



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 2/2020



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

# Philosophica et Historica 2/2020

---

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: PhDr. Tomáš Murár, Ph.D. (Ústav dějin umění Akademie věd České republiky)  
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, 2021

ISSN 0567-8293 (Print)

ISSN 2464-7055 (Online)

## OBSAH

Marie Klimešová a Rostislav Švácha, Slovo editorů .....	7
STUDIE .....	11
Pavla Savická, Apuleiův <i>Zlatý osel</i> a antická literární tradice v umění rudolfínské doby .....	13
Kateřina Adamcová, (Ne)rozluční společníci. Polozapomenuté ikonografické i urbanistické souvislosti vybraných sochařských děl věnovaných sv. Janu Nepomuckému v Praze .....	61
Martin Hořák, „Bildhauer in Stuttgart, sonst aber aus Prag.“ Ondřej Filip Quitainer jako člen družiny pražských umělců v Ludwigsburgu v letech 1709–1714. ....	87
Martina Bezoušková, Novobaro a česká sochařská generace devadesátých let 19. století .....	117
Eliška Podholová Varyšová, Meziválečné výstavní kolonie Werkbundu v Evropě jako památka .....	137
Eva Novotná, Panelák jako výsledek vědeckotechnického experimentu .....	167
Ondřej Hojda, Japan and Modern Architecture, 1945–1970. Discourse in the mid-20th-century Europe. 1960s: Emancipation, Criticism .....	195
Markéta Čejková, Synestézie v autorských knihách Daisy Mrázkové .....	207
Tomáš Kolich, Čáry máry: čáry! Nástrahy vizualizací sítí nejen v horizontálních dějinách umění .....	239
VARIA .....	253
Karolina Rybačiauskaitė, On Writing Fluid Histories of Modern Art with Jacques Rancière .....	255
Daniela Matysová, Emmanuel Lévinas: Domov a umění .....	263
Jana Křížová, Mocenský kalkul jako konstanta i proměnná lidského příběhu v kontextu pojetí královské moci, archetypu a osudu Přemysla Otakara II. v zrcadle školy Annales .....	271
Anežka Mikulcová, Domov inspirativní i svazující ve Švabinského portrétu Mikoláše Alše .....	281
Kamil Beer, Cesta zpátky – domov na pohlednicích 1. světové války .....	289
Marianna Placáková, „Soukromé je politické“: Feministické střípky z československého umění šedesátých až osmdesátých let dvacátého století .....	297
Barbora Pavliš Ficková, Prezentace německo-českého umění ve stálých expozicích Národní galerie v Praze .....	307

Jana Kasíková, Domov a návraty osob přemístěných během druhé světové války (Displaced Persons).....	315
Eliška Podholová Varyšová, Funkcionalismus – meziválečný fenomén nebo styl přesahující válku i <i>sorelu</i> ? .....	327
Vladimír Merta, Pološero jako inspirativní hranice (Prolínání undergroundu se současnou městskou baladou) .....	339
PRÁCE OBHÁJENÉ V ÚSTAVU DĚJIN UMĚNÍ FF UK V LETECH 2019–2021 .....	351

## SLOVO EDITORŮ

Jakožto učitelé Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy sledujeme pestré aktivity našich studentů a studentek a vážíme si výsledků jejich badatelského úsilí. Domníváme se, že nejlepší z nich stojí za to představit širší veřejnosti a vystavit je tak kritické diskusi, bez níž si rozvoj naší disciplíny nelze dobře představit. Ukázky vědecké činnosti našich žáků a žáček obsahuje tento svazek univerzitního časopisu *Acta*. Do jeho první části – Studie – jsme převážně zařadili zajímavé výtažky z dizertací a z magisterských prací obhájených v minulých letech před našimi ústavními komisemi. Některé stati Studií však jejich autoři – studenti doktorského programu Pavla Savická a Tomáš Kolich, ale rovněž naše kolegyně z Ústavu pro dějiny umění FF UK Kateřina Adamcová – napsali přímo pro tento svazek *Acta*. S potěšením konstatujeme, že přes komplikovanou situaci posledního roku se podařilo sestavit obsažný a podle našeho názoru i kvalitní soubor prací.

Příspěvek Pavly Savické Apuleiův *Zlatý osel* a antická literární tradice v umění rudořfinské doby prozkoumává klasickými metodami ikonografie a ikonologie ztvárnění proslulého příběhu o Amorovi a Psyché v dílech dvorních malířů císaře Rudolfa II., Bartholomea Sprangera, Josepha Heintze a Matthäa Gundelacha. Stať významné znalkyně barokního sochařství Kateřiny Adamcové, (Ne)rozlučníci: Polozapomenuté ikonografické i urbanistické souvislosti vybraných sochařských děl věnovaných sv. Janu Nepomuckému v Praze, rekonstruuje původní kontexty umístění nepomucenských plastik a četbou pramenů z 18. století objasňuje záměry jejich objednavatelů a autorů. Martin Hořák se ve studii „*Bildhauer in Stuttgart, sonst aber aus Prag*“: Ondřej Filip Quitainer jako člen družiny pražských umělců v Ludwigsburgu v letech 1709–1714 zaměřil na málo známé práce pražského barokního sochaře pro zámeckou rezidenci vévody Eberharda Ludwiga Württemberského. Česká novobarokní plastika – jiná málo prozkoumaná kapitola z dějin domácího umění – se stala předmětem zájmu Martiny Bezouškové ve stati Novobaroko a česká sochařská generace devadesátých let 19. století. Tematika dalších příspěvků v oddílu Studia se ocitá na půdě moderní architektury a moderní umělecké tvorby. Problém ochrany funkcionalistických kolonií ve střední Evropě, a to včetně Nového domu v Brně a Baby v Praze, rozebírá Eliška Podholová Varyšová v textu Meziválečné výstavní kolonie Werkbundu v Evropě jako památka. Politickým pozadím přípravy masové výstavby prefabrikovaných domů v Československu na přelomu padesátých a šedesátých

let 20. století se zabývá příspěvek Evy Novotné Panelák jako výsledek vědeckotechnického experimentu. Komparativní studie Ondřeje Hojdy, *Japan and Modern Architecture, 1945–1970. Discourse in the mid-20th-century Europe. 1960s: Emancipation, Criticism*, rozebírá pohledy euroamerických architektů a publicistů, konkrétně moravského rodáka Bernarda Rudofskyho, na kulturu vzdáleného Japonska. Složitý problém synestetických představ, analyzovaný v dílech známé české ilustrátorky dětských knih, zaujal Markétu Čejkovou ve stati *Synestézie* v autorských knihách Daisy Mrázkové. Poslední příspěvek v oddílu *Studii*, *Čáry máry: čáry! Nástrahy vizualizací sítí* nejen v horizontálních dějinách umění, který napsal Tomáš Kolich, polemizuje s neproblematickým přijímáním pojmů sítě a horizontálních dějin umění v současné uměleckohistorické produkci.

Studentky a studenti Ústavu pro dějiny umění se pravidelně zúčastňují uměleckohistorických i víceoborových konferencí, kolokvií a seminářů a některé z nich sami pořádají. Vedou si též velmi dobře v celostátní soutěži studentů dějin umění *Paragone*, jejíž poslední ročník v roce 2019 vyhrála absolventka naší katedry Lujza Kotočová. Z několika takových vědeckých setkání jsme se snažili vybrat nejpozoruhodnější příspěvky a vyzvali jsme pak jejich autorky a autory, aby je přepracovali do písemné formy pro tuto *Acta*. Především šlo o interdisciplinární konferenci *Domov*, která v režii studentek a studentů našeho Ústavu proběhla 6. a 7. června 2018 v galerii *Tranzitdisplay* v Praze. Texty tohoto typu obsahuje druhý oddíl *Act*, *Varia*. Skládá se ze statí žákyň a žáků Ústavu pro dějiny umění, ale také z příspěvků jejich kolegyně a kolegů z jiných institucí, a to v prvním případě i zahraničních.

Text litevské badatelky Karoliny Rybačiauskaitė, *On Writing Fluid Histories of Modern Art with Jacques Rancière*, prozkoumává metodologické možnosti, jaké nabízejí studiu umělecké tvorby v zemích bývalého sovětského bloku podněty pařížského levicového myslitele Rancièrea. Úvahy jiného francouzského filozofa, Lévinase, o domově a zabydlování inspirovaly Danielu Matysovou v její stati *Emmanuel Lévinas: Domov a umění*. Francouzské metodologické kořeny má konečně i příspěvek medievalistky Jany Křížové, *Mocenský kalkul jako konstanta i proměnná lidského příběhu v kontextu pojetí královské moci, archetypu a osudu Přemysla Otakara II. v zrcadle školy Annales*. Témata domova, soukromí, bezdomoví nebo osvojování cizího se ozvou i v dalších příspěvcích oddílu *Varií*. Sdělovacími schopnostmi Švabinského podobizny nejpopulárnějšího českého malíře ze sklonku 19. století se zabývá Anežka Mikulcová v textu *Domov inspirativní i svazující ve Švabinského portrétu Mikoláše Alše*. Na zobrazení domova v pohlednicích z let 1914–1918 a na jejich propagandistický dopad se zaměřil Kamil Beer ve stati *Cesta zpátky – domov na pohlednicích 1. světové války*. Nad dobovou politikou genderu a nad jejím vyjádřením v dílech Zorky Ságlové, Naděždy Plíškové, Běly Kolářové, Míry Habernové a Petry Oriěškové se zamýšlí text „*Soukromé je politické*“: *Feministické střípky z československého umění šedesátých až osmdesátých let dvacátého století od Marianny Placákové*. Barbora Ficková se v *Prezentaci německo-českého umění ve stálých expozicích Národní galerie v Praze* zaměřila na problém obtížného začleňování děl německojazyčných umělců 20. století do domácího uměleckohistorického kánonu. Vzpomínky lidí připravených v letech 1939–1945 o domov a jejich představy o domově analyzuje antropologický příspěvek Jany Kasíkové *Domov a návraty osob přemístěných během druhé světové války (Displaced Persons)*. Eliška Podholová Varyšová se ve svém druhém textu pro tuto *Acta*, *Funkcionalismus – meziválečný fenomén nebo styl přesahující*



válku i *sorelu?*, zamýšlí nad přežíváním funkcionalistických koncepcí v československé architektuře pozdních padesátých a šedesátých let 20. století. Druhý oddíl *Act* uzavírá příspěvek Pološero jako inspirativní hranice (Prolínání undergroundu se současnou městskou baladou), v němž významný představitel českého folku a folkrocku Vladimír Merta vyjasňuje pomocí psychoanalytických a antropologických pojmů vztahy mezi domácí folkovou a undergroundovou hudbou.

Kritériem přijetí všech těchto textů do nového svazku *Act* pro nás byla atraktivnost jejich tematiky a kvalita zpracování zvolené látky. Stati z oddílů Studie i Varia jsme pak podstoupili recenzentům, kolegům Milanu Pechovi z Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy a z Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity a Tomáši Murárovi z Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky. Na kritické připomínky obou těchto odborných lektorů reagovali autoři tohoto svazku *Act* korekcí svých příspěvků. Všechny přijaté stati též prošly naší jazykovou a editorskou úpravou. Kromě obou uvedených kolegů bychom rádi poděkovali redakci nakladatelství Karolinum za přijetí tohoto svazku *Act* k vydání a řediteli Ústavu pro dějiny umění FF UK Richardu Biegelovi za důvěru, jakou do nás vložil jakožto do editorů *Act*.

*Marie Klimešová a Rostislav Švácha*



# STUDIE

---



## APULEIŮV ZLATÝ OSEL A ANTICKÁ LITERÁRNÍ TRADICE V UMĚNÍ RUDOLFÍNSKÉ DOBY

PAVLA SAVICKÁ

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy – Národní památkový ústav;  
p.savicka@gmail.com

### ABSTRACT

#### **The Golden Ass of Apuleius and the Classical Literary Tradition in the Visual Arts of the Rudolphine Period**

The study follows fortunes of the famous Ancient Roman novel and its impact on the visual arts in the early modern period. Special attention is paid to the Rudolphine art and to the distinctive transformation of the theme of Cupid and Psyche at the court of the emperor. It deals with various changes in meaning of the iconography as it traveled through time, space, and different media and suggests diverse possible readings of works inspired by Apuleius's Golden Ass.

**Keywords:** Apuleius – Rudolf II – The Golden Ass – Metamorphoses – Cupid – Psyche – Bartholomeus Spranger – Joseph Heintz – Matthäus Gundelach

„Should you like to go to the Farnesina, Dorothea? It contains celebrated frescoes designed or painted by Raphael, which most persons think it worth while to visit.“ „But do you care about them?“ was always Dorothea's question. „They are, I believe, highly esteemed. Some of them represent the fable of Cupid and Psyche, which is probably the romantic invention of a literary period, and cannot, I think, be reckoned as a genuine mythical product. But if you like these wall-paintings we can easily drive thither; and you will then, I think, have seen the chief works of Raphael, any of which it were a pity to omit in a visit to Rome. He is the painter who has been held to combine the most complete grace of form with sublimity of expression. Such at least I have gathered to be the opinion of cognoscenti.“<sup>1</sup>

Edward Casaubon, hrdina anglického románu *Middlemarch*,<sup>2</sup> se pokusil sepsat zásadní knihu, která by shrnula a rozšířila dosavadní poznání antické mytologie. Jeho nemalé ambice vystihl název chystaného díla *Key to All Mythologies*. Přezíravý neosobní pohled, názor zcela závislý na uznávaných autoritách a nesplnitelné cíle však zničily jeho vědeckou práci stejně jako manželství. Bez emocí přistoupil i k návštěvě římské vily Farnesiny během své svatební cesty. Ze své pozice klasického vzdělance 19. století považoval předlohu slavných Raffaelových fresek za romantický výmysl, který nedosahoval úrovně a vý-

<sup>1</sup> George Eliot [Mary Ann Evans], *Middlemarch. A Study of Provincial Life*, Edinburg–London 1874, s. 145.

<sup>2</sup> Poprvé publikován mezi lety 1871–1872.

znamu Ovidiových nebo Vergiliových děl. Intelektuální snobismus, který je samozřejmě v románu předmětem kritiky, rychle prohlédla i Casaubonova mladá žena a pochopila, že její manžel je nenávratně ztracen v temných zákoutích vlastní badatelské činnosti.

Nehledě na to, jakou roli hraje návštěva Farnesiny v knize Mary Ann Evansové, je Casaubonův odsudek do jisté míry pochopitelný. Mýtus, nebo přesněji příběh či pohádka, o Amorovi a Psýché vychází z díla antického autora afrického původu Lucia Apuleia. Obsahuje ho jeho nejznámější text *Zlatý osel*, nejstarší latinský román, který se vcelku dochoval do dnešní doby. Sám o sobě by se příliš nevymykal jiným oblíbeným vyprávěním o římských bozích a jejich láskách. V rámci celé knihy však jde pouze o jednu z mnoha různě provázaných historek, navíc jedinou mytologického charakteru. Slavný kontroverzní román, známý také pod názvem *Metamorfózy*, pojednává o nešťastné proměně Lucia v osla, peripetiích, které z toho vzejdou, a jeho vysvobození z oslí podoby díky bohyni Isidě a jejímu kultu. Jde o sérii kratších příběhů, z nichž některé se týkají přímo Lucia a jiné mu pouze někdo vypráví. Často mají samostatnou výraznou pointu a mnohdy také erotický obsah. Spadají do žánru takzvaných milétských povídek, které se staly předlohou mnoha pozdně středověkých a renesančních novel. Do jaké míry jde především o zábavné dílo, nebo jak velký význam má moralizující alegorický výklad, je dodnes předmětem odborné debaty.<sup>3</sup> Váha těchto sporů leží zejména v interpretaci poslední jedenácté kapitoly, ve které se Lucius promění zpět v člověka díky zásahu bohyně Isidy. Někteří ji považují pouze za rychlé mírné nesystematické ukončení, jiní za klíč k celé knize s mystickým obsahem.<sup>4</sup>

Složitá vyprávěčská strategie mohla zmást Edwarda Casaubona i mnohé další. *Zlatý osel* však nepopíratelně patří k nejvýznamnějším a nejvlivnějším dílům starověké literatury. Nejen díky Raffaelovým malbám pro římskou vilu sienského bankéře Agostina Chigiho je také jednou z nejznámějších antických literárních předloh novověké vizuální kultury. Na první pohled proto není překvapivé ani zvláště zajímavé, že se Amor a Psýché objevují často také v dílech umělců z okruhu dvora Rudolfa II. Osudy Apuleiova *Zlatého osla* se však v mnohém liší například od Ovidiových *Metamorfóz*, hlavního zdroje mytologických námětů v novověku. Na značnou část středověku upadl téměř do úplného zapomnění a jeho text byl nezvěstný. Znovu vyplul na povrch až ve 14. století a stal se jednou z knih, které zásadně ovlivnily italský humanismus. Znalost Apuleiova díla se šířila z Florencie mezi blízké italské dvory a postupně i za hranice Apeninského poloostrova. Společně s reflexí textu v literatuře se začala objevovat také jeho vizuální zpracování.

Díky jasnému ohnisku v protorenesanční Florencii je možné sledovat poměrně přesně postupný ohlas *Zlatého osla* napříč Evropou. Ve stěžejní době se navíc díky tisku zásadně proměnily technické možnosti reprodukovatelnosti textu i obrazu, takže cesta *Zlatého osla* ilustruje jeden z nejdůležitějších kulturních fenoménů novověku. Motivy z Apuleiova románu proto představují ideální východisko pro kulturně-historickou studii. Obzvláště poutavá se z tohoto pohledu jeví právě díla umělců z okruhu císaře Rudolfa II., která představují jeden z významných mezníků ve vývoji vizuálního zpracování příběhu Amora a Psýché v novověkém umění.

<sup>3</sup> Přehled viz například Robert H. Carver, *The Protean ass: the "Metamorphoses" of Apuleius from antiquity to the Renaissance*, Oxford 2008

<sup>4</sup> G. N. Sandy, 'Book 11: Ballast or Anchor?', in: B. L. Hijmans – R. Th. van der Paardt, *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen 1978, s. 123–40.

Skupinu dvorních malířů teoreticky vymezil zejména Thomas DaCosta Kaufmann. V analogii ke škole ve Fontainebleau ji označil jako *The School of Prague* a zásadně přispěl k jejímu náležitému zařazení do kánonu evropských dějin umění.<sup>5</sup> Zahrnovala muže několika generací z různých částí Evropy, jejichž zkušenosti, styl i schopnosti se značně lišily. Běžně se k nim řadí také sochaři, grafici a řemeslníci, kteří po nějaký čas svého života pracovali pro Rudolfa II. Z Apuleiova *Zlatého osla* čerpali především Bartholomeus Spranger, Josef Heintz a Matthäus Gundelach, ale také Adrian de Vries nebo Jan Muller či Hendrik Goltzius. Povaha a vkus císaře tvoří základní pojící faktor mezi těmito rozličnými osobnostmi, ale podstatné rysy jejich tvorby nutně vycházejí také ze sdílených znalostí a z poptávky zkušených evropských sběratelů po módních tématech a elegantním stylu převládajícího internacionálního manýrismu. Ikonografie Amora a Psýché to dobře ukazuje. Jako námět charakteristický pro rudolfínskou Prahu ho zmínil už Kaufmann<sup>6</sup> a po něm zejména Thea Vignau-Wilbergová<sup>7</sup>, Sonia Cavicchioli<sup>8</sup>, Mungo Campbell<sup>9</sup>, Susanne H. Kolterová<sup>10</sup> a Evelyn Reitzová.<sup>11</sup>

Stejně jako v mnoha jiných případech vycházeli rudolfínští umělci především z italských zdrojů. Malcolm Bull však zdůraznil, že trvalo překvapivě dlouho, než se tento oblíbený římský motiv ujal v Evropě. *„Přestože byly od začátku 16. století k dispozici překlady do francouzštiny, španělštiny a němčiny, nevznikala díky nim automaticky vizuální díla. Tento námět se stal jedním z častých témat španělské literatury, ale první dochované malby pocházejí až z druhé poloviny 17. století. V Německu se motiv neuchytil až do doby Rudolfa II., v Nizozemí se do 17. století objevoval jen sporadicky“*.<sup>12</sup> Podle Bulla za to zčásti mohla popularita literární verze příběhu, díky které si udržel narativní celistvost, o níž přišla například řada témat z Ovidia, která se dostala do obecného povědomí primárně v podobě jednotlivých obrazů. Tomu odpovídá fakt, že v Itálii dominoval mýtus o Amorovi a Psýché především velkými nástěnným cyklům ovlivněným nesmírně úspěšnou sérií grafik. V rudolfínském umění ho však představuje několik vybraných scén, jejichž interpretace skrývá obdobná úskalí jako většina ostatních mytologií namalovaných pro Rudolfa II. Dlouhé vyprávění o mnoha překážkách, které potkaly Psýché na její cestě k svatbě s Amorem, se koncentrovalo do ústředních momentů a klíčem k pochopení výběru je pravděpodobně jejich smyslný charakter, nebo možnost alegorického čtení.

Na otázky, který z těchto faktorů hrál větší roli, jak důležitá byla pro rudolfínce italská literární a vizuální tradice a kde se s ní rozcházel, nakolik je Amor a Psýché téma typické

<sup>5</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, *L' école de Prague. La peinture a la cour de Rodolphe II*, Paris 1985; a zejména rozšířená anglická mutace: *The School of Prague. Painting at the court of Rudolf II*, Chicago 1988.

<sup>6</sup> Kaufmann, *The School* (pozn. 5), s. 250.

<sup>7</sup> Thea Vignau-Wilberg, Grafika a teorie umění kolem roku 1600, in: Eliška Fučíková – James M. Bradburne – Beket Bukovinská – Jaroslava Hausenblasová – Lubomír Konečný – Ivan Muchka – Michal Šroněk (edd.), *Rudolf II. a Praha císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Praha – Londýn – Milán 1997, s. 179–188.

<sup>8</sup> Sonia Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia 2002, s. 170–182.

<sup>9</sup> Mungo Campbell, Mercury and Psyche – Muller after De Vries, *History Today*, May 1994, s. 30–35.

<sup>10</sup> Susanne H. Kolter, Bartholomaus Spranger „Amor und Psyche“ im Kontext rudolfínischer Hofkunst, *Jahrbuch des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg* 2008, s. 12–21.

<sup>11</sup> Evelyn Reitz, *Discordia concors. Kulturelle Differenzierung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600*, Berlin 2015, zejména s. 165–167.

<sup>12</sup> Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*, London 2005, s. 197.

právě pro Rudolfa II. a jaké změny prodělaly postavy příběhu i podstata jeho vyprávění na konci 16. století, je možné hledat odpovědi zejména díky velkému množství sekundárních zdrojů z různých humanitních oborů. Apuleiovu *Zlatému oslu* a jeho druhému životu věnovala velkou pozornost celá řada literárních vědců.

V posledním desetiletí vyšly dvě velké přehledové práce, které stopují cestu románu od antiky do renesance. V roce 2008 publikovala v Princeton University Press Julia Haig Gaisserová knihu *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass*<sup>13</sup> a tentýž rok vydalo Oxford University Press monografii Roberta H. F. Carvera *The Protean Ass*.<sup>14</sup> Dvě podobné a vzájemně se doplňující studie umožňují pochopení recepce antického románu v novověku nejen v Itálii, ale také v Německu, Španělsku a v případě Carvera zejména v alžbětinské Británii. Součástí kulturní výměny, kterou popisují, byla samozřejmě také rudolfínská Praha.

Zajímavý pohled do vztahů mezi literární a vizuální tradicí v Itálii, Británii i na jiných evropských dvorech přinesla Jane Kingsley-Smithová v knize *Cupid in Early Modern Literature and Culture*.<sup>15</sup> Na překlady *Zlatého osla* a jejich vliv na výtvarné umění se soustředila Mariantonietta Acocella v *L'Asino d'oro nel Rinascimento*.<sup>16</sup> Warburgův institut v Londýně uspořádal v roce 2016 konferenci na téma *The Afterlife of Apuleius*. Samostatnou kapitolu tvoří literatura věnovaná ikonografii Amora a Psýché v renesanci i později. Důležité shrnující práce v poslední době napsaly či editovaly Sonia Cavicchioli<sup>17</sup> a Elena Fontanella<sup>18</sup>.

Zmíněné práce samozřejmě představují pouze zlomek z toho, co bylo napsáno o Apuleiově románu, kterému věnovaly soustředěnou kritickou pozornost generace badatelů nejméně od jeho prvního vydání tiskem. Podobně nepřeborné množství informací proto nabízí také literatura, kterou může považovat za primární pro rudolfínské umění, od románu samotného přes jeho rané alegorické interpretace v podání Fulgentia a Martiana Capelly, komentáře od Giovanniho Boccaccia po Filippa Beroalda a nejrůznější převyprávění až po umělecké traktáty a ikonografické manuály.

Dilema, které řeší ikonolog postavený před rozsáhlý soubor textů zabývajících se významy a symbolikou v novověké kultuře, trefně popsal Ernst H. Gombrich. „*Nobody who has looked into medieval and Renaissance texts concerned with symbolism can fail to be both impressed and depressed by the learning and ingenuity expended on this task of applying the techniques of exegetics to a vast range of texts, images or events. The temptation is indeed great for the iconologist to emulate this technique and apply it in his turn to the works of art of the past.*“<sup>19</sup> Ve studii *Aims and Limits of Iconology* Gombrich zdůraznil rizika, jaká takový přístup skýtá. Dokladem selhání pod tíhou nesmírného množství materiálu a následnému propadnutí depresím je ostatně také postava Edwarda Casaubona z úvodní citace.

<sup>13</sup> Julia Haig Gaisser, *The Fortunes of Apuleius and the „Golden Ass“: a study in transmission and reception*, Princeton 2008.

<sup>14</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3).

<sup>15</sup> Jane Kingsley-Smith, *Cupid in Early Modern Literature and Culture*, Cambridge 2010.

<sup>16</sup> Mariantonietta Acocella, *L'Asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna 2001.

<sup>17</sup> Cavicchioli, *Le metamorfosi* (pozn. 8).

<sup>18</sup> Elena Fontanella (ed.), *Amore e Psiche. La favola dell'anima*, Milano 2013.

<sup>19</sup> Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance II*, Oxford 1985, s. 14–15.



Následující text si neklade za cíl vyčerpávající výklad rudolfinských uměleckých děl inspirovaných Apuleiovým *Zlatým oslem* ani kompletní soupis jejich dalších možných literárních a ikonografických zdrojů. Především má nastínit předpoklady úspěchu motivů z Apuleiova románu na dvoře Rudolfa II., složitou historii šíření jeho textu od svitku po novověké tisky a kontext, ve kterém antický příběh vnímali Rudolfovi současníci.

## Uznávané dědictví Apuleiovo

„Uvědomujete si, jak obrovský význam měla epocha mezi druhým a třetím stoletím našeho letopočtu? Vůbec ne kvůli okázalé nádheře impéria, na které se už snášel soumrak, ale kvůli tomu, co rozkvétalo ve Středomoří. V Římě pretoriáni podřezávali císaře, kdežto ve Středomoří kvetla doba Apuleiova psaní, Isidiných mystérií, velkého návratu duchovna představovaného neoplatónismem, gnózí... Blažená doba, kdy křesťané ještě neměli moc a neposílali kacíře na smrt! Nádherná doba, v níž ve světě vládl nús a blesky extázi a obýlovali jej duchové, emanace, démoni a andělské kohorty!“<sup>20</sup> Tak popsal atmosféru druhého století po Kristu, období, kdy vznikl Apuleiův *Zlatý osel*, Umberto Eco v knize *Foucaultovo kyvadlo*. Emotivní líčení vložil Eco do úst jedné z postav posedlých zkoumáním okultních věd minulosti a hledáním univerzálního spiknutí. Děj románu se odvíjí ve druhé polovině dvacátého století, ale významnou úlohu v něm mimo jiné hrají také literatura, pověsti i fabulace spojené s rudolfinskou Prahou a okruhem lidí, jako byl například John Dee. Rudolf II. se v populární i odborné literatuře stal jedním z nejtypičtějších představitelů vyznavačů okultních věd. V této roli se ocitl již za svého života a také tehdy mnozí jeho zájmům přičítali neúspěchy v politice a v životě: „*Jeho Veličenstvo císař má zájem jen o čarodějníky, alchymisty, kabalisty a jim podobné. Nelituje žádných nákladů při hledání pokladů všeho druhu, odhalování tajemství a pro nalezení hanebných prostředků, jak škodit svým nepřítelům... Má též celou knihovnu magických spisů. Neustále se pokouší úplně odstranit Boha, aby mohl v budoucnu sloužit jinému pánu*“<sup>21</sup> John Barclay okořenil svůj populární satirický román z let 1605–1607 *Euphormionis lusinini satyricon* postavou bláznivého thébského vládce Aquilia, samotářského podivína se zájmem o alchymii a erotické obrazy, ve kterém Barclayho čtenáři snadno rozpoznali Rudolfa II. Pravděpodobně se také stal inspirací pro postavu Prospera, kterého v Shakespearově *Bouři* připraví o vládu nad Milánem jeho bratr Antonio právě kvůli Prosperově přílišnému zaujetí pro okultní vědy a čáry.<sup>22</sup>

Řada shakespeareovských badatelů samozřejmě vidí předobraz Prospera v jiných skutečných osobnostech, od Johna Dee přes anglického krále Jakuba I. až po Shakespeara samotného. Rudolf II. však v každém případě již několik set let naplňuje v představách mnohých obraz člověka propadlého okultismu a magii. V podobné roli často figuroval v literatuře od antiky až po novověk Lucius Apuleius z Madaury, jehož díla jistě nemohla chybět v knihovnách humanistů v okruhu Rudolfa II., ani v jeho vlastních sbír-

<sup>20</sup> Umberto Eco, *Foucaultovo kyvadlo*, Praha 2015, s. 198.

<sup>21</sup> Z vídeňské dohody habsburských arcivévodů (1606) dle: Robert J. W. Evans, *Rudolf II. a jeho svět*, Praha 1997, s. 235.

<sup>22</sup> Richard Dutton – Jean E. Howard, *A Companion to Shakespeare's Works: The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, 2007, s. 409.

kách.<sup>23</sup> Význam Apuleia v dějinách literatury zdaleka přesáhl jeho pověst kouzelníka, která v určitých obdobích ohrožovala zachování jeho děl následujícím generacím, jindy mu ale bezpochyby dodávala na atraktivitě a mohla ovlivnit i jeho recepci na Rudolfově dvoře. *Zlatý osel* obsahuje v hojně míře obě oblíbené součásti života Barclayho Aquilia, Rudolfova literárního dvojníka, magii a náměty pro smyslné umění.

Apuleius se narodil kolem roku 125 n. l. v africké části římského impéria. Původem byl Numidan, psal latinsky a řecky. Podle svých vlastních slov dosáhl slávy jako filosof, sofista a platonik. Za svého života čelil obvinění z čarodějnictví, proti kterému se úspěšně bránil a svou řeč sepsal a publikoval. Kromě jejího textu mu k pověsti antického mága pomohl také *Zlatý osel*, kterého někteří mylně považovali za autobiografii.<sup>24</sup> O této stránce reflexe Apuleiovy povahy vypovídá také vůbec první důvěryhodná zmínka, která se o něm zachovala. Lactanius, římský církevní otec, ho v *Institutiones diuinae* napsaných mezi lety 313 a 315 zmínil v souvislosti s divy a kouzly. Odpovídal na znepokojivá srovnání Kristových zázraků s nadpřirozenými činy pohanů a popřel, že by šlo o stejnou kategorii. Apuleius společně s Apolloniem a dalšími budou podle něj nevyhnutelně čelit Božímu trestu.<sup>25</sup> Podobně nepřátelsky referovali o Apuleiovi i další apologeté.<sup>26</sup>

Zejména v bouřlivém období čtvrtého století, kdy se upevňovala pozice křesťanství v římské říši a střídala se období potírání pohanských tradic s pokusy o jejich obnovu, se Apuleiovy spisy jevily zvlášť problematické. Apuleius se tehdy jako jeden z mála literátů objevil na medailích (contorniates), které sloužily pohanské propagandě.<sup>27</sup> Vliv starého římského státního náboženství spojeného s klasickou mytologií stále klesal. Mnozí křesťanští myslitelé vysvětlovali tradiční báje po vzoru Euheméra jako zveličené a zkomolené příběhy obyčejných smrtelníků, čímž zpochybňovali jejich moc.<sup>28</sup> Velkolepý závěr Apuleiova *Zlatého osla* však představoval relativně nově importovaný kult bohyně Isidy, který měl společně s Mithrovým mystériem potenciál křesťanství skutečně konkurovat.

Debata o významu a charakteru zázraků spojených s Apuleiem, případně hrdinou jeho románu Luciem, a Kristem se proto tehdy zdála zcela na místě. Zapojil se do ní také sv. Augustin, který studoval v Apuleiově rodném městě Madaure a narážky na Apuleiovo dílo figurují v řadě jeho spisů. V dopisech s Marcellinem<sup>29</sup> reagoval na stejnou argumentaci jako Lactanius, totiž že Apollonius a Apuleius dokázali stejné nebo dokonce větší divy než Kristus.<sup>30</sup> Podle Augustina nedosáhl Apuleius dostatečného společenského postavení, což vypovídá o jeho malých schopnostech. Augustin také pochyboval o důvěryhodnosti Apuleiova vyprávění, ale zároveň ho nepovažoval za čistou fikci. Věřil, že

---

<sup>23</sup> Ivo Purš – Hedvika Kuchařová (eds.), *Knihovna arcivévodů Ferdinanda II. Tyrolského (1529–1595)*, Praha 2016, kat. 5Co, fol: 590v, č. 54.

<sup>24</sup> Maaïke Zimmerman, 'Food for Thought' for Readers of Apuleius' The Golden Ass, in: Michael Paschalis – Stelios Panayotakis – Gareth L. Schmeling (eds.), *Readers and Writers in the Ancient Novel*, Ancient Narrative Supplements 12, 2009, s. 218–240.

<sup>25</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 19.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>28</sup> Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1961, s. 12.

<sup>29</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 24.

<sup>30</sup> „In quibus nihil aliud Dominum, quam alij homines facere potuerunt fecisse vel legisse mentiuntur. Apollonium siquidem suum nobis & Apuleium, aliosque Magicæ artis homines in medium proferunt, quorum maiora contendunt extitisse miracula.“ Ibidem.

i proměna člověka v osla je výjimečně možná díky působení démonů. V *De ciuitate dei* krátce zmínil Apuleiův román pod názvem *De Asino Aureo*. Jedná se o nejstarší známé použití tohoto titulu. Verze textu, která se jako jediná dochovala do novověku, nesla pouze název *Metamorfózy*. Přestože se Augustin o Apuleiových údajných magických schopnostech a o jeho románu vyjadřoval negativně, hrála jeho zmínka o nich podstatnou roli v uchování paměti o existenci *Zlatého osla* v průběhu středověku. Augustin tak ve výsledku pravděpodobně nechtěně významně přispěl k zachování jeho textu.

Způsob, jakým antické mytologické texty přežily do novověku, se značně lišil. Renesanční malíři a jejich patroni samozřejmě ve většině případů nevěnovali peripetiím jejich osudů pozornost. Řadu příběhů a témat čerpali pouze zprostředkovaně nejprve ze středověkých encyklopedií a mytografických spisů, později ze specializovaných manuálů, sepsaných právě za tímto účelem. Historie téměř úplného zapomnění a následného znovuobjevení Apuleiova textu ovšem vypovídá mnohé o změnách v mentalitě, které souvisely s fenoménem italské renesance. Od doby, kdy některý z florentských protohumanistů našel rukopis *Zlatého osla* v knihovně středověkého kláštera, do období vlády Rudolfa II. uplynula více než dvě století. V jejich průběhu se zcela zásadně změnila možnost šíření textu i obrazu, přístup k fikci v literatuře i způsob narace ve výtvarném umění. Podobnou transformací nutně prošla většina ikonografických témat, každý konkrétní případ však má svá specifika, která ovlivnila jeho podobu. Popularita příběhu Amora a Psýché v Rudolfově době souvisí s jeho úspěchem v Římě, který by nebyl představitelný bez kultury florentského quattrocenta. Z tématu srozumitelného pro několik elitních objednavatelů v Toskánsku se stalo jedno z klíčových vyprávění internacionálního manýrismu. Exkluzivně provedená díla s erotickým nábojem sice zůstala především doménou nejbohatší a nejvzdělanější vrstvy, přesto byl jejich dosah na konci 16. století zejména díky grafice nesrovnatelně větší. Lépe než na jiných ikonografických motivech je na příkladu *Zlatého osla* možné upozorovat italské a především římské kořeny umění Rudolfova dvora.

## Lovci rukopisů

Linii šíření námětů z Apuleiova románu můžeme jasně sledovat mimo jiné díky tomu, že necelé století poté, co o něm s naprostou samozřejmostí psal sv. Augustin, dílo zcela zmizelo ze zřetele a na povrch se znovu dostalo až ve 14. století. Na rozdíl od Ovidiových *Metamorfóz*, nejčastějšího zdroje novověké mytologické ikonografie, nebo například Vergiliových spisů se *Zlatý osel* nestal součástí středověkého kánonu klasických textů. Příběh Amora a Psýché sice přežíval ve formě převyprávění s filosofickým výkladem od Martiana Capelly v *De nuptiis Mercurii et Philologiae* a Fulgentiových *Mitologiarum libri tres*, Apuleiův originální text však zapadl stejně jako povědomí o souvislosti pohádky o Amorovi a Psýché s Luciovou nechtěnou proměnou v osla.

*Zlatý osel* existoval po dobu několika století v jediném rukopise, který obsahoval zároveň Apuleiovu *Floridu* a *Apologii*. Pouze šťastnou náhodou proto z Apuleiova nejslavnějšího díla zůstalo víc než jenom odkazy v literatuře. Není zřejmé, proč právě *Zlatý osel* ušel pozornosti středověkých vzdělců. Zarážející je zejména jeho absence mezi knihami, které kopírovali učenci z okruhu Karla Velikého. Takzvané karolinské renesanci vdčíme za mnohá starověká díla. Do konce osmého století přežila některá z nich

ještě v podobě svitků a teprve karolinští písaři je přepsali do kodexů. Touto zásadní transformací prošel *Zlatý osel* již ve čtvrtém století, kdy jej editoval a opatřil přípisem jistý Sallustius<sup>31</sup>. Jeho verze pravděpodobně náležela do sféry děl spojených s jedním z pohanských obrátů ve čtvrtém století namířených proti převládajícímu vlivu křesťanství v římské říši. To jistě nepřispělo k Apuleiově popularitě mezi církevními otci. Na rozdíl od Vergilia či Ovidia ho také nemohli počítat mezi ctnostné pohany, kteří se narodili před Kristem, a přišli proto o možnost poznat a přistoupit k jeho učení. To však ještě nemusel být důvod k jeho úplnému zavržení, jak dokládá příklad Macrobia. Ve středověku platil za autoritu ve filosofii i vědě, přestože stejně jako Apuleius patřil mezi neoplatóniky, kteří se nikdy nestali křesťany.<sup>32</sup> Roli v úpadku zájmu o Apuleiův text tak možná měla také jeho svérázná a bohatá latina, která nemohla sloužit tak snadno za vzor jako například Ovidiovy verše. Skutečně však ohrozil jeho existenci pravděpodobně především potenciálně závadný obsah.

Příběh ztráty, objevu a následné slávy Apuleiova *Zlatého osla* tak připomíná osud Lucretiovy básně *De rerum Natura*, který glorifikoval v knize *The Swerve: How the World Became Modern* Stephen Greenblatt.<sup>33</sup> Do jádra svého vyprávění postavil úspěšné pátrání Poggia Braccioliniho po starověkých rukopisech.<sup>34</sup> V roce 1417 se Poggiovi, známému humanistovi, písaři u papežské kurie a později florentskému kancléři, podařilo získat slavné, ale po staletí ztracené Lucretiovo dílo. Sám Lucretius byl předtím znám pouze z odkazů v jiné antické literatuře, například z Quintiliana. Greenblatt od toho momentu stopoval vliv básně, v níž je mimo jiné popřena existence posmrtného života, na kulturu a vědu počínajícího novověku a do značné míry od ní odvozoval počátek renesance a hledal v ní základ dnešního moderního myšlení. Přestože se může Greenblattova působivá verze událostí zdát v některých aspektech přehnaná, popisuje epizodu důležitou pro definici italské renesance. Uvědomělé hledání antické tradice vnímali jako převratné již jeho samotní aktéři ve 14. a 15. století a vychází z něj i tradiční vymezení tohoto období. Podstatný je moment odstupu, nostalgie po ztracené minulosti<sup>35</sup> a důvěra v nepřekonanou kvalitu děl erudovaných předků. Apuleiův *Zlatý osel* sice neobsahoval stejně revoluční myšlenky jako Lucretiovo *De rerum natura*, rozhodně však zásadně ovlivnil mnohá ikonická díla, na nichž je založena naše představa o renesanci. Několik příběhů Dekameronu vychází z Luciových dobrodružství a mýtus o Psýché zařadil Boccaccio také do své monumentální encyklopedie *Genealogia Deorum Gentilium*. *Hypnerotomachia Poliphili*, mnohovrstevné a jazykově složité dílo ze závěru 15. století, má kořeny hluboko ve *Zlatém oslu*. Dosah Apuleiova románu samozřejmě dalece přesáhl hranice Itálie. Nej-

<sup>31</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 14.

<sup>32</sup> Ernst Robert Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998, s. 4.

<sup>33</sup> Stephen Greenblatt, *The Swerve. How the World Became Modern*, New York 2011.

<sup>34</sup> Poggio také našel, přeložil a publikoval Lukianovu řeckou verzi příběhu o proměně v osla "Ovoç.

<sup>35</sup> Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1965, s. 113. „It became instead the object of a passionate nostalgia which found its symbolic expression in the re-emergence – after fifteen centuries – of that enchanting vision, Arcady. Both medieval renaissances, regardless of the differences between the Carolingian renovatio and the „revival of the twelfth century“, were free from this nostalgia. Antiquity, like the automobile in our homely simile, was still around, so to speak. The Renaissance came to realize that Pan was dead—that the world of ancient Greece and Rome (...) was lost like Milton's Paradise and capable of being regained only in the spirit. The classical past was looked upon, for the first time, as a totality cut off from the present; and, therefore, as an ideal to be longed for instead of a reality to be both utilized and feared.“

různější motivy z něj se prolínají hrami Williama Shakespeara<sup>36</sup>, parafrázoval ho François Rabelais a pro Erasma Rotterdamského byl vzorem bohatého literárního stylu.<sup>37</sup> Sehrál zásadní roli v diskuzích o povaze a hodnotě smyšlených narácí, které nakonec vedly ke vzniku moderního evropského románu a k tzv. triumfu fikce.<sup>38</sup> Ernst Hans Gombrich považoval Apuleiův text za předlohu Botticelliho *Primavery*<sup>39</sup>.

Skutečná historie objevu *Zlatého osla* není zcela jasná, ale některé její aspekty dosahují dramatických kvalit Poggiova pátrání. V odborné literatuře se připisují zásluhy na jeho nalezení různým vzdělaným lovcům rukopisů<sup>40</sup> 14. století, od Zanolioho da Strada po Boccaccia.<sup>41</sup> Italští humanisté se aktivně pokoušeli dohledat ztracená díla starověku již od doby, kdy se Petrarkovi podařilo najít klíčové spisy Cicerona, Propertia a významně napomoci k rekonstrukci Liviových *Dějin Říma*. S cílem získat slávu a obohatit evropskou kulturu i svou vlastní knihovnu objížděli středověká opatství a procházeli jejich katalogy rukopisů.

S těmito úmysly cestoval Giovanni Boccaccio do benediktinského kláštera Monte Cassino. Údajně ho však našel v takovém úpadku, že jeho žák Benvenuto da Imola cítil potřebu historku o návštěvě opatství zaznamenat v komentáři k pasáži z Dantovy *Božské komedie*. Dante v ní ústy sv. Benedikta kritizuje současný stav jeho řádu: „*la regola mia rimasa è per danno delle carte. Le mura che soleno esser badia fatte sono spelonche, e le cocolle sacca son piene di farina ria.*“<sup>42</sup> Dantova ostrá slova ale vztáhl Benvenuto pouze na samotné Monte Cassino, které na vlastní oči poznal jeho učitel. Boccaccia šokovalo, že ho bez okolků ihned pustili do knihovny, kam ho poslali jen gestem a hrubými slovy „*je otevřeno*“: „*At ille rigide respondit, ostendens sibi altam scalam: ascende quia aperta est.*“<sup>43</sup> Poté, co vystoupal po schodech, spatřil místnosti bez dveří, okna porostlá travou, police pokryté prachem a zničené knihy, z nichž mniši pro peníze vyráběli žaltáře pro školáky a breviáře pro dámy. Boccaccio sestoupal po schodišti se slzami v očích, „*dolens et illacrymans recessit*“, a pravděpodobně také s několika rukopisy v ruce, včetně Apuleiova *Zlatého osla*, jak se domnívají někteří dnešní badatelé.<sup>44</sup>

Tento takřka divadelní scénář by se vyrovnal Poggiovu senzačnímu nálezu, pokud by byl pravdivý. Benvenuto v něm v souvislosti s Dantem záměrně zdůraznil fenomén stoupání do vyšší sféry, kde však potkalo Boccaccia zklamání. Přizpůsobil tak historku komentované literární předloze. Je však lákavé si představit, že Boccaccio při této příležitosti na poslední chvíli zachránil jediný existující exemplář Apuleiových spisů před jistým zánikem. Boccaccio měl zásadní zásluhy na šíření povědomí o Apuleiově textu a dodnes existuje jeho vlastnoruční opis *Zlatého osla*,<sup>45</sup> ale v jeho objevu ho pravděpodobně přede-

<sup>36</sup> J. J. M. Tobin, *Shakespeare's Favorite Novel. A Study of The Golden Asse as Prime Source*, London 1984

<sup>37</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 268.

<sup>38</sup> Ibidem s. 143–144.

<sup>39</sup> Gombrich, *Symbolic Images* (pozn. 19), s. 52–55.

<sup>40</sup> V angličtině se běžně používá pojem bookhunters.

<sup>41</sup> G. Billanovich, *I primi Umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Fribourg 1953, s. 31; Acocella, *L'Asino d'oro* (pozn. 16), s. 5.

<sup>42</sup> Dle: Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 108.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>44</sup> Například J. F. D'Amico, *The Progress of Renaissance Latin Prose. The Case of Apuleianism, Renaissance Quarterly* XXXVII, 1984, s. 364–5: „*Apuleius (...) was discovered anew by Boccaccio*“ Viz Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 110.

<sup>45</sup> Biblioteca Medicea Laurenziana, sig. Laur. 54.32.

hnal již protohumanista Benzo d'Alessandria. Zdá se, že Benzo musel číst, nebo alespoň vidět rukopis Apuleiova díla, protože si po velmi dlouhé době jako první uvědomil, že názvy *Zlatý osel* a *Metamorfózy* označují stejnou knihu.<sup>46</sup> Sv. Augustin v *De ciuitate Dei* uvedl titul *Zlatý osel*, ale nezmínil příběh Amora a Psýché. Fulgentius naopak ve svých *Mitologiae* citoval jako zdroj mýtu o Psýché *Metamorfózy*, ale zcela vynechal rámec vyprávění o Luciovi a jeho proměně v osla.<sup>47</sup>

Jisté je, že v průběhu 14. století se *Zlatý osel* vrátil na literární scénu. Citovali ho a ve svých dílech používali nejvýznamnější humanisté. V době před vynalezením knihtisku se samozřejmě jednalo pouze o omezený okruh lidí, kteří se vzájemně znali a půjčovali si rukopisy. Prozatím byl tedy jeho vliv limitovaný především na Florencii a blízká města. Ve svých dopisech na něj odkazoval Francesco Petrarca, Coluccio Salutati vlastnil a glosoval osobní kopii.

Giovanni Boccaccio podstatně rozšířil znalost příběhu Amora a Psýché, když ho zařadil do svého rozsáhlého latinského díla *Genealogia Deorum Gentilium*. V ambiciózní encyklopedii, napsané mezi lety 1360 a 1374, se pokusil podrobně popsat celý římský pohanský panteon a složité příbuzenské vztahy mezi jednotlivými bohy. Kapitulu 22 páté knihy věnoval Psýché. Kromě Apuleia, kterého označil za důvěryhodného filosofa („*non mediocris auctoritatis*“),<sup>48</sup> čerpal také z Martiana Capelly. Proto na začátku uvedl Psýché jako dceru Apollóna, přestože později v příběhu, ve shodě s Apuleiovou verzí, jde její otec konzultovat Apollónovu věštinu. Výslednou podobu *Genealogia Deorum Gentilium* i vznik podobných logických chyb ovlivnily pozdější autorské úpravy. Boccaccio výrazně přepisoval některé části na základě připomínek svých kritiků z řad ostatních humanistů. Charakter provedených oprav a korespondence mezi Boccacciem a Pietrem Piccolo da Monteforte napovídají, že musel rozšířit exegetickou část výkladu na úkor samotného příběhu.<sup>49</sup> *Genealogia Deorum Gentilium* proto obsahuje podrobné shrnutí první části příběhu do chvíle, kdy Amor opustí Psýché. Její strádání a úkoly, které svědomitě plní, Boccaccio nerozepsal a vyprávění v krátkosti uzavřel. O to větší prostor ponechal filosofické interpretaci, kde vysvětluje cestu Psýché jako cestu duše k věčné slávě. Z její lásky se zrodí Rozkoš, Voluptas, nekončící radost a požitek.

Na rozdíl od Fulgentiova vlivného výkladu z přelomu 5. a 6. století, v němž chybí šťastný konec, se Boccaccio vrátil k Apuleiově původní optimistické verzi. Přidal k ní silně náboženský křesťanský podtext a upravil vztahy mezi aktéry příběhu tak, aby zapadaly do celkového konceptu jeho *Genealogie*.<sup>50</sup> Rozehrál vážnější alegoricky interpretovatelnou notu Apuleiova díla, která převládá pouze v pohádce o Amorovi a Psýché a částečně v poslední, mystické kapitole *Zlatého osla*. Stejně dobře však dokázal vytěžit i humorovou stránku románu, když několik zápletek použil v *Dekameronu*. Pro výtvarné umění a jeho ikonografii je podstatné, že Boccacciův výklad z *Genealogia Deorum Gentilium* byl jedním ze základních referenčních bodů také pro pozdější encyklopedie a manuály, jako

<sup>46</sup> Oba názvy uvedl ve svém historickém díle *Cronica a mundi principio*, viz J. R. Berrigan, 'The Prehumanism of Benzo d'Alessandria', *Traditio* 25, 1969, s. 253–4.

<sup>47</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 113.

<sup>48</sup> Giovanni Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium*, 1. 5.

<sup>49</sup> Luisa Vertova, Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLII, 1979, s. 104–121, cit. s. 106, poznámka 10.

<sup>50</sup> Gaisser, *The Fortunes* (pozn. 13), s. 113.

například *Le imagini de i dei de gli antichi* Vincenza Cartariho, hlavní a dobře přístupný zdroj námětů po polovině 16. století.

## V době knihtisku

Již v průběhu 14. století začínal Apuleiův *Zlatý osel* patřit k běžnému repertoáru italských humanistů a tento trend pokračoval i v průběhu quattrocenta, kdy se také objevily jeho první novověké ilustrace. V měřítkách doby masové rozšíření však přineslo až jeho první vydání tiskem. *Editio princeps* připravil a úvodem opatřil Giovanni Andrea de Bussi, biskup Alérie. Vyšlo v Římě, kolébce italského knihtisku, již v roce 1469. Pravděpodobně kvůli jeho popularitě začal Bussi zamýšlené kompletní vydání Apuleiova díla právě *Zlatým oslem*. V porovnání se závažnějšími filosofickými pracemi, které měly následovat, šlo také o knihu v lehčím tónu. V předmluvě mimo jiné zdůraznil nezvyklou kvalitu Apuleiova vypravěčského stylu. Podle Bussiho se zdá, že příběh nepíše, ale maluje; „*non scribere: sed pingere plane historiam uideatur*.“<sup>51</sup> Částečně tím evokoval Horatiovo *ut pictura poesis*, koncept blízkosti básní a obrazů zásadní například pro teorii benátské malby v 16. století, ale spojovaný také s díly z Rudolfova okruhu.<sup>52</sup> V tomto případě nešlo o malované básně, ale psané obrazy. Několik pasáží ze *Zlatého osla* se svým charakterem skutečně blíží ekfrázím, čehož také řada umělců využila.<sup>53</sup>

Zásadní vliv na šíření motivů ze *Zlatého osla* a povědomí o jeho obsahu měly samozřejmě také překlady a nejrůznější převyprávění ve vernakulárních jazycích. Nejprve ho do italštiny přeložil Matteo Maria Boiardo, následovaly překlady do němčiny, španělštiny i angličtiny.

Díky překladu do italštiny se již na konci 15. století v Mantově těšil *Zlatý osel* popularitě srovnatelné s medicejskou Florencií. Boiardo ho přeložil pro ferrarského vévodu Ercola d'Este, který si knihu zprvu žárlivě střežil.<sup>54</sup> Boiardův strýc Niccolò da Correggio však na výslovné přání vévodovy dcery Isabelly d'Este přebásnil příběh Amora a Psýché u příležitosti její svatby s Francescem Gonzagou, markrabětem mantovským. *Fabula Psiches et Cupidini* je navzdory svému latinskému názvu napsaná italsky a Correggio v ní zajímavě pozměnil úhel pohledu známého vyprávění. Jako hlavní hrdina a zároveň vypravěč v ní totiž figuruje sám Amor. Tím, že upozadil roli Psýché, oprostil svou báseň od možných alegorických a filosofických výkladů. Představovala duchaplnou zábavu pro čtenáře či diváky, kteří již znali původní text, jehož obměna pro ně znamenala vítané zpestření.<sup>55</sup> Podobné variace mohly dobře sloužit také u příležitosti nejrůznějších oslav a festivalů.

<sup>51</sup> Dle: Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 169.

<sup>52</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-life Painting*, Chicago 2009, s. 76; Eros et poesia. La peinture à la cour de Rodolphe II, *Revue de l'art*, 1985, s. 29–46, cit. s. 36.

<sup>53</sup> Zejména jde o pasáže z pohádky o Amorovi a Psýché, kromě příběhu hlavního páru také o divadelní scénu s Paridovým soudem. Například Tizian však využil také popis sochy z druhé kapitoly (Met II, 4). Sousoší, které spatřil Lucius, hrdina *Zlatého osla*, v domě své tety představovalo Dianu a smrt Aktaióna. Viz Richard Cocke, Titian the Second Apelles: the Death of Actaeon, *Renaissance Studies XIII*, No. 3, 1999, s. 303–311, cit. s. 306.

<sup>54</sup> Gaisser, *The Fortunes* (pozn. 13), s. 185.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 188.

O přízeň nepřišel Apuleius v Mantově ani v průběhu následujících let a Isabellin syn Federico nechal Giulia Romana v pallazzu Te vymalovat jeden z vůbec nejznámějších nástěnných cyklů s námětem Amora a Psýché. Pro dobu Rudolfa II. je podstatné, že pražský dvůr udržoval intenzivní kontakt s gonzagovskou Mantovou a mezi oběma městy probíhala čilá kulturní výměna.<sup>56</sup>

Dvě nejzásadnější renesanční literární díla, která vzešla ze vzrůstající oblíbenosti *Zlatého osla*, však vznikla v Benátkách a v Bologni. První z nich, *Hypnerotomachia Poliphili*, vyšla v roce 1499 a její autor dodnes není s jistotou znám. Komplikovaná romance vypráví snový příběh lásky Polifila k Polii a v celé knize se objevují motivy ze *Zlatého osla* i záměrné odkazy na Apuleiův román. Elegantně upravený tisk doprovázely rafinované dřevorezy s vyobrazeními klasicizující architektury i figurálních scén, z nichž některé se staly předlohou pro významná umělecká díla následujících století.<sup>57</sup>

Druhý neobyčejně vlivný prvotisk vyšel v roce 1500 v Bologni, nejstarším univerzitním městem s mezinárodní prestiží. Jednalo se o komentovanou edici *Zlatého osla* v nevídaně velkém nákladu, který dosahoval pravděpodobně téměř dvou tisíc kusů. K vydání ho připravil Filippo Beroaldo, jehož přednášky na univerzitě přitahovaly stovky studentů, z nichž řada pocházela ze zahraničí. Přicházeli ze Španělska, Francie, ale především ze zemí střední Evropy. Tentokrát mířil Apuleiův *Zlatý osel* skutečně na světový trh a přispěl k rozšíření italské renesanční kultury do Záalpi. Beroaldo ho věnoval Petru Váradimu, bývalému kancléři Matyáše Korvína. Přestože Beroaldo uvedl v úvodu, že se chystá vydat také další Apuleiova díla, nikdy k tomu nedošlo, což odpovídalo dobovému trendu. Ve středověku byl Apuleius znám především jako filosof, ale po objevu *Zlatého osla* se zájem postupně stále více přikláněl k jeho literárnímu dílu, díky kterému nakonec znovu dospěl k mezinárodní slávě. Apuleiův román s Beroaldovým komentářem dosáhl mnoha vydání a stal se součástí řady knihoven, včetně těch středoevropských. S jistotou víme, že ho vlastnil například Ferdinand Tyrolský.<sup>58</sup>

V kontextu Rudolfových zájmů je také zajímavé, že Beroaldo se svým komentářem věnoval tolik rozboru literárních kvalit Apuleiova díla, ale téměř celou předmluvu i závěr dedikoval jeho pověsti kouzelníka a ústřednímu významu magie ve *Zlatém oslovi*: „*quo plane opere Lucius noster magiam asserere eamque rerum omnium potentissimam ostendere pro uirile parte contendit*“.<sup>59</sup> Tehdejší pojetí magie se však značně lišilo od našeho vnímání a zahrnovalo širší okruh činností a vědění. Její definice se v závislosti na období i autorovi velmi různí.<sup>60</sup>

Podobně jako astrologie, alchymie a okultní vědy obsahovala magie mnohé z toho, co bychom dnes zařadili spíše do kategorie vědy či filosofie. Magií se seriózně zabývali muži jako Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Henricus Cornelius Agrippa nebo Giordano Bruno. Apuleius jako neoplatónik a zároveň známý divotvůrce naplňoval jak naši, tak

<sup>56</sup> Elena Venturini (ed.), *Le collezioni gonzaga. Il Carteggio tra la corte cesarea e Mantova (1559–1636)*, Carteggio, Cinisello Balsamo 2002.

<sup>57</sup> Anthony Blunt, *The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France*, *Journal of the Warburg Institute* I, No. 2, 1937, s. 117–137.

<sup>58</sup> Purš – Kuchařová, *Knihovna arcivévody Ferdinanda* (pozn. 24), 5CO, fol. 590v, č. 54.

<sup>59</sup> Beroaldo, fol. 280v dle: Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 181.

<sup>60</sup> K tématu například: William R. Newman – Anthony Grafton (edd.), *Secrets of Nature Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Cambridge, Mass. 2001; Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago 1987.



tehdejší představu o mágovi a Beroaldo dokonce napsal, že byl považován za největšího ze všech: „*Magorum maximus crederetur*“.<sup>61</sup>

V průběhu 16. století se znalost *Zlatého osla* a jeho ohlas v literatuře rychle šířily společně s dalšími prvky renesanční kultury Evropou. Zejména příběh Amora a Psýché si našel své místo mezi ostatními mytologickými alegoriemi a romantickými příběhy. Díky možnému nábožensko-platonickému výkladu o cestě duše, ale také díky svým narativním kvalitám a především z důvodu, že jako každé pořádné vypravování končí svatbou, byl oblíbenou součástí slavností a dočkal se řady dramatizací. V Anglii se mezi lety 1557 a 1634 hrály nejméně tři hry na téma Amor a Psýché<sup>62</sup> a z Apuleiova *Zlatého osla* hojně čerpal Shakespeare, Sidney, Spenser i další alžbětinci. Později se z Amora a Psýché stala ústřední mytologická dvojice, kterou pro veřejnou prezentaci svého svazku používali Karel I. a Henrietta Marie.<sup>63</sup> Když jel lord Buckingham vyzvednout budoucí anglickou královnu do Francie, objednal u Rubense obraz, který měl připomínat tuto událost. Existuje kresba, na které je Henrietta Marie vyobrazena jako Psýché, kterou vynáší na nebesa Buckingham v podobě Merkura, zatímco Karel I. jako Amor klečí před Jupiterem.<sup>64</sup> Stejný námět si předtím opakovaně vybral také Rudolf II., ale Sprangerova ani De Vriesova díla neobsahují takto zřejmé kryptoportréty.

Na rozdíl od Stuartovského dvora nemáme bohužel tak podrobné informace k obsahu slavností na Rudolfově dvoře.<sup>65</sup> Na organizaci ceremoniálů, turnajů, zábav a her se podílela řada z jeho umělců, v první řadě Giuseppe Arcimboldo, jehož kresby jsou jedním z nejlepších pramenů k festivitám Maxmiliána II. a Rudolfa II. Jejich program pomáhali připravit také humanisté, mezi jinými historik Wolfgang Lazius, Paulus Fabritius, Giovanni Baptista Fonteo a Jacopo Strada.<sup>66</sup> Obsahovaly řadu alegorických a mytologických postav, k jejichž ztvárnění použil Arcimboldo popisy z mnoha antických autorů.<sup>67</sup>

Vysoce rozvinutá literární kultura v Anglii na přelomu 16. a 17. století nemá srovnatelný ekvivalent ve střední Evropě. Alžbětinské divadlo zasáhlo široké vrstvy, od nejvyšších elit státu přes řemeslníky až po nejméně placené skupiny obyvatel. Díky množství referencí a použitých motivů ze *Zlatého osla* v dramatech Shakespearovy doby tak Angličané zprostředkovaně poznali také Apuleia, jehož román ještě před necelým stoletím patřil do intelektuální výbavy hrstky italských humanistů a jejich mecenášů. Rudolfínská literatura naproti tomu zůstala limitovaná převážně na nejvzdělanější část populace, omezený okruh lidí, který žil v úzkém kontaktu se dvorem. Naprostá většina krásné, filosofické i vědecké literatury vznikala nadále v latině, protože postavení národních jazyků ve střední Evropě bylo výrazně slabší než v Itálii, Británii nebo Francii. Podle Roberta J. W. Evanse byla podstata rudolfínské humanistické kultury „*elitářská, ba ezoterická, hluboce spjatá s hieratickou kulturou, na jejímž vrcholu stál filosof-císař a jejíž stupně se měřily podle dvorských ctností a privilegií ducha*“.<sup>68</sup> Část novolatinické poezie, za kterou Rudolf uděloval básníkům titul *laureatus*, měla příležitostný, efemérní charakter a brzy upadla do

<sup>61</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 176.

<sup>62</sup> Kingsley-Smith, *Cupid* (pozn. 15), s. 170.

<sup>63</sup> Kingsley-Smith, *Cupid* (pozn. 15), s. 173.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 173.

<sup>65</sup> Evans, *Rudolf II.* (pozn. 22), s. 201.

<sup>66</sup> Kaufmann, *Arcimboldo* (pozn. 53), s. 76–78.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>68</sup> Evans, *Rudolf II.* (pozn. 22), s. 180.

zapomnění. Podobně jako ze slavností a z děl s nimi spojených po ní zůstala spíš pouze stopa v jiných pramenech.

Sofistikovaná výtvarná díla Rudolfova dvora sice patřila stejně omezenému obecnstvu, ale jejich kvalita a význam v tomto případě naopak značně převyšovaly evropský průměr. Zejména díky grafikám mohla i elegantní kabinetní díla, určená pro soukromou potřebu císaře nebo některého z jeho dvořanů, ovlivnit evropské malířství. Ve vizuální kultuře Rudolfovy doby je proto také snadnější vysledovat vliv Apuleiova díla. Z části mohl být přímý, protože *Zlatý osel* a jeho komentované edice nechyběly v dobových středoevropských knihovnách, ale pravděpodobně častěji jako zprostředkovatel působila italská umělecká scéna a přenos řady námětů probíhal skrze vizuální média. Právě pro ně však hrál zásadní roli renesanční druhý život *Zlatého osla*. Jeho fenomenální úspěch v Římě a na severoitalských dvorech v první polovině 16. století významně ovlivnil rudolfínskou malbu na přelomu dalšího století.

Apuleiův *Zlatý osel* patří společně s díly Lúkiana a Lucretia k nejdůležitějším antickým knihám, které se po staletích zapomnění objevily na konci středověku či počátku renesance, epochy, již do značné míry definovaly. Toto pojetí odpovídá staršímu, burckhardtovskému vnímání přelomu středověku a novověku, způsobu, jakým svou dobu popsali sami italští humanisté a později také Giorgio Vasari. Jules Michelet pro ni použil v roce 1855 v knize *Histoire de France* pojem znovuzrození. Dnešní historiografická teorie často směřuje ke zpochybnění zavedených stereotypů a zdůraznění mnohdy protichůdných, ale stejně důležitých tendencí v dějinách umění a jejich nelineárního vývoje.<sup>69</sup> Přesto má právě v případě některých ikonických děl tradiční vyprávění smysl. Stephen Greenblatt napsal historii moderního světa ve světle Lucretiova *De Rerum Natura* a Robert H. F. Carver v techničtější, ale neméně podnětné studii zařadil Apuleiův román *Zlatý osel* do dějin vývoje evropské autonomní krásné literatury jako dílo zásadní pro dominantní roli fikce. Citoval mimo jiné Miguela de Cervantese. Ten popsal ústy kanovníka v *Donu Quijotovi de la Mancha* milétské povídky, jádro Apuleiova románu, jako nesouvislé povídačky, „které žádného jiného účelu nemají, než baviti, beze všeho poučení, opak mravných povídek, které i baví i poučujou.“<sup>70</sup> Sám ovšem ze *Zlatého osla* samozřejmě hojně čerpal. Cervantesovo dědictví,<sup>71</sup> dědictví evropského románu, tak do určité míry patří také Apuleiovi.

Přístup k naraci a jejímu účelu i významu humoru se proměňoval také ve vizuální kultuře. Termíny, které používá literární věda a dějiny umění, se často prolínají. Thomas DaCosta Kaufmann v souvislosti s ikonografií rudolfínského malířství často mluví o rétorice<sup>72</sup> a pro charakter Arcimboldových kompozic použil termín „serious joke“<sup>73</sup>, který částečně vychází z textů Erasma Rotterdamského. Právě Lúkianos a Apuleius, dva autoři spojovaní s konceptem joco-serium, byly zase jedním ze stěžejních zdrojů Erasma.<sup>74</sup>

<sup>69</sup> Například William Caferro, *Contesting the Renaissance*, Oxford 2011, s. 17; Evelyn Welch, Presentism and the Renaissance and Early Modern Historian, *Past & Present*, Volume 234, Issue 1, 2017, s. 245–253.

<sup>70</sup> Miguela de Cervantes de Saavedra *Don Quijote de la Mancha*, překlad J. B. Pichl, Praha 1866, s. 351.

<sup>71</sup> Milan Kundera, *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, Brno 2005.

<sup>72</sup> Kaufmann, *The School* (pozn. 5) s. 55–60, Kaufmann, *Arcimboldo* (pozn. 52), s. 12.

<sup>73</sup> Kaufmann, *Arcimboldo* (pozn. 53), zejména s. 91 a dále.

<sup>74</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 297.

Postava Apuleia tak rezonovala v Rudolfově době v mnoha ohledech. Z Apuleia mága raného křesťanství se stal v průběhu středověku Apuleius filosof a v novověku čím dál tím více spisovatel. Více tváří mu však zůstalo i nadále. V několika podobách je ostatně zobrazen již v iluminovaném rukopise ze 14. století. Nejprve jako filosof, na dalších foliích jako spisovatel, kouzelník a nakonec také jako osel.<sup>75</sup>

## Vizuální kultura

Apuleiův *Zlatý osel* sehrál významnou roli v historii novověké a moderní literatury. Na počátku jeho úspěchu stál pravděpodobně šťastný objev Benza d'Alessandria, díky kterému se v dalších staletích těšil literární slávě. Jedním z jejích projevů byla řada citací, referencí a parafrází v dílech jiných významných autorů. Tento přirozený způsob šíření informací, částí textu, běžných citací i záměrných narážek určených pro zasvěcené prozávezel psanou kulturu již od jejich počátků. S přechodem od svitků ke kodexům, které umožňovaly snadnější procházení textu, a později s rozvojem knihtisku však získal nové rozměry. *Zlatý osel* patřil k prvním knihám vytištěným v Římě a Apuleius byl náhle ještě mnohem dostupnější a známější než v době, kdy měl jeho portrét na medailích sloužit pohanské propagandě.

Tak jako knihtisk nevratně změnil evropskou literaturu, ovlivnil vynález grafických technik také vizuální kulturu. Nový způsob šíření kompozic se nutně promítl do ikonografie téměř každého námětu a zároveň umožnil odlišný způsob využívání kopírování, který se mnohem více blížil právě citacím v literatuře.<sup>76</sup> Za mezník se v tomto ohledu dá označit Raffaelova tvorba a jeho nesmírně úspěšné spojení s Marcantoniem Raimondim. Do tohoto přelomového období spadá řada grafik s tématem Amora a Psýché, jejichž význam je pro šíření povědomí o *Zlatém oslu* srovnatelný s edicemi textu. Vizuální kultura také představovala podstatný zdroj rudolfínské ikonografie a nejméně v případě Amora a Psýché to byla zejména římská malba a její reprodukce. Sofistikovaná manýristická díla Rudolfova dvora závisejí na schopnosti jejich obecenstva rozpoznat reference a orientovat se v právě vznikajícím uměleckém světě v moderním slova smyslu.<sup>77</sup> Pro pochopení této kultury je nutné poznat římské a částečně také benátské prostředí předchozích desetiletí. „Malířská kvalita“ Apuleiovy prózy, kterou zdůraznil Giovanni Andrea de Bussi v *editio princeps*, však inspirovala umělce již o století dříve.

Poprvé se příběh Amora a Psýché samostatně objevil mezi náměty na florentských malovaných truhlicích v 15. století, takzvaných cassoni. Jako důležitou součást svatební výbavy si je pořizovali členové nejvlivnějších rodin, ale i bohatší řemeslníci. Jejich boky i víka pokrývaly motivy ze Starého zákona, italských novel a římské mytologie i historie. Vůbec poprvé od konce starověku na nich byly zobrazeny například některé výjevy z Homéra či Vergilia. Stylem malby odpovídaly ještě pozdní gotice, jejich ikonografie však mnohdy reflektovala současnou humanistickou kulturu. V první polovině quattrocenta jim dominovala témata ze středověkých romancí, lidové literatury, ale také Boccacciova *Dekameronu*, zatímco později se zájem přesunul více k antickým bájím a římské histo-

<sup>75</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat.2193.

<sup>76</sup> Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, s. 356.

<sup>77</sup> Alexander Nagel, Merchant of Venice, *Art Forum*, January 2007, s. 109.

rii.<sup>78</sup> Apuleiovo vyprávění končí svatbou Amora a Psýché, což z něj dělá ideální námět pro svatební truhlici. Do dnešní doby se dochovala řada desek s tímto motivem, z nichž některé evidentně vycházejí z Boccacciovy verze v *Genealogia Deorum Gentilium*, ale jsou doplněny podle Apuleiova originálního textu.<sup>79</sup>

Impulz k prvním ilustracím *Zlatého osla* vzešel pravděpodobně z prostředí kolem rodiny Medici. Jedny z nejstarších desek s příběhem Psýché tvořily původně pár truhlic, které nesly mediceský znak. Jistě není náhoda, že to byli také oni, kdo vlastnil rukopis s Apuleiovými spisy. Generace Medicejských mezi lety 1425 a 1490 objednal nejmeně tři opisy Apuleiova kompletního díla.<sup>80</sup> Vyobrazení Amora a Psýché tak v 15. století náležela velmi limitovanému vzdělanému obecnstvu a vděčila za svou popularitu na konci 15. století mimo jiné Cosimově platónské akademii ve vile Careggi a filosofii Marsilia Ficina.<sup>81</sup>

Značná část ikonografie florentských cassoni vycházela z vysoce specializované kultury a nesla originální znaky, z nichž se řada objevila pouze ve Florencii a nejbližších městech. Také časově byla omezena pouze na několik nesmírně plodných desetiletí.

Vzhledem k tomu, že se jednalo o takto specifickou kulturu, nedocházelo prozatím k významnějšímu šíření ikonografických námětů. Podobně plodné prostředí pro Apuleiův román představovala renesanční Ferrara, kde vznikl Boiardův překlad do italštiny a Corregiova báseň pro Isabellu d'Este. Její otec Ercole si nechal v paláci Belriguardo vymalovat možná vůbec první monumentální nástěnný cyklus s Amorem a Psýché, který se však do dnešní doby nedochoval a známe ho pouze z popisu.<sup>82</sup>

Nehynoucí slávu však přinesla Amorovi a Psýché až další velká zakázka. V roce 1519, krátce před svatbou se svou dlouholetou milenkou Francescou Ordeaschi, si nechal sienský bankéř Agostino Chigi vymalovat lodžii vily na břehu Tibery. Pravděpodobně na počest své ženy, která pocházela z výrazně nižší společenské vrstvy než on, zvolil příběh Psýché, smrtelné dívky povýšené mezi bohy. Tímto důležitým úkolem pověřil Raffaella a jeho pomocníky, protože pro něj již pracovali v jiných místnostech domu. Zajistil tím Apuleiovu *Zlatému oslu* výsadní postavení ve vizuální kultuře následujících století. Svou roli v tom sehrál zejména cyklus grafik v Raffaelově stylu a také věhlas vily jako místa, kam se chodí školit mladí umělci z celé Evropy.

## Grafika – cesta z Říma

Kolem roku 1530 přišel do Říma Michiel Coxcie, mladý malíř z Mechelenu v Brabantu.<sup>83</sup> V té době začínalo být běžné, že ambicióznější malíři ze Záalpi i jiných částí Evropy dokončovali svá studia právě v Římě. Coxcie patřil mezi ty neúspěšnější a rychle získal důležité zakázky, včetně fresky Zmrtvýchvstání Krista ve staré svatopetrské bazilice. Do-

<sup>78</sup> Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage, & Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven 2008, s. 149.

<sup>79</sup> Vertova (pozn. 50).

<sup>80</sup> Gaisser, *The Fortunes* (pozn. 13), s. 150.

<sup>81</sup> Vertova (pozn. 50), s. 115.

<sup>82</sup> Vertova (pozn. 50), s. 119; Gaisser, *The Fortunes* (pozn. 13), s. 188; Acocella, *L'Asino d'oro* (pozn. 16), s. 110–111.

<sup>83</sup> Koenraad Jonckheere (ed.), *Michiel Coxcie 1499–1592 and the giants of his age*, London 2013.

dnes se dochovala jedna ze dvou kaplí, které maloval v Santa Maria dell' Anima, kostele německé komunity. Přes zjevné úspěchy Coxcie pravděpodobně čelil v tomto uměleckém odvětví velké konkurenci. Nejlepší práci většinou dostávali italsí malíři jako Jacopino del Conte, Pirro Ligorio, Battista Franco, Francesco Salviati a Daniele da Volterra. Po svém návratu z Janova v roce 1537 navíc ovládl římský trh jeden z nejvýznamnějších dědiců Raffaelovy dílny Perino del Vaga, lepšímu postavení než on se těšil už pouze Michelangelo. Velký potenciál pro Michiela Coxcieho však skýtal právě se rozvíjející obchod s grafikami.

Toho využil také jiný cizinec v Římě, Španěl Antonio Salamanca. Nejprve se živil prodejem knih na Campo de' Fiori, ale rychle pochopil, jak využít možností nového média a vzrůstajícího zájmu o antické výtvarné i literární památky a ve druhé polovině dvacátých let začal tisknout. Mezi jeho nejúspěšnější díla patří cyklus 32 grafik s příběhem Amora a Psýché ze *Zlatého osla*. [1] Tisky nesou pouze jména vydavatele a rytce Mistra B s kostkou<sup>84</sup> a Agostina Veneziana, za jejich autora ale Vasari označil Michiela Coxcieho. Ten se ke konci svého římského pobytu intenzivně věnoval kreslení předloh a kromě Amora a Psýché vytvořil také cyklus Jupiterových lásek. Salamanca využil Coxcieho schopnosti napodobit tehdy velmi žádané *stile raffaellesco* a možná záměrně neuvedl jméno inventora, aby se zdálo, že je jím sám Raffael.<sup>85</sup> Tomu připsal rytiny už Giovanni Battista Armenini a někteří uvažují o jeho autorství dodnes.<sup>86</sup> O ekonomickém potenciálu Raffaelových vzorů vypovídá také Vasariho tvrzení, že po vyplenění Říma jediný „*Il Baviera, che teneva le stampe di Raffaello, non aveva perso molto*“.<sup>87</sup>

Ve svém návrhu mohl Coxcie vyjít ze dvou monumentálních cyklů nástěnných maleb. Podle některých teorií měl k dispozici Raffaelovy nerealizované kresby pro vilu Agostina Chigiho<sup>88</sup> a znal pravděpodobně také výzdobu Giulia Romana v mantovském sídle Federica II. Gonzagy. Velká část následujících zakázek se stejnou tematikou ale naopak kopíruje Coxcieho jasné a jednoduše reprodukovatelné kompozice. Perino del Vaga použil stejné vzory už v Janově v paláci Doria a později v místnostech Andělského hradu, které vymaloval pro papeže Pavla III. Farneseho. [8] Ze Salamancových grafik čerpal také autor maleb v římském paláci Capodiferro, pravděpodobně Girolamo Siciolante. Mezi jeho pomocníky figuroval nezvykle velký počet cizinců, zejména Vlámů, Španělů a Francouzů.<sup>89</sup> Ti mohli znalost Coxcieho předloh později šířit za hranicemi Itálie. Umělci, kteří přijeli do Říma rozšířit své vzdělání a zkušenosti, také tvořili významnou skupinu zákazníků pro trh s grafikami. Z mnoha dalších cyklů lze jmenovat palazzo Orsini v Braccianu, kde maloval Taddeo Zuccari, nebo palazzo Pallavicino v Janově s freskami od Ottavia Semina.<sup>90</sup>

První samostatná série grafik podle Apuleiova *Zlatého osla* nezávislá na edici textu tedy vznikla jako dobrý obchodní tah v době, kdy etabloující se médium tisku procházelo radikálními proměnami. Podle Livie Montagnoli stojí na pomezí dvou období, zlaté

<sup>84</sup> V italštině se pro označení anonymního rytce používá jméno Maestro del Dado.

<sup>85</sup> Echarid Leuschner, *The Young Talent in Italy*, in: Jonchheer (pozn. 84), s. 62.

<sup>86</sup> Florian Weiland–Pollerberg, *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*, Petersberg 2004, s. 118.

<sup>87</sup> Giorgio Vasari, *Vita di Perino del Vaga*, in: *Opere di Giorgio Vasari. Pittore e Architetto Aretino. Volume II*, Firenze 1822, s. 724.

<sup>88</sup> Weiland–Pollerberg, *Amor und Psyche* (pozn. 86), s. 118.

<sup>89</sup> Nicole Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Milano 2012.

<sup>90</sup> Claudia Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento*. Roma 2003, s. 27.

epochy Raffaelovy tvorby a fáze, kdy se kodifikoval repertoár snadno reprodukovatelných kompozic. „*Se fino alla metà del secolo le immagini mitologiche appaiono ricche di valenze simboliche, le stampe successive sembrano ripetere stancamente il repertorio precedente.*“<sup>91</sup> Tento proces badatelka spojila s požadavky tridentského koncilu na jednotu obrazu a jeho významu a s pokusy o větší systemizaci, jejímž produktem byly podle ní příručky jako Cartariho *Immagini degli dei antichi* z roku 1556 a *Iconologia* Cesare Ripy z roku 1593. Výsledek tohoto „unaveného“ opakování stále stejných motivů může představovat například i řada realizací 17. století ve střední Evropě, které přesně vycházejí z grafických cyklů podle Ovidiových *Metamorfóz* či právě z Coxcieho *Amora* a *Psýché*. V Čechách použil jeho předlohy po více než sto letech od jejich vytvoření například Carpoforo Tencalla, když maloval v Náměšti nad Oslavou.<sup>92</sup>

Grafické techniky však umožnily také jiný, mnohem originálnější způsob kopírování, který našel své místo v umění Rudolfova dvora. V knize *Anachronic Renaissance*, v kapitole věnované Raffaelově Athénské škole, Christopher S. Wood a Alexandr Nagel zdůraznili proměnu vizuální kultury po masovém uplatnění reprodukce obrazů. Poprvé v historii je podle nich možné chápat malby podobně jako text. Od této chvíle je nutné rozlišovat mezi kopiemi ve smyslu neinvenčních děl nebo devočních předmětů, v jejichž případě sledovatelná řada vzorů legitimizuje jejich posvátnost, a mezi záměrnými citacemi a narážkami. Hypoteticky by se tak významně lišilo například spojení mezi Zmrtvýchvstáním Krista ze Sansepolcro od Piera della Francesca a původním hlavním oltářem z katedrály od Niccolò di Segna z roku 1340 od podobně doslovného převedení starší kompozice u Raffaela po jeho příchodu do Říma. Zatímco u Piera jde o pochopitelnou posloupnost v náboženském, posvátném duchu, Raffaela bychom v takovém případě již považovali za obyčejného kopistu, pokud bychom se to nerozhodli číst jako citaci.<sup>93</sup> Pro Wooda a Nagela je zásadní otázka času a odstupu. „*Citation secures the presence of the past in the present by an authorial decision, rather than by direct work-to-work survival. Citation symbolizes the capacity of the author to make decisions.*“<sup>94</sup>

Díky dostupným konvolutům grafik podle antických i moderních děl rozuměli citacím částí kompozic i jednotlivých figur také objednatelé, kteří se je naučili vyhledávat a oceňovat.<sup>95</sup> Fenomén více či méně sofistických odkazů se tak rychle rozšířil v evropské malbě, které dominoval nejméně do 19. století. Podle Wooda a Nagela si toho byl vědom například Aby Warburg a kvůli tomuto přesycení referencemi přestal sledovat výskyt formulí patosu v období po roce 1500.<sup>96</sup>

Hlavní rudolfínští figuralisté, Bartholomeus Spranger, Hans von Aachen i Josef Heintz, měli osobní zkušenost s italskou a zejména římskou důmyslnou malířskou kulturou a jejich mecenáše Rudolfa II. považoval za jednoho z nejpozoruhodnějších a nejnáročnějších sběratelů a objednatelů umění své doby již Karel van Mander.<sup>97</sup> V jejich tvorbě se tak

<sup>91</sup> Livia Montagnoli, *La serie del Maestro del Dado: trentadue stampe per illustrare la favola di Amore e Psiche*, in: Fontanella (ed.), *Amore e Psiche* (pozn. 18), s. 74.

<sup>92</sup> Martin Mádl (ed.), *Tencalla II. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2013, s. 19–92.

<sup>93</sup> Nagel–Wood, *Anachronic Renaissance* (pozn. 77), s. 357.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 357.

<sup>95</sup> Nagel, Merchant (pozn. 78), s. 19.

<sup>96</sup> Nagel–Wood, *Anachronic Renaissance* (pozn. 77), s. 357.

<sup>97</sup> Evans, *Rudolf II.* (pozn. 22), s. 197.

otevřel velký prostor pro citace antických i moderních děl. Na příkladu témat za *Zlatého osla* se dá dobře demonstrovat, jak originálně uměli využít vizuální tradici.

Příběh ze *Zlatého osla* se těšil obzvláštnímu úspěchu na trhu s grafikami. Do cyklu Lásek bohů je zahrnul Gian Giacomo Caraglio [9], malby podle Coxcieho zdobily řadu italských paláců a Raffaelovy návrhy vycházely tiskem ještě za jeho života. Amor a Psýché ale vstoupili do života mnoha mladých umělců ještě jinou cestou.

## Fenomén Farnesina – cesta do Říma

*Desio d'imparar lo va adducendo  
Su l'aggiacciate pietre, ch'è se stesso  
Fura molti anni non se n'accorgendo.  
Taddeo Zuccaro alle loggie di Agustin Chigi.  
Vi dorme, e studia la notte, e vi s'amala.*<sup>98</sup>

Taddeo Zuccaro zemřel v den svých 37. narozenin, tedy ve stejném věku jako Raffael. Jeho mladší bratr Federico ho nechal pochovat v blízkosti věhlasného mistra v Pantheonu. Taddeův náhrobek dokonce parafrázuje Raffaelův působivý epitaf s textem „*Ille hic est Raffael, timuit quo sospite vinci, rerum magna parens et moriente mori.*“ Federico však zašel v oslavě svého bratra ještě dál. V devadesátých letech nakreslil sérii dvaceti kreseb z raného života Taddea Zuccara určenou pravděpodobně jako předlohu pro nástěnné malby. Tehdy Taddeo ještě zdaleka nekonkuroval „matce přírodě“, ale naopak strádal jako mnoho jiných umělců, kteří právě přicestovali do Říma. Na jedné z nejpůsobivějších kreseb cyklu ho Federico zobrazil, jak při měsíčním světle kopíruje Raffaelovy fresky v ložnici vily Agostina Chigiho. Ilustroval fázi Taddeova života, kdy intenzivně studoval Raffaelovy práce a zároveň neměl kde spát, takže často ve vile i strávil noc. Studená kamenná podlaha údajně vážně ohrozila Taddeovo zdraví, na což poukazuje citovaný komentář ke kresbě a referuje o tom i Vasari.

Unikátní série kreseb vypovídá mnoho o výchově i útrapách nejen Taddea, ale také řady jiných mladých umělců, kteří přišli do Říma dokončit vzdělání a hledat práci. Mezi sdílenou zkušenost několika generací patřila téměř povinná návštěva Raffaelovy ložnice s výjevy ze *Zlatého osla*. Zdá se, že po smrti Agostina Chigiho i poté, co ji koupil kardinál Alessandro Farnese, byla vila často přístupná a stala se jedním z center římského uměleckého života. Mířili tam samozřejmě i malíři ze Zaalpí a s velkou pravděpodobností ji na vlastní oči poznali i Bartholomeus Spranger<sup>99</sup>, který pracoval pro rodinu Farnese, Josef Heintz, jehož kresby podle putti z Farnesiny jsou dnes uloženy v Albertině,<sup>100</sup> a další rudolfínští figuralisté.

Kopírování ve Farnesině vstoupilo právem do legend o kariérách slavných malířů. Bellori v životopise Federica Barocciho vyprávěl historku, jak v něm Giovanni da Udine rozpoznal talent srovnatelný s Raffaelem. Federico, původem z Urbina, stejně jako obdi-

<sup>98</sup> Doprovodný text u kresby, viz Julian Brooks, *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist–brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles 2007, s. 32.

<sup>99</sup> Reitz, *Discordia* (pozn. 11), s. 166.

<sup>100</sup> Albertina, inv. 458.

vovaný Raffael, v pomyslné soutěži překonal další dva malíře, cizince, kteří chodili kreslit do Farnesiny.<sup>101</sup>

Bellorihovo popisek evokuje obraz Farnesiny jako živého místa, kde se potkávali a vyměňovali si zkušenosti umělci z různých koutů Evropy. Bohatí dobře oblečení cizinci, které doprovází sluha, aby jim ostříl tužky, a jimž ostatní uvolňují nejlepší místa v Raffaelově ložnici, ale patrně zdaleka neodpovídali běžné realitě. Také mezi ostatními, chudšími návštěvníky vily jistě často zněly jiné jazyky než italština.

Umělci ze zahraničí, zejména z německých zemí, Flander a Nizozemí, takzvaní oltremontani, tvořili v Římě 16. století fenomén, který ovlivnil nejen podobu renesančního a manýristického umění za Alpami, ale obohatil také římské prostředí.<sup>102</sup> Nicol Dacos zdůraznila v knize *Viaggio a Roma* radikální charakter proměn, který přinesla v 16. století tato kulturní výměna.<sup>103</sup>

Řada náročných nástěnných cyklů v kostelích i palácích tehdy vyžadovala velké množství pracovní síly a vedla ke vzniku efektivních mezinárodních dílen. Stěny mnoha římských budov tak pokrývají malby, na kterých se dá rozeznat zarážející množství různých rukou a stylů. Kontakty a zakázky získávali nově příchozí díky dobře propojené síti obchodníků s uměním, která jim navíc skýtala alespoň základní zázemí v cizím dynamickém světě.<sup>104</sup> Mezi takové podnikatele<sup>105</sup> patřil v Římě například Anthonis Santvoort, u něhož bydlel také Hans von Aachen. V jeho domě u fontány di Trevi a později ve Via di Ripetta se shromažďovali různorodí malíři, kteří nevytvářeli žádnou jednotnou školu. Jejich styl kolísal od sofistikovaných manýristických kompozic ve stylu Bartholomea Sprangera až po klasicizující antimanýrismus Federica Zuccariho. V kruzích kolem Santvoorta byl také velmi vlivný způsob kresby Hanse Speckaerta.

Vila Farnesina patřila vedle těchto ubytoven a dílen k dalším místům, kde probíhala intenzivní výměna zkušeností, motivů i stylů. Ikonická ložnice tak ovlivnila popularitu Amora a Psyché podobně jako rozšířené cykly grafiky. Bartholomeus Spranger přišel

<sup>101</sup> Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1728, s. 100. „Non sarà superfluo il riferire quello che egli stesso raccontava, come disegnando nella loggia de' Chigi, vi capitò Giovanni da Udine all'ora tornato a Roma, il quale amando gli studiosi del suo maestro Raffaele, rivedeva li disegni, ed animava li giovini con buoni ammaestramenti. Sicche fermatosi a riguardare Federico, e lodando il modo, e la diligenza l'interrogò della patria, e della sua conditione, ma nell'udir solo che egli era d'Urbino, l'abbracciò, e lo baciò tutto commosso dalla memoria del suo caro maestro, ringratiando Dio di vedere uno in cui risorgesse la gloria d'Urbino: questa attione fù avvertita da ciascuno; e Federico si rese riguardevole appresso gli altri. Frequentavano il medesimo luogo due giovini forastieri, li quali però venendo à disegnare si conducevano il paggio per aguzzare il lapis, portandosi con pompa d'habiti, onde ciascuno li honorava, e cedeva loro il luogo. Per questo Federico ch'era nuovo in Roma credendosi che disegnassero à maraviglia, non ardiva accostarsi à vedere i loro disegni; se non che trasportato dalla voglia, tanto si avanzò à poco à poco, che pose gli occhi su la cartella, e restò deluso dal poco saper loro.“

<sup>102</sup> K tomuto fenoménu zejména Nicole Dacos, např. *Viaggio a Roma* (pozn. 90), *Fiamminghi a Roma 1508 – 1608*, Roma 1999.

<sup>103</sup> Dacos, *Viaggio a Roma* (pozn. 90), s. 145. „Fino alla fine dell'Ottocento, prima dell'emergere delle avanguardie, gli artisti seguivano in genere un percorso più lineare, tutto interno alla stessa cultura. È raro assistere a una traversata paragonabile a quella affrontata dai pittori viaggiatori del Cinquecento, che implicava una rottura radicale nel repertorio come nel formato, nell'iconografia come nella composizione e nella tecnica, ossi un totale sconvolgimento delle loro arte.“

<sup>104</sup> Bernard Aikema, Hans von Aachen in Italy. A reappraisal, in: Lubomír Konečný – Štěpán Vácha, *Hans von Aachen in kontext*, Praha 2012, s. 17–27; Isabella di Lenardo, The oltramontani Network in Venice, in: Konečný – Vácha, *ibidem*, s. 28–37; Eliška Fučíková, Hans Speckaert, Hans von Aachen and Artists around Them, in: Konečný – Vácha, *ibidem*, s. 38–44.

<sup>105</sup> Aikema používá slovo entrepreneur.



do Říma v roce 1566, tentýž rok zemřel a byl v Pantheonu pochován Taddeo Zuccaro. Pro Nicole Dacos představovalo toto datum mezník v dějinách římského malířství, kterým začala kapitola o čtvrté generaci cizinců přicházejících do věčného města.<sup>106</sup> Kromě Bartholomea Sprangera do ní patřili také Hans von Aachen a Josef Heintz. Do Říma se tehdy s Bertou a Raffaelem da Reggio vrátila móda Parmigianinova stylu, zásadní realizaci šedesátých let představovala výzdoba vily Alessandra Farnese v Caprarole a mezi vlivné malíře aktivní v Římě se dostal Jacopo Zucchi.<sup>107</sup> Následující desetiletí představují klíčová léta pro vznik internacionálního manýrismu a stylu Rudolfova dvora. Nejprve Spranger a později i ostatní budoucí přední rudolfínští figuralisté do tohoto prostředí patřili a reflektovali jeho specifický a rychle se proměňující sloh. Hans von Aachen přicestoval do Říma asi deset let po Sprangerovi a za dalších deset let se k němu přidal Josef Heintz. Každý z nich tedy mohl poznat trochu jiné tendence a musel se podřídít pozměněným požadavkům. Raffael a jeho fresky podle *Zlatého osla* pro ně však byly stejně kanonické jako pro předcházející generace.

### Problems mostly iconographic

Když zemřel Don Fabrizio, hlavní hrdina románu *Gepard* od Giuseppa Tomasi di Lampedusa, vrhly se jeho nábožensky založené dcery na úpravy paláce. Při zařizování kaple, která dosud v jejich domě chyběla, nechaly oškrábat barokní fresku, protože byla „*scovvenientemente mitologica*“. Místo ní pořídily oltář a zasadily do něj renesanční obraz v cremonském stylu.<sup>108</sup> Po letech ale přišel na kontrolu arcidiecézní generální vikář, který dílo sice pochválil, ale před údajnou madonou s dopisem se na rozdíl od sester nepokřičoval. Když se dostal z doslechu, zeptal se jejich kaplana, jak jen mohl sloužit mše před obrazem dívky, která čeká na milence. „*Non venga a dirmi che anche Lei credeva che fosse una immagine sacra.*“<sup>109</sup>

Kaplan samozřejmě tušil, že nejde o posvátný obraz, ale netroufal si to říct svým paním. Zcela profánní malba tak díky kontextu, do kterého byla zasazená, sloužila jako katolický oltář a sestry Salinovy v ní bez jediné pochybnosti viděly zázračné vyobrazení Matky Boží. Humorná historka o naivní víře stárnoucích svobodných šlechticů ukazuje extrémní případ chybné ikonografické interpretace kvůli špatnému určení žánru. Podle sira Ernsta Gombricha je správné žánrové zařazení základní východisko a nutný předpoklad každé analýzy. Ve studii *Aims and Limits of Iconology* zdůraznil závislost korektního čtení vizuálního materiálu na zavedených a všeobecně přijímaných kategoriích. „*Without the existence of such genres in the traditions of Western art the task of the iconologist would*

<sup>106</sup> Dacos, *Viaggio a Roma* (pozn. 90), s. 145.

<sup>107</sup> Dacos, *Viaggio a Roma* (pozn. 90), s. 145.

<sup>108</sup> „*Una immagine miracolosa, Monsignore, miracolosissima!*” spiegò Caterina la povera inferma, sporgendosi dal suo strumento di tortura ambulante. „*Quanti miracoli ha fatto!*” Carolina incalzava: „*Rappresenta la Madonna della Lettera. La Vergine è sul punto di consegnare la Santa Missiva ed invoca dal Figlio Divino la protezione sul popolo messinese; quella protezione che è stata gloriosamente concessa, come si è visto dai molti miracoli avvenuti in occasione del terremoto di due anni fa.*” „*Bella pittura, signorina; qualunque cosa rappresenti è un bel quadro e bisogna tenerlo da conto.*” Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano 1997, s. 233–234.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 235.

*indeed be desperate. If any image of the Renaissance could illustrate any text whatsoever, if a beautiful woman holding a child could not be presumed to represent the Virgin and the Christchild, but might illustrate any novel or story in which child is born, or indeed any textbook about child-rearing, picture could never be interpreted.*<sup>110</sup>

Rudolfínská malba zahrnuje celou škálu žánrů od sakrálních témat přes alegorie, portréty a scény z každodenního života až po krajinu a zátiší. Základní určení nebyvá složité a je celkem jasné, že Amor a Psýché, dominantní motiv převzatý ze *Zlatého osla*, patří mezi mytologie, přestože Apuleiův román jako celek mytologický není. Tím se však pouze otevírá celá řada dalších otázek. Velká část rudolfínských děl podle antických bájí má silně smyslný až erotický náboj. Musíme si proto položit otázku, jestli mytologické příběhy tvořily pouze záminku pro dobovou alternativu pornografie, či skrývají ještě další, sofistikovanější, filosofické či morální významy nebo odkazy na jiná literární či vizuální díla. Tento problém se samozřejmě netýká pouze rudolfínského umění, ale dá se vztáhnout na velké množství sekulárních maleb 16. století, zejména těch italské provenience.

Rudolf II. je natolik výraznou osobností, že výklad děl, která objednal, získal do svých sbírek, či je pouze namalovali malíři z jeho okruhu, často svádí k psychologické interpretaci. Argumenty se přitom nabízejí pro čistě erotický výklad i pro variantu se skrytými významy a alegoriemi. Robert J. W. Evans spojil Sprangerovy odvážné kompozice s Rudolfovým milostným životem a pokusy a dojednání sňatku. „*Celý tento příběh se odvíjí od Rudolfovy mentální nezpůsobilosti, nikoli však od fyzické. Rudolf byl znám svými milostnými poměry. (...) Rudolfova záliba v nepřirozených stycích a erotice je patrná z jeho uměleckých zakázek, například ze Sprangerových smyslných pláten s nymfami obcujícími se starci.*“<sup>111</sup> Rudolfova slabost pro okultní vědy, ale také pro složité rodové a imperiální alegorie zase vedla Thomase DaCostu Kaufmanna k předpokladu, že alespoň některé erotické výjevy vyjadřovaly hlubší význam.<sup>112</sup> Zejména zdůraznil možnost alegorického čtení u některých specifických dvojic – především ve spojení postav Merkura a Minervy, ale pravděpodobně také v případě Merkura a Psýché.<sup>113</sup> Četnost různých motivů z příběhu Amora a Psýché v umění Rudolfova okruhu také logicky vedla některé autory k přímému propojení tématu se slavným panovníkem a mecenášem.<sup>114</sup> Tato lákavá interpretace ale naráží na fakt, že v řadě případů nejde o výjimečný styl ani výjimečnou ikonografii. Charakter maleb i jejich motivy mnohdy zapadají do žánrů zavedených v 16. století, jak si uvědomoval i Kaufmann. „*We have already seen how the thesis that Rudolf's personal peculiarities determined the character of art done for him is problematic: what both the allegorical and idiosyncratic interpretations overlook are the sources, and indeed the generic relationships, of many Rudolfine mythologies.*“<sup>115</sup> Pro přesnější terminologii žánrů a teorii erotických obrazů, jejich význam i polemiku o nich je italské prostředí stejně zásadní jako v případě literárních a vizuálních vzorů.

<sup>110</sup> Gombrich, *Symbolic Images* (pozn. 19), s. 5.

<sup>111</sup> Evans, *Rudolf II.* (pozn. 22), s. 81.

<sup>112</sup> Kaufmann, *The School* (pozn. 5), s. 59.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Viz poznámky 7–11.

<sup>115</sup> Kaufmann, *The School* (pozn. 5), s. 61.

## Bez stigmat a hřebů. Erotické obrazy

„*Ho detto a Sebastian, pittor miracoloso, che il desiderio vostro è che vi faccia un quadro de la invenzione che gli piace, purchè non ci sien su ipocrisie nè stigmati nè chiodi,*“<sup>116</sup> napsal v srpnu roku 1527 Pietro Aretino Federicu Gonzagovi. Již tři roky předtím žádal Federico svého agenta Baldassara Castiglioneho, aby mu opatřil jakýkoli obraz od Sebastiana del Piombo, jen když nebude o svatých, „*ma qualche picture vaghe et belle da vedere.*“<sup>117</sup> Pěkný obraz na pohled tedy podle něj měl mít sekulární téma. Federico Gonzaga, stavebník palazza Te, dobře reprezentuje specifický druh náročných objednavatelů a sběratelů umění v 16. století, který určoval podobu mytologického žánru.<sup>118</sup> Jeho vkus tíhl k sekulárním výjevům z antických bájí, ale z dopisu Baldassarovi Castiglionemu se zdá, že ho přesný motiv příliš nezajímal. Mnohem důležitější pro něj bylo vlastnit obraz od konkrétního mistra. Alexandr Nagel v knize *The Controversy of Renaissance Art* tím v podstatě vyloučil možnost existence dalších významových vrstev v těchto malbách.<sup>119</sup>

Velmi podobný přístup ke své sbírce měl o několik desetiletí později také Rudolf II., který ostatně navazoval na habsburskou rodinnou tradici a s mantovským gonzagovským dvorem byl v úzkém kontaktu.<sup>120</sup> Podobný požadavek jako mantovský vévoda vyjádřil, když sháněl dílo Federica Barocciho. Od silně nábožensky založeného malíře žádal dílo „*non di devozione ma di altro gusto.*“<sup>121</sup> Barocci pro něj namaloval Aenea prchajícího z Troje, svou jedinou kompozicí z římské mytologie.

Barocci pochopitelně nezvolil erotické téma, ale velkou část mytologických obrazů, která vznikala pro Rudolfa, tak vnímat můžeme.<sup>122</sup> Povýšení Psýché na nebesa a scény, které jsou s ním spojené, nepředstavují nejprovokativnější motivy a naopak svádějí víc k alegorickému či neoplatónskému výkladu, přestože také v nich jsou hlavní aktéři zobrazení nazí. Do kategorie námětů, jimž dominuje smyslné napětí mezi ústřední dvojicí, ovšem rozhodně patří jiný klíčový výjev mytologického příběhu z Apuleiova *Zlatého osla*. Představuje Psýché, jak s lampou v jedné ruce a nožem v druhé v úžasu sleduje svého neznámého milence, kterého se ještě před okamžikem chystala zabít. V této situaci ji zachytil Bartholomeus Spranger v kresbě z roku kolem 1602<sup>123</sup> a Josef Heintz v drobné virtuózní malbě na mědi.<sup>124</sup> V Heintzově podání si Psýché tiskne jednu ruku na prso

<sup>116</sup> Nagel–Wood, *Anachronic Renaissance* (pozn. 77), s. 222 pozn. 7.

<sup>117</sup> Nagel–Wood, *Anachronic Renaissance* (pozn. 77), s. 222.

<sup>118</sup> Bull, *The Mirror* (pozn. 12), s. 83. „*The taste for mythological imagery was even more specific. Individual patrons had an enormous influence. Every Catholic church needed several altarpieces; only the most ostentatiously acquisitive people needed a lot of mythological art.*“

<sup>119</sup> „*It would still have subject matter of some kind, though within this specifically Aretinian – Mantuan milieu there was no question that the veil would be very thin indeed.*“ Nagel – Wood, *Anachronic Renaissance* (pozn. 77), s. 229.

<sup>120</sup> Venturini, *Il Carteggio* (pozn. 57).

<sup>121</sup> Kaufmann, *The School* (pozn. 5), s. 18.

<sup>122</sup> Jako v podstatě čistě erotické vysvětluje témata ze *Zlatého osla* například Mungo Campbell, *Mercury and Psyche* (pozn. 9), s. 35.

<sup>123</sup> Sally Metzler, *Bartholomeus Spranger, Splendor and Eroticism in Imperial Prague, the complete works*, New Haven 2014, kat. č. 151. Leiden University Libraries (1070).

<sup>124</sup> Patrně jde o dílo, které je uvedeno pod číslem 30 v seznamu obrazů, které putovaly z Prahy do Brusele jako součást dědictví arcivévodů Albrechta. Dnes Kunstsammlungen und Museen Augsburg, inv. č. 12336.

a zálibně se dívá na Amora, který se slastným výrazem na tváři klidně spí. V obou případech je erotický náboj stupňován tím, že nahý Amor pouze částečně skrývá rukou své intimní partie. Jacopo Zucchi v ikonickém obraze s tímto námětem provokativně a vtipně umístil před Amora vázu s květinami. V roli pozorovatele, *voyeura*,<sup>125</sup> se v tomto případě nachází nejen divák, ale také samotná Psyché. V grafice Jana Harmensz. Mullera podle Sprangerovy předlohy si Amor výjimečně vyměnil roli s Psyché, kterou si v údivu prohlíží.<sup>126</sup> [obr. 5]

V umění rudolfinské doby se také objevuje bezprostředně následující moment, kdy Amor poté, co ho Psyché spálila olejem z lampy, opouští za dramatických okolností svou milenkou. V jedné ze svých vrcholných maleb Josef Heintz zobrazil Amora, jak s lukem v ruce odchází od ležící Psyché a uraženě gestikuluje.<sup>127</sup> [obr. 3] Kompozice vychází z grafiky z cyklu *Lásky bohů* od Gian Giacomu Caraglia.<sup>128</sup> Nahá, zády otočená Psyché je zároveň citací postavy ze svatební scény ve Farnesině.

K nejoriginálnějším rudolfinským variacím na téma Amor opouští Psyché patří Sprangerův obraz na mědi z let 1599–1600. [obr. 4] Vypjatou scénu zobrazil Spranger netradičně zepředu. Pohled vede zvenku na okno, ze kterého vylétá okřídlený Amor, a Psyché se chytá jeho pravé nohy. Nahá dívka se pokouší přehoupnout přes parapet. Poloha jejího těla a pruh látky, který padá přes okraj, dodávají kompozici dynamický ráz a prohlubují iluzivní vyznění obrazu. Zdi kolem okna zdobí reliéfy, které tematicky doplňují hlavní motiv malby a vytvářejí pro něj nejen formální, ale i literární rámeček. Přestože se toto dílo dá zařadit mezi eroticky laděná díla, obsahuje také řadu dalších odkazů.

Naopak do typického schématu lehce pornografických obrazů dvojic milenců patří Sprangerova kresba Amora a Psyché, pravděpodobně studie ke ztracené malbě.<sup>129</sup> Vedle řady jejích kresebných kopií se zachoval také olej na plátně od Dirka de Quade van Ravesteyn.<sup>130</sup> Amora a Psyché v objetí namaloval také Matthäus Gundelach. [obr. 6] Na měděné desce z roku 1613 zobrazil scénu, v níž Amor zachránil Psyché poté, co navzdory jasným instrukcím otevřela nádobu od Proserpiny a upadla do hlubokého spánku. Obraz vznikl až rok po smrti Rudolfa II., tematicky i stylově však vychází ještě z tvorby Josefa Heintze.<sup>131</sup> Gundelach evidentně kladl větší důraz na smyslné propletení těl milenců a dokonale jemné malířské zpracování než na narativní rámeček, přestože v tomto případě jde o jednu konkrétní epizodu příběhu.

Všechny zmíněné obrazy je tedy možné v různé míře klasifikovat jako erotické. Jakou funkci však takové výjevy plnily v 16. století? Komu byly určeny? Měl jejich mytologický námět opravdu jen zastřít skutečný, pornografický obsah, jak v případě zakázek Federica Gonzagy předpokládá Alexandr Nagel? Odpověď na tyto obecné otázky pravděpodobně nikdy nebude definitivní, protože dokonce i v případě konkrétních děl máme často k dis-

<sup>125</sup> Carlo Ginzburg, Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration, in: *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore 1992, s. 78.

<sup>126</sup> Meltzer, *Spranger* (pozn. 124), kat. č. 199.

<sup>127</sup> Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.Nr.Gm 118, viz Gloria Ehret, *Faszination Meisterwerk. Dürer Rembrandt Riemenschneider*, Nürnberg 2006.

<sup>128</sup> V předchozí literatuře bývá uvedena jako vzor pouze freska ve Farnesině, ale je zřejmé, že Heintz znal i Caragliovu grafiku.

<sup>129</sup> Meltzer, *Spranger* (pozn. 124), kat. č. 119

<sup>130</sup> Dirk de Quade van Ravesteyn, kolem 1600, olej na plátně, Palais des Beaux Arts de Lille, inv.č. P. 2026

<sup>131</sup> Kaufmann, *The School* (pozn. 5), kat. č. 6.6, s. 181.

pozici značně protichůdné informace. Pokud však chceme alespoň částečně porozumět roli, jakou hrál tento žánr v kultuře 16. století, je nezbytné se jimi zabývat.

Zásadní článek, který problematizoval ikonografii děl s erotickým podtextem v 16. století, napsal již v roce 1978 Carlo Ginzburg.<sup>132</sup> Reagoval tím především na přístup Erwina Panofskyho v jeho posmrtně publikované knize *Problems in Titian, Mostly Iconographic*.<sup>133</sup> S pomocí několika dopisů, které se týkaly Tizianových maleb, prokázal, že alespoň část jeho produkce vnímali jeho současníci jako erotickou. Ludovico Dolce velmi explicitně popsal Alessandru Contarinimu, jaký efekt vzbuzovala Tizianova Venuše a Adonis. „*Ne è maraviglia, che se una statua di marmo pote in modo con gli stimuli della sua bellezza penetrar nelle midolle d' un giovane, ch'ei vi lasciò la macchia: hor, che dee far questa [Venuše z Tizianova obrazu], che è di carne; ch'è la belta istessa; che par, che spiri?*“<sup>134</sup> Kromě toho Dolce zdůraznil zvláštní smyslnost postavy otočené zády, což by se dalo vztáhnout například také na Heintzovu Psýché. Podle Ginzburga tedy Tizianovy pozdní mytologie sloužily podobně jako pornografie a neobsahovaly další významové vrstvy. Zdánlivě neformální dopis Ludovica Dolceho, jehož obsah Ginzburg dále neinterpretoval, ovšem zčásti evokuje antické ekfráze, především Pliniův popis sochy bohyně Venuše v *Naturalis historia*. Nejedná se tedy o bezprostřední reakci, jak upozornil Lubomír Konečný,<sup>135</sup> ale o záměrný odkaz, topos, který svým erotickým obsahem a klasickou formou dobře odpovídá také dvojznačnému charakteru malby 16. století.

Problémy, se kterými se Ginzburg potýkal u Tizianova díla, se do značné míry prolínají s debatou o významech v umění Rudolfova dvora. Pro klasifikaci erotických vyobrazení stanovil Ginzburg dvě základní kategorie podle toho, komu byla určena. Veřejný okruh zahrnoval sochy, fresky a velká plátna, tedy díla dostupná všem bez rozdílu sociálního postavení či vzdělání. Záměrně erotická díla se v něm v podstatě nevyskytují. Soukromý okruh tvořili elitní sběratelé, pro které vznikaly obrazy a sochy menších formátů. Exkluzivní zakázky často spojoval vybraný vizuální styl, v němž se snoubila malířská či sochařská bravura s lechtivým námětem. Jasně definované rozhraní mezi těmito dvěma okruhy zkomplikovalo rozšíření metod tisku, ale rudolfínské umění na konci 16. a začátku 17. století stále představovalo ukázkový příklad soukromého okruhu.

Podobně skeptičtí jako Carlo Ginzburg byli ke skrytým významovým vrstvám autoři dvou recentních zásadních knih, které se obecně zabývají mytologickým žánrem v raném novověku. Malcom Bull v práci *The Mirror of the Gods* prezentoval diametrálně odlišný pohled na renesanční ikonografii než studie v duchu Abyho Warburga, Erwina Panofskyho či Ernsta H. Gombricha. Nezvykle bohatý vizuální materiál z území Itálie i dalších částí Evropy, který zahrnuje nejznámější díla i běžnou umělecko-řemeslnou produkci, interpretoval primárně jako nástroj k vyjádření moci nebo alternativu moderní pornografie. Leonard Barkan byl otevřenější ikonologické tradici a více zohlednil například křesťanské komentáře klasické literatury. Podobně jako Bull nebo Nagel však zdůraznil, že pro renesanční mytologie je charakteristické osvobození od kosmologicky, alegoricky

<sup>132</sup> Carlo Ginzburg, Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento, *Paragone* 29, 1978, s. 3–24. Dále citováno dle: Ginzburg, Titian (pozn. 126).

<sup>133</sup> Erwin Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969.

<sup>134</sup> Ginzburg, Titian (pozn. 126), s. 81, 82 citace dle: Marcia B. Hall, Tracy E. Cooper, *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge 2013, s. 132.

<sup>135</sup> Lubomír Konečný, Tiziano, Lodovico Dolce e i topoi dell'immaginazione erotica, *Umění XXXX*, 1991, s. 1–5.

a filosoficky vymezených výkladů středověku ve prospěch elegance a smyslného půva-  
bu.<sup>136</sup> K nově objevené tělesnosti směřoval už název jeho knihy *Gods Made Flesh*.

K mnohokrát přehodnocené podstatě renesanční mytologické ikonografie se v po-  
slední době vyjádřila například také Luba Freedmanová, která v knize *Classical Myths  
in Italian Renaissance Painting* relativizovala především vysoce erudovaný, ale záměrně  
trochu přízemní přístup Malcoma Bulla.<sup>137</sup>

Rozporuplné polemiky nejsou pouze záležitostí moderních dějin umění. Bohatá do-  
bová diskuze na téma erotických obrazů a významů, které mohou skrývat, neposkytovala  
jednoznačnější odpovědi. Pro katolické autority v období reformace představoval poten-  
ciální silný efekt vizuálních podnětů zásadní otázku. Jezuita Johannes Molanus v traktátu  
*De picturis et imaginibus sacris* z roku 1570 varoval před všemi obrazy, které by mohly vy-  
volat touhu. Stejně jako Augustin pro to použil známou pasáž z Terentiovy hry *Eunuchus*.  
Mladý hrdina Chaerea pronikne v převleku za kleštěnce do domu milované dívky. Když  
v její koupelně spatří malbu s námětem Jupitera a Danaé, podlehne pokušení mocného  
boha napodobit. Tutéž pasáž citoval také dominikán Ambrogio Catarino Politi, ovšem  
jako analogii moci svatých obrazů vyvolat silné emoce.<sup>138</sup>

Protichůdně se různé autority stavěly také k ospravedlnění literárního či vizuální-  
ho vyprávění antických mýtů jejich alegorickým výkladem. Ludovico Dolce publikoval  
v roce 1554 přeloženou a přebásněnou verzi Ovidiových *Metamorfóz* pod názvem *Le  
Trasformazioni*. V elegantně zdánlivě ponížené, ale sebevědomé dedikaci císaři Karlu  
V. omlouval zvolené téma. „*Poi qual cosa meno si conuiene a Cesare; sopra le cui spalle è  
piacuto alla immensa prouidenza di Dio di collcare il sostegno della religione Christiana; di  
quello, che è lo indizzarli fauole & amori?*“<sup>139</sup> Svě nemoudré rozhodnutí ale rychle vysvět-  
lil. Pod povrchem vyprávění se skrývá „*morale e diuina Filosofia*“. Ve vydání z roku 1568  
navíc připojil zbožné vysvětlující „alegorie“.<sup>140</sup>

V podobném duchu se vyjádřil kanovník Georgio Comanini.<sup>141</sup> V dialogu o malbě na-  
zvaném *Il Figino* se zabýval nejdiskutovanějšími teoretickými otázkami své doby – pod-  
statou imitace, rolí umělcovy představivosti, vztahy mezi literaturou, výtvarným uměním  
a hudbou, nadřazeností některého z umění, ale také tím, jestli je důležitějším úkolem  
umění vzdělávat, nebo těšit. Comanini kladl velký důraz na morální a filosofický obsah.  
Mytologické příběhy podle něj nemá smysl malovat, pokud nevyjadřují další významy  
a neobsahují vyšší pravdu. Navíc ovšem nesmějí být lascivní.<sup>142</sup>

Překvapivě opatrnější postoj zaujal Jacopo Zucchi, autor mnoha mytologických fre-  
sek a obrazů, včetně slavné Psýché s lampou. V programu pro výzdobu paláce Orazia

<sup>136</sup> Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven–Lon-  
don, 1986, 172–73, s. 173.

<sup>137</sup> Luba Freedman, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2015

<sup>138</sup> Ginzburg, Titian (pozn. 126), s. 77.

<sup>139</sup> Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venegia 1558, s. ii.

<sup>140</sup> Seznec, *The Survival* (pozn. 29), s. 270.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> „*Diciamo adunque, che di quel le fauole, che sono vane, & inette, & che non meritano il nome di fauole,  
huomo sauiu non dee farne rappresentatione con la pittura, come di quelle, che a nulla giouano, & nulla  
insegnano. Ma l'altre, le quali contengono veri sensi, & sono acconcie ad esprimere la verità contenuta,  
può ben egli fare à sua voglia dipingere: pur che non contengano atti libidinosi & forme lasciuue.*“ Grego-  
rio Comanini, *Il Figino. Overo del fine della pittura*, Mantova 1591, s. 162.

Rucellaie, který vyšel tiskem po Zucchiho smrti v roce 1602, napsal, že nikdy nepochválí toho, kdo by chtěl pod rouškou milostných příběhů a obscénních věcí ukrýt pravdu o síle a moudrosti Boží.<sup>143</sup> Sám se však ve výkladu vlastního díla pohyboval na hraně takových alegorií.<sup>144</sup> Nebezpečí, které představovaly křesťanské komentáře, si uvědomovali také autoři tridentského seznamu zakázaných knih. *Index Librorum prohibitorum* neobsahoval Ovidiovy *Metamorfózy*, ale jejich moralizující verze. „*In Ovidii metamorphoseos libros commentaria sive enarrationes allegoricae vel tropologicae.*“<sup>145</sup> Je zřejmé, že církevní cenzori nechtěli, aby se zbožnou záminkou vycházely erotické příběhy. Etico-morální interpretace však přesto zůstaly běžnou součástí ikonografických traktátů a manuálů. Přítel a první životopisec Bartholomea Sprangera Karel van Mander například zařadil do vlivné knihy *Schilderboek* také silně křesťanskou interpretaci Ovidiových *Metamorfóz*.

Písenné doklady o tom, jakým způsobem vnímal tento druh obrazů konkrétně Rudolf II. a lidé z jeho bezprostředního okruhu, nemáme.<sup>146</sup> Primární pramen tak představuje především vizuální materiál. Výše citované italské texty Georgia Comaniniho se však úzce vztahují k Arcimboldovu dílu a pro rudolfínskou ikonografii je rozhodně velmi relevantní i text Jacopa Zucchiho, jehož kariéra malíře pláten a fresek s mytologickou tematikou vrcholila v době, kdy v Římě pobývali také Rudolfovi hlavní figuralisté.

O přínaležitosti rudolfínských maleb k italskému žánru mytologických obrazů svědčí také shodná dobová terminologie. Ve Vídeňském inventáři Rudolfových sbírek z roku 1619 i v inventáři kunstkomory z roku 1621 jsou obrazy s tématy z antických bájí několikrát popsány jako poetické a Sprangerova plátina jako „*poetisch Mittelstück*“.<sup>147</sup> Jejich označení vychází z pojmu *poesie*, který pro malby podle Ovidia a jiných starověkých autorů používali Ludovico Dolce a Tizian. V souvislosti s mytologickými náměty se objevuje také v *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Vasari jím mimo jiné uzavřel popis Raffaelovy fresky podle Apuleia ve Farnesině: „*pittura e poesia veramente bellissima*“.<sup>148</sup> Termínu *poesie* se v současné umělecko-historické literatuře věnovala řada autorů, v souvislosti s rudolfínským uměním zejména Thomas DaCosta Kaufmann.<sup>149</sup>

---

<sup>143</sup> „*Se ben sò, che senza dubbio mi sarà imputato (come é il vero) ad ignoranza il pensare che sotto queste scorze non ci sia suco. Dico che nol niego. Ma non loderò mai, chi con il velame degli adulterii, i latroncini, stupri, e mille cose oscene, e brutte, e con la veste della bugia, vorrà ornare, ò coprire l'istessa verità della potenza e sapienza divina*“.  
Giacomo [Jacopo] Zucchi, *Discorso sopra li dei de' gentili, e loro imprese*, Roma 1602, s. 8.

<sup>144</sup> Seznec, *The Survival* (pozn. 29), s. 300.

<sup>145</sup> *Ibidem*, s. 275.

<sup>146</sup> Kaufmann, *The School* (pozn. 5), s. 60 „*Yet, other than the meanings that may be extracted from the pictures themselves, there is no specific evidence, written or visual, that Prague erotica were meant to be read in this manner.*“

<sup>147</sup> Kaufmann, *The School* (pozn. 5), s. 61.

<sup>148</sup> Freedman, *Classical Myths* (pozn. 138), s. 196.

<sup>149</sup> Kaufmann, *The School* (pozn. 5), s. 61. K problematice a původu slova *poesie* v Tizianově díle mimo jiné: Lubomír Konečný, *The Poetry of Titian's "Poesie": the Renaissance*, in: György E. Szönyi – Csaba Maczelka (edd.): *Centers and Peripheries in European Renaissance Culture. Essays by East-Central European Mellon Fellows*, Szeged 2012, s. 223–230; Freedman, *Classical Myths* (pozn. 138), zvl. s. 201 a následující; Fernando Checa, *Tizian und die Mythologie*, in: Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien 2007, s. 216–223.

## Amor. Più giovane di tutti i Dei

*Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,  
nonne putas miras hunc habuisse manus?  
is primum vidit sine sensu vivere amantis,  
et levibus curis magna perire bona.  
idem non frustra ventosas addidit alas,  
fecit et humano corde volare deum:  
scilicet alterna quoniam iactamur in unda,  
nostraque non ullis permanet aura locis.  
et merito hamatis manus est armata sagittis,  
et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet:  
ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem,  
nec quisquam ex illo vulnere sanus abit.*<sup>150</sup>

V jedné ze svých elegií chválí Propertius zázračnou ruku prvního malíře, který namaloval Lásku jako chlapce s lukem a šípy, protože v jeho podobě vystihl dětinský charakter a neposednost ošemetného citu i rány, které umí uštědřit. Amor zobrazený jako hravé dítě s krátkými křídly dominoval velké části renesančního i pozdějšího umění a patří mezi notoricky známé figury. Ernstu Gombrichovi posloužila socha okřídleného chlapce z londýnského Piccadilly Circus od Alberta Gilberta k demonstraci prchavosti významů v umění, protože ji všichni považují za mytického bůžka Kupida, přestože měla původně představovat křesťanskou lásku.<sup>151</sup> Jak ale trefně poznamenal Charles Dempsey, ukazuje naopak nepochybnou stálost některých ikonografických typů a Gilbertovu naivitu, když předpokládal, že by mohl přesvědčit obyvatele Londýna, že ve skutečnosti jde o jednu z teologických ctností.<sup>152</sup> V 16. století však Amor postupně získával ještě jinou, dospělejší, smyslnější a mnohdy také krutější identitu.

V roce 1601 způsobila rozruch Caravaggiova odvážná kompozice Amor Vincit Omnia, která představila Venušina syna jako rozesmátého mladíka se šípy v ruce pohodlně rozkročeného nad rozházenými symboly lidských pozemských snah, umění a věd, marných tváří v tvář lásce. Caravaggiův rival Giovanni Baglione zareagoval na posměšnou malbu postupně dvěma obrazy, na nichž jeden okřídlený mladík, personifikace nebeské lásky, bije druhého, personifikaci pozemské lásky. Přestože to jistě nebylo účelem, nechybí ani této zbožně motivované scéně erotický náboj. Toho využil jiný Caravaggiův současník a následník Bartolomeo Manfredi, když vtipně parafrázoval Baglioneho malbu. V jeho podání trestá Amora Mars, jehož ruku se pokouší zadržet Venuše. Žádná z těchto kompozic by nebyla srovnatelně efektní, pokud by boha lásky představovalo obtloustlé dítětko. Apuleiův *Zlatý osel* sehrál roli v této proměně Amora v dospívajícího muže, který se objevoval také na obrazech z Rudolfova okruhu.

Amor figuruje v celé řadě bájí, ale pouze v případě příběhu Psýché jako jeden z hlavních hrdinů. V Apuleiově vyprávění se ožení a zplodí s Psýché dítě, což od začátku vedlo k jeho zobrazením ve vyšším věku. Jako starší chlapec je zobrazen již na florentských

<sup>150</sup> Propertius, Elegie II,12.

<sup>151</sup> Gombrich, *Symbolic Images* (pozn. 19), s. 1–5.

<sup>152</sup> Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill 2001, s. 4.



svatebních truhlicích a až na výjimky se z toho stalo pravidlo i v následujících stoletích. Značná část z těchto obrazů však ani zdaleka nemá silnější erotický podtext a je dalece vzdálená Caravaggiovu provokativnímu Amorovi. Vysloveně v úloze milence ho patrně poprvé namalovali až florentští manýristé Jacopo Pontormo a Agnolo Bronzino.<sup>153</sup> V obou případech jde o alegorická vyobrazení Venuše v objetí s Kupidem. Ve stejné době jako Pontormova známá malba podle Michelangelova kartonu vznikl také Parmigianinův Amor vyřezávající luk, obraz, který v roce 1605 získal do Prahy Rudolf II. Originální námět rezonoval mezi jeho dvorními malíři a Josef Heintz, který obraz restauroval, podle něj vytvořil přesnou kopii. Variaci namaloval také Bartholomeus Spranger.<sup>154</sup> Enigmatická malba, která předtím patřila do madridských sbírek Filipa II., představila typ Amora později charakteristický také pro Sprangera, Heintze nebo Gundelacha. Dvojici soupeřících putti navíc uplatnil Josef Heintz také v obraze Amor opouští Psýché.

Pro tuto novou Amoru podobu je klíčový jeho podrobný evokativní popis ze *Zlatého osla*. Apuleius vylíčil krásu mladého boha lásky, kterou spatřila Psýché, když se k němu přiblížila s lampou v ruce (Met, V, 22).<sup>155</sup> Tato část textu vykazuje kvality, pro něž Giovanni Andrea de Bussi, editor prvního vydání, nazval Apuleiův styl malířským. Zaujala také autory novověkých manuálů a traktátů o ikonografii a často je jedinou částí příběhu o Psýché, kterou převyprávěli. Gian Paolo Lomazzo ji citoval v *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* z roku 1584<sup>156</sup> a Vincenzo Cartari dokonce uvedl, že Amora nejpodrobněji „namaloval“ Apuleius: „*più minutamente lo dipinse Apuleio nella nouella di psiche.*“<sup>157</sup>

Psýché s lucernou patří k nejběžněji zobrazovaným samostatně stojícím výjevům ze *Zlatého osla* a popis Amora z této pasáže ovlivnil jeho podobu také v ostatních malbách rudolfinského manýrismu. Elegantní stylizovaná kabinetní díla určená pouze úzkému okruhu diváků představovala ideální médium. Zejména drahé precizní olejomalby na mědi poskytovaly možnost vystihnout hru světla a stínu, drobné detaily i jemnost kůže. Nizozemští rytci navíc dokázali zprostředkovat vybraný styl rudolfinské malby i v grafice. Společně s charakterem výtvarné techniky se změnil i charakter postavy. Coxcieho Amor, který dominoval velkým italským narativním cyklům ve fresce i bruselským tapisériím,<sup>158</sup> se svým vzhledem zdaleka neblíží ideálnímu milenci z Apuleiova popisu. Popularita příběhu mezi rudolfinskými mistry sice jednoznačně souvisela s Raffaelovou lodží a s grafikami podle Coxcieho, ale smyslná postava boha lásky vycházela víc z Parmigianinova Amora, ale také z často citované části Apuleiova textu.

<sup>153</sup> Kingsley–Smith, *Cupid* (pozn. 15), s. 138.

<sup>154</sup> Lubomír Konečný, *Cupid Carving His Bow. From Parmigianino to Rubens, Source. Notes in the History of Art XXXIV*, no. 1, 2014, s. 24–31.

<sup>155</sup> „*Sed cum primum luminis oblatione tori secreta claruerunt, videt omnium ferarum mitissimamque bestiam, ipsum illum Cupidinem formosum deum formosae cubantem, cuius aspectu lucernae quoque lumen hilaratum increbruit et acuminis sacrilegi novaculam paenitebat. (...) Videt capitis aurei genialem caesariem ambrosia temulentam, cervices lacteas genasque purpureas pererrantes crinium globos decoriter impeditos, alios antependulos, alios retropendulos, quorum splendore nimio fulgurante iam et ipsum lumen lucernae vacillabat; per umeros volatilis dei pinnae roscidae micanti flore candicant et quamvis alis quiescentibus extimae plumulae tenellae ac delicatae tremule resultant in inquieta lascivium; ceterum corpus glabellum atque luculentum et quale peperisse Venerem non paeniteret. Ante lectuli pedes iacebat arcus et pharetra et sagittae, magni dei propitia tela.*“

<sup>156</sup> Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano 1584, s. 369.

<sup>157</sup> Vincenzo Cartari, *Le imagini degli dei degli antichi*, Venetia 1625, s. 371.

<sup>158</sup> Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York 2002, s. 271.

V *Le imagini degli dei degli antichi* Cartari napsal, že Amor je „bellissimo, perche é piu giouane di tutti i Dei“.<sup>159</sup> Oproti své nejběžnější podobě ale musel trochu zestárnout, aby zastal roli děsivě krásného milence Psýché. V druhé polovině 16. století dokonce jeho italská a později také rudolfinská nová vizuální identita převládla natolik, že pravděpodobně ovlivnila anglickou literaturu, především vzkvétající alžbětinské drama. Na možnou souvislost těchto dvou fenoménů upozornila Jane Kingsley-Smithová v knize *Cupid in Early Modern Literature and Culture*. „But despite the difficulty of tracing precise lines of influence, the ways in which Cupid was eroticized in Italian Renaissance painting (the combination of a childish face, with a muscled, adolescent body); the kinds of desire he produces (heteroerotic, homoerotic and pederastic); even the attitude towards sex that he suggests (amoral, exploitative) are intriguingly analogous to Cupidas he was sometimes conceived of on the early modern stage.“<sup>160</sup> Kromě maleb florentských manýristů Pontorma a Bronzina zmínila badatelka výslovně ve vztahu k proměně postavy Amora na divadelní scéně také Sprangerovy obrazy a Goltziovy grafiky.<sup>161</sup>

### Psýché. Arte et ingenio stat sine morte decus

„Who cares whether Pandora had a large pithos or a small pyxis? No one, not even an archeologist. Yet, this is far from being the case. This is no mere blunder, best corrected and quickly buried out of sight. It is one of the vital errors that breed the corruption of a total mythological misconception.“<sup>162</sup> Jane Ellen Harrisonová, významná britská klasická filoložka, v roce 1900 jako první upozornila na překvapivě závažnou záměnu velké schránky (pithos) za malou skříňku (pyxis) v mýtu o Pandoře. Podle Harrisonové ustálené, ale chybné spojení Pandory se skříňkou (box) vedlo k nepochopení důležitých aspektů antického mýtu a jeho souvislosti se svátky mrtvých. Příčinu tohoto omylu odhalili Dora a Erwin Panofští o více než padesát let později. S největší pravděpodobností za ním stál Erasmus Rotterdamský, který v knize komentovaných pořekadel *Adagiorum chiliades tres* propojil postavu Pandory s Apuleiovou Psýché a nádobou s „trochou Proserpininy krásy“, kterou měla donést Venuši, ale málem zemřela, když ji navzdory instrukcím sama otevřela.<sup>163</sup> Obě příliš zvědavé dívky tak v tradici novověkého západního umění nesou stejný atribut, malou skříňku nebo vázičku, a bez dalších informací může dojít k jejich záměně. Problematická se ukázala dvojice Merkura a Psýché, kterou na nebesa vynášejí amoretty. V katalogu Rijksmusea z roku 1955 dokonce neslo sousoší Adriana de Vries absurdní název „Psýché s Pandořinou skříňkou“.<sup>164</sup> Některá vyobrazení Psýché proto představují

<sup>159</sup> Cartari, *Le imagini* (pozn. 157), s. 371.

<sup>160</sup> Kingsley-Smith, *Cupid* (pozn. 15) s. 142.

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> Jane E. Harrison, Pandora's Box, *The Journal of Hellenic Studies* Vol. XX, 1900, s. 99–114, cit. s. 100; viz také: Vered Lev Kenaan, „Who cares whether Pandora had a large pithos or small axis?“ Jane Harrison and the Emergence of a Dynamic Conception of the Unconscious, in: Vanda Zajko – Ellen O’Gorman (eds.), *Classical Myth and Psychoanalysis. Ancient and Modern Stories of the Self*, Oxford 2013, s. 97–116.

<sup>163</sup> Dora Panofsky – Erwin Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York 1962, s. 18.

<sup>164</sup> Ibidem, s. 20.

pro manžele Panofské podobně ukázkový ikonografický oříšek jako Judita a Salomé.<sup>165</sup> Ve dvojici s Merkurem by navíc Psýché žádnou nádobu nést neměla, protože podle Apuleiova příběhu ji už předala Venuši. Merkur ji vynáší na nebesa, kde ji čekají olympští bohové, svatební hostina a její budoucí manžel Amor.

V rudolfinském umění sporná nádobka evidentně sloužila jako atribut Psýché. S drobnou skleněnou pyxidou ji namaloval Bartholomeus Spranger v obraze, který se po mnoha letech objevil nedávno v soukromé německé sbírce.<sup>166</sup> Jedná se pravděpodobně o první malbu, kterou se Spranger prezentoval Rudolfovi II. v roce 1576.<sup>167</sup> Je zajímavé, že první dílo Andriana de Vries pro císaře také představovalo Psýché s vázičkou v ruce. Vriesova bronzová socha vychází z Raffaelovy fresky ve Farnesině, na které Psýché doručuje Proserpininu krásu Venuši. Vries ji pravděpodobně znal z grafiky.<sup>168</sup> Bezprostředně poté vytvořil ještě dvojici Merkura a Psýché se stejnou nádobou v ruce.<sup>169</sup> V Raffaelově malbě i grafice podle ní má přítom Psýché korektně prázdné ruce.

Zdá se tedy, že došlo k propojení dvou po sobě následujících scén, z nichž je z narativního hlediska jednoznačně důležitější povýšení Psýché na nebesa. Přestože se jedná o vrchol příběhu, zásadní také v morálních a křesťanských interpretacích, ve kterých Psýché reprezentuje duši, nebyl tento výjev mimo rudolfinský okruh samostatně zdaleka tak častý jako například scéna s lampou. Thea Vignau-Wilbergová mu proto ve své studii o umělecké teorii ve výtvarných dílech pro Rudolfa II. přikládala podobnou váhu jako Hermathéně, alegorické dvojici Merkura a Minervy<sup>170</sup> nebo „významově závažným“ grafikám podle předloh Hanse von Aachena a Bartholomea Sprangera týkajícím se postavení umělců a malířství.<sup>171</sup>

Za základ pro interpretaci Merkura a Psýché použila badatelka grafické listy podle kreseb Pietera Bruegela, které vyryl Cornelius Cort a vydal Joris Hoefnagel. [obr.] Merkura unášejícího Psýché doplňuje Ikarův pád. Obě kompozice tvoří převážně krajina, v níž se téměř ztrácejí mytologické postavy. Hoefnagel ke grafikám připojil motto a vysvětlující dvojverší, která Thea Vignau-Wilbergová vztáhla také na Vriesovy sochy a Sprangerovy malby a kresby. Krajina s Merkurem a Psýché nese nápis „*Arte et ingenio stat sine morte decus*“, tedy „*dovedností a přirozeným talentem je toto skvělé dílo nesmrtelné*“, a verše:

*Pulcher Atlantiades Psychen ad Sydera tollens,  
Ingenio scandi Sydera posse docet  
Ingenio liquidum possum conscedere Coelum,  
Si mundi curas fata levare velint*

„*Krásný Atlasův vnuk (Merkur), který unáší Psýché do nebe, ukazuje, že díky přirozenému talentu může vystoupit ke hvězdám. Mohu vstoupit na jasné nebe díky svému přiroze-*

<sup>165</sup> Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 33–52

<sup>166</sup> Catherine Hickley, Christie's to auction long-lost painting by Mannerist artist Spranger, *The Art Newspaper*, 4. 10. 2017, <https://www.theartnewspaper.com/news/christies-to-auction-long-lost-painting-by-mannerist-artist-spranger>, vyhledáno dne 9. 7. 2018.

<sup>167</sup> Metzler, *Spranger* (pozn. 124), kat. č. 19, s. 89–90.

<sup>168</sup> Frits Scholten (ed.), *Adriaen de Vries 1556–1626*, Amsterdam–Stocholm–Los Angeles 1999, s. 106.

<sup>169</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>170</sup> Thea Vignau-Wilberg, *Grafika a teorie* (pozn. 7), s. 185.

<sup>171</sup> *Ibidem*, s. 180.

němu nadání, pokud hodlá osud ulehčit starostem světa.“<sup>172</sup> Koncept nutnosti kombinace přirozeného nadání, ingenium, a umělecké dovednosti, ars, vychází z Horatiova díla *Ars poetica* a zdůraznil ho také Karel van Mander ve svém teoretickém traktátu *Grondt der edel vry schilder-const*. Ikarův pád demonstruje potřebu rovnováhy mezi principy, které personifikují postavy Merkura (Ars) a Psýché (Ingenium).

Thea Vignau-Wilbergová viděla v grafikách, malbách a sochách, které reflektovaly dobovou uměleckou teorii, důkaz o spojení humanistické a výtvarné kultury na Rudolfově dvoře v osobě vzdělaného malíře. *Pictor doctus* podle ní představoval typ, který Rudolf II. aktivně vyhledával. V kontextu těchto úvah je zajímavé zvážit, jakou roli mohlo hrát vyobrazení Merkura a Psýché ve výměně názorů, zkušeností a v rivalitě mezi císařovými umělci.

Nejprve Konrad Oberhuber a později Thomas DaCosta Kaufmann se zaměřili na souvislosti tvorby Adriana de Vries a Bartholomea Sprangerera. Podle Kaufmanna vzájemné citace a parafráze v jejich dílech připomínají soutěžení mezi výtvarnými disciplínami, dobře známé zejména z florentské teorie umění pod pojmem *paragone*.<sup>173</sup> Kaufmann sledoval podobnosti ve stylu i námětech a zdůraznil jejich spolupráci na společných projektech a sdílenou zkušenost s Giambolognovými sochami a florentskými uměleckými kruhy. Snad nikoli náhodou tak Sprangerovo první a De Vriesovo druhé dílo pro císaře shodně představují dvojici Merkura a Psýché, alegorii úspěšné kombinace dovedností nezbytných pro umělce. Zásadní součástí diskuzí o nadřazenosti sochařství nebo malby byla otázka více úhlů pohledu. Argument, který měl nahrávat trojrozměrnému médiu, využívali i malíři, kteří mohli zachytit mnoho různě natočených postav na jediném plátně, jak demonstroval anekdotou o Giorgionově obraze se zrcadlem Giorgio Vasari.<sup>174</sup> Z Vasariho historiky v úvodu k *Životům* je zřejmé, že řada komentářů a názorů ve věci *paragone* měla v 16. století vizuální podobu. Záhy po dokončení De Vriesova sousoší Merkura a Psýché podle něj vznikla grafika Jana Mullera, která dvojici zobrazovala ze tří pohledů. Na Mullerově listě je patrné jak De Vriesovo mistrovství v kompozici, tak schopnost plošného média tyto kvality zachytit.

Za další vizuální příspěvek do rudolfínské debaty o *paragone* bychom mohli považovat také Sprangerovu malbu Amor opouští Psýché. [obr. 4] Dynamická pozice ústředního páru předčí lehkostí Giambolognovy a De Vriesovy sochy, přestože se subtilností a rovnováhou pohybují na technologické hranici možného. Výjev navíc v pozadí doplňuje namalované sousoší, obdoba De Vriesových bronzů. Fasádu Amorova paláce, iluzivní rámeček obrazu, pokrývají reliéfy z kamene i kovu, čímž Spranger výborně demonstroval schopnost malby imitovat sochařská díla. Sám měl ostatně pravděpodobně s tímto médiem zkušenosti. Žádné jeho sochy se dodnes sice nezachovaly, ale podle nápisu na grafice *Amor a Psýché* ji Jan Muller vytvořil na základě Sprangerova terakotového reliéfu. [obr. 5]

<sup>172</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>173</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, A “modern” sculptor in Prague. Adriaen de Vries and the ‘Paragone’ of the Arts, in: Achim Gnann – Heinz Widauer (edd.), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano 2000, s. 283–293, cit. s. 283.

<sup>174</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de’pui eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. 1, Firenze 1846, s. 90. „*varie vedute (...), che ha una statua sola*“

Zvyšující se zájem o teorii *paragone* v průběhu 16. století lze částečně spojit s větším využíváním soch jako prototypů pro malbu, a to jak v dílenské kreslířské praxi, tak v hoto-  
vých zakázkách, často inspirovaných antickými díly.<sup>175</sup> Citace starověkých předloh pa-  
třily také do repertoáru rudolfínských malířů, kteří tím, že prokázali jejich znalost, napl-  
ňovali dobové představy o učených umělcích. Pro postavu Psýché existovalo v 16. století  
hned několik antických předobrazů. Na konci 16. století šlo o již mnohokrát použité  
a různě přetvořené vzory s mnoha kulturními konotacemi. Přesto je vysoce pravděpo-  
dobné, že si umělci z Rudolfova okruhu uvědomovali a oceňovali jejich starověký původ.  
Tvrzení Soni Cavicchioli, že „*per questi pittori l'immagine di psiche non ha certo radici  
archeologiche, ed e invece un prodotto del Rinascimento, riconosciuto universalmente come  
età dell'oro mitica e normativa,*“<sup>176</sup> proto není zcela pravdivé, přestože z větší části samo-  
zřejmě skutečně měla rudolfínská ikonografie svůj základ v italském 16. století.

Na některých grafikách podle Coxcieho se objevuje mírně přikrčená Psýché, jejíž po-  
zice vychází z římské kopie helénistické sochy, kterou vlastnil nejprve Agostino Chigi  
a později byla vystavena ve vile d'Este v Tivoli.<sup>177</sup> [obr. 10] V Coxcieho vlivném cyklu  
však Psýché nemá na rozdíl od antické předlohy křídla. Velmi podobnou postavu včet-  
ně křídel namaloval Josef Heintz v rozměrném obraze s námětem Faëthontova pádu.  
[obr. 11] Vyobrazil ji v předním plánu mezi héliovny, dcerami boha slunce a sestrami  
Faëthona. Podle Ovidia truchlily pro svého bratra tak dlouho, až je bohové proměnili  
v topoly. Okřídlená nymfa v Heintzově malbě se však vymyká běžné ikonografii. Není  
bez zajímavosti, že podle Boccaccia byla také Psýché dcerou Apollóna, ale pro propojení  
těchto dvou mýtů neexistuje žádný precedens, a nezdá se proto příliš pravděpodobné.

S postavou Psýché byl spojován také slavný římský reliéf zvaný Polykleitovo lože, který  
vlastnil Lorenzo Ghiberti a později ho do sbírek získal Rudolf II. [obr. 7] Vzhledem k vel-  
kému množství různých kopií však není zcela jisté, jestli šlo skutečně o originál, který  
je dnes nezvěstný.<sup>178</sup> Zobrazuje ženu sedící na posteli, která se otáčí, aby přikryla svého  
spícího milence. V obrazech ji parafrázovali Raffael, Giulio Romano i Tizian. Psýché  
v podobné pozici zařadil do cyklu grafik *Lásky bohů* Gian Giacomo Caraglio a variaci  
jeho kompozice namaloval Josef Heintz.

## Dobrý konec vše napraví

Příběh krásné Psýché začíná a končí svatbou. Na jeho začátku však připomíná spíš  
pohřební průvod, když se Psýché loučí se svými příbuznými, aby se oddala manželovi po-  
dobnému víc drakovi než člověku, jak předpovědělo orákulum. Skutečná svatba na konci  
je o poznání veselejší událost. Jupiter vyhověl Amorově prosbě a pozdvihl Psýché mezi  
bohy, kde na ni čekala velká oslava. Nejambicióznější kompozici s námětem z Apuleiova  
*Zlatého osla* nakreslil mezi lety 1583 a 1585 Bartholomeus Spranger. Svatební hostinu  
Amora a Psýché tvoří kolem sedmdesáti figur zasazených v oblacích. Přes neuvěřitelné

<sup>175</sup> Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven 2000, s. 153.

<sup>176</sup> Cavicchioli, *Le metamorfosi* (pozn. 8), s. 173.

<sup>177</sup> Phylis Pray Bober – Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*,  
London–Turnhout, s. 140.

<sup>178</sup> *Ibidem*, s. 139.

množství postav se Sprangerovi podařilo vytvořit harmonickou scénu, která učarovala Karlu van Manderovi a díky němu inspirovala celou generaci holandských malířů. V *Schilderboeck*, knize která propagovala vlámskou malbu podobně jako Vasariho *Životy* florentskou, věnoval Mander pozornost vytváření prostoru v obrazech italských a nizozemských malířů. Kromě krajinomalby, tradiční domény záalpských mistrů, zdůraznil také cit svých krajanů pro *doorsien*, přirozeně komponovaný průhled do dálky v mnohafigurálních výjevech. V této souvislosti se dokonce odvážil kritizovat Michelangelův Poslední soud, protože jeho plošná kompozice dostatečně nevedla oko diváka do nitra obrazu.<sup>179</sup> Důležité Manderovi připadalo také rozdělení postav do skupin, uzlů (knoopen), které měly vlastní narativní nebo alegorický význam.<sup>180</sup> Za dokonalý příklad považoval právě Sprangerovu kresbu, podle které Hendrick Goltzius vytvořil v roce 1587 slavnou mědirytinu. [obr. 12] Goltziova grafická verze umožnila rozšíření Sprangerovy bravurní manýristické vizuální skladby po Evropě. V několika malbách ji přetvořil například holandský malíř Joachim Wtewael.<sup>181</sup>

Goltziovu grafiku doprovází text, který shrnuje příběh Amora a Psýché a s lehkostí vlastní rudolfinskému umění ho také interpretuje. Už připomínka na jeho začátku, volně přeložitelná jako „*pokud učený Apuleius nelže*“,<sup>182</sup> naznačuje, v jakém duchu se nese výklad komplikovaného výjevu. Závěrečná část opět elegantně zpochybňuje vážnost následujícího moralizujícího vysvětlení. „*Si licet ex finctis quicquam decepere very. / Mel legere instar apis, virusque relinque Arachnae, / Et gentilitios non exhorrescere fumos: Psyche haec, illa Anima est divino aequata decori.*“<sup>183</sup> „*Je-li možné z fiktivních příběhů získat pravdu, sbírat med jako včely a jed nechat pavoukům a nebát se pohanských znamení,*“ pak je Psýché podle veršů pod Goltziovou grafikou Duše, povýšená na nebesa, její sestry dábelské pokašitelky a Amor božský zachránce, s nímž Psýché zplodí Voluptas. Jedna ze sester je popsána jako Carnis – tedy stejně jako ve Fulgentiově známém alegorickém výkladu. Spranger nebo Goltzius ho mohli znát například z nesmírně vlivného komentáře k Apuleiově *Zlatému oslu* od Fillipa Beroalda, který ho hojně citoval, ale zároveň jako přehnaně přísný odmítl.<sup>184</sup>

Tón popisu pod Goltziovou grafikou podle Sprangerovy kresby vypovídá mnohé o podstatě rudolfinských mytologií. Klade důraz na narativní složku, která je podána v povedené zkratce, odkazuje k autoritě antického spisovatele Apuleia, ale zároveň mírně zpochybňuje jeho důvěryhodnost a s lehkou nadsázkou předkládá také závěrečné morální poučení. Dokonce ani dobové vysvětlení tak nedává jasnou odpověď na otázky, které si kladou dnešní erudovaní ikonologové. Díla rudolfinských umělců bezpochyby mohla obsahovat to, čemu Carlo Ginzburg říkal druhá významová vrstva a co se mu nedařilo najít, nebo to snad najít nechtěl, v pozdních Tizianových poesiích. V případě Amora a Psýché však tato vrstva měla velmi daleko k závažnému pojetí v duchu Fulgentiovy

<sup>179</sup> Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley 2002, s. 10.

<sup>180</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>181</sup> Anne W. Lowenthal, *Desire and Devotion in Wtewael's Art*, in: James Clifton – Liesbeth M. Helmus – Arthur K. Wheelock, Jr. (ed.), *Pleasure and Piety: the Art of Joachim Wtewael*, Princeton 2015, s. 1–16, cit. s. 9, kat.č. 18.

<sup>182</sup> Důvodný text pod grafikou, viz Metzler, *Spranger* (pozn. 124), kat. č. 178, s. 288–290.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> Zimmerman, *Food for Thought* (pozn. 25), s. 223.

nebo Boccacciovy náročné exegeze. Jejich limitované, elitní a vzdělané publikum nejen chápalo, ale pravděpodobně očekávalo citace moderních i antických děl, znalo Apuleia a různé interpretace jeho *Zlatého osla*, ale u smyslného příběhu o lásce, zvědavosti a dobrých koncích se chtělo především chytře bavit. Důležité je, že kromě císaře, správných panovníků a jejich dvořanů tvořili toto obecenstvo také sami umělci, kteří v Praze získali za vlády Rudolfa II. výrazně lepší postavení než kdykoli předtím. Dvojice Merkura a Psýché pravděpodobně představovala v rudolfinském kontextu ideální kombinaci přirozeného nadání a naučené zručnosti, která vede ke slávě. Také jiné výjevy z Apuleiova *Zlatého osla* v podání Rudolfových dvorních malířů odkazují k hravému soupeření mezi jednotlivými mistry i mezi technikami.

### Asinus portans mysteria

Cesta k pochopení specifické atmosféry, ve které vznikala díla předních rudolfinských figuralistů, vede mimo jiné do Říma. Ve vile Agostina Chigiho poznali nejen příběh Amora a Psýché, ale také tlak mezinárodní konkurence a touhu vyrovnat se Raffaellovu mistrovství, jak ukazuje Bellorihovo anekdota o Baroccim. Postavení umělců, které se v Itálii během 15. a 16. radikálně změnilo, se také více či méně evidentně promítlo do námětů a charakteru jejich tvorby. Spranger, Aachen a Heintz se pohybovali v prostředí, kde vznikl cyklus Federica Zuccariho o strádání a úspěších jeho slavného bratra Taddea. Podle formátu kreseb je zřejmé, že jde o předlohu pro nástěnné malby. Pravděpodobně měly zdobit stěny Federicova římského domu. Ve své závěti z roku 1603 Federico vyjádřil přání, aby palazzo Zuccarri sloužilo k ubytování a vzdělávání mladých chudých umělců, kteří přicestovali do Říma,<sup>185</sup> a výjevy z Taddeova raného života by se pro takový účel výborně hodily. Jejich témata, jako kopírování podle antických soch i moderních malířů stejně jako uvědomění si vlastního postavení, představovala běžnou součást života římského malíře na konci 16. století a pronikla také do děl těch, kteří Římem prošli.

Apuleiův *Zlatý osel* patřil do této kultury v mnoha rovinách. Sehrál zásadní roli v etablování fikce jako samostatného a plnohodnotného žánru a stojí tak na počátku dominantní role románu v novodobé literatuře. Podle Carvera k tomu došlo postupně, nejprve ospravedlněním smyšlených příběhů skrze alegorickou interpretaci a teprve na sklonku 16. století uznáním jejich úplné autonomnosti. „*The triumph of fiction has taken place in two stages: the first task was to justify the value of fiction in the face of powerful detractors—philosophers and the Church—and allegory was a valuable ally in this campaign. The second stage occurs relatively late in the Renaissance: the final escape from allegory and the proclamation of the autonomous value of fiction. In both these campaigns, Apuleius’ novel figures prominently.*“<sup>186</sup> Paralelním procesem prošla v 16. století také vizuální mytologická narace. Leonard Barkan zdůraznil, že inovace renesančních obrazů spočívá v osvobození pohanských příběhů od přidáných významů, „*from cosmological, allegorical and philosophical constraints*“.<sup>187</sup> Neznamená to, že by taková interpretace zcela zmizela

<sup>185</sup> Brooks, *Taddeo and Federico* (pozn. 99), s. 117.

<sup>186</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 144.

<sup>187</sup> Barkan, *The Gods Made Flesh* (pozn. 137), s. 173.

ze zřetele, ale vyprávění děje a naturalistický charakter postav získávaly postupně na váze. Zejména postava Amora v rudolfínském umění je toho dobrým příkladem. Senzualita mnohdy převládala nad ostatními složkami rudolfínského umění. Úplnou absenci dalších významů však také můžeme vyloučit. Dospělého Amora často doprovází soupeřící putti, kteří podle Cartariho<sup>188</sup> představují opětovanou lásku, a Kupid zhášeující pochodeň reprezentující naopak amor Letheo, zapomnění milované osoby. [obr.] Psyché měla alegorický smysl především ve dvojici s Merkurem a text pod Goltziovou grafikou zmiňuje moralizující výklad příběhu Amora a Psyché. Zásadní ale v případě *Zlatého osla* zůstávalo vyprávění.

Velké nástěnné cykly a tapisérie podle Coxcieho grafik nezačínají rovnou mytologickou pohádkou, ale první scéna patří do narativního rámce *Zlatého osla*. Lucius v podobě osla, v doprovodném textu k rytinám ve vydání Antonia Salamancy ztotožněný s Apuleiem, poslouchá stařenu, která vypráví mladé dívce o lásce a strádání Amora a Psyché. I v případě vizuálních verzí se tedy jedná o příběh v příběhu a záměrné zdůraznění, že jde o malovanou fikci. Autor předlohy je mnohem více přítomen než u jiných sekulárních námětů. Takto ho znali jistě i rudolfínští umělci, ačkoli v jejich dílech se Apuleius v oslí podobě neobjevoval. V roli vypravěče figuruje například v textu pod Goltziovou Svatbou Amora a Psyché.

Osel, který chybí v obrazech Bartholomea Sprangera, Hanse von Aachena, Josefa Heintze nebo v sochách Adriana de Vries, figuruje v grafice Jana Sadelera podle emblému Andrea Alciata *Non tibi sed religioni*. Na zádech má připevněn idol, kterému se klaní kolem stojící lidé.<sup>189</sup> Hloupé zvíře se mylně domnívá, že pocty patří jemu. Námět vychází především z Babriových *Fabulae Aesopae*, ale souvisí také s Apuleiem. Původní bajka zmiňuje pouze posvátný obraz, ale díky komentáři Erasma Rotterdamského došlo k propojení tohoto příběhu se závěrem Apuleiova *Zlatého osla*, kde je popsán průvod bohyně Isis.<sup>190</sup> Verše k Alciatovu emblému uvedené také pod Sadelerovou grafikou proto znějí:

*Isidis effigiem tardus gestabat asellus,  
Pando verenda dorso habens mysteria.  
Obvius ergo Deam quisquis reverenter adorat,  
Piasque genius incipit flexis preces.  
Ast asinus tantum praestari credit honorem  
Sibi, et intumescit admodum superbiens.  
Donec eum flagris comspescens dixit agaso,  
Non es Deus tu asselle, sed Deum vehis.*<sup>191</sup>

Erasmus zahrnul Apuleia a kult východní bohyně do výkladu rčení *Asinus portans mysteria* v knize *Adagia*. Přísluví se vztahuje k někomu, kdo vykonává práci, na niž nemá potřebnou kvalifikaci. Jako příklad uvedl Erasmus negramotného knihovníka. Tváří

<sup>188</sup> Cartari, *Le imagini* (pozn. 157), s. 364.

<sup>189</sup> Lubomír Konečný, Adaptations of Alciato's emblems by Jan and Raphael Sadeler, *Studia Rudolphina* X, 2010, s. 129–143, cit. s. 130, 135.

<sup>190</sup> Ilja Markx–Veldman, The Idol on the Ass; Fortune and the Sleeper. Maarten Van Heemskerck's Use of Emblem and Proverb Books in Two Prints, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. VI, no. 1, 1972, s. 20–28, cit. s. 22–23.

<sup>191</sup> Konečný, Adaptations (pozn. 189), s. 135.



v tvář množství primární i sekundární literatury k druhému životu Apuleiova slavného románu a jeho vizuálnímu zpracování není téměř možné nestát v podobné roli. Citované texty i zmíněná umělecká díla představují pouze zlomek z toho, co by mohlo být pro rudolfínskou ikonografii relevantní. Také Apuleiův *Zlatý osel* nadále ponese svá tajemství a nepřestane lákat generace ikonologů k odvážným hypotézám. Ernst Gombrich na něm z velké části postavil interpretaci Botticelliho *Primavery*. Díky jeho brilantnímu podání stále slouží tato v mnoha ohledech kontroverzní a v detailech překonaná studie jako jeden ze základních textů pro studium významu ve výtvarném umění novověku. Mladý Anthony Blunt věnoval svůj první článek v nově založeném časopise Warburgova institutu *Hypnerotomachii Poliphili*,<sup>192</sup> knize, která se stala jednou z největších renesančních literárních poct Apuleiovu dílu.<sup>193</sup> Pro Fritze Saxla představovaly Raffaelovy fresky v loďce Amora a Psýché „*the greatest effort to illustrate pagan myth in the spirit of the classical marbles as they reappeared from beneath the Roman soil.*“<sup>194</sup>

Zkoumání ikonografie podle *Zlatého osla* se stalo modelovým příkladem, o kterém psala řada nejvýznamnějších světových badatelů. Otevírá řadu zásadních otázek o podstatě renesance a jejím vztahu k antice, ale také o vyprávění profánních příběhů v literární i vizuální podobě, vlivu knihtisku a grafiky na šíření klasické vzdělanosti a originalitě v umělecké tvorbě. V podobě dílčí studie by v ideálním případě mohl příklad cesty Amora a Psýché z Itálie na Rudolfův pražský dvůr a do jeho okolí osvětlit široké spektrum problémů a fenoménů spojených s unikátním stylem internacionální manýrismu na přelomu 16. a 17. století. Velmi zajímavé se jeví například souvislosti mezi výtvarnou kulturou v Itálii a v Praze a literární tvorbou v Anglii. S nabývajícím množstvím informací z různých společensko-vědních oborů je možné takové studie neustále opakovat beze strachu, že osel jednou přijde o všechna svá tajemství.

## SUMMARY

### The Golden Ass of Apuleius and the Classical Literary Tradition in the Visual Arts of the Rudolphine Period

Only one of many Ancient Roman novels that were written during antiquity has survived to this day. Apuleius' *Metamorphoses* could have easily been lost too as it was overlooked by the Carolingian renaissance and at one point existed only in a single copy. Luckily it was found and rediscovered for the Italian Renaissance by one of the so called bookhunters in the 14th century. After that it did not cease to inspire many works of art from literature to paintings. The story of Cupid and Psyche that comes from this book was used to decorate many representational rooms from the early Renaissance on, until at least the 19th century. It seems to have been especially popular at the court of Rudolf II and it represents one of the typical mythological themes with a strong erotic potential.

<sup>192</sup> Blunt, *The Hypnerotomachia* (pozn. 58).

<sup>193</sup> Carver, *The Protean Ass* (pozn. 3), s. 173: „*Indeed, the Borgia papacy witnessed the erection of the Italian Renaissance's two greatest literary monuments to Apuleius, the anonymous Hypnerotomachia Poliphili (1499) and Filippo Beroaldo's massive folio edition (with commentary) of The Golden Ass (1500)*“.

<sup>194</sup> Fritz Saxl, *The Villa Farnesina*, in: *Lectures*, 1957, s. 189–199, cit. s. 192–5.

We can trace its roots to Italy where the novel was brought back to the literary scene. The most important visual sources, that played at least an equally important role in the dissemination of the motive through Europe as literature, also come from Italy. Especially Rome and Raphael's frescos in villa the Farnesina influenced generations of Italian as well as foreign artists. Bartholomeus Spranger, Joseph Heintz and other future court artists of Rudolf II were no exception. The antique city and antique novel inspired their works but they also added their own unique approach to the Italian tradition. This work follows the reception of the famous Golden Ass in a time, when the possibilities of printing techniques radically changed rules of the game. It also opens the question of meaning in the art of the Rudolphine Period. To what extent were the secular works meant as objects of sensual pleasure and on the other hand how important were the allegorical explanations of the story of Cupid and Psyche.

### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

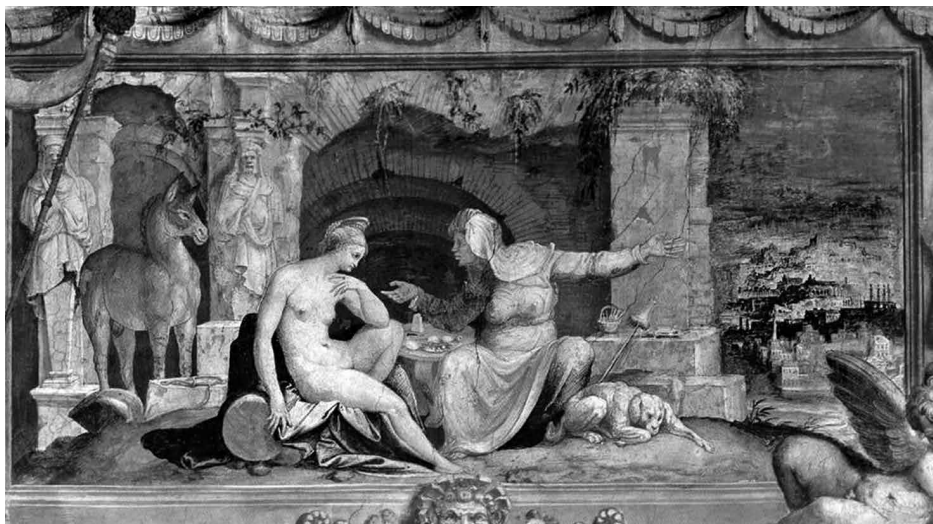
- Mariantonietta Acocella, *L'Asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna 2001.
- Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven 2000.
- Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven–London 1986.
- Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1728.
- J. R. Berrigan, 'The Prehumanism of Benzo d'Alessandria', *Traditio* XXV, 1969, s. 253–254.
- Giuseppe Billanovich, *I primi Umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Fribourg 1953.
- Anthony Blunt, The Hypererotomachia Poliphili in 17th Century France, *Journal of the Warburg Institute* Vol. 1, No. 2, 1937, s. 117–137.
- Phylis Pray Bober – Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London–Turnhout 2010.
- Giovanni Boccaccio, *Genealogy of the pagan gods* [Orig.: *Genealogia deorum*], přeložil Jon Solomon, Cambridge, Mass. 2011.
- Julian Brooks, *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles 2007.
- Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*, London 2005.
- William Caferro, *Contesting the Renaissance*, Oxford 2011.
- Mungo Campbell, Mercury and Psyche – Muller after De Vries, *History Today*, May 1994, s. 30–35.
- Thomas P. Campbell, *Tapstry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York 2002.
- Vicenzo Cartari, *Le imagini degli dei degli antichi*, Venetia 1625.
- Robert H. Carver, *The Protean ass: the "Metamorphoses" of Apuleius from antiquity to the Renaissance*, Oxford 2008.
- Sonia Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia 2002.
- Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, překlad J. B. Pichl, Praha 1866.
- Fernando Checa, Tizian und die Mythologie, in: Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien 2007, s. 216–223.
- Via Claudia Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma 2003.
- James Clifton – Liesbeth M. Helmus – Arthur K. Wheelock Jr. (ed.), *Pleasure and Piety. The Art of Joachim Wtewael*, Princeton 2015.
- Richard Cocke, Titian the Second Apelles: the Death of Actaeon, *Renaissance Studies*, Vol. 13, No. 3, 1999, s. 303–311.
- Gregorio Comanini, *Il Figino. Overo del fine della pittura*, Mantova 1591.
- Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago 1987.
- Ernst Robert Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998.
- Nicole Dacos, *Fiamminghi a Roma 1508–1608*, Roma 1999.
- Nicole Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Milano 2012.

- J. F. D'Amico, The Progress of Renaissance Latin Prose. The Case of Apuleianism, *Renaissance Quarterly* XXXVII, 1984, s. 364–365.
- Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill 2001.
- Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Venegia 1558.
- Richard Dutton – Jean E. Howard, *A Companion to Shakespeare's Works: The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, b. m. 2007.
- Umberto Eco, *Foucaultovo kyvadlo*, Praha 2015.
- Gloria Ehret, *Faszination Meisterwerk. Dürer Rembrandt Riemenschneider*, Nürnberg 2006.
- George Eliot [Mary Ann Evans], *Middlemarch. A Study of Provincial Life*, Edinburgh – London 1874.
- Robert J. W. Evans, *Rudolf II. a jeho svět*, Praha 1997.
- Elena Fontanella (ed.), *Amore e Psiche. La favola dell'anima*, Milano 2013.
- Luba Freedman, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2015.
- Eliška Fučíková – James M. Bradburne – Bekeť Bukovinská – Jaroslava Hausenblasová – Lubomír Konečný – Ivan Muchka – Michal Šroněk (eds), *Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Praha – Londýn – Milán 1997.
- Julia Haig Gaisser, *The fortunes of Apuleius and the "Golden Ass": a study in transmission and reception*, Princeton 2008.
- Carlo Ginzburg, Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration, in: *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore 1992.
- Ernst Hans Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance II*, Oxford 1985
- Stephen Greenblatt, *The Swerve. How the World Became Modern*, New York 2011.
- Marcia B. Hall – Tracy E. Cooper, *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge 2013.
- Jane E. Harrison, Pandora's Box, *The Journal of Hellenic Studies* Vol. 20, 1900, s. 99–114.
- Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley 2002.
- Koenraad Jonckheere (ed.), *Michiel Coxcie 1499–1592 and the giants of his age*, London 2013.
- Ahuvia Kahane – Andrew Laird (eds), *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*, Oxford 2001.
- Thomas DaCosta Kaufmann, *L' école de Prague. La peinture a la cour de Rodolphe II*, Paris 1985.
- Thomas DaCosta Kaufmann, Eros et poesia. La peinture à la cour de Rodolphe II, *Revue de l'art*, 1985, s. 29–46.
- Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the court of Rudolf II*, Chicago 1988.
- Thomas DaCosta Kaufmann, A "modern" sculptor in Prague. Adriaen de Vries and the 'Paragone' of the Arts, in: Achim Gnann – Heinz Widauer (eds), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano 2000, s. 283–293.
- Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-life Painting*, Chicago 2009.
- Vered Lev Kenaan, „Who cares whether Pandora had a large pithos or small axis?“ Jane Harrison and the Emergence of a Dynamic Conception of the Unconscious, in: Vanda Zajko – Ellen O'Gorman (eds), *Classical Myth and Psychoanalysis. Ancient and Modern Stories of the Self*, Oxford 2013, s. 97–116.
- Jane Kingsley-Smith, *Cupid in Early Modern Literature and Culture*, Cambridge 2010.
- Susanne H. Kolter, Bartholomäus Spranger „Amor und Psyche“ im Kontext rudolfinischer Hofkunst, *Jahrbuch des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg* 2008, s. 12–21.
- Lubomír Konečný, Tiziano, Lodovico Dolce e i topoi dell'immaginazione erotica, *Umění* XXXX, 1991, s. 1–5.
- Lubomír Konečný – Štěpán Vácha, *Hans von Aachen in Kontext*, Praha 2012.
- Lubomír Konečný, Adaptations of Alciato's emblems by Jan and Raphael Sadeler, *Studia Rudolphina* X, 2010, s. 129–143.
- Lubomír Konečný, The Poetry of Titian's "Poesie": the Renaissance, in: György E. Szönyi – Csaba Maczelka (eds), *Centers and Peripheries in European Renaissance Culture. Essays by East-Central European Mellon Fellows*, Szeged 2012, s. 223–230.
- Lubomír Konečný, Cupid Carving His Bow. From Parmigianino to Rubens, *Source. Notes in the History of Art* XXXVI, no. 1, 2014, s. 24–30.
- Milan Kundera, *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, Brno 2005.

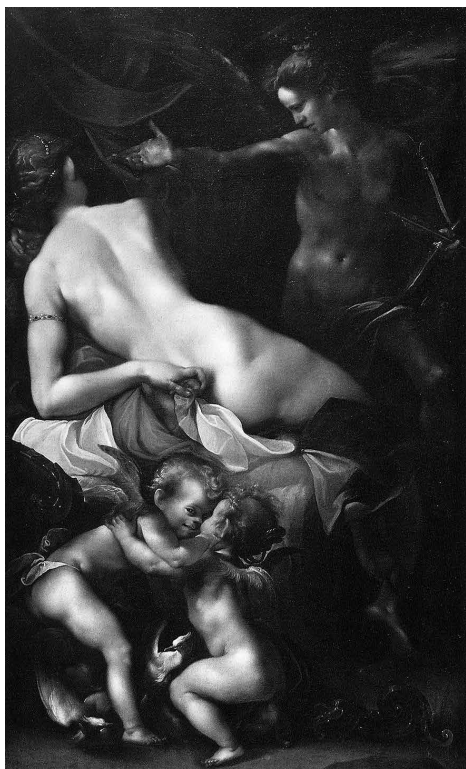
- Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra*, Milano 1584.
- Martin Mádl (ed.) *Tencalla II. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2013.
- Ilja Markx-Veldman, The Idol on the Ass; Fortune and the Sleeper. Maarten Van Heemskerck's Use of Emblem and Proverb Books in Two Prints, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 6, no. 1, 1972, s. 20–28.
- Sally Metzler, *Bartholomeus Spranger, Splendor and Eroticism in Imperial Prague, the complete works*, New Haven 2014.
- Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage, & Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven 2008.
- Alexander Nagel, Merchant of Venice, *Art Forum*, January 2007, s. 109.
- Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.
- William R. Newman – Anthony Grafton (eds), *Secrets of Nature Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Cambridge, Mass. 2001.
- Dora Panofsky – Erwin Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York 1962.
- Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1965.
- Erwin Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969.
- Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981.
- Francesco Petrarca, *Le Familiari. Edizione critica per cura di Vittorio Rossi*, vol. III, Firenze 1997.
- Ivo Purš – Hedvika Kuchařová (eds), *Knihovna arcivévodý Ferdinanda II. Tyrolského (1529–1595)*, Praha 2016.
- Evelyn Reitz, *Discordia concors. Kulturelle Differenzierung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600*, Berlin 2015.
- Emil Karel Josef Reznicek, Bartholomäus Spranger als Bildhauer, in: Antje Kosegarten – Peter Tigler (eds), *Festschrift Ulrich Middeldorf. Textband*, Berlin 1968, s. 370–375.
- G. N. Sandy, 'Book 11: Ballast or Anchor?', in: B. L. Hijmans – R. Th. van der Paardt (eds), *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen 1978, s. 123–140.
- Fritz Saxl, The Villa Farnesina, in: *Lectures*, b. m. 1957, s. 189–199.
- Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1961.
- Frits Scholten (ed.), *Adriaen de Vries 1556–1626*, Amsterdam–Stocholm–Los Angeles 1999.
- J. J. M. Tobin, *Shakespeare's Favorite Novel. A Study of The Golden Ass as Prime Source*, London 1984.
- Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano 1997.
- Giorgio Vasari, Vita di Perino del Vaga, in: *Opere di Giorgio Vasari. Pittore e Architetto Aretino. Volume II*, Firenze 1822.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. 1, Firenze 1846.
- Elena Venturini (ed.), *Le collezioni Gonzaga. Il Carteggio tra la corte cesarea e Mantova (1559-1636)*, Carteggio, Cinisello Balsamo 2002.
- Luisa Vertova, Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 42, 1979, s. 104–121.
- Florian Weiland-Pollerberg, *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*, Petersberg 2004.
- Evelyn Welch, Presentism and the Renaissance and Early Modern Historian, *Past & Present*, Volume 234, Issue 1, 2017, s. 245–253.
- Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weissenhorn 1971.
- Maaïke Zimmerman, 'Food for Thought' for Readers of Apuleius' The Golden Ass, in: Michael Paschalis – Stelios Panayotakis – Gareth L. Schmeling (eds), *Readers and Writers in the Ancient Novel*, Ancient Narrative Supplements 12, 2009, s. 218–240.
- Giacomo [Jacopo] Zucchi, *Discorso sopra li dei de' gentili, e loro imprese*, Roma 1602.



**Obrázek 1.** Mist B s kostkou podle Michiela Coxcieho, *Stařena vypráví příběh Amora a Psyché*, list ze série grafik podle Apuleiova *Zlatého osla*, 1530–1560, vydal Antonio Salamanca v Římě. Reprodukce ze stránek Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-H-H-793, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.219664> (CC0 1.0 Universal)



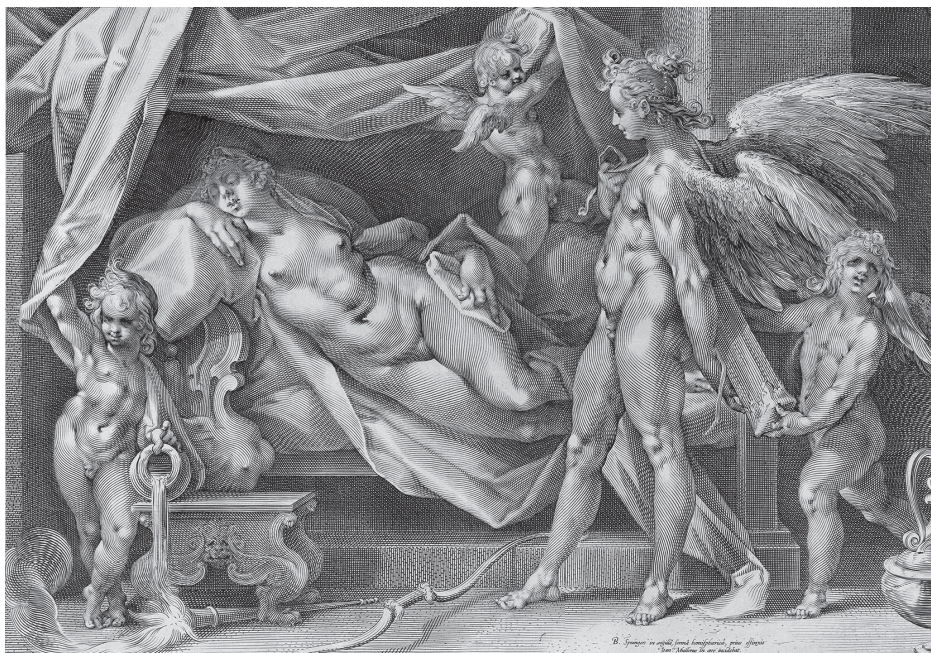
**Obrázek 2.** Perin del Vaga, *Stařena vypráví příběh Amora a Psyché*, Castel Sant'Angelo, 1545. Reprodukce z knihy Maria Grazia Bernardini (ed.), *La favola di Amore e Psiche. Il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, Roma 2012, s. 86



**Obrázek 3.** Josef Heintz, *Amor opouští Psyché*, po 1603, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, inv. č. Gm1118. Reprodukce z knihy Daniel Hess – Dagmar Hirschfelder (eds), *Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2010, s. 275



**Obrázek 4.** Bartholomeus Spranger, *Amor opouští Psyché*, 1599, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, 15-579. Reprodukce z knihy Sally Metzler, *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague, the complete works*, New Haven 2014, kat. č. 73, s. 149



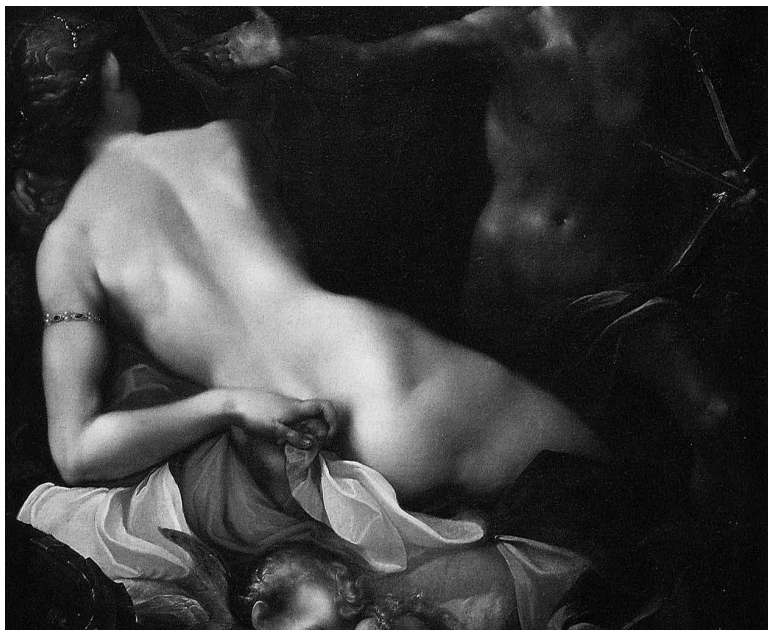
**Obrázek 5.** Jan Harmensz. Muller podle Bartholomea Sprangera, *Amor a Psyché*, 1600-1610, tisk 1610. Reprodukce ze stránek Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-32.216, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.337222> (CC0 1.0 Universal)



**Obrázek 6.** Matthäus Gundelach, *Amor a Psyché*, 1613, Augsburg, Deutsche Barockgalerie, inv. č. 724. Reprodukce z knihy Eliška Fučíková – James M. Bradburne – Beket Bukovinská – Jaroslava Hausenblasová – Lubomír Konečný – Ivan Muchka – Michal Šroněk (eds), *Rudolf II. a Praha císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Praha–Londýn–Milán 1997, s. 64



**Obrázek 7.** Římský reliéf Polykleitovo lože, *Amor a Psyché*, kopie z 16. století. Reprodukce z knihy Phylis Pray Bober – Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London–Turnhout 2010, snímek 94



**Obrázek 8.** Josef Heintz, *Amor opouští Psyché*, detail, po 1603, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Reprodukce z knihy Daniel Hess – Dagmar Hirschfelder (eds.), *Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2010, s. 275





**Obrázek 9.** Cornelius Cort podle Pietera Bruegela, *Krajina s Merkurem unášejícím Psyché*, 1553, vydal Joris Hoefnagel. Reprodukce z knihy Eliška Fučíková – James M. Bradburne – Beket Bukovinská – Jaroslava Hausenblasová – Lubomír Konečný – Ivan Muchka – Michal Šroněk (eds), *Rudolf II. a Praha císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Praha–Londýn–Milán 1997, s. 182



**Obrázek 10.** Římská kopie řecké sochy, *Psyché*, Museo Capitolino. Reprodukce z knihy Phylis Pray Bober – Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London–Turnhout 2010, snímek 95



**Obrázek 11.** Josef Heintz, *Faëthontův pád*, kolem 1600, Leipzig, Museum der Bildenden Künste. Reprodukce z [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heintz-The\\_Fall\\_of\\_Phaeton.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heintz-The_Fall_of_Phaeton.jpg), vyhledáno 11. 7. 2018



**Obrázek 12.** Hendrick Goltzius, *Svatba Amora a Psyché* podle Bartholomea Sprangera, 1587. Reprodukce ze stránek Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-1881-A-4866X, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.339347> (CC0 1.0 Universal)



**Obrázek 13.** Jan Sadeler, *Krajina s vesničany uctívajícími bohyni Isidu na oslovi*, 1568–1600, Reprodukce ze stati Lubomír Konečný, *Adaptations of Alciato's emblems by Jan and Raphael Sadeler, Studia Rudolphina* X, 2010, s. 135



**(NE)ROZLUČNÍ SPOLEČNÍCI.  
POLOZAPOMENUTÉ IKONOGRAFICKÉ I URBANISTICKÉ  
SOUVISLOSTI VYBRANÝCH SOCHAŘSKÝCH DĚL VĚNOVANÝCH  
SV. JANU NEPOMUCKÉMU V PRAZE**

KATEŘINA ADAMCOVÁ

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy  
katerina.adamcova@ff.cuni.cz**ABSTRACT****(In)separable companions. Half-forgotten iconographic and urban contexts of selected sculptures dedicated to St. John of Nepomuk in Prague**

The article deals with several statues of St. John of Nepomuk, which were created on the territory of the former Prague cities between the erection of the statue of a saint on Charles Bridge in 1683 and his beatification in 1721. Based on a deeper analysis of available data found both in the existing literature and on these statues themselves, and evaluation of their former urban context, the author points out an interesting phenomenon that is associated with these statues.

**Keywords:** Prague – Baroque sculpture – statues of St. John Nepomuk – former urban context

Kamenosochařská díla umístěná v exteriéru jsou z pohledu základního rozdělení kulturních památek na nemovité a movité obvykle řazena mezi památky nemovité, a to navzdory tomu, že individuální dějiny mnohých z nich této klasifikaci vůbec neodpovídají. Často se totiž stává, že jsou v průběhu své existence přeosazena, posunuta, transferována na nové stanoviště nebo dokonce zcela vysídlena, to znamená přesunuta do lokality, s níž nemají nic společného.<sup>1</sup> To, že jsou statue, sousoší, ale i monumentální projekty typu mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů a pilířů považovány za památky nemovité, neodráží tedy tolik jejich reálnou situaci, jako spíše skutečnost, že všichni, ať už vědomě, či pouze intuitivně, vnímáme, že tato díla jsou nějak spojena s místem, na němž byla kdysi dávno postavena. I když se zejména v poslední době objevilo několik odborných publikací, jejichž autoři se pokoušejí zachytit toto sepětí sochařského díla s daným místem,<sup>2</sup> stále není interpretace sochařských děl v širších urbanistických či krajinných

<sup>1</sup> Mezi takové příklady patří, kromě celé plejády soch transferovaných z obcí likvidovaných v souvislosti s těžbou hnědého uhlí v oblasti Podkrušnohoří, také sousoší sv. Jana Nepomuckého, které stávalo na Václavském náměstí a které bylo přeneseno do obce Žebrák. Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech 4 (T/Ž)*, Praha 1982, s. 403.

<sup>2</sup> František Svoboda et al., *Krajina jako dílo. Barokní krajinou od Mikulova po Znojmo*, Brno 2016, zvláště s. 146–182, kapitola Pleněrová oratoria. – Kristýna Drápalová, *Rekonstrukce krajiny. Mostecká pánev koncem 18. století, Zprávy památkové péče LXXVII*, 2017, s. 10–17. – Kateřina Adamcová, *Sochy v ba-*

souvislostech žádnou samozřejmostí. Přitom hlubší analýza zasazení dané statue, sousoší či sloupu do již existujícího krajinného či urbanistického rámce nám může přinést množství zajímavých informací týkajících se nejen historie vzniku daného díla, jeho prvotního významu, ale i jeho následujícího života.

Jedním z leitmotivů českého baroka je zrození nového světce, sv. Jana Nepomuckého. Rozporuplný příběh někdejšího generálního vikáře z dob Václava IV. byl zatím nejpodrobněji a nejbarvitěji popsán Vitem Vlnasem.<sup>3</sup> Ten se ve své knize věnované tomuto světci nezabýval pouze samotným vznikem jeho kultu, spleťtými dějinami beatifikačního a kanonizačního procesu, ale také celou řadou doprovodných jevů, nevymíjaje ani to, jak tento fenomén zasáhl do dějin výtvarného umění té doby.<sup>4</sup> Vzhledem k hlavnímu zaměření jeho zevrubně pojaté studie se však samozřejmě nemohl dotknout všeho, co osudy nového českého zemského patrona provázelo.

V následujícím příspěvku bych chtěla poukázat na jeden z takových doprovodných mikro-příběhů. Jeho hlavními aktéry jsou statue, které byly v Praze postaveny ještě před beatifikací Jana Nepomuckého, přičemž prvotní impuls pro identifikaci daného fenoménu vyšel právě z analýzy zasazení dotčených sochařských děl do daného urbanistického rámce. Hned na úvod je třeba poznamenat, že žádná z dotčených sochařských děl, jimiž se zde chci zabývat, dnes nestojí na svém původním místě. Jejich někdejší prostorový kontext bylo tedy třeba rekonstruovat, k čemuž jsem využila nejen popisy původního umístění soch světce zachycené ve starší topografické literatuře, ale také dostupné mapové podklady, zvláště pak Hergetův plán Prahy, Jüttnerův plán Prahy a někdy také originální otisky císařského stabilního katastru. Získané informace jsem pak porovnála s tím, co lze vyčíst z celkového rozvrhu daných statuí, ale i z detailů jejich architektonické i sochařské části včetně případných dochovaných votivních nápisů.

## Prolog

Nejslavnějším sochařským zobrazením sv. Jana Nepomuckého je socha světce osazená na zábradlí Karlova mostu v roce domnělého třístého výročí jeho mučednické smrti.<sup>5</sup>

---

rovní krajíně: panství Jezeří–Nové Sedlo, *Zprávy památkové péče* LXXVII, 2017, s. 36–46. – Kateřina Adamcová – Pavel Zahradník, *Mariánský sloup na Hradčanském náměstí*, Praha 2017, s. 115–132. Z dřívějších publikací takové pokusy najdeme zejména v textech Mojmir Horyny, Petra Macka a Jana Hendrycha. Srovnej in: Mojmir Horyna, *Baroko v české krajině a historické paměti*, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 249–255. – Jan Hendrych, *Krajina bývalého nadačního panství Choustníkovo Hradiště, její příběh, proměny a souvislosti, péče o historickou krajinu světového významu*, *Zprávy památkové péče* LXVIII, 2008, s. 302–308. – Petr Macek, *Barokní krajinná řešení na toskánských panstvích*, in: *Kompozice zahrad*, Praha 1987, s. 74 a n.

<sup>3</sup> Vít Vlnas, *Jan Nepomucký: česká legenda*, vyd. 2., podstatně rozšířené a přepracované, Praha 2013.

Dále také in: Vít Vlnas, Jan Nepomucký, světec baroka aneb druhý život Johánka z Pomuku, in: Václav Chroust – Zdeňka Buršíková – Karel Viták, (eds), *Pět hvězd nad českým královstvím: svatý Jan Nepomucký a katolická reformace*. 1, Klatovy 2013, s. 49–78. – *Svatý Jan Nepomucký 1393 \* 1993*, katalog výstavy Bavorského národního muzea v Mnichově ve spolupráci s klášteřem premonstrátů na Strahově v Praze a s Národním muzeem v Praze, Praha 1993.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> K dějinám vzniku této sochy naposledy in: Tomáš Hladík, *Sochařská výzdoba*, in: Ondřej Šefců (ed.), *Karlův most*, Praha 2010, s. 188–189. – Jan Royt, Jan Nepomucký, in: Ondřej Šefců (ed.), *Karlův most*, Praha 2010, s. 177–180. Nejpodrobněji pak in: Vlnas, *Jan Nepomucký: česká legenda* (pozn. 3), s. 220–225.

Ačkoliv bylo vztyčení této sochy více méně v rozporu s tehdy platnými církevními předpisy,<sup>6</sup> stalo se paradoxně právě toto dílo nejen dalším důležitým centrem rodícího se kultu sv. Jana, ale společně s několika dalšími sochami a obrazy budoucího světce také důležitým dokladem všeobecné a dlouhotrvající úcty ke svatovítskému kanovníkovi, jež byla jednou z klíčových podmínek pro zahájení procesu jeho blahorečení.<sup>7</sup> Na působivosti tohoto díla, které se stalo podnětem k první vlně vztyčování soch tohoto světce, se podílelo jak zvolené umístění pomníku ve střední části v té době jediného kamenného mostu v Praze, tak zdařilé výtvarné řešení sochařské části díla stejně jako jeho podstavce, jež oboje reflektuje nevšední urbanistický kontext.<sup>8</sup>

Po postavení mostecké sochy nastala v Praze poměrně dlouhá odmlka, protože další sochařská díla zobrazující Jana Nepomuckého se na veřejných prostranstvích tehdejších měst pražských začala objevovat teprve od roku 1709. Proč až tehdy a proč právě v tomto roce, zatím těžko s jistotou soudit.<sup>9</sup> Co je však nezpochybnitelné a současně pozoruhodné, je skutečnost, že většinu soch sv. Jana Nepomuckého, které v Praze vznikly v období mezi postavením bronzové sochy světce na Karlově mostě a beatifikací sv. Jana v roce 1721, doprovází druhá světecká socha. Navíc vzniklé dvojice světeckých statuí, nejsou nahodilé, ale vytvářejí ikonografickým programem, ale mnohdy i specifickou výtvarnou formou propojený celek se zajímavým urbanistickým dopadem. Platí to jak v těch případech, v nichž byla socha druhého světce vztyčena současně s tou, jež připomíná sv. Jana Nepomuckého, tak i v tom případě, když socha druhého světce vznikla až s jistým časovým odstupem.

### **Případ první – socha sv. Jana Nepomuckého u kostela sv. Jindřicha**

Ve zmíněném roce 1709 byly shodou okolností v Praze vztyčeny hned dvě sochy sv. Jana. První z nich dnes stojí po levé straně hlavního vstupního portálu do kostela sv. Jindřicha na Novém Městě a jejím protějškem je socha sv. Judy Tadeáše.<sup>10</sup> Obě statue

<sup>6</sup> Vít Vlnas zde zmiňuje breve papeže Urbana VIII., které zpříšňovalo dosavadní předpisy pro blahorečení a svatořečení, ale také vymezovalo přesněji hranice pro projevy úcty k zatím ještě nekanonizovaným a nebeatifikovaným světcům v podobě soch a obrazů. Srovnej in: Vlnas, *Jan Nepomucký: česká legenda* (pozn. 3), s. 124–125.

<sup>7</sup> Na tuto skutečnost poukázal už Vít Vlnas. Srovnej in: Vlnas, *Jan Nepomucký: česká legenda* (pozn. 2), s. 120.

<sup>8</sup> K významu této sochy např. in: Vít Vlnas (pozn. 3), s. 220. Dále také in: Royt (pozn. 5). – Peter Volk, *Sochy sv. Jana Nepomuckého. Poznámky k typům vyobrazení*, in: *Svatý Jan Nepomucký 1393 \* 1993* (pozn. 3). – Jan Royt, *Sv. Jan Nepomucký a jeho úcta v Praze*, in: *ibidem*, s. 83.

<sup>9</sup> Rok 1709 ani rok 1708 z pohledu formování kultu světce či průběhu příprav na jeho blahorečení nijak významné nejsou. Určité mezníky představují rok 1706 a 1710. V roce 1706 podal papeži žádost o zahájení beatifikačního procesu tehdejší probošt pražských theatinů Jan Hložek ze Zampachu. Jednalo se o soukromou iniciativu, které se nedostalo posvěcení z oficiálních míst a mimo to byla neúspěšná. V roce 1710 k témuž vyzval tehdejšího arcibiskupa pražského Jana Josefa Breunnera panující císař Josef I. Arcibiskup Breunner ovšem krátce nato umírá a beatifikační žádost tak podal až jeho nástupce arcibiskup František Ferdinand Kühnburg, kterému se proces beatifikace podařilo dovést do úspěšného konce. Viz Vlnas, *Jan Nepomucký: česká legenda* (pozn. 3), s. 132.

<sup>10</sup> Naposledy in: Jana Tischerová, *Matěj Václav Jäckel. Sochař českého baroka 1655–1738*, Praha 2013, s. 412–414. Jana Tischerová se sochami zabývá v části nazvané Katalog mylně připsaných děl, mimo jiné zde uvádí kompletní historii atribuce obou soch, spojovaných v minulosti jak s ateliérem Jana Brokoffa, tak právě s dílnou M. V. Jäckela, a to včetně příslušných odkazů na dosavadní literaturu.

byly pořízeny zároveň, a to na náklady tehdejšího faráře u sv. Jindřicha Matěje Václava Jelínka.<sup>11</sup> Původně byly tedy především projevem jeho osobní zbožnosti a úcty k oběma světcům. Ovšem díky celkovému pojetí obou statuí a zejména díky jejich specifickému umístění získala tato dvojice význam, který výrazně přesahuje ryze osobní rovinu.

Sochy dnes rámují vstup do kostela. Sem ale byly přeneseny až po zrušení hřbitova, který do sklonku 18. století kostel sv. Jindřicha obklopoval. Někdejší prostorovou situaci tohoto páru soch, popsanou mimo jiné v *Posvátných místech Prahy* od Františka Ekerta,<sup>12</sup> můžeme nyní vyčíst z Hergetova plánu, na němž je zeď lemující bývalý kostelní hřbitov se vstupní bránou orientovanou do Jindřišské ulice ještě zakreslena.<sup>13</sup> Na tomto plánovém podkladu je mimo jiné patrné, že prostranství hřbitova zasahovalo hluboko do ulice a že vstupní brána na hřbitov díky tomu fungovala ze směru z někdejšího Koňského trhu, dnešního Václavského náměstí, jako svého druhu *point de vue*. Kdysi prostý vstup na hřbitov se tak poté, co byla osazen sochami tyčícími se na vrcholu nesmírně masivních, dnes ve vztahu k měřítku soch podivně působících podstavců,<sup>14</sup> proměnila ve výrazný urbanistický prvek.<sup>15</sup>

Kromě charakteru původního stanoviště těchto soch jsou dalším důležitým vodítkem pro pochopení toho, jakou úlohu v rámci daného místa původně plnily, latinské nápisy, které nechal jejich donátor vysekat na čelní strany podstavců. Pod sochou sv. Jana v překladech čteme: „*Slavnému / ochránci pověsti / pražskému / kanovníkovi / kněžská / zbožnost / dala / dne 13. července*“<sup>16</sup> a pod sochou sv. Judy Tadeáše: „*Svatému Tadeášovi / velkému apoštolovi / příteli Kristovu / ve věcech beznadějných [či ztracených] / ochránci / na / znamení vděčnosti / postaveno.*“<sup>17</sup>

Nápis na podstavci se sochou sv. Jana dokládá, jak se postupně transformoval prvotní patronát světce související s uchováním zpovědního tajemství, jež bylo připomenuto

<sup>11</sup> K tomu nejlépe František Ekert, *Posvátná místa královského hlavního města Prahy. Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů a jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého II*, Praha 1884, s. 15.

<sup>12</sup> Ekert tu nejspíše vyšel z knihy Karla Navrátila věnované kostelu sv. Jindřicha a Kunhuty z roku 1869. Ten totiž stejně jako později Ekert uvádí, že samotný hřbitov byl sice zrušen již roku 1787, ovšem sochy byly ke kostelu přeneseny až roku 1827. To znamená, že úprava okolí kostela sv. Jindřicha vznikla na začátku 18. století určovala podobu této části Jindřišské ulice víc jak sto let. Srovnej Karel Navrátil, *Paměti hlavního kostela farního, fary a školy sv. Jindřicha a sv. Kunhuty v Novém Městě pražském*, Praha 1869, s. 146–147. – Ekert (pozn. 11).

<sup>13</sup> Srovnej in: [http://towns.hiu.cas.cz/p\\_zoom.php?map=AMP\\_Herget\\_1791](http://towns.hiu.cas.cz/p_zoom.php?map=AMP_Herget_1791), vyhledáno dne 25. 5. 2020. Na mladším Jüttnerově plánu z roku 1816 již vypadá průběh ohradní zdi trochu jinak. Srovnej in: <http://mappy.vugtk.cz/praha/sheets.php?rs=1&id=00&map=juttner&print>, vyhledáno dne 21. 2. 2020. Starší plán J. D. Hubera z roku 1769 bohužel díky tomu, jak je zpracován, danou situaci rozečíst neumožňuje. Siluety kostela sv. Jindřicha a domu v Jindřišské ulici zakrývají výhled na daný úsek zdi kolem hřbitova. Srovnej in: <http://www.digitalniknihovna.cz/mlp/view/uuid:cd5fb450-cdbc-11dd-b222-0030487be43a?page=uuid:27d8fdd0-cdc0-11dd-8632-0030487be43a>, vyhledáno dne 23. 9. 2020.

<sup>14</sup> Ve chvíli, kdy si uvědomíte, že se vlastně jednalo o pilíře rámuující vstup na hřbitov, už tyto podstavce tak nepřiměřeně masivně ve vztahu k sochám nepůsobí.

<sup>15</sup> Připomeňme, že tato ulice vedla nejen k novoměstskému kostelu, ale také k bráně oddělující Nové Město od „předměstí“, a byla tak jednou z důležitých komunikačních spojnic této části tehdejší Prahy.

<sup>16</sup> V originálu: „*GLORIOSO / FAME PATRONO / PRAGENSIS / CANONICO / SANCTO IOANNI / ECCLESIASTICA / PIETAS / PONIT / DIE XIII IULY*“. V chronogramu je ukryt rok 1709.

<sup>17</sup> V originálu: „*DIVO THADAEO / MAGNO APOSTOLO / AMICO CHRISTI / IN / CAVSIS DESPERATIS / PATRONO / IN GRATITUDINIS TESSERAM / POSITUM*“ (bez chronogramu). Přepisy obou nápisů nabízí také ve své knize Navrátil. Viz Navrátil (pozn. 12), s. 147. Ten rovněž přináší další podrobnosti z jejich následujícího osudu týkajícího se následků pruského obležení Prahy v roce 1757.



také na jednom z reliéfů na podstavci bronzové sochy světce na Karlově mostě. Jeho role ochránce toho, co mu bylo svěřeno v průběhu zpovědi, symbolizovaná později zejména zázračně dochovaným jazykem světce, objeveným při průzkumu jeho ostatků, jej předurčila pro to, aby se stal patronem dobré pověsti. A tady je třeba připomenout, že sv. Juda Tadeáš, kromě toho, že byl vzýván ve ztracených záležitostech,<sup>18</sup> tedy ve chvíli, kdy už se zdálo, že není žádná naděje, byl rovněž patronem dobré pověsti a ochráncem proti pomluvě.

Spojení mezi oběma světci, které by se na první pohled mohlo zdát jako nepřilíš logické, má tedy naopak prosté vysvětlení. Stejně tak to, proč byli právě oni dva vybráni, aby vítali ty, kteří vstupovali bránou na zdejší farní hřbitov. Velmi pravděpodobně to souvisí s latinským úslovím,<sup>19</sup> které platilo i v období baroka, tedy že o mrtvých se má mluvit jen dobře. To znamená, že ten, kdo vcházel na posvěcené místo, kde spočinuly ostatky těch, kteří už museli opustit toto slzavé údolí, byl skrze tyto sochy nabádán, aby upustil od klevetění a vzdal tak patřičnou úctu mrtvým, kteří se proti případné pomluvě nemohou nijak bránit.

Vedle této interpretace, k níž odkazuje zejména nápis pod sochou sv. Jana, se nabízí druhá, která vychází spíše z nápisu pod sochou sv. Judy Tadeáše a která souvisí s dobovým vztahem ke smrti. Osobnost sv. Judy Tadeáše měla působit jako mravní exemplum pro všechny, kteří by snad tváří tvář své vlastní smrtelnosti propadali zoufalství. Smrt je totiž v pojetí barokní zbožnosti nejen okamžikem, kdy končí náš pozemský život, ale především okamžikem, kdy se nám za předpokladu splnění určitých podmínek, mohou otevřít brány nebeské. Patronát sv. Jana týkající se zpovědního tajemství odkazuje rovněž ke zpovědi samotné, která je v katolickém vyznání důležitým prostředkem pro dosažení opětovného usmíření s Bohem a jako taková byla významnou součástí posledního pomazání, jež bylo předpokladem tzv. „dobré smrti“.

Dvojice soch rámuje kdysi vstupní bránu na hřbitov však nese ještě jeden důležitý motiv, který souvisí s postupným včleňováním sv. Jana Nepomuckého mezi světce. Ve dvojici se sv. Judou Tadeášem byl Jan Nepomucký představen jako svého druhu následovník apoštolů, jako ten, který usiloval o život v Kristu a který podobně jako apoštolové následoval Krista i ve smrti. Koncept znovuoobnoveného způsobu života, který kdysi vedli apoštolové, tzn. šíření víry v Ježíše Krista v celém tehdy známém světě, a to i za cenu ztráty života, patří totiž k dalším charakteristickým rysům protireformace.

### **Případ druhý – socha sv. Jana Nepomuckého u paty Radnických schodů**

Druhou ze soch sv. Jana, které se v Praze objevily v roce 1709, najdeme dnes u paty Radnických schodů na rozhraní Malé Strany a Hradčan.<sup>20</sup> I v případě této sochy se jednalo o soukromou donaci. Na základě Schottkym publikovaného pramene totiž víme, že vznikla na podnět neznámého dobrodince, za nějž žádost o udělení souhlasu k jejím

<sup>18</sup> K tomu např. in: James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 205.

<sup>19</sup> Latinsky: „*De mortuis nil nisi bene*“.

<sup>20</sup> K dějinám sochy nejlépe in: Oldřich Jakub Blažíček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986, s. 92.

postavení podal na začátku března roku 1709 kameník František Jakub Santini-Aichel.<sup>21</sup> Sochařská část statue byla vysekána v ateliéru Jana Brokoffa, jak to mimo jiné dosvědčuje signatura na zadní straně plintu sochy.<sup>22</sup> Zda bylo celé dílo dokončeno ještě v roce podání žádosti nebo až následujícího roku, to bohužel s jistotou nevíme. Signaturu sochaře tentokrát nedoprovází datace<sup>23</sup> a o samotném vztyčení či případném slavnostním svěcení díla prameny zatím mlčí. Obvykle je však i tato socha sv. Jana Nepomuckého datována právě do roku 1709.<sup>24</sup>

Přestože byla statue sv. Jana u Radnických schodů druhou sochou doplněna až několik let po svém vzniku, konkrétně v roce 1714,<sup>25</sup> i v jejím případě můžeme mluvit o ikonograficky a urbanisticky významné kompozici, která navíc obsahuje některé motivy, jež se později budou objevovat v souvislosti se zobrazením tohoto nového světce poměrně často. Jedním z nich je již samotný výběr druhé světecké sochy. Protějškem sv. Jana je zde totiž postava sv. Josefa s malým Ježíškem v náruči.

Sv. Josef sice nepatří přímo mezi nové světce, ale jeho kult se právě v období, které je z hlediska formování barokní zbožnosti klíčové, značně proměnil.<sup>26</sup> V prvé řadě vzrostla obecná úcta k tomuto světcovi,<sup>27</sup> a to dokonce do té míry, že získal téměř totožné postavení jako Panna Marie, resp. velmi podobné postavení, které v rámci svaté Rodiny již od středověku zastávala sv. Anna. V novém výkladu významu sv. Josefa v dějinách spásy byl položen důraz na jeho podíl na výchově budoucího Spasitele, na jeho roli pěstouna, někoho, kdo, ačkoliv nebyl rodičem, byl schopen stejné lásky i oběti. Díky této interpretaci se i sv. Josef stal, podobně jako Panna Marie, doslova klíčovou postavou dějin spásy, a nejen to. Současně plnil roli dokonalého mravního exempla otcovské či pěstounské lásky a péče, což výrazně obohatilo a rozšířilo jeho tradiční patronát zaměřený na tesaře, truhláře a další povolání, která se věnují práci se dřevem.<sup>28</sup> Ve středoevropském prostoru posílilo jeho dosavadní postavení mezi světci také to, že byl krátce po polovině 17. století oficiálně zařazen mezi české zemské patrony,<sup>29</sup> a jako takový se napříště objevoval kromě sv. Rodiny i v této mimořádně význačné skupině světců. A tady asi leží klíč k tomu, proč

---

<sup>21</sup> Julius Max Schottky, *Prag wie es war und wie es ist, nach Aktestücken und den besten Quellenschriften geschildert*, Praha 1832, s. 279–280.

<sup>22</sup> Zajímavé je, že se v Schottkym publikovaném přepisu výňatku z dané žádosti objevuje zmínka, že František Santini, který žádost podával, vytvořil danou sochu sám. V návaznosti na tento údaj je pak také v úvodu dané části textu věnované této soše Santini označen Schottkym jako sochař. Viz Schottky (pozn. 21), s. 279.

<sup>23</sup> Zmiňujeme to zde proto, že valná většina signovaných sochařských děl pocházejících z brokoffovského ateliéru je také označena datací.

<sup>24</sup> Oldřich Jakub Blažiček klade vznik soch opatrně do roku 1709–1710. Viz Blažiček (pozn. 20). Do roku 1709 ji však datuje jak Ekert, tak například zatím nejmladší publikovaný soupis památek na území Prahy. Viz Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, s. 455.

<sup>25</sup> Naposledy in: Vlček (ed.), (pozn. 24), s. 455. Statue vznikla na podnět a náklady Zikmunda Antona Herzoga a hlavní informace o jejím vzniku uvádí už Schottky, přičemž vychází opět z excerpovaných písemných pramenů. Viz Schottky (pozn. 21) s. 280.

<sup>26</sup> Významný podíl na tom mají také význačné osobnosti 16. století, zakladatelé nových řádových společenství, mystikové a vyznavači, jako například sv. Terezie z Ávily. Srovnej in: Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Kunst*, svazek 7, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, s. 210–223.

<sup>27</sup> Počátky proměny postavení sv. Josefa v rámci sv. Rodiny a tím i ve skupině světců obecně sahají až do 15. století, konkrétně do období konání koncilu Kostnického, kde tyto nové myšlenky vyslovil Jean Gerson. Srovnej in: Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 102.

<sup>28</sup> Braunfels (ed.), (pozn. 26).

<sup>29</sup> Konkrétně v roce 1654. Viz Royt (pozn. 27).

byla k soše sv. Jana Nepomuckého přiřazena právě socha sv. Josefa. I Jan Nepomucký byl totiž ještě před svou beatifikací včleněn mezi ochránce zemi Koruny české,<sup>30</sup> a i on byl v této skupině svým způsobem „nováčkem“.<sup>31</sup>

Kromě propojení postavy sv. Jana se sv. Josefem je dvojice soch u Radnických schodů pozoruhodná také svým původním urbanistickým konceptem. Dnes stojí obě sochy na začátku schodiště, jehož osa je jakýmsi lehce posunutým pokračováním Nerudovy, kdysi Ostruhové, ulice, hlavní komunikační spojnice mezi Malou Stranou a Hradčany.<sup>32</sup> Původně, a to až do roku 1820, ale obě sochy stály na začátku relativně nedávno zbudované rampy, která zajišťovala přímé spojení mezi Malou Stranou a Hradčanským náměstím.<sup>33</sup> I v jejich případě je tak možné hovořit o tom, že na svém původním stanovišti tvořily jakousi slavobranu a že výtaly ty, kteří jeli nebo šli po této nejvýznamnější přístupové cestě na Pražský hrad směrem od Karlova mostu. A nejen to. Na svém někdejší stanovišti tyto sochy plnily také úlohu jakýchsi hraničních kamenů, oddělujících území v té době ještě samostatných měst, Hradčan a Malé Strany.

Přestože by se mohlo zdát, že i po přenesení obou statuí k patě Radnických schodů je jejich urbanistický význam a celkové vyznění podobné, při podrobnější prohlídce zjistíme, že na novém místě nepůsobí jejich kompoziční a modelační řešení ani zdaleka tak efektně a že možná i proto řadě kolemjdoucích dnes unikají některé podstatné momenty z jejich obsahového sdělení. Ostatně skutečnost, že výběr místa pro osazení obou soch nebyl nahodilý, dokládají také Schottky citované archiválie. V žádosti týkající se sochy sv. Jana se můžeme dočíst, že toto dílo má sloužit nejen k tomu, aby vzdávalo úctu Bohu a šířilo oddanost ke sv. Janu Nepomuckému, ale také k okrase „*Nové cesty*“.<sup>34</sup> V případě protějškové sochy sv. Josefa je zase v žádosti uvedeno, že socha má být postavena „*na rohu 'Nové cesty', kde parapet stoupá vzhůru k vjezdu do královského zámku právě proti soše sv. Jana Nepomuckého*“. A osazena má být na dobrý podstavec tak, aby „*nebyla porušena symetrie*“ a současně tak, „*aby byl roh parapetu zesílen a aby ani průchodu ani průjezdu dané dílo nebránilo*“.<sup>35</sup>

Z pohledu celkového řešení díla se statue sv. Josefa zdá být poměrně prostá. Podstavec představuje nijak zvlášť nápaditou variaci na klasický hranolový sokl, snad jen s tou výjimkou, že dřik podstavce je poměrně štíhlý a vysoký, což posiluje vertikálnost celku.

<sup>30</sup> Sv. Jan Nepomucký je mezi českými zemskými patrony uváděn už okolo roku 1600, a to společně se sv. Ivanem, který byl v dané době také nově zařazen do této význačné skupiny světců.

<sup>31</sup> Z obdobné ideové koncepce vychází například sousoší sv. Jana Nepomuckého v doprovodu sv. Václava a sv. Víta, které bylo vztyčeno v roce 1714 v Děčíně, nebo monumentální sousoší sv. Jana Nepomuckého postavené v Mostě, kde tohoto ještě nebeatifikovaného světce doprovázejí sv. Václav a sv. Vojtěch. K tomu naposledy in: Nataša Brejchová-Steinová, *Zjánštěná ítem zjančená léta na Děčínsku*, Okresní muzeum Děčín 2001, s. 15–16. Nataša Brejchová-Steinová se v dané kapitole věnuje podobné problematice, tj., jakým způsobem se ještě ne svatý světec objevoval na kamenosochařských dílech umístěných v exteriéru. Danou kapitolu nazvala s nadsázkou: „Pytlačení“ před blahoslavením Jana.

<sup>32</sup> K tomu nejlépe: František Ekert, *Posvátná místa královského hlavního města Prahy. Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů a jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého I*, Praha 1883, s. 114.

<sup>33</sup> Ještě na Hergetově plánu Prahy z roku 1791 je tato rampa označena jako „*Neue weg*“, tedy „*Nová cesta*“. Srovnej in: [http://towns.hiu.cas.cz/p\\_zoom.php?map=AMP\\_Herget\\_1791](http://towns.hiu.cas.cz/p_zoom.php?map=AMP_Herget_1791), vyhledáno dne 25. 5. 2020.

<sup>34</sup> Viz Schottky (pozn. 21), s. 279.

<sup>35</sup> Viz Schottky (pozn. 21), s. 280. S frekventovaným pochodem a pojezdným provozem na této cestě souvisí nejspíše mohutné podnože obou statuí, které přerůstají v bochníkovité útvary, jež plnily funkci nákolníků a které na stávajícím stanovišti soch ztrácejí svůj smysl.

O to více se však na vyznění statue podílí sochařsky velmi zdařilé provedení samotné sochy, v němž jeho autor<sup>36</sup> položil důraz na zobrazení vzájemného cituplného rozhovoru sv. Josefa s malým Ježíškem v náručí. Kompozice sousoší založená na plynulé šroubovici gradující v horní polovině těla sv. Josefa přitom rezonuje nejsilněji v úseku mezi čelní a pravou boční stranou sochy, tj. na té části díla, která se dnes obrací ke zdi. Na původním stanovišti bylo toto sochařské dílo naopak touto částí orientováno do volného prostoru, a vysoce emocionální pojetí daného tématu tak mohlo poutat pozornost již těch, kteří teprve stoupali Ostruhovou ulicí.

Ještě výraznější rozdíl mezi původním a nynějším vyzněním daného díla můžeme nalézt u statue sv. Jana, a to proto, že scénický koncept, který se v jejím řešení prosadil nejen v sochařské, ale i architektonické části, ještě intenzivněji pracoval s charakterem původního stanoviště daného díla. Snaha o výraznější propojení statue s okolním prostorem se projevila v tomto díle již v tom, že postava sv. Jana Nepomuckého, která jinak v zásadě vychází ze zobrazení světce konstituovaného bronzovou sochou na Karlově mostě, byla obohacena o dvojici andílků. Jejich postavičky se svými pohyby totiž obrazejí i do bočních stran statue a jako první tak navazují kontakt s kolemjdoucími. Kromě toho jsou však tyto andílci nositeli dalších důležitých motivů, které rozvíjejí základní ikonografii sochy světce.<sup>37</sup> Levý putto si klade prst na ústa, aby tak zdůraznil, že světec je patronem zpovědního tajemství, jehož zachování se stalo jednou z hlavních příčin jeho mučednické smrti. Vedle toho má na svém klíně položenou rozevřenou knihu, v níž je opakovaně vysekáno slovo „NON“ a „NEC NON“, tedy latinský zápor, jež samozřejmě znovu upozorňuje na skutečnost, že sv. Jan ani na mučidlech neprozradil, co mu bylo svěřeno při zpovědi. Pravý andílek pak s vážným výrazem ve tváři oběma rukama rozvíjí úzký, dlouhý foliant, na němž je vysekána silueta kamenného mostu, která odkazuje k místu, odkud bylo tělo světce svrženo do Vltavy.

Socha sv. Jana Nepomuckého u paty Radnických schodů však nenabízí pouze zajímavé a neotřelé sochařské ztvárnění daného tématu, ale také nový způsob provázání sochařského díla a architektury. Podstavec pod sochou je velmi zajímavě řešený, skutečně jen zdánlivě se jedná o prostý hranolový sokl. Římsová hlavice uzavírající celkovou skladbu podstavce totiž vyrůstá plynule z jeho dřívku a stejně plynule pak přechází v soklík vynášející plintus ústřední postavy světce. Výrazná hybnost a plasticita podstavce, daná uplatněním volně modelovaných takřka organicky působících tvarů, díky tomu plně souzní s řešením sochařské části celku. Mezi architekturou a sochařským dílem vzniká symbiotický vztah, který je typický pro díla označovaná v našem prostředí nejčastěji termínem „Gesamtkunstwerk“.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Za autora této sochy bývá označován Matyáš Bernard Braun, resp. jeho dílna, jiní uvažují o bývalém tovaryšovi Ottavia Mosta. Srovnej in: Oldřich Jakub Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958, s. 40, 275, pozn. 13. – Václav Vančura, Ottavio Mosto, *Umění XLIII*, Praha 1995, s. 338–353. Naposledy in: Pavel Vlček et al., *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, s. 455.

<sup>37</sup> Většina badatelů si těchto doprovodných postaviček ve své analýze příliš nevěšimá, což je bohužel škoda. Stručně jejich význam v celkové ikonografii sochy popsal pouze Oldřich Jakub Blažíček. Ale ani on si nevěšimá slov vysekávaných v knize, kterou drží levý andílek.

<sup>38</sup> Jediným srovnatelně řešeným dílem v té době Praze je sousoší sv. Anny na Karlově mostě, jehož podstavec je koncipován na základě stejných kompozičně-modelačních principů. Vzhledem k tomu, že v případě sochy sv. Jana Nepomuckého u paty Radnických schodů zaznívá jméno kameníka Santiniho a v případě sv. Anny na Karlově mostě zase víme, že jejím byl donátorem staroměstský hejtman Rudolf Josef hrabě z Lissau, pro nějž navrhoval ve stejné době Jan Blažej Santini na Starém Městě

Prvky, které vypovídají zřetelně o těsném provázání kompozičního rozvrhu celé statue s původním stanovištěm, najdeme ovšem nejen v sochařské části statue, ale i na podstavci. Podobně jako byly postavičky andlíků komponovány tak, aby k soše světce poutaly pozornost z bočních směrů, tak i architektura podstavce nabízela na svých bočních stranách cosi navíc. Právě boční strany dřívku soklu jsou totiž na rozdíl od strany čelní opatřeny vystouplými oblamovanými poli, které pravděpodobně původně nesly nebo možná pouze měly nést malované votivní nápisy, jak to známe z jiných sochařských děl, kde se tato část celkového sdělení díla zachovala.<sup>39</sup>

Zatímco u kostela sv. Jindřicha byl sv. Jan představen jako jeden z následovníků apoštolského způsobu života a smrti, na začátku rampy vedoucí k Pražskému hradu byl ve společnosti se sv. Josefem prezentován jako jeden z ochránců Království českého. Krátce nato se jeho postava objevila ve stejné skupině světců na nedaleko odsud stojícím trojičním sloupu na Malostranském náměstí.<sup>40</sup> Na tomto monumentu ovšem na sebe čeští zemští patroni vzali úlohu, kterou na předchozích dílech tohoto typu plnili světci patřící mezi hlavní ochránce proti moru, jako jsou sv. Roch, sv. Rosálie, sv. František Xaverský nebo sv. Šebestián. A v této nové roli, protimorového patrona, jej pak najdeme i na dalších dvou morových sloupech vztahujících se k epidemii, jež Prahou prošla v letech 1713–1714, trojičním sloupu, jenž nechal postavit hrabě František Antonín Špork nedaleko kostela sv. Štěpána na Novém Městě, ale i mariánském sloupu vztyčeném na Hradčanském náměstí.

### **Případ třetí – socha sv. Jana Nepomuckého na nádvoří kostela Panny Marie Sněžné**

Zařazení sv. Jana Nepomuckého mezi „protimorové patrony“, které se nejvíce projevílo v jeho zobrazování na morových sloupech a pilířích,<sup>41</sup> dokumentuje další zajímavá světecká dvojice. V tomto případě obě statue tvořící pár vznikly opět současně, a to v roce

---

nový palác, asi můžeme předpokládat, že se na obou těchto statuích skutečně podíleli členové rodiny Santini. K osobnosti kameníka Františka Jakuba Santiniho viz Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 11. K činnosti architekta Jana Blažeje Santiniho pro hraběte Rudolfa z Lissau nejlépe viz Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998, s. 213.

<sup>39</sup> Mezi taková díla, kde se tyto nápisy v úplnosti nebo alespoň částečně dochovaly, patří například sochy světců na ohradní zdi kostela sv. Jana Křtitele v Lysé nad Labem nebo sochy dvanácti měsíců v tamějším zámeckém parku. Srovnej nejlépe in: Kateřina Adamcová, *Sochy na ohradní zdi kostela sv. Jana Křtitele v Lysé nad Labem aneb „Když podstavce vyprávějí...“*, *Památky středních Čech XXIX/1*, Praha 2015, s. 1–15. – Kateřina Adamcová, *Sochy v zámeckém parku v Lysé nad Labem*, *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 1/2016, Studia historiae artium II*, Praha 2016, s. 205–224.

<sup>40</sup> Skupinu českých zemských patronů, která doplňuje Pannu Marii Immaculatu, zde tvoří sv. Václav a sv. Vojtěch, které najdeme na čelní straně, dále sv. Ludmila a sv. Jana Nepomucký na bočních stranách monumentu a nakonec sv. Prokop, který je umístěn na zadní straně. Sv. Vít tu sice není přítomen ve formě sochy, ale když totiž stojíte proti čelní straně sloupu, tak pozadí monumentu tvoří silueta chrámu sv. Víta na Pražském hradě.

<sup>41</sup> Poprvé byl Jan Nepomucký jako patron proti moru prokazatelně vzýván již v roce 1649. Viz Franz Matsche, *Náhrobek sv. Jana Nepomuckého v pražském chrámu sv. Víta jako sakrální památka*, in: *Svatý Jan Nepomucký 1393 \* 1993* (pozn. 3), s. 48 a s. 59, pozn. 12. Matsche tady odkazuje na Balbínův životopis světce v *Acta Sanctorum* z roku 1680.

1715.<sup>42</sup> Jejich objednavatelem byl Jáchym hrabě Harrach, který chtěl vztyčením daných soch poděkovat za přestálou morovou ránu. Zmíněné statue najdeme v areálu kláštera františkánů při kostele Panny Sněžné na Novém Městě, kde v souvislosti s touto událostí byla ve stejné době postavena kaple Panny Marie Pomocné (Pasovské), jejíž vstup tyto sochy původně rámovaly.<sup>43</sup>

Kromě dalšího rozšíření dosavadního patronátu, vycházejícího původně zejména z uchování zpovědního tajemství, nám tato dvojice soch z pohledu postupné proměny postavení Jana Nepomuckého dokládá další, opět poměrně častý způsob, jímž byl Jan Nepomucký postupně včleňován mezi světce. Jedná se o způsob, hojně užívaný i u jiných „nových“ světců, a je založen na spojování nové osobnosti z dějin spásy se světcovými jmenovci. V následujících dějinách zobrazování sv. Jana Nepomuckého jej proto budeme vůbec nejčastěji potkávat v doprovodu sv. Jana Křtitele, nebo sv. Jana Evangelisty, či ještě lépe obou uvedených. Tady na nádvoří kostela Panny Marie Sněžné se Janovým souputníkem stal jiný jeho jmenovec, sv. Jan z Boha,<sup>44</sup> jenž byl sám kanonizován teprve nedávno.<sup>45</sup>

Sv. Jan Nepomucký se zde ocitl ve společnosti nejvýznamnějšího člena řádu milosrdných bratří, společenství, které se věnovalo v první řadě péči o nemocné a umírající.<sup>46</sup> V propojení Jana Nepomuckého se sv. Janem z Boha jako by se vyjevil jiný důležitý motiv z legendy světce, v němž jsou rozvíjeny další podstatné rysy jeho osobnosti.<sup>47</sup> V pozdějších sochařských dílech bude sv. Jan Nepomucký často prezentován také jako almužník,<sup>48</sup> tedy jako ten, jehož srdce je otevřené všem potřebným.<sup>49</sup> Je možné, že sv. Jan Nepomucký a sv. Jan z Boha zde pravděpodobně mohli zosobňovat různé podoby Caritas,<sup>50</sup> lásky

---

<sup>42</sup> K historii vzniku této dvojice naposledy in: Růžena Baťková et al., *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha I)*, Praha 1998, s. 717. V hesle zpracovaném Václavem Vančurou je uveden odkaz na pramen uložený v SÚA.

<sup>43</sup> K tomu nejlépe in: Ekert (pozn. 11), s. 63–66.

<sup>44</sup> František Ekert určuje druhou sochu světce jako sv. Petra z Alcantary, nejspíše proto, že byl členem františkánského řádu. Viz Ekert (pozn. 11), s. 66. Jedná se však nepochybně o sochu sv. Jana z Boha. Postava světce je totiž oděna do řádového roucha milosrdných bratří, a ne do oděvu řádu patřících k františkánské observanci, a mimoto má na hlavě trnovou korunu, s níž stejně jako s křížem v ruce bývá sv. Jan z Boha na rozdíl od sv. Petra z Alcantary, zobrazován. Viz Baťková (ed.), (pozn. 42), s. 717. – Luděk Jirásko, *Církevní řády a kongregace v zemích českých*, s. 53–59 a 73–74.

<sup>45</sup> Blahořečen byl sv. Jan z Boha papežem Urbanem VIII. v roce 1630 a kanonizován pak papežem Alexandrem VIII. v roce 1690. Viz Petr Pracný, *Český kalendář světců*, Praha 1994, s. 54.

<sup>46</sup> K řádu milosrdných bratří viz Milan Buben, *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích*, III. díl, sv. 2., Žebravé řády, Praha 2007.

<sup>47</sup> K osobnosti sv. Jana z Boha, s níž je sv. Jan Nepomucký porovnáván, viz Pracný (pozn. 45). – James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 191.

<sup>48</sup> Jednou z nejstarších soch zobrazujících sv. Jana Nepomuckého jako almužníka je socha, která stávala u kostela sv. Mikuláše na Starém Městě a která byla přenesena a osazena na sokl jiné, krátce předtím poškozené sochy, jež stávala na Jánském náměstí u bývalého kostela kláštera cyriáků. Socha je dílem Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa z doby okolo roku 1725 a dnes stojí společně se zmíněným podstavcem před staroměstským kostelem sv. Ducha. Srovnej viz Blažiček (pozn. 20), s. 135.

<sup>49</sup> Díraz položený na Janovu lásku k bližnímu, která se projevovala jeho péčí o chudé, vdovy i sirotky se objevuje již ve světcově životopisu od Jana Ignáce Dlouhoveského z roku 1668 a později pak také v Balbínově verzi z let 1670–1671. K tomu viz Vít Vlnas – Jan Royt, Svatojánský kult v zrcadle písemných pramenů a knižních ilustrací, in: *Svatý Jan Nepomucký 1393 \* 1993* (pozn. 3), s. 61–62. V katalogu k této výstavě se nalézají mědiryt z roku 1664 znázorňující sv. Jana Nepomuckého jako almužníka. Ibidem, katalogové heslo 17, s. 88.

<sup>50</sup> Postava Caritas byla součástí zásadní úpravy světcova hrobu v době mezi lety 1689–1694. Viz Matsche (pozn. 40), s. 49.

k bližnímu svěmu, lásky, která nezná hranic, která se nebojí žádné oběti a která je vždy ochotna pomoci.

Přestože v případě této dvojice soch nemůžeme k jejich původnímu urbanistickému významu využít starší mapové podklady ani žádné podrobnější informace, které by nám napomohly lépe rekonstruovat jejich původní situaci,<sup>51</sup> i u nich můžeme předpokládat, že plnili roli průvodců daným výsekem prostoru. Vzhledem k tomu, že stály u vstupu do kaple Panny Marie Pomocné, můžeme říci, že vítali ty, kteří vstupovali do tohoto sakrálního prostoru a kteří se utíkali k Panně Marii a Čtrnácti svatým Pomocníkům s prosbou o pomoc v nějaké těžké životní chvíli, ať už se jednalo o vážnou nemoc, či těžké zranění jich samotných, nebo o někoho jim blízkého.

Dnes sice obě sochy i nadále stojí v prostoru před klášterním kostelem, ovšem kaple, k níž se kdysi těsně vázaly, beze stopy zmizela a sochy samotné byly, bohužel, rozestavěny tak, že vás někdejší spojení mezi oběma díly, a tím pádem ani jejich původní smysl, na první pohled rozhodně nenapadne.<sup>52</sup> Dvojici soch složenou původně ze sv. Jana Nepomuckého a sv. Jana z Boha zde totiž v současnosti v daném prostoru doplňuje socha sv. Antonína Paduánského, o jejímž původu zatím nic jistého nevíme.<sup>53</sup> I u této dvojice statuí, stejně jako v předchozích dvou případech, je tedy zřejmé, že změna charakteru jejich stanoviště a s ním související přesun těchto soch na stávající místo, vedlo ke ztrátě podstatné části jejich někdejší výpovědi.

### **Případ čtvrtý – socha sv. Jana Nepomuckého ve Spálené ulici**

Poslední statuí věnovanou sv. Janu Nepomuckému, která se objevila na území tehdejších měst pražských ještě před blahořečením světce v roce 1721, byla socha vztyčená v těsné návaznosti na nedávno dokončené průčelí kostela Nejsvětější Trojice kláštera trinitářů ve Spálené ulici na Novém Městě.<sup>54</sup> Původně tato socha stávala v jakési nise v podobě konkrétně tvarovaného úseku ohradní zdi vybíhající z pravého konce vstupního průčelí kostela, jak to zachycuje Jüttnerův plán,<sup>55</sup> ale také originál císařského stabilního

---

<sup>51</sup> Jediným relevantním zdrojem je zmínka nacházející se u Ekerta, že sochy stávaly u vstupu do kaple. Viz Ekert (pozn. 43). – Dostupné mapové podklady tyto sochy nezachycují, snad právě proto, že stály těsně u dané stavby a byly tak víceméně její součástí. Srovnej in: [http://towns.hiu.cas.cz/p\\_zoom.php?map=AMP\\_Herget\\_1791](http://towns.hiu.cas.cz/p_zoom.php?map=AMP_Herget_1791), vyhledáno dne 25. 5. 2020. – <http://mapy.vugtk.cz/praha/sheets.php?rs=1&id=00&map=juttner&print>, vyhledáno dne 21. 2. 2020.

<sup>52</sup> Vzhledem k dané situaci vám spojení mezi sochami sv. Janů vytane na mysl jedině, když si lépe prohlédnete podstavce všech tří soch a také jejich sochařské provedení. V případě soch sv. Jana Nepomuckého a sv. Jana z Boha je za autora považován Jan Oldřich Mayer. V případě sochy sv. Antonína Paduánského není autor určen. Viz Batková (ed.), (pozn. 42), s. 716–717.

<sup>53</sup> František Ekert se o ní vůbec nezmiňuje a v soupise uměleckých památek hlavního města Prahy není k jejímu původu ani k tomu, kdy se ocitla v tomto prostoru, nic bližšího uvedeno. Viz Ekert (pozn. 43). – Batková (ed.), (pozn. 42), s. 716–717.

<sup>54</sup> Naposledy in: Tischerová (pozn. 10), s. 414. Dále viz Batková (ed.) (pozn. 42), s. 717. – Václav Vančura, Dilna Matouše Václava Jäckela, in: *Umění XLII*, Praha 1994, s. 199 a 208. – Miloš Suchomel, Bozzetto Matthiase Rauchmiller – efektní kompoziční předloha I, in: *Zprávy památkové péče LII*, Praha 1993, s. 337–338. – Emanuel Poche, *Prahou krok za krokem*, Praha 1985, s. 250.

<sup>55</sup> Viz <http://mapy.vugtk.cz/praha/sheets.php?rs=1&id=00&map=juttner&print>, vyhledáno dne 21. 2. 2020.

katastru.<sup>56</sup> Dnes je umístěna v kubistické nice, jejíž architektonické řešení připojuje tuto sochu spíše k sousednímu domu Diamant.<sup>57</sup>

I když se jedná o velmi zajímavé dílo z hlediska ikonografického programu, celkového řešení statue, provedení architektury podstavce, ale i sochařských kvalit trojice postav sousoší, prozatím mu nebyla věnována náležitá pozornost.<sup>58</sup> Nevíme tak nic konkrétního nejen o donátorovi tohoto díla, ale ani o jeho autorovi či autorech. Někdy bývá tato socha spojována s ateliérem Jana Brokoffa,<sup>59</sup> konkrétně buď s osobností Ferdinanda Maxmiliána<sup>60</sup> nebo jeho staršího bratra Michala Jana Josefa Brokoffa,<sup>61</sup> jindy se zase uvažuje o okruhu Matěje Václava Jäckela.<sup>62</sup>

A nejen to, dokonce ani s jistotou nevíme, kdy tato statue vlastně vznikla. Obvykle bývá datována do roku 1717,<sup>63</sup> na soše samotné však najdeme hned několik nápisů, které v literatuře zavedenou dataci poněkud upravují. Přímo na plintu sochy světce je na čelní straně ve dvou řádcích vysekán nápis, který ukrývá chronogram 1718: „DICentI Ioannes aVe / NepoMVCene faVe“, tedy „Buď pozdraven milý Jane Nepomucký“.<sup>64</sup> Další chronogram se stejným součtem zvýrazněných písmen najdeme v nápisu na dřívku podstavce pod sochou. Ten je ale na několika místech značně poškozený, takže nejen některá písmena, ale i celé části slov nelze s jistotou identifikovat. Přesto zde nabízím jeho pravděpodobný prepis:

„(pI)a IoannIs InterCe(ss)I(o)  
sIt nobIs  
(a) ConfVsIone praeserV(at)I(o)  
(p)eCCatorIbVs ConVersIo  
(p)oenItentIbVs VenIa.  
(f)IDeLIbVs DefVnCTIs  
(r)eqVIES perpetVa“<sup>65</sup>

<sup>56</sup> Viz [https://archivnimapy.cuzk.cz/uazk/omc/omc\\_pom/omc\\_wms\\_01.html?mapfile=5752\\_14&image\\_dir=5752&maxextent=0,-6932,8457,0](https://archivnimapy.cuzk.cz/uazk/omc/omc_pom/omc_wms_01.html?mapfile=5752_14&image_dir=5752&maxextent=0,-6932,8457,0), vyhledáno dne 21. 2. 2020. Umístění, které zachycují oba zmíněné plány, popisuje i František Ekert, ovšem s tím, že v té době byla socha vsazena do v roce 1863 nově zřízeného výklenku. Viz Ekert (pozn. 11), s. 77.

<sup>57</sup> Autorem kubistického výklenku je pravděpodobně Antonín Pfeiffer. K tomu nejlépe in: Zdeněk Wirth, Ohrožený pohled na kostel sv. Trojice, Za starou Prahu: *Věstník Klubu Za starou Prahu* III, 1912, Praha 1913, s. 2, obr. 1–2, a dále Zdeněk Wirth, Socha Jana Nepomuckého ve Spálené ulici, *Věstník Klubu Za starou Prahu* III, 1912, Praha 1913, s. 78, obr. 102. – Baťková (ed.) (pozn. 42), s. 717.

<sup>58</sup> Nejvíce se mu věnovala Jana Tischerová, která, objevila pramen, který se vztahuje ke svěcení sochy. Ale i ona svou analýzu soustředí v první řadě na sochařské ztvárnění sochy světce, což je bohužel pro její pochopení málo. Viz Tischerová (pozn. 54).

<sup>59</sup> Opatrně o něm uvažuje Tischerová. Viz Tischerová (pozn. 54).

<sup>60</sup> O jeho autorství uvažuje Emanuel Poche. Viz Poche (pozn. 54).

<sup>61</sup> Tento názor zastává Miloš Suchomel. Viz Suchomel (pozn. 54).

<sup>62</sup> Do okruhu děl spojených s M. V. Jäckelem jej klade Vančura, naopak Tischerová jeho autorství vylučuje. Viz Vančura (pozn. 54).

<sup>63</sup> Viz Tischerová (pozn. 54). – Baťková (ed.) (pozn. 54). – Vančura (pozn. 54). – Suchomel (pozn. 54). – Poche (pozn. 54).

<sup>64</sup> Jana Tischerová uvádí na základě nalezených pramenů, že socha byla svěcena 15. 5. 1719. Nápis nacházející se na soše však asi bohužel důsledně nepřčetla, podobně jako její předchůdci. Viz Tischerová (pozn. 10), s. 414 a s. 586, pozn. č. 1634.

<sup>65</sup> Vzhledem k okolnostem se příkláním k tomu, že socha vznikla až v roce 1718 s tím, že k jejímu slavnostnímu svěcení došlo v nejbližším termínu svátku světce. Viz pozn. 64.



V překladu tedy nejspíše:  
„Skrze zbožnou přímľuvu Jana  
dejž nám  
od zmatku uchránění  
hříšníkům obrácení,  
kajícníkům milost,  
věrným zesnulým  
věčný odpočinek.“<sup>66</sup>

Ponechme nyní stranou případnou otázku autorství či přesného data vzniku díla a věnujme se samotné soše, která je opravdu po všech stránkách nesmírně zajímavá a jejíž podoba mimo jiné svědčí o určitých ambicích objednavatele tohoto díla.

Jak už bylo řečeno, stála socha původně v konkávně tvarovaném úseku ohradní zdi, který vybíhal přímo z pravého nároží hlavního průčelí kostela a který společně s podobně tvarovaným úsekem zdi na druhém konci vstupní fasády objektu vytvářel prostorovou jímku, jež podtrhovala skutečnost, že budova nového klášterního kostela řádu trinitářů poněkud ustupuje od linie uliční čáry. Cílem nejspíše bylo vytvořit zde určitý prostor pro to, aby věřící shromažďující se před kostelem před bohoslužbou nebo po ní nebránili příliš plynulému provozu ve Spálené ulici, ale také poukázat na to, že se ocitáte na místě s odlišným duchovním obsahem. Už z toho je zřejmé, že socha byla začleněna do komplexně pojatého urbanistického záměru.

O snaze propojit pevně sochu s daným místem svědčí to, že tvar samotného podstavce sleduje mírně konkávně se propadající křivku. To však není to jediné, čím se tento podstavec odlišuje od obvyklých daleko jednodušších hranolových soklů té doby. Zdvihá se sice z nepřilíš vysoké nijak zvlášť zajímavé patky, ale jeho dřik je modelován do podoby organické srostlice centrálního hranolového útvaru obloženého na čelní straně deskou a konkávně projmutých křidel, které se v horní části zavíjejí do volut. Volutová křídla pak spolu vynášejí úsek kompletního kladí tvořeného nad křídly stlačeným kanelovaným vlysem. Nad úsekem odpovídajícím obložení jádra dřiku mohutnou deskou se pak tento úsek vlysu ještě konvexně zdvíhá směrem vzhůru. Na vzniklé prokrajované ploše je umístěno pole, na němž se vznáší pětice hvězd, která se objevila nad mrtvým tělem světce poté, co jej Vltava vyplavila na břeh nedaleko kláštera cyriaků.

Tento měkce modelovaný vlys ukončuje prstenec, na který nasedá další tentokrát už hladký vlys, jenž uzavírá bohatě profilovaná výrazně vysazená římsa. Oba zmíněné horizontální prvky přitom opakují konvexně vzhůru stoupající křivku určenou dolním vlysem. Většina plochy dřiku obloženého deskou je vyplněna dalším oblamovaným polem ukončeným na spodním okraji dvojicí spojených volut a dvěma trojicemi kapek připomínajících jakési šťapce. Toto pole je určeno hlavnímu votivnímu nápisu, který, jak jsme viděli, řadí světce mezi významné přímľuvce na nebesích.

Další důležitý nápis je pak vysekán v horním hladkém vlysu podstavce. Jedná se o parafrázi textu knihy Přísloví kapitoly IV., verše 18., který v překladu v úplnosti zní: „*Ale stezka spravedlivých jest jako světlo jasné (kteréz rozmáhá se, a svítí, až se ukáže pravý den)*.“<sup>67</sup> Na tento verš pak navazují slova, která se vztahují k bezbožným: „*Cesta pak bez-*

<sup>66</sup> Za pomoc s doplněním chybějících písmen a překladem nápisu děkuji PhDr. Pavlu Zahradníkovi.

<sup>67</sup> V originále nápis zní: „IVSTI SEMITA / QVASI / LVX SPLENDENS / PROVERB: IV. V: XVIII.“

*božných jako mrákota, nevědí, na čem se ustrčiti mohou.*“ Sv. Jan je zde přirovnán k oněm spravedlivým, jejichž stezka je jako světlo jasné, které se rozmáhá a svítí. To znamená, že nám sv. Jan svým životem i svou smrtí ukázal cestu, cestu následování slova Božího, cestu, těch, kteří milují Boha, a proto nikdy nezboudí. Neboť zdrojem světla, které osvětluje cesty spravedlivých, je samozřejmě Bůh. Současně se zde objevuje eschatologický akcent, protože okamžikem, kdy dojde k tomuto osvětlení, je samozřejmě Poslední soud („*až se ukáže pravý den*“). Světlo, které je hlavním motivem daného verše z knihy Přísloví, můžeme rovněž chápat jako aluzi na pěti světél, která obklopila Janovo tělo a která jsou v podobě pěti šesticípých hvězd vysekána přímo pod tímto nápisem.

Sochařskou část statue podobně jako v případě sochy stojící u paty Radnických schodů tvoří skupina, složená z postavy světce variující kompozici mostecké sochy a dvou postavček andílků, kteří usedli po stranách plintu na bočních úsecích svrchní strany římsy podstavce. A podobně jako v případě hradčanské sochy ani zde se nejedná o pouhou stafáž. I tito andílci propojují svými gesty a pohledy světce s kolemjdoucími, a tím, jak se jejich tělíčka vytácejí směrem ke střední ose, vytvářejí společně se sochou sv. Jana konkrétně tvarovanou prostorovou jímku, navazující na křivku, do které je tvarován podstavec.

Důležitou roli hrají tito andílci také v ideovém programu statue. Nedrží sice obvyklé atributy světce, ale předměty, konkrétně štít a knihu, do kterých jsou vysekány další neobvyklé nápisy. Tyto jsou sice ještě více poškozené než hlavní nápis na dřívku podstavce sochy,<sup>68</sup> ovšem našťastí obsahují podobně jako úryvek z knihy Přísloví vysekáný do plochy vlysu výňatky ze Starého zákona, proto je možné je rekonstruovat. Na štítě, který přidržuje levý andílek zmíněný nápis v úplnosti nejspíše zněl:

„STETIT / CONTRA REGES HORRENDOS / I PORTE(NTIS) / SIGNIS / SAP: (X:XVI).“ Jedná se o verš z knihy Moudrosti, deuterokanonické části Bible, který celý zní: „*Intravit in animam servi Domini et tetit contra reges horrendos in portentis et signis.*“, tedy „*Vstoupila do duše Božího služebníka a postavila se proti děsivým králům v divch a znameních.*“ Tento odkaz můžeme chápat jako narážku na příběh o zpovědním tajemství, na okamžik, kdy se sv. Jan Nepomucký vzepřel králi Václavovi IV. a odepřel mu prozradit obsah zpovědi královny Žofie. Vedle toho však opět můžeme tento verš interpretovat i v návaznosti na verš následující, jako další odkaz na Poslední soud. V následujícím verši se totiž objevuje: „*Et reddidit justis mercedem laborum suorum, et deduxit illos in via mirabili, et fuit illis in velamento diei, et in luce stellarum per noctem*“, to jest „*A odměňovala spravedlivou mzdu za jejich práci a vedla je úžasným způsobem: a byla pro ně ve dne skrytá a v noci pro světlo hvězd.*“ V tomto verši se navíc znovu nachází odkaz na světlo a současně na něco, co zůstává skryté, na nějaké tajemství.

Další dva nápisy byly vysekány do rozevřené knihy, kterou drží pravý andílek. Na levé straně knihy se pravděpodobně původně nacházelo: „BEATVS VIR / QVI (NO)N EST / LAP(SV) (V)ERBO / (EX) / ORE S(VO) / EC(CL)ES: (XIV:I).“ Jedná se o další verš z jiného deuterokanonického textu, tentokrát z tzv. Sírachovce či knihy Sírachovcovy, latinsky zvané Liber ecclesiasticus. Tento verš v úplnosti zní: „*Beatus vir, qui non est lapsus verbo ex ore suo et non est stimulatus in tristitia delicti.*“ („*Blaze člověku, který se*

<sup>68</sup> Tato část celého díla byla, bohužel, opakovaně poškozena hloubkovou korozí kamene a značné části obou andílků včetně předmětů, které přidržují, dnes tvoří modelační doplňky z materiálu na bázi umělého kamene.

*neprohřešil svými ústy a nezakusil trýzeň zármutku pro své hříchy.*“)<sup>69</sup>. Znovu se tedy jedná o narážku na příčinu Janovy mučednické smrti. K témuž pak odkazuje i nápis na pravé straně knihy, jenž tentokrát znovu čerpá z knihy Přísloví: „GLORIA DEI / EST / C(ELA) RE VERB(VM) / PROVE(RB: XXV:II).“, tedy „*Sláva Boží jestit skrývati věc.*“ Tedy opět narážka na tajemství, na cosi, co má zůstat skryto.

Z analýzy celkového rozvrhu sousoší, ale i tvarově velmi nápaditého podstavce, je zřejmé, že cílem objednavatele bylo vytvořit dílo, které by oslavilo sv. Jana jako jednu z význačných osobností dějin spásy. Jedině tak lze vysvětlit, proč vedle obvyklé formy textu votivního nápisu, s jakým jsme se setkali například na soše sv. Jana Nepomuckého u kostela sv. Jindřicha na Novém Městě, sáhl autor celkového ikonografického programu sochy k výňatkům ze Starého zákona, a to navíc nejen z nepříliš často citované knihy Přísloví, ale také z deuterokanonické knihy Moudrosti a knihy Sírachovcovy, jejichž texty byly součástí nové edice Vulgaty, iniciované papežem Sixtem V., který si jako jeden z hlavních úkolů svého pontifikátu vytkl uvést závěry tridentských koncilů do praxe.<sup>70</sup>

Právě poslední uvedené snad nejvíce ze všeho napovídá, že donátora tohoto díla bychom měli hledat v řadách vysoce postaveného kléru, nejspíš mezi tehdejšími kanovníky působícími při chrámu sv. Víta nebo osobnostmi přímo spojenými s novým klášterem trinitářů. Možností je hned několik. O to, že se v Praze trinitáři usadili, se mimo jiné zasloužil křížovník Jan František Beckovský, autor *Poselkyně starých příběhů českých*. Vysvěcení kostela Nejsvětější Trojice proběhlo za účasti tehdejšího světícího biskupa pražského Daniela Josefa Mayera<sup>71</sup> a sochu samotnou pak, jak doložila Jana Tischerová, světil staroboleslavský kanovník Josef Benedikt Schönplflug z Gamsenberka.<sup>72</sup>

Těžko říct, zda se již v okamžiku vzniku této sochy uvažovalo o tom, že i ona bude mít svého souputníka. Faktem je, že tentokrát na něj sv. Jan čekal poměrně dlouho, téměř patnáct let. Teprve v roce 1732 byla na druhém konci hlavního průčelí klášterního kostela trinitářů postavena socha sv. Judy Tadeáše a opět se jedná o dílo, o jehož vzniku toho mnoho nevíme. Hlavním zdrojem informací o něm se tak podobně jako v případě sochy sv. Jana Nepomuckého stává samotná statue. Datace jejího vzniku je zaznamenána také přímo na podstavci, a to v chronogramu nápisu, který je vysekán v hladkém úseku horního vlysu na čelní straně: „hIC sTaT DesperanTVm VerVs / eT VnICVs paTronVs“, „*Zde stojí pravý a jediný ochránce všech zoufalých*“. Kromě samotného chronogramu s rokem vztyčení statue 1732 se tak dovídáme, že i tato socha prezentuje apoštola sv. Judu Tadeáše, jako ochránce těch, kteří už ztratili veškerou naději.

Co je však ještě pozoruhodnější, podíváte-li se na celkovou podobu obou statuí, pak je zřejmé, že navzdory takřka patnáctiletému odstupu usiloval donátor sochy sv. Judy Tadeáše o to, aby se sochy staly svými zrcadlovými protějšky, a aby tak společně s průčelím trinitářského kostela vznikla specifická trojdílná kompozice. Totožné je nejen řešení podstavce, ale i sochařská část statue je rozvržena podobným způsobem. To znamená, že také sochu sv. Judy Tadeáše doprovází dvojice malých andlíků usazených na svrchní straně římsy podstavce. Drobné rozdíly se projevují jen v proporcích některých částí a jejich kamenickém zpracování.

<sup>69</sup> Český ekumenický překlad přístupný na: <http://www.bible.net.cz/b/Sir/14>, vyhledáno dne 29. 9. 2020.

<sup>70</sup> Torgil Magnuson, *Rome in the Age of Bernini*, Uppsala 1982, s. 32.

<sup>71</sup> Tyto skutečnosti zmiňuje mimo jiné František Ekert. Viz Ekert (pozn. 11), s. 76–77.

<sup>72</sup> Tischerová (pozn. 64).

V tomto uspořádání stály sochy obou světců více jak sto třicet let, přičemž jejich situace v dané části Spálené ulice zachycuje ještě císařský stabilní katastr, kde můžeme dobře vidět oba konkrávně skrojené úseky zdi, do nichž byly sochy sv. Jana Nepomuckého a sv. Judy Tadeáše zasazeny.<sup>73</sup> To znamená, že kompoziční řešení přežilo jak zrušení kláštera v době josefínských reforem, tak i následující postupné proměny dané části území Nového Města. K prvnímu částečnému roztržení obou světců došlo až v roce 1863, kdy neznámá dobrodinka nechala okolo sochy sv. Jana Nepomuckého vybudovat z pískovce novou výklenkovou kapli.<sup>74</sup> Navzdory tomu, že její architektonické řešení volbou tvarosloví, ale i celkovou skladbou vycházelo z architektonického rozvrhu hlavního průčelí kostela, přispěl tento zvelebující zásah k tomu, že už obě sochy nevedly tak přesvědčivě zamýšlený dialog.

K definitivnímu roztržení obou soch pak došlo v době, kdy dům stojící na nároží Spálené a dnešní Lazarské ulice získal svou stávající a z mnoha důvodů dnes oceňovanou podobu, v níž se odráží aktuální dobové výtvarné trendy. V té době byl nejen upraven prostor mezi domem zvaným Diamant a bočním průčelím kostela Nejsvětější Trojice tak, že zde vzniklo malé nehostinné tmavé zákoutí, do něž byla přenesena také neobarokní výklenková kaple určená původně pro sochu sv. Jana.<sup>75</sup> V těsné návaznosti na dokončení domu vznikla rovněž stávající kubisticky formovaná nika.<sup>76</sup> Navzdory tomu, že z pohledu původní lokace sochy zdánlivě nedošlo k nijak zásadní změně, vedla tato úprava k tak radikální transformaci jejího nejbližšího kontextu, že valná většina kolemjdoucích si už dnes neuvědomí, že tato socha má jen kousíček od sebe svou druhou polovinu, s níž kdysi tvořila zajímavou formální i obsahovou kompozici, dotvářející navíc významným způsobem charakter prostranství před klášterním kostelem.

Na rozdíl od Zdeňka Wirtha se domnívám, že z hlediska absolutních výtvarných kvalit tvoří socha sv. Jana Nepomuckého s architektonicky zajímavě řešeným kubisticky laděným výklenkem harmonický celek.<sup>77</sup> A z tohoto pohledu tomuto řešení nelze nic vytknout. Přesto však tímto novým umístěním sochy v kubistickém výklenku došlo k definitivnímu zániku určitých historických hodnot sochy, které souvisely s dobou jejího vzniku a se záměry a cíli donátorů či donátora obou soch, tedy nejen sv. Jana Nepomuckého, ale i jejího mladšího protějšku sv. Judy Tadeáše. Příběh této dvojice, ale vlastně i všech ostatních sochařských párů, jimiž jsme se zde zabývali, by se tak měl stát jakýmsi mementem při jakémkoliv dalším rozhodování o transferech sochařských děl či jejich reinstalaci. Jejich sepětí s konkrétním místem totiž může být, jak jsme opakovaně viděli, daleko těsnější, než se nám na první pohled zdá a než třeba v danou chvíli dokážeme na základě našich stávajících znalostí a vědomostí rozpoznat.

Předložené analýzy dotčených statuí totiž mimo jiné ukázaly, že výsledkem takovýchto původně především ikonograficky a teologicky motivovaných propojení byly zajímavé výtvarné kompozice, které proměňovaly a obohacovaly vzhled dotčených veřejných pro-

<sup>73</sup> Viz [https://archivnimapy.cuzk.cz/uazk/omc/omc\\_pom/omc\\_wms\\_01.html?mapfile=5752\\_14&image\\_dir=5752&maxextent=0,-6932,8457,0](https://archivnimapy.cuzk.cz/uazk/omc/omc_pom/omc_wms_01.html?mapfile=5752_14&image_dir=5752&maxextent=0,-6932,8457,0), vyhledáno dne 21. 2. 2020.

<sup>74</sup> Ekert (pozn. 56).

<sup>75</sup> Viz pozn. 57.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Zdeněk Wirth kritizoval především to, že nika vytváří pro sochu „*děravý rámeček*“. Mimoto se mu také nelíbilo, kam byla přesunuta architektura rámuující sochu od roku 1863 a jak bylo toto prostranství pojato. Viz pozn. 56.

stranství tehdejších měst pražských. Bohužel, kdysi zjevné důvody a motivy objednavatelů pro vytvoření těchto sochařských párů, které vedly k jejich vzniku, se postupem času stávaly méně zjevné, až se staly v podstatě obtížně identifikovatelné a jejich někdejší těsná vazba s daným místem i její příčiny úplně upadly v zapomenutí. Výrazný podíl na tom měl právě i provedený přesun soch a proměna jejich původního umístění.

Některé z případů světeckých párů, jimiž jsme se zde zabývali, nejsou jen dokladem „barokního přístupu“ k instalaci sochařských děl ve veřejném prostoru, dobové snahy těmito pomníky dané místo pointovat a naplnit jej konkrétními významy přesahujícími naši každodennost. Poukazují také na jev, který by pravděpodobně bylo možné vysledovat i u jiných sochařských monumentů, které byly sv. Janu Nepomuckému postaveny ještě před jeho blahorečením. Totiž, jedním z motivů vzniku těchto světeckých párů, o kterém je nutné uvažovat, bylo legitimizovat votivní dílo věnované osobnosti, která z pohledu tehdy platných církevních předpisů na takový projev úcty plně právo ještě neměla. Postava Jana Nepomuckého je v těchto sochařských dvojicích, jak jsme viděli, doprovázena nejen zobrazeními jiných českých zemských patronů, ale setkává se zde také s osobnostmi z řad apoštolů nebo světců, kteří se v rámci reformy katolického vyznání pokusili apoštolský koncept znovu obnovit, a i proto se stali symboly tridentské reformy katolické církve.

Všechny uvedené příklady soch zobrazujících sv. Jana Nepomuckého v době před jeho blahorečením byly, což si my dnes jen málokdy uvědomujeme, vlastně projekty s dosti nejistou budoucností. To, jak nejistý osud všechny tyto svým způsobem odvážné donátorské počiny v dané době měly, dokládá socha, která dnes stojí na rampě u Pražského hradu v místě vyústění Nových zámeckých schodů. Toto dílo pocházející z brokoffovského ateliéru původně představovalo blahoslaveného Jana Sarkandera a podobně jako uvedené sochy sv. Jana Nepomuckého bylo vytvořeno právě v době, kdy byly zahájeny první kroky k blahorečení tohoto moravského hrdiny.<sup>78</sup> Na rozdíl od sv. Jana Nepomuckého však s prosazením kněze Jana Sarkandera mezi oficiálně uznané světce v této době Češi neuspěli, a tak byla tato statue nejpozději roku 1764 nejen přesunuta od Arcibiskupského paláce, kde původně stávala, ale hlavně byla pomocí vysekání nového votivního nápisu na čelní straně kartuše přidržované dvěma putti proměněna v sochu zakladatele řádu oratoriánů a patrona dobré smrti sv. Filipa z Neri.

## SUMMARY

### **(In)separable companions. Half-forgotten iconographic and urban contexts of selected sculptures dedicated to St. John of Nepomuk in Prague**

The article deals with several statues of St. John of Nepomuk, which were created on the territory of the former Prague cities between the erection of the statue of a saint on Charles Bridge in 1683 and his beatification in 1721. Based on a deeper analysis of avai-

---

<sup>78</sup> Srov. alespoň Rudolf Zuber, *Je svatořečení Jana Sarkandra oprávněné?* in: *Kněz a mučedník Jan Sarkander: Sborník ke svatořečení*, Olomouc 1994, s. 74–99.

lable data found both in the existing literature and on these statues themselves, and evaluation of their former urban context, the author points out an interesting phenomenon that is associated with these statues.

The statues of St. John of Nepomuk from the time when this Czech provincial patron was not yet officially recognized as a saint or blessed are often accompanied by a statue of another saint. Sometimes the second statue was built at the same time as the statue of St. John, another time a few years later. Each time, however, a pair was formed connected by a common ideological program, which also actively worked with the context of the place.

A later change of the character of the original site of the statues, either as a result of the transfer of the statue or due to the gradual change of the urban context of the place, led to all these pairs no longer perceiving their former fixed connection and thus missing a substantial part of their original meaning. One of the aims of the article is to rediscover these half-forgotten facts, which are an integral part of the story of these sculptural works. The second no less important aim of the article is to re-emphasize what appears here and there in the literature, so, how much the Baroque sculpture is connected not only with the time, but also with the place for which it was once created.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Růžena Baťková (ed.), *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, Praha 1998.
- Oldřich Jakub Blažiček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986.
- Oldřich Jakub Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958.
- Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Kunst*, svazek 7, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994.
- Nataša Brejchová-Steinová, *Zjánštěná item zjančená léta na Děčínsku*, Okresní muzeum Děčín 2001.
- František Ekert, *Posvátná místa královského hlavního města Prahy. Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů a jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého I, II*, Praha 1883, 1884.
- Karel Navrátil, *Paměti hlavního kostela farního, fary a školy sv. Jindřicha a sv. Kunhuty v Novém Městě pražském*, Praha 1869.
- Julius Max Schottky, *Prag wie es war und wie es ist, nach Aktestücken und den besten Quellenschriften geschildert*, Prag 1832.
- Svatý Jan Nepomucký 1393 \* 1993* (katalog výstavy), Bavorské národní muzeum v Mnichově ve spolupráci s klášteřem premonstrátů na Strahově v Praze a s Národním muzeem v Praze, Praha 1993.
- Jana Tischerová, *Matěj Václav Jäckel. Sochař českého baroka 1655–1738*, Praha 2013.
- Vít Vlnas, *Jan Nepomucký: česká legenda*, druhé vydání, Praha 2013.
- Vít Vlnas, Jan Nepomucký, světec baroka aneb druhý život Johánka z Pomuku, in: Václav Chroust – Zdeňka Buršíková – Karel Viták (eds), *Pět hvězd nad českým královstvím: svatý Jan Nepomucký a katolická reformace*, svazek 1, Klatovy 2013, s. 49–78.
- Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.
- Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000.
- Zdeněk Wirth, *Socha Jana Nepomuckého ve Spálené ulici, Věstník Klubu Za starou Prahu III*, 1912, Praha 1913, s. 76–79.



**Obrázek 1.** Sochy sv. Jana Nepomuckého a sv. Judy Tadeáše, 1709, u kostela sv. Jindřicha, Praha 1 – Nové Město, snímek Kateřina Adamcová, 2021



**Obrázek 2.** Sochy sv. Jana Nepomuckého a sv. Josefa, 1709 a 1714, u Radnických schodů, Praha 1 – Hradčany, snímek Kateřina Adamcová, 2020



Obrázek 3. Ferdinand Maxmilián Brokof, František Jakub Santini, socha sv. Jana Nepomuckého, 1709, u Radnických schodů, Praha 1 – Hradčany, snímek Kateřina Adamcová, 2020





**Obrázek 4.** Matyáš Bernard Braun (?), socha sv. Josefa, 1714, u Radnických schodů, Praha 1-Hradčany, snímek Kateřina Adamcová, 2020



**Obrázek 5.** Nádvoří kostela Panny Marie Sněžné, Praha 1 – Nové Město, snímek Kateřina Adamcová, 2021



**Obrázek 6.** Jan Oldřich Mayer (?), socha sv. Jana Nepomuckého, 1715, nádvoří kostela Panny Marie Sněžné, Praha 1 – Nové Město, snímek Katerína Adamcová, 2021



**Obrázek 7.** Jan Oldřich Mayer (?), socha sv. Jana z Boha, 1715, nádvoří kostela Panny Marie Sněžné, Praha 1 – Nové Město, snímek Kateřina Adamcová, 2021



**Obrázek 8.** Matěj Václav Jäckel (okruh.), socha sv. Jana Nepomuckého, 1718, Spálená ulice, Praha 1 – Nové Město, snímek Kateřina Adamcová, 2018



**Obrázek 9.** Socha sv. Jana Nepomuckého, 1732, Spálená ulice, Praha 1 – Nové Město, snímek Kateřina Adamcová, 2018

## „BILDHAUER IN STUTTGART, SONSTEN ABER AUS PRAG.“ ONDŘEJ FILIP QUITAINER JAKO ČLEN DRUŽINY PRAŽSKÝCH UMĚLCŮ V LUDWIGSBURGU V LETECH 1709–1714

MARTIN HOŘÁK

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy  
ma.horak@seznam.cz

### ABSTRACT

**“Bildhauer in Stuttgart, sonst aber aus Prag.” Andreas Philipp Quitteiner as a member of the group of Prague artists in Ludwigsburg (1709 to 1714)**

Prague sculptor Andreas Philipp Quitteiner (1679–1729) has not been thoroughly examined to date, including his works in the ducal residence of Ludwigsburg. The paper outlines the circumstances of the sculptor's departure to Ludwigsburg against the background of a recruiting trip undertaken by architect Johann Friedrich Nette (c. 1672–1714) to Prague in October 1708. The author poses the question of the extent to which Quitteiner's engagement reflected his position in contemporary Prague sculpture and divides Quitteiner's work in Ludwigsburg into two periods with a turning point occurring in September 1712, when the artist lost his privileged position. In seven subchapters, the author focuses attention on the main sets of the sculptor's works: garden sculpture, allegorical sculptures of *Caritas* and *Prudentia* from the vestibule of the Ordensbau palace wing, decoration of the Fürstenbau main palace building, statues on the balustrade of the court of honour, decoration of the ceremonial staircase in the Riesenbau wing. By analysing the extant works, the author arrives at findings on the sculptor's sources of inspiration and models. The examined works are also analysed from an iconographic perspective and placed in the context of the ruling representation of Duke Eberhard Ludwig von Württemberg (1676–1733).

**Keywords:** Ondřej Filip Quitteiner / Andreas Philipp Quitteiner (1679–1729) – Ludwigsburg Palace – Johann Friedrich Nette (c. 1672–1714) – Prague baroque sculpture – baroque in Württemberg – European baroque sculpture

Württembergské vévodství procházelo na přelomu 17. a 18. století kritickým obdobím svých dějin. Nevelký protestantský stát na západní výspě říše se už vzhledem ke své poloze zaplétal do soupeření evropských mocností a jeho suverenitu dlouhodobě ohrožovala výbojná politika Ludvíka XIV. na rýnské hranici. Opakující se francouzské vpády vedly ke zrušení jeho území a zbídačení obyvatelstva. V lednu 1693 nastoupil na vévodský stolec sotva sedmnáctiletý Eberhard Ludwig Württemberský (1676–1733), jehož čtyřicetiletá vláda přes některé své stinné stránky, jako například zadlužení státní pokladny nebo mezinárodní aféru vyvolanou vévodovým bigamickým vztahem s Wilhelminou von Grävenitz, přinesla postupný návrat k mírovým časům.<sup>1</sup> Okázalou demonstrací této

<sup>1</sup> Základní životopisná data Eberharda Ludwiga Württemberského viz: Robert Uhlend, Eberhard Ludwig, Herzog von Württemberg, in: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Band 4, Berlin 1959, s. 237–238.

opětovně stabilizace a projevem vysokého sebevědomí lokálního monarchy, pyšného na své vojenské úspěchy pod velením prince Evžena Savojského, se měly stát nová vévodská rezidence a přilehlé město poblíž Stuttgartu. Oběma se brzy po jejich vzniku dostalo jména po jejich zakladateli: Ludwigsburg.

Zámecký areál vyrůstal od roku 1704 na místě bývalého honebního revíru Erlachhof nejprve jako lovecký zámeček a středisko rytířského řádu sv. Huberta, založeného Eberhardem Ludwigem v roce 1702. Posléze se Ludwigsburg stal novým reprezentativním sídlem vévodského dvora. Okolnosti vzniku této zámecké rezidence jsou dobře známy a v literatuře byly vícekrát zevrubně popsány.<sup>2</sup> Uměleckohistorická literatura také již od počátku 20. století reflektuje, že na její stavbě a umělecké výzdobě se významně podíleli štukatéri, malíři a další umělci a řemeslníci pozvaní do Ludwigsburgu kolem roku 1708 z českých zemí, především pak z Prahy.<sup>3</sup> Tato pražská umělecká mise je pozoruhodná jak počtem svých účastníků, tak rozsahem vytvořeného díla. Již v tomto ohledu nemá v kontextu českého barokního umění srovnání.<sup>4</sup> Navzdory slibným badatelským počínům z posledních let jí však ani česká, ani německá uměnověda zatím nevěnovaly dostatečnou pozornost, a to zejména z hlediska mezinárodního srovnání.<sup>5</sup> K nejméně prozkoumaným se řadí ludwigsburské práce jediného sochaře v rámci pražské umělecké družiny – Ondřeje Filipa Quitainera (1679–1729).<sup>6</sup>

---

(Dostupné také v digitální verzi: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00016320/images/index.html?seite=251>; vyhledáno 5. 4. 2020.) Z novějších prací srov. zejména kolektivní monografii Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hrsg.), *Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz*. Silberburg, Tübingen 2004. Dále pak viz práci Corinny Höper a Andrese Henniga *Das Glück Württembergs, Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 2004.

<sup>2</sup> Standardním dílem zůstává rozsáhlá syntéza Wernera Fleischhauera (Werner Fleischhauer, *Barock im Herzogtum Württemberg*, Stuttgart 1958.). Z novější literatury srov. zejména: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (pozn. 1).

<sup>3</sup> Na tuto skutečnost upozornil ve své disertaci z roku 1914 již Karl Weiß. Srov. Weiß, *Schloß Ludwigsburg. Baugeschichtliche Abhandlung über die von Johann Friedrich Nette erbauten Teile. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart (Dissertation, Technische Hochschule Stuttgart), Stuttgart 1914. Do širšího povědomí vstoupila mj. díky Thieme-Beckerově lexikonu. Srov. [Werner Kudlich], heslo Quitteiner (Guittainer, Kwitagner, Quietainer), Andreas Philipp, in: *Thieme-Becker Künstlerlexikon XXVII*, Leipzig 1933, s. 529–530.

<sup>4</sup> Na výzdobě zámku se z pražských umělců podíleli štukatéri Donato Giuseppe Frisoni a Tomasso Soldati, malíři Luca Antonio Colomba, Jan Jakub Steinfeld ze Steinfelsu, Johann Michael Bretschneider, Johann Schumann, Jan Pešina a sochař Ondřej Filip Quitainer. Z Brna přišel malíř Emanuel Wohlhaupter, z Ostrova Vojtěch Kratochvíl (Adalbert Kratochwyl). Z umělců a řemeslníků působících před jejich příchodem do Ludwigsburgu v českých zemích W. Fleischhauer dále zmiňuje pozlacovače Zikmunda a Jeremiáše Kernerovy, Augusta Grandiho „a mnohé další, kteří s sebou přivedli četné příbuzné ze svých rozvětvených uměleckých rodin, k nimž patřili Rettiové, Carloniové, Scottiové, Ferrettiové, Pedettiové, Bittiové a Corbelliniové“. Srov. Werner Fleischhauer, *Schlossmuseum Ludwigsburg, amtlicher Führer*, Stuttgart 1958, s. 7–8.

<sup>5</sup> Ve dnech 7. a 8. září 2009 uspořádal Ústav dějin umění Akademie věd ČR, v.v.i., česko-německé odborné setkání k připravovanému projektu *Künstlerischer Austausch zwischen Prag und Ludwigsburg um 1700*. Srov. Martin Mádl, Umělecká výměna mezi Prahou a Ludwigsburgem, *Akademický bulletin Akademie věd České republiky*, 2009, č.11, s. 24–25. Tomuto tématu se v poslední době opakovaně věnovala německá historička umění Ulrike Seegerová. Srov. její pražskou přednášku: *Nette bei Alliprandi in Prag im Herbst 1708 und die Folgen für Schloss Ludwigsburg* (Ústav dějin umění Akademie věd ČR, v.v.i., 26. 4. 2017).

<sup>6</sup> Tato studie vychází z autorovy dizertační práce: Martin Hořák, *Barokní sochařská dílna Ondřeje Filipa a Jana Antonína Quitainerových*, Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2019.



## Okolnosti Quitainerova příchodu do Ludwigsburgu

V březnu 1707 byl na doporučení vlivného dvorního maršálka a vrchního stavebního ředitele Georga Friedricha Forstnera jmenován architektem nově vznikajícího zámeckého komplexu Johann Friedrich Nette (kol. 1672–1714). Tento původně vojenský inženýr se narodil do rodiny stavitele varhan v Bernau u Berlína, vyrůstal v Sasku a studoval v Drážďanech a ve Wittenbergu.<sup>7</sup> Soudí se, že architektonické vzdělání získal v okruhu prusko-braniborského dvora v Berlíně.<sup>8</sup> Jen v rovině spekulací přitom zůstávají úvahy o jeho případném školení u některého z architektů působících v českých zemích.<sup>9</sup> Důvod k nim zavdává především Netteho proslulá náborová cesta do Norimberka a do Prahy, na kterou se vydal počátkem října 1708 s úmyslem získat umělecké síly pro výzdobu právě dokončovaného hlavního traktu ludwigsburského zámku a přilehlých zahrad.<sup>10</sup> V Praze se setkal s Giovannim Battistou Alliprandim, jehož tvorbu znal a obdivoval.<sup>11</sup> V následujících letech se tak v Ludwigsburgu uplatnila řada umělců činných dříve na stavbách prováděných podle Alliprandiho návrhů. Vynikali mezi nimi zejména sešvagření štukatéri Donato Giuseppe Frisoni a Tommaso Soldati a malíři Luca Antonio Colomba a Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu.

Náležel také Ondřej Filip Quitainer do okruhu Alliprandiho spolupracovníků? A nebyla důvodem jeho výběru právě tato „konexe“? Naše velmi kusé znalosti o počátcích uměleckého působení tohoto rodáka z Frýdlantu v Čechách, jenž přišel do Prahy na přelomu století, v roce 1700 se přiznal do rodiny malostranského zlatníka a v roce 1707 je doložen jako autor sochařské výzdoby *Březnické brány* na Svaté Hoře u Příbrami, bohužel na tyto otázky nedávají odpověď. Dávné tvrzení Jana Quirina Jahna,<sup>12</sup> že Quitainer měl podíl na výzdobě Alliprandiho malostranského trojičního sloupu, zpochybnil již na počátku 20. století Jan Herain.<sup>13</sup> Na stavbách Alliprandiho pražských paláců není Qui-

<sup>7</sup> Srov nejnověji Klaus Merten, *Baugeschichte von Schloss Ludwigsburg bis 1721*, in: *Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg* (pozn. 1), s. 12. Dvornímu maršálkovi Forstnerovi architektka doporučil jeho švagr, generál Sternenfels, v jehož oddílech Nette sloužil.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ulrike Seeger, *Vienna, Prague, Paris and Augsburg: The Provisioning of Interior Decoration in the Ludwigsburg Residence*, in: Spehan Hoppe – Krista Breitling – Stefan De Jonge (eds.), *The Interior as an Embodiment of Power*, Heidelberg 2018, s. 194.

<sup>10</sup> Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 148. Autor klade tuto cestu až na začátek roku 1709. Novější literatura uvádí říjen 1708. Srov. Merten (pozn. 7), s. 16. V biografické stati Piuse Bierihho na portálu *Süddeutscher Barock* jsou bez odkazu uvedeny dvě Netteho cesty do Prahy. Srov. [http://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Meister/h-r/Nette\\_Johann\\_Friedrich.html](http://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Meister/h-r/Nette_Johann_Friedrich.html), vyhledáno 19. 4. 2020.

<sup>11</sup> Okolnosti Netteho cesty na podzim 1708 popsala ve své pražské přednášce z 26. 4. 2017 Ulrike Seegerová (viz pozn. 5) včetně odkazů na archivní prameny württemberské provenience, dokládající Netteho setkání s Alliprandim.

<sup>12</sup> V životopisném medailonu F. M. Brokoffa v Pelclových *Abbildungen* označil Jahn Quitainera za Brokoffova učitele a za společné dílo obou sochařů malostranský trojiční sloup a mariánský sloup na Hradčanském náměstí. Srov. František Martin Pelzel, *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler II.*, Prag 1775, s. 171. Přípsání malostranského sloupu Quitainerovi se objevuje i v Jahnových rukopisných poznámkách k topografii Malé Strany. Srov. Lubomír Slavíček, Jan Quirin Jahn, *topograf uměleckých památek Prahy*, in: *Pražský sborník historický XLII*, 2014, s. 329.

<sup>13</sup> Podle Herainem publikovaného archivního nálezu přijali v říjnu 1713 zálohu na sochařskou výzdobu sloupu Ferdinand Geiger a Jan Oldřich Mayer. Srov. Jan Herain, *Stará Praha, sto akvarelů Václava Jansy I*, Praha 1902. Později vyšlo najevo, že Quitainer od roku 1709 působil v Ludwigsburgu, a vznikla tak pochybnost, zda v době vzniku sloupu (1713–1715) byl v Praze. Jak však ukazují níže, v letech 1712–1714 pobýval sochař v Ludwigsburgu s přestávkami. V říjnu 1713 křtil v Praze dceru a jeho

tainer doložen a jejich sochařskou výzdobu s ním nelze spojit ani na základě formálně stylové analýzy.<sup>14</sup>

Na druhou stranu dlužno připomenout, že Quitainer byl spolu s Alliprandim součástí téhož sociálního mikrosvéta pražské Malé Strany,<sup>15</sup> v němž slavnému architektovi příslušelo postavení neformální autority a hlavy italské umělecké komunity.<sup>16</sup> Také tyto osobní vztahy mohly Quitainerův výběr pozitivně ovlivnit – stěží však jsou jeho jediným vysvětlením. Nepřímo to dokládá epizoda ze srpna 1708, kdy se Nette dostal do sporu s württemberským dvorním sochařem Sebastianem Zimmermannem. Vytkl mu nízkou kvalitu dvou dodaných soch a odmítl s ním dále spolupracovat na výzdobě zámeckých zahrad.<sup>17</sup> V době své cesty do Prahy tak architekt postrádal sochaře, jemuž by mohl svěřit úkoly vyplývající z aktuální stavební etapy. Je málo pravděpodobné, že by si za těchto okolností náhradou za etablovaného Zimmermanna přivedl začínajícího sochaře, a to pouze na základě osobní přímluvy.

Quitainerovým prvním úkolem byla práce na souboru zahradní plastiky. Očekávalo se, že bude schopen pracovat s grafickými předlohami a ztvárňovat náměty z klasické mytologie v takové kvalitě, aby sochy v zahradních parterech obstály i při pohledu na blízkou vzdálenost a z různých úhlů. Rozsah zakázky a tlak na rychlost jejího provedení zároveň předpokládaly sochaře, který byl schopen umělecky i organizačně zvládnout chod početné dílny. Jestliže Oldřich J. Blažiček ve své syntéze českého barokního sochařství z konce padesátých let 20. století soudil, že pražský sochař „začal jistě v drobnějších úkolech po boku starších rutinérů a podle architekta rozvrhu“<sup>18</sup> na základě dnešního

---

poslední vyúčtování v Ludwigsburgu pochází z poloviny května 1714. Z ryze časového hlediska proto nelze jeho participaci na monumentu vyloučit.

<sup>14</sup> V rámci Alliprandiho pražských paláců je neobjasněno především autorství sochařské výzdoby Přehořovského (Lobkovického) paláce na Malé Straně. Dvě sousosí *Únosů* na pilířích čestného dvora se Quitainerovu sochařskému projevu vymykají svou kompoziční složitostí a monumentální koncepcí. Dosavadní literatura je klade do souvislosti s vídeňskou tvorbou Lorenza Mattiellioho. Srov. Emanuel Poche – Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1977, s. 60 a obr. 44. Čtyři mohutné alegorické postavy z atiky, jež jsou nyní umístěny v horní části zahrady německého velvyslanectví, zachycuje již rytina B. Wernera ze 40. let 18. století, a musely tak být vytvořeny ještě před pozdně barokní úpravou paláce. Hrubé zpracování a hypertrofované tvarosloví těchto architektonických plastik zásadním způsobem omezují možnosti jejich stylové analýzy. Archivní materiály ke stavbě paláce se vzhledem ke křidě uvalené na jeho první majitele zachovaly torzálně a Quitainerovo jméno v nich nefiguruje. Srov. Dobroslav Líbal (ed.), *Stavebně historický průzkum, Palác Přehořovských z Kvasejovic. Malá Strana č.p. 347/III*, Praha 1968. Jiří Kaše, *Projekt restaurátorské akce. Sochařská výzdoba palácové atiky, č.p. 347/III Vlašská 19, Lobkovický (Přehořovský) palác*, Praha 1985.

<sup>15</sup> Oba bydleli v Ostruhové (Nerudově) ulici, křtili své děti v nedalekém kostele sv. Tomáše a setkávali se s podobným okruhem přátel, do něhož patřili i zmínění štukatéri Frisoni a Soldati nebo sochař Jan Oldřich Mayer, který byl Quitainerovým švagrem. Už v lednu 1700 se Alliprandi se Soldatim účastnili křtu Mayerova syna Jana Martina. Srov. Antonín Podlaha: Materiálke ke slovníku umělců a uměleckých řemesel v Čechách, *Památky archeologické XXXII*, 1920–1921, s. 274. Blíže ke Quitainerovu sociálnímu zakotvení v prostředí Malé Strany: Hořák (pozn. 6), s. 33–34.

<sup>16</sup> Martin Krummholz, Giovanni Battista Alliprandi, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (eds.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 181–187, s. 236–248.

<sup>17</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bū 2264, *Dopis dvorního sochaře Sebastiana Zimmermanna vévodovi Eberhardu Ludwiguvi z 5. srpna 1708*. Excerpta archivních materiálů k působení O. F. Quitainera v Ludwigsburgu mi laskavě poskytla prof. Ulrike Seegerová. Na většinu těchto pramenů upozornil ve své syntéze z roku 1958 již Werner Fleischhauer. V tomto příspěvku odkazují, pokud možno, na primární archivní zdroje.

<sup>18</sup> Oldřich J. Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958, s. 118.

stavu poznání se jeví, že třicetiletý Quitainer odcházel z Prahy mnohem lépe odborně vybaven. Tento předpoklad potvrzují i jeho první sochařské realizace v Ludwigsburgu, byť nadále zůstává neobjasněno, kdy a kde si své zkušenosti a dovednosti osvojil.<sup>19</sup>

## Výzdoba ludwigsburských zámeckých zahrad

Pod Netteho vedením byly v Ludwigsburgu zakládány také rozlehlé zámecké zahrady. Kromě severní terasovité zahrady, jejíž dispozice zůstala v zásadě zachována dodnes, se jednalo o později zrušenou velkolepou zahradu před jižním průčelím hlavního zámeckého traktu *Fürstenbau* (Altes Corps de logis). Její ideální podobu známe ze souboru rytin podle Netteho vedut, vydaného tiskem v Augsburgu pod názvem *Veues et parties principales de Louis-Bourg*.<sup>20</sup>

Přísně osově organizovaná zahrada francouzského typu sestávala ze dvou parterů spojených centrální komunikací, navázanou na zahradní průčelí *Fürstenbau*. Do prvního parteru s oválným bazénem uprostřed se scházelo po dvou schodištích z nízké terasy před zámeckou budovou. Plocha parteru se členila na čtyři pole s okrasnými dřevinami a její jižní stranu zakončovala nízká balustráda, která je na grafickém listu osazena přibližně dvaceti sochami či ozdobnými kamennými vázami. Uprostřed vstupní terasy měla stát jezdecká socha Eberharda Ludwiga jako *point de vue* celého zahradního areálu.

Plocha druhého, rozlehlejšího parteru je na vedutě rozdělena radiálně vedenými cestami do osmi úseků s broderiemi. Na obou koncích příčné osy byl plánován polygonální pavilon a v rozích zahrady se počítalo se čtyřmi bazény nepravidelného půdorysu. Uprostřed parteru měl vzniknout velký oválný bazén s obeliskem uprostřed. Na ohradní zdi lze opět spatřit bohatou sochařskou výzdobu.

Výsledná podoba této okrasné a kratochvilné zahrady doznala oproti představenému návrhu nepochybně změn. V letech 1709 až 1710 byly například před vstupem do zámku postaveny dvě ruiny antických kolonád, jež na vedutě nejsou zachyceny. Svého vzniku se naopak nedočkala vévodova jezdecká socha.<sup>21</sup> Podle archivních zpráv o průběhu stavebních prací v letech 1709 až 1712 však tyto úpravy neproběhly na úkor velkorysého rozvrhu zahrady, jež byla v zásadě založena podle Netteho plánů.<sup>22</sup> Z hlediska našeho tématu je však otázkou, jak rychle postupovaly práce na sochařské výzdobě a nakolik se do nich ještě stihl zapojit Quitainer, který v září 1712 – jak ještě uvidíme – ztratil v Ludwigsburgu postavení vedoucího sochaře. Podle svědectví uměnilovného cestovatele Johanna

<sup>19</sup> Do nového světla se tak dostává názor J. B. Dlabáče, že Quitainer si v Čechách získal reputaci již brzy po začátku 18. století, přičemž jeho úspěšná kariéra se údajně odvíjela od sochařské výzdoby zámecké zahrady v Dolní Lukavici. Gottfried Johann Dlabáč, *Böhmische Künstler*, in: *Hesperus. Ein Nationalblatt für gebildete Leser* 82, Dezember 1813, col. 650–651. Idem, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Band I.–III, Prag 1815, col. 517–518. Podle nejnovějších výzkumů vznikla tato zahrada pravděpodobně až ve druhé stavební etapě po roce 1724. Z výzdoby zahrady se dochovalo jen několik zlomků ozdobných kamenných váz. Nejnověji srov. Hořák (pozn. 6), s. 203–204. Zde i odkazy na starší literaturu.

<sup>20</sup> Srov. Merten (pozn. 7), s. 10 a 12.

<sup>21</sup> Ke stavebnímu vývoji zahrady srov. Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 145–146.

<sup>22</sup> Srov. nejnověji Höper – Henning (pozn. 1), s. 9. Zde i odkazy na starší literaturu.

Friedricha Uffenbacha z podzimu 1712 byla zahrada rozlehlá, její výzdoba však zatím čítala jen houf putti a deset až šestnáct soch kolem centrální vodní plochy.<sup>23</sup>

S Quitainerem se v Ludwigsburgu na základě písemných pramenů poprvé setkáváme v závěru roku 1709. Dne 17. prosince obdržel první splátku honoráře za plastiky *Diany*, *Meleagra* a třetí nespecifikovanou sochu pro zámecké zahrady.<sup>24</sup> Tehdy již musely být vylámany pískovcové bloky a připraveny k opracování, což vede k závěru, že sochař na místě již nějakou dobu pobýval. V Praze je naposledy doložen 18. srpna 1709, kdy křtil syna Jana Antonína, budoucího sochaře. Za povšimnutí stojí, že zmíněné prosincové datum spadá do doby mimo stavební sezónu, a lze tak předpokládat, že Quitainer, označený v dokladu jako „*Bildhauer in Stuttgart, sonsten aber aus Prag*“, žil v té době ve Württembersku trvale.<sup>25</sup> Druhá splátka mu byla vyplacena 21. února 1710 a doplatek o dva měsíce později, 19. dubna 1710, když již byly sochy nejspíše dokončeny. Sochař v té době pracoval na figuře *Bakcha*.<sup>26</sup>

Z tohoto prvního souboru doložených prací se zachovala především nadživotní socha *Meleagra* ze zámeckého lapidária.<sup>27</sup> Mladého přemožitele kalydónského kance představuje v mírném kontrastu a v uvolněném postoji s dlaní pravé ruky ležerně položenou na kančí hlavě, posazené na pahýlu stromu za lovcovými zády. Dílo dokládá, že sochařův obzor byl kolem roku 1710 širší a bohatší, než by se mohlo zdát na základě jeho dosud známé domácí tvorby.<sup>28</sup> V transformované podobě, se zrcadlově obrácenou polohou volné a nosné nohy, cituje socha slavného *Meleagra Belvedérského* z vatikánských sbírek,<sup>29</sup> současně ale udivuje autorovou důvěrnou znalostí vrcholně barokní recepce antické tradice. V porovnání s uvedenou předlohou vybavil Quitainer svého hrdinu dynamičtější pohybovou kompozicí, nesenou zhoupnutím v bocích a návaznou šroubovicí tělesné osy. Jeho *Meleagros* je nadto robustnější. Mohutné svalstvo je anatomicky věrně podáno a zároveň měkce modelováno v duchu tradice odkazující až k římskému malířství a sochařství první poloviny 17. století. Pečlivé sochařské zpracování všech pohledových rovin i malebné podání detailů, jako je elegantní luk s reliéfní výzdobou nebo svěže realistická kančí hlava, naznačují, že se mohlo jednat o ukázkový kus, jímž se chtěl pražský sochař v novém působišti co nejlépe uvést. Nehledě na některé

<sup>23</sup> „*Der Garten ist sehr räumlich angelegt, aber mit nichts bis dato ausgeziert außer einige gacons (!) und 10 bis 16 Statuen in der mite davon springet ein Strahl wasser aus einem Baßin aber nicht hoch dück von wasser*“. Srov. Merten (pozn. 7), s. 23.

<sup>24</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammer–Rechnungsbuch, Bü 970, 1709–10, fol. 156, *Potvrzení o platbách O. F. Quitainerovi za sochy Diany, Meleagera a za třetí nejmenovanou sochu (1709–1710)*. Za tyto tři sochy mu bylo zapláceno celkem 300 zl.

<sup>25</sup> „*Andreas Philipp Quitteiner, Bildhauer in Stuttgart, sonsten aber aus Prag*“. Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Nejnověji k této soše: Hořák (pozn. 6), s. 117–119. Zde i odkazy na starší literaturu. Údaje o umístění sochařských děl, pojednaných v této studii, odpovídají situaci v době místní obhlídky v dubnu 2017. Novodobá kopie sochy *Meleagra* je umístěna na střešní balustrádě jižního, zahradního průčelí zámeckého traktu *Neues Corps de logis*.

<sup>28</sup> Z doby před jeho odchodem do Ludwigsburgu je znám jediný soubor jeho děl: výzdoba Březnické brány na Svaté Hoře u Příbrami z roku 1707. Tyto práce – sv. Jáchym a sv. Anna po boku kopie Panny Marie Svatohorské a šestice byst na atice – jsou hluboce zakotveny v tradici pražského sochařství a řezbářství druhé poloviny 17. století. Podrobněji srov. Hořák (pozn. 6), s. 113–115.

<sup>29</sup> Za upozornění na tuto inspirační vazbu děkuji Mgr. Kateřině Adamcové, Ph.D. Dále srov. prezentaci uvedené antické sochy na internetových stránkách *Pio Clementino Museum*: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-degli-animali/meleagro.html>, vyhledáno 15. 4. 2020.

proporční nedokonalosti, jako poněkud krátké nohy a masivní hýždě, podal Quitainer pozoruhodný výkon a vytvořil jeden z nejlepších mužských aktů antikizující koncepce, jaký vznikl rukou pražského sochaře před vrcholnými díly Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa.<sup>30</sup>

Do skupiny Quitainerových zahradních plastik se dále řadí socha *Bakcha* uložená bez uvedení autora v depozitáři lapidária.<sup>31</sup> Představuje antického boha jako mladého muže plně postavy a kulatých tváří, jenž stojí opřen zády o pahýl stromu a v rukou drží velký hrozen vína. Na ostatní Quitainerovy práce v Ludwigsburgu se socha odvolává charakteristickou kontrapozicí hlavy a horní poloviny těla s náznakem rotačního pohybu kolem tělesné osy. Sochařovu projevu odpovídají i šikmé paralelní záhyby drapérie na boku postavy, plasticky výrazné podání svalstva a typika obličeje s hluboko zasazenými mandlovitými očima.

K *Bakchovi* se námětově váží postavy dvou archivně nedoložených bakchantek, jejichž originály jsou druhotně umístěny v nikách sály terreny v průchodu *Neues Corps de logis*, zatímco kopie zdobí střešní balustrádu jižního průčelí téhož zámeckého traktu.<sup>32</sup> Vzhledem k naznačené ikonografické vazbě mohly být sochy součástí Bakchova průvodu a tvořit spolu s ním jednu sochařskou skupinu.

*Bakchantka se džbánem na víno a satyrkem* ztělesňuje dívku ve splývavých šatech s vysoko nasazeným pasem a odhalenými nadry. Socha vykračuje levou nohou a klade ji na nízký pařez. Ve výši svého pravého prsu drží oběma rukama džbán s dlouhým hrdlem. Hlavu sklání k levému rameni a pohledem klouže ke svým nohám, kde cupitá rozjařený satyrkem s kalichem v levé ruce. Protějšková *Bakchantka s holí ovinutou břečtanem* (thyrsem) klade pravou nohu na spodní stupínek nízkého dvouúrovňového podstavce, zatímco její levá noha ještě spočívá na vyšším stupni. Tento sestupný pohyb motivuje vyklenutí boků a dává tak vyniknout smyslně oblým tvarům ženského těla.

Werner Fleischhauer zhodnotil Quitainerovy bakchantky jako těžkopádné a neohrabané („plump“).<sup>33</sup> Obě sochy jistě vznikly za součinnosti dílny. Dokládají to detaily rukou, vlasů a obličejů, postrádající na rozdíl od sochařových vrcholných kreačních tendencí k individualitě typových vzorců. Také splývavá antikizující drapérie je nevýrazná a její členění dlouhými paralelními záhyby působí mechanicky. Přes tyto nedokonalosti a celkovou neobratnost při ztvárnění ženské postavy jsou obě práce zajímavým dokladem Quitainerovy snahy vyrovnat se s žánrovými nároky zahradní plastiky. Z vývojového hlediska stojí za pozornost, že jejich senzualismus a erotismus předznamenává raně rokokovou tvorbu sochařova syna Jana Antonína (1709–1765), jejíž dekorativní aspekty dosud nebyly s možnými inspiračními vlivy staršího Quitainera spojovány.

<sup>30</sup> Antikizující pojetí charakterizuje také téměř současného Krista Salvátora z mosteckého sousolí Krista s Kosmou a Damiánem, dílo J. O. Mayera z roku 1709. Ve srovnání s Quitainerovou prací se jedná po postavu křehčí tělesné stavby a odlišného – více „grafického“ – způsobu modelace.

<sup>31</sup> Dílo jsem Quitainerovi připsal ve své dizertační práci. Srov. Hořák (pozn. 6), s. 171–172. Mohlo by být totožné se sochou uvedenou v prvním archivním dokladu vztahujícím se ke Quitainerovu působení v Ludwigsburgu. Srov. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammer–Rechnungsbuch, Bü 970, 1709–10, fol. 156 (pozn. 25).

<sup>32</sup> Tato díla zahrnul mezi Quitainerovy práce již Fleischhauer. Srov. Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 149.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

V zámeckém lapidáriu je dále vystavena a našemu sochaři právem připsána archivně nedoložená pískovcová socha *Kyklopa Polyféma*.<sup>34</sup> Řadí se k jeho nejdynamičtějším kompozicím a zachycuje mohutnou postavu v rotačním pohybu s napřahující se levou rukou, zapřenou pravou nohou a hlavou natočenou ve směru očekávaného úderu. V chybějící dlani své levé ruky Kyklop nejspíše držel atribut, jímž byl – jak navrhl Petra Nevimová – kámen. Socha se totiž inspirovala jedním ze dvou vyobrazení Polyféma na caracciiovských freskách v římském Palazzo Farnese (1597–1607),<sup>35</sup> jehož námět vychází z třinácté knihy Ovidiových *Proměn*, v níž se praví, že Polyfém os v návalu zuřivosti kvůli neopětované lásce k Nereovně Galatei vyrvál ze země kus skály a vrhl jej na prchající mileneckou dvojici Galateu a Ákida. Druhého ze jmenovaných přitom zabil.<sup>36</sup>

Jak upozornil již Rudolf Wittkover, malířské dílo Annibala Carracciho a zvláště jeho fresky na námět lásky antických bohů z uvedeného římského paláce sehrály zásadní roli v recepci a transformaci antického tělesného kánonu a při formování nového pojetí exprese v římském sochařství první poloviny 17. století.<sup>37</sup> Polyfémův vražedný pohyb, ztuhlý ve zlomovém okamžiku probíhajícího dramatu, označil Wittkover za předobraz Berniniho *Davidu*.<sup>38</sup> Quitainer však přejímá tento dynamizující prvek v transformované podobě. Návaznost na Carracciho či Berniniho je nepřímá, neboť jeho *Polyfém* má jen mírně rozkročené nohy v bezmála tanečním úkroku, a přetočení horní poloviny těla tak nedokáže dostatečně věrohodně navodit dojem razantního rozmáchnutí. Do hry patrně vstoupily i jiné předlohy. V rámci soudobého evropského sochařství přichází v úvahu zejména socha *Neptuna* ze střechy berlínské vily Kamecke.<sup>39</sup> S tímto pozdním dílem Andrease Schlütera z let 1711–1712 mohl Quitainera seznámit jeho přímý nadřízený v Ludwigsburgu, architekt Johann Friedrich Nette. Ten je se schlüterovským okruhem spojován jednak na základě svého předpokládaného uměleckého školení v Braniborsku a dále v souvislosti s vlivy architektury berlínského zámku na ludwigsburskou rezidenci.<sup>40</sup> Berlínský *Neptun* se Quitainerovu *Polyfémovi* podobá nejen zmíněným úkrokem, ale také pohyby paží, vzdušnou drapérií na bocích a hladkou modelací svalstva, zdůrazňující táhlé linie nohou. Osobitý přínos pražského sochaře se projevuje zejména drsným pseudorealismem obličje se stylizovanými vlasy a vousy, jejichž pečlivě vypracované zákruty mohou odkazovat na Ovidiovou zmínku, že Po-

<sup>34</sup> Podrobněji srov. Hořák (pozn. 6), s. 175–176.

<sup>35</sup> Na tuto souvislost upozornila Petra Nevimová v oponentském posudku k autorově dizertační práci. Srov. repozitář závěrečných prací Univerzity Karlovy (<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/147095/?lang=cs>, vyhledáno 9. 4. 2020).

<sup>36</sup> Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1969, s. 406.

<sup>37</sup> Rudolf Wittkover, *Art and Architecture in Italy: 1600–1750*, 3rd. revised edition, Harmondsworth, Baltimore, Ringwood 1973, s. 35–36.

<sup>38</sup> Rudolf Wittkover, *Gian Lorenzo Bernini*, 3rd. edition, Ithaca, New York 1981, s. 5–6.

<sup>39</sup> Bode-Museum Berlin Skulpturensammlung Inv. Nr. 8656, vystaveno v Kameckehalle (srov. virtuální prohlídku muzea <http://bode360.smb.museum/>, vyhledáno 11. 4. 2020). K vile Kamecke a její sochařské výzdobě srov. nejnověji Julia Kloss-Weber, Die Villa Kamecke, in: Hans-Ulrich Kessler (ed.), *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, Berlin 2014, s. 416–435. Autorka srovnává sochu Neptuna s Berniniho Tritonem z římské *Maurovy fontány* (Fontana del Moro) a demonstuje tak Schlüterův odklon od vrcholné barokní monumentalitě a dramatickosti. Anticipace pozdně barokního výrazového zjemnění v závěrku Schlüterovy tvorby se podle autorky projevuje mimo jiné právě Neptunovým elegantním postojem.

<sup>40</sup> Srov. Merten (pozn. 7), s. 23.

lyfémos pod dojmem svého citu ke Galatei začal pečovat o dosud zanedbávaný porost své hlavy.<sup>41</sup>

Řada barokních soch či jejich zlomků z různých časových období je uložena ve skladišti lapidária a dosud čeká na odborné zpracování.<sup>42</sup> Kromě výše uvedeného *Bakcha*, k jehož vzniku se pravděpodobně váže zmíněný archivní záznam z roku 1710, lze pražskému sochaři stylovou analýzou připisat torzo *Herkula s Kerberem*.<sup>43</sup> Soše Herkula chybí obě předloktí a postava má téměř setřeny rysy tváře. Přes úbytek výtvarných kvalit v důsledku mechanických poškození je ale Quitainerovo autorství zřejmé. Odkazuje k němu symbióza realistického a malebného pojetí vypracovaného svalstva, jíž se Quitainerův rukopis lišil od alegorizující manýry štíhlých a hladkých soch jeho současníků a konkurentů v Ludwigsburgu – sochařů Sebastiana Zimmermanna a Giorgia Ferrettiho.<sup>44</sup>

Zlomkovitě zachovaný fond zahradní plastiky a nedostatek písemných či obrazových pramenů ztěžují určení původní ikonografické koncepce sochařské výzdoby obou parterů libosadu.<sup>45</sup> Quitainerovy první doložené práce z roku 1710 (dochovaný *Meleagros* a nedochovaná *Diana*) se vztahují k lovu a symbolizují prvotní účel zámecké rezidence, zamýšlené nejprve jako lovecký zámek a centrum vévodou založeného řádu sv. Huberta. Bukolickou idylu venkovského sídla v panenské krajině měl navozovat *Bakchus* a *Bakchantky*. Herkulovské téma, opakující se v Ludwigsburgu v četných variacích, je součástí panovnické reprezentace vévody Eberharda Ludwiga jako vzorného panovníka a neohroženého křesťanského rytíře. Socha žárlivého *Polyféma* navozuje téma milostného vzplanutí a síly lásky, k němuž se mohla vztahovat také socha Venuše s amorkem, dochovaná v kopii na střešní balustrádě nové zámecké budovy (*Neues Corps de logis*),<sup>46</sup> stejně tak jako houf putti, zmíněný v dopise Johanna Friedricha Uffenbacha.<sup>47</sup>

<sup>41</sup> „Již své postavy dbáš, již hledíš, aby ses líbil, kopáčem, Polyfême, si češeš třící vlasy, již se ti odtínat chce též srpem ježaté vousy“. Publius Ovidius Naso (pozn. 36), s. 402 (přel. Ferdinand Stiebitz).

<sup>42</sup> Děkuji pracovníkům správy Rezidenčního zámku Ludwigsburg (Residenzschloss Ludwigsburg) za možnost navštívit veřejnosti nepřístupné zázemí lapidária a pořídit fotodokumentaci vybraných sochařských děl.

<sup>43</sup> Toto nepublikované dílo připisují Quitainerovi ve své dizertační práci. Srov. Hořák (pozn. 6), s. 174–175.

<sup>44</sup> Podrobněji k Zimmermannovi a Ferrettimu srov. Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 148–150. Z novější literatury: Daniel Schulz, Mars, Venus, Bacchus & Co.: Die barocken Groß-Skulpturen des Ludwigsburger Schlosses, in: *Ludwigsburger Geschichtsblätter* 64/2010, s. 33–36, 39–42. Rozdíl mezi Quitainerem a těmito sochaři spočíval především v odlišném poměru alegorické a realistické složky. Quitainerova realistická východiska se mýjela s neosobní stylizací a alegorizací v podání těchto sochařů. Ve Ferrettiho případě byl tento přístup nadto spojen se zručností při vytváření pohybově živých skupin (srov. jeho práce *Únos Filyry* a *Únos Proserpiny* z r. 1716; dnes na altánu *Neues Corps de logis*), které naopak nebyly Quitainerovou doménou.

<sup>45</sup> V okolí zámku se kromě děl pojednaných v této studii nachází několik novodobých kopií barokních soch. Celkem čtyři jsem zaznamenal při místní obhlídce v dubnu 2017: *Ledu s labutí* v jihovýchodní části zahrady před *Neues Corps de logis* (tzv. Mathildengarten), neznámou antickou bohyní a gladiátora ve výklencích romantické ruiny pseudoantického akvaduktu a humebníka se strunným nástrojem v rukou, s tornou přes rameno a čapkou na hlavě – snad *Apollóna* – ve výklenku romantické hradní zříceniny. Quitainerovým kompozičním a modelačním řešením se nejvíce podobají sochy neznámé bohyně a *Apollóna*. Kvalita všech těchto kopií je ale natolik nízká, že neumožňuje určení autorství na základě stylové analýzy. Za upozornění na tato díla a jejich umístění děkuji panu Danielu Schulzovi.

<sup>46</sup> Tuto sochu připisují Quitainerovi bez uvedení dalších podrobností akta stavebního úřadu z roku 1905. Srov. Schulz (pozn. 43), s. 33. Ve své dizertační práci se s touto atribucí ztotožňuji. Srovnání dalších kopií na balustrádě s Quitainerovými originály nicméně ukazuje na přibližnost těchto kopií. Srov. Hořák (pozn. 6), s. 176–177.

<sup>47</sup> Merten (pozn. 7), s. 23.

## Sochařské práce v zámeckém křídle Fürstenbau

Počínaje rokem 1710 se Quitainer v Ludwigsburgu uplatnil i jako řezbář. Většina jeho prací ve dřevě – čtyři stolky, hrací stůl a rámy zrcadel či obrazů – je známa jen z archivních záznamů.<sup>48</sup> Dochovala se pouze výzdoba čtyř vstupních dveří do tří zámeckých traktů postavených do roku 1714. Vedle spíše řemeslné výzdoby dvojice dveří bočních křídel *Ordensbau* a *Riesensbau* se jednalo hlavně o reliéfy na dvou protilehlých dveřích v ose jižního a severního průčelí *Fürstenbau*.<sup>49</sup> K jejich vytvoření se pražský umělec zavázal smlouvou z 25. října 1711.<sup>50</sup>

Dveřní křídla dvou totožných dubových dveří, jež měly být podle původního záměru pozlaceny,<sup>51</sup> jsou od sebe oddělena oválným sloupkem, ozdobeným akantovými listy, které jsou staženy páskou.<sup>52</sup> Každé z křídel se dělí na čtyři úseky, mezi nimiž vynikají dvě pole s reliéfní řezbářskou výzdobou. Střední obdélníkové pole je zasazeno do profilovaného rámu a jeho výzdobu tvoří armatura s přílbou, štítem a zkříženými meči a kopími. Nad bronzovým klepadlem v podobě lví hlavy a kruhu ovinutého hadem je vyřezán obličej divého muže s plnovousem a látkovými křídélky po stranách hlavy. Do nejnvýše umístěného pole je vložen masivní vavřínový věnec obklopený listovím, jehož vnitřní plochu vyplňuje mohutná hlava řvoucího lva. Symbol lva v této době ještě nebyl součástí württemberského zemského znaku – tou se stal až počátkem 19. století. Jeho význam tak v tomto případě není heraldický, ale spíše apotropaický. Militaria se do výzdoby zámku promítají opakovaně a vyjadřují reprezentaci vévody Eberharda Ludwiga jako úspěšného vojevůdce a ochránce svěřené země, jenž ve své vojenské kariéře postoupil nejnvýše k hodnosti vrchního velitele říšské rýnské armády.

Quitainerovy reliéfy, označené Fleischhauerem za neobratné a nemoderní,<sup>53</sup> vycházejí z tradice pražského řezbářství druhé poloviny 17. století, k níž se hlásí svou důraznou plastičností a realistickým řezbářským projevem, zde nadto okořeněným Quitainerovým sklonem k výrazové drsnosti. Bizarní ornamentika se spleť motivů a hojně využívaným listovým ornamentem mohla být ovlivněna i soudobými francouzskými grafickými předlohami – například těmi z produkce rodiny Le Pautre, které během své cesty do Paříže v dubnu 1709 shromáždil dvorní maršálek Forstner.<sup>54</sup>

<sup>48</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Landesschreiberei–Rechnungsbuch Bd. 194, fol. 413, *Potvrzení o platbě O. F. Quitainerovi za čtyři stolky („tableaux“) ze dne 27. 7. 1710*. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Landesschreiberei–Rechnungsbuch Bd. 194, fol. 413, *Potvrzení o platbě O. F. Quitainerovi za hrací stolek a rámy (?)*. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 17. Juli 1713, *Účet O. F. Quitainera za řezbářské práce (Spiegelrahm)*.

<sup>49</sup> Účet na výzdobu dveří *Ordensbau* vystavil Quitainer 14. listopadu 1712. Požadovaná částka 104 zl. byla později snížena na 90 zl. Výzdoba těchto dvoukřídlých, osově symetrických dveří je řemeslnou prací bez prvků individuální invence. Jejím nejnvýraznějším motivem je vévodská čapka nad velkou mušlí v horní části obou křídel. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 14. November 1712, *Účet O. F. Quitainera za vyřezávané dveře*. Protějškové dveře křídla *Riesensbau* jsou zcela identické. Vznikly pravděpodobně při dokončování tohoto objektu v roce 1714, na jehož výzdobě se Quitainer podílel.

<sup>50</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Kirchenrat, verschlossene Registratur, Bü 813, nečíslováno (po čísle 26), *Smlouva mezi J. F. Nettem a O. F. Quitainerem, týkající se dvou dubových vstupních dveří*.

<sup>51</sup> Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 150.

<sup>52</sup> Hořák (pozn. 6), s. 120–121.

<sup>53</sup> Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 150.

<sup>54</sup> Srov. Seeger, Vienna, Prague (pozn. 9), s. 196.



V roce 1712 se měl Quitainer do dokončovacích prací ve *Fürstenbau* zapojit ještě výrazněji. Honorář ve výši 900 zlatých, sjednaný v jeho smlouvě z přelomu května a června tohoto roku,<sup>55</sup> naznačuje, že naplní kontraktu měl být větší počet sochařských realizací. K naplnění podmínek smlouvy ale nakonec nedošlo, protože pražský mistr v září 1712 ztratil v Ludwigsburgu postavení hlavního sochaře. Ve *Fürstenbau* stihl už jen výzdobu portiku, kterou mu připsal Werner Fleischhauer.<sup>56</sup>

Obdélný portikus je situován na střední ose jižního průčelí a dosahuje výše prvního patra *Fürstenbau*. Jeho hlavní portál, přístupný z nádvoří čtyřmi kamennými stupni, je akcentován dvojicí předsazených sloupů toskánského řádu, jejichž osy prodlužuje dvojice vysokých kamenných váz na nárožních pilířích balkonu. Na okosená nároží průčelí portiku navazují úseky nízké balustrády na půdorysu výšeče oválu.

Okosená nároží portiku zdobí výškově orientované reliéfní pásy ve vpadlých zrcadlech. Oba reliéfy jsou takřka identické, liší se však kvalitou zpracování. Reliéf na pohledově levé straně vyniká plnějšími objemy, diferencovanější strukturou povrchů a větším citem pro jadrně realistický detail. Rutinněji zpracovaný reliéf na protilehlé straně portiku je pravděpodobně pozdější kopií. Ikonograficky se tyto reliéfní pásy podobají řezbám, jimiž Quitainer vyzdobil vstupní dveře *Fürstenbau*. Stejně jako tyto práce ve dřevě kombinují štukové reliéfy různé druhy mečů a další prvky zbroje. Atributy jako hlava Medúsy na štítu nebo sova usazená na vrcholu antikizující přilbice odkazují k Pallas Athéně. Kompozice vrcholí hlavou lva posazenou na kmeni stromu. Pallas Athéna jako bohyně moudrosti, statečnosti a spravedlivě vedené války je tak spojena se lvem jako ztělesněním síly.

Dvě vysoké a bohatě zdobené vázy na nárožích balkonu lze na základě stylové příbuznosti jejich výrazově neutrálních maskaronů s obdobnými dekorativními prvky na fasádě *Fürstenbau* spojit s dílnou Sebastiana Zimmermanna. Reliéfní výzdoba dvou menších nálevkovitých váz na nárožích přízemní balustrády podél portiku naopak odpovídá Quitainerovu sochařskému naturelu. Tyto vázy zdobí čabraky, akantové listy, voluty, drobné maskarony a figurální reliéfy na náměty antické mytologie. Na přední straně vázy na pravé straně portiku se nachází reliéf s *Herkulem zabíjejícím nemejského lva*. Hrdina napřahuje kyj a zároveň přes rameno svalnaté ruky hledí na šelmu pod sebou. Spojení tohoto kompozičního principu s propracovaným svalstvem napnuté ruky je pro Quitainera charakteristické. Reliéf na druhé straně vázy představuje antického vojáka v přilbě s pery. Podle vyobrazené jabloně jde o Herkula v zahradě Hesperidek. Na přední straně druhé vázy bojuje muž v antické zbroji s okřídleným drakem. Mohlo by se jednat o boha Apollóna při střetu s drakem Pýthónem, a to tím spíše, že protější reliéf zobrazuje Apollónovou sestru Artemis s atributy luku, šípu a loveckého psa.

Reliéfní výzdoba portiku i obou kamenných váz odráží významový posun ve vnímání a prezentaci ludwigsburského zámku, jenž se z původního místa odpočinku a loveckých radovánek postupně změnil v nové mocenskopolitické centrum. Politizace stavebního podniku přitom začala nabývat na intenzitě právě v období poslední fáze války o španělské dědictví před uzavřením Rastattského míru v roce 1714.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation 3. Juni 1712, *Informace o přeposlání smlouvy s O. F. Quitainerem (sochařské práce ve Fürstenbau za 900 zl.)*.

<sup>56</sup> Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 149–150.

<sup>57</sup> Srov. Merten (pozn. 7), s. 25.

## Alegorické sochy ve vestibulu Ordensbau a konec první etapy Quitainerova působení v Ludwigsburgu

Po dokončení hrubé stavby hlavní zámecké budovy *Fürstenbau* na podzim roku 1708 začaly hned v následující stavební sezóně zednické práce na západním křídle, zvaném *Ordensbau*. Tento trakt byl koncipován jako pavilon obdélného půdorysu, jenž byl v pravém úhlu volně přisazený k *Fürstenbau*, s nímž jej v roce 1711 spojila dvoupodlažní nárožní arkáda. Práce na jeho vnitřní výzdobě začaly v roce 1712 za účasti Ondřeje Filipa Quitainera, který dne 4. července předložil cenový odhad na pískovcové sochy *Caritas* („*Liebe*“) a *Prudentiae* („*Vorsichtigkeit*“), do vstupního prostoru za vchodovými dveřmi.<sup>58</sup> Obě sochy se jako jedny z mála jeho realizací v Ludwigsburgu zachovaly na původním místě a ve své původní metalizující barevnosti, imitující bronz či měď.

Obě alegorické postavy jsou umístěny ve vysokých nikách podél ústí krátké chodby vedoucí ke schodišti. Dřívky jejich identických podstavců mají konvexně vypjatou čelní stěnu, jsou rámovány nakoso osazenými úzkými pilastry a zakončeny oblamovanou a předsazenou římsou s jemným profilováním, které je sladěno s profilací vodorovných lisenových rámců přilehlých stěn. Na čelní stěně obou podstavců se nachází reliéf s motivem mušle, rozvilin a festonu z růžových květů, na němž je posazena korunka. Okrové zbarvení dřívku podstavce vytváří chromatický přechod mezi šedými lisenami stěn a hnědozlatou barevností alegorických soch.

Socha *Caritas* vychází z *Ikonologie* Cesara Ripy, v jejímž vydání z roku 1645 je tato alegorie popsána jako žena v červených šatech, která drží v pravé ruce planoucí srdce jako symbol čistého citu a duše obrácené k Bohu.<sup>59</sup> Na levém předloktí nese *Caritas* podle Ripy dítě odkazující na Ježíšova slova: „*Amen, pravím vám, cokoliv jste učinili jednomu z těchto mých nepatrných bratří, mně jste učinili*“ (Mt. 25, 40). Quitainerova *Caritas* si tiskne k prsu nahé dítě, jež leží po jejím levém boku na bohatě vyšívané podušce, spočívající na štíhlém sloupku s konkávně probranými boky a římsovou hlavicí. Obdobnou kompozici se stojící dospělou postavou vedle podstavce s (téměř) nahým dítětem zvolil v roce 1707 Quitainerův švagr Jan Oldřich Mayer na sousoší sv. Antonína Paduánského z Karlova mostu.<sup>60</sup> Quitainer stejně jako Mayer pracuje s motivem lukovitého prohnutí těla hlavní postavy proti vertikále sloupku. Uplatňuje rovněž Mayerův oblíbený skladebný vzorec drapérie, spočívající v kontrastu mezi hustě nakupenými záhyby látky na nosné noze a napjatým šatem na klenuté volné noze. Ve srovnání se svým předchůdcem se ale Quitainer více soustředil na vyjádření láskyplného a pečujícího vztahu. Uvolněný postoj *Caritas* s charakteristickým zhoupnutím v bocích, korpulentnost její postavy, úsměv v její široké tváři – to vše navozuje atmosféru přijímajícího mateřství, již podtrhují dekorativní detaily, jako je polštář s vyšíváním a štrápcem nebo diadém s planoucím srdcem.

<sup>58</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 4. Juli 1712, *Informace o cenovém odhadu týkajícím se soch Caritas a Prudentiae (Liebe und Vorsichtigkeit)*. Quitainer za tyto sochy požadoval 300 zl., z nichž mu bylo vyplaceno 250 zl.

<sup>59</sup> Cesare Ripa, *Iconologia per Cesare Ripa Perugino, cavallier di SS Maurizio et Lazzaro. Divisa in tre libri. Ampliata dal sig. cav. Gio. Zaratino, castellini Romano*, Venetia 1645, s. 85. Srov. také český výběr z tohoto díla: Cesare Ripa, *Ikonologie*, Praha 2019, s. 116.

<sup>60</sup> K tomuto sousoší srov. Blažíček, *Sochařství baroku* (pozn. 17), s. 104.

Protějšková *Prudentia* opět volně vychází z Cesara Ripy. Ten ve svém slavném kompendiu líčí tuto ctnost jako ženu se dvěma tvářemi a zlatou přilbicí, zrcadlem, holí obtočenou hadem či rybou a případně i dalšími atributy.<sup>61</sup> Quitainerův přístup k této nabídce je opět výběrový. Představuje danou ctnost jako prostovlasou mladou ženu s odhalenými řadry. Postava drží v pravé ruce malé oválné zrcadlo, zastupující kontemplaci a myšlení obrácené do vlastního nitra. Mezi prsty levé ruky se *Prudentii* proplétá had jako symbol moudrosti.<sup>62</sup>

Antikizující pojetí ženské postavy s vysoko nasazeným pasem, šikmými vlásečnicovými záhyby látky kolem linie přepásání a s příčným pruhem přetočeného pláště, jenž na pravé straně vybíhá v rozevřátý cíp, vychází z řezby *sv. Heleny* na hlavním oltáři pražského křížovnického kostela *sv. Františka*.<sup>63</sup> Quitainer tuto vynikající práci svého současníka Matěje Václava Jäckela z období po roce 1700 bezpochyby znal. Není také vyloučeno, že s Jäckelem udržoval i osobnější vztahy, neboť oba sochaři se dlouhodobě přátelili s pražským kameníkem Janem Oldřichem Mannešem a jeho rodinou.<sup>64</sup> Ve srovnání s Jäcklovou *sv. Helenou* působí Quitainerova alegorie toporněji, a to zejména proto, že postrádá její ladně krouživý, stoupavý pohyb. Usměvavý obličej *Prudentiae* je nadto vzdálen vážné klasicizující tváři Jäckelovy *sv. Heleny* a navazuje na typiku Quitainerových byst z Březnické brány na Svaté Hoře (1707).<sup>65</sup>

Německý badatel Daniel Schulz nedávno připsal pražskému sochaři další alegorickou postavu ze sbírek zámecké rezidence v Ludwigsburgu.<sup>66</sup> Okolnosti vzniku této pískovcové sochy ani její původní umístění nejsou známy.<sup>67</sup> Ikonograficky, materiálově i svým kompozičním i modelačním pojetím se řadí k sochám z vestibulu *Ordensbau* a lze ji tak datovat kolem roku 1712. Představuje majestátně vyhlížející ženu středního věku, plných tváří a korpulentní postavy, která je oděna v bohatě nabírané róbě s dlouhým cípem pláště přehozeným přes předloktí pravé ruky. Slavnostně působící šat sklouzává dámě z pravého ramene a částečně odhaluje její hrud. Volná levá noha se téměř v celé své délce klene pod napjatou látkou. Žena má na hlavě routový věnec, levou rukou si přikládá k hrudi řetízek, symbolizující návaznost dobrých skutků, v pravé ruce drží sošku Pallas Athény a u nohou jí sedí pelikán, odkazující ke ctnosti sebeobětování. Podle těchto atributů lze postavu určit jako *Benefitio* (Dobrotivost).<sup>68</sup>

Ikonografická koncepce všech tří alegorií opět z jiného úhlu vyjadřuje principy vldařské reprezentace Eberharda Ludwiga a glorifikuje jej jako panovníka oplývajícího

<sup>61</sup> Cesare Ripa, *Iconologia* (pozn. 54), s. 508. Cesare Ripa, *Iconologia* (pozn. 54), s. 376.

<sup>62</sup> Nejednálo se ovšem o sochařův osobní výběr. Těmito atributy je *Prudentia* vybavena již například na náhrobku Ludvíka XII. a Anny Bretaňské (1515) v katedrále v St. Denis.

<sup>63</sup> Nejnověji k tomuto oltáři a jeho sochařské výzdobě srov. Jana Tischerová, *Matěj Václav Jäckel. Sochař českého baroka 1655–1738*, Praha 2013, s. 193–198.

<sup>64</sup> Ke Quitainerovým osobním a přátelským vztahům s Mannešem srov. Hořák (pozn. 6), s. 60.

<sup>65</sup> Nejnověji k této Quitainerově nejstarší doložené zakázce srov. Hořák (pozn. 6), s. 113–115. Zde i odkazy na starší literaturu.

<sup>66</sup> Schulz (pozn. 41), s. 37.

<sup>67</sup> Při místní obhlídce v dubnu 2017 se mi sochu nepodařilo dohledat. Podle dodatečné informace konzervátorky Iris Henke ze stavebního úřadu v Ludwigsburgu (Vermögen und Bau Baden–Württemberg – Amt Ludwigsburg) se socha nachází v zadním zámeckém dvoře blízko Matyldiny zahrady v malém zastřešeném skladišti soch (mail z 22. 1. 2019). Potvrzeno bylo rovněž, že se jedná o pískovcovou sochu. Fotografie publikoval D. Schulz. Schulz (pozn. 41), s. 38, obr. 5.

<sup>68</sup> Cesare Ripa, *Iconologia* (pozn. 54), s. 72. Cesare Ripa, *Iconologia* (pozn. 54), s. 45. S touto alegorií již sochu ztotožnil D. Schulz. Srov. Schulz (pozn. 41), s. 37.

křesťanskou láskou k bližnímu a silou uvážlivého rozumu. Prostřednictvím personifikace *Benefitia* se soškou Pallas Athény je vévoda nadto prezentován jako podporoval věd a umění.<sup>69</sup>

Po dokončení zakázek pro *Ordensbau* a v průběhu práce na výzdobě *Fürstenbau* došlo v Quitainerově životě k nečekanému zvratu. Dne 10. září 1712 dostal Nette z dvorské stavební deputace příkaz k sochařovu propuštění.<sup>70</sup> Podle vydaného dekretu měl Quitainer dokončit rozpracované zakázky a další práce přenechat Sebastianovi Zimmermannovi, jež před lety nahradil, a Giorgiovi Ferrettimu, který v Ludwigsburgu působil od účetního roku 1711/1712.<sup>71</sup> Ještě v září 1712 přijal Quitainer honorář za čtveřici nedochovaných putti, zahrnutých do Ferrettiho vyúčtování.<sup>72</sup> Z listopadu téhož roku pochází účet za výtvarně neutrální řezbářskou výzdobu hlavních vchodových dveří *Ordensbau*.<sup>73</sup> Poté pravděpodobně náš sochař svůj pobyt ve Württembersku na určitou dobu přerušil.<sup>74</sup>

Z dochovaných pramenů nevysvítá, jaké důvody stály za jeho náhlým propuštěním.<sup>75</sup> Protože však v Ludwigsburgu působil i v následujících dvou letech a nadále zde byl považován umělecky náročnými a prestižními úkoly, nemusela být příčinou nespokojenost s jeho sochařskými výkony. Mohlo se kupříkladu jednat o důsledek chronicky neuspokojivého stavu württemberských státních financí a s tím souvisejících úsporných opatření, které již v roce 1709 připravily o místo dvorního sochaře Zimmermanna.

## Výzdoba balustrády čestného dvora

V průběhu roku 1713 pokračovaly stavební práce na východním zámeckém křídle, později zvaném *Riesensbau*, po jehož dokončení vznikla dodnes zachovaná sestava tří zámeckých budov na půdorysu písmene „U“. V létě 1713 byla na spojnici obou protilehlých křídel postavena balustráda vymežující plochu čestného dvora.<sup>76</sup>

Půdorysný průběh této později odstraněné balustrády je znám z dobových stavebních plánů a vedut.<sup>77</sup> V kontrastu k plochému průčelí *Fürstenbau* byla konvexně vypjata

<sup>69</sup> Tuto interpretaci sochy navrhl již D. Schulz. Srov. Schulz (pozn. 41), s. 37.

<sup>70</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 10. September 1712, *Dekret o propuštění O. F. Quitainera ze služeb*.

<sup>71</sup> Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 149.

<sup>72</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 14. November 1712.

<sup>73</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 14. November 1712. *Účet O. F. Quitainera za vyřezávané dveře*.

<sup>74</sup> Dne 31. října 1713 křtil v malostranském kostele sv. Mikuláše dceru Markyту. Záznam o tomto křtu je prvním dokladem jeho pobytu v Praze po roce 1709. Srov. Antonín Podlaha, *Materiálle k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, in: *Památky archeologické XXVII*, 1915, s. 179. Již dříve v tomto roce (27. 4. 1713) mu byl v jeho rodném Frýdlantu vystaven zachovací list. Snad již tehdy uvažoval, že se trvale usadí v Praze a požádá zde o městská práva, což nakonec učinil až v roce 1718. Blíže k tomuto tématu srov. Hořák (pozn. 6), s. 32–33, 35.

<sup>75</sup> „*Fiat Decret an Obrist Lieutenant Nette, den Bildhauer Quittainer abzuhandeln, doch daß Er das, waß unter der arbeit Er aiß machen möge, und solle die Bildhauerarbeit den Zimmermann und Feretti überlassen werden*“. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 10. September 1712, *Dekret o propuštění O. F. Quitainera ze služeb*.

<sup>76</sup> Srov. Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 149; Merten (pozn. 7), s. 27; Schulz (pozn. 43), s. 32. Podle D. Schulze byla balustráda odstraněna v raném 19. století.

<sup>77</sup> Srov. Merten (pozn. 7), s. 10, 13.

směrem k jihu a její střed, osově svázaný se zámeckým průčelím a centrální komunikací obou zahradních parterů, prolamovala brána s mříží. Obě symetrická ramena balustrády sestávala z konvexně vypjatého oblouku po stranách průjezdu, středního, dvakrát zalomeného úseku a krátkého konkávního zakončení před postranními průchody u obou protilehlých zámeckých křídel.

Levé i pravé křídlo balustrády zdobily figurální plastiky: *Múza, Venuše, Fáma, Mars, Herkules a Merkur*, a dále čtyři ozdobné kamenné vázy.<sup>78</sup> Pilíře průjezdu korunovaly dvě přílbice s vojenskými trofejemi.<sup>79</sup> Všechny tyto sochařské prvky byly pro zvýšení účinku pozlaceny.<sup>80</sup> Podle Forstnerova dopisu vévodovi z 12. června 1713 byly v té době dokončeny téměř všechny podstavce a Quitainer pracoval na sochách.<sup>81</sup> Vytesání ozdobných váz bylo svěřeno Zimmermannovi.<sup>82</sup> Objednána již měla být i železná mříž.<sup>83</sup> Z Quitainerova vyúčtování vyplývá, že v roce 1714 dodal ještě dva orly či spíše orlice (Adler) se štíty na malé kašny u balustrády.<sup>84</sup>

S výzdobou balustrády můžeme spojit čtyři Quitainerovy plastiky ze zámeckého lapidária, z nichž nejvýraznější je *Herkules v kůži nemejského lva*.<sup>85</sup> Hrdina se podobně jako *Meleagros* vyznačuje atletickou postavou a vypracovaným, tentokrát však sušeji modelovaným svalstvem. Je zachycen v klidném postoji s podloženou levou nohou, opřený o pahýl stromu za svými zády. Přes hlavu má přehozenou lví kůži a levou rukou si přidržuje sukovitý kyj položený na rameni. V ostrém úhlu ohnutá a za záda založená pravice je citací téhož motivu antické sochy *Herkula Farnese*, nacházející se počátkem 18. století v již zmíněném Palazzo Farnese, v místnosti zvané *Camerino Farnese*, kde ji obklopovaly carracciiovské fresky.<sup>86</sup> Inspirace je to však velmi volná a k našemu sochaři musela proniknout prostřednictvím dalších, blíže neurčených předloh, neboť jeho hrdina se na rozdíl od antického předobrazu neopírá o kyj zahalený ve lví kůži a také postavení jeho nohou a celková pohybová koncepce jsou odlišné.

Podmračená a jakoby sražená tvář se zježeným knírem přes ústa, skobovitým nosem, vybouleninami bohatě promodelovaných tváří a svrstětlým obočím je vzdálena anticému kánonu a vyznačuje se seversky drsnými rysy na hranici karikatury. V kontextu soudobého záalpského sochařství má tato expresivní stylizace opět blízko k Andreasi Schlüterovi, konkrétně k jeho *Umírajícím válečníkům* z klenáků ve vnitřním dvoře berlínské Zbrojnice (Zeughaus) z období po roce 1696. Rovněž zde by však mohlo jít nanejvýš

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Ke zlacení soch srov. Merten (pozn. 7), s. 27. Podle Fleischhauera tyto sochy „blauweiß und Leibfarb bemalt wurden, so wie wir uns die gesamte Steinplastik bemalt vorzustellen haben, wenn sie nich vergolddet wurden. Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 149. Mertenovu údaj o pozlacení soch nasvědčují zbytky polychromie na obou dochovaných ženských postavách, jimž věnují pozornost v rámci dalšího výkladu.

<sup>81</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Geheimer Rat, Bü 3032, Nr. 83, *Dopis vrchního maršálka G. F. Forstnera vévodovi Eberhardu Ludwigovi*.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> „Zween Adler mit schildten auf die bronnen an der Gallerie.“ Za tuto práci obdržel 120 zl. Srov. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 25. Mai 1714, *Výčet sochařských prací, realizovaných O. F. Quitainerem v „Riesenbau“*.

<sup>85</sup> Srov. Hořák (pozn. 6), s. 183–184.

<sup>86</sup> Srov. Wittkower, *Art and Architecture* (pozn. 34), 35–36. Nyní se socha nalézá v Národním archeologickém muzeu v Neapoli.

o volnou inspirační vazbu. Typový realismus Herkulovy tváře není spojen s vyjádřením žádného jednoznačně uchopitelného prožitku. Jak přitom ukázala nedávná analýza Fritz-Eugena Kellera, podobu Schlüterých hrdinů zásadním způsobem ovlivnila obrazová typologie lidských temperamentů a afektů, vypracovaná nedlouho před jejich vznikem Charlesem Le Brunem, a inspiroval ji také tragický patos sousoší *Láokoónta a jeho synů* a dalších děl helénského sochařství.<sup>87</sup>

Také socha *Marta* se svým tělesným kánonem vyznačuje antikizujícím pojetím.<sup>88</sup> Bůh války je vykreslen jako římský legionář v krátké sukničce a anatomicky tvarovaném hrudním krunyří. Na hlavě má přílbici s bujným chocholem, v dlani pravé ruky drží vojevůdcovskou hůl, v podpaží levé ruky má oválný štít s reliéfem orlice a u nohou mu leží barokní vojenský buben. Mírně zvlněná tělesná osa, motivovaná nakročením, ústí ve šlachovitý krk. Realistické pojetí hlavy a obličeje se i v tomto případě vymyká klasickému ideálu. Portrétně prohloubená typika energické tváře s naléhavým pohledem hluboko zasazených očí předjímá Quitainerovu vrcholnou řezbu sv. Václava z pražského kostela sv. Tomáše z let 1720 až 1721.

Mezi figurální plastiky z bývalé dvorní balustrády by mohly náležet i dvě ženské postavy, prezentované v lapidáriu rovněž ve skupině Quitainerových děl. Ikonografie sochy označené na popisce jako *Atalanta* je nejasná, neboť postava postrádá předmětné atributy – snad je původně držela v nyní chybějící pravé ruce nebo v sevřené dlani levé ruky.<sup>89</sup> Dochované zbytky podkladové cihlově červené barvy a zlacení na zádech a drapérii naznačují, že by se mohlo jednat o jednu z pozlacených plastik na balustrádě. O tomto účelovém určení svědčí i výška sochy, její nápadně antikizující manýra, štíhlý tělesný kánon, jenž je ve shodě s ostatními sochami balustrády, a nadprůměrná úroveň zpracování, odpovídající prestižnímu charakteru úkolu. Je-li tento předpoklad správný, máme zde co dočínění s *Múzou* nebo *Fámou*.

Jako jediná z Quitainerových soch ze zámeckého lapidária je tato postava zachycena v chůzi či běhu. Její prudké nakročení by skutečně mohlo odpovídat bájně běžkyni Atalantě, jež se podobně jako Meleagros připojila k účastníkům lovu na kalydónského kance. Stejně tak by ale mohlo jít o Fámu, jíž „žádná z příšer se rychlostí nemůže rovnat, poněvadž rychlostí roste a chůzí nabývá síly“.<sup>90</sup> Socha však rozhodně nepředstavuje „příšeru“, ale naopak sličnou štíhlonohou ženu, a muselo by se tedy jednat Fámu v úloze zvěstovatelky věčné slávy. Natočení hlavy a pohled směřující vpravo naznačují, že postava mohla stát na balustrádě vedle soch *Herkula* a *Marta* a hlásat tak světu jimi ztělesňované činy a ctnosti.

Poslední z uvedených čtyř plastik z lapidária je *Venuše Kallipygos*.<sup>91</sup> Také na jejím povrchu se dochovala rezidua podkladové barevné vrstvy a zlacení. Sochař se v tomto případě nechal inspirovat stejnojmenným římským mramorem, jenž podobně jako výše uvedený Herkules pochází ze sbírek rodu Farnese a na začátku 18. století byl také chován

<sup>87</sup> Autor rovněž upozorňuje na nepřesnost tradičního označení *Umírající válečníci*, neboť ve skutečnosti se pravděpodobně jedná o utaté hlavy nepřátelských válečníků. Srov. Fritz-Eugen Keller, *Die Schlusssteine der Bogen am Erdgeschoss des Zeughauses*, in: Hans-Ulrich Kessler (ed.), *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, Berlin 2014, s. 136–167.

<sup>88</sup> Srov. Hořák (pozn. 6), s. 184–185.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 181–183.

<sup>90</sup> Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, Praha 1933, s. 177 (překl.: Otmar Vaňorný).

<sup>91</sup> Srov. Hořák (pozn. 6), s. 186–187.

v Palazzo Farnese.<sup>92</sup> Povědomí o tomto proslulém a napodobovaném mistrovském díle antického sochařství se šířilo prostřednictvím grafických předloh a jeho kopie vytvářeli i sochaři působící ve službách Ludvíka XIV.<sup>93</sup> Naskýtající se hypotéza o možné hlubší inspirační vazbě mezi figurální výzdobou ludwigsburské dvorní balustrády a farneskou sbírkou tak vzhledem ke známosti uvedené předlohy postrádá pevnější opory.

Pozdně římská socha *Venuše Kallipygos* je jedním z nejsmyslnějších (částečných) ženských aktů v dějinách evropského sochařství. Představuje mladou ženu ohlížející se přes rameno a klouzající pohledem po křivkách svého postupně odhalovaného těla. V Quitainerově podání byl tento erotický tón potlačen již tím, že sebevzhlíživý „gaze“ nahradil pohled namířený před sebe. Venuše je nadto zobrazena v záklonu s nepřírozně prohnutými zády a vzepjatou pravou paží. Neosobní modelace dodatečně doplněné hlavy zaostává za kvalitou typového realismu Quitainerových originálů.

Ikonografická koncepce balustrády odkazovala ke dvěma hlavním významovým rovinám reprezentace württemberského vévody jako vzorného křesťanského panovníka. Tou první byla oslava Eberharda Ludwiga v roli kulturního mecenáše a jejím výrazem byly postavy *Merkura*, *Venuše a Múzy*. Přítomnost válečných trofejí a jejich prominentní postavení na pilířích vstupní brány však naznačují, že důraz byl kladen především na mocenskopolitickou významovou vrstvu, k níž vedle explicitních militarií náležely i symbolické postavy *Herkula* a *Marta*. Do stejného interpretačního rámce náležela i dvojice orlic se štíty na kašnách vedle balustrády. Symbol orlice nechal totiž vévoda v roce 1705 zařadit mezi württemberské heraldické znaky v reakci na svůj spor s hannoverským knížectvím o právo na titul nositele Říšského bojového praporce (Reichssturmfahe),<sup>94</sup> od jehož získání si sliboval posílení svého postavení a vlivu v říši. O politických konotacích konečně vypovídají i odkazy na starověký Řím a jeho imperiální tradici, které můžeme vnímat na pozadí volby předloh a patrně záměrného příklonu k antikizující manýře uvedených figurálních plastik.

### **Zámecké křídlo Riesenbau a epilog Quitainerova uměleckého působení v Ludwigsburgu**

V závěru roku 1713 byla dokončena hrubá stavba východního zámeckého křídla, podle Quitainerových *Atlantů* dnes zvaného *Riesenbau*. V jeho prvním poschodí měl podle původních plánů vzniknout dvorní kostel, ale již v létě 1711 bylo rozhodnuto, že bude nahrazen reprezentativním sálem, jenž měl sloužit jako místo setkávání a společných bohoslužeb příslušníků řádu svatého Huberta.<sup>95</sup> Zpočátku zamýšlený chrámový prostor i následně realizovaný slavnostní sál měl být z přízemí přístupný okázalým schodištěm.<sup>96</sup> Hlavní podíl na vytvoření jeho sochařské výzdoby – na vytesání pískovcových

<sup>92</sup> Nyní je stejně jako Herkules Farnese součástí sbírek Národního archeologického muzea v Neapoli. Srov: <http://www.museoarcheologicoNapoli.it/en/sculptures/>, vyhledáno 13. 4. 2020.

<sup>93</sup> Námět zpracovali mj. Jean-Jacques Clérion nebo François Barois.

<sup>94</sup> Srov. Uhland (pozn. 1), s. 237–238.

<sup>95</sup> Srov. Merten (pozn. 7), s. 23.

<sup>96</sup> Do koncepce objektu bylo zahrnuto dodatečně a objevuje se až ve druhém ze tří dochovaných stavebních plánů. Srov. Michael Wenger, Ludwigsburg als Residenz des Hubertus Jagd-Ordens von 1702, in: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (pozn. 1), s. 110–111.

soch čtyř *Atlantů* podpírajících schodiště, *Pallas Athény* v nice na podestě a dvou dívčích byst v oválných průzorech na čelní stěně – připadl Quitainerovi.<sup>97</sup> Plastickou výzdobu měly doplnit dvě sfingy s putti na hřbetech, jež byly zadány Zimmermannovi.<sup>98</sup> *Atlanti* a busty jsou bíle štafírováni na způsob mramoru, povrchová barevná úprava obou sfing a *Pallas Athény* imituje bronz.<sup>99</sup>

Inspirací pro architektonické řešení schodiště i jeho sochařskou výzdobu se staly soudobé vídeňské vzory. Zejména se jednalo o schodiště paláce Trautson z let 1710 až 1712 a schodiště zimního paláce Evžena Savojského, budovaného od roku 1697.<sup>100</sup> Oba tyto paláce byly postaveny podle návrhů Johanna Bernharda Fischera z Erlachu a sochařská výzdoba jejich slavnostních schodišť je doložena jako práce Giulia Giulianiho (palác prince Evžena), popřípadě mu připsána (palác Trautson).

Svou prostorovou dispozicí má ludwigsburské schodiště blíže k paláci Trautson, neboť v obou případech vynáší čtveřice *Atlantů* oblouky klenby nad první podestou a v sochařské výzdobě se uplatňuje motiv sfing spočívajících na zábradlí vstupního ramene. V paláci Trautson nicméně navazuje na uvedenou podestu další přímý úsek schodů, jež vede k druhé podestě. Teprve zde se schodiště větví ve dvě ramena. V Ludwigsburgu naproti tomu dochází k větvení již na první podestě a obě boční schodištní ramena ústí přímo do prostoru mezi dvěma páry *Atlantů*. Za podestou je již jen jedno pole plackovité klenby a poté následuje zadní stěna s nikou a dekorativně pojatou sochou na střední ose, takže místo prosvětleného otevřeného prostoru, jež ve vídeňském paláci dává v dlouhých pohledech vyniknout monumentalitě schodiště, vzniká v zadním plánu v podstatě intimní zákoutí.

*Atlanti* z obou výše zmíněných vídeňských paláců jsou organicky začleněni do tektonických vztahů schodištní konstrukce, přičemž v paláci Evžena Savojského jsou odvážně vloženi do volného prostoru a v paláci Trautson jsou situováni na architektonických podstavcích a tvoří střední článek nosných pilířů. Naproti tomu v Riesenbau spočívají *Atlanti* na nízkých nearchitektonických soklech a podpírají stlačené oblouky klenby, jejichž paty jsou od jejich hlav odděleny jen drobnými volutami. Toto rozvolnění strukturální vazby

<sup>97</sup> Podle vyúčtování z 24. 5. 1714 obdržel Quitainer celkem 800 zl. za čtyři *Atlanty* o výšce deseti stop, 125 zl. za *Athénu* se štítem *Medúzy* a 60. zl. za dvě poprsí včetně podstavců. Do vyúčtování byly dále zahrnuty dvě orlice se štíty na kašny při dvorní balustrádě v ceně 120 zl. a čtyři „antické“ vázy na fasádu Riesenbau v ceně 300 zl. Srov. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 25. Mai 1714, *Výčet sochařských prací, realizovaných O. F. Quitainerem v „Riesenbau“*. Podle Quitainerova účtu z následujícího dne mělo být sochař vyplaceno o 150 zl. více, než činí součet uvedených částek, tzn. 1555 zl. Honorář byl snížen na 1400 zl. Srov. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Geistliche Ämterrechnungen, Bü 8736, Jahresausgaben 1714–1715, fol. 172, *Účet O. F. Quitainera za sochařské práce v „Riesenbau“*. Na dodávkách kamene pro tuto stavební etapu se podílel pražský kameník a Quitainerův dobrý známý Jan Oldřich Mannes. Dne 17. ledna 1714 obdržel za různé kusy pražského mramoru celkem 57 zl. 30 kr. Srov. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Landesschreiberei-Rechnungsbuch, Br. 197, fol. 399v, *Účet za dodávku mramoru do Ludwigsburku, vystavený pražským kameníkem J. O. Mannesem*.

<sup>98</sup> Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 149.

<sup>99</sup> Na pískovcovém základu sochy *Pallas Athény* byly identifikovány čtyři barevné vrstvy: sádrový a křídlový podklad, izolační olejová vrstva, barevný podklad (olejem vázaný oxid olovnato-olovičitý) a prášková mozas v olejnaté vrstvě (Messingpulver in Ölhaltiger Schicht). Srov. Ulrich Schließl, *Techniken der Faßmalerei in Barock und Rokoko. ...das alles von Bronze gemacht zu sein schiene*, Stuttgart 1998, s. 61.

<sup>100</sup> Srov. nejnověji Merten (pozn. 7), s. 27. Na inspiraci soudobými vídeňskými vzory upozorňovala již starší literatura, srov. Blažiček, *Sochařství baroku* (pozn. 17), s. 119.



mezi architekturou a sochou se promítá do celkového pojetí sochařské výzdoby. V obou vídeňských palácích se obři pod tíhou svých břemen prohýbají, sklánějí hlavy a bradami se dotýkají hrudníků, čímž vzniká dojem, že hlavní tíhu nesou na svých shrbených šíjích. Ve srovnání s tím stojí Quitainerovi *Atlanti* téměř zpříma a ve vztahu k architektuře zaujímají pasivní postoj. Tento zjevný nedostatek iluzivního účinku byl v minulosti příčinou jejich převážně negativního hodnocení v literatuře, aniž byl brán zřetel na to, že jejich dekorativní ladění může být záměrné a že vychází z celkového architektonického řešení schodiště, které se již z prostorových důvodů odchyluje od monumentální koncepce zmíněných vídeňských předobrazů.<sup>101</sup>

Přední dvojice *Atlantů* se k divákovi natáčí bokem. Obě sochy vycházejí z Quitainerovy oblíbené kompozice, založené na mírném kontrastu a natočení horní poloviny těla včetně jedné ze svalnatých paží proti pohybu šíje a hlavy. Starší *Atlant* na pravé straně navazuje typikou tváře se zježeným knírem přes ústa na Quitainerovu sochu *Herkula v kůži nemejského lva*. Měkce uhnětené svalstvo obou *Atlantů*, stejně jako jejich mohutné kyčle a masité hýždě odkazují k soše *Meleagra* z let 1709 až 1710. Stylizované detaily, jako je chomáč chlupů na hrudníku pravého obra, licousy jeho protějšku nebo prostorově působivý propletenec rukou nad hlavami obou *Atlantů*, oslabují Quitainerův obvyklý realismus a rozehrávají dekorativní složky jeho sochařského projevu.

U zadní dvojice *Atlantů* si vymezený prostor vynutil zpracování obou postav pro pohled zepředu. Typika jejich obličejů se liší jenom v nuancích, jako jsou zavřená či otevřená ústa. *Atlanti* se navzájem podobají také svou tělesnou stavbou a hlavami zapadlými mezi rameny. Velký uzel na drapérii obra na pravé straně odkazuje k podobnému motivu na torzálně dochované soše *Herkula s Kerberem* z depozitáře zámeckého lapidária. Reliéfní pojetí do šířky rozvinutých objemů působí archaicky a *Atlanti* díky němu odkazují až k modelačnímu řešení čtyř antických božstev ze střední části *Leopoldovy kašny* na Pražském hradě, jejíž sochařská výzdoba je dílem Jeronýma Kohla z roku 1686.<sup>102</sup>

Socha *Pallas Athény* stojí na podstavci s rozšířenou základnou v nice uprostřed zadní stěny schodiště a představuje úběžný bod celé jeho sochařské výzdoby. Bohyně je zobrazena nikoli jako přísná válečnice, hartusící zbrojí, ale jako svůdná mladá žena. Charakterizuje ji výrazné vyklenutí pravého boku, štíhlý pas, látka přimykající se na břicho mokře k tělu a ladný pohyb pravé ruky, kterou Athéna zvedá k čelence z pavích per na své hlavě. Pražský sochař touto prací opět navázal na senzualismus svých *Bakchantek*.

Podobnou slohovou notou se vyznačují již zmíněné dívčí bysty v oválných průhledech čelní stěny. Typickou usměvavých kulatých tváří a malých hlav na dlouhých šíjích rozvíjejí obě poprsí typiku použitou již u soch *Caritas* a *Prudentiae*. Téměř rokokovou svěžestí se vyznačují detaily, jako je nabíraný šat obou dívek, medailon s letopočtem zavěšený na řetězu kolem krku levé z nich nebo květy růží vpletené do vlasů jejího

<sup>101</sup> Podle W. Fleischhauera jsou *Atlanti* „mehr muskulösen als kraftvollen“. D. Schulz ve své souhrnné studii z roku 2010 v souvislosti s výzdobou schodiště parafrázuje Fleischhauerův názor, jež na české straně již dříve citoval V. Vančura. Pouze O. J. Blažiček zhodnotil *Atlanty* v pozitivnějším duchu a vyzdvihl jejich plynulé pohyby a drapérii, která je realistická a zároveň dekorativní. Srov. Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 149. Schulz (pozn. 41), s. 36–37. Blažiček, *Sochařství baroku* (pozn. 17), s. 118–119.

<sup>102</sup> K sochařské výzdobě kašny srov. Václav Vančura, Jeroným Kohl, *Umění XXXIX*, 1991, s. 519 (obr. 7), 521.

protějšku.<sup>103</sup> Obě bysty mají nepochybně své místo v ikonografické plánu sochařské výzdoby schodiště. Mohly by například ztělesňovat Múzy a spolu s *Pallas Athénou* tak opět glorifikovat vládnoucího vévodu jako milovníka krásných umění.

Výzdobou zámeckého křídla *Riesebau* se v polovině roku 1714 Quitainerovo působení v Ludwigsburgu definitivně uzavřelo. V následující stavební sezóně se pro něho již práce nenašla, přestože o ni začátku roku 1715 z Prahy písemně žádal.<sup>104</sup> Odmítavá odpověď württemberské stavební deputace na jeho dopis byla zdůvodněna malým rozsahem aktuálně prováděných sochařských prací.<sup>105</sup> Mohla však souviset i s tím, že v prosinci 1714 při návratu ze studijní cesty do Paříže náhle zemřel architekt Nette, jenž si Quitainera ke spolupráci na výzdobě ludwigsburského zámku vybral a patrně se zasloužil o to, že zde mohl setrvat u díla plných pět let.<sup>106</sup>

### Několik poznámek na závěr

Svým příjezdem do Ludwigsburgu v druhé polovině roku 1709 vstoupil Ondřej Filip Quitainer do kulturního prostředí, jehož parametry a nároky do značné míry určovala snaha co nejrychleji pozvednout württemberský dvůr na úroveň předních uměleckých center Evropy. Překotné úsilí o vyrovnání pocítovaného kulturního deficitu se projevvalo těkavým hledáním inspirace v sousedství (Rastatt) i ve vzdálenější cizině (Paříž, Berlín, Vídeň, Praha, Norimberk) a napomáhalo vzniku komunikačního pole, v němž se až eklekticky prolínaly různé umělecké směry a přístupy.

Quitainerovi se v Ludwigsburgu otevíraly široké možnosti uplatnění, a to již z hlediska rozsahu zakázek a jejich žánrového rozpětí, sahajícího od drobné řezby přes bukolickou zahradní plastiku až po monumentální díla spjatá s panovnickou reprezentací a inspirovaná slavnými antickými předlohami či Ripovou *Ikonologií*. Za současného stavu poznání lze jeho pětiletý tvůrčí pobyt spojit s dvanácti archivně doloženými a třinácti připisovanými pracemi či soubory děl, což překračuje rozsah dosud známého *œuvre*, jež sochař během čtvrtstoletí vytvořil v rodných Čechách. Z hlediska poznání Quitainerova sochařského projevu má tedy zhodnocení jeho ludwigsburského díla zásadní význam.

Dosavadní bádání (Werner Fleischhauer) se soustředilo především na výčet sochařových prací na základě archivních zmínek a na lakonické komentáře k jejich výtvarné úrovni, anebo se, tak jako většina českých autorů, zaměřilo pouze na jeho poslední a zároveň nejznámější sochařskou realizaci, na *Atlanty* ze schodiště *Riesebau*. Komplexní umělecko-historické zhodnocení celého sochařova díla v Ludwigsburgu vedlo k několika překvapivým zjištěním. Quitainer se díky němu jeví jako sochař vyznačující se již v době

<sup>103</sup> Podle D. Schulze je na medailonu uvedeno datum dokončení stavby v roce 1714. Srov. Schulz (pozn. 41), s. 37.

<sup>104</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 11. Februar 1715, Informace o dopisu O. F. Quitainera, dotazujícího se na pracovní možnosti v Ludwigsburgu v roce 1715.

<sup>105</sup> Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 7. März 1715, *Zpráva vedoucího stavebních prací o žádosti O. F. Quitainera*.

<sup>106</sup> Podle W. Fleischhauera Nette pravděpodobně nelibě nesl Quitainerovo propuštění v září 1712 a neochotně zadával zakázky jeho nástupci G. Ferrettimu. Srov. Fleischhauer, *Barock im Herzogtum* (pozn. 2), s. 150.

svého příchodu v roce 1709 důvěrnou znalostí výtvarného odkazu antiky v jeho vrcholně barokní „redakci“, formované římským malířstvím a sochařstvím 17. století. Zároveň před námi vystupuje jako tvůrce, který byl přinejmenším zprostředkovaně v kontaktu s nejnovějšími podněty evropského sochařství své doby (Giulio Giuliani, snad Andreas Schlüter) a vnášel do výzdoby zámecké rezidence také impulsy soudobého pražského sochařství (Matěj Václav Jäckel, Jan Oldřich Mayer). Své výrazové prostředky přitom dokázal měnit a nuancovat v závislosti na funkčních vazbách díla, takže se u něho setkáváme jak s uměřeným antikizujícím pojetím soch balustrády čestného dvora, tak s hřejivou polohou alegorických postav *Caritas* a *Prudentiae*.

Některé formální nedostatky Quitainerových postav, týkající se zejména tělesných proporcí, dokládají, že mnohé z těchto inspiračních vlivů vstřebal nikoli systematickým studiem, ale spíše intuitivně, na základě grafických předloh či snad kratších poznávacích cest, na které jej podobně jako jeho předchůdce Zimmermanna mohl vyslat objednavatel. Přesto tvoří jeho dílo v Ludwigsburgu ze stylového hlediska relativně ucelený a vzájemně provázaný soubor, vyznačující se osobitou syntézou antikizujících kompozičních řešení, nadsazené vrcholně barokní modelace, malebně realistického pojetí detailů a psychologické podkresby typových tváří.

Výzkum, jehož výsledky shrnuje tento příspěvek, vedl také ke zpřesnění a snad i rehabilitaci dosud rozkolísaného obrazu Ondřeje Filipa Quitainera v kontextu českého barokního sochařství ve zlomovém období uměleckého nástupu Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa a Matyáše Bernarda Brauna. Zejména díky pozoruhodným mužským aktům *Meleagra* a *Herkula s kůží nemejského lva* se jako badatelské téma naskytá opětovné prověření otázky Quitainerova údajného učitelského vztahu vůči Ferdinandu Maxmiliánovi Brokoffovi, popřípadě jeho staršímu bratrovci Michalu Janu Josefovi. K dalšímu studiu vybízí také problematika Quitainerových předloh a dále zasazení jeho sochařských prací do souvislosti freskové a štukové výzdoby vytvořené v Ludwigsburgu dalšími členy pražské umělecké družiny.

## SUMMARY

### ***“Bildhauer in Stuttgart, sonst aber aus Prag.”* Andreas Philipp Quitteiner as a member of the group of Prague artists in Ludwigsburg (1709 to 1714)**

This paper is focused on the Prague Baroque artist Andreas Philipp Quitteiner (1679–1729) in the context of his work at the chateau residence of the Württemberg dukes. In comparison with the other Prague-based participants in the Ludwigsburg artistic mission, Quitteiner has received the least attention of historians and art historians. While older literature (Werner Fleischhauer) was focused on an archivally based list of his works in Ludwigsburg, supplemented only with laconic comments, or selectively paid attention to Quitteiner’s most important works (Oldřich Jakub Blažiček), the aim of this study is to provide a concise understanding of the sculptor’s work in Ludwigsburg against the background of contemporary Bohemian and European sculpture and older inspirational influences.

In the introduction, the author raises doubts about the proposition formulated by Oldřich Jakub Blažíček that the thirty-year-old Quitteiner departed to Württemberg in 1709 as an inexperienced sculptor and only step by step worked his way up alongside his respected Prague fellows – plasterers Donato Giuseppe Frisoni and Tommaso Soldati – and under the surveillance of architect Johann Friedrich Nette. Quitteiner's artistically mature works from the beginning of his stint in Ludwigsburg (particularly *Meleagros* from 1709-1710) do not correspond to this opinion. Furthermore, archival sources give evidence of Nette's uncompromising demands on his collaborators, which became the cause of his rift with the court sculptor Zimmermann not long before the arrival of the Prague master. With respect to these findings, the research on Quitteiner's Prague beginnings, which were probably connected with the circle of architect Giovanni Battista Alliprandi, appears to be more important.

In other parts of the paper, the author focuses in detail on the periods of the sculptor's work in Ludwigsburg, starting with the decoration of a generously designed French-style garden, through allegorical sculptures in the vestibule of the *Ordensbau* wing, Atlantes and busts in the opposite wing called *Riesebau* and six gilded figurative sculptures on the courtyard balustrade to various small carving and stone sculpture works. The author underlines that unusually wide range of opportunities opened to Quitteiner in terms of the scope of genres as well as the quantity of completed commissions. His works in Ludwigsburg are consequently of fundamental importance for recognition of his artistic temperament.

It has been demonstrated that at the time of his arrival, Quitteiner already exhibited surprisingly intimate knowledge of the ancient canon in the robust interpretation of Roman painting and sculpture from the first half of the 17th century. His Ludwigsburg works from later periods were characterised not only by vivid experience with contemporary Prague sculpture (Matthäus Wenzel Jäckel, Johann Ulrich Mayer), but also an at least indirect familiarity with the best works of European sculpture of the time (Giovanni Giuliani and, presumably, Andreas Schlüter). Quitteiner was able to alternate and combine these formal approaches and means of expression – albeit in a simplified form – without slipping into epigonism. Despite qualitative fluctuation in output of his workshop and a certain inclination toward ponderousness, his sculptural style was clearly profiled and characterised by a synthesis of classical compositional solutions, High Baroque modelling, lyrical stylisation of realistically felt details and psychological outlines of typical yet expressive faces of a pseudo-portraiture character.

This more accurate perception of the sculptor's artistic profile contributed even to the rehabilitation of Quitteiner's image in the context of Prague sculpture at the beginning of the 18th century. Among other things, a new research perspective opens regarding the traditional (yet rejected by the more recent literature) story that Quitteiner took part in the artistic training of one of the greats of the Central European Baroque sculpture – Ferdinand Maximilian Brokoff.

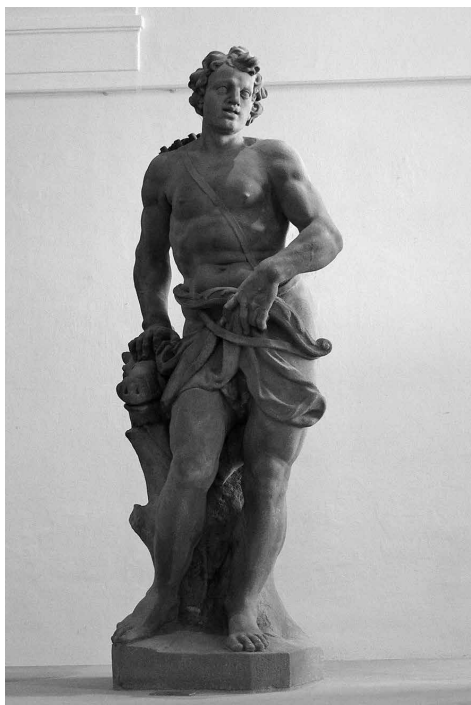
## POUŽITÉ ARCHIVNÍ PRAMENY

- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bü 2264, *Dopis dvorního sochaře Sebastiana Zimmermanna vévodovi Eberhardu Ludwigovi z 5. srpna 1708.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammer-Rechnungsbuch, Bü 970, 1709–10, fol. 156, *Potvrzení o platbách O. F. Quitainerovi za sochy Diany, Meleagera a za třetí nejmenovanou sochu (1709–1710).*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Landesschreiberei-Rechnungsbuch Bd. 194, fol. 413, *Potvrzení o platbě O. F. Quitainerovi za čtyři stolky („tableaux“) ze dne 27. 7. 1710.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Landesschreiberei-Rechnungsbuch Bd. 194, fol. 413, *Potvrzení o platbě O. F. Quitainerovi za hrací stolek a rámy (?).*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Kirchenrat, verschlossene Registratur, Bü 813, nečíslováno (po čísle 26), *Smlouva mezi J. F. Nettem a O. F. Quitainerem, týkající se dvou dubových vstupních dveří.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation 3. Juni 1712, *Informace o přeposlání smlouvy s O. F. Quitainerem (sochařské práce ve Fürstenbau za 900 zl.).*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 4. Juli 1712, *Informace o cenovém odhadu týkajícím se soch Caritas a Prudentiae (Liebe und Vorsichtigkeit).*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 10. September 1712, *Dekret o propuštění O. F. Quitainera ze služeb.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 12. September 1712, *Účet sochaře Ferrettiho.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 14. November 1712, *Účet O. F. Quitainera za vyřezávané dveře.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Geheimer Rat, Bü 3032, Nr. 83, *Dopis vrchního maršálka G. F. Forstnera vévodovi Eberhardu Ludwigovi.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 17. Juli 1713, *Účet O. F. Quitainera za řezbářské práce (Spiegelrahm).*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Landesschreiberei-Rechnungsbuch, Br. 197, fol. 399v, *Účet za dodávku mramoru do Ludwigsburku, vystavený pražským kameníkem J. O. Mannešem.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 25. Mai 1714, *Výčet sochařských prací, realizovaných O. F. Quitainerem v „Riesenbau“.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Geistliche Ämterrechnungen, Bü 8736, Jahresausgaben 1714–1715, fol. 172, *Účet O. F. Quitainera za sochařské práce v „Riesenbau“.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 11. Februar 1715, *Informace o dopisu O. F. Quitainera, dotazujícího se na pracovní možnosti v Ludwigsburgu v roce 1715.*
- Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rentkammerakten, Bü 2222, Protokoll Baudeputation vom 7. März 1715, *Zpráva vedoucího stavebních prací o žádosti O. F. Quitainera.*

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Oldřich J. Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958.
- Gottfried Johann Dlabacz, Böhmisches Künstler, *Hesperus. Ein Nationalblatt für gebildete Leser* 82, Dezember 1813, col. 650–651.
- Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Band I–III, Prag 1815.
- Werner Fleischhauer, *Schlossmuseum Ludwigsburg, amtlicher Führer*, Stuttgart 1958
- Werner Fleischhauer, *Barock im Herzogtum Württemberg*, Stuttgart 1958.
- Jan Holeček, Jakub Auguston, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (eds), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 376–387.
- Corinna Höper – Andreas Henning, *Das Glück Württemberks, Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 2004.
- Martin Hořák, Dvě generace pražských barokních sochařů. Ondřej Filip a Jan Antonín Quitainerovi, in: *Staletá Praha XXVIII*, 1/2012, s. 2–30.

- Martin Hořák, *Barokní sochařská dílna Ondřeje Filipa a Jana Antonína Quitainerových*, (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2019.
- Jiří Kaše, *Projekt restaurátorské akce. Sochařská výzdoba palácové atiky, č.p. 347/III Vlašská 19, Lobkovický (Přehořovský) palác*, Praha 1985.
- Fritz-Eugen Keller, Die Schlusssteine der Bogen am Erdgeschoss des Zeughauses, in: Hans-Ulrich Kessler (ed.), *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, Berlin 2014, s. 136–167.
- Martin Krummholz, Giovanni Battista Alliprandi, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (eds), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, 181–187, s. 236–248.
- Dobroslav Líbal (ed.), *Stavebně historický průzkum, Palác Přehořovských z Kvasejovic. Malá Strana č.p. 347/III*, Praha 1968.
- Martin Mádl, Umělecká výměna mezi Prahou a Ludwigsburgem, *Akademický bulletin Akademie věd České republiky*, 2009, č. 111, s. 24–25.
- Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1969.
- František Martin Pelzel, *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler II.*, Prag 1775.
- Antonín Podlaha, Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archeologické* XXVII, 1915, s. 160–188.
- Emanuel Poche – Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1977.
- Cesare Ripa, *Iconologia per Cesare Ripa Perugino, cavallier di SS Maurizio et Lazaro. Divisa in tre libri. Ampliata dal. sig. cav. Gio. Zaratino, castellini Romano*, Venetia 1645.
- Cesare Ripa, *Ikonologie*, Praha 2019.
- Hans-Joachim Scholderer – Kirsten Keidl – Birgit Klee, *Ludwigsburg 2004, Altes Corps de Logis, Barockgalerie, Fassaden und Dächer, Garten*, Ludwigsburg 2004.
- Ulrich Schließl, *Techniken der Faßmalerei in Barock und Rokoko. ...das alles von Bronze gemacht zu sein schiene*, Stuttgart 1998.
- Ulrike Seeger, Vienna, Prague, Paris and Augsburg: The Provisioning of Interior Decoration in the Ludwigsburg Residence, in: Spathan Hoppe – Krista Breitling – Stefan De Jonge (eds), *The Interior as an Embodiment of Power*, Heidelberg 2018, s. 193–204.
- Daniel Schulz, Mars, Venus, Bacchus & Co.: Die barocken Groß-Skulpturen des Ludwigsburger Schlosses, *Ludwigsburger Geschichtsblätter* 64/2010, s. 23–59.
- Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hrsg.), *Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz*. Silberburg, Tübingen 2004.
- Jana Tischerová, *Matěj Václav Jäckel. Sochař českého baroka 1655–1738*, Praha 2013.
- Robert Uhland, Eberhard Ludwig, Herzog von Württemberg, in: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Band 4, Berlin 1959, s. 237–238.
- Václav Vančura, Příspěvek k dílu Quitainerů, *Umění* XXXVII, 1989, s. 128–153.
- Václav Vančura, Jeroným Kohl, *Umění* XXXIX, 1991, s. 512–532.
- Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, Praha 1933.
- Julia Kloss-Weber, Die Villa Kameke, in: Hans-Ulrich Kessler (ed.), *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, Berlin 2014, s. 416–435.
- Karl Weiß, *Schloß Ludwigsburg. Baugeschichtliche Abhandlung über die von Johann Friedrich Nette erbauten Teile. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart (Dissertation, Technische Hochschule Stuttgart), Stuttgart 1914.
- Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, 3rd. edition, Ithaca–New York 1981.
- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600–1750*, 3rd. revised edition, Harmondsworth–Baltimore – Ringwood 1973.



**Obrázek 1.** Ondřej Filip Quitainer, *Meleagros*, 1709–1710, pískovec, nadživotní velikost. Zámek Ludwigsburg, lapidárium. Snímek Martin Hořák



**Obrázek 2.** Ondřej Filip Quitainer, *Polyfemos*, po 1710, pískovec, nadživotní velikost. Zámek Ludwigsburg, lapidárium. Snímek Martin Hořák



**Obrázek 3.** Ondřej Filip Quitainer, *Catitas*, 1712, pískovec, původní polychromie, nadživotní velikost. Zámek Ludwigsburg, Ordensbau. Snímek Martin Hořák



**Obrázek 4.** Ondřej Filip Quitainer, *Prudentia*, 1712, pískovec, původní polychromie, nadživotní velikost. Zámek Ludwigsburg, Ordensbau. Snímek Martin Hořák





**Obrázek 5.** Ondřej Filip Quitainer, řezbářská výzdoba vstupních dveří Fürstenbau, 1711, dubové dřevo, původně zlaceno. Zámek Ludwigsburg, lapidárium. Snímek Martin Hořák



**Obrázek 6.** Ondřej Filip Quitainer, *Herkules v kůži nemejského lva*, 1713, pískovec, nadživotní velikost. Zámek Ludwigsburg, lapidárium. Snímek Martin Hořák



**Obrázek 7.** Ondřej Filip Quitainer, *Mars*, 1713, pískovec, nadživotní velikost. Zámek Ludwigsburg, lapidárium. Snímek Martin Hořák



**Obrázek 8.** Ondřej Filip Quitainer, *Atalanta* (?), 1713, pískovec, nadživotní velikost. Zámek Ludwigsburg, lapidárium. Snímek Martin Hořák



**Obrázek 9.** Ondřej Filip Quitainer, *Venuše Kallipygos*, 1713, pískovec, nadživotní velikost. Zámek Ludwigsburg, lapidárium. Snímek Martin Hořák



**Obrázek 10.** Ondřej Filip Quitainer (čtyři *Atlanti*, *Pallas Athéna*, dvě bysty) a Sebastian Zimmermann (sfingy s putti), výzdoba slavnostního schodiště, 1714, pískovec. Zámek Ludwigsburg, Riesenbau. Snímek Martin Hořák



## NOVOBAROKO A ČESKÁ SOCHAŘSKÁ GENERACE DEVADESÁTÝCH LET 19. STOLETÍ

MARTINA BEZOUŠKOVÁ

Seminář pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy  
bezouskova.m@email.cz

### ABSTRACT

#### Neo-Baroque and the Generation of Czech Sculptors of the 1890s

Second half of the 19th century saw a number of national attempts to revise the Baroque values. Czech Neo-Baroque sculpture represents a style-expressive tendency, which reflected this nationally motivated interest and at the same time became a response to the change of esthetic taste of the end of the century. The goal of this article is to introduce the generation of sculptures of 1890s who built on the works of Josef Václav Myslbek, František Bílek and Bohuslav Schnich and presented their Neo-Baroque pieces for public monument tenders or at Art Union exhibitions. Variable and unexplored Neo-Baroque, which can be found in pieces by many authors (Vilém Amort, Quido Kocián, Josef Strachovský, Stanislav Sucharda, Gustav Zoula etc.) helps to find the missing idealistic and stylistic links between key Czech sculptors whose work made way towards modern articulation of matter in the beginning of the 20th century.

**Keywords:** Neo-Baroque – Baroque revival – Sculpture – Josef Václav Myslbek – Art Union

Novobaroko je vícevrstevnaté a spleťité. Může být vnímáno v obecném slova smyslu jako pomyslný začátek nového společenského směřování na poli vizuální kultury, nebo tradičněji jako jeden z historizujících slohů konce 19. století.<sup>1</sup> V rámci českého sochařství v sobě zmíněné téma spojuje pochopení novobaroka coby stylově-expressivní tendence a zároveň docenění dlouho hanobeného barokního umění, jehož kouzlo bylo v evropském formátu objevováno především ve druhé polovině 19. století. Proces rehabilitace barokních hodnot probíhal pozvolna a umění 17. a 18. století, byť užívané v rámci akademického curricula jako vzor,<sup>2</sup> bylo ještě ve dvacátých i třicátých letech 20. století zesměšňováno a označováno hanlivým způsobem. „*Umění není nikdy barokní a baroko*

<sup>1</sup> Viz Martina Bezoušková, *České novobarokní sochařství*, dizertační práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2019. – Tento článek vznikl jako součást přípravy publikace Martina Bezoušková, *České novobarokní sochařství. Jeden z historizujících stylů 19. století, nebo předstupeň na cestě k modernosti?* Praha 2021.

<sup>2</sup> Již krátce po založení Společnosti vlasteneckých přátel umění (1796) byly vypisovány kreslířské soutěže. Mladí adeпти v rámci zadání „*zachytit veřejná díla*“ kopírovali význačné malby i plastiky z umění 17. a 18. století. Vznikaly tak kreslířské záznamy Reinerových fresek z pražských kostelů nebo Brokoffova *Saturna* z náhrobku Václava Vratislava z Mitrovic. Uvědomování si bohatého barokního památkového fondu, popřípadě jeho studium skrze kreslířské skici a kopie, se stalo předstupněm vzorníků

není nikdy uměním“,<sup>3</sup> poznamenal Benedetto Croce v roce 1924, v době, kdy Evropa už prošla historizující fází.

Rehabilitaci baroka na teoretické rovině pomohly úvahy objevující se v průběhu druhé poloviny 19. století. Již v roce 1883 se anonymní recenzent publikace Georga

Niemanna o vídeňské architektuře osmělil baroko, i přes „všechny poklesky a hříchy proti zdravému vkusu“, doporučit ke studiu a možnému následování.<sup>4</sup> Nelze opomenout ani ideologicky podbarvené názory Alberta Ilga a Cornelia Gurlitta, kteří v oživených barokních hodnotách spatřovali nástroj reprezentace. Zatímco Ilg se domníval, že rakouský národ by měl znovu oživit slavné časy, kdy baroko šlo ruku v ruce s rozkvětem habsburské dynastie, Gurlittova reakce se nedokázala zbavit zmínek o nadřazenosti umění německé provenience.<sup>5</sup> Jejich názory se staly ukazatelem k nalezení abstraktního systému v pojetí Heinricha Wölfflina, který chtěl objasnit stylové principy baroka. Nejpodstatnější charakteristiku barokního principu proto Wölflin vtělil do představy vracejících se forem, které se podle jeho názoru uplatnily ve všech stylových epochách západního umění a opakují se v jednotlivých fázích s pravidelnou periodicitou.<sup>6</sup> Svě myšlenky ohledně pozice baroka rozvinul Wölflin do systematictější podoby v práci *Základní pojmy dějin umění* (1915). Zde představil své antitetické dvojice – obecné formální znaky dvou protichůdných stylových modů, klasického a neklasického. Jejich porovnání umožňuje na první pohled snadné stylové analýzy nejen napříč epochami, ale rovněž v rámci uměleckých odvětví. Snaha o aplikování Wölfflinova systému na sochařství první poloviny 19. století (zastupující kategorii „klasické“) a druhé poloviny 19. století (pro kategorii „neklasické“), která by demonstrovala stylovou proměnu konce století, ovšem poukazuje, že se nejedná o přístup poukazující na absolutní hodnoty obou základů (klasického i neklasického). Wölfflinovy pojmy související s neklasickým modelem – malířskost, hloubka, otevřená (atektonická) forma, jednota a nejasnost – tak sice zdánlivě jednoduše vedou k nalezení barokního principu v sochařství druhé poloviny 19. století, Wölfflinovo rozdělení ale nestačí ani k prokázání jeho „refrérové podstaty“, natož k vytyčení novobarokní produkce, jež byla na jedné straně ovlivněná „neklasickými příklady“ barokních sochařů Ferdinanda Maximiliána Brokoffa a Matyáše Bernarda Brauna, ale na straně druhé také myslbekovským akademismem (spadajícím vlastně pod styl klasický).<sup>7</sup>

Všechny zmíněné osobnosti, promýšlející barokní hodnoty, pracují se základní proměnnou týkající se západního ratic. Z toho vyplývá, že cestu k uznání baroka otevřelo především směřování Evropy druhé poloviny 19. století, kdy v mnoha zemích vyvrcholila snaha o zesílení národní identity a docházelo k hospodářskému rozkvětu. Zatímco z Ra-

---

Kloučka, Ohmanna i Zeyera, vznikajících ke konci 19. století s cíleným účelem o propagaci hodnot tohoto stylu.

<sup>3</sup> Srov. Ernest C. Hassold, The Baroque as a Concept of Art, *College Art Journal* VI, No. 1, Autumn 1946, s. 3–28 (4).

<sup>4</sup> nn., „Barok-Bauten Wiens“ /rec./, ZSAI XVIII, 1883, č. 2., s. 141

<sup>5</sup> Viz Albert Ilg, *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunststepitel* (1880), Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland* (1889).

<sup>6</sup> Srov. Heinrich Wölflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888. – Viz též Heinrich Wölflin, *Renaissance and Baroque*, Cornell University Press 1967. – William Egginton, *The Theatre of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford University Press, 2009.

<sup>7</sup> Viz Martina Bezoušková, *České novobarokní sochařství*, dizertační práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2019, s. 8–9.

kouska zněl Ilgův apel k oživení slávy habsburské monarchie a opakovaným architektonickým vzorem v architektuře se stal Hofburg, ve Francii se novobaroko profilovalo svým dekorativním půvabem jako oficiální styl Napoleona III. V kontextu evropského dění nicméně české novobaroko přineslo svá společensko-kulturní specifika, která ovlivnila i jeho podobu.

V Čechách byla novobarokní exploze usnadněna projektem pražské asanace a s tím souvisejícím požadavkem malebnosti, kdy se v důsledku zachování rázu Prahy přistupovalo k volbě novobarokních fasád s odpovídající dekorativní sochařskou výzdobou. Zásadní úlohu měla v tomto ohledu vzorníková kompendia Celdy Kloučka a Friedricha Ohmanna, v nichž byly cíleně propagovány barokní motivy, které mladé umělecké generaci ukázaly možnosti stylové transformace.<sup>8</sup> Klouček i Ohmann kolem sebe ke konci století soustředili okruh studentů z Uměleckoprůmyslové školy, s nimiž tento posun od historizujících slohů směrem k secesi (v rámci architektury a dekorativní plastiky) uskutečnili.

Z poněkud jiných pohnutek sestavil sbírku architektonických motivů *Baroc a rococo* (1895) Jan Zeyer, dlouholetý spolupracovník architekta Antonína Wiehla. Zatímco Klouček a Ohmann viděli v baroku určitý stylový potenciál, Zeyer chtěl především uchránit barokní architektonické stopy, které mohly být v rámci stavebního ruchu kolem pražské asanace nenávratně ztraceny. Zmíněné kompendium představuje na 100 listech motivy „ryzího baroka“, které Zeyer v zásadě pojal jako korektiv 19. století. „Podrobné a promyšlené studium jejich staveb poskytuje architektu tolik poučení a dává nahlédnouti v organismus barokního slohu, v jeho ohebnost a schopnost přispůsobiti se všem požadavkům lehce, tou měrou, že nelze dosti odporučovati všem, kteří se zajímají o domácí památky naše, aby stavby ty nejen kreslili, nýbrž i podrobným měřením získali si o jich tvarech správného názoru, aby studium jich prováděli s toutéž láskou a důkladností, které jsou nezbytny ku vniknutí do pravé podstaty jakéhokoliv slohu.“<sup>9</sup>

Pro rehabilitaci baroka v Čechách byly především důležité výstavy odehrávající v devadesátých letech 19. století, díky nimž se návštěvníci mohli lépe seznámit s jeho pozapomenutými estetickými kvalitami. Umělecké prezentace v rámci takto rozsáhlých výstav ale odrážely rozdílné výsledky práce, a to nejen z hlediska kvality, ale docházelo též na ideologické střety, k čemu by rehabilitované baroko mělo vlastně sloužit.

Přínos Zemské jubilejní výstavy (1891) tkvěl ve variabilitě barokního revivalu. Dekorativní polohu raného historismu zastupoval pomník Jiřího z Poděbrad (1891) od Bohuslava Schnircha.<sup>10</sup> Myšlenka ke zbudování pomníku husitského krále rezonovala již

<sup>8</sup> Celda Klouček, *Ornamente für Architectur und Kunstgewerbe nach Plastischen Originalen von Celda Klouček*, Frankfurt nad Mohanem 1888. – Celda Klouček, *Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní*, b. m. 1893. – Celda Klouček, *Profesor C. K. umělecko-průmyslové školy v Praze a jeho žáci*, Vídeň 1906. – Friedrich Ohmann, *Architektura a umělecký průmysl doby baroku, rokoka a empiru v Čechách a jiných zemích rakouských*, Vídeň 1896. – Friedrich Ohmann, *Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc.*, Wien 1897. – Friedrich Ohmann, *V boji za moderní styl* (1913), in: Jindřich Vybíral, *Friedrich Ohmann*, Praha 2013, s. 33.

<sup>9</sup> Jan Zeyer, *Baroc a rococo. Sběrka architektonických motivů*, Vídeň 1895. – Viz též Rudolf Kříženecký, *Kilián Ignác Dientzenhofer a článkování architektonického letohrádku hr. Michny a praelatury u sv. Mikuláše na Starém Městě Pražském*, Praha 1899, s. 1.

<sup>10</sup> Jezdecký pomník Jiřího z Poděbrad, vystavený na vysokém podstavci na *Zemské jubilejní výstavě*, setrval na svém místě jako solitér až do konání *Národopisné výstavy československé* (1895).

v sedmdesátých letech 19. století, ale až následující desetiletí přineslo jeho pozvolnou realizaci. Pomník nezapře sochařovo mnichovské školení, které se v podobě teatrální monumentality a zaujetí pro detail názorně propadlo do stylového pojetí zakázky.<sup>11</sup> Schnirchův dekorativní rámec historismu se však nestal v očích návštěvníků Zemské jubilejní výstavy znakem tvorby domácí provenience.

Sochař Celda Klouček zde prezentoval své novobarokní vázy z kufsteinského vápna, které byly zdobené dekorem s hrajícími si buclatými chlapci a stylizovanými květinovými motivy, a krb bohatě zdobený rokokovým dekorem.<sup>12</sup> Ve spolupráci s Ohmannem a sochařem Vilímem Amortem dále připravil v rámci této výstavy koncepci Královského pavilonu<sup>13</sup>, jenž se stal jednou z prvních veřejně koncipovaných realizací v proklamativním novobaroku.<sup>14</sup> Stále se ovšem nejednalo o novobarokní tendenci vzešlou z české umělecké tradice, forma bohatě zdobeného baldachýnu byla patrně zvolena jako symbol panovnické důstojnosti, možná s politickým nádechem všudypřítomného Rakouska-Uherska.<sup>15</sup> Pro pavilon bylo zvoleno vzorem oltářní ciborium se čtyřmi sloupy a na ně posazenými oblouky. Koncepce baldachýnu, užívaná od antiky přes baroko, patřila ve druhé polovině 19. století mezi časté prvky reprezentačních výstav a slavobrán. V českém prostředí se nicméně jednalo o ojedinělou ideologicky podbarvenou uměleckou manifestaci a novobarokní tendence přelomu století se posléze oprostily od výraznějších politických či mocenských konotací.

Pro čistou dekorativnost bílo-zlaté kombinace barokního dekoru sice označil glosátor Karel Matěj Čapek-Chod baldachýn jako chloubu výstavy, ale přínos jeho textů spočíval spíše v poukazu na slohový revival baroka. Návaznost na německé vzory se objevuje v reliéfu *Nanebevzetí Panny Marie* (c. 1891) od Vilíma Amorta,<sup>16</sup> který svou měkce pojatou modelací značí cestu k naturalističtějším formám. Tento posun je patrný zejména při srovnání s reliéfem z *náhrobku rodina lékárníka Klarnera* (asi 1863) od Ludvíka Šimka, který na začátku šedesátých let 19. století prošel Mnichovem. Z obsahu prezentovaných uměleckých děl v rámci Zemské jubilejní výstavy vyplývá, že barokní revival měl v Čechách zpočátku podobné reprezentativní ambice spojené se svérázným naturalismem a teatrálností jako novobaroko německé provenience. Tento inspirační proud ale dosáhl prezentací v rámci této výstavy svého maximálního uměleckého přijetí. Od té doby se novobaroko opíralo takřka výhradně o českou tradici oživeného baroka. V rámci stejné výstavy byla prezentována *Oběť víry* (1891) [obr. 1] od Ludvíka Wurzela, dodávající novobarokním příkladům na komplexnosti znázorněnou pocitovou dynamikou, která dotváří tělesnou odevzdanost ukřižovaného připoutaného ke stromu. Příklad této plastiky naznačil symbolistní vyznění pozdějších realizací kombinujících novobarokní ten-

<sup>11</sup> Karel Boromejský Mádl, *Umění včera a dnes*, Praha 1908, s. 62, upozornil na návaznost na Schwanthalerovy jezdecké pomníky.

<sup>12</sup> Výstava patřila po organizační stránce k nejnáročnějším projektům české architektury a rekapitulovala výtvarné hodnoty na ploše 300 000 m<sup>2</sup>.

<sup>13</sup> Jedná se o tzv. *Kaiserpavillon*, v dobových periodikách překládaný jako Královský pavilon, v současné literatuře spíše Císařský. Viz Vyběral, *Friedrich Ohmann* (pozn. 8). Reprodukce v knize Ferdinand Fellner von Feldegg, *Friedrich Ohmann's Entwürfe und ausgeführte Bauten*, Vídeň 1906, s. 22.

<sup>14</sup> Srov. nn.: Vilím Amort, *Dílo II*, 1904, č. 1, s. 266.

<sup>15</sup> Vyběral, *Friedrich Ohmann* (pozn. 8), s. 55.

<sup>16</sup> Karel Matěj Čapek-Chod se stal dvorním recenzentem Vilíma Amorta už na Zemské jubilejní výstavě (1891). Pozdější realizace na Schierově domě nás přesvědčují o úzkém propojení novobaroka s uměním 17. a 18. století.



dence se symbolistní složkou, které vznikaly například v pojetí Quida Kociána (*Jidáš*, 1900–1904; *Umělcovo věno*, 1901) nebo Vojtěcha Šaffa (*Neronova pochodeň*, 1894).

Novobarokní tendence devadesátých let jsou stylově vícevrstevnaté a tematicky variabilní, přičemž pro jejich rozkvet byly důležité právě souhrnné výstavy tohoto desetiletí, poukazující nejen na zprůmyslnění českých zemí, ale také na dosavadní umělecký vývoj a tradice českého národa. Zdejší národní uvědomění bylo nejprve posíleno nalezením ikonických postav, a to nejen mezi historickými osobnostmi, ale také mezi žijícími umělci. Zásadní vliv na rozvoj raného historismu měl Bohuslav Schnirch, jenž se vedle bavorské neorenesance zaměřil také barokizujícím směrem. Velmi jasně to dokládá dílo *Bojující Amazonky* (1870) [obr. 2], bendlovsky citěná *Bakchantská scéna* (1872) nebo brokoffovsky popisný *fragment fontány* (1891). Jeho naturalisticko-dekorativní tvorba ovšem ztratila při cestě k modernímu výrazu pro mladou sochařskou generaci na přitažlivosti. Příkladem hodným následování byl pro sochařství zvolen Josef Václav Myslbek, tvůrčí eklektik, jehož dílo ukázalo mladé generaci úctu k domácí tradici – kromě jiného také k českému baroku.

Ovlivněn francouzskými příklady, předal Myslbek generaci devadesátých let podněty pro novobarokní směřování, které posílila jeho návštěva Paříže v roce 1878. V Paříži upoutala sochařovu pozornost francouzská akademická produkce, založená na po staletí budované tradici zobrazování lidského těla. Posléze vyžadoval po svých kolezích, Hynaisovi a Brožíkovi, kteří pobývali ve Francii, aby mu posílali reprodukce nebo odlitky francouzských děl, aby takzvaně „něco odkoukal“.<sup>17</sup> Jeho syntéza, kterou představil v rámci objednávky na dekorativní plastiky v díle *Stálost ve smýšlení* pro vídeňský Parlament (1880–1884), uvěznila smyslovou tělesnost v klasicizujícím tvarosloví. Tento reprezentační typ zakázky odpovídal svou monumentalitou nejen charakteru honosné historizující architektury, ale také Myslbekovým vlastním sochařským představám.

Oproti výpravným a veskrze dekorativním francouzským plastikám se však Myslbek posléze pustil do využití naturalistické formy obohacené o práci s realistickými detaily a s nadsazením výrazové škály.<sup>18</sup> Tento „barokisující romantismus“ shledal Vojtěch Volavka už v raném Myslbekově díle *Pelikáni*, určeném na fasádu domu řezníka Pelikána v Chrudimi (1868);<sup>19</sup> finální provedení ale spíše působí jako idealistická studie podle přírody. *Pelikáni* sice obsahují prvky malebné modelace, nikoliv barokní reminiscence. Novou orientaci lze lépe pozorovat na *náhrobku Václava Švagrovského* (1881–1883)<sup>20</sup>, který sochař začal koncipovat již před svou cestou do Paříže. Barokní výrazovost a dynamika je silně patrná na zakázce pro mostní *sousoší pro Palackého most* v Praze (1881–1885). Svými tématy čerpala z obraznosti památných Rukopisů, což vyhovovalo šířícím se nacionálním ideologiím a výsledné provedení přineslo Myslbekovi uznání. I když zakázka byla z hlediska významu a umělecké kvality hodnocena jako paralela k barokní galerii na Karlově mostě,<sup>21</sup> provedení sousoší bylo po dokončení kritizováno, že převedením

<sup>17</sup> Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, Praha 1978, s. 15.

<sup>18</sup> Václav Vilém Štech, *Josef Václav Myslbek*, Praha 1952, s. 23.

<sup>19</sup> Vojtěch Volavka, *České malířství a sochařství 19. století*, Praha 1968, s. 62. – Podobně hovoří též V. V. Štech (pozn. 18), s. 37.

<sup>20</sup> Náhrobek sochař dokončoval až po svém návratu. Finální dílo ukazuje vláčné pohyby, uvolnění záhybů draperie, jejíž záhyby jsou zde podané jak ve spádu, tak ve struktuře látky, čímž oživují obrys kompozice. Předlohy k Myslbekovu náhrobku lze najít na pařížském hřbitově Père Lachaise.

<sup>21</sup> Petr Wittlich, *Jan Štursa*, Praha 2008, s. 21.

do monumentálního rozměru ztratilo dynamičnost a odstředivou sílu kompozice, která byla patrná v soutěžních skicích.<sup>22</sup> Na pojetí mostních sousosí proporčním řešením a pohybem postav navázal Myslbekův žák Ladislav Šaloun ve svém prvním projektu na *pomník Františka Palackého v Praze* (1898). Šaloun tehdy ve spolupráci s Aloisem Dlabáčem představil poměrně konzervativní pojetí s ústředním obeliskem a centralizovanou skupinou, doplněnou o čtyři páry význačných postav z českých dějin, což se i po stránce obsahové slučovalo s Myslbekovým záměrem.

V pohybovém uvolnění následně Myslbek pokračoval při řešení některých raných návrhů sochy *Hudba* z let 1892–1894. Druhá verze této Myslbekovy věčné inspirace sice není dynamická, její výraz se ovšem plně oddává smyslovosti a vnitřním pocitům. Sochař následně uplatnil nově nalezenou citovost při řešení postav svetic z *pomníku svatého Václava* (návrhy z let 1895–1897). Objem postav zdůraznil výraznou draperií, která se stává Myslbekovým oživujícím, byť stylizovaným prostředkem převzatým z domácí barokní tradice. U postavy sv. Anežky z kompozice svatováclavského pomníku například autor ukázal její prostorově akcentované citění, které ale zároveň ztratilo na živosti záhybů.

Pohyblivost draperie Myslbek více rozvedl v pojetí pláště klečící sochy *kardinála Bedřicha Schwarzenberga* pro katedrálu sv. Víta (1892–1895). V případě tohoto díla se nejedná o doslovnou brokoffovskou nebo braunovskou citaci, nýbrž pouze o přejímání prvotních barokních impulsů. Šat kardinála Schwarzenberga spadává v mohutně cítěných, těžkých řasách dolů, přičemž teprve v zadní části je pojednán s akcentem k bohatším, živějším záhybům, které se vlní. Ačkoliv Myslbek pracoval podle fotografie, dodal záhybům vlastní umělecký záměr založený spíše na živosti než na monumentálně cítěném pojetí.

Dílo Josefa Václava Myslbeka vneslo do českého sochařství přelomu století eklektický ráz a navedlo mladou generaci sochařů k zájmu o národní odkaz i prosazení intimní citovosti. Občas se Myslbek dostal do polohy, kdy korigoval přílišnou dekorativnost středním realismem, umně uplatněným nejen v modelaci šatů, vlasů či kůže zobrazovaných postav, ale především v jeho portrétní tvorbě, v níž lze zároveň vypořádat popisnost a baroknost provedení po plastické a citově-psychologické stránce. Myslbek, který většinou pracoval podle poskytnuté fotografie, vytvářel „*poprsí plná energického, robustního života [která] mají větší vychovávající sílu, nežli celé řady traktátů. Neobjeví se asi tak hned portrétista sochař této intensity, ale nesmí být přehlédnuto, že poučení od něho vycházející, z jeho prací se vynořující, padají u mladších na půdu lačnou a úrodnou.*“<sup>23</sup>

Na začátku stojí portréty osobností s rázně budovanými a do široka rozvedenými rysy tváře, *busta Trojana* nebo *Podobizna Františka hraběte Thun-Hohensteina*, na něž navazuje realisticky ztvárněná *podobizna Vojtěcha Lanny* s nakloněnou hlavou (1909). Thun-Hohensteinova podobizna sice představuje stojící postavu, nejedná se pouze o portrét. Její energeticky vychýlená hlava s mocně rozevlátými vlasy dodává celému znázornění potřebný dynamismus.<sup>24</sup> Podobnému baroknímu rázu se citelně přiblížil sochař Vilém Amort, i když nebyl Myslbekovým žákem. Přivydělával si zhotovováním portrétů bohatých měšťanů, přičemž nejzajímavější je v tomto ohledu poprsí *Paní Pernerové* (1899),

<sup>22</sup> Srov. J. V. Myslbek, péčí a nákladem „Unie“, *Volné směry* VI, 1902, č. 3, 89–90.

<sup>23</sup> Srov. M. Zpráva v sekci Výtvarné umění, *Zlatá Praha* XVI, č. 30, 2. 6. 1899, s. 358.

<sup>24</sup> Sádrová verze *Podobizny Františka hraběte Thun-Hohensteina* byla vystavena na Zemské jubilejní výstavě v roce 1891, bronzový odlitek až na Rudolfské výstavě v roce 1893.

kteří ve své diplomové práci ztotožnila badatelka Andrea Svitáková podle fotografií z rodinné pozůstalosti.<sup>25</sup> Největší pozornost zaujímá v provedení pláště, jehož boční kraje se rozprostírají široko do stran, což může mírně připomenout poprsí vzniklá v období baroka.

Po vzoru barokních hlav zřejmě Amort vytvořil také *poprsí Nerudovo* (1895), jehož finální provedení nakonec podlešlo schematizaci. Zřejmě za to mohla skutečnost, že sochař tenkrát pracoval podle fotografie.<sup>26</sup> Amort rovněž vytvořil *podobiznu Františka Ladislava Riegera* (c. 1900), která vyniká svou plastickou modelací tváře, v níž se zračí moudrost a stáří zobrazovaného.

Myslбек je rovněž autorem *Brokoffovy desky z „Hopfenštoků“*.<sup>27</sup> V minulosti byl tento dům mylně pokládán za někdejší bydlíště sochařské rodiny, což vyvrcholilo odhalením pamětní desky od Myslbeka, která byla kvůli chybnému určení domu později odstraněna. S ohledem na nabízející se propojení s barokem je zajímavé, že Myslbek nepojal desku v novobarokním duchu a její námět je zachycen stroze, bez přítomnosti historizující složky. Deska se stala vzorovým návratem k tradici, barokní i myslbekovské zároveň.<sup>28</sup> Velkou měrou k tomu přispěly myšlenky sochaře Jana Štursy, bývalého Myslbekova žáka, nebo kritika Zdeňka Hlaváčka, že „*baroko a Myslbek jsou základy našeho plastického názoru*“<sup>29</sup> a že určují další směřování českého sochařství. Toto tvrzení je však platné pouze omezeným způsobem.

Pravdou zůstává, že i když byla v souvislosti s Myslbekem často zmiňována jeho inspirace Brokoffem a Braunem, mistr nikdy plně nepodleh baroknímu neklidu a vždy se vracel k zásadám pevně modelované figury, jejíž výraz byl prosycen intimní citovou složkou a pohyb se plasticky rozprostíral do prostoru. Znamená to, že barokní reminiscence (citovost a odstředivá pohyblivá síla) jsou v Myslbekově díle rozhodně přítomny, po formální stránce ale vítězila ona uzavřená kontura.

I přesto, že Myslbek dal k rozvoji novobarokních tendencí silný podnět, nezúčastnil se jejich hlavního projevu. Jeho žáci z Akademie výtvarných umění (Quido Kocián, Bohumil Kafka, Gustav Zoula, Jan Štursa a další) na svého učitele zdárně navázali, mnozí z nich novobarokní fázi pojali jako mezistupeň na cestě k moderním výrazovým polohám. Co do počtu novobarokních realizací byla plodnější větev konzervativnějších sochařů generace devadesátých let, kteří byli povětšinou spjatí s realizacemi funerálních a veřejných pomníků nebo s dekorativní plastikou (Čeněk Vosmík, Luděk Wurzel, Antonín Procházka, Antonín Popp, Vilém Amort a Josef Mauder). Tito méně známí sochaři se snažili umělecky vyniknout na rudolfinských výstavách, pořádaných každoročně pražskou Krasoumnou jednotou, které dobře ilustrují variabilitu novobarokních

<sup>25</sup> Pravděpodobně se jedná o podobiznu ženy rodinného lékaře K. Perneru, který byl dokonce svědkem na svatbě dcery Viléma Amorta v roce 1909. Viz Andrea Svitáková, *Sochař Vilém Amort, 1864–1913*, diplomová práce Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2012.

<sup>26</sup> Srov. nn, *Poprsí Nerudovo*, *Světobzor* XXIX, č. 46, 27. 9. 1895, s. 552.

<sup>27</sup> Do boční fasády původního barokního domu byl zakomponován rozměrný portál se sochami pocházejícími pravděpodobně z dílny Brokoffů, který původně zdobil hlavní průčelí domu. Tento barokní dům je v současné době včleněn do funkcionalistické stavby situované na rohu Navrátilovy a Vodičkovy ulice v Praze.

<sup>28</sup> V roce 1929, kdy byla uspořádána retrospektiva sochařova díla, bylo dokonce v dobovém tisku s lítostí poznamenáno, že tato deska, v současnosti hodnocená pouze jako okrajová část Myslbekova díla, nebyla vystavena.

<sup>29</sup> Zdeněk Hlaváček, *Situace českého sochařství, Volné směry* XL, 1947–1948, s. 78–95 (91).

tendencí a inspirační podněty, z nichž tito umělci vzešli. V jedné z recenzí výstavy bylo přitom poukázáno na těžkou situaci mladé sochařské generace, o jejíž tvorbu nebyl oproti malířství tak značný akviziční zájem a většina sochařů se uchýlovala k portrétní nebo dekorativní tvorbě.<sup>30</sup>

V roce 1893 byla na výstavě Krasoumné jednoty vystavena díla *Saturnus* (č. kat. 731) a *Audacius* (č. kat. 730) od Gustava Zouly, Myslbekova žáka a generačního současníka Bohuslava Schnircha. Zmíněná plastika *Saturnus*<sup>31</sup> [obr. 3] se vymyká Zoulově ostatní tvorbě, která je převážně „myslbekovsky klasicistní“, a lze v ní najít „barokní důmyslnou eleganci“, a to zejména ve ztvárnění obou nohou, jedné stojné a druhé v námkruku.<sup>32</sup> Podobný prvek byl typický pro raně a vrcholně barokní dřevořezby 17. a 18. století. Při pohledu na postoj *Saturna* okamžitě vyvstane na mysli analogie s dílem Arnošta Jana Heidelbergera a jemu připisované postavou *sv. Jana Křtitele z kostela Panny Marie Sněžné* (kolem 1650). Inspiračním zdrojem mohly také být pozdější práce Matyáše Bernarda Brauna pro zámecký park v Lysé nad Labem (po 1730), kterým odpovídá i natočení hlavy *Saturna*. Barokní zpracování Zoula využil rovněž v rozpětí křídel a v pojetí ruky držící přesýpací hodiny či klepsydra.<sup>33</sup> Zajímavou analogii můžeme vytvořit při srovnání *Saturna* s dílem *Chronos a Niobe* od Lazara Widemanna (1740), které obsahuje braunovské i brokoffovské kořeny. Za inspirační zdroj mohla koneckonců posloužit také postava Brokoffova *Chrona z náhrobku Václava Wratislava z Mitrovic* (1714–1716). Srovnání všech tří děl ukazuje snahu Gustava Zouly převést barokní základ do takřka akademizující polohy, díky čemuž se z finálního provedení stává v porovnání s barokní předlohou schematická formule. Barokní reminiscence ve zpracování sochy reprezentují dobový zájem o expresivní stylové vybočení.

Sochař Zoula se rovněž pustil do zpracování biblického motivu *Oběť Abrahamova* (c. 1893) [obr. 4], kde znázornění Abrahamových vlasů a vousů jednoznačně nese barokní stopy. Ztepilá Abrahamova postava na sebe upoutává hlavní pozornost svým nádherně promodelovaným pláštěm, jehož sklady přispívají ke zvýraznění výšky stojící postavy. V provedení Abrahama se nezapře Zoulovo školení u Myslbeka, jak dokládá analogie s Myslbekovým návrhem na *sousoší Lumír a Píseň pro Palackého most v Praze* (1881). [obr. 5] Naopak pojetí Izáka žádné barokní reminiscence nenese, jeho klečící tělo je pečlivě modelované, byť v obličejové části lehce schematizované. Podobným způsobem se barokní rezidua propsala do přepadávající nohy ležící postavy v díle *Kain a Ábel* (1901)

<sup>30</sup> M, Zpráva v sekci Výtvarné umění (pozn. 23), s. 370: „Nejsme zvyklí na Výročních výstavách Krasoumné jednoty hledati přehled nebo vrcholky roční úrody plastické. (...) Musí to být již zcela zvláštní interes, který českého sochaře pohne výstavu obeslati, ponejvíce jiný, aneb aspoň jinak zbarvený nežli u malíře. Tento i u nás má na výstavě jakous takous naději, že jeho obraz v nejlepším případě nalezne kupce, za to knihy prodeje plastik zůstávají po léta netknuty a jejich listy prázdny. Co přijde do výstavy, je podobizna již objednaná nebo darovaná, několik dekorativních plastik, rovněž pro určité budovy objednané; odváží-li se však český sochař podvoliti se vlastní tvořivé iniciativě, zajímá to několik jeho přátel, dočte se o tom v referátech, ale ani soukromníku, ani které korporaci nezableskne před tím žádost, převéstí takovou práci ve svůj majetek. (...) Proto téměř všechny české plastiky zprvu neobjednané, k nimž byl umělec puzen jen vlastním vnuknutím a vlastní touhou s předmětem své fantazie se vyrovnati, vracejí se do místa svého rodiště zpět a nejednou tam zacházejí v prachu a rozbitinách.“

<sup>31</sup> K. M. Čapek-Chod ještě ve svém stručném zhodnocení dodal, že originál sošky byl v majetku milovníka umění, právníka Josefa Stupeckého.

<sup>32</sup> K. M. Č., *Saturnus, Světozor XXVIII*, č. 47, 6. 10. 1893, s. 564.

<sup>33</sup> Klepsydra je předmět, jenž neměří denní čas, ale odměřuje časový interval. Velmi dobře se to Zoulovi hodilo pro znázornění *Saturna*, římského boha zemědělství, sklizně a času.

od Quida Kociána.<sup>34</sup> Čapek vychválil dílčí barokní zpracování také u postavy sv. Petra od Ladislava Šalouna, který byl údajně vytvořen ve stylu, „*jemuž je podrobena i pěkná barokní hlava – produkt hlubších studií, k nimž Praha poskytuje tolik vydatné příležitosti*“.<sup>35</sup> Dílo, které mohlo být zamýšleno jako dekorativní plastika, se mi nepodařilo dohledat v žádné reprodukci, tudíž nelze posoudit objektivnost citace. Na druhou stranu Karel Matěj Čapek působil jako vytrvalý glosátor konzervativnější části mladé sochařské generace a jeho postřehy většinou byly trefně mířené.

Barokní základ zpracovaný moderním způsobem a s technickou i modelační zdatností se mohl stát pro české sochaře výrazovým prostředkem, a tedy důležitým předstupněm k dalšímu stylovému vývoji, jak dokládají následující příklady.

Jakýsi přechodový moment na cestě k modernosti vystihuje tvorba Quida Kociána, talentovaného Myslbekova žáka, který se od svého vzoru pomalu odpoutával směrem k symbolismu. Z jeho tvorby je důležité zmínit dílo *Cikánka* (c. 1899), u něhož je patrná silná stylová vazba na mánesovský lyrismus zprostředkovaný právě Myslbekem, stejně jako návaznost na pohybovou dynamiku, kterou lze pozorovat u Myslbekových návrhů na mostní sousoší pro Palackého most (1881). Zřasení šatu *Cikánky* je energické, byť silně stylizované. K novobaroku se Kocián více přiblížil v dynamickém, monumentálně citěném sousoší *Pro vlast* (1899), reprodukovaném na stránkách periodika *Zlatá Praha*. Kompozici vévodí gesta zobrazených postav, která se otevírají do prostoru, což na první pohled působí barokním dojmem. Pohyb nicméně nevychází z jádra kompozice, rozpo- hybovanost je pouze vnějším rysem. Dílo *Pro vlast* známe pouze jako sádrovou skicu, lze však předpokládat, že původně bylo zamýšleno jako dekorativní plastika.

Postoj Kociánovy sochy *Jidáše* (1900) lépe vyjadřuje novobarokní urputnost, v níž jsou tělo i látka zmítány odstředivou silou do prostoru. Pohyb postavy je jednoznačně moti- vován vnitřním myšlenkovým pnutím, podobně jako u Františka Bílka v plastice *Vím* (c. 1903) z cyklu *Cesta*, čímž překračuje meze pouhého výrazového znázornění.<sup>36</sup> [obr. 6] Bílkovy sochy kombinují plošnost a prostorovost, která je zastoupena buď gesty postav, nebo významem díla, jakousi vizí. „*Pokouší se [Bílek – pozn. autorky], jinými slovy, svými postavami obsáhnouti čas, místo aby je budoval z prostoru a do prostoru zpět nevratně jako nové svěbytné jednotky zamísťovat.*“<sup>37</sup> U Kociána ovšem hraje větší úlohu psychologizující složka než samotný pohybový dynamismus, což ukazuje na směřování k později vytvoře- né plastice *Umělcovo věno* (1901). Význam shrbené karikované postavy svírající hudeb- ní nástroj přesahuje formální východiska myslbekovského základu a ukazuje vykročení směrem k symbolistním polohám, na jejichž vývoji se novobaroko podílelo. V pomyslné vývojové analogii následuje *Somnambula* (1906) Bohumila Kafky, vykazující stejné citové rysy a viditelnou barokní linku ve vyjádření pohybu. Podobným způsobem by mohla na proměňující se barokní linii navazovat Gutfreundova socha *Při toaletě* (1911) či *Úzkost* (1911–1912). Ve všech příkladech navíc hrálo důležitou roli světlo, nikoliv jako doplň- kový prvek, ale jako plnohodnotný výtvarný i obsahový činitel.

<sup>34</sup> Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1985, s. 132.

<sup>35</sup> K. M. Čapek, Umělecká výstava v Rudolfině, *Světlozor* XXVIII, č. 32, 23. 6. 1893, s. 383.

<sup>36</sup> Prvotní podoba díla *Vím* vznikla v kresbě už v roce 1897; Bílkův cyklus kreseb *Cesta* byl vydán Svazem československého studentstva pro postavení *pomníku Mládí* v Praze v březnu 1909. Kresby, které byly zpracovány jako sochy, zpodobují plasticky pozemskou dráhu člověka na zemi, jak poznamenal Miloš Marten.

<sup>37</sup> V. N., Kol padesátin Fr. Bílka, *Volné směry* XXII, 1923–1924, č. 1, s. 74–76.

V tomto ohledu jednoznačně do popředí vystupuje významovost světla měnící se v Bílkově práci na obsahového činitele. Zatímco pro impresionisty byl zrakový dojem finálním stádiem světelného pojetí, umělci na přelomu století chápali světlo významově. Na Bílka mohly mít v tomto ohledu vliv dvě skutečnosti, jeho náboženské přesvědčení opírající se o Bibli a eseje Otokara Březiny, které byly otiskovány ve *Volných směrech*. V nich je řeč o dvojím světle, a to v souvislosti s tématem spánku: „*Neviditelný svět prostupuje světlem viditelným. Svobodou snu zasahuje umění do výkladu věcí (...). Světlo, které rozlévá po věcech, je čistší a záhadnější než světlo našeho slunce; je druhou, duchovou stranou našeho světa.*“<sup>38</sup> Bílek vyložil svou symboliku světla odkazem na ideu božského světla obsaženou v bibli a Březinova slova částečně přenesl do díla *Ukřižovaný* (1897). V prvním desetiletí 20. století se pojetí Bílkova světla rozvinulo pod dojmem četby Julia Zeyera v hlubší osobní mytologii, jak popsal Petr Wittlich. Bílek často propojoval dřevo se světlem, materiálem, který světelné elementy absorbuje a nechá se jimi přetvářet. Poprvé je to patrné již v díle *Golgota – hora lebek*, v roce 1897 dále vytvořil reliéf *Význam slova Madona* nebo později uplatnil stejný přístup při práci na díle *Ukřižovaný*. Ve všech případech hraje světlo nejen výrazovou, ale též významovou roli, což jej posunulo z pouhé barokní inspirace do poloh moderního sochařství přelomu 19. a 20. století. Podobným způsobem bylo světlo důležitým výrazovým i významovým činitelem pro barokní návrat ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století, kdy byla barokní predilekce v sochařství opět spojena hlavně s pochopením symbolické hodnoty světla, ale v poněkud odlišném smyslu, souvisejícím s krizí umění a dobovou kulturně-politickou situací.

František Bílek a jeho expresivně moralistický projev, prosycený pocitovou subjektivností, byl kromě Myslbekova vzoru silným podnětem pro rozmach novobarokních tendencí. To dokládá především dílo *Oběť víry* (1891) od Ludvíka Wurzela, učitele na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, které znázorňuje mučedníka připoutaného ke stromu a patří mezi jedno z nejzajímavějších děl novobarokních tendencí devadesátých let 19. století. Provedení díla se nevyznačuje pohybem, ale dynamikou pocitovou. Dílo bylo mimo jiné vystaveno na Zemské jubilejní výstavě v roce 1891 a již tehdy sklídilo veskrze kladné zhodnocení z pera K. B. Mádl. Ten v provedení Myslbekova talentovaného epigona dokonce viděl příslib nového směřování českého sochařství.

Dílo *Oběť víry* lze porovnat s Amortovou *Kalvárií* (c. 1899), pro niž sochař v průběhu hledání ideální kompozice vytvořil několik studií k hlavě Krista. Na základě jejich podob můžeme zřetelně sledovat stylově expresivní vývoj, proti němuž vystoupí intimnost Wurzelova pojetí ještě zřetelněji. Jednu ze studií Kristovy hlavy pojal Amort plně ve službách výrazu, patrně po vzoru Bílka. Zajímavostí také zůstává, že model byl o něco naturalističtější a více moderní oproti výslednému provedení.

Nejdůslednější barokní interpretaci navazující na Schnirchovu dekorativní linii předvedl sochař Josef Strachovský ze starší generace. Ačkoliv se věnoval převážně náboženské plastice, vytvořil na začátku svého mnichovského působení dílo *Král Lear* (1874).<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Wittlich, *České sochařství ve XX. století* (pozn. 17), s. 44.

<sup>39</sup> Schnirch se začal školit u řezbáře Jana Káše v Praze (c. 1872), poté v Mayerově ústavu pro církevní sochy a dále na akademii v Mnichově pod vedením profesora náboženské plastiky Josefa Knabla (od 1874). Pracoval rovněž v dílně českého sochaře / kameníka Melnického, v níž dožívala z českého baroka vycházející rodinná dílenská tradice, na úkolech plastické dekorace architektury. Srov. Taťána Petrasová – Roman Prahel, *Mnichov–Praha: Výtvarné umění mezi tradicí a modernou*, Praha 2012, s. 244.

[obr. 7] Strnulost dramatické postavy je přebíjena exaltovaným prohnutím těla, které rozmáchlým gestem zvednuté ruky a vlnícími vlasy a vousy připomíná Braunovu postavu sv. Judy Tadeáše (1712). Důležitou roli hrál teatrální postoj, který se stane stěžejní náplní Strachovského pozdějších děl, například pomníku *Karla Havlíčka Borovského v Kutné Hoře* (před 1883).

Kolem roku 1893 vymodeloval sochař dílo *Bořivojův křest*, v němž dominuje do široka rozložená draperie a pyramidální kompozice postav. Dalším náboženským námětem je Strachovského dílo *Ježíš přítel dítek* (počátek devadesátých let 19. století), které ovšem nespadá do kategorie volné sochy, neboť bylo určeno k výzdobě průčelí nové školní budovy u sv. Ducha v Praze. Když ovšem porovnáme Strachovského dílo se stejným námětem od Vojtěcha Šaffa, vidíme určitý výrazový posun. V Šaffově díle *Nechte maličkých ke mně přijít!* (c. 1890) probíhá vroucná komunikace mezi postavami, gesto Krista je dále vedeno mimo hlavní prostor sousoší, díky čemuž ztvárnění působí přirozeněji. Obě zmíněná díla s náboženským obsahem od Josefa Strachovského zastupují jakousi strnulou teatrálnost, jejíž dekorativnost a plasticita detailů zvítězily nad exaltací raného *Krále Leara* a dosáhly svého výrazového vrcholu právě v devadesátých letech 19. století.

Na výstavě Krasoumné jednoty v roce 1893 byl vystaven pohybově ztvárněný biblický motiv zpracovaný Vojtěchem Šaffem, a to s podobným sklonem ke statické teatralitě. Jedná se o sousoší *Vraždění nemluvnat*<sup>40</sup> (před rokem 1893), v němž matka zoufale chrání své dítě „před brutálním hmatem katana, u jehož nohou se svíjí [postava matky – poznámka autorky] vyličena sousoším Šaffovým opravdu velmi přesvědčivě a s veškerým pathosem, stupňovaným ještě neobyčejnou silou komposice“.<sup>41</sup> [obr. 8] Technická úroveň díla a provedení jsou skutečně barokně působivé, i když pojaté s lehkou schematizující manýrou 19. století. Poměrně jasným zdrojem pohybového rejstříku se zdají být postavy zápasících Herkulů, vsudypřítomných plastik pražských barokních zahrad. Z mnoha příkladů, které by mohly být zmíněny, je kvalitní ukázkou *Herkules s Kerberem* (c. 1710) z bývalé Kolowratské zahrady od Ferdinanda M. Brokoffa. Podobný postoj se širokým nakročením a rotačním stočením funguje také v případě staršího Bendlova sousoší *Anděla s ďáblem* (1650). Oproti barokním příkladům však Šaffovo dílo působí jako zastavené v čase – zastavené v momentě nejpůsobivějšího pohybového vypětí, jehož vyznění se ale ztrácí v pomyslném naaranžování postav.

Podobným způsobem bylo pojato další Šaffovo dílo, hřmotné statické sousoší *Ecce Homo* (c. 1892), jehož působivost je založena na kontrastu mezi oběma znázorněnými postavami. Kristus a žoldněř jsou prezentováni jako protiklady aktivní a pasivní figury, čemuž odpovídají jak jejich postoje, tak výrazová škála. Obě zmíněná díla od Vojtěcha Šaffa se stejně jako v případě Gustava Zouly vymykají sochařově další produkci, která byla inspirována především římskou tvorbou a nesla znaky lyrické až niterné citové modelace. Tato ladná poloha převažuje v Šaffově tvorbě plaket a reliéfů, ale propijí se též do sochařovy volné sochy.

Rozvoj novobaročka zpočátku zcela závisel na uznání hodnot výrazově bohatého baroka, ale jen co se jeho možnosti odpoutaly od historizujících poloh dekorativní plastiky, začal být vývoj této stylové tendence v Čechách svébytný, stojící na třech pilířích

<sup>40</sup> Vystaveno na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu 1893 (č. kat. 717).

<sup>41</sup> K. M. Čapek, Umělecká výstava v Rudolfině X (pozn. 35), s. 382–383.

českého sochařství, kterými byli Bohuslav Schnirch, Josef Václav Myslbek a František Bílek. Okruh novobarokních realizací ve volné soše se tak nezakládá pouze na Myslbekově smyslném akademismu, ale ovlivnil jej také mnichovský proud raného historismu plný dekorativnosti, který již v sedmdesátých letech předvedl Bohuslav Schnirch, absolvent mnichovské Akademie. Na jeho teatrální, v prostoru a čase strnulé pohyby zobrazených postav (*Bojující Amazonky*, 1870) nejlépe navázal Josef Strachovský, jehož *Král Lear* vystupňoval dramatický účinek teatrality do maximální míry. V akademicky orientované tvorbě Bohuslava Schnircha se však objevují díla, která nesou viditelné znaky barokního revivalu domácí provenience a která ukazují, že mu česká tradice nebyla lhostejná. Jedná se zejména o Schnirchovu práci *Bakchantská scéna* (1872) nebo *fragment fontány* (1891). Schnirch se v devadesátých letech i přes vzájemnou rivalitu nechal ovlivnit Myslbekovým pojetím *náhrobku Švagrovského*, jenž se v kombinaci s francouzskou akademickou produkcí stal pro něj novým impulsem. Sochař využil kombinace dekorativního ladění s naturalizující složkou při ztvárnění *pomníku Julia Grégra na Olšanech* (1898). Původní sochařská výzdoba pomníku byla vytvořena podle návrhu architekta Kříženeckého. Z něho vyplývá, že Schnirch postavu oproti návrhu více stylizoval a změnil náklon jejího těla směrem k divákovi. Dílo Bohuslava Schnircha se v sedmdesátých letech nacházelo pouze na začátku novobarokního směřování, v devadesátých letech už ale cíleně využívalo baroknosti pro docílení iluzionismu, malebnosti a teatrálního účinku (*Model trig pro Národní divadlo*, c. 1881; *fragment fontány*, 1891; *pomník Julia Grégra na Olšanech*, 1898).

Ačkoliv dekorativně laděná Schnirchova tvorba byla velmi záhy považována za nepůvodní a zdobné historizující slohy byly modernistickými teoretiky odsouzeny za reakčnost, nevyhnula se ani novobaroku jistá stylizace. Sílící potřeba dekorativního citění jej později v rámci dekorativní plastiky „přetavila“ v secesi. Tento stylový posun se odehrál v prostředí Uměleckoprůmyslové školy, a sice pod vlivem vzorníků Friedricha Ohmanna a Celdy Kloučka, zmíněných na začátku textu.

České novobaroko odráží ve své vícevrstevnatosti mnohé stylové tendence devadesátých let 19. století. Důležitým tematickým činitelem se stalo náboženství, případně odkazy k lokální mytologii, které souvisely s probíhajícím řešením národní otázky. Obojí je patrné v obsahu výstav Krasoumné jednoty, jejichž obsah se po roce 1839 tímto směrem orientoval. V devadesátých letech přinesly výstavy Krasoumné jednoty nejvíce novobarokních realizací, byť s určitými kvalitativními výkyvy. Velká část děl vystavovaných v devadesátých letech měla buď námět alegorický (platilo především pro dekorativní plastiky, na výstavách rovněž prezentované), historický, nebo náboženský.<sup>42</sup> Četné zastoupení náboženských námětů může být vysvětlováno jako historický přístup odeznívajícího romantismu, jehož dramatickému výrazu novobarokní tendence přímo konvenovaly nejen svými výrazovými možnostmi, ale také stylovým pojetím odvozeným ze silně nábožensky orientovaného baroka. Velmi zaníceným propagátorem náboženství v té nejryzejší podobě byl též František Bílek, jehož vliv na mladou sochařskou generaci nelze rozporovat, o čemž svědčí především mistrovsky modelované dílo Ladislava Šalouna *Ve stínu smrti* (c. 1901). [obr. 9]

<sup>42</sup> Po polovině devadesátých let 19. století ještě přibývají do žánrových kategorií národnostně až folklórně orientované motivy, a to zejména pod dojmem *Národopisné výstavy československé* (1895).



Na konci století se odehrála rychlá stylová proměna, jak dokazuje hodnocení návrhu *Palackého pomníku* od Stanislava Suchardy.<sup>43</sup> Krátce po smrti Františka Palackého bylo rozhodnuto o zbudování pražského pomníku. Po prvním kole soutěže na přelomu let 1897 a 1898 byl oceněn projekt Stanislava Suchardy a Aloise Dryáka, jehož dynamické kompozici dominovala rozevřená exedra s dvojicí krajních pylonů, jimž byly předloženy barokizující skupiny *Pohanství* a *Husitství*. Ve středu kompozice se nacházela postava Františka Palackého. Dynamické, byť silně dekorativně laděné byly ostatně i reliéfy výjevů z českých dějin na zadní straně monumentu. Některé z nich Sucharda posléze zpracoval jako samostatné plakety. Právě zadní strana se stala jediným prvkem, který porota ve složení Myslbek – Mauder – Schnirch zkritizovala a nazvala jej „*velkým balastem*“, což ukazuje, že se vůči novobarokním tendencím začala vymezovat i generace, která k jejich vzniku dala podněty.<sup>44</sup>

Z výše zmíněného vyplývá, že novobaroko značilo jen krátkou kapitolu. Jeho význam je ale pro vývoj českého sochařství větší, než se doposud předpokládalo. Novobaroko v českém sochařství 19. století neznámá pouze další barokní návrat v intencích myšlenek Heinricha Wölfflina a Vojtěcha Birnbauma,<sup>45</sup> ale ve volné soše se jedná se o expresivní stylové přemostění od dobového naturalismu k symbolismu. Novobaroko užitá ve volné soše bylo jen jednou z možností, jak naplnit dobovou touhu po moderním výrazu. Ideální plastikou v tomto ohledu je *Jidáš* (1900) od Quida Kociána [obr. 10], v němž se vzdělání u Myslbeka spojilo s výrazově bohatými možnostmi závěru 19. století.

## SUMMARY

### Neo-Baroque and the Generation of Czech Sculptors of the 1890s

Still an unexplored topic of this article presents Czech Neo-Baroque sculpture not only as a historicizing style, but as a style-expressive tendency as well. Progressive Neo-Baroque development became more significant once it separated itself from decorative sculpture. It followed up on the domestic traditions of 17th and 18th century and built on the work of three sculptors – Bohuslav Schnirch, Josef Václav Myslbek and František Bílek. The notion of a national myth not only gave the younger generation an ideological basis but also a solid thematic and stylistic foundation in line with versatile Neo-Baroque sculpture. This conservative tendency is apparent in the content of Art Union's exhibitions, which hosted pieces of lesser-known sculptors such as Gustav Zoula or Vojtěch Šaff. While some artists of the 1890s were more impacted by Myslbek's Academism and tended to rather conservatively cling to the vision of local inspirational sources, the others were actively transforming the principals of space layout as well as facial expressiveness, which took them to the edge of the cosmopolitan 20th century.

<sup>43</sup> Viz Zdeněk Wirth, *Návrh na úpravu náměstí Palackého*, *Styl* I, 1908-1909, s. 59.

<sup>44</sup> J. K.: Soutěž na pomník Palackého. Část 2, *Národní listy* XXXVIII, č. 157, 9. 6. 1898, s. 9 – příloha. – Srov. Kateřina Kúthánová – Hana Svatošová, *Metamorfózy. Pražské pomníky 19. století* (katalog výstavy), Praha 2013.

<sup>45</sup> Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941.

For the reasons mentioned above, Neo-Baroque in the Czech sculpture meant more than a mere Baroque revival of Wölfflin's theory. In the context of free-standing sculpture, it meant an expressive stylistic bridge from naturalism towards symbolism. Ideal sculpture in this regard is *Jidáš* (1900) by Quido Kocián. It reflects Myslbek's education combined with rich expressive varieties of the end of the 19th century. Another example is the piece *Ve Stínu smrti* (c. 1901) by Stanislav Sucharda which connects Bílek's sense for drama with decorative stylization. Both oeuvres show us that Czech Neo-Baroque used in free-standing sculpture was only one of the paths leading towards 20th century modernity.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Martina Bezoušková, *České novobarokní sochařství* ( disertační práce, Ústav pro dějiny umění, FF UK), Praha 2019.
- Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941.
- William Egginton, *The Theatre of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford University Press 2009.
- Ernest C. Hassold, The Baroque as a Concept of Art, *College Art Journal* VI, 1946, No. 1, Autumn, s. 3–28.
- Celda Klouček, *Ornamente für Architectur und Kunstgewerbe nach Plastischen Originalen von Celda Klouček*, Frankfurt nad Mohanem 1888.
- Celda Klouček, *Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní*, 1893.
- Kateřina Kuthanová – Hana Svatošová (eds.), *Metamorfózy. Pražské pomníky 19. století* (kat. výst.), Praha 2013.
- Friedrich Ohmann, *Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc.*, Wien 1897.
- Tatána Petrasová – Roman Prahel, *Mnichov-Praha: Výtvarné umění mezi tradicí a modernou*, Praha 2012.
- Andrea Svitáková, *Sochař Vilím Amort, 1864–1913* (diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2012.
- Vojtěch Volavka, V., *Josef Václav Myslbek*, Praha, V. Neubert 1942.
- Vojtěch Volavka, *České malířství a sochařství 19. století*, Praha 1968.
- Jindřich Vybíral, *Friedrich Ohmann. Objev baroku a počátky moderní architektury v Čechách*, Praha 2013.
- Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, Praha 1978.
- Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1985.
- Petr Wittlich, *Jan Štursa*, Praha 2008.
- Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, Cornell University Press 1967.
- Jan Zeyer, *Baroc a rococo. Sbíрка architektonických motivů*, Vídeň 1895.



**Obrázek 1.** Ludvík Wurzel, *Oběť víry*, sádra, 1891, Národní galerie Praha, inv. č. P20.  
**Fotografie** © Národní galerie Praha 2021



**Obrázek 2.** Bohuslav Schnirch, *Bojující Amazonky*, 1870. Reprodukce z knihy Taťána Petrasová – Roman Prahl (eds), *Mnichov–Praha: Výtvarné umění mezi tradicí a modernou*, Academia, Praha 2012, s. 244. obr. 88.  
**Fotografie** © Národní galerie 2021



**Obrázek 3.** Gustav Zoula, *Saturnus*, c. 1893. Reprodukce z časopisu *Světobzor* XXVII, č. 47, 6. 10. 1893, s. 553.  
**Fotografie** © Národní galerie Praha 2021



**Obrázek 4.** Gustav Zoula, *Oběť Abraháмова*, c. 1893. Reprodukce z časopisu *Světobzor* XXVIII, č. 9, 12. 1. 1894, s. 104.  
**Fotografie** © Národní galerie Praha 2021



**Obrázek 5.** Josef Václav Myslbek, *Lumír a Píseň*, 1881, návrh ke skupině pro most Palackého, Praha. Archiv Národní galerie v Praze, fond Josef Václav Myslbek (1848–1922), Fotografie díla, přír. č. 4082, kart. 11.



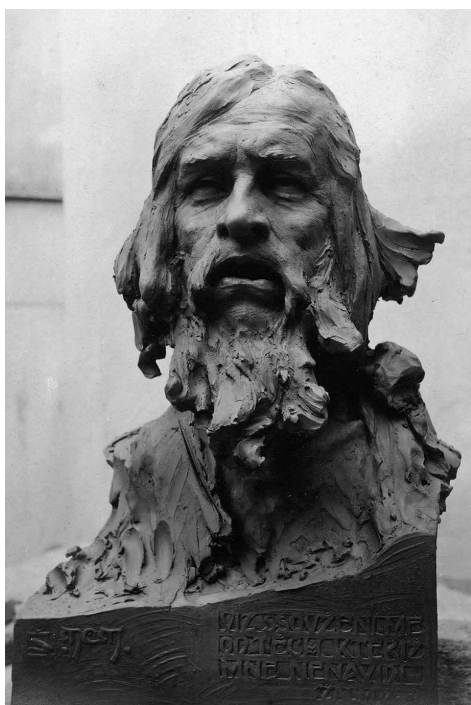
**Obrázek 6.** František Bílek, *Vím*, patinovaná sádra, 1903. Archiv Národní galerie v Praze, fond František Bílek (1872–1941), Fotografie díla, přír. č. 4184.



**Obrázek 7.** Josef Strachovský, *Král Lear*, nedatovaná skica. Archiv Národní galerie v Praze, fond Josef Strachovský (1850–1913), č. 64, Fotografie díla, přír. č. 2919.



**Obrázek 8.** Vojtěch Šaff, *Vraždění nemluvňat*, před rokem 1893. Reprodukce z časopisu *Zlatá Praha* X, č. 23, 21. 4. 1893, s. 273.  
Fotografie © Národní galerie Praha, 2021



**Obrázek 9.** Ladislav Šaloun, *Ve stínu smrti*, c. 1901. Archiv Národní galerie v Praze, fond Ladislav Šaloun (1870–1946), přír. č. 4084.



**Obrázek 10.** Quido Kocián, *Jidáš*, první skica, sádra, 1900. Reprodukce z časopisu *Zlatá Praha* XVII, č. 26, 4. 5. 1900, s. 304. Fotografie © Národní galerie Praha 2021



## MEZIVÁLEČNÉ VÝSTAVNÍ KOLONIE WERKBUNDU V EVROPĚ JAKO PAMÁTKA

ELIŠKA PODHOLOVÁ VARYŠOVÁ

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy  
elvar@seznam.cz

### ABSTRACT

#### Interwar exhibitional housing estates of Werkbund in Europe as a cultural Monument

The article addresses the history, development and conservation of the Werkbund exhibitional estates in Europe. Specifically, these are six housing estates built between 1927–1932 in Stuttgart, Brno, Wrocław, Zürich, Vienna and Prague as part of exhibitions of modern living. The aim is to compare the development in individual cities and above all their preservation and the way of conservation and restoration.

**Keywords:** exhibitional housing estate – functionalism – Werkbund – Czechoslovak Werkbund – monument preservation – preservation of interwar architecture – conservation of interwar architecture

Architektonické památky meziválečného období jsou stále památkami poměrně mladými. Přestože už bylo provedeno dost vzorových rekonstrukcí jednotlivých monumentů meziválečné avantgardy, aby se bylo kam obrátit pro inspiraci a metodiku, u architektonických souborů tohoto období památková péče často ještě tápe jak ve formě ochrany, tak obnovy.

Následující stať vychází ze stejnojmenné diplomové práce a sleduje problematiku dochování, ochrany a obnovy šesti funkcionalistických sídlišť v Evropě, které vznikly jako výstavní kolonie Werkbundu na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století. Jsou to stavby vesměs vysoké architektonické kvality, často zaštitěné slavným jménem autora. Jejich primární hodnota však tkví v celku – jde o manifesty nového bydlení v době bytové krize, o ukázkou nového životního stylu, funkčního, praktického, ale i zářícího novou estetikou. Werkbund<sup>1</sup> neboli Svaz díla působící ve velmi podobné formě v několika evropských zemích inicioval šest těchto výstavních sídlišť – ve Stuttgartu, Brně, Wrocławu, Zürichu, Vídni a Praze v rozmezí let 1927–1932.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Více k Werkbundu a jednotlivým organizacím: Lucius Burckhardt (ed.), *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament*, Stuttgart 1978. – Astrid Gmeiner – Gottfried Pirhofer, *Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*, Salzburg, Wien 1985. – Veronika Pecová, *Organisace výtvarné práce v duchu moderní doby – Svaz československého díla*, bakalářská práce, FF MU Brno 2010.

<sup>2</sup> Deutscher Werkbund: *Bau und Wohnung. Die Bauten der Weissenhof-Siedlung in Stuttgart, errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbunds im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaussstellung >Die Wohnung<*, Stuttgart 1927, Faksimiledruck, 2. vydání, Stuttgart 2011. –

Pro pochopení a správné vyhodnocení současného stavu, hodnoty a nutnosti památkové ochrany je nezbytné začít u vzniku kolonií a jejich cesty skrz devadesát let existence až do současnosti. Vedle historických peripetií text představuje počátky ochrany kolonií a vývoj péče o ně, ale i technickou problematiku jejich obnovy a která se přístup změnil od prvních vzorových rekonstrukcí v osmdesátých letech 20. století do současnosti. Srovnání jednotlivých kolonií poukáže na jejich odlišnosti a podobnosti, ale později také na památkové přístupy v jednotlivých zemích, čímž nastíní možnosti, jak se souborem architektonicky cenných objektů tohoto typu nakládat.

## K historii a podobě výstavních sídlišť

Snaha najít novou formu bydlení se v rámci řešení bytové krize ve dvacátých letech projevila i v činnosti německého Werkbundu. Ten v rámci svých tradičních výstav představil nový typ expozice – obytnou kolonii, nikoli dočasnou atrapu, ale opravdové domy, které po skončení výstavy měly sloužit bydlení. Cílem bylo představit ideu architektů o novém bydlení<sup>3</sup> – různé typy domů a bytů, z nových materiálů a konstrukcí, s variacemi racionálních dispozic, řešením kuchyní pro pracující ženy, novým typem obytného prostoru. Vedle nového hygienického standardu se měla představit také moderní estetika architektury.

První výstava bydlení s obytnou kolonií byla uspořádána ve Stuttgartu a tento model našel následovníky po celé Evropě. Na přelomu dvacátých a třicátých let svazy umělců, inspirované původním německým Werkbundem, představily další výstavy tohoto typu – reálně obyvatelné kolonie moderního bydlení. Po Stuttgartu vznikla další v Brně, Wrocławu, Zürichu, Vídni a nakonec v Praze.<sup>4</sup> Tyto kolonie neřešily bytovou krizi, typově šlo spíše o řešení rodinného bydlení vyšší střední třídy. Významně však ovlivnily architekturu meziválečného období, nastolily nový estetický trend a rozšířily také nové materiálové a konstrukční možnosti architektury. Werkbund přitom nebyl jednotná organizace s místními pobočkami, ale vždy nezávislý svaz umělců a průmyslníků dané země, který idejemi, činnostmi, ale i jménem odkazoval k prvnímu německému Werkbundu. Organizace ani personálně spolu nebyly národní či zemské organizace Werkbundu propojené. I výstavy bydlení se tak šířily formou inspirace.

Stuttgartská kolonie, zvaná podle lokality též Weissenhofsiedlung, byla představena v rámci výstavy *Die Wohnung* v létě 1927.<sup>5</sup> Představila širokou škálu typů bydlení, od vilového přes řadové až po nájemní bytové domy, a to od architektů z několika zemí. Zá-

---

Zdeněk Rossmann – Bedřich Václavěk (eds), *Výstava moderního bydlení Nový dům, katalog výstavy*, Brno 1928. – *Schlesische Monatshefte*, Sondernummer – Wohnung und Werkraum, VI, 1929, č. 7. – Die Werkbundsiedlung Neubühl in Zürich-Wollishofen, in: *Das Werk*, 1931, č. 9, s. 257. – Josef Frank (ed.), *Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932*, Wien 1932. – Pavel Janák (ed.), *Výstava bydlení – stavba osady Baba Praha 1932*, Praha 1932.

<sup>3</sup> Deutscher Werkbund (pozn. 2). – Janák (ed.), *Výstava bydlení* (pozn. 2). – Frank (ed.), *Die internationale Werkbundsiedlung Wien* (pozn. 2).

<sup>4</sup> Více in: Jadwiga Urbanik (ed.), *Der Weg zur Moderne. Werkbund-Siedlungen 1927–1932*, Wrocław 2016.

<sup>5</sup> Karin Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellung DIE WOHNUNG in Stuttgart 1927*, Stuttgart 1999. – Deutscher Werkbund (pozn. 2). – Jürgen Joedicke, *Weissenhofsiedlung Stuttgart*, 3. vydání, Stuttgart 2000. – E. Blunck, *Die Wohnung. Werkbund-Ausstellung in Stuttgart 1927, Deutsche*

roveň jde o akci v rámci velké halové výstavy o soudobém bydlení, kde byly prezentovány stavební materiály, vnitřní vybavení i výstava evropské architektury. I přes nepostradatelnou kritiku především z řad tradicionalističtějších architektů, politiků a návštěvníků inspirovala řadu dalších výstav a také další vývoj moderního bydlení. Součástí kolonie bylo 33 domů od 17 evropských (především německých) architektů. Celou akci připravila württemberská pracovní skupina německého Werkbundu. Cílem bylo vybudování nových čistých obytných forem, variabilních půdorysů a vytvoření smysluplné skladby prostoru. Kolonie měla ukázat veřejnosti současné možnosti obytné architektury, včetně využití nových materiálů a konstrukcí.<sup>6</sup> Trvalý charakter staveb měl zároveň osvědčit životnost architektonických idejí v reálném používání.

Samotná příprava trvala od roku 1925 do roku 1927,<sup>7</sup> k uměleckému vedení byl přizván berlínský architekt Ludwig Mies van der Rohe, technickým vedoucím kolonie byl architekt Richard Döcker. Díky známostem vedení Werkbundu s magistrátem města Stuttgart se podařilo navázat finanční spolupráci s městem a kolonie byla postavena na náklad města. To samozřejmě zajistilo výstavě finanční zázemí, ale také jistá omezení – schvalování zastupitelstvem, kritiku konzervativnějších politiků a podobně.

Představené domy byly dva domy bytové, dále domy řadové, vždy několik stejného typu v jednom bloku, dům dvoudomý a jednorodinné domy, původně zamýšlené pro pracující vrstvu, nakonec však určené pro „moderního velkoměstského člověka“.<sup>8</sup> Některé typy se daly použít jako prototyp pro sériovou výstavbu. Urbanistický rozvrh vypracoval Mies van der Rohe, který představil rovněž bytový čtyřblok s ocelovou skeletovou konstrukcí, holandsí architekti J. J. P. Oud a Mart Stam představili řadové domy, Le Corbusier vyprojektoval dvojdom a mezonetový dům, Walter Gropius realizoval montované domy a další architekti jako Hans Scharoun, Richard Döcker či Bruno Taut navrhli domy samostatné.<sup>9</sup>

Kolonie se nachází na návrší na okraji města, Miesovo urbanistické rozvržení sleduje ulicemi vrstevnice ostrohu a domy nad sebe umísťuje terasovitě od rodinných až po bloky bytových na vrcholu.<sup>10</sup> Součástí výstavy bylo i takzvané experimentální území na Weissenhofu,<sup>11</sup> kde byly prezentovány ukázky stavebních technik a materiálů – například systém obkladových desek pro vnější i vnitřní příčky domů (místo zdění), porézní izolační tvárnice – systém Xylotekt, Fonitram nebo Thermos, dále podlahové a střešní pláty. Mnoho z těchto materiálů bylo použito na stavbu výstavních domů – na většinu domů byly použité nové typy tvárnice a izolací, hydroizolační pokrvy plochých střech, někde tenké sendvičové panely místo dělicích příček. Kromě tradičního nosného zdiva byl použit železobetonový, ocelový či dřevěný skelet, nové typy oken, vytápění a dalších stavebních prvků.

Stavba kolonie trvala od března do července 1927, výstava byla otevřena od konce července do října.<sup>12</sup> K výstavě byla vydána také publikace *Bau und Wohnung* a několik

---

*Bauzeitung* LXI, 1927, č. 59, s. 489–491. – Adolf Benš, Výstava bydlení ve Stuttgartě, *Stavitel* VIII, 1927, s. 121–134.

<sup>6</sup> Werner Gräff, Zur Stuttgarter Weissenhofsiedlung, in: Deutsche Werkbund (pozn. 2), s. 8–9.

<sup>7</sup> Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung* (pozn. 5). – Joedicke, *Weissenhofsiedlung Stuttgart* (pozn. 5).

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Deutscher Werkbund (pozn. 2), s. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>12</sup> Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung* (pozn. 5). – Joedicke, *Weissenhofsiedlung Stuttgart* (pozn. 5).

verzí katalogu, během výstavy proběhlo také několik přednášek o soudobé architektuře. Po skončení výstavy se město rozhodlo domy pronajímat.

Změny v areálu výstavní kolonie nastaly hned po uzavření výstavy. Již v prosinci 1927 požadovali někteří noví obyvatelé stavební úpravy, jiné domy naopak zůstaly déle prázdné. Obyvatele Weissenhofu tvořila hlavně vyšší vrstva – architekti, herci, lékaři, ředitelé bank či univerzitní profesori s rodinami. Kolonie až do války zůstala v majetku města. Ve třicátých letech se začaly objevovat také první závady jako opadávající omítky či zatékání.

V roce 1928 se jako doprovodný program k Výstavě soudobé kultury podařilo soukromým stavitelům Františku Uherkovi a Čeňku Rullerovi prosadit malé vzorné sídliště na okraji Brna. Takzvaný Nový dům představil 16 domů určených pro jednu rodinu, a to domy samostatné, dvojdomy a trojdomy. Kolonie byla postavena vlastním nákladem svých iniciátorů bez podpory města a pouze s formální podporou československého Werkbundu – Svazu československého díla, odboru Brno.<sup>13</sup> Přestože byla kolonie součástí velké výstavy, otevřela se veřejnosti až v jejím závěru a to byl také jeden z důvodů, proč po hospodářské stránce skončila výstava fiaskem a domy se nepodařilo hned prodat. Výstava soudobé kultury poskytla sídlišti vhodný doprovod.<sup>14</sup> Přestože byla spíše souhrnem výtvarných moderní společnosti v mladém státě, velkou pozornost věnovala právě kultuře bydlení.

Nový dům je soubor 16 domů v poměrně sevřeném uspořádání na parcele pod Wilsonovým lesem nedaleko nového Zemského výstaviště, domy byly navrženy pouze českými architektky. Architekti se zaměřili na revizi bytu v rodinném domě, a proto byl představen pouze tento obytný typ, nikoli domy bytové či kolektivní.<sup>15</sup>

Pozemek urbanisticky rozvrhli architekti Bohuslav Fuchs a Jaroslav Grunt ve spolupráci s Janem Víškem.<sup>16</sup> Vytvořili sevřenou skupinu domů kolem ústředního zeleného prostranství, dnes využívaného jako zahrady. Nápad postavit zde menší obdobu Weissenhofu se zrodil v průběhu stuttgartské výstavy, na podzim již byly přípravy v plném proudu a od jara byly domy stavěny – celá akce tak probíhala velice svižně. Samotná stavba však byla pozdržena stavebním úřadem, což kolonii po ekonomické stránce uškodilo.<sup>17</sup> Důraz je i zde kladen na funkční uspořádání, nové materiály a konstrukce, funkcionalistickou estetiku – vše v duchu hesla „*slunce, vzduch, prostor*“. Ke kolonii byl vydán katalog.<sup>18</sup>

Představeny byly domy praktické a jednoduché, které by mohly sloužit jako prototyp sériové výroby.<sup>19</sup> Nejúčelnějšími byly dva trojdomy, první navržený Bohuslavem Fuchsem, druhý Jaroslavem Gruntem, nejmenší puristický dvojdům představil Jan Víšek. Vy-

---

<sup>13</sup> Jindřich Chatrný – Dagmar Černoušková – Pavel Borský (eds), *Nový dům Brno / New House Brno / 1928*, Brno 2018. – Rossmann – Václavěk (eds), *Výstava moderního bydlení* (pozn. 2). – Vladimír Šlapeta, *Nový dům 1928 a Baba 1932, Umění a řemesla*, 1979, č. 4, s. 19–26. – Vojtěch Krch, *Výstava moderního bydlení Nový dům*, in: *Architekt SIA XXVII*, 1928, s. 204–214. – Oldřich Starý, *Kolonie Nový dům*, in: *Stavba VII*, 1928–1929, s. 97–111.

<sup>14</sup> Karel Herain, *Katalog oddělení Svazu čs. díla. Výstava soudobé kultury v Brně, květen–říjen 1928*, Praha 1928.

<sup>15</sup> Rossmann – Václavěk (eds), *Výstava moderního bydlení* (pozn. 2), s. 12–14.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 10. – Chatrný – Černoušková – Borský, *Nový dům Brno* (pozn. 13), s. 82–101. – Jan Sedlák, *Kolonie Nový dům v Brně, Zprávy památkové péče* LII, 1992, č. 2, s. 9–17. – Šlapeta, *Nový dům 1928* (pozn. 13).

<sup>17</sup> Krch, *Výstava moderního bydlení* (pozn. 13). – Starý, *Kolonie Nový dům* (pozn. 13).

<sup>18</sup> Rossmann – Václavěk (eds), *Výstava moderního bydlení* (pozn. 2), s. 7–14.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 24.

stavy se dále účastnili dva velice mladí architekti, Miroslav Putna a Hugo Foltýn, kteří navrhli působivé, ale nepříliš praktické domy inspirované Le Corbusierem. Dvojdomy dále připravili Josef Štěpánek a Ernst Wiesner, samostatné domy Jaroslav Syříště a Jiří Kroha.<sup>20</sup>

Během výstavy byl pronajat jediný dům,<sup>21</sup> první dům byl prodán až v únoru 1929.<sup>22</sup> Ostatní domy byly pouze dlouhodobě pronajímány, některé zůstaly delší dobu prázdné.<sup>23</sup> Akce tak pro investory skončila velkým zadlužením, po stránce architektonické však byla přijata pozitivně a inspirovala další výstavu na našem území, již plně organizovanou Svazem československého díla.

V roce 1929 se konala výstava Wohnung und Werkraum (WuWA) ve východoněmeckém městě Breslau, dnešní polské Wrocław, pod taktovkou slezské odbočky německého Werkbundu. Pouze slezští architekti zde představili širokou škálu typů, od jednorodinných přes dvojdomy a řadové domy až po domy nájemní, a to hned v několika jedinečných podobách – domy komunitní pro mladé nájemníky, hotelový dům pro svobodné a bezdětné či dům s pavlačovým přístupem. Kolonie doprovázela rozsáhlou výstavu stavebnictví a architektury na nedalekém výstavišti.

Slezský zemský spolek německého Werkbundu<sup>24</sup> byl založen z iniciativy převážně mladých wrocławských architektů pod vedením Heinricha Lauterbacha v roce 1925, a to už s ideou výstavy.<sup>25</sup> Mladí architekti ve Wrocławu byli sdruženi kolem Akademie výtvarných umění, kde učili Hans Scharoun a Adolf Rading, ředitelem zde byl Hans Poelzig. Díky vytrvalosti a také vlivným známostem se i v tomto případě podařilo zajistit financování městem.<sup>26</sup> Organizací výstavy byl pověřen Adolf Rading a uměleckým vedoucím se stal Heinrich Lauterbach (hlavní iniciátor výstavní kolonie). Výstava trvala od června do září 1929.<sup>27</sup>

Cílem bylo představit nové typy cenově dostupných malých a středních bytů za použití inovativních stavebních technologií a materiálů, které měly být tímto způsobem otestovány v komplikovaném slezském klimatu. Architekti se ve velkém pokusili zaměřit především na malé byty.<sup>28</sup> Po výstavě měly být domy dva roky pronajímány (v majetku Společnosti výstavby sídlišť), než budou prodány novým majitelům, aby nájemníci vyzkoušeli, zda zvolená řešení skutečně fungují. Ačkoli i zde byly představeny větší vily, nebyly terčem kritiky, protože přirozeně doplňovaly velmi široký typový rozsah kolonie. Díky účasti pouze místních architektů vynikají organické formy slezské moderní architektury.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>21</sup> Sedlák, Kolonie Nový dům (pozn. 16).

<sup>22</sup> Klára Žampachová, *Kolonie Nový dům: Vznik, architektura a vliv*, bakalářská práce, FF MU Brno, Brno 2015, s. 27.

<sup>23</sup> Dagmar Černoušková – Iveta Černá, *Stuttgart 1927 – Brno 1928/Sídlíště Weissenhof – kolonie Nový dům. Inspirace i pro vilu Tugendhat?*, in: Radana Červená (ed.), *ARCHIVUM AMICUS HISTORICI EST. Sborník příspěvků k životnímu jubileu Hany Jordánkové*, Brno 2015, s. 506–599.

<sup>24</sup> Jadwiga Urbanik, *WUWA 1929–2009. The Werkbund exhibition in Wrocław*, Wrocław 2010. – Jan Nesiba, *Výstava „Byt a dílna“ ve Vratislavi, Stavitel X*, 1929, s. 96–115. – Bohumil Hübschmann, *Výstava ve Vratislavi: Wohnung und Werkraum, Styl IX*, 1928–1929, s. 171–173. – Vojtěch Krch, *WuWA – výstava Byt a dílna, Vratislav, Architekt SIA XXVIII*, 1929, s. 169–190. – Ludwig Hilberseimer, *Wohnung und Werkraum Ausstellung Breslau 1929, Die Form*, 1929, s. 451–471. – *Schlesische Monatshefte*, Sondernummer – Wohnung und Werkraum (pozn. 2).

<sup>25</sup> Urbanik, *WUWA 1929–2009* (pozn. 24), s. 115. – Burckhardt, *Der Werkbund* (pozn. 1).

<sup>26</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 124. – Nesiba, *Výstava „Byt a dílna“* (pozn. 24).

<sup>28</sup> Ibidem.

Na plánování a realizaci kolonie spolupracovala slezská sekce Werkbundu s městem, wrocławskou společností stavby sídlišť (Siedlungsgesellschaft Breslau A. G.) a s výzkumnou organizací RFG (Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen).<sup>29</sup>

Celkem vzniklo 37 domů (103 malých bytů – 45–60 m<sup>2</sup> – a 29 větších bytů, většinou v samostatných domech) od jedenácti slezských architektů,<sup>30</sup> kteří měli úplnou tvůrčí svobodu. Urbanistického rozvržení se ujali vedoucí architekti akce Heinrich Lauterbach s Adolfem Radingem. Na protáhlém pozemku vytvořili organické uspořádání s rodinnými domy uprostřed a nájemními po obou koncích, propojené parkovou úpravou. Nejprogresivnější stavbou kolonie byl nepochybně hotelový dům pro svobodné jedince a bezdětné páry od Hanse Scharouna, a to jak svými organickými křivkami, tak komunitní vybaveností a mezonetovými byty. Další kolektivně zaměřenou stavbou byl takzvaný věžový dům Adolfa Radinga. Paul Heim a Albert Kempten představili pavlačový dům a nedaleko od něj dřevěnou přízemní budovu školky, Gustav Wolf blok bytů s oddělenými vstupy. Další architekti navrhli řadové či samostatné domy (Heinrich Lauterbach, Moritz Hadda, Theodor Effenberger a jiní). Většina staveb měla skeletovou konstrukci, železobetonovou, ocelovou či dřevěnou, s velkoformátovými výplněmi. Pouze u některých samostatných a řadových domů bylo použito tradičního způsobu zdění.<sup>31</sup>

Po dokončení se stala WUWA uměleckou čtvrtí; domy a byty si pronajali především umělci, zaměstnanci Akademie umění, zpěváci, architekti a spisovatelé.<sup>32</sup> Některé stavby se po dokončení potýkaly s podobnými problémy jako v ostatních koloniích – zatékání rovnými střechami, praskání omítek a podobně. Část kolonie se dočkala přestaveb ještě před válkou.

Roku 1931 byla otevřena výstavní kolonie Neubühl švýcarského Werkbundu v Zürichu. Jde o největší z výstav, byla navržena kolektivem autorů a stavěna po etapách. Výstava představila nové typy bydlení již ve formě hotového sídliště, nikoli manifestů, ale domů a bytů v opakujících se typech. Cílem bylo vytvořit sídliště pro střední třídu s byty od garsoniér po velké řadové domy, které by umožnily obyvatelům v průběhu života střídat bydlení podle aktuální životní situace. Kolonie vznikla na základě iniciativy skupiny švýcarských architektů Rudolfa Steigera, Maxe Ernsta Haefeliho, Carla Hubachera, Wenera Maxe Mosera, Emila Rotha, basilejských radikálů Hanse Schmidta a Paula Artarii a sekretáře švýcarského Werkbundu Friendricha T. Gublera. Na organizaci a propagaci se podílel generální sekretář CIAM Siegfried Giedion. Stavba proběhla po etapách od 1930 do 1932,<sup>33</sup> jako výstava byla otevřena již v září roku 1931.<sup>34</sup> Pro výstavbu architekti založili stavební družstvo s pozdější podporou města (formou výhodné hypotéky), družstvo vlastní kolonii dodnes. Akci tedy hypotékou financovali především sami architekti, jejich přátelé a rodiny. Také role Werkbundu byla v tomto případě spíše zastřešující než organizační.

<sup>29</sup> Sigurd Fleckner, *Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen 1927–1931. Entwicklung und Scheitern*, Aachen 1993 – Urbanik, *Der Weg zur Moderne* (pozn. 4), s. 111.

<sup>30</sup> Urbanik, *WUWA 1929–2009* (pozn. 24), s. 149–156.

<sup>31</sup> Nesiba, *Výstava „Byt a dílna“* (pozn. 24).

<sup>32</sup> <http://www.wuwa.eu/wuwa-dzisiaj/osiedle-wuwa/?lang=en>, vyhledáno 10. 4. 2018.

<sup>33</sup> Urbanik, *Der Weg zur Moderne* (pozn. 4), s. 149. – Ueli Marbach – Arthur Rüegg, *Werkbundsiedlung Neubühl in Zürich–Wollishofen 1928–1932. Ihre Entstehung und Erneuerung*, Zürich 1990.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 45.

Velký svažitý pozemek nad jezerem člení bloky řadových či bytových domů položených kolmo k ulicím, vstupy jsou obráceny do úzkých pěších uliček, urbanistické řešení zpracovali architekti Steiger a Moser. Na straně k jezeru se rozkládají větší řadové domy s 5–6 pokoji, navrhované curišskými architekty Moserem, Steigerem a Hubacherem, uprostřed stojí malé řadové domy o 3–4 pokojích od basilejských levicových architektů Artaria a Schmidta, na opačném okraji stojí bytové domy Maxe Ernsta Haefeliho. Tyto typy jsou doplněny budovami s garážemi či obchodními prostory, ateliéry a minimálními byty a také ústřední budovou s centrální kotelnou a další vybaveností.<sup>35</sup> Díky jednotnému konstrukčnímu modulovému systému příčných nosných zdí (Schottenbauweise) se u řadových domků podařilo dosáhnout jednotného řešení fasád, zároveň bylo upuštěno od prezentací více typů konstrukce. Postaveno bylo celkem 195 bytů. Domy byly představeny plně zařízené nábytkem, nicméně výstavní sídliště nebylo doprovázeno velkou výstavou o bydlení.

Díky dostatečné inzerci již v průběhu výstavy se podařilo velmi brzy kolonii obsadit nájemníky, což ukázalo největší přínos Neubühlu – vytvoření funkčního sídliště, na což byl položen větší důraz než na estetické a manifestační ambice.

Roku 1932 se uskutečnily poslední dvě výstavy bydlení organizované Werkbundem – výstava ve Vídni a v Praze. Podobně jako u curišské kolonie je nedoprovázela halová výstava, pouze vybavení domů. Vídeňská kolonie ve čtvrti Lainz/Hietzing byla mezinárodní výstavou – účastnili se jí i zahraniční autoři.<sup>36</sup> Jejím cílem bylo představit co nejširší paletu typů jednorodinných domů – samostatně stojících, dvojdomů, trojdomů nebo domků řadových – pro střední třídu, a to v tradiční zděné konstrukci. Představeno bylo 70 domů postavených nákladem městské společnosti pro výstavbu sídlišť, takzvanou GESIBA.

Původně byly zamýšleny i nájemní bytové domy jako protiváha k velkým nájemním blokům sociální výstavby Rudé Vídně.<sup>37</sup> Kvůli financování ale nakonec došlo ke změně bytových domů na rodinné a k přesunu z dělnické čtvrti Favoriten do středostavovského Lainzu. Hlavním iniciátorem akce a autorem urbanistického rozvrhu byl Josef Frank.<sup>38</sup> Zatímco jeho původní urbanistický plán byl přísně modulární a řádkový, na novém místě zvolil organickou strukturu mozaikově skládaných pozemků.

Celkem se na kolonii podílelo 33 architektů, kromě rakouských také Hugo Häring z Německa, André Lurçat a Gabriel Guevrékian z Francie, Gerrit Thomas Rietveld z Holandska či Richard Neutra působící v USA. Z rakouských architektů se účastnili zkušení matadoři, od Adolfa Loose a Josefa Hoffmanna přes Josefa Franka či Oskara Strnada až po mladé architektky, například Ernsta Plischkeho či Josefa Wenzela.<sup>39</sup> Frank se snažil vídeňskou kolonii vymezit proti Weissenhofu a německým snahám o technické expe-

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 28–40.

<sup>36</sup> Andreas Nieshaus – Eva-Maria Orosz (eds.), *Werkbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des neues Wohnens*, Wien 2013 – Adolf Cink, *Výstava bydlení ve Vídni*, in: *Stavitel XII (XVII), 1932–1933*, s. 63–79. – Frank (ed.), *Die internationale Werkbundsiedlung Wien* (pozn. 2). – Emanuel Hruška, *Mezinárodní výstava Werkbundu ve Vídni, Stavba X, 1931–1932*, s. 179–180 – Wilhelm Lotz, *Die Wiener Werkbundsiedlung, Die Form VII, 1932*, s. 201–217.

<sup>37</sup> Nierhaus – Orosz (eds.), *Werkbundsiedlung Wien 1932* (pozn. 36), s. 36–39.

<sup>38</sup> Burckhardt, *Der Werkbund* (pozn. 1), s. 102–113.

<sup>39</sup> Nierhaus – Orosz, (eds.), *Werkbundsiedlung Wien 1932* (pozn. 36). – Frank (ed.), *Die internationale Werkbundsiedlung Wien* (pozn. 2).

rimenty, typizaci a normování bydlení.<sup>40</sup> Představil tak moderní, reformované bydlení v tradiční konstrukci.

Mezi nejzajímavější stavby v kolonii patří několik přízemních domků typu bungalovu od Hugo Häringa, Antona Brennera či v USA působícího Richarda Neutry; puristické řadové domy Francouzů André Lurçata a Gabriela Guevrekiana a neoplasticistické řadové domy s balkony Holandana Rietvelde. Vídeňané představili mnoho variací menších domů, například Loosovy dvojdomy s převýšeným obytným prostorem s galerií či Hoffmannovy řadové domy rytmizované převýšeným proskleným schodištvým traktem.

Výstava byla otevřena v létě 1932.<sup>41</sup> Součástí propagace byly i příspěvky architektů v rádiu a komentované prohlídky kolonie, byl vydán také katalog.<sup>42</sup> Kvůli politické, sociální a hospodářské situaci ve městě však kolonie neměla podstatný vliv na další vývoj obytné architektury ve Vídni.<sup>43</sup> Po skončení výstavy se podařilo prodat 14 domů, zbytek přešel roku 1938 do přímého vlastnictví města.

Krátce po skončení vídeňské výstavy se veřejnosti v září 1932 otevřela poslední výstavní kolonie, osada Baba v Praze, pořádaná Svazem československého díla. Svaz se nechal inspirovat výstavou ve Stuttgartu, ale pravou pobídkou bylo až sídliště Nový dům v Brně.<sup>44</sup> Zvolena byla rovněž forma rodinných domů, ač původně bylo počítáno i s nájemními domy v horní ulici kolonie. Urbanistického rozvrhu se ujal Pavel Janák, předseda SČSD a hlavní iniciátor pražské výstavy.<sup>45</sup> Podélné pozemky rozmístil šachovnicovitě, aby měly domy správné oslunění i výhled. Protože město se na financování vzorové akce nechtělo podílet,<sup>46</sup> zvolil Svaz jako formu financování volné sdružení stavebníků – stavebníci i architekti museli být členy Svazu, nicméně financování bylo soukromé, což s sebou přineslo i řadu ústupků.

Na podzim roku 1929 byla vypsána soutěž na řadové typizované domy a nejmenší individuální dům,<sup>47</sup> kvůli nezájmu stavebníků však nebyly projekty realizovány. Ze stejného důvodu se realizace nedočkala také společná vybavenost či snaha o typizaci, sériovou výstavbu a experimentální konstrukce. Zcelující idea moderní estetiky, materiálů a racionalizace půdorysu se však zdařila. Z plánovaných 33 domů a pozemků v horní ulici kolonie, kde měly původně stát bytové nebo řadové domy, bylo v září 1932 na výstavě zpřístupněno 20 domů.<sup>48</sup> Domy doplňovaly dva výstavní dřevěné vikendové domky od Spojených UP závodů a Františka Kavalíra a doprovodný katalog nazvaný *Výstava byd-*

<sup>40</sup> „Die moderne deutsche Architektur mag sachlich sein, praktisch, prinzipiell richtig, oft sogar reizvoll, aber sie bleibt leblos“, in: Josef Frank, *Architektur als symbol*, Wien 1931.

<sup>41</sup> Nierhaus – Orosz, (eds.), *Werkbundsiedlung Wien 1932* (pozn. 36). – Frank (ed.), *Die internationale Werkbundsiedlung Wien* (pozn. 2).

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Anna Stuhlpfarrer, Vörberaitung, Planung und Bau, in: <http://www.werkbundsiedlung-wien.at/die-ausstellung-1932/planung-und-bau>, vyhledáno 12. 3. 2018.

<sup>44</sup> Tomáš Šenberger – Vladimír Šlapeta – Petr Urlich, *Osada Baba. Plány a modely*, Praha 2000, s. 9. – Pavel Janák, *Osada na Babě. Čtyři léta práce Svazu československého díla*, in: Janák, *Výstava bydlení* (pozn. 2), s. 5. – Rostislav Švácha, *Osada Baba, Umění XXVIII*, 1980, s. 368–377.

<sup>45</sup> Jan E. Svoboda – Jindřich Noll – Ester Havlová, *Praha 1919–1940. Kapitoly z meziválečné architektury*, Praha 2000, s. 67. – Švácha, *Osada Baba* (pozn. 44), s. 370. – Stephan Templ, *Baba. Osada Svazu čs. díla Praha*, Praha 2000, s. 21.

<sup>46</sup> 1929 vypukla hospodářská krize a město se tak muselo soustředit na podporu sociálního bydlení.

<sup>47</sup> Šlapeta, *Nový dům 1928* (pozn. 13), s. 25.

<sup>48</sup> Janák, *Výstava bydlení* (pozn. 2).



lení – stavba osady Baba.<sup>49</sup> Do roku 1936 bylo dokončeno dalších 13 domů a roku 1938 byly pozemky určené pro řadové domy definitivně uvolněny pro individuální výstavbu a vzniklo dalších 6 domů (do 1941).<sup>50</sup> Z architektů se výstavy zúčastnili jak starší architekti Pavel Janák, Josef Gočár, Oldřich Starý, Vojtěch a František Kerhartovi, František Kavalír, tak i mladí funkcionalisté Ladislav Žák, Hana Kučerová-Záveská, dvojice Antonín Heythum/ Evžen Linhart či František Zelenka. Jediným zahraničním zástupcem byl Holanďan Mart Stam, který představil konstruktivistickou vilu pro manžele Paličkovy. Projekt na ni zaslal korespondenčně.<sup>51</sup>

Domy byly stavěny buď jako železobetonový skelet, kombinovaná konstrukce nosných sloupů a zdí, nebo klasická zděná konstrukce. Podařilo se realizovat pestrou přehlídku moderních domů – Oldřich Starý představil minimální dům s ateliérem pro grafika Sutnara, Ladislav Žák několik variací na propojený obytný interiér s individuálními spacími kabinami, Kučerová-Záveská dvě rozlehlé vily inspirované Le Corbusierem. Několik domů obsahuje dva stejné či rozdělené byty v jednotlivých patrech. Gočár navrhl několik hmotnějších domů s kamennou podezdívkou a Janák vlastní vilu s variací na Raumplan. Výstavní čtvrť na Babě výrazně ovlivnila vilovou architekturu třicátých let v Čechách. Navzdory vlnám emigrací jsou některé z vil dodnes v rukou původních stavebníků a dochovaly se tak v téměř intaktním stavu.

## Z exponátu obytnou čtvrtí

Výstavní sídliště byla od počátku určena k trvalému osídlení. Po uzavření výstav se tak z exponátů staly plnohodnotné obytné domy. Kvůli jejich moderní estetice a uspořádání byl však často problém s nalezením obyvatel či kupců, některé domy zůstávaly pouze v nájmu, časté bylo také střídání nájemníků. Právě požadavky nových obyvatel vedly k prvním úpravám dispozic či výměnám oken, začaly se také projevovat technické obtíže jako zatékání, opadávající omítky, problematická izolace plochých střech. Také okolí sídliště se měnilo, postupně se stala součástí rozsáhlých obytných čtvrtí.

Kromě fyzických stavebních změn byly kolonie ovlivněny politickými událostmi – již ve třicátých letech emigrovali první stálí obyvatelé (1933, 1938), vlny emigrací pak pokračovaly ve východních zemích po válce (1948, 1968). To vedlo k druhotnému osidlování domů a radikálnějších úpravám staveb. Přitom právě kontinuita vlastnictví a osobní vztah k domu byl přirozenou obranou proti stavebním změnám, jak můžeme vidět na Neubühlu či Babě.

Další fyzickou ranou se stala válka. Okupace, bombardování, obsazení domů armádou, ale také pohled na modernistickou architekturu jako na cosi cizího a „nenárodního“ silně ovlivnily další osudy domů – jak z hlediska vnímání jejich hodnoty, tak ze stránky stavební. Již před válkou se ve Stuttgartu objevila snaha zbourat kolonii Wei-

---

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Eliška Varyšová, *Osada Baba – historie a současnost*, bakalářská práce, ÚDU FF UK, Praha 2013, s. 21–22.

<sup>51</sup> Janák, *Výstava bydlení* (pozn. 2).

ssenhof,<sup>52</sup> která byla roku 1939 odprodána říši.<sup>53</sup> K tomu nakonec nedošlo, kolonie však byla silně poškozena válečným využitím armádou, posléze jako nouzové ubytování či nemocnice. Nakonec byla roku 1944 zasažena během bombardování, kterému postupně podlehlo 8 domů.<sup>54</sup> Kvůli nouzovým opravám a nedostatku materiálu se Weissenhof konce války dočkal v dezolátním stavu. Poškozena bombardováním v roce 1945 byla také vídeňská kolonie, kde zaniklo 6 domů. Wroclavská WUWA byla poškozena jen lehce, po válce však došlo k demolici dvou domů.<sup>55</sup> Zásadnějším problémem zde bylo poválečné obydlení domů lidmi vysídlenými z území odstoupeného Sovětskému svazu.<sup>56</sup> Neznalost a neporozumění tak měly za následek opět stavební úpravy a přestavby. Na Babě došlo v roce 1938 k vlně emigrací původních stavebníků a obsazení domů německými okupanty.<sup>57</sup> Roku 1948 emigrovali další stavebníci a jejich domy byly vyvlastněny. V Brně přineslo střídání obyvatel především první úpravy, rozdělení na několik bytů či razantnější přestavby, které často prováděl původní stavebník František Uherka ve snaze domy pronajmout či prodat.<sup>58</sup> Odlišná situace panovala pouze v Zürichu, kde kolonie zůstala v rukou družstva a tak zde sice probíhaly opravy technických obtíží, ale nedocházelo k devastujícím přestavbám a díky politické neutralitě Švýcarska ani k válečným poškozením.

V rámci dostaveb v padesátých letech můžeme v koloniích ve Stuttgartu a Vídni pozorovat citlivé novostavby v modernistickém duchu,<sup>59</sup> ale také vlnu tradicionalismu či nacionalismu, což dokládá například výrazná sedlová střecha na bytovém domě Petera Behrense na Weissenhofu.<sup>60</sup> Kolonie nicméně po válce ovlivnilo i politické rozdělení Evropy, a to především ve vnímání jejich hodnoty. V Československu měl nástup nového režimu v roce 1948 za následek nejen dobrovolný odliv obyvatel, ale také vyvlastňování, přidělování domů novým obyvatelům, rozdělování vil na více bytů a další přestavby. Meziválečná moderna byla vnímána jako odkaz buržoazní, kapitalistické první republiky, což uznání a vnímání hodnot výstavních kolonií výrazně zasáhlo. S tím se následně pojily zásahy do původní materie staveb a postupná ztráta autenticity. Co ve Vídni a Stuttgartu napáchala válka, v Československu tedy v delším časovém horizontu způsobil politický režim.

Jistý zlom v boji kolonií o uznání přinesl rok 1958, kdy se uskutečnilo Expo 58 v Bruselu, které i na Východě přineslo jistou obrodu funkcionalismu a tedy i větší zájem o něj. Zároveň vstoupila v platnost památková ochrana Weissenhofu. Záchrana stuttgartské kolonie, alespoň tedy úřední, se dá spíše spojit s místním aktivismem vyvolaným projek-

<sup>52</sup> Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung* (pozn. 5), s. 206–208 – Hermann Nägele, *Die Restaurierung der Weissenhofsiedlung 1981–1987*, Stuttgart 1992, s. 8–16.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 8–16 – Norbert Bongartz, *Denkmäler der frühen Moderne in Stuttgart und ihre konservatorischen Probleme*, in: *Denkmalpflege Baden-Württemberg IX*, 1980, č. 4, s. 137–147.

<sup>54</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 8–16. – Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung* (pozn. 5), s. 210–213. – Joedicke, *Weissenhofsiedlung Stuttgart* (pozn. 5).

<sup>55</sup> Urbanik, *WUWA 1929–2009* (pozn. 24), s. 424. – Lubomír Šlapeta – Vladimír Šlapeta, *50 Jahre WUWA, Bauwelt LXX*, 1979, č. 35, s. 1426–1445.

<sup>56</sup> Konstanze Beerlitz – Niclas Förster, *Breslau/Wroclaw. Die Architektur der Moderne*, Berlin–Wrocław 2006, s. 11.

<sup>57</sup> Petr Urlich – Vladimír Šlapeta – Alena Křížková, *Slavné vily Prahy 6. Osada Baba 1932–1936*, Praha 2013.

<sup>58</sup> Chatrný – Černoušková – Borský, *Nový dům Brno* (pozn. 13), s. 146–166.

<sup>59</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 15.

<sup>60</sup> Ibidem. – Joedicke, *Weissenhofsiedlung Stuttgart* (pozn. 5).

tem na demolici Le Corbusierova mezonetového domu z roku 1955.<sup>61</sup> Protože v té době došlo k demolici dvou domů poškozených již při náletech,<sup>62</sup> zvedla se vlna odporu veřejnosti a vyvstala tak otázka, co s kolonií dál – nechat ji zaniknout, anebo ji zachovat jako významnou součást kulturního dědictví? Díky politickým konexím aktérů odporu se podařilo zařadit dochované domy pod památkovou ochranu státu Baden–Württemberg a zachránit Le Corbusierův dům. Na obnovu si však kolonie ještě musela počkat. Pozvolná rehabilitace funkcionalismu (a výstavních kolonií) se v šedesátých letech projevovала akademickým zájmem,<sup>63</sup> který až o mnoho let později dospěl přes publikování k ochraně a obnově funkcionalistických památek.

Od šedesátých let se tedy začaly objevovat články dedikované výročí i historii jednotlivých výstav, nejprve z pera pamětníků,<sup>64</sup> posléze i dalších odborníků v sedmdesátých letech.<sup>65</sup> Na konci této dekády ve Stuttgartu vznikla skupina Freunde der Weissenhofsiedlung<sup>66</sup>, která se později zasloužila o obnovu kolonie. Vedle těchto aktivit se uskutečnilo i několik výstav – k výročí Bauhausu, kde byla zahrnutá i stuttgartská kolonie, výstavy k brněnskému funkcionalismu pořádané Kabinetem architektury Svazu architektů ČSSR,<sup>67</sup> které vedly i k brzkému zápisu některých staveb Bohuslava Fuchse nebo například vily Tugendhat na seznam památek.<sup>68</sup> Velké množství statí a již i knih následovalo v osmdesátých letech.

Cesta k ochraně kolonií tedy vedla ruku v ruce s uvědoměním si jejich kulturní a uměleckohistorické hodnoty. Díky publikační a výstavní činnosti odborných kruhů se v sedmdesátých letech začalo projevovat památkové cítění – sídliště ve Vídni (1978)<sup>69</sup> a Wrocław (1972 Scharounův hotel, 1979 celý areál)<sup>70</sup> se dočkala památkové ochrany. V sedmdesátých letech již začínala být meziválečná architektura vnímaná jako doklad předchozí kulturní éry, oddělené válkou a smýšlením. I přes poměrně krátký časový odstup tak pomalu získávala onu potřebnou „historickou“ hodnotu.<sup>71</sup>

<sup>61</sup> Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung* (pozn. 5). – Georg Adlberg (ed.), *Baudenkmale der Moderne. Le Corbusier/Pierre Jeanneret. Doppelhaus in der Weissenhofsiedlung Stuttgart. Die Geschichte einer Instandsetzung*, Stuttgart 2006, s. 44–73.

<sup>62</sup> Kirsch *Die Weissenhofsiedlung* (pozn. 5), s. 210–213 – Joedicke, *Weissenhofsiedlung Stuttgart* (pozn. 5). – Urbanik, *Der Weg zur Moderne* (pozn. 4), s. 42–83.

<sup>63</sup> Např. Jürgen Joedicke, Zentrum der Pioniere, *Stuttgarter Zeitung*, 15. 9. 1962 – Jürgen Joedicke – Christian Plath, Die Weissenhofsiedlung, *Stuttgarter Beiträge* 4, Stuttgart 1968.

<sup>64</sup> Richard Döcker, 25 Jahre Werkbundsiedlung Weissenhof, *Die Neue Stadt*, 1951, č. 11/12. – Werner Gräff, Vor vierzig Jahren – Rückblick auf die Weissenhof–Siedlung in Stuttgart, *Bauwelt* LVIII, 1967, č. 46/47.

<sup>65</sup> Wolfdieter Dreiholz, Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932, *Bauforum*, 1977, č. 10. – Andreas Lehne, Zur Unterschätzung der Wiener Werkbundsiedlung, *Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege*, 1979, č. 32. – Šlapeta, Nový dům 1928 (pozn. 13). – Švácha, Osada Baba (pozn. 44) a další.

<sup>66</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 17–19.

<sup>67</sup> Lukáš Kos, *Ochrana památek funkcionalistické architektury: úspěchy a nezdary*, diplomová práce FF UP, Olomouc 2013, s. 63.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Denkmalschutzgesetz BGBl, Nr. 533/1923.

<sup>70</sup> Rejestr zabytkow miasta Wrocławia, dostupný např. <http://bip.um.wroc.pl/artykuly/204/zabytki-Wroclawia>, vyhledáno 28. 6. 2018.

<sup>71</sup> Velmi poutavě a výstižně psal na téma stáří památky a ochrany moderní architektury Zdeněk Kudělka, Moderní architektura a památková péče, in: *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity* F 14–15, 1971, s. 311–315.

Zároveň se v každém městě, potažmo státu, přistoupilo k jinému způsobu ochrany podle platných památkových zákonů a struktury památkové péče. Ve Stuttgartu například došlo k prohlášení přesně vymezeného počtu budov památkami jejich zapsáním na seznam památek Bádenska–Württemberska. Oproti tomu ve Vídni se dosáhlo památkové ochrany změnou památkového zákona v roce 1978 – podle novely zákona (Denkmalschutzgesetz BGBl, Nr. 533/1923) se chráněnými památkami staly všechny movité i nemovité předměty s kulturní, historickou či uměleckou hodnotou v rukou státu či města (obdobně našemu památkovému zákonu z roku 1958), čímž automaticky většina vídeňské kolonie jakožto majetek města byla zařazena pod ochranu, soukromé stavby se musely památkami doprohlásit. Na základě toho byly domy v soukromých rukou prohlášeny památkami hned následujícího roku 1979.<sup>72</sup> Ve Wroclawi byl jako první zapsán na seznam památek hotelový dům Hanse Scharouna, a to roku 1972,<sup>73</sup> zbytek kolonie byl zapsán v lednu 1979.<sup>74</sup> V sedmdesátých letech se dostalo jisté urbanistické ochrany také kolonii Neubühl v Zürichu, její charakter, tzv. Ortsbild, byl zanesen jako závazný do kantonálního Richtplanu (1978).<sup>75</sup> Kolonie Nový dům v Brně se dočkala částečné ochrany v roce 1987, kdy byly na seznam památek připsány trojdomy od Jaroslava Grunta a Bohuslava Fuchse – obě však pouze v rozsahu fasády.<sup>76</sup> Důvodem byla příprava nového zákona a rychlé dozapisování památek před jeho vstoupením v účinnost.

V osmdesátých letech se pak začalo přistupovat k prvním renovacím a rekonstrukcím funkcionalistických památek, které byly první svého druhu a proto průkopnické, bez možnosti poučit se z úspěchů či chyb předchozích projektů. Prakticky ve stejné době proběhla obnova tří západních kolonií – stuttgartské, vídeňské a curišské (cca 1981–1987), které položily základ dalšímu přístupu k renovacím a rekonstrukcím funkcionalistických objektů a souborů.

## Ideové a technické aspekty památkové obnovy

Generální obnovy tří výstavních sídlišť v osmdesátých letech otevřely zcela novou kapitolu historie kolonií – kromě jejich historické a architektonické hodnoty se začala řešit hodnota autentického dochování, materialita domů, technické problémy a jejich řešení, tedy celkově budoucnost a zachování domů nikoli jako ideových objektů, ale jako reálných staveb se všemi jejich nedokonalostmi. Obnovy rozpoutaly teoretický zájem o tuto problematiku v odborných kruzích, ale také prakticky inspirovaly další, především soukromé obnovy ve východních koloniích v následujícím desetiletí. Obtíže, řešené již v osmdesátých letech, jsou přitom při obnově meziválečné architektury stále aktuální.

<sup>72</sup> Rakouský památkový zákon – Denkmalschutzgesetz, BGBl, Nr. 533/1923, novela č.167/1978, Änderung des Denkmalschutzgesetzes z 15. 3. 1978 – Lehne 1979 (pozn. 65). – Anita Aigner, Die Denkmalwertung der Werksiedlung und ihre Effekte, in: Nierhaus – Orosz, (eds.), *Werkbundsiedlung Wien 1932* (pozn. 36), s. 266–275.

<sup>73</sup> Číslo v registru památek 283/Wm, zapsáno 21. 2. 1972.

<sup>74</sup> Zapsáno 18. 1. 1979.

<sup>75</sup> Urbanik, *Der Weg zur Moderne* (pozn. 4), s. 156–175.

<sup>76</sup> Rozhodnutí o zápisu památky do Státního seznamu kulturních památek, 14. 12. 1987, zápis 9. 2. 1989, rejstříkové číslo 48688/7–8040, archiv Národního památkového ústavu Brno.

Zásadní otázkou při obnově je její cíl – co přesně je záměrem obnovy, do jakého momentu vzhledem ke stavebním úpravám je cílem budovu vrátit, jak se vyrovnat s dochovanými prvky, zda rekonstruovat prvky či situace již zaniklé, jakým způsobem přizpůsobit památku aktuální funkci a zabezpečit ji pro budoucnost. V osmdesátých letech bylo snahou všech tří kolonií navrátit exteriér do jeho původní podoby z doby výstavy a zachovat přitom původní stavební materií a detaily, tedy autenticitu stavby. Tuto snahu doprovázela podrobná dokumentace stavu, která sloužila jako základ archivu pro pozdější obnovy.

Stanovení cíle obnovy přitom nebylo u prvních renovací od počátku tak jednoznačné. Například na Weissenhofu již zmíněný spolek Freunde der Weissenhofsiedlung původně žádal kompletní rekonstrukci stavu z roku 1927, tedy včetně znovupostavení za války zničených domů, od čehož nakonec upustil.<sup>77</sup> Tak radikální obnovy se u žádné jiné kolonie nadšenci nedožadovali a z hlediska autenticity materiálu je to značně kontroverzní myšlenka. Dalším problematickým bodem bylo, jak naložit s interiéry, které byly z velké části dochované jen částečně (nějaké vestavěné vybavení, spíše však materiály, povrchy, dispozice, případně rozvody a detaily jako kování, vypínače, případně okna a dveře), obyvatelé navíc volali po úpravách a modernizaci. Zde se tedy dostala do kolize otázka dochovanosti a zachování prvků s potřebou přizpůsobení funkci. Zatímco u jednotlivých obnov se můžeme setkat s restaurováním do muzeální podoby, u celého sídliště je tato varianta nemyslitelná a je třeba hledat jiné řešení. Co se týče modernizace versus zachování, je v případě prvních obnov potřeba zmínit i otázku vlastnictví a financování – všechny tři kolonie v západních zemích, Weissenhof, Vídeň i Neubühl, měly výhodu jednoho majitele, ve Stuttgartu šlo o stát, ve Vídni o město, v Zürichu kolonii vlastní družstvo. Nedochovalo tedy ke sporům mezi majiteli, zároveň i financování bylo jednotné (veřejné finance, družstvo formou hypotéky).

U interiéru tedy vesměs došlo k tomuto řešení – dispozice byly většinou zachovány nebo upraveny jen mírně, povrchy obnoveny či vyměněny, technické, kuchyňské a sanitární zařízení zmodernizováno. V některých případech však bylo přistoupeno k vzorové rekonstrukci a restauraci interiéru – na Weissenhofu se jednalo o pět staveb (část trojdomu Marta Stama, jeden řadový dům J. J. P. Ouda, polovina dvojdomu Le Corbusiera a jeho mezonetový dům, jeden byt v domě Miese van der Rohe), které prošly rekonstrukcí včetně původních dispozic a barevnosti. Na Neubühlu byl vybrán nejtypičtější a nejoblíbenější čtyřpokojoový řadový dům, který byl velice citlivě restaurován a zachován pro pozdější generace.<sup>78</sup>

Ve Vídni sice nebyl žádný dům pojednán jako vzorová rekonstrukce, ale ojedinělý postup zvolili při posuzování pozdějších přístaveb a dostaveb – byly individuálně posouzeny a, pokud vylepšovaly původní stav domu z technického či funkčního hlediska a zároveň esteticky nenarušovaly situaci, byly zachovány, v opačném případě odstraněny. V publikaci o obnově vídeňské kolonie autor tento přístup nazývá „*kritische Denkmapflege*“<sup>79</sup> a říká, že oproti Weissenhofu jde o přístup více respektující historii kolonie, bez dogmatické snahy vrátit se do roku vzniku.

<sup>77</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 20.

<sup>78</sup> Marbach – Rüegg, *Werkbundsiedlung Neubühl* (pozn. 33).

<sup>79</sup> Adolf Krischanitz – Otto Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung. Dokumentation einer Erneuerung*, Düsseldorf 1989, s. 49.

Všechny tři obnovy mají společnou snahu přiblížit se co nejvíce původnímu vzhledu z doby výstavy, se zachováním řešení interiéru, pokud to jeho stav umožňuje. Nutnost přizpůsobit se obytné funkci domu a tedy i pohodlí obyvatel vedla k modernizaci interiérů a tedy i ztrátě některých autentických detailů, což bylo později vyčítáno především stuttgartské obnově.<sup>80</sup>

Obnova meziválečné architektury, a tedy i výstavních kolonií, s sebou nese i mnoho stavebně-technických aspektů, které potřebují vyřešit funkčnějším způsobem. Poté, co se stanoví cíl obnovy a metoda, jak toho dosáhnout – tedy zda půjde o restaurování stavby, renovaci či rekonstrukci již zaniklých prvků či částí –, je třeba se vypořádat s technickými problémy, které ohrožují další fungování a tedy i existenci stavby. Tyto problémy způsobily především nové konstrukční metody a materiály, použité ve dvacátých a třicátých letech, které nebyly testovány v dostatečně dlouhém časovém horizontu a proto se nevědělo, jak se za několik let či desítek let budou chovat. Ne vždy byly materiály a konstrukce správně použity, také kvalita materiálu a provedení byla, kvůli velmi rychlé výstavbě sídlišť i tlaku na co nejnižší náklady, značně kolísavá.<sup>81</sup> Některé problémy se začaly projevovat již záhy po dokončení stavby, jiné se objevovaly teprve v průběhu renovačních prací nejen v osmdesátých letech, ale i později. Níže rozebraná specifika obnovy jsou platná dodnes a od osmdesátých let byla znovu řešena při každé další obnově funkcionalistických domů.

Skeletové či kombinované konstrukce, doplněné novým materiálem výplní, se od počátku potýkaly s tepelnými mosty na místě spojů konstrukcí či hran otvorů, což způsobovalo trhliny fasády, zatékání, odpadávání omítky a samozřejmě i únik tepla. V nejhroších případech došlo k obnažení železobetonového skeletu a jeho degradaci a rezivění výztuže. V takových případech pak byla v ohrožení statika celé budovy – na Weissenhofu, nejvíce poškozené výstavní kolonii, bylo nutné zajistit statiku bytového domu Miese van der Rohe podezděním ocelového skeletu,<sup>82</sup> u dalších domů došlo k rozsáhlejší degradaci železobetonu, která se následně řešila sanací a doplněním betonu. Sanace železobetonu se na ostatních koloniích většinou týkala pouze drobnějších prvků, jako jsou střešní pergoly, markýzy, rámy teras. Vedle tepelných mostů je obecnějším nedostatkem meziválečné architektury značně podceněná a nedokonalá hydroizolace základů, sklepů a plochých střech a tepelná izolace fasády a střechy,<sup>83</sup> dále pak obnovy či výměny původních oken a dveří a řešení jejich nedostatečných izolačních vlastností. Dohromady tyto aspekty způsobovaly již zmíněné zatékání a vlhké skvrny na zdech či odlupující se omítku fasády, špatný tepelný komfort, kvůli únikům tepla a vysoké vnitřní vlhkosti se budovy velice špatně vytápěly atd. Vlhkem a promrzáním samozřejmě trpí i samotná konstrukce staveb. Právě řešení nové tepelné izolace a hydroizolace či náhrady okenních výplní, povrchů a jiných původních prvků jsou dodnes největší výzvou obnovy moderní architektury.

<sup>80</sup> Adlberg (ed.), *Baudenkmale der Moderne* (pozn. 61), s. 44–73.

<sup>81</sup> Jadwiga Urbanik, *Renovation of Modern Movement Buildings*. Original from versus Building Technology. From *Le Corbusier to Hans Scharoun*, in: Jerzy Jasienko (ed.), *Structural Analysis of Historical Constructions*, Wrocław 2012.

<sup>82</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 104–105.

<sup>83</sup> Jadwiga Urbanik – Agnieszka Tomaszewicz, *Flat roof – Advantage or disadvantage of Modern Movement buildings*, in: F. Peña – M. Chávez (eds), *9th International Conference on Structural Analysis of Historical Constructions*, Mexico City 2014.

Nová tepelná izolace a hydroizolace bývá řešena na několika úrovních. Nejprve je třeba se vyrovnat s provlhnáním základů, které nebyly v době výstavby vůbec izolovány – zde byl postup v osmdesátých letech všude víceméně stejný. Podél všech nebo jen vlhkostí nejvíce zasažených obvodových zdí byl do hloubky cca 60 cm vyhlouben příkop, zdi očištěny, často částečně zatepleny polystyrenem nebo jen opatřeny hydroizolační folií, následovala odvodňovací drenáž a zasypání štěrkem a kačírskem.<sup>84</sup> Dalším krokem je obnova plochých střech, které v meziválečném období vznikaly jako jednoplášťové víceméně bez tepelné izolace (nebo jen s nepatrnou – Celotex, Torfoleum)<sup>85</sup> a parozábrany, hydroizolace byla zajištěna pouze asfaltovou lepenkovou vrstvou (např. Ruberoid, Papoleina...). Ve většině případů dojde k odstranění původních vrstev až na stropní desku, na kterou je instalována parotěsnící folie, přidáno cca 8 cm silné zateplení polystyrenovými či pěnosklenými deskami, na které teprve jsou položeny dvě vrstvy asfaltových pásů jako hydroizolace (různé typy podle výrobce) a vrchní cca 4 cm tlustá vrstva štěrku s pískem či drčená břidlice pro snížení teploty hydroizolace a jako ochrana proti UV záření. Pro střešní terasy se nakonec položí betonové dlaždice, kvůli výraznému navýšení tloušťky střešního pláště je potřeba nově vyřešit oplechování atiky a podobně. Výhodou pro vzhled budovy je, že okraj střechy tvoří právě atika, kterou nová izolace dorovná a nezpůsobí tak újmu na estetických proporcích budovy, což je zásadní obtíž u tepelné izolace obvodových zdí. Unikátním případem v rámci generální obnovy Weissenhofu byly řadové domy holandského architekta J. J. P. Ouda, u kterých chyběla jakákoli izolace (tedy i asfaltová vrstva!), čímž stavby velmi trpěly. Dodnes není jasné, z jakého důvodu nedošlo k její realizaci, zda z důvodů estetických, nebo se na ni prostě v rychlosti výstavby zapomnělo.<sup>86</sup>

Asi největším orříškem obnovy kolonií je otázka tepelné izolace fasády. Především u experimentálních konstrukcí či nově používaných materiálů výplňových tvárníc či panelů, kdy vznikaly stěny o několik desítek centimetrů tenčí, než bylo běžné u tradiční konstrukce – cca 25–30 cm síly obvodové zdi na koloniích oproti cca 50 cm u běžné cihlové nosné konstrukce<sup>87</sup> –, bylo zlepšení tepelných podmínek nutné kvůli samotné konstrukci domů a její životnosti. Zmíněné zlepšení se dalo řešit kombinací tří způsobů – vnějšího zateplení zdí, zvýšení izolace prosklených ploch, tedy oken, případně vylepšení způsobu a režimu vytápění budovy. Vytápění se řešilo v osmdesátých letech především na Weissenhofu, kde domy dostaly nový plynový kotel a radiátory namísto dům od domu odlišného způsobu topení od kamen přes horkovzdušné.<sup>88</sup> Vylepšení rozvodů centrálního vytápění na Neubühlu bylo řešeno již před kompletní obnovou, došlo tedy jen k drobným úpravám.<sup>89</sup> I ve Vídni se rozhodli problémy řešit právě úpravou vytápění v kombinaci s menším vnějším zateplením,<sup>90</sup> což však bylo později kritizováno

<sup>84</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52). – Krischanitz – Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung* (pozn. 79). – Marbach – Rüegg, *Werkbundsiedlung Neubühl* (pozn. 33).

<sup>85</sup> Urbanik, *Renovation of Modern Movement Buildings* (pozn. 81).

<sup>86</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 83–84.

<sup>87</sup> Rolf Schaal – Stephan Pfister – Giovanni Scheibler (eds), *Baukonstruktionen der Moderne aus heutiger Sicht. Band 4 – Siedlungen*, Basel–Boston–Berlin 1990.

<sup>88</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 22–30.

<sup>89</sup> Marbach – Rüegg, *Werkbundsiedlung Neubühl* (pozn. 33), s. 158–160.

<sup>90</sup> Krischanitz – Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung* (pozn. 79).

jako pouhé kosmetické úpravy a situace musela být tedy znovu řešena při nedávné druhé generální obnově sídliště.<sup>91</sup>

Problém zateplení funkcionalistického domu spočívá především ve změně proporcí budovy, která se nejvíce projevuje ve vztahu fasády a oken. Ta se kvůli navýšení hmoty fasády dostávají hlouběji za líc a namísto dojmu prostoru obaleného tenkou pokožkou vznikne dojem špaletových oken. Okna přitom byla v některých případech původně přímo „nalepená“ na fasádu bez jakéhokoli odsazení. Dnes jsou pro běžné zateplení, na příkladu českých zemí, používány polystyrenové desky o tloušťce deset cm, a to bez omítky, která přidá další alespoň dva cm! Takový rozdíl je pro funkcionalistickou fasádu fatální. Obecně se nabízí dvě možnosti – použít na zateplení buď obložení polystyrenovými (či jinými) deskami, které jsou silnější (alespoň pět cm tloušťky), ale přinášejí dokonalejší izolaci, nebo tepelněizolační omítku, která má nepatrně nižší izolační schopnosti, ale je tenčí (cca 4 cm).<sup>92</sup> Ve Vídni byla plošně použita právě tepelněizolační omítkou, na Neubühlu bylo přistoupeno pouze k zateplení štítových zdí či zdí s minimem okenních otvorů, a to rovněž izolační omítkou. Na Weissenhofu byla opět situace složitější kvůli širokému spektru použitých řešení – je třeba si uvědomit, že ve Vídni se od experimentální konstrukce zcela opustilo a na Neubühlu byl pro celou kolonii použit shodný typ konstrukce. Ve většině případů bylo i na Weissenhofu použito zateplení omítkou, nicméně u komplikovaných případů, kde bylo třeba radikálně zlepšit tepelný komfort stavby, jako například u řadových domů J. J. P. Ouda, byl použit obklad 5 cm tlustými polystyrenovými deskami v kombinaci s posunutím oken do líce.<sup>93</sup>

Souvisejícím problémem je restaurování oken. Kromě samotného restaurování rámců, pokud se dochovaly, a to v natolik dobrém stavu, aby mohly sloužit dál, bylo potřeba řešit i zasklení. Protože se jednalo v mnoha případech o velké plochy původně jednoduše zasklených oken, bylo třeba zabránit tepelným únikům. Na první pohled jednoduchým řešením byla výměna skel za skla izolační, či izolační dvojskla. Nicméně v mnoha případech bylo třeba upravit původní rámy oken, ať už dřevěné či železné, aby do nich silnější skla pasovala. Zároveň ne všude, a to platí především u kolonií zasažených válkou, tedy Vídni a Stuttgartu, byly původní okenní rámy dochovány. Právě na stuttgartském Weissenhofu bylo po válce mnoho oken vyměněno, mnoho původních prosklených ploch zčásti zazděno a opatřeno běžnými okny, protože oprava či náhrada poničených atypických okenních rámců byla v té době prakticky nemožná. Zatímco ve Vídni se tedy až na jediný případ podařilo zrestaurovat původní okenní a prosklené dveřní rámy a opatřit je izolačními skly, a stejně tak na Neubühlu,<sup>94</sup> na Weissenhofu se muselo postupovat dům od domu. U některých domů se podařilo restaurovat původní rámy – například u Oudových domů, kde však bylo potřeba zevnitř namontovat hliníkový profil na uchycení izolačního skla, kovové rámy byly příliš subtilní,<sup>95</sup> u některých domů se přistouplilo k rekonstrukci původního stavu. Nicméně šlo podle finančních

<sup>91</sup> Nierhaus – Orosz, *Werkbundsiedlung Wien 1932* (pozn. 36).

<sup>92</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 22–30. – Krischanitz – Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung* (pozn. 79), s. 51–53.

<sup>93</sup> Schaal – Pfister – Scheibler, *Baukonstruktionen der Moderne* (pozn. 87), s. 99–130. – Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 83–84.

<sup>94</sup> Marbach – Rüegg, *Werkbundsiedlung Neubühl* (pozn. 33), s. 180–183.

<sup>95</sup> Schaal – Pfister – Scheibler, *Baukonstruktionen der Moderne* (pozn. 87), s. 99–130. – Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 22–30.



i jiných možnostech o kopie „podobné“ původnímu stavu, ne vždy o repliky, což bylo později autorům vyčítáno. Nejtěžší byly však rekonstrukce atypických oken, například zaoblených či velkoplošných, protože se již dají vyrobit pouze jako vysoce nadstandardní artikl za nemalou cenu.

Z uvedeného výčtu je vidět, že u mnoha technických problémů byl postup na jednotlivých koloniích, ač to mezi sebou autoři obnovy nekonzultovali, velice obdobný. Odlišnosti nastaly většinou ve chvíli, kdy se nedochovalo původní řešení, jako je tomu u oken, a pak samozřejmě u řešení obnovy interiérů. Ty byly až na výjimku vzorově renovovaných jednotek obnovovány tak, aby respektovaly původní dispoziční řešení, případně vestavěný nábytek, často i materiál podlah a podobně, ale jinak vycházely vstříc spíše obyvatelům. Vzorové rekonstrukce či obnovy několika bytů se objevily jak na Weissenhofu, tak na Neubühlu.<sup>96</sup> Ve Vídni bylo místo vzorové rekonstrukce interiéru přistoupeno k úpravě původní trafostanice na malé muzeum kolonie.<sup>97</sup>

Kolonie v Praze, Brně a Wrocławu se prvních obnov dočkaly až později, po revoluci 1989, a šlo většinou o obnovy privátní, u některých však najdeme zřetelnou inspiraci právě prvními obnovami z osmdesátých let. Technické problémy, řešené poprvé při velkých renovacích v osmdesátých letech, jsou dodnes stejné a jejich řešení je individuální podle cíle obnovy, finančních možností, ale i památkové ochrany a tedy respektu k autenticitě objektu. Zatímco západní kolonie v osmdesátých letech konečně prožívaly plné přijetí jako kulturní památky a na to navázanou péči, východní kolonie se potýkaly s dalšími vlnami plíživých změn. Domy byly přizpůsobovány komfortnímu životu obyvatel a s tím ztrácely autentické prvky i původní formu – přistavovaly se garáže, zádveří, terasy či lodžie byly zazdívány, fasády a okna byly kvůli opotřebení a vlivům zatékání vyměňovány. Interiéry procházely ještě většími a hůře dokumentovatelnými proměnami – kvůli větším plochám byly domy děleny na více bytů, s tím souvisely i posuny vnitřních příček a tedy ztráta dispozic, výměny povrchů i zařízení. Problémy plochých střech byly často řešeny zvýšením atiky. V Praze prošly nejvýraznějšími přestavbami Zaorálkův dům od Ladislava Žáka či Špiškových dům od Ladislava Machoně,<sup>98</sup> který se dostal do rukou ministerstva vnitra, ve Wrocławu byl nejrazantněji upravován Radingův věžový dům.<sup>99</sup> Zároveň se začaly vytvářet nové vlastnické vztahy, především v Československu – domy, které byly často zkonfiskovány původním stavebníkům, byly prodány či přiděleny novým majitelům, v některých případech zde tyto rodiny bydlí dodnes. Kolonií v Praze, Brně a Wrocławu se týkaly stejné technické problémy jako u západních sídlišť – materiály i konstrukce přirozeně stárly, ale jejich opravy si zde řešil každý sám. Alespoň drobná regulace se objevila u východních kolonií až v osmdesátých letech, kdy už měla památkovou ochranu WUWA a několik domů v Brně. Také na pražské Babě byla v osmdesátých letech snaha zařadit ji pod památkovou ochranu, ale kvůli procesním chybám k tomu nakonec nedošlo.<sup>100</sup>

<sup>96</sup> Nägele, *Die Restaurierung* (pozn. 52), s. 20–22. – Marbach – Rüegg, *Werkbundsiedlung Neubühl* (pozn. 33), s. 163–180.

<sup>97</sup> Krischanitz – Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung* (pozn. 79), s. 56. – Nierhaus – Orosz, *Werkbundsiedlung Wien 1932* (pozn. 36), s. 266–275.

<sup>98</sup> Varyšová, *Osada Baba* (pozn. 50). – Urlich – Šlapeta – Křížková, *Slavné vily Prahy 6* (pozn. 57).

<sup>99</sup> Urbanik, *WUWA 1929–2009* (pozn. 24).

<sup>100</sup> Archiv NPÚ Praha.

## Památková ochrana a současná situace kolonií

V sedmdesátých a osmdesátých letech vstoupila kulturní hodnota výstavních kolonií do širšího povědomí, což vedlo k památkové ochraně a následně ke generálním obnovám tří kolonií. Právě na základě odborných diskuzí, ale také praktických zkušeností z renovací a rekonstrukcí památek moderní architektury se odborný názor začal precizovat jak po ideové, tak praktické stránce, a to za pomoci mezinárodních organizací, konferencí a publikací.

Zatímco právní aspekty ochrany jsou dány konkrétní památkovou legislativou jednotlivých zemí, pro teorii i praxi památkové ochrany jsou nesmírně důležité právně nezávazné, ale odborně směrodatné materiály – například Benátská charta z roku 1964,<sup>101</sup> která předznamenala vznik ICOMOS (International Council on Monuments and Sites),<sup>102</sup> hlavního poradního orgánu UNESCO ve věci světového dědictví, či Washingtonská charta z roku 1987.<sup>103</sup> Z aktivity ICOMOS je pro klasickou modernu zásadní také konference z roku 1996 v Leipzigu (Lipsko), zabývající se tématem konzervace moderny (Konservierung der Moderne).<sup>104</sup> Teprve po velkých renovacích výstavních kolonií se totiž v péči o meziválečné památky začal objevovat důraz kladený na zachování autenticity a exaktní průzkum. V rámci této konference bylo německou památkovou péčí přiznáno, že na Weissenhofu je dochováno pouze 50 % původní stavební hmoty a téměř žádné (5 %) původní omítky, podlahy a okna.<sup>105</sup> Další mezinárodní organizací, sdružující odborníky se zaměřením přímo na moderní architekturu, je DOCOMOMO International, která vznikla roku 1990 (neoficiálně již 1988).<sup>106</sup>

Roku 2013 byla z podnětu města Stuttgart zahájena spolupráce mezi všemi šesti koloniemi Werkbundu v Evropě, takzvaný Netzwerk der Werkbundsiedlungen, a to především na pravidelných setkáních, kde si zástupci měst a odborníků vyměňují zkušenosti v péči o tyto soubory.<sup>107</sup> Města spolupracovala na výstavě a doprovodné publikaci *Cesta k modernitě/Weg zur Moderne*,<sup>108</sup> uspořádané ve wrocławském muzeu architektury na jaře 2016. Zde byly poprvé kolonie představeny společně, ovšem bez důrazu na jejich dochování či památkovou ochranu. V současné době probíhá iniciativa za společné zařazení výstavních kolonií Werkbundu pod značku European Heritage Label (Označení Evropské dědictví pod záštitou EU).<sup>109</sup>

Od devadesátých let probíhá další stavební vývoj na západních koloniích v kolejích vyznačených prvními obnovami – tedy směrem k pravidelné údržbě, precizování průzkumu a stále větší snaze o ochranu autenticity dochovaných původních materiálů a prvků.

<sup>101</sup> Mezinárodní charta o konzervaci a restaurování památek a sídel, Benátky 1964.

<sup>102</sup> Český národní komitét ICOMOS, <http://www.icomos.cz/index.php/en/cinnost/29-cesky-narodni-komitet-icomos>, vyhledáno 30. 6. 2018.

<sup>103</sup> Mezinárodní charta pro záchranu historických měst, Washington 1987.

<sup>104</sup> Konservierung de Moderne? Über den Umgang mit den Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Setkání Německého národního komitétu ICOMOS ve spolupráci s „denkmal 96“ u příležitosti Evropského veletrhu památkové péče a obnovy měst, 31. 10.–2. 11. 1996 v Lipsku.

<sup>105</sup> Iveta Černá, Restaurátorské průzkumy ve vile Tugendhat, in: Naděžda Goryczková (ed.), *Složitosti a rozpory moderní architektury a její památkové ochrany. Sborník příspěvků*, Ostrava 2005, s. 116–119.

<sup>106</sup> <https://docomomo.com/history>, vyhledáno 15. 6. 2018.

<sup>107</sup> <https://www.stuttgart.de/item/show/273273/1/9/519211?>, vyhledáno 29. 6. 2018.

<sup>108</sup> Urbanik, *Der Weg zur Moderne* (pozn. 4).

<sup>109</sup> Info NPÚ.

Po roce 2000 začalo opět přibývat příkladů stavební obnovy. Na Weissenhofu proběhla muzeální obnova dvojdomu od Le Corbusiera v rámci financování a vedení památkového programu Wüstenrotstiftung,<sup>110</sup> kdy byla provedena pečlivě rekonstrukce do původního stavu s restaurováním všech dochovaných prvků. Polovina domu dnes slouží jako expozice a dochovanější polovina jako rekonstrukce původního interiéru.<sup>111</sup> V Zürichu stavební družstvo v rámci dlouhodobého plánu po etapách renovuje a udržuje jednotlivé domy a postupně se snaží od každého typu vybudovat jednu vzorovou obnovu původního stavu. Vídeňská kolonie se v nedávné době dočkala druhé generální obnovy (2011–2016). Nutno zmínit, že stejně jako při renovaci v osmdesátých letech se týkala pouze domů ve vlastnictví města, ke kterým se přidalo několik soukromých vlastníků.<sup>112</sup>

Snaha o obnovu domů v koloniích se v devadesátých letech konečně dostala do České republiky a Polska – díky změně politického režimu se soukromí vlastníci začali odhodlávat k rekonstrukcím svých domů. V devadesátých letech prošel renovací hotelový dům Hanse Scharouna ve wrocławské kolonii WUWA,<sup>113</sup> sloužící jako hotel. Po první obnově přitom na hotelu probíhají práce a výzkum prakticky dodnes,<sup>114</sup> některá řešení jsou komplikovaná specifickým slezským klimatem. V posledních letech probíhají ve Wroclawi i památkové obnovy rodinných domů, díky velkorysé finanční podpoře města. Na pražské Babě byla jako jedna z prvních obnovena Janákova vlastní vila již v devadesátých letech.<sup>115</sup> Po roce 2000 zde příkladů přibývá, Paličkova vila od Marta Stama byla renovovaná podle návrhu Ladislava Lábuse v letech 2002–2003, v letech 2010–2013 proběhla obnova Glücklichovy vily arch. Josefa Gočára podle projektu atelieru 4DS architekti. Bohužel vedle povedených, vskutku památkových obnov se množí i rekonstrukce a přestavby podle vkusu vlastníka, které často nerespektují památkovou hodnotu domu a poškozují ho (Sutnarova vila a podobně).<sup>116</sup> I v Brně je situace podobná, vedle povedené obnovy poloviny Štěpánkova domu můžeme vidět množství přestaveb, které se na hodnotu domu neohlížejí.

Jestliže se k technickým problémům obnovy přistupuje obdobně jako v osmdesátých letech,<sup>117</sup> je dnes kladen mnohem větší důraz na dostatečný průzkum budovy a dokumentaci jejího stavu a všech nálezu, včetně původních povrchů příček či obvodových zdí, podlahových krytin, původní barevnosti, a následně zachování či obnovu nalezeného původního stavu. V případě, že původní stav z technických či jiných důvodů nelze obnovit, často se odkryjí alespoň „okénka“, odhalující na malém prostoru původní řešení (například původní výmalba interiéru).<sup>118</sup> Autenticita je v současnosti téměř nejvyšší hodnotou v památkové péči, to s sebou samozřejmě nese i problém dochovanosti objektů – několik zahraničních kolonií bylo zásadně poškozeno válkou, ostatní svou původ-

<sup>110</sup> Přístup a provedení srovnatelné s obnovou vily Tugendhat či Müllerovy vily.

<sup>111</sup> Adlberg (ed.), *Baudenkmale der Moderne* (pozn. 61).

<sup>112</sup> Nierhaus – Orosz, *Werkbundsiedlung Wien 1932* (pozn. 36).

<sup>113</sup> Jadwiga Urbanik, *Dom dla osób samotnych i małżeństw bezdzietnych Hansa Scharouna*, Wrocław 2014.

<sup>114</sup> Urbanik, *WUWA 1929–2009* (pozn. 24). – Urbanik, *Renovation of Modern Movement Buildings* (pozn. 81).

<sup>115</sup> Varyšová, *Osada Baba* (pozn. 50), s. 56–58. – Daniel Špička, *Rekonstrukce vlastní vily Pavla Janáka*, *Architekt XLV*, 1999, č. 3, s. 8–14.

<sup>116</sup> Varyšová, *Osada Baba* (pozn. 50).

<sup>117</sup> Miloš Solař – Vladimír Šlapeta – Petr Vřetečka et al., *Památková obnova vilové architektury 20. a 30. let 20. století*, odborná metodika Metodického centra moderní architektury NPÚ Brno, Brno 2015, s. 31.

<sup>118</sup> *Ibidem*, s. 17–18.

ní substancí ztrácely pozvolněji ve formě drobných úprav a přestavb, dílo zkázy často dokonala právě renovace či rekonstrukce domu. Jsou samozřejmě i případy, kdy je míra dochovanosti vysoká, například Glücklichova vila na Babě od Josefa Gočára se donedávna dochovala v prakticky intaktním stavu. To s sebou nicméně během zdařilé obnovy (autoři 4DS architekti) přineslo i problém, že některé prvky se kvůli nedostatečné údržbě a povětrnostním podmínkám sice dochovaly, ale již se nedaly zrenovovat.<sup>119</sup> Zároveň zde šlo o obnovu pro účely obývání a došlo tak k nezbytné modernizaci vybavení kuchyně a koupelny, z pohledu konzervativního památkáře nevhodný zásah do autenticity domu. Tato konzervátorská očekávání kladou na obnovu domu pro běžný obytný provoz až ne-realistické požadavky a obnovu můžeme tedy rozdělit na „muzeální“ a „užitné“. Muzeální obnovu přitom téměř výlučně volí stát či město v pozici vlastníka, zatímco u soukromého majitele a obyvatele ji očekávat nemůžete. U sídlištních celků tak je často přístupováno ke vzorové obnově pouze jednoho domu, který posléze slouží jako muzeum, a ostatní budovy jsou obnoveny pouze z exteriéru či v interiéru jen v rámci dispozice, nebo nejsou dokonce obnovovány vůbec.<sup>120</sup>

To samozřejmě úzce souvisí i s možnostmi ochrany a obnovy kolonií jakožto celku. Zatímco Weissenhof, vídeňská kolonie, WUWA a malá část Nového domu v Brně získaly památkovou ochranu v sedmdesátých či osmdesátých letech (Weissenhof už v padesátých letech), pražská Baba a curišský Neubühl se oficiální ochrany dočkaly o něco později – kolonie na Babě v pražských Dejvicích získala roku 1993 ochranu v rámci městské památkové zóny<sup>121</sup> a roku 2000 byla Sutnarova vila od Oldřicha Starého prohlášena kulturní památkou,<sup>122</sup> Neubühl získal kantonální ochranu jako památka (Objekte von überkommunaler Bedeutung) roku 2010,<sup>123</sup> a to na vlastní podnět. Také ve Wroclawi se v posledních letech rozšířila ochrana kolonie – roku 2007 byla na seznam památek města zapsána WUWA jako urbanistický celek.<sup>124</sup> Chránit charakter celku je v případě výstavních sídlišť nesmírně důležité, nicméně celek tvoří právě jednotlivé domy, které potřebují konkrétní vlastní ochranu, s poškozením jednoho nevhodným stavebním zásahem přijde záhy poškození druhého a posléze vezme zasvé i onen charakter celku. Výše zmíněná obliba vzorových rekonstrukcí domů, včetně obnovy interiéru, jeho barevnosti a alespoň části zařízení, je v případě výstavních kolonií neudržitelná – ideální rekonstrukce tohoto typu totiž předpokládá, že výsledek nebude rušit obyvatel. Vzorové rekonstrukce některých domů na Weissenhofu v osmdesátých letech s sebou nesly výrazné ústupky modernizaci domu pro komfortnější užívání spíše než konzervaci dochovaných prvků. Nová rekonstrukce Le Corbusierova dvojdomu v novém tisíciletí již tuto chybu neopakovala, a z domu se tak stalo muzeum.<sup>125</sup> Stejně tak na Neubühlu jsou dnes vybrány jako vzorové

<sup>119</sup> Varyšová, *Osada Baba* (pozn. 50), s. 53–55.

<sup>120</sup> Adlberg (ed.), *Baudenkmale der Moderne* (pozn. 61). – Eckhard Herrel, Ein Musterhaus des Neuen Frankfurt, in: *Denkmalpflege und Kulturgeschichte*, 2010, č. 4, s. 22–28. – Marbach – Rüegg, *Werkbundsiedlung Neubühl* (pozn. 33).

<sup>121</sup> Varyšová, *Osada Baba* (pozn. 50), s. 33 – Vyhláška HMP č. 10/1993, in: *Sbírka obecně závazných vyhlášek hlavního města Prahy*, ročník 1993, vydáno 28. 2. 1994.

<sup>122</sup> Prohlášení za kulturní památku, MK ČR č. j. 13599/2000 ze dne 28. 12. 2000.

<sup>123</sup> <http://neubuehl.ch/werkbundsiedlung/denkmalenschutz/>, vyhledáno 25. 6. 2018.

<sup>124</sup> Číslo A/1003, Rejestr zábytków nieruchomości, <http://bip.um.wroc.pl/artykuly/204/zabytki> – Wroclawia, vyhledáno 30. 6. 2018.

<sup>125</sup> Adlberg (ed.), *Baudenkmale der Moderne* (pozn. 61), s. 170–175.

zrekonstruované byty jen příklady jednotlivých dispozičních řešení, ne všechny domy, a také ve Wroclawi se při renovaci Scharounova hotelového domu rozhodli zrekonstruovat pouze jedinou obytnou jednotku do původní podoby.<sup>126</sup> Síla a hodnota výstavních sídlišť Werkbundu spočívá především v jejich celku, v souboru všech původně výstavních domů-exponátů.

Na památkovou praxi má největší vliv téměř vždy vlastník objektu. U výstavních kolonií Werkbundu je vlastnictví velmi rozmanité – ve Stuttgartu je majitelem spolková republika, ve Vídni městem zřizovaná společnost Wiener Substanzerhaltung (WISEG), potažmo město, a několik domů je v soukromém vlastnictví, v Curichu stavební družstvo (Genossenschaft Neubühl), v Praze, Brně a Wroclawi jde pak o soukromé vlastníky. Asi největší rozdíly způsobené vlastnictvím tkví v dodržování památkové ochrany a dále ve financování údržby a obnovy. Zatímco obnovy Weissenhofu a vídeňské kolonie z osmdesátých let byly financovány z veřejných prostředků – tedy z rozpočtu spolkové republiky, státu, města – v renovacích z poslední doby už musely i tyto kolonie sáhnout do jiných finančních zdrojů. Dvojdům na Weissenhofu byl zrekonstruován v rámci nadačního památkového programu Wüstenrotstiftung,<sup>127</sup> u vídeňské kolonie se na druhé celkové renovaci (2011–2016) podíleli i nájemníci formou zvýšeného nájmu na několik let.<sup>128</sup> Oproti tomu například na Neubühlu, vlastněném stavebním družstvem, je sice výhoda jednoho vlastníka, zároveň si však od počátku musí financovat vše sám. V posledních letech může však i Neubühl, díky nové památkové ochraně, čerpat vysoké příspěvky od kantonální péče v případě, že u stavebních prací v kolonii se klade vysoký důraz na zachování autenticity.<sup>129</sup> Právě různé příspěvkové programy státu či města jsou dobrou motivací k dodržování památkové ochrany i jinde – také ve Wroclawi spustilo město podpůrný program pro vlastníky domů na renovaci exteriéru budovy, který nabízí příspěvek až ve výši 70 % nákladů za předpokladu, že projekt obnovy schválí kancelář městského konzervátora.<sup>130</sup>

Samozřejmě i na území ČR existuje možnost čerpat na obnovu památky v soukromém vlastnictví finanční podporu, nicméně zde často vládne neinformovanost. Domy na Babě a Novém domě v Brně tedy závisejí zcela na vlastníkově, na jeho kulturním a památkovém cítění a finančních možnostech – tomu ostatně odpovídá i stav posledních rekonstrukcí či přestaveb. Zatímco na Babě jsme již zmínili několik povedených obnov, jsou zde i renovace sporné (Mojžíšova vila, nepovedená rekonstrukce Sutnarovy vily, obnova Zaorálkovy vily proběhla načerno, největšími případy jsou obnovy Čeňkova a Košťálova domu, zde došlo dokonce k vybourání všech vnitřních příček), na kterých je nejvíce vidět neochota majitele nechat si mluvit do svého vlastnictví. Památkové úřady a odborníci se však i u nás stále snaží zvýšit ochranu kolonií, v Brně je snaha zahrnout Nový dům do památkové zóny brněnských předměstí, v Praze byl podán návrh na prohlášení 11 nedochovaných vil za kulturní památky.<sup>131</sup>

---

<sup>126</sup> Urbanik, *Dom dla osób samotnych* (pozn. 83).

<sup>127</sup> Adlberg 2006 (pozn. 61).

<sup>128</sup> Nierhaus – Orosz 2013 (pozn. 36).

<sup>129</sup> Info Genossenschaft Neubühl.

<sup>130</sup> Urbanik 2016 (pozn. 4).

<sup>131</sup> Info NPÚ.

## Závěr

Pohled do historie výstavních kolonií odhaluje nejen avantgardní ideje jejich vzniku a pohnuté osudy souborů po dokončení, ale především jejich architektonickou a historickou hodnotu, jejich různorodost a charakteristické znaky moderní architektury dané oblasti. Jestliže cena výstavních kolonií tkví především v celku, je to i proto, že obsahují nejen nejprogresivnější díla moderní architektury, ale také stavby tradičnější, a že tak ukazují obraz meziválečné moderny ve velice širokém spektru.

Zatímco historie kolonií je vesměs zpracována, osudy v druhé polovině 20. století, památková ochrana, obnova a srovnání přístupů v jednotlivých zemích jsem se pokusila svou diplomovou prací doplnit. Peripetie vývoje památkové ochrany a problematiky obnov ukazují zkušenosti, které můžeme použít a poučit se z nich v budoucnosti. Zatímco zahraniční kolonie nepotřebují „zachraňovat“, stojí pod důkladnou památkovou ochranou a navzdory částečně ztracené autenticitě je s nimi nakládáno jako s památkami, u nás tento model nefunguje. Ačkoli se památkové orgány a odborníci snaží, právě kvůli nedostatečné dochovanosti původního vzhledu a materiálu domy v českých koloniích ztrácejí možnost získat památkovou ochranu a tedy záruku zachování. Jako problém památkové ochrany se ukazuje také její rozsah – podle legislativních možností je volena ochrana celku, a tedy povětšinou pouze exteriéru, nebo jednotlivých domů, exteriéru i interiéru, ale zase bez ohledu na celkovou situaci čtvrti. Pokud je však účelem zachovat skutečnou podstatu výstavních kolonií a jejich funkcionalistických domů, je vždy třeba uvažovat ne o „kulisách“, ale o celé struktuře domů a zároveň o jejich provázanosti do předem promyšleného organismu. Zatímco některé jedinečné domy lze restaurovat či konzervovat do muzeálního stavu a uchovat tak ducha doby, ostatní domy by měly být ponechány životu, nikoli ale za cenu ztráty vnitřních dispozic či vnějšího charakteru.

Ruku v ruce s ideovými otázkami památkové ochrany jdou technické aspekty, kde se lze mnohem snadněji inspirovat již proběhlými obnovami. Ty ukazují, jaké jsou praktické možnosti péče, co jde obnovit a co už je potřeba nahradit. Zde se pak často naráží na otázku, zda zaniklé prvky rekonstruovat, případně jak původní stav přizpůsobit současnému životu. Jednotlivé obnovy ve výstavních koloniích ukazují různé přístupy i jejich rozdíly podle investora – zatímco obnovy z veřejných zdrojů upřednostní konzervaci, soukromník často volí větší zásahy především do interiérových dispozic a zařízení. Existují i případy (na Babě), kde právě vztah soukromého vlastníka, kontinuita vlastnictví či dokonce nedostatek financí na obnovu přispěje k zachování původního stavu.

Ochrana moderní architektury s sebou stále nese otázku, jak stará může být památka – ukazuje to vývoj ochrany výstavních kolonií stejně dobře jako obdobná současná situace poválečné architektury. Bohužel během období dospívání do památkové zralosti mnoho cenných staveb ztrácí původní prvky, které pak představují pomyslný hřebíček do rakve při boji za památkovou ochranu. Je možná na místě se zamyslet i nad jinými hodnotami památek než jen nad stářím, například nad jejich hodnotou uměleckou, výjimečností okolností jejich vzniku a podobně. Na tyto hodnoty pak mnohem dříve, než je na to připravena široká veřejnost, poukazují odborníci či pamětníci svými aktivitami a publikacemi.

Srovnání šesti výstavních kolonií Werkbundu tak přináší nejen ukázkou specifík ochrany a obnovy těchto celků, ale také mnoho obecnějších problémů péče o moderní archi-

tekturu. Zahraniční kolonie můžeme považovat za doceněné, řeší se u nich především forma údržby. U nás však situace není tak jednoznačná. Pro přežití kolonií v Brně a Praze je nutné více zainteresovat stát a město, aby obě tyto instituce vlastníky nejen nutily k uchování domů formou památkové ochrany, ale především je motivovaly k docenění a uchování domů, ať už finančními dotacemi, či osvětou. Kolonie vznikly díky inspirační výměně mezi několika evropskými zeměmi a i dnes může být právě inspirace klíčem k jejich zachování i na našem území.

## **SUMMARY**

### **Interwar exhibitional housing estates of Werkbund in Europe as a cultural monument**

There are six exhibitional housing estate in Europe built by Werkbund between 1927–1932. First appeared in Stuttgart, next in Brno, Wrocław, Zürich, Vienna and last one in Prague, all showed a new opinion on modern living, building and architecture. The article focuses on the history of planning and building colonies, its further development after the closure of exhibitions and contemporary monument protection and conservation of Werkbund estates.

The first part deals with the formation of colonies and their differences. Although all the exhibitions estates wanted to show new rational living there were differences in the organisation and financing, selection of architects and also the form and purpose of houses. Some estates includes several types of family houses, some also an example of block of flats. International participation of architects took place in Stuttgart and Vienna while the rest of estate were meant only for home architects etc.

The next part shows the fate and the structural changes of houses and whole estates during the war and the postwar years. The former exhibitional buildings started to be used as residential houses which requested some building alterations during the years. Also there were many damages during the war and some houses in Stuttgart, Vienna and Wrocław were demolished. This chapter of the article also explains the beginnings of the monument protection and conservation, the first comprehensive renovation of the housing estates and its ideological and technical aspects.

The last part focuses on today's housing estates and its protection. The approach to the restoration of functionalist architecture and its methods slightly changed during the decades and some aspects of first renovations were questionable today. However the same (and also some new) pitfalls are still present and every conservation of functionalist house has to be solve individual.

The article tries to compare the development and to show the specifics of the individual files, which made it possible to specify why the colonies need to be protected, the extent to which they are preserved today, how much they are preserved, and what problems the building regeneration brings. Due to the different status and approach in individual countries, valuable sources of inspiration for the protection and preservation of settlements in our country have been gathered, which are the most threatened by comparison.

The contribution of the article is a comprehensive comparison of all six estates, especially in terms of conservation and restoration. To such extent, the colonies were not introduced or even compared. The conclusions for the preservation of the Prague colony are also very important.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Lucius Burkhardt (ed.), *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Stuttgart 1978.
- Deutscher Werkbund, *Bau und Wohnung, Die Bauten der Weissenhof-Siedlung in Stuttgart, errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbunds im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaussstellung >Die Wohnung<*, Stuttgart 1927.
- Astrid Gmeiner – Gottfried Pirhofer, *Der Österreichischer Werkbund*, Salzburg/Wien 1985.
- Pavel Janák (ed.), *Výstava bydlení. Stavba osady Baba*, Praha 1932.
- Karin Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellung DIE WOHNUNG Stuttgart 1927*, Stuttgart 1987.
- Adolf Krischanitz – Otto Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung. Dokumentation einer Erneuerung*, Düsseldorf 1989.
- Ueli Marbach – Arthur Rüegg, *Werkbundsiedlung Neubühl in Zürich-Wollishofen 1928–1932. Ihre Entstehung und Erneuerung*, Zürich 1990.
- Hermann Nägele, *Die Restaurierung der Weissenhofsiedlung 1981–87*, Stuttgart 1992.
- Andreas Nierhaus – Eva–Maria Orosz (eds), *Werkbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des Neuen Wohnens*, Wien 2012.
- Jindřich Chatrný – Dagmar Černoušková – Pavel Borský (eds.), *Nový dům Brno / New House Brno / 1928*, Brno 2018.
- Josef Frank, *Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932*, Wien 1932.
- Georg Adlbert (ed.), *Baudenkmale de Moderne. Le Corbusier/Pierre Jeanneret Doppelhaus in der Weissenhofsiedlung Stuttgart. Die Geschichte einer Instandsetzung*, Stuttgart 2006.
- Die Werkbundsiedlung Neubühl in Zürich-Wollishofen, in: *Das Werk*, 1931, č. 9, s. 257.
- Zdeněk Rossmann – Bedřich Václavěk (eds), *Výstava moderního bydlení Nový dům*, katalog výstavy, Brno 1928.
- Schlesische Monatshefte, Sondernummer – Wohnung und Werkraum*, 1929, roč. 6, č. 7.
- Jadwiga Urbanik, *Der Weg zur Moderne. Werkbund-Siedlungen 1927–1932*, Wrocław 2016.
- Jadwiga Urbanik, *WUWA 1929–2009. The Werkbund Exhibition in Wrocław*, Wrocław 2010.
- Rolf Schaal – Stephan Pfister – Giovanni Scheibler (eds.), *Baukonstruktionen der Moderne aus heutiger Sicht. Band 4 – Siedlungen*, Basel–Boston–Berlin 1990.
- Miloš Solař – Vladimír Šlapeta – Petr Všečetka et al., *Památková obnova vilové architektury 20. a 30. let 20. století*, odborná metodika Metodického centra moderní architektury NPÚ Brno, Brno 2015.
- Tomáš Šenberger – Vladimír Šlapeta – Petr Urlich, *Osada Baba. Plány a modely*, Praha 2000.
- Eliška Varyšová, *Osada Baba – historie a současnost*, bakalářská práce, ÚDU FF UK, Praha 2013.

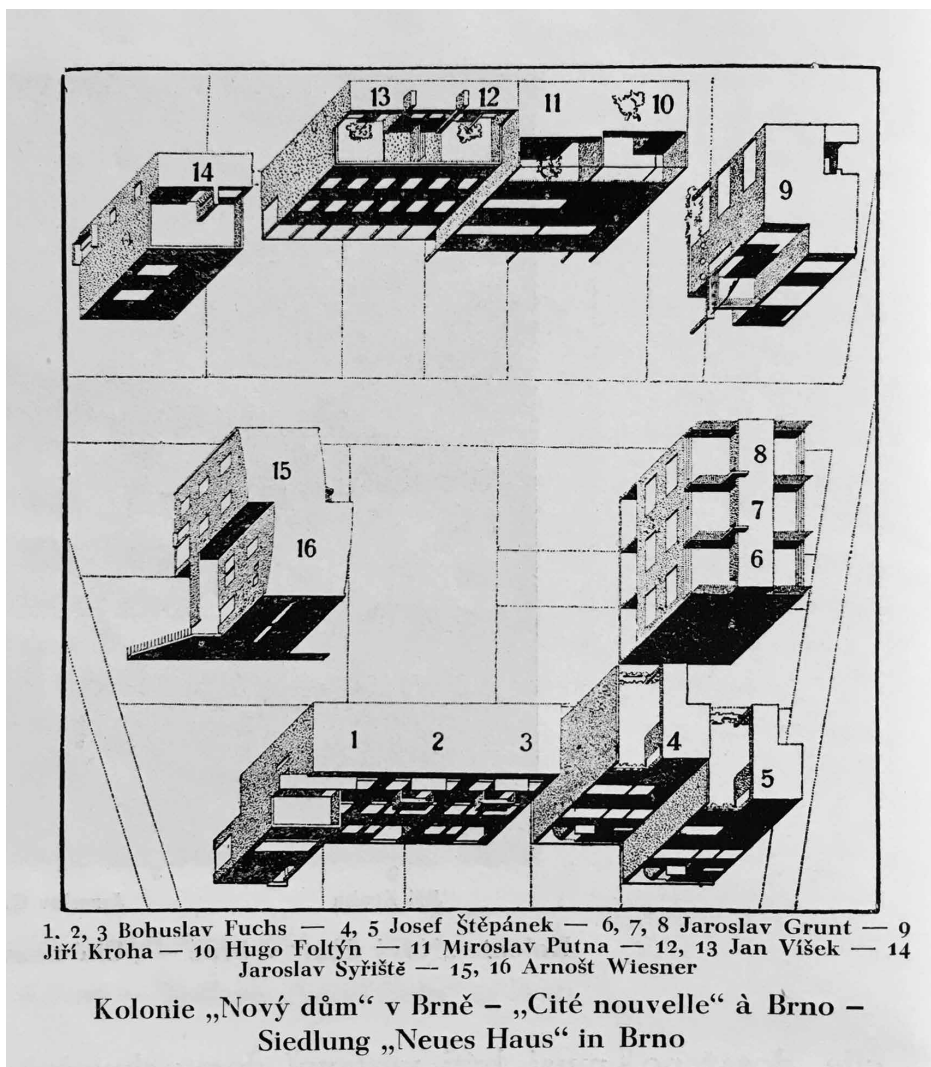




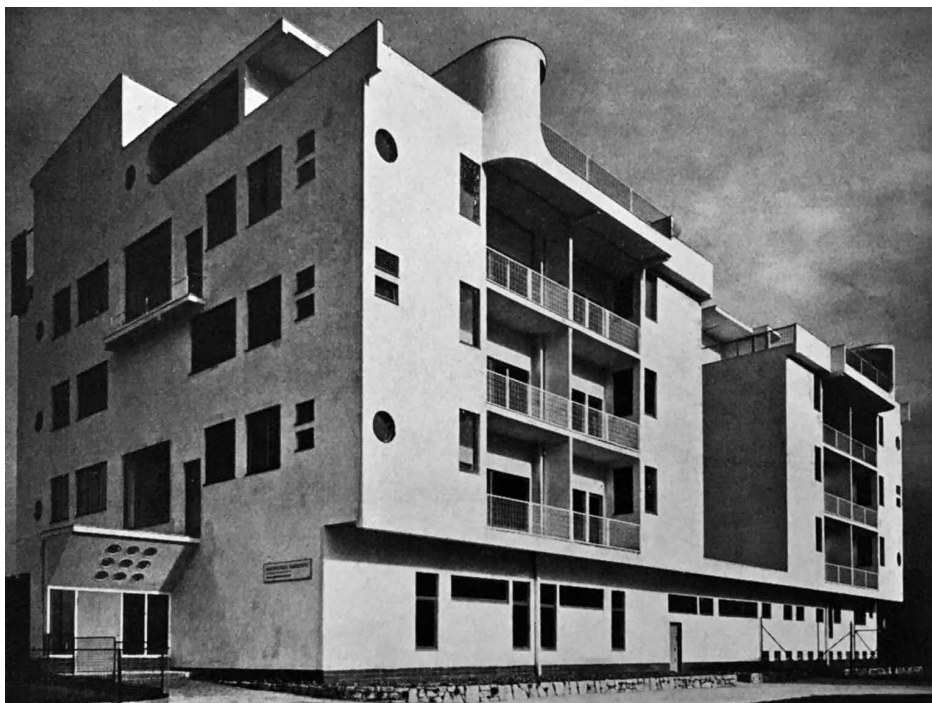
**Obrázek 1.** Celkový pohled na kolonii Weissenhof ve Stuttgartu, 1927, reprodukce z časopisu *Stavba* VI, 1927–1928, s. 40



**Obrázek 2.** Le Corbusier – Pierre Jeanneret, dvojčům v kolonii Weissenhof ve Stuttgartu, 1927, dnes muzeum kolonie. Snímek Eliška Podholová Varyšová



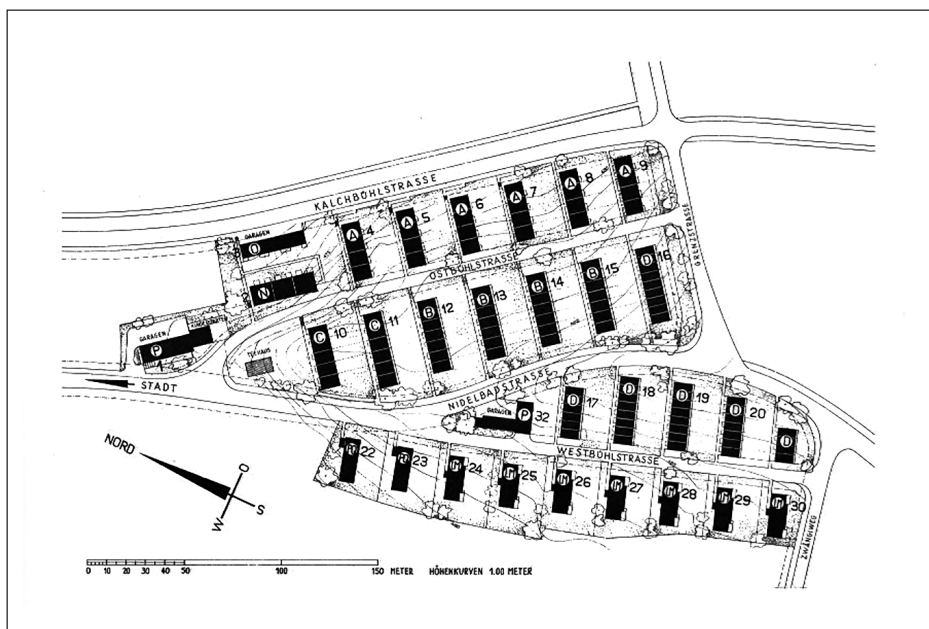
**Obrázek 3.** Plán kolonie Nový dům v Brně, 1928. Reprodukce z obálky katalogu Zdeněk Rossman – Bedřich Václavek, *Výstava moderního bydlení Nový dům*, Brno 1928



**Obrázek 4.** Adolf Rading, bytový dům v kolonii WUWA ve Wroclawi, 1929. Reprodukce z časopisu *Výtvarné snahy XI*, 1929–1930, s. 25



**Obrázek 5.** Hans Scharoun, hotelový dům v kolonii WUWA ve Wroclawi, 1929. Snímek Martin Podhola, 2016



Obrázek 6. Plán kolonie Neubühl v Zürichu, 1931. Reprodukce z časopisu *Das Werk*, 1931, č. 9, s. 257



Obrázek 7. Řadové domy v kolonii Neubühl v Zürichu, 1931. Snímek Eliška Podholová Varyšová, 2015



**Obrázek 8.** Řadové domy Andrého Lucčata v kolonii Werkbundu ve Vídni, 1931–1932. Snímek Eliška Podholová Varyšová, 2012



**Obrázek 9.** Plán osady Baba v Praze, 1932. Reprodukce obálky katalogu *Výstava bydlení: Stavba osady Baba*, Praha 1932



## PANELÁK JAKO VÝSLEDEK VĚDECKOTECHNICKÉHO EXPERIMENTU

EVA NOVOTNÁ

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy  
eva.novocho@gmail.com

### ABSTRACT

#### Panelak as a product of the scientific experiment

The article deals with the history of prefabricated houses (panelaks) in the context of Czechoslovakian construction industry at the turn of the 50's and 60's. It focuses on the historical, ideological and material aspects of the development and seeks further influences in political and social issues of that time, including a short excursion to the Soviet Union. The article pays main attention to construction experiments (especially monoliths) and the invention of housing districts (estates) of the time.

**Keywords:** Czechoslovakia – architecture and urbanism history – housing construction – thaw – prefab – experimental buildings – housing estate – monolith

*„Vzhledem k významu, který má úroveň bydlení v životě a výchově socialistického člověka, je třeba při dlouhodobém plánování a projektování mít na zřeteli, že novou bytovou výstavbou vytváříme podmínky života lidí v komunistické společnosti.“<sup>1</sup> (Oldřich Černík, 1959)*

### „Architektura tání“ v Sovětském svazu a v zemích socialistického tábora

Pozornost, kterou stát věnoval na přelomu padesátých a šedesátých let bydlení a bytové výstavbě, souvisela do velké míry se změnami v hospodářské a sociální politice Československa. V této souvislosti stojí za to nahlédnout do dění v Sovětském svazu a v ostatních zemích socialistického bloku.

Bydlení a hromadná bytová výstavba, v éře destalinizace spojené s nástupem Nikity Sergejeviče Chruščova, v druhé polovině padesátých let jednoznačně nabyly nového významu. Odklon od socialistického realismu, důsledné zprůměrnění výrobních i stavebních procesů, masové používání prefabrikátů, zejména železobetonových panelů, a důraz na dostupnost a vyšší úroveň bydlení zrcadlily nebo dokonce zhmotňovaly ideje nového

<sup>1</sup> Z projevu soudruha Oldřicha Černíka na zasedání ÚV KSČ – Vyřešení bytového problému – všenárodní úkol, *Československý architekt* V, 1959, č. 6, s. 1. – Má stať vychází z dizertační práce Eva Novotná, *Česká bytová výstavba 1958–1970: Stát – ideologie – architektura – lidé*, Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2019.

Chruščovova Sovětského svazu. Hlavní politické události, vystoupení Nikity Chruščova proti doktríně socialistického realismu a závěry XX. (1956), XXI. (1959) a XXII. (1961) sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu jednoznačně hýbaly i naším prostředím.

O významných změnách v sovětském stavebnictví a slavném Chruščovově projevu na moskevské Konferenci pracovníků ve stavebnictví v prosinci roku 1954 informovaly české architektky publikace Výzkumného ústavu výstavby a architektury a publikace Svazu československých architektů z roku 1955.<sup>2</sup> V předmluvě první z nich se píše: „Moskevskou konferencí pracovníků ve výstavbě byly nám včas odhaleny nesprávné tendence, které se projevovaly v naší výstavbě a architektuře.“<sup>3</sup> Dále se zde, podobně jako v Sovětském svazu, kritizuje „ozdobnictví“ a dosavadní „zúžené chápání ideových otázek jako otázek výlučně výtvarných“<sup>4</sup>

Zcela v souladu s děním v SSSR vydává téhož roku Komunistická strana Československa usnesení O opatřeních ke zprůmyslnění a dalšímu rozvoji stavebnictví, které nařídilo zmodernizovat typové podklady pro bytovou výstavbu. Nové typy sledovaly trendy sovětského stavebnictví – unifikaci konstrukčních prvků, proudovou metodu stavění a výrobu železobetonových prefabrikátů, ať už menších blokopanelů, anebo rozměrných panelů celostěnových. Následovaly výzkumy nových konstrukčních metod a moderních materiálů a technologií, z nichž mnohé pak ověřily experimentální stavby z let 1959–1963.

Právě politické a ideologické změny v sovětském bloku se v druhé polovině padesátých let významně podílely na formování bytové výstavby u nás. Změna kurzu směrem k důslednému zprůmyslnění stavebních postupů v podstatě jen posílila vlastní bohaté zkušenosti s typizací a standardizací bydlení i s experimenty s panelovými technologiemi v Gottwaldově. Československo a Sovětský svaz v šedesátých letech sdílely novinky v technice, moderní architektuře a urbanismu celých sídlišť a vzájemně se ujišťovaly o správné cestě k vyšší kultuře bydlení. V rámci „mírového soutěžení“ mezi Východem a Západem pak celý sovětský blok sledoval rychlý růst životní úrovně, nejmodernější obytné soubory a technologie za železnou oponou.

Rozhodující význam pro liberalizaci poměrů v Sovětském svazu a pro následné „tání“ v celém východním bloku měl XX. sjezd KSSS v roce 1956, na kterém Nikita Sergejevič Chruščov odsoudil Stalinův kult osobnosti a odkryl zločiny padesátých let i základní ideologické omyly Stalinova pojetí marxismu-leninismu.

Po Chruščovově „tajném“ proslovu se stranické orgány nejen na domácí půdě, ale i v ostatních satelitech snažily výrazně posílit vlastní legitimitu i obraz samotného socialismu a komunismu. Právě otázky bydlení a společenské spotřeby, jak píše americký historik Steven E. Harris, hrály klíčovou roli v konsolidaci Sovětského svazu a ostatních zemí socialistického bloku v období po Stalinově smrti.

Kampaň na řešení bytového problému Chruščov otevřel v roce 1957. Sliboval v ní, že díky hromadné výstavbě moderních panelových domů, později familiárně pojmenovaných *chruščovky*, a výstavbě rozsáhlých sídlišť bude každá rodina v nejbližších deseti až

<sup>2</sup> II. všesvazový sjezd sovětských architektů. Sborník přeložených materiálů, Praha 1955. – *Diskuse o otázkách soudobé výstavby a architektury v SSSR II*, VÚVA Praha 1955.

<sup>3</sup> *Diskuse o otázkách soudobé výstavby a architektury v SSSR I*, VÚVA Praha 1955, s. 14.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 11.



dvanácti letech bydlet v samostatném bytě.<sup>5</sup> Odliv nájemníků ze sdílených bytů, komunálek, do malých bytů v panelácích, kde měli lidé konečně soukromí a mohli žít vlastní život, podle Harrise doslova symbolizuje celkové „tání“ a uvolnění společenských poměrů v průběhu Chruščovovy vlády.<sup>6</sup>

Vlastní domov a životní prostor znamenal pro mnoho Rusů nejen nebývalý komfort, ale i konec společenské kontroly a dohledu, jak to zajímavě popisuje v jednom ze vzpomínkových záznamů spisovatelka Světlana Alexijevičová: „*Veškerý život v letech šedesátých se odehrával v kuchyni. Díky Chruščovovi! Za něj jsme zrušili společné byty a zřídili si vlastní kuchyně, v nichž bylo možné nadávat na vládu a hlavně se nebát, protože v kuchyni jsou všichni naši. Vznikaly tam velké myšlenky a fantastické plány! Kolovaly vtipy.*“<sup>7</sup> Dnes, kdy hrozí většině těchto panelových sídlišť v Moskvě demolice, se objevují názory, že panelové domy této éry nelze vnímat jen jako přežitý sociální program, pouhé ubytování pro masu. Philipp Meuser, autor publikace o sovětské hromadné výstavbě, podobně zmiňuje, že dnes jsou tyto domy, celá sídliště a bydlení v nich součástí kultury, příběhů několika generací.<sup>8</sup>

## Nové Čerjomušky

Vratme se však k původnímu obsahu *chruščovek* v pozdních padesátých a šedesátých letech, k řešení bytového problému formou socialistického modernismu. Kultura bydlení v panelových sídlištích a růst životní úrovně fungovaly v jakémsi druhém plánu jako významný argument pro vítězství socialismu a pro jeho morální nadvládu nad kapitalismem. Kompletně vybavené obytné soubory s obchody, službami, školkami a sportovišti a upravenou zelení navíc naplňovaly představu o životních podmínkách v blízkém komunismu.<sup>9</sup> Také u nás se moderní „obytné okrsky“ a „obvodů“, jinými slovy rozsáhlá plně vybavená sídliště pro několik desítek tisíc obyvatel, považovaly za „výhonky komunismu“.<sup>10</sup> Prozrazuje to i řada rezolucí Ústředního výboru KSCČ, včetně pokynů strany k soutěži na projekty obytných domů z roku 1959, které mluví o „*kultuře bydlení v přechodu od socialismu ke komunismu*“. K návrhu na soutěž se konkrétně píše: „*Jde v podstatě o to, aby formy bydlení v nadcházejícím období [po roce 1965] cílevědomě napomáhaly těm společenským procesům, které vedou ke komunismu. Kulturní význam bytové výstavby není jenom v tom, že rozmnožuje hmotné bohatství naší společnosti a přispívá ke zvyšování životní úrovně, ale i v tom, že má vliv na organizaci osobního a společenského*

<sup>5</sup> Steven E. Harris, *Communism on Tomorrow Street. Mass Housing and Everyday Life after Stalin*, Baltimore 2013, s. 191–192.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 5–6.

<sup>7</sup> Světlana Alexijevičová, *Doba z druhé ruky*, Příbram 2015, s. 22.

<sup>8</sup> Philipp Meuser – Dimitrij Zadorin, *Towards a Typology of Soviet Mass Housing. Prefabrication in the USSR 1955–1991*, Berlin 2015.

<sup>9</sup> Komunismu měl Sovětský svaz dosáhnout v roce 1980. Konkrétní plán k naplnění této vidiny představil Chruščov na XXII. sjezdu strany v roce 1961.

<sup>10</sup> O tento Leninův pojem se opírá řada dobových textů, u nás zejména na stránkách časopisu *Nová mysl*. V souvislosti s prezentací obytných okrsků jako „výhonků komunismu“ v sovětských časopisech jej zmínil i Steven E. Harris (pozn. 5), s. 193.

života.“<sup>11</sup> Návrh vyzval také řadu odborných institucí i příbuzných rezortů k výzkumům, které by přinesly aktualizovanou podobu socialistického bydlení s rysy budoucího života v komunismu (viz úvodní citát Oldřicha Černíka). Architekti i odborníci měli sledovat zejména otázky populačního vývoje, změny způsobu života, stravování, práce a péče o děti. Moderní socialistické bydlení, architektura a urbanismus sídlišť skutečně hrály významnou roli v utváření „nového člověka komunistické epochy“, jak deklamovala i řada ekonomů šedesátých let.

V Moskvě v té době jeden vzorový experiment již stál – obytný okrsek č. 9 v Nových Čerjomuškách, dokončený roku 1957 [obr. 1]. K jeho moderní architektuře, vybavení i kompozici se pochvalně vyjádřili dokonce mnozí zahraniční delegáti kongresu Mezinárodní unie architektů (UIA), který Moskva hostila o rok později. Toto malé vzorové sídliště do jisté míry předurčilo podobu projektů z šedesátých let v celém východním bloku. Architekt Jiří Voženílek, předseda Státního výboru pro výstavbu, v roce 1960 důrazně doporučuje našim experimentům „poučit se v Čerjomuškách“ a zaměřit pozornost na projekty moderních plně vybavených okrsků. Kromě sovětských vzorů jsme měli čerpat také z úspěchu československých týmů ve velké mezinárodní soutěži na obytný obvod jihozápadní části Moskvy z přelomu let 1958 a 1959.<sup>12</sup>

S hromadnou výstavbou montovaných panelových domů se v Rusku v době Nových Čerjomušek teprve začínalo. Jen některé domy v okrsku č. 9 tvořily celostěnové panely. Plány však počítaly s tím, že podíl panelových konstrukcí v letech 1959–1965 vzroste z tří procent na 63 procent z celkové bytové výstavby. V Moskvě a Leningradě se panelové domy údajně v prvním roce stavěly dokonce v 80 procentech. Pro porovnání dodejme, že českoslovenští plánovači nezůstali pozadu a navyšovali podíl panelových domů v letech 1959–1965 z 25 na 73 procent.<sup>13</sup> Domnívám se, že v té době jsme v podstatě byli v industrializaci stavebnictví a využívání železobetonových konstrukcí ze zemí východního bloku nejdál.

Za realizací experimentálního okrsku v Čerjomuškách stála moskevská Architektonicko-konstrukční kancelář (SAKB) a Akademie architektury a výstavby SSSR, které se podílely také na experimentálních stavbách pro Leningrad a Kyjev nebo na experimentálním rajónu v Čeljabinsku.<sup>14</sup> Současně na experimentech pracoval Ústřední výzkumný ústav pro experimentální plánování bytové výstavby (CNIIEP), který vznikl již v roce 1949. Za Chruščova tento ústav podporoval výstavbu paneláren v satelitních zemích,

<sup>11</sup> Národní archiv (dále NA), fond KSČ-ÚV-K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 1, a. j. 4, zasedání 16. 9. 1959, bod 7: Návrh na uspořádání soutěže na projekty obytných domů z hlediska kultury bydlení v přechodu od socialismu ke komunismu, fol. 1–10.

<sup>12</sup> NA, fond KSČ-ÚV-K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 2, a. j. 9, zasedání 23. 5. 1960, Zpráva o komplexním vyhodnocení pokusných projektů bytové výstavby (Jiří Voženílek, Státní výbor pro výstavbu), s. 21. – Projekty pro soutěž na obytný rajón zpracovávaly dva architektonické týmy: kolektiv Krajského projektového ústavu (KPÚ) Brno a Gottwaldov, vedený Zdeňkem Chlupem, a kolektiv KPÚ Bratislava a Praha vedený Štefanem Svetkem. Více viz *Architektura ČSSR* IXX, 1960, č. 9, s. 585–634.

<sup>13</sup> Zpráva uvádí také zajímavé údaje o zvýšení podílu družstevní formy výstavby bytů plánované na roky 1961–1965: NDR měla dosáhnout podílu družstev ve 46 % bytové výstavby, Polsko 36 %, Maďarsko 21 % a ČSSR 25 %. NA, fond KSČ-ÚV-K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 4, a. j. 18, zasedání 29. 12. 1961, Informativní zpráva pro komisi politického byra ÚV KSČ pro řešení bytového problému o zkušenostech z pokrokové bytové výstavby v zahraničí, s. 4.

<sup>14</sup> Alois Kreuzer, Experimentální projekty a stavby pro zajištění hromadné bytové výstavby, *Československý architekt* V, 1959, č. 15–19, s. 2.

zejména v Maďarsku, Rumunsku, ale i v Chile a na Kubě, jak na to upozorňují Hugo Palmarola a Pedro Ignacio Alonso.<sup>15</sup> V této souvislosti autoři rozebírají jednu ze zásadních metod šíření sovětského vlivu v době studené války – export sovětské moci skrze poskytnutou „pomoc“, v tomto případě prostřednictvím panelových domů. Když Chruščov daroval Kubě, zasažené v roce 1963 hurikánem Flora, celou panelárnu, neměl tento dar podle autorů ani tak humanitární charakter, jako spíše rysy kolonialismu.<sup>16</sup> Díky importované technologii se na Kubě zabydlel koncept opakujících se typů modernistických sídlišť. Samotné paneláky však kubánští architekti velmi tvůrčím způsobem přizpůsobili domácím architektonickým tradicím.

Pro srovnání můžeme nahlédnout, do jaké míry přebíraly na konci padesátých let sovětský program hromadné bytové výstavby další země „socialistického tábora“. Vyřešení bytového problému (často do deseti let) vyhlásila tehdy téměř kolektivně jako prioritu většina zemí východního bloku. Řada z nich jako Maďarsko, Polsko, Rumunsko či Jugoslávie šla cestou „národních“ programů zprůmyslnění a vlastními variacemi na modernistický koncept panelových domů a sídlišť.<sup>17</sup>

### Experimenty v Československu 1958–1963

Idea zprůmyslněné typizované výstavby bytových domů, která dominuje poválečné produkci státního socialismu, vyžadovala permanentní výzkum nových technologií, materiálů, výrobních postupů a bytového vybavení. U nás se novým konstrukčním systémům, prefabrikaci a typizaci věnoval po roce 1948 například Studijní a typizační ústav, Ústav pro zprůmyslnění výstavby, Výzkumný ústav stavební výroby, Ústav bytové a oděvní kultury a řada dalších. Na vývoji se samostatně podílely také některé projektové a realizační ústavy (Stavoprojekty, Průmstav, Pozemní stavby).

K rychlému zprůmyslnění stavebnictví přispěly první poválečné směrnice obytného standardu, rozměrové moduly vybraných prvků a typové podklady (typy T 11–T 20) z roku 1951. Samostatnou linii pak sledovaly rané experimenty panelových domů v Gottwaldově (typ G 32, G 40) z počátku padesátých let, slovenský prototyp paneláku (typ BA) a vývoj skeletových konstrukcí s cihelnou či panelovou výplní (typy Wimmer nebo Janů).<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Hugo Palmarola – Pedro Ignacio Alonso, *Tropical Assemblage. The Soviet Large Panel in Cuba*, in: *Beyond Imported Magic. Essays on Science, Technology and Society in Latin America*, Cambridge, Mass. 2014, s. 159–179.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 162. – Podobně se k historii panelové výstavby na svém území vyjadřují také estonští badatelé. Viz *Constructed Happiness. Domestic Environment in the Cold War Era*, Tallinn 2005.

<sup>17</sup> Více např. Virag Molnar, *In Search of the Ideal Socialist Home in Post-Stalinist Hungary: Prefabricated Mass Housing or Do-It-Yourself Home?*, *Journal of Design History* XXIII, 2010, No. 1, p. 61–81. – Béla Kerékgyártó, *Was Humanized Socialist Modernism Possible After All? The promise and Failure of Mass Housing in Hungary*, in: Ákos Moravánszky – Judith Hopfengärter, *Re-Humanizing Architecture: New Forms of Community, 1950–1970*, Vol. I, Basel 2017, s. 63–84.

<sup>18</sup> Prototyp kombinující vnitřní skelet s kvádrovým zdívem od Karla Janů z roku 1953 najdeme v Otrokovicích a ověřovací sérii pak v Praze na Ruské třídě. Prototyp Miloslava Wimmera byl dokončen v roce 1955 v Praze-Ďáblicích v ulici U Přefy a obdobný systém se použil i na jiných staveništích v Praze (Dejvice, Zahradní Město). Více např. Stanislav Hermann, *Stavíme v Praze první montované domy*, *Nová Praha* 1954, č. 25–26, s. 405. – Karel Janů, *K otázce montovaných bytových staveb*, *Architektura ČSR* XIII, 1954, s. 35–41. – Erich Kohn, *Architektura montovaných bytových staveb*, *Architektura*

V polovině padesátých let se na první generaci celomontovaných panelových domů shlíželo s nedůvěrou. Technologie typů G 40 a G 55 byla těžkopádná, panelové prefabrikáty vyžadovaly náročnou výrobu, nákladný převoz prefabrikátů z paneláren i náročnou montáž objemnými portálovými jeřáby na kolejkách [obr. 2]. Panelové domy neměly ani dostatečně vyřešenou tepelnou či střešní izolaci, ani vhodné omítky a tmely, na jejichž vývoji se ostatně pracovalo až do osmdesátých let. Svým vzhledem navíc první paneláky připomínaly krabice bez jakékoliv tvarové pestrosti, působily uniformně, stroze, až kasárensky. Vzhledově konzervativnější a přívětivější experimenty z prefabrikovaných cihlových kvádrů a montovaných skeletů panelákům konkurovaly. Zaváděly podobně rychlé a efektivní technologie a montážní postupy, ale „*při zachování dosavadní surovinové základny, a to bez velkých a riskantních investic*“.<sup>19</sup> Nicméně i u nich se od druhé poloviny padesátých let předpokládal přechod na „*efektivnější*“ výplně z panelů.

Na konci padesátých let sloužily experimenty jako odrazové můstky pro kvantitativně i kvalitativně náročnou bytovou výstavbu budoucího desetiletí. Směrnice Ústředního výboru KSČ „*k řešení bytového problému*“ z března 1959 stanovila termín realizace a centrálního vyhodnocení všech experimentálních staveb do roku 1961. Do omezené skupiny oficiálních experimentů se přijímala pochopitelně ta pracoviště, která byla s dosavadním výzkumem konstrukcí a s přípravou projektů nejdál. A bylo z čeho vybírat.

Celomontovaný systém v té době patřil mezi protekční technologie, už díky „*bratrským vzorům*“ v SSSR, ale architekti u nás současně rozvíjeli také monolitické soustavy, skelety a takzvanou „*typizaci in situ*“. Tyto metody převažovaly mezi experimentálními projekty studijního úkolu „Bydlení“, který už v roce 1958 vyhlásil Svaz architektů ČSR a na němž pracovali hlavně architekti a konstruktéři, mezi nimi Miroslav Vejl, Vladimír Syrovátko, Miloslav Tryzna nebo Štefan Svetko.<sup>20</sup> V letech 1958–1959 pak probíhala prověrka stávajících projektů v krajích, a to jak platných typů (T 16, T 17, T 01–03 B, G 40) a jejich připravovaných alternativ, tak i soutěžních projektů a prototypů nových konstrukcí. Výzkumný ústav výstavby a architektury hned v březnu 1959 otiskl v *Architektuře* ČSR základní vyhodnocení těchto návrhů a vzájemné srovnání jejich technicko-hospodářských ukazatelů. Mezi 29 příkladů najdeme projekty Výzkumného ústavu stavební výroby v Praze (autor Václav Havránek) a ve Zlíně (G 59, autor Bohumír Kula), Ústavu pro zprůmyslnění stavebnictví v Praze (autoři Karel Janů, Miloslav Wimmer) i jeho zlínského pracoviště (autor Bohumír Kula – G 57, G 58), návrhy Státního typizačního ústavu v Praze (autor Lubor Marek) a dále typy a pokusné projekty krajských projektových ústavů v Brně (autor František Zounek), Praze (autoři Jan Benda, Jaroslav Pokorný), v Bratislavě (Alojz Daříček, Ilja Skoček), Ústí nad Labem (autoři Jiří Moravec, Miroslav Vejl), ve Zlíně (Arnošt Kubečka) a dva projekty architekta Josefa Havlíčka podané Státním ústavem pro rekonstrukci památek.

Státní výbor pro výstavbu ve spolupráci s ministerstvem stavebnictví a po dohodě s krajskými národními výbory rozhodl, pravděpodobně i na základě uvedené bilance, o realizaci experimentů krajských projektových ústavů v Praze, Českých Budějovicích, Brně, Gottwaldově, Hradci Králové a v Bratislavě. Na oficiálních experimentech pracoval

---

ČSR XIII, 1954, s. 52–54. – Miloslav Wimmer, *Panelové domy s montovaným skeletem*, Praha 1956. – Ludevít Végh, *Montované stavby*, Praha 1959.

<sup>19</sup> Vlastimil Čuhel, Kvádrová výstavba, *Architektura* ČSR XVI, 1957, č. 4–5, s. 164.

<sup>20</sup> Kamil Gross, K študijní úlohe „Bývanie“, *Architektura* ČSR XVIII, 1959, č. 1, s. 11–17.

dále pražský Studijní a typizační ústav, který se zaměřil primárně na půdorysy nových bytů, řešil novou kategorizaci, vztahy funkcí jednotlivých místností a možnou proměnlivost dispozic.

Ministerstvo výstavby na začátku roku vyhodnotilo prvních dvanáct experimentálních bytových domů. Obydleny v té době byly jen objekty v Hradci Králové a v Gottwaldově. Realizovaly se i mnohé projekty ostatních ústavů, které však nespádaly pod podporu a dohled Ústředního výboru KSČ.<sup>21</sup>

Nutno přiznat, že experimenty i vzhledem k šibeničnímu termínu probíhaly dost živelně. Kvůli shora stanoveným kritériím autoři často ověřovali příliš mnoho věcí zároveň (konstrukce, materiály, dispozice) a negativní výsledky některých detailů pak zcela zastínily ty pozitivní. Objemové kubatury, ekonomické bilance a hodnoty pracnosti jednotlivých staveb nešlo vzhledem k odlišným okolnostem realizace (dodavatelé, jakost surovin) rozumně porovnat. Navíc novátorské postupy logicky nedosahovaly napoprvé nejlepších výsledků, většina z nich se teprve neobratně zkušela. Architekt Julius Šif to popsal výstižně: „*To jako bychom pokusnému králíkovi píchli najednou injekci spály, záškrtu a žloutenky, a pak se dohadovali, proč vlastně pošel.*“<sup>22</sup> Když k tomu připočteme ještě omezené možnosti výrobních podniků, pak ani při sebevětší politické protekci nemohly *experimentálky* dopadnout hned napoprvé ideálně. Některé parametry jejich výsledků nakonec neodpovídaly ani současně vydané Směrnici o rozměrové unifikaci (ČSN 730006), která výrazně redukovala moduly rozponů.<sup>23</sup>

### Experiment „na místě“

Podívejme se nyní na jednotlivé experimentální stavby podrobně. Většina z nich ověřovala monolitické konstrukce nebo je kombinovala s montáží z předvyrobených panelů.<sup>24</sup> Naprostá většina architektů preferovala výrobu panelů odléváním do svislých baterií přímo na místě.<sup>25</sup> Tato metoda, stejně jako samotný monolit, umožnila nezávislost na omezeném sortimentu tehdejších paneláren. Oba postupy slibovaly větší tvůrčí možnosti, svobodu, práci s místním materiálem. Lze je označit za konstrukce ryze regionální, v podstatě decentralizované, nezávislé na jednotné „*materiálně-technické základně*“ státu.

<sup>21</sup> Experimenty s konstrukčním, architektonickým i dispozičním řešením zaznamenáme v letech 1959–1961 také v Ústí nad Labem (Hrnčířská, Josef Liška a Rudolf Bergr) či v Teplicích. V pozoruhodném plzeňském experimentu (PL 60) vycházel Karel Janů ze svého soutěžního projektu na bydlení budoucnosti (po roce 1970) v Moskvě. Experimentálních staveb vzniklo pravděpodobně mnohem víc, jejich seznam zatím není kompletní.

<sup>22</sup> Julius Šif, Architekti experimentují, *Domov II*, 1961, č. 1, s. 8.

<sup>23</sup> Markéta Záčková, Od „nearchitektury“ k experimentu. Nástup panelové bytové výstavby v Brně mezi lety 1955–1960, in: Rostislav Koryčánek (ed.), *Na prahu zítřka. Brněnská architektura a vizuální kultura v období socialismu*, Brno 2014, s. 214.

<sup>24</sup> Konstrukce byly založené na krabicovém příčném nosném systému a různých délkách rozponů. Termín krabicový systém se používal hlavně v padesátých a šedesátých letech, v následující dekádě z terminologie mizí. Odkazuje se největší pravděpodobností na statický princip ztužení konstrukce po finálním zalití spojů stěn a stropů, čímž vzniká jakási staticky ztužená krabice. Zahrnuje libovolně příčný i podélný nosný systém. Za konzultaci děkuji Michaele Janečkové.

<sup>25</sup> Roman Pochop, Několik poznámek k řešení pokusných bytových domů v Praze, Hradci Králové a Brně, *Architektura ČSSR XIX*, 1960, s. 521.

Zajímavé a progresivní projekty vznikaly v místech, kde architekti měli dobré osobní vztahy se stavebními podniky, nebo v místech s proaktivními funkcionáři okresního či krajského výboru KSČ. Sepětí architektů, inženýrů a technologů, společnou fascinaci technickým a vědeckým pokrokem lze vycítit i z popisů experimentálních staveb v časopise *Pozemní stavby* vydávaném ministerstvem stavebnictví. Domnívám se, že právě v pokusných stavbách si autoři osahali výhody otevřených stavebnicových systémů a „vůli ke změně“. Ta je spolu s rostoucí společenskou pozicí, profesní i osobní ctižádostí architekta provázela během celých šedesátých let.

Výrobu panelů na staveništi, nazývanou tehdy ambulantní, využili téměř všichni autoři *experimentálek*. Většina z nich ji kombinovala s monolitickými konstrukcemi, tedy odléváním stěn anebo stropů do bednění. Taková metoda otvírala nebývalé možnosti v tvarování bytového domu, v jeho libovolné orientaci, výšce a uspořádání vnitřních dispozic. Do budoucna slibovala vysoké estetické kvality a flexibilitu v přechodu na ještě progresivnější technologie a materiály.

Ambulantní výroba panelů se v šedesátých letech rozšiřovala i mimo experimentální proud.<sup>26</sup> Pozoruhodných výsledků s ní dosáhli architekti v Liberci. Poprvé ji zde v roce 1959 použil Jaromír Vacek ve spolupráci s Otou Nikodýmem při stavbě věžových domů na sídlišti Králův Háj [obr. 3].<sup>27</sup> Vacek si zde vyzkoušel volnější způsob práce s typizovanými prvky tak, aby obytnému domu vtiskl individuální architektonický výraz a pestřejší dispozice. O devět let později tuto „tradiční libereckou technologii“ Vacek dovedl do dokonalosti v projektu bytového domu Wolkerova (Jaromír Vacek, Václav Voda, realizace 1968–1972) [obr. 4]. Mohutný obytný dům, do oblouku zakousnutý do úbočí Jizerských hor, patří mezi jedinečné ukázky architektonických představ kvalitního bydlení konce šedesátých let. Naznačuje, že práce s typizovanými prvky nemusela nutně vést k monotónním a bezduchým shlukům krabic a že i panelák může být opravdu krásný.<sup>28</sup>

Možnosti ambulantní výroby neboli staveništní prefabrikace mohli architekti sledovat především na Západě, v Anglii a ve Skandinávii. V oficiální zprávě pro Komisi ÚV KSČ pro řešení bytového problému se píše, že ke staveništní prefabrikaci se v západních zemích přiklání i z toho důvodu, že výroba prefabrikátů ve stálých výrobnách (vzdálených do 40–50 kilometrů) se vyplatí až od výstavby sídlišť nad 4 500 bytů.<sup>29</sup>

Z experimentálních staveb budu v následujícím textu věnovat pozornost především monolitům a jejich tvarovému i architektonickému výrazu. Představím také domácí i zahraniční příklady rozvíjející danou konstrukci v šedesátých a sedmdesátých letech.

<sup>26</sup> Ambulantní výrobu panelů v roce 1959 plně podpořilo také ministerstvo stavebnictví. Ministr Oldřich Beran ve zprávě uvádí klady ambulantních výroben – využívání místních surovin, výroba většího sortimentu stavebních dílů a to vše při téměř stejné efektivitě jako v panelárnách. NA 10/22, Komise ÚV KSČ pro řešení bytového problému, sv. 1, aj. 2, zasedání ze dne 25. 6. 1959, bod 4, Návrh možnosti zřízení ambulantních výroben stavebních hmot a konstrukcí, fol. 2–6.

<sup>27</sup> Více viz Eva Novotná, Králův Háj, in: Lucie Skřivánková – Rostislav Švácha – Eva Novotná – Karolina Jirkalová (eds), *Paneláci 1. Padesát sídlišť v českých zemích. Kritický katalog k cyklu výstav Příběh paneláku*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze 2016, s. 172–179.

<sup>28</sup> Více viz Eva Novotná, Obytný soubor Wolkerova, in: Skřivánková – Švácha – Novotná – Jirkalová (eds), *Paneláci 1* (pozn. 27), s. 270–275.

<sup>29</sup> NA, fond KSČ–ÚV–K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 4, a. j. 18, zasedání 29. 12. 1961, bod 6: Informativní zpráva pro komisi politického byra ÚV KSČ pro řešení bytového problému o zkušenostech z pokrokové bytové výstavby v zahraničí, fol. 1–17. Pro srovnání uvádím, že takové velikosti dosahovalo u nás v šedesátých letech například brněnské sídliště Lesná, které počítalo přibližně se 6 000 byty.

## Monolity

Jeden z prvních experimentálních bytových domů ověřujících výhody monolitické konstrukce vyrostl v letech 1958–1959 v Praze-Bubenči v ulici Ve Struhách [obr. 5].<sup>30</sup> Jeho autoři Václav Havránek a Miroslav Růžička spolu s Výzkumným ústavem stavební výroby navrhli monolitický krabicový systém, ve kterém obvodová litá stěna může i nemusí přebírat váhu konstrukce. Experiment samozřejmě cílil na snížení ceny, která se měla pohybovat dokonce kolem 45 000 Kč za byt (ceník nákladů, jak už bylo řečeno, tehdy počítal s 58–64 000 Kčs na byt). Výhodou pokusné stavby byla také její nízká váha a pracnost odpovídající v podstatě montáži z panelů. Povrchy se díky bednění z opracovaných a vodě odolných překližek nemusely omítat, jen se štukovaly a natíraly. Největší výhoda, jak zdůraznili i autoři, však spočívala v tom, že monolitické konstrukce se mohlo použít nezávisle na dodávkách paneláren a bez potřeby jeřábu, tedy i ve svažitých terénech.<sup>31</sup> Volná vnitřní dispozice umožňovala variabilní přepažení lehkými dřevěnými příčkami s povrchem z omyvatelných, lakovaných či tapetovaných překližek. Absolutní uvolnění vnitřní dispozice bytů s flexibilní možností přepažení patří k jedním z hlavních poznatků experimentů vůbec.

V Brně na Vinařské ulici se ve stejné době postavil podle projektu Františka Zounka a Viktora Rudiše pokusný bytový dům s monolitickou konstrukcí (1959–1960).<sup>32</sup> „*Litý beton dopadl výtečně, tedy hlavně z pohledu spotřeby materiálu. Pan Erich Kohn, ředitel Typizačního ústavu, se přímo nadchl, a tak jsem stavěl další experiment s litým betonem, tentokrát desetipatrový, naproti Rondu.*“<sup>33</sup> Tak vzpomínal Zounek na své experimenty z konce padesátých let. Na projektu jedenáctipodlažního domu „*naproti Rondu*“, na Křídlovické ulici, spolupracoval s Milanem Pospíšilem (1958–1961) a použil zde příčný nosný systém odlévaných stěn i stropů v kombinaci s lehkou zavěšenou obvodovou stěnou [obr. 6].<sup>34</sup> V dispozici pak autoři vyzkoušeli půlkruhové schodiště, vnitřní uměle větranou kuchyň a některé další detaily, třeba rozvod elektřiny, který si každý nájemník provedl dodatečně sám.<sup>35</sup>

Na první pohled věžák na Křídlovické ulici zaujal dobovou kritiku výraznou modernistickou kompozicí průčelí. Julius Šif tehdy napsal: „*To už nebyla fasáda obytného domu, ale jakási odhmotněná podivná stavebnice různých skleněných a laminátových ploch – oken, obkladů, zábradlí, lodžii – vyzařující ostré paprsky, jakýsi průsvitný neskutečný křiš-*

<sup>30</sup> Na obdobných projektech v té době pracovali v Ostravě, Ústí nad Labem a v Bratislavě. Více Václav Havránek – Miroslav Růžička, Monolitický krabicový obytný dům, *Pozemní stavby VI*, 1958, č. 10, s. 515–521.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 515. Za nouzový případ použití monolitu bych si dovolila označit i trojici pokusných bytových domů z litého betonu v Jihlavě na sídlišti č. II z počátku šedesátých let. Za upozornění na tento experiment děkuji Janě Kořínkové, která mi laskavě poskytla také jeho podklady a fotografie.

<sup>32</sup> Oba projekty na pokusné domy v Brně vzešly z interní soutěže brněnského Stavoprojektu. Karel Storch, Pokusný bytový dům o 11 podlažích v Brně, *Architektura ČSSR XX*, 1961, č. 5, s. 307–314.

<sup>33</sup> Záznam rozhovoru s Františkem Zounkem a Viktorem Rudišem (Eva Novotná, 16. 4. 2004).

<sup>34</sup> Více viz Karel Storch, Pokusné stavby, prototypy, projekty a studie rozvíjející novou techniku, *Architektura ČSSR XX*, 1961, č. 5, s. 305. – Dušan Riedl – Bohumil Samek, *Moderní architektura v Brně 1900–1965*, Brno 1967, s. 115.

<sup>35</sup> Více viz Jindřich Chatrný, Experimenty z cihel a betonu v Brně na nábřeží řeky Svratky, *Brno v minulosti a dnes*, č. 28, 2015, s. 393–423.

*tálový palác, sen, snad vize architektury budoucna.*<sup>36</sup> Zvlášť aktuálně vyznívají slova téhož autora, který zpochybňuje trvanlivost materiálů a tím i účinek takové architektury: „*Jde totiž o to, aby nová stavba za několik let, nevybledla, aby kouzlo nové architektury nebylo příliš krátkodobé.*“ Ve srovnání pak zřejmě lépe obstál „klasičtý“ tektonický rastr průčelí Havránkova experimentu v Praze-Bubenči, ale i ten nedávno znetvořilo zateplení, podobně jako u věžového domu na Křídlovické ulici v Brně.

Brněnské experimenty vzbudily velký zájem a značnou publicitu. Vzorově vybavený byt na Křídlovické se otevřel formou výstavy široké veřejnosti a zapojil se tak spolu s ostatními vzorovými byty v krajských experimentech do již zmiňované celostátní diskuse o bydlení, respektive do její druhé fáze. I když brněnské pokusy nepřešly, podobně jako ostatní monolity, do typového provedení, ve městě se podle takzvaného „*typu Zounek*“ postavilo družstevně ještě několik dalších bytových domů.<sup>37</sup> Dodejme, že vedle věžového domu na Křídlovické se současně postavil ještě experiment čtyřpatrového domu z keramických tvárnic (Radko Černý, Miroslav Brabec, Miroslav Pospíšil, 1958–1959) a soubor brzy doplnila stavba jeslí.

Také v Teplicích se v letech 1958–1961 zkoušela monolitická konstrukce, konkrétně krabicový systém odlévaný do posuvného bednění.<sup>38</sup> Zvolenou technologií, zejména způsobem bednění, navazovali autoři Jiří Moravec a Jaromír Vejtl na obdobné experimenty na Slovensku. Podél ulice Duchcovská nakonec stojí trojice těchto zajímavých sedmipatrových domů s výrazně tvarovanou střešní nástavbou v bruselském stylu.<sup>39</sup> Kromě výtahové strojovny do ní autoři chtěli umístit také společné prostory s přístupem na střešní terasu. Teplický experiment opakuje příjemný kompoziční rastr fasád, jaký najdeme i na experimentu v Praze-Bubenči nebo na domech typu BA v Bratislavě. V Teplicích si architekti pochvalují, že „*dosavadní vývoj práce jasně ukazuje, že postupně nabývané zkušenosti umožní další rozmanitost a náročnost v řešení průčelí.*“<sup>40</sup>

## Bratislavský experiment

Po kapitole o monolitech si dovolím krátkou odbočku ke slovenským experimentům z konce padesátých let. Slovenské bytové výstavbě dominovala bratislavská panelová konstrukční soustava BA, která byla konstrukčně i architektonicky velmi pozoruhodná. Za prototypem montovaného domu BA, takzvaného typu „*MONTDOM*“, stál v letech 1952–1953 Vladimír Karfík (spolupráce Georgi Turzunov, Jozef Harvančík a Karel Šafránek). První panelový dům tohoto typu byl dokončen v roce 1955 na Kmeťově náměstí

<sup>36</sup> Julius Šif, Poznámky o některých kompozičních otázkách a o výtvarném řešení obytných budov, *Architektura ČSSR XX*, 1961, s. 260.

<sup>37</sup> Více viz Markéta Žáčková (pozn. 23), s. 209–217. – Markéta Žáčková, „Byl sice jistý plán...“ Výzkumný ústav výstavby a architektury a experimentální bytová výstavba přelomu padesátých a šedesátých let 20. století, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny VVP VIII*, 2014, č. 17, s. 20–49.

<sup>38</sup> Jiří Moravec, Jaromír Vejtl, Projekt osmipodlažních obytných domů v Teplicích, *Pozemní stavby VII*, 1959, č. 2, s. 139–144.

<sup>39</sup> Více např. Osmipodlažní obytný dům v Teplicích, *Architektura ČSSR XX*, 1961, s. 321–322. – Jana Zajoncová, Otázka komplexní bytové výstavby v Teplicích aneb Jak překonat „zkostnatělé řeholní pojetí socialismu...“, in: Jan Hanzlík – Jana Zajoncová – Lenka Hájková, *Teplice: Architektura moderní doby 1860–2000*, Ústí nad Labem 2016, s. 226–228.

<sup>40</sup> Jiří Moravec, Jaromír Vejtl (pozn. 38), s. 142.



v Bratislavě a od roku 1958 se typ BA používal na Slovensku sériově. Na rozdíl od typů G používal systém BA předepjatých rámců s keramzitbetonovou výplní. Kombinace předepjatého betonu a keramzitu zaručovala výraznou pevnost a zároveň lehkost konstrukce.<sup>41</sup> Systém vynikal také dobrou dispoziční skladebností danou jednoduchým čtvercovým modulem stropních panelů (375 × 375 cm). Na přelomu padesátých a šedesátých let se systém BA v Bratislavě velmi rozšířil a postupně se vyvíjela i jeho technologie. Působivých výsledků dosáhl v kombinaci s monolitickým přízemím, kam architekti umísťovali obchody a služby.<sup>42</sup>

Nápaditou architekturu bytových domů BA, včetně oživeného parteru, můžeme vidět na sídlišti Škultétyho-Kukučínova (Georgi Turzunov a kolektiv, 1956–1960). Ve stejné době se v Bratislavě staví sídliště Februárového víťazstva (Štefan Svetko, Ondrej Dukát, Václav Houdek, Štefan Ďurkovič a kolektiv, 1953–1961), na kterém se zkušel i první experiment s konstrukcí z litého betonu (systém LB). Vysoké monolity dopadly výborně a sídliště *Februárka* dodnes poutá pozornost kvalitní architekturou deskových a věžových domů rozmístěných v pravouhlém rastru uprostřed zeleně [obr. 7]. Architekti zde věnovali pozornost komplexní občanské vybavenosti obytného okrsku, hierarchii veřejného a poloveřejného prostoru, zeleni i umělecké výzdobě. Autoři bratislavského *Atlasu sídlisk* po právu označují *Februárku* za nejlepší sídliště šedesátých let na Slovensku.<sup>43</sup> Na kvalitě projektu se jistě podepsala i zkušenost autorů z mezinárodní soutěže na obytný obvod jihozápadní části Moskvy. Ostatně mezi účastníky moskevského klání najdeme také další jména architektů experimentálních staveb – Václava Havránka, Františka Zounka, Viktora Rudiše či Bohumíra Kulu.

Na začátku šedesátých let vznikl v Bratislavě experimentální obytný okrsek Krasňany. Ověřoval celkem pět typů bytových domů. Autoři zde vyzkoušeli a vzájemně porovnávali montované konstrukce s litým a vakuovaným betonem a konstrukce s menšími tvárnice-mi z pórobetonu a s velkorozměrnými prvky z plynobetonu. Výzkumný ústav výstavby a architektury toto sídliště v roce 1961 na poslední chvíli zařadil mezi centrálně sledované experimenty.<sup>44</sup> Právě výsledky použitých pórobetonů zaujaly hodnotitele nejvíc. Komise pro řešení bytového problému při ÚV KSČ nakonec doporučovala pro přípravu dalších typových podkladů využít kromě pórobetonů také velkorozponové šestimetrové konstrukce z celomontovaných experimentů v Hradci Králové (HK 60) a v Praze na Invalidovně.<sup>45</sup>

Technologie lehčených betonových prefabrikátů – tzv. pórobetonů, též podle druhu pojiva plynosilikátů a plynobetonů – se v té době hodně používala ve Švédsku, v Dánsku a v Sovětském svazu. Na Slovensku se začaly zkoušet už v roce 1958 a od roku 1963 se zde licenčně vyráběl švédský konstrukční systém (SIPOREX). Princip jejich výroby tkví

<sup>41</sup> Georgij Turzunov, Obytný dom z predpätých panelov typu BA v Bratislave, *Architektúra ČSR XVI*, 1957, s. 179. – Sídlisko panelov BA, Přehledka prací za rok 1957, *Architektúra ČSR XVII*, 1958, s. 264–265.

<sup>42</sup> Více např. Michal Čech, Vývoj komplexnej kvality panelových domov, *Pozemní stavby XII*, 1964, č. 7, s. 276–281.

<sup>43</sup> Henrieta Moravčíková – Peter Szálaj a kol., *Bratislava – Atlas sídlisk*, Bratislava 2011.

<sup>44</sup> Michal Čech, Skúsenosti z výstavby experimentálneho sídliska v Krasňanoch, *Pozemní stavby XII*, 1964, č. 7, s. 296–298.

<sup>45</sup> NA, fond KSČ–ÚV–K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 4, a. j. 17, zasedání 20. 11. 1961, bod 4: Zajištění bytové výstavby podle nových typových podkladů od roku 1963, s. 8.

v lehčení betonových prefabrikátů pomocí chemické reakce. Kvůli výhodám plynosilikátů a plynobetonů ministerstvo výstavby v šedesátých letech opakovaně tlačilo na větší „chemizaci“ stavebnictví.

## Poučení z monolitu

S monolitickými konstrukcemi měli na přelomu padesátých a šedesátých let nejlepší zkušenosti stavbaři ve Švédsku. Skandinávské a zejména švédské stavebnictví čeští experti i pracovníci ministerstva stavebnictví trvale sledovali. Časopis *Pozemní stavby* otiskl již v roce 1958 poznatky ze společné cesty zástupců Státního výboru pro výstavbu a Výzkumného ústavu výstavby a architektury do Norska, Švédska a Dánska. Velkou pozornost skupina věnovala technologii posuvného bednění, kterou Švédové využívali pro nosné konstrukce a u výškových domů pro tažení schodištové věže, ze které pak pomocí jeřábu osazovali zbylé konstrukční prvky či závěsné stěny.<sup>46</sup> Monolitické konstrukce autor článku z pozice Státního výboru pro výstavbu důrazně doporučuje vyzkoušet i v naší bytové výstavbě. O několik čísel později informuje v témže časopise o monolitických konstrukcích Miroslav Olexa. Zmiňuje připravovaný Havránkův experiment v Praze-Bubenči a porovnává v této souvislosti naše bednicí materiály s dokonalejšími švédskými.<sup>47</sup> Švédové v šedesátých letech pravidelně vystavovali také na brněnských veletrzích, kde novinky ve způsobu bednění budily pozornost českých expertů.

Monolitické konstrukce, které přece jen vyžadovaly větší přesnost při realizaci, nakonec v šedesátých letech našly své místo i u nás, zvláště v případě vysokých bytovek. Poměrně často se však objevují v kombinaci s prefabrikáty, jako například ve zmiňovaném zlínském či bratislavském experimentu nebo v pozdějším „krásném“ sídlišti v Praze-Ďáblicích [26]. Ostravská krajská varianta pro stavbu výškových domů (V-OS 64) kombinovala montovanou konstrukci s taženým železobetonovým jádrem.

To, že s pomocí monolitické konstrukce lze stavět pestřejší a architektonicky kvalitnější bytové domy, potvrdili také autoři půvabného libereckého sídliště při ulicích Aloisina výšina a Franklinova (Vladimír Syrovátka, Jiří Hubka, realizace 1976–1981).<sup>48</sup> K dispozici zde již měli západoněmeckou licenci systémového (víceobrátkového) bednění, kterou na konci šedesátých let zakoupil slovenský podnik Inženiérského stavitelstva (systém IS NOE COMBI).

Ojedinelý experiment s monolitickou konstrukcí pak představuje hotelový dům na sídlišti Šanov II v Teplicích od architekta Miroslava Masáka (projekt 1965, realizace 1972–1978). Použití monolitické, tažené schodištové věže a následného „osazování“ pater přímo z věže připravoval Masák s týmem konstruktérů od roku 1968.<sup>49</sup> Využili při

<sup>46</sup> Oldřich Strádal, Bytová výstavba ve Skandinávii, *Pozemní stavby* VI, 1958, č. 5, s. 266–271.

<sup>47</sup> Vylepšená hladká bednění o velikosti celých stěn umožňovala hlavně co nejhladší povrch betonu bez spár, který se pak nemusel omítat, ale jen se natíral nebo stříkal. Více Miroslav Olexa, Vyšší obytné domy s monolitickou konstrukcí, *Pozemní stavby* VI, 1958, č. 11, s. 565–569.

<sup>48</sup> Studie Franklinova, Státní okresní archiv Liberec, fond Městského národního výboru, inv. č. 466, 468, 469.

<sup>49</sup> Závěrečná zpráva o průběhu experimentálního ověřování objektu hotelového bydlení v sídlišti Teplice-Šanov II, prosinec 1969, s. 1–9. Archiv Stavebního úřadu Teplice, inv. č. 1516/2.

tom zkušeností Sialu s obdobnou konstrukcí souběžného projektu televizního vysílače na Ještědu.<sup>50</sup>

## Panelák jako nástroj centralizace

Základním smyslem experimentů podle Ústředního výboru KSČ bylo směřovat bytovou výstavbu k neúprosnému zprůmyslnění, to znamená co nejúčinněji rozvíjet typizaci a průběžnou unifikaci stavebních dílů – zejména betonových panelů a celých výrobních a stavebních procesů. Veškerá práce na staveništi měla důsledně přejít na proudovou metodu založenou na koordinaci pracovních čet, které podle specializace postupují v daném harmonogramu po jednotlivých stavbách nebo dokonce okrcích a celých rajónech. Prefabrikáty a konstrukční prvky měly minimalizovat dokončovací práce – panely se vyráběly včetně okenních rámců, venkovních omítek a obkladů. Nově používaná smontovaná bytová jádra takzvaného skříňového typu sledovala stejné cíle.

V archívních materiálech k výsledkům experimentů zcela chybí kritický pohled hodnotitelů nebo argumentace samotných tvůrců pokusných staveb. Srovnání ekonomických i technických ukazatelů působí nejednoznačně. Nelze z nich vyčíst, proč se ve výsledku vybraly jako „nejlepší“ celostěnové konstrukce z panelů. Nabízí se ovšem i vysvětlení, že v Sovětském svazu protežovaný panelák se v době Nikity Chrušova těšil i v ostatních satelitních zemích „socialistického tábora“ čistě politické protekci. Navíc jeho koncentrovaná výroba v plánovitě rozmístěných panelárnách nabízela jednoduché a univerzalistické řešení, ke kterým státní socialismus tíhnul. Taková výroba se z centra také lépe řídí a kontroluje.

Ekonomická kalkulace vycházela na konci padesátých let dokonce lépe pro cihelné domy než pro domy z panelu. Bylo to dáno momentální cenovou politikou a vysokou odbytovou cenou panelů. Jak bytová družstva, tak i většina krajských národních výborů ještě na začátku šedesátých let odmítaly stavět panelové domy, protože jsou příliš drahé. Nasnadě bylo politicky protlačit panelové domy cenovou regulací shora. „*Prosil bych, aby politické byro i vláda rozhodly otázku cen panelové výstavby. Družstevníci nám ani v jednom případě na ni nesáhli. Je to výstavba drahá. Nečekat se zlevněním této výstavby až do roku 1961, ale pomoci, aby byly panelárny využity již v roce 1960 pro družstevní a podnikovou výstavbu.*“<sup>51</sup> Taková slova zazněla například na celostátní poradě krajských výborů v roce 1959, kde si delegáti na vysokou cenu stěžovali. Nabízela se i možnost panelovou výstavbu finančně zvýhodnit formou prémie: „*Lidé, kteří montují rychlostavbu, jsou materiálně zainteresovaní, mají prémie na celou stavební správu. (...) Je možnost říci, dokud soudruhu řediteli nebudeš panelové domy stavět tímto způsobem, bude to mít vliv na tvou materiální zainteresovanost. (...) Když se v celé republice rodí panelové hnutí, nesmíme to*

<sup>50</sup> Jana Zajoncová, Teplice, Šanov II, in: Skřivánková – Švácha – Novotná – Jirkalová (eds), *Paneláci 1* (pozn. 27), s. 276–281. Rané příklady obdobné technologie jsem zmiňovala také v souvislosti se zkušenostmi z výstavby sídlišť ve Švédsku.

<sup>51</sup> NA, fond KSČ–ÚV–K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 1, a. j. 5, zasedání 16. 11. 1959, bod 1: Celostátní porada předsedů komisí KV KSČ a pracovníků KV KSČ z úseku stavebnictví pořádaná XI. oddělením ÚV KSČ 30. 10. 1959, fol. 85.

utopit tím, že tomu dáme od počátku špatnou organizaci.“<sup>52</sup> Cena panelových prefabrikátů se nakonec snížila po roce 1962 novou regulací cen.

Celomontovanou konstrukci z panelu ověřovali v experimentech nejprve jen architekti Krajského projektového ústavu v Hradci Králové, František Steiner a Jaroslav Škaloud. „Je to velmi dobrý a radostný příklad dobré spolupráce techniků a dělníků,“<sup>53</sup> komentoval tehdy jeho stavbu delegát celostátní porady z Hradce Králové [obr. 8]. Zmínil, že stavba bude hotová už na konci roku 1959 a budou v ní bydlet ti, co ji projektovali a vyráběli, „aby vyzkoušeli tento dům na vlastní kůži“. Pokusné domy s nezvykle dlouhým rozponem 6,2 metrů, postavené na Slezském Předměstí, předurčily vývoj později velmi rozšířeného krajského typu HK 60 a HK 65, ze kterého vycházel částečně i celostátním typ T 08 B.<sup>54</sup> Zásadní vliv na přípravu celostátních typů pak měl experiment s celomontovanými konstrukcemi v Praze na Invalidovně, který vyzkoušel i jejich průběžnou unifikaci napříč celým obytným okrskem (Jiří Novotný, Josef Polák, Vojtěch Šalda, Václav Havránek a kolektiv, 1960–1965) [29]. Příprava nových typů se ohlížela i na zkušenosti z bratislavských experimentů.

### Poučení z experimentů

Výzkumný ústav výstavby a architektury a Komise pro řešení bytového problému při vyhodnocení experimentů sledovaly hlavně hledisko dobrých ekonomických výsledků ve snížení spotřