec*, *John D. dobývá svět* a *Máj*. Se svými scénografy se v nich Burian snažil popsat aktuální situaci surovými materiály každodenní potřeby, takzvaně neuměleckými, které se do té doby na scéně příliš nevyskytují. Patřily k nim diapojekce, filmové projekce, reklama, prvky moderní architektury.

Literatura

Klíčovou literaturou pro studium inscenací E. F. Buriana mi byla publikace Bořivoje Srby *Řečí světla*.⁶ Na základě podrobného studia tehdejších recenzí, vzpomínek spoluautorů a popřípadě dochovaných režijních knih se zde Bořivoj Srba zaměřil především na inscenace, kde světlo přebírá zásadní roli ve výstavbě představení. Pro účely své práce jsem tu však postrádala větší propojení s Moholy-Nagyem. Ačkoliv ho Bořivoj Srba uvádí hned na začátku své knihy jako jednu z podstatných osobností Bauhausu, na jejíž práci se světlem navazuje tvorba Divadla D ve třicátých letech, po zbytek práce se o něm již nezmiňuje. Pozornost věnuje především režisérům, v závěru hovoří o Piscatorově a Brechtově práci se světlem.

Jako další důležitý zdroj, který mi napomohl upřesnit téma, mi posloužila společná stať KNR *Třicet let od založení D 34*⁷ v periodiku *Acta scaenographica*. Každému

⁵ Marie Caltová, *Český jevištní konstruktivismus II*, *Acta scaenographica* IX, 1968–1969, č. 7, s. 115.

⁶ Bořivoj Srba, *Řečí světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004.

⁷ KNR, *Třicet let od založení D 34*, *Acta scaenographica* IV, 1963–1964, č. 2, s. 21–32.

z trojice tu byl ponechán prostor pro vlastní reflexi práce v D 34. Josef Raban například podrobně popsal průběh práce na první společné inscenaci *Lakomce*. Všichni architekti/scénografové zde kladou důraz na práci s novými materiály. Hlavní roli mistra světél při tom Bořivoj Srba ve své knize přičkl E. F. Burianovi. Tento fakt scénografů nijak nevyvracejí, ale sami mluví i o svém vlastním zkoumání materiálů v různém nasvícení. Miroslav Kouřil pak v každém dalším čísle *Acta Scaenographica* věnoval prostor jednotlivým Burianovým inscenacím.

Na moderní scénografii jako opomíjený obor se zaměřila Věra Ptáčková v publikacích *Česká scénografie XX. století*⁸ a *Divadlo na konci světa*.⁹ Ačkoli se Burianovým inscenacím nevěnovala příliš podrobně, přišla s důležitými postřehy o používání syrových materiálů. Přejala tu termíny Moholy-Nagy, aniž by ho konkrétně jmenovala. S jejím názorem, že „[s]cény se v jistém smyslu měnily v koláže“,¹⁰ si dovoluji zcela souhlasit.

Pro pochopení přínosu Moholy-Nagy jsem čerpala především z publikace *Od materiálu k architektuře*.¹¹ Autor tu vychází ze své předchozí knihy *Malířství – fotografie – film* (1925), ale zasazuje své myšlenky do širších vztahů při budování prostoru. Světelnou rekvizitu pak popisuje v článku *Filmové experimenty*,¹² který pro časopis *Měsíc* přeložil František Kalivoda, a následně i v textu v Kalivodově časopisu *Telehor*.¹³ Ten pak zaujal Markétu Svobodovou a Zuzanu Marhoulovou a jejich výklady o vztazích mezi Moholy-Nagym, Kalivodou a českou avantgardou včetně Divadla D za působení KNR.¹⁴

Při výkladu Teigeheho Manifestu poetismu¹⁵ a při rozboru obrazových básní se odvolávám na Josefa Vojvodíka a jeho poznatky v publikaci *Heslář české avantgardy*.¹⁶ Podílel se na ni i Karel Císař, z jehož stati *Fotografie*¹⁷ jsem také čerpala. V případě kapitoly o filmu jsem pak vycházela z *Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*.¹⁸

Co se konečně týče Burianových vlastních textů, čerpala jsem z jeho stati *Dynamické divadlo*,¹⁹ *Divadelní syntéza*,²⁰ *Divadelní funkce fotografie a filmu*,²¹ *Moje inscenace Šaldova Dítěte*²² a *Hudba ve zvukovém filmu*,²³ které cituji v různých částech své práce.

⁸ Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1981.

⁹ Věra Ptáčková, *Tradice Bauhausu*, in: Ptáčková (ed.), *Divadlo na konci světa*, Praha 2008, s. 73–85.

¹⁰ Ptáčková, *Česká scénografie XX. století* (pozn. 7), s. 107.

¹¹ László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002.

¹² László Moholy-Nagy, *Filmové experimenty*, *Měsíc*, 1933, březen, s. 9–12 (překlad František Kalivoda).

¹³ Moholy-Nagy, *Poznámka*, *Telehor*, 1936, s. 81.

¹⁴ Srov. Svobodová, František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno (pozn. 2).

¹⁵ Teige, *Manifest poetismu* (pozn. 4), s. 323–359.

¹⁶ Josef Vojvodík, *Svět stavby a básně*, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 331–348.

¹⁷ Karel Císař, *Fotografie*, in: Vojvodík – Wiendl (eds), *Heslář české avantgardy* (pozn. 16), s. 153–159.

¹⁸ Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds), *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha 2008.

¹⁹ Emil František Burian, *Dynamické divadlo*, in: Ljuba Klosová – Ludmila Kopáčková (eds), *Odkaz české divadelní avantgardy*, Praha 1990, s. 34–43.

²⁰ Emil František Burian, *Divadelní syntéza*, in: Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, s. 87–88.

²¹ Emil František Burian, *Divadelní funkce fotografie a filmu*, in: Bořivoj Srba (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981, s. 75–76.

²² Emil František Burian, *Moje inscenace Šaldova Dítěte*, in: Burian, *O nové divadlo 1930–1940*, Praha 1946, s. 17–33.

²³ Emil František Burian, *Hudba ve zvukovém filmu*, in: Szczepanik – Anděl (eds), *Stále kinema* (pozn. 18), s. 188–191.

1. Na pomezí konstruktivismu a poetismu

První ohlasy konstruktivismu v poválečném Československu jsou spjaty s působením Devětsilu. Tato avantgardní skupina se stala důležitým průsečíkem kubismu, purismu, dadaismu, estetiky Bauhausu, *L'Esprit Nouveau*, neoplasticismu a samozřejmě sovětského konstruktivismu, jehož existenci snad poprvé zaznamenávají stránky *Sborníku nové krásy Život II* z roku 1922. Krátce poté, v roce 1923, následuje výstava *Bazar moderního umění*, v níž se prolínají rané formy konstruktivismu a purismu. Zde už vedle sebe mohly viset kresby, koláže a fotografie. Myšlenky konstruktivismu se k nám ponejvíce dostávaly skrze sovětské umělce působící v západní Evropě – El Lisického a Ilju Erenburga, jejichž časopis *Vešč* vycházel v Berlíně v letech 1922–1923.

Historik avantgardy František Šmejkal hovořil o několika fázích asimilace konstruktivismu v českém prostředí. První myšlenky tohoto hnutí, přicházející ze západní Evropy, ovlivnil podle něho purismus. Tuto „nečistou“ formu reflektuje stať Jindřicha Štyrského *Obraz*, která se považuje za první manifest konstruktivismu u nás. Slovo obraz však sovětský konstruktivismus už tehdy vyloučil ze svého slovníku. Podle Štyrského má být obraz konstruktivní básní krás světa. Má být produktem, nikoliv reprodukcí doby, má být plakátem, reklamou, propagací života a nových hodnot. „*Foto: dokument doby a krás tohoto světa. Obraz: projekt a tvorba nových krás, nových hodnot.*“²⁴

Za další fázi asimilace pokládal František Šmejkal Teigův nový teoretický model devětsilské aktivity, založený na polaritě poetismu a konstruktivismu. Teige kladl důraz na souvztažnost pojmů, které se harmonicky doplňují. „*Poetismus měl uspokojovat iracionální a konstruktivismus racionální stránky lidské psychiky, a to nejenom v umění, ale i v životě.*“²⁵

K důslednému propracování tohoto modelu se Teige dostal až roku 1925 ve stati *Konstruktivismus a likvidace umění*.²⁶ Příliš násilně se tu však snažil aplikovat sovětský model konstruktivismu do českého prostředí. V době stagnace českého umění za první světové války byly už v Rusku dořešeny otázky týkající se kubismu, futurismu i nefigurativní tvorby. Teigeho myšlenky tak nemohly být okamžitě vyslyšeny, tudíž se snažil rozpracovat svůj vlastní systém – obhajoval současné malířství tím, že jej prohlásil za „*autonomní báseň barev a tvarů, jíž byla vyhrazena oblast poetismu.*“²⁷ Konstruktivismus se mu pak stal pracovní metodou pro architekturu, scénické výtvarnictví, fotografii, typografii, plakát či průmyslový design. Tyto myšlenky Teige ještě dál rozvedl ve stati *K teorii konstruktivismu* z roku 1928, v níž chápal architekturu jako vědu a architekta jako inženýra.

Současně píše Teige studie *Malířství a poezie* (1923), *Poezie pro pět smyslů* (1925) a *Druhý manifest poetismu* (1928). Snaží se tu doložit postupné odpoutání poezie od literatury a cestu k jejímu zoptičnění. Přes Baudelaira, Mallarmého a Apollinairovy ideogramy se dostává k typografické montáži, která dospívá v obrazovou báseň, a k filmovému umění, které prohlašuje za dynamickou obrazovou báseň.²⁸

²⁴ František Šmejkal, *Český konstruktivismus*, *Umění XXX*, 1982, č. 3, s. 216.

²⁵ Šmejkal, *Český konstruktivismus* (pozn. 24), s. 217.

²⁶ Karel Teige, *Konstruktivismus a likvidace „umění“*, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds), *Karel Teige, Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 123–143.

²⁷ Šmejkal, *Český konstruktivismus* (pozn. 24), s. 218.

²⁸ Teige, *Manifest poetismu* (pozn. 4), s. 339.

Poetismus přináší podle Teigeho návrhy nové poezie, která využívá prostředky moderní doby, vědy a techniky a s jejich pomocí se zmocňuje a probouzí člověka. Teige se tu snaží uvést příklady nových druhů poezie a jejich naplnění pomocí nových médií. Předěšl tak některé pozdější multimediální přístupy, jejichž rané projevy můžeme sledovat například v tvorbě sochaře Zdeňka Pešánka. Ten se věnuje světelné kinetické plastice, jako je tomu u Moholy-Nagy. Jak uvádí Jaroslav Anděl, Pešánek se ve své tvorbě snažil využít moderní technologii, ovšem „nepřistupoval k ní v utilitárním duchu vědeckého konstruktivismu. Místo toho viděl v nových médiích ‚báseň moderního života‘, kterou chtěl svým dílem tlumočit. Pešánkovo dílo tak i ve 30. letech zůstalo věrné principům Devětsilu a rozvíjelo poetistický konstruktivismus 20. let do nových originálních poloh, kterými reagovalo na soudobé výtvarné dění a uchovávalo si přitom svůj jedinečný charakter“.²⁹ Podobně popisuje Věra Ptáčková počátky D 34: jeho tvůrci podle ní navazovali na „imaginativnost konstruktivismu, obecnost jeho výrazových prostředků, na požadavek pravdivosti scénických materiálů (...) vytržených z konkrétní vazby“.³⁰

Třicátá léta tedy v mnohém navázala na objevy předchozího desetiletí. Avantgardní tvorba si však s jejich pomocí klade nové cíle, poznání skutečného, neidealizovaného moderního člověka.

Karel Teige a druhý manifest poetismu

Jak Teige uvádí ve stati Konstruktivismus a likvidace „umění“, scénické výtvarnictví bylo vyhrazeno právě konstruktivismu. Navzdory tomu, že scénografie KNR navazuje na tradici poetismu i konstruktivismu, shledávám u ní na základě Teigeho textů spíše těsnější vztah s poetismem, což se pokusím doložit shrnutím jeho druhého manifestu poetismu z roku 1928.

Ke konci dvacátých let se Teigova polarita konstruktivismu a poetismu stává značně problematickou, což vede i k rozporům mezi umělci v řadách Devětsilu. S Teigeho pojetím architektury jako vědy například architekti Devětsilu nesouhlasili. Výmluvným se tu stal Teigův spor s Le Corbusierem, v němž se Le Corbusier vymezil vůči Teigově koncepci architektury a snažil se mu dokázat, že ani průmyslová doba nezměnila nejhlubší podstatu člověka a jeho potřebu estetického citění. Domnívám se, že stejně jako Moholy-Nagy si i Le Corbusier uvědomoval, že „po období askeze a očisty moderní architektury od historických reminiscencí je nezbytné znovu položit otázku kvality bydlení, která je nerozlučně spojena s estetickým citěním“.³¹ Ve stati K teorii konstruktivismu naopak Teige kladl důraz na organizaci společnosti: „Konstruktivismus nepřichází s návrhy nového umění, ale s plány nového světa, s projekty nové organizace života.“³²

²⁹ Jaroslav Anděl, Dvacátá léta: Překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu, in: Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly. meziválečná avantgarda v Československu*, Praha 1993, s. 39.

³⁰ Věra Ptáčková, Scénografie třicátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Plátovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 420.

³¹ František Šmejkal, Poznámky ke Karlu Teigemu, *Umění XLII*, 1994, s. 55.

³² Karel Teige, K teorii konstruktivismu, in: Brabec – Effenberger – Chvatík – Kalivoda (eds), *Výbor z díla 1* (pozn. 26), s. 369.

Myšlení a principy, které mohly působit jako inspirační zdroje pro Divadlo D a pro jeho koncept probouzení všech smyslů diváka skrze vizuální stránku inscenace, nacházím spíše v Teigově Druhém manifestu poetismu z roku 1928. V této době už Teige nepovažuje poetismus za pouhý životní styl, ale spatřuje v něm novou estetiku a filosofii tvorby. Za společného jmenovatele různorodých avantgardních technik považuje poezii, poezii pro pět smyslů. Poezie se mu jevila jako multimediální univerzalizmus, který se chtěl vyvarovat akademizující specializace, ale zároveň jako touha „*prožívat svět jako jedinou báseň*.“³³ Na vývoji poezie, počínaje romantismem, se Teige snažil ukázat postupné osvobození, očištění a následně zoptičtění poezie, což podle něho vede k prolnutí poezie s malířstvím. Už od Baudelaira pozoroval proces, jak se básnictví, „*vzdálivši se racionálnímu řádu literatury a ideologie, spíná příbuzenskými pouty s hudbou a malířstvím*“.³⁴ U Rimbauda a Verlaina Teige dále sledoval tendenci, které říkal postupné odpoutávání se básně od literatury. Vyzvedl pak Stéphanu Mallarmého a jeho předzvěst grafické básně *Vrh kostek*. Výstižně vyložil Teigeho zájem o Mallarmého Josef Vojvodík: „*Simultánnost obrazově-vizuální zkušenosti, která, transponována do básnického jazyka, dovoluje okamžité vybavení nevyslovitelného. Je to právě vizualita jako jinakost řeči, kterou Teige u Mallarméa, v jeho koncepci poezie, nacházel*.“³⁵

Dalším přelomovým autorem byl pro Teigeho Marinetti a jeho imaginace „*nesčíslných metafor a analogií, jež spojují vizuelní valéry s valéry auditivními, olfaktivními a taktilními*“.³⁶ Těmito slovy se Teige snažil dokázat čím dál větší ambice poezie obsáhnout všechny smysly. Hranice malířství a poezie již podle něho zásadně překročili kubisté v čele s Piccassem a Apollinaiem. Jak uvádí, „*Apollinairovy ideogramy přesunují důraz na optickou, grafickou, typografickou stránku básně, která nezpívá, která se nerecituje, která se čte, tedy vnímá zrakem. Slovo je optickým znakem*“.³⁶ Apollinairovy básně mají být „*čteny jediným upřeným pohledem*“, každá se vnímá „*simultánně jako plakát, neslabikuje se od verše k verši*“.³⁷ Na tuto fázi už podle Teigeho navazuje poetismus: „*Dospěli jsme přes novou typografickou montáž básně k novému útvaru obrazové básně, lyrismu obrazů a skutečnosti, a odtud k novému útvaru filmového umění: k čisté lyrické kinografii, k dynamické obrazové básni*.“³⁸

Básnictví se tak konečně osvobodilo od literatury, a stejně tak obraz. Díky novým médiím – fotografii, fotogramu, filmu – se i malířství zbavilo své dokumentární a ilustrativní funkce. Na místo překonaného tabulového obrazu nastupuje „*projekční, světelný obraz dynamický a knižní foto – a typomontážní, sériově vyráběný v tisících exemplářích*“ (...), „*a barevný, pohyblivý, rytmický, časoprostorový obraz, jenž se ztotožňuje s hudbou*“.³⁹ Teige tím navíc upozorňuje na nastupující kulturu zraku. Nové psychologické experimenty zároveň ukázaly, že obrazy mohou zprostředkovat i dojmy ostatních smyslů, čichové, chuťové, hmatové. Důležitou úlohu zde sehrála fotografie a film. Problematika světla, takzvaná malba světlem a hledání nové řeči, rozeberu zvlášť v následujících kapitolách.

³³ Vojvodík, Stavba a báseň (pozn. 16), s. 336.

³⁴ Teige, Manifest poetismu (pozn. 4), s. 330.

³⁵ Vojvodík, Stavba a báseň (pozn. 16), 340.

³⁶ Teige, Manifest poetismu (pozn. 4), 335.

³⁷ Ibidem, s. 335.

³⁸ Teige, Manifest poetismu (pozn. 4), s. 339.

³⁹ Ibidem, s. 343.

Ačkoliv se v druhém manifestu poetismu nevěnuje přímo scénickému výtvarnictví, scénografie Divadla D využívá nových forem, které Teige nazval poezií pro zrak a rozdělil je na dynamickou a statickou. Za dynamickou poezií označuje Teige kinografii, ohňostroje, reflektorické hry a veškerou živou podívanou, tedy i „osvobozené divadlo”. Statickým „osvobozeným malířstvím” zůstává obrazová náplň typu – a fotomontážní, nový obraz jakožto barevná báseň.⁴⁰ Scénografie D 34 využívá většiny těchto forem poezie a vzájemně je mezi sebou prolíná, aby vybudovala hmatatelný nový prostor.

Obrazová báseň

Žánr obrazové básně stojí na polaritě konstruktivismu a poetismu. I když v mnoha ohledech navázal na tvorbu evropské avantgardy, tvořil charakteristický projev právě členů Devětsilu. Zároveň se obrazová báseň stala šířitelem nemalířských technik koláže a fotomontáže a tak mohla sloužit jako vyjadřovací prostředek i pro členy Devětsilu bez malířského školení. Tvořili ji Karel Teige, Zdeněk Rossman, Jiří Voskovec, Jindřich Štyrský, Toyen a mnoho dalších. Její výjimečnost spočívala i v možnosti reprodukce, čímž se stala dostupnou široké veřejnosti. Měla tak úplně nahradit exkluzivitu závažného malovaného obrazu. Kdokoliv měl mít možnost koupit si ji na jedné z tisíce reprodukcí. „*Malířství produkující unikáty, originály, je vystřídáno masovým, kolektivním uměním, produkovaným hromadně*“, napsal Teige; „*na směnu za feudálně měšťanskou olejomalbu přichází fotomontáž – jako plakát, knižní ilustrace, obálka, obrazový žurnál.*“⁴¹

V případě české scény navázala obrazová báseň na postkubistickou fázi malířství. V porovnání se zahraničím se nachází někde na pomezí dadaistické a konstruktivistické fotomontáže. Přesto se od nich liší, jak svou technikou, tak celkovým vyzněním. V dadaistické fotomontáži převládal chaos absurdních útržků reality. Mnohem blíže má česká obrazová báseň ke konstruktivistické montáži. Různé fragmenty skutečnosti jsou zde komponovány do pevné geometrické osnovy. Konstruktivistická montáž však sloužila především propagandistickým a politickým účelům. Navzdory levicovému směřování Devětsilu byla obrazová báseň charakteristická svou lyrickou atmosférou a statictější kompozicí (oproti konstruktivistické koláži). Obrazové básně většinou lákaly poetikou moderního velkoměstského života a objevy současného světa.

Josef Vojvodík výstižně rozebírá některé realizace typografických obrazových básní. Například Seifertova sbírka *Na vlnách TSF* je postavena „*na principu bezdrátové obrazotvornosti, na souvztažnosti všech médií smyslového vnímání, na optických asociacích a důsledném propojení umění slova a obrazu s asociativním působením na ostatní smysly.*“⁴²

Karel Císař pak na příkladu jedné z Teigeho turistických básní, *Pozdravu z cesty*, vystihl prožitek čtenáře/diváka/cizince tak výstižně, že jej raději ocituji: „*Mimořádně komplexní vizuální aparát mikroskopického a makroskopického (momentka a vědecký snímek), osobního a veřejného (dopis a mapa), literárního a vizuálního (nápis „pozdraz z cesty“*“

⁴⁰ Ibidem, s. 354–55.

⁴¹ Karel Teige, O fotomontáži, in: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds), *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 252.

⁴² Vojvodík, Stavba a báseň (pozn. 16), s. 341.

a kresba trasy), reálného a nereálného (skutečné známky na iluzivní obálce) v nás má vyvolat kaleidoskopický prožitek „cizince“ (jímž je každý moderní člověk), který je vystaven mezní rychlostí přeskupujícímu se, fragmentárnímu světu, jemuž odpovídá volná asociace, napnutá mezi touhou obrácenou k budoucnosti a vzpomínkou zahleděnou do minulosti.⁴³

Kombinací různých technik, dokumentárních či vědeckých fotografií i reálných materiálů tak obrazové básně pomáhaly rozvíjet smyslové kapacity moderního člověka.

Moholy-Nagy

László Moholy-Nagy rozhodně patří mezi osobnosti, které se propsaly do tvorby české avantgardy. Markéta Svobodová⁴⁴ upozornila, že se tak rozhodně nestalo jen v případě typografie, fotografie či filmu, ale i v opomíjeném výstavnictví, ve scénografii a ve s ní spojených světelných experimentech například v podobě modulátoru dokončeného roku 1930.

Moholy-Nagy byl experimentátorem, který se nebránil prolínání více oblastí umělecké tvorby. Právě pro účely této stati je důležitý jeho způsob práce s novými médii. Svě myšlenky měl možnost šířit nejen jako člen profesorského sboru na Bauhausu. Od roku 1923 současně řídil a typograficky upravoval edici Knihy Bauhausu, kde vycházely i jeho vlastní publikace *Malířství – fotografie – film* (1925) a *Od materiálu k architektuře* (1929). Tu Moholy-Nagy publikoval až po odchodu z Bauhausu a shrnul v ní své pedagogické názory.

Z publikace *Malířství – fotografie – film* bych chtěla vyzdvihnout především stať *Od pigmentu ke světlu*, která vyšla i v českém překladu Františka Kalivody v časopise *Telehor*. Jediné vydané dvojčíslo této revue tvoří výběr Moholyho statí, kde se autor zabývá především otázkou světla.⁴⁵ Kalivodu jsem už zmínila jako důležitého organizátora brněnské avantgardy. Mezi jeho hlavní zájmy patřil experimentální film a nové výrazové prostředky. Roku 1931 se stal i členem sekce Film-foto brněnské Levé fronty. Je tedy pochopitelné, kde pramenil jeho zájem o Moholy-Nagyovu tvorbu.

Jak to vystihuje Markéta Svobodová, „*Moholy-Nagyova pedagogická snaha sestávala z převádění haptických hodnot do optického vnímání*“. Zároveň si uvědomoval, že podstatné zkušenosti jsou stále více nahrazovány sekundárními zážitky mediální reality, což se odráželo i v jeho potřebě vrátit se ke zkušenosti se samotným materiálem či barvou. Ačkoliv ho však nové materiály a nové technologie nepochybně fascinovaly, vždy musely zůstat pouze prostředníky. Na konci všeho musel stát člověk, který je schopen žít v moderním světě a dokáže ho rozečíst.

Od materiálu k architektuře

Moholy-Nagy si dobře uvědomoval, že žije v době materiálních přeměn. Cítit tuto dobu se podle něho měli naučit jak noví tvůrci, tak i diváci. Narážel na to opakovaně ve

⁴³ Císař, *Fotografie* (pozn. 17), s. 157.

⁴⁴ Svobodová, František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front (pozn. 2), s. 2.

⁴⁵ V časopisu *Telehor* byly publikovány jmenovitě tyto statě: *Od pigmentu ke světlu* (1923–1926), *Fotografie*, *objektivní forma vidění naší doby* (1932) a *Problémy nového filmu* (1928–1930).

svém díle, ve fotografiích, fotogramech, kinetických plastikách či filmech, i ve svých textech. Měl nadání přijímat a propojovat nové formy výtvarného umění, které se odrážejí i ve scénografii D 34. V případě publikace *Od materiálu k architektuře* se snažil vysledovat společné vlastnosti materiálu a architektury a zároveň proces, který kniha vystihuje už samotným názvem (od...k), jak na to upozornil Petr Rezek v doslovu k jejímu českému vydání.⁴⁶

Moholy-Nagyův výklad začíná podstatou materiálů, u kterých se autor snaží určit a vysvětlit základní termíny. Těmi jsou struktura, textura, faktura a akumulace. Jak už jsme řekli, Moholy-Nagyovy pedagogické snahy spočívaly v převádění haptických hodnot do optického vnímání. Tím se dostával od vědomí materiálu předmětů k jejich zobrazení, a to ne pomocí pigmentu, nýbrž pomocí světla v jeho nejrůznějších podobách – fotografie, fotogramu či filmu. Moholy-Nagy předjímá: „*Od chvíle, kdy se objevil film, se řada manuálně postupujících malířů začala zabývat problematikou projekce, světla, pohybu, prolínání.*“⁴⁷ Přesto sám stále maluje i pomocí barev. Světlo však pomáhá zachytit nejen hmatatelný materiál, ale i virtuální nepolapitelné vztahy v prostoru. Konečnému tématu architektury tedy předchází ještě umělcovo pojetí kinetické plastiky, kterou se snaží vystihnout pomocí Gaboova a Pevsnerova *Realistického manifestu* z roku 1920 a na něj navazujícího manifestu kinetismu z roku 1922, který Moholy-Nagy sepsal s Alfrédem Keménym. V *Realistickém manifestu* Gabo a Pevsner prohlašují: „*Výrazovými formami jsou nyní výhradně prostor a čas. Rozhodne-li se umění vyjadřovat skutečný život, musí se podřídit těmto dvěma základním formám.*“⁴⁸ Tyto podmínky kinetická plastika rozhodně splňuje, a zároveň k ní autoři dodávají: „*Odmítáme považovat (fyzickou) hmotu za výrazový prvek plastiky (...). Naše city nás však přesvědčují o tom, že nejdůležitějším elementem umění jsou kinetické rytmy.*“⁴⁹

Ve svém vlastním manifestu kinetismu Moholy-Nagy tyto myšlenky doplňuje o termín *vitální konstruktivnosti*, kterou v oblasti umění představuje aktivace prostoru působením dynamicko-konstruktivního systému sil.

Jako základní statický princip klasického umění a veškeré tvůrčí činnosti se konstruktivnost dosud opírala především o techniku. Moholy-Nagy a Kemény ji chtějí nahradit dynamickým principem univerzální vitálnosti, což „*v praxi znamená: od statických materiálových konstrukcí (vztahu materiálu a tvaru) je třeba přejít k dynamickým konstrukcím (k vitální konstruktivnosti, vztahům mezi silami), v nichž bude materiálu přisouzena jen role prostředníka, nositele těchto sil.*“⁵⁰

Důležitou roli ve vnímání prostoru a hledání objemu hraje opět světlo. V podobě prostorové projekce se stává ideálním prostředkem k tvorbě virtuálního objemu. Moholy-Nagy se zde pokouší vyloučit objem dvojnásobem. Zaprvé jako „*závažnou hmotu o třech přesně kvantifikovatelných dimenzích*“⁵¹ a zadruhé jako „*virtuální hodnotu tvořenou pohybem, kterou lze vnímat pouze vizuálně.*“⁵² S tímto výkladem objemu představu-

⁴⁶ Petr Rezek, Tkaním ke svobodě, in: László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 237–240.

⁴⁷ Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 90.

⁴⁸ Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 162.

⁴⁹ Ibidem, s. 162.

⁵⁰ Ibidem, s. 163.

⁵¹ Ibidem, s. 167.

⁵² Ibidem, s. 167.

je své pojetí plastiky jako procesu sublimace hmoty v pohyb. Tuto tendenci, sublimaci hmoty a materiálu, sleduje i v dalších tvůrčích oblastech, jako je malířství (směřující od pigmentu ke světlu), hudba kosmických sfér, absolutní poezie, architektura směřující od uzavřeného k otevřenému absolutnímu prostoru.

Pomocí nových forem se snaží Moholy-Nagy nabídnout čtenáři způsob nového prožívání reality, neboť prostor (v jakékoli formě) vždy zůstává realitou. Postupně se tedy od kinetické plastiky dostává k prostoru a podstatě nové architektury, a to především skrze proces zacházení s materiálem. Stará architektura dle Moholy-Nagye spočívá v *sestavování* těžkých stavebních mas, zatímco nová architektura „pomocí tkání proplétá prostorové elementy, které jsou většinou zakotveny v neviditelných, ale zřejmě pociťovaných kinetických vztazích ve všech dimenzích a ve fluktuujících vztazích sil.“⁵³ Nepostradatelnou součástí nové architektury je pak neustálé pnutí, které nevnímáme pouze zrakem, ale i hapticky.

V doslovu *Tkaním ke svobodě* Petr Rezek poeticky shrnul Moholy-Nagyovo pojetí architektury: „Nový způsob prožívání prostoru jako kinetického znamená, že odstředivé a odstředivé proudící prostorové vztahy s sebou nesou pronikání vnitřku a vnějšku, nahore a dole. Toho se dosáhne všeosvobozujícím tkaním.“⁵⁴ Tento způsob tkání bych ráda vztáhla i na způsob formování prostoru a scénografie inscenací D 34. Sám Moholy-Nagy navíc uvádí v poznámce k fotografii své scénické výpravy *Hoffmannových povídek*, že „nové poznatky o materiálu i objemu se v nejbližší budoucnosti uplatní patrně především v divadle.“⁵⁵

Světelná rekvizita

„Syntéza konstrukce, obrazu, pohybu a světla, podobná zmiňovanému Moholy-Nagyovu modulátoru, se však nejvíc projevila až v syntetickém divadle D34-D37 Emila Františka Buriana u trojice architektů NKR“, napsala v roce 2014 Markéta Svobodová.⁵⁶ Výstupem Moholy-Nagyovy světelné rekvizity se stal trochu paradoxně film, nazývaný *Černá, bílá, šedá*. Ve skutečnosti však byl tento mechanismus zkonstruován pro barevnou světelnou hru, za pomoci Waltera Gropia a divadelního oddělení A. E. G., pro pařížskou uměleckoprůmyslovou výstavu v roce 1930.

Základním mechanismem rekvizity se stala kruhová deska, na níž spočíval třídílný rám. Při uvedení do pohybu každá ze tří částí vykouzila jiné stíny či reflexy díky své odlišné kombinaci materiálů a tvarů. Mechanismus byl vybudován z průhledných, průsvitných a průlomových materiálů, mezi které patřila například celonová plotna, dírkovaný plech, oblíbený pletivový drát, pochromovaná deska, skleněná spirála či skleněná koule. Moholy-Nagy označil světelnou rekvizitu za velmi skromný začátek, který i tak stál mnoho úsilí. V časopise *Telehor* připojil František Kalivoda k jejím fotografiím Moholyův text adresovaný přímo jemu, ve kterém autor rekvizity píše o vysněné světelné architektuře a o světelných hrách v otevřeném prostoru v podobě světelné reklamy, světlometných děl či projekcí na mračna. Světelné hry v prostoru uzavřeném představuje zase film, reflektó-

⁵³ Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 211.

⁵⁴ Rezek, *Tkaním ke svobodě* (pozn. 46), s. 240.

⁵⁵ Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 219.

⁵⁶ Svobodová, F. Kalivoda, L. Moholy-Nagy (pozn. 2), s. 5–6.

rická světelná hra, barvový klavír či světelné fresko zdobící umělým světlem části budov. To jsou však výzvy a úkoly pro příští generace. Moholy-Nagy si tu dále uvědomuje, jak je publikum neustále přecpáváno senzacemi a ocitá se ve vleku rychlých zpráv. „*Městský život, knihtisk, fotografie, film, rychlé a nekontrolované rozšíření civilizace, nivelisují naši barevnou kulturu na stav šedi, jemuž uniknouti lze většinou současníků jen s velkou námahou.*“⁵⁷ A proto se opět vrací ke kultuře barvy. „*Musíme konstruktivně vybudovat barevnou, materiálně podmíněnou optickou práci, na rozdíl od přemíry těžce kontrolované citové kultury.*“⁵⁸

Film *Černá, bílá, šedá* uvedla díky Kalivodovi brněnská sekce film-foto Levé fronty v lednu 1933 v Biu Universum spolu s dalším Moholy-Nagyovým filmem *Marseille – vieux port* (1929) a dalšími avantgardními filmy českých tvůrců.

Světlo a nové formy výtvarného umění

Práce se světlem, v podobě fotografie, filmu, světelných her atd., otevřela pohled na nové světy. Jak uvádí Moholy-Nagy ve stati *Od pigmentu ke světlu*, tyto experimenty nás přivádějí k poznání, „*že existují při optickém díle kromě citového světa jednotlivcov, jeho jen subjektivních vztahů, i objektivní souvislosti, které pramení přímo z hmoty optického výrazu.*“⁵⁹ Tyto principy můžeme pozorovat i v případě scénografie Divadla D.

V knize *Řečí světla* rozebírá Bořivoj Srba různorodost forem světelného divadla v podobě divadla stínového, projekce statických diapozitivů a dynamické filmové projekce. Světlo tak nabývá nových funkcí „*stylotvorných a významotvorných, z nichž některé mu propůjčují jako výstavbovému prostředku při konstruování výsledné podoby tohoto díla úlohu zcela mimořádnou.*“⁶⁰ Věra Ptáčková pak shrnuje situaci avantgardní scénografie takto: „*Scénografie se tedy vyvíjela v průsečíku tří základních konstant: životní reality, dramatu a výtvarného umění. Dynamikou vývoje je vztah reality empirické a dramatické a proměna první v druhou výtvarnými prostředky.*“⁶¹ A i když experimenty Moholy-Nagyho nezmiňuje, uvědomuje si, že scénografie Divadla D použila jeho jazyk: „*Zejména světlo, které dalo vyniknout zvláštním strukturám materiálů a rozložilo objekty, aby jim tak propůjčilo novou fakturu, světlo, kterým se proměnil i herec v součást jednotné atmosféry představení, se stalo klíčem k tvorbě jejich slohu.*“⁶²

E. F. Burian vnímal světlo jako nitro inscenace. Dobře také věděl, jaké možnosti může divadlu nabídnout fotografie a film. V textu *Divadelní funkce fotografie a filmu* o tom uvádí: „*Odnaturalizovaný detail, realistický fotogram a hlavně stupnice světél jsou hlavními elementy, které divadlo pro svoji tvorbu z fotografie přebírá.*“⁶³ Uvedený text publikoval v roce 1936, již po zkušenostech z aplikace principů Erwina Piscatora a jeho fotokulis. Když v něm mluví o diaprojekci, má pro něj smysl především v budování prostoru a nemá být pouhou ilustrací. Dále zde upozorňuje, že „*vhodně vržené detail*

⁵⁷ Moholy-Nagy, Milý Kalivodo, *Telehor*, 1936, s. 57.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 57.

⁵⁹ Moholy-Nagy, *Od pigmentu ke světlu*, *Telehor*, 1936, s. 63.

⁶⁰ Srba, *Řečí světla* (pozn. 6), s. 13.

⁶¹ Ptáčková, *Česká scénografie XX. století* (pozn. 8), s. 11.

⁶² *Ibidem*, s. 111.

⁶³ E. F. Burian, *Divadelní funkce fotografie a filmu* (pozn. 21), s. 75.

na nový materiál odhaluje budoucnost plastické optiky.“⁶⁴ Stejně tak si uvědomuje další možnosti práce s fotografií, ve smyslu fotomontáže, jejíž principy lze převést i na výstavbu inscenace.

Fotografie

Moholy-Nagy a s ním i Karel Teige opakovaně ve svých textech naráželi na fotografii a na její vztah k malířství. Oba oceňovali pravdivost sto let starých Daguerrových snímků, ale i jejich fantomické poetické vrstvy, které se za pevnou formou zobrazovaného předmětu skrývají. Tyto kvality si podle obou autorů uchovaly reportážní a vědecké snímky, které si příslušníci avantgardy sami nepožívali, ale využívali je ve svých fotomontážích a ve svých obrazových básních. Důležitým mezníkem ve vnímání fotografie se stala výstava *Film und Foto* ve Stuttgartu roku 1929, na níž byly k vidění práce nejen Moholy-Nagyho, ale i českých autorů Zdeňka Rossmanna, Bohuslava Fuchse, Evžena Markalouse a Josefa Hausenblase.

Tato mladá generace studovala specifické zákony fotografie. V textu Čím jest a čím by měla být fotografie z třetího ročníku *ReDu* posuzuje Moholy-Nagy pokusy, ze kterých je možné dál vycházet a vzájemně je kombinovat:

„1. fotografie je světelný obraz, který má odpovídati hlubokým citům vnitřního života (fotogram).

2. fotografie je dokumentární zachycení zevního světa, tak jak nám jej zobrazuje zrak (fotografie s objektivem a komorou).“⁶⁵

Společnost, jak Moholy-Nagy tvrdí, dosahuje díky fotografii nových prostorových zážitků. Toho pak využil i E. F. Burian ve svých inscenacích.

Jak se k tomuto tématu vyjádřil Teige, současná umělecká fotografie je „*paradoxním spojením věrnosti věci a rozchodu s její imitací*“.⁶⁶ Nacházel tyto principy ve fotogramech Mana Raye i Moholy-Nagyho. Avantgardní fotografie se tak podle jeho výkladů pohybovala mezi póly dokumentární a vědecké fotografie na jedné a abstraktní kompozicí fotogramu na druhé straně. A jak soudí Karel Císař ve stati Fotografie, „*nejvlastnější spojením těchto dvou zdánlivě protikladných tendencí jsou právě obrazové básně*.“⁶⁷ Fotografie, fotogramy a obrazové básně ukazují člověku časoprostorovou dynamiku, nové prostorové zážitky, nový život v moderní společnosti a v její mysli.

Film

Ve stati Foto kino film z roku 1922 prohlásil Teige film spolu s fotografií za nejmodernější uměleckou disciplínu. Zároveň u filmu upozornil na jeho podstatu syntetického, demokratického a internacionálního umění. Díky spojení těchto aspektů i díky snadné reprodukci se film stal klíčovým inspiračním zdrojem poetismu a ovlivnil tvorbu Devět-

⁶⁴ Ibidem, s. 75.

⁶⁵ László Moholy-Nagy, Čím jest a čím by měla být fotografie, *ReD* III, 1929–1931, s. 35.

⁶⁶ Císař, Fotografie (pozn. 17), s. 155.

⁶⁷ Císař, Fotografie (pozn. 17), s. 156.

silu v dalších uměleckých oborech. Jedním z nich byly obrazové a filmové básně. Obrazové básně současně Teige chápal jako formu filmového scénáře. Avšak navzdory fascinaci tímto médiem „příslušníci české avantgardy neměli příležitost točit vlastní filmy, tím spíše se soustředili na hledání paralel mezi filmem a ostatními druhy umění“,⁶⁸ jak shrnují situaci Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl v *Antologii českého myšlení o filmu 1904–1950*.

Zásadní změny přicházejí kolem roku 1930. Kvůli hospodářské krizi, ale i nástupu zvukového filmu (1927) se česká avantgarda už v druhé polovině dvacátých let začíná odvracet od západní filmové produkce, které Teige vytyká její epicko-dramatickou povahu. Film se tak podle něho přiblížil formě měšťáckého divadla, od níž se měl naopak distancovat svou neliterární koncepcí, a naopak měl rozvíjet svou malířskou a básnickou stránku novými, čistě optickými prostředky.

Česká avantgarda se tak stále více zajímala o sovětský film a o metodu filmové montáže. Preferovala u filmu pojetí, jaké kladlo čím dál větší důraz na společenskou funkci, a umělecká tvorba se tak stávala nástrojem sociálního boje. Roku 1927 vznikl u nás první filmový spolek levicové inteligence, Klub za nový film moderních filmových pracovníků, který se chtěl pokusit pozvednout úroveň domácí kinematografie. K jeho členům patřili například E. F. Burian, Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Zdeněk Pešánek a všudypřítomný Karel Teige. Ač spolek vydržel pouhý rok, aniž by natočil jediný film, podařilo se mu rozšířit pole působnosti filmové kritiky, která se stala součástí deníků a kulturních časopisů nejen levicového zaměření. Například do legionářského deníku *Národní osvobození* přispívali Jiří Lehovec či Alexander Hackenschmied, v jejichž textech i tvorbě lze najít ohlasy sociální kritiky, surrealismu a funkcionalismu.

Například v článku *Hudba ve zvukovém filmu* (1933) použil E. F. Burian terminologii, která je blízká vyjadřování funkcionalistů. Oni mluvili o tom, že architektka nahradí inženýr, podle Buriana zase hudebního skladatele vystřídá zvukař či přímo inženýr zvuku, „který bude stavět a zakreslovat kilometry tónů ve smyslu filmové struktury. Hudebník si takto nebude stěžovat na násilí a film bude mít svůj tektonický prostor“.⁶⁹ Burianovi nešlo o podmalování obrazu ani ve filmu, ani na divadle. „Hudbu ve zvukovém filmu nejen slyšíme, ale v prvé řadě vidíme. To je teoretická základna, která převrací akustickou stránku zvuku na vizuelní. Vizualnost zvuku je podmíněna montáží stejně jako obrazové písmo.“⁷⁰ Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl uvádějí, že touto statí se Burian hlásil k funkcionalismu také zdůrazněním materiálu a struktury, což nerozporují, ale ráda bych zde upozornila na přetrvávající polaritu konstruktivismu a poetismu skrze Burianovu vizualnost zvuku, která se blíží Teigeho manifestu poetismu.

Motto funkcionalismu „*forma sleduje funkci*“ sledoval například i Jan Kučera, který si v rámci své filmové tvorby všiml a užitkových žánrů v podobě zpravodajství, dokumentárních filmů⁷¹ a reklamy, které dle jeho názoru mohly svými principy účelnosti a věcnosti očistit stávající filmové umění.

Paralelně s dokumentaristicky orientovanou avantgardou se v menší míře rozvíjel i abstraktní film. Oba tyto směry bylo možné zaznamenat na přehlídkách avantgardního

⁶⁸ Szczepanik – Anděl, *Stále kinema* (pozn. 18), s. 34.

⁶⁹ E. F. Burian, *Hudba ve zvukovém filmu* (pozn. 23), s. 189.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 189.

⁷¹ Jan Kučera ve snímku *Stavba* zaznamenal realizaci Všeobecného penzijního ústavu v Praze od architektů Josefa Havlíčka a Karla Honzika. Film se bohužel nedochoval.

filmu. Jak už jsme uvedli, roku 1933 se na popud Františka Kalivody konalo promítání avantgardních filmů v Bio Universum. Mezi filmy českých tvůrců tu Kalivoda začlenil i filmové experimenty Moholy-Nagye, dokumentární *Marseille – vieux port* (1929) a abstraktní *Světelná hra černá – šedá – bílá* (1931). Zajímavé je především porovnání již zmiňovaného filmu *Světelná hra černá – šedá – bílá* (1931) a českého filmu *Světlo proniká tmou* z roku 1930 od Vávry a Piláta. V obou případech je námětem světelně-kinetická plastika. V prvním je jejím autorem sám Moholy-Nagy, ve druhém jde o dílo Zdeňka Pešánka. U Moholy-Nagye jde však více o čistý a poetický záznam pohyblivých stínů a odrazů jeho světelné rekvizity, kdežto v případě filmu *Světlo proniká tmou* o energickou montáž, ukazující svět, který je řízen elektřinou a světelnou reklamou udávající rytmus velkoměsta. V textech Teigehe, Pešánka, Kalivody nebo Buriana můžeme v té době nacházet společnou „ideu syntézy jednotlivých uměleckých druhů a synestézie jako principu překladu mezi jednotlivými smyslovými kanály.“⁷²

Reklama

V meziválečném období probíhala další vlna vyrovnávání s důsledky průmyslové revoluce, jak po stránce ideové, tak umělecké. Společnost dospěla do fáze, kdy byla schopná docenit průmyslovou výrobu a přijmout estetiku nových moderních sériově vyráběných produktů. Reakcí na masovost jejich spotřeby se stala reklama a zájem moderní kultury o ni.

Paralelně s výstavou *Film und Foto* uspořádala Mezinárodní asociace pro reklamu v Berlíně *Reklameschau* (1929). Následující rok iniciovalo uměleckoprůmyslové muzeum v Basileji *Výstavu nové reklamní grafiky*. S hospodářskou krizí sílí funkce reklamy jako zbraně v konkurenčním boji výrobců. Reklama již nestačila jako pouhé sdělení. Moderní reklama bojuje o zákazníka i o voliče a už si nevystačí s jednoduchou líbivostí. Reklamu nahrazuje termín propagace a ta už neprezentuje jen výrobek, ale i myšlenku. Výrobce i výtvarník si s tím uvědomuje potřebu nové vizuální podoby reklamy, na kterou je potřeba jít vědecky.

Této nové formě reklamy, de facto novému oboru užitého umění, se věnuje mnoho českých výtvarníků včetně fotografa Jaroslava Süttnara či Zdeňka Rossmanna. Druhý z nich roku 1938 vydal publikaci *Písmo a fotografie v reklamě*, kde uvádí: „Jestliže se reklama obracela hlavně na city a pudy zákazníka, propagace se obrací na jeho rozum.“⁷³ Hlavním úkolem je podle autora vést divákovy oči účelně a rychle. Doporučuje asymetrické dynamické kompozice a především využití obrazu, který má převahu nad textem. Pro tyto účely preferuje fotografii, která dává možnost nahradit vyčerpávající text jasným pohledem na tvar, materiál a zpracování výrobku. Reklama má neustále probouzet, získávat si naši pozornost. Proto se snaží využívat všech nových technických možností, v podobě typofoto, fotografie i filmu.

⁷² Szczepanik – Anděl, *Stále kinema* (pozn. 17), s. 49.

⁷³ Zdeněk Rossmann, *Písmo a fotografie v reklamě*, Olomouc 1938, s. 9.

Reklama a město

Během dvacátých let začala reklama měnit Prahu. Neony a světelná reklama se staly symbolem moderního města a jejich užívání narostlo do obřích rozměrů. Architekti se k nim jako k symbolům modernity hrdě hlásili. Například Jaromír Krejcar představoval světelnou reklamu jako součást svých návrhů mrakodrapů či ikonického domu Olympic.

Ke kritickému zhodnocení způsobu zacházení s reklamou a k její regulaci se přistoupilo na přelomu dvacátých a třicátých let. Roku 1932 vznikla Komise pro reklamy a výkladce při městském stavebním úřadu. Nejen pro zpřehlednění platných nařízení vydal vrchní magistrátní rada Jaroslav Patera publikaci *Reklama v prostoru*,⁷⁴ kde se vyjádřil ke všem druhům reklamy, které by neměly hyzdit tvář města. Při použití světelné reklamy se má pamatovat na zachování architektury konkrétních domů i celkového prostředí. Patera se tu však zmínil i o reklamě zvukové, na které E. F. Burian založil jednu ze scén inscenace *John D. dobývá svět*. Úřady zvukovou reklamu zakazovaly, aby tak omezily pouliční hluk. Tolerovaly jen vyzvánění při prodeji mléka, ne však pokřik kamelotů či lákání kolemjdoucích do obchodů. Kameloti se však přesto vyskytli v kostýmních návrzích Otakara Mrkvičky pro Osvozené divadlo; pro hry *Prsy Tiresiovny* (režie Jindřich Honzl, 1926) a *Pojištění proti sebevraždě*⁷⁵ (Jiří Frejka, 1925). Objevili se též v Burianově inscenaci *John D. dobývá svět* (1934), která reflektovala reklamní masáže Johna D. Rockefellera a na reklamu se už nedívala s tak naivním okouzlením jako ve dvacátých letech.

Hledání prostoru a divadelní avantgarda

Za počátek moderní scénografie můžeme považovat inscenace, které se oprostily od malované dvourozměrné kulisy a uchopily scénu jako skutečný prostor. Proti takzvané iluzivní scéně se jako jeden z prvních divadelníků postavil Adolphe Appia (1862–1928), který též nově zkoumal vztahy mezi hercem a prostorem. K výsledkům jeho úsilí patřil volný pohyb herce. Appia také přišel s plastickou kulisou, která lépe odpovídala postavě herce a trojrozměrnému vnímání scény než kulisa plošná. Celé divadlo se začíná podřizovat herci, jeho proměnlivé postavě a možností rozehrát scénu pohybem. Po zkušenosti s Wagnerovými operami vydal Appia roku 1899 studii *Die Musik und die Inszenierung*. Ke svým dosavadním hlavním zájmům tu přidal myšlenku synchronizace hudby a barvy. Vytvořil tak novou hierarchii divadelních složek a dál studoval vztahy mezi hercem, prostorem, hudbou, barvou a světlem. Aby dosáhl skutečného propojení prostoru a pohybu herce, pokládal za nutné dát vyznít oblým tvarům člověka, a to za pomoci kontrastních prvků – svislých a šikmých rovin. Zároveň podle něho bylo zapotřebí osvětlit herce tak, aby co nejvíce vynikla jeho plasticita.

Nezávisle na něm Appiovu teorii dále zdokonalil a více ji uvedl do praxe jeho vrstevník Edward Gordon Craig (1872–1966). Přístup k divadlu vyvodil Craig především z pohybu a tance. Pohyb se snažil aplikovat i v případě scénografie, a to v podobě variabilních pa-

⁷⁴ Jaroslav Patera, *Reklama v prostoru*, Praha 1934.

⁷⁵ Autorem scény si v tomto případě nejsem jistá. V publikaci *K dějinám české divadelní avantgardy* jsou jako výtvarníci uváděni Otakar Mrkvička a Karel Teige. Ovšem u fotografie, kterou jsem objevila v časopise *Disk* 1925, je uveden Antonín Heythum.

ravánů, které měly sloužit i jako architektonické prodloužení hlediště. Craigovo působení je nejvíce čitelné právě ve vývoji scénografie. „*Soudil, že publikum chodí do divadla především, aby hru vidělo, ne aby ji slyšelo.*“⁷⁶ Zároveň však odmítal hierarchizaci jednotlivých prvků. Právě vyzdvížení jednoho nad ostatní ubíralo podle něho jevišti jednotu. Spolu s tím odmítal i herecké hvězdy, které na sebe příliš strhávají pozornost. O herci uvažoval jako o takzvané nadloutce, která zcela splyne s celkem inscenace.

Appia i Craig se tedy zasloužili o minimalizaci jevištní dekorace. Kladli důraz na trojrozměrnou výpravu, která lépe odpovídá tělu herce, na plasticitu a na s ní spojenou práci se světlem. Paul Pörtner uvádí Craigovy zásady: „*místo naturalismu – sugesce, místo iluze – magie, místo dekorace – jevištní atmosféra, místo ideje – vize.*“⁷⁷ Byly to přístupy, jaké zprvu vzbuzovaly odpor. Skutečného ocenění se Appia a Craig dočkali až po první světové válce. Na téma rytmického pohybu herce v kubickém prostoru tehdy například navázali režiséři ruského konstruktivistického divadla, Vsevolod Mejerchold a Alexander Jakovlevič Tairov.

Konstruktivismus se začal formovat v rámci výtvarného umění, a to už kolem roku 1913 v Tatlinových konstrukcích. Na jevišti se však uplatnil až po revoluci roku 1917. Mejercholda a Tairova tehdy fascinoval cirkus a akrobati a podobné výkony režiséři vyžadovali po hercích. K důrazu na hercův pohyb je vybízela i samotná scéna. Konstruktivistická výprava se odpoťovala od popisnosti a zároveň svou konstrukcí ze syrových materiálů herce obnažovala. Ve stati *Český jevištní konstruktivismus*⁷⁸ věnovala Marie Caltová větší pozornost Mejercholdovi. Jako první užití konstruktivistické scény uvedla Mejercholdovu inscenaci *Svitání* (1920), kde byly jako stavební prvky užity dřevo a železo, nekladl se tu však ještě důraz na vertikální členění. S Karlem Martínkem Caltová dále upozorňuje na „*malované dekorace v pozadí připomínající křiklavé plakáty*“⁷⁹ které pravděpodobně byly nositeli politických hesel. Jak k tomu připojil sám Martínek v publikaci *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*, „*divák nesledoval umělecký výkon, ale byl přítomen politickému mítinku, který mu připomínal skutečné události.*“⁸⁰

V případě dalšího Mejercholdova představení, *Velkolepý paroháč*, poprvé použila výtvarnice Ljubov Popovová lehkou laťkovou konstrukci, pro konstruktivismus tolik charakteristickou. Prostoru tak dala vertikální rozměr. Barevné výplně v laťkovém mřížoví vytvářely nepravidelný geometrický ornament, který doplňovala velká kola bílé, černé a červené barvy. Na černém kotouči byla vysázena variace jména autora, cr-ml-nck. Inscenátoři se nebáli obnažit scénu, ale i herce, který vystoupil v montérkách, bez jakéhokoliv líčení. Tvorba Alexandra Tairova a jeho výtvarníků se zdála poněkud eklektičtější. I když oba režiséři usilovali o účinnou scénickou stylizaci, každý se jí pokoušel docílit jinými výrazovými prostředky. Marie Caltová tvrdí: „*Zatímco u Mejercholda rytmus pohybu vytvářel především podívanou pro diváka, u Tairova pohyby, ať byly jakkoliv nevidané a akrobatické, dávaly vždy průchod určitému citu, byly výrazem vztahu k partnerovi.*“⁸¹ Konstruktivistická výprava se tedy v Tairově režii podřizovala herci, nebyla samoučelným

⁷⁶ Oscar G. Brocket, *Dějiny divadla*, Praha 1999, s. 546.

⁷⁷ Paul Pörtner, Edward Gordon Craig. Výpravy, in: *Experimentální divadlo*, Praha 1965, s. 18.

⁷⁸ Caltová, *Český jevištní konstruktivismus* (pozn. 5).

⁷⁹ *Ibidem*, s. 116.

⁸⁰ Karel Martínek, *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*, Praha 1967, s. 94.

⁸¹ Caltová, *Český jevištní konstruktivismus* (pozn. 5), s. 121.

prvkem pro akrobatické kousky. Světlo oba režiséři používali ke ztvárnění prostoru. Možnosti světla jako prostředku dramatického modelování však „*zůstávaly přitom poněkud na okraji jejich zájmu*“,⁸² jak píše Bořivoj Srba.

Na Appiovy a Craigovy poznatky i na objevy ruských konstruktivistů navazovali příslušníci Bauhausu. Jejich zájmem se stalo až vědecké zkoumání světla jako nástroje k výstavbě scénického prostoru a oni dospívali až k takzvané světelné architektuře. Světlo se pro ně stává naprosto autonomním prvkem. Kromě experimentátorů z Bauhausu, mezi které patřili Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Xanti Schawinski či Vasilij Kandinskij, můžeme uvést ještě dva režiséry, Erwina Piscatora a Bertolda Brechta, průkopníky epického divadla, které zvýrazňuje přítomnost vypravěče a jeho úhel pohledu. Zatímco Piscator využívá světelných projekcí jako foto-kulis, kterými přeměňuje celý prostor divadla, Brecht záměrně rezignuje na modelovací schopnosti světla, scénu osvětluje ostrým pracovním světlem po celé její ploše a tím dosahuje naprostého popření divadelní iluze.

Význam sovětského konstruktivismu i objevů německé avantgardy je nesporný i pro české prostředí. Přitažlivost konstruktivismu spočívala nejen v osvobození herce, ale i v nacházení krásy technické civilizace a ve snaze postihnout tempo moderní doby, a tudíž i nové formy života. Bližší informace o konstruktivismu k nám začaly pronikat od roku 1923, především skrze články Jindřicha Honzla. Programově s konstruktivismem vystoupilo až Osvobozené divadlo, které zahájilo činnost v roce 1926 inscenací *Cirkus Dandin* v režii mladého Jiřího Frejky. Autorem scény byl architekt Antonín Heythum, který se pokusil o přenesení jevištní konstrukce po vzoru *Velkolepého paroháče*. Jako dobrý příklad konstruktivistické scény by posloužila Heythumova laťková konstrukce s žebříky a visutými plošinami, kterou navrhl pro Frejkovu adaptaci *Žen o Thesmofořích* (*Když ženy něco slaví*).

František Šmejkal vymezuje období českého jevištního konstruktivismu zhruba léty 1925–1927.⁸³ Už ke konci let dvacátých vymizely laťové konstrukce jako charakteristický prvek tohoto směru. Přesto zde konstruktivismus zanechal významnou stopu v „*chápání scény jako autonomní jevištní skutečnosti, rytmicky členěné v totalitě svého prostoru a vybavené soustavou významově proměnlivých scénických objektů*“.⁸⁴ Tyto myšlenky, obohacené o práci se světlem německé avantgardy, dále rozvíjeli scénografové třicátých let, mezi které rozhodně patří jak Zdeněk Rossmann, tak trojice KNR.

Spolupráce výtvarníka s režisérem

„*Divadlo není pouhou podívanou, jako například film nebo sportovní zápas, (...) je příliš kolektivním útvarem rostoucím ze spolupráce několika tvůrců, přinejmenším ze součinnosti režiséra, herce a výtvarníka.*“⁸⁵ Tato Burianova slova obsahuje jeho přednáška *Dynamické divadlo z podzimu 1929*. Autor je pronesl v době, kdy poprvé v roli divadel-

⁸² Srba, *Řečí světla* (pozn. 6), s. 32.

⁸³ Šmejkal, *Český konstruktivismus* (pozn. 24), s. 222.

⁸⁴ Šmejkal, *Český konstruktivismus* (pozn. 24), s. 225.

⁸⁵ E. F. Burian, *Dynamické divadlo* (pozn. 19, s. 34).

niho režiséra nastoupil do experimentálního Studia v Brně. Snažil se v nich postihnout dynamické prolínání všech složek, které se podílejí na divadelní syntéze.⁸⁶

Jak shrnuje Burianovu tvorbu Adolf Scherl, „*divadelní forma Burianových inscenací přinášela umělecké novum – syntézu poetického lyrismu, marxistické ideovosti a realistické zkratky.*“⁸⁷ Ve své tvorbě zároveň Burian navázal na tradici polarity konstruktivistického očištění scény na jedné a poetismu na druhé straně. Se svými scénografy ji pak dále rozpracovával za pomoci práce se světlem, a to v podobě stínového divadla, diaprojekce či dynamické filmové projekce.

Důležitý faktor Burianovy tvorby spočíval už v samotném výběru titulů. Ačkoliv uváděl i hry současných autorů, především v případech D 34–D 41 se staly charakteristickými jeho „*vlastní adaptace klasických her, dramatizace románové i básnické epiky a scénické montáže lyrické poezie.*“⁸⁸ Přicházel s programovým typem epického a lyrického divadla, v němž je režisér neustále přítomen v podobě subjektivního „*básnického já*“; v roli vyprávěče, který ukazuje obraz současné situace, hospodářské, sociální, světové.

Divadlo, obzvláště v době hospodářské krize, již nemá být majetkem privilegovaných měšťanů, ale má sloužit širším vrstvám. Ohledně způsobu podání se Burian odvolává na praktiky ruského kolegy: „*Ani Mejerchold nesloužil své mase jinak než básnický. Tam, kde opustil básnickou, nebo lépe politickou nebo hospodářskou tendenci, musel vynalézt absolutní scénické prvky, aby jimi okouzlit.*“⁸⁹ Divadlo tak není ani výtvarnou, ani literární básní. Žádná z nich totiž sama o sobě nedokáže naplnit požadavky současného divadla. Divadlo vzniká až jejich dynamickým sloučením.

Postupujeme tak k pozici jevištního výtvarníka, který se významně podílí na obecném vývoji inscenování. Už ve sborníku *Nová česká scéna*, který vydal časopis Život, se jeho autoři snažili o vyzvednutí jeho role. Ačkoli zde Karel Šourek uznává režiséra jako ústřední motor jevištní syntézy, skutečným vládcem jeviště současně provolává jevištního výtvarníka.⁹⁰ „*Scénické výtvarnictví se stalo přímým výrazem režisérského divadla, toť proto, že je i neúčinnějším prostředkem, který dovoluje sledovat anebo i podškrtnout, nadsadit, shrnout obsah a vnitřní smysl divadelního projevu, jemuž jsou ukládány ještě jiné než ryze estetické funkce.*“⁹¹

Jevištní výtvarník tak už není malířem dekorací, ale stává se architektem, malířem i plastikem, osvětlovačem, který vytváří třírozměrný i vícerozměrný prostor pro volný pohyb herce. Výtvarník tak sám dává herci možnost rozžít prostor, jak svým pohybem, tak slovem básníka. Všechny prvky, které se podílejí na divadelní syntéze, včetně zvuku a scénografie, netvoří pouhé pozadí či podmalbu, neilustrují, ale spolutvoří.

Společnými tématy zmiňovaných scénografů se staly prostor pro volný pohyb herce, hledání nových materiálů, kterými se snažili vystihnout povahu konkrétní inscenace, a konečně světlo, které Burian považuje za „*nitro jeviště*“ a „*mnohdy polovičku prostoru.*“ Světlo přebírá na scéně Burianových inscenací důležitou roli a spolu s ostatními složkami,

⁸⁶ Termín syntézy zde však ještě nepoužívá.

⁸⁷ Adolf Scherl, *Divadlo D*, in: Jan Brabec – Adolf Scherl – Eva Šormová (eds), *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983, s. 279.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 279.

⁸⁹ E.F. Burian, *Dynamické divadlo* (pozn. 19), s. 35.

⁹⁰ Karel Šourek, *Nová česká scéna*, in: Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, s. 97.

⁹¹ *Ibidem*, s. 97.

i samo o sobě, je hybatelem děje. Na základě přečtené literatury se domnívám, že v případě Burianovy spolupráce se Zdeňkem Rossmannem šlo více o partnerský vztah, zatímco na trojici Kouřil – Novotný – Raban působil Burian zpočátku více z pozice učitele, který umí dávat impulzy i důvěru mladým studentům k experimentování.

V Brně se Zdeňkem Rossmannem

Jako jeden z předních členů Brněnského Devětsilu patří Zdeněk Rossmann svou tvorbou mezi zásadní osobnosti avantgardní scény. V roce 2015 se mu v Moravské galerii v Brně věnovala výstava *Zdeněk Rossmann: horizonty modernismu* s katalogovými texty více autorů. Ti mezi sebou propojili různé stránky Rossmannovy tvorby. Rossmann působil na poli nové typografie, reklamy, výstavnictví a scénografie, ale také v roli pedagoga na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě, nazývané „*bratislavským Bauhausem*“. Rossmann si uvědomoval vzájemné vztahy všech uměleckých oborů. Navzdory tomu, že do Brna přišel studovat architekturu, se ve své praxi věnoval především typografii, a to hlavně grafické úpravě avantgardních časopisů (*Fronta*, *Index*, *Stavitel* a jiné). Markéta Svobodová ho označila za „*virtuálního architekta v době hospodářské krize*“. Ačkoliv se architektuře nepřestal věnovat z teoretického hlediska,⁹² zkušenosti z jejího studia využíval spíše v oboru výstavnictví a scénografie. Mezi osobnosti, které ho formovaly, se řadili architekti Bohuslav Fuchs a Jan Vaněk a historik literatury Bedřich Václavek. Rossmann však také navázal vztahy s Bauhausem, kam odjel studovat krátce po ukončení spolupráce s E. F. Burianem v roce 1931.

K určujícím faktorům Rossmannovy tvorby patřila jednoduchost, která ho přiváděla k nové typografii, konstruktivismu a funkcionalitě i v návrzích scén. Za jeho první zkušenosti s divadlem můžeme považovat pořádání excentrických karnevalů a *eight o'clocků* v letech 1925–1926, kterých se účastnili i členové brněnského i pražského Devětsilu. V té samé době navštívil Brno i László Moholy-Nagy. 11. března 1925 prezentoval ve dvoraně Vesny své teorie z knihy *Malířství – fotografie – film*. Témata o využití světla rezonovala i v tvorbě Zdeňka Rossmanna. Svou vlastní teorii scénografie pak Rossmann definoval v článku *K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“*⁹³ z roku 1929.

Jak je to zřejmé z ohlasu inscenace Šaldova *Dítěte*, brněnská divadelní scéna bojovala s převládajícím měšťáckým a konzervativním pojetím scénografie.⁹⁴ Roku 1929 však nastává zlom, spojený s brněnským působením osobností pražské divadelní avantgardy i s vkladem Zdeňka Rossmanna. Jindřich Honzl obsadil post uměleckého šéfa hlavní scény a E. F. Burian přijal poprvé pozici režiséra v experimentálním Studiu, zamýšleném jako pobočná scéna Národního divadla v Brně. Paralelně v listopadu 1929 přednášel Burian o dynamickém divadle v Besedním domě v Brně a Rossmann zase publikoval stať *o Vašíčkovi Nejlů*.

⁹² Rossmann upozorňoval na vytrácení podstaty moderní architektury, která neslouží sociálnímu bydlení.

⁹³ Zdeněk Rossmann, *K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“*, *Divadelní list Národního divadla v Brně* IV, č. 16, 13. 10. 1929, s. 208–211.

⁹⁴ Podobná situace byla ovšem i v Praze.

Své souputníky i sebe sama v ní Rossmann označil za „*generaci resignovaných melancholiků s optimistickou vírou v růžovější zítřek*“.⁹⁵ Něžně tak definoval celkovou situaci a nový přístup k tvorbě třicátých let, a to i za pomoci estetiky Nové věčnosti. Podobně jako scénografové KNR museli pracovat se stísněnými prostory Mozartea, Rossmanna limitovalo minimální jeviště divadla Reduta, které samo zabraňuje pojmout scénu realisticky. Rossmann tak upřednostňoval scénu zjednodušenou a náznakovou, aby dal dostatečný prostor herci. „*Trojrozměrnost hercova těla automaticky vynucuje trojrozměrný prostor a tím diskvalifikuje malířovu dvourozměrnou spolupráci na jevišti. Prvním úkolem je zkonstruovat dýchatelný prostor pro hercovu akci.*“⁹⁶ Dále se Rossmann soustředoval na výškové rozčlenění, kterým zpestřoval možnosti herce. V závěru citované stati o inscenaci Vašíčka Nejlů pak napsal, že divákovu pozornost není třeba třístit mnohobarevností, jak tomu bývá v případě realistické scény. On chce naopak svého diváka vychovávat, podobně jako svého čtenáře ve své grafické tvorbě, souladem tří barev, které pomáhají divákově koncentraci. A úplně na závěr všeho přichází světlo, se kterým „*padá nebo zesiluje životnost scény*“.⁹⁷

Jezdci k moři

V inscenaci *Jezdci k moři* z roku 1929 se objevují scénické prvky, ke kterým se bude Burian opakovaně vracet. Jde o sociálně kritickou hru irského autora Millingtona Syngeho, který část života prožil na Aranských ostrovech. Proslul pak především dramatem *Hrdina západu*, které v roce 1928 uvedl Jiří Frejka ve svém Dada-divadle, kde Burian ztvárnil jednu z rolí.

V Brně uvedl Burian *Jezdce k moři* především pro jejich ideové a básnické kvality. Příběh se odehrává v drsném prostředí irských vesničanů. Autor se pokusil zachytit chvíle, kdy se stařena Maurya a její dvě dcery dovídají, že rozbořené moře jim vzalo posledního syna a bratra, posledního rybáře a živitele rodiny. Bezvýhodnou situaci řeší Maurya dobrovolným utonutím. Moře je zde tedy všudypřítomný živel, který určuje baladickou atmosféru Burianova a Rossmannova provedení.

Scéně dominovala bohatě vertikálně členěná, na konstrukci obnažená praktikáblová soustava, k níž se zezadu pojil bílý horizont přes celou šíři jeviště. Na tuto plochu se promítaly fotografie rozbořeného moře od Jaromíra Funkeho. Zde je potřeba poznamenat, že Funkeho abstraktní fotografie z dvacátých let se velmi blížily fotogramům Moholy-Nagye. Bořivoj Srba mluví o pohyblivých diapozitivních obrazech, kterých inscenátoři nejspíš docílili pomocí speciálního přístroje *wasserschilleru*.⁹⁸ Během představení bylo možné měnit pomocí postranních závěsů ze surového materiálu pocit exteriéru na pohled z okna interiéru. Na scéně zároveň porůznu visely rybářské sítě. Osvícením přední části scény působily postavy před projekčním plátnem jako pouhé stíny, uzavřené zbláčené bytosti.

⁹⁵ Rossmann, K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“ (pozn. 93), s. 208.

⁹⁶ Ibidem, s. 210

⁹⁷ Ibidem, s. 211.

⁹⁸ Srba, Řečí světla (pozn. 6), s. 102.

Jedním z nejpůsobivějších momentů se stala závěrečná scéna, kdy Mauryu pohltí moře. Herečka Nina Balcarová se zaplétala do rybářských sítí, autoři využili zadní projekce moře a postupně zeslabovali přední jevištní reflektory. Divák pak hleděl skutečně na pouhý stín utonulé Mauryi. Téma sítě, uvěznění, využil Burian ve svých inscenacích opakovaně, například při utonutí Jarmily v Máchově *Máji*. V obou případech jde o vodní živel, k jehož asociaci inscenátoři používají provazů z přírodního materiálu a dynamické projekce.

Dítě

Známou hru Františka Xavera Šaldy nastudoval Burian s činoherním souborem Národního divadla v Brně v divadle Na Veverí, neboť jeho Studio z finančních důvodů zaniklo. Komedie se odehrává v prostředí měšťanské společnosti na začátku dvacátých let. Šalda se snažil poukázat na sociální rozdíly v jedné domácnosti. Bohatá milostpaní Kostarovičová si vybírá do služby mladé pěkné dívky z venkova, aby se její protežovaný syn Ríša netahal po nevěstincích. Přesně takovou dívku představuje služka Františka, do které se zamiluje Ríšův neduživý, matkou opomíjený bratr Aleš. Františka však Ríšovi podlehne a Ríša i paní Kostarovičová ji pak nutí k potratu, aby pokrytce nevystavila klepům. Šalda tu líčí v podstatě banální námět s podivnou nadsázkou, v níž se z postav stávají personifikace.

Scéna zpřítomňovala typ prostředí měšťanské rodiny včetně Františčinu pokojíčku. Autoři rozdělili scénu vertikálně na dva hrací prostory, na moderní kuchyň, k níž byl přistaven drobný Františčin přístěnek, a na honosný salon paní Kostarovičové. Do kuchyně umístili minimum mobiliáře pro lepší pohyb herce: plynový sporák, stůl se dvěma židlemi. V té samé době Rossmann navrhuje typizovanou moderní kuchyň pro výstavu *Civilizovaná žena*. Prostor kuchyně určovala především plechová stěna, z dálky vyhlížející jako pokrytá niklem po vzoru módních funkcionalistických kuchyní a jejich snadno omyvatelných povrchů. Tento světlo odrážející prostor lemoval seshora Františčin přístěnek v podobě konstrukce lomeného oblouku, pokrytý růžovým organtýnem. Do dolního levého rohu inscenátoři umístili pokoj madam vykořisťovatelky s těžkopádným dubovým stolem, stojací lampou, čalouněným křesílkem a houpacím křeslem. Stěnu prodlužoval skládací paraván.

Důležitou roli zde hrálo světlo, a to především v závěrečné scéně, kdy Aleš mluví o politickém agitátorství a paní Kostarovičová zůstává sama. Inscenace tu použila bodové červené světlo, které se odrazilo od niklové plochy a ozářilo diváky v hledišti. Touto scénou Burian popudil část pravicové kritiky, která jeho pojetí prohlásila za příliš ideologické a agitační. Reagoval na to článkem *Moje inscenace Šaldova „Dítě“*, kde se snažil vysvětlit své záměry a obhájit Rossmannovu „*truhlářskou všehochut*“, jak jeho scénu nazval jeden z recenzentů. Vysvětlil zde užití plechové stěny, leštěného materiálu, který pomáhá dokreslit charakter typické „ušlechtilé“ rodiny. Za jeho pomoci se prostor stává typem „*a) kuchyňského šosáckého komfortu, který b) není ničím jiným než ztročením služby, která ani ve chvílích trpkého oddechu nesmí zapomenout, že plocha, která ji ohraničuje a tísni, nesmí se zakalit a musí být vždy hladce vyleštěna, aby vzbuzovala dojem pořádku*

a řádu v domácnosti.⁹⁹ Kontrastně zde působí křehký lomený oblouk, který především v momentu, kdy Františka pláče, dodává celé scéně intimnější ráz. Na závěr Burian opět obhajoval funkci světla, které pro něj zůstávalo nitrem scény. V případě červeného bodového světla tvrdil, že mu nešlo o „agitaci pro výlučný program politický, ale především o rozšíření nadstranické platnosti Šaldovy hry“.¹⁰⁰ V každém případě se mu tak podařilo narušit hranice mezi jevištěm a hledištěm a přiblížit se sdílenému prostoru.

Divadlo D a KNR

Divadlo D založil Burian v Mozarteu v pražské Jungmannově ulici. Chtěl jím čelit úpadku produkce takzvaných měšťáckých divadel a vyhovět potřebě současné scény, která by se vyjadřovala ke společensko-politické situaci. V létě 1933 získal podnikatelskou koncesi, bez níž nemohl profesionální divadlo založit ani provozovat. Vlastníkem a provozovatelem však nebyl sám Burian, ale družstvo skládající se z členů divadla. V podmínkách tehdejšího Československa šlo tedy o výjimečný typ divadla-komuny. Písmeno D znamenalo nejen divadlo, ale i dobu, dnešek, dělníka, družstvo, ducha či dav. Měnicí se číslice vždy předznamenávala následující rok a současně symbolizovala aktuálnost divadla.

„Studentstvu!

*Divadelní život u nás nedostačuje tempu mládí. Mladý intelektuální život se v několika letech decentralisoval. Je potřebí tribuny, která by probouzela zájem o dnešní kulturu a ukazovala mladým lidem, co dnes hýbe světem. Mimo to časopis D 34 chce dát studentstvu možnost literárního výrazu ve studentské hlídce nejen o případech D 34, nýbrž i o celém kulturním stavu studentstva. Vyzývám proto všechny studenty, kteří nám chtějí rozumět, aby se přihlásili k práci v kruhu D 34, ať už ve smyslu uměleckém či administrativním.*¹⁰¹

Na tuto Burianovu výzvu studentstvu, kterou inzeroval v časopise D 34, se podle slov Josefa Rabana přihlásilo společně pět studentů architektury ČVUT. Nebyli již ustáleným pracovním kolektivem, společně se přihlásili proto, že si nikdo z nich netroufal ucházet se o práci u Buriana sám. Jmenovitě šlo o Cesara Grimmicha, Miroslava Kouřila, Jiřího Novotného, Karla Poličanského a Josefa Rabana. Skupina měla přezdívku D.a.s. (Divadelní architektonické studio). Po prvních dvou inscenacích Grimmich s Poličanským Divadlo D opustili a zůstala trojice Kouřil-Novotný-Raban, uváděná v programu pod zkratkou KNR.

O společné práci referují všichni tři scénografové ve stati *Třicet let od založení D 34* v časopise *Acta Scaenographica*.¹⁰²

„Směr výtvarné tvůrčí práce? ... šlo především o to, učit se – výtvarník od výtvarníka a výtvarníci od režiséra – a společně hledat materiály, techniky a prostorová řešení, vytvářející atmosféru danou nejen místem, časem a dějem, a to nejen tím, co se odehrávalo na jevišti, ale také tím v hledišti, na ulici a v celé společnosti.“¹⁰³

⁹⁹ E. F. Burian, *Moje inscenace Šaldova „Dítěte“* (pozn. 22), s. 21.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 33.

¹⁰¹ KNR, *Třicet let od založení D 34* (pozn. 7), s. 21.

¹⁰² *Ibidem*, s. 21–36.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 25.

Východiskem jim byla konstrukce, surový materiál a světlo. Všichni tři architekti uznávali Buriana jako mistra světla. Světla, které dále pracuje s přítomným materiálem na scéně. Světlo, které dává vyniknout strukturám a propůjčuje jim novou fakturu, výborně v Burianově práci popsala historička scénografie Věra Ptáčková. Burian světlem dotvářel a syntetizoval jednotlivé prvky ve společný celek. Dalo by se říci, že na mladé architektky KRN působil v roli pedagoga. Metoda výtvarné spolupráce, jak ji popisuje Josef Raban, stála na bázi improvizace. Spolu s ní však Raban upozornil na Burianovu schopnost „*dát plnou důvěru mladým lidem – i s vědomím rizika – dát jim nejenom příležitost, ale i pomocnou ruku.*“¹⁰⁴

V podání mladých architektů vyznívá Divadlo D jako prostředí moderní školy, jako živá laboratoř, kde je žákům¹⁰⁵ dána možnost zkoumat materiály, které se používaly například v moderním stavitelství. Miroslav Kouřil k tomu uvádí: „*Zamčuji úmyslně přívlastek „nový“, protože nové byly tyto materiály jen pro jeviště, nikoliv však v běžném životě.*“¹⁰⁶

Jevištní výtvarník, potažmo mladý architekt, zde společně s režisérem musí mít neustále na paměti herce, který svým pohybem i slovem rozžívá prostředí dramatického děje a ideje básníka. Architekti se zároveň vyrovnávali s možnostmi prostoru v přízemí Mozartea od Jana Kotěry, který ideální podmínky pro divadlo neposkytoval, neboť jeviště mělo velikost většího pokoje, přibližně 10 × 5 metrů včetně prosceňia. O orchestřišti nemohla být řeč, hudebníci většinou seděli v koutě hlediště.¹⁰⁷ Technika nebyla téměř žádná, Bořivoj Srba hovoří zpočátku pouze o dvou reflektorech. S Burianem měli tedy architekti za úkol maximálně využít toto minimum a navodit zároveň iluzi spíše otevřeného prostoru. Dělalí to za pomoci černého horizontu, reflektorů, diaprojekcí v případě *John D. dobývá svět* a filmových projekcí, jak si ukážeme na inscenaci Máchova *Máje*.

U všech jmenovaných prostředků můžeme vidět paralely u Moholy-Nagy a jeho popisu nové architektury, jejíž podstatou je neustálé pnutí, které si divák uvědomuje jak zrakem, tak hapticky. Zároveň se domnívám, že tento nový zážitek z prostoru vzniká spojením zdánlivě protikladných jevů, podobně, jak Karel Císař popisuje složky obrazové básně.¹⁰⁸

I když je Burian považován za mistra světla, které se u něj stalo kostýmem celé inscenace, neznamená to, že by se o práci se světlem nesnažili sami architekti. Josef Raban se například zmiňuje o pečlivém studiu různých materiálů – koudele, dřeva, dřevité vlny, skla, kamene, lepenky, kovů, pletiv a mnoha dalších –, jejichž nasvícením architekti hledali jejich podstatu a specifika a studovali tak možnosti probouzení volných asociací u diváka. Pro každou premiéru vznikaly předem uvážené světelné plány, které inscenátoři

¹⁰⁴ Ibidem, s. 25.

¹⁰⁵ Josef Raban tak sám sebe v textu označil.

¹⁰⁶ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 7), s. 21.

¹⁰⁷ Musím podotknout, že ačkoliv ve své práci nevěnují pozornost hudební složce a Burianově experimentální tvorbě (nejen v podobě voice-bandu), není pochyb, že se hudba podílela na vytváření celkové atmosféry i samotného prostoru.

¹⁰⁸ „*Mimořádně komplexní vizuální aparát mikroskopického a makroskopického (momentka a vědecký snímek), osobního a veřejného (dopis a mapa), literárního a vizuálního (nápís „pozdrav z cesty“ a kresba trasy), reálného a nereálného (skutečné známky na iluzivní obálce) v nás má vyvolat kaleidoskopický prožitek „cizince“ (jímž je každý moderní člověk), který je vystaven mezní rychlostí přeskupujícímu se, fragmentárnímu světu, jemuž odpovídá volná asociace, napnutá mezi touhou obrácenou k budoucnosti a vzpomínkou zahleděnou do minulosti.*“ Viz Císař, Fotografie (pozn. 17), s. 157.

neváhali společně doplňovat. Toto podrobné hledání se pojilo také s faktem, že „Burian během zkoušek nikdy nepoužíval pracovní světlo, což bylo proti divadelní ekonomii“.¹⁰⁹

Instruktivně na to vzpomínal především Josef Raban: „Snad jsme neobjevili nic významnějšího, než je smysl pravdivosti materiálu a působivost jeho pravosti i při jeho nesmírné proměnlivosti v prostorových vztazích a různých světelných podmínkách, význam struktury povrchu a nemožnost namalovat, to je nahradit cokoliv z toho malířským uměním, které je v divadle jen jedním z mnoha cenných prvků, pokud ovšem zůstane malováním a nic nepředstírá a nefalšuje.“¹¹⁰

Lakomec

„Kluci, co kdybychom to udělali ze skla?“¹¹¹ – Impuls, který dal E. F. Burian čerstvě nastoupivším nezkušeným architektům a který Josef Raban bez zábran přiznává.

Adaptace Molièrova *Lakomce* byla první společnou inscenací celé pětice architektů. I když šlo o známé dílo francouzské *comédie dell'arte*, pro přiblížení přesunul Burian děj do aktuální situace třicátých let. V jeho podání se Lakomec s rozvojem kapitalismu stal velmi úspěšným velkoobchodníkem, moderním kapitalistou, a ještě přesněji generálním ředitelem světového koncernu. Molièrův Harpagon je „pouze“ malý lichvář, který terorizuje jen okolí své vlastní rodiny. Burianův antihrdina je velkým pánem, který spíše než svou rodinu má možnost terorizovat miliony zaměstnanců po celém světě. Stejně tak se pozměnily i ostatní postavy. I když jim byla ponechána jména a stejné vzájemné vztahy, které jim dal Molière, vyjadřují rozdílné lidské typy a povahy. La Flèche je v Molièrově podání chytrý darebák, v Burianově se stal představitelem nové třídy a budoucnosti. Cléante, syn Harpagonův, je nadutý floutek, dosazený bez sebemenších vlastních zásluh na vysokou pozici ocelářského velkopodniku. Dcera Elisa není něžnou dívkou, ale rozmazlenou a nepřilíš ctnostnou buržoazní slečinkou. Marianu, lásku Cléantea, proměnil Burian v prodavačku a energickou ženu z nižší vrstvy, která naopak Cléantea v sebeobraně usmrtí. Burian postavám přepisuje i samotné dialogy a Molièrův jazyk nahrazuje běžným hovorovým. Režisér tak mění klasicistní komedii v dobovou politickou hru, vyhrocenou do podoby satiry nejen o moderní společnosti, ale i o ekonomicko-spoolečenském a politickém systému. Jde tedy o velmi volnou adaptaci nebo spíše o variaci na molièrovské téma, čemuž odpovídá i pojetí scénografie.

Jak už bylo řečeno, prvotní impuls přišel od Buriana. Přibližně v době příprav inscenace oslovila pětici mladých architektů výstava československého sklářství, kterou pro Uměleckoprůmyslové muzeum navrhl Antonín Heythum. Výstava měla propagovat užití skla v architektuře a současně tak napomoci sklářskému průmyslu během hospodářské krize.

Vzhledem k malému rozpočtu divadla mohli Burianovi architekti pracovat jen s těmi skleněnými objekty, které byly různé firmy ochotny zapůjčit zdarma. Nakonec se inscenátorům podařilo získat čiré a mléčné sklo standardních rozměrů, která se však nesměla

¹⁰⁹ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 7), s. 26.

¹¹⁰ Ibidem, s. 26

¹¹¹ Ibidem, s. 24.

nijak upravovat. Skleněné desky se tak vsadily do jednoduchých dřevěných ráků na kolečkách, aby se s jejich pomocí dal měnit malý prostor scény.

Průběh práce s křehkým materiálem,¹¹² který může dobře fungovat na skutečné fasádě, ale pro účely divadla a zde užívaného umělého osvětlení nemusí být ideální, vyličil Josef Raban. Všichni si slibovali velké zázraky od opaxitu, který však zrcadlil všechna světla na jevišti i z hlediště, a byl proto téměř nepoužitelný. Desky navíc museli posouvat i sami herci na otevřené scéně. Vzhledem k nerovné podlaze, chatrné konstrukci pojízdného ráku a křehkosti velkých desek bylo vždy velké štěstí, že se skleněné paravány neroztříštily. Jeden z pohyblivých panelů nadto nebyl vyplněn sklem, ale byl potažen síťovinou, na níž byla umístěna značka bankovní firmy s iniciálou hlavního hrdiny, písmenem H. Největšího efektu nakonec autoři dosáhli s čirou skleněnou deskou, na kterou Harpagon naposled vydechl v závěrečné scéně, uvězněn ve svém podzemním bunkru.

Variabilní skleněné paravány pomáhaly navodit iluzi uzavřených moderních prosklených interiérů, ve kterých nechyběl ani moderní nábytek z ohýbaných trubek. Pomocí těchto stěn vzniklo několik dějišť – přijímací salón v Harpagonově domě, Harpagonova ředitelská pracovna v jeho bance a tamtéž se nacházející podzemní bunkr, ve kterém se Harpagon mohl ukrýt před vzbouřenými dělníky. Doplnilo to prostředí krámu či lokál předměstské špeluňky.

John D. dobývá svět

„D 35 si dovoluje předvésti portrét Johna D., který dobyl světa.“¹¹³

Texty, které si Burian vybíral, nemusely být vždy napsány pro divadlo, jak je tomu i v případě *John D. dobývá svět*. Jde o rozhlasovou hru Friedricha Wolfa, autora meziválečné německé divadelní avantgardy a Piscatorova a Brechtova současníka. Autor se snažil zachytit americký sen, vzestup moci petrolejářského magnáta Johna D. Rockefellera. Celé jméno nebylo možné uvést kvůli tehdejší cenзуře. V Burianově úpravě se hra zakládala na dlouhých dialozích obchodních, hospodářských i právnických jednání. Burian je prolínal hudební složkou, jazzem, který evokoval i sociální útlak Afroameričanů.

Hra zachycuje skutečnou kariéru Johna D. Rockefellera. Wolf i Burian ji rozdělili do tří životních fází a devíti stručných dramatických výjevů. Jako mladík začíná John D. své podnikání v malé kanceláři v clevelandském přístavu. Vyvolá lidové povstání proti vládě v Mexiku, která brání jeho podnikání. Zároveň se střetává s jakýmsi novým Johnem Reedem, socialisticky orientovaným novinářem, „jenž ho přesvědčuje, že éra Rockefellerů je sice u konce, avšak že jeho dílo nalezne pokračování v nově přetvořené jeho myšlence monopolistického hospodářského podnikání v éře socialismu“.¹¹⁴

Na scéně D 35 vytvořili architekti spolu s Burianem osm různých prostředí, a to opět pomocí posuvných panelů. Panely dostaly formu ráků potažených tuhými průhlednými i neprůhlednými látkami. Stálým prvkem na jevišti se stal také zavěšený znak amerického dolaru. Způsob projekcí však podle Bořivoje Srby není z dochovaných materiálů úplně

¹¹² Ibidem, s. 24–25.

¹¹³ Srba, *Řečí světla* (pozn. 6), s. 164.

¹¹⁴ Srba, *Řečí světla* (pozn. 6), s. 157.

jasný.¹¹⁵ Badatel se domnívá, že na scéně byla dvě projekční plátna, na která se promítalo z diaprojektorů simultánně. Na volně spouštěném plátně se patrně objevovaly titulky po vzoru dokumentárních filmů, plátno pevné naopak bylo uzpůsobeno pro zadní projekce.¹¹⁶ K zachycení stínové hry sloužily všechny panely.

Na zmiňovaný pevný zadní panel dal Burian promítat portréty skutečného Johna D. Rockefellera z různých dob jeho života. Pro dokreslení scén odehrávajících se v interiéru ovládly navíc tento panel panoramatické fotografie exteriérů, evokujících výhled z pásových oken kanceláří. S projekcí fotokulisy, nahrazující roli malované dekorace, pracoval často Erwin Piscator. Burian však tento Piscatorův přístup později zkritizoval v článku *Divadelní funkce fotografie a filmu* (1936). Kolektiv inscenátorů pracoval v *Johnu D. dobývajícím svět* s jazykem moderní architektury, ale stejně tak odkazoval i na sílu a formu moderní reklamy.

Za příklad může posloužit 2. výstup II. dílu inscenace, kdy se John D. prochází spolu s bývalým konkurentem Flaglerem po ulicích Clevelandu. I toto prostředí je naznačeno fotografií pomocí diaprojekce. Se svým novým společníkem a bývalým konkurentem si John D. prohlíží plakáty a sleduje jejich účinek na široké vrstvy. Visí mezi nimi i plakát varující před nekalými praktikami samotného Johna D., čímž se on sám nenechá příliš rozhodit. Na konci této procházky, kterou dokresluje kamelot a prodavačka ryb zpívající blues, byl do středu scény patrně spuštěn pohyblivý ekran s rovnicí: „70 milionů dolarů kapitálu + 5 000 agentů + 3 miliony dolarů na reklamu + 400 milionů Číňanů = 50 milionů dolarů zisku.“¹¹⁷ Před plátno zároveň předstoupili čtyři kameloti, reklamní agenti v podobě živých reklamních kiosků polepených plakáty firmy Johna D. s voicebandem:

„1. hlas: Lidé si přejí štěstí, dlouhý život, blahobyt a mír!

2. hlas: to vše se dostaví, budete-li používat nový a báječný vynález, pravou americkou lampu závodů Standard Oil Comp. of New York!

3. hlas: S petrolejem této firmy rozzáří se vám každého večera malá lampa a promění temnou noc v jasný den!

4. hlas: Pravý John D.“¹¹⁸

Tento výstup hodnotila kritika velmi kladně, jak uvádí ve své publikaci Bořivoj Srba.

Mě samotnou však zajímá především proto, jak tematizuje reklamu a propagaci v rukou velkoobchodníků. Zobrazení kamelotů v podobě chodících kiosků se objevilo již v dřívější tvorbě scénografů pro Osvobozené divadlo (Apollinairovy *Prsy Tiresiovy* v režii Jindřicha Honzla, *Pojištění proti sebevraždě* v režii Jiřího Frejky). V jejich případě však ještě šlo o okouzlení reklamou v době optimistických dvacátých let. Burian však už k výstupu kamelotů přistupuje kriticky, na základě zkušeností, které přinesla hospodářská krize, a z odporu k neustálé masáži veřejnosti. Souboj propagand se zde odehrává i na ulici v podobě plakátů. Pomocí diaprojekce je promítán zvětšený text vystupující proti

¹¹⁵ Ibidem, s. 162.

¹¹⁶ Ibidem, s. 162. – Z výpovědi Miroslava Kouřila vyplývá, že světelné obrazy se promítaly pouze pomocí zadní projekce na středové transparentní plátno v podobě částečného horizontu v pozadí jeviště. V programovém bulletinu se však píše o plátně speciálně spouštěném, na které se přední projekcí promítaly jednoduché texty doplňující jednotlivé scény. Vzniká zde určitý rozpor v údajích.

¹¹⁷ Srba, *Řeči světla* (pozn. 6), s. 165.

¹¹⁸ Ibidem, s. 166.

monopolu Johna D. („*Občane, pozor! Mezi námi řádí Oktopus, kterým je John D.*“.) Můžeme dodat, že díky námětu a využití elementů dokumentární fotografie a reklamy působila inscenace spíše jako pokus o stylizovanou realistickou rekonstrukci. Charakteristickým znakem Burianovy tvorby se však takové pojetí nestalo.

Máj

Máchoým dílem se Burian zabíral po celý svůj život. Opakovaně se vracel i k tématu *Máje*. Mácha též oslovoval české surrealisty, se kterými se Burian podílel na uspořádání sborníku *Ani labuť, ani Lúna* ke 100. výročí vydání básně a zároveň k výročí úmrtí Karla Hynka Máchy v roce 1836.

Hlavním tématem *Máje* byl Burianovi obraz tragické revolty, individua bouřícího se proti nastavení společnosti, která mu nedovoluje vzlétnout. „*Smířlivé řešení temného údělu Viléma i člověkova vůbec*“ – píše o inscenaci Srba – „*nachází tu pak shodně s básníkem v rozplynutí lidské existence v přírodě a ve všem, co je v ní živého, ve splynutí hrdiny s rodnou zemí.*“¹¹⁹ Burian se tu snažil o aktualizaci nejen *Máje*, ale samotného Máchy, kterého publikum obecně vnímalo „pouze“ jako básníka zklamané lásky, ale Burian v něm viděl buřiče.

Máj nastudoval poprvé již roku 1929 se svým voicebandem. Roku 1935 ho s KNR nově nastudoval a společným dílem dosáhli skutečně syntetického typu divadla. Scénografie zde akcentovala další složky – hudební, hereckou i taneční. Speciálně v případě *Máje* bylo hlavní snahou vyvolat pocit básnivosti a proměnit diváka ve spoluproživatele, spolutvůrce.

Jevištní báseň inscenátoři rozdělili do šesti obrazů. Využili filmové projekce, stínohry a surových materiálů k sublimaci nejen prostoru, ale i samotných postav.

V prvním zpěvu, v kterém zemře Jarmila, se na scéně nacházela zrezivělá komínová roura, opředená koudelí a připomínající v patřičném nasvícení jarní břízu v rozpuku. Po straně jeviště byla natažena mříž z provazů na způsob harfy, za níž tančila tonoucí Jarmila. Na ztvárnění této postavy se podílely tři ženy. Jevištní postavu zosobnila tanečnice Taňa Pexová, filmovou Jarmilu tanečnice Anna Fischlová a ze zákulisí zněl hlas herečky Zdenky Podlipné. Už tedy samotná postava je montáží. Filmové záběry Jarmily, detailů jejích vlasů, abstraktních obnažených částí těla, rtů a očí se promítaly na zavěšený pohyblivý ekran ve tvaru kosodélníka.

Provázání jednotlivých představitelk Jarmily se scénou se podařilo i skrze společné užití materiály. Plavé a divé vlasy (filmové) Anny Fischlové napodobili výtvarníci pomocí koudelky, lýka a slámy. Z těchto přírodních surových materiálů se vyrobila nejen paruka jevištní Jarmily, ale i zmiňovaná koruna rozkvetlého stromu. Podobné paruky, avšak za jiného nasvícení a v mnohem děsivějším výjevu, měl i voiceband v podobě čtveřice věžňů líčících Vilémovu popravu. Herci stáli za mříží z drátěného pletiva. V recenzi Máchův *Máj* na jevišti, kterou cituje Bořivoj Srba, napsal Josef Tráger o Burianově citlivosti pro jevištní plastiku: „*Světlem se rodinová skulptura mění v reliéfní obrazec, světelný zdroj*

¹¹⁹ Ibidem, s. 169.

*odhmotní postavy pojednou v hutné stíny, dávající přednesu zvláštní intonaci mocného účinku.*¹²⁰

Výtvarníci spolu s Burianem využili kontrastů materiálů přírodních a ostře působících materiálů kovových – pomalu se rozkládající rezavé roury nebo drátěného pletiva v podobě opakovaně užívané mříže/vězení. V inscenaci *Máje* z roku 1935 se pomalu začíná ukazovat nová polarita konstruktivismu a nastupujícího surrealismu, který nahrazuje svým zájmem o podvědomí a psychologii poetismus optimističtějších dvacátých let. Jak uvádí Bořivoj Srba: „*Scéna (...) byla stylizována na jedné straně ve způsobu scény konstruktivistické, na druhé straně však její vyprávění bylo inspirováno i poetikou surrealistickou.*“¹²¹ Surrealisticky vyznívaly především filmové projekce s erotickým nábojem. Zde musím uvést, že Burian *Máj* roku 1936 uvedl v novém nastudování. Pro první verzi inscenace pořídil filmové záběry kameraman a filmový kritik Jiří Lehovec. Pro obnovenou premiéru natočil nový film o stejné stopáži Čeněk Zahradníček. Důvody byly částečně i praktické. Lehovec měl z finančních důvodů k dispozici devítimilimetrový film, který se během projekce trhal. Zahradníček využil kvalitnější šestnáctimilimetrový film. Oba natáčeli pod režijním dohledem E. F. Buriana.

Insceňatoři však svého diváka nenechávají snít. Burian, za pomoci pracovního, neiluzivního světla, nabourával poetiku výjevu, a to v přechodech mezi jednotlivými obrazy. Ve smyslu celkové koncepce, představit Máchu jako buřiče, opakovaně diváka vytrhával z iluze. Nešlo tedy podle mě o jednoznačně surrealistické provedení, ale o inscenaci nacházející se stále kdesi na pomezí konstruktivismu, poetismu a nastupujícího surrealismu.

Závěr

Původní cíl, zaměřit se na spolupráci mladých architektů s Emilem Františkem Burianem v Divadle D, se během mého bádání postupně rozrostl. Došla jsem k závěru, že je potřeba tuto spolupráci zasadit nejen do širšího kontextu české výtvarné scény, která se začala zajímat o nová média – fotografii a film. Ale skrze tento zájem o nové světlocitlivé materiály, které rozšiřovaly způsob vnímání vnějšího i vnitřního světa, jsem musela poukázat i na společná témata tvorby Divadla D s Moholy-Nagyem, reprezentujícím Bauhaus a mezinárodní avantgardu. Takových podobností si už všimli jiní badatelé, například Bořivoj Srba¹²² či Markéta Svobodová,¹²³ která v roce 2014 napsala: „*Syntéza konstrukce, obrazu, pohybu a světla, podobná zmiňovanému Moholy-Nagyovu modulatoru, se však nejvíc projevila až v syntetickém divadle D34–D37 Emila Františka Buriana u trojice architektů NKR.*“¹²⁴

U obou badatelů však šlo spíše o stručný poznatek. Z toho důvodu jsem se zde snažila zaznamenat teoretické myšlení Moholy-Nagye a jeho experiment světelně-kinetické plastiky, takzvané světelné rekvizity. V teorii i praxi se Moholy-Nagy zajímal o nové techno-

¹²⁰ Ibidem, s. 173.

¹²¹ Ibidem, s. 175.

¹²² Srba, *Reči světla* (pozn. 7), s. 32–33.

¹²³ Svobodová, F. Kalivoda, L. Moholy-Nagy (pozn. 2), s. 4.

¹²⁴ Ibidem, s. 5–6.

logie a formy výtvarného umění moderní doby. Svou tvorbou pomáhal formulovat nový jazyk umělecké fotografie. Základními východisky další práce avantgardy se na jedné straně stala abstrakce fotogramu a na straně druhé dokumentární či vědecká fotografie. Nová umělecká fotografie je i podle Teigeho a v podání Karla Císaře „*paradoxním spojením věrnosti věci a rozchodu s její imitací*“.¹²⁵ Tento princip můžeme sledovat i v dalších oborech včetně scénografie, která toho docíluje očištěním prostoru na holou konstrukci a nasvěčováním surových materiálů, které jsou nové pouze na divadle, ale ne v běžném moderním světě.

Dalším důležitým teoretikem pro tuto práci je Karel Teige, který zformuloval specifickou situaci české umělecké scény dvacátých let. Ta se dále vyvíjí na základě polarity konstruktivismu a poetismu, kterým jsou Teigem vymezeny jednotlivé oblasti tvorby, a to až příliš utopisticky. V druhém manifestu poetismu i v jiných textech poukazuje Teige na zoptičtění poezie a představuje pojem obrazové básně, která se čte jedním upřeným pohledem jako obraz. Spojuje tak protiklady „*mikroskopického a makroskopického (...), osobního a veřejného, literárního a vizuálního (...), reálného a nereálného*“,¹²⁶ a zachycuje prožitek znovuzrozeného člověka moderního světa. Přestože se díky fotografii a filmu začínala formovat kultura zraku, Moholy-Nagy si uvědomoval potřebu haptických vjemů, které je ale možné převést do optického vnímání. Na toto propojování smyslů poukazoval i Teige.

Světlo napomáhá přenášet surový materiál, sublimuje ho a nechává ho hmatatelným v divákově mysli. Proto jsem světlu, fotografii a filmu věnovala samostatné kapitoly. Například film, který měl inspirovat divadlo optickými prostředky vyprávění, se s nástupem zvuku začal opět vracet ke způsobům takzvaného měšťáckého divadla, ve kterém pouze ilustruje slovo. Proti tomu se snažil bojovat například František Kalivoda. Na projekcích v Bio Universum, konaných na jeho popud, tak mohli diváci roku 1933 zhlédnout Moholy-Nagyovy filmy *Marseille – vieux port* (1929) a *Světelná hra černá – šedá – bílá* (1931).

Moholy-Nagy však navázal kontakt s brněnskou avantgardní scénou už dříve. Poprvé zde měl přednášku u příležitosti prvního vydání knihy *Malířství – fotografie – film* v roce 1925. Jeho tvorbu pak propagoval Kalivoda, organizátor brněnského Devětsilu a člen Film-foto Levé fronty. Členem Levé fronty, která navázala na aktivity Devětsilu, byl i Zdeněk Rossmann.¹²⁷

Přelom dvacátých a třicátých let přinesl vystřízlivění a velké změny. V roce 1929 propukla hospodářská krize, Moholy-Nagy opouští Bauhaus, Burian spolu s Honzlem jsou jako režiséři pozváni do Brna a tím také začíná Burianova spolupráce s Rossmannem. Tento brněnský typograf a architekt předjímá způsob práce se scénou, který se později stane typickým pro scénografii Divadla D. Snažila jsem se to ukázat na příkladech dvou inscenací, lyrických *Jezdců k moři* a sociálně kritického *Dítěte*. Už u nich můžeme pozorovat podobnou hru s vrháním stínů a odrazů světla od pravých materiálů jako v případě Moholy-Nagye. Scénografie se stává symbolem režisérského typu divadla. Neilustruje text básníka, ale podílí se na vyprávění. Divadlo vždy vzniká kolektivně, alespoň na základě spolupráce režiséra, výtvarníka a herce, jak příznává i sám Burian v článku *Dynamické divadlo*.

¹²⁵ Císař, Fotografie (pozn. 17), s. 155.

¹²⁶ Ibidem, s. 157.

¹²⁷ Rossmann, K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“ (pozn. 93), s. 208.

Jelikož v Praze postrádal divadelní produkce, která by komentovala aktuální dění ve společnosti, založil Burian roku 1933 Divadlo D 34. Ve spolupráci nejprve s pětící mladých studentů architektury Grimmich – Kouřil – Novotný – Poličanský – Raban a následně s trojicí KNR se Burian projevoval v roli zkušenějšího a o málo staršího učitele. Kouřil – Novotný – Raban ve společné stati vyzvedli Burianovu schopnost dát prvotní impuls a podat pomocnou ruku při hledání výrazu pomocí světla. Scénografové pak sami začali v rámci této takzvané laboratoře zkoumat materiály pomocí nasvěcování. Jak píše Josef Raban, „po krátkém čase se metoda stávala stále složitější, jak jsme byli postupně schopni nejen přijímat impulzy režiséra, ale také je přinášet na oplátku jemu, až se nakonec změnila v jakýsi ping-pong.“¹²⁸

Tento způsob vzájemné výměny mezi režisérem a výtvarníkem nastal podle Josefa Rabana až v následující sezóně D 35, do které spadají dva z uváděných příkladů inscenací, *John D. dobývá svět* a *Máchův Máj*. První společnou prací byl naopak *Lakomec*. V každém z těchto děl pracuje Burianův kolektiv s odlišnými prvky. Jak o tom napsal Karel Šourek, scénografie se za pomoci syrových materiálů stala „nejúčinnějším prostředkem, který dovoluje sledovat anebo i podškrtnout, nadsadit, shrnout obsah a vnitřní smysl divadelního projevu, jemuž jsou ukládány ještě jiné než ryze estetické funkce.“¹²⁹ V případě *Lakomce* a hry *John D. dobývá svět* se použité materiály v podobě skleněných ploch, projekcí panoramatických fotografií a trubkového nábytku staly součástí kritiky moderní architektury, jejíž původní myšlenkou bylo dostupné hygienické bydlení pro všechny. V inscenacích Divadla D se však stává nová architektura výrazem bohaté střední vrstvy a velkoobchodníků. Na příkladu *Johna D.* jsem chtěla ukázat i přeměnu a kritiku využití všudypřítomné reklamy. Tvůrce třicátých let už reklama nefascinovala tak jako členy Devětsílu. Avantgarda se už na ni nedívala jako na oživení města. Náš dnešek může být jakousi paralelou k tehdejší situaci.

Máj se naopak zakládá na kontrastech, poetických výjevech provázených voicebandem na jedné a na ostré ztrátě iluzí pomocí pracovního světla na druhé straně. Živí herci v něm sublimovali pomocí stínohry a filmové projekce v kontrastech přírodních materiálů, drátěných pletiv a zrezivělé roury od kamen. Zároveň jde o jednu z posledních společných inscenací KNR a E. F. Buriana.

Východiskem k využití nové umělecké fotografie, avantgardního filmu, otisku skutečných materiálů a hledání takzvaného všeosvobozujícího pnutí byl však potřebný epicko-lyrický námět, jako tomu bylo u Syngeho *Jezdců k moři* a u Máchova/Burianova *Máje*. Burian a jeho spolupracovníci se neobešli bez literárních děl, která svou básnickou atmosférou mohla dát prostor výtvarné složce a ta pak skutečně mohla navázat na tradici polaritu poetismu a konstruktivismu a na tradici obrazové básně, která v sobě podle Karla Císáře obnáší dvě protichůdné tendence. A možná i to spojuje světelné experimenty Moholy-Nagye právě s těmito inscenacemi. Ty i ony se vyznačují lyričností a paradoxní touhou po zpomalení, aby měl divák prostor a čas naučit se simultánnímu vidění nové doby. Moholy-Nagy sám u svého filmového záznamu modulátoru Černá, šedá, bílá poznamenal, že mu šlo o vyvolání dojmu prodloužení času. V případě *Máje* Burian diváka

¹²⁸ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 7), s. 25.

¹²⁹ Šourek, Nová česká scéna (pozn. 90), s. 97.

v přechodech mezi obrazy pravidelně vytrhává z iluzí pomocí pracovního světla, čímž ho probouzí do aktuální doby třicátých let a její atmosféry ostrého střízlivění.

Psala jsem zde o Burianovi a o jeho stylizaci do role vypravěče, buřiče Máchy. Ačkoli je divadlo kolektivním dílem, Josef Raban svůj a Novotného odchod komentuje slovy: „*Jednu složku uměleckého díla divadelního nelze tvořit kolektivně, neboť skutečné umělecké dílo, které je a vždycky musí být subjektivním odrazem objektivní skutečnosti, vyžaduje osobní a osobitě tvůrčí řešení.*“¹³⁰ S Burianem tedy zůstal jako scénograf pouze Miroslav Kouřil.

Nakonec bych chtěla uvést výrok Ivy Mojžíšové, „*posednutost* učením“. Společnou myšlenkou všech zde probíraných umělců bylo naučit člověka vidět a rozumět jazyku moderního fragmentárního světa. Někteří z nich také nastoupili na pedagogickou dráhu. Například Moholy-Nagy, jeden z nejmladších profesorů na Bauhausu, nebo Rossmann, který od roku 1931 působil na ŠUR v Bratislavě, která měla přezdívku bratislavský Bauhaus:

„*Posedlost učením. A to je něco, co dobře ilustruje intelektuální atmosféru třicátých let. Tam, kde na počátku 20. století byla pociťována potřeba destrukce, nesouhlasu, zesměšnění, odmítání, avantgardy, tam se v letech třicátých akcentuje úsilí o zavedení všech nových myšlenek a nápadů, konceptů a projektů do skutečného života, a o propagandu jejich řešení.*“¹³¹

SUMMARY

Scenography in the beginnings of Divadlo D

Stage design was essential part of Divadlo D (D Theatre) in Prague of 1930s. It worked on many levels and reflected changes, not just in fine arts and its new forms, but also transformations of modern man in society. Scenography shouldn't be just an illustration of libreto, it shows modern world by itself. E. F. Burian, a leader of the theatre, and his colleagues, young architects, knew that and they used new raw materials and light projections.

The first part of that study deals with theoretical background of two great figures of european avant-garde, László Moholy-Nagy and Karel Teige. Moholy-Nagy was one of the youngest teachers at the Bauhaus, well known to Czech artists thanks to František Kalivoda. One of the main topics in his carrier was light with all its forms and possibilities, to transfer basic haptical feeling of raw material (texture, facture etc.) to the audience. On the other hand, Karel Teige wrote about visual poem, the new form and combination of poem and visual art for masses, which was specific medium of czech artists. The social aspect of easy availability was very important for most of them.

The next part is focused on light and its new forms – fotography, film and advertisement. Burian's generation in the late twenties appreciated abstraction of detail and scientific photography, which could be used further. Attitude to film and advertisement

¹³⁰ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 7), s. 24.

¹³¹ Výrok slovenské historičky moderního umění Ivy Mojžíšové cituje Helena Maňasová Hradská, „Lúbezné dievenské tváre miznu pomaly...“: Činnosť Zdeňka Rossmanna v kontextu meziválečné reklamy, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu, Brno 2015, s. 147.

became much more critical. Artists have noticed that visual part of sound film was much more illustrative. Also they couldn't share the naïve fascination by advertisement anymore. Advertisement of low quality was everywhere in the city and artists reflected it in their work, including theater.

In final part I present examples of collective works of E. F. Burian and young architects. At first E. F. Burian cooperated with Zdeněk Rossman in Brno and shortly afterwards Burian founded Divadlo D 34 in Prague. There he worked together with five architects, and then only with the main trio KNR – Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Josef Raban. All of them were able to apply principles, which I've described in previous part. Through the raw material, which was new on the stage, but not in the real modern world, they tried to show to audience the critical view and the tense atmosphere of the thirtieth.

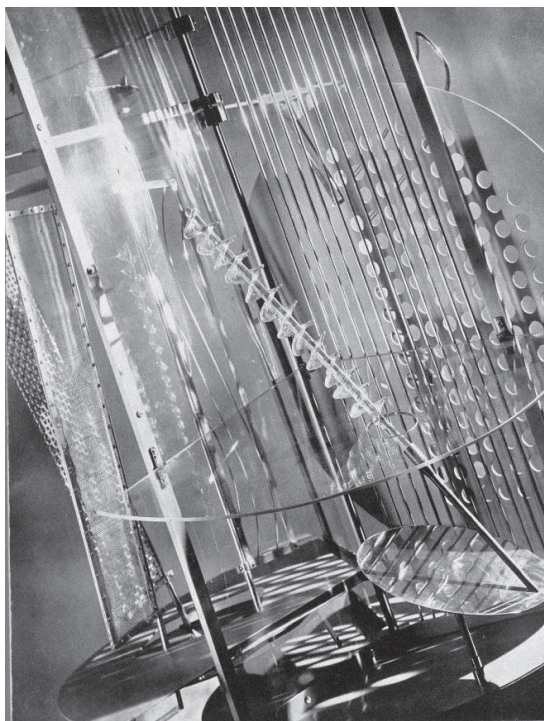
VÝBĚR Z LITERATURY

- Zdeněk Rossmann, K inscenaci Holého „Vašička Nejlů“, *Divadelní list Národního divadla v Brně* IV, č. 16, 13. 10. 1929, s. 208–211
- László Moholy-Nagy, Čím jest a čím by měla být fotografie, *ReD* III, 1929–1931, s. 34–35
- László Moholy-Nagy, Filmové experimenty, *Měsíc*, 1933, březen, s. 9–12
- Jaroslav Patera, *Reklama v prostoru*, Praha 1934
- László Moholy-Nagy, *Telehor* I, 1936, č. 1–2
- Emil František Burian, Divadelní synthesa, in: Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, s. 87–88
- Emil František Burian, Moje inscenace Šaldova Dítěte, in: Emil František Burian, *O nové divadlo 1930–1940*, Praha 1946, s. 17–33
- Adolf Scherl, E. F. Burian – divadelník (1923–1941), in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*. Jindřich Honzl – E. F. Burian, Praha 1962, s. 149–294
- KNR, Třicet let od založení D 34, *Acta scaenographica* IV, 1963–1964, č. 2, s. 21–32
- Paul Pörtner, *Experimentální divadlo*, Praha 1965
- Karel Teige, K teorii konstruktivismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 360–370
- Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace „umění“, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 123–143
- Karel Teige, Manifest poetismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 323–359
- Karel Martínek, *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*, Praha 1967
- Marie Caltová, Český jevištní konstruktivismus I.–III. *Acta scaenographica* IX, Praha 1968–1969, č. 6–8, s. 93–103, 114–124, 119–134
- Jaroslav Gillar, Scénografie KNR v Divadle D, in: *Miroslav Kouřil a scénografie d 34/ d 41. studie divadelního prostoru*, Praha 1971, s. 15–32
- Bořivoj Srba, *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Brno 1971
- Emil František Burian, Divadelní funkce fotografie a filmu, in: Bořivoj Srba (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981, s. 75–76
- Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1981
- František Šmejkal, Český konstruktivismus, *Umění* XXX, 1982, s. 214–243
- Adolf Scherl, Divadlo D, in: Jan Brabec – Adolf Scherl – Eva Šormová (eds), *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983, s. 278–296
- Emil František Burian, Dynamické divadlo, in: Ljuba Klosová – Ludmila Kopáčková (eds), *Odkaz české divadelní avantgardy: J. Honzl, J. Frejka, E. F. Burian*, Praha 1990, s. 34–43
- Jaroslav Anděl, Dvacátá léta: překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly. meziválečná avantgarda v Československu*, Praha 1993, s. 19–45
- František Šmejkal, Poznámky ke Karlu Teigemu, *Umění* XLII, 1994, s. 50–62

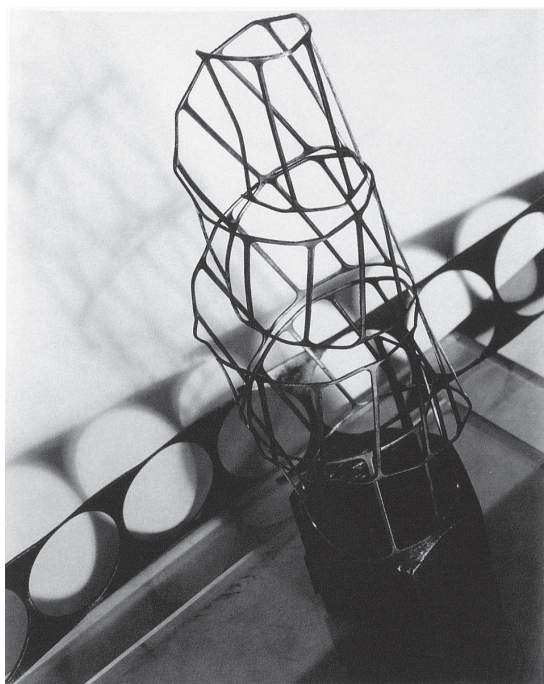
- Věra Ptáčková, Scénografie – avantgarda, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 223–235
- Věra Ptáčková, Scénografie třicátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 415–425
- František Šmejkal, Výtvarná avantgarda dvacátých let: Devětsil, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 147–203
- Oscar G. Brockert, *Dějiny divadla*, Praha 1999
- László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002
- Petr Rezek, Tkaním ke svobodě, in: László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002, s. 237–240
- Patrice Pavis, *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*, Praha 2003
- Bořivoj Srba, Řeči světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana, Brno 2004
- Emil František Burian, Hudba ve zvukovém filmu, in: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha 2008, s. 188–191
- Věra Ptáčková, Tradice Bauhausu. in: Věra Ptáčková (ed.), *Divadlo na konci světa*, Praha 2008, s. 73–85
- Jan Císař, Od modernosti k modernosti po modernosti, in: Zuzana Sílová (ed.), *Generace a kontinuita. K českému scénickému umění 20. století*, Praha 2009, s. 143–174
- Karel Teige, O fotomontáži, in: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds), *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 250–255
- Karel Císař, Fotografie, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 153–159
- Josef Vojvodík, Stavba a báseň, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 331–348
- Helena Maňášová Hradská, „Lůbežné dievenské tváře miznu pomaly...“. Činnost Zdeněk Rossmanna v kontextu meziválečné reklamy, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 137–150
- Jitka Ciampi Matulová, Přípravovat půdu pro znovuzrození divadla... Zdeněk Rossmann – jevištní výtvarník, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 118–136
- Markéta Svobodová, Zdeněk Rossmann – virtuálním architektem v době hospodářské krize, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 96–117
- Jindřich Toman, Zdeněk Rossmann a jeho čtení modernismu, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 16–24
- Markéta Svobodová, *Bauhaus a Československo 1919–1938. Studenti, koncepty, kontakty / The Bauhaus and Czechoslovakia 1919–1938. Students, Concepts, Contacts*, Praha 2016

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

- Zuzana Marhoulová, František Kalivoda jako filmový kritik a redaktor, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity II*, Brno 2005, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114187/O_Cinematologica_02-2005-1_7.pdf?sequence=1, vyhledáno, 1. 10. 2020
- Markéta Svobodová, Česká verze článku František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno, *Umění LXII*, Praha 2014, <https://www.umeni-art.cz/cz/issue-detail.aspx?v=issue-issue-2244>, vyhledáno 1. 10. 2020



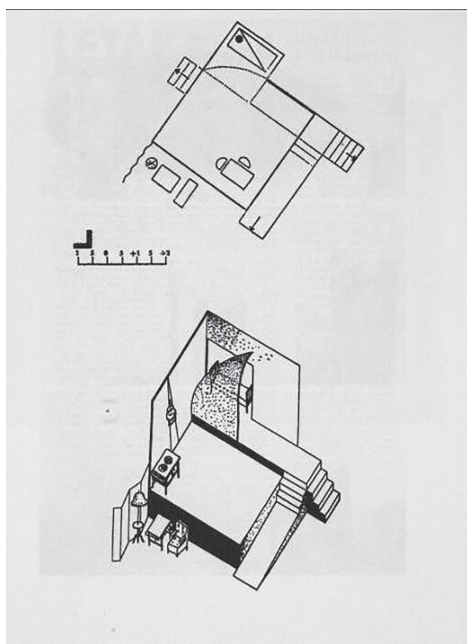
Obrázek 1. László Moholy-Nagy, světelná rekvizita, detail, 1922–1930. Reprodukce z časopisu *Telehor* I, 1936, č. 1–2, s. 82



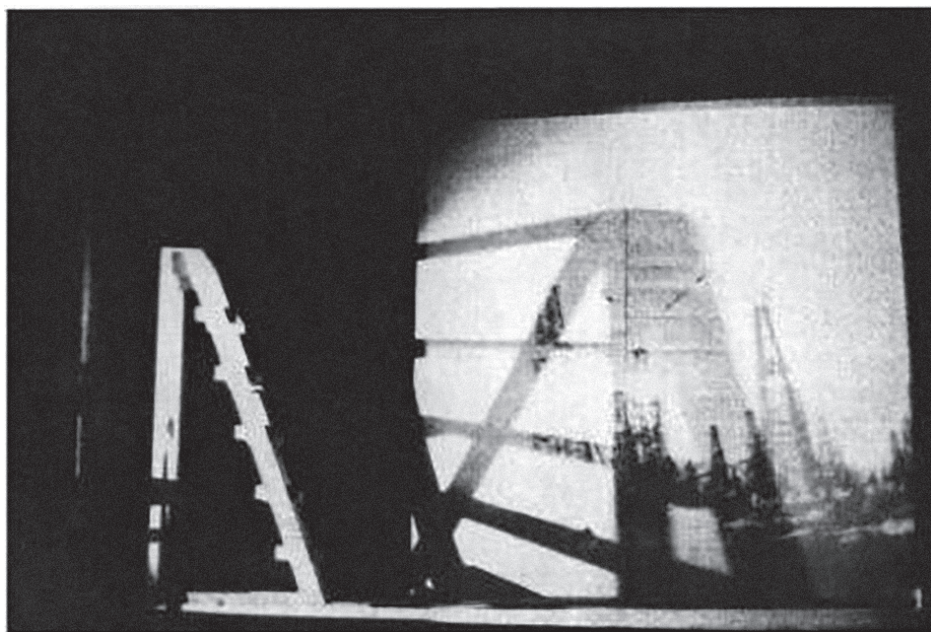
Obrázek 2. Jaromír Funke, abstraktní kompozice, 1928–1929. Reprodukce z knihy Antonín Dufek – Miloslava Rupašová – Jana Teplá (eds), *Jaromír Funke (1896–1945): průkopník fotografické avantgardy*, Brno 1996, s. 103



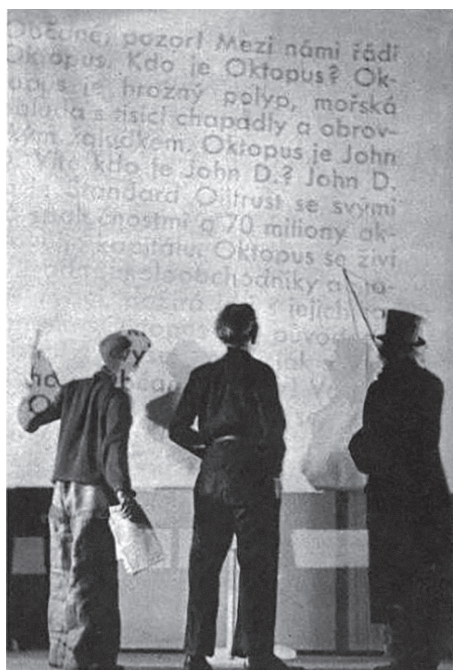
Obrázek 3. Jaromír Funke, z cyklu *Reflexy*, 1929. Reprodukce z publikace Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 220



Obrázek 4. Zdeněk Rossmann, půdorys a axometrie scény k inscenaci hry F. X. Šaldy *Dítě*, režie E. F. Burian, 1930. Reprodukce z publikace Bořivoj Srba, *Řečí světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004, s. 439



Obrázek 5. KNR: Miroslav Kouřil – Jiří Novotný – Josef Raban, scéna k inscenaci hry Friedricha Wolfa *John D. dobyvá svět*, režie E. F. Burian; projekce fotokulisy, kombinace stínohry, 1935. Reprodukce z publikace Bořivoj Srba, *Rečí světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004, s. 457



Obrázek 6. KNR: Miroslav Kouřil – Jiří Novotný – Josef Raban, scéna k inscenaci hry Friedricha Wolfa *John D. dobyvá svět*, režie E. F. Burian; pouliční scéna, projekce plakátu, 1935. Reprodukce z publikace Bořivoj Srba, *Rečí světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004, s. 458



Obrázek 7. KNR: Miroslav Kouřil – Jiří Novotný – Josef Raban, scéna k inscenaci poémy *Máj* od Karla Hynka Máchy, režie E. F. Burian, I. zpěv, 1935. Reprodukce z publikace Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, nestr.



Obrázek 8. KNR: Miroslav Kouřil – Jiří Novotný – Josef Raban, scéna k inscenaci poémy *Máj* od Karla Hynka Máchy, režie E. F. Burian, I. zpěv, 1935. Reprodukce z publikace Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, nestr.

**TICHÁ PŘÁTELSTVÍ: VLADIMÍR FUKA, EVA FUKOVÁ, JIŘÍ KOLÁŘ,
ZDENĚK URBÁNEK, JAN RYCHLÍK, KAMIL LHOTÁK, JOSEF
SCHWARZ-ČERVINKA, JAN HANČ A EMANUEL FRYNTA¹**

ANNA STRNADLOVÁ

Ústav pro dějiny umění FF UK; anna.strnadel@gmail.com

ABSTRACT**Silent friendships: Vladimír Fuka, Eva Fuková, Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Jan Rychlík, Kamil Lhoták, Josef Schwarz-Červinka, Jan Hanč a Emanuel Frynta**

The period after February 1948 meant great change for the cultural sphere in Czechoslovakia. The art groups and clubs were dissolved; artists who did not want to squeeze into the limits of socialist realism had no choice other than to close themselves in the privacy of their homes and studios. However, after 1950, a group of friends formed around Jiří Kolář in Prague, having shared the same views on political and cultural development and, despite various artistic orientations, captured everyday experience in pictures or texts. This article focuses on the friendship of Jiří Kolář, Vladimír Fuka, Eva Fuka, Zdeněk Urbánek, Jan Rychlík, Kamil Lhoták, Jan Hanč, Josef Schwarz-Červinka, Emanuel Frynta, and others, and tries to portray this period of time, their mutual inspirations and relationships, and especially the extremely creative atmosphere, which was originated in this friendly circle. This thesis is based on diary entries, drawings, collages, poems, and literary texts which they created together and for each other in this unique, free, and inspiring environment.

Keywords: 20th century art – unofficial Czech art scene – 1950s – socialism – sovietization – culture – group – friendship – literature – diary – drawing – collage – poetry – studio – samizdat – absurdity – confrontation

Období první poloviny padesátých let zanechalo na roztrášené umělecké scéně mnoho prostoru pro bádání a opětovné skládání poztrácených částí mozaiky. V Československu znamenalo toto historické období dobu nejtěžší sovětizace. Legislativně již ukotvená moc komunistů začala postupovat směrem k omezení svobody jednotlivců a znásobila sílu vynakládanou na „pročištění“ prostředí ve jménu ideologie. Napjatá atmosféra neustále hrozících restrikcí držela většinu občanů v bdělém strachu. Svoboda slova a politického názoru přestaly existovat, stejně jako svobodná možnost uznávat historické a kulturní hodnoty, které režim neuznal za následovníhodné. Po několik prvních let po roce 1950 byl příběh neoficiálních dějin umění hlavně příběhem individualit, osamělých tvůrců, mezi nimiž nevznikala žádná pevnější pouta a umělecká uskupení. Skupiny, které byly

¹ Text je částí diplomové práce vedené prof. Marií Klimešovou.

aktivní během čtyřicátých let, byly zrušeny, nebo se rozpadly, nové kvůli zákazu shromažďování vznikat nemohly.

Jednou z výjimečných kolektivních uměleckých aktivit je v této době skupina přátel, mezi jejíž hlavní aktéry patřili vedle Jiřího Koláře a manželů Fukových zejména Zdeněk Urbánek, Jan Rychlík, Kamil Lhoták, Josef Schwarz-Červinka, Jan Hanč a Emanuel Frynta. Díky společnému náhledu na politickou a kulturní situaci, ironizující umělecké reflexi každodenní reality a snaze poukázat na absurditu doby byl celý kolektiv vystaven každodennímu ohrožení. Přesto během jejich společných setkávání (někdy i každodenních) v soukromí bytů vznikala intenzivní tvůrčí atmosféra, která poskytovala skupině přátel prostor pro konfrontaci názorů, pro reakci na dobovou situaci a pro výtvarné experimenty, ve kterých se vzájemně povzbuzovali a k nimž často spojovali své síly. Přestože je velká část materiálů, které společně vytvořili, nezvěstná, podařilo se najít relativně velké množství výtvarných i literárních prací, které názorně představují charakter jejich tvůrčích snah, zejména pak právě těch kolektivních. Zásadními zdroji a výsledky jejich práce, které je možné za tímto účelem sledovat, jsou především deníkové záznamy, poesie, kresby a koláže, několik olejů a autorské knihy či sešity.

Jiří Kolář a Kamil Lhoták se znali již ze Skupiny 42, která v té době už neexistovala. Přátelství Lhotáka s o mnoho mladším malířem Vladimírem Fukou obvykle sledujeme až od samého konce čtyřicátých let, ale jejich umělecká spolupráce a Fukova tehdejší blízkost k poetice Skupiny 42 měly pravděpodobně kořeny již v letech dřívějších. S Vladimírem Fukou byla samozřejmě spojena jeho žena, fotografka Eva Fuková, a celoživotní přátelství (ne tak hlasité, ale o to hlubší) ho pojilo také s básníkem a překladatelem Emanuelem Fryntou. Fukovo přátelství s Urbánkem lze sledovat nejpозději od roku 1949, kdy první z nich vytvořil pro druhé vydání Urbánkova textu *Hrdina obou pólů: Život Roalda Amundsena* dvanáct ilustrací, kvašů na papíře. Zdeněk Urbánek se s Jiřím Kolářem znal pravděpodobně již od roku 1941, kdy Kolář vytvořil dvě raritní koláže přímo reagující na Urbánkovu první sbírku lyrických próz *Jitřenka smutku*.² Během čtyřicátých let se pak Urbánek připojil ke Kolářovu okruhu. Řečnické duo Lhoták – Rychlík bavilo ostatní svým jiskrným humorem a nekonečnými slovními přestřelkami a Rychlíkova aktivita ve skupině se odrazila i v jeho hudebním díle, protože k několika svým skladbám využil překlady či texty přátel Koláře, Hiršala či Emanuela Frynty. Postupně se tak za různých okolností připojily postavy z různých odvětví české kultury, které sdílely společné zájmy a názory – z těch nejdůležitějších Josef Schwarz, známý z válečného londýnského vysílání jako Josef Červinka, či básník Jan Hanč.

Sílu individualit nepochybně povzbuzoval k neustálé činnosti právě Jiří Kolář, který se stal iniciátorem mnohých aktivit této neoficiální skupiny. „Kolář měl i jinak spoustu nápadů a nešetřil jimi. Každého jimi postrkoval. Někdo je bral, jiný ne. Ale když Kolář dostal vnuknutí či podnět, chopil se ho po svém a s nesmírnou houževnatostí až posedlou.“³ Sám psal soustavně své básnické deníky s přesvědčením, že v době totality, procesů, poprav a lži nelze činit nic jiného než zaznamenávat svědectví pro budoucnost. A k tomu také své přátele neustále vyzýval. „Týdně jsme přinášeli své deníky a opravdu jsme to dodržovali. Přišla jsem tak na některé věci, na které bych se jinak nepodívala a nevšimla si jich“⁴

² Daniel Res (ed.): Jiří Kolář, in: *Zdeněk Urbánek 100*, Praha 2017, s. 332.

³ Josef Hiršal, *Vínek vzpomínek*, Praha 1991, s. 297.

⁴ Aleš Kisil, *Eva Fuksa. Pábení*, Praha 2013, s. 55.

vzpomíná Eva Fuková. Pro Koláře samotného muselo být skupinové přátelství novou krví do žil; prožitá deziluze po nastoupení totalitního režimu a nepřátelství vůči jeho literatuře po roce 1948 uvrhly Koláře do soukromí domova a vnitřní i vnější uzavřenosti. Zbýval mu jen intenzivní zájem o světové dění, zprostředkované skrze vlny rozhlasu. Zároveň ale v té době soustředěně pracoval na dvou básnických sbírkách (*Očitý svědek*, 1949, a *Prométheova játra*, 1950), které patří k nejsilnějším uměleckým výpovědím své doby.⁵

Jedním ze základních pramenů pro sledování kolektivu přátel kolem Koláře a manželů Fukových je kreslený *Deník 1952* Vladimíra Fuky, který je (navzdory tomu, že se nedochoval v kompletní podobě) silnou výpovědí umělce o vnímání politické, kulturní i společenské situace u nás i ve světě a zároveň zprávou o jeho každodennosti. Drobné, ale sugestivní kresby na datovaných stránkách deníku jsou naplněné pocitem zoufalé absurdity střízlivého pozorovatele. Jejich působnost je často ještě umocněna spojením dvou a více výjevů k sobě, aby vynikla ironie jejich vzájemné provázanosti. Deníkové kresby, které se budou prolínat celou mou prací, jsou komentovány několikasklovnými autorskými poznámkami.

Podobný charakter má psaný *Deník 1955* Jana Rychlíka, který si skladatel a hudebník vedl systematicky od 1. ledna do 20. dubna. Ač těžiště Rychlíkovy práce spočívalo v hudbě, a nikoli literatuře, připojil se v této době k experimentům se žánrem deníku také. Ve svých textech, jakýchsi nedlouhých hloubavých záznamech, se často zabývá sny či různými poznámkami k mnoha oblastem vědy i umění. Reflexe politické situace je zde zřetelná méně než u Vladimíra Fuky, stejně jako Fuky v kresbách však i Rychlík často spoléhá na čtení „mezi řádky“ a mnohé příběhy a bajky, které v deníku zachycuje, jsou tak rovněž výpovědí o zoufalosti člověka v atmosféře poloviny padesátých let.

Neméně významným materiálem jsou básnické deníky Jiřího Koláře. O charakteru doby i Kolářových pohnutkách vypovídá sbírka *Dny v roce* a její prozaická část *Roky ve dnech*, kterou napsal v únoru roku 1947, či již zmíněný *Očitý svědek*, básníkův deník z roku 1949. Pro účely této práce je však nejzásadnější *Přestupný rok*, který Kolář psal od 21. března do 20. prosince 1955 a který byl publikován až v roce 1996. Byl napsán již v době, kdy se skupina přátel scházela stále méně. Spíše než soukromí bytů se jim stávaly místem setkávání kavárny, zejména pak Slavia. Na rozdíl od předchozích svazků je *Přestupný rok* komponovaný jako něco mezi literárním deníkem a knihou, která se rodí na základě života a času. Je tak vyvrcholením jeho práce s tímto žánrem, který se stal zhruba od konce války zásadním v jeho tvorbě a jehož důležitost prosazoval i u ostatních přátel.

Zajímavý je rovněž soubor *Události* Jana Hanče, který vyšel poprvé roku 1948. Žádný další text básníkovi za jeho života nevyšel. V roce 2017 byly vydány ještě *Dodatečné události*, jež nebyly součástí původního rukopisu z roku 1949 a byly nalezeny v pozůstalosti na volných listech. Přibližují nám mimo jiné i pocit stále více se stahující sítě stalinského socialismu a tíhu, s jakou na senzitivního osamělého literáta dopadala. Kromě těchto dvou souborů, které byly publikovány, ale Hanč vytvořil také třináct kolážových sešitů nesoucích stejný název – *Události*. Patří k nemnohým materiálům, kterými lze osobnost Jana Hanče s charakterem skupinových experimentů a snah spojit, protože Hanč pravděpodobně většinu svých posledních rukopisů ze strachu spálil, když byl v roce 1953 před-

⁵ Marek Suk, „Jsem člověk, který se těžko podvoluje“, Proces s Jiřím Kolářem v roce 1953, in: *Česká literatura* LXI, 2013, s. 549.

volán k svědeckému výslechu ve věci zatčeného Jiřího Koláře.⁶ Texty jsou blízké Kolářovým pokusům o prozaický záznam událostí v kombinaci s deníkovým zápisem a veršem, které ale Hanč navíc doplňoval množstvím výstřížků z novin a fotografií. Jeden Hančův sešit byl vydán Knihovnou Václava Havla v roce 2014 jako faksimile a je nesmírně zajímavou ukázkou jeho výtvarné ironie, rozbíjející zejména představu disciplinovaného občana socialistického státu.

Zvláštní kapitolou zdrojů, které jsem měla k dispozici, jsou vzpomínky či zápisky ze vzpomínek. Přestože je jejich svědectví velice cenné a bohaté, je třeba přistupovat k textům kriticky a s jistou shovívavostí. Výpovědi jednotlivých autorů se mnohdy liší i v ličené totožné situaci.

Zajímavé jsou dva svazky textů Zdeňka Urbánka. *Ztracená země* představuje Urbánkovy prózy od nejranějších až po ty nejpozdější. Urbánek v nich vzpomíná na některé události, vypráví příběhy a krátké medailony, ale na rozdíl od textů Hančových, jež navzdory básnivosti zůstávají oproštěné od autorské mystifikace, on své prózy koncipuje jako jakési příběhy, které, ač jsou založeny na reálném základu, často balancují na hranici pravdivosti. Druhou sbírkou jeho textů jsou *Stránky deníku*, které shrnují jeho vzpomínky ze života, zapsané zpětně v osmdesátých letech. V obou knižně vydaných souborech je možné narazit na zmínky o existenci skupiny, její činnosti a atmosféře. Vedle nich se stěžejní zdá být publikace, která vyšla k nedožitým stým narozeninám Zdeňka Urbánka (*Zdeňk Urbánek 100*) a která shrnuje některé dostupné výtvarné materiály z jeho archivu. Velká část z nich se dá spojit právě s obdobím existence této neoficiální skupiny a jejich aktivitami.

Stejně bohatým zdrojem jsou pak memoáry Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové s názvem *Let let (Pokus o rekapitulaci)*, které dvojice psala od počátku sedmdesátých let do roku 1985. Soubor obsahuje kolážovitě skládané deníkové zápisy, řazené podle let a prokládané útržky novinových zpráv, překladů básní či textů pozvánek a dalšího materiálu.

Lhoták a Fuka: Kadávry padesátých let

Nejranější a zároveň svým charakterem nejvýraznější práce, které lze spojit s aktivitami členů tohoto přátelského uskupení, jsou kadávry, které vytvořili Vladimír Fuka s Kamilem Lhotákem. Šlo o hru vzniklou z francouzských surrealistických experimentů – tzv. *cadavre exquis*. Technika vytváření uměleckého díla, na kterém se podílelo bez jednotné koncepce více autorů, vynikala absurdními kompozicemi na sebe nenavazujících, a přesto navázaných prvků. Fuka s Lhotákem si ji velmi oblíbili a uplatňovali zejména v kresbě a malbě.

Za první společné dílo dvojice Lhoták – Fuka lze považovat obraz, který publikovala Marie Bergmanová v katalogu výstavy *Jiří Kolář sběratel* a který je bez názvu vročen do druhé poloviny čtyřicátých let.⁷ Nejpůvodnější způsob vytváření kadávru ovšem

⁶ Jan Hanč, *Události*. Faksimile kolážového vydání, doslov Michaela Špirita, Praha 2014, nepag.

⁷ *Jiří Kolář sběratel*, 19. 11. 2010 – 3. 3. 2011, Národní galerie v Praze, Veletržní palác, kurátorka Marie Bergmanová ve spolupráci s Marií Klimešovou.

obsahuje zejména deset společných kreseb, které jsou dnes známy a z nichž některé jsou datované již rokem 1951.

Kromě kreseb známe z roku 1951 šest olejů. Dva se nacházejí ve sbírkách Národní galerie, dva ve sbírkách soukromých a jeden v Museu Kampa. Šestý a dosud veřejnosti neznámý olej je dnes v soukromé sbírce ve Švýcarsku.

Prvním ze dvou olejů kadávrů, které najdeme v Národní galerii v Praze, je podivný stroj postavený na černé kovové konstrukci, s červeným tělem, ze kterého vychází lampa či snad amplion tyčící se vysoko nad krajinou.⁸ Jako krásný detail působí část starého billboardu s nápisem FL SPECIAL 1951, která vyčnívá z korun stromů a nese v sobě iniciály tvůrců Fuka/Lhoták a rok vytvoření obrazu. Druhým olejem, který v Národní galerii najdeme, je formátem největší a dle mého názoru i vizuálně nejhlubší z kadávrů – *Nádraží*.⁹ Pochází rovněž z roku 1951 a signován je vpravo dole značkou FL4, z čehož vyplývá, že autoři začali své kadávry vědomě číslovat. Obraz vykazuje méně spontánní, o to však kompaktnější výjev z rušného nádraží, za jehož hranicemi lze vidět panorama velkoměsta, architektonicky blízkého Praze. Na rozdíl od výškových formátů kadávrů je patrné, že toto dílo nevznikalo po horizontálních plánech, z nichž každý z umělců vytvářel jeden, ale zřejmě na něm pracovali oba volně, se zcela jasnou představou tématu i jeho rozvržení.

Ve sbírkách Museu Kampa se nachází další společný kadávr Lhotáka a Fuky, reprodukováný pod názvem *Circus*.¹⁰ Ten je oproti dvěma již zmíněným malbám naprosto typickou ukázkou principu vytváření kadávru a svým provedením úzce navazuje na sérii kadávrových kreseb, jež jsem zmínila na začátku této kapitoly.

Další díla se dnes nacházejí v soukromých sbírkách. Radikálně surrealistický, přitom ale nepopírající autorský rukopis obou tvůrců, je *Cadavre* rovněž z roku 1951,¹¹ na němž nám dvojice umělců představuje tentokrát nad zemí levitující spojení jakéhosi stylizovaného suzafonu postaveného na desce či knize s letopočtem 1246 na hřbetu.

Obraz *Výstava Efeles (FL3)* se nachází v pozůstalosti Zdeňka Urbánka.¹² Není přesně datován, ale lze ho zařadit do první poloviny padesátých let, nejspíše rovněž do roku 1951. Původnímu smyslu kadávrů je již námětově trochu vzdálen, i když pravděpodobně vznikl na stejném principu. Název obrazu vychází z nápisu na dřevěné ohradě a reaguje na fonetické čtení společné signatury autorů (FLS – Fuka Lhoták Special). Pod nápisem „*Výstava Efeles*“ je připsáno „Žofín od 1. 11. 1956“. Tvář muže u dolní hranice obrazu snad patří Václavu Bartovskému. V publikaci vydané k nedožitým stým narozeninám Zdeňka Urbánka jeho syn Michal vzpomíná, že obraz vznikl právě v bytě u Urbánkových, kde byl rozpracovaný umístěn na malířském stojanu. S časovým odstupem k němu oba umělci střídavě přistupovali a reagovali v malbě jeden na druhého.¹³

Dosud nepublikovaným a veřejnosti nepředstaveným dílem, které se dnes nachází v privátní sbírce ve Švýcarsku, kam bylo v devadesátých letech z Čech zakoupeno, je olej na kartonu, rovněž zřejmě z roku 1951. [**obr. 1**] Na rozdíl od předchozích kadávrů

⁸ Reprodukováno in: Jakub Sluka (a spol.), *Kamil Lhoták – Retrospektiva*, Retro Gallery, Praha 2018, s. 43.

⁹ Reprodukováno in: Libor Šteffek, *Kamil Lhoták. Obrazy*, Praha 2017, s. 441.

¹⁰ *Ibidem*, s. 441.

¹¹ Reprodukováno in: Luboš Hlaváček Augustin, *Kamil Lhoták*, Praha 2000, s. 158.

¹² Reprodukováno in: Res, *Zdeněk Urbánek 100* (pozn. 2), s. 343.

¹³ Adam Hnojil, Kabinet intelektuála, v: *Zdeněk Urbánek 100*, Praha 2017, s. 209.

má výrazný výškový formát a svým charakterem skvěle ilustruje princip kadávrů, i když nezapře typické „lhotákovské“ prvky. Signatura obou autorů je zde tentokrát vložena do malé cedulky, jež se po levé straně houpe zavěšena na jednom z pahýlů starého kmene.

Umělecká konfrontace mezi Kamilem Lhotákem a Vladimírem Fukou generovala občas i výsledky poněkud humorného charakteru. Pokud jde o dvojici Lhoták – Fuka, v pozůstalosti Zdeňka Urbánka se nachází práce, která dokazuje vzájemnou reakčnost jednoho na druhého. Lhoták v roce 1948 namaloval obraz *Dědeček s vnučkou na závodní dráze (Závodní dráha)*,¹⁴ olej zobrazující dědečka jedoucího na kole po rozlehlém cyklistickém závodišti, jemuž přihlíží drobná postavička vnučky. Na Lhotákovu neměnicí se tematiku a na kole kroužícího dědečka zareagoval s vtípem ve skicáku z roku 1954 právě Fuka, který obraz doprovodil tušovou kresbou. Věrně zopakoval prostředí cyklistické dráhy, zmožený dědeček se však ve Fukově kresbě usadil na židli doprostřed prostoru, kde odpočívá s lokty opřenými o kolena. Kresbu doprovodil názvem „...*Pane Lhoták, už mě jich bolely nohy...*“¹⁵

Jedním ze zásadních pramenů ke sledování výtvarných i jiných aktivit skupiny je – jak již bylo řečeno – kreslený *Deník 1952* Vladimíra Fuky, v němž lze pozorovat hned několik znaků pro skupinové aktivity typických. Předně komornost deníkového záznamu zcela odpovídá charakteru velké části výtvarných prací, které v kolektivu vznikaly. Druhé specifikum spočívá v důrazu na jednotlivé dny. Deník jako forma záznamu se nejen pro tento okruh stal fenoménem, záznamy byly velmi precizně datované, každý jednotlivý den z týdne, který autoři úzkostlivě k datu připisovali, se stával důležitým. Snad je to symbol jakéhosi sebezpřesvědčování o životě, o vlastní existenci a o každodenním přežití v tomto světě plném neustálého napětí, strachu, nejistoty a ohrožení. Snad šlo o zdůraznění toho, jak se dny útlaku střídají bolestně pomalu. I dochované kresby jsou jasně přiřazovány ke dnům, jako by jejich autoři záměrně zaostřovali svou pozornost na jednotlivosti, aby se pak skrze konkrétní detail opět vrátili k celku a kritice situace v mnohem širších souvislostech. V neposlední řadě se v záznamech Fukova deníku odráží absurdita doby, zachycená kreslenými či lepenými konfrontážemi a občas doplněná krátkými komentáři, které mezi řádky vyjadřovaly nekompromisní reflexi soudobého dění.

Od surrealismu k rapportážím

Dalším souborem prací, které lze s činností okruhu přátel kolem Koláře a manželů Fukových spojit, jsou některé koláže, především rapportáže a konfrontáže. Není zcela jasné, zdali byl prvotním impulzem pro některé druhy koláží ze samého počátku padesátých let *Snář* Evy Fukové, nedochovaný soubor archů, na něž autorka lepila vedle sebe vždy dvě reprodukce a vzniklý příběh ještě podtrhovala jednoduchými komentáři,¹⁶ nebo zda první koláže objevili pro skupinu Jiří Kolář se Zdeňkem Urbánkem. Právě Urbánka, ač je dnes známý spíše jako překladatel, spisovatel a autor mnoha článků k tématu divadla a filmu, lze totiž v rámci skupinových aktivit spojit s kolážovými realizacemi. Je ale také

¹⁴ Reprodukováno in: Šteffek, *Kamil Lhoták* (pozn. 9), s. 182.

¹⁵ Reprodukováno in: Res (ed.), *Zdeněk Urbánek 100* (pozn. 2), s. 284.

¹⁶ Kisil, *Eva Fuka. Pábení* (pozn. 4), s. 43.

možné, že Kolář vytvořil své první konfrontáže již dříve. Plynule totiž navazovaly na jeho fotomontáže a nalezené koláže, které lze sledovat dokonce již od roku 1949.¹⁷

Jedinou dosud známou společnou prací Zdeňka Urbánka, Vladimíra Fuky a Jiřího Koláře je arch s rapportáží, který byl vystaven na výstavě *Jiří Kolář: letmá pocta*.¹⁸ [obr. 2] Čtyři černobílé fotografie před námi rozvíjejí příběh evokující jakousi záškodnickou činnost dvojice mužů. Není jasné, na základě jakých okolností tato unikátní společná práce vznikla. Je však signována zkratkou U. F. K. a přesně datována 23. 4. 1952 a stala se tak jedinečným dokladem společné práce této trojice.

V Urbánkově pozůstalosti se nachází například jeho konfrontáž *Z knihy osudu*,¹⁹ která představuje dav hystericky reagující na sochu světce s Písmem. Mezi další koláže, jež lze u Urbánka spojit s obdobím padesátých let, patří například *Procházka po nábřeží po Gershwinovi*,²⁰ zrcadlící panorama Hradčan ve vodní hladině Vltavy, jež se ale v odrazu mění na stověžatý New York. Komentář odkazuje na George Gershwinu, amerického nejen jazzového skladatele, jehož evergreeny nazpívali i Ella Fitzgerald či Frank Sinatra. Je možné, že hudební tematika souvisí s postavou Jana Rychlíka, jenž dokázal zejména o jazzu poutavě vyprávět, pouštěl přátelům hudební ukázky a žánru se věnoval i na odborné úrovni.

V archivu Jiřího Koláře je rovněž zachováno PF 1953, které Urbánek Kolářovi věnoval. [obr. 3+4] Dvoulíst s názvem *Západ slunce* je symbolickým a poněkud depresivním novoročním přáním, stojí totiž na trojici černobílých fotografických reprodukcí s uvedenou tematikou. Černý humor či krutý pesimismus přání koresponduje s tvorbou skupiny, zároveň by však mohl být reakcí na zprávy o Stalinově zdravotním stavu, tušeném skrze informace o lékařských spiknutích.²¹

Známe rovněž celou řadu konfrontáží a rapportáží Jiřího Koláře. Kolář měl velký archiv materiálů, výstřižků a reprodukcí z nejrůznějších zdrojů, ze kterých pak své koláže vytvářel. Ve sbírce Jana a Medy Mládkových se nachází několik prací právě z let 1951 a 1952. Typická je pro charakter práce skupiny v této době koláž *Pustá země* z roku 1952.²² Jde o jakousi mozaiku fotografií obrazů krajiny a města, jež jsou proti sobě postaveny do kontrastu, ale spojuje je stejná atmosféra prázdnoty, destrukce, pustoty. Konfrontáž *Spáči*²³ ze stejného roku je už ovšem prací výpravnější. V publikaci k výstavě *Roky ve dnech* je rovněž reprodukována Kolářova konfrontáž *Každý ukazuje jinam* z roku 1951,²⁴ jež představuje nejtypičtější způsob jeho práce, totiž konfrontaci historických výjevů a starých obrazů s jinými, časově i místně odlišnými. Vytvořené dílo se v tomto případě stává vyzdvížením absurdity lidských charakterů a reflexí jednoho z rysů chování, který Kolář sledoval ve společnosti.

¹⁷ Marie Klimešová, Neustálé zoufalství plodí lhovestnost, in: Marie Klimešová – Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Praha 2018, s. 41.

¹⁸ *Jiří Kolář: hommage furtif / Jiří Kolář: letmá pocta*, 27. 1.–2. 3. 2003, Galerie 35, Francouzský institut v Praze, kurátorka Marie Klimešová

¹⁹ Reprodukované in: Res (ed.), *Zdeňk Urbánek 100* (pozn. 2), s. 212.

²⁰ *Ibidem*, s. 211.

²¹ Odhalení záškodnické skupiny lékařů v Sovětském svazu, *Rudé právo* 14. 1. 1953, s. 3.

²² Reprodukované in: Klimešová – Kalinovská, *Jiří Kolář* (pozn. 17).

²³ *Ibidem*.

²⁴ Reprodukované in: Marie Klimešová, *Roky ve dnech: České umění 1945–1957*, Řevnice 2010, s. 311.

Unikátním dílem je díky své kompletnosti autorský sešitek *Babyluna* z roku 1952, který zakoupilo do svých sbírek Muzeum umění Olomouc. Jde o soubor textogramů Jiřího Koláře, který na padesáti pěti listech propojuje konfrontáže s autorskými epigramy. Právě na *Babyluně* se projevují mnohé dobové i skupinové rysy, které vyplývají i z této studie. V první řadě dílo poskytuje ucelený soubor konfrontáží, které umožňují nahlédnout hlouběji do Kolářova asociativního a metaforického vnímání. Zároveň jsou dalším experimentem s vyjádřením jakési dobové absurdity, skryté ve volených obrazových kompozicích, jejichž souvislosti, hru s paradoxem a skrytý černý humor vždy ještě podtrhují Kolářovy několikaslavné komentáře. Opět se zde navíc klade důraz na přesné datování jednotlivých listů, jako by šlo o deníkové záznamy. Navíc zde Kolář opět pracuje s formou autorské knihy či sešitu, jakých vzniklo ve skupině více. V kontextu společných aktivit přátelského kolektivu kolem Koláře je důležité, že typografii desek *Babyluny* pro Koláře zřejmě vytvořil právě Vladimír Fuka, pokud můžeme usuzovat z komparace s jinými známými díly skupiny.

Nemožností vytvářet a prezentovat větší umělecká díla získaly velkou oblibu drobné autorské knihy. Ve společnosti přátel Jiřího Koláře a manželů Fukových vycházela většina členů z literárního prostředí, o to blíže k médiu autorské knihy měli. Práce, které vznikaly bez ambice na publikování, poskytovaly prostor pro tvorbu celistvého díla s jednotným konceptem i možnost experimentovat a uplatňovat různé umělecké disciplíny.

Jednou z ukázek kolektivní kooperace při tvorbě jedné autorské knihy je sešit *Sourozenci* Vladimíra Fuky, Zdeňka Urbánka a Evy Fukové, který se zachoval v Urbánkově pozůstalosti.²⁵ Není datován, vznikl však pravděpodobně v první polovině padesátých let. Výrazově velice moderní práce kombinuje fotografii a text a na šestnácti stranách rozehrává experimentální vizuální hru. Nelze bezpečně určit, kdo z autorů vytvořil tu kterou část. Jediný jasně definovatelný je Fukův typografický vklad. Práce je výjimečně křehkým artefaktem uměleckých snah skupiny. Ilustruje totiž, jakým způsobem hledali její členové možnosti realizace a jak zajímavých výsledků dokázali dosáhnout, přestože byly určeny pouze pro velice úzký okruh diváků.

Lhotákova Amerika a Fukovo Město

Během roku 1951 vytvořil Kamil Lhoták znatelně menší počet volných prací. Pracoval však intenzivně na albu *Amerika*, jež mělo čítat 400 obrázků. Je příznačné, že si Lhoták v nejtěžším čase počátku padesátých let zvolil zemi, která byla symbolem svobody a snu a v níž se zhmotňoval svět pokroku a nevyčerpatelných možností. Vzhledem k politickým okolnostem práce nebyla publikovaná. Za Lhotákova života vyšlo tiskem pouze osm listů v revui *Světová literatura*²⁶ jako volný doprovod básně Carla Sandburga *Dobré jitro, Ameriko*.²⁷ Důležitý je ale charakter listů, který není cizí Lhotákovu kresebnému jazyku. Nápadně se ovšem svým konceptem podobá konfrontážím a pracím, které v té době vytvářel v kresbě hlavně Vladimír Fuka, ale i Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek. Je to dáno ze-

²⁵ Reprodukováno in: Daniel Res (ed.), *Zdeněk Urbánek 100* (pozn. 2), s. 313–329.

²⁶ *Světová literatura* II, 1957.

²⁷ Báseň přeložili W. Beranová a J. Kolář.

jména tím, že jednotlivé kresby formátu 9,5 × 8 cm jsou složeny vždy do čtveřic na jeden list bez jakýchkoli rozestupů, čímž vzniká čtyřdílný celek.

O rok později vzniká velká barevná litografie Vladimíra Fuky s názvem *Město* [obr. 5]. Jde o celek 48 čtvercových polí, která vyplňují drobné kresby z městského prostředí. Černobílá práce je jemně dobarvena žlutými, červenými a modrými odstíny, jež dávají výjevům hloubku a život, a činí tak z každé jednotlivé kresbičky svěbytné umělecké dílo. Není pochyb, že práce vznikla v návaznosti na Lhotákovu *Ameriku* i Fukovy deníkové kresby, které autor ten rok uplatňoval zejména ve zmíněném *Deníku 1952*. Zatímco však Lhoták obrací pozornost k idylické Americe, Fuka v jednotlivých kresbičkách odkazuje jak k domácímu prostředí, tak k evropskému městskému prostoru.

Vůně kávy

Zásadní součástí všech setkání se stala nedostatková černá káva. Artikl, který byl v dané době jen těžko sehnatelný a tudíž vzácný, nebyl samozřejmostí. Přesto se právě káva těšila ve společnosti přátel Jiřího Koláře a manželů Fukových velké oblibě. Konzumovali ji s velkou obřadností, a právě díky ní zůstávali bděli k dlouhým debatám a názorovým výměnám hluboko do nočních hodin. Nezáskala by však nikdy tak významnou pozici v existenci tohoto okruhu, kdyby ji někteří z nich neužili jako zdroj a předmět inspirace ke svým pracím. Fuka v *Deníku 1952* k datu 27. 1. 1952 kreslí šest prázdných šálků od kávy, které mezi nedopalky cigaret a po stole rozsypaným popelem vzpomínají na setkávání Koláře, Fuky a dalších v letenském bytě. Kresbu doprovází komentář „*Tento týden jsme se jeden den neviděli...*“²⁸ Stejný námět zachycuje i Eva Fuková na své fotografii *Káva pro pábitele* z roku 1955.²⁹

Káva inspirovala Vladimíra Fuku i k vytvoření unikátního cyklu takzvaných kávových kreseb. Cyklus se sice v soukromé sbírce dochoval dodnes, ale obecně nebyl dosud v rámci Fukovy tvorby reflektován. Formátově komorních pracích z cyklu *Káva* [obr. 6, 7, 8] je dnes známo celkem devatenáct. Jde o celek drobných prací na papíře, ve kterých Fuka technikou kolorované kresby, někdy i v kombinaci s koláží, zachycuje tematiku kávy tak, jak ji měl v té době možnost vnímat ve veřejném prostoru i v soukromí při kávových dýcháncích. Ilustruje na nich svůj sen o kávovém světě, a to útržky nálepek z kávových obalů, rozsypanými kávovými zrny na stránkách novin či reklamními poutači.

Portréty

Výtvarná činnost a vzájemná inspirace tohoto kolektivu zahrnovala i další z uměleckých disciplín, totiž portrét. Je známo několik prací, jež si pro radost přátelé navzájem vytvořili a většinou poté také věnovali. Portréty se tak stávají unikátními záznamy o vzájemném přátelství. Nejsou totiž ani v jednom případě tolik výpovědí o fyzické podobě portrétovaného jako spíše poctou či jakýmsi otiskem jeho charakteru.

²⁸ Reprodukováno in: Vladimír Fuka, *Deník 1952*, kresba č. 40, Praha 2010, nepag.

²⁹ Reprodukováno in: Kisil, *Eva Fuka* (pozn. 4), s. 84.

Nejvíce jich vytvořil v oleji Kamil Lhoták, který se portrétům věnoval od poloviny čtyřicátých do zhruba poloviny padesátých let pravidelně a namaloval jich téměř šedesát. Velká část z nich patřila právě jeho přátelům. Portréty pro něj znamenaly zvěčnění té polohy dané osobnosti, kterou měl nejraději, navíc je doplňoval příslušnými artefakty v typicky lhotákovském duchu. Práce si ve většině případů ponechával.³⁰ V souvislosti s okruhem přátel kolem Koláře a Fuky je třeba zmínit několik prací. Ve sbírce Jiřího a Běly Kolářových v Museu Kampa se nachází portrét Jiřího Koláře z roku 1947.³¹ Důležitý je rovněž portrét Zdeňka Urbánka pocházející z roku 1950.³² Je tedy evidentní, že Lhoták se s Urbánkem úzce přátelil už v té době. Další z řady prací zachycuje také Jana Rychlíka³³ nebo Josefa Hiršala.³⁴

V pozůstalosti Zdeňka Urbánka se nachází další práce, již lze zařadit do kapitoly skupinových portrétů. Jejím autorem je tentokrát Jiří Kolář, který skrze koláž zachytil siluetu Zdeňka Urbánka.³⁵ Vyřiznutý karton pozadí autor přiložil na tmavší podkladovou lepenku a vznikla tak monochromní drobná papírová práce, zachycující obrys Urbánkova profilu. Portrét svým charakterem naznačuje, že Kolář musel svými výtvarnými experimenty zásadně přispívat k neustálému rozvíjení uměleckých postupů ve skupině.

Do experimentů s portréty se ovšem hravou formou, která přesně ilustruje skupinový charakter, zapojil i Vladimír Fuka. V pozůstalosti Jiřího a Běly Kolářových se nachází jeho drobná dokreslená koláž z roku 1955. [obr. 9] Zachycuje podobiznu Jiřího Koláře jako hlavní postavu stylizovaných dvouhlavých hracích karet. Čtyři karty, z nichž tři jsou obráceny k divákovi licem a jedna rubem, jsou volně rozhozené na bílém papíře. Z horní srdcové karty uteklo jedno srdce a zůstalo osamoceně stranou. Jako zvláštní detail působí dokreslený provázek ve tvaru oprátky. Zásadní je ale detail Kolářovy hlavy. Nejde totiž o Fukův vlastní výtvar, ale o vystřiženou fotografii portrétu, který Kolářovi namaloval Lhoták o pět let dříve. Fuka ji zde namnoženou využil, díky čemuž práce získává další rozměr a stává se krásnou a dosud nepublikovanou ukázkou toho, jak probíhala mezi přáteli vzájemná inspirace a reakce.

Magáč a tichá přátelství

Ze setkávání a tvoření postupně vznikl magazín zvaný *Magáč*, který by bylo možno chápat jako zásadní společný počin skupiny; bohužel se nám pro dnešní dny nedochoval. Šlo především o pokusnou formu jakéhosi mnohoobsažného plátku, jehož základem se stala snaha shromáždit, co kdo z okruhu přátel napsal, přeložil, nakreslil či zkrátka vytvořil. A právě časopis se měl stát místem reprezentace této tiché konfrontace tvůrčích přístupů.³⁶

³⁰ Adolf Branald, *Můj přítel Kamil*, Praha 1998, s. 90.

³¹ Reprodukováno in: Sluka (a spol.), *Kamil Lhoták* (pozn. 8), s. 110.

³² Reprodukováno in: Res (ed.), *Zdeněk Urbánek 100* (pozn. 2), s. 341.

³³ Reprodukováno in: Šteffek, *Kamil Lhoták* (pozn. 9), s. 194.

³⁴ *Ibidem*, s. 210.

³⁵ Reprodukováno in: Res (ed.), *Zdeněk Urbánek 100* (pozn. 2), s. 333.

³⁶ Josef Schwarz-Červinka, *Trpělivě obnošené tělo*, Praha 2003, s. 102.

Nejaktivnějším editorem byl podle vzpomínek Evy Fukové Zdeněk Urbánek.³⁷ Informace o časopisu se různí. Zdenek Primus v knize *Vladimír Fuka. Cesta labyrintem* uvádí, že ke skutečnému vydání *Magazínu* zvaného *Magáč* nakonec nikdy nedošlo.³⁸ Pokud mluvíme o vydání, je nutné si v tomto případě uvědomit, že je jím myšleno definitivní uzavření sešitu a jeho případná distribuce mezi přáteli, částečně ve smyslu samizdatu. Eva Fuková zase vzpomíná, že nakonec vytvořili více exemplářů,³⁹ které jsou ale, zdá se, pro dnešní dny nenávratně ztraceny. Zdeněk Urbánek píše ve své vzpomínkové knize *Ztracená země* o jakémsi sdruženém deníku, kterým by mohl být nejspíše myšlen právě *Magáč*: „*Ten [sdružený deník] v uvedené době dobrovolně i s osvobodivým potěšením, ale především z přátelského i politicko-esteticky přísného podnětu Jiřího Koláře týden za týdnem ustanovovala a mezi sebou konfrontovala skupina, o níž lze z odstupu let říci, že se spontánně shromáždila a skrytě jednala na ochranu zbylého zdravého rozumu v době, kdy držitelům moci chyběl zcela a polomocní či bezmocní se ve velkém počtu přizpůsobovali.*“⁴⁰ Označení „*sdružený deník*“ možná nejlépe vystihuje formu, jakou nejspíše *Magáč* měl. Zdá se totiž, že jeho účelem bylo především shrnout aktivitu skupiny do jediného sešitu a vytvořit tak další autorskou knihu, kolektivní reflexi doby, jež mohla být svým charakterem podobná zejména Fukově kreslenému *Deníku 1952* či Hančovým kolážovým *Událostem*.

Společné aktivity skupiny přátel byly do velké míry uzavřené do prostoru bytů. V době politických procesů byl oficiální zákaz shromažďování a v kavárnách hrozilo, že je vyslechnou všudypřítomní příslušníci Státní bezpečnosti, kteří se i tak potulovali pod okny jejich domovů a znesnadňovali scházení i odcházení. Společné aktivity tím však zdaleka nekončily. Přátelé pořádali výlety, zejména na kolech, chodili na výstavy. Fuka si do *Deníku 1952* dne 23. 1. zaznamenává, že byl s Kolářem a Lhotákem na výstavě Chittussiho, Kosárka, Purkyně, Schikanedera a Mikoláše Alše.⁴¹ Návštěvu výstavy (pravděpodobně v pražském Rudolfinu) v historizujícím interiéru zachycuje v tušové kresbě.

Na společné vycházky poukazuje i černobílá fotografie *Tři* Evy Fukové z roku 1954,⁴² kterou lze dobře spojit s křehkou básní Jana Hanče, jež mimo jiné mnoho vypovídá o charakteru doby tolik melancholické pro umělce usilující o experiment a svobodu vyjádření. Zároveň je básně zajímavým oxymórem k nutkavé potřebě jasně datovat jednotlivé dny deníkových záznamů a hledat tak ztracený smysl času:

„*Co s časem, který se vleče
V němž dny a měsíce ztratily význam
Pro opuštěné tři chodce
Zavěšené do rámě melancholie*“⁴³

Pokud jde o osud Jana Hanče, po souboru *Události*, který mu vyšel v roce 1948, se básník na mnoho let odmlčel. Stalo se tak nejen kvůli nové politické situaci. Pro režim

³⁷ Dalibor Malina, Eva Fuková: *Vzpomínky ze zavřených dveří*, *Texty* č. 37, 2005, nepag.

³⁸ Eva Petrová, Kreslív, in: Zdenek Primus, *Vladimír Fuka. Cesta labyrintem*, Praha 1999, s. 172.

³⁹ Malina, Eva Fuková: *Vzpomínky ze zavřených dveří* (pozn. 37), nepag.

⁴⁰ Zdeněk Urbánek, *Ztracená země: kniha próz*, Praha 1992, s. 479.

⁴¹ Reprodukováno in: Fuka, *Deník 1952* (pozn. 28), kresba č. 33, nepag.

⁴² Reprodukováno in: Kisil, *Eva Fuka. Pábení* (pozn. 4), s. 98.

⁴³ *Ibidem*, nepag.

totiž Hanč neznamenal takové zhmotnění antisocialistických experimentálních myšlenek jako například Jiří Kolář. Spíše se básník uzavřel ve snaze koncentrovat se co nejvíce na tříbení jazykového i žánrového tvaru. Osamocenosť ho částečně vyjímala i z přátelského kruhu scházejícího se u Fukových v ateliéru, kde býval jen vzácným hostem.

Blízké přátelství pojilo Vladimíra Fuku i s malířem Karlem Součkem, který se společných setkávání zejména zpočátku rovněž účastnil a patřil mezi pábitelé. V těchto letech ale vyučoval výtvarnou výchovu v Rakovníku, takže byl hostem jen občasným. K datu 8. srpna 1952 nakreslil Vladimír Fuka do svého deníku tuší noční panorama krajiny osvětlené měsícem se dvěma siluetami. Kresbu doplňuje komentářem „s K. S. na Beskydech“.⁴⁴ Poukazuje tím na časté cesty manželů Fukových na Solán k rodičům Evy, kam ke společným výletům magickou krajinou beskydských hor brávali i své přátele.

Tím však výlety celé skupiny nekončily. V pozůstalosti Zdeňka Urbánka se zachoval Fukův památeční soubor kreseb, věnovaný „*Jiřímu Kolářovi na paměť pootavského slavíka v létě 1954*“ s názvem *Písecké zrcadlo*.⁴⁵ Pětice kreseb tužkou a titulní list, uvádějící improvizovanou vzpomínkovou knihu, odkazuje nejspíše k letnímu skupinovému výjezdu. Na první straně můžeme v kruhových miniaturách sledovat výjevy koupání, karet, šálku kávy, vidíme dva jezdce na motocyklu, poutníky krácející přes historický písecký most, a pak znovu čtyři dospělé postavy a jednu dětskou, pronásledované vlastními stíny kdesi na cestě. Siluety přátel sedící v trávě najdeme i na dalším listu souboru. Skici kreslené ze vzpomínek jsou půvabným dokumentem společně stráveného času.

Dny v roce – Nesnesitelná těžkost doby

Nejen výlety společné, které přátelé pořádali, se stávaly inspirací k pábitelským kresbám, historikám a akcím. Roku 1956 věnoval Vladimír Fuka Zdeňkovi Urbánkovi cyklus šestnácti barevných kreseb, které vznikly pravděpodobně na základě Urbánkova vyprávění o jeho vlastních cestách.⁴⁶ Fuka v úvodním listu k cyklu píše: „*Vážený příteli, předávám do Vašeho majetku cyklus: šestnácti barevných kreseb, které jsem jako očitý svědek posbíral při Vašich šesti set osmaosmdesáti kilometrech. Věřím, že některá z příštích cest nebude již omezena přiděleným prostorem, v němž žijeme... – jinak bych byl nucen podati na příslušných místech návrh nové dopravní značky, která by byla napříště zasazena na všech výpadových silnicích v celém obvodu města, a tak připomínala i jiným současnou situaci.*“ Je evidentní, že soubor vznikl na základě Fukovy vlastní představivosti po způsobu zcela pábitelském. Dominantním námětem celého cyklu jsou cesty či silnice, některé kresby však nasvědčují tomu, že se Urbánek na svém motocyklu vypravil snad kamsi do Itálie. Či to byla vzhledem k době pouhá fantazie a výprava ryze pábitelská?

Zejména Vladimír Fuka, ale také Jan Rychlík, Jiří Kolář a další reflektovali na stránkách deníků situace a okamžiky, které jasně odrážejí proměnu dobových rysů k horším. Místy s ironií se objevují zápisy či kresby, které zachycují dopady pravidel socialismu na prostředí, ve kterém se přátelé pohybovali. Nabízejí tak především možnost nahlédnout

⁴⁴ Reprodukované in: Fuka, *Deník 1952* (pozn. 28), kresba č. 260, nepag.

⁴⁵ Reprodukované in: Res (ed.), *Zdeňk Urbánek 100* (pozn. 2), s. 275–276.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 292–296.

do smutné reality tehdejších dnů, která je z materiálů jasně citelná, stejně jako do melancholie autorů prožívajících tvrdý dopad dogmatické ideologie nejen na kulturní scénu.

Jiří Kolář již v roce 1947 píše k datu 15. února do své deníkové básnické sbírky *Dny v roce* verše, jež jasně vystihují závažnost situace.

„Vezmi stát po státu,
národ po národu,
světadíl po světadílu
a vezmi člověka po člověku;
nikdy v dějinách lidstva
nebyla svoboda ohrožena tak jako dnes.“⁴⁷

Jakési podobenství vyjadřující vnitřní pocit z žití, či snad spíše snahy o něj, si zaznamenal ve svém *Deníku* 1955 k datu 21. ledna i Jan Rychlík: „*Plyneme jako po vodě. Po řece. Vidíme a cítíme kolem sebe ubíhat břehy. Nikdo z nás nemůže udělat tempo proti proudu, tím méně vpřed po proudu. Pamatuje si pěkné i ošklivé věci, které jsme minuli a zanechali na vzdálených už březích. Někde byla voda tak příjemná, jinde zas plná nečistoty. Přeme se za plavby o to, zda jsme schopni se pohybovat aspoň do strany, když nemůžeme vpřed ani vzad. Někteří z nás tvrdí, že můžeme a že tím také ovlivníme svůj kurs, neboť velmi záleží na tom, kudy v řece popluje.*“⁴⁸

Nezávislost byla nežádoucí, a to i v uměleckém projevu. Ždanovovské doktríny jasně definovaly možnosti výtvarného jazyka. Moderní umění zmizelo, nebo zmizet mělo, a zejména nemělo vznikat. Ti, kteří měli doma některé zástupce české výtvarné moderny, raději obrazy svěšovali, aby se vyhnuli případným komplikacím s návštěvami. Tuto žalostnou situaci reflektuje v jednom ze svých deníkových záznamů i Vladimír Fuka. Ke dni 18. 1. 1952 kreslí tužkou s komentářem „*navštívil jsem přítele advokáta...*“⁴⁹ interiér, na jehož stěnách zbyly jen hřebíky a vybledlá místa po obrazech, které na nich dříve visely. Strach z možného postihu ze strany státu byl všudypřítomný.

Dopad požadavků socialistického realismu na umění zachytil Fuka znovu ve 148. kresbě ze svého *Deníku* 1952 s datem 14. 4.⁵⁰ Skupina umělců přišla předložit své obrazy na III. krajské středisko SČSVU Mánes, o čemž svědčí vlepený nápis na ploše zasedacího stolu v prvním plánu kresby. Všechny jejich výtvary zobrazují stromy nebo tváře socialismu. Pod kresbu připsal Fuka „*Také mě poslali pozvánku na úkolové práce a členskou výstavu...*“ . Dále je k deníkovému záznamu přilepen výstřížek ze strojopisných podmínek této členské výstavy, který mluví o jejích hlavních heslech, tedy boji za mír, budování socialismu, boji dělnické třídy, a pro druhou úkolovou akci pak připomíná nutnost předložit porotě návrh či skicu s provedeným detailem malířského díla, čili hlavou, či u krajinářů například stromem. Celý výjev v sobě zhmotňuje zoufalství ze stavu poměrů v SVU Mánes a zejména pak úroveň, jaké české výtvarné umění dosáhlo, ale i s jistou ironií nahlíženou malost umělců, kteří se úkolových prací ujali a nyní stojí se strachem

⁴⁷ Jiří Kolář, *Dny v roce. Básně 1946–1947*, Praha 1948, s. 109.

⁴⁸ Jan Rychlík, *Deník 1955*, Praha 2006, s. 26.

⁴⁹ Reprodukováno v: Vladimír Fuka, *Deník 1952*, kresba č. 27, Praha 2010, nepag.

⁵⁰ Reprodukováno v: Vladimír Fuka, *Deník 1952*, kresba č. 148, Praha 2010, nepag.

z neúspěchu před komisí jeden vedle druhého a přinášejí téměř totožné výsledky bez jakékoli tvůrčí invence.

Do kapitoly Padesátá v knize *Roky ve dnech* Miroslav Petříček napsal: „*Léta padesátá (...) byla viditelná jen jako mezičas, který by snad bylo nejlépe zapomenout, protože to je čas nějak nešťastný, rozbitý, zlomený a rozštěpený mezi oficiální hlučností a vynuceným mlčením (...)*“⁵¹ Zajímavé je oxymoron oficiální hlučnosti a vynuceného mlčení, které Petříček v textu používá. Je totiž velice příznačné pro dobový pocit, který mimo jiné zachycuje i práce okruhu přátel. Dne 10. 5. 1952 zaznamenává Fuka do svého kresleného deníku básně Jana Hanče:

„...Kolem Tebe hrobové ticho
Nebo plno řevu
Co čumíš?
Hni kostrou berane!
Řev nebo hrobové ticho
A nebe bylo nehybné...“⁵²

Hančovu básně doprovází Fuka trojicí ilustrací. Pravděpodobně Letenskou pláň zde ztvárňuje jako panorama prázdná, s majestátními obelisky a monstrózním pomníkem, na jehož špičce se skví rudá hvězda. Na dalším obrázku osamělý chodec kráčí bílou plochou, kdesi v pozadí lemovanou stromy, a v kontrastu s všudypřítomným tichem pak poslední rámeček zaplňují zástupy, nikde nekončící dav, slitá masa těl a neurčitých transparentů. V prostých tazích perem se Fukovi daří v prostoru zachytit tísnivost hluku i ticha přítomnosti tak sugestivně, že je obojí cítit až kdesi v nitru. Trauma z tohoto dobového pocitu se propsalo do jeho záznamů každodennosti natolik, že je zachycuje i na několika dalších kresbách, konkrétně v podobě ampliounů. Ty například v kresbě z 27. července⁵³ expanzivně zaplňují plochu výjevů jako velké černé skvrny na slunci. O čtyři dny⁵⁴ později zase Fuka ve svém *Deníku* 1952 staví do ironizujícího kontrastu auto s megafony na střeše, které evidentně narušuje jinak poklidnou atmosféru vesnické návsi, již dosud rušilo jen kejhání hus procházejících se po cestě.

Fuka velmi často poslouchal vysílání Svobodné Evropy. Skrze informace z éteru si tvořil i v této nesvobodné době obraz o situaci v Evropě a ve světě. Reflexe událostí se pak stávala častým tématem jeho deníkových kreseb, v nichž dění zachycoval se sobě vlastní ironií a kritickým náhledem. K datu 28. 12. 1952 se váže hned několik deníkových ilustrací. Poslední z nich je mozaikou obrázků z jednotlivých měst, z Lyonu, Bruselu, Vídně či Paříže, tak jak o nich slýchal z rozhlasu. Jedno z okének je ovšem šrafováním rozostřeného a obraz se ztrácí – „*rušené vysílání*“⁵⁵ Možnost poslouchat Svobodnou Evropu, která měla od roku 1951 svou pobočku v Mnichově, začala mizet a s ní i vhléd do okolního světa. Drobný detail Fukova kresleného záznamu zachycuje definitivní zavření i posled-

⁵¹ Miroslav Petříček, Padesátá, in: Marie Klimešová, *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice 2010, s. 9.

⁵² Vladimír Fuka, *Deník* 1952, kresba 174.

⁵³ Reprodukováno v: Vladimír Fuka, *Deník* 1952, kresba č. 248, Praha 2010, nepag.

⁵⁴ Ibidem, kresba č. 252, nepag.

⁵⁵ Ibidem, kresba č. 394, nepag.

ního okna na západ a stává se tak momentem pro Fuku frustrujícího signálu k vědomí postupující nesvobody těchto let.

Absurdita jako téma

Možná mimovolně, možná vědomě přinesla skupina přátel svou výtvarnou reakcí na dobovou situaci nový prvek – absurditu. Stalo se z ní téma, které se prolíná v průběhu několika let tvorbou každého z nich, vykreslené s maximální konkrétností a věcností. Doba sama generovala tolik absurdních situací a momentů, že nebylo třeba příliš hledat, stačilo se dívat. Vděčným prostředkem k zachycení absurdity se stala konfrontáž, ať už lepená, či kreslená. Dala divákovi možnost podívat se najednou na několik dějových linek, které se jejím prostřednictvím rozvíjejí, a nechat je vynízt individuálně každému, kdo je studuje.

Dne 28. 12. vlepil Fuka do svého *Deníku 1952* výstřižek z novin, který zachycuje štedrořečerní rozhlasový projev Antonína Zápotockého. Obsahuje naprosto absurdní vysvětlení, proč vymizela tradice Betléma a jesliček s Ježíškem v každé domácnosti. Jako důvod Zápotocký uvádí názor, že chlév a jeho prostředí symbolizovalo gesto bohatých vůči chudým; mělo jim sdělit, že pokud mohl žít v ubohých podmínkách chléva Spasitel, mohou tam žít i oni. „*Tak mluvili k chudým a pracujícím bohatí a mocní.*“⁵⁶ Časy se ovšem mění, teď jsou si všichni rovni a symbolu jesliček – obrazu kapitalistického panství – není třeba.

Typickým jevem v komunistickém systému se staly fronty, zejména na potraviny. Fuka narazil na absurditu neustálého tvoření front ve svém *Deníku 1952* dvakrát. Poprvé 26. 1. 1952 „*Režim průvodů a front...*“⁵⁷ potom znovu 15. 9. („*nákup zboží od 11 hod...*“⁵⁸). V první kresbě zachytil situaci absurdní, nikoliv však ojedinělou, totiž po městské třídě se valící dav průvodu, vedle nějž se kolem domu souběžně kupí lidské postavičky v nekončném a za rohem mizející frontě do obchodu. Se sobě vlastní kreslířskou lehkostí a ironií zobrazil dva nejčastější důvody srocování obyvatel. Druhá kresba představuje řadu žen, trpělivě seřazených do řady před obchodem. Všechny pokorně drží své kabelky, všechny si přes ruku přehodily kabát, všechny čekají frontu do bazaru, ve kterém se od 11 hodin vykupuje zboží. O jejich absurditě a zákaznických úlovcích píše o několik let později ve svém *Přestupném roce* i Jiří Kolář: „*FRONTA před řeznictvím. Z krámu vypadne stará paní, div mě neporazí. Pospíchá několik drobných kroků přede mnou a zahne do prvního průchodu. Když jsem tam došel, měla tašku postavenou na dlaždicích, prohlíží kvalitu masa. Listuje v kotletách, přičichává, je spokojená, ale neopatrná, nevím, co dělala, najednou jí všechno mase vypadlo z rukou. Nenadává, sbírá je laskavými prsty, ale trochu zneklidněná, jako by se bála, že někdo uvidí, jaké má bohatství.*“⁵⁹

Je evidentní, že forma deníku, ať už kresleného, lepeného, či psaného, umožňovala jeho autorům soukromou reakci na okolnosti života, politický systém i fungování společnosti. Bezeslovný výtvarný projev dovolil snad ještě výrazněji než text zachytit cosi nevyřčeného, tušeného, absurdního.

⁵⁶ Ibidem, kresba č. 392, nepag.

⁵⁷ Ibidem, kresba č. 37, nepag.

⁵⁸ Ibidem, kresba č. 299, nepag.

⁵⁹ Jiří Kolář, *Přestupný rok: deník*, 4. duben – pondělí 1955, Praha 1996, s. 35–36.

Život v kavárnách

Na konci roku 1952 byl zatčen Jiří Kolář: při domovní prohlídce u Václava Černého objevila Státní bezpečnost strojopis sbírky *Prométheova játra* z roku 1950.⁶⁰ Kolář strávil devět měsíců ve vazbě. V případě vyslýchali i Jana Hanče a Kamila Lhotáka. Kolář byl nakonec propuštěn. Smrt Stalina v březnu roku 1953 způsobila nejistotu v dalším směřování systému a politických cílech. Naštěstí tak ale uvolnila napjatou situaci dogmatického socialismu. Nicméně setkávání přátel se od té doby uskutečňovalo častěji v kavárnách, zejména v kavárně Slavia. Právě zde byl Kolář častým hostem. V literatuře se v souvislosti s tímto podnikem s výhledem na řeku dokonce objevuje termín „*Kolářův stůl*“. V roce 1955 si básník k datu 1. dubna – pátek – zapsal: „*SLAVIA. Mluveno poeticky, rackové jako vytrhané listy z knihy jara žebrají na chodnicích. Kostí stromů a dráty. Vltava rozčuchaná a nemytá – ale z mostu stále někdo hledí dolů, přitahován čímsi, co ji neopouští ani dnes, línou, nevzhlednou a rozbodávanou studeným větrem.*“⁶¹

Setkávání však začala měnit podobu i charakter. Ke Kolářovi přisedaly mnohé další tváře české kultury a členové původní skupiny se objevovali jen zřídka, stále méně pravidelně. Veřejný život kavárny rozměňoval jejich sepětí a rozbíjel soukromí, které bylo v předchozích letech tolik nosné. Bohumila Grögerová vzpomíná k roku 1954 v knize *Let let*, kterou napsala spolu s Josefem Hiršalem, na Koláře a doby Slavia. Vystihuje v několika řádcích Kolářovo charisma, které mělo magnetický vliv na lidi v jeho okolí: „*Později, když už mne bereš s sebou do Slavia ke stolu, kam mimo Koláře a tebe chodívá Kamil Lhoták, Emanuel Frynta, Vladimír Fuka, pan Čebiš a Jan Vladislav, si pozvolna začínám zvykat na jeho sopečnatou činnost, zaujatost, vášnivou nesmlouvavost, současně však i na jeho osobitý způsob mluvy a starodávného kavalírství. Táhnou se za ním nejružnější lidi.*“⁶² Z té doby také pochází několik fotografií, na kterých je společnost okolo kavárenského stolu zachycena.⁶³

Nejen Slavia však byla místem setkávání nyní už rozličného kruhu přátel a známých. Jan Rychlík píše do svého *Deníku 1955* k datu 5. ledna: „*Při dnešní schůzce v kavárně Belvedere, kde jsme se sešli s Kamilem Lhotákem a Františkem Stránským a Josefem Schwarzem, přišel k našemu stolu mladistvě vypadající šedesátník, sochař Otakar Švec. Představil jsem ho Stránskému a Schwarzovi, které neznal. Nebyli jsme nikterak rádi, že přisedl, neboť je dost nudný. Vypadá, jako by neměl na světě přítelíčka, a snad poslední dobou ani nemá. Ruce a ústa se mu neustále třesou, snad z nervózy nebo ze stáří, nebo z obojího. (...) Před časem spáchala jeho žena sebevraždu. Celkem vzato nám pokazil odpoledne.*“⁶⁴

Po Chruščovově kritice Stalinova kultu osobnosti nastalo mírné uvolnění poměrů, Vladimír Fuka se začal realizovat na československé a především mezinárodní scéně jako úspěšný ilustrátor. V roce 1954 vytvořil své první plátno *Labyrint*, geometrické bludiště vyhloubené do povrchu země.⁶⁵ O dva roky později opustili manželé Fukovi letenský

⁶⁰ Kisil, *Eva Fuka. Pábení* (pozn. 4), s. 59.

⁶¹ Kolář, *Přestupný rok* (pozn. 59), 1. dubna – pátek 1955, s. 26.

⁶² Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let*, Praha 2007, s. 79.

⁶³ Reprodukováno in: Kisil, *Eva Fuka. Pábení* (pozn. 4), s. 47.

⁶⁴ Rychlík, *Deník 1955* (pozn. 48), s. 11.

⁶⁵ Primus, *Vladimír Fuka* (pozn. 38), s. 96.

ateliér a odstěhovali se do bytu v Bubenči.⁶⁶ Díky Fukovu vzrůstajícímu úspěchu na poli knižní ilustrace začali manželé cestovat po Evropě.⁶⁷

Také názorové nesrovnalosti a Kolářova nekompromisní kritika rozdělovaly na různě dlouhý čas jednotlivé členy skupiny. Dle vzpomínek Josefa Hiršala na rok 1958 docházeli do Slavie k mramorovému stolku stále Kolář, Fuka a Frynta. Lhoták chodil už jen řídce. Hiršal zde ukázal Kolářovi nově vydanou knihu humoristických povídek *Amerika se směje*, kterou Lhoták ilustroval. Je evidentní, že obrazová příloha vznikla v chvatu, Kolář však před Lhotákem dílo otevřeně zkritizoval, že je nedokončené a že by malíř takové věci neměl vůbec pouštět z ruky. Lhoták si to nenechal líbit a od skupiny se zcela oddělil. Společných setkání s Kolářem se přestal účastnit.⁶⁸

Josef Hiršal o konci skupiny píše: „*Společné sobotní večery pozvolna skomírají, společnost se týden od týdne zužuje a rozpadá. Náhodně se seskupila začátkem roku padesát jedna a vydržela přes tvrdou dobu stalinských let. Přenesla nás přes ni křídla anekdot a vtípů. Pomohla ironie a černý humor. Zvláště Honza Rychlík a Kamil Lhoták fascinovali, udivovali a přímo rozchechtávali komentáři a postřehy dějů a událostí v mistrovském duetu.*“⁶⁹ Je tedy evidentní, že životnost spontánního uskupení splnila svůj účel a roli v životě každého z členů, ale spolu s ubíhajícím časem a změnami kulturních i politických poměrů se nachýlila ke svému přirozenému konci.

K roku 1961 najdeme v Hiršalově souboru vzpomínek *Let let* zmínku, že po rozchodu Koláře se Lhotákem se původní společnost značně rozpadla. Kolář sedával ve Slavii denně sám, skryt za cizojazyčnými novinami, které zde byly ke čtení. K němu se přidávaly osobnosti nové, mezi jinými Karel Malich, Zdeněk Sýkora, občas Richard Fremund. Částým společníkem zůstal jen Fuka, který byl rovněž pobouřen, že je Lhoták nyní schopen nakreslit do dětské knížky pionýra či raketu s nápisem CCCP.⁷⁰ Doba i názory se měnily.

Společná činnost skupiny se definitivně vytrácí v první polovině šedesátých let, kdy se už většina členů mohla alespoň částečně realizovat na veřejnosti. Zdeněk Urbánek překládal pro Národní divadlo *Hamleta*, ale zjara 1957 ho zaskočila tubera a na rok ho pobytem v sanatoriu vytrhla z pražského společenského života.⁷¹ Jan Hanč zemřel v létě roku 1963 na rakovinu, také Jan Rychlík podlehl nečekaně v zimě následujícího roku infarktu v kavárně Belveder. Pozdější spolupráce některých z přátel přetrvávala převážně v provádění knižních publikací. Jirí Kolář s Vladimírem Fukou vytvořili v roce 1961 knihu *Nápady pana Apríla* a o pět let později knihu *V sedmém nebi*, která mezi světovými kapacitami knižní ilustrace získala na veletrhu v Bologni Zlatou medaili. Fukův *Deník 1952* se dochoval jen díky hrdinné péči Fryntových, kteří ho měli až do revoluce ukrytý v kuchyni v almaře. Manželé Fukovi totiž v roce 1967 emigrovali do USA a není známo, co se stalo s věcmi, které po sobě zanechali ve svém ateliéru.

⁶⁶ Kisil, *Eva Fuka. Pábení* (pozn. 4), s. 109.

⁶⁷ Primus, *Vladimír Fuka* (pozn. 38), s. 82.

⁶⁸ Hiršal – Grögerová, *Let let* (pozn. 62), s. 227.

⁶⁹ Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let I* (Pokus o rekapitulaci), in: *Rozmluvy*, Praha 1993, s. 112.

⁷⁰ Hiršal – Grögerová, *Let let* (pozn. 62), s. 298.

⁷¹ Urbánek, *Ztracená země* (pozn. 40), s. 480.

SUMMARY

Silent friendships: Vladimír Fuka, Eva Fuková, Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Jan Rychlík, Kamil Lhoták, Josef Schwarz-Červinka, Jan Hanč a Emanuel Frynta

This article deals with a group of friends formed around Jiří Kolář and Eva and Vladimír Fuka, which included Zdeněk Urbánek, Jan Rychlík, Kamil Lhoták, Josef Schwarz-Červinka, Jan Hanč, and Emanuel Frynta. During their regular (sometimes daily) meetings in the privacy of their own flats, a very free creative environment open to mutual confrontation and sharing was created at the very beginning of the 1950s. Although a large part of the material they created together is missing, a relatively large number of art and literary works have been found which clearly represent the character of their creative efforts, especially the collective ones. The main source for monitoring the group's artistic and other activities is the hand-lettered *Diary 1952* by Vladimír Fuka. It summarises several key features that are characteristic of group activities, such as the intimacy of the artistic rendering, the emphasis on marking individual days, and also a certain absurdity and irony that can be felt from individual records. In some of the drawings we can find direct links to the joint activities of this group of friends, which were also captured by the extant photographs by Eva Fuka.

Of the many works that illustrate their group activities, I would like to mention some of the most important. A specific type of artwork is the so-called "*cadavre*" (*exquisite corpse*) – surrealist oil paintings, which were executed in the early 1950s by Vladimír Fuka together with Kamil Lhoták. In addition to them, however, collages also represent an essential document of collaborative work and sharing ideas. They experimented with the possibilities that this technique offers and even worked on some collages together, which thus provide a unique example of collective work. The unpreserved magazine *Magáč* was also a joint work, which, according to available information, summarised texts, collages, and drawings.

The artist's book, or rather in this case artists' notebooks, has become a phenomenon of that time and group activities, too. A good example would be *Sourozenci* (*Siblings*), a joint artwork of the Fukas and Zdeněk Urbánek, which, in a combination of photographs, typography, and short comments, shows the most intimate form of joint work.

Kamil Lhoták captured his friends in portraits that are today in various private and state collections. However, Zdeněk Urbánek and Vladimír Fuka also took part in the experiments with portraits in the form of collages.

The last part of the article deals mainly with the literary work and analysis of its individual parts. Diary entries, short poems, and captured reflections express the friends' approach to the political and cultural situation. In the form of allegories, they point to the absurdity of the time and the paradox of various facts.

Despite their often intimate nature, the art and literary works of this group of friends can be described as a very unique enterprise in the history of Czech art in the first half of the 1950s. They give us an insight into the functioning of one of the few integrated teams of artists and their efforts to find their own path of artistic expression, even in the then difficult situation. I am glad that it was possible to reconstruct these rare group relation-

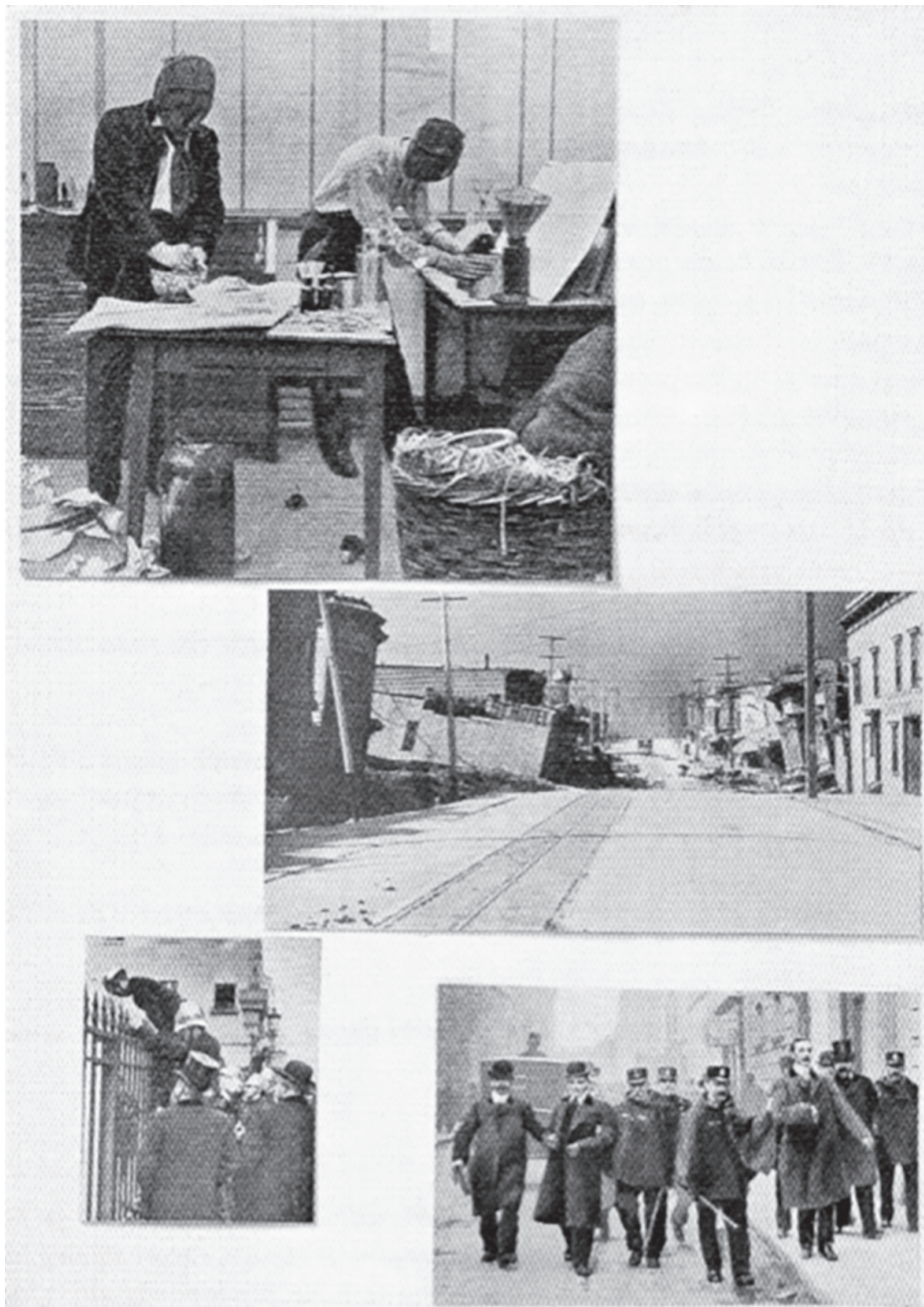
ships and their artistic results because they fundamentally complement the knowledge of the 1950s cultural situation in our country, which is still waiting for a more comprehensive elaboration.

VÝBĚR Z LITERATURY

- Jiří Kolář, *Dny v roce. Básně 1946–1947*, Praha 1948
Andrej Alexandrovič Ždanov, *O umění*, Praha 1950
Zdeněk Urbánek, *Ztracená země: kniha próz*, Praha 1992
Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let I (Pokus o rekapitulaci)*, Praha 1993
Zdeněk Urbánek, *Nesmělý dobrodruh*, in: Emanuel Frynta, *Závratné pomyšlení*, Praha 1993
Jiří Kolář, *Přestupný rok: deník 1955*, Praha 1996
Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998
Eva Petrová, Kreslíř, in: Zdenek Primus, *Vladimír Fuka. Cesta labyrintem*, Praha 1999
Zdenek Primus, *Vladimír Fuka. Cesta labyrintem*, Praha 1999
Milan Křížek, *Jan Rychlík. Život a dílo skladatele*, Jinočany 2001
Pavína Morganová – Dagmar Svatošová – Jiří Ševčík (eds): 1948–1956, in: *České umění 1938–1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha 2001
Josef Schwarz-Červinka, *Trpělivě obnošené tělo*, Praha 2003
Zdeněk Urbánek, *Stránky z deníku*, Brno 2003
Dalibor Malina, Eva Fuková: *Vzpomínky ze zavřených dveří*, *Texty* č. 37, 2005
Jan Rychlík, *Deník 1955*, Praha 2006
Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Bohumila: *Let let (Pokus o rekapitulaci)*, Praha 2007
Marie Klimešová, *První rok změny*, in: eadem (ed.), *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice 2010
Miroslav Petříček, *Padesátá*, in: Marie Klimešová (ed.), *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice 2010
Jan Rous, *Úzkostlivý labyrint (doslov)*, in: *Vladimír Fuka, Deník 1952*, Praha 2010
Aleš Kisl, *Eva Fuka. Pábení*, Praha 2013
Marek Suk, „Jsem člověk, který se těžko podvoluje“: Proces s Jiřím Kolářem v roce 1953, in: *Česká literatura* 4/2013
Jan Hanč, *Události*. Faksimile kolážového vydání, doslov Michaela Špirita, Praha 2014
Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění*, Praha 2014
Michal Pullmann, *Život v komunistické diktatuře*, in: *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*, Praha 2016
Adam Hnojil, *Kabinet intelektuála*, in: *Zdeněk Urbánek 100*, Praha 2017
Marie Klimešová – Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Praha 2018
Jiří Kocián, *Československo mezi dvěma totalitami*, in: *Dějiny českých zemí*, Praha 2018
Jiří Pernes, *Nastolení komunistického režimu v Československu a jeho první krize*, in: *Dějiny českých zemí*, Praha 2018



Obrázek 1. Kamil Lhoták – Vladimír Fuka, *Cadavre (VFKL)*, kolem 1951, olej na kartonu, 55,5 × 25 cm. Soukromá sbírka. Snímek Anna Strnadlová



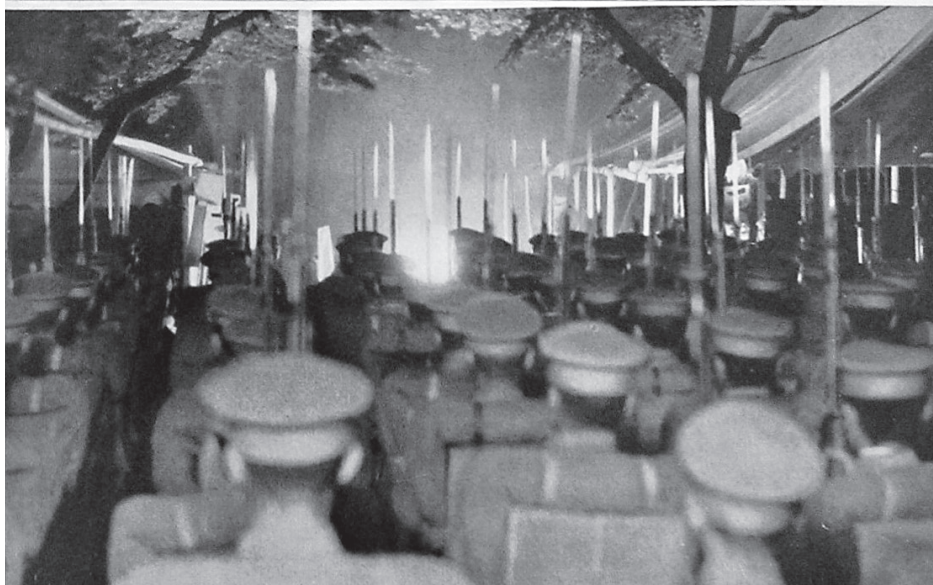
Obrázek 2. Zdeněk Urbánek – Vladimír Fuka – Jiří Kolář, *U.F.K.*, 23. 4. 1952, koláž na papíře, 31,1 × 21,2 cm. Soukromá sbírka. Snímek Anna Strnadlová



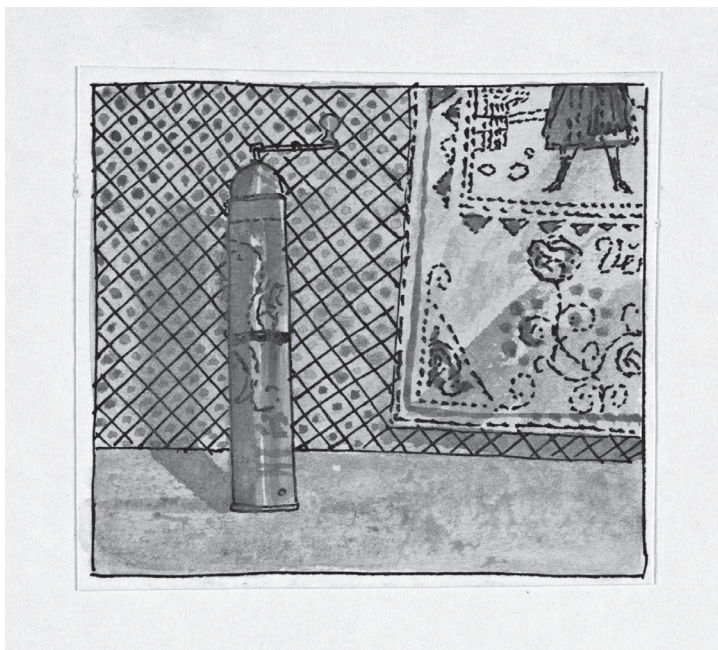
ZÁPAD SLUNCE

P.F. - 1953 - Z

Obrázek 3. Zdeněk Urbánek, *PF 1953 Západ slunce – titulní list*, 1953, koláž na papíře, pravděpodobně 14,8 × 21 cm. Soukromá sbírka, snímek Anna Štrnadlová



Obrázek 4. Zdeněk Urbánek, *PF 1953 Západ slunce*, 1953, koláž na papíře, pravděpodobně 14,8 × 21 cm.
Soukromá sbírka, snímek Anna Strnadlová



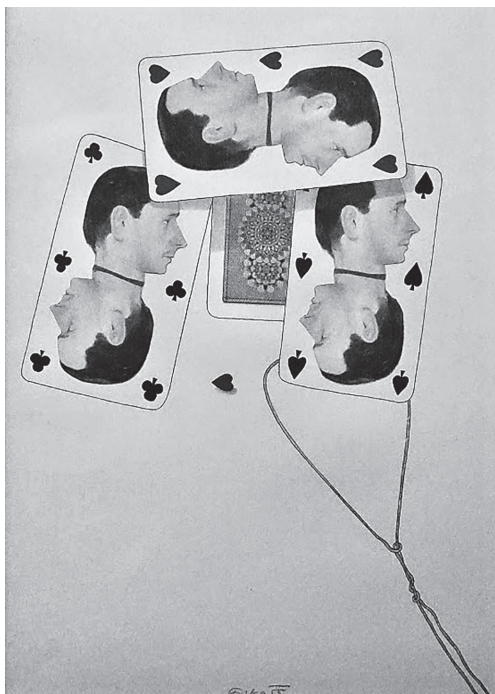
Obrázek 6. Vladimír Fuka, cyklus *Káva*, počátek padesátých let 20. století, kombinovaná technika (koláž, kolorovaná kresba) na papíře, cca 8 × 12 cm. Soukromá sbírka, snímek Anna Strnadlová



Obrázek 7. Vladimír Fuka, cyklus *Káva*, počátek padesátých let 20. století, kombinovaná technika (koláž, kolorovaná kresba) na papíře, cca 8 × 12 cm. Soukromá sbírka, snímek Anna Strnadlová



Obrázek 8. Vladimír Fuka, cyklus *Káva*, počátek padesátých let 20. století, kombinovaná technika (koláž, kolorovaná kresba) na papíře, cca 8 × 12 cm. Soukromá sbírka, snímek Anna Strnadlová



Obrázek 9. Vladimír Fuka, bez názvu (*Pocta J. Kolářovi*), 1955, koláž na papíře, 45 × 33 cm. Soukromá sbírka, snímek Anna Strnadlová

INTERMEDIALITA KALIGRAFICKÝCH INSPIRACÍ V POVÁLEČNÉM UMĚNÍ A FILOSOFICKÉM DISKURSU

PETRA POLLÁKOVÁ

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni; petra.pollakova17@gmail.com

ABSTRACT

Intermediality of calligraphic inspirations in post-war art and philosophical discourse

In this study, based on my dissertation thesis, I focus on the issues of circulation and various methods of appropriating calligraphic practices within the framework of transnational art history, predominantly in the context of the post-war European and North American art scenes. Due to the multi-layered and intermedia nature of the topic of calligraphic inspirations, I have chosen the motif of the circle as a certain unifying element, through which I attempt to reflect the given issue within two distinct circles. The first topic is the examination of the possibilities of artistic or philosophical expression of the ontological meaning of corporeality and the circularity of the body in the process of creation. The circle also reflects the issue of periodic renewal and regeneration of mythical and historical time. I examine the issue of the cyclical nature of time in the context of post-war art, when the necessity of a new beginning arose, which would not only enable a deeper intercultural dialogue, but also strengthen the need to re-examine the original artistic roots and sources.

Keywords: Art informel – Chinese characters – circle – Czech art since 1948 – East Asian calligraphy – ekphrasis – global art history – intermediality – phenomenology (philosophy) – taoism – zen buddhism

Cirkulace a cykličnost

Tato studie vychází z mé disertační práce,¹ primárně zaměřené na téma inspirací východoasijskou² kaligrafií v českém umění po roce 1948. Vzhledem ke globálnímu významu a intermedialitě zkoumaného tématu jsem však k jeho analýze přistupovala v podstatně širším geografickém, historickém a také metodologickém záběru. Zaměřila jsem se především na otázky cirkulace a různé způsoby apropriace kaligrafických přístupů v rámci transnacionálních dějin umění.

Současná situace uměleckohistorického bádání se v kontextu různých mezikulturních interpretací a s tím spojené kritiky původních kánonů značně mění. Jak zdůrazňují autoři

¹ Disertační práci pod názvem *Východoasijská kaligrafie a české umění po roce 1948* jsem obhájila v roce 2020 v rámci Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Vznikla pod vedením Marie Rakušánové.

² Pod pojmem východoasijské umění chápu v kontextu této práce především tradiční čínské a japonské umění, které zaznamenalo nejvýraznější ohlasy v rámci západního moderního a současného uměleckého a filosofického diskursu.

publikace *Circulations in the Global History of Art*, tradičně dominantní oblast západního umění se v rámci globálních dějin umění,³ a zejména v důsledku prostorového a postkoloniálního obratu, otevírá zcela novým perspektívám. Historie západního umění se tak ocitá v propojeném, mezinárodním a multikulturním rámci, který na jedné straně rozšiřuje původní kontexty, na straně druhé však zároveň fragmentarizuje tradiční koncepty domácí umělecké identity.⁴ Z tohoto pohledu by tak zkoumání vybraných témat různých oblastí světového umění nemělo být chápáno jako upevňování na sobě nezávislých, nebo dokonce protichůdných tradic, ale především jako pokus o analýzu rozličných přístupů k mezikulturnímu dialogu.

Tento přístup však čelí některým výrazným problémům. Jedním ze zásadních je posouvání původních narativů jiných kultur, které přesunutím do kontextu kultury domácí často definují především vlastní tradici a reagují na domácí krizové situace.⁵ Globální diskurs totiž může reflektovat nejen osobní, individuální ambice a postoje umělců nebo teoretiků, ale také dobová celospolečenská sociální, kulturní a především politická a nacionální témata, v rámci kterých se někdy zkreslují, potlačují nebo přímo překrucují původní významové struktury a celky.

Tento problém velkou měrou narůstá v kontextu dialogu geograficky, historicky, myšlenkově a jazykově tak vzdálených kultur, jako je Evropa a region východní Asie, které se prakticky až do poloviny 19. století rozvíjely nezávisle na sobě a na diametrálně odlišných metodologických základech. Ve vztahu západní Evropy a Spojených států k oblasti východní Asie navíc hraje zásadní roli koloniální historie, která hluboce zasáhla do sociopolitického vývoje vzájemných kontaktů a ve výrazné míře poznamenala také možnosti mezikulturního porozumění.

V těchto ohledech se proto vynořuje další, a to zcela zásadní otázka, do jaké míry, a zda vůbec, je možné budovat otevřený vědecký obor světových dějin umění, které by měly dostatečné metodologické nástroje k objektivní analýze teorie a dějin umění různých regionů v kontextu širšího mezikulturního dialogu. Tematika západních apropriací čínské a japonské kaligrafie a také znakového písma reflektuje některé z těchto otázek a problémů. V rámci této studie se proto chci soustředit na několik výrazných okruhů, umožňujících alespoň v obrysech poukázat na základní příčiny zájmu západních umělců a filosofů o tuto oblast a také na problematiku její recepcce a způsobů cirkulace v mezinárodním poválečném období padesátých a začátku šedesátých let, kdy témata mezikulturního uměleckého dialogu kulminovala v kontextu transformace a revitalizace poválečné umělecké i obecně intelektuální scény.

Vzhledem k mnohovrstevnatosti zkoumaného tématu jsem se rozhodla zvolit jako určitý jednotlívý prvek motiv kruhu, prostřednictvím kterého se pokouším reflektovat

³ Pro oblast umělecko-historického výzkumu transnacionálního a postkoloniálního prostoru se v mezinárodním kontextu užívají různé termíny jako například *Histoires croisées*, *Entangled Histories*, *Connected Histories*, *Global History*, *New World History*. K terminologii podrobněji viz Thomas DaCosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Prunel, Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History, in: *Circulations in the Global History of Art*, London–New York 2015, s. 1–22, cit. s. 15.

⁴ *Ibidem*, s. 1.

⁵ K problematice rozmanitosti a dichotomie v rámci individuálního a mezikulturního dialogu v kontextu teorie postkoloniálního diskursu viz například Zhang Longxi, The Complexity of Difference: Individual, Cultural, and Cross-Cultural, *Interdisciplinary Science Reviews XXXV*, 2010, č. 3–4, s. 341–352, zvl. s. 343–345.

vat danou problematiku v kontextu různých uměleckých, historických, filosofických a intertextových náhledů. Kruh, považován v rámci nejrůznějších světových myšlenkových, náboženských nebo mytologických systémů za univerzální symbol jednoty, dokonalosti a harmonie,⁶ vstoupil na přelomu 19. a 20. století také do soudobého uměleckého a filosofického diskursu, a to především prostřednictvím inspirací čerpajících z oblasti okultismu, magie, esoterické spirituality,⁷ reflektovaných také v rámci dobově populárního teosofického učení.⁸

Kruh se též stal jedním z výchozích formálních prvků umění 20. století, zkoumajících možnosti abstrahování, geometrizace tvarů, nového pojednání prostoru uměleckého díla nebo vyjádření pohybu v rámci uměleckého procesu. Nadále však byla přehodnocována také archetypální symbolická rovina této obrazové formy. Jak výstižně upozorňuje Marie Rakušanová, i když moderní umění usilovalo o to, aby se obraz zbavil své kultické funkce, mnozí představitelé abstrakcionismu přesto dospěli k formálním principům prostřednictvím reflexe magické síly vizuálních forem.⁹ Motiv kruhu tak nebyl reflektován pouze v rovině formálního aparátu výtvarného umění. Jeho symbolika našla výraznou odezvu také ve filosofickém nebo lingvistickém diskursu, psychologii¹⁰ nebo literární a básnické tvorbě.

V rámci západních apropriací východoasijského umění a myšlení ve 20. století se motiv kruhu obohatil o další symbolické roviny, čerpající ze základních filosofických úvah o problematice vztahu člověka k nadosobnímu řádu a univerzálnímu přírodnímu koloběhu, které umožňují přechod od konečného k intuitivnímu a nekonečnému.

Jedním ze zásadních předpokladů se v tomto procesu stalo zkoumání možností uměleckého nebo filosofického vyjádření ontologického významu tělesnosti a cirkularity těla jako spojnice s prostorem, který je obklopuje. Nový důraz na tělesnost umělci reflektovali mimo jiné zájmem o pohyb a svébytnost dynamické čáry, což nejen pomáhalo posilovat intuitivnost a bezprostřednost uměleckého projevu, ale také umožnilo komplexní chápání moderního výtvarného díla, které sdílí základní umělecké postupy s poezií, tancem nebo hudební skladbou. Z pohledu inspirací v oblasti kaligrafické tradice se pro tyto přístupy stal určitým společným východiskem symbol rotujícího (zenového) prázdného kruhu, provedeného jediným nebo dvěma tahy a na jeden nádech a symbolizujícího mentální sílu a vnitřní fyzické i psychické uvolnění.

⁶ V historickém kontextu k symbolice kruhu viz klasickou studii Rudolfa Arnheima, *The Power of the Centre: A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley–Los Angeles–London 1983. K symbolice Středu jako zóny posvátnosti, ve které se nacházejí všechny ostatní symboly absolutní reality, viz také Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, přeložila Eva Strebingerová, Praha 1993, zvl. s. 14–19. Původní první vydání ve francouzštině *Le Mythe de l'éternel retour* vyšlo v Paříži v roce 1949.

⁷ K tématu kruhu v kontextu inspirací okultismem v tvorbě Josefa Váchala a dalších dobových umělců viz Marie Rakušanová, *Josef Váchal. Magie hledání*, Praha 2014, zvl. s. 198–212.

⁸ Helena Blavatská (1831–1891) také charakterizuje kruh na základě svých syntetických analýz různých světových učení jako univerzální princip jednoty, zdroj neznámého, prostor bez časového a prostorového omezení, reprezentující skutečný symbol božského. Viz Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, sv. 1, The Theosophical Publishing Company 1993, s. 113–114.

⁹ Viz Marie Rakušanová (pozn. 7), s. 212 a 216. Rakušanová dodává, že abstrakci již nezajímaly vnější rekvizity a atributy magie, ale vracela se k podstatě magického pohledu na svět, který vycházel nejen ze starověké magie, ale také z oblasti věd a filosofie. *Ibidem*, s. 216.

¹⁰ Na základě svého výkladu symboliky asijské mandaly se snažil analyzovat její působení v kontextu psychoanalýzy a lidského nevědomí také Carl Gustav Jung. Viz v českém překladu publikaci Carl Gustav Jung, *Mandaly: obrazy z nevědomí*, z němčiny přeložila Eva Bosáková, Brno 2004.

Kruh v nanejvýš symbolické rovině reflektuje také problematiku periodického obnovení, regeneraci mytického¹¹ a také historického času, která se ukazuje být v mnoha směrech zásadní pro moderní i současné umělecké uvažování, zejména v kontextu zlomových dějinných okamžiků. Zcela přelomovým momentem je v tomto ohledu nauka *věčného návratu téhož*,¹² kterou v osmdesátých letech 19. století formuloval Friedrich Nietzsche (1844–1900) a tím pro moderní západní společnost obnovil ideu cyklického pojetí času v kontextu vztahu současnosti a budoucnosti k minulosti. Nietzsche představil svět jako koloběh, kde dění probíhá cyklicky. Každý stav světa tu již byl, a bude se neustále navracet.¹³ Jak zdůrazňuje Aleš Novák, v této myšlence celistvosti času se nám zjeví, že „*povaha skutečnosti (...) je taková, že časová minulost, přítomnost i budoucnost nejsou jednosměrným nadcházejícím mizením s průchodem v letmo trvajícím přítomném, aktuálním okamžiku, jenž je sám prázdnou formou bez obsahu.*“¹⁴ A proto to, co časem nadchází z budoucnosti, musí vycházet z minulého. „*Minulost je ve svém definitivním vyřízení, ve své hotovosti a neměnné stabilitě předpokladem a umožněním všeho toho, co může a musí nastat. Nemůže nikdy nastat to, pro co v minulosti nejsou podmínky (...).*“¹⁵

V díle *Tak pravil Zarathustra* je tato myšlenka mimo jiné vyjádřena základním příměrem, že „čas je kruh.“¹⁶ Aleš Novák uvádí citace z Nietzscheho deníkových záznamů z roku 1881, kde autor již formuloval proto-formy pozdější metaforiky spisu *Tak pravil Zarathustra*. Nietzsche zde používá pro myšlenku *věčného návratu* archetypální symbol hada věčnosti stočeného v kruhu nebo obraz prstenu věčnosti.¹⁷

Kruh jako symbol začátku, výchozí bod filosofického uvažování nebo vzniku uměleckého díla, v sobě zároveň obsahuje návaznost, cyklické opakování jak uměleckého, tak historického nebo sociopolitického kontextu. Problematiku cyklu a cykličnosti času zkoumám opět zejména v kontextu poválečného umění, kdy se koncem čtyřicátých a začátkem padesátých let podobně naléhavě jako po první světové válce objevovala potřeba nového začátku, který by umožnil nejen hlubší mezikulturní dialog, ale posílil také potřebu revize původních uměleckých kořenů a zdrojů.

V tomto procesu hrála důležitou roli zejména umělecká vyjádření vrstvení a akumulace různých časových rovin, která v konfrontaci se současností představovala jednu z možností nalézání nových východisek uměleckého tvoření. Vrstvení a cykličnost v sobě zahrnovaly také pokusy o zachycení transhistorické zkušenosti lidstva ve své celistvosti, včetně odkazů na mimoevropské zdroje.

Na druhé straně stály pokusy o vymaňování aktuální umělecké a intelektuální scény z cyklu (našeho) historického času ve snaze o absolutní rozchod soudobého umění s minulostí. V kontextu hledání nového nultého bodu byla v mnoha ohledech reflektována také čínská nebo japonská tradice jako paralela současných snah o hledání nadčasového

¹¹ K mytické regeneraci času viz zejména Eliade (pozn. 6), zvl. s. 38–65.

¹² Nietzsche tuto myšlenku poprvé veřejně publikoval ve své studii *Radostná věda* z roku 1882, i když v jeho deníkových zápiscích se toto téma objevuje již na sklonku léta roku 1881. Viz Aleš Novák, *Věčný návrat téhož*, Praha 2015, s. 31. Myšlenku Nietzsche plně rozvinul zejména ve svém zásadním díle *Tak pravil Zarathustra* (první vydání roku 1883) v ústřední postavě perského proroka Zarathustry.

¹³ Rainer Thurner – Wolfgang Röd – Heinrich Schmidinger, *Filosofie 19. a 20. století III.*, přeložil Miroslav Petříček, Praha 2009, s. 114.

¹⁴ Novák (pozn. 12), s. 214.

¹⁵ *Ibidem*, s. 215.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*, přeložil Otokar Fischer, Olomouc 1995, s. 144.

¹⁷ Novák (pozn. 12), s. 132–133.

absolutna mimo naši historickou zkušenost. I v těchto přístupech se však v konečném důsledku většinou zrcadlily především reflexe vycházející z domácího historického, společenského a filosofického diskursu, v mnoha ohledech zasaženého západní orientalistickou tradicí.

Dokonalost kruhu

Hlavní úskalí rozdílných uměleckohistorických, teoretických a metodologických přístupů předznamenává již samotné téma kaligrafických inspirací v západním prostředí. Inspirace tradiční kaligrafii, která se v Číně začala rozvíjet jako svrchovaná umělecká disciplína již v průběhu 2. století našeho letopočtu,¹⁸ se začaly v evropském umění sporadicky objevovat až ve druhé polovině 19. století ve francouzském umění.¹⁹ Výraznější reflexe kaligrafických přístupů v evropském a severoamerickém umění pak přinesly až první dekády 20. století, a to zejména v souvislosti s rozvojem abstraktního umění a novými intermediálními přístupy k tvorbě, reflektujícími také roli čínského znakového písma v rozvoji moderní básnické tvorby nebo filmového umění.²⁰

Vyvrcholení zájmu západních umělců o tuto oblast přineslo až období po druhé světové válce. Bylo to v souvislosti s hledáním nových uměleckých východisek, nezatížených přístupy předválečných avantgard. I přesto, že zejména v prvních poválečných dekadách byl zájem o čínskou a japonskou kaligrafickou tradici poměrně výrazný, pouze velmi málo západních umělců proniklo hlouběji do této umělecké disciplíny. Čínsko-německá umělkyně a historička umění Marguerite Hui Müller-Yao, která publikovala v roce 1985 zatím jedinou rozsáhlou monografickou studii věnovanou inspiracím v oblasti čínské kaligrafie a tradičního myšlení v kontextu západní informální malby (autorka zde užívá termín „*kaligrafický informel*“),²¹ rozlišuje mezi umělci pouze *inspirovanými* a umělci přímo *ovlivněnými*, kteří do hloubky ovládli tradiční techniky a metodologie a asimili-

¹⁸ K začátkům teorie a estetického vnímání čínské kaligrafie a jejímu propojení s malířskou, poetickou a myšlenkovou tradicí viz například Chang Ch'ung-ho – Hans H. Frankel, *Two Chinese Treatises on Calligraphy*, New Haven–London 1995, s. ix. Ze základních přehledových publikací k tématu viz také Tseng Yuho, *A History of Chinese Calligraphy*, Hong Kong 1993. V české odborné literatuře poskytuje výborný přehled podmínek a rozvoje tradice čínské kaligrafie publikace Lukáš Zádrapa – Michaela Pejšochová, *Čínské písmo*, Praha 2009.

¹⁹ Viz Helen Westgeest, *Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West*, Zvolle 1996, s. 100. První pokusy o navazování na kaligrafická díla a tušovou malbu souvisely zejména s pořádáním světových výstav, které mimo jiné poprvé představily západnímu publiku v širší míře tradiční japonské umění a umělecké řemeslo. Francouzský sběratel japonského umění a umělecký kritik Philippe Burty (1830–1890) uspořádal v roce 1879, v návaznosti na pařížskou Světovou výstavu z roku 1878, živou ukázkou kaligrafie, kterou předvedl japonský umělec Watanabe Seitei (1851–1918).

²⁰ Tradiční západní teorie nesprávně vysvětlují čínské znakové písmo jako piktografický systém, který ve vizuálních zkratkách zaznamenává reálné stavy a děje, přispěly v prvních dekadách 20. století k rozvoji nových optických médií, především filmového obrazu. Proces tvorby filmového obrazu byl připodobňován ke způsobu vzniku nejstarších prehistorických jeskynních kreseb nebo právě k čínskému písmu a egyptským hieroglyfům. K tomu viz například Christian Metz, *Language and Cinema (Approaches to Semiotics [As])*, Haag 1974, s. 272.

²¹ Jedná se o publikovanou disertační práci, obhájenou na Filosofické fakultě univerzity v Bonnu. Viz Marguerite Hui Müller-Yao, *Der Einfluß der Kunst chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, Köln 1985.

lovali tak do své tvorby všechny zásadní prvky umění kaligrafie.²² Mezi umělce přímo *ovlivněně* řadí dokonce pouze dva západní autory, a to amerického malíře Marka Tobeye a s určitými výhradami také francouzského umělce Andrého Massona, u kterého se zájem o kaligrafii vyvinul z jeho zkušenosti se surrealistickou automatickou kresbou.²³ Přesto si i sám Tobey, který se kaligrafii věnoval dlouhá desetiletí, často i ve spolupráci s čínskými nebo japonskými umělci,²⁴ uvědomoval, že pro západního tvůrce není možné docílit v umění kaligrafie nejvyšší kvality, protože s výukou se musí začít již ve velmi raném věku a pod vedením zkušeného mistra.²⁵

U většiny dalších evropských nebo amerických umělců čerpajících z oblasti čínské nebo japonské kaligrafie šlo především o volné inspirace, vycházející zejména ze zaujetí dynamikou, tvarem, rytmem a pohybem (kaligrafické) linie v prostoru malířského díla nebo problematikou střídání prázdných a plných malířských ploch a objemů, kde hrály důležitou roli také nové přístupy k pojednání bílé a černé, navazující na tradici východoasijské monochromní tušové malby a kaligrafie. Dalším důležitým faktorem se v tomto kontextu stalo zkoumání možností abstrahujících tvarů v souvislosti se zájmem o kaligrafický znak jako piktografický symbol.

Inspirace kaligrafickými přístupy byly silně propojené se zájmem umělců o čínské a japonské tradiční myšlení, a to zejména o témata čerpající z čchanového (japonsky zenového) buddhismu²⁶ a čínského taoismu, především v kontextu uměleckých reflexí ústředního pojmu *tao*²⁷ ve smyslu prapůvodní, abstraktní jednoty, přirozeného zdroje všech věcí.²⁸ Především v poválečném období rostla v uměleckém i intelektuálním pro-

²² Ibidem, s. 2. Mezi další důležité, i když kaligrafii pouze volně inspirované západní umělce autorka řadí především Pierra Alechinskyho, Julia Bissiera, Jeana Degottexe, Morrise Gravese, Hanse Hartunga, Georgese Mathieua nebo Henriho Michauxe. Tito umělci podle autorky sice více či méně intenzivně reagovali na čínskou kaligrafii, ale nikdy dostatečně nepřejali specifické kaligrafické techniky. Viz ibidem, s. 6.

²³ Ibidem, s. 235.

²⁴ Tobey byl v dlouhodobém pracovním i přátelském kontaktu zejména s čínským umělcem Tcheng Baj-jem (Teng Baiye, 滕白也, 1900–1980), kterého potkal ve dvacátých letech během studií v Seattlu a později s ním spolupracoval také během svého pobytu v Číně.

²⁵ Peng Chang Ming, *Impact de la peinture chinoise. Trois exemples marquants* (Mark Tobey, André Masson, Henri Michaux), in: Flora Blanchon (ed.), *La question de l'art en Asie orientale*, Paris 2008, s. 405–426, cit. s. 422.

²⁶ Škola čchan (chan, 禪), japonsky *zen*, patří mezi nejvýznamnější školy východoasijského buddhismu. Jde o původní čínský buddhistický myšlenkový směr založený v 7. století n. l., který se dostal v průběhu 12. a 13. století do Japonska. Čchan je zaměřen především na praxi duchovních cvičení. Při cvičení se má mysl zklidnit natolik, aby se člověk mohl pohroužit do vlastního vědomí, zcela nezávislého na smyslech. Tyto meditace mají adeptovi pomoci zachytit prostřednictvím intuíce absolutno, nejvyšší transcendentní pravdu. K tomu viz v českém jazyce především Anne Cheng, *Dějiny čínského myšlení*, Praha 2006, zvl. s. 383–390. K základní historii a charakteristikám čínského čchanového myšlení v české odborné literatuře viz také Jiří Holba, Lin-ti a čchan, in: Olga Lomová – Zlata Černá (eds), *Hledání harmonie. Studie z čínské kultury*, Brno 2009, s. 71–83, nebo Egon Bondy, *Poznámky k dějinám filosofie 2. Čínská filosofie*, Praha 1993, s. 204–214.

²⁷ *Tao* (Dao, 道) v doslovném i přeneseném významu nejlépe vystihuje slovo „cesta“. V širším významu znamená také „způsob“, „metodu“. Ve staré čínštině může mít toto slovo také slovesný význam „jít“, „kráčet kupředu“ nebo také „mluvit“. Tento výraz, často spojován pouze s taoistickým myšlením, byl ve skutečnosti ve staré čínské literatuře všeobecně používán. Viz Cheng (pozn. 26), s. 27. Berta Krebsová *tao* charakterizuje jako „vše a nic“, které je samo „bez původu“, ale je „kořenem“ všeho, trvale „bez činnosti“, a přesto „zdrojem“ veškerého bytí a dění. Viz Lao-c', *Tao te ting*, přeložila a komentáři opatřila Berta Krebsová, Praha 1997, s. 16.

²⁸ K tomu viz v kontextu tradičního čínského umění publikaci Stephen Little – Shawn Eichman (eds), *Taoism and the Arts of China*, Chicago 2000, zvl. s. 13–30.

středí západní Evropy a Spojených států popularita různých výkladů japonského zenového myšlení.²⁹

Nejvlivnější byla v tomto směru přednášková a publikační činnost japonského myslitele D. T. Suzukiho (Suzuki Daisetsu Teitarō, 鈴木大拙貞太郎, 1870–1966), který po absolvování Tokijské univerzity působil dlouhodobě ve Spojených státech, kde v padesátých letech přednášel na Kolumbijské univerzitě v New Yorku (konkrétně v letech 1952–1957). Suzuki se proslavil desítkami populárních studií o zenovém buddhismu, často aplikovaných na aktuální umělecká a společenská témata.³⁰ Jeho interpretace zenového myšlení cílila na prezentaci zenu jako univerzální cesty k nalezení osobní spontánnosti a kreativity, a to nejen v umění, ale doslova ve všech aspektech života.³¹

V tomto kontextu se Suzuki pokoušel reflektovat také dobově velmi aktuální problematiku metafyzického propojení člověka s přírodním děním.³² Řešení našel opět ve svém výkladu zenu, který definoval jako myšlení vycházející z iracionality, která představuje typický aspekt zenového učení.³³ Suzuki zde prosazoval koncept dualismu mezi západním a východním myšlením. Západ definoval jako racionální, zatímco východní myšlení prezentoval jako intuitivní, nepřístupné racionálnímu poznání, a tím pádem také nadřazené západnímu filosofickému uvažování.³⁴ Podle Suzukiho nám právě iracionalita přírody, překračující naše lidské pochybnosti a nedůvěru, umožňuje osobní transcendentci a vzájemné univerzální splynutí.³⁵

²⁹ Propagace zenového učení v západním prostředí započala již kolem roku 1900. Vycházela zejména z okruhu japonských intelektuálů, kteří pořádali přednášková turné po Americe nebo západní Evropě. Většina z nich však byli laikové, kteří sami neměli žádné hlubší zkušenosti s praxí tradičních zenových mistrů a jejich myšlenky často vycházely z nesprávného nebo zkresleného výkladu zenové praxe. Jednou z hlavních snah těchto aktivit bylo globálně prezentovat ideu výjimečnosti a jedinečnosti japonského národa. Ten měl stát vysoko nad západní tradicí a kulturou, údajně neschopnou pochopit hlubokou spirituálnost a meditativní přístupy východních náboženství. K tomu viz Robert H. Sharf, *The Zen of Japanese Nationalism, History of Religions XXXIII*, 1993, č. 1, s. 1–43, zvl. s. 1–3.

³⁰ V roce 1934 byla v Kjótu v anglickém jazyce publikována Suzukiho nejznámější studie Úvod do zen-buddhismu (*An Introduction to Zen Buddhism*). Kniha se brzy dočkala mnoha vydání v dalších světových jazycích. K prvnímu německému vydání z roku 1939 napsal rozsáhlou úvodní stať Carl Gustav Jung. Na knize *Zen-buddhismus a psychoanalýza (Zen Buddhism and Psychoanalysis)* z roku 1960 Suzuki spolupracoval s Erichem Frommem.

³¹ David L. MacMahan, *The Making of Buddhist Modernism*, Oxford 2008, s. 123. V rámci moderní japonské filosofické diskuse se dlouhodobě pokoušel o syntézu západní filosofické tradice a východního myšlení, opět zejména v kontextu zenových a taoistických témat, přední dobový myslitel Nišida Kitaró (Nishida Kitarō, 西田幾多郎), Suzukiho dlouholetý přítel a inspirátor. Problematiku tvoření a intuíce rozvinul v rámci své ústřední teorie „čisté zkušenosti“. „Čistá zkušenost“ podle autora umožňuje sjednocení subjektivního „já“ s věcmi, které nás obklopují. Bez této jednoty by podle Nišidy poznání reality nebylo vůbec možné. K tomu viz v české odborné literatuře zejména Věra Linhartová, *Soustředné kruhy*, Praha 2010, s. 429–430.

³² MacMahan (pozn. 31), s. 125.

³³ Proti tomuto Suzukiho výkladu zenu se zvedla kritika ze strany některých východoasijských myslitelů. Viz zejména studii Hu Shih, Ch'an (Zen) Buddhism in China: Its History and Method: Is Ch'an (Zen) Beyond Understanding?, *Philosophy East and West* III, 1953, č. 1, s. 3–24. Na tuto studii Suzuki reagoval článkem Daisetz Teitaro Suzuki, Zen: A Reply to Hu Shih, *Philosophy East and West* III, 1953, č. 1, s. 25–46, ve kterém autorovi původní studie vyčetl, že znalost historie a metodologie čchanu (*zenu*) nestačí k hlubokému porozumění tomuto myšlení. Zásadní a zcela nezbytná pro absolutní porozumění tomuto učení je podle Suzukiho kreativní, individualistická osobnost, která se vymyká běžné historické charakteristice daného tématu.

³⁴ Viz MacMahan (pozn. 31), s. 127.

³⁵ *Ibidem*, s. 125. David L. MacMahan také upozornil, že Suzukiho prezentace zenu v západním kulturním okruhu vycházela z hybridního a pluralistického konceptu, propojujícího základy zenového

Suzukiho přístup k propagaci buddhistického myšlení v západním prostředí, nebo také jeho osobní politické postoje, se později dočkaly kritiky ze strany některých teoretiků.³⁶ Přesto byl jeho přínos pro meziválečné a zejména poválečné umění, myšlení a populární kulturu zcela zásadní, a to jak v západní Evropě, tak zejména ve Spojených státech a samotném Japonsku. Jeho výklad zenu totiž rozvinul několik důležitých formativních témat.

Helen Westgeest ve své publikaci *Zen in the Fifties: Interaction in Art between East and West*, mapující inspirace zenovým buddhismem v poválečném západoevropském, americkém a japonském umění, nastínila pět základních tematických okruhů umění padesátých let, inspirovaných zenovým myšlením v podání D. T. Suzukiho.³⁷ Zdůraznila zejména problematiku vyjádření kategorií absolutní prázdnoty a nicoty v uměleckém díle v kontextu hledání prapůvodní univerzální jednoty, důraz na dynamický charakter malířské nebo kaligrafické tvorby, vnímání neurčitosti a neomezenosti prostoru malířského díla, přímou zkušenost umělce tady a teď a také univerzální přístup k uměleckému tvoření, pokoušející se překonat odvěký dualismus objektu a subjektu.³⁸

V oblasti kaligrafických přístupů byla tato témata reflektována zejména v souvislosti s novým chápáním tělesnosti umělce a jeho fyzickým a psychickým propojením s dílem. Umělec se takto snažil pronikat do samotného procesu vzniku a fungování světa. K tomuto dění však nepřistupoval v (západním) smyslu vytváření konkurence samotnému „Stvořiteli“, ale z potřeby až nutnosti stát se prostřednictvím svého psychofyzického nastavení nedílnou součástí univerzálního tvořivého absolutna, které je ve své podstatě prázdné, to znamená rozumovým myšlením neuchopitelné, a proto je lze vizuálně zachytit pouze v jediném okamžiku náhlé intuice.³⁹

Hledání nadosobního řádu a všezahrnující jednoty představovalo hlavní cíl umělecké tvorby již několikrát zmiňovaného Marka Tobeye.⁴⁰ V rovině výtvarného vyjádření umělec tyto snahy naplňoval reflektováním motivu kruhu nebo oválu jako symbolů absolutní dokonalosti a celistvosti.⁴¹ Pro Tobeye představoval princip kruhu či kulatosti (*roundness*) také pravý zdroj lidské vzájemnosti a podstatu umělecké tvorby, která nepřichází z vnějšku, ale je součástí umělcova vlastního nitra.⁴²

Jedním z iniciačních momentů byl pro umělce pobyt v japonském zenovém klášteře v roce 1934. Dostal tam jako meditační pomůcku tušovou kaligrafii s námětem ze-

učení se západními myšlenkovými a uměleckými směry, a to zejména s německým romantismem a americkým transcendentalismem. Ibidem, s. 123.

³⁶ Především Robert H. Sharf a Brian D. Victoria ostře kritizují Suzukiho roli v nacionalistické propagaci zenového buddhismu, která přispěla k militantnímu postoji Japonska v období druhé světové války. K tomu viz především publikaci Brian D. Victoria, *Zen at War*, Rowman & Littlefield 1997. K problematice neschopnosti pravdivě reflektovat osobní a někdy také celospolečenské jednání v době druhé světové války v Japonsku viz román Ishiguro Kazuo, *Malíř pomíjivého světa*, překlad Jiří Hanuš, Praha 2018.

³⁷ Viz Westgeest (pozn. 19), s. 17.

³⁸ Ibidem, s. 17–25.

³⁹ Viz Cheng (pozn. 26), s. 386.

⁴⁰ Peng Chang Ming (pozn. 25) s. 423.

⁴¹ Müller-Yao (pozn. 21), s. 298.

⁴² William C. Seitz, *Mark Tobey*, New York 1962, s. 9. K tematice kulatosti v tvorbě Marka Tobeye viz také studii Dore Ashton, Mark Tobey et la rondeur parfaite, *Revue XXème siècle XXI*, 1959, č. 12, s. 66–69.

nového kruhu,⁴³ nad jehož významem dlouho přemýšlel. Uvažoval, zda zenový kruh symbolizuje transcendentnost univerza, kterému se má oddat, nebo zdali jde o estetické cvičení zaměřené na nuance autentičnosti uměleckého vyjádření, které on jako cizinec není schopen rozeznat. Nakonec si uvědomil, že pomocí této malby byl schopen začít vnímat a vidět úplně novým způsobem, kdy i ta nejnepatrnější, původně nicotná věc získala zcela nové významy a důležitost, které dříve nedokázal odhalit.⁴⁴ Pro Tobeye tyto zkušenosti představovaly skutečné zjevení, které mu umožnilo postupně si vybudovat univerzální umělecký jazyk, v mnoha směrech čerpající z kaligrafické tradice a využívající zejména fyzickou, gestickou bezprostřednost a dynamiku multiplikované linie nebo tahu v kontextu budování kompaktního malířského prostoru. Ten mu pak umožňoval vyjádřit mnohvrstevnatost vnitřního rytmu v procesu vzniku výtvarného díla.⁴⁵

Rotace moderního těla

Problematika tělesnosti v kontextu umělecké tvorby se také stala důležitým východiskem dobového filosofického uvažování v rámci nového chápání tělesnosti a fenomenologie vnímání. Tématům tělesnosti ve vztahu k umělecké tvorbě se věnoval zejména Maurice Merleau-Ponty, který překonal původní tezi svého učitele Edmunda Husserla (1859–1938) o „*dvojitě jednotě*“ subjektivního a objektivního těla a představil svou vlastní teorii těla jako ontologicky svébytného pole.⁴⁶ Jak upozorňuje Jan Halák, ve svém pozdním filosofickém bádání Merleau-Ponty opakovaně charakterizoval tělo (*corps*) a věci, které tělo ve světě obklopují, jako různé varianty tělesnosti (*chair*).⁴⁷ Tělesnost popisuje jako univerzální látku světa,⁴⁸ v rámci které tělo funguje jako nástroj komunikace a představuje „živel *bytí*“.⁴⁹ Zásadní se v tomto procesu stává cirkularita vztahů duše a těla.⁵⁰ Nejvýrazněji se Merleau-Ponty k této problematice vyjádřil v kapitole Splétání-chiasmus v pozdní studii *Viditelné a neviditelné* (vydáno posmrtně roku 1964), když píše:

„*Tělo nás svou ontogenezí spájí přímo s věcmi, poněvadž spojuje vjedno obě své kontury, oba své okraje: smyslovou masu, kterou jest, i masu smyslového, z níž se oddělováním rodí a pro kterou je jakožto vidoucí otevřeno. Tělo a pouze tělo, které je bytím o dvou dimenzích,*

⁴³ Kruh představoval jedno z ústředních témat tradice japonské zenové malby. K historii zenového myšlení viz například Helmut Brinker – Hiroshi Kanazawa, *Zen: Masters of Meditation in Images and Writings*, Zurich 1996. K tradici zenové malby a kaligrafie z pohledu amerického umělce a teoretika viz Stephen Addiss, *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600–1925*, New York 1998. Toto téma je nadále reflektováno v kontextu japonského současného umění. Výhradně moderní reflexi klasického výtvarného motivu zenového kruhu se po roku 1962 věnoval přední představitel japonského poválečného umění Jošihara Džiró (Yoshihara Jirō, 吉原治良, 1905–1972)

⁴⁴ Müller-Yao (pozn. 21), s. 300.

⁴⁵ Chang Ming Peng zdůrazňuje, že Tobey v rámci tvorby rozlišoval mezi díly vycházejícími z jeho „amerického temperamentu“, které označoval jako dionýské, a tvorbou čerpající z čínské a japonské kaligrafické tradice nebo meditační praxe a představující pro něj princip apollonský. Viz Peng Chang Ming (pozn. 25), s. 426.

⁴⁶ K tomu viz Jan Halák, Merleau-Pontyho ontologická interpretace Husserlova pojetí těla jako „dvojitě jednoty“, *Filosofický časopis LXIV*, 2014, č. 3, s. 339–354.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 340.

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, přeložil Miroslav Petříček, Praha 2004, s. 140.

⁴⁹ Halák (pozn. 46), s. 345.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 353.

nás může přivést k věcem samým, jež samy nejsou nějaká plochá jsoucná, nýbrž jsoucná nadaná hloubkou, nedostupná pro subjekt, který je pozoruje z nadhledu, jež se otevírá pouze tehdy, pokud je tu něco, co s nimi koexistuje ve stejném světě.“⁵¹

Merleau-Ponty si zároveň uvědomuje, že pohyb je úzce spjat s viděním. Jeho pojetí živoucího těla představuje „spleť vidění a pohybu“.⁵² Pohled, podobně jako tělo, „objímá, ohmatává viditelné věci a spojuje se s nimi (...) jako by je znal ještě dřív, než je pozná (...).“⁵³

V eseji *Oko a duch* Merleau-Ponty aplikuje tuto teorii také na uměleckou tvorbu. Podle autora „malíř mění svět v malbu tím, že propůjčuje své tělo světu.“⁵⁴ Toto viditelné a pohyblivé tělo udržuje věci kolem sebe v kruhu, a proto se i vidění uskutečňuje uprostřed věcí, vytvořených ze stejné látky jako tělo.⁵⁵

Oko umělce vidí svět a zároveň vidí, co světu chybí, aby se mohl stát obrazem.⁵⁶ Malířství tak „propůjčuje viditelnou existenci tomu, co laické vidění považuje za neviditelné.“⁵⁷ Intenzivní malířské vidění dokáže proniknout až k samotnému „tkanivu Bytí“.⁵⁸ V tomto kontextu malíř (umělec) představuje pro ostatní lidi prostředníka, který má schopnosti a nadání zviditelnit „preexistenci“ světa, která původně existuje (pouze) jako virtuální viditelné.⁵⁹ Merleau-Ponty proto tvrdí, že „svět už není před malířem jako představa, nýbrž malíř sám se rodí ve věcech jako koncentrace viditelná, jež si uvědomilo sama“. Malíř v procesu „rození“ uměleckého díla nezobrazuje nějaký konkrétní předmět, ale vychází ze „zobrazení ničeho“ a ukazuje, „jak se věci stávají věcmi a svět světem“.⁶⁰

Základními vyjadřovacími prostředky umělce jsou v tomto procesu jeho fyzická gesta a malířské čáry.⁶¹ K problematice prvotní malířské čáry se Merleau-Ponty vrací také v eseji *Nepřímá řeč a hlasy ticha*, když analyzuje filmové záběry zachycující Matissovy malířské pohyby. Domnívá se, že záznam filmové kamery, sledující Matisse při tvorbě, umožnil divákovi poodhalit tajemství jeho tvorby. Jak Merleau-Ponty zdůrazňuje,

„Tentýž štětec, který poskakoval od jednoho úhozu k druhému, pozorován pouhým okem, jako by meditoval v této radostné a slavnostní chvíli, v této blízkosti stvoření světa, jako by se rozhodoval pro některý z desítek možných pohybů, tancoval před plátnem, několikrát se ho lehounce dotkl a nakonec se na ně vrhl jako blesk a načrtl jedině možnou čáru.“⁶²

Matisse se prý po zhlédnutí tohoto filmu domníval, že při své umělecké činnosti působí jako samotný tvořivý Bůh. To je podle Merleau-Pontyho přehnané tvrzení, i když záhy příznává, že Matisse při práci volil z mnoha různých možností a zachytil jednu, určitou čáru, „která ho volala, aby se obraz konečně stal tím, k čemu se právě chystal“.⁶³

⁵¹ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné* (pozn. 48), s. 138–139.

⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*, přeložil Oldřich Kuba, Praha 1971, s. 26.

⁵³ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné* (pozn. 48), s. 135–136.

⁵⁴ *Oko a duch*, s. 9.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 10.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 12.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 12–13.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 13.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 14.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 26.

⁶¹ *Ibidem*, s. 14.

⁶² Merleau-Ponty, *Nepřímá řeč a hlasy ticha*, in: Maurice Merleau-Ponty: *Oko a duch* (pozn. 52), s. 58 a 59.

⁶³ *Ibidem*, s. 59. K ontologickému významu čáry v uměleckém procesu viz také Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Praha 2009, s. 80–126.

Základní pohyb světa

Propojení uměleckého těla s procesem výtvarného tvoření jako paralely vyjádření prapodstaty pohybů a proměn ve výsostně umělecké rovině reflektoval ve svém stěžejním díle – v novele *Příliš hlučná samota* Bohumil Hrabal.⁶⁴ Rytmizovaný monolog líčí životní příběh a zejména vnitřní pocity starého dělníka Haňti, pracujícího dlouhá desetiletí ve sběrných surovinách u starého hydraulického lisu. Jde zde především o složitou a mnoho-
vrstevnatou filosofickou úvahu o osudu člověka a jeho postavení v tomto světě, odrážející také životní (autobiografické) zkušenosti samotného Hrabala. I když byla novela publikována až v polovině sedmdesátých let, je dějově zasazena do Libně let padesátých, kdy Hrabal sám pracoval ve sběrných surovinách. Příběh plný odkazů na západní uměleckou, filosofickou a křesťanskou tradici⁶⁵ silně reflektuje také čínské taoistické myšlení, které Hrabala hluboce zaujalo již v průběhu padesátých let.⁶⁶

Dělník Haňta vytváří ze starého papíru a vzácných knih dokonale slisované balíky – téměř konceptuální umělecká díla, která obsahují výňatky z nejrůznějších filosofických spisů nebo knižní reprodukce významných děl světového umění.⁶⁷ Haňta je „proti své vůli vzdělán“ četbou těchto knih, které ve velkém zachraňuje a shromažďuje ve svém malém bytě. Ve své samotě přemýšlí o zásadních otázkách lidského života a dějin i o vlastním osudu a svých životních láskách. Haňtovu dlouholetou snahu o zachování kulturních a uměleckých odkazů nakonec zničí zavedení moderních hydraulických lisů, pomocí kterých mladí dělníci bezmyšlenkovitě lisují celé stohy knih. Tím završují Haňtův životní úděl, končící v bezvýchodné situaci evokující osobní zmar a zánik.⁶⁸

Neměnnost a neodvratnost zákonů lidského života i umělecké tvorby je v příběhu vyjádřena stále znovu a znovu se vynořujícím citátem „*Nebesa nejsou humánní*“. Jde o parafrázi úvodního verše páté kapitoly *Tao te ťingu*, který zní: „*Nebesa a země nejsou humánní, přistupují ke všem věcem jako ke slaměným psům*.“⁶⁹ Tato myšlenka zdůrazňuje zejména přirozenost neustálého koloběhu všech pochodů tohoto světa, jako je cyklické střídání

⁶⁴ Jak upozorňuje Susanna Rothová, tento text existuje ve třech variantách. Třetí, definitivní verze začala kolovat v roce 1976 jako strojopis. Text byl v necenzurované verzi oficiálně poprvé publikován až v roce 1989. Viz Rothová, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, Praha 1993, s. 113. K různým variantám románu viz také detailní studii Jakub Češka, *K variantnosti Hlučné samoty, Česká literatura LXIV*, 2016, č. 5, s. 696–730.

⁶⁵ Hrabal byl ve svých literárních vzorech inspirován Jiřím Kolářem, se kterým sdílel také nadšení pro *Pustou zemi* T. S. Eliota, Joycova *Odysea* nebo tvorbu Mallarmého a Apollinaira. Podrobněji viz Eva Čapková, *Bohumil Hrabal a výtvarné umění*, Praha 2015, s. 29.

⁶⁶ Pro Hrabala představoval spis *Tao te ťing* celoživotní inspiraci, ke které se opakovaně vracel hned v několika svých stěžejních literárních dílech (čerpal především z prvního českého překladu spisu profesora Rudolfa Dvořáka z roku 1920, který vyšel pod názvem *Lao-Tsiova Kanonická kniha o Tau a ctivosti*). Myšlenky taoismu Hrabala oslovily již v padesátých letech, kdy nad vybranými citáty vedl dlouhé diskuse v okruhu svých nejbližších přátel. K tomu viz Čapková (pozn. 65), s. 129.

⁶⁷ Haňtovu uměleckou činnost můžeme opět chápat autobiograficky. Hrabal se souběžně s literární tvorbou věnoval také výtvarné koláži, které dal na sklonku tvorby přednost před psaným slovem. Na rozdíl od Koláře pro něj literární a výtvarná činnost dlouhodobě představovaly nerozlučné spojité nádoby. Viz Čapková (pozn. 65) s odkazy na další literaturu, s. 30.

⁶⁸ Rothová zdůrazňuje, že původní motiv Haňtovy sebevraždy slisováním byl ve třetí, definitivní verzi díla zmírněn a závěr zůstává v tomto směru otevřen. Rothová (pozn. 64), s. 114.

⁶⁹ Celý verš v českém překladu sinologa Davida Sehnala zní: „*Nebesa a země nejsou humánní, přistupují ke všem věcem jako ke slaměným psům. Nanejvýš moudří mužové nebyli humánní, přistupovali k lidem jako ke slaměným psům*.“ Viz Laozi, překlad z čínského originálu David Sehnal, Praha, Galerie Zdeněk Sklenář 2013, nestránkováno.

ročních dob, dne a noci, života a smrti. Nebesa a Země totiž nemají emoce, neznají lásku nebo nenávisť jako lidské bytosti, nic a nikoho neupřednostňují.⁷⁰ Zdá se, že právě přijetí této myšlenky může pro stárnoucího Haňtu znamenat možnost smíření se s vlastním osudem a často trpkými životními vzpomínkami.

Motiv neustálého, cyklického opakování všech životních dějů je zde na několika formálních i obsahových úrovních vyjádřen symbolikou kruhu. Svědčí o tom již základní výstavba díla, rytmizovaný text, připomínající strukturu hudební skladby, ve které se stále vrací několik nosných motivů. V symbolické rovině evokuje cykličnost života ústřední téma románu – Haňtova opakuující se rytmická práce na hydraulickém lisu, kterou hlavní hrdina popisuje následovně:

„Presuji starý papír a zelený knoflík je pohyb stěny vpřed a červený knoflík je pohyb nazpátek, tak moje mašina vykonává základní pohyb světa, tak jako mechy helikonky, tak jako kružnice, která ať z kteréhokoliv místa vyšla, tam musí skončit.“⁷¹

Haňta v tomto kontextu evokuje samotářského demiurga, který nejen zachraňuje to, co z tohoto světa zbylo, ale snaží se obecnou destrukci proměnit v nové tvoření. Susanna Rothová v této souvislosti upozornila na Hrabalovu estetiku rozpadu a ničení, kdy umělec destrukcí cizího textu (obrazu) vytváří (rekonstruuje) nové umělecké dílo.⁷² V této rovině můžeme analyzovat také sisufovskou Haňtovu práci. Neustálé lisování (ničení) knih a dalších předmětů reflektuje nejružnější významové roviny. Prvotní téma likvidace kultury, knih i částí historického města (Prahy-Libně) v sobě zároveň obsahuje myšlenku periodického obnovení světa, regenerace *ad infinitum*.⁷³ Haňta tak na svém lisu obrazně (znovu)formuje svět, kulturu a dějiny. Sám sebe proto příznačně vnímá jako „něžného řezníka“, který má zálibu v pozorování výbuchů, ničení a destrukcí:

„(...) já miluji průtrže mračen a demoliční čety, postávám celé hodiny, abych viděl jak pyrotechnici spráženým pohybem, jako by pumpovali gigantické pneumatiky, vyhazují celé bloky, celou ulici (...).“⁷⁴

Při své práci nachází Haňta útěchu v křesťanském učení a myšlenkách čínského taoismu. Význam taoistické tradice zde stojí v určitém kontrastu, ale na druhé straně zároveň v souladu s křesťanstvím.⁷⁵ Tyto dva zásadní motivy zdůrazňují vize hlavního hrdiny, kdy se mu pod vlivem nadměrného pití piva zjevují postavy mladého Ježíše a staříčkého mistra Lao-c'a.⁷⁶ Tyto dvě postavy jednoho dne společně přicházejí do jeho sklepní dílny, ke starému lisu. Zatímco Ježíš vypadá jako líbezný mladík, Lao-c' má pomačkaný obličej starce.⁷⁷

⁷⁰ Wang Keping, *The Classic of the Dao: A New Investigation*, Beijing 2010, s. 51–52.

⁷¹ Bohumil Hrabal, *Přilíš hlučná samota*, Praha 2012, s. 34.

⁷² Viz Rothová (pozn. 64), s. 148. K motivu koláže a montáže v Hrabalově literárním díle viz ibidem, s. 77–83.

⁷³ Viz Eliade, *Mýtus o věčném návratu* (pozn. 6), s. 75.

⁷⁴ Hrabal (pozn. 71), s. 9.

⁷⁵ Hrabal ve svém díle často pracuje s kontrasty, protiklady a významovými konfrontacemi. Viz Rothová (pozn. 64) s. 70.

⁷⁶ Rituál pití piva Haňtovi napomáhá dosáhnout téměř šamanistických vizí, které se podle jeho slov v rodině dědí: „A já jsem se nedivil těm dvěma postavám (Ježíš a Lao-c'), protože moji dědkové a pradědci z pití kořalky mívali také vidění, zjevovaly se jim bytosti z pohádek, dědek potkával na vandru rusalky a vodníky, praděd zase věřil na bytosti, které se mu zjevovaly na humnech litovelského pivovaru (...).“ Hrabal (pozn. 71), s. 39.

⁷⁷ Ibidem, s. 38.

Právě věkový rozdíl a životní postoj těchto dvou postav má pro dělníka Haňtu zásadní význam, pomáhá mu pochopit základní premisy jejich filosofie. Mladý Ježíš v dělníkově vidění překypuje horlivostí a chce měnit svět, zatímco stařec Lao-c' se rezignovaně rozhlíží a navrácí se k počátku.⁷⁸ Haňta tak vidí „Ježíše jako optimistickou spirálu, [a] starého mistra Lao-c' e jako bezvýchoďnou kružnici“.⁷⁹ Symbolika kruhu, propojující zde inspirace taoistickým myšlením a také Nietzscheho ideou věčného návratu téhož, je prolnta s motivem spirály, symbolizujícím postavu Ježíše. Haňta k tomu na jiném místě dodává:

„Tak spirála a kruh si v mém zaměstnání odpovídají a *progressus ad futurum* splývá s *regresse ad originem* a já to všechno navíc hmatově prožívám (...).“⁸⁰

Toto mystické setkání se odehrává na pozadí každodenní práce u hydraulického lisu, kdy přivázejí starý papír. Tentokrát jde o krvavý papír z jatek, okolo kterého poletuje neodbytné hejno masařek, divoce vrážejících do dělníkovy tváře.⁸¹ Hrabal tuto scénu popisuje jako konfrontaci statické nadčasovosti v postavách Ježíše a Lao-c'e a neklidného reje základních životních pudů a pochodů v podobě divoce poletujících, nenasytných much. Zatímco Ježíš a Lao-c' tiše a nehybně stáli u lisu, „tisíce masařek a kobaltových much tisíce křivkami poletovaly jako šílené sem a tam a kovový zvuk jejich křídel a těl zněl vysokými tóny, vyšivaly do vzduchu sklepení veliký živý obraz sestavený z neustále se pohybujících křivek a cákanců zrovna tak, jak litím barev sestavoval svoje gigantické obrazy Jackson Pollock“.⁸²

Hrabal pokračuje velmi sugestivním popisem procesu lisování krvavého papíru, který pohlcuje a likviduje masařky, neschopné vzdát se uspokojení svých základních životních pudů:

„A nakládal jsem plnými krvavými náručemi červený mokrý papír, obličej jsem měl pln skvrn od krve, a když jsem tisknul zelený knoflík, stěna mého lisu presovala i s tím strašlivým papírem i ty mouchy, které se nedovedly odtrhnout od zbytků masa, masařky, které zešilely tou vůní masa a řijely a pojímaly se a pak ještě s větší vášnivostí v trhavých piruetách vytvářely kolem koryta plného papíru hustá křoviska pomatenosti, tak jako v atomu víří neutrony a protony.“⁸³

Hrabalovo přirovnání Haňtovy práce k tvorbě Jacksona Pollocka souzní s poznámkou Jindřicha Chaloupeckého k nové situaci poválečných umělců, když zdůrazňuje, že „jediné, co zbývá, je uzavřít se do sebe a hledat poslední a nevývratnou už jistotu docela až na dně sebe sama (...)“.⁸⁴ Podle Chaloupeckého se tento návrat k sobě, k vlastnímu „vnitřnímu hlasu“, v umělecké tvorbě odehrává ve výrazně hmotné (hmatové) rovině, protože „je rytmem těla, akcí svalů a hmatem kůže, je hladovostí zraku (...). Umělec nemaluje už obraz; maluje dění, poddává se mu, nechává před sebou růst novou skutečnost“.⁸⁵ Jako příklad této teorie uvádí Chaloupecký právě Pollockovu tvorbu. Pollockův malířský pro-

⁷⁸ Ibidem, s. 40.

⁷⁹ Ibidem, s. 40–41.

⁸⁰ Ibidem, s. 55.

⁸¹ Ibidem, s. 38.

⁸² Ibidem, s. 39.

⁸³ Ibidem, s. 40.

⁸⁴ Jindřich Chaloupecký, *Umění dnes*, Praha 1966, s. 20.

⁸⁵ Ibidem.

ces charakterizuje jako polonáboženskou aktivitu.⁸⁶ Obraz představuje pro malíře nové prostředí, imaginární prostor, který jej zcela pohlčuje.⁸⁷ Haňta je prototypem tohoto typu umělce, hydraulický lis se stává součástí jeho fyzické existence, je pro něj skutečnou řečí svalů a rytmem těla. Se strojem je propojen nejen fyzicky, ale i svým psychickým rozpo-
ložením, když zdůrazňuje, že jeho mozek „jsou hydraulickým lisem spresované myšlenky, balíky nápadů“.⁸⁸

Začátek nulté hodiny

„Zero je ticho. Zero je začátek. Zero je okrouhlé. Zero se točí (...).“⁸⁹

Hrabal se ve svém popisu rezignovaného starce Lao-č'a jako bezvýchodné kružnice navracející se k počátku dotkl dalšího zásadního tématu – vnímání jiných civilizačních okruhů mimo (naš) historický čas a vývoj. V případě Hrabalovy kružnice sice opět jde především o reflexi základních myšlenek taoistického učení, přesto zde zaznívá v kontextu vztahu západního myšlení k mimoevropské tradici idea určitého ustrnutí, nadčasovosti, popření dimenze času. U Hrabala je tento postoj vyostřen také pomocí kontrastu mezi tíživou osobní situací hlavního hrdiny v rámci soudobé politické situace a snahou popřít prostřednictvím autentické tvořivé práce tuto historickou dobu pokusem o její začlenění do cyklického, nekonečného místa v čase.⁹⁰

Tento umělecký postup ve vztahu k tradičnímu čínskému umění a myšlení má v českém prostředí předobraz především u Emila Filly. Fillovo chápání čínského (mimoevropského) umění jako protikladu k domácí umělecké a historické zkušenosti⁹¹ dokonale reflektuje jeho esejistické dílo *Krajina v čínskému umění z přelomu let 1947–1948*.⁹²

Pro Filla představuje široký pojem čínské krajinářské tradice především malířství období dynastie Sung (960–1279), které pro něj symbolizuje silné vnitřní propojení malířského umění s duchovním myšlením, a to především opět s taoistickou tradicí.⁹³ Čínskou krajinomalbu malíř chápe jako prostředek osobní meditace a sebekultivace, prostřednictvím které může člověk dosáhnout odosobnění (*odpersonalisování*) a najít ideální stav absolutní vnitřní prázdnoty. Z Fillova pohledu se čínský krajinář vzdává všeho ka-

⁸⁶ Fascinaci osobností a tvorbou Jacksona Pollocka představil v rámci své vizuální poezie také Ladislav Novák v díle *Twelve 1961 čili pocta Jacksonu Pollockovi*. Jde zde o velmi expresivní umělecké „vyznání lásky“ americkému umělci. Viz Ladislav Novák, *Pocta Jacksonu Pollockovi*, Praha 1966, nebo též Ladislav Novák, *Dílo I–1963*, k vydání připravil Petr Kuběnský, Praha 2017, s. 295–319.

⁸⁷ Chalupický (pozn. 84), s. 20.

⁸⁸ Viz Hrabal (pozn. 71), s. 7.

⁸⁹ Překlad je můj. Věty v německém originále zní: „Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich...“. Jde o úvodní věty manifestu *Zero der neue Idealismus* mezinárodní umělecké skupiny Zero z roku 1963, ztvárněného ve formě rotujícího kruhu.

⁹⁰ K problematice snahy po zrušení času v kontextu historických dobových traumat viz Eliade (pozn. 6), zvl. s. 94–97.

⁹¹ Emil Filla, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství*, Praha 1959, s. 9.

⁹² Emil Filla, *Krajina v čínskému umění, Volné směry XL, 1947–1948*, s. 273–282.

⁹³ Obsáhlé znalosti čínského a západního myšlení Filla prokázal ve své knize *O svobodě*, kterou koncipoval v průběhu uvěznění v koncentračním táboře v Buchenwaldu. Filla zde prostřednictvím vlastních životních zkušeností, osobních postojů a bohatých odkazů na dějiny umění, literatury a dějiny evropské i čínské myšlenkové tradice hledá odpovědi na to, jak dosáhnout svobody osobní a celospolečenské, která pro něj představuje synonymum lidství. Emil Filla, *O svobodě*, Praha 1947, s. 78.

ždodenního životního zápasu, protože se zbavil subjektivního stanoviska, a „*místo subjektu je v bezpersonálním, ničem*“.⁹⁴ Tato absolutní prázdnota nepředstavuje pouze tvárný princip krajinomalby, ale vyjadřuje také převtělení osobnosti v neakci a neexistenci.⁹⁴ Čínská krajinomalba se tak pro Filla stává symbolickým kontemplativním prostorem, „*zasněnou meditací se snovou neskutečností*“,⁹⁵ prostorem stojícím zcela mimo běžnou realitu soudobého světa a lidského života.

V případě obou umělců se zde ve výsostně umělecké rovině ozývá také problematika tradice evropského orientalismu ve smyslu charakteristiky Orientu jako protikladu k evropskému společenskému a historickému dění.⁹⁶ V tomto kontextu se nabízí reflexe teorie imaginativního Orientu Edwarda Saida,⁹⁷ ve kterém podle autora „*prostor nabývá emotivního a dokonce iracionálního smyslu prostřednictvím jistého druhu poetického procesu, přičemž prázdné a anonymní vzdálené oblasti získávají význam vzhledem k nám zde*“.⁹⁸ Tento proces Said vztahuje také k imaginativnímu vnímání času, když říká, že „*většina toho, co si spojujeme s obdobím jako ‚před dávnými časy‘, ‚na počátku‘ či ‚na konci časů‘ (...), je poetická – smyšlená*“.⁹⁹

Také proto mohl Roland Barthes ještě v roce 1970, když publikoval esejistickou studii *Říše znaků (L'Empire des signes)*,¹⁰⁰ připodobnit Japonsko k symbolickému systému signifikantů, rušících význam slova a promluvy ve prospěch psaného projevu, který chápal v naprostém protikladu k údajně západní sémiokracii. Barthes zdůraznil, že k esejím o japonské kultuře jej nepřivedl nějaký láskyplný vztah k Východu, který je mu v podstatě lhostejný, ale pouze fakt, že mu Japonsko poskytlo dostatek důležitých rysů, umožňujících vytvořit možnost „*odlišnosti, proměny, revoluce ve vlastnictví symbolických systémů*“.¹⁰¹ Japonsko jej uvedlo do polohy psaní, ve které se podle autora „*odehrává jisté rozvíklání osobnosti, převrácení se naruby staré interpretace, otrásá se smysl, rozervaný, vyčerpaný až do nenahraditelné prázdnoty, aniž předmět byt na okamžik přestává být označující, žádoucí*“.¹⁰² Proces psaní Barthes připodobňuje k intuitivnímu zenovému prožitku satori, jež charakterizuje jako „*více či méně silný otřes (...), který rozkolísá poznání, subjekt: uskutečňuje prázdnotu slova (...), z této prázdnoty vyrazejí rysy, jimiž Zen, při oproštění od veškerého smyslu, píše zahrady, gesta, domy, kytice, tváře, násilí*“.¹⁰³

O absolutní převrácení nebo přímo zavrnutí starých interpretací a hledání nových východisek se pokoušela také světová poválečná umělecká scéna. Mnozí se domnívali, že

⁹⁴ Citováno podle Emil Filla, *Krajina v čínském umění*, in: idem, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství* (pozn. 89), s. 94.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 93.

⁹⁶ K tradici evropského orientalistického diskursu o čínské civilizaci jako protikladu k dobovým evropským celospolečenským a politickým tématům viz například Eun-Jeung Lee, „*Anti-Europa*“. *Die Geschichte der Rezeption des Konfuzianismus und der konfuzianischen Gesellschaft seit der frühen Aufklärung*, Münster–Hamburg–London, 2003.

⁹⁷ Edward W. Said, *Orientalismus: západní koncepce Orientu*, Praha–Litomyšl 2008, s. 14.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 70.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ V české verzi viz Roland Barthes, *Říše znaků*, přeložil Petr Zavadil, Praha 2012.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 14.

¹⁰² *Ibidem*, s. 16.

¹⁰³ *Ibidem*.

již není možné přímo navazovat na předválečné umělecké avantgardy, a snažili se o hledání nultého výchozího bodu.¹⁰⁴

Právě tento nový, nultý začátek se stal charakteristickým pro poválečné mezinárodní umělecké skupiny, jako byla například nizozemská skupina *Nul*¹⁰⁵ nebo hnutí *Zero*, a to nejen v rovině rozvíjení uměleckých a metodologických přístupů, ale také v podobě formálních, vizuálních odkazů na výchozí symboliku nuly nebo kruhu. V těchto snahách hrály důležitou roli také mezinárodní přístupy a přesahy,¹⁰⁶ což se projevilo také v kontextu soudobého japonského umění, kde již mezi lety 1952 až 1955 působila skupina *Zero*, čerpající z obdobných východisek.¹⁰⁷ Hlavní představitelé skupiny hledali původ umělecké kreativity v nultém bodě absolutní prázdnoty, v naprosté umělecké originalitě bez umělých významů, v popření jakéhokoliv významu nebo snahy o kompoziční výstavbu děl. Přesto reflektovali inspirace z prostředí japonského umění nebo zenového myšlení v kontextu soudobých globálních uměleckých přístupů, ve snaze o homogenní a harmonické mísení rozdílných uměleckých tradic.¹⁰⁸

Vrstvení časových rovin

Kromě pokusů o návrat k nulovému bodu uměleckého a filosofického uvažování hrála ve snaze regenerovat poválečnou uměleckou scénu a znovu přehodnotit také světovou historii umění důležitou roli myšlenka cykličnosti a vrstvení časů, která mimo jiné umožňovala různými způsoby redefinovat koncept západního uměleckého kánonu z perspektivy dalších světových uměleckých tradic. V tomto směru představuje jeden z nejslavnějších poválečných projektů kniha *Imaginární muzeum (Le musée imaginaire)* Andrého Malrauxe, poprvé publikovaná v roce 1947. Malraux na základě vlastního rozsáhlého fotografického archivu porovnával z formalistického hlediska různá díla světového umění, bez ohledu na jejich kulturní, historickou nebo geografickou příslušnost. Jak zdůrazňuje Hans Belting, Malraux, který měl navíc přímou zkušenost z cest do oblastí bývalých francouzských kolonií v Asii, se zde snažil překonat tradiční dualismus mezi (západním) uměním a (etnickým) světovým uměním, který považoval za zastaralý kolo-

¹⁰⁴ Viz zejména katalog Éric de Chassey – Sylvie Ramond (ed.), *Répartir à zéro: comme si la peinture n'avait jamais existé*, Lyon–Paris 2008. Do katalogu byla zahrnuta také tvorba Josefa Istlera, který zejména v menších grafických formátech intenzivně řešil možnosti propojení surrealistické automatické kresby a znakového vyjádření. Istler se v těchto přístupech výrazně přibližoval tematice některých západoevropských poválečných skupin a tématům informelu. K tomu viz Marie Klimešová, *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice 2010, s. 74.

¹⁰⁵ Skupina *Nul* byla založena v roce 1961 v Amsterdamu a svou činnost rozvíjela mezi lety 1961 až 1966.

¹⁰⁶ *Nul* v roce 1965 uspořádala mezinárodní výstavu ve Stedelijk Museum v Amsterdamu, které se zúčastnilo také několik japonských umělců z okruhu poválečného japonského hnutí *Gutai*. Ke kontaktům skupiny *Nul* a umělců hnutí *Gutai* viz například studii Yamamoto Atsuo, *ZERO/Gutai/ZERO*, in: Colin Huizing – Tijs Visser (eds), *nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Stedelijk Museum Schiedam 2011, s. 76–83. Umění některých představitelů skupiny *Gutai* představil v září roku 1967 Jindřich Chaloupecký v rámci výstavy v Galerii Václava Špály. K tomu viz Jindřich Chaloupecký, *Gutai: Ósaka, Japonsko*, Praha 1967.

¹⁰⁷ K tomu viz Huizing – Visser (pozn. 106), s. 77.

¹⁰⁸ Podrobně k těmto aktivitám skupiny viz Helen Westgeest, *No Meaning, No Composition, No Colour. From Zero to Gutai, 0 Institute*, <https://www.0-archive.info/gutai-by-helen-westgeest.html>, vyhledáno 15. 3. 2020.

niální přístup.¹⁰⁹ Konfrontoval zde nejen různé geografické prostory, ale také historická období, kdy vedle sebe například postavil evropské středověké umění a buddhistické sochařství.¹¹⁰

Autor charakterizoval svůj koncept (virtuálního) imaginárního muzea beze zdí jako místo vytržené z našich obvyklých časoprostorových zkušeností, jehož základem jsou neustálé metamorfózy, vyjmutí děl z původních kontextů, které se vystavením v muzeu zásadně mění, a to mimo jiné také v rámci konfrontací s odlišnými uměleckými tradicemi nebo přístupy. Muzeum tak podle Malrauxe symbolizuje utopický, univerzální prostor, který umožňuje v po sobě jdoucích vlnách vzkřísit ideu světového umění.¹¹¹

Cykličnost a proměny různých časových rovin ve vztahu k dobové zkušenosti lidstva byly v tomto kontextu umělecky reflektované již v okruhu předválečné a meziválečné tvorby, a to zejména v rámci díla angloamerických básníků. Klíčovou roli zde sehrála osobnost básníka a esejisty Ezry Pounda (1885–1972), který svůj celoživotní umělecký zájem o různé oblasti světových dějin a umění, včetně čínské a japonské poezie a znakového písma, reflektoval v rámci vlastní autorské tvorby.¹¹²

Zásadním je v tomto ohledu zejména autorovo celoživotní monumentální dílo *Cantos* (vznikalo v letech 1915 až 1962), dlouhá lyrická báseň, představující pokus o zachycení nejrůznějších literárních a historických vrstev nebo filosofických směrů či jazykových projevů světové civilizace.¹¹³ Součástí cyklu jsou také *Čínská Cantos*, reflektující čínskou historiografickou tradici¹¹⁴ jako paralelu soudobého sociopolitického vývoje.¹¹⁵ Poundův zájem o oblast čínské kulturní tradice zahrnoval také osobité reflektování znakového písma, které označoval tradičním orientalistickým termínem „vizuální hieroglyfy“ (*visible hieroglyphics*).¹¹⁶ Poundovo zaujetí vizuální stránkou znakového písma podnítilo

¹⁰⁹ Čerpala jsem z online verze textu Hanse Beltinga, *From World Art to Global Art. View on a New Panorama, What's next?*, <http://whtsnxt.net/011>, vyhledáno 5. 10. 2021.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ André Malraux, *Le musée imaginaire*, in: André Malraux, *Les voix du silence*, Paris 1956, s. 11–129, cit. s. 125.

¹¹² V roce 1915 publikoval sbírku *Cathai*. Sbírkou obsahuje originální básnické parafráze díla nejslavnějšího čínského básníka všech dob Li Paje (Li Bai, nebo také Li Bo, 李白, 701–762). K analýze Poundova přístupu k „překládům“ čínské poezie nebo k procesu práce s čínským znakovým písmem v rámci vlastní básnické tvorby viz například studii R. John Williams, *Modernist Scandals: Ezra Pound's Translations of 'the' Chinese Poem*, in: Sabine Sielke – Christian Klöckner (eds), *Orient and Orientalism in US – American Poetry nad Poetics*, Frankfurt am Main 2009, s. 145–165.

¹¹³ V českém překladu viz k části *Cantos* věnovaných čínským inspiracím Ezra Pound, *Cantos III. Čínská Cantos LII–LXI*, z angličtiny přeložila a komentáři opatřila Anna Kareninová, na komentářích spolupracovala sinoložka Olga Lomová, Brno 2013.

¹¹⁴ Základním zdrojem k *Čínským Cantos* byly francouzské dějiny Číny, za jejichž autora bývá označován jezuitský misionář Joseph de Mailla (1669 Francie–1748 Peking). Ve skutečnosti však jde o komentovaný překlad starších čínských spisů, vycházejících zejména z nejslavnějšího historického díla Uplně zrcadlo ku pomoci těm, co vládnou z konce 11. století, jehož autorem byl slavný politik a historik S'-ma Kuang (Sima Guang, 司馬光 1019–1086).

¹¹⁵ Dílo vznikalo v předválečných letech 1937 až 1939, poprvé vyšlo v lednu 1940. Hledání uměleckého východiska z válečných traumat Pound objevoval v příklonu k myšlení čínského konfucianismu, který, ve shodě s evropskou orientalistickou tradicí, považoval za ideál osvicené vlády. K tomu viz v české odborné literatuře zejména Jakub Guziur, *Příliš těžké lry. Eseje o rekonstrukci smyslu v Eliotově Pustině a Poundových Cantos*, Brno 2008, zvl. s. 77–90.

¹¹⁶ Tento pojem vychází z tradiční evropské interpretace čínského znakového systému jako obrázkového, piktografického písma bez fonetické složky. Podle této teorie byli prastarí Číňané potomky Egypťanů a své písmo vytvořili zkomolením původních egyptských hieroglyfů. Viz například Timothy O'Neill, *Ideography and Chinese Language Theory*, Berlin–Boston 2016, s. 154. Ve Spojených státech se již

jeho přístup k básni jako poeticko-vizuálnímu sdělení. Se znakovým písmem pracoval také v rámci *Čínských Cantos*, kde znaky nepředstavují pouze vizuální element, ale jsou začleněné do textu jako jeho plnovýznamová součást.¹¹⁷ Čínské písmo Pound využíval jako dynamický prvek, umožňující vyjádřit nejen vnitřní pohyb básnického obrazu,¹¹⁸ ale znaky pro něj navíc mají multimediální charakter, zahrnující kromě vizuální stránky také kategorie času, prostoru¹¹⁹ a různé možnosti intertextového vyjadřování.

Poundův blízký přítel, básník Thomas S. Eliot, k tomu pronesl dnes již klasickou větu, že „*Pound vynalezl čínskou poesii pro naši dobu*“.¹²⁰ Nešlo zde o bezduché navazování na prastarou a statickou tradici, ale právě naopak, o nastartování nových uměleckých procesů, stojících u samotného zrodu a formování moderního západního přístupu k umění a literatuře, i když přesto ve svém základu čerpajícího z orientalistické tradice. Pound reflektoval starou čínskou poezii a literaturu v kontextu dobových sociálních a politických traumat, a to zejména jako uměleckou reakci na kolektivní útrapy první světové války nebo později v předtuše začátku druhého celosvětového válečného konfliktu.

Sám Eliot zásadně přispěl k rozvoji nové obraznosti a k propracování dalších vyjadřovacích možností poetické tvorby modernismu. Jeho přelomová básnická skladba *Pustá země* (1922, *The Waste Land*),¹²¹ věnovaná právě Ezrovi Poundovi,¹²² představuje jeden z milníků zrodu evropského (západního) modernismu. Eliot zde tematizuje cestu moderního člověka, život ve velkoměstě, beznaděj válečných útrap a lidských osudů.

Martin Hilský charakterizuje *Pustou zemi* jako „*sled více či méně izolovaných obrazů a vizí, které získávají estetickou jednotu opakováním několika nosných motivů (...)*“.¹²³ Báseň však uplatňuje také bohatou zvukovou stránku, rezonují zde různé zvuky a promlouvají nejrůznější lidské hlasy. Na půdorysu základního (archetypálního) příběhu, volně čerpajícího z artušovské legendy o zraněném *Králi Rybáři*, střezícím na svém hradě

v první polovině 19. století rozvíjel silný vědecký a kulturní zájem o egyptské hieroglyfy, vznikaly četné odborné studie věnované Champollionovu rozluštění egyptského písma. Fascinace hieroglyfickým písmem inspirovala tvorbu předních dobových amerických autorů, včetně Hermana Melvilla, Edgara A. Poea, Ralpha Waldo Emersona nebo Henryho D. Thoreaua. K tomu viz zejména John Irwin, *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, 2016 (první vydání 1980).

¹¹⁷ Přelomovou studii je v tomto směru zejména esej Čínský písemný znak jako básnické médium, poprvé publikována v roce 1919, kterou Pound přepracoval a editoval na základě původního textu Ernesta Fenollosy. V českém překladu viz Ernest Fenollosa a Ezra Pound, *Čínský písemný znak jako básnické médium / The Chinese written character as a medium for poetry*, přeložili Oldřich Král a Martin Pokorný, Praha 2005.

¹¹⁸ K tomu viz podrobněji Andrea Bachner, *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture*, New York 2014, s. 61.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ K tomu viz například Robert Kern, *Orientalism, Modernism and the American Poem*, Cambridge University Press 1996, s. 3.

¹²¹ Zásadní význam této básnické skladby pro českou kulturní scénu dosvědčuje také hned několik významných překladů, včetně poválečného v podání Jiříny Haukové a Jindřicha Chalupického, který vznikl mimo jiné na popud Jiřího Koláře. Výbor všech dosavadních českých překladů básně viz T. S. Eliot, *Pustá země*, Praha 1996.

¹²² Věnování Ezrovi Poundovi s přípisem *il miglior fabbro*. Pound na básni *Pustá země* výrazně a pravidelně spolupracoval, a to zejména v rovině editorské.

¹²³ Martin Hilský, *Básník a kritik T. S. Eliot*, in: Thomas Stearns Eliot, *O básnictví a básnicích*, Praha 1991, s. 331.

v pusté krajině zlatý grál,¹²⁴ Eliot podává aktuální a zneklidňující vizi moderního světa.¹²⁵ Základní příběh je protnut různými dalšími citacemi a bohatou symbolikou čerpající z literární, mytologické, lidové a náboženské tradice, včetně biblických, antických, nebo také buddhistických témat.

Básnickou skladbu tak charakterizují především principy fragmentace, opakování, akumulace a překrývání různých historických a mytických časů na pozadí traumat soudobé poválečné doby. Jakub Guziur v této souvislosti vnímá *Pustou zemi* jako „obraz vědomí moderního člověka (*chaotické změní vjemů, vzpomínek, tužeb a potřeb*)“.¹²⁶ Upozorňuje také na neucelenost příběhu, který symbolizuje novou, zlomkovitou životní zkušenost člověka.¹²⁷

Guziur si v souvislosti s Poundovou a Eliotovou tvorbou všímá důrazu, který modernisté kladli na univerzální cyklické dění, aktualizující Nietzscheho myšlenku věčného návratu téhož.¹²⁸ V Poundově i Eliotově tvorbě jsou všechny časy simultánní a představují bezprostřední přítomnost.¹²⁹ Pro osud moderního člověka totiž neexistuje přímé východisko, vše probíhá v kruhu. Naděje spočívá především v tom, že se tento cyklus zároveň stále obnovuje, renovuje a regeneruje.¹³⁰

V zemi klidného rána

V českém poválečném umění na tuto problematiku v kontextu domácí i mezinárodní politické situace navázal zejména Jiří Kolář. Pohyb, rytmus, proměny, cykličnost a vrstvení času, propojení dynamiky slova a vizuálního sdělení Kolář vyjadřoval zejména v kontextu svých raných koláží z konce čtyřicátých a začátku padesátých let. Zvolil zde zcela jiný přístup než v předchozí tvorbě, pracoval s formou nalezených obrazových reprodukcí, ze kterých vytvářel vizuální série označované jako konfrontáže. Pro tato díla je typický

¹²⁴ K historii a literárním dílům vycházejícím z legendy o svatém grálu viz například publikaci Richard Barber, *The Holy Grail: Imagination and Belief*, Harvard University Press 2005.

¹²⁵ Jak upozorňuje Martin Hilský, Eliot zde postupuje podobně jako James Joyce ve svém stěžejním díle *Odysseus* (první vydání ve Francii roku 1922), kdy je banální příběh ze současnosti konfrontován s antickým homérským mýtem. Martin Hilský (pozn. 123), s. 331. Eliot čerpal inspirace zejména z dobové mimořádně populární studie Jessie L. Westonové *From Ritual to Romance*, Cambridge 1920. Westonová se zaměřila na různé prameny k artušovským legendám. Soustředila se zejména na keltský motiv Pustiny, prokleté země, kterou může osvobodit pouze pravý hrdina. Autorka hojně čerpala ze západní i mimoevropské symboliky, důležitým zdrojem informací pro ni byla publikace *Zlatá ratolest* Jamese G. Frazera (první vydání roku 1890). Celá studie *From Ritual to Romance* je přístupná také v elektronické verzi na adrese: <https://www.sacred-texts.com/neu/fr/#contents>, vyhledáno dne 15. 10. 2019.

¹²⁶ Guziur (pozn. 115), s. 47.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 47.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 23 až s. 26.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 19. Zde zaznívá také Kublerova definice současné interpretace uplynulé události jako dalšího stupně opakování původního impulzu. Komunikační spojení současnosti s minulým děním Kubler charakterizuje jako signály, „z nichž se staly vzruchy vysílající další signály v nepřerušném střídavém sledu událostí; signálu, události, která se znovu vytvořila, obnoveného signálu a tak stále dokola“. Viz George Kubler, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, přeložili Rostislav Švácha a Tereza Pálková, Praha 2018, s. 60. Kubler se explicitně vyjadřuje k přístupům T. S. Eliota v kontextu své teorie otevřených a uzavřených sekvencí, když píše, že Eliot byl možná první, kdo „zpozoroval, že každé velké umělecké dílo nás nutí k tomu, abychom zhodnotili všechna díla předchozí“. *Ibidem*, s. 76.

¹³⁰ Guziur (pozn. 115), zvl. s. 24 a 25.

jednotný formát kartonu A4, na kterém umělec vytvářel koláže s použitím jednoho, dvou nebo více výstřižků z domácích i zahraničních časopisů.¹³¹ Jednotlivé výstřižky se nepřekrývají, jsou většinou zarovnané vedle sebe nebo pod sebou.¹³²

Na tuto oblast Kolářovy tvorby se v recentní době zaměřila mimořádně přínosná výstava *Úšklebek století* v Národní galerii v Praze, kterou připravila Marie Klimešová ve spolupráci s Milenou Kalinovskou.¹³³ Klimešová v katalogu k výstavě upozorňuje, že i když tato část tvorby Jiřího Koláře provokuje k nejrůznějším interpretacím,¹³⁴ vždy je nutné brát v úvahu to, že tato díla vznikala v jednom z nejtříživějších období umělceova života a byla neodmyslitelně propojena s jeho aktuální literární tvorbou.¹³⁵

Je pro ně typický silný sociální podtext, kdy umělec zkoumá v rámci velmi širokého a různorodého vizuálního materiálu absurditu dějin i současnosti. Pracuje mimo jiné s persifláží a sarkasmem, které charakterizují jeho osobní i umělecký postoj k světové politické situaci. Snaží se šokovat a zároveň podat krutost a absurditu světa optikou vizuálně poetického vyjádření. Banální výjevy z prostředí každodenní městské kultury se zde dostávají do konfrontace s často drastickými výjevy, zachycujícími události starších i soudobých světových dějin.

Marie Klimešová zmiňuje také význam Eliotovy básnické skladby *Pustá země* pro poválečné české umělce, včetně Jiřího Koláře, který podnítil, jak již bylo zmíněno, nový překlad tohoto díla do češtiny. Dobře známý je v tomto kontextu také Kolářův výrok „*Od Eliotovy Pusté země nepokročila poezie ani o centimetr.*“¹³⁶

Na inspiraci *Pustou zemí* přímo názvem odkazuje také jedna z Kolářových konfrontací z roku 1952 s příznačným názvem *Pustá krajina*. Dílo zobrazuje osm fotografických obrazových výjevů, řazených po dvou vedle sebe a po čtyřech pod sebou a evokujících v různých geografických, historických a časových rovinách existenciální pocit nicoty, zmaru, prázdnoty a opuštěnosti. „Klasické“ fotografické výjevy pustého hradu (snad odkaz na hrad Krále Rybáře z Eliotovy básně?), horského hřbitova nebo zámeckého parku stojí

¹³¹ Jak uvádí Marie Klimešová, Kolář čerpal zejména z kvalitně tištěných českých časopisů, jako byla *Zlatá Praha* nebo *Světlozor*. Klimešová dále uvádí, s odvoláním na text Tomáše Pospiszyla (viz pozn. 134), že si Kolář ze svých cest do Anglie a Paříže (v letech 1947–1948) přivezl také zahraniční časopisy. Zaujaly jej zejména nebarevné fotografie, které zdůrazňovaly různé banality a absurdity všedního života v kontextu široké oblasti světové populární kultury. Viz Marie Klimešová – Marie Bergmanová, *Tanec v ruinách: Nálezy Jiřího Koláře*, v Řevnicích 2014, s. 20–21.

¹³² Marie Klimešová v kontextu těchto děl zdůrazňuje roli seriální struktury „vzorníku“, kde je každé části vyhrazen stejný prostor. Marie Klimešová, *Roky ve dnech* (pozn. 104), s. 306. Autorka také zdůrazňuje, že Kolář si prostřednictvím reprodukcí uměleckých děl vytvářel rozsáhlé vizuální manuály. Touto činností se mimo jiné přiblížil tematické vizuálních archivů, které rozvíjeli Emil Filla, Aby Warburg, André Malraux nebo také Gerhard Richter. Klimešová, *Tanec v ruinách* (pozn. 131), s. 21.

¹³³ Marie Klimešová a Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Národní galerie v Praze 2018.

¹³⁴ Zde je třeba zmínit podnětnou recentní studii Tomáše Pospiszyla, který zkoumá Kolářovy rané koláže v kontextu problematiky filmové tvorby v nefilmových oborech. Přirovnává Kolářův postup výběru a řazení jednotlivých obrazových výjevů a jejich vzájemné vizuální působení k postupům filmové montáže. Analyzuje v tomto kontextu především tvorbu ruských průkopnických režisérů dvacátých a třicátých let v čele se Sergejem Ejzenštejnem nebo Dzígou Vertovem. Viz Tomáš Pospiszyl, *Filmová montáž a princip montáže v nefilmových oborech*. Případová studie: Rané koláže Jiřího Koláře, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* č. 22, 2017, zvl. s. 46–49.

¹³⁵ Klimešová – Kalinovská (pozn. 133), s. 35.

¹³⁶ Tímto výrokiem, který si údajně zapsal v roce 1957, Kolář uvádí svůj manifest evidentní poezie *Snad nic, snad něco*, publikovaný roku 1965 v *Literárních novinách*. Zde citováno podle Jiří Kolář, *Snad nic, snad něco*, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989/programy/kritické texty/dokumenty*, Praha 2001, s. 290.

v konfrontaci s aktuálními výjevy prázdné chodby anonymního úřadu nebo zdevastované školní třídy.

Kolář si v rámci série konfrontází všímá také mimoevropského politického dění v různých krajinách a regionech Asie nebo Afriky. V tomto kontextu umělec využívá také možnosti autentické (nalezené) básně, která bez zásadnějšího zásahu vyjadřuje ve vizuálně poetické zkratce rozsah a epičnost hrůz světových dějin. Typickou ukázkou v rámci tematiky východoasijského regionu je autentická báseň *V zemi klidného rána* (datována 1951–1953), s novinovým podtitulkem ve francouzštině, který v překladu zní *Jak Japonci udržují pořádek v Koreji*. Báseň je ve vizuální rovině vyjádřena novinovou fotografií, na které skupina japonských vojáků drží stráž nad spoutanými a mučenými korejskými muži. Jedná se o výjev glosující historické dění v Koreji během dlouholeté japonské okupace této země.¹³⁷ V kontextu krutého výjevu vyznívá zcela absurdně samotný název díla, vycházející z klasického pojmenování korejského poloostrova jako *Země klidného rána*.

Domnívám se, že hlavní myšlenka Kolářových konfrontází opravdu vychází zejména z jeho hlubokého zaujetí a obdivu k básnickému i teoretickému přístupu T. S. Eliota.¹³⁸ Na povrch zde opět jasně vyplouvá motiv cykličnosti a vrstvení časových rovin. Kolář navazuje na tradici, aby se zároveň mohl otevřít novým podnětům světové literární a umělecké tvorby. Ovšem spíše než přímá umělcova předtucha nastupujícího světového uměleckého vývoje se zde nabízí téma reflexe, revize a návratu k počátkům západní modernistické básnické tvorby, které pro umělce dalších generací otevřely zcela nové a nebývalé možnosti propojení obrazu a slova, prostoru, pohybu a simultánnosti různých časových sekvencí. Ostatně také Kolářův výrok v jeho manifestu evidentní poezie naznačuje, že tvorba T. S. Eliota (modernistů) je pro něj i pro další aktuální dobou tvorbou především hosenou rukavicí.¹³⁹ Zcela výstižným je v tomto směru také výrok samotného T. S. Eliota k významu tradice pro moderního umělce:

„Tradice je věc širšího významu. Zahrnuje především historický smysl, který lze považovat téměř za nezbytný pro každého, kdo chce být dále básníkem po svém pětadvacátém roce, a ten historický smysl zahrnuje i chápání toho, že minulost nejen minula, ale že je přítomna; ten historický smysl nutí člověka psát a mít přítom v kostech nejen svou vlastní generaci, nýbrž i pocit, že celá evropská literatura od Homéra (...) souběžně existuje a skládá jakýsi souběžný řád. Tento historický smysl, což je zrovna tak smysl pro nadčasové, jako pro časové, a pro časové i nadčasové zároveň, právě ten dělá spisovatele tradičním. A přítom mu dává nejnaléhavější vědomí jeho místa v čase, jeho vlastní současnosti.“¹⁴⁰

Závěrem

Nakolik je však pro umělce možné „mít v kostech“ také tradici stojící mimo západní historickou, uměleckou nebo filosofickou zkušenost? Jak jsem naznačila již v úvodu stu-

¹³⁷ Japonské císařství okupovalo Koreu od roku 1910 až do 15. srpna 1945, kdy kapitulací Japonska skončila druhá světová válka.

¹³⁸ Již ve dvacátých letech se objevovaly pokusy interpretovat Eliotovu básnickou skladbu v kontextu rozvoje moderního filmového střihu a montáže. K možnostem a limitům těchto interpretací viz zejména David Trotter, T. S. Eliot and Cinema, *Modernism/Modernity* XIII, 2006, č. 2, s. 237–265.

¹³⁹ Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 136), s. 290.

¹⁴⁰ *Poezie přelomu století*, překlady Ivan Skála, Vítězslav Nezval, Jindřich Hořejší, Praha 1984, s. 354.

die, odpovědi na tuto otázku jsou z mnoha důvodů nesnadné a unikají obecnější definici. Z hlediska teorie umění vyžaduje jejich alespoň částečné zodpovězení komplexní znalost obou předmětů bádání a také všech jejich různorodých diskursů. Proto (pravděpodobně) každý pokus již předem nutně čelí výrazným omezením a limitům a také nebezpečí jednostranných přístupů, opomenutí, zjednodušení, zkreslení. Přesto je důležité pokoušet se toto téma reflektovat z hlediska rozličných metodologií, otevírajících možnosti hlubšího pochopení světové moderní a také současné umělecké scény.

V jednotlivých kapitolách jsem se snažila k problematice transkulturního dialogu přistupovat v rámci analýzy konkrétních děl nebo individuálních uměleckých přístupů, což mi umožnilo alespoň v hrubých obrysech načrtnout oblasti a důvody zájmu umělců o inspirace v čínské nebo japonské kulturní tradici. Důležité se v tomto ohledu jeví již samotné zdroje, ze kterých umělci čerpali. Kromě méně časté přímé spolupráce nebo kontaktů s japonským nebo čínským uměleckým prostředím představovala v tomto kontextu pro většinu autorů zásadní oblast především domácí kulturní a filosofická tradice. Mnoho umělců reagovalo na mimoevropská témata, která do evropského (amerického) prostředí vstupovala v dlouhém časovém horizontu.¹⁴¹

První dekády 20. století a pak především poválečná léta ukázala zásadní posuny v přístupu k inspiračním zdrojům mimo západní kánon, zejména v jejich komplexnějším začlenění do soudobého uměleckého a filosofického diskursu. I když šlo v mnoha případech o povrchnější přístupy,¹⁴² vycházející z dobové „popularity“ určitého okruhu nebo o navazování na tradiční orientalistická témata, u některých autorů umožňovaly budování zcela nových uměleckých nebo filosofických východisek, často reflektujících také nejniternejší, osobní zkušenosti umělce.

Alexandra Munroe v rámci kolektivní monografie *The Third Mind*,¹⁴³ zabývající se v širokém rozpětí okruhy asijských inspirací v moderním a současném americkém umění a myšlení, zvolila Asii jako své základní metodologické východisko (*Asia as a method*).¹⁴⁴ Asii vnímá právě jako prostředek k definování nejrůznějších uměleckých kreativních strategií a historicky podmíněných světonázorů.¹⁴⁵ V této souvislosti vyzdvihuje také zásadní význam výrazných osobností americké kulturní scény; jejichž překlady, komentáře a adaptace tradičních děl asijské myšlenkové tradice, poezie nebo teorie umění představovaly důležité východisko pro mnoho dobových umělců. Tento proces přejímání a transformací různorodého materiálu přirozeně předpokládá také různá nedorozumění,

¹⁴¹ Například problematika různých filosofických a lingvistických (des)interpretací čínského znakového písma, které se v evropském prostředí rozvíjely již od 17. století. K stručnému přehledu v českém jazyce o historii nejstarších kontaktů západního světa s čínským písmem viz Zádrapa – Pejčochová (pozn. 18), zvl. s. 18–29. Další výraznou oblastí byly reflexe čínského taoistického myšlení, zejména v kontextu spisu *Tao te t'ing*, který byl v úplných překladech do evropských jazyků přístupný již před polovinou 19. století. (První překlad celého spisu ve francouzštině publikoval zakladatel francouzské sinologie Stanislav Julien v roce 1841.) K tematice západních apropriací taoistického myšlení viz John James Clarke, *The Tao of the West: Western Transformations of Taoist Thought*, London and New York 2000.

¹⁴² Jak například uvádí Dore Ashton, většine poválečných amerických umělců, zajímajících se v rámci své tvorby o zenové myšlenky, stačila povrchní znalost několika výňatků z popularizačních knih D. T. Suzukiho. Dore Ashton, *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*, London 1964, s. 104.

¹⁴³ Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, Guggenheim Museum New York 2009.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 24–27.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 24.

popření, nesprávné interpretace, které však podle autorky v konečném důsledku vedou především k novým interpretacím a rozvoji mezikulturního procesu.¹⁴⁶ Zásadním principem tak v tomto směru zůstává především otevřenost a variabilita přístupů, umožňující stále novými způsoby redefinovat univerzální témata umělecké tvorby.

Podobný přístup volí Monica Juneja, která zdůrazňuje, že transkulturní historie umění musí překračovat principy základního aditivního rozšíření jednotlivých kulturních jednotek a zaměřit se především na transformační procesy, které utvářejí uměleckou praxi prostřednictvím kulturních setkávání a vztahů, sahajících až k počátkům historie.¹⁴⁷ Autorka dodává, že v rámci porozumění historiím, které jsou v procesu vzniku nebo přetváření, nemůžeme uplatňovat pevně dané historické jednotky nebo hranice, ale musíme uvažovat o přístupech, které chápou čas a prostor jako nelineární a nehomogenní, definovaný prostřednictvím principů cirkulace.¹⁴⁸

Poznámka k přepisům čínských a japonských jmen, názvů a termínů

V textu používám českou transkripci čínských a japonských jmen, názvů a termínů. Při prvním výskytu používám v závorce také mezinárodní přepisy a v případě zásadních jmen, názvů a termínů také čínské nebo japonské znaky. U čínských a japonských jmen uvádím jako první příjmení, s výjimkou jména myslitele D. T. Suzukihho, který působil dlouhodobě v západním (americkém) prostředí.

Summary

Intermediality of calligraphic inspirations in post-war art and philosophical discourse

This study is based on my dissertation thesis *East Asian Calligraphy and Czech Art since 1948*, in which I focused on the issues of circulation and various methods of appropriating calligraphic practices within the framework of transnational art history, as well as in the context of intermedia approaches, emphasising the complexity of the given issue from different artistic and philosophical perspectives. Within this study, I focus on the given issue predominantly in the context of the post-war European and North American art scenes. I attempt to show, at least in basic outline, the circles of interest of Western artists in this area of East Asian art, which represented one of the many sources of post-war cultural revitalisation.

Due to the multi-layered and intermedia nature of the topic of calligraphic inspirations, I have chosen the motif of the circle as a certain unifying element, through which

¹⁴⁶ Ibidem, s. 25.

¹⁴⁷ Monica Juneja, Global Art History and the „Burden of Representation“, in: Hans Belting – Jacob Birken – Andrea Buddensieg – Peter Weibel, *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Karlsruhe 2011, s. 274–297, cit. s. 281.

¹⁴⁸ Ibidem.

I attempt to reflect the given issue within two distinct circles. The first topic is the examination of the possibilities of artistic or philosophical expression of the ontological meaning of corporeality and the circularity of the body in the process of creation. Artists reflected the new emphasis on corporeality through the need for a psycho-physical connection with the work, which was done by, among other things, enhancing the emphasis on intuitiveness, physical dynamics, movement and the immediacy of artistic expression. In terms of inspirations in the area of the calligraphic tradition, the symbol of a rotating (*Zen*) empty circle, executed in one or two strokes and in one breath, symbolising the mental strength and inner physical and psychological relaxation of the artist, became a certain common starting point for these approaches.

At the highest symbolic level, the circle also reflects the issue of periodic renewal and regeneration of mythical and historical time, which in many respects proves to be essential for modern and contemporary artistic thinking, especially in the context of historical turning points. As a symbol of the beginning, the starting point of philosophical thinking or the creation of a work of art, the circle also contains within itself continuity, cyclical repetition of both artistic and historical or socio-political context.

VÝBĚR Z LITERATURY

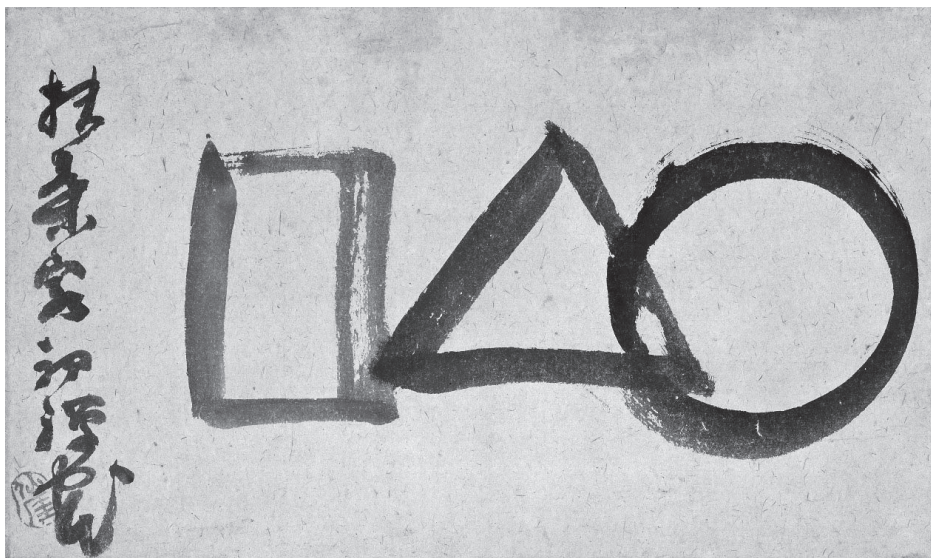
- Emil Filla, *Krajina v čínském umění, Volné směry* XL, 1947–1948, s. 273–282
André Malraux, *Les voix du silence*, Paris 1956
Dore Ashton, *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*, London 1964
Jindřich Chaloupecký, *Umění dnes*, Praha 1966
Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*, přeložil Oldřich Kuba, Praha 1971
Marguerite Hui Müller-Yao, *Der Einfluss der Kunst chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, Köln 1985
Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, přeložila Eva Strebingerová, Praha 1993
Vladimír Karfík, *Jiří Kolář*, Praha 1994
Helen Westgeest, *Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West*, Zwolle 1996
Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, přeložil Miroslav Petříček, Praha 2004
Anne Cheng, *Dějiny čínského myšlení*, Praha 2006
James Elkins (ed.), *Is Art History Global?* London–New York 2007
Flora Blanchon (ed.), *La question de l'art en Asie orientale*, Paris 2008
Jakub Guziur, *Příliš těžké lyry. Eseje o rekonstrukci smyslu v Eliotově Pustině a Poundových Cantos*, Brno 2008
Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, Guggenheim Museum New York 2009
Lukáš Zádrapa – Michaela Pejčochová, *Čínské písmo*, Praha 2009
Marie Klimešová, *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Revnice 2010
Věra Linhartová, *Soustředné kruhy*, Praha 2010
Monica Juneja, *Global Art History and the „Burden of Representation“*, in: Hans Belting – Jacob Birken – Andrea Buddensieg – Peter Weibel, *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Karlsruhe 2011, s. 274–297
Roland Barthes, *Říše znaků*, přeložil Petr Zavadil, Praha 2012
Andrea Bachner, *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture*, New York 2014
Jan Halák, *Merleau-Pontyho ontologická interpretace Husserlova pojetí těla jako „dvojitě jednoty“*, *Filosofoický časopis* LXIV, 2014, č. 3, s. 339–354
Marie Klimešová – Marie Bergmanová, *Tanec v ruinách: Nálezy Jiřího Koláře*, Řevnice 2014
Eva Čapková, *Bohumil Hrabal a výtvarné umění*, Praha 2015

Thomas DaCosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Prunel (eds), *Circulations in the Global History of Art*, London–New York 2015

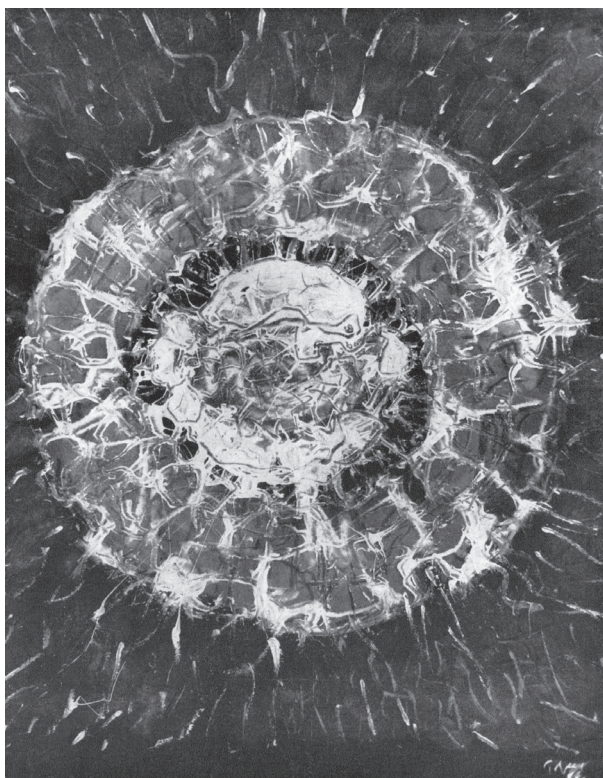
Aleš Novák, *Věčný návrat téhož*, Praha 2015

Marie Klimešová – Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Národní galerie v Praze 2018

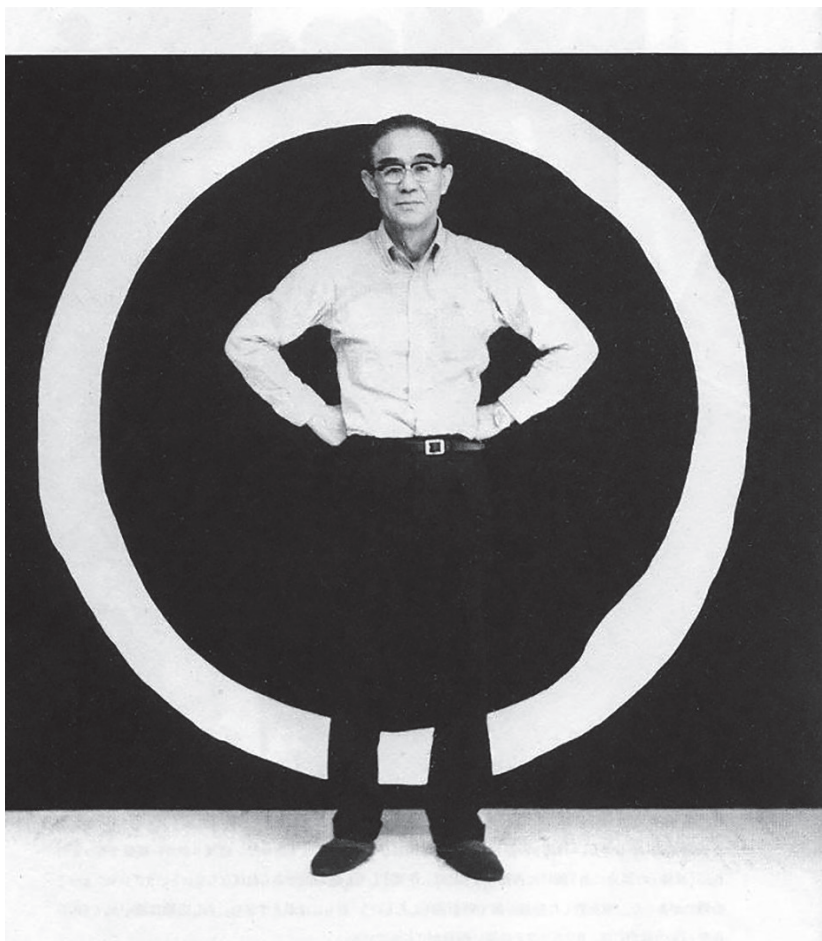
George Kubler, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, přeložili Rostislav Švácha a Tereza Pálková, Praha 2018



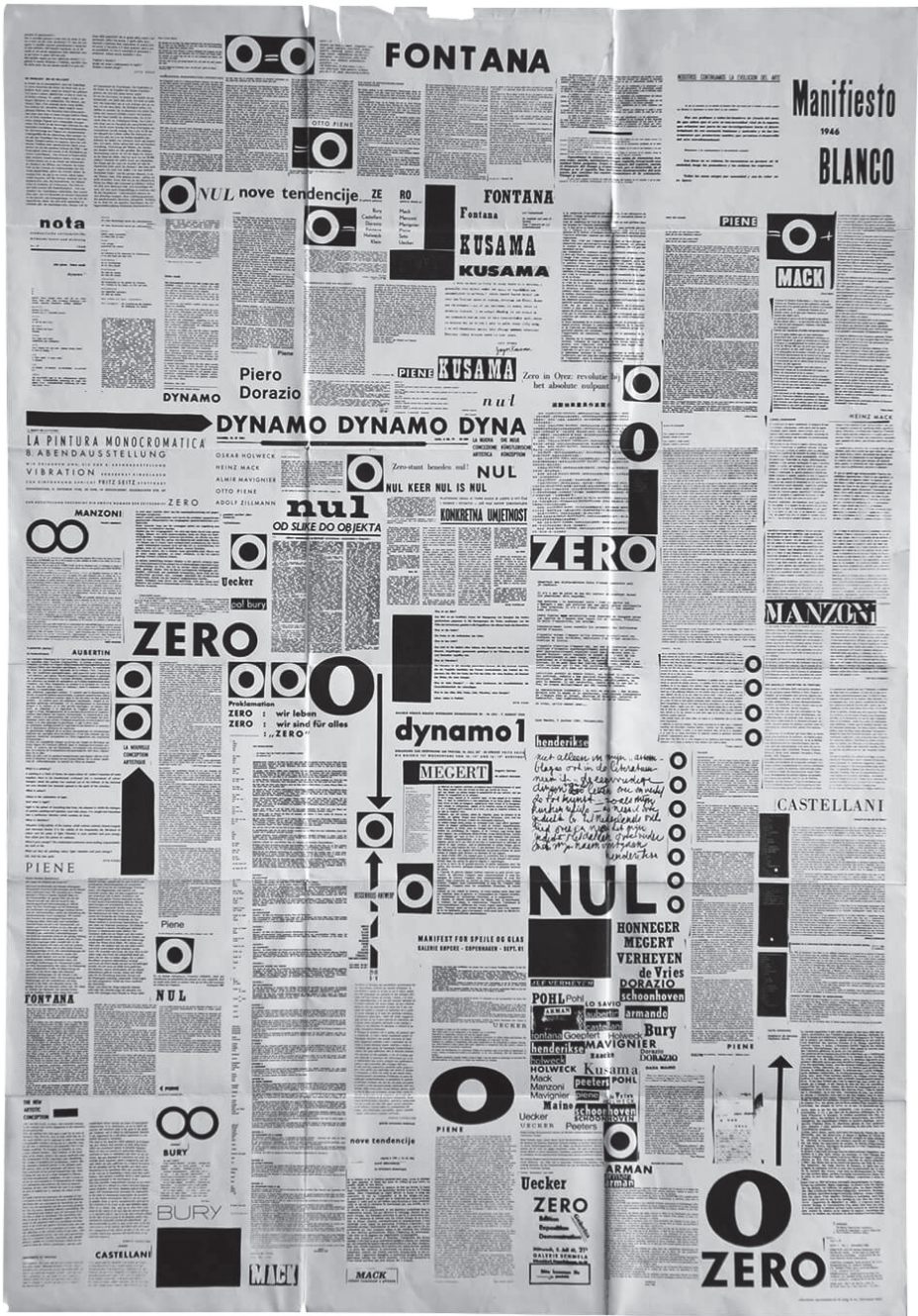
Obrázek 1. Sengai Gibon (仙厓 義梵), „Vesmír“, mezi 1819–1828, tuš na papíře, 28,4 × 48,1 cm, Idemitsu Museum of Arts, Tokijo, reprodukce z webových stránek <https://www.japantimes.co.jp/culture/2016/09/20/arts/openings-in-tokyo/grand-sengai-exhibition-spirit-zen-assembled/>



Obrázek 2. Mark Tobey, *Space Rose*, 1959, tempera na papíře, 16 × 12 cm, Galerie Jeanne Bucher, Paříž, reprodukce z publikace Wieland Schmied, *Tobey*, New York 1966, s. 65



Obrázek 3. Jošihara Džiró (Yoshihara Jirō, 吉原治良) ve svém ateliéru, rok 1970, reprodukce z webových stránek <https://www.wikiart.org/en/jiro-yoshihara>



Obrázek 4. Plakát k výstavě „nul 1962“ v Stedelijk Museum Amsterdam (rubová strana), 1962, ZERO foundation, Düsseldorf, reprodukce z webových stránek <https://zerofoundation.de/plakat-zur-ausstellung-nul-1962-verso/>



Obrázek 5. Günther Uecker, Heinz Mack, Otto Piene, *ZERO Manifest*, 1963, ZERO foundation, Düsseldorf, reprodukcje z webových stránek <https://zerofoundation.de/zero-manifest/>



Obrázek 6. Jiří Kolář, *Au pays du matin calme* (*V zemi klidného rána*), nedatováno (1951–1953), autentická báseň, reprodukce, karton, 30 × 21,2 cm, Národní galerie v Praze, výřez reprodukce z publikace Marie Klimešová – Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Národní galerie v Praze 2018, s. 66

TAPISERIE NEBO NOVÉ UMĚNÍ? PROMĚNY ČESKOSLOVENSKÉ TAPISERIE V PRŮBĚHU ŠEDESÁTÝCH LET

VERONIKA SOUKUPOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze; ver.soukupova@email.cz

ABSTRACT

Tapestry or New Art? The Transformation of the Czechoslovak Tapestry in 1960s

The paper is a part of bachelor's thesis entitled *Tendencies Towards Pictorial Expressions in the 1960s Czechoslovak Textile Art*. It deals with Czechoslovak textile art of the 1960s with a focus on woven tapestry. Against the background of the work of individual artists and contemporary theoretical reflections, it follows the parallels between the tendencies of fine art and textile art and the ever-increasing autonomy of textile expression related to the authors' creative approach and the abandonment of the principles of applied art or decorative art. The work deals with artist-creator tapestry, also referred to as art fabric or new tapestry, as a distinctive artistic expression, which is based on one's feelings, responds to external stimuli, and naturally becomes a part of the structure of fine art. It also deals with the issue of its categorization and terminology, which has proved to be problematic in these circumstances. The reassessment of the current view of the field of tapestry forms an important part of contemporary theoretical discourse.

Keywords: Textile Art – Tapestry – Fiber Art – Woven Tapestry – New Tapestry – 1960s Art – Czechoslovak Tapestry – Czechoslovak Art – Czechoslovak Textile Art – Antonín Kybal – Lausanne Tapestry Biennial – Polish Tapestry

„Zbývá se zamyslet nad současnými křížovatkami moderní tapiserie. Z odrazového můstku renesance vyvolala v šedesátých letech nový, soustředěný a navýsost individuální zájem umělců. Jejich soustředění na hledání nových forem přineslo, zdá se, i nové pojetí samotné existence tapiserie. Jsme v uzlovém bodě – jenž je ostatně společný i dalším uměleckým disciplínám – kdy se původní jasně vymezená funkce (dekorativního závěsu suplujícího v podstatě přítomnost obrazu na zdi) posouvá do méně jasně definovaných poloh. Mnozí se nad tím pohoršují, mnozí se dotazují zcela prakticistně po účelu těchto textilních objektů, jež trčí do prostoru, nebo jej zase rozbíjejí, anebo jej okupují svou výrazně skulpturní hmotou. Jde ještě o tapiserii? Mohli bychom odpovědět: jde ještě o tapiserii, ale zároveň už také o nové umění.“¹

Teoretická designu Milena Lamarová uzavírá svou citovanou úvahu stěžejní otázkou, jež doprovázela vývoj československé tapiserie druhé poloviny dvacátého století – jde ještě o tapiserii, nebo o nové umění? Překračování hranic mezi tapiserií jakožto projevem užitého umění a uměním volným bylo přítomné již na konci předchozího desetiletí,

¹ Dagmar Tučná (ed.), *Československá tapiserie 1966–1971*, Praha 1971.

kdy v souvislosti s objevováním možností tapiserie jako výtvarného autorského projevu začalo toto médium nově zhodnocovat.

Citace Mileny Lamarové je výňatkem z katalogu výstavy Československá tapiserie 1966–1971, která svou úspěšností v domácím i mezinárodním kontextu potvrdila příznivou pozici československé textilní produkce. Ohlasu se výstava v Královském letohrádku na Pražském hradě dočkala od tuzemských i zahraničních kritiků, kteří ocenili možnost monotematické konfrontace a kvalitu instalace.² Nešlo však o první výstavu tohoto formátu, předcházela jí podobně úspěšná výstava³ v Jízdárně Pražského hradu Československá tapiserie 1958–1966. Tu uvozoval cyklus Řemesla, sestávající z klasických tapisérií utkaných Marií Teinitzerovou podle kartonů Františka Kysely. Po něm následoval výběr děl od realizací pro EXPO 58 až k tvorbě nejmladší generace výtvarníků – studentů textilních ateliérů na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové.⁴ Mezi nimi se představili stoupenci tradičního formátu tapiserie, objevující jeho nové výrazové možnosti (Antonín a Ludmila Kybalovi, Jan a Jenny Hladíkovi a další), se zástupci experimentálního přístupu k technice a formě tapiserie, již sami označili pojmem *aktivní tapiserie* (Bohdan Mrázek, Jindřich Vohánka, Jiří Tichý, Jiří Mrázek, Josef Müller a jiní).⁵

Na zmíněných výstavách se proti sobě polarizovaly dva směry, které počátkem šedesátých let určovaly obor tapiserie nejen u nás, ale i ve světě. První z nich kráčel ve stopách manufakturní tradice spočívající v závislosti výtvarníka na provádějícím tkalci. Výtvarník v tomto případě figuroval pouze jako autor kartonu, který po jeho vyhotovení přenechával tkalci svůj návrh bez možnosti dále jej domýšlet při procesu tkaní. V opozici k tomuto tradičnímu pojetí začal postupně dominovat druhý způsob takzvané autorsky tkané tapiserie, založený nikoliv na spolupráci dvou subjektů, nýbrž na samostatné práci solitérního tvůrce, který realizuje textilní dílo na tkalcovském stavu sám podle vlastních intencí. V našem prostředí se sotva půlstoletou historií gobelínové tvorby přinesla první odchylky od manufakturního způsobu práce již tvůrčí dvojice František Kysela a Marie Teinitzerová, jejichž autorský podíl na díle byl vyvážený a činnost probíhala ve vzájemné spolupráci, umocněné individuální tvořivostí.⁶

Přestože v československé produkci nakonec skutečně převážila autorská tapiserie, dílensky tkané gobelíny neztratily své opodstatnění. Úloha dílen ve Valašském Meziříčí a Jindřichově Hradci nadále spočívala v udržení umělecké kvality děl zhotovovaných zejména pro reprezentační prostory veřejných budov.⁷ I v této oblasti se však stále více prohlubovala potřeba nově definovat vztah předlohy a řemeslného provedení. Problematika manufakturní realizace byla zakotvena v chybějícím podílu autora konceptu na vzniku tkaného díla, což zároveň zamezovalo možnosti utvářet výtvarný výraz tapiserie až v průběhu tkaní bez závislosti na plošném dvourozměrném obrazu. Jediným činitelem

² Ibidem.

³ Výstavu navštívil například Pierre Pauli, generální komisař mezinárodního centra historické a souběžné tapiserie v Lausanne, na jehož doporučení reprezentovali čeští vystavující umělci své práce na Mezinárodním bienále tapiserie v Lausanne následujícího roku. Viz Dagmar Tučná, Československá tapiserie v roce 1966, *Tvar* XVII, 1967, s. 38–43, cit. s. 42.

⁴ Ibidem, s. 39.

⁵ Taťána Šteiglová, Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století, Olomouc 2015, s. 28.

⁶ Tučná (pozn. 1), nestr.

⁷ Ibidem.

autorské tapiserie se oproti tomu stala fantazie umělce a potřeba jeho niterného sdělení, jíž zcela ustoupilo praktické užití tkaniny jako takové.⁸

Autorská tapiserie je bezpochyby projevem uměleckým, přirozeně tedy integruje tendence, které určují vývoj jakéhokoliv jiného umění.⁹ Ve vztahu k malířství a sochařství představuje paralelu, vykazuje společné znaky, nechává na sebe shodně působit psychologické vlivy i žitou realitu.¹⁰ Vývoj tapiserie směřoval k odklonu od původní dekorativní funkce k programovému pokusu o začlenění mezi ostatní obory volného umění. Tuto snahu deklarovala obrovská aktivizace výrazů, technik a obsahovosti tapiserie. Její proměna v šedesátých letech čerpala ze zásad materiálu, jeho zvýrazňování, konfrontace a výrazového povýšení.¹¹ Pokud bychom hledali pro autorskou tapisérii tohoto období paralelu ve volném umění, našli bychom ji pravděpodobně hned v několika soudobých proudech. Moment styku s materiálem a bezprostřední reakce na toto setkání, i když v dílech, kde doba realizace trvá několik měsíců, připomíná ve svém principu, spontánnosti a autenticitě akční umění, jak poukazuje výtvarník Jindřich Vohánka¹² nebo švýcarská kritička Erika Billeter.¹³ V nově nalezené citlivosti v přístupu k materiálu najdeme patrnou analogii v informelních a strukturálních projevech. Výtvarníci „nalézají hodnoty vlněného materiálu adekvátní hodnotám ušlechtilých technik malířských“.¹⁴ Nelze si však plést tyto úvahy s přístupováním k textilnímu dílu jako k malířskému prostředku, jelikož k imitování malby textilními prostředky se především tito výtvarníci stavěli velmi odmítavě.

Srovnávání tapiserie s malířstvím bylo v dobových textech poměrně frekventované. Kromě hledání paralel s uměleckými proudy se však ze strany samotných výtvarníků vyjevily pozoruhodné tendence k vyzdvížení tapiserie na místo malby jako vhodnějšího média.¹⁵ V podobném duchu vyznívá i Vohánkova úvaha v manifestačním katalogu *Aktivní tapiserie*, který působení malby ve své podstatě aplikované na podkladovou (navíc textilní) vrstvu vnímá jako druhotné ve srovnání s organicky vzniklými strukturami textilními.¹⁶

Renaissance tapiserie v prostředí textilních ateliérů Vysoké školy uměleckoprůmyslové

Sousloví renaissance tapiserie se v oborovém diskurzu užívá zpravidla pro označení vývojové etapy spojované s působením výtvarníka Jeana Lurçata, který usiloval o obrodu

⁸ Magdalena Abakanowicz, Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě, *Umění a řemesla* II, 1969, s. 93.

⁹ Karel Hetteš, Svár tapiserie a zdi, *Umění a řemesla* V, 1969, s. 210–216, cit. s. 216. – Milena Lamarová, Lausanne, konec avantgard?, *Umění a řemesla* I, 1990, s. 18–21, cit. s. 19.

¹⁰ Dagmar Tučná, Tapiserie a textilní skulptury, *Umění a řemesla* VI, 1969, s. 262–268, cit. s. 268.

¹¹ Lamarová (pozn. 9), s. 18.

¹² Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie*, *Tvar* XVII, 1966, s. 77–83, cit. s. 78.

¹³ „Přístupují ke stavu jako ‚action painter‘ před své plátno, to jest bez více či méně určené koncepce. Jejich tvary vznikají spontánně při tkaní a z tkaní.“ Viz Erika Billeter, *Renaissance tapiserie ve 20. století*, *Umění a řemesla* II, 1969, s. 86–92, cit. s. 90.

¹⁴ Ludmila Kybalová, *Současné gobelíny v zahraničí a u nás*, *Výtvarná práce* IX, 1961, s. 6.

¹⁵ Např. polská výtvarnice Eleonora Plutyńska píše: „Dnes, kdy se stírá hranice mezi uměleckým tkalcovstvím a malířstvím, které shodně hledají nové cesty a nové materiály, dochází nejednou k dojmu, že daná malířská koncepce by se lépe konkretizovala tkalcovskou vazbou než štětcem a barvou na plátně.“ Viz Jitka Staňková – Marta Podolská-Kochová, *Polské užitě umění*, *Umění a řemesla* II, 1965, s. 70–75, cit. s. 70.

¹⁶ Bohdan Mrázek – Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie*, Jindřichův Hradec 1967.

francouzské moderní tapiserie. Francouzská tapiserie staví tuto renesanci na myšlence navrátit jí uměleckořemeslnou potenci, jakou měla ve svých nejlepších historických etapách, a neopouští přitom dualitu návrhu a tkalcovského provedení, jak jsem ji popsala výše.¹⁷ Ačkoliv přínos tohoto snažení je pro celkovou gobelínovou produkci druhé poloviny dvacátého století nezpochybnitelný, na naši tvorbu šedesátých let více zapůsobily jiné vlivy, například textilní citění Teinitzerové, přínos Bauhausu, lidových technik a především iniciativa autorského tkaní z pozice Antonína Kybala. Československá tvorba, nezatížená historickou gobelínovou tradicí, se ubírala směrem autorsky tkaného projevu jako umělecké a nikoliv uměleckořemeslné formy. Představa renesance tak v tomto případě tkví daleko více v nalezení nového smyslu tapiserie a v její transformaci v umělecké médium.

Ohniskem impulsů autorského tkaní a nových výrazových tendencí tapiserie se staly textilní ateliéry VŠUP a především zdejší mladá generace. Textilní umění bylo spjato s Uměleckoprůmyslovou školou od jejího založení v roce 1885, kdy se vyučovalo v duchu tradiční manuální práce. Pedagogické působení Antonína Kybala a Aloise Fišárka a založení textilních ateliérů pod jejich vedením se datuje do období po druhé světové válce. V roce 1945 je k vedení Ateliéru textilní tvorby povolán Antonín Kybal, záhy v roce 1946 je zřízena Škola pro užitou malbu se zvláštním zaměřením na textilní umění, jejímž vedením byl pověřen malíř Alois Fišárek. Textilu se věnoval také ateliér Emilie Paličkové pro strojní a ruční krajkou, založený z Kybalova popudu, a ateliér pro oděvní výtvarníky, od roku 1951 vedený Hedvikou Vlkovou.¹⁸

Fišárkův ateliér se věnoval především užitému malířství, návrhům pro tapiserie a filmový tisk a řešením monumentálních textilních úkolů, jakým byl například gobelín *Písně a tance* (1957) pro hotel International¹⁹ nebo podobně monumentální *Masopust* (1958) pro restaurační pavilon Světové výstavy EXPO 58.²⁰ Co se týká oblasti textilu, Fišárek, zaměřením především malíř, mohl studentům zprostředkovat bohaté zkušenosti z působení v textilní továrně Josefa Sochora ve Dvoře Králové.²¹ Ve vlastní tvorbě často vycházel z lidového umění ve snaze postihnout svérázný národní charakter. Značnou část svého času věnoval i výzkumné práci v problematice spolupráce výtvarníka s průmyslovou výrobou, v níž rozpoznal možnost povýšení úrovně československého textilu, a otázkám monumentálního umění ve vztahu k prostoru, ploše a technice.²² Monumentální textilní tvorba, a zejména gobelínová, která se záhy stala jeho nejoblíbenější technikou, jej provázela několik desetiletí.²³ Z prostředí Fišárkovy školy vzešlo několik tvůrčích osobností dále rozvíjejících vlastní impulsy. Mezi ně patří Jan Hladík, Jenny Hladíková, Inez

¹⁷ Dagmar Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava v Praze, *Umění a řemesla* VI, 1968, s. LCVII.

¹⁸ Markéta Vinglerová, „Vychovávatel tvůrčí navrhovatele“ / Fenomén Kybalovy školy, in: Lucie Vlčková (ed.), *Antonín Kybal*, Praha 2016, s. 207–227, cit. s. 212.

¹⁹ Ludmila Kybalová, Československá gobelínová tvorba, Praha 1964, s. 57.

²⁰ Konstantina Hlaváčková, Prezentace československého textilního průmyslu a umění na výstavě Expo 58 v Bruselu, in: Daniela Kramerová – Vanda Skálová (eds), *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Praha 2008, s. 144–155, cit. s. 151.

²¹ *Ibidem*, s. 144.

²² Miroslav Lamač, *Alois Fišárek*, Praha 1987, s. 102.

²³ Mezi 70.–80. lety Fišárek vytvořil například rozměrný gobelín *Radost* pro budovu Federálního shromáždění (1973), artprotis *Pražská domovní znamení* pro hotel Intercontinental (1974), gobelín *Radostný život* pro jídelnu Ústřední telekomunikační budovy v Praze (1979), textilní oponu *Slunce* pro palác kultury v Praze (1980–1981). Viz *ibidem*, s. 93, s. 106.

Tuschnerová, Květa Hamsíková, Jiří Mrázek, Karolina Gutová a další.²⁴ Tyto výtvarníky a výtvarnice spojuje přístup vycházející z vlastní grafické nebo malířské práce a převedení těchto podnětů z volné tvorby do precizního autorského textilního projevu.

Antonín Kybal, velká osobnost československé textilní tvorby, k vedení ateliéru textilního umění přistupoval z jiné výchozí pozice a ve vedení ateliéru setrval více než dvacet let, během nichž ovlivnil několik generací studentů a ze své školy vytvořil fenomén klíčový pro tapiserii druhé poloviny dvacátého století.²⁵ K obratu k autorské tvorbě mezi mladou generací přispěl Kybalův způsob výuky i fakt, že jako ústřední úkol své školy zvolil právě tapiserii.²⁶

Studijní plán ateliéru byl komponován se zřetelem k mezioborovosti s cílem vychovat ze žáků osobnosti s výtvarným názorem. Výuka zahrnovala zvládnutí kresby včetně detailních studií figurálních a přírodních, na jejichž základě studenti vytvářeli barevné kompozice pro textilie, dále studium historických tkanin a lidové tvorby a studium architektury, s důrazem na chápání prostoru a role tkaniny v něm. Kybal však nepomíjel ani zkoumání nových syntetických látek a experimentálních textilních postupů a mimo jiné také seznamování se soudobými uměleckými proudy. Své studenty k tomu vedl, přinášel jim knihy o umění a vyzdvihoval především díla Pabla Picassa, Henriho Matisse, členů Bauhausu a rovněž mimoevropského umění. Kybalovi žáci měli ovládnout všechny druhy textilní tvorby, od nábytkových textilií přes oděvní textil ke kobercům a gobelínům, a to tak, aby si z této škály znalostí mohli zvolit vlastní výraz.²⁷ Mezioborový přesah školy dokládá i propojení všech textilních ateliérů při kolektivních pracích a zapojení externích odborníků do výuky.²⁸

Jeden z pilířů Kybalova pedagogického působení tvořila již několikrát zmiňovaná poválečná problematika spolupráce výtvarníka s průmyslovou výrobou. Studenti byli proto pravidelně vysíláni přímo do provozu dílen. Z popudu Antonína Kybala a s podporou Aloise Fišárka se také přistoupilo k založení Textilní tvorby, v roce 1959 transformované v Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK), v jehož provozu se etablovalo mnoho absolventů.²⁹

Je pozoruhodné, že samotné výuce tkalcovského řemesla jako takového nebyla v rámci studijního programu věnována příliš velká pozornost. Žáci se tkát učili od starších studentů nebo přímo při práci na školních zadáních.³⁰ Kybal však pro zvládnutí techniky vytvořil studentům optimální podmínky a adekvátně vybavené dílny.³¹ Tapiserii navíc Kybal zvolil za stěžejní ateliérový úkol, jelikož umožňovala studentům ověřit si vztah textilního díla k prostoru a otázky spojené s vazebnou technikou a materiálem.³² Studenti

²⁴ Věra Vokáčová, Přehlídka československé tapiserie, *Umění a řemesla* I, 1967, s. 22–28.

²⁵ Vinglerová (pozn. 18), s. 207.

²⁶ Lucie Vlčková, *Antonín Kybal*, Praha 2016, s. 162.

²⁷ Vinglerová (pozn. 18), s. 209–211. – Viera Luxová – Dagmar Tučná, *Československá tapiséria*, Bratislava 1978, s. 15.

²⁸ Na škole externě působila například Marie Teinitzerová, profesionální tkalci nebo ing. Vladimír Vaníček z Ústavu barvířství a chemické technologie textilního průmyslu na Vysoké škole chemického inženýrství. Viz Vinglerová (pozn. 18), s. 212.

²⁹ *Ibidem*, s. 213, s. 215.

³⁰ „Nechceme se věnovat úzce technologii ani naučit se přesně tkalcovskému řemeslu, jsme si vědomi toho, že naším úkolem je vychovat textilního výtvarníka.“ Viz *ibidem*, s. 211.

³¹ Luxová – Tučná (pozn. 27), s. 15.

³² Vlčková (pozn. 26), s. 162.

tak v průběhu práce vytvářeli solitérní studie, rozměrné absolventské práce individuálních námětů a pojetí, ale i kolektivní díla, která Kybal koordinoval. První z těchto monumentálních tkalcovských realizací, která vznikala po celý rok, byla rozměrná tapiserie *Československé hrady a zámky, městské a přírodní rezervace*, utkaná žáky pro bruselské EXPO podle Kybalova návrhu. Studenti byli zapojeni i do vytváření kartonů a mohli si tak osvojit celý proces vzniku tapiserie.

Antonín Kybal při výuce vycházel z vlastních zásad v přístupu k tapiserii, jež společně s praktickými principy techniky formuloval ve svých teoretických publikacích *Kapitoly o textilním umění* (1958) a *O textilním výtvarném projevu* (1973). Se svými studenty Kybal usiloval o čistotu gobelínového slohu. V praxi to znamenalo především zachování ryze textilních vlastností díla a dokonalé obeznámení s technikou gobelínové vazby, s jejími možnostmi a výrazovými schopnostmi, a to přímo při vlastním tkaní na stavu. Gobelínová vazba se mohla dále rozvíjet o kombinace s jinými technikami a výšivkami. V souladu s principy autorsky tkané tapiserie představovala předloha pouze pomůcku a dílo se utvářelo v průběhu tvůrčí činnosti, stejně jako tomu bylo u tapiserií manželů Kybalových. Materiál figuroval jako samostatný výrazový prostředek a přímý styk umělce s textilní hmotou byl základním předpokladem vzniku textilního uměleckého díla. Tapiserie ve vztahu k malbě představovala médium stejného významu a nesla také totožné obsahy, bylo vždy však nutné zachovat její textilní prostorovost a nepřístupit k imitaci iluzivní prostorovosti malířské.³³ Mezi první generací Kybalovy školy, která zhodnotila naznačené úvahy a o níž pojednává tato práce, byli výtvarníci a výtvarnice Olga Karlíková, Zora Smetanová, Alice Kuchařová, Josef Müller, Jindřich Vohánka, Bohdan Mrázek a další. Druhou generaci, která byla po celá šedesátá léta programově vedena k autorské tapiserii, tvoří například Renata Rozsivalová, Silvia Fedorová, Eva Brodská a další.³⁴

Tyto impulsy a pedagogický vliv Kybalův a Fišárkův se staly základem, s nímž absolventi VŠUP přistupovali k vlastní výtvarné práci vycházející z odmítnutí aplikace malířských prostředků v tvůrčím procesu tapiserie a z respektování specifických textilních kvalit. Výrazně se tím přičinili o rozvoj autorské tapiserie. „*Konečně lze mluvit také u nás o renesanci tapiserie, byť i staleté tradice chybějí.*“³⁵

Utváření podob autorské tapiserie

Problematika autorsky tkané tapiserie jako nové umělecké formy, která prostoupila tvorbu československých výtvarníků, se především díky působení Antonína Kybala zakotvila již ve vývoji padesátých let. Přestože její základní principy a okolnosti jejího etablování mezi studenty a absolventy textilních ateliérů VŠUP byly již obsahem předchozí části textu, dosud jsem nevěnovala prostor objasnění kořenů jejího vzniku v kontextu československé tvorby a podobám, kterých během šedesátých let nabývala.

První impulsy k vlastnoručnímu tkaní vznikly v reakci na stav dílenské produkce. Padesátá léta oboru určovalo dominantní postavení gobelínových manufaktur v Jindřichově Hradci a Valašském Meziříčí, které se nacházely v situaci neuspokojivé návrhářské

³³ Kybalová, Československá gobelínová tvorba (pozn. 19), s. 51.

³⁴ Vinglerová (pozn. 18), s. 223.

³⁵ Kybalová, Současná gobelíny (pozn. 14), s. 6.

praxe vedoucí k umělecké stagnaci gobelinového projevu. Výrazový charakter díla přímo závisel na kvalitě předlohy, vybírané výtvarnou komisí s jediným kritériem obsahové sdělnosti a formální čitelnosti námětu.³⁶ Na vedoucím dílny v tomto procesu záviselo pouze mechanické transponování malířského návrhu, jehož autor k úkolu často přistupoval bez zřetele k textilním specifikám.³⁷

Ačkoliv tento postup byl spíše typický pro naše prostředí, s neuspokojivými výsledky spolupráce malíře a dílny se potýkal i zbytek evropských zemí. Zde se přihlásila ke slovu Lurçatova obroda francouzské tapiserie, která s odkazem na historické kvality řemesla podnítila vývoj dílenské realizace směrem k nové koncepci vytváření předloh v souladu s možnostmi textilní techniky. Výsledky směřování francouzských dílen mohli čeští výtvarníci zhlédnout na výstavě *Francouzské tapiserie* na jaře v roce 1958,³⁸ kde se na příkladu děl vytvořených v rámci manufaktur vedle sebe představil soubor východisek aktualizujících vztah kartonu a tkalcovské techniky. Vzhledem k tehdejší situaci naší tapiserie, která nastupovala cestu odmítnutí textilního díla jako monumentální malířské formy specifických vlastností, tato potenciální inspirace vyzněla spíše naprázdno.

Československá dílenská tvorba mohla v tomto smyslu navazovat na citlivé a individualistické transpozice Marie Teinitzerové. Změny uvnitř zavedené koncepce dílen však byly velmi obtížně proveditelné, přestože na konci padesátých let v jejich uměleckém vedení stanuly přední osobnosti autorské tapiserie Jindřich Vohánka a Josef Müller, kteří byli revizi vztahu návrháře a tkalce nakloněni.³⁹ Dílny však disponovaly stereotypně zařízenými stavy a používaly jen omezenou barevnou škálu příze, a tak i výtvarně silné předlohy mohly textilním reprodukováním přicházet o svůj zamýšlený účín.⁴⁰ Autorsky tkaná tapiserie se tak ukazuje jako logický důsledek této nepružnosti tradičních dílenských poměrů. Přesto se v prostředí obou manufaktur názor na provedení díla po nástupu nové generace částečně rehabilitoval⁴¹ a projevovala se i snaha upustit od mechanického přepisu malířské předlohy a najít konsensus ve spolupráci s výtvarníky. Tato spolupráce

³⁶ Magdalena Rudovská, *Česká autorsky tkaná tapiserie 60. let 20. století (diplomová práce)*, Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008, s. 10.

³⁷ O této situaci se v roce 1955 vyjadřuje například Josef Vydra: „Umělci často dodávají do dílen k provedení jen pouhou skizzu a lehkomyšlně se zbavují svého hlavního tvůrčího úkolu: myslet v materiálu a jeho technice, pořádit svůj návrh v kartonu ve skutečné velikosti a zamezit tak jeho skreslení. O výběru materiálu, nejen barev, ale jeho struktura a textur ani nemluví.“ Viz Josef Vydra, *O gobelinovém umění*, *Tvar V*, 1954, s. 96.

³⁸ Rudovská (pozn. 36), s. 16.

³⁹ Vohánka v roce 1962 opustil pozici v gobelínce ve Valašském Meziříčí, jelikož autorsky tkanou tapiserii vnímal jako jediné východisko tvorby. Viz Adéla Pomothy, *Textilní výtvarník Jindřich Vohánka (*1922) a jeho význam pro formování autorské tapiserie v Čechách mezi léty 1955–1975 (diplomová práce)*, katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2010, s. 60. Josef Müller se k problematice tapiserie jako druhu monumentálního malířství stavěl taktéž odmítavě: „Všechny snahy o převádění malířských předloh do gobelínu jsou podle našeho názoru nesprávné a svádějí gobelinovou tvorbu na scestí estetického úpadku.“ Zároveň poukazuje na pozitivní obrat, kdy řada kartonů již vzniká s vědomím respektování techniky. Viz Josef Müller, *Gobelín, dílo tkalcovské, řemeslné*, *Umění a řemesla I*, 1962, s. 11–16, cit. s. 11–13. Oba výtvarníci byli představiteli aktivní tapiserie, progresivní tendence vycházející z autorské tapiserie a založené na spontánnosti vzniku díla a emancipaci všech jeho výrazových složek. Vohánka byl autorem programu tohoto směru.

⁴⁰ Vohánka (pozn. 12), s. 77.

⁴¹ KK (Kybalovi), *Nové gobelíny, Výtvarná práce IX*, 1961, s. 7.

měla být organická a měla probíhat v co nejužším sepětí, což se dařilo spíše v drobnějších interiérových pracích.⁴²

Jak se ukázalo, částečný podíl na získání dominantní pozice autorské tapiserie měla kromě tohoto faktoru také volnost vyplývající z krátké historie naší tapiserie.⁴³ Sklony k degradaci gobelínové techniky na pouhou variantu reprodukce malířského díla se nejvíce projevovaly v zemích zatížených dlouhou tradicí gobelínových manufaktur, jako tomu bylo v případě Francie.⁴⁴

Základním předpokladem, proč umělec vůbec zasedl ke stavu, byla potřeba autentického vyjádření. Kvalita gobelínového projevu totiž především vychází z bezprostředního vztahu výtvarníka k hmotě a k tvůrčímu procesu, který vznik díla provází. Tento dialog je sám o sobě podnětem výtvarné myšlenky díla, která je dotvořena při práci na stavu. Tkalcovská technika v autorských dílech nepředstavuje pouze možnost transpozice jiného média, ale sama se stává nositelem výpovědi. Pro tvůrčí osobnosti autorské tkaní neznamenal pouze variantu realizace gobelínového díla, ale samostatnou a nezávislou uměleckou formu.

Zatímco počátkem šedesátých let zůstávaly principy autorské tapiserie převážně na úrovni sdílené myšlenkové koncepce,⁴⁵ v průběhu první poloviny šedesátých let se postupně rozvíjely ve smyslu objevování možností a hledání osobitých projevů souvisejících i s mezinárodním děním. Začlenění výrazových tendencí autorské tapiserie v její počáteční etapě do kontextu soudobých výtvarných směrů není jednoznačné, jelikož v této fázi byla nejsilněji ovlivněna nutností vlastní introspekce, citové reakce na svět. Provázel to diskuze o vztahu ke gobelínové tradici, na jedné straně odmítané ve snaze o nalezení nových cest, na straně druhé neopouštějící zcela veškeré její principy s vědomím dosažených hodnot.⁴⁶ Uvažování o tapiserii muselo nutně operovat také s časovým faktorem, jelikož dlouhá doba realizace s sebou přirozeně přinesla požadavek nadčasového obsahu.⁴⁷

Následování vyjadřovacích prostředků materiálu a techniky přirozeně vyústilo v příklon k abstrahujícímu tvarosloví. Nutně se tím však tendence k novým formám neukazovala, jak o tom svědčilo I. bienále tapiserie v Lausanne v roce 1963, kde se vedle sebe představily obě tendence, figurativní i nezobrazivé.⁴⁸

Mezinárodní bienále tapiserie v Lausanne bylo klíčovým místem setkání tvůrčích linií. „*Konfrontace protichůdných názorů, ke které tam došlo, umožnila poprvé široký pohled na bohaté možnosti, jež v sobě skrývá jednoduché křížení nití. Byl to začátek rozbití*

⁴² Kybalová, Současné gobelíny (pozn. 14), s. 6.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Vlčková (pozn. 26), s. 181.

⁴⁵ „*Druhý způsob [autorské tapiserie, pozn. autorky] bojuje o svoji existenci teprve nedlouho, nemohl tedy rozvinout své možnosti maximálně. Situaci našeho gobel. umění nelze přiřadit ani k jednomu z těchto směrů. Tradice sotva půlstoletá nepřinesla vyjma ojedinělé pozoruhodné výtvary souvislejší linie cílevědomého vývoje.*“ Viz Kybalová, Současné gobelíny (pozn. 14), s. 6.

⁴⁶ Rudovská (pozn. 36), s. 49.

⁴⁷ „*Pomalý způsob realizace pochopitelně ovlivňuje její obsah. Nelze navrhnout něco, co není dokonale promyšlené a zatítě. Na co by se nebylo možno týdný a měsíce dívat.*“ Viz Jiří Tichý, Výstava tapiserií v Lausanne, Výtvarná práce XIII, 1965, s. 8.

⁴⁸ Kybalová v této souvislosti mluví o rozdělení exponátů I. bienále tapiserie v Lausanne na abstraktní a zobrazivé jako o nejsnazším, avšak mechanickém dělitku. Viz Ludmila Kybalová, První bienále tapiserií, *Umění a řemesla* II, 1963, s. 52–57, cit. s. 52.

strnulého chápání tkalcovství jako metody rozmnožování malby“⁴⁹ komentovala přínos lausannských bienále polská textilní výtvarnice Magdalena Abakanowicz. Zatímco prvním ročníku výrazně dominovaly klasické dílensky realizované gobelíny, druhý ročník v roce 1965 již zaznamenal prudký nárůst autorských děl.⁵⁰ Experimentátorské pojetí tapiserie bylo od počátku tradice lausannských bienále spojováno s polskou a jugoslávskou scénou a se jmény výše citované Magdaleny Abakanowicz, Jolanty Owidzské, Wojciecha Sadleye, Jagody Buic a dalších, kteří svou tvorbu směřovali k neobvyklé plasticitě docílené akcentací vazeb, kombinací netradičních materiálů a nerespektováním pravouhlého formátu tapiserie.⁵¹ Polské revoluční postupy se však neděly ve vzduchoprázdnu, působila zde programová návaznost na úsilí Bauhausu v kombinaci s vlivy starých tkalcovských technik přírodních národů a národního lidového dědictví.⁵² Inspirační zdroje polské tapiserie byly téměř shodné s naší tapiserií, jak ji zprostředkoval svým studentům Antonín Kybal, který se vlastní tvorbou hlásil taktéž k přínosu Bauhausu, lidových textilních tradic evropských a jihoamerických⁵³ a okruhu skandinávské textilní tvorby.⁵⁴ Také jemu patří iniciátorská pozice, co se týká nejen zrodu autorské tapiserie, ale i teoretického uchopení problematiky v její první fázi.

Progresivní přístup polských umělců našel silnou odezvu v našem prostředí u generace Kybalových žáků. Etapu rehabilitace textilních hodnot tapiserie tak ve druhé polovině desetiletí vystřídal překračování hranic klasické formy a hledání nových cest textilního vyjádření ve spontánnosti tvorby a v autentickém přístupu k materiálu. Nejvýrazněji se dynamické rozvíjení výrazových možností projevilo v dílech Jindřicha Vohánky, Bohdana Mrázka, Jiřího Tichého a Josefa Müllera.⁵⁵

Jestliže na poli teoretickém sehrál v padesátých a na počátku šedesátých let zásadní roli Antonín Kybal, od poloviny šedesátých letech můžeme o stejné zásluze mluvit v souvislosti s Jindřichem Vohánkou. Absolvent Kybalova ateliéru, vedoucí gobelínových dílen ve Valašském Meziříčí a od roku 1962 středoškolský pedagog na Průmyslové škole textilní v Brně, kde působil a úzce spolupracoval se svým mladším kolegou ze studií Bohdanem Mrázkem,⁵⁶ dokázal ve svých textech organicky propojit teoretická východiska s praktickými zkušenostmi textilního výtvarníka. Tvůrčí dialog s Bohdanem Mrázkem a jejich společné směřování k novému zhodnocení možností textilního materiálu vyústily v program *aktivní tapiserie*. Autorem termínu je sám Jindřich Vohánka, ačkoliv v literatuře⁵⁷ se s ním lze setkat nesprávně jako s označením mezinárodního hnutí, jak upozornila Magdalena Rudovská.⁵⁸

⁴⁹ Abakanowicz (pozn. 8), s. 93.

⁵⁰ Na II. bienále tapiserie v Lausanne bylo prezentováno 35 autorských realizací z celkového počtu 86 děl. Jedním z důvodů bylo částečné uvolnění stanov bienále, která nově povolovala vedle klasické rypsové vazby také vyšivané textilie a tkané tapiserie bez specifikace techniky. Viz Rudovská (pozn. 36), s. 52.

⁵¹ Antonín Kybal, Mezinárodní bienále tapiserií, *Umění a řemesla I*, 1966, s. 17–22, cit. s. 17.

⁵² Tichý (pozn. 48), s. 8.

⁵³ Tučná, *Tapiserie – mezinárodní výstava* (pozn. 17), s. LCVII.

⁵⁴ Tučná, *Československá tapiserie 1966–1971* (pozn. 1), nestr.

⁵⁵ Vlčková (pozn. 26), s. 168.

⁵⁶ Pomothy (pozn. 39), s. 59–61.

⁵⁷ O „mezinárodním hnutí Aktivní tapiserie“ nepřesně pojednává například Milena Lamarová. Viz Milena Lamarová, *Užití umění a design šedesátých let*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2007, s. 309–327, cit. s. 317.

⁵⁸ Rudovská (pozn. 36), s. 54.

Spolupráce výtvarníků vyvrcholila v polovině šedesátých let, kdy oba představili práce vytvořené aktivní metodou, především programová díla *Sen pana Blériota* (1965) Jindřicha Vohánky a *Legenda a život* (1966) Bohdana Mrázka, obě nesoucí všechny znaky aktivní tapiserie. Specifické tvůrčí principy formuloval Vohánka ve stati uveřejněné v časopisu *Tvar*⁵⁹ a o rok později v manifestačním katalogu *Aktivní tapiserie* vydaném v návaznosti na společnou výstavu s Mrázkem na zámku v Jindřichově Hradci, která proklamovala nový směr.⁶⁰

Podnět k formování aktivní tapiserie plynul z mezinárodního dění, kterému Vohánka přihlížel na bienále v Lausanne. Za iniciátory hnutí Vohánka považuje polskou školu tapiserie, která byla již od prvního ročníku bienále považována za nejzávažnější konkurenty francouzských děl⁶¹ a získala si mezinárodní pozornost včetně ustanovení tohoto termínu, respektovaného v kontextu evropského umění.⁶² Dovolím si zde znovu rozvést problematiku diferenciacie přístupu tvorby polské a francouzské, jelikož se domnívám, že jejich rozdílná východiska jsou důležitá pro porozumění okolností rozvoje autorské i aktivní tapiserie v našem prostředí s vlastními specifiky. Hluboké rozdíly mezi textilní produkcí těchto zemí přirozeně vyplynuly z dobového zázemí oboru, které bylo diametrálně odlišné.⁶³ Francie s dlouholetou tradicí gobelínových manufaktur se vědomě ubírala klasickým směrem transpozice malířských děl bez vztahu k výrazovým vlastnostem textilu.⁶⁴ Do této kategorie, autorskými tkalci odmítané, patřila například díla Sonii Delaunay, Pabla Picassa, Pierra Soulagese, Jeana Arpa, Victora Vasarelyho, a dalších.⁶⁵ Působila tu i Lurčatova snaha o rehabilitaci technik pozdní gotiky, renesance a baroka.⁶⁶ Přínos Jeana Lurčata evropské gobelínové dílenské produkci však rozhodně nebyl popřen ani Antonínem Kybalem, ani Jindřichem Vohánkou, který mu později přisuzoval podíl na prudkém vývoji oboru v šedesátých letech.⁶⁷

Osobitost děl příznačná pro polskou tapiserii se formovala za zcela jiných podmínek. Na dynamický rozvoj místního textilního umění mělo vliv hned několik faktorů, a to podpora kulturní politiky již od roku 1945, řada kvalitních odborných škol a aktivity kulturních institucí, zejména muzea textilu v Lodži, jehož prostřednictvím poskytlo Ministerstvo kultury výtvarníkům finanční půjčku na materiál a následně zakoupilo realizované tapiserie do sbírek muzeí.⁶⁸ Vládní podpora umožnila polským výtvarníkům prezentovat neaktuálnější tvorbu již na I. lausanském bienále, kde účast byla podmíně-

⁵⁹ Vohánka (pozn. 12), s. 74–83.

⁶⁰ Mrázek – Vohánka (pozn. 16), nestr.

⁶¹ Vohánka (pozn. 12), s. 81.

⁶² Rudovská (pozn. 36), s. 37.

⁶³ Závažnosti historického zázemí oboru si všímá např. Dagmar Tučná. Svobodnou práci s materiálem a technikou vnímá jako „(...) logický následek nového přístupu k práci, který se projevuje obdobným způsobem kdekoliv jinde, kde nestojí v cestě příliš silná tradice klasického gobelínu.“ Viz Tučná, Československá tapiserie v roce 1966 (pozn. 3), s. 41.

⁶⁴ Tichý (pozn. 48), s. 8.

⁶⁵ Textilní díla těchto umělců vystavená na II. bienále v Lausanne kriticky hodnotil například Kybal, který jim vyčítal netextilnost projevu. Viz Kybal (pozn. 52), s. 17–22. Podobné stanovisko zaujímal tvůrčí aktivní tapiserie Jindřich Vohánka a Jiří Tichý.

⁶⁶ Tichý (pozn. 48), s. 8.

⁶⁷ „Velikost jeho [Jeana Lurčata, pozn. autorky] práce spočívá v tom, že vytvořil výtvarný názor beze zbytku spojený s tradicí a praktikami domácích dílen, jeho estetický princip vychází ze základních slohotvorných složek historické tapisérie. Vytvořil vlastní, symbolicko-epický výraz.“ Viz Vohánka (pozn. 12), s. 80–81.

⁶⁸ Rudovská (pozn. 36), s. 37.

na monumentálním formátem.⁶⁹ Ten zároveň znemožnil české straně vystavit aktuální díla, která tento rozměr nespĺňovala a mohla se tak představit pouze starší produkcí.⁷⁰ Na nedostatky v organizační sféře, „*kde by bylo možné mnohé zlepšit a vytvořit příznivější podmínky pro rozvoj tapiserie*“,⁷¹ ve srovnání s polskou situací upozorňovala i historička umění Dagmar Tučná, autorka mnoha statí a publikací o soudobé československé i zahraniční gobelinové produkci, iniciátorka a organizátorka výstav včetně výpravy domácích souborů děl pro mezinárodní bienále v Lausanne a trienále tapiserie v Lodži.⁷²

Přes rozdílné zázemí vykazovala československá autorská tvorba analogii k orientaci polské školy, jak ji proklamovala především silicí výrazová intenzita textilní struktury a nová citlivost k hmotě.⁷³ Přitažlivost polské tvorby pro československé umění se projevila i na půdorysu místních výstav polských souborů děl. Nejvýraznější z nich byla monotematická výstava *Polské tapiserie* uspořádaná na přelomu let 1965 a 1966 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.⁷⁴

Co nejsilněji přitahovalo okruh tvůrců aktivní tapiserie v čele s Vohánkou na radikálním přístupu polských výtvarníků, to byla schopnost tohoto nového výrazu dokonale provázat uměleckou myšlenku s vyjadřovacími prostředky textilu a naplnit tak potřebu naprosté autenticity a svobody tvůrčího vyjádření skutečnosti.⁷⁵ Tato myšlenka provází autora od samého zárodku díla, prostupuje fázemi procesu, od hledání po následné zpracování hmoty. Všechny výtvarné složky díla jsou propojené a rovnocenné, výpověď tvůrce se spíná se všemi prvky struktury díla.⁷⁶ Právě strukturální charakter, jehož je docíleno vrstvením vlny, sisalové příze, plsti a dalších netypických materiálů, rozrýváním povrchu tkaniny nebo kombinací útkového rypsu se smyčkami a útkovými efekty, je základním principem aktivní tapiserie. Narušení zákonitostí tapiserie ve smyslu porušení jejího pravouhého formátu, zpracování netradičních materiálů, obnažení osnovy a její aktivní vazebné integrace do celku prvků a nové citlivosti k barevnosti, které je taktéž v programu věnovaná výrazná pozornost,⁷⁷ je chápáno v analogii s principy soudobých uměleckých tendencí. Spontánnost techniky je paralelní principům gestické malby,⁷⁸ prostorové citění hmoty východiskům malby informelní. Individualistické textilní pro-

⁶⁹ Požadavek monumentálního formátu vyplynul z chápání současné tapiserie jako přenosné nástěnné dekorace, jak ji vnímal např. Le Corbusier. Viz Kybalová, První bienále (pozn. 49), s. 53.

⁷⁰ Ibidem, s. 56.

⁷¹ Dagmar Tučná, Soudobé polské tapiserie v Praze, *Tvar* XVII, 1966, s. 68–73, cit. s. 73.

⁷² Ze soukromého rozhovoru s akad. mal. Renatou Rozsivalovou.

⁷³ Antonín Kybal, Barvy věci, *Tvar* XVI, 1965, s. 129–133, cit. s. 131.

⁷⁴ Tučná, Soudobé polské (pozn. 72), s. 73.

⁷⁵ „*Předvojem tohoto zápasu proti konvenčnímu pojetí tapiserie se dnes stali Poláci.*“ Viz Vohánka (pozn. 12), s. 78. „*Hodně kladného v tom udělali právě polští tkalci tapisérii, laborují soustavně s materiály v přírodním stavu a jejich přínos k obohacení pocitů v této oblasti je vynikající.*“ Viz Mrázek – Vohánka (pozn. 16), nestr.

⁷⁶ Rudovská (pozn. 36), s. 55.

⁷⁷ „*Tapiserie by měla být nositelem jen barev na světle nejstálejších. A těch je celkem poskrovnu. Čím nápadnější barva, nebo čím je složena z většího množství komponentů, tím je obvykle méně stálá. Odtud lze lehe vyteoretizovat program. Těžší je to však s jeho realizací.*“ Viz Mrázek – Vohánka (pozn. 16), nestr.

⁷⁸ „*Okamžitý nápad začíná již při prvním styku s výchozími materiály i s jejich nacházením. Principy gestické malby tak vstupují do oblasti, kde doba realizace trvá přinejmenším měsíce, v nové podobě.*“ Viz Vohánka (pozn. 12), s. 78. „*Přistupují [tvůrci aktivní tapiserie, pozn. autorky] ke stavu jako „action painter“ před své plátno, to jest bez více či méně pevně určené koncepce. Jejich tvary vznikají spontánně při tkaní a z tkaní.*“ Viz Billeter (pozn. 13), s. 89–90.

jevy integrovaly podněty z volného umění nikoliv v rovině formálního přebírání znaků, ale jako důsledek celkové proměny uměleckých přístupů. Autorská tapiserie tak nastoupila analogickou linii k malířství a sochařství, rovnocenná svým výtvarným sdělením a specifická svými možnostmi,⁷⁹ a dosáhla uznání autonomního prostředku vyjádření.

Československá autorská tapiserie šedesátých let, jak se představila v Lausanne a na přehlídkách v letech 1966 a 1971, krystalizovala kolem poloviny desetiletí v řadu tvůrčích pojetí, v nichž lze vysledovat dva základní proudy,⁸⁰ které se však v určitých rovinách navzájem prostupují. Jedním z nich je nanejvýš strukturální a experimentální aktivní tapiserie. Druhou skupinu lze označit za klasickou, a to na základě tvorby rozvíjející tradiční gobelínové hodnoty do moderního výrazu, s čímž souviselo dominantní užití techniky útkového ryosu individuálně obohaceného o vazebné struktury. Výrazové pojetí těchto děl, vyvozené z organizace textilních struktur, směřuje k lyrické abstrakci, k sestavě geometrických prvků nebo k poetickým vizím vycházejícím ze subjektivních imaginativních představ a niterného zhodnocení zážitků a emocí.⁸¹ Díla těchto klasičtějších hodnot a rypsové struktury, jejíž možnosti jsou v symbióze s uměleckou myšlenkou, neztrácejí v konfrontaci s experimentálními tendencemi na své výtvarné síle. Paralelní existence pluralitních pojetí autorské tapiserie svědčí o energickém vývoji oboru v šedesátých letech.

Převaha autorské tapiserie mezi osobnostmi československé scény neznamenal uzavření diskuze o možnosti transformace dílenské tvorby. Otázka manufakturní výroby tapiserií byla nadále jedním z témat statí dvojice Kybalových, Dagmar Tučné nebo Karla Hetteše a její nevyužitý potenciál si uvědomoval i tvůrce experimentálního proudu tapiserie Jiří Tichý, když v recenzi komentující lausannské bienále upozorňuje: „*Možnosti »klasického« gobelínu nejsou ještě vyčerpány.*“⁸² Tapiserie je dílo neoddělitelně svázané s architekturou a s prostorem, který spoluutváří. Tento vztah teoreticky i prakticky rozvíjel Antonín Kybal. Právě poslání tapiserie viděl v její schopnosti „*tvůřit textilní stěnu – tapetu v architektuře*“⁸³ a podle tohoto hlediska rozlišoval dvě kategorie – tapiserii bez vymezeného vztahu k architektuře, která existuje sama o sobě a lze ji libovolně zavěsit a přemístit, a tapiserii jako součást architektury. Symbiotická vazba mezi tapiserií a architektonickou koncepcí je v Kybalově uvažování zdrojem smířlivého postoje k dílenskému způsobu práce, díky němuž je možno zrealizovat tyto velké formáty v přiměřeném čase. Ve svém úvodním příspěvku k neuskutečněnému Mezinárodnímu kolokviu soudobé tapiserie v Praze přichází umělec s myšlenkou kolektivní realizace, která by umožnila výrobu rozměrného díla bez nutnosti zapojení manufaktury problematizované dualitou

⁷⁹ Viz např. holandský textilní výtvarník Herman Scholten ve svém příspěvku pro neuskutečněné Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968: „*Domnívám se, že může tkaná tapiserie zaujímat vedle čistého umění zcela nezávislou pozici. (...) Fakt, že jsme se rozhodli vyjádřit své city tkaním, nám klade jisté hranice, ale zároveň nabízí četné specifické možnosti, kterými nemůže disponovat malíř nebo sochař.*“ Viz Rudovská (pozn. 36), s. 234.

⁸⁰ Dva přístupy reprezentující československou tapiserii na III. bienále tapiserie rozeznává taktéž Karel Hetteš. Viz Karel Hetteš, Lausanne a hledání zítřka, *Výtvarná práce XV*, 1967, s. 12.

⁸¹ Rudovská (pozn. 36), s. 68–70.

⁸² Tichý (pozn. 48), s. 8.

⁸³ Antonín Kybal, Proslov na Mezinárodním kolokviu o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968 (nepublikovaný referát pro neuskutečněné Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968), in: Rudovská (pozn. 36), s. 216–223, cit. s. 221.

autora předlohy a tkalce a z toho vyplývající malířské podřízenosti tapiserie.⁸⁴ Jednoznačný příklon k autorské tapiserii v závěru referátu shrnuje slovy: „*Karton na gobelin je umění. Podle tohoto kartonu řemeslně zhotovený gobelin je užité umění. Autorsky tkaná tapiserie je umění.*“⁸⁵ Zároveň tím odpovídá na otázku kategorizace tapiserie ve struktuře výtvarného umění.

Obhájce klasičtějších hodnot tapiserie Karel Hetteš zastává k naprostému opuštění dílenského provedení skeptičtější stanovisko. Na příkladu spolupráce Marie Teinitzerové s Františkem Kyselou a s Ludovítem Fullou ukazuje, že pokud je součástí vztahu osobnost významu a schopnosti Teinitzerové, cesta dílenské realizace má oprávnění existovat vedle realizace autorské. Vyjadřuje zároveň své přesvědčení o potřebě dobře organizovaných dílen a znalosti řemesla jako nutného technologického základu oboru.⁸⁶ Názor formuloval v recenzi na výstavu v Jízdárně Pražského hradu, kde převažující soubor autorských tapiserií doplnily soudobé realizace dílenské včetně starších Hettešem zmiňovaných děl Marie Teinitzerové. Prezentace tapiserie ve škále svých výrazových a technických možností, v tomto smyslu navíc protikladných, ukazuje stanovisko organizátorů příznávající opodstatněnost dílenské formy.

Kurátorka výstavy Dagmar Tučná v reakci na vystavená díla přisuzuje taktéž dílenské tapiserii rovnocenné místo, pokud je utkána s řemeslným citem a v úzké spolupráci s autorem kartonu. O dva roky později se v příspěvku pro Mezinárodní kolokvium soudobé tapiserie vyjadřuje o této problematice jako o stále aktuální otázce, která měla zaznít jako jedno z diskutovaných témat. Zda je vůbec možné nalézt novou formu spolupráce subjektů malíře a dílny a za jakých podmínek by tento stav mohl být považován za ideální, zůstává podle ní nadále nezodpovězenou záležitostí. Částečné východisko Tučná nachází v tom, že nové cesty spolupráce ukazuje samotným dílnám, a v této souvislosti vzpomíná několika příkladů ze zahraničí. Inovaci ve směru propojení výtvarného záměru s mechanickým provedením shledává v technologii artprotis, ačkoliv si uvědomuje úskalí techniky, pokud se dostane do „*rukou nepovolané osoby*“.⁸⁷

Tapiserie na rozcestí a její konstituce v kontextu výtvarného umění

Nová vlna, jak označil Karel Hetteš produkci tapiserie druhé poloviny šedesátých let ve výše zmíněné výstavní recenzi,⁸⁸ s sebou přinesla nálehavou potřebu nového zhodnocení tohoto média. Tapiserie se v dobovém diskurzu skutečně ocitla na rozcestí umění volného a užitého i vlastního terminologického zázemí, což se nutně promítlo do její teoretické reflexe.

V důsledku rozšíření spektra forem textilních výpovědí se po II. bienále tapiserie v Lausanne v našem prostředí přistoupilo k redefinici pojmu *gobelin*, který nově sloužil pouze pro označení děl vytvořených klasickou rypsovou metodou, a pojmu *tapiserie* roz-

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, s. 222.

⁸⁶ Karel Hetteš, Tapiserie na rozcestí, *Výtvarná práce* XIV, 1966, s. 1–3, cit. s. 1.

⁸⁷ Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava (pozn. 17), s. LCVII.

⁸⁸ Hetteš, Tapiserie na rozcestí (pozn. 87), s. 1–3.

šířeného na všechny nástěnné monumentální textilie bez ohledu na techniku realizace.⁸⁹ Obsah termínu takto rozšířil Antonín Kybal, a to ve chvíli, kdy tapiserie „*přestala být technikou více či méně reprodukcí a stala se technikou vyjadřovací*“.⁹⁰ V souvislosti s radikální proměnou tapiserie ve druhé polovině šedesátých let se též u tapiserie vytrácela funkce, daná historií, a to provázely další teoretické rozvahy o kategorizaci tapiserie ve výtvarném umění a volání po novém terminologickém uchopení.

Stupňující se potřeba mezinárodní diskuze o výtvarné potenci autorské tapiserie, při níž by se zároveň kodifikovaly obecně platné teoretické formulace, iniciovala uspořádání Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, svolaného do Prahy na 21.–25. srpen 1968. Kolokvium, organizované bezmála tři roky, počítalo s účastí přibližně padesáti výtvarníků a teoretiků z jedenácti zemí světa.⁹¹ Úvodem události se měla stát výstava americké textilní výtvarnice Sheily Hicks v Jindřichově Hradci, která představovala výrazně experimentální přístup k textilnímu médiumu příznačný pro americkou scénu.⁹² Vývoj tapiserie ve Spojených státech amerických, ačkoliv sdílel několik momentů a východisek s evropským děním (například návaznost na myšlenky Bauhausu a na techniky lidového umění),⁹³ probíhal za zcela odlišných podmínek. Nezatížen historickou tradicí a inspirován soudobými výtvarnými proudy a dalšími uměleckými i institucionálními vlivy vedl k neortodoxnímu přístupu, k definitivnímu opuštění gobelínové formy a zákonitostí techniky. Díla amerických autorů v sobě zapřela jakékoliv užité nebo dekorativní aspekty tapiserie a nastoupila svobodnou a radikální cestu textilního vyjádření, pro něž je příhodnější pojem *textilní objekt*.

Nový rozměr textilního díla stál mimo tradiční kritéria tapiserie. Recepce evropských kritiků byla proto spíše odmítavá. Tyto faktory nedovolily experimentálním americkým umělcům účast na prvních dvou bienále v Lausanne. Přestože odvážné podněty Sheily Hicks a dalších amerických a kanadských autorů, které svou nekonvenčností ještě přesahovaly polské experimenty, bylo možné spatřit na III. bienále v roce 1967, monografická výstava a následně publikovaný katalog musely jistě v našem prostředí značně zapůsobit a vyvolat další podněty k diskuzi na sympoziu. To se však už neuskutečnilo. V noci na 21. srpna totiž vstoupila na české území vojska varšavského paktu. Zrušení události, svým formátem a potenciálním dosahem přesahující československé hranice, znamenalo promarněnou příležitost naší tapiserie a stalo se také počátkem postupného utlumení uměleckých aktivit v období normalizace.

Plánované kolokvium mělo být nejen konfrontací názorových východisek a individuálních tvůrčích projevů a podnětem k dalším aktivitám. Aspirovalo také na vytvoření pravidelné mezinárodní platformy textilního umění, která by z Československa vytvořila jedno z center současné tapiserie.⁹⁴ Od diskuze se očekávalo objektivní zhodnocení minulých i aktuálních tendencí tapiserie, její pozice v kontextu výtvarného umění, smyslu

⁸⁹ Kybal, Mezinárodní bienále tapiserií (pozn. 52), s. 18.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava (pozn. 17), s. I.CVII.

⁹² Milena Lamarová, Vlákno a prostor, *Výtvarná práce XVI*, 1968, s. 7. – Milena Lamarová, *Mnohostranné pojetí tapiserie Sheily Hicksové, Umění a řemesla V*, 1968, s. 194–198.

⁹³ Sheila Hicks studovala v USA u Josefa Alberse a Anni Albers, u níž se učila tkalcovství. Několik let strávila v jižní Americe a Mexiku, kde se seznámila s technikami starých kultur. Viz Billeter (pozn. 13), s. 90.

⁹⁴ Rudovská (pozn. 36), s. 81.

dílenské realizace v relaci s autorskou tapiserií, vztahu tapiserie k moderní architektuře a také vytvoření jasně terminologie. Poslední zmíněné dokládá i souhrn výrazů se stručným technologickým výkladem, připravený Vohánkou a Mrázkem pro účastníky kolokvia, jenž měl být následně převeden do cizojazyčného slovníku umožňujícího exaktní mezinárodní komunikaci.⁹⁵ Z ambiciózního plánovaného setkání zůstal soubor příspěvků českých a zahraničních autorů a se zpožděním zdárně realizovaná podzimní výstava v Domě kazatelů na pražském Betlémském náměstí. Tam se prezentovalo 25 děl z 11 zemí, mezi nimiž byla nanejvýš progresivní díla Magdaleny Abakanowicz, Jagody Buić, Sheily Hicks, Španělky Aurelie Muñoz vedle českých výtvarníků a výtvarnic Vohánky, Mrázka, Tichého, Hladíka, Jenny Hladíkové, Květy Hamsíkové, Věry Drnkové-Zářecké nebo Alice Kuchařové.⁹⁶

Zlomek referátů kolokvia ve zkrácených verzích publikovala odborná periodika. Přestože se jejich dopad na textilní umění a teorii ani v nejmenším nemohl srovnávat s potenciálním dopadem uskutečněného kolokvia, alespoň částečně ilustruje nejdůležitější teoretické postoje v reflexi současné tapiserie. Velmi záslužné je v tomto případě publikování několika referátů v diplomové práci Magdaleny Rudovské. Autorce je poskytl Bohdan Mrázek.⁹⁷

Úvodem kolokvia se měl stát příspěvek Jiřího Tichého *Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie?*, publikovaný v časopisu *Tvar*. Stat reflektuje nejen autorovo přesvědčení o schopnostech autorské tapiserie reagovat na výtvarné dění a aktuální realitu. V důsledku proměn se „*funkčnost* [tapiserie, pozn. autorky] *ztratila beze stopy a tapiserie se i z tohoto důvodu ocitá v posici volného umění*“,⁹⁸ proto jí nepřisluší zařazení do dekorativního, užitého nebo průmyslového výtvarnictví. Naopak dílenské nebo ty autorské tapiserie, které byly vytvořeny k dekorativnímu účelu, považuje Tichý za projev úpadku oboru, kterému nepřisluší pozice čistě umělecká.⁹⁹ Tkaní do nerovnoměrné osnovy a celkové směřování autorské tapiserie k trojrozměrnému strukturálnímu dílu bez závislosti na stěně pak autor ztotožňuje s principy plastiky. Zamýšlí se dále nad potřebou analýzy současného stavu tapiserie: „*Je nutno nově specifikovat pojem tapiserie, jako se zpřesňují disciplíny ve sportu? (...) Nebo není naopak lepší nemluvit víc o tapiserii a rozpustit tuto tvorbu v obecný proud výtvarného dění?*“¹⁰⁰

Proměnu tapiserie z plošného nástěnného koberce s dekorativní funkcí v prostorové dílo sleduje ve svých příspěvcích i švýcarská teoretička Erika Billeter. Ve stati *Renesance tapiserie ve 20. století*,¹⁰¹ publikované v časopisu *Umění a řemesla*, dokládá autorka na pozadí historie oboru mizející hranice mezi užitým a volným uměním. V tomto směru zmiňuje přínos nového zhodnocení lidového umění a vyzdvihuje v tomto kontextu důležitou roli Antonína Kybala vedle skandinávských zemí a Polska. Na pozadí neaktuál-

⁹⁵ Dagmar Tučná, Příspěvek bez titulu (nepublikovaný referát pro neuskutečněné Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968), in: Rudovská (pozn. 36), s. 207–210, cit. s. 210.

⁹⁶ Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava (pozn. 17), s. LCVII.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Tichý (pozn. 48), s. 258.

⁹⁹ „*Výtvarné dění svými proudy atakuje tvůrce tapiserií, kteří nemohou nedbat toho, co se děje kolem, a jsou tlačeni do prostoru, který tapiserii nepřisluší (užité umění, dekorace, ornamentika) a pokud se tento proud v tapiserii stal hlavním, vždy se jednalo o její úpadek.*“ Viz *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 264–265.

¹⁰¹ Billeter (pozn. 13), s. 86–92.

nějších prací Poláků, Jugoslávky Jagody Buić a amerických výtvarnic popisuje novátorský přístup k tapiserii, který navazuje na myšlenky Bauhausu a na techniky lidového umění, nachází nový způsob práce s možnostmi materiálu a zhodnocuje vlivy soudobých uměleckých proudů, z nichž švýcarská teoretička zmiňuje informel a pop-art. Zmíněná díla popírají vlastnosti pojící se k tapiserii, tedy plošnost a dekorační funkci, proto se podle Billeter pro tyto textilní objekty pojem tapiserie již nehodí.¹⁰²

Ve svém druhém nepublikovaném referátu se autorka zaměřuje na úlohu tapiserie v moderním umění a na její příslušnost k výtvarnému či dekorativnímu umění.¹⁰³ Na třech ročnících bienále v Lausanne sleduje postupný proces osamostatňování textilního díla od stěny a jeho nový způsob integrace s prostorem, který opouští názory De Stijlu i Bauhausu. Ve smyslu respektování závěsného charakteru vnímá jako nejčistší reprezentanty nového textilního umění díla Poláků a Jagody Buić. Oceňuje především jejich schopnost tapiserie transformovat v reliéfní dílo s prostorovými a světelnými kvalitami, srovnatelnými se sochařskými díly, a kreativní práci s textilním materiálem, jenž „*lze bez rozpaků považovat za nový materiál výtvarného umění*“.¹⁰⁴ Textilní umění poslední doby „*s konečnou platností zaujalo své místo ve „velkém umění*“.¹⁰⁵

Jedním z publikovaných referátů zahraničních hostů v periodiku *Umění a řemesla* se stala také úvaha Magdaleny Abakanowicz Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě.¹⁰⁶ Stejně jako Billeter, i Abakanowicz sleduje linii vývoje disciplíny od chápání tapiserie jako metody rozmnožování malby k objektu nezávislému na stěně. Proces vzniku současných tapiserií je tvůrčí činností a výsledná díla nelze proto zařadit do aplikovaného umění.¹⁰⁷

Z odmítnutí tapiserie jako malířského prostředku a z vlastní experimentální tvorby vychází také příspěvek Jindřicha Vohánky s titulem Soudobost tapiserie,¹⁰⁸ publikovaný v časopisu *Umění a řemesla*. V jeho závěru Vohánka ustanovil pět bodů definujících rysy soudobého díla, které v zásadě vycházejí z Vohánkova programu aktivní tapiserie.¹⁰⁹

V kritické reakci na Vohánkovu stať uveřejnil Karel Hetteš článek Svár tapiserie a zdi¹¹⁰ v následujícím čísle stejného periodika. Ačkoliv nebyl určen pro kolokvium, Hettešova polemika ukazuje na latentní názorovou diferenciaci v dobovém diskurzu, která by pravděpodobně vykrytalizovala i v příspěvcích kolokvia. Moment odtržení tapiserie od zdi, „*se kterou byla až dosud nerozlučně spjata*“¹¹¹ Hetteš vnímá jako problém současné tapiserie, nikoliv jen jako pozitivní příznak její aktuálnosti. Zásadní nedostatek spatřuje

¹⁰² Ibidem, s. 86.

¹⁰³ Erika Billeter, Jakou úlohu hraje tapiserie v moderním umění? Patří do oblasti výtvarného umění nebo dekorativního umění? (nepublikovaný referát pro neuskutečněné Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968), in: Rudovská (pozn. 36), s. 224–225.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 225.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Abakanowicz (pozn. 8), s. 93.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Jindřich Vohánka, Soudobost tapiserie, *Umění a řemesla* IV, 1969, s. 158–164, cit. s. 158.

¹⁰⁹ „1. Odmítání popisu, líčení, ilustrace, skládané z obrazů vizuálního světa. 2. Zvýraznění sepětí všech zúčastněných složek a jejich aktivní estetická funkce i logika. 3. »Zrovnoprávnění« všech těchto složek, se zvláštním důrazem na hmoty a jejich umělecké ztvárnění, které se v ryzech případech stávají »ideologickou základnou díla«. 4. Nezávislost všech složek na jakékoliv předloze, nebo přepisu z jiných duchovních kategorií – zvláště však malířství. 5. Proměna autora v anonymní životní sílu tapiserie, jejíž růst a zrod se řídí vlastními »přírodními« zákony.“ Viz Ibidem, s. 164.

¹¹⁰ Hetteš, Svár (pozn. 9), s. 210–216.

¹¹¹ Ibidem, s. 214.

v terminologické nepřesnosti a apeluje na užívání termínů, které mají historicky jasně definovaný význam. Vyjadřuje souhlasné stanovisko s objevováním nových výrazových možností formy a textilní matérie, zároveň však vidí úskalí děl vymezujících se proti zákonitostem tapiserie v jejich (chybějící) integraci se současnou architekturou. U příkladu děl Buič a Abakanowicz předpokládá, že jsou již od počátku svého vzniku určena pouze pro muzea. Přitom myšlenka organického propojení díla s prostorem a architekturou byla nedílnou součástí uvažování tvůrců plastických objektů z textilních vláken, jak je ve stati označuje Hetteš. Přestože autor vítá experimentální přístupy, vyslovuje obavu, aby *„tapiserie, až se úplně od všeho osvobodí, nepřestala být nakonec tapiserií a neproměnila se v plastický objekt jenom vytvářený z nejrůznějších textilních a jiných vláken, v jenom lart pour lart bez potřebné přirozené existenční báze, a tudíž jen s velmi omezenou možností praktického použití.“*¹¹²

Nejhlubším podnětem k podobně diferencovaným úvahám byla nakonec konfrontace tendencí na mezinárodních přehlídkách v Lausanne, kde se vedle sebe prezentovalo celé spektrum přístupů k tapiserii a textilnímu materiálu.

SUMMARY

Tapestry or New Art? The Transformation of the Czechoslovak Tapestry in 1960s

The paper *Tapestry or New Art?* is a part of author's bachelor's thesis. It deals with Czechoslovak textile art of the 1960s and follows the parallels between the tendencies of fine art and textile art and the ever-increasing autonomy of textile expression related to the authors' creative approach and the abandonment of the principles of applied art or decorative art. The work deals with artist-creator tapestry, also referred to as art fabric or new tapestry, as a distinctive artistic expression, which is based on one's feelings, responds to external stimuli, and naturally becomes a part of the structure of fine art. It also deals with the issue of its categorization and terminology, which has proved to be problematic in these circumstances. The reassessment of the current view of the field of tapestry forms an important part of contemporary theoretical discourse. The dynamic development of the Czechoslovak tapestry industry was stimulated by several phenomena and events on the domestic and foreign scene.

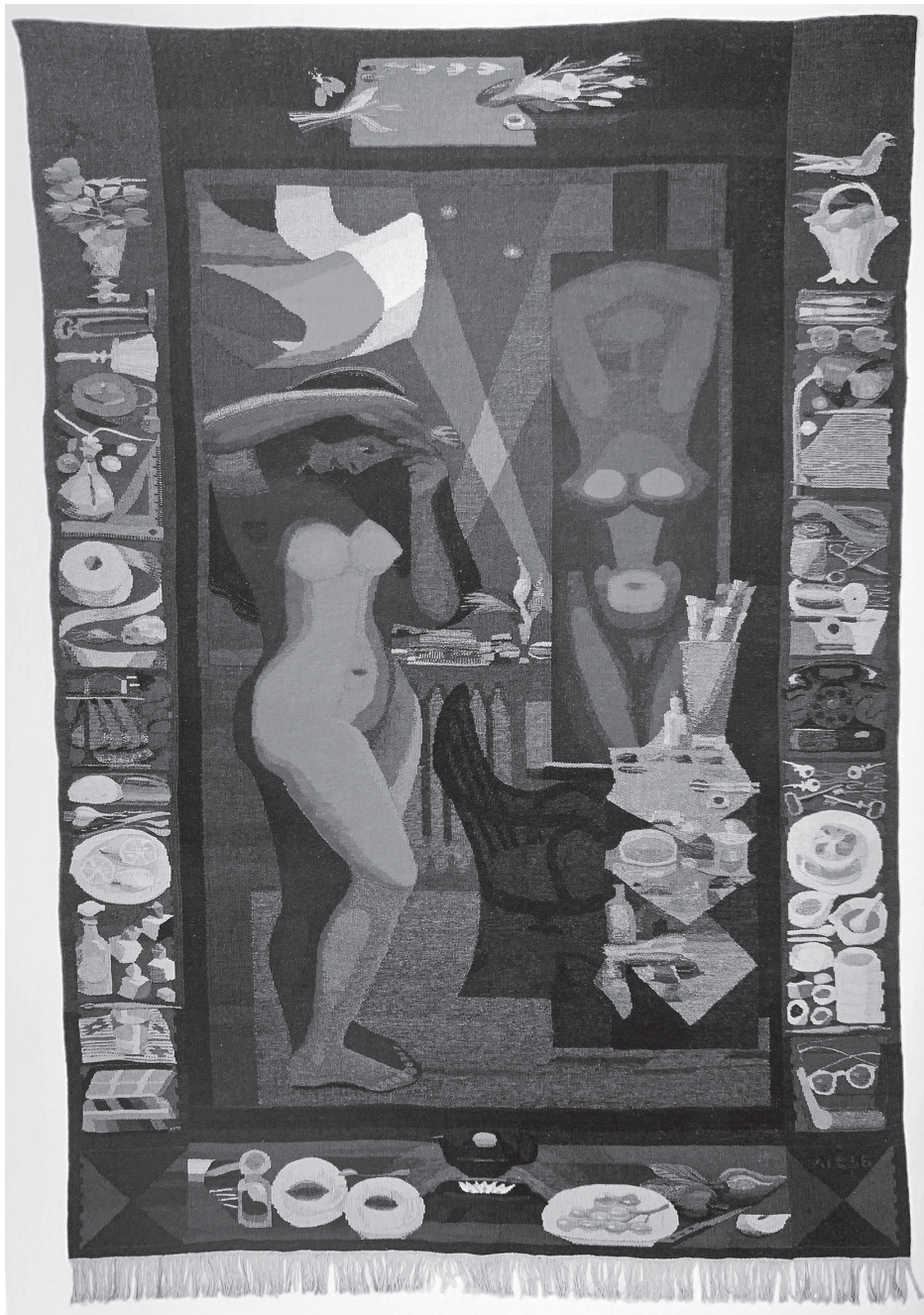
One of the important factors in the development of authorial weaving and experimental forms in our environment is the activity of textile studios at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, the work of Antonín Kybal or forming *„the active tapestry“* program. A similarly important role was played by The International Lausanne Tapestry Biennials, where the polarity of artists-creators and manufactory realizations, based on the duality of design and weaving, was represented by representatives from all over the world. Of the biennials exhibitions, which soon became the focus of new approaches to textile material, Czechoslovak artists were most impressed by their collections of Polish works. One of the aims of the work is to show the affiliation of Czechoslovak

¹¹² Ibidem, s. 216.

textile works of the 1960s to the international current and to draw attention to mutual creative influence.

VÝBĚR Z LITERATURY

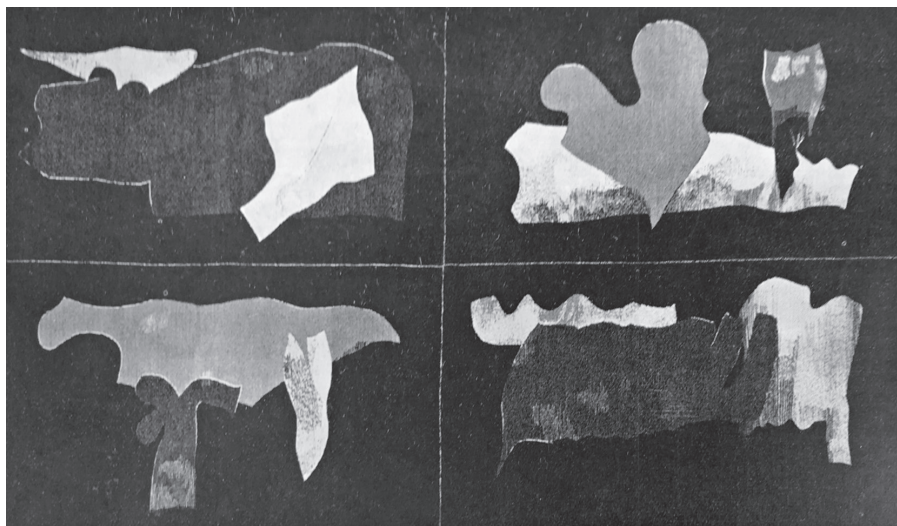
- Josef Vydra, O gobelinovém umění, *Tvar* V, 1954, s. 96
- KK (Kybalovi), Nové gobelíny, *Výtvarná práce* IX, 1961, s. 7
- Ludmila Kybalová, Současné gobelíny v zahraničí a u nás, *Výtvarná práce* IX, 1961, s. 6
- Josef Müller, Gobelin, dílo tkalcovské, řemeslné, *Umění a řemesla* I, 1962, s. 11–16
- Ludmila Kybalová, První bienále tapiserií, *Umění a řemesla* II, 1963, s. 52–57
- Ludmila Kybalová, Československá gobelínová tvorba, Praha 1964
- Antonín Kybal, Barvy věcí, *Tvar* XVI, 1965, s. 129–133
- Jitka Staňková – Marta Podolská-Kochová, Polské užité umění, *Umění a řemesla* II, 1965, s. 70–75
- Jiří Tichý, Výstava tapiserií v Lausanne, *Výtvarná práce* XIII, 1965, s. 8
- Karel Hetteš, Tapiserie na rozcestí, *Výtvarná práce* XIV, 1966, s. 1–3
- Antonín Kybal, Mezinárodní bienále tapiserií, *Umění a řemesla* I, 1966, s. 17–22
- Dagmar Tučná, Soudobé polské tapiserie v Praze, *Tvar* XVII, 1966, s. 68–73
- Jindřich Vohánka, Aktivní tapiserie, *Tvar* XVII, 1966, s. 77–83
- Karel Hetteš, Lausanne a hledání zítřka, *Výtvarná práce* XV, 1967, s. 12
- Milena Lamarová, Lausannská konfrontace tapiserie, *Umění a řemesla* V, 1967, s. 181–187
- Bohdan Mrázek – Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie*, Jindřichův Hradec 1967
- Dagmar Tučná, Československá tapiserie v roce 1966, *Tvar* XVII, 1967, s. 38–43
- Věra Vokáčová, Přehledka československé tapiserie, *Umění a řemesla* I, 1967, s. 22–28
- Milena Lamarová, Mnohostranné pojetí tapiserie Sheily Hicksové, *Umění a řemesla* V, 1968, s. 194–198
- Milena Lamarová, Vlákno a prostor, *Výtvarná práce* XVI, 1968, s. 7
- Dagmar Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava v Praze, *Umění a řemesla* VI, 1968, s. LCVII
- Erika Billeter, Renaissance tapiserie ve 20. století, *Umění a řemesla* II, 1969, s. 86–92
- Magdalena Abakanowicz, Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě, *Umění a řemesla* II, 1969, s. 93
- Karel Hetteš, Svár tapiserie a zdi, *Umění a řemesla* V, 1969, s. 210–216
- Dagmar Tučná, Tapiserie a textilní skulptury, *Umění a řemesla* VI, 1969, s. 262–268
- Jindřich Vohánka, Soudobost tapiserie, *Umění a řemesla* IV, 1969, s. 158–164
- Dagmar Tučná, Československá tapiserie 1966–1971, Praha 1971
- Viera Luxová – Dagmar Tučná, Československá *tapiserie*, Bratislava 1978
- Miroslav Lamač, *Alois Fišárek*, Praha 1987
- Milena Lamarová, Lausanne, konec avantgard?, *Umění a řemesla* I, 1990, s. 18–21
- Daniela Kramerová – Vanda Skálová (eds), *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Praha 2008
- Magdalena Rudovská, Česká autorsky tkaná tapiserie 60. let 20. století, nepublikovaná diplomová práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2008
- Adéla Pomothy, Textilní výtvarník Jindřich Vohánka (*1922) a jeho význam pro formování autorské tapiserie v Čechách mezi léty 1955–1975, nepublikovaná diplomová práce Katedry dějin umění FF UP, Olomouc 2010
- Tatána Šteiglová, Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století, Olomouc 2015
- Lucie Vlčková (ed.), *Antonín Kybal*, Praha 2016



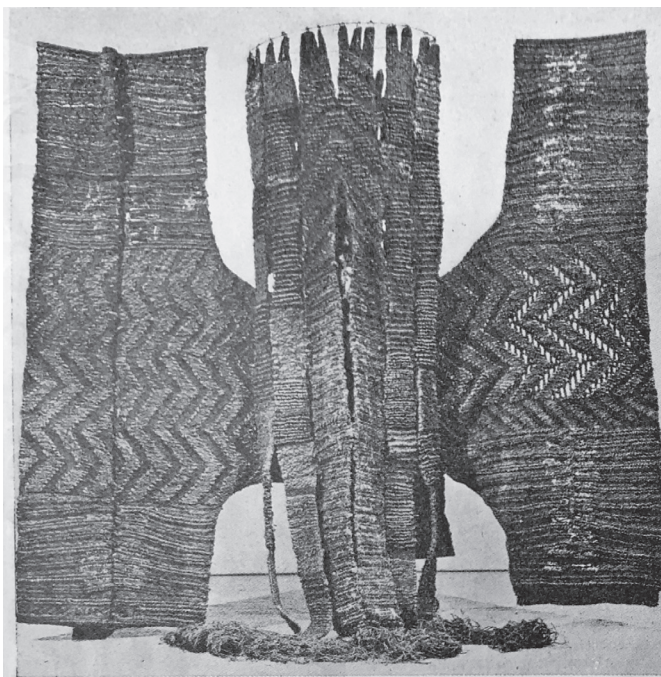
Obrázek 1. Antonín Kybal, Černá hodinka v ateliéru, 1955, vlna, tkaná tapiserie, realizace Ludmila Kybalová, 304 × 210 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy Lucie Vlčková (ed.), *Antonín Kybal*, Praha 2016, s. 176, obr. 290



Obrázek 2. Jan Hladík, *Blíženci*, 1966–1967, vlna, tkaná tapiserie, autorská realizace, 260 × 300 cm. Reprodukce z časopisu *Umění a řemesla V*, 1967, s. 181–187, s. 185, obr. 308



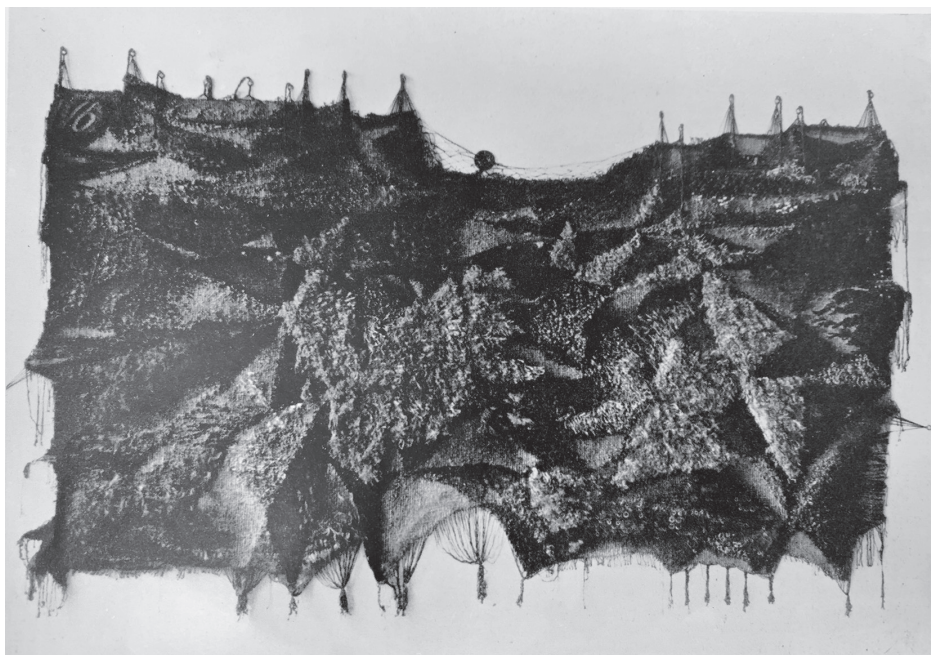
Obrázek 3. Jenny Hladíková, *Čtyři příběhy*, 1966–1967, vlna, tkaná tapiserie, autorská realizace, 185 × 300 cm, Československé aerolinie Helsinky. Reprodukce z časopisu *Umění a řemesla V*, 1967, s. 184, obr. 307



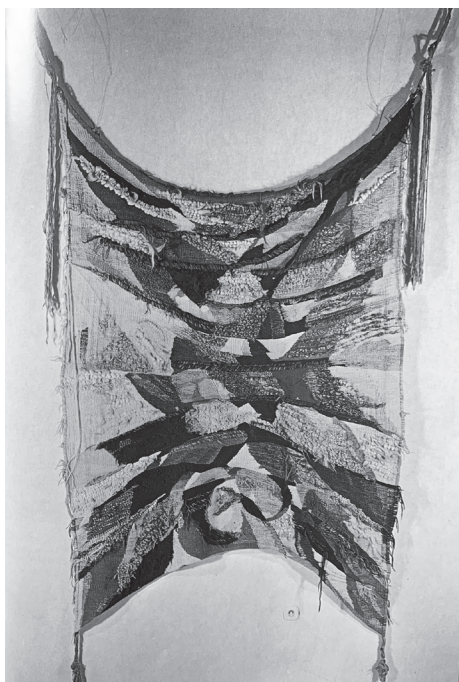
Obrázek 4. Jagoda Buić, *Raněná holubice*, 1969, sisal, dracoun, autorská realizace, 300 × 300 cm. Reprodukce z časopisu *Umění a řemesla* VI, 1969, s. 262, obr. 448



Obrázek 5. Magdalena Abakanowicz, *Černý oděv*, 1968, autorská realizace. Reprodukce z časopisu *Umění a řemesla* II, 1969, s. 91, obr. 155



Obrázek 6. Jindřich Vohánka, *Sen pana Blériota*, 1965–1966, sisal, vlna, plst, kov, tkaná tapiserie, autorská realizace, 240 × 406 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z: časopisu *Tvar* XVII, 1967, s. 41, obr. 129



Obrázek 7. Jiří Tichý, *Marsyas*, 1967, vlna, tkaná tapiserie, autorská realizace, 305 × 180 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy Viera Luxová – Dagmar Tučná, *Československá tapiséria*, Bratislava 1978, obr. 41



Obrázek 8. Bohdan Mrázek, *Legenda o životě*, 1966, sisal, tkaná tapiserie, autorská realizace, 500 × 300 cm. Reprodukce z časopisu *Tvar* XVII, 1967, s. 39, obr. 125

GENDEROVÉ KONTEXTY TVORBY BĚLY KOLÁŘOVÉ¹

ELIŠKA ŠPÁLOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha; Spalova.eliska@gmail.com

ABSTRACT

Gender Contexts in the Běla Kolářová's Work

This thesis studies the work of artist Běla Kolářová in the context of gender. This aspect of her work has not been fully analysed yet. Although often being associated with the so-called 'female essence', Kolářová's work is very diverse in terms of style and content. While she works predominantly with everyday objects which have traditionally been connected to women's activities such as sewing, cooking or applying make-up, she also uses tools as well as gender neutral objects in her material assemblages. This thesis deals with the diverse nature of Kolářová's work and argues against the one-dimensional view that her work only addresses an antiquated image of feminine character.

Keywords: Běla Kolářová – gender – fine art – feminism – female art

Úvod

Umělecká tvorba Běly Kolářové je často spojovaná s takzvaně „ženským charakterem“, „ženským světem“, okrajově také s genderovou problematikou či feministickým uměním. Řada těchto zmínek a souvislostí se pojí se stereotypním uvažováním a obsahuje řadu klišé i výrazných zjednodušení. V důsledku toho dochází k tomu, že se genderová problematika v české uměleckohistorické literatuře výrazně zkrlesuje a dezinterpretuje. Do určité míry zde nadále přetrvává nedůvěra vůči genderovým teoriím a jejich relevanci pro studium dějin umění. I z tohoto důvodu dochází i nadále k opomíjení těchto témat. Doposud se této problematice v kontextu tvorby Běly Kolářové věnovala pouze Martina Pachmanová.² I přes zvýšený zájem o genderová témata v posledních letech se od konce devadesátých let tímto aspektem tvorby Kolářové nikdo podrobněji nezabýval.

Jedním ze záměrů práce je na příkladu Běly Kolářové zviditelnit genderová témata, kterým byla doposud v českém uměleckohistorickém prostředí věnována minimální pozornost. To ovšem neznamená, že by česká uměleckohistorická literatura s genderem nijak nepracovala. Často se setkáváme s termíny, jako je „ženskost“, „feminita“, „ženský svět“ nebo „ženské umění“. Tyto termíny se nicméně většinou používají nekriticky bez ohledu na genderové teorie. V této práci se na vybraných příkladech pokusím ukázat, na-

¹ Příspěvek je zkrácenou verzí stejnojmenné bakalářské práce Elišky Špálové vedené profesorkou Marií Klimešovou.

² Martina Pachmanová, *Tři přání Běly Kolářové*, in: Vít Havránek (ed.), *Akce Slovo Pohyb Prostor: Experimenty v umění 60. let / Action Word Movement Space: Experiments in the 1960s Art*, katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, 1999

kolik je genderová problematika přítomná v uměleckohistorické literatuře a jaký přínos mají genderové teorie pro obor dějin umění.

Gender – stručný úvod do problematiky genderových a feministických teorií a vymezení pojmu

Pro dějiny umění a vizuální kulturu je gender důležitým předmětem zkoumání fenoménu autorství i způsobu prezentace. Kdo umění vytváří a pro koho je vytvářeno? Jakou roli hraje gender v interpretaci díla? Je pro interpretační rámec (spolu)určující, zda je autor muž, nebo žena? Jakým způsobem ovlivňuje nazírání díla naše vlastní genderová identita? Jak se gender promítá do vztahu subjektu a objektu?³ V průběhu utváření myšlenkového rámce této práce jsem si pokládala tyto a mnoho dalších otázek. Obecné uvažování mě více než k samotným odpovědím přivádělo k dalším otázkám. Začalo mě zajímat, proč jsem se v průběhu studia dějin umění obecně setkávala s výrazným nepoměrem mužů-umělců a žen-umělkyně. Dostala jsem se tak ke stejné otázce, kterou Linda Nochlin otevřela prostor pro jiné nazírání dějin umění, a to z perspektivy feminismu.⁴ Proč byly ženy v umění marginalizovány a co jim znemožňovalo proniknout do kanonizovaných „velkých“ dějin? Tuto otázku považuji za relevantní i dnes, s odstupem téměř padesáti let od vydání průkopnické eseje *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně* od Lindy Nochlin.⁵ Za důležitou ji považuji při uvažování nad důsledky absence (nejen velkých) umělkyně v dějinách umění a nad dnes stále přetrvávajícím odlišným chápáním tvorby a postavení žen-umělkyně v uměleckohistorickém prostředí.⁶ To se projevuje také v recepci umělecké tvorby, která je dodnes zatížená mnohými genderovými stereotypy, kdy tvorba umělkyně zůstává do značné míry i nadále uměním s přívlastkem „ženské“. Jak píše historička a teoretička umění Martina Pachmanová, která se systematicky zabývá genderovými otázkami v moderním umění, „(...) zatímco umění mužů zastupovalo umění jako takové, kategorie ‚ženské umění‘ zdůrazňovala existenci zvláštního estetického,

³ K formulování těchto otázek mě významně inspirovala kniha *Gender and Art*, kde je obsáhnuta širší genderových témat, které souvisí nejen s dějinami umění, ale také s vizuální kulturou jako takovou. Perry, Gill, Introduction: Gender and art history. In: Gill Perry (ed.), *Gender and Art*, London 1999, s. 8–20.

⁴ V eseji *Why There Have Been No Great Female Artists* (Proč neexistovaly žádné velké umělkyně) z roku 1971 se Linda Nochlin zabývala konkrétními příčinami absence žen v dějinách umění a pojmenovala řadu problémů, které ženám znemožňovaly se v uměleckém provozu prosadit. Rozkryla širší kontext nerovného uspořádání ve společnosti a poukázala na omezené možnosti uplatnění žen. Umělecké vzdělání například bylo dlouhou dobu vyhrazeno pouze mužům a ženám bylo zcela odepřeno. I po zpřístupnění uměleckého vzdělání všem bez ohledu na pohlaví zůstávala ženám odepřena účast na některých lekcích – například malba aktů. Srov. Linda Nochlin, *Why have there been no Great Women Artists* [1971], in: Nochlin, *Women, Art, and Power: And Other Essays*, Boulder Colorado 1988.

⁵ Český překlad anglického originálu přejímám z antologie Martiny Pachmanové – Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002.

⁶ Specifické postavení žen v uměleckém prostředí je možné vysledovat i dnes. Zmiňuji alespoň výběrově současné feministické tendence, které můžeme sledovat v aktivitách hnutí Třetí Vlna, nebo vydání Kodexu feministické umělecké instituce.

žánrového, obsahového a výrazového charakteru umění tvořeného ženami“.⁷ Feministická kritika, která na tento nepoměr poukázala, zpochybnila mýtus genderově neutrálních dějin umění.⁸ Mimoto feminismus namířil kritiku také na apolitické chápání dějin umění a s tím spojenou představu umění jako něčeho ryze transcendentálního, oprostěného od sociálního a politického kontextu.

Pro období druhé poloviny dvacátého století, které je pro sledování kontextu tvorby Běly Kolářové zásadní, je důležitá také jiná otázka, a to proč v československém prostředí neexistoval prakticky žádný feministický diskurz a proč se i po listopadové revoluci řada umělkyně negativně vymezila vůči západnímu feminizmu.⁹ Nezáměr a předpojatost vůči feministickému smýšlení přetrvává v jisté míře v české společnosti i dnes. Tato předpojatost se částečně zakládá na chápání feminizmu jako monolitického proudu. Takové pojetí však nejen ignoruje různorodost ve feministickém smýšlení, ale také dezinterpretuje komplexnost problematiky a redukuje ji na úzkou názorovou výseč. Feminismus se často mylně chápe jako jakýsi „výmysl západních žen“, které nevědí, co se svým časem a penězi, přičemž se omezuje výhradně a pouze na ženy – zejména pak ty ženy, které jsou plně nenávisti vůči mužům.¹⁰ V českém prostředí je tento odmítavý postoj k feminizmu způsoben také spojováním feminizmu s marxismem, vůči kterému zde v souvislosti s komunistickým režimem a historií před rokem 1989 panuje dlouhodobý odpor.¹¹ Jak poukázala Pachmanová, nepřítelem žen v této době nebyl patriarchy, ale totalitární režim, proti kterému se vymezovaly jak ženy, tak muži.¹²

Současné feministické teorie jsou, stejně jako genderová teorie umění, stále v procesu pokládání otázek a postupného redefinování dominujícího příběhu dějin umění. Terminologický rámec, o který se v této práci opírám, je tedy kontinuálním hledáním, utvářením a redefinováním více než souborem pevně stanovených premis. Protože se genderová studia zabývají v širokém slova smyslu člověkem a jeho rolí ve společnosti, jsou neustále v procesu formulování společně s tím, jak se formuje sama společnost.

Pokud bychom se zabývali původem a hranicemi genderové terminologie, zjistili bychom, že termín gender původně v anglickém slovníku označoval gramatickou kategorii. V kulturně-společenském kontextu, do něhož byl termín zasazen v sedmdesátých letech dvacátého století, gender zkoumá napětí mezi kulturní a sociální konstrukcí maskulinity a feminity.¹³ Člověk a společenské struktury, které se zkoumají genderovou perspektivou, jsou nahlíženy v širokém kontextu s využitím poznatků, které vycházejí mimo jiné ze sociologie, psychologie, politologie, antropologie a historie. Samotná definice pojmu patří k tématům, jimiž se genderová teorie komplexně zabývá. Definice se zakládá na

⁷ Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády – genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, Praha 2013, s. 114.

⁸ Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetics*, London 1985, s. 22.

⁹ Negativní postoj umělkyně vůči feminizmu vyplývá z anket, kterou připravila Věra Jirousová pro periodikum *Výtvarné umění*. Viz Jirousová, *Žádné ženské umění neexistuje*, *Výtvarné umění* 1993, č. 1.

¹⁰ Alena Heitlinger, *Framing Feminism in Post-Communist Czech Republic*. *Communist and Post-Communist Studies* XXIX, 1996, č. 1, s. 78.

¹¹ *Ibidem*, s. 81.

¹² Martina Pachmanová, *In? Out? In Between? Some notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory in: Bojana Pejić, (ed.), Gender Check: A Reader*, 2010, s. 39.

¹³ Martina Pachmanová: *Slovník pojmů*, in: Pachmanová (ed.): *Neviditelná žena* (pozn. 5), s. 407.

chápaní vztahu mezi biologickým pohlavím (anglicky *sex*) a společensky konstruovanou rolí subjektu. Zatímco kategorie pohlaví vychází z biologické podstaty, gender je založen na předpokladu, že subjektivitu jedince významně spoluvytváří sociální prostředí.¹⁴ Gender tedy můžeme chápat jako kategorii společensky konstruovanou, která vždy závisí na daném kulturním kontextu. Důležitým podkladem ke studiu je nejenom společenská role jedince ve vztahu k maskulinitě a feminitě, ale také identifikace jedince s vlastní pohlavní identitou.¹⁵ Genderová identita je tedy konstruována nejen společností zevně, ale také vnitřně prostřednictvím vlastní identifikace. Podle americké filosofky a teoretičky genderu Judith Butler je gender kategorií performativní – to znamená, že osobní identita se neustále utváří a „performuje“ chováním a prezentováním jednotlivců a jednotlivkyň.¹⁶ Podle Butler můžeme pohlaví poznat jedinečně skrze gender, přičemž obě kategorie spolu do značné míry splývají.¹⁷ To problematizuje vztah mezi pohlavím a genderem. V tomto kontextu lze za konstruovaný považovat nejen gender, ale i pohlaví. Butler se tím radikálně vymezuje vůči definování pohlaví coby pevně dané a neměnné kategorie.

Teorie genderu se úzce propojuje s feministickým myšlením, které se na „Západě“ ve druhé polovině dvacátého století odvíjelo od myšlenkových a teoretických zdrojů post-structuralismu, dekonstruktivismu, psychoanalýzy a marxismu.¹⁸ Z pohledu feministických teorií se gender chápe jako fundamentální kategorie nejen pro sociální, ale i kulturní uspořádání.¹⁹ Problematika konstrukce genderové diferenciaci subjektu, která se stala zásadní pro feministické myšlení druhé poloviny dvacátého století, je do velké míry spjatá s teoretickými koncepcemi, jež se pokoušely o destabilizaci pojmu subjektu jakožto homogenní a pevně dané kategorie.²⁰ Mezi tyto koncepce patří mimo jiné Derridova dekonstrukce a lacanovská psychoanalýza.²¹ Významný podíl při formulování kategorie genderu mělo v sedmdesátých letech zejména Lacanovo provokativní tvrzení, že „žena neexistuje“.²² Otázka, do jaké míry je naše identita pevně daná a do jaké míry je naopak společensky a sociálně konstruovaná, se ale probírala již koncem čtyřicátých let francouzskou filosofkou Simone de Beauvoir. Ta v knize *Druhé pohlaví* píše, že „ženou [se]

¹⁴ Josef Fulka, Od interpretace k performativu (Feminismus a konstrukce rodové identity), *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity. Sociální studia* 7, 2002, s. 29–30.

¹⁵ Z pohledu queer studies, které vycházejí z teorie genderu, je vztah pohlaví k biologické determinaci dané narozením jedince velmi problematický. K problematice vztahu pohlaví a genderu komplexněji např. Judith Butler, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of „sex“*, Routledge 1993, a Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Cornell University Press 1985.

¹⁶ Sara Salih, Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault (1987), in: Salih (ed.), *Judith Butler Reader*, Wiley-Blackwell 2003, s. 21

¹⁷ Judith Butler touto myšlenkou významně ovlivnila genderová a queer studia.

¹⁸ Jiřina Šmejkalová, Feminismus – fenomén feminismu ze všech stran. *Revue Labyrinth* 1997, č. 1–2, s. 87.

¹⁹ Peggy Phelan, Survey, in: Helena Reckitt (ed.): *Art and feminism*, London 2001, s. 18.

²⁰ Fulka, Od interpretace k performativu (pozn. 14), s. 29–30.

²¹ Obě tyto koncepce jsou velmi složité a není v možnostech této práce se jimi zabývat podrobněji.

²² Lacan tímto tvrzením v podstatě říká, že žena nemá své místo v symbolickém řádu a na rozdíl od mužské struktury implikuje vztah k něčemu, co je pro symbolický řád radikálně Jiné. Významně tak reinterpretuje freudovskou psychoanalýzu, která ženu chápe ze své podstaty jako neúplnou, postráda-jící falus. Toto vysvětlení je značně zjednodušené, pro komplexnější pochopení např. Irigaray, *This Sex Which is Not One* (pozn. 15), a Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press 1994.

člověk nerodí, ale stává“.²³ I v tomto případě se setkáváme s chápáním genderové identity jako něčeho, co se utváří a definuje v čase. Ze zmíněných jmen a titulů by se mohlo zdát, že se genderová studia věnují jen problematice žen a jejich postavení ve společnosti. To je nicméně způsobeno zájmem genderových studií o zkoumání otázek rovných příležitostí a uspořádání ve společnosti, kde se ženy v důsledku převládajícího patriarchálního systému opakovaně marginalizují.²⁴ To se poté velmi úzce pojí také s (ne)možnostmi uplatnění žen (nejen) v uměleckém prostředí.

Z popsaného definičního rámce vyplývá, nakolik komplexní genderová problematika je. Ačkoliv není v možnostech této práce důsledné zmapování vývoje genderových a feministických studií a jejich reflexe v českém prostředí, považuji za důležité toto téma alespoň rámcově nastínit, byť značně schematicky a zjednodušeně. Odlišný vývoj druhé poloviny století v československém prostředí, absence feministického teoretického diskurzu před rokem 1989 a následná rezistence vůči tomuto teoretickému diskurzu způsobují terminologický problém – jak přeložit termín gender do češtiny, aniž by hrozilo jeho obsahové vyprázdnění. V důsledku dlouhodobé rezistence českého prostředí vůči genderovému a feministickému diskurzu odolával i český jazyk. Dodnes tak pro řadu anglických termínů v češtině ekvivalent vůbec neexistuje nebo v českém překladu postrádají slova konkrétní obsah.²⁵ Ačkoliv se v českém jazyce někdy uvádí jako ekvivalent slova gender slovo „rod“, kvůli rozdílnému významovému rámci, stejně jako absenci českého teoretického kontextu, který by s tímto pojmem pracoval, se užívá jen zřídka. Ve své práci proto používám anglický termín, který odkazuje ke konkrétní problematice feministického a genderového diskurzu.

Jsem si vědoma, že vůči užívání anglického termínu a západní terminologii existuje v našem prostředí určitá předpojatost, která vychází z přesvědčení, že genderová studia (stejně jako feminismus) jsou cizorodým importem ze „Západu“ (viz výše). Jak uvádí historička umění Zuzana Štefková, podstatnou roli „v tomto případě sehrávají především předsudky a zavádějící představy o feminismu spojené s nedostatkem informací o vývoji genderového a feministického diskurzu na Západě. Odmítnutí feminismu lze částečně vysvětlit jako dědictví politických a socioekonomických podmínek reálného socialismu, konkrétně ideje univerzálního humanismu založené na pocitu sounáležitosti mužů a žen, stmelených odporem proti nedemokratickému režimu, a spojování feminismu s marxismem a třídním bojem“.²⁶ Je patrné, že se situace v československém prostředí liší od západního kontextu, a proto je potřeba přistupovat k ní individuálně. Tento individuální přístup by si měl uvědomovat specifichosti, ale zároveň by neměl opomíjet širší celoevropský rámec. V českém prostředí doposud existuje velké území neprobádaných témat spojených s genderovou tematikou a feminismem. V současnosti vznikají nové práce, které se

²³ Kniha *Druhé pohlaví* byla zásadní literaturou pro druhou vlnu feminismu. Částečný překlad z francouzštiny do češtiny vyšel v roce 1966 a vyvolal v československém prostředí diskuzi na téma ženské emancipace. Šlo o první a zároveň i poslední text reflektující západní feministické myšlení, který v období státního socialismu v Československu vyšel.

²⁴ To se ovšem netýká pouze žen, ale také dalších marginalizovaných skupin. S tím souvisí také postkoloniální diskurz. K tématu např. Ondřej Lánský, *Postkolonialismus a dekolonizace: základní vymezení a inspirace pro sociální vědy*, *Sociální studia* 2014, č. 2, s. 40–60.

²⁵ Martina Pachmanová, *Předmluva*, in: Pachmanová (ed.): *Neviditelná žena* (pozn. 5), s. 23.

²⁶ Zuzana Štefková, *Genderové aspekty tělesnosti v současnosti v umění*, nepublikovaná dizertační práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2010, s. 15.

problematikou zabývají – v posledních letech rapidně vzrostl zájem o specifickou situaci zemí bývalého východního bloku. Vznikají nové studie, které tento prostor mapují a věnují se podobám latentního feminizmu.²⁷

Psaný a nepsaný životopis autorky

Životopis Běly Kolářové dokresluje pozadí, na kterém její tvorba vznikala, stejně jako poukazuje na genderově podmíněné problematické aspekty, které jsou obsahem této práce – postavení a role umělkyně v osobní, společenské a umělecké sféře. Život Kolářové bývá mnohdy podrobněji mapován až od seznámení a sňatku s básníkem a umělcem Jiřím Kolářem. Do té doby se setkáme s úsporným souhrnem několika událostí ze života autorky. Slepá místa autorčina životopisu podněcují k úvahám. Pokud bychom se rozhodli zabývat pouze slepými místy životopisu, a přecházeli bychom naopak informace známé a často opakované, to, co by se vyjevilo, by byl jakýsi další život umělkyně – život, který zůstává přehlížen. V takovém životopise bychom se mohli dočíst o Běle Helclové, která odjakživa ráda malovala, experimentovala s fotografií a zajímala se o výtvarné umění a literaturu. O emancipované ženě a umělkyni, která šokovala svojí první samostatnou výstavou v roce 1966 i tu nejprogresivnější uměleckou scénou. Dočetli bychom se zde i o tom, jaké bylo umělecké soužití s výraznou a dominantní osobností Jiřího Koláře,²⁸ v čem Kolářová inspirovala svého manžela, a ne jen pouze naopak. Zda a jak souvisí autorčina emancipace, kdy se její tvorba dostávala do povědomí i širšího zájmu, s rozvodem manželů v těsné návaznosti. I přestože umělecká synergie byla pro tvorbu Kolářové důležitá, své nejproduktivnější období zažila v době, kdy žili s Kolářem v odloučení. Stejně tak se veřejného uznání a nadnárodního zájmu dočkala až po Kolářově smrti. Toto je jen pár útržků z nepříliš známého životopisu Běly Kolářové, přičemž mnohé si můžeme dnes již jen domýšlet. Kolářová se totiž ke svému životu i tvorbě vyjadřovala veřejně jen zřídka.²⁹ Na rozdíl od Koláře se nedochovala ani žádná její korespondence z dob, kdy manželé žili v odloučení a takřka denně si dopisovali. Do společných debat vstupovala Kolářová také velmi málo. Jak v minulosti, tak i dnes zůstává Kolářová záhadnou – zůstává tou, která mlčí.

Z životopisu Běly Kolářové vyplývá, že soužití s Jiřím Kolářem bylo obohacující, ale zároveň náročné. Soužití tohoto manželského páru bylo intelektuální symbiózou. Kolář jí sice na jednu stranu do značné míry zprostředkoval vstup do uměleckého prostředí, zároveň jí ale na stranu druhou jeho dominantní osobnost znemožňovala, aby se v něm mohla naplno uplatnit. Sama autorka vzpomíná, že pro ni Kolář v počátcích plnil důležitou roli mentora. Postupem času se ale umělkyně stává ve své tvorbě čím dál víc sebejistá.

²⁷ Z nových prací na toto téma např. Susanne Altmann – Agata Jakubowska – Katalin Krasznahorkai – Emese Kürti – Katarina Lozo – Ramona Novicov (eds), *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*, Köln 2019.

²⁸ Kolář byl údajně svými přáteli přezdíván „klovající orel“, patrně pro svou schopnost nebrat si zbytečné servítky. Srov. Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*, katalog výstavy v Egon Schiele Centrum, Český Krumlov 2004, s. 12.

²⁹ Dochoval se jen jeden velmi často citovaný autorský text *Jedna z cest*, který Kolářová napsala v roce 1968 na výzvu historičky umění Anny Fárové. Ta v té době připravovala publikaci *Současná fotografie v Československu*.

Nejen její fotografické experimenty ukazují velký autorský vklad a originální přístup. Je otázkou, nakolik se její umělecká emancipace snášela s Kolářovou dominancí a zda lze rozvod manželů v roce 1968 považovat za možný důsledek kolize dvou silných tvůrčích individualit, případně zda lze tvůrčí odmlku autorky poté, co se k sobě partneri vrací, chápat jako jistou rezignaci na úkor autorčiny tvorby. To částečně dokresluje i fakt, že Kolářová tvoří svůj nejrozsáhlejší cyklus až v době, kdy žijí manželé v nuceném odloučení. Plné zhodnocení tvorby Běly Kolářové přichází teprve po Kolářově smrti. Tyto okolnosti dokreslují alternativní životopis Běly Kolářové, ve kterém můžeme společné umělecké soužití manželů chápat jako ambivalentní tvůrčí synergi.

Tři typologie a nejedna z interpretačních cest

V průběhu studia a mapování textů jsem se opakovaně setkávala s tématy, která odpovídala různému genderově podmíněnému čtení tvorby Běly Kolářové. Tři typologie, které dále rozvádím, vycházejí z nejčastějších způsobů interpretace autorčiny tvorby. Všechny tři linie se vzájemně prolínají a spojuje je genderová problematika. Nazývám je (1) „ženské umění“ Běly Kolářové, (2) paní Běla a pan Jiří, (3) Kolářová – feministka. První z linií zkoumá spojování autorčiny tvorby s „ženským charakterem“, nevyhýbá se ani otázkám, co „ženský svět“ vytváří a jak je skrze něj konstruovaná ženská identita. Druhá linie se zabývá reflexí uměleckého ovlivňování manželů Kolářových a způsobu, jakým se tvorba Kolářové definuje a legitimizuje prostřednictvím jejího muže. Třetí z linií otevírá pozici tvorby Běly Kolářové ve feministickém diskurzu a přehlíží současné tendence v recepci její tvorby. Názvem této kapitoly odkazují jak k úvaze Běly Kolářové *Jedna z cest* (1968), která zůstává ojedinělým autorčíným komentářem k její vlastní tvorbě, tak i k problematičnosti spojené se zúžením interpretačního rámce v jednu cestu. Omezení se na jeden zažitý způsob uvažování nás může vést dokola a zároveň hrozí, že taková cesta se ve výsledku ukáže jako slepá a bezvýhodná. Možná bychom proto mohli o interpretačních cestách uvažovat jinak, v širším kontextu pomyslné velké mapy, která čítá nespočet možných cest.

(1) „Ženské umění“ Běly Kolářové

Pojem „ženské umění“ není spojen s žádným konkrétním stylem a není formulován žádným konkrétním programem. Jde o myšlenkový konstrukt, který zatěžuje mnoho genderových stereotypů.³⁰ Nekritické užívání tohoto pojmu je problematické zejména proto, že umění žen definuje jako „jiné“, v opozici k umění jako takovému. I přestože dějiny umění tvoří valná většina mužů-umělců, nenazýváme je dějinami „mužského umění“. Otázka, co je to „mužské umění“, je sice stejně problematická, v umělekohistorickém diskurzu se ale zdá být irelevantní, neboť umění mužů je tradičně bráno jako umění bez přívlastku – prostě a zkrátka jako umění. Pokud nehovoříme o „mužském umění“

³⁰ V této práci používám kategorie „ženské“ a „mužské“ kriticky, s ohledem na genderový diskurz. Všimám si, jak problematické tyto kategorie jsou a jak binární systém uvažování ovlivňuje recepci uměleckého díla. Co charakterově „ženského“ je na tvorbě Běly Kolářové? Lze definovat, co „ženského“ je na „ženském umění“? A existuje vůbec něco jako „ženské umění“?

a nejsme schopní definovat, co je to „umění ženské“, k čemu jsou nám tyto pojmy vůbec dobré? Jak poukázala historička umění Zuzana Štefková, otázky směřující ke kodifikaci pojmů jako je „ženské umění“, „ženská sensitivita“ či „ženský princip“, postupně vystřídalo tázání se po samotném jazyce.³¹ Jak psát o umění bez toho, aniž bychom podtrhávali zažitě stereotypy, anebo naopak glorifikovali zdánlivou objektivitu dějin umění?

Martina Pachmanová, která se soustavně zabývá genderovými tématy v umění, mapuje počátky pojmu „ženské umění“ v českém prostředí od konce 19. století, kdy se pojem rozšířil v souvislosti se zakládáním ženských uměleckých organizací.³² V této době nešlo o žádné programové vymezení či deklarace univerzální „ženskosti“, ale spíše o nabytí nezávislosti na uměleckých spolcích, ve kterých převládali muži, a tím i o přispění k ženské emancipaci.³³ Teprve poté se pojem „ženské umění“ ve slovníku umělecké kritiky a teorie začal používat pro zevšeobecňující charakteristiku umění žen. Tato „ženská“ charakteristika vychází z koncepce odlišnosti od umění mužů, které zastupuje umění normativní, a tedy bez přívlastku „mužské“. Pachmanová píše, že „(...) *míra jeho [ženského umění] jinakostí byla kritiky a teoretiky poměřována normativitou umění provedeného mužskou rukou. Zatímco umění mužů zastupovalo umění jako takové, kategorie ‚ženské umění‘ zdůrazňovala existenci zvláštního estetického, žánrového, obsahového a výrazového charakteru umění tvořeného ženami, jež bylo povětšinou vnímáno jako inkarnace přirozených psychických a tělesných ženských vlastností.*“³⁴

Za přirozeně ženské se většinou tradičně považuje to, co je líbezné, dekorativní a sentimentální.³⁵ Zároveň se do feminity tradičně promítá také bližší vztah žen k tělesnosti, smyslovosti, intimitě a iracionalitě. Oproti tomu kategorie muže bývá zpravidla považována jednak za obecnou a bez definice, popřípadě za charakterově bližší rozumu, racionalitě a řádu. Dodnes do značné míry přžívá identifikace „mužského“ umění s intelektem a racionalitou a „ženského“ umění se sentimentem, smyslovostí a extaticností.³⁶ Používání pojmů „ženskost“ či „ženské umění“ je vždy do značné míry problematické právě proto, že vychází z esencialistického chápání binarity ženské–mužské. Toto binární chápání neumožňuje nazírat genderovou problematiku v plně komplexnosti, neboť svádí k zažitému stereotypnímu rozdělování ženských a mužských rolí a údajných charakterových vlastností.

V literatuře se často setkáme s tvrzením, že Běla Kolářová pracuje zejména s předměty „*feminálního charakteru*“³⁷ nebo s „*předměty spjatými s ženskou existencí*“. Ačkoliv se tvorba autorky na jedné straně vnímá jako stylově a charakterově rozmanitá, ve chvíli, kdy autorka začíná využívat materiálů, jako jsou vlasové sponky či líčidla, začíná se její tvorba nazírat jako charakterově ženská – toto níže dokládám konkrétními příklady. Od jednotlivých děl se tento způsob nazírání velmi často přenáší na její celkovou tvorbu.

³¹ Zuzana Štefková, O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? In: Milena Bartlová (ed.), *Artemis a Dr. Faust: ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha 2008, s. 72.

³² Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 7), Praha 2013, s. 114.

³³ *Ibidem*, s. 114.

³⁴ *Ibidem*, s. 114.

³⁵ Martina Pachmanová, Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie, *Revue Labyrint* 1997, č. 1–2, s. 91.

³⁶ *Ibidem*, 92.

³⁷ Patrik Šimon, *Běla Kolářová: Neznámé písmo. Fotogramy, derealizace, asambláže 1956–1996*, Praha 1998, nestr.

Tím se autorčina tvorba, která svojí šíří dalece přesahuje jakoukoli jedolitou kategorií, nejen zevšeobecňuje, ale také dezinterpretuje. Budeme-li vycházet z jazyka převládajících stereotypů a z polarity ženské–mužské, můžeme se ptát, co je programově ženského na fotografii *Abeceda věcí* (1964), kde Kolářová vyváří obraz skládáním předmětů, jako jsou šrouby a nejrůznější nářadí. Co je ženského na autorčiných geometrizujících asamblážích z žiletek, sirek či kancelářských sponek? Co je to, co z předmětů dělá předměty „ženské“ nebo „mužské“, a lze to vůbec říct? Pokud budu vycházet z tradičně stereotypního rozdělení ženské a mužské role, které zároveň slouží ke konstrukci ženské a mužské identity, znamená to, že mohu stejný způsob nazírání přenést i na tvorbu mužů.

V praxi by to mohlo vypadat následovně: Jiří Kolář pracoval v šedesátých letech se starými textiliemi a vyšivkami, ze kterých skládal kolážové transparenty, o nichž se dá uvažovat jako o „charakterově ženských“, neboť materiálově souvisejí s pracemi vyšívání a šití, jež jsou tradičně chápány jako ženské. Taková úvaha se může jevit zvláště – proč bychom se totiž měli vůbec ptát na to, zda je něco charakterově ženského v tvorbě muže-umělce? Tímto příkladem se nicméně snažím demonstrovat míru irelevance stejné otázky i v případě tvorby Běly Kolářové. Co tedy vytváří „ženský“ nebo „mužský“ charakter díla? Jak jsem demonstrovala na vybraném příkladu, nejde jen o genderově zatížený materiál. Zatímco materiál, se kterým pracuje Kolářová, se často spojuje s genderem autorky a takzvanou „ženskou charakteristikou“, na materiál, se kterým pracuje Kolář, obvykle nenahlížíme pod optikou genderové perspektivy a vnímáme ho prostě jako materiál. Nikdo se neptá, zda materiál, se kterým pracuje Kolář, je mužského nebo ženského charakteru. Stejně tak se nikdo nezaobírá otázkou, zda je Kolářovo umění „charakterově mužské“. Je tedy patrné, že genderová identita umělce zásadně vstupuje do způsobu nazírání díla.

Důvod, proč považuji za důležité se tímto tématem zabývat, je míra četnosti, s jakou do interpretace díla Kolářové vstupuje gender autorky – tedy jak gender autorky ovlivňuje recepci její tvorby u řady kritiků. Vizualní umělec a teoretik umění Jiří Valoch sleduje u Běly Kolářové postupnou cestu k umění „programově ženské charakteristiky“.³⁸ Tuto „programově ženskou charakteristiku“ Valoch uvádí do souvislosti s předměty spjatými s „ženskou existencí“, jako jsou natáčky a líčidla.³⁹ Mimo tato díla autor považuje za „programově ženské“ také umělé negativy, v nichž Kolářová pracovala s otisky řízečků, zrn máku nebo slupek od brambor.⁴⁰ V čem umělé negativy s otisky zbytků jídel ztělesňují „ženský charakter“? Autor tyto předměty považuje za „programově ženské“, stejně jako pravděpodobně považuje vaření či pečení za „programově ženskou“ činnost.⁴¹ Valoch dále pokračuje úvahou: „Možná je typicky rodově ženské samo toto obrácení k nicotným, skoro nevnímaným, vizuálně ani sémanticky dominantním objektům, obrácení pozornosti k něčemu tak málo reprezentativnímu, tak přízemnímu.“⁴² V souvislosti s Kolářovou Valoch dokonce píše o „ženském novém realismu“, který vystihuje spojením „práce se samotnou

³⁸ Jiří Valoch, *Běla Kolářová*, Praha 2006, s. 27.

³⁹ *Ibidem*, s. 27.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 27.

⁴¹ *Ibidem*, s. 27.

⁴² *Ibidem*, s. 27.

podstatou ženské přítomnosti“. Tím odkazuje k dílům, kde autorka pracuje s materiálem, jako je pilníček na nehty, síťka na vlasy, gumičky, tampony.⁴³

Valochova očividná předpojatost se nevyhnula ani sexistickým poznámkám – *Vzorník rtěnek* (1965) komentuje slovy: „co jiného charakterizovalo potřeby přitažlivé ženy v každodenním provozu?“⁴⁴ Valoch sice zmiňuje, že se Kolářová neomezovala pouze na „ženský materiál“, ale že pracovala také se zápalkami a žiletkami a reflektovala také svůj vztah k literatuře.⁴⁵ Jednu stranu podle autora zastupuje „ženský materiál“, na straně druhé zůstávají různé drobné předměty (jmenovitě zápalky a žiletky) bez připsaného genderového charakteru. To, co není „charakterově ženské“, zůstává nedefinované, obecné, popřípadě intelektuální, literární. To, co je „charakterově ženské“, je autorem definováno jako odlišné, jiné. Tím se vracíme k problematice pojmu „ženské umění“, které se zakládá na vnímání umění žen jako něčeho esteticky, žánrově, obsahově a charakterově odlišného od umění mužů.⁴⁶

Valoch není zdaleka jediný, kdo shledává materiál, se kterým Kolářová pracuje, z velké části za „charakterově ženský“.

Také historik umění Patrik Šimon spojuje „drobné odpadky, skromné úlomky ze světa dámských kabelek“ s „intimním životem světa ženy“.⁴⁷ Adjektivum intimní lze chápat jednak jako důvěrný a soukromý, zároveň ale významově souvisí s adjektivy sexuální či erotický. Historik a teoretik umění Josef Hlaváček rovněž zmiňuje „ženský akcent“ autorčiny tvorby a píše,⁴⁸ že Kolářová nechává ve své tvorbě promlouvat obyčejné věci, přičemž tyto věci pocházejí „převážně z ženského světa a jejich ženský charakter je vybavuje podivnou něhou a nostalgií“.⁴⁹ V souvislosti s výstavou *Někde něco* ve Špalově galerii, které se Běla Kolářová v roce 1969 zúčastnila originální a odvážnou výstavou pečených piškotových beránků, pouťových srdcí, pyramidami z jablek a hrušek, kuželem z pralinek nebo sloupem z chlebů,⁵⁰ Hlaváček opět píše o „ženském světě“ – tentokrát ovšem o světě „obstarávání a pečování“. Tento aspekt ženské péče podle Hlaváčka Kolářová na výstavě předvedla se značnou porcí humoru.⁵¹ Opět se zde setkáváme se spojením „ženskosti“ s činnostmi, jako je vaření, pečení a péče o domácnost, které se tradičně vnímají jako ženské. Historik umění Jiří Machalický poznamenává, že „je pro ni [tvorbu Kolářové] typické, že vychází z ženského světa s jeho intimitou a vztahem k domovu. Promítá se do ní každodenní setkávání s obyčejnými předměty.“⁵²

Vztah Kolářové k domácnosti a domovu tematizuje také historička umění Marie Klimešová, která spojuje tvorbu Běly Kolářové se „soukromým mikrokosmem domácnosti“. Klimešová v této souvislosti píše: „Od mikrosvěta hospodyně se postupně Běla Kolářová dostávala k mikrosvětlu ženy. Atributy ženské toalety – vlásenky, líčidla, korálky či bižuterie spolu s barevnými reprodukcemi jsou základem řady kreseb a asambláží z 80. let. Autorka

⁴³ Ibidem, s. 36.

⁴⁴ Ibidem, s. 27.

⁴⁵ Ibidem, s. 36

⁴⁶ Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 7), s. 114.

⁴⁷ Šimon odkazuje ke konkrétním dílům Kolářové: *Vzorník rtěnek* (1965) a *Opuštěná mladost má* (1981). Srov. Šimon, *Běla Kolářová: Neznámé písmo* (pozn. 37), nestr.

⁴⁸ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 37), s. 24.

⁴⁹ Ibidem, s. 23.

⁵⁰ Jiří Padrta, *Někde něco*, Praha 1969.

⁵¹ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 37), s. 25.

⁵² Jiří Machalický, *Každodenní setkávání, portrét, Běla Kolářová, Revue Art 2004, č. 2, s. 38.*

se v těchto pracích, které mají v prvním plánu povahu jakýchsi obchodních kosmetických vzorníků, dostala k intenzivnímu uchopení intimního prožitku tělesnosti.⁵³ Opět se zde setkáváme s intimitou, která je spojena s tělesným prožíváním. Klimešová se problematikou „ženskosti“ tvorby Kolářové zabývá také v příspěvku Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové (2006), kde poukazuje na napětí mezi racionální složkou geometrického rastru a jeho intuitivním narušováním. Autorka příspěvku si dále všimá určitého „mužsko-ženského principu“ asambláží z hakliček, poutek a patentů. Těm připisuje „evidentní, přímočaré anatomické asociace“, přičemž se v nich podle Klimešové střídají „klidná soužití obou elementů s dynamickými střety, které bychom mohli číst jak jako obecně existující vzorníky napětí obou lidských rodů, tak i v kontextu osobní zkušenosti soužití dvou výrazných osobností“.⁵⁴ Genderový aspekt se v této interpretační rovině promítá do oblasti symbolu, přičemž „ženský princip“ se chápe jako opak „mužského principu“, se kterým vytváří celek. Polarita ženské–mužské se zakládá na protikladu, přičemž obojí je definováno v závislosti na druhém. Klimešová tento princip nachází v rovině fyzické, anatomické. Sama Kolářová připisuje patentce genderovou identitu, když vytváří svůj cyklus Životopis jedné patentky, do kterého vkládá autobiografické prvky. Klimešová dále píše, že Kolářová „střídá prvky ženské a mužské povahy“. Do mužského kontextu patří podle Klimešové „úločky žiletok, do ženského pak kosmetika či zavírací špendlíky. Do sdíleného světa patří pera, sirky, patentky, hakličky a poutka“.⁵⁵

Vedle obstarávání a pečování o domácnost se mezi tradičně „ženské“ činnosti řadí také líčení, aranžování, zdobení a blízký vztah k ornamentu.⁵⁶ Historik umění Jiří Machalický píše, že tvorba Kolářové v sobě skrývá „cit pro ornament, pramenící zřejmě ze zaujetí šperkem“.⁵⁷ Jiří Padrta v katalogu k výstavě *Někde něco* napsal, že „cukroví, ovoce, uzeniny, pečivo [které zde Kolářová vystavila], jsou představeny podle zásad běžného krámského aranžérství, a nikoliv snad z hlediska principů geometrie, řady či série. Podobná substituce není v pojetí Kolářové možná, neboť věci jsou pro ni tím, čím jsou a ničím víc – snad jen ozdobeny záblesky nostalgie nad jejich předurčeným zánikem“. Stejně jako u Hlaváčka se i u Padrtvy objevuje zmínka, že umění Běly Kolářové vyzařuje dávku nostalgie. Na souvislost mezi aranžérstvím, obchodní estetikou a autorčinými kresbami a asamblážemi z osmdesátých let poukázala již Marie Klimešová v citaci výše. Oproti Padrtovi ovšem promluvila také o geometrickém aspektu, který je pro tvorbu Kolářové zásadní. Přestože dila, která Běla Kolářová vystavovala na výstavě *Někde něco*, se liší od těch, které zmiňuje Marie Klimešová, domnívám se, že lze v obou případech – jak výstavou „jedlého umění“ ve Špálově galerii, tak v asamblážích, které umělkyně vytvořila později – sledovat zájem Běly Kolářové o řád a systematizaci.

Racionální organizace, řád a experiment jsou společnými východisky pro neokonstruktivistické tendence a Novou citlivost šedesátých let, které představují širokou škálu

⁵³ Marie Klimešová, *Jeden život, dvě díla (Běla Kolářová, Jiří Kolář)*, skládačka k výstavě pro Galerii Františka Drtikola, Příbram 2004.

⁵⁴ Marie Klimešová, Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, in: Ondřej Zatloukal (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 12.

⁵⁵ Ibidem, s. 12

⁵⁶ Spojování ženy s rukodělnou prací a dekorativismem souvisí s tradičním uvažováním o náchylnosti žen k zdobnosti a ornamentu. Více k tomuto tématu Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 7), s. 91.

⁵⁷ Jiří Machalický, *Běla Kolářová. Fotografie a asambláže*, katalog muzea Montanelli, Praha 2004, nestr.

tvorby umělců z okruhu skupiny Křižovatka, Klubu konkretistů, UB 12 a dalších uměleckých solitérů.⁵⁸ Běla Kolářová, která se zároveň zúčastnila výstav Nové citlivosti v roce 1968,⁵⁹ se svojí tvorbou řadí mezi přední osobnosti neokonstruktivistických tendencí v československém umění šedesátých let. Právě Nová citlivost byla do velké míry definována snahou vymezit se proti „*subjektivizujícímu a romantickému informelu*“.⁶⁰ Je zajímavé, že zatímco je Kolářová řazena k těmto neokonstruktivistickým tendencím, zároveň v její interpretaci hraje zásadní roli téma autorčiny subjektivity a emocionality.⁶¹ Valoch například tyto aspekty chápe jako napětí striktního řádu geometrie a individuální artikulace.⁶² Určité napětí mezi racionální a emocionální složkou díla zmiňuje také Klimešová, která hovoří o syntéze racionality obrazu a velké senzitivity autorky.⁶³ Klimešová v této souvislosti píše: „*Vyvážené spojení intuice, intelektu a citu – experiment, řád a důvěrnost – je zácnou kvalitou díla Běly Kolářové, která dnes oslovuje silněji než v době, kdy o autorce svět nevěděl a náš domácí svět na takovou míru velkorysosti nebyl připraven.*“⁶⁴

„Ženská charakteristika“ vstupuje do interpretace tvorby Kolářové také v případě její práce s vlasy. Klimešová píše, že „*ve vzornících Knůtky hnědých vlasů a Knůtky havraních vlasů (1980) [Běla Kolářová] docílila nesmírně intenzivního výrazu, v němž racionální výstavbu přehlušuje senzuální delikátnost pravidelně umístěných chomáček vlasových hnízd*“⁶⁵ Jiří Machalický komentuje díla, v nichž Kolářová pracuje s vlasy, slovy: „*Nejtajnější projevy spjaté s životem ženy se promítly do půvabných kaligrafií různě se stáječících a překrývajících pramenů vlasů.*“ Nabízí se otázka, co tak ryze „ženského“ a „delikátního“ představuje užití vlasů v umělecké tvorbě. S vlasy pracovalo mnoho umělců – nemusíme ostatně zacházet ani příliš daleko –, s vlasy pracoval i Jiří Kolář. Marie Klimešová v této souvislosti píše, že Kolářův vztah k vlasům vychází na rozdíl od Běly Kolářové z historické paměti, a to formou reflexe hrůz z Osvětlemi.⁶⁶ Autorka využívá svých vlasů a vlasů svojí matky, ale také například vlasů první manželky básníka Josefa Hiršala, která prošla koncentračním táborem. I v případě Běly Kolářové by se tedy dalo užití vlasů chápat jako reference k hrůzné minulosti koncentračních táborů, a ne je vnímat pouze v osobní intimní rovině.⁶⁷

V kontextu pozdních asambláží, které Kolářová vytvořila (spolu s Kolářem) ke známým básním, Klimešová dále píše, že „*autorka zůstala věrná svému subtilnímu ženskému*

⁵⁸ Jiří Valoch, *Nová citlivost*, Praha 1968, nestr.

⁵⁹ Výstava *Nová citlivost* proběhla nejprve v brněnském Domě umění (březen–duben 1968) a poté v Karlových Varech (květen–červen 1968) a v galerii Mánes v Praze (červen–srpen 1968). Výstav se mimo Běly a Jiřího Kolářových zúčastnili umělci Boštík, Dobeš, Demartini, Filko, Grygar, Hilmar, Ságlová, Slavík, Urbásek, Barborka, Burda, Hiršal, Grögerová, Honys, Nebeský, Jindřich Procházka, Bielecki, Sýkora, Valoch, Pavlů.

⁶⁰ Josef Hlaváček, *Nová citlivost*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958–2000*, Praha 2007, s. 221.

⁶¹ V okruhu umělců Nové citlivosti se na hranici senzitivity a geometrizujících tendencí pohybuje také tvorba Otakara Slavíka a Aleny Kučerové.

⁶² Jiří Valoch, *Běla Kolářová: Fotografie z počátku šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Brno 1992.

⁶³ Klimešová, *Jeden život, dvě díla* (pozn. 53).

⁶⁴ Marie Klimešová, Běla Kolářová, *Fotograf* XVI, 2010, s. 62.

⁶⁵ Klimešová, *Ženské rastry Běly Kolářové* (pozn. 54), s. 17.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 12.

⁶⁷ Na tuto souvislost mě upozornila Marie Klimešová.

materiálu – bižuterii, peříčkům, chomáčkům vlasů, průzračným sklíčkům, valounkům polodrahokamů.⁶⁸

Historička umění Ludmila Vachtová, kurátorka první výstavy Běly Kolářové v Galerii na Karlově náměstí v roce 1966, zase píše, že materiál je v případě autorčiny tvorby „zásadně všednodenní a banální. Stiskací knoflík, špendlík, šroubek, sirka, vlasy, korálky. Nikdy není povyšován ani do oblasti poetična, ani do oblasti symbolu.“⁶⁹ Toto tvrzení by se dalo chápat jako polemika s těmi z interpretací, které předměty spojují s (ženským) symbolickým charakterem.⁷⁰

(2) Paní Běla a pan Jiří

„Zastrašenost, skromnost, které jsou pro Kolářovou až příznačné, se staly jejím námětem. Je typické, že dokonce odmítla možnost vystavovat své práce z obavy, že zájem o její tvorbu je podnícen zájmem o dílo jejího manžela. Občas působí, jako by ona sama nevěřila, že to, co ji zajímá, by mohlo zajímat i někoho jiného, přestože ze svého dobrovolně zvoleného stínu vidí mnohem jasněji, než kdyby se pohybovala na výsluní.“ (Lubomír Martínek)⁷¹

Citace prozaika a esejisty Lubomíra Martínka v úvodu obsahuje několik problematických aspektů, jimiž bych se chtěla zabývat v této kapitole. Jak ovlivňovalo Bělu Kolářovou manželské soužití s Jiřím Kolářem? Do jaké míry autorčinu tvorbu zastíňovalo pouhé sdílení jména slavnějšího partnera? V průběhu shromažďování podkladů pro tuto práci jsem se často setkávala s metaforou stínu – Kolářová si dobrovolně volí stát ve stínu svého manžela,⁷² život Kolářové ve stínu slavného muže,⁷³ „Kolářová vystupuje ze stínu“ a podobně.⁷⁴ Tato tvrzení se zpravidla používají jako prostá konstatování a nepokoušejí se rozkrýt důvody, které Kolářovou do této pozice staví, jak se její pozice v dějinách umění utvářela a jak tato její pozice souvisí s tím, že byla manželkou tak výrazné osobnosti, jako byl Jiří Kolář. Metafora stínu může být chápána jako vyjádření toho „druhého“. Stín není možné definovat sám o sobě, je chápán jedině v závislosti na tom, co nebo kdo stín vrhá. Stín je tedy vždy definován jedině prostřednictvím druhého. To by znamenalo, že tvorbu Běly Kolářové lze definovat jedině skrz tvorbu Jiřího Koláře. Vyjdeme-li z Martínkova tvrzení citovaného v úvodu této kapitoly, je otázkou, nakolik lze ono ztotožnění s pozicí „druhého“, eufemisticky vyjádřeno s pozicí „dobrovolně zvoleného stínu“, chápat jako věc dobrovolné volby.

Výtvarný kritik Josef Hlaváček píše, že „jejich vztah nebyl zatížen maskulinní diktaturou, jak by to mohly vidět některé pohledy inspirované gender studies, ale spíše vzájemným respektem a porozuměním“.⁷⁵ Toto tvrzení pak Hlaváček dokládá tím, jakým krásným způsobem Kolář svoji manželku oslovoval na pohlednicích, které si manželé posílali

⁶⁸ Klimešová, Ženské rastry Běly Kolářové (pozn. 54), s. 17.

⁶⁹ Ludmila Vachtová, *Běla Kolářová*, Galerie na Karlově náměstí, Praha 1967, nestr.

⁷⁰ Je ovšem nutno říct, že Vachtová tento komentář napsala v roce 1966, takže reflektovala jen ta díla, která vznikla před tímto rokem.

⁷¹ Srov. Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*, Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, Praha 2008.

⁷² Lubomír Martínek, in *Běla Kolářová* (pozn. 71), s. 6.

⁷³ Eva Bobůrková, *Život ve stínu slavného muže*. Zdroj: <http://www.svet.czsk.net/clanky/osobnosti/kolarova.html> [vyhledáno 23. 4. 2020]

⁷⁴ Viktor Šlajchrt, *Ženský přístup k věci – Běla Kolářová vystupuje ze stínu*, *Respekt* č. 11, 13. 3. 2006, s. 22.

⁷⁵ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 28), s. 12.

v době několikaletého odloučení.⁷⁶ Hlaváček blíže nespecifikuje, jaké „*pohledy inspirované gender studies*“ má na mysli. V každém případě ale považují za velmi sporné zužovat genderovou problematiku na problém nedostatku respektu ve vztazích. Jak jsem nastínila výše, genderová problematika široce souvisí s postavením člověka ve společnosti, dotýká se problémů rovnosti a ve vztazích bere v potaz také často ne plně doceněnou roli péče a podpory. Historička umění Marianna Placáková se domnívá, že genderový řád ve vztazích a společnosti v období totality zásadně souvisí s otázkou, proč Běla Kolářová svoji tvorbu dostatečně neprosazovala.⁷⁷ Podle Hlaváčka uplatnění autorky v (ne)veřejném prostoru nepřály jak období normalizace, tak i její vlastní skromnost.⁷⁸ Lze tedy říct, že by si autorka dobrovolně zvolila pozici stínu?

Ačkoliv se řada textů pokouší nechat Kolářovou vystoupit ze stínu jejího muže, v důsledku využívání zažitých stereotypů a klíšé je autorka interpretu spíše utvrzována ve své sekundární pozici. Esejista a výtvarný kritik Viktor Šlajchrt například v recenzi autorčiny výstavy ve Veletřzním paláci v roce 2006 věnuje více pozornosti tvorbě jejího muže a ze stínu ji nechává vystoupit opravdu jen titulem „Ženský přístup k věci: Běla Kolářová vystupuje ze stínu“. Autor si všímá, že avantgardnímu umění minulého století až na výjimky dominovali muži, a umělecké ovlivňování mezi partnery nepovažuje za jednostranné. Zároveň ale píše, že zatímco Kolářová vycházela ze své „ženské mentality“ a její „*předmětné básně*“ (podle autora s malým p) vznikají „*bez jakýchkoli uměleckých ambicí v každé domácnosti při úklidu šuplíků či dámských kabelek*“ a významem se „*netváří nijak světohorné*“, Kolářovy Předmětné básně (podle autora s velkým P) *oproti tomu „evokují mnohem bohatší škálu významů“*.⁷⁹ Materiálově i kompozičně tvorba Běly Kolářové prý jasně evokuje „ženský svět“ a s „*jemnou ironií se hlásí k „typicky dámským“ činnostem, za jaké bývá považováno aranžování nebo vyšívání.*“⁸⁰ Ve výsledku je v této recenzi hodnocena tvorba Kolářové spíše jako „*dílčí průnik dohodnutým směrem, pozoruhodná epizoda, spíš povídka než spletitý román, jakému se podobá dobrodružství jejího partnera*“⁸¹ Sečteno a podtrženo – tvorba manželů Kolářových sice vznikala souběžně, ve srovnání s Jiřím Kolářem jde podle Šlajchrtu u Běly Kolářové spíš o jakousi dámskou nedělní kratochvíli bez větších uměleckých ambicí.

Toto téma úzce souvisí s problematikou produktivity a receptivity. Výraznému nepoměru, co se týče objemu tvorby manželů Kolářových, lze porozumět v souvislosti s rozdělením rolí v manželském životě. Proč Kolářová nevytvořila rozsahem tak bohaté dílo jako Kolář, patrně souvisí i s tím, že se starala o chod domácnosti a současně chodila do práce v nakladatelství. Když Marie Klimešová píše, že zatímco „*Jiří Kolář zkoumal nosnost historie, jeho žena se obrátila k soukromému mikrokosmu domácnosti*“⁸² je otázkou, nakolik si tuto situaci vyžádaly dané okolnosti, tedy fakt, že se Kolářová vedle svojí tvorby

⁷⁶ Ibidem, s. 12. Zatímco se v korespondenci často objevuje oslovení M. B., Hlaváček si všímá, že Kolář často používá také M. P. (Milá Přítelkyně), které považuje za důkaz tohoto respektu a porozumění. Hlaváček dále píše, že „*některá sdělení svědčí o léta bezpečně sdílených názorech a hlediscích*“.

⁷⁷ Marianna Placáková, Státní socialismus a umělkyně: Případ Běla Kolářová, Artalk, Zdroj: <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyně-případ-bela-kolarova/?fbclid=IwAR3lJGbs5kDZFyy4WiwvxHVosREkxcBfhOxybRKcfXWQpmgYMOpuKBOABqU> [vyhledáno 16. 3. 2020]

⁷⁸ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 28), s. 26.

⁷⁹ Šlajchrt, *Ženský přístup k věci* (pozn. 74), s. 22.

⁸⁰ Ibidem, s. 22.

⁸¹ Ibidem, s. 22.

⁸² Klimešová, *Jeden život, dvě díla* (pozn. 53).

a práce starala ještě o domácnost. Marianna Placáková chápe tvorbu, ve které autorky jako Kolářová, Ságlová nebo Plíšková tematizovaly vaření a jídlo, jako „*feministický komentář k trojímu břemenu žen, které trávily několik hodin denně prací v domácnosti*“.⁸³ V jednom rozhovoru Kolářová sama uvedla: „*To víte, že jsem umění musela vždycky šít. Musela jsem vařit, starat se o domácnost – a Jiří byl velký pedant...*“⁸⁴ Když Kolář přišel o práci, manžele živil nějakou dobu jen její plat. Kolářová svého muže podporovala tak, že se mohl svojí práci věnovat maximálně. Podle vzpomínek Kolářová vybavovala manžela do ateliéru bandaskami s kávou a jídlem.⁸⁵ Poté, co Kolář emigroval do Francie, Kolářová se vrátila, aby dala do pořádku všechny náležitosti a postarala se o jeho práce, aby zůstaly v bezpečí. Srovnávání tvorby manželů Kolářových by tedy mělo, jak se domnívám, zohledňovat i toto nerovné rozvržení rolí. To nám může pomoci lépe pochopit, proč Kolářová nevytvořila objemem tak rozsáhlé dílo jako její manžel a proč do značné míry vycházela z materiálů nalezených v domácnosti. Zakladatelka Centra genderových studií Eva Kalivodová píše, že státní socialismus zachoval tradiční spojení ženské role se soukromým prostorem – ženám zůstala vedle práce také péče o druhé a o domácnost.⁸⁶ Na druhou stranu se ale také musíme ptát, do jaké míry Kolářová sama toužila po rozsáhlé tvorbě. Tvorba Jiřího Koláře je opravdu hodně obsáhlá a ve srovnání s množstvím vyprodukovaných děl autora by obstál jen málokdo. Domnívám se, že velké množství děl Jiřího Koláře do velké míry vděčí za své zachování právě péči a podpoře jeho manželky.

Jak poukázala již Ludmila Vachtová, Běla Kolářová vždy bude v uměleckém prostředí v nevýhodě, a to mimo jiné i proto, že se jmenuje právě Kolářová.⁸⁷ Jméno, které sňatkem získala, svým způsobem totiž předurčilo způsob, jakým byla a je její tvorba od počátku nazírána. Zatímco se v monografiích autorky často hned v prvních větách dozvídáme, či byla manželkou, Kolář oproti tomu ve svých monografiích není prakticky nikdy představován jako manžel Běly Kolářové.

Ačkoliv důvod této nerovnosti, jak se domnívám, spočívá především ve větší známosti Kolářova jména v českém prostředí, nutí mě to k zamyšlení nad tím, jakým způsobem lze o obou umělcích psát dnes, tedy v době, kdy známost Běly Kolářové začíná postupně úspěšně dorovnávat tu Kolářovu. Co se stane, převrátíme-li zažitý způsob uvažování a místo familiárního oslovení „*paní Běla*“, se kterým se v umělecko-historické literatuře často setkáme,⁸⁸ budeme psát o „*panu Jiřím*“? Co se stane, budeme-li tvorbu Jiřího Koláře podrobovat podobnému srovnání s tvorbou jeho manželky, jako se to děje v případě Běly Kolářové? Mohlo by to vypadat nějak takto: S velkou mírou nepochopení se v období šedesátých let potýkal i manžel Běly Kolářové, jehož výtvarná tvorba byla, stejně jako tvorba Běly Kolářové, zpočátku vnímaná spíše jako jakási kuriozita a zvláštnost.⁸⁹ Panu Jiřímu bylo dokonce vyčítáno, že mrhá svým básnickým talentem – z této doby i pochází proslulá hláška Kamila Lhotáka, který Koláře s nadsázkou označil za

⁸³ Placáková, Státní socialismus a umělkyně (pozn. 77).

⁸⁴ Bobůrková, Život ve stínu slavného muže (pozn. 73).

⁸⁵ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 28), s. 13.

⁸⁶ Eva Kalivodová, Czech Society in-between the Waves, *European Journal of Women's Studies* XII (IV), London 2005, s. 427.

⁸⁷ Vachtová, *Běla Kolářová* (pozn. 69), nestr.

⁸⁸ Valoch, *Běla Kolářová* (pozn. 38), s. 39.

⁸⁹ Josef Hlaváček, *Cvičení z estetiky*, Praha 2007, s. 43.

„blázna, který chce dobýt svět nůžkami a lepem“.⁹⁰ Touto malou hříčkou se snažím do této práce vnést trochu humoru, zároveň se ale snažím zvýraznit rozdílné uchopení tvorby obou manželů.

Podle Jiřího Valocha nás například musí u tvorby Kolářové hned zaujmout, že „právě manželka Jiřího Koláře dokáže něco, co (...) umí málokdo. Totiž udělat koláž, u níž je na první pohled zřejmé, že není Kolářova“.⁹¹ Valoch Bělu Kolářovou na jednu stranu přiznává její svébytnost, ale na druhé straně její originalitu konstruuje na základě srovnání s kolážemi jejího manžela. V důsledku toho je Kolářová vnímaná sice jako originální umělkyně, ale v sekundární pozici. To, co ji dělá originální, je závislé na srovnání s tvorbou jejího muže. Josef Hlaváček zase připisuje „schopnost předmětů vypovídat“, s níž Kolářová pracuje, nepopíratelnému vlivu Jiřího Koláře.⁹² Sama umělkyně hrdě prohlašovala, že fotografovat začal Kolář až díky ní.⁹³ Tuto informaci v monografiích Jiřího Koláře ale prakticky nenajdeme. Ačkoliv Kolář zpočátku plnil určitou funkci mentora, postupem času se Kolářová umělecky osamostatnila. Její fotografické experimentální techniky, některé z postupů, které autorka ve fotokomoře využívala, jsou unikátní. Do značné míry dodnes zůstávají záhadou, nemají přímého srovnání.⁹⁴ V rozhovoru pro *Lidové noviny* Kolářová vzpomíná, že byl její muž velmi přísný: „Ať jsem později cokoli udělala, ukazovala jsem to Kolářovi“⁹⁵ s pochybnostmi. Ale uměl povzbudit, říkal: ‚To je dobrý, dělej dál.‘ Často mi dal nějaký podnět, impuls. Jako mnohým jiným. Ze začátku to byla určitá výchova, nezapomeňte, že jsem byla o devět let mladší. On už měl Skupinu 42, já nic.“⁹⁶ Z autorčiny vzpomínky vyplývá, do jaké míry se manželé vzájemně podporovali, stejně jako z ní lze vyčíst nerovné postavení manželů v uměleckém prostředí.

Srovnání obou umělců se jistě nabízí. Jak se ale domnívám, nemělo by být na úkor ukotvení obou autorů v uměleckém kánonu jako svébytných uměleckých osobností. Běla Kolářová by neměla být interpretována skrze interpretaci jejího muže, stejně jako by Kolář neměl být interpretován skrze Bělu Kolářovou. Tím se vyhneme upozadování jednoho z umělců a stavění díla druhého do pozice na výsluní. Když se v uměleckohistorické literatuře setkáváme s tím, že se tvorba Kolářové od počátku srovnává s tvorbou jejího manžela bez toho, že by byla definována sama o sobě, odebírá jí to míru autenticity a originality. Cílem této práce není popření umělecky podnětného soužití manželů Kolářových. Ráda bych ale poukázala na to, že některé přístupy, ač třeba s dobrým úmyslem vymanit Kolářovou ze stínu jejího muže, ztroskotávají na tom, že autorčinu tvorbu interpretují na základě stereotypně uchopené „jinakosti“ a v závislosti na určujícím vlivu jejího muže. Ve výsledku ji to spíše ukotvuje v její sekundární pozici – sice originální, ale stále jaksi upozadované.

⁹⁰ Ibidem, s. 43.

⁹¹ Valoch, *Běla Kolářová* (pozn. 38), s. 39.

⁹² Hlaváček, *Cvičení z estetiky* (pozn. 89), s. 46.

⁹³ Z konzultací a vzpomínek Marie Klimešové.

⁹⁴ Určité souvislosti a paralely lze hledat v tvorbě Moholy-Nagyho a Man Raye. Kolářová sama připouštěla, že navázala na linii experimentální fotografie. Srov. Marie Klimešová, *Běla Kolářová: Pohyb / čas*. Katalog Oblastní galerie Liberec, 2019, nestr.

⁹⁵ Je zajímavé, že Kolářové o svém manželu často hovořila právě jako o Kolářovi.

⁹⁶ Zdroj: https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/zemrela-originalni-vytvarnice-bela-kolarova-zde-je-kolaz-textu-o-ni.A100414_120419_kavarna_chu [Vyhledáno 23. 4. 2020]

(3) Kolářová – feministka

Zájem o tvorbu Běly Kolářové v zahraničí podnítl i nové interpretační způsoby čtení. Zastoupení umělkyně ve velkých zahraničních výstavách (mimo jiné *Documenta 12* v Kasselu v roce 2007; *Gender Check*, Mumok 2010; *Making Space: Ženy umělkyně a poválečná abstrakce*, MoMA 2017) otevřelo nové souvislosti a kontexty, v nichž lze její tvorbu zkoumat. V současnosti patří Kolářová mezi mezinárodně nejrenomovanější české umělkyně, o čemž svědčí mimo jiné také zastoupení její tvorby v londýnské Tate Modern a dalších prestižních zahraničních galerijních institucích.⁹⁷ V souvislosti se vzrůstajícím zájmem o tvorbu Běly Kolářové v posledních letech se také často setkáváme se spojováním autorčiny tvorby s feministickými tendencemi. Jak se pokusím v této kapitole ukázat na vybraných příkladech, přímočaré spojování autorčiny tvorby se západním feminismem je problematické, zejména nebere-li ohled na specifický kontext, ve kterém autorka pracovala.

Výstava *Medea se bouří. Radikální umělkyně za Železnou oponou (Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang)*, která se konala v roce 2018 v drážďanské Kunsthalle im Lipsiusbau, představila autorky Kolářovou, Ságlovou, Šimotovou, Kučerovou a Jetelovou v souvislosti s projevy radikálních feministických tendencí východního bloku. Na rozdíl od velkých gest některých z umělkyně východního Berlína – Gabriele Stötzer, Christy Jeitner, Tiny Bara a dalších –, která jsou vizuálně proklamativní, působí autorčiny kresby a asambláže mírně. Radikalitu tvorby Běly Kolářové je potřeba hledat tak nějak „mezi řádky“ rastrů, které se zakládají na přísném geometrickém řádu a jeho neustálém rozrušování, nebo v užití neotřelých materiálů, stojících obvykle na okraji výtvarného zájmu.⁹⁸ Z narativu drážďanské výstavy ovšem není zřejmé, zda bylo kurátorským záměrem hledat a nacházet souvislosti mezi vybranými umělkyněmi, nebo jen obsáhnout široké spektrum umění žen, které vznikalo za železnou oponou. Stejně tak z výstavy nevyplývá, jakou pozici Kolářová zaujímá ve feministickém diskurzu, ke kterému se výstava vztahuje. Výstava zároveň ani dostatečně netematizovala vztah mezi východními projevy feminismu a feministickým uměním Západu. V tom spíše ukázala směr, jakým se může ubírat další bádání.⁹⁹

Drážďanská výstava není jediným případem, kde je tvorba Kolářové zařazena do feministických tendencí, aniž by bylo interpretačně obsáhnuto, co konkrétně činí z umění Běly Kolářové tvorbu feministickou. V Tate Modern byly donedávna vystaveny některé z autorčiných kreseb líčidly, které Kolářová vytvořila v roce 1976, ve stálé sbírce galerie v sekci *Feminismus a Nová média*, a to vedle radikálních feministických děl umělecké skupiny Guerrilla Girls. Ani v tomto případě se však kriticky nezohlednily feministické aspekty tvorby umělkyně. V důsledku toho, že ani v tomto případě se tvorba Běly Kolářové nepojímá dostatečně individuálně, slouží zde spíše k dokreslení vizuálního narativu západního kontextu. Výstavní politika Tate Modern se sice na jednu stranu snaží dlouho-

⁹⁷ Tvorba Běly Kolářové byla vystavena ve stálé sbírce Tate Modern v Londýně do roku 2018. V rámci obměny expozic byla poté vystřídána tvorbou Guerrilla Girls, která je v dané sekci hojně zastoupena.

⁹⁸ Práce Kolářové s materiálem, který je určen k zaniknutí, zapomenutí. Často je až příliš banální a opomíjený, aby našel místo ve výtvarné tvorbě. S netradičními materiály v podobě podzemního listí, vaječných skořápek aj. pracoval Josef Albers v Black Mountain College v Severní Karolině.

⁹⁹ K problematice distinkce Východu a Západu např. Kalivodová, *Czech Society in-between the Waves* (pozn. 86); Marianne A. Ferber – Phyllis Raabe Hutton, *Women in the Czech Republic: Feminism, Czech Style*, *International Journal of Politics, Culture, and Society* XVI, 2003, č. 3, s. 407–430.

době narušit zažitý způsob nazírání umění, který podmiňuje koncepcí kanonizovaných dějin umění (západních, maskulinních a „bílých“), na druhou stranu ale její využívání příkladů umělecké praxe marginalizovaných skupin či příkladů umění z oblasti periferie často ve výsledku spíše dokresluje příběh Západu.

Jak poznamenal historik a teoretik umění Tomáš Pospiszyl, po pádu železné opony se politické, ekonomické ani kulturní hranice mezi „Východem“ a „Západem“ úplně nerozplynuly, tedy se nerozrušila ani distinkce periferie a centra.¹⁰⁰ Zatímco členové umělecké periferie dokazují, že jejich tvorba má význam i mimo jejich bezprostřední kontext, umění centra se spíše utvrzuje ve své dominantní pozici, přičemž shledává své vizuální a umělecké kvality, které se „v lokálních mutacích objevují i v naprosto nepravděpodobných exotických destinacích“. To Pospiszyl ilustruje také výstavou děl Běly Kolářové, Kateřiny Šedé a Jiřího Kovandy na *Documenta 12* v Kasselu.¹⁰¹ Zařazení umění z periferních oblastí, tedy umění z východního bloku do západního vizuálního narativu, často slouží k potvrzení dominance západního uměleckého kánonu a utvrzení v jeho centrální pozici. Výstava autorčiných kreseb v londýnské Tate Modern na jednu stranu otevírá nový kontext, ve kterém lze tvorbu Běly Kolářové vnímat. I přes inkluzivní galerijní politiku Tate Modern zde ale bez přiblížení specifity díla plní tvorba české umělkyně spíš jakousi dokreslující, instrumentální funkci, která podtrhuje univerzalitu a hodnoty západního umění.¹⁰² I v případě výstavy *Gender Check* (2010), která mapovala genderová témata ve východoevropském umění druhé poloviny 20. století, kurátoři ignorovali národní specifika a vlastnosti jednotlivých děl ve prospěch zachování celistvosti výstavního narativu.¹⁰³ Takový přístup na jednu stranu sice propojuje uměleckou tvorbu v nadnárodním kontextu, zároveň ale představuje úskalí instrumentalizace jednotlivých děl.

Další z příkladů, který bych zde chtěla uvést, je výstava *Experimenty* (2018), která zahrnovala výběr fotografií Běly Kolářové. Kurátor výstavy, teoretik fotografie Jan Mlčoch, v katalogu píše: „Kolářová pracovala s tématy a materiálem z ženské části světa, předbíhající o řadu let feministické tendence.“¹⁰⁴ Dále Mlčoch nijak nespécifikuje, jak konkrétně Kolářová přispěla do feministického diskurzu. K označení „feministické“ Mlčochovi v podstatě stačí, že Kolářová byla žena a že ve své tvorbě alespoň částečně pracovala se zobrazením feminity. Jak poukázala historička umění Anna Remešová, v českém prostředí není zdaleka výjimečné, že je feminismus interpretován jako „intimní prožívání feminity“.¹⁰⁵ O tom vypovídá i Valochovo tvrzení, že v „roce 1964 byla Běla Kolářová prostě jediná, kdo u nás dělal sui generis feministické umění...“¹⁰⁶ A protože se mnoho asamblážových materiálů spojovalo s tradičně chápaným „ženským světem“, vnesla Kolářová podle Valocha do našeho prostředí feministický či genderový aspekt.¹⁰⁷ Stejně jako Mlčoch, ani Valoch ve

¹⁰⁰ Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, inter-mediální a konceptuální umění, performance a film)*, Praha 2014, s. 116.

¹⁰¹ Ibidem, s. 116

¹⁰² Ibidem, s. 120.

¹⁰³ Alexandra Tamášová, *Gender Check*. Kapitola z „východních“ dějin umění, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny VIII*, 2010, s. 110.

¹⁰⁴ Jan Mlčoch, *Experimenty*, Galerie Josefa Sudka, Praha 2018, nestr.

¹⁰⁵ Zdroj: <https://artalk.cz/2017/02/15/par-poznamek-k-soucasnemu-feminismu-na-ceske-umelecke-scene/> [vyhledáno 10. 7. 2020]

¹⁰⁶ Valoch, *Běla Kolářová* (pozn. 38), s. 28.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 27.

svých textech nevysvětluje, co konkrétně je na tvorbě Kolářové feministické – místo toho hovoří o „programově ženské“ tvorbě nebo o umění „ženského charakteru“.

Posuneme-li se v čase hlouběji do minulosti, můžeme Valochovo chápání „ženského charakteru“ vnímat jako reziduum dobového chápání feminity coby estetické výtvarné kvality. V příspěvku *Mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota: České umělkyně očima Jindřicha Chaluppeckého* (2012) Martina Pachmanová poukazuje, že ženská otázka se v československém prostředí chápala nikoliv jako otázka politická, nýbrž existenciální – ve výtvarném umění evaluovaná jako výsostně estetická.¹⁰⁸ Vedle toho Pachmanová zmiňuje, že ono „*mlčení o feminismu*“ v československém prostředí nezpůsoboval pouze nedostatek informací, jak často uvádí, ale že zde zásadní roli sehrála ideologická a genderová předpojatost.¹⁰⁹ Na příkladu Jindřicha Chaluppeckého, který se jako jeden z mála českých teoretiků v sedmdesátých a osmdesátých letech ženami v umění zabýval, Pachmanová dokládá odmítnutí feminismu coby „*překážky svobodného umění*“, přičemž feminismus nadto podle Chaluppeckého české ženy nepotřebují.¹¹⁰ Chaluppecký píše, že české umělkyně nepotřebují feministické programy, protože nepotlačují: „*ženy mohly tvořit po svém způsobu, aniž by musely svoji původnost proti komu odůvodňovat a hájit. Jenom na počet je těch žen umělkyně méně, život sám je snadno odvádí od soustředěné tvorby.*“¹¹¹ Na jedné straně tak Chaluppecký popírá nerovnost mezi pohlavími, zároveň si ale všímá odlišné situace žen, které od práce odvádí mateřské a jiné pečovatelské povinnosti. „Ženskost“ jako umělecká kvalita zároveň poukazuje na něco odlišného, jiného, čímž se dostáváme k problematice, kterou jsem se zabývala již v předchozích kapitolách.

Co tedy lze v tvorbě Kolářové chápat jako feministické? Historička umění Marianna Placáková, která se zabývá feministickou estetikou v československé umělecké tvorbě, shledává v tvorbě několika československých umělkyně společná témata, která se dají chápat jako kritika namířená vůči ženské práci. Placáková například poukazuje na motivy parazitického hmyzu, které se objevují jak v tvorbě Plíškové, tak i Želibské a Kolářové (*Hledačky vši I. a II.*).¹¹² V rámci feministického čtení Běly Kolářové autorka dále poukazuje na její subverzivní práci se známými uměleckými předlohami, kdy autorka „*zakryla reprodukci obrazu nahého těla Giorgionovy drážďanské Venuše kadeří vlasů a da Vinciho Dámu s hranostajem pokryla rastrem kancelářských sponek, což by se podle Placákové dalo chápat jako dobový komentář k „ženské práci*“.“¹¹³ Marie Klimešová ovšem dodává, že tímto způsobem zakryla Kolářová i Baudelaira.¹¹⁴ Placáková dále nevysvětluje, proč chápe tuto autorčinu tvorbu jako kritický komentář k „ženské práci“. Kritiku namířenou vůči domácí a „ženské“ práci nachází Placáková také v autorčiných umělých negativech, v nichž Kolářová pracuje s odpady z kuchyně. Placáková si všímá, že tvorba Kolářové

¹⁰⁸ Martina Pachmanová, *Mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chaluppeckého*, in: *Mezi Východem a Západem. Jak se v poválečném Československu psalo o výtvarném umění?* Praha 2012, s. 23.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 23.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 25. Chaluppecký vnímal feministické teorie jako „*manipulaci uměním zvnějšku*“. České „ženské umění“ nadto Chaluppecký stavěl do jasného kontrastu k západnímu feministickému umění.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 27.

¹¹² Marianna Placáková, Naděžda Plíšková. *Pokus o feministický portrét*, nepublikovaná diplomová práce na VŠUP, Praha 2017, s. 55.

¹¹³ *Ibidem*, s. 38.

¹¹⁴ Osobní konzultace s Marií Klimešovou.

bývá většinou interpretována skrze „mikrosvět domácnosti“ a „privát ženského světa“,¹¹⁵ tato témata ale Placáková chápe jako autorčinu kritickou odpověď na nerovné rozdělení rolí a uspořádání ve společnosti. Je otázkou, nakolik tato interpretace souvisí s původní intencí autorky a nakolik je především jedním z možných způsobů čtení tvorby Běly Kolářové. Jaký byl osobní přístup autorky k feminismu, zůstává totiž otázkou. Kolářová se nezúčastnila ankety, která mapovala vztah československých umělkyní k feminismu.¹¹⁶ Lze se tedy jen domnívat, zda by se autorka přiklonila ke svým kolegyním a vůči feminismu se negativně vymezila.

Martina Pachmanová shledává feministický aspekt tvorby Kolářové ve způsobu, jakým autorka soustavně narušuje hranice mezi vysokým a nízkým, mezi výtvarným a dekorativním, mezi racionálním a emocionálním.¹¹⁷ Tímto způsobem totiž Kolářová subverzivně narušuje také dominující maskulinní model dějin umění, který se zakládá na přísné distinkci umění od sociální, politické a kulturní praxe. Rozrušování hranic mezi vysokým a nízkým, výtvarným a dekorativním se stalo účinnou zbraní druhé vlny feminismu.¹¹⁸ Podle Pachmanové Kolářová ve svých vzornících kombinuje „maskulinní tvrdost“ s „ženskou lyričností“, přičemž obě kategorie podle Pachmanové autorka paroduje s lehkostí a dávkou ironie.¹¹⁹ Feministický náboj autorčiny tvorby tak lze chápat v užití humoru (a ironie) coby účinného nástroje subverze.¹²⁰ Je otázkou, co konkrétně má Pachmanová na mysli, když píše o „maskulinní tvrdosti“ a „ženské lyričnosti“, a zda není v tomto případě užívání přívlastků „ženský“ a „maskulinní“ spíše zavádějící, podtrhující zažité stereotypy.

Jak tedy chápat pozici Běly Kolářové ve feministickém diskurzu? V první řadě je třeba říct, že neexistuje jeden feminismus, ale spíše feminismy.¹²¹ S trochou nadsázky tedy platí tvrzení psychoanalytičky Julie Kristevy, že feminismů je tolik, kolik je žen.¹²² Co je těmto feminismům společné, je kritika patriarchálního společenského uspořádání a nerovností ve společnosti. Stejně jako neexistuje jeden feminismus, neexistuje ani žádná konkrétní feministická estetika. Feministické umění se snaží využít prostředek tvorby k nabourání mužského kánonu dějin umění.¹²³ Do jaké míry byla Kolářová ve své tvorbě vědomě kritická, zůstává otázkou. Její tvorba se jistě dá nazírat optikou feminismu – z autorčiny tvorby je zřejmé, že soustavně rozrušovala hranice mezi vysokým a nízkým, výtvarným

¹¹⁵ Placáková, Naděžda Plíšková (pozn. 112), s. 52.

¹¹⁶ Jmenovitě se ve zmiňované anketě k problematice vyjádřily umělkyně Dopitová, Fárová, Jůzová, Riedelbauchová, Žáčková, Kučerová, Ságlová, Janoušková, Karlíková a Šimotová. Srov. Jirousová, Žádné ženské umění neexistuje (pozn. 9).

¹¹⁷ Martina Pachmanová, *Three Wishes of Běla Kolářová*, in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader*, Cologne 2010, s. 143.

¹¹⁸ Významovým rozlišováním mezi vysokým a nízkým, výtvarným a dekorativním uměním se mimo jiné zabývají psycholožka a historička umění Rozsika Parker a vizuální teoretička Griselda Pollock v díle *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Arts Histories*, Routledge 1999.

¹¹⁹ Pachmanová, *Three Wishes of Běla Kolarova* (pozn. 117), s. 141.

¹²⁰ K užívání humoru jako nástroje subverze více Jo Anna Isaak, *Revoluční síla ženského smíchu*, in: Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena* (pozn. 5).

¹²¹ Protože v možnostech této práce není zabývat se touto problematikou komplexně, vyjmenuji zde alespoň několik feministických myšlenkových směrů: esencialistický, antiesencialistický, radikální feminismus, feminismus materialistický, univerzalistický, marxistický, liberální, xenofeminismus. Srov. Peggy Phelan, *Survey*, in: Helena Reckitt (ed.), *Art and feminism*, London 2001, s. 18.

¹²² Pachmanová, *Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie* (pozn. 35), s. 90.

¹²³ Pachmanová, *In Out Between* (pozn. 128), s. 45.

a dekorativním. Její svobodný umělecký projev čerpal mimo jiné z toho, že nebyla jako autodidaktka svazována žádným uměleckým školením ani konvencemi. Její tvorba vyzařuje subverzivní dynamiku střetu racionálního s emocionálním, čímž účinně nabourává i tradičně chápané kategorie mužské–ženské.

Na zmíněných příkladech jsem se pokusila ukázat, že přímočaré spojování Kolářové se západním feminismem je velmi problematické, neboť opomíjí specifický kontext, ve kterém autorka tvořila. Ačkoliv autorčina tvorba jistě obstojí ve srovnání se západním uměním, domnívám se, že bez přiblížení specifčnosti jejího díla se vytrácí také velká část její originality i osobní vklad. Mnoho genderových témat existuje v globálním měřítku, zároveň se ale v konkrétních prostředích liší.¹²⁴ Vyslovovat generalizující soudy je tak zavádějící. V českém prostředí se často zaměňují pojmy „femininní“ a „feministický“, což svědčí o nepochopení západního myšlenkového rámce – ten zde plní spíše funkci legitimizující než kritickou. Co je na tvorbě Běly Kolářové opravdu feministické, tak zůstává nadále předmětem zkoumání. Feministické čtení autorčiny tvorby zároveň nemusí znamenat, že Kolářová pracovala ve feministických intencích. Protože se umělkyně ke své tvorbě vyjadřovala veřejně jen velmi sporadicky a do debat vstupovala jen minimálně, lze se jen domnívat, jaký byl její postoj k feminizmu. Kolářová tedy zůstává nadále tou, která mlčí. Tato pozice umožňuje artikulovat její dílo mnoha způsoby a pokaždé jinak, bez toho, že by se autorčina tvorba obsahově vyčerpal.

Závěr

Ve své práci Genderové kontexty tvorby Běly Kolářové jsem se primárně zabývala kritikou diskurzů. Pod perspektivou genderu jsem se pokusila nastínit bohatou škálu témat, která považuji za zásadní nejen pro studium tvorby Běly Kolářové, ale také pro komplexní studium dějin umění. Mezi tato témata patří zobrazení feminity, postavení žen v umění, „ženské umění“ a fenomén umělecké manželské dvojice. Ve své práci se vymezuji proti mýtu genderově neutrálních dějin umění. Uplatňuji metodu, která spočívá v propojování obecného s konkrétním. Důležitá pro mě je nejen obecnější rovina uvažování o genderové problematice, ale také studium konkrétních příkladů z umělecké praxe Běly Kolářové. V práci jsem se zabývala nejen tím, jakými způsoby genderový aspekt ovlivňuje kritiku a recepci díla Kolářové, ale také tím, nakolik s genderovou problematikou autorka sama vědomě pracovala.

Jak jsem se pokusila ve své práci nastínit, dodnes v uměleckohistorickém prostředí do jisté míry přetrvává rozdílné čtení umění vytvořeného muži a umění vytvořeného ženami. Zatímco do interpretace tvorby mužů-umělců zpravidla výrazně nevstupuje genderová identita tvůrce, v případě žen-umělkyn bývá často tematizován i „ženský charakter“ díla, který sehraává ve výsledné interpretaci zásadní roli. Přestože se vůči kategorizování „ženského umění“ vymezuji, považuji za důležité s tímto termínem pracovat – ovšem kriticky, s ohledem na problematičnost, která pramení z takového rozlišování. Ačkoliv se tento termín dnes může jevit již jako dávno překonaný a příliš problematický k tomu, abychom ho dál využívali, domnívám se, že jeho úplné vymizení by mohlo vyvolat myl-

¹²⁴ Pachmanová, *In Out Between* (pozn. 128), s. 45.

nou představu, že zde problém oddělování „ženského umění“ od umění již není. S úplným vymizením této problematiky bychom částečně popřeli i tisíce let patriarchální historie včetně stereotypního uvažování, kterým je část kritiky stále svázána.¹²⁵

Tvorba Běly Kolářové bývá opakovaně nálepkována jako „*charakterově ženská*“. Spojování její tvorby s ryze „ženským charakterem“ nicméně považuji za problematické, protože autorčině tvorbě ubírá na komplexnosti a rozmanitosti. Ačkoliv se nesnažím popřít, že určité formální charakteristiky autorčiny tvorby je možné spojit s projevy feminity, domnívám se, že je potřeba s tímto charakterizováním pracovat citlivě a kriticky. Stále nicméně zůstává nasnadě otázka, proč popisovat „ženský charakter“ tvorby, pakliže nepopisujeme „mužský charakter“ v tvorbě mužů-umělců. Na konkrétních příkladech jsem se pokusila dokázat, nakolik je toto charakterizování zavádějící a stereotypizující. Ve způsobu uvažování o umění se snažím tyto stereotypy překračovat, stejně jako usiluji o překonávání definic založených na binárních opozicích – jako jsou tradičně chápáné opoziční dvojice rozumovost–emocionalita, mužský–ženský, vysoké–nízké. V průběhu psaní této práce jsem se zamýšlela, nakolik jsou tyto kategorie založené na binárních opozicích interpretačně produktivní a nakolik nás spíše zavádějí do spleti klišé a stereotypů. Tvorba Běly Kolářové se v uměleckohistorickém prostředí a kritice stala obětí mnoha takových binarit, zjednodušení i spekulací. V důsledku toho se často zdůrazňovaly polohy, které autorčinu tvorbu chápou jako silně ženskou, subjektivní a intimní, přičemž přehlížejí komplexnost materiálů i témat, se kterými Kolářová pracovala.

Ve své práci jsem se pokusila využít stereotypizovaného jazyka s cílem podvrátit stereotypní myšlení. Na základě textilních transparentů Jiřího Koláře z šedesátých let jsem se pokusila ukázat konstruovanost „ženského charakteru“ umělecké tvorby. Uplatněním familiárního oslovení „pan Jiří“ namísto Jiří Kolář jsem se pokusila o subverzi stereotypního myšlení s cílem poukázat na nepatřičnost, s jakou se v odborné literatuře využívá forma familiárního oslovení v případě Běly Kolářové a dalších žen-umělkyní.¹²⁶ Pro mou práci je důležitá podrobná analýza textů stejně jako využívání slovní hry a humoru, neboť právě v humoru a hře spatřuji účinný prostředek subverze.¹²⁷ Obrátím-li naruby další ze zažitých způsobů psaní o tvorbě manželů Kolářových, můžu se ptát, nakolik byla tvorba Jiřího Koláře ovlivněna Bělou Kolářovou. Proč se v uměleckohistorické literatuře zpravidla nesetkáváme s tím, že by se směřování vlivu obrátilo a psalo se také o tom, jaký vliv a dopad měla tvorba Běly Kolářové na jejího partnera? Příkladem může být Kolářova fotografická tvorba, jejíž počátek se úzce váže s tvorbou a činností Běly Kolářové. Sama autorka na tento fakt ráda poukazovala. Je zcela běžné číst, nakolik byla tvorba umělkyně spjata s jejím partnerem – jaká by ale byla tvorba Jiřího Koláře bez Běly Kolářové? Jaká by byla tvorba Jiřího Koláře bez její péče a podpory? To jsou otázky, které se v uměleckohistorické literatuře neobjevují, přestože je téma uměleckého ovlivňování častým předmětem zájmu dějin umění.

¹²⁵ Silvia Bovenschen, Is There a Feminine Aesthetic? In: Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetic*, London 1985, s. 29.

¹²⁶ Podobně se v uměleckohistorické literatuře setkáme i s označením „*paní Adriana*“ namísto Adriana Šimotová.

¹²⁷ Tím odkazují k eseji Joo Anny Isaak, Revoluční síla ženského smíchu, in: Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena* (pozn. 5).

Tvorba Běly Kolářové je obsahově velmi rozmanitá. Nabízí proto i velkou škálu interpretačních přístupů. Jak využít této rozmanitosti a multiplicity? Domnívám se, že namísto hledání jedné interpretační cesty by bylo vhodnější prozkoumat širší témat a možnosti jako pomyslnou mapu. Mapu, která zasílkuje široký rámec témat. Mapu, která propojuje, nikoli rozděluje. Mapu, která nabízí hledání nových cest. V této pomyslné mapě by nebyly ostré hranice mezi „ženským“ a „mužským“ světem, oba by se prolínaly. Kategorie identity by zůstala fluidní a proměnlivá, jako jsou cesty řek v mapách, které se mění v daném geografickém kontextu. Uvažováním o identitě jako o kategorii fluidní, proměnlivé a v procesu, odkazují k myslitelkám Judith Butler a Elizabeth Grosz.¹²⁸ Grosz v knize *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (1994) hovoří mimo jiné o tom, jak mohou být termíny a kategorie znovu zmapovány a refigurovány v novém nedualistickém způsobu nazírání.¹²⁹ V podobném smyslu bych chtěla uvažovat i o propojování tvorby Běly Kolářové s uměleckohistorickým kánonem, ve kterém by se propojovalo nízké s vysokým, emocionální s racionálním, tělesné s myšlenkovým. Autorčina tvorba by se tak nemusela legitimizovat prostřednictvím nekritického srovnávání s uměním Jiřího Koláře, ani skrze západní feministické umění. Domnívám se, že tvorba Běly Kolářové je osobitá a originální sama o sobě. I přestože taková srovnání obtožjí, ubírá to na její autenticitě a specifčnosti. Nové interpretační způsoby by tak mohly směřovat k zohlednění dílčích témat a obsahů, jimiž se Kolářová zabývala, stejně jako ke zmapování bílých míst autorčina životopisu. Tyto nové způsoby by autorčinu tvorbu propojovaly s širšími kontexty umělecké tvorby s citlivostí a s ohledem k její specifčnosti.

SUMMARY

Gender Contexts in the Běla Kolářová's Work

Kolářová's work is very diverse in content and therefore offers a wide range of interpretative approaches. How can we take advantage of this diversity and multiplicity? I believe that instead of looking for one interpretive way, it would be more useful to explore the breadth of themes and possibilities as an imaginary map. A map that encompasses a broad framework of themes. A map that connects, not divides. A map that offers new ways of interpretation. In this imaginary map, there would be no sharp boundaries between the "feminine" and "masculine" worlds, instead there would be a blending of the two. The category of identity would remain fluid and changeable, like the paths of rivers in maps that change in a context. Thinking of identity as a category that is fluid, changing and in process, I refer to thinkers Judith Butler and Elizabeth Grosz. In the book *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994) Elizabeth Grosz discusses, how terms and categories can be remapped and refigured in a new non-dualist way. Similarly, I would like to think about connecting Kolářová's work to the art historical canon, in which the "low" is connected to the "high", the emotional to the rational, the corporeal to the men-

¹²⁸ Pachmanová, *In Out Between* (pozn. 128), s. 45.

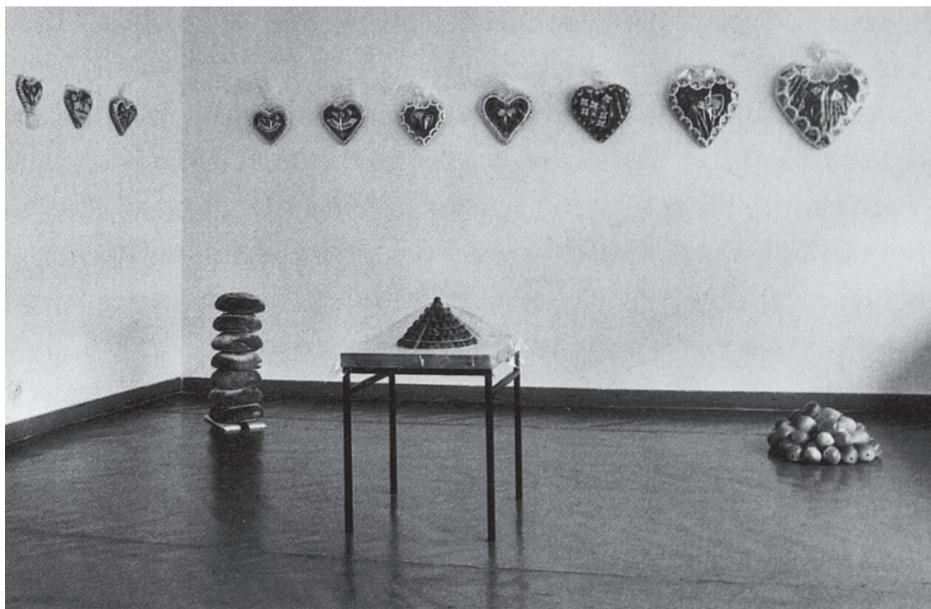
¹²⁹ Grosz zásadně rozporuje dualistické chápání těla a myslí. Chápe tělo v závislosti na převažujícím pohlaví vztahu mezi pohlavími. Její přemítání o dualitě těla a myslí proto shledávám za obzvlášť inspirující pro uvažování o dualitě ženy a muže. Srov. Grosz, *Volatile Bodies* (pozn. 22), s. VIII.

tal. Therefore, Běla Kolářová's work would not have to be legitimised through uncritical comparisons with the art of her husband Jiří Kolář or the Western feminism. I believe that Kolářová's work is distinctive and original in its own right. Although her work can stand such comparisons, it detracts from its authenticity and specificity. Thus, new interpretative methods could aim at taking into account the partial themes and contents that Kolářová dealt with, as well as mapping the white spots of the author's biography. These new ways would connect the artist's work to the broader context of artistic production with sensitivity and respect for its specificity.

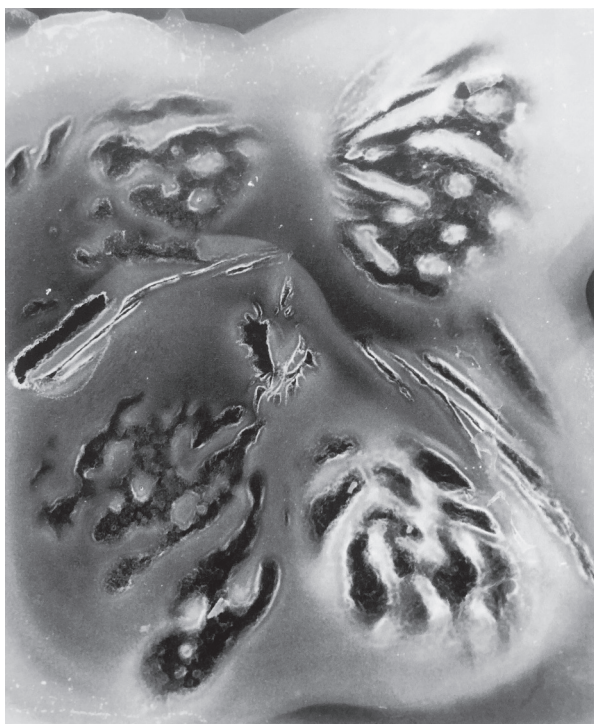
VÝBĚR Z LITERATURY

- Ludmila Vachtová, *Běla Kolářová*, katalog výstavy v Galerii na Karlově náměstí, Praha 1966
- Simone de Beauvoir, *Druhé pohlaví* (ed. Jan Patočka, překlad Josef Kostohryz a Hana Uhlířová), 3. vydání, Praha 1967
- Jiří Valoch, *Nová citlivost*, katalog výstavy v Domě umění, Brno 1968
- Jiří Padrta, *Někde něco*, katalog výstavy v Galerii Václava Špály, Praha 1969
- Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetic*, London 1985
- Silvia Bovenschen, Is There a Feminine Aesthetic? In: Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetic*, London 1985
- Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, 1985
- Linda Nochlin, *Women, Art, and Power: And Other Essays*, Boulder 1988
- Jiří Valoch, *Běla Kolářová: Fotografie z počátku šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Brno 1992
- Judith Butler, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of „sex“*, Routledge 1993
- Věra Jirousová (ed.), Žádné ženské umění neexistuje, *Výtvarné umění* 1993, č. 1
- Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Routledge 1994
- Alena Heitlinger, Framing Feminism in Post-Communist Czech Republic, *Communist and Post-Communist Studies* XXIX, 1996, č. 1
- Martina Pachmanová, Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie. *Revue Labyrint* 1997, č. 1–2
- Jiřina Šmejkalová, Feminismus – fenomén feminismu ze všech stran, *Revue Labyrint* 1997, č. 1–2
- Patrik Šimon, *Běla Kolářová: Neznámé písmo. Fotogramy, derealizace, asambláže 1956–1996*, Praha 1998
- Martina Pachmanová, *Tři přání Běly Kolářové*, in: Vít Havránek (ed.), *Akce Slovo Pohyb Prostor: Experimenty v umění 60. let / Action Word Movement Space: Experiments in the 1960s Art*, katalog výstavy v Galerii hlavního města Prahy, 1999
- Gill Perry (ed.), *Gender and Art*, London 1999
- Griselda Pollock – Roszika Parker, *Differencing the Canon: Feminism and the the Writing of Arts Histories*, Routledge 1999
- Peggy Phelan, Survey, in: Helena Reckitt (ed.), *Art and feminism*, London 2001
- Josef Fulka, Od interpretace k performativu (Feminismus a konstrukce rodové identity), *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity: Sociální studia* 7, 2002
- Jo Anna Isaak, Revoluční síla ženského smíchu, in: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002
- Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002
- Marianne A Ferber – Phyllis Raabe Hutton, Women in the Czech Republic: Feminism, Czech Style, *International Journal of Politics, Culture, and Society* XVI, 2003, č. 3, s. 40–430
- Sara Salih, Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault (1987), in: Sara Salih (ed.), *Judith Butler Reader*, Willey–Blackwell 2003
- Jiří Machalický, *Běla Kolářová: Fotografie a asambláže*, katalog výstavy v Muzeu Montanelli, Praha 2004
- Jiří Machalický, Každodenní setkávání, portrét, Běla Kolářová, *Revue Art* 2004, č. 2
- Eva Kalivodová, Czech Society in-between the Waves, *European Journal of Women's Studies* XII (4), London 2005
- Marie Klimešová, Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, in: Ondřej Zatloukal (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, katalog výstavy MUO, Olomouc 2006

- Viktor Šlajchrt, Ženský přístup k věci – Běla Kolářová vystupuje ze stínu, *Respekt* č. 11, 13. 3. 2006
- Jiří Valoch, *Běla Kolářová*, katalog výstavy v Národní galerii, Praha 2006
- Josef Hlaváček, *Cvičení z estetiky*, Praha 2007
- Jiří Machalický (ed.), *Běla Kolářová*, katalog výstavy Musea Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, Praha 2008
- Zuzana Štefková, O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? in: Milena Bartlová (ed.), *Artemis a Dr. Faust: ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha 2008
- Martina Pachmanová, In? Out? In Between? Some notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory; Pachmanová, Three Wishes of Běla Kolářová, in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader*, Cologne 2010
- Zuzana Štefková, Genderové aspekty tělesnosti v současném umění, nepublikovaná dizertační práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2010
- Alexandra Tamášová, Gender Check. Kapitola z „východních“ dějin umění, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny VIII*, 2010
- Martina Pachmanová, Mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chalupceckého, in: *Mezi Východem a Západem. Jak se v poválečném Československu psalo o výtvarném umění?* Praha 2012
- Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády – genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, Praha 2013
- Karel Císař, *Abeceda věcí*, Praha 2014
- Ondřej Lánský, Postkolonialismus a dekolonizace: základní vymezení a inspirace pro sociální vědy, *Sociální studia* 2014, č. 1
- Jiří Machalický, *Jiří Kolář ze sbírky Jana a Medy Mládkových*, Praha 2014
- Tomáš Pospiszył, *Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermedialní a konceptuální umění, performance a film)*, Praha 2014
- Marianna Placáková, Naděžda Plišková. Pokus o feministický portrét, nepublikovaná diplomová práce VŠUP, Praha 2017
- Marie Klimešová – Milena Kalinovská, *Jiří Kolář: úšklebek století*, katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2018
- Jan Mlčoch, *Experimenty*, katalog výstavy Galerie Josefa Sudka, Praha 2018
- Marie Klimešová, *Běla Kolářová: Pohyb / čas*, katalog výstavy Oblastní galerie, Liberec 2019
- Susanne Altmann – Agata Jakubowska – Katalin Krasznahorkai – Emese Kürti – Katarina Lozo – Ramona Novicov (eds), *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*, Cornerhouse Publications 2019
- Eva Bobůrková, Život ve stínu slavného muže, <http://www.svet.czsk.net/clanky/osobnosti/kolarova.html> [vyhledáno 23. 4. 2020]
- Marianna Placáková, Státní socialismus a umělkyně: Příklad Běla Kolářová, 2019, <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyne-pripad-bela-kolarova>, <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyne-pripad-bela-kolarova/?fbclid=IwAR3lJGbs5kDZFyy-4WiwxxHVosREkxcbFhOxybRKcfXWQpmgYMOpuKBOABqU> [vyhledáno 16. 3. 2020]
- Jaromír Slomek, Rozhovor s Bělou Kolářovou pro Lidové noviny, 20. 3. 2003, https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/zemrela-originalni-vytvarnice-bela-kolarova-zde-je-kolaz-textu-o-ni.A100414_120419_kavarna_chu [vyhledáno 23. 4. 2020]



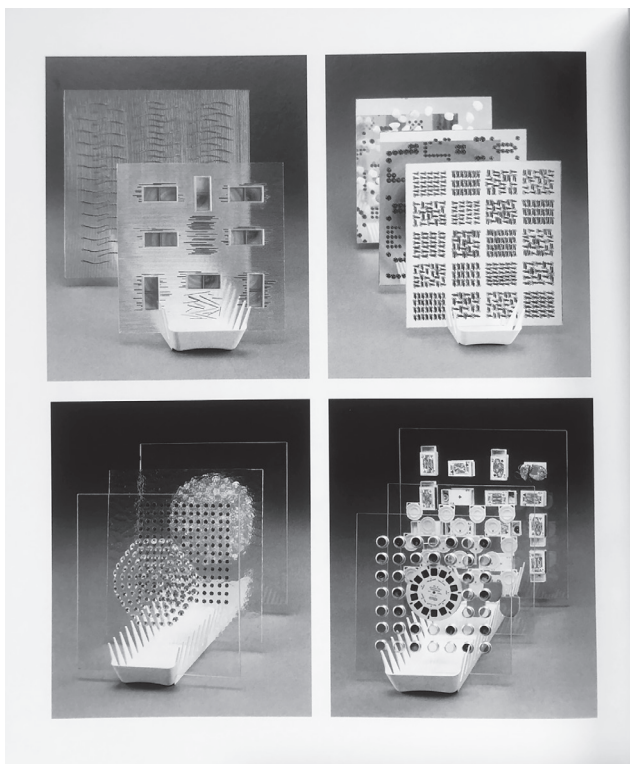
Obrázek 1: Běla Kolářová, *Narůstání srdce, Sloup náš vezdejší, Pralínkový kužel, Jablková pyramida* – z výstavy *Někde něco*, Galerie Václava Špály, Praha 1969, foto Jan Ságl, reprodukce z katalogu Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*, Egon Schiele Centrum, Český Krumlov 2004, nestr.



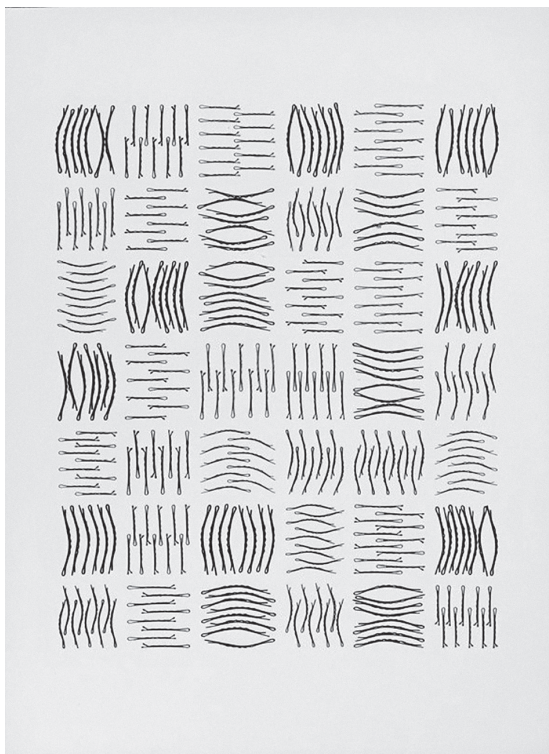
Obrázek 2. Běla Kolářová, *Pecka broskve* z cyklu *Vegetáže*, 1961, fotografie, pozitiv umělých negativů, fotopapír, reprodukce z publikace Ondřej Zatloukal, (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 29



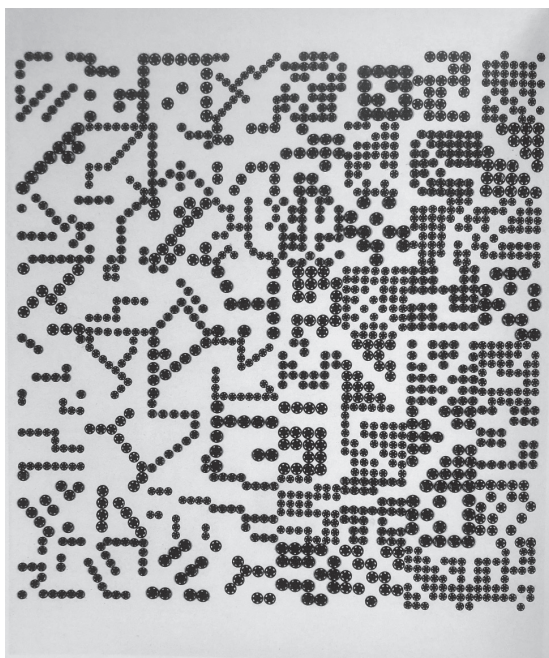
Obrázek 3. Jiří Kolář, *Modrý závěs s bílou ažurou*, šedesátá léta 20. století, textil, 173 × 65 cm, reprodukce z publikace Jiří Machalický, *Jiří Kolář ze Sbirky Jana a Medy Mládkových*, Praha 2014, s. 152



Obrázek 4. Běla Kolářová, *Bez názvu*, z cyklu *Nádobí*, 1966, asambláže, reprodukce z publikace Ondřej Zatloukal (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 74



Obrázek 5. Běla Kolářová, *Vzorek sponek*, 1965, asambláž, reprodukce z katalogu Jiří Valoch, *Běla Kolářová*, Národní galerie, Praha 2006, nestr.



Obrázek 6. Běla Kolářová, *Negativ – pozitiv*, 1965, asambláž, patentky, karton, reprodukce z publikace Ondřej Zatloukal (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 72

VARIA

KRUTOST JAKO UMĚLECKÝ PRINCIP

TEREZA HAVELKOVÁ

Ústav pro dějiny umění FF UK; THavelk@seznam.cz

ABSTRACT

Cruelty as an Artistic Principle

The concept of cruelty as an artistic principle touches on the problem of violence, bodily presence and physical expression in art. By examining this aspect in the art and texts of four important figures of Western modern culture I attempt to cover a small part of this topic, which points to the existential crisis experienced around the World War II. I would like to suggest that the cruelty reflected in their texts and paintings, which is often associated with the symbol of sacrifice, exposes something fundamental about the modern man. On these four examples I will show how the way of thinking about the violence and cruelty in art shifted after the experience of war.

Keywords: Cruelty – World War II – Antonin Artaud – Theatre – Georges Bataille – Surrealism – Crucifixion – Francis Bacon – Barnett Newman

Bolest, která se má stát lékem, krutost a násilí jako prostředky obnovy a regenerace, zničení starého jako základ pro vznik něčeho nového. To jsou témata, která rezonovala v umělecké a intelektuální sféře třicátých let minulého století více než dříve. Hannah Arendtová upozornila na vzrůstající zájem o násilí, moc a krutost mezi intelektuály meziválečného období a tvrdila, že krutost se tehdy vyvyšovala jako ctnost,¹ protože se jevila jako protiklad humanitního a liberálního pokrytectví. Na příkladu čtyř osobností se pokusím ukázat, jak krutost působila v jejich tvůrčích snahách a jak se postojе proměnily po zkušenosti druhé světové války.

Antonin Artaud – divadlo, krutost a mor

Téma mého příspěvku poukazuje na převrácení hodnot, které se v daném období u řady autorů projevuje. Krutost, kterou běžně vnímáme jako destruktivní vlastnost nebo destruktivní postoj člověka k jeho okolí, je u nich povýšena na tvůrčí princip. Nejpříměji tento moment vyjadřují texty a umělecká činnost Antonina Artauda, který v roce 1932 vydal *Manifest Krutého divadla* jako teoretický základ pro budoucí podnik v Paříži. Krutost je podle Artauda nevyhnutelnou součástí lidského údělu. Člověk je vržen do světa,

¹ Arendtová mluví o autorech té doby: „Násilí, moc a krutost byly pro ně nejvyššími ctnostmi těch lidí, kteří ztratili nenávratně své místo ve světě...“ Srov. Hannah Arendtová, *Původ totalitarismu*, Praha, 1996, s. 461.

do života, který si sám nevybral, přesto ho musí žít a od počátku je odsouzen k smrti. Divadlo tedy musí být stejně kruté jako život.²

Rok po vydání manifestu měl Artaud přednášku na Sorbonně s názvem Divadlo a mor.³ Vedl zde překvapující analogii mezi důsledky morových epidemií a působením divadla na kolektiv i jednotlivce. Toto srovnání můžeme najít také ve spisu *De Civitate Dei* sv. Augustina, který je však používá jako obžalobu divadla, jemuž pohané podléhají hned potom, co unikli morové nákaze. Artaud parafrázuje sv. Augustina, když říká, že mor vraždí, aniž hubí tělesné orgány – divadlo, aniž zabíjí, vyvolává zkázu v duších jednotlivců i národů.⁴ Mor a divadlo Artaud hodnotí pozitivně, obojí vnímá ne jako nositele a původce zkázy, ale naopak jako lék, který může vyřešit krizovou situaci ve společnosti. V Artaudových předstávách se i z moru stává lék. Působí sice rozvrat, strhává hranice a přináší chaos, zároveň však společnost očisťuje, je mohutností přírody, ozdravující katastrofou. Podobně divadlo je podle Artauda „nejvyšší rovnováhou dosaženou prostřednictvím destrukce“.⁵

Divadlo v Artaudově pojetí můžeme charakterizovat jako fármakon. Jde o řecký pojem, který používal Platón a zabýval se jím Jacques Derrida.⁶ Překládá se jako droga, medicína, jed a zároveň i lék. Platón takto mluvil o písmu, které je na jednu stranu oporou paměti, na stranu druhou však paměť zrazuje, protože to, co je zaznamenané, existuje dál i bez svého autora, stává se vnějším prodloužením paměti. Fármakon svádí člověka a vyvádí ho z toho, co je všední, běžné, může být filtrem, překladem z jednoho média do druhého, prostředkem převrácení, přechodu mezi protiklady. Divadlo se stává touto podivuhodnou substancí, je lékem i jedem zároveň. Artaud si přeje divadlo, „jež rozvrací všechny naše představy, vdechuje nám žhavý magnetismus obrazů a v konečném důsledku na nás působí jako duševní terapie, na jejíž dopad se nezapomíná“.⁷

Jediná realizovaná hra Divadla krutosti, *Les Cenci*, byla uvedena v Paříži 1935. Vycházela z mnohokrát zpracovaného příběhu rodu Cenci, který zahrnuje celou řadu hrozivých tabuizovaných témat, včetně incestu a chladnokrevných vražd mezi příbuznými. Ačkoli tedy Artaud mluvil o krutosti spíše v symbolické rovině, jako o podřízení se osudu, přísnosti a pevnosti, v jeho realizaci byla krutost přítomná v jednání postav a skutečně se spojila s proléváním krve a úpadkem lidskosti.

Cílem hry měl být rozvrat tradičních hodnot, naprostá destrukce měla vést k očištění. Artaud upravil hru tak, že ponechal jen základní strukturu a dialogy zjednodušil na minimum. Výstupy herců, pocity, které vyvolávají jejich činy, měly být co nejpůsobivější. Hra však skončila neúspěchem, spíše než „lid“ ji navštívila pařížská smetánka, která se vysmívala zestručnělým dialogům a domnělé primitivnosti provedení.⁸ Divadlo, které

² Artaud formuluje tuto myšlenku v různých svých textech, například v Prvním manifestu Krutého divadla (1932) tvrdí: „jestliže divadlo je stejně jako sny krvelačné a nelidské, je takové hlavně proto, že chce vyjevit a nezapomenutelně v nás zakotvit ideu nepřetržitého konfliktu a křeče, jimiž je život rozerván v každé minutě a v nichž všechno stvořené se bouří a staví proti tomu, že bychom byli bytostí hotové...“ Viz Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha 1994, s. 104.

³ Přednáška *Le théâtre et la peste* o rok později vyšla v *Nouvelle Revue Française*.

⁴ Artaud, *Divadlo a mor*, in: idem, *Divadlo a jeho dvojenec* (pozn. 2), s. 27.

⁵ Ibidem, s. 33.

⁶ Jacques Derrida, *Plato's Pharmacy*, in: idem, *Dissemination*, Barbara Johnson (ed.), Chicago 1981, s. 61–171.

⁷ Antonin Artaud, *Divadlo a krutost*, in: Idem: *Divadlo a jeho dvojenec* (pozn. 2), s. 96.

⁸ Jan Kopecký, *Antonin Artaud, poslední z prokletých*, Praha 1994, s. 101.

by ničilo a léčilo zároveň, se Artaudovi nepodařilo realizovat a Divadlo krutosti záhy zaniklo.

Georges Bataille a hledání oběti

Georges Bataille se ve stejné době pohyboval v okruhu surrealistů, kam na chvíli patřil také Antonin Artaud. Oba se vůči francouzské surrealistické skupině vymezovali, protože měli problém s jejím idealismem. Principy a tvůrčí postupy, s nimiž přicházela skupina surrealistů kolem André Bretona, se jim jevily jako vzdálené od života a neschopné do něj přímo zasahovat. Georges Bataille si podobně jako Artaud vytvářel vlastní představu, jak působit na společnost, a ta se stala jedním z hlavních předmětů jeho úvah. Šlo o společnost jako společenství (*communauté*), o pospolitost mezi lidmi v původní rovině, která se podle něj v moderní době vytratila.

Podobně jako Artaud, který odjel po neúspěchu Divadla krutosti do Mexika a účastnil se rituálů indiánského kmene, nacházel Bataille tuto pospolitost ve společenstvích nepoznamenaných moderní civilizací. To jej přivedlo k založení revue *Documents*, která sdružovala avantgardu a akademii, přispívali do ní umělci a etnologové. Revue existovala mezi lety 1929–1930, členem redakce byl také Carl Einstein, z umělců přispívali André Masson, Juan Miró, Alberto Giacometti, Braque a Picasso. Celý podnik podbarvovalo Bataillovo přesvědčení, že západní civilizace je dekadentní a přímo impotentní ve své neschopnosti vytvořit mezi lidmi pospolitost. Bataille mluvil o ztrátě „nevinné krutosti“ a „neproniknutelné monstrozitě“ v očích divokých zvířat.⁹ Krutost a divokost pro něj představují kvality spojené s nezávislostí na konvencích a autoritě. Civilizovaný člověk svou divokost potlačil a bojí se násilí, protože může ohrozit společenskou stabilitu. Bataille chtěl člověka tohoto strachu zbavit a najít cestu ke ztracené pospolitosti. Proto viděl v surrealismu pouze únik – týkal se jen imaginace. Jeho spojení s etnografií souviselo s potřebou chytit se konkrétní reality. Silně ho zaujaly úvahy sociologa Émile Durkheima, který se před první světovou válkou v Austrálii zabýval rituály, praktikovanými domorodými kmeny, a našel zde intenzivní kolektivní zkušenost – posvátno. To přinášelo rozrušení profánního řádu, regulací a zákazů a uvolňovalo zábrany. Durkheim si zoufal, že moderní společnost tuto zkušenost úplně vytěsnila.¹⁰

Batailleho zajímala transgrese, která byla s těmito rituály spojená. Zákazy, které běžně platí ve společnosti, se během rituálu porušují. Porušení pravidel je nezbytné pro zachování života – to Batailleho fascinovalo. Západní společnost sice neměla totemy, ale měla tabu a Bataille je porušoval systematicky jedno po druhém, ve svých textech i ve výběru témat a materiálů pro *Documents*.

Zde najdeme reprezentaci smrti v jejích nejkrutějších aspektech. Objevují se tu zmínky o krvavých rituálech Aztéků, doprovázené kresbami. Bataille do revue zařadil svůj článek *Abattoirs*, doplněný fotografiemi La Villette, jatek, kde se poráží zvířata mimo po-

⁹ Georges Bataille, *Métamorphose*, v: *Documents*, 1929, č. 6, s. 333, citováno in: Rina Arya, *A-theology and the recovery of the sacred in Georges Bataille and Francis Bacon*, in: *Georges Bataille, from Heterogeneity to the Sacred, Proceedings of the conference*, Cambridge 2006, s. 100

¹⁰ Viz Juliette Feyel, *The Resurgence of the Sacred in Georges Bataille's Contribution to Documents*, in: *Georges Bataille, from Heterogeneity to the Sacred* (pozn. 9), s. 101.

hled člověka. V těchto a jiných obrazech se projevuje snaha vyjádřit síly, které se uvolňují s výjimečnou intenzitou během posvátných okamžiků. Posvátno se pro Batailleho spojuje s násilím a neoddělitelně se spíná s destrukcí a fragmentací, vedoucí k vytvoření něčeho nového. Právě tehdy se formoval Bataillův koncept *informe* (beztvarého) – toho, z čeho má Evropa fóbii – rozpuštění hranic.

Ústřední motiv jeho úvah tvoří oběť spojená s násilím a utrpením.¹¹ Bataille si uvědomoval, že oběť je středobodem, kolem něž se odehrává rituál. Je tělesným a skutečným místem, v němž se převrací hodnoty; z profánního se stává posvátné. Oběť, ačkoli krutá, se tak stává lékem. Podobně, jako to mělo činit Artaudovo divadlo, uvádí oběť podle Batailleho člověka do kontaktu s temnými a skrytými částmi, které jsou běžně potlačeny. Artaud vnímal divadlo také jako rituál, jako magický obřad, z něž člověk vychází poznamenan. „*Ve stavu degenerace, v němž se nalézáme, může metafyzika do lidských myslí proniknout jen skrze kůži*“,¹² prohlásil Artaud v roce 1932.

Ukřižování versus rituální oběť

Georges Bataille prohlásil, že jeden z nejvznešenějších symbolů západní tradice představuje křesťanské Ukřižování.¹³ Přistupoval k němu však perspektivou Friedricha Nietzscheho, tedy zásadně anti-křesťanskou. Nietzsche proti sobě postavil pohanský dionýský rituál,¹⁴ během něž je bůh roztrhán na kusy, a smrt Krista na kříži. V obou případech odsoudí posvátnou postavu k smrti společnost, jde o kolektivní vraždu. Nietzsche však viděl zásadní rozdíl ve významu obou událostí. Zatímco dionýský rituál upevňuje společenství a přitakává násilí, Ukřižování naopak obviňuje společnost, která Krista odsoudila.

Podobnost Ukřižování a pohanských obřadů vyjde ještě více najevo, porovnáme-li je s rituálem antického Řecka, při němž byl vybraný člověk, *pharmakós*, vyhnán z města v době krize (mohlo jít o epidemii, válku nebo hladomor), která měla být tímto aktem zažehnána. Slovo *pharmakós* znamenalo v řečtině „člověk, který usmírjuje / očišťuje / odčisťuje za ostatní“. Má tedy podobný význam jako slovo *phármakon*, znamenající drogu, lék či jed. Známe různé verze uvedeného rituálu, podstata ale zůstává: Vybraný jednotlivec (většinou člověk na okraji společnosti – tulák, žebrák...), na nějž se přenáší všechny hříchy a viny společenství, je vyhnán, nebo někdy i zabit, čímž jsou hříchy odčiněny. *Pharmakóna* před vyhnáním často vystrojili a krmili jako krále. Symbolicky se tak zamě-

¹¹ Nejexplicitněji se tématu oběti věnuje Georges Bataille v *Teorii náboženství* (1948), načaté knize, kterou nikdy nedokončil, především v části nazvané „Oběť, oslava a principy posvátného světa“. Říká zde například, že „*lidská oběť je vrcholný okamžik sporu, v němž proti sobě stojí reálný řád a trvání pohybu bezmezného násilí*“. Oběť je výstupem z užitečnosti, otevírá oblast posvátna. Viz Georges Bataille, *Prokletá část / Teorie náboženství*, Praha 1998, s. 268.

¹² Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec* (pozn. 2) s. 109.

¹³ Georges Bataille, *On Nietzsche*, Athlone Press 2000, s. 12.

¹⁴ Vycházím z klíčového textu antropologa a filozofa Reného Girarda, který analyzoval Nietzscheho úvahy o vztahu mezi Dionýsem a Ukřižováním: René Girard, *Dionysus versus the Crucified*, *MLN*, Vol. 99, No. 4, Baltimore 1984, s. 816–835, <https://www.jstor.org/stable/2905504>, vyhledáno 15. 6. 2020.

nil z chudáka na krále. Jako v Sofoklově dramatu i Oidípos je král a zároveň kriminálník a vyhnali ho z města, které čelí krizi.¹⁵

Podobně se Kristovi vysmívali římsí vojáci, byl odsouzen jako zločinec a zároveň ho posměšně vystrojili jako krále a korunovali trním. V případě Ukřižování se však dav, odsuzující Krista k mučivé smrti, ukazuje jako hříšný. Jediné, co může dav zachránit, je odpuštění a víra. Víra v odpuštění ze strany oběti, víra v její zmrtvýchvstání a víra ve vykoupení hříchů.

Georges Bataille se velmi často pohyboval v blízkosti křesťanské symboliky, kterou ale převracel v něco docela jiného. To, co je podle něj na Ukřižování podstatné, je skutečná přítomnost utrpení. Ve svém textu *O Nietzsche* (1945) obviňuje křesťanství ze zakrývání násilí skrze narativ o spáse. Ukřižování srovnává s obrazem z jatek. Bůh je mrtvý, tvrdil spolu s Nietzsche, zkušenost posvátná je pro moderního člověka možná jedině skrze uvědomění si smrti Boha. Podobně k tématu ukřižování přistupoval také Antonin Artaud, který ve svém Dopisu papeži ze čtyřicátých let, píše: „*Byl jsem to já (a ne Ježíš Kristus), koho ukřižovali na Golgotě, a byl jsem ukřižován za to, že jsem povstal proti Bohu a jeho Kristu, protože jsem člověk a protože Bůh a jeho Kristus nejsou ničím jiným než myšlenkami, které jsou navíc pošpiněné, nesou stopy lidské ruky; a tyto ideje pro mne nikdy neexistovaly.*“¹⁶ Stejně jako Bataille, i Artaud si všímá jen utrpení, a jelikož nevěří v Boha, nemůže v něm spatřovat naději na vykoupení.

Francis Bacon – Tři studie figur

Francis Bacon namaloval v roce 1944 námět Ukřižování, které však na obraze chybí. Kříž malíř odsunul mimo rám zobrazení a námětem triptychu se stávají tři zdeformované postavy. Dílo Bacon nazval *Tři studie figur u nohou Ukřižovaného*, a tak jej spojil s křesťanskou symbolikou, kterou bychom v něm jinak pravděpodobně nehledali. Aktem pojmenování však umělec obrací naši pozornost k tomu, co chybí. Na co tedy divák pohlíží, kdo jsou ty tři postavy v cárech? Jeden z komentátorů tohoto díla, Wilson Yates, v nich viděl mučitele, vysmíváče Krista, protože nepřipomínají figury, které by v tradičním obraze Ukřižování stály u nohou Spasitele. Nerozpoznáváme v nich Marii, Máří Magdalénu a sv. Jana.¹⁷ Spíše než jako konkrétní osobnosti působí tyto tři postavy jako ztělesnění nízkých pocitů, bolesti, strachu, pomstychtivosti a krutosti. Bacon jako by se ptal, jak vypadá člověk běžně se ukrývající v davu. Jaká je jeho skutečná podoba. A ukazuje nám zničené, znetvořené a strachem zkroucené postavy.

Zobrazuje zde realisticky jen část příběhu, když se zaměřuje na hrozivou stránku Ukřižování, podobně jako to dělali někteří umělci středověku, kteří zobrazovali bolest a utrpení tak naturalisticky, aby je divák mohl téměř sám prožívat. I ty nejděsivější výjevy však v sobě nesou předzvěst zmrtvýchvstání, která v Baconově obraze chybí.

¹⁵ Viz Adela Yarbo Collins, Finding Meaning in the Death of Jesus, v: *The Journal of Religion*, Vol. 78, No. 2, April 1998, The University of Chicago Press, s. 175–196; <https://www.jstor.org/stable/1205938>, vyhledáno 15. 6. 2020.

¹⁶ Antonin Artaud, *Œuvres complètes I*, Paris 1984, s. 13.

¹⁷ Wilson Yates, The Real Presence of Evil: Francis Bacon's Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, *Arts* č. 8, 1996, s. 24.

Podobně jako Bataille, Bacon nechtěl nebo nedokázal udělat krok k víře a přijmout vykupitelský smysl Kristovy oběti. Autor sám se k této neschopnosti věřit vyjádřil: „domnívám se, že i tehdy, když maloval Velázquez, i tehdy, když maloval Rembrandt, at už byl jejich postoj k životu jakýkoli, byli stále jemně ovlivňováni určitým typem náboženských schopností, které si dnešní člověk, dalo by se říci, neutralizoval.“ Z malování se podle Bacona stala hra k rozptýlení: „fascinující je na tom skutečnost, že se to pro umělce stává náročnějším, neboť musí hru náležitě propracovat, aby vůbec za něco stála, a mohl tak život učinit o trochu víc vzrušujícím.“¹⁸ Baconův triptych však není jen hrou. Poukazuje na to i význam, který mu sám autor přikládal, když prohlásil, že žádné jeho obrazy před tímto rokem význam nemají. *Tři studie figur u nohou Ukřižovaného* působí jako zrcadlo, jež autor nastavuje pozorovateli. Tím, že z obrazu vyjímá jeho ústřední bod, obrací pozornost k divákovi. Jako by se tázal, kdo, když Ukřižovaný chybí, vykoupí naši vinu.

Barnett Newman – Zastavení kříže

Druhé zobrazení Ukřižování, kterému se budu věnovat, pochází od Barnetta Newmana. Podobně jako u Bacona ani zde nejde o zobrazení kříže a Krista. Newmanův cyklus se jmenuje *Zastavení kříže* a sestává ze čtrnácti maleb. Mohlo by se tedy jevit, že se spíše než Ukřižování věnuje křížové cestě, která mu předcházela. Cyklus vznikl osm let (1958–1966) a jeho námět se i autorovi objasňoval až v průběhu tvorby. „Když jsem dělal čtvrté, použil jsem bílou linii, ještě bělejší než plátno, skutečně intenzivní, a to ve mně vyvolalo představu výkřiku. A napadlo mě, že v tom výkřiku je všechno, celé Kristovo utrpení,“¹⁹ prohlásil Newman těsně po dokončení cyklu.

Autor k tomuto cyklu směřoval, a to jak ve výtvarné formě, tak i tematicky. Během válečných let, kdy zpracovával mytologické náměty, přirovnával moderního člověka k Oidipovi,²⁰ který může v nevinnosti, svým jednáním či nečinností, znesvětit svoji matku a zabít svého otce. UVědomoval si krutou, tragickou povahu doby, v níž žil a tvořil, a podobně jako Artaud chtěl zasáhnout diváky svých obrazů tak, jako to dělala antická tragédie. Chtěl působit okamžitě, a proto si zvolil jednoduchý abstraktní znak svislého pruhu, který nazval ideograf. Newmana neodolatelně přitahovala síla momentu, okamžiku, v němž se jedna věc mění v jinou a kdy se i divák stává součástí této proměny.

Právě tento moment se stal námětem cyklu *Zastavení kříže*. Všechny obrazy zde vyjadřují jediný výkřik Krista: „*Lema sabachthani – Proč jsi mne opustil?*“ To je podle autora podstata pašijí, právě tato otázka. Stává se vyjádřením problému, který Newmana dlouho fascinoval, když uvažoval o kategorii vznešeného. Vznešeno souvisí s potřebou člověka

¹⁸ Citováno z J. Russell, *Francis Bacon*, London 1965, s. 1.

¹⁹ Barnett Newman, *Čtrnáct zastavení kříže, 1958–1966*, původně publikováno v časopisu *Newsweek*, 1966, in: *Barnett Newman, Umělec, kritik*, Řevnice–Praha 2003, s. 98.

²⁰ Barnett Newman, *New Sense of Fate*, 1948, in: John Philip O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Berkeley 1992 s. 164–169.

vztahovat se k Absolutnu, tak jako trpící Kristus volá k Bohu. Newman ji vnímal v trvalé, obecné rovině,²¹ když prohlásil, že jde o otázku existující odjakživa.

„Ten výkřik, ten výkřik, na nějž není odpověď, to je svět bez konce.“²²

Zkušenost války a absence smyslu

Newmana i Bacona bezpochyby ovlivnila zkušenost válečného období, které zpochybnilo utopické představy o ozdravení společnosti a řadu z nich zkompromitovalo. To, v co Artaud a Bataille ještě byli schopní věřit během třicátých let, přestalo dávat smysl a rozhodnost, která z jejich prohlášení vyzařuje, se v průběhu čtyřicátých let vytrácí. Ani jeden z nich nebyl schopný dovést svůj podnik k úspěšnému konci. Artaud strávil závěr svého života v ústavech s diagnostikovanou schizofrenií a Bataille dospěl k uvědomění, že v moderní společnosti není možné vytvořit rituál a obět, které by založily společenství. Oba se domnívali, že krutost umožní nový začátek, ale právě tato krutost se z dnešního pohledu jeví jako podivně blízka tomu, co hlásala tehdy se prosazující totalitní hnutí.

Kde je ta katarze, léčivá síla, kterou očekával Antonin Artaud od krutého divadla a Georges Bataille od aktu oběti? V poválečných malbách malířů Newmana a Bacona ji není možné najít, žádná spása zde není. Zajímala je skutečná tělesná přítomnost, která se ale mění v absenci a to, co považovali za lék, mělo mnohem spíš povahu jedu. Víra ve vzkříšení, v zázrak, v jejich dílech chybí a zůstává bolest, zrada, opuštění, utrpení a pochybnosti. Hledání oběti – reálné bolesti – překračuje už hranici k šílenství.

Odpověď může být nadále nalezena v křesťanském Zjevení. Kristus na kříži pravil: „*dokonáno jest*“.²³ Představa „světa bez konce“ je tedy možná jen u člověka, který není schopen víry. Zmíněná Baconova a Newmanova díla jsou působivá i proto, že umožňují divákovi prožít moment strádání a bolesti. Je však jen na něm, zda takovou perspektivu přijme a zda se s ní ztotožní.

SUMMARY

Cruelty as Artistic Principle

Antonin Artaud identified cruelty with moral purity, for him it represented a basis for the radical revival of modern theatre. He did not perceive cruelty on a theoretical level, it was inevitably reflected in his own troubled body and tortured mind. George Bataille, who like Artaud became involved with the Surrealist group and at the same time sharply opposed it, also had a weakness for cruelty. Bataille believed that the sacred was associa-

²¹ V katalogu výstavy mluví Newman o tom, že otázka Krista na kříži opakuje ten stejný dotaz pokládaný Abrahamem a Adamem a že jde o původní otázku člověka... Viz Barnett Newman, Statement, in *The Guggenheim Exhibition Catalogue*, s. 9, citováno in: Kate Liebman, *Passion in Painting. Barnett Newman's Stations of the Cross*, New Haven 2016, s. 45.

²² Barnett Newman, Čtrnáct zastavení kříže, původně publikováno v *Art News*, 1966, in: *Barnett Newman, Umělec, kritik* (pozn. 19), s. 100.

²³ Jan 19, 30.

ted with physical and mental pain, and in the confrontation of opposites he sought a path to transcendence within the modern world.

Their search for the sacred in the lowest, most painful, and perverse touched on the problem of expressing extreme feelings. When Artaud gave lecture on the theatre and plague, he felt the need to embody the plague in situ, in a lecture hall. When Bataille, disappointed by surrealist idealism, founded the revue *Documents*, he began to explore the possibility of ritual sacrifice, physical and real.

Both Artaud and Bataille circled around the feeling of loss. It is not always clear what this loss represents, and the fraze about “*the death of God*” is not always sufficient. What was lost with this “*death*”? The answer can be found in the paintings by Barnett Newman and Francis Bacon. They both work with Christian themes, but their paintings lack the center. Bacon’s triptych *Three studies at the feet of the Crucifixion*, as well as Newman’s cycle *Stations of the Cross*, relate to a moment of cry and suffering that offers no hope of reconciliation.

VÝBĚR Z LITERATURY

John Russell, *Francis Bacon*, London 1965

Jacques Derrida, Plato’s Pharmacy, in: idem, *Dissemination*, Barbara Johnson (ed.), Chicago 1981

Antonin Artaud, *Œuvres complètes I*, Paris 1984

René Girard, Dionysus versus the Crucified, *MLN*, Vol. 99, No. 4, Baltimore 1984

John Philip O’Neill (ed.), *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Berkeley 1992

Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha 1994

Jan Kopecký, *Antonin Artaud, poslední z prokletých*, Praha 1994

Hannah Arendtová, *Původ totalitarismu*, Praha, 1996

W. Yates, The Real Presence of Evil: Francis Bacon’s Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, in: *Arts*, No. 8, 1996

Georges Bataille, *Prokletá část / Teorie náboženství*, Praha 1998

Adela Yarbo Collins, Finding Meaning in the Death of Jesus, *The Journal of Religion*, Vol. 78, No. 2, April 1998

Barnett Newman: Umělec, kritik, Řevnice–Praha 2003

Georges Bataille, from Heterogeneity to the Sacred: Preceedings of the konference, Cambridge 2006

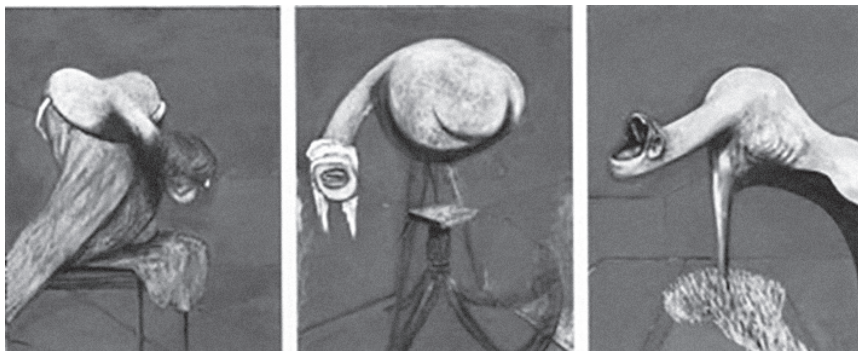
Kate Liebman, *Passion in Painting. Barnett Newman’s Stations of the Cross*, New Haven 2016



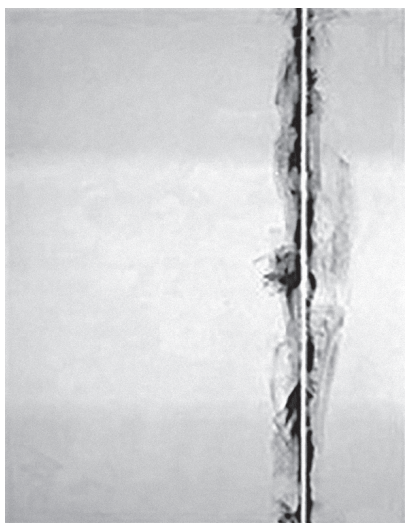
Obrázek 1. Antonin Artaud v roce 1926, zdroj: Wikimedia Commons



Obrázek 2. Georges Bataille v roce 1943, zdroj: Wikimedia Commons



Obrázek 3. Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, vystaveno 1944 v Tate Britain, zdroj: Creative Commons.org, autor fotografie Rémi de Valenciennes



Obrázek 4. Barnett Newman, *Stations of the cross - Lema Sabachthani*, zdroj: Creative Commons.org, autor fotografie Rob Young

„DĚTI, DĚTI, Z TOHO KOUKÁ BUĎ BLÁZINEC, NEBO VĚZENÍ!“¹ VÍDEŇSKÝ AKCIONISMUS JAKO REAKCE NA VÁLEČNÉ, OSOBNÍ I SPOLEČENSKÉ TRAUMA

TOMÁŠ KUBART

Oddělení 20. století a literatury současné, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v.;
kubart@ucl.cas.cz

ABSTRACT

“Kids, kids, it’s either madhouse or jail!” Viennese Actionism as a response to wartime, personal and social trauma

A group of “Viennese Actionists” was formed in Austria around 1961, ceasing to be active in 1970. One decade of their collaboration comprised creation of a series of multimedia artistic works, often in the form of provocative actions using the so-called *Schweinvocabular* (“nasty vocabulary”): fake violence, vulgarity, explicit sexuality, profaning state and church symbols, etc. The aim of such aesthetics was not a dull provocation; it was rather an artistic means by which the first generation of post-war artists, who personally experienced the horrors of World War II and the reverberations of the first, responded to the lack of denazification and the internal conflicts in the Austrian society. The paper will present the thesis that the designation of the group as “Viennese Actionism” is probably not derived from the noun “action”, but it is a reference to the current in behavioral psychology called sensomotoric actionism, which originated in the early 20th century and emphasized physical and performative coping with the trauma the Actionists experienced in young age (pain, suffering, loss of loved ones, mass scale of murders, etc.); sensomotoric actionism as a metaphor of artistic response to social trauma. One of the main impulses for the Actionists was thus the war trauma, both on an individual and socio-cultural level. The aesthetic means they employed were based on the actual contemporary methods of treating trauma. Using repulsive “images” that presented the horrors of war, the Actionists “forced” their audience to confront them and, if possible, go through social catharsis, giving back to the theater its ritual function it had in the society of the Classical Athenian polis.

Keywords: Viennese Actionism – posttraumatic stress disorder – PTSD – *Wiederholungstrauma* – neurosis – psychoanalysis and art – collective trauma – performativity – cultural narratives – war victim – *Schweinvocabular* – *Totschweigen* – *Schmerzensmänner* – The mans of sorrow – *Le Bouc émissaire* – the Scapegoat

¹ „Kinder, Kinder, das gibt entweder Irrenhaus oder Gefängnis!“ Felicia Englmann, 1965: *das Jahr, in dem Träume wahr wurden*, München 2014, s. 137.

Pomocí fotografií předcházejících studií se pokouším čtenáři zpřístupnit akce, které od začátku šedesátých let minulého století realizovala skupina mladých rakouských umělců, známých od poloviny zmíněné dekadý jako „vídeňští akcionisté“. Názvem „vídeňský akcionismus“ se skupina čtyř umělců bezděčně definovala jak společensko-kulturně a politicky, tak co do formy komunikace obsahů. Kulturně označením „vídeňský“ vyjadřovala snahu o zařazení vlastní tvorby do mimorakouských souřadnic, neboť chtěli být vnímáni v mezinárodním uměleckém diskurzu, nikoliv v úzkém domácím a konzervativním prostředí, jemuž by ostatně nemuseli redundantně oznamovat, že jsou z Vídně.² Také proto se pro vídeňské akcionisty, Güntera Bruse (1938), Otto Muehla (1925–2013), Hermanna Nitsche (1938–2022) a Rudolfa Schwarzkoglera (1940–1969) stala nejvýznamnějším okamžikem jejich tehdejší umělecké tvorby účast na londýnském festivalu DIAS (*Destruction in Art Symposium*) v roce 1966. Příznačné pro Rakousko šedesátých let bylo nastalé mlčení, jež se rozhostilo tehdejší Vídni a celou zemí, když se akcionisté z mezinárodního sympozia vrátili. Na svolanou tiskovou konferenci žádný novinář své „Rotzbuben“ (usmrkance), podpořit nepřišel.

Tajnosubný pojem „akcionismus“ v sobě zahrnuje odkaz ke zvolenému uměleckému médiu: k akci. Ta se stala primárním vyjadřovacím prostředkem skupiny, která však dokázala komunikovat také prostřednictvím grafiky, malby a filmu, jichž se museli akcionisté pod tlakem establishmentu a institucionální šikany postupně vzdát. Samotný pojem *akcionismus* v sobě nese ještě jednu podstatnou konotaci. Mnozí pamětníci, jako například filmař Peter Weibel, psychiatr Josef Dvorak, nebo teoretik umění Peter Gorsen, sice hovoří o výkladové linii akcionismus–akce, nelze však opomíjet oblast psychoanalýzy a psychologie, jež byla pro vídeňský akcionismus v mnoha ohledech (i negativně) formativní.

Akcionismus jako projev válečného traumatu

V behaviorální psychologii nacházíme pojem *senzomotorický akcionismus* mnohem dříve, než se objevívá šedesátých letech v části názvu označujícího uměleckou skupinu.³

² Skupina byla během jediného desetiletí známá pod několika významově odlišnými názvy. Vedle osobálních konotací Bauerova nepřesného označení skupiny v jejich počátcích jako *frakce Konrada Bayera* se objevují anarchistické a protistátní názvy jako *ZOCK* či akronym *Z.O.C.K.*, jehož výklad se rozprostírá od *Horlivé společnosti kandovaných rytířů* (*Zealous Organisation of Candied Knights*) až po německé sloveso *zocken*, jež v hovorové němčině znamená uhodit, zbit. V imperativu *zock*, tedy „Bij!“.

³ Tento pojem se objevuje v knize německého filozofa a psychologa Richarda Müllera-Freienfelse *Hlavní proudy současné psychologie* (*Die hauptrichtungen der gegenwärtigen psychologie*, česky 1937) roku 1931 a označuje psychiatrický směr blízký behaviorismu, senzualismu a počítkové psychiatrii, který se kolem roku 1900 začal prosazovat na Harvardu v okruhu Williama Jamese, jenž je známější jako autor pragmatismu. Do němčiny se myšlenky „senzomotorického akcionismu“ dostávaly od třicátých let minulého století, především prostřednictvím práce Richarda Müller-Freienfelse a Karla Groose, i když širšího vlivu se jim patrně nedostalo. Lékařský oborový magazín *Všeobecný časopis pro psychiatrii a soudně-znaleckou medicínu* (*Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medizin*) uveřejnil roku 1934 příspěvek *Hlavní proudy v moderní psychologii* (*Die Hauptrichtungen in der modernen Psychologie*) Gerhardta Githema Berlia. Ten cituje Müller-Freienfelse: „Podstata této psychologie tkívá v tom, že za základní prvky duševna nepovažuje výhradně počítky, a také nejen počítky a city přibírají ještě po případech třídu soudů, nýbrž senzomotorický reflex, tj. pocit plus motorická reakce, a obojí chápe jako jednotu. Spřízněnost se senzualismem vyniká hlavně v tom, jaká

Pojmenovával směr, jenž motorické reakce lidského organismu připisuje určitým psychickým stavům, a podle nějž je vnější podnět následován fyzickou senzomotorickou reakcí. Tento pojem se v psychiatrii začal vyvíjet ve stejné době, kdy lékaři začali poprvé pozorovat projevy lékařského jevu, pro nějž ještě název neměli: *posttraumatické stresové poruchy* (*posttraumatic stress disorder*, PTSD). Již od občanské války ve Spojených státech (1861–1865) či od búrské války (1899–1902) si lékaři všímali, že se muži z bojišť vracejí „otřesení“. Někteří pojmenují fenomén na základě jeho projevů, jejich pacienti jsou „válkou otřesení“ („*Kriegszittener*“), zatímco jiní lékaři tuší zdroj PTSD, a hovoří o „*Granaten-Schock-Syndrom*“ (syndromu granátového šoku). Ještě po druhé světové válce se však lékaři vzácně shodují v tom, že roztrženi vojáci trpí především morální slabostí. Teprve šedesátá léta, nastolují se zlomem v psychiatrii a antipsychiatrickým hnutím, obecné uznání myšlenky, že tito lidé nejsou slabí, ale trpí *posttraumatickou stresovou poruchou*, a ta se projevuje mnoha různými způsoby: třesem, nesoustředěností, afekty.

Akcionisté ve svých akcích markýrují a předstírají tyto symptomy. Analýza všech akcí začíná často u jejich názvů: Muehlovy *Psychomotorická hluková akce* (*Psycho-Motorische Geräuschaktion*, 1967), *Bodybuilding* (1965), *Dechová cvičení* (*Breathexercises*, 1966), *Deset kol Cassia Claye* (*Ten rounds for Cassius Clay*, 1966), *Branná zdatnost* (*Wehretüchtung*, 1967), *Těláč v potravinách* (*Turnstunde in Lebensmittel*, 1965), či Brusovy *Elektrošok, prosím, již nemohu dál* (*Den E-Schock, bitte, ich kann nicht mehr*, 1967), *Nádech, výdech* (*Einatmen, Ausatmen*, 1967), *Martyrium* (*Zerreißprobe*, 1970) nebo akce, které známe z popisu, jako *Dobry Bože, všichni jsme epileptici* (*Lieber Gott, wir sind alle epileptisch*, 1967), ukazují, že se akcionisté výrazně orientují na mechanické a nepodmíněné tělesné procesy, řečeno s německým filosofem a psychologem Müller-Freienfelsem „*kinestetické či svalové*“, řečeno s francouzským filozofem Thédulem Ribotem „*motorické*“ funkce. Již irský dramatik Samuel Beckett ve svém několikakvětřinovém monodramatu *Atem* (*Dech*) redukuje akci na nejjednodušší projev života. Podobná redukce probíhá u Johna Cage v kompozici *0'00'*. Regresivní ústup akcionistů k reflexivním a senzomotorickým aktivitám v tvůrčím činu je projevem *Wiederholungstrauma*, opakování traumatu, a to jak v případě jeho latentní přítomnosti, skutečné PTSD nebo dokonce faxensyndromu,⁴ tedy předstírané neurózy nebo psychózy. Touto spastickou tvorbou plnou agrese, krve, výkalů a erotiky se rakouští tvůrci pokouší opakování traumatu překonat.

Obět nebo pachatel?

Rakouské společenské trauma nespočívá pouze v roli, jakou Rakousko sehrálo během druhé světové války a těsně před ní. Rakousku se od rozpadu monarchie roku 1918 s každou další generací vrací celá řada nepřiznaných společenských problémů a přidruženého komplexu méněcennosti. Ne náhodou byla právě Vídeň na přelomu století rodištěm psychoanalýzy a současně evropské moderny. Právě ve Vídni se totiž hromadila veškerá politická i společenská traumata národa, jenž ustavil „žalář národů“ ostatním a po první

důležitost se připisuje pocitům kinestetickým či svalovým.“ Müller-Freienfels, *Die haupttrichtungen der gegenwärtigen psychologie*, 1931, s. 40. Zde použit překlad Roberta Konečného z českého vydání roku 1937 (s. 47–48).

⁴ Richard Noll, *Encyclopedia of Schizophrenia and Other Psychotic Disorders*, New York, 2009, s. 162.

světové válce vstoupil do vleklé hospodářské krize, na jejímž konci bylo připojení k „velkým“ Němcům Třetí říše a další prohraná válka. Rakouská společnost jako by se však vši silou a všemi možnými prostředky pokoušela hodnotu faktu, že za vznikem psychoanalýzy nestojí pouze osobnost Sigmunda Freuda, ale také lokální kumulace neuróz, umenšit či jej zcela popřít. Když germanista Ota Konrád a historik Rudolf Kučera v knize *Cesty z apokalypsy* píšou o hrdosti, s jakou se Vídeň roku 1914 chlubí nejobsáhlejší kartotékou daktyloskopických záznamů zločinců, hořkne toto prvenství s vědomím, že se tím zároveň doznává k vysoké míře neřešené kriminality.⁵ A podobná absurdita provází legendu „psychoanalytické“ Vídně coby „rodiště“ Freudovy a Bleulerovy psychoanalýzy. Právě tato až zvrácená hrdost na vznik metody, která se pomocí analýzy projevů nevědomí pokouší léčit neurastenii, neurózy a psychózy, působí s nástupem vídeňských akcionistů až groteskně, neboť ti s drzostí sobě vlastní konstatují, že psychoanalýza nevzniká ve Vídni jako nahodile geniální koncept záračného doktora Freuda, ale především díky záplavě neurotiků a psychotiků, které tehdejší Vídeň plodí.

Z Předlitavska zůstala po konci první světové války jen malá zemička. Vídeň, již se pro nepoměr v hustotě osídlení velkoměsta vůči rapidně zmenšenému a méně osídlenému zbytku země začalo říkat „*Wasserkopf*“ (Vodnatelná hlava), přišla o 200 000 obyvatel.⁶ Město neurotiků, jimž psychoanalýza přestala pomáhat, přejmenoval v padesátých letech Hermann Nitsch na „vodnatelný hrnec“ (*Wassertopf*). Za slovní hříčkou se skrýval tíživě sdílený pocit nové poválečné generace. V hrnci tohoto neurotického a válkou poničeného města se první poválečná generace dusila „jako maso“.⁷ V šedesátých letech, v nichž poválečná generace stanula na prahu dospělosti, došlo trauma rozpadu monarchie již třetí generaci. Bylo navíc posíleno o trauma generace předešlé – o druhou světovou válku a rakouské koncentrační tábory. O pocit viny, a vrozené mechanismy k jeho potlačení.

Dva narativy války: jeden vyprávěn mocnými, druhý vojiny

Ve vídeňském veřejném prostoru bylo možno v reprezentativních budovách typu Hofburgu, Burgtheateru nebo parlamentu, spatřovat performativní mechanismus demonstrace státní a církevní moci. Rakousko přelomu století bylo oddáno myšlence hrdinů a loajálních vojáků, službě vlasti a císaři.⁸ Kulturně-společenský narativ hrdého vojáka, potažmo muže, prezentovaný hrdými štíty státních budov, se však začal křivit v zrcadle druhé světové války. Proti realitě technologicky pokročilých zbraní a mechanizovanému zabíjení koncentračních táborů obraz hrdého a nebojácného husara nemohl obstát. Představme si například mladého Otto Muehla, jednoho z našich umělců. V 17 letech narukoval k wehrmachtu. Vychován přísným otcem, venkovským učitelem, sdílí kulturní narativ války jako otázky mužské cti a válečníka vidí jako silného, zdravého a hezky upraveného muže v pěkné uniformě. Pak v Ardenách vidí šílence, kteří pod pásy tanků,

⁵ Ota Konrád – Rudolf Kučera, *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914–1922*, Praha 2018, s. 52.

⁶ Plötzlich „Wasserkopf“. *Wiener Zeitung*, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/chronik/wien/1000468-Plötzlich-Wasserkopf.html?em_cnt_page=3, vyhledáno 12. 1. 2021.

⁷ Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater. Das 6 Tage Spiel*, Wien 1998, s. 204.

⁸ Stanislav Balík, Dollfuß a Schuschniggovo Rakousko. *Vídeňské svobodné listy* LXIII, 2007, č. 7/8, s. 5–7.

kterým dávno došla munice, drtí bezbranné pěšáky do neforemné krvavé kaše. A z této diskrepance mezi mocensky udržovaným narativem, podle něhož je třeba bránit panovníkovo tělo⁹ tělem vlastním, avšak v realitě to znamená tanky rozježděná těla, jež splývají v jednolitou břečku s bahnem, se rodí estetika vídeňského akcionismu. Když v dubnu 1964 uvádí u příležitosti otevření vídeňského jazzového klubu Chattanooga svou šestou materiálovou akci, vysvětluje Muehl své motivy pro pořádání akcí v převyprávění rakouské spisovatelky Hilde Spiel takto:

„Coby mladík se zúčastnil Rundstedtovy ofenzivy [Bitvy o Ardeny, TK] a viděl zemřít všech svých 150 kumpánů. Krom třinácti. Uhnízдила se v něm vzpomínka na mrazivý zimní den, na jejich těla, která se, pokryta krví a špínou, zmrzlá a potažená jinovatkou, vyjevovavla ve všech svých „obludných nádhernostech.“¹⁰

Válka není hezká a voják není disciplinovaný. Válka smrdí a voják má strach a propadá šílenství. Právě takovou zprávu se akcionisté pokusili v šedesátých letech v rakouské společnosti komunikovat. Zatlačeni institucemi, udržujícími narativ hrdého vojáka, bránícího tělo panovníka, na komunikační mez, zavrhnou prostředky řečové a jazykové a obsadí pozici *přímého umění* (německy *direkte Kunst*, pod jehož derivátem později dočasně tvoří */Direkte Kunst/*), jak svou tvorbu sami nazývají. Tělo se stává nástrojem, komunikační strategií je však ostenze: nemluví o zločincích druhé světové války, ale ukazují publiku, na čem se podílelo.

Wiederholungstrauma: neintegrováné trauma se bude vždy vracet

Napsal jsem, že válečné trauma se rakouské společnosti stále vracelo. Koncept *Wiederholungstrauma*, tj. opakování traumatu, použil německý historik umění Gerald Schröder, když se pokoušel pochopit tvorbu umělců německojazyčného prostředí v šedesátých letech minulého století, v níž se opakovala specifická motivika. Svou studii tvorby německých malířů Georga Baselitze, Josepha Beuyse, rakouského malíře Arnulfa Reinera a rakouských akčních umělců Güntera Bruse a Rudolfa Schwarzkoglera nazval *Schmerzsmänner*: dosl. *muži bolesti*. Pojem je zaužívaný v křesťanské ikonografii a označuje Krista. Schröder pomocí tohoto modelu popisuje, jakými trajektoriemi probíhá v německojazyčné poválečné kultuře romantizovaný narativ trpícího umělce, jenž na sebe přebírá tíhu společenského traumatu. V případě šedesátých let je tím traumatem pro dospívající generaci umělců především rakouský podíl na druhé světové válce.

Zrození národní lži

Míru tohoto podílu však rakouský establishment a jeho instituce trvale zlehčovaly. Již Moskevská konference roku 1943 předjímala vyvinění Rakouska ze zločinů Třetí říše a připravila půdu pro vznik tzv. „*Nationallüge*“ (*národní lži*), jejíž další pilíř podpoři-

⁹ Viz Seneka in Kantorowicz: „Vladař je duší *res publica* a *res publica* je tělem vladaře.“ Ernst H. Kantorowicz, *Dvě těla krále*, Praha 2014, s. 321.

¹⁰ Hilde Spiel, Aus der Tiefe der Zeit. Abwege der Wiener Avantgarde, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. 4. 1964, s. 32.

la nová ústava druhé rakouské republiky s odchodem okupačních vojsk z Rakouska roku 1955. Moskevská deklarace obsahovala odmítnutí aktu anexe Rakouska nacistickým Německem. V textu deklarace jasně stojí, „že anexe roku 1938 (...) byla zahájena vnějšími vojenskými hrozbami a terorem zrádné nacisticko-fašistické menšiny (...) a byla bezmocnému rakouskému lidu vnučena vojenskou a válečnou okupací země“.¹¹ Touto perspektivou byl moskevskou deklarací „anšlus zneplatněn“.¹²

Spolu s tímto vyviněním nutně přišel také pojem a fenomén, který předurčil rakouský politický i kulturní vývoj až do dnešních dní: za *Kriegsopfer*, tj. válečnou oběť, bylo totiž možné označit jak oběti koncentračních táborů, tak také rakouské příslušníky wehrmachtu.¹³ Tento ryze politický tah ze strany Spojenců, kteří nechtěli připustit, aby Rakousko spadlo do sovětské sféry vlivu, a až do poloviny padesátých let tak z Rakouska udělali centrum kulturní války mezi Západem a Východem, projevující se např. tzv. *coca-kolonizací*,¹⁴ měl za následek nedůslednou a nedostatečnou denacifikaci. Nacističtí zločinci tak zůstali na svých společenských pozicích (nebo do nich byli dosazeni) až hluboko do osmdesátých let. Otázka aktivního austrofašismu, davů, vítajících Adolfa Hitlera, obhajoba a nástup neo-austrofašismu v šedesátých letech, zůstávala do konce 80. let v Rakousku tabu. Vytěsněné trauma se tak do společnosti opakovaně vrací. Nikdy není vyřešeno, protože jeho řešení nebylo pro Spojence v poválečných letech politicky výhodné. A po jejich odchodu už nebylo možné.

Byl to rakouský meziválečný kancléř Engelbert Dollfuß (1892–1934), jehož kroky *de facto* vedly k dominanci a následně hegemonii austro-fašismu ve třicátých letech, a první prezident druhé republiky Karl Renner, jenž oportunisticky využíval faktu, že Spojenci potřebovali Rakousko jako nárazníkovou zemi ve studené válce proti Sovětskému svazu, kteří umožnili nástup a přežívání austrofašismu i v šedesátých letech. Rennerovi se v poválečných letech podařilo vmanipulovat Američany do nastoupení cesty, na jejímž konci selhaly denacifikační procesy a následovalo posílení neo-nacistických tendencí v šedesátých letech.

Opakování traumatu se ve společnosti odehrává tehdy, kdy trauma není dostatečně zpřítomňováno, *verbalizováno* a řešeno. Podstatná není pouze komunikace, ale v případě rakouské společnosti šedesátých let minulého století má mnou zvýrazněný pojem *verbalizace* zvláštní postavení ve vztahu k akcionistické tvorbě. Rakouská společnost by možná pochopila akcionisty komunikované obsahy, pokud by k ní proudily právě kanálem verbalizace. Jenže akcionisté tuto možnost již na počátku šedesátých let naprosto zavrhlí a přistoupili k ostenzi, která však rakouské společnosti srozumitelná nebyla. V rámci společenského kognitivního biasu tak např. neměla rakouská společnost pocit, že se při pohledu na tři muže, hrající si v červnu roku 1962 ve sklepení na Perinetsgasse na hromadě písku s telecími vnitřnostmi, dívá na podobenství Kristova pobytu v hrobě a následného zmrtvýchvstání (akce se jmenovala *Blutorgel*, dosl. *Krvavé varhany*). Nabyla naopak nevyvratitelného dojmu, že se dívá na devianty či kriminálníky, a v této kategorii je nechala po zbytek šedesátých let. Společnost nepochopila vzkaz, který akcionisté komunikovali,

¹¹ Stefan Karner – Alexander O. Tschubarjan (eds), *Die Moskauer Deklaration 1943: „Österreich wieder herstellen“*, Wien 2015.

¹² Oswald Panagl – Peter Gerlich (eds), *Wörterbuch der politischen Sprache in Österreich*, Wien 2007.

¹³ Günter Bischof, *Rakousko v první studené válce, 1945–1955. I slabí mají sílu*, Praha 2017, s. 133–141.

¹⁴ *Ibidem*, s. 27.

protože nepochopila šifrování. Akcionisté se vlivem státní represe posunuli příliš daleko na komunikační škále. Stanuli tak na hraně ostenze, která nenabízí možnost šifrování. Nepříjemná témata je tak možné sdělovat pouze nepříjemným způsobem.

Jak v rakouském kolektivním nevědomí zůstává pocit viny

Jako existuje individuální nevědomí, existuje také nevědomí kolektivní. Do něj vytěsněné trauma ustupuje, aby se mohlo vracet do kolektivního vědomí v nějaké pokřivené podobě. A jako v případě individuálního traumatu komunikuje nevědomí s vědomím prostřednictvím snů a jejich symboliky (kterou se strukturalisticky pokoušel vykládat teprve Freud a po něm fenomenologicky Jung), také do kolektivního vědomí vstupuje vytěsněné trauma formou nekonvenčních či enigmatických kulturních symbolů, jejichž projevy lze pozorovat také v akčním umění. Podobnou paralelu můžeme spatřovat v mechanismu freudovské neurózy. Neuróza vzniká u jedince na základě neřešeného konfliktu mezi id (Ono) a super-egem (Nad-já), potažmo mezi přirozenými lidskými potřebami a kulturou/civilizací: jako existují individuální neurózy, existují také kolektivní neurózy, a jak píše například rakouský neurolog Viktor E. Frankl, ty se projevují v masovém vědomí a kolektivním nevědomí národa.¹⁵ Domnívám se, že tak, jak lze podle Freudových i Franklových teorií dovodit, že neurózu, jež vzniká na základě konfliktu individuálních potřeb jedince a super-ega (Nad-já), tedy společnosti, lze ztotožnit s tím, co se v rakouské společnosti odehrává v poválečných letech. O traumatizující zkušenosti války se v Rakousku dlouho otevřeně nediskutovalo a vytěsněna se tato zkušenost změnila v neurózu. Podle amerického psychiatra Arthura Janova lze neurózu, jež se v našem případě pokouší doznat například k vybudování celého komplexu rakouských koncentračních táborů, léčit pouze tím, že člověk čelí konfliktu, respektive prožitě bolesti. Bolestivou skutečnost je třeba znovuprožít, integrovat ji do osobnosti jedince, v našem případě do „těla“ společnosti.

Neurózu totiž podle Freuda můžeme chápat jako neprožitý konflikt, jemuž se vyhýbáme, jako by neuróza říkala: „něco sis tu zapomněl“. Říká to ale z mezní komunikační pozice, výkřiky a neartikulovanými zvuky, kterým, podobně, jako snům, nerozumíme. Naše vědomí jim nerozumí, protože zní spíše jako nesrozumitelné mumlání než jako jasně formulovaná informace. Přesto se k mumlání akcionisté uchylují, vrčení a výkřik se stávají jejich hlavními komunikačními prostředky: odmítají artikulovaný jazyk a vše, co představuje, a navracejí se k janovovskému pravýkřiku (*Urschrei*), protože jedině tak se mohou pokusit pojmenovat trauma, které se tlačí ze společenského nevědomí do vědomí. Jako zpráva o neuróze však může být přečtena jedině tehdy, kdy připustíme, že by vůbec mohla být nositelem sdělení, a ne bohapustým blábolním.

Jasný jazyk, kterému však nikdo nerozumí

Proto také akcionistickou tvorbu v šedesátých letech společnost tak obtížně přijímala. Ačkoliv společnost se chce traumatem promlčet, akcionisté jí zprostředkovávají její nevě-

¹⁵ Viktor E. Frankl, *Teorie a terapie neuróz: Úvod do logoterapie a existenciální analýzy*, Praha 1999, s. 12.

domé obsahy, které jsou nepřijemné i svou ostenzivní formou. Tyto psychologické koncepty obecně pomáhají pochopit a vyložit akcionistickou estetiku (tzv. *Schweinvokabular*) čili, jak ilustrují příslušné fotografie akcí vídeňských akcionistů, tito umělci artikulují své myšlenky pomocí výkalů, spermatu, krve, potravin a bahna a velmi často se u nich objevuje metafora bažiny a její deriváty. Ty nevznikají náhodně, tzn. nejde o nesmyslné blábolení.

Adolf Hitler kdysi v jednom ze svých projevů označil nepřítele nacismu a fašismu jako *Sumpfmensch*, „člověka z bažiny“. Tato metafora a její deriváty jsou výplodem nevědomí modelového *fašistického muže*. Jeho psychologický typ na základě podrobné analýzy několika set románů a korespondence příslušníků německých Freikorps popsal německý literární vědec Klaus Theweleit. Podle Theweleita je fašistický muž „nezrozený“, jelikož u něj nedošlo k individuaci v předoidipovském období, tzn. že u něj nedošlo k oddělení od psychického subjektu matky. Tím se mu nevytvořilo vlastní já, a protože ho nemá, potřebuje se ve svém jednání potvrzovat vnějšími autoritami, jako jsou např. škola, armáda, a jimi využívaný nástroj tělesného drilu. Aby se vnitřně nerozpadl, fašistický muž si podle Theweleita vytváří takzvaný „emocionální pancíř“ a není schopen se vztahovat ke světu, a především k ženám. To pomáhá vysvětlit, proč například v akcích Otto Muehla uvidíme tak surové a dehonestující zacházení s ženským tělem, kdy je ženské tělo zasypano všemožnými potravinami a materiálem, aby nakonec zcela zmizelo. Muehl to nedělá proto, že by sám pohrdal ženou, naopak tím kritizuje pornografický průmysl šedesátých let a konzumní společnost. Především ale jde o perzifláž obrazu ženy, jakou měl fašistický muž: to byla buď svěťice, nebo děvka, kterou touží zničit a proměnit v krvavou břechku.¹⁶

Theweleitův koncept tak umožňuje vysvětlit, proč akcionisté *Schweinvokabular* vůbec utváří: pracují s metaforami vlastních otců, proti nimž útok vedou. Ale právě díky tomu se ocitají na pozicích kontrakultury, protože, jak jsme si ukázali výše, zůstává jejich sdělení pro společnost sice nečitelné, zároveň ale míří přímo do srdce patriarchální společnosti. Dokáží zraňovat ty, jimž je určeno, aniž by adresáti pochopili, jaká zpráva se v jejich zranění vlastně ukrývá. Pro společnost, do níž se austrofašismus stále vracel, představovali akcionisté se svými zbraněmi nebezpečí, protože pronikali pod emocionální pancíř svých otců. Jejich komunikační slovník, *Schweinvokabular*, byl stvořen *Sumpfmenschem*, nepřítelem fašismu. Toho stvořil *fašistický muž*, a tento fakt si nepřipustil ani v momentě, kdy mu *Sumpfmenschovy* šípy z krve a nahých žen provrtaly emocionální pancíř.

Rakouské vnímání moderny: *Entartete Kunst*

Tím, že se téma účasti na druhé světové válce nedostatečně verbalizuje, se vrací jednak samotné trauma, jež jako neřešený konflikt vytváří kolektivní neurózu, ale také získává existenční prostor samotný nacismus a neo-nacismus a spolu s nimi koncept *Entartete Kunst*, a tedy společenské neporozumění moderní, avantgardní a postmoderní umělecké tvorbě. Rakouská společnost šedesátých let obecně odmítá umění akcionistů a ti se dobrovolně odmlčují, jsou odsunuti na okraj společnosti. Tomuto odmlčení, k němuž se však umělec může často rozhodnout i sám, aby předcházel společenskému zneuzná-

¹⁶ Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Berlin 2019, s. 494.

ní, pojmenovává rakouský literární vědec Georg Schmid jako *Totschweigen, umlčování*. Umělci, rozhodnutí tvořit v *Totschweigen*, zvolili strategii, v níž se buď přestávají vyjadřovat, nebo komunikují obecně enigmatickým způsobem. V našem případě přestanou používat jazyk a řeč v jejich lexikálně-sémantických úlohách, respektive pokračují v expresionistické linii redukce jazyka na jeho fonetické užití na scéně nebo v našem případě během akce. Text přednášky se proměňuje ve skřeky, promyšlená gesta ve spastické kroucení končetinami, připomínající epileptický záchvat.

Odsunutí umělců na společenskou a kulturní periferii podle Schmidova často končí sebevraždou a s ní se u vídeňských akcionistů skutečně setkáváme. V celé tvorbě akcionistů, především u Nitsche a Schwarzkoglera, se setkáváme s referenčním bodem Oidipova oslepení. To je ve Freudově psychoanalýze zástupným aktem sebekastrace, zatímco kastrace samotná je zástupným aktem sebevraždy. S touto se, bohužel, ve Schwarzkoglerově případě, setkáváme i na konci jeho tvůrčího života. Zemřel po pádu z okna svého bytu v červnu roku 1969.

Paradoxně se právě Schwarzkoglerova sebevražda stala aktem, který napravil nevyužitou příležitost k mediálnímu zájmu o skupinu po mezinárodním sympoziu v roce 1966. Jako by právě tato sebevražda otevřela akcionistům cestu do mezinárodního uměleckého světa. Kdo byl roku 1972 na *Documentě* v Kasselu, mohl mezi vystavenými díly vidět i fotografie tehdy zcela neznámého rakouského umělce Rudolfa Schwarzkoglera. Na želatínových velkoformátových fotografiích *Třetí akce* (3. *Aktion*, někdy bývá označována jako *Qual*, tedy *Muka*) mohl spatřit postavu nahého hubeného muže, jehož nahotu někdy částečně zakrývá bandaž. O pár kroků dále se návštěvník na chvíli zastaví, a zůstává hledět na fotografii nahého mužského torza s penisem položeným na stole a ovázaným bandažemi. Veškeré identifikační rysy chybí, indicie k šifrování situace také. Zůstává jediná: na penisu je vidět krev.

Redaktor *Time Magazine* Robert Hughes někde zaslechl, že na fotografiích je samotný umělec a že nejde o mimezi, ale o zachycení skutečně sebekastrace. Dodnes se neví, kdo byl oním vtípalčkem na baru a nad kolikátou sklenkou to Hughesovi sdělil, avšak právě tehdy se zrodil mýtus, jenž měl významný dopad nejen na vnímání tvorby Rudolfa Schwarzkoglera světovou odbornou veřejností, ale na samotné paradigma body artu a performance artu.

Otřásl obrazem umělců pracujících s médiem vlastního těla a stejně závažně zpochybnil serióznost umělecké kritiky.¹⁷

Totschweigen a obětní beránek

Vraťme se na okamžik ke Schröderovu modelu *Schmerzensmänner*. Akcionisté tuto úlohu přejímají vědomě a záměrně. Od dob romantismu se mezi umělci opakuje právě tento společenský mýtus, v němž umělec vystupuje jako bytost trpící, což vzbuzuje sympatie. Čteno optikou darwinisticko-marxistického přístupu Georga Schmidova lze říci, že umělci, kteří nebyli společností přijati, nacházejí útěchu v pozici *trpícího muže*, ve ztotožnění s Kristem. Schmid zjednodušeně říká, že kdo není uspokojen úspěchem, může být

¹⁷ Robert Hughes, „The Decline and Fall of the Avant-Garde“, *Time* XVIII, 1972, s. 40–41.

uspokojen účastí.¹⁸ V rakouské společnosti má však toto gesto hlubší rozměr: tito umělci nebyli na okraj společnosti odsunuti proto, že by byli neúspěšní, ale proto, že jim jen málokdo rozuměl. Enigmatická akcionistická tvorba, na jednu stranu příliš ostentativní a přímá, na stranu druhou přesycená symbolikou evropské a antické mytologie a alchymie, se ztrácí v množině *Entartete Kunst* a je společnosti takřka nepřístupná. Akcionisté na sebe sice přejímají tíhu neřešeného traumatu a tabuizovaného tématu společnosti, samotná společnost však většinou není schopná to rozpoznat.

Akcionisté tak svou tvorbou obsazují kulturní a společenské pozice *obětního beránka*. *Obětní beránek* je koncept francouzského religionisty Reného Girarda. Společnost, z níž mizí očistná funkce rituálu a oběti, ztrácí ventil pro hromaděný agresivní potenciál. Tímto ventilem mohla být třeba v antické polis tragédie a diváky společně prožívaná *katarze*, podle Aristotela tedy *fóbos* a *éleos*, bázeň a soucit. Dnes nevíme, co přesně těmito pojmy Aristotelés myslel, avšak lze se oprávněně domnívat, že měl na mysli silné somatické a pozorovatelné afekty, jež by mělo dramatické umění v divácích vyvolávat.¹⁹ Jako by v antické divadelní tradici zůstával relikv divadla jako společensky funkčního rituálu (čemuž by ostatně odpovídalo také Aristotelovo užití pojmu *katarze*, tj. pojmu, označujícího očistu fyzickou, prováděnou před samotným rituálem divadelního představení).²⁰

Funkcí rituálu vždy bylo očistit společnost od násilí a krve. Rituál má umožnit obnovení řádu nebo ustavení řádu nového. Tato funkce rituálu však může být naplněna pouze ve specifickém společenském kontextu a uspořádání, založeném na mýtickém myšlení, tedy se stavem společností před-právního uspořádání. Rituál má přerušit řetězec krevní msty, a prvním stupněm tohoto řešení byla takzvaná *kolektivní vražda*. Je-li provinilec potrestán kolektivem, je pomsta ze strany pozůstalých příbuzných nepravděpodobná, neboť by se museli mstít na celé obci. Provinilce tak, podle Girarda, zpravidla na okraji útesu obestoupí dav, který se přibližuje, dokud se mu noha nesmýkne na skále. Viníky jsou všichni občané společnosti. Jde o důsledek psychologického regresu, odvratu od individuace, k němuž u jedince podle Carla Gustava Junga může dojít tehdy, nachází-li se jedinec ve společnosti, tj. jedná pudověji, než jak by jednal sám za sebe.²¹ Dalším stupněm, vedoucím k řádu zákona, je institucionalizace tohoto násilí, tedy vznik právního kánonu a státu: vykonavatelem vraždy se stává instituce. I zde můžeme vidět „stopy“ Freudova *Totemu a tabu*, protože Freud namísto o kolektivní vraždě hovoří o bratrském spiknutí, jež stálo na počátku kultury. Pokud bratři zabili otce společně, nesou společně také vinu. V hustě strukturované moderní společnosti, typu té rakouské šedesátých let, jsou podmínky pro nastolení okolností vhodných pro znovuoobnovení rituální funkce umění a divadla nulové, a s tím se snižuje účinnost rituální oběti (vraždy). To je také

¹⁸ Georg Schmid, Konterstrategien zum Totschweigen. Wie sich die Ekritüre dem Erstricktwerden widersetzt, in: Walter-Buchebner-Gesellschaft, *Die Wiener Gruppe*, Wien 1987, s. 10.

¹⁹ Pozdější osvícenský výklad, jenž za zmíněnými pojmy spatřuje především morální očistu, je za stavu dnešního bádání zpochybnitelný, jakkoliv právě tento výklad určoval vývoj okcidentálního divadla posledních staletí.

²⁰ Freya Martin, *Das Phänomen Hermann Nitsch und sein Orgien Mysterien Theater im Kontext der Antiken Griechischen Tragödie*, nepublikovaná dizertační práce, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft UniVie, Wien 2007, s. 108.

²¹ „(...) každý jedinec, je-li ve společnosti, je v určitém smyslu nevědomě horší člověk, než kdyby jednal sám za sebe; společnost ho nese a do té míry je zbaven osobní zodpovědnosti.“ Carl Gustav Jung, *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. Brno 1998, s. 46.

jeden z důvodů, proč akcionistická snaha o vyřešení a společenské zpřítomnění traumatu imploduje.

Krev, která je charakteristickým instrumentem akcionistické tvorby, má v rituálu dvojí funkci: očištnou i špinící. Z výše uvedeného plyne, že rakouská společnost viděla v Nitschových krvavých akcích pouze tu druhou funkci. Projevy dvojdomosti krve jako *očištné* i *špinící* substance lze pozorovat i v současnosti. Když je Nitsch v osmdesátých letech veřejností i policejními složkami napadán za akce *divadla orgií a mystérií*, je hlavním argumentem kritiků, že ve svých akcích pracuje s infikovanou krví. Účastníci se podle kritiků mohli něčím nakazit, akci je proto třeba zakázat. Hermann Nitsch ale naopak od počátku své tvorby vnímal očištnou funkci krve: tj. něm. *Reinigung*, a to i ve smyslu dosažení katarze, která u něj mimochodem není, jako u Aristotela, logocentrická, ale dosahuje se jí pomocí *abreakce* a *Grundexzessu*. Abreakce je metoda agování v psychoanalýze, kdy se o traumatu či konfliktu nemluví, ale zpřítomňuje se jednáním a znovuprožitím traumatizující situace. To umožňuje lépe vysvětlit uměleckou tvorbu Hermanna Nitsche, proč se snaží pracovat s rituálními prvky: chce, aby umění mělo ve společnosti opět rituální, očištnou funkci.

Nepochopení obětní beránci

Jelikož je tvorba akcionistů symbolicky nenávodná, stává se jejich umění čistou projekční plochou, na níž společnost projektuje vlastní neurózu. Ta se v šedesátých letech spojuje ve společenském nevědomí s hrozbou atomové války a s probíhající válkou ve Vietnamu, jejíž průběh bylo možné sledovat na televizních obrazovkách. Vietnamská válka byla tak blízko, a přesto si každý utvářel důsledný distanc. I proto akcionisté přistupují k přímé tvorbě, k akci, a nikoliv k záznamovým médiím, v níž však nemohou dosáhnout doslovnosti a srozumitelnosti, a v jejich tvorbě tak zůstává enormní prostor pro prosazení jungovské projekce stínu či *resentimentu*:

„Pro naši mentalitu je tedy příznačná – jak to jasně demonstrovaly válečné události (1. světová válka) – nestydatá naivita, s níž usuzujeme o protivníkovi. V takovém úsudku prozrazujeme své vlastní vady: je to tak, člověk prostě protivníkovi předhazuje své vlastní nepřiznané chyby. Všechno vidíme na druhých, kritizujeme a odsuzujeme druhé a chceme je dokonce polepšit a vychovávat (...). Centrum veškerého sprostáctví se vždy nachází ve vzdálenosti několika kilometrů za nepřátelskými liniemi.“²²

Jung odvozuje *resentiment* od Nietzscheho „vzpourey otroků“. Pojem *resentiment* v Jungově pojetí znamená, že společnost, která je sama neschopná měnit vlastní realitu a své vlastní mechanismy, obviňuje ze všeho špatného ostatní, například v okolních národech hledá fašisty, místo aby se zbavila vlastních. A tak i rakouská společnost, nenavvyklá čist avantgardní a postmoderní uměleckou tvorbu, obviňuje akcionisty z veškeré možné kulturní i společenské perverze a subverze. Je to pro ni jednodušší než řešit skutečný problém, totiž působení nepotrestaných nacistů, činných na vysokých společenských pozicích.

²² Carl Gustav Jung, *Výbor z díla I. Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*, Brno 1996, s. 204–206.

Jeden z nich, Kurt Waldheim, někdejší člen SA,²³ se dokonce roku 1986 stal rakouským spolkovým prezidentem. Právě Waldheim představuje modelový psychologický profil *fašistického muže*.

Štafeta potřebných obětních beránek pokračuje

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vznikají v Rakousku pouze dva soubory blízké myšlenkám druhé divadelní reformy. Jsou to *Café Theater* Götze Frische, jenž v některých inscenacích pracuje se skutečnou krví, a především *Aktionistisches Kasperltheater* (Kašpárkové akční divadlo) Ernsta Wünsche a Ruperta Kissera. Ti přehrávají akcionistické akce v loutkovém divadle s hlavní postavou Kašpárka (Kasperl). Ten sehrává v kulturních a divadelních dějinách Rakouska významnou úlohu: jako lidový hrdina je to trickster, a může tedy hovořit o tabuizovaných tématech rakouské společnosti z pozice humoru. V rakouské divadelní kultuře dvacátého století existují témata, která nepronikla na scénu Burgtheateru, a z jehož prken se o nich nemluví. Nepříjemná témata alkoholismu či antisemitismu se řešila z jiné agory, na jevišti lidového divadla *Volkstheateru*, a v divadelním žánru loutkáren. Vše, za co se společnost nějakým způsobem stydí, nachází hlas mimo oficiální scény. Také reakce na nezpracované téma druhé světové války nachází v rakouské společnosti druhé poloviny dvacátého století výraz mimo Burgtheater: každý Rakušan měl totiž v rodině někoho, kdo nějakým způsobem s nacisty spolupracoval (700 000 členů měla rakouská NSDAP-Hitlerbewegung).²⁴ Právě stud byl tou emocií, která v rakouské společnosti přenesla téma rakouské válečné viny do Volkstheateru a ke Kasperlovi.

Do poloviny roku 1968 čelili akcionisté několikaletému pronásledování ze strany establishmentu, vysokým a často existenčně ohrožujícím pokutám. Největší pokuty se dočkali Otto Muehl a Günter Brus po akci *Vietnam-Party*, po jejímž rozpuštění policií musel každý z nich zaplatit 5 000 šilinků, tedy téměř 52 000 dnešních korun,²⁵ a oběma hrozila vazba. Po akci *Umění a revoluce* jim však hrozilo něco horšího. Už během příprav na samotnou akci, jejímž účelem bylo sabotovat činnost levicové mládeže v tehdejší Rakousku, prorokovala jedna z akterek její důsledky pro skupinu umělců slovy „*Děti, děti, z toho kouká buď blázeň, nebo vězení!*“

Po ukončení akce *Umění a revoluce*, během níž z nového sálu vídeňské univerzity odcházeli zhnusení diváci, měli na Güntera Bruse a Otto Muehla vypracovat psychiatrický posudek dva psychiatři, z nichž jeden, Heinrich Gross, vedl ve čtyřicátých letech kliniku Am Spiegelgrund, na níž za jeho působení zemřelo 789 mladých lidí. Brusovi i Muehlovi hrozí na základě Grossova posudku pobyt v psychiatrické léčebně, emigrují a jejich témata přebírá vídeňský Kasperl, dřevěná loutka, která v různých inscenacích otevírá například témata alkoholismu či psychických poruch.

Přesně to byla vždy hlavní témata také pro akcionisty. Vynikala mezi nimi nedořešená otázka nacismu, jenž měl v Rakousku tolik sympatizantů, že radikální řez by ochromil celou společnost. Proto se také Rakousko po válce navenek tvářilo, že otázku nacismu řeší

²³ Hella Pick, *Guilty Victim. Austria from the Holocaust to Haider*, London 2000, s. 21.

²⁴ Viz Bischof (pozn. 12), s. 40.

²⁵ Otto Muehl, *Mama & Papa. Materialaktion* 63–69, Frankfurt 1969, nestr.

zcela nekompromisně, ale ve skutečnosti neřešilo nic na způsob takzvané *Doppelstrategie*. Na mezinárodních konferencích se oficiální struktury od nacistů distancovaly, jenže například na poválečné výstavě *Nikdy nezapomeňte (Niemals vergessen)* zcela chyběla kapitola věnovaná austrofašismu. Nacisty byli dle kurátorského narativu pouze Němci.

Na toto stěžejní téma akcionistické tvorby navazovala témata pacifismu a nesmyslné války ve Vietnamu, feminismus, společensky marginalizované skupiny, například otázky situace psychiatrických pacientů či homosexuálů, jejichž práva byla v Rakousku šedesátých let systémově potlačována. Na témata vídeňských akcionistů po oficiálním ukončení jejich společné tvorby na území Rakouska postupně navázal jak Kasperl, tak např. rakouská nobelistka Elfriede Jelinek. Napsala krátké drama *Miluji Rakousko! (Ich liebe Österreich!)*, v němž se objevují útržky výroků uprchlíků, kteří se zúčastnili akce německého režiséra Christopha Schlingensiefela *Cizinci pryč! (Ausländer raus!)*. Obsadila v něm Kašpárka do role protivního pokrytce, který tak může hovořit o tom, o čem Rakušané běžně nemluví, například o tom, že mají z uprchlíků strach. A tak může Kašpárek/Kasperl vyslovit něco, co zůstává společensky vytěsněno: že se Rakušané stydí sami za sebe. Kašpárkův problém nespočívá v tom, že je sám cizincem, ale že se za své cizinectví stydí. Jako se za své rakušanství stydí roku 1914 Egon Schiele, jenž si kdysi poznamenal: „*Tolik miluji Rakousko, až je mi někdy líto, že se mi hnusí.*“²⁶

„*Stud je (...) mimetický [sic.] pocit*“, píše René Girard. „*Abych ho pocítil, musím se na sebe podívat očima člověka, který mne zahanbuje.*“ Kašpárek se stydí za to, že je cizincem, kterým všichni opovrhují; stydí se tedy sám za sebe. To je prostor, který Kašpárek po akcionistech obsadil a jenž se skrývá za „tabuizovanými“ tématy alkoholismu či neonacismu: stud. Proto akcionisté vyvolávali tolik hněvu v rakouské společnosti, a proto byli pronásledováni novináři i veřejností, která se uchýlila k sebeklamu národní lži (*Nationallüge*), aby se nemusela jako Egon Schiele za své rakušanství stydět.

Tento sebeklam, o který se Kašpárek i akcionisté pokoušeli Rakušany připravit, měl zakrýt pocity studu a viny. Protože byl tento sebeklam v Rakousku šedesátých let jakožto projev společenské neurózy nevědomý, automaticky a stejně nevědomě spustil ego-obranný mechanismus. Potřeba trestu, jak o ní píše Freud, se v souvislosti s pocitem vlastního provinění projevuje v rakouské společnosti reverzně. Za hnisající ránu rakouského nacismu se rakouská společnost trestala potrestáním svých „*usmrkanců*“ („*Rotzuben*“). Těch, kteří jí tuto BOLESTivou vinu připomínali.

SUMMARY

“Kids, kids, it’s either madhouse or jail!” Viennese Actionism as a response to wartime, personal and social trauma

Questioning and violating social taboos, Hermann Nitsch (1938–2022), Otto Muehl (1925–2013), Günter Brus (1938), and Rudolf Schwarzkogler (1943–1969), did not prove to be “born Nestbeschmutzers” (lit. the Nest polluters) as they were sometimes unjustly, I argue, called. Michel Foucault states that no one is born as an enemy of the state,

²⁶ Verena Auffermann, Eros im Lazarett, *Frankfurter Rundschau* XXXIX., č. 192, 16. 8. 1984, s. 8.

but – as I demonstrate on the example of the Actionists – becomes one in the process of transition from the inner regulative of the super-ego, the mother in the earliest state of the development and father in the later, to the power of the state and his institutions. I see the artistic work of the members of the group as a result of a continual tension between the introspective emotionality of the artist as a subject and the influences of the social regulative of the super-ego.

Among the intrapersonal factors that influenced Actionist's work were, among other things, the trauma of the WWII together with other violent experiences from their childhood. Decisive for their adult relationship to the authority of the collective super-ego was also their upbringing, namely the character of the paternal figure and his presence or absence.

The German sociologist Klaus Theweleit conceived, in 1970s, the concept of the Fascist man (*Der faschistische Mann*) that he described as an unborn man to stress his lack of individuation, i.e. the absence of separation from the figure of mother in the early stages of his development as a child. As a consequence, the personality of such individuum does not come to be structured according to the categories of subject and object, neither does he develop a relation to the mother figure, which has profound consequences for his emotional capacities, especially as far as the relationship to women is concerned. Specifically, these men are afraid of everything soft, liquid and, what is most important, polluted. Blood, faeces, urine and sperm represent for them, thus, a threat for their instable emotional self that might fall apart in the encounter with the above-mentioned substances. The Fascist man, Theweleit maintains, forms the so-called emotional shield to protect himself which also impedes him in communication with the outer world, making him aggressive and restrained. To contextualize the argument historically, Theweleit argues that it was this type of male personality and mentality that fathered the generation of Viennes Actionists who was coming of age in the 1950s.

I adopted this psychological concept, based on Freud and Jung's psychoanalytical method, to interpret the characteristic features of the Actionist artwork that I believe to be largely influenced by psychological background of its authors and the historical circumstances. These perspectives appear to be, in fact, interrelated in the process of formation and working of the collective super-ego. If we presume that the collective assumes the role of the super-ego regulative from the paternal figure at some stage of the development of an individual, then the nature of the collective seems to be critical, namely the character of its members and the narratives they create about male, and naturally also female, emotionality (homophobe, racist, antisemitic, etc.). Furthermore, when a society consists mainly of the Fascist men, it becomes less important if the concrete fathers of Brus, Nitsch, Schwarzkogler and Muehl actually fell to this psychological category or not, since its influence on the individuals in the society becomes almost undeniable.

I see the concept of the scapegoat as an apt metaphor to describe the work and life of the Viennese Actionists, conceptualizing them as victims incriminated in the stead of the real culprits, which was in the 1960s in Austria the whole society. Prosecuted for playing with animal bowls and shitting to each other's mouths, they suffered for exposing the message about the suppressed nightmares of Austrian collective unconsciousness which was not received by the society. Instead of bringing the catharsis, they were victimized, sent to the court and condemned at the close of the 1960s since they were thought to

plan to burn down the Burgtheater. Decades later, when the Austrian collective neurosis (almost) disappeared, Viennese Actionists come back to fill the Burgtheater up.

VÝBĚR Z LITERATURY

- Richard Müller-Freienfels, *Psychologie přítomnosti*. Praha 1937
- Hilde Spiel, Aus der Tiefe der Zeit. Abwege der Wiener Avantgarde, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 30. 4. 1964, s. 32
- Otto Muehl, *Mama & Papa. Materialaktion 63–69*, Frankfurt 1969
- Robert Hughes, “The Decline and Fall of the Avant-Garde”, *Time* XVIII., 1972
- Die Schastrommel*, 1972, 8b.
- Verena Auffermann, Eros im Lazarett, *Frankfurter Rundschau* XXXIX, č. 192, 16. 8. 1984, s. 8
- Georg Schmid, Konterstrategien zum Totschweigen. Wie sich die Ekritüre dem Erstricktwerden widersetzt, in: Walter Buchebner Gessellschaft, *Die Wiener Gruppe*, Wien 1987
- Carl Gustav Jung, *Výbor z díla I. Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*, Brno 1996
- Carl Gustav Jung, *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. Brno 1998
- Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater. Das 6 Tage Spiel*, Wien 1998
- Viktor E. Frankl, *Teorie a terapie neuróz: Úvod do logoterapie a existenciální analýzy*, Praha 1999
- Hella Pick, *Guilty Victim. Austria from the Holocaust to Haider*, London 2000
- Michaela Huber, *Trauma und die Folgen. Trauma und Traumabehandlung. Teil 1*, Paderborn 2003
- Yvonne Ziegler, Rudolf Schwarzkogler: Darstellungen von Gewalt und Anleitungen zur Heilung in Aktion, Fotografie, Zeichnung und Text. Band 3, nepublikovaná dizertace Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg 2004
- Stanislav Balík, Dollfuß a Schuschniggovo Rakousko, *Videňské svobodné listy* LXIII, 2007, č. 7/8, s. 5–7
- Freya Martin, Das Phänomen Hermann Nitsch und sein Orgien Mysterien Theater im kontext der Antiken Griechischen Tragödie, nepublikovaná dizertace Institutu für Theater-, Film- und Mediawissenschaft UniVie, Wien 2007
- Oswald Panagl – Peter Gerlich (eds), *Wörterbuch der politischen Sprache in Österreich*, Wien 2007
- Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater. Kostümentwürfe, Reliktbilder, Aktionsmalerei und Video*, Zürich 2008
- Richard Noll, *Encyclopedia of Schizophrenia and Other Psychotic Disorders*, New York, 2009
- Gerald Schröder, *Schmerzschwamm. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*, München 2011
- Felicia Englmann, *1965: das Jahr, in dem Träume wahr wurden*, München 2014
- Stefan Karner – Alexander O. Tschubarjan (eds), *Die Moskauer Deklaration 1943: „Österreich wieder herstellen“*, Wien 2015
- Günter Bischof, *Rakousko v první studené válce, 1945–1955: I slabí mají sílu*, Praha 2017
- Ota Konrád – Rudolf Kučera, *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914–1922*, Praha 2018
- Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Berlin 2019
- Plötzlich “Wasserkopf”. *Wiener Zeitung*, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/chronik/wien/1000468-Pluetzlich-Wasserkopf.html?em_cnt_page=3, vyhledáno 12. 1. 2021



Obrázek 1. Günther Brus, *Selbstverstümmelung*, 1965 (2012), černobílá fotografie, 39,5 × 49,5 cm. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, získáno s podporou Fiebinger Polak Leon Recht, inv.č. G 1321_70, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.



Das 6-Tage-Spiel v. Hermann Nitsch
3-78

Heinz Cibulka

Obrázek 2. Hermann Nitsch, Heinz Cibulka, 100. Aktion, *Sechs-Tage-Spiel*, 1998, dvě barevné fotografie, 72 × 51 cm. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, inv. č. G 897_20, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.



Obrázek 3. Otto Muehl, *Materialaktion Nr. 3, Klar-sichtpackung-Versumpfung in einer Truhe–Panierung eines weiblichen Gesäße–Wälzen im Schlamm*, 26 Februar 1964, 1964, fotografie. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.



nahrungsmitteltest
aktion 26/66
2/20

Muehl

Obrázek 4. Otto Muehl, *Nahrungsmitteltest*, Aktion 26–1966, 1966, barevná fotografie, 30 × 30 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, inv. č. G 665_33, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.



Obrázek 5. Rudolf Schwarzkogler, *Qual*, 1965, fotografie. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, zapůjčeno od Österreichischen Ludwig-Stiftung, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.

„MÍT OČI K VIDĚNÍ I K PLÁČI“ ANEB JAK TLUMOČIT BOLEST MINULOSTI

JOSEF ŘÍDKÝ

Ústav českého jazyka a komparistiky FF UK; Ridky.josef@gmail.com

ABSTRACT

“To have eyes to see and eyes to cry” or how to interpret the pain of the past

The text deals with possible approaches towards the representation of pain in architecture, especially among monuments and memorials. Pain is approached as a historical event, having its own orientation towards the past, present, and future. Conceived as such, pain can also stand for our (collective) memory. While the dominant mode of representation consists of straightforwardly reminding people of past traumas, a strategy that can easily be weaponized for a political agenda and is still harder to experience authentically, a new generation of monuments takes different approach: instead of relying on historical context and an a priori knowledge, it mediates the experience of pain as such.

Keywords: Monuments – memory – pain – architecture – historical consciousness

Tento esej se věnuje bolesti, ovšem ani ne tak z pohledu psychologie, etiky, nebo umění, jako spíš z pohledu dějin či přesněji *dějinného vědomí*. K bolesti lze totiž přistupovat i jako k problému historické paměti; jako k předmětu politiky paměti.

Co je tedy dějinné vědomí? Můžeme ho definovat jako způsob, kterým se jakožto společnosti orientujeme v čase, ve své vlastní minulosti. Představuje dynamický prostor, ve kterém se proměňuje vzájemná hierarchie minulosti, budoucnosti a přítomnosti. Lze mít například tak jasné přesvědčení o budoucnosti, mít tak jasné odhodlání, kam zítra směřovat, že se pak minulost jeví jako neužitečné harampádí, zdá se cizí, lhostejná a vzdálená. Takto s minulostí zacházejí utopické nebo avantgardní směry. Minulost se ale také člověku může stát vším, může být vzorem, nedostižným ideálem, zmizelým zlatým věkem; může být „učitelkou života“, které musí přítomnost teprve dostat. Tak se k minulosti stavěla antická tradice, k takovému přemýšlení inklinuje konzervativní myšlení.¹

Modernistický náprah k budoucnosti a „*historie učitelkou života*“ jsou jen dvě provedení dějinného vědomí, ale historicky je jich samozřejmě zdokumentováno mnohem více – a další jsou neustále vynalézány a prožívány.

¹ Pojem dějinného vědomí, jak s ním tento text pracuje, vychází v první řadě z Paula Ricoeura, *Čas a vyprávění. III, Vyprávěný čas*, Praha 2007. – K různým příkladům orientace v čase srov. Reinhart Koselleck, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, New York 2004. – François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris 2003. – Idem, Na cestě k nové historické situaci, *Slovo a smysl* XIV, 2017, č. 27, s. 239–250.

A podobně lze nakonec přemýšlet i o fenoménu bolesti. Totiž jako o společenské instituci, jako o dokladu paměti, způsobu vzpomínání, jako o historické události – nebo spíš události historie. I bolest má svůj čas, svoji orientaci na budoucnost, minulost nebo přítomnost. Zdrojem bolesti je pak především prožité či přestálé utrpení. Bolestnými událostmi jsou samozřejmě války, katastrofy, deportace, porážka... události plné strádání.

V původním slova smyslu je bolest samozřejmě věcí lidské tělesnosti, a protože tělo prožíváme vždy v přítomnosti, i bolest stahuje všechny časové horizonty zpátky do současnosti. (V bolestech se na nic netěšíme a nemáme zpravidla ani sílu vzpomínat. Při dlouhodobých bolestech, působených třeba vleklou nemocí, si před sebe těžko klademe nějaké horizonty budoucnosti; a tak podobně.)² V extrémním případě je bolest přítomností, která nechce pominout a odejít do minulosti – stává se traumatem. Bolest nicméně není jen fyziologickou a psychologickou veličinou: je i kulturním znakem – pak není ani tak řeč o bolesti, jako spíš o *bolestivosti*. Bolestivými můžou být vnímány třeba národní historické tragédie. Bolestivost je kulturním výdobytkem, přidává se jako další vrstva k psychicky nebo existenciálně prožívané bolesti (jako její širší časová orientace).

Dá se to dobře ilustrovat na následujícím příkladu, jen na první pohled exotickém. Řeč je o *apokalyptické bolesti*, totiž bolesti, která ohlašuje konec dějin. Taková bolest nastupuje po události tak traumatické, že cokoliv, co přijde po ní, je už jen stínem reality (realita je touto bolestí *irealizována*).³ S takovouto bolestí zkrátka končí svět. To je dnes už dobře zdokumentovaný případ středoamerických Mayů, jak o nich píšou antropolog Eduardo Viveiros de Castro a filozofka Déborah Danowski.⁴ Jak je v obecném povědomí, mayská civilizace během svého klasického období v prvním tisíciletí našeho letopočtu prodělala několik zhroutilých; tím posledním a nejfatálnějším byl však až příchod Evropanů. Etnikum Mayů žije v místech poloostrova Yucatán dodnes a se svojí minulostí si udržuje neustálou kontinuitu. Jak se jim to jeví, tvrdí zmínění dva autoři, svět od 16. století už je světem po konci světa, postapokalyptickým dějištěm. Doba, kdy ve střední Americe žili pouze Mayové, je nenávratně a neopakovatelně pryč. Neustálým oživováním pět set let staré bolestné vzpomínky se Mayové drží ve stavu setrvalé tragédie; přítomnost a budoucnost už budou vždycky úpadkové. Dnešní Mayové jsou zkrátka přeživšími svých dějin.

Podobnou zkušenost lze nalézt třeba i u Arménů ve 20. století, kteří, jak se někdy zdá, svou dnešní identitu zakládají z velké míry na genocidě ze strany osmanského Turecka. To je událost, která dějinným vědomím Arménů tak otrásla, že se z ní vzpamatovávají dodnes.⁵ Při té příležitosti samozřejmě nelze nezpomenout na evropské Židy. Zdá se ale, že židovská tradice se dokázala ubránit tomu, aby se Židé vnímali jako přeživší svých dějin, jako lidé žijící po konci světa.⁶

² Srov. Saulius Geniūsas, *The Phenomenology of Pain*, Athens, Ohio 2020, s. 97–119.

³ *Ibidem*, s. 114, 117 *et passim*.

⁴ Déborah Danowski – Eduardo Viveiros de Castro, L'Arrêt de monde, in: Émilie Hache (ed.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux 2014, s. 221–339.

⁵ Alespoň takového dojmu jsem nabral, když jsem v roce 2015, kdy se připomínalo sto let od počátku genocidy, navštívil Jerevan; minimálně se v takovém duchu tehdy nesla expozice vystavená v Muzeu arménské genocidy při památníku Tsitsernakaberd.

⁶ Některé judaistické extremistické skupiny však jako by opět prožívaly trauma druhého zničení chrámu a v očekávání stavby chrámu třetího žily v provizorní přítomnosti, která se s bájnou minulostí ani

Jestliže u Arménů nebo Mayů se dá mluvit o bolesti jako o prožitku konce času, potom holokaust (jakožto kolektivní bolestivá zkušenost) se naopak zdá být – alespoň ve velice specifickém kontextu – spíše událostí zakládající. „*Po Osvětimi už nelze psát básně*“, napsal Adorno. Holokaust je moment, který v mnoha ohledech zakládá nový letopočet. Vzpomínka na holokaust stojí v kořenech poválečné evropské identity, je mementem i legitimizací jak projektu sjednocené Evropy, tak státu Izrael. Holokaust nakonec zakládá i svědomí postmoderny, alespoň v její nechuti k velkým modernistickým projektům, v nechuti k oslavě instrumentálního rozumu, technologického pokroku a tak dále.

Holokaust je bolestivá událost, která stále trvá, stále je s námi. To se ale nakonec může ironicky převrátit, totiž když se z minulé bolesti stane nezpracované trauma. Trauma dělá traumatem především to, že jde o věčnou přítomnost, o bolest, která nepolevuje a která stále trvá. Historik François Hartog takový stav nazval *présentismem*, obdobím věčné přítomnosti, která se postupně zmocňuje minulosti i budoucnosti.⁷ Trauma je podle něj totiž nejen minulostí, která stále neodchází, ale také přítomností, jež se zmocňuje minulosti. Naše současné hořkosti a nespravedlnosti tak požívají dějiny a vynášejí nad nimi soudy. To může být jak katarzní, tak i krátkozraké.⁸

Podle Hartoga se stav *présentismu* projevuje i jakousi muzeální bezduchostí v přístupu k minulosti. Ze všeho se stávají památky. Protože si s minulostí nevíme rady, snažíme se ji bezmyšlenkovitě celou zachovat pro přítomnost (a potažmo pro budoucnost, o které však nevíme, jak má vypadat). Patří sem ale i setrvačná kultura vzpomínání, vyprázdňené kladení věnců k pomníkům v monotónním, rituálním tempu výročí.

Présentismus, jak se zdá, vytlačuje doposud nejrozšířenější způsob připomínání bolesti, který bych s odkazem na Nietzscheho *Nečasové úvahy* nazval monumentálním.⁹ Dává se nám na odív ve všech těch romantických, veskrze přímočaře mimetických sochách a památnících; v reedících vzpomínek přeživších koncentračních táborů a gulagů, které si sice lidé kupují, ale už nečtou. Najdeme ho i v učebnicích, kde se tak trochu katechicky studentům oznamuje, že totalitní režimy jsou a byly zločinné a žáci jsou omračováni počty popravených a mrtvých. Přitom se ve vzduchu vznáší velká otázka, zda takový způsob podávání dějin vede k tomu, že si studenti dotýcnou morální lekci opravdu internalizují.

Potíží monumentálního způsobu vzpomínání na bolest je totiž to, že předpokládá značnou účast na bolesti, předpokládá dojetí před památníky, pohnuté studenty v lavicích a otřesené čtenáře historie. Zároveň ale všechny tyto funkce přestává plnit. Nebo, přesněji, má problém je sdělit, přenést, komunikovat [obr. 1].

Čím to? Příčin bude nepochybně víc a já žádný vše vysvětlující klíč v ruce nedržím. Jedna tendence je ale zjevná. Monumentální bolest totiž operuje v režimu vznešena, očekává emocionální investici a utrpení tak předkládá *předkantovskými* způsoby. Snaží se bolest ukazovat přímo, stavět ji před oči, předvést ji v celé její hrozivosti. Tím se ale dostává do začarované spirály, neboť svou rétoriku musí pořád eskalovat, aby svými recipiency

s triumfální budoucností nemůže měřit. Srov. Rachel Busbridge, *Messianic Time, settler colonial technology and the elision of Palestinian presence in Jerusalem's historic basin*, *Political Geography*, č. 79, 2020.

⁷ Srov. Hartog, *Régimes d'historicité* (pozn. 1). V českém překladu vyšla stať François Hartog, *Vzestup présentismu*, in: Václav Janošík – Eva Skopalová (eds), *Zpátky do budoucnosti*, Praha 2019, s. 61–78.

⁸ François Hartog, *L'historien et la conjoncture historiographique*, *Le débat*, č. 102, listopad–prosinec 1998, s. 4–10.

⁹ Friedrich Nietzsche, *Nečasové úvahy*, Praha 2005.

ještě pohnula, aby je nějak vtáhla. Ve výsledku se ale kříví ve vlastní karikaturu, stává se nechtěně parodickou [obr. 2].

Dalším průvodním jevem této dýchavičné, monumentální bolesti je *demimetizace* jejích pojmů. Jde vlastně o věčný koloběh: Pojmy si opatřujeme, aby re-prezentovaly nějakou zkušenost. Časem se ale na tento zdroj ve zkušenosti zapomíná, pojmy se od ní jaksi osvobozují a stávají se veličinami samy o sobě.¹⁰ Jenže v tu chvíli začnou šustit papírem a proměňují se v umrtné rétorické figury. A tak se dnes kde co označuje za totalitní, od Greta Thunberg až po uprchlíky. S pojmy komunismu a fašismu se nezachází o nic míň frivolně.¹¹ Na genocidu se odkazuje i tehdy, když někdo vede svůj emancipační zápas z titulu menšiny.¹² A v kýčovitě snaze zachovat dějiny černobílými se zahlazují jakékoliv ambivalence, nejasnosti, nejasné kontury – oběť je vždycky oběť, pachatel je vždycky pachatelem. Monumentální způsob připomínání bolesti tak zjevně narazil na svůj limit, ať už tím, že byl zprofanován a instrumentalizován, anebo pod náparem prezentismu, tím, že byl úplně vyprázdněn.

Nicméně jako společnost i jako jednotlivci vůli vzpomínat na bolest stále neztrácíme. Postmoderně se sice zlořečí, ale postmoderní etika, pro kterou je východiskem a zakládající událostí teror 20. století, stále tvoří étos současnosti. A v mnoha ohledech také tvoří základ naší identity. Asi i proto se stále hledají způsoby, jak bolest minulosti účinně tlumočit. Anebo jak nám dát tvář v tvář minulosti opět „oči k vidění i k pláči“, jak napsal Paul Ricoeur.¹³

Jak však vidět bolest opět účinně a pokud možno nově, když monumentální způsob vzpomínání selhává a prezentismus zjevně není východiskem? Jednu možnou cestu lze pozorovat na pomnících a monumentech, které v posledních dekádách rostou na připomínku traumat minulosti. Jejich pojítkem je především opouštění velkých pojmů

¹⁰ O této vlastnosti jazyka píše Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1975. O téže sedimentaci pojmů, tentokrát historických, se autor zmiňuje v idem, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2003, s. 361–363.

¹¹ Takových příkladů je nepočítaně a čtenářky i čtenáři s nimi mají jistě vlastní zkušenosti. Pro ilustraci zmíním třeba výroky senátora Tomáše Jirsy, které pronesl v Českém rozhlasu Plus dne 9. 8. 2019: „přečetl jsem o VŘSR snad všechny knihy (...), samozřejmě jsem se zabýval komunismem, je to prostě zkušenost (...), když vidím, jak si zvou do Davosu světoví státníci šestnáctiletou Gretu, tak prostě vidím, že se ve světě ztrácí racionalita a že se posouváme někam, kde bysme neměli být.“ Tím nechci říct, že je snad nelegitimní dívat se skepticky na Gretu Thunberg – zarážející je spíš ona juxtapozice s Řijnovou revolucí a zaštitování se *bolestivou* vzpomínkou na státní socialismus. Naprosto nestoudnou instrumentalizaci někdejšího utrpení pak předvedl Jaroslav Vodička, předseda Českého svazu bojovníků za svobodu, ve svém projevu na terezínském tryzně 15. 5. 2015. „*Jaká tedy bude budoucnost nás a našeho žití v srdci Evropy. S obavami se ptáme, vedení mnohdy zkreslujícími informacemi především médií veřejné služby. Co milion především ekonomických migrantů, kteří prchají za pohodlnějším životem, ne s touhou bránit svoji vlast, prchají, aby vytěžili náš leta a práci generací před námi budovaný evropský sociální a ekonomický systém, ne proto, že doma žijí v nesvobodě. (...) Obrácím se tedy jménem Českého svazu bojovníků za svobodu na naše i evropské politiky, na tomto posvátném místě terezínského ghetta, prosáklé krví a utrpením hrdinů, aby se semkli a zajistili obranu, politickou a třeba i vojenskou, bezpečí, práci i klid nás všech, našich dětí a vnuků! Aby jednou se vás tyto generace, ale možná ještě i my, nepatly po vaší odpovědnosti a vině!*“ Na tomto zmateném apelu vyniká především rétorické zneužití odkazu holokaustu. Řečník zde zjevně burcuje k monumentálnímu vzpomínání, ale ve výsledku ho degraduje ve frašku.

¹² Časopis *Reflex* tak v č. 25, 18. 6. 2020, publikoval na obálce koláž Adolfa Hitlera s účesem afro a černou pletí, čímž vcelku nepokrytě narýsoval linku mezi odporem vůči reziduálnímu systémovému rasismu v USA a nacismem. Na logiku takového myšlenkového kotrmelce by bylo potřeba zeptat se redakce magazínu, ale mechanismus zde zůstává stejný jako u výše zmíněných příkladů: odkaz na *bolestivost* nacistických zločinů zde funguje jako figura určená k diskreditaci názorového oponenta.

¹³ Viz Ricoeur (pozn. 1), s. 270.

a monumentálních příběhů – naopak je spojuje snaha o návrat ke zdrojům bolesti. Své účastníky přitom zvou k tomu, aby si bolesti sami prošli – ale ne epicky a vznešeně, ale z titulu těch slabších a s pokorou. Staví diváka do role oběti či přeživšího.

Na rozdíl od památníků operujících v režimu monumentální bolesti tato díla nepředpokládají nějaký kontext, se kterým by k nim bylo potřeba přistupovat; nepotřebují nějaký vnější interpretační klíč. Naopak jsou samy sobě interpretací, a to svým recepčním účinkem. Ukázkovými jsou v tom *Památník zavražděným evropským Židům* v Berlíně (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, 2005, autoři Peter Eisenman a Richard Serra) [obr. 3] nebo *Věž holokaustu* či *Zahrada exilu* při Židovském muzeu v Berlíně od Daniela Libeskinda z roku 2001. Jak je vidno už z prospektů nebo úvodních textů na stránkách muzea, „*návštěvníci zde zažívají skličující a úzkostné pocity*“, případně jsou mateni „*pocity nestability a dezorientace*“.¹⁴ Sémantická, konceptuální vrstva památníků je zde samozřejmě stále významná, ale je zajímavé, že rozvíjí až tuto prvotní, afektivní rovinu „čtení“ či recepce.

Dalším příkladem této anti-monumentální „architektury bolesti“ je například památník *Rivesaltes* při někdejší francouzském koncentračním táboře Camp Joffre od Rudiho Ricciottiho (2015), jehož „*formální násilí je dokladem toho, že nejde zapomenout*“.¹⁵ Jde o 240 metrů dlouhou, z poloviny zahlobenou betonovou stavbu, která je jak radikálním a až hrubým gestem vůči svému okolí, tak mementem, které zkrátka nelze ignorovat. Do stejného řádu monumentů by nakonec spadala i všechna ta díla, která tím či oním způsobem reprezentují absenci, chybění, prázdnotu, nedostupnost, věčné unikání. Mezi ně by bezpochyby patřily třeba *Památník Waltera Benjamina* v Portbou od Daniho Karavana (realizováno v letech 1990–1994) [obr. 4] či *Katyňské muzeum* ve Varšavě od architektů BBGK Architekci, Maksa a Jerzyho Kaliny z roku 2015. Dvojnásobnou absenci pak představuje nikdy nerealizovaný památník obětím terorismu na ostrově Utøya v Norsku od Jonase Dahlberga, který chtěl ostrov přetnout vedví a na památku zmařených mladých životů nechat jeden cíp navždy nedostupný, navždy unikající.

Anti-monumentální památníky vzdorují instrumentalizaci bolesti tím, že diváka nebo recipienta vystavují zneklidňujícím pocitům, pocitům asociovaným s bolestí. A až na základě tohoto veskrze objektivního prožitku lze budovat porozumění. Bolest se zde stává opět palčivě pocítovanou a brání se tomu, aby byla mumifikována ve velkých pojmech nebo líných historických odkazech. Zůstává tím, čím je: věčnou přítomností.

SUMMARY

“To have eyes to see and eyes to cry” or how to interpret the pain of the past

The present text conceives of pain as a temporal mark, as a sign of historical consciousness. The pain, it argues, has its own orientation towards the past, present, and future.

¹⁴ The Libeskind Building. Architecture Retells German-Jewish History, <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building>, vyhledáno 3. 11. 2021.

¹⁵ Srov. průvodní text na stránkách Ceny Evropské unie za současnou architekturu – Ceny Miese van der Rohe. The Rivesaltes Memorial Museum, <https://miesarch.com/work/3526>, vyhledáno 3. 11. 2021.

Present-day societies recall historical hardships and traumas to maintain this pain, to keep it present, a productive and living memento that is meant to help us avoid our past mistakes. However, such reminders rely heavily on what this paper calls a “monumental pain” – a straightforward demonstration of pain, its unmediated “showing”. Such reminders of pain, however, demand a considerable emotional investment from the recipient. In order to maintain its own strength, this way of the commemoration of pain has to raise the stakes, always rendering its message more biting, more explicit, more extreme. It is easy to see how such an approach quickly turns into a farce. The grave traumas of the past then turn into mere buzzwords, lose their significance, and become just elements of our regular phrasal stockpile. However, there is tendency to defy this trend that can be seen among monuments and memorials built in the last few decades. Instead of relying on monumental pain (which eventually makes recipients feel bad, as they are unable to experience the exacerbated emotions these monuments call for), the “anti-monumental” architecture let spectators experience the pain by their very volume, their mass, or their material, by intuitive anxiety and the apprehension they arouse. Among such monuments are the Jewish Museum and The Memorial to the Murdered Jews in Europe in Berlin, or the Camp Rivesaltes Monument in Southern France. These monuments do not demand emotions — they offer them, and only then do they build their own lessons upon this experience. It is one way to counter the abuse of past pains for today’s agenda, letting pain be what it is: a present that will not go away.

VÝBĚR Z LITERATURY

Reinhart Koselleck, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, New York 2004

Paul Ricoeur, *Čas a vyprávění. III, Vyprávěný čas*, Praha 2007

Saulius Geniusas, *The Phenomenology of Pain*, Athens, Ohio 2020

Déborah Danowski – Eduardo Viveiros de Castro, L'Arrêt de monde, in: Émilie Hache (ed.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux 2014, s. 221–339

François Hartog, Na cestě k nové historické situaci, *Slovo a smysl* XIV, 2017, č. 27, s. 239–250

François Hartog, Vzestup přezentismu, in: Václav Janoščík a Eva Skopalová (eds), *Zpátky do budoucnosti*, Praha 2019, s. 61–78



Obrázek 1. Neznámý architekt, kameník Karel Koutek, mohyla bitvy u Lipan, 1881. Foto: Rostislav Švácha



Obrázek 2. Billboard s fotografií Milady Horákové a s nápisem „zavražděna komunisty“ na domě Molochov u třídy Milady Horákové v Praze na Letné, 2020. Foto: Wikimedia Commons



Obrázek 3. Peter Eisenman, památník zavražděných Židů Evropy v Berlíně, 1997–2005. Foto: Rostislav Švácha



Obrázek 4. Dani Karavan, památník Waltera Benjamina v Portbou u Girony, 1900–1994. Foto: Nostrix, CC-BY-SA-3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_Walter_Benjamin_Portbou_003.JPG

KREV, SLZY A BOLEST – IMAGINACE A EMOCIONALITA NA PŘÍKLADU POLYCHROMOVANÝCH BAROKNÍCH PLASTIK ZE SVATÝCH SCHODŮ

TEREZA HORÁKOVÁ

Seminář dějin umění MU Brno; 438353@mail.muni.cz

ABSTRACT

Blood, Tears and Pain – Imagination and Emotionality on the Example of Polychrome Baroque Sculptures on Holy Stairs

What is the difference between the pain of Christ and the Virgin Mary? How is pain reflected in sculptures of the Baroque period in Bohemia and Moravia? And how did contemporary pious spectators react to these impulses?

Baroque spirituality of the 18th century, particularly the theme of pain, will be demonstrated on the phenomenon of sculpture of the Holy Stairs. These chapels can be found in churches or cloisters, and they are subject to specific liturgy and space arrangements where we can find a particular representation of Christ, as well as the Virgin Mary and St. John the Baptist. Different types of pain and their representation in the sculpture of that time are illustrated on several examples of Holy Stairs, including the stairs at the Church of the Assumption of the Virgin Mary and St. Charles the Great in Prague.

Keywords: baroque sculpture – emotions – pain – tears – holy stairs – purgatory – polychromy

Příspěvek se věnuje polychromovaným barokním plastikám ze svatých schodů, jejich emocím, a především tedy bolesti, kterou zasadíme do kontextu dobové zbožnosti. Je otázkou, jakým způsobem je studovat a jak k nim přistupovat. Doposud se tyto sochy zkoumaly primárně formální analýzou, a to ve snaze určit či přepsat jejich dataci nebo nalézt autory. Přestože je tento přístup poplatný tomu, že o řadě plastik ze svatých schodů máme jen velmi malé množství informací, je možné se na ně dívat i trochu odlišně. Pokud více zapojíme „do hry“ prameny, vztahující se k funkci prostoru a dobové zbožnosti, nebo náboženské příručky, otevírá se nám širší prostor pro interpretaci soch a také nové otázky: Jaké byly funkce a role těchto soch? Měly snahu a šanci pohnout divákem a jeho emocemi? A pokud ano, jsme schopni to zjistit bez projekce naší doby?

Jedním z takovýchto zdrojů se k problematice stal olomoucký *Andacht der Heiligen Steigen, Nachst am der Kirchen dess Heil*, ve kterém se nachází nejen cenná grafika zachycující jednu ze dvou možných podob kaple svatých schodů při bývalém klášteře sv. Bernardina, ale především postup konání pobožnosti a modliteb.¹ Prvním, kdo přišel s myš-

¹ *Andacht Der Heiligen Stiegen Nechst an der Kirchen Deß Heil. Bernardini der WW.PP. Franciscanern in der Königlichen Haupt-Stadt Ollmütz auff der Bielten*, Ollmüz 1726.

lenkou přenést kopii lateránských svatých schodů na naše území, potažmo do Olomouce na Bělidla, byl františkán Jeroným Veit. Nejenže měly přitáhnout více věřících a povzbudit jejich víru, ale měly se stát jakýmsi vyvrcholením jeho úřadu. Stavba kaple započala roku 1701, avšak doprovázely ji značné průtahy, proto byla dostavěna a připravena k vysvěcení až roku 1726 (její iniciátor však zemřel již roku 1716). Schody byly 26. ledna 1726 slavnostně zpřístupněny a svěceny olomouckým kanovníkem a brněnským infulovaným proboštem, hrabětem Janem Matějem de Turri.² A právě k této příležitosti byl vydán *Andacht der Heiligen Steigen*, jenž označuje kapli jako útočiště pro všechny, kteří chtějí získat spásu, a radí, jakým způsobem jí dosáhnout. Popisuje nejen, jak stoupat po schodech a které modlitby na nich vykonat, ale i jak se rozhodnout, kterými schody sestoupit nebo jak postupovat v případě velkého množství návštěvníků konajících pobožnost.³

Pro naše téma je zajímavá část, která se věnuje bolesti. Krom toho, že celý systém úcty ke svatým schodům se zakládá na úctě k pašijím a na víře v očištec, tak i jednotlivé úkony v kapli podmiňovala myšlenka na Kristovu bolest. Ta se věřícím a účastníkům pobožnosti zprostředkovávala různými podněty – modlitebními příručkami, promluvami kněží, ale především vizuálně, skrze výzdobu kaplí, která samozřejmě nebyla nahodilá, ale velmi pečlivě promyšlená. Avšak vzhledem k tomu, že o výzdobě kaple u františkánů máme doklady pouze z dochované grafiky průčelí a oltáře v kapli kalvárie na vrcholu schodů,⁴

² Martin Elbel, Budování poutního místa. Svaté schody při františkánském klášteře v Olomouci, *Folia Historica Bohemica* XX, 2003, s. 215–231.

³ Pokud pro velké množství návštěvníků konajících pobožnost není možné políbit relikvie zasazené v jednotlivých schodech, je doporučeno políbit schodiště na počátku modlitby, s myšlenkou na svěťce a svěťce (jejichž relikvie jsou ve stupních zasazené) vystoupat schody po kolenou k oltáři a zde vykonat krátkou pobožnost. V poznámce je uvedeno, že všichni návštěvníci jsou žádáni, aby nesetrvávali u oltáře v kapli dlouho, aby těm, kteří klečí na schodech, nebylo bráněno v pokračování a provádění modlitby. Následně měli dle svých preferencí sestoupit jedním z bočních schodišť, podle toho, zda modlitbu věnují Kristu nesoucím kříž (pravá strana) nebo Kristu bičovanému (levá strana) skrze zde visící (snad Handkeho) obrazy. *Andacht der Heiligen Steigen* (pozn. 1), s. 22–57.

⁴ Rovněž se dochovala olejomalba na dřevě neznámého autora, dnes uložená ve Vlastivědném muzeu v Olomouci, inv. č. O 46. Oproti mědirytu, na němž vidíme na vrcholu budovy za římsou další sochy, znázorňující pravděpodobně jeruzalémské Židy, tak naopak na malbě tvoří vrchol budovy scéna Kalvárie s Kristem na kříži, lotry, Janou Marií, sv. Máří Magdalénou a sv. Janem Evangelistou. Tento rozpor může být důsledkem několika variant. Je možné, že výzdoba nebyla v době otevření kaple zcela hotová a dokončovali ji průběžně. Rytina byla nejspíš vyhotovena před dokončením stavby, aby mohla být otištěna v *Andacht der Heiligen Steigen* (...), ke slavnostnímu otevření schodů. Také existuje ještě teorie Martina Pavlíčka, že byla prvně realizována varianta zobrazená na grafice a později přeměněna na tu, kterou zpodobňuje malba. Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds), *Olomoucké baroko: výtvarná kultura let 1620-1780, 2, Katalog*, Olomouc 2010, s. 51. – Na něj navazuje protínázor Jiřího Tkadlčíka, který vychází z toho, že na obraze je průčelí znázorněno konkávně prohnuté, což podle něj skutečně bylo, a proto předpokládá, že podoba průčelí z obrazu je realitě mnohem blíže. Srov. Jiří Tkadlčík, *Bývalé Svaté schody v Olomouci*, nepublikovaná magisterské diplomová práce Katedry dějin umění, FF UP, Olomouc 2000, s. 24.

U uvedeného obrazu prozatím nejsme schopni s jistotou určit autora, dataci či provenienci. Podle Mořice Remeše obraz měl viset v bývalém bernardinském konventu, z jehož majetku přešel pod vlastnictví dominikánů. Mořic Remeš, *Obrázek Svatých schodů*, *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* XXXVIII, 1927, s. 141. Přestože však tento obraz budil jistou pozornost, nikdo se doposud nezabýval tím, co je na něm přesně vyobrazeno, jelikož zůstávalo vždy spíše u diskusí o podobě architektury. Pokud se zaměříme na reliéfy nad jednotlivými vstupy, setkáváme se v přízemí s výjevy převážně z Nového zákona, a to zleva s Kristem před Pilátem (?), s františkánskými svěťci a postavou na mostu v supraportě, sv. Martinem na koni dělícím se o plášť. V patře, v němž se nachází balkon se scénou *Ecce Homo*, vidíme výjevy ze Starého zákona: zleva Samson bojující se lvem a král David. Dalším nevyjasněným motivem je postava s veraikonem doplněným o ruce a nohy (možná se stigmaty) na římsě budovy, jež je protiváhou sv. Veroniky na druhé straně. Jsem toho názoru, že

jeví se jako přínosnější podívat se na kapli jinou, konkrétně v kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého na pražském Karlově.

Karlovska kaple se stala první dokončenou stavbou tohoto typu na našem území. Její výstavba probíhala od března 1708 do července 1709 a vnitřní výzdoba byla dokončena v únoru 1711.⁵ O jejím autorovi se vedou v odborné literatuře dlouhodobé spory.⁶ Zednické práce skončily roku 1709, řídil je František Schreitz, kaple pak byla slavnostně vysvěcena 19. února a zpřístupněna 22. února 1711.⁷ Na výzdobě se podíleli kameník Johann Ulrich Mannes, štukatér Roch Bayer a sochař Jan Jiří Šlanzovský,⁸ jehož sochy nalezneme na obou protějškových balkonech.⁹ Kaple je v interiéru kostela situována přímo naproti vstupu a svou architekturou má představovat aluzi na Pilátův palác.¹⁰ Nad svatými schody se na balkonu nachází sousoší *Ecce Homo* z let 1708–1709 od zmiňovaného sochaře Šlanzovského. Sestává ze soch Krista a Piláta, jež odkazují ke Kristovu odsouzení a několikerému bolestivému a potupnému kráčení po schodech. Modlitby, sochy a jistá dávka nepohodlí při výstupu po kolenou, kterou věřící zažívá – to vše mu má dopomáhat ocenit, pochopit a částečně i prožít bolest, kterou prožíval Kristus, když po schodech kráčel. Bolest všeobecně představovala pro raně novověkého věřícího jednu ze součástí správného umírání a vlastně i útěch běžného života, proto její zpřítomňování skrze (nejen) Krista bylo oblíbeným námětem. Před vstupem na kultovní schodiště se nacházejí dvě sochy po stranách, datované okolo roku 1700 nebo do dvacátých až třicátých

kdybychom více rozkládali ikonografii těchto scén, její výklad by nám mohl pomoci obrazu lépe porozumět. Zda by mohlo jít například o malbu, kterou františkáni v konventu ukazovali návštěvníkům a představovali jim tak i širší koncepci této stavby. Nebo zda se třeba mohlo jednat o památku na již zrušené svaté schody, jejichž průčelí bylo roku 1799 strženo (je otázkou, jakou mělo v této době podobu, jak jsem již nastínila výše), jak to může evokovat nápis „*Die gewesenen Heiligen Stiegen auf der Obern-Pitten*.” [následují tři znaky nečitelné pro prasklinu dřeva] *Renovatum Anno Domini 1837*⁶. V překladu jej můžeme vyložit jako bývalé svaté schody na Horních Bělidlech, přičemž datum renovace by se mohlo vztahovat k restaurování obrazu, ale není to nejspíše jediným možným výkladem. Ať tak či tak, ikonografie je pro svaté schody neobvyklá obzvláště na jejich průčelí, proto se domnívám, že zde není jen dekorací, ale nese význam, který se snad v budoucích letech podaří osvětlit.

⁵ Karel Navrátil, *Ecclesia et monasterium in monte Karlov Prague*, Praha 1881, s. 30.

⁶ Mojmir Horyna i někteří starší autoři kapli připisují návrhu Jana Blažeje Santini-Aichla; Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998, s. 244–245. Oproti tomu bývá uváděn i jeho následovník František Maxmilián Kaňka; Ivan Šperling, *Obnova interiéru kostela Panny Marie a Karla Velikého v Praze na Karlově, Památková péče XXX*, 1970, s. 129–143; Viktor Kotrba – Alexandr Paul, *Česká barokní gotika: dílo Jana Santiniho-Aichla*, Praha 1976.

⁷ Antonín Postřihač, *Svaté schody ve chrámu Páně Panny Marie nanebevzaté na Karlově v Praze*, Praha 1903, s. 5; Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997, s. 566.

⁸ Ne všechny sochy jsou pravděpodobně od Šlanzovského, hovoří se o dvou autorech. Uvádí se, že sochy na kruchtě (konkrétně socha krále Davida) a možná i na balkonu se Svatou rodinou (sv. Josef a polopostava staršího muže v pravém okně) jsou dílem neznámého sochaře pracujícího ve Šlanzovského dílně. Tyto informace uvádí Ivan Šperling, před ním se ještě problematiky dotknul Oldřich Blažíček; Šperling (pozn. 6), s. 140.

⁹ Vlček – Sommer – Foltýn (pozn. 7), s. 566–567.

¹⁰ Os zde však můžeme nalézt pět, jelikož se tady nachází i dva vstupy do prostoru Betlémské kaple pod schody. Pokud se na to podíváme z hlediska ideového, můžeme zde nalézt paralelu koloběhu života, kdy scházíme dolů do prostoru Kristova narození, procházíme pomyslným Betlémem a poté stoupáme nahoru po druhém schodišti do kostela, vidíme nad sebou Krista před Pilátem v pozici *Ecce Homo* a vkleče po kolenou stoupá věřící po svatých schodech s myšlenkou na Kristovu bolest směrem ke kapli Kalvárie, tedy k místu ukřižování a smrti.

let 18. století – Panna Marie Bolestná sv. Jana Evangelista.¹¹ V kapli nad schody také stojí oltář (v němž je uložena socha Krista v hrobě) spolu se sochami sv. Veroniky na epistolní straně a Krista u kůlu na evangelijní. Obě sochy opět pocházejí z ruky sochaře Šlanzovského, pravděpodobně z let 1709–1711.¹²

Pannu Marii sochař zobrazil v pozici modlitby, přičemž v jejím obličejí vidíme stékat velké slzy. Můžeme ji vnímat jako prostředníka mezi Kristem a divákem při snaze pochopit jeho utrpení. Jelikož Kristovo utrpení si lze představit jen velmi těžce, bylo doporučováno pokoušet se prožít emoce Panny Marie, potažmo sv. Jana Evangelisty (tzv. *compassio*), nechat se jimi vést ve svém vlastním prožívání. Význam slz by se mohl zdát poměrně jednoznačný – smutek nad smrtí Krista. Avšak již René Descartes například upozorňoval na slzy pramenící ze smutku, který se může střídat s radostí, láskou či s jejich kombinací.¹³ Panna Marie a popřípadě i sv. Jan truchlí nad smrtí Krista, jejich slzy však brzy vystřídá radost z jeho vzkříšení. Další význam slz můžeme najít i v souvislosti s vyobrazeními očištění (která představíme níže), kde bývají vykládány jako krvavý pot Krista, jenž dokáže uklidnit a uhasit ohnivý strach a oheň, pokud tedy byly prolity včas.¹⁴ U postavy sv. Jana Evangelisty [**obr. 1**] nacházíme opakovaně vyobrazené gesto velké bolesti a lítosti, takzvané „*ploro*“ – dlaně silně zaklesnuté do sebe. Toto gesto dle Bulwerovy definice gest rukou v jeho chironomické příručce přísluší lidem, kteří prožívají velké utrpení a značnou lítost.¹⁵ Obě sochy tedy mají svým provedením napomoci divákovi, návštěvníkovi svatých schodů, vcítit se do jejich smutku, a tak lépe pochopit pašijové utrpení (nejen) Krista. K tomu dopomáhají právě jejich gesta a výrazy smutku ve tvářích, navádějící diváka k soucitné meditaci. Tyto prvky nejsou samozřejmě typické jen pro svaté schody, ale obecně pro sochy doprovázející pašijové scény v období raného novověku.

V iluzivních oknech po stranách balkonu nad schodištěm původně také stálo sedm karikovaných polopostav Židů. Podobaly se dochovaným sochám na protějškovém portálu, [**obr. 2**] jenže byly v rámci josefinských reforem roku 1789 pro svou „*křiklavou pitvornost*“ odstraněny a o jejich dalším osudu nemáme informace.¹⁶ O jejich přítomnosti

¹¹ Šperling se přiklání k dřívější dataci; Šperling (pozn. 6), s. 140. Oproti tomu Petra Dvořáková posouvá jeho dataci až do zmíněných 20.–30.let; Dvořáková, *Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově v době baroka v letech 1648–1785*, nepublikovaná bakalářská práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2017, s. 76. – Sochy sem byly umístěny sekundárně, původně by mělo jít o součást sousoší Kalvárie, které bylo spolu s křucifixem kdysi umístěné na břevnu vítězného oblouku anebo na oltáři. Avšak jejich umístění není v rozporu s tradicí či ikonografií svatých schodů, které u nás nalezneme.

¹² Oldřich Blažíček je považoval za ranou práci Šlanzovského a domníval se, že Kristus u kůlu je také dílem stejného autora, ale dle jeho jemné modelace až o třicet let pozdějším. K dataci soch srov. Oldřich Blažíček, *Pražská plastika raného rokoka*, Praha 1946, s. 72; Šperling (pozn. 6), s. 140.

¹³ René Descartes, *Vášně duše*, překlad Ondřej Švec, Praha 2002, s. 115–118.

¹⁴ Výklad dle Schrottelia: Justus Georg Schottel, *Grausame Beschreibung und Vorstellung Der Hölle Und der Höllischen Qwal, Oder Des andern und ewigen Todes*, Wolfenbüttel 1676, s. 177–178.

¹⁵ John Bulwer, *Chironomia: Or the Art of Manuall Rhetorique. With the Canons, Lawes, Rites, Ordinances, and Institutes of Rhetoricians, both Ancient and Modern, Touching the artificiall managing of the Hand in Speaking*, London 1644; Jennifer Montagu, *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven 1994, s. 14–28.

¹⁶ Dokonce se dochovalo pořekadlo „*Vypadáš jako Žid na Karlově*“. Karel Navrátil, *Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté a sv. Karla Velikého a bývalého královského kláštera řeholních kanovníků Lateranských sv. Augustína, nyní městské chorobnice, na Hoře Karlově v Novém městě Pražském*. Praha 1877, s. 36.

se dozvídáme z grafiky neznámého autora, [obr. 3] která zároveň dokládá dataci svatých schodů chronogramem 1711.¹⁷ K iluzivní architektuře portálu kaple tvoří protějšek vstup do kostela, přičemž úpravy a sjednocení interiéru pochází z třicátých let 18. století. Systém a členění architektury zde jsou obdobné, až na to, že v bočních osách se nacházejí boční oltáře sv. Jana Nepomuckého a sv. Judy Tadeáše. Na balkonu pak spatřujeme scénu Navštívení z roku 1738 (sestává se ze sochy Panny Marie, sv. Alžběty, sv. Josefa a sv. Zachariáše) opět od sochaře Šlanzovského, obdobně jako sochy v oknech či na protějším balkonu.¹⁸ V iluzivních oknech jsou zasazeny polopostavy veselých a jásajících Hebrejců, jež mezi sebou vzájemně komunikují, obrací se na sebe, reagují na dění na balkoně a naslouchají mu. Oproti balkonu protějším, který zobrazuje tragickou scénu, je výjev velice radostný, živý a díky výrazným teatrálním gestům postav v oknech přitahuje oko diváka. Postavy na balkonech propojuje nejen fakt, že spolu komunikují, ale také to, že ukazují Kristův život od jeho narození po smrt. Motiv přihlížejícího davu není nikterak ojedinělý u scény Ecce Homo,¹⁹ avšak v případě svatých schodů je zajímavé, že je zde proveden v sochařské podobě a ve značné živosti. Neplní též jen funkci jakési stafáže, dokreslení situace či určitého vtažení do děje, ale stává se plnohodnotným podnětem pro návštěvníka.

Obdobně jako na Karlově, lze diváky Kristova utrpení nalézt v rumburském klášteře kapucínů při kostele sv. Vavřince, stavbě zbudované převážně v letech 1683–1690 za Antona Floriana z Liechtensteinu.²⁰ Kníže při koupi rumburského panství příslibil, že do čtyř let vystaví kapucínský klášter pro dvanáct řeholníků.²¹ Celá stavba byla dokončena roku 1755, s výjimkou kaple svatých schodů, jejíž výstavba proběhla mezi lety 1767–1770 v jižním křídle ambitu.²² Kaple má obdélný půdorys, pohledově členěný schodištěm na tři osy, a osvětlují ji tři kulatá okna. Kultovní schodiště oddělují od schodišť bočních plně zdi vždy se dvěma nikami na každé straně, jež slouží pro osazení sochařské výzdoby.

Nejatraktivnější součástí výzdoby tvoří soubor čtrnácti z původních dvaceti dřevěných polychromovaných polopostav v životní velikosti. Tyto sochy stojí v nikách hlavního schodiště a jde o sochy Ecce homo, Piláta s biřící a přihlížející dav. Autor soch není doložen, někteří badatelé se však domnívají, že by jím mohl být malíř Elias Dollhopfer (1703–1773), což ale není příliš pravděpodobné.²³ U postav Židů, kteří jsou zde zobrazeni v aktivní roli jako žalobci, posměvači či pomocníci římských vojáků, se setkáváme s výraznými (až stigmatizujícími) oděvy, které napomáhají dokreslit jejich gesta, dra-

¹⁷ Tato grafika se jak architekturou, tak i plastikami výrazně podobá zobrazení svatých schodů ve vídeňském Minoritenkirche. Otázkou je, zda Šlanzovský jen s minimálními úpravami převzal vzhled soch, anebo autor grafiky pouze překopíroval rytinu vídeňských schodů, čemuž by nasvědčovaly i drobné odlišnosti (kanelace sloupů, Kristus u kůlu s vojáky, kteří zde nejsou atd.).

¹⁸ Václav Vančura, Jan Jiří Šlanzovský, *Umění XXXXII*, 1994, s. 153.

¹⁹ Tímto způsobem ztvárněnou scénu Ecce Homo nalezneme například již v dřevořezech Albrechta Dürera z cyklu Velkých pašijí z doby okolo roku 1508.

²⁰ Klára Mágrová – Jiří Stejskal, *Svaté schody v Rumburku 1770–2012*, Rumburk 2012; Natalie Belisová, *Rumburská Loreta, čili marnost nad marnost a nic než?*, Rumburk 2000, s. 14.

²¹ Ester Sadivová – Olga Vodáková – Josef Rybánský, *Rumburská zastavení*, Rumburk 2012, s. 18.

²² *Ibidem*, s. 93.

²³ Natálie Belisová a Klára Mágrová považují za autora Dollhopfera, čemuž oponuje Zbyněk Černý, který představuje tezi, že Dollhopfer, jakožto již starší malíř, se nepodílel na realizaci takto náročného souboru po stránce řezbářské, ale mohl být autorem následných štafířských prací. Mágrová – Stejskal (pozn. 19), s. 11; Belisová (pozn. 19), s. 98; Zbyněk Černý, *Eliáš Dollhopf. Barokní malíř západních Čech*, Sokolov 2013, s. 90.

matické výrazy či emoce. Jsou to třeba široké černé klobouky, různé exoticky vyhlížející turbany či krejzlíky. Tyto prvky pomáhaly evokovat a aktualizovat souvislost s tehdejšími trýzniteli Krista, kteří jej bičovali do krve, zesměšňovali či zahanbovali.²⁴[obr. 4] Atmosféru celého prostoru dotvářely dřevěné malované výplně v lunetách za sochami a osvětlení v podobě olejových lamp, jejichž svit napomáhal výslednému patrně značně suggestivnímu dojmu z postav.

Roku 1771 přibýly v ambitu po stranách svatých schodů dvě menší kaple, které doplnily sochy Posmívání se Kristu a Božího hrobu ze stejného období jako sochy na schodech.²⁵ V kapli Kristova vězení/vysmívání se Kristu se nachází pět soch, z nichž tři znázorňují Židy různými způsoby pokořující Krista.²⁶ Před kaplí stojí dva římstí vojáci na stráž. Kaple Božího hrobu skrývá pouze jednu sochu, a to ležícího Krista v hrobě, přičemž před ní opět stojí dva vojáci. Stavba několika kaplí k provozování poměrně specifické zbožnosti v relativně malých vnitřních prostorech byl velmi působivý počin. Jak vidíme, nejen svaté schody a jejich výzdoba působily na tehdejšího návštěvníka. Důraz na Pašije umocňovaly i další přidané, menší kaple, například právě kaple Božího hrobu.

Takovou přidanou kapli, podobnou areálu v Rumburku, nalezneme i ve farním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Krupce. Její stavba (včetně instalace soch) proběhla v letech 1733 až 1735.²⁷ Vizuálně se ze všech kaplí svatých schodů dochovaných na našem území nejvíce přibližuje kapli na Karlově v Praze, ne snad v monumentalitě a množství výzdoby, nýbrž spíše v organizaci prostoru. Taktéž se nachází naproti vstupu do kostela, v lodi kostela ji rámuje architektura odkazující na Pilátův palác a odděluje ji od ní dřevěné zábradlí s balustrádou. V oknech stojí postavy Židů, patrně stejně, jako tomu mělo být nad schodištěm na Karlově. V každém okně jde o čtyři postavy, které z něj výrazně vyhlížejí a gestikulují ven, směrem k balkonu, na kterém se nachází scéna Ecce Homo opět ve stejném složení – Krista, Piláta a římského vojáka.

Ke kapli přiléhají dva prostory menších kaplí, které zdůrazňují architektonicky ztvárněné baldachýny. První z nich má evokovat Kristův žalář, v němž Kristus sedí s hlavou v dlaních a s tělem od krve a čeká na své odvedení na popravu. Jde o niku, kterou dělí od prostoru kaple mříž, tudíž i divák nahlíží přes mříže do prázdného tmavého prostoru, na jehož konci spatří sedícího a odevzdaně čekajícího Krista. Takovéto zobrazení Kristova žaláře je poměrně známé, ale nachází se zde jeden pozoruhodný detail, a tím je drobná oválná nika nad samotnou kaplí. Fotografie dokládají, že se v ní nacházela socha muže vykloněná ven a tahající za provaz od zvonku nad sebou. Tento výjev se dá interpretovat jako aluze na rčení „už mu zvoní hrana“, kdy se již ví, že Krista čeká smrt na kříži a jeho smrt oznámí umíráček.

Protějškovou kapli věnovali její zřizovatelé očistci. Za mříží tu spatříme sousoší duší v plamenech. Jde o třináct polopostav dospělých i dětí, které autor vsadil do plamenů

²⁴ Eva Janáčová (ed.), *Obrazy zášti. Vizuální projevy antijudaismu a antisemitismu v českých zemích*, Praha 2021, s. 97–105.

²⁵ Mágrová – Stejskal (pozn. 19), s. 1–4.

²⁶ Jak podotýká Beránek, v evangeliích se tohoto násilí dopouštějí vojáci, ne Židé. Proto je dle něj možné vykládat kapli Kristova vězení jako soudobou aktualizaci – stejně jako se kdysi Židé vysmívali Kristu, tak se ti současní spolu s jinověrci vysmívají křesťanům. Daniel Beránek, *Od protireformace na práh osvícenství*, in: Janáčová (pozn. 24), s. 105.

²⁷ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech, 2, K-O*, Praha 1978, s. 152; Dagmar Mrázková – Lenka Navrátilová, *Krupka: poklady z archivů*, Krupka 2007, s. 35.

v různých pozicích. Převážně znázornil gesta modlitby se sepjatýma rukama před tělem nebo na prsou a s očima obrácenýma nahoru, dále otevřená ústa naznačující výkřiky a ruce vzpažené vzhůru. Pro přiblížení konceptu očištěnce stojí za to pochopit systém odpustků, které kaplím svatých schodů v Římě u Lateránské baziliky propůjčoval papežský stolec. Jako první je vyhlásil papež Lev IV. a po něm je rovněž potvrdil Paschal II., přičemž oba stanovili odpustky devíti let za výstup po svatých schodech a za modlitby v nich. Další zlomový okamžik nastal, když papež Pius VII. ustanovil, že odpustky je možno věnovat duším v očištcí.²⁸ Pro následné multiplikace římských svatých schodů napříč Evropou se odpustky stanovovaly na základě žádosti správce konkrétních objektů. Ceněným artiklem nebyly jen pro laiky, ale i pro církevní řády. Nejenže totiž přiváděly nové věřící, zvyšovaly prestiž a atraktivitu daného místa, ale představovaly také značný zisk. Vedlo to ke sporům mezi městy nebo jednotlivými řády, jelikož se probouzely obavy z nežádoucí konkurence, protože především mendikantské řády pocítovaly, že by s početnějším zřizováním svatých schodů mimo jejich kláštery mohly přijít o část svých příjmů. Proto se například proti jejich výstavbě v Brně postavili olomoučtí františkáni, jelikož se obávali odlivu poutníků a chtěli si udržet své výsadní postavení na Moravě.²⁹

Na našem území se povětšinou s kaplemi pojí znázornění očištěnce, a to převážně v podobě sochařského ztvárnění duší v plamenech [obr. 5].³⁰ Setkáme se s tím například v Krásné (sošky duší v plamenech v nice přímo nad schody) či v Rumburku (očištěnc je součástí oltářní mensy). Očištěnc však nemusí být přímo u schodů, může se nacházet v jejich blízkosti, jak je tomu již ve zmiňované Krupce v postranní kapli po pravé straně od svatých schodů, kde se očištěnc začlenil do celku jejich architektury. Duše v očištcí nejčastěji zaujímají pozici modlitby, jelikož zažívají muka a prosí o slitování. Mohou také mít ve tváři slzy, jejichž význam jsme nastínili o několik odstavců výše, či napodobují *compassio* Panny Marie. Slzy duší v očištcí pramenící z Boží lásky a vyvolané odporem ke hříchu totiž náležely do vyšší emocionální kategorie, díky čemuž se pojily ke gestu modlitby a výrazu prosby a naděje.³¹ Pohled směřují vzhůru, většinou ke kříži nebo Kristu, zakrývají si gestem studu obličej dlaněmi nebo s gestem úpěnlivé prosby vztahují ruce. Scény jejich autoři koncipovali primárně pro diváka, přestože ne všechny interakce soch na něj směřují. Ona gesta, kupříkladu upřímné kajícího, demonstrovala intenzivní prožitok bolesti v reakci na Krista a na prostředky spásy, na kříž nebo na nebesa.³² Divák měl při pohledu na trápené duše rozjímat o jejich bolesti a to v něm mělo vyvolat soucit a touhu jim pomoci.

²⁸ Postřiháč (pozn. 7), s. 4.

²⁹ Martin Pavlíček, Uctívané sakrální stavby a jejich olomoucké nápodoby a parafráze, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko: výtvarná kultura let 1620–1780*, 3, *Historie a kultura*, Olomouc 2011, s. 51.

³⁰ O tomto tématu podrobněji například Tomáš Malý – Pavel Suchánek, Mezi realitou a symbolem: k historické interpretaci (barokního) ztvárnění očištěnce, *Opuscula historiae artium* LIII, 2009, s. 57–59; Malý – Suchánek (pozn. 25); Martin Holý – Jiří Mikulec, *Církev a smrt: institucionalizace smrti v raném novověku*, Praha 2007; Frederick William Faber, *Purgatory: the two Catholic views of purgatory based on Catholic teaching and revelations of saintly souls*, Illinois 2002.

³¹ Pavel Suchánek – Tomáš Malý, Varieties of Pain, Anger and Hope: Mixed Emotions in the Early Modern Religious Art in the Czech Lands, in: Silvia Marin Barutciëff (ed.), *Depicting Emotions in Eastern and Central Europe (1400–1900)*, Pisa 2023 (v tisku).

³² Tomáš Malý, „Vášeň duše“ a dešifrování raně novověkých emocí, *Cornova – Revue České společnosti pro výzkum 18. století a Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze* IV, 2014, č. 1, s. 12.

Otázkou zůstává, proč se v této podobě používaly dřevěné sochy a proč raději nepadla volba na obrazy, které jsou považovány za více narativní, „dějové“. To bychom si mohli přiblížit na příkladu dobové debaty o výzdobě oltáře sv. Ignáce z Loyoly v římském kostele Il Gesù. V diskusi o jeho podobě padl názor, že použití malby by tu bylo vhodnější, jelikož více podněcuje zbožnost. Na druhou stranu však kouzlo sochy spočívalo v tom, že vyvolává pozornost a spolu s ní také zvědavost.³³ Badatelé je tato vlastnost sochy pohnout divákem označována „*exhibiční hodnota díla*“. A otázkou, kterou jezuité kdysi řešili, bylo, zda pro oltář zvolit závěsnou malbu, která vyvolává zbožné emoce přímo, nebo sochu, která působí na diváka efektivněji a zbožnosti dosahuje nepřímou, právě skrze jeho zvědavost. V tomto případě jde o zvědavost „správnou“, jak ji vnímali jezuité, tedy *pia curiosita*, jež ponouká k hlubšímu zkoumání a takové zkoumání představuje jednu z cest k duchovnímu vědění a tedy ke spáse.³⁴

Netvrdím, že v navození zvědavosti spočívá jediný důvod, proč se na svatých schodech primárně sochy využívaly. Užítí dřevěných polychromovaných soch však jistě bylo velmi efektivní, neboť se jejich expresivními gesty snáze vyjadřují emoce a exprese, jak tvrdí například John Paleotti.³⁵ Měli bychom rovněž vzít v potaz, že síla dřevěných soch a jejich realismus se přímo odvíjejí od dobré práce sochaře a stejně tak dobré práce štafře, jež vytváří polychromii.³⁶ Celý systém práce se sochami na schodech a s divákem je poplatný nejen době, ale také své funkci. Jde o jedno velké *theatrum* – hru s prostorem, světlem, časem, emocemi a námi samými. Abychom se mohli alespoň částečně vyznat v tom, jaký měl být její výsledný efekt, musíme se dívat na celý prostor, a na sochy obzvlášť, očima dobového návštěvníka, který zná základní principy barokní teatrality a spirituality.

Jednotlivé příklady těchto kaplí na našem území téměř vždy doplňovala sochařská výzdoba, která umocnila prožitek diváka. Představené sochy rozšiřují tyto prostory o další významový prvek. Rozehrává se před námi jedno velké divadlo. Návštěvník je vtažen do prostoru, který působí na jeho spiritualitu, ale i na jeho smysly. Skrze relikvie, klasické náboženské náměty, jako je Kristus na kříži nebo Panna Marie, modlitby a fyzický pohyb se podněcovala divákova zbožnost a péče o duši. Kaple mimo jiné nabídl možnost zvýšit skrze bolest šance na posmrtnou spásu duše a také připravit se na dobrou smrt. Proto, i když jde o poměrně specifické prostory, to v konceptu barokní zbožnosti byla velmi populární místa, která lidé hojně navštěvovali, přestože jich na našem území nevzniklo velké množství – a možná právě proto. Sochy jsou také tím, co činí tato místa u nás značně specifická, jsou sochy. Skrze to, jak vypadají, dokážou sochy mnoho. Nejprve tu sehraje roli jejich umístění, tedy přímo na svatých schodech, kde sochy plní úlohu průvodců pro poutníky konající modlitbu a pomáhají jim vizualizovat jejich představy a imaginaci, což vše vyvolává silné pocity. V tomto ohledu se sochy zdají být „výhodnější“ než malba,

³³ Tomáš Malý – Pavel Suchánek, *Obrazy očiště: studie o barokní imaginaci*, Brno 2013, s. 255–256.

³⁴ Evonne Levy, Reproduction in the “Cultic Era” of Art: Pierre Legros’s Statue of Stanislas Kostka, *Representations* LVIII, 1997, s. 88–103. Publikováno online: <https://www.jstor.org/stable/2928824>, vyhledáno 27. 11. 2019.

³⁵ John T. Paoletti, Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence, *Artibus et Historiae* XIII, 1992, č. 26, s. 85. Publikováno online: <https://www.jstor.org/stable/1483432>, vyhledáno 21. 11. 2019.

³⁶ Ve španělském sakrálním sochařství 17. století se malíř Francisco Pacheco domníval, že socha je bez polychromie nedokonalá a neživá. Pachecův názor nám může dobře osvětlit zásadní roli polychromie při vytváření tohoto typu soch. V rámci konkrétních ikonografických typů existuje dřevo jako exkluzivní médium reprezentace; srov. Xavier Bray et col., *The sacred made real: Spanish painting and sculpture 1600–1700*, London 2009, s. 81.

kteřá nedokáže v divákovi způsobit takové pohnutí. V procesích, slavnostech smutečních i veselých, nebo i v divadelních dramatech sochy často nahrazovaly živé osoby. Se svým veristickým nádechem v podobě výrazné polychromie, detailní řezbou obličeje, propracovanou mimikou či třeba i skutečnými vlasy vyvolávaly sochy v divákovi pocit skutečné osoby.

Právě tato vizualizace je důležitá, jak totiž upozornil David Freedberg. Náboženská meditace vlastně znamená něco si vizualizovat. Skrze tuto zkušenost si věřící nejen více pamatovali, ale také mnohem lépe dokázali emoce prožít.³⁷ A s tím autoři soch velmi dobře pracovali v duchu dobové teatrality i teatru čili divadla samotného. Kostýmovali sochy na schodech obdobně, jako se oblékali do kostýmů účastníci lidového pašijového divadla, a vytvářeli dialog mezi sochami samými, ale i mezi sochami a divákem. Poutník, který stoupá po schodech a vidí sochám do tváře, dokáže číst jejich emoce, čemuž napomáhá i jejich materiál, tedy dřevo, které dokáže zprostředkovat velké detaily. A díky tomu, že divák vidí smutek, bolest, zlobu i radost ve tvářích soch, dává mu to šanci prožít podobné emoce a částečně tak prožít a účastnit se utrpení Krista. Skrze atraktivitu místa, zajímavost zpracování, systém sdílené spásy, modlitby, odpustky a emoce se zvyšovala zbožnost návštěvníků.

SUMMARY

Blood, Tears and Pain – Imagination and Emotionality on the Example of Polychrome Baroque Sculptures on Holy Stairs

The article focuses on polychrome Baroque sculptures from Holy Stairs, their emotions, and especially pain, which is interpreted in the context of contemporary piety. These sculptures are visually attractive, made of wood with distinct polychromy, which is perhaps why they were slightly neglected by previous studies. So the question remains how to study these sculptures and how to approach them. Until now, these sculptures have been examined primarily by formal analysis in an effort to discover or change their dating or identify their creators. Although this approach reflects the fact that we have very limited information about a number of the sculptures from Holy Stairs, it is possible to study them a bit differently. Involving additional sources, related to the function of space, period piety, or religious handbooks gives us more space in interpreting the sculptures and asking new questions. What was the function of the sculptures in space? Did they aspire or have the chance to move the visitors and their emotions? And if so, are we able to find out without projecting our current times?

The focus of attention is not only on the sculptures but also on the cultural-historical context of their creation and the period circumstances, mainly displays of piety such as, among other things, the sharing of pain through the figure of Virgin Mary and St. John the Baptist or the painful suffering of souls in purgatory presented through their facial expressions.

³⁷ David Freedberg, *The power of images: Studies in History and Theory of Respons*, Chicago 1989, s. 161–191.

VÝBĚR Z LITERATURY

- John Bulwer, *Chironomia: Or the Art of Manuall Rhetorique. With the Canons, Lawes, Rites, Ordinances, and Institutes of Rhetoricians, both Ancient and Modern, Touching the artificiall managing of the Hand in Speaking*, London 1644
- Justus Georg Schottel, *Grausame Beschreibung und Vorstellung Der Hölle Und der Höllischen Qwal, Oder Des andern und ewigen Todes*, Wolfenbüttel 1676
- Andacht Der Heiligen Stiegen Nechst an der Kirchen Deß Heil. Bernardini der WW.PP. Franciscanern in der Königlichen Haupt-Stadt Ollmütz auff der Bielten*, Ollmüz 1726
- Karel Navrátil, *Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté a sv. Karla Velikého a bývalého královského kláštera řeholníků Lateranských sv. Augustina, nyní městské chorobnice, na Hoře Karlově v Novém městě Pražském*. Praha 1877
- Karel Navrátil, *Ecclesia et monasterium in monte Karlov Pragae*, Praha 1881
- Antonín Postříhač, *Svaté schody ve chrámu Páně Panny Marie nanebevzaté na Karlově v Praze*, Praha 1903
- Ivan Šperling, *Obnova interiéru kostela Panny Marie a Karla Velikého v Praze na Karlově, Památková péče XXX*, 1970, s. 129–143
- Viktor Kotrba – Alexandr Paul, *Česká barokní gotika: dílo Jana Santiniho-Aichla*, Praha 1976
- Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, 2, K-O, Praha 1978
- David Freedberg, *The power of images: Studies in History and Theory of Respons*, Chicago 1989
- John T. Paoletti, *Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence, Artibus et Historiae XIII*, 1992, č. 26, s. 85–100. Publikováno online: <https://www.jstor.org/stable/1483432>, vyhledáno 21. 11. 2019
- Jennifer Montagu, *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven 1994
- Václav Vančura, Jan Jiří Šlanzovský, *Umění XXXXII*, 1994, s. 141–156
- Evonne Levy, *Reproduction in the "Cultic Era" of Art: Pierre Legros's Statue of Stanislas Kostka, Representations LVIII*, 1997, s. 88–103. Publikováno online: <https://www.jstor.org/stable/2928824>, vyhledáno 27. 11. 2019
- Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997
- Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998
- Natalie Belisová, *Rumburská Loreta, čili, marnost nad marnost a nic než?*, Rumburk 2000
- Jiří Tkadlčík, *Bývalé Svaté schody v Olomouci*, nepublikovaná magisterské diplomová práce Katedry dějin umění, FF UP, Olomouc 2000
- René Descartes, *Vášně duše*, překlad Ondřej Švec, Praha 2002
- Frederick William Faber, *Purgatory: the two Catholic views of purgatory based on Catholic teaching and revelations of saintly souls*, Illinois 2002
- Martin Elbel, *Budování poutního místa. Svaté schody při františkánském klášteře v Olomouci, Folia Historica Bohemica XX*, 2003, s. 215–231
- Irena Dibelková, *Poutní místa v Čechách*, Praha 2004
- Martin Holý – Jiří Mikulec, *Církev a smrt: institucionalizace smrti v raném novověku*, Praha 2007
- Dagmar Mrázková – Lenka Navrátilová, *Krupka: poklady z archivů*, Krupka 2007
- Xavier Bray et col., *The sacred made real: Spanish painting and sculpture 1600–1700*, London 2009
- Tomáš Malý – Pavel Suchánek, *Mezi realitou a symbolem: k historické interpretaci (barokního) ztvárnění očištěnce, Opuscula historiae atrium LIII*, 2009, s. 53–82
- Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds), *Olomoucké baroko: výtvarná kultura let 1620–1780, 2, Katalog*, Olomouc 2010
- Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds), *Olomoucké baroko: výtvarná kultura let 1620–1780, 3, Historie a kultura*, Olomouc 2011
- Klára Mágrová – Jiří Stejskal, *Svaté schody v Rumburku 1770–2012*, Rumburk 2012
- Ester Sadivová – Olga Vodáková – Josef Rybánský, *Rumburská zastavení*, Rumburk 2012
- Zbyněk Černý, *Eliáš Dollhoff. Barokní malíř západních Čech*, Sokolov 2013
- Tomáš Malý – Pavel Suchánek, *Obrazy očištěnce: studie o barokní imaginaci*, Brno 2013
- Tomáš Malý, „Vášně duše“ a dešifrování raně novověkých emocí, *CORNOVA – Revue České společnosti pro výzkum 18. století a Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze IV*, 2014, č. 1, s. 7–19

- Petra Dvořáková, Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově v době baroka v letech 1648–1785, nepublikovaná bakalářská diplomová práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2017
- Eva Janáčková (ed.), *Obrazy zášti. Vizuální projevy antijudaismu a antisemitismu v českých zemích*, Praha 2021
- Pavel Suchánek – Tomáš Malý, Varieties of Pain, Anger and Hope: Mixed Emotions in the Early Modern Religious Art in the Czech Lands, in: Silvia Marin Barutcieff (ed.), *Depicting Emotions in Eastern and Central Europe (1400–1900)*, Pisa 2023 (v tisku)



Obrázek 1: Sv. Jan Evangelista, detail, 20.– 30. léta 18. století, Praha – Karlov, kostel Nejsvětější Panny Marie a sv. Karla Velikého, kaple svatých schodů. Foto: Tereza Horáková.



Obrázek 2: Jan Jiří Šlanzovský, sochy Hebrejců v oknech, 30. léta 18. století, Praha – Karlov, kostel Nejsvětější Panny Marie a sv. Karla Velikého, vstupní průčelí v interiéru kostela. Foto: Tereza Horáková.



Obrázek 3: [I. Eisel] fecit, svaté schody, asi 1771–1776, Praha – Karlov, kostel Nejsvětější Panny Marie a sv. Karla Velikého. Reprodukce ze statí Václava Vančury, Jan Jiří Šlanzovský, *Umění* XXXXII, 1994, s. 154.



Obrázek 4: Oltář Očistce, detail, 70. léta 18. století, Rumburk, ambit bývalého kapucínského kláštera, kaple Kalvárie na svatých schodech. Foto: Pavel Suchánek.



Obrázek 5: Postavy Židů v jedné z lunet, detail, kol. 1770, Rumburk, ambit bývalého kapucínského kláštera, kaple Kalvárie na svatých schodech. Foto: Tereza Horáková.

ROZUMĚNÍ BOLESTI DRUHÉHO ČLOVĚKA MEZI HERMENEUTIKOU A ZRCADLOVÝMI NEURONY

JAN ŠTEFFL

1. LF UK Praha, obor bioetika na Ústavu humanitních studií v lékařství;
Jan.steffl@gmail.com

ABSTRACT

Understanding another person's pain between hermeneutics and mirror neurons

This article focuses on the concepts of pain at different times and in different disciplines. It presents approaches to understanding both within hermeneutics and in the field of ethics. These points are further connected, which shows us how through empathy we can understand the pain of another person, but also his emotions. The aim of the article is to present not only different approaches, but also a common interest, namely a common interest in another person, to show how different fields in this field can be connected. Both neurology and philosophy are reflected in the mentioned approaches. Among the philosophers, for example, the approaches of Descartes, Foucault, Habermas or Smith are reflected.

Keywords: hermeneutics – bioethics – pain – mirror neurons – understanding

Úvod

Předkládaný příspěvek si neklade za cíl podat návod či podrobné vysvětlení cesty k rozumění. Daleko spíše jde o tematizaci vztahu mezi neurovědou a hermeneutikou, a ještě více o předložení různých přístupů nejen k bolesti, ale vůbec k intenci a emocím druhého člověka. Řeč tak bude v určité fázi o empatii a specificky pak o její roli v rozumění bolesti druhého člověka. Cílem je tedy skrze komparativní metodu ukázat, jak se liší přístupy k rozumění nejen napříč staletími, ale rovněž napříč vědními obory, a zároveň nastínit určité společné body a společný zájem, který spatřujeme v druhé bytosti. Cesty k rozumění budeme hledat nejen skrze hermeneutiku (a tedy rozumění textu), ale rovněž skrze současné etické modely. Je tedy již v úvodu nutné poznamenat, že půjde o multidisciplinární příspěvek, jakkoliv jeho těžiště by mělo primárně zůstat na poli filosofickém.

Bolest a její filosoficko-neurologické vymezení

Jakkoliv bude tento příspěvek primárně filosofickým, začneme uvedení bolesti jakožto bolesti neuropatické. Zde se setkáváme v obecné rovině s definicí, že jde o bolest vyvola-

nou poškozením nebo onemocněním somatosenzorického nervového systému.¹ Jakkoliv zde nejde o jakousi diagnostiku, ale pouze o klinický popis, lze zmínit, že mezi možné původy této bolesti lze zařadit diabetes mellitus, infekci HIV či mrtvici.² V obecné rovině lze tedy konstatovat, že jde o bolest, kterou způsobují samotné nervy (v nervech vzniká) a jde o bolest, která nemusí mít původ v porušení tkání. Tento faktor bude důležitý později.

V rámci přesunu k filosofickému diskursu je nasnadě zmínění Descartova pojetí našeho ústředního termínu. Je zde zároveň ale zapotřebí upozornit, že ani zde nebude jeho myšlení ovlivněno ničím menším než metodou *more geometrico*, tím spíše, že projekt bolesti u něj vychází z konceptu lidského těla. Abychom toto srovnání lépe osvětlili, předložíme lidské tělo, jak jej předkládá i Descartes, totiž jako stroj.³ Tato definice může někomu dnes připadat příliš vágní, někomu zase zcela samozřejmá,⁴ nicméně ve vztahu k našemu vnímání bolesti jde o zásadní moment. Descartes totiž jinde vysvětluje, jak oheň poblíž našeho chodidla, jehož jiskry se této nohy dotknou, způsobí na opačné straně těla⁵ právě pocit bolesti.⁶ Situace je o to přesnější, co se vyjadřování týče, že tato dvě místa na našem těle jsou dle jeho nákresu [obr. 1] skutečně propojena jakýmsi vláknem.

Tato poplatnost konceptu bolesti vlastnímu systému myšlení však není patrná pouze zde, ale i u několika dalších myslitelů. Zároveň je ale tato věrnost vlastnímu systému důvodem, proč se ony přístupy natolik odlišují. Tak například de Chardin předkládá utrpení jako cosi, co nese pozitivní rysy.⁷ Jde o aspekt, který je nutně přístupný každému vývoji. Můžeme se ale posunout ještě dále a podívat se, jakou roli bolesti ukládá Michel Foucault. S metodou jemu vlastní sleduje Foucault například bolest jako konstitutivní prvek⁸ mučení hříšníků v kontextu jakéhosi divadelního představení.⁹ Úvaha zde jde ale dále v tom smyslu, že tam, kde byla bolest dříve jakýmsi cílem a důvodem trestu, se po zrušení tohoto přístupu naopak klade důraz na absenci či alespoň eliminaci takovéto bolesti.¹⁰

¹ IASP Terminology, *International Association for the Study of Pain*, <https://www.iasp-pain.org/terminology?navItemNumber=576#Neuropathicpain>, vyhledáno, 5. 9. 2020.

² Luana Colloca et al., *Neuropathic pain*, *Nat Rev Dis Primers*, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5371025/#BX1>, vyhledáno 5. 9. 2020.

³ John Cottingham (ed.) et al., *The Philosophical Writings of Descartes*, New York 2009, s. 315–316. Descartes zde činí s takovou pečlivostí, že teplo v srdci označuje buď za jaro, nebo za princip, který je zodpovědný za všechny pohyby ve stroji. Žíly zde pak figurují jako trubky a žaludek a střeva jako ještě větší trubky.

⁴ Narážíme zde na debaty o tělu a tělesnosti, které probíhaly a mnohdy znovu probíhají. Srov. například Jean-Luc Nancy, *Nečinné společenství*, Praha 2019, s. 15.

⁵ Totiž v našem mozku, jak náčrt napovídá.

⁶ Viz Descartes (pozn. 3), s. 101–102.

⁷ Pierre Teilhard de Chardin, *Smysl a pozitivní hodnota utrpení* in: *Bolest a naděje: deset esejí o osobním zrání*, Praha 1992, s. 252–255, cit. s. 255. Zmínka k tématu zde padá hned několik. Například u rostoucího a plodícího stromu vidí autor zlámané větve a suché listy jako svědectví o jeho růstu. Podobně pak lidské utrpení v celé jeho šíři neguje jako temnotu a předkládá je namísto toho jako možnou energii a vzestupnou sílu samozřejmě již s odkazem na utrpení Ježíšovo, ve kterém má dle něj křesťan vidět dovršení stvoření.

⁸ Michel Foucault, *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*, Praha 2000, s. 43.

⁹ *Ibidem*, s. 40.

¹⁰ *Ibidem*, s. 43. Konkrétně pak Foucault hovoří o „*utopii soudnické zdrženlivosti*“, kdy jde o odstranění člověka, či alespoň jeho práv, ale s důrazem na to, že se tak činí bezbolestně, co se těla a tělesnosti týče.

Od výkladu přes interpretaci k (po)rozumění

K rozumění obecně bude zapotřebí přistupovat obezřetněji. Hermeneutika může mít jako slovo samozřejmý význam, ale její smysl se může lišit v závislosti na interpretačních rámcích.¹¹ Chceme-li ovšem spatřovat v hermeneutice to etické,¹² je zapotřebí se od počátečních systémů posunout dále, a to až k Heideggerovi. Jistě, chceme-li tradiční představu hermeneutiky, není nic snazšího než sáhnout například po konceptu Wilhelma Diltheyho.¹³ Ncméně například Ricoeur si u Heideggera všimá přesunu od člověka ke světu.¹⁴ Tento zdánlivý úkrok stranou od člověka, o kterého nám jde především, je však ve své podstatě krokem k lepší podstatě rozumění. Vztah subjektu a objektu je totiž, jak se zdá, v rámci hermeneutiky nedostatečný, a tak je zapotřebí chápat daleko spíše podmínky, ve kterých se obyvatel našeho světa ocitá,¹⁵ a až skrze porozumění tomuto pozadí lze přistoupit k náležitě interpretaci. Tyto termíny nejsou zcela náhodné, jak ostatně i Ricoeur upozorňuje. Zcela zásadní je u Heideggera triáda: situace-porozumění-interpretace.¹⁶ V rámci tohoto konceptu rozumění nejde tedy ani tolik o přesné uchopení faktů, jako o chápání onoho „moci být“. Zde je zapotřebí osvětlit, jak i Ricoeur chápe využívání zdánlivě existenciálních pojmů v díle *Sein und Zeit*. Totiž, že nemá jít právě o pojmy takto ukotvené, ale o jistou analogii k našemu světu, do kterého jsme vrženi.

Pojďme však nyní provést krok opačným směrem. Zatímco doteď jsme prezentovali ono etické uvnitř hermeneutiky, je zřejmé, že i některé etické teorie mohou svým způsobem vycházet z hermeneutiky, a tedy i snahy o rozumění.¹⁷ Mezi jednu z těchto teorií patří bezpochyby také diskursivní etika. Systém připisovaný Jürgenovi Habermasovi¹⁸ lze jistě označit za deontologický. To však zdaleka nevyčerpává jeho potenciál. Jakkoliv mohou některé vnitřní postuláty v tomto případě připomínat Kantův kategorický imperativ,¹⁹ je zde přidána jedna zásadní složka navíc. Lépe se tato záležitost uchopí, pokud řekneme, že normy jsou platné tehdy, když se setkají se souhlasem všech účastníků praktického diskursu.²⁰ Přestože by toto bylo možné vnímat spíše jako narážku na konsensus jako ta-

¹¹ Ve zcela původním kontextu lze totiž počátky hermeneutiky dohledat důsledně již k prvním tendencím o výklad nejen textů biblických, nýbrž již k výkladu například homérských příběhů. Někteří autoři pak upozorňují právě na zcela zásadní rozdíl již mezi těmito metodami, totiž metodou rabínského výkladu a hermeneutikou antického Řecka. (Paul Ricoeur, *Výbor z kratších studií*, Praha 1989, s. 141.)

¹² Protože řeč je v tomto článku primárně o rozumění druhé bytosti, což je především tématem etiky. Propojení těchto témat se u nás věnoval například docent Payne: Jan Payne, *Hermeneutická etika: jeden filosofický pokus o setkání s lidskou bytostí*, Praha, 1995, s. 11.

¹³ Alespoň Ricoeur Diltheyho hermeneutiku tázání se po autorovi (respektive rozumění textu) staví do pozadí vůči rozumění člověka. Paul Ricoeur, *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*, Praha 2004, s. 14.

¹⁴ Martin Heidegger, *Bytí a čas*, Praha 2002, s. 73.

¹⁵ Viz Ricoeur (pozn. 13), s. 18.

¹⁶ Ibidem, s. 18.

¹⁷ Byť zde samozřejmě již nebude takovou roli hrát například biblická exegze jakožto tázání se po významu textu.

¹⁸ A samozřejmě také Karl-Otto Apelovi.

¹⁹ Např. Immanuel Kant, *Základy metafyziky mravů*, Praha 2014, s. 40.

²⁰ Jürgen Habermas, *Moral Consciousness and Communicative Action*, Cambridge 1993, s. 66: „Only those norms can claim to be valid that meet (or could meet) with the approval of all affected in their capacity as participants in a practical discourse.“ Dále například: Marek Nohejl, Diskursivní etika jako příspěvek k interpretaci pojmu jednání, *Filosofický časopis* 2006, č. 1, s. 48–49, kde autor upozorňuje na faktor uspokojování zájmů jednotlivce.

kový, je patrné, že oproti výše zmíněnému kategorickému imperativu zde přibývá faktor komunikace.²¹

Zaznívá zde stále komunikace jako cosi pro hermeneutiku (a tedy i etiku) samozřejmého. Ale pokud se přidržíme právě studií Habermasových,²² ukáže se nám, že tomu tak skutečně není. Právě on také tvrdí, že rozšiřující se byrokracie narušuje komunikační struktury společnosti a zásahy zákonů a politiky do rodiny vedou k vnímání lidských vztahů jako pouhých byrokratických opatření.²³

Zrcadlové neurony a jejich role v rozumění

Fenomén zrcadlových neuronů²⁴ objevila skupina vědců okolo Giacomu Rizzolattiho [obr. 2].²⁵ Jakkoliv se jejich výzkum dnes rozšířil na celou řadu vědních oblastí, pro naše účely bude primárně důležité tvrzení, že jde o neurony, které se aktivují, a to jak při provozování činnosti, tak při pouhém pozorování této činnosti u někoho jiného.²⁶ Nebude jistě překvapivé, že mnoho myšlenkových systémů či objevů naší doby už určitým způsobem předvidali dříve filosofové. A nebude tomu ani nyní jinak. Určitým způsobem analogii k této funkci zrcadlových neuronů lze totiž nalézt v pojmu sympatie u Adama Smitha.²⁷ Samozřejmě jde ale neurologický koncept mnohem dále. Rámcově můžeme říct, že kromě empatie, která je pro nás samozřejmě zásadní, mají zrcadlové neurony co do činnosti také s naší schopností imitace nebo vývojem jazyka a řeči²⁸ (za předpokladu, že se vyvíjí právě prostřednictvím napodobování). Dále ovšem bývají spojovány i s určitým poruchami, jakou je porucha autistického spektra²⁹.

²¹ Ibidem, s. 49. Dále autor ještě shledává odlišnost v intersubjektivním utváření konsensu, které u Kanta není.

²² Nelze namítat, že by sem byla hermeneutika nějak uměle dosazena a v jádru snad neměla myšlenka pro Habermase význam. Ostatně on sám vidí spojitost mezi hermeneuticko-interpretacním přístupem (předstrukturovaných objektů) a racionální rekonstrukcí (předteoretického vědění) jakožto příbuzenský vztah mezi filosofií a humanitními, respektive sociálními vědami. Jürgen Habermas, *Justification and Application: Remarks on Discourse Ethics*, Cambridge 1995, s. 83.

²³ Detlef Horster, *Jürgen Habermas: úvod k dílu*, Praha 1995, s. 51–52.

²⁴ Jakkoliv může označení zrcadlový budit jisté podezření, či nemusí být vnímáno zcela vědecky přesně, sám Rizzolatti na problematičnost tohoto pojmu již dříve upozornil s tím, že nic jako zrcadlový systém neexistuje, respektive že v mozku je řada oblastí, které na nějakém principu zrcadlení fungují a není tudíž snad vhodné tento termín užívat specificky pouze pro sekci neuronů, které nazýváme zrcadlovými. Zároveň ale jiní badatelé upozorňují na to, že změna terminologie samozřejmě neřeší hlavní problémy. Srov. Michael A. Arbib, *How the brain got language: The mirror system hypothesis*, New York 2012, s. 124–125.

²⁵ Giacomo Rizzolatti, et al., Understanding motor events: a neurophysiological study, *Experimental Brain Research* 1992, č. 9, 176–180.

²⁶ Vilayanur Subramanian Ramachandran, *Mozek a jeho tajemství, aneb, Pátřání neurovědčů po tom, co nás činí lidmi*, Praha 2013, s. 47–48. Tato záležitost, jak ostatně Ramachandran zmiňuje, nám umožňuje se nejen do člověka vcítit, ale také uhádnout jeho intenci. Hovoříme tedy o rozumění druhé bytosti par excellence.

²⁷ Jeho termíny, jako jsou soucítění či sympatie, směřují pak k tomu, že například bolest druhého člověka můžeme vnímat tak, že si jí začneme představovat na nás. Právě téma bolesti je pro Smitha zásadní v rámci vysvětlení zmíněných pojmů. Adam Smith, *Teorie mravních citů*, Praha 2005, s. 5–6.

²⁸ Velayudhan Rajmohan et al., Mirror neuron systém, *Indian Journal of Psychiatry* 2007, č. 41, <http://www.indianjpsychiatry.org/text.asp?2007/49/1/66/31522>, vyhledáno 8. 9. 2020.

²⁹ Viz Ramachandran (pozn. 26), s. 181.

Setkání s člověkem a průnik témat

Naskytl se nám přehled různých, někdy zdánlivě nesourodých definic bolesti a na druhé straně různé přístupy k interpretacím a rozumění. Ale zdá se, že jakkoliv mezi některými stojí rozdíl několika set let a mezi jinými zase zcela odlišný vědní obor, mají určité body společné a ty se nyní pokusíme shrnout.

Všimli jsme si například, jak de Chardin spatřuje pozitivní konotace v Ježíšově utrpení jakožto dovršení stvoření. Daleko zajímavější ovšem je, jakým způsobem se k této události staví. Totiž, že jde o aktualizaci tématu (a tedy i jeho interpretaci) z Nového Zákona. Zároveň je ale přítomný prvek porozumění autorovi, potažmo postavě, která skrze autora promlouvá. Nejde v důsledku tedy ani tolik o dnešní význam utrpení tehdy, jako o schopnost se s ním ztotožnit. To může nápadně připomínat porozumění autorovi, který se vyjadřuje v textu, což je teze nalezená u Wilhelma Diltheyho. Zároveň se ale touto psychologizací můžeme dostat rovněž k Schleiermacherovi. Ten hovoří o technické interpretaci, která se soustředí na autora a ponechává stranou jazyk.³⁰

Další možný průnik jsme již nastílnili, ale podívejme se na něj blíže. Jde o sympatie, jak je chápal Adam Smith. Úvahy o bolesti a utrpení druhých totiž dále rozvíjí do takové míry, že když vidíme úder vedený na končetinu někoho jiného, nejenže danou končetinu sami stáhneme, ale rovněž prý svým způsobem cítíme onu způsobenou bolest.³¹ Na velmi podobnou situaci upozorňuje rovněž Ramachandran. Když – jak popisuje – sledujeme, jak někdo jiný zvedá sklenici s vodou, aktivuje to naše zrcadlové neurony a my ve své fantazii máme provádět stejný úkol.³² Ovšem v rámci zmíněné komplexnosti jde tato teorie dále v tom smyslu, že náš záměr může být, dát tomuto jedinci napít.³³ Zde je pak řeč o schopnosti nejen intenci mít, ale i uhádnout intenci druhého člověka. Další náznaky podobnosti ve vztahu k bolesti jsou patrné z možného poškození těchto zrcadlových neuronů v kontextu anosognózie.³⁴ Ramachandran uvádí situaci, kdy člověku po mrtvici pravé hemisféry ochrne levá strana těla, načež toto ochrnutí určitý počet pacientů popírá. Dále je ale zajímavé, že ve výzkumech, které jeho tým prováděl, se ukázalo, že tito pacienti popírají kromě svého ochrnutí i ochrnutí jiných pacientů.³⁵

Z opačné strany, pokud se stále podržíme Smithových postulátů, je zajímavé přirovnání k Foucaultově konceptu trestání v minulé epistémě.³⁶ Jak sám uvádí, do určité doby měly veřejné popravy, pranýřování či lámání v kole vlastně formu divadelního představení [obr. 3]. Kromě této dramatizace si jistě domyslíme, že efekt měl být také v rovině prevence zločinu. Na základě předchozích teorií si již ale můžeme předložit otázku, zda by to fungovalo, pokud by si člověk (například právě v kole) nepředstavoval sám sebe, a tedy i svou bolest. Samozřejmě tato teorie nevysvětluje metody mučení prováděné ve skrytu, daleko od očí diváků.

³⁰ Viz Ricoeur (pozn. 13), s. 8.

³¹ Viz Smith (pozn. 27), s. 6.

³² Viz Ramachandran (pozn. 26), s. 48.

³³ Ibidem, s. 48.

³⁴ Neuvědomování si či popírání vlastní nemoci nebo hendikepu.

³⁵ Viz Ramachandran (pozn. 26), s. 156. Ramachandran tento jev spojuje s poškozením zrcadlových neuronů tak, že aby člověk mohl formulovat zprávu o pohybu jiného člověka, představuje si tento pohyb u sebe, což je v případě této diagnózy nemožné.

³⁶ Michel Foucault, *Archeologie věděni*, Praha 2016, s. 285–286.

Určitý druh rozumění ovšem vyžaduje více než pouhý pohled na způsobené zranění. Ne každá bolest je samozřejmě fyzická, a tak nás k rozumění dostává mnohdy právě až komunikace. Ostatně komunikace je například vhodná cesta, pokud se chceme dopracovat k bolesti, která byla nastíněna hned zpočátku, totiž k bolesti neuropatické.³⁷ Například ale Smithovo chápání sympatie vychází mnohdy z pozorování emocí u druhých lidí.³⁸ Naproti tomu, jak je již patrné, Habermas spatřuje v komunikaci naprostý základ. Konkrétně se pak zmiňuje o komunikativní racionalitě, což má dle něj být cesta k „stávání se člověkem“.³⁹

Závěr

Předložený text tematizuje jako celek různé pohledy na hermeneutiku, tedy teorii porozumění. Jakkoliv je jasný dávný původ této disciplíny, dohledatelný již do antiky, předkládáme primárně čtyři přístupy, respektive čtyři pohledy různých badatelů. U Diltheyho a Schleiermachera stále ještě spatřujeme primární motivaci rozumění v rozumění textu. U přechodu k Heideggerovi si o to spíše všímáme rozumění člověku. Tím se nám vyjevuje skutečný význam rozumění textu, totiž rozumění autorovi, respektive rozumění druhé bytosti. K samotnému autorovi by jistě šlo pojednat mnoho dalších oblastí, jakož i diskusí z oblasti strukturalismu a poststrukturalismu, nevylímáme teze o smrti autora. Tím bychom však odbíhali od samotného tématu. Rozumění druhému člověku nám pak vrcholí v částečně synkretickém pojetí Habermasovy diskursivní etiky.

Pokud nám toto hermeneutické rozumění prezentuje něco, co můžeme nazvat rozuměním kulturním, ocitá se nám na pomyslné druhé straně rozumění biologické. To je zde zastoupeno pojmem empatie a jako jeho zdroj vnímáme zrcadlové neurony. Kromě jejich samotného objevu jsme si prezentovali jejich základní funkce, mezi které patří schopnost imitace, možnost soucitu, vývoj jazyka nebo schopnost uhádnutí intence, tedy záměru. Všechny tyto aspekty můžeme vnímat jako cestu k rozumění, včetně samotného vývoje jazyka, který je však spíše prostředníkem. Jako příklad fungování tohoto rozumění na pozadí zrcadlových neuronů jsme uvedli jejich aktivaci při provádění určité činnosti (zvednutí sklenice), jakož i při pozorování té samé činnosti.

Jako téma rozumění (to, čemu chceme rozumět) jsme si zde konkrétně zvolili bolest. Vidíme základní popis bolesti v těle vnímaném jako stroj, jak jej vidí Descartes. Dostáváme se k vidění a cítění bolesti ukřižovaného Ježíše. De Chardin ukazuje toto utrpení jako dovršení něčeho. Zároveň zde jde o autorovu intenci ztotožnění čtenáře s tímto utrpením. Tedy o aplikaci hermeneutiky. Řeč přichází dále na sympatii u Adama Smitha. Sympatii zapojujeme podle něj tehdy, když vidíme bolest druhého člověka jako svou vlastní. To je takřka identický popis, jak jej předkládají teorie o zrcadlových neuronech. Jde zde o určitou představu sebe v roli toho, kdo bolest cítí. Sem bychom mohli zařadit další tematizaci bolesti, a sice tu, kterou v úvodu předesílá Michel Foucault. Bez této představy sebe v druhém by totiž nefungovalo něco, co lze označit jako exemplární trest.

³⁷ Může být ale řeč také o bolesti jako metafoře k existenciální krizi, traumatu, či souhrnně o bolesti, která zkrátka není viditelná pouhým okem.

³⁸ Doslova z „*pohledu na emoce*“: Viz Smith (pozn. 27), s. 6–7.

³⁹ Viz Horster (pozn. 23), s. 53.

Celé toto téma ústí v bolest neuropatickou, respektive v širším pojetí v bolest, která nemá konkrétní ohnisko, konkrétní hmatatelnou příčinu. Jinak řečeno, jde nám také o rozumění psychické bolesti a utrpení. Zde nám nestačí hermeneutické vidění textu a člověka, ani vidění bolesti nohy, jak ji popisuje Smith. Je zapotřebí přesunout se do roviny komunikace. Habermasův systém diskursivní etiky to v sobě skutečně nese. Faktor komunikace vidí Habermas jako zásadní pro dosahování konsensu ve společnosti. Zároveň komunikace je to, co některým etickým systémům schází a co nás zároveň může dostat k lepšímu porozumění situaci druhého člověka.

Summary

Understanding another person's pain between hermeneutics and mirror neurons

This paper focuses on four different definitions of pain as perceived by Descartes, De Chardin, Foucault and on neuropathic pain. It also presents possible approaches to hermeneutics, where Dilthey, Schleiermacher, Heidegger and finally Habermas are mentioned. Names like Paul Ricoeur and Immanuel Kant are mentioned, too. Hermeneutics here represents cultural understanding, and, on the other hand, biological understanding is mentioned, which is indicated here by mirror neurons. Their functions and their roles in understanding the other person are discussed. These topics are interconnected, and we notice the possibility of understanding the authors in De Chardin and in traditional hermeneutics. We also find a connection between Adam Smith and his concept of sympathy and mirror neurons. Then we use this theory and the concept of punishment. Finally, the possibility of understanding mental pain or neuropathic pain through discursive ethics is affected. This is at the same time a combination of topics of Ethics and Neuropsychology and at the same time the thesis of understanding, as maxims.

VÝBĚR Z LITERATURY

Paul Ricoeur, *Výbor z kratších studií*, Praha 1989

G. Rizzolatti – G. di Pellegrino – L. Fogassi – V. Gallese, Understanding motor events: a neurophysiological study, *Experimental Brain Research* 1992, č. 91, s. 176–180

Pierre Teilhard de Chardin, Smysl a pozitivní hodnota utrpení, in: de Chardin, *Bolest a naděje: deset esejí o osobním zrání*, Praha 1992, s. 252–255

Jürgen Habermas, *Moral Consciousness and Communicative Action*, Cambridge, Mass., and London 1993
Jürgen Habermas, *Justification and Application: Remarks on Discourse Ethics*, Cambridge, Mass., and London 1995

Detlef Horster – Jürgen Habermas, *Jürgen Habermas: úvod k dílu*, Praha 1995

Jan Payne, *Hermeneutická etika: jeden filosofický pokus o setkání s lidskou bytostí*, Praha 1995

Michel Foucault, *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*, Praha 2000

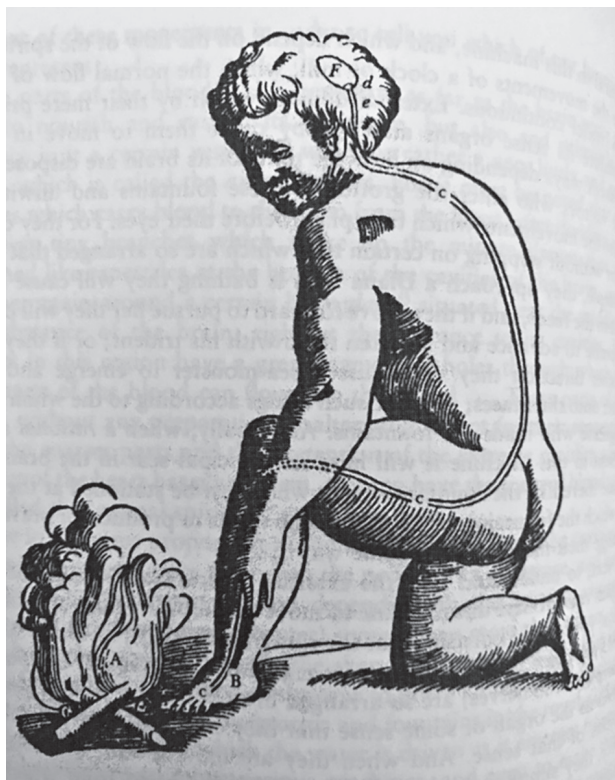
Martin Heidegger, *Bytí a čas*, Praha 2002

Paul Ricoeur, *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*, Praha 2004

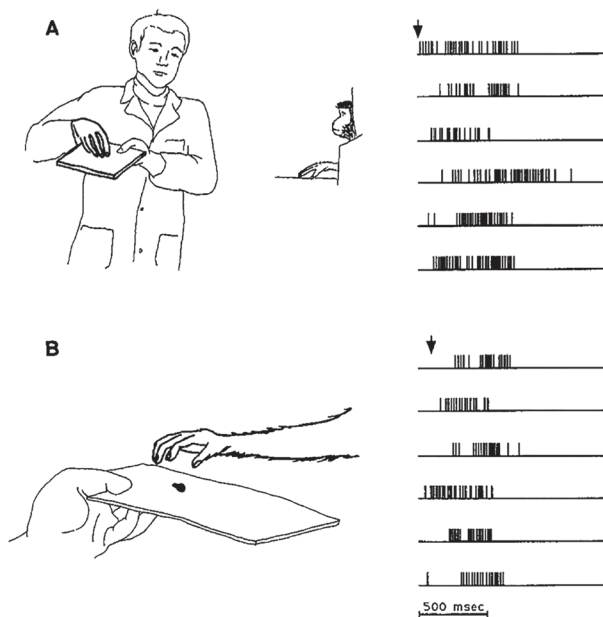
Adam Smith, *Teorie mravních citů*, Praha 2005

Marek Nohejl, Diskursivní etika jako příspěvek k interpretaci pojmu jednání, *Filosofický časopis* 2006, č. 1, s. 47–60

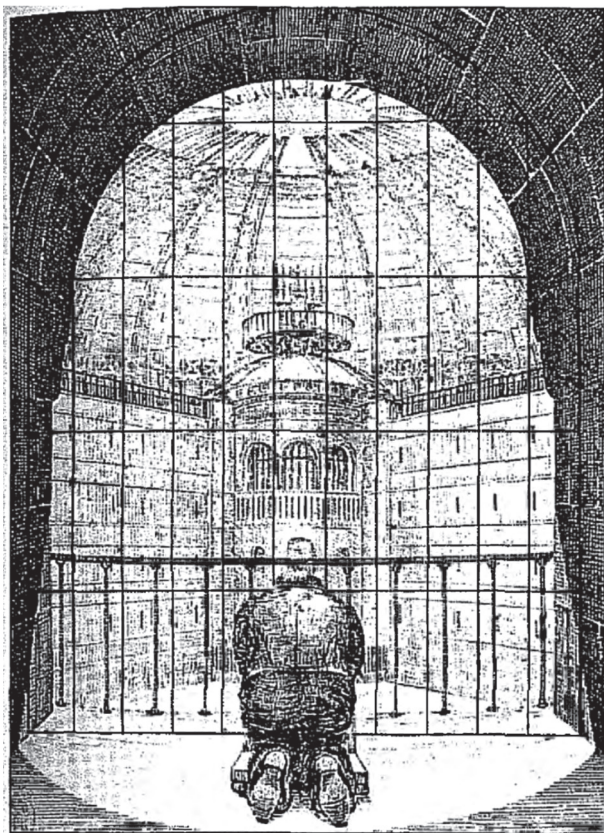
- V. Rajmohan – E. Mohandas, Mirror neuron systém, *Indian Journal of Psychiatry* [online], 2007, <http://www.indianjpsychiatry.org/text.asp?2007/49/1/66/31522>
- John Cottingham – Robert Stoothoff – Dugald Murdoch, *The Philosophical Writings of Descaertes*, New York 2009
- Michael A. Arbib, *How the brain got language: The mirror system hypothesis*, New York 2012
- V. S. Ramachandran, *Mozek a jeho tajemství, aneb, Pátrání neurovědců po tom, co nás činí lidmi*, Praha 2013
- Immanuel Kant, *Základy metafyziky mravů*, Praha 2014
- Michel Foucault, *Archeologie vědění*, vydání druhé, Praha 2016
- Luana Colloca a kol. Neuropathic pain, *Nat Rev Dis Primers* [online], 2017, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5371025/#BX1>
- Jean-Luc Nancy, *Nečinné společenství*, Praha 2019
- IASP Terminology, *International Association for the Study of Pain* [online], 2020, <https://www.iasp-pain.org/terminology?navItemNumber=576#Neuropathicpain>



Obrázek 1. Náčrt propojení chodidla a mozku a vnímání bolesti napříč celým tělem díky tomuto propojení podle Descartes. Reprodukce z knihy John Cottingham, *The Philosophical Writings of Descartes*, New York 2009, s. 102



Obrázek 2. Záznam nervové aktivity zkoumané opice při uchopení jídla (obr. B) a při pozorování uchopení jídla experimentátorem (obr. A). Reprodukce ze stati G. Rizzolati – G. di Pellegrino – L. Fogassi – V. Gallese, *Understanding motor events: a neurophysiological study*, *Experimental Brain Research* 1992, č. 91, s. 178



Obrázek 3. „Vězněný se modlí ve své cele před centrální dohlížečí věží.“ (Harou-Romain, projekt věznice, 1840.) Reprodukce z knihy Michel Foucault, *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*, Praha 2000, s. 21

PRÁCE OBHÁJENÉ V ÚSTAVU
PRO DĚJINY UMĚNÍ FF UK
V LETECH 2019–2023

Doktorské práce

2021

ČERNÁ PIVOVAROVÁ, Maria: Mezi obrazem a slovem – život a dílo Viktora Pivovarova
PASTÝŘÍKOVÁ, Lenka: Recepce abstraktního umění v meziválečném Československu
RAMEŠOVÁ, Michaela: Otázky stylového pluralismu a portálová architektura v okruhu Benedikta Rieda
TROJANOVÁ, Martina: Kříž zv. královny Dagmar

2022

BYTELOVÁ, Denisa: Sociálně angažované umění střední a východní Evropy a „Vize pro novou kulturu a její místo“. Nové formy kritického umění
FÍRTOVÁ, Marie: Studie k Josefu Navrátilovi. Umělec jako mnohostranný agens éry biedermeieru
HOLEČKOVÁ, Kateřina: Firma Haase a výtvarné umění v 19. a raném 20. století
KRŮLLE KOTOUČOVÁ, Veronika: Role dvou profesorů drážďanské Akademie, Richarda Müllera a Emanuela Hegenbartha, ve vztazích mezi Prahou a Drážďany
MATĚJOVIČ, Petja: Odkaz antiky a šperk historický i současný (Vzorce glyptiky; Způsoby podání námetu)
ŠIMKOVÁ, Lenka: Akční umění, land-art a fotografie jako (ne)spolehlivý svědek

2023

JOHANIDESOVÁ, Tereza: Předpoklady a geneze marxistické ikonologie
POSPÍŠILOVÁ, Romana: Umělci a fotografie. České malířství a fotografie v 19. a na počátku 20. století

Diplomové práce

2019

DAŇKOVÁ, Lucie: Čínská sbírka Ludvíka Kuby v kontextu doby a malířova díla
HAVELKOVÁ, Tereza: Nový mýtus, poezie a obraz v kontextu českého umění 30. a 40. let 20. století
JAROLÍMKOVÁ, Klára: Paříž jako útočiště českých umělců po roce 1945
KOLOTUSHA, Tetiana: Umění během revoluce na Ukrajině 2013–2014
KOTOČOVÁ, Lujza: IX. kongres Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov, Praha–Bratislava 1966

2020

DOSTÁLOVÁ, Barbora: Jiné písmo – český výtvarný experiment 60. let 20. století
MAGUROVÁ, Denisa: Figura velata a jej reflexia v stredoevrópskom prostredí
PÁDEJOVÁ, Monika: Slunce, vzduch a pohyb: výsledek je krása. Obraz prirodzeného a kultivovaného ženského tela v medzivojnovom Československu
PRAŽANOVÁ, Kristýna: De Stijl a avantgardní umění meziválečného Československa
STRNADLOVÁ, Anna: Tichá přátelství: Vladimír Fuka, Eva Fuková, Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Jan Rychlík, Kamil Lhoták, Josef Schwarz-Červinka, Jan Hanč a Emanuel Frynta
ŠLEICHRTOVÁ, Andrea: Krásný sloh ve Vratislavi

2021

BARTUŇKOVÁ, Kateřina: Znojemský oltář. Vizualní kultura v Podunají
DAVIDOVÁ, Anna: Negace umění
FACINCANI, Filip: Zlatá Koruna jako tvaroslovný kaleidoskop. Aktualizovaný pohled na středověkou stavební historii cisterciáckého kláštera

KADLEC, Tadeáš: Palác hraběte Míchny z Vacínova. Stavba a její kontexty
LOUB, Kryštof: Tři (čtyři) generace sochařské rodiny Kitzingerů
ŘEPKOVÁ, Barbora: Architekt Richard Ferdinand Podzemný – meziválečná tvorba
ZAHŘÁDKOVÁ, Nikola: Cihla v kontextu moderní architektury (Proměny a významy)

2022

BOUČKOVÁ, Anna: Současné pojetí liturgického prostoru ve stavbách ČCE a jeho architektonické kořeny
ČERVENÁ, Veronika: Jiří Kotalík a Spojené státy americké
DUDR, Karel: Český kulturní diskurs v období třetí Československé republiky
HEJNÝ, Kryštof: Kde leží hranice informního? Český keramický diskurs, 1948-1989. Publikovaná kritika, teorie, estetika a soudobé dějepisectví
HRDLIČKA, Tereza: Herteliv Ripa (1758–1760). Styl, ornament a struktura alegorie v augsburgských grafikách na motivy Ikonologie Cesareho Ripy
ŠAFKA, Václav: České knižní úpravy 60. let 20. století
VEVERKA, Lukáš: Menší města v Čechách jako laboratoře památkové péče 19. a 20. století
VRABLIK, Stéphane: Mistr Madony ze Žebráku a sochařství poslední čtvrtiny 14. století
ZHAVORONKOVA, Olga: Funkcionalistické světlo v Československu a v Evropě

2023

MAREŠOVÁ, Markéta: „Malo mori quam foedari“. Symbol hranostaje ve výtvarném umění a dobovém myšlení

Bakalářské práce

2019

BALADA, Ondřej: Miroslav Navrátil a československý design druhé poloviny 20. století
BLÁHA, David: Současná praxe umísťování výtvarných děl do veřejného prostoru
BLŮML, Josef: Barokní zahrada ve Smilkově u Sedlčan
ČERNÁ, Alena: Výtvarné vlivy Mistra Svatojiřského oltáře
ČERVENÁ, Veronika: Dobová reflexe futurismu v českém umění v letech 1909–1914
FACINCANI, Filip: K počátkům vyšebrodského a zlatokorunského kláštera

2020

BRADÁČOVÁ, Barbora: Sochař Ludvík Šimek (1837–1886)
FABIÁNOVÁ, Kristýna: Emil Filla za svobodu umění – umělcův boj proti idejím totalitních režimů
KOLÁŘOVÁ, Pavlína: Vznik a původ mariánského zobrazení typu Regina v českém prostředí
KRUŠINA, Jan: Zemský ústav pro choromyslné v Praze-Bohnicích. Architektura a historie
CHOC, Jakub: Stavitel Wolfgang Braunbock – architekt Wolfgang Braunbock
MUSÍLKOVÁ, Kateřina: Velký renesanční sál zámku Vimperk – možnosti obnovy
PAVLÍČEK, Štěpán: Petr Parlér a Anglie
PENCOVÁ, Kateřina: Československý filmový plakát v kontextu nové vlny
POLISHKINA, Anastasija: Vizuální poezie a introvertní konceptualismus: význam slova v neoficiálním umění Čech a Ruska v letech 1960–1980
RAMBOUSKOVÁ, Zuzana: Zrod české a maďarské avantgardy mezi lety 1907 a 1910 ve středoevropském a evropském kontextu
SOUKUPOVÁ, Veronika: Výtvarné tendence v československém textilním umění šedesátých let
ŠMÍDOVÁ, Ema: Budovy železničních stanic v Pardubicích, Klatovech a Chebu
ŠPÁLOVÁ, Eliška: Genderové kontexty tvorby Běly Kolářové
VELEBNÁ, Lucie: Motiv skryté tváře v malířství
VRABLIK, Stéphane: Mistr Michelské Madony a jeho příchod do střední Evropy

2021

- EL KUKHUN, Fathki Asim: Porovnání typologií severoruských a karpatských roubených kostelů na příkladu Ukrajiny, Slovenska a Česka
DĚDIČOVÁ, Magdalena: Urbanistický celek Budějovického náměstí v Praze v projektu Věry Machoninové
KANALOŠ, Martin: Odraz duchovního prostředí poslední čtvrtiny 14. století v díle Mistra Třeboňského oltáře
NETOPIĽ, Petr: Architektura firmy Schilling & Gräbner v severních a východních Čechách
PAVLÍČKOVÁ, Adéla: Mistr Friedrichova brevíře
PETEROVÁ, Ruth: Teoretik a umělec. Jindřich Chalupecký a František K. Foltýn
RAMBOUSKOVÁ, Zuzana: Zrod české a maďarské avantgardy mezi lety 1907–1912 ve středoevropském a evropském kontextu
ŠIMÁČKOVÁ, Daniela: Kostel Narození Panny Marie v Jabkenicích jako příklad gotické cihlové architektury v Čechách
VÁVROVÁ, Michaela: Vliv darwinismu na umění 19. století
VOJTOVÁ, Pavlína: Scénografie v počátcích Divadla D
VÝBORNÁ, Kateřina: Jaromír Stretti-Zamponi (1882–1959) – život a dílo

2022

- HAVLÍČKOVÁ, Hana: Recepce díla Gustava Vigelanda v kontextu českého umění přelomu 19. a 20. století
IZMAILOVA, Alsu: Tvorba Charlese Camerona a jeho podíl na klasicizující architektuře v Rusku
KUBEČKOVÁ, Tamara: Frida Kahlo. Přístupy a perspektivy interpretace
LAPEŠOVÁ, Karolína: Návrhy sepulkrálních uren v tvorbě českých architektů, výtvarných umělců a designérů
NOVÁK, Vít: „Výstředně, nesmyslně, s rozkoší a zoufalstvím“. Sbíрка Jiřího Karáska ze Lvovic
OLBERT, Erich: Pražská zákoutí na kresbách rudolfínských mistrů
PAVLÍKOVÁ, Helena: Klenby v okruhu Benedikta Rieda
PUJMANOVÁ, Monika: Zahradní města na severozápadě Prahy ve 20. letech 20. století
RAISOVÁ, Katarína: Rogier van der Weyden, Snímání z kříže: Přístupy a proměny interpretace
ŘIČÁŘOVÁ, Zuzana: Enzo Mari
STUPAK, Evgeniia: Recepce Šalomounova chrámu na příkladech španělského El Escorialu a Pražské invalidovny
ŠÍMOVÁ, Anna: Vít Soukup
ŠTĚPÁNOVÁ, Adéla: Tvorba v oceli u vybraných českých a britských umělců od roku 1990 do současnosti
ŠTĚPÁNOVÁ, Tereza: Architektura Bohumila Böhma v Českém Krumlově
TICHÁ, Denisa: Hugo Ullik (1838–1881) – krajinář
VACULÍKOVÁ, Adéla: Sakrální prostor v díle Jana Sokola
VOLEJNÍČKOVÁ, Lucie: Meziválečná architektura činžovních domů Jana Gillara
ZAMAZALOVÁ, Kateřina: Osamění ženy v díle Jakuba Schikanedera

2023

- NĚMETHOVÁ, Lucie: Stavební činnost Aloisie Czernin-Morzinové (1832–1907)
PAUKERTO VÁ, Martina: Sochařské dílo Stino Paukerta
VÁCHOVÁ, Klára: Mezinárodní sochařská symposia Lemberk

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2021

Editoři: Marie Klimešová, Rostislav Švácha

Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová

Vydala Univerzita Karlova v Praze

Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1

www.karolinum.cz

Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum

Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum

ISSN 0567-8293 (Print)

ISSN 2464-7055 (Online)

MK ČR E 18598

Objednávky přijímá Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 (books@ff.cuni.cz)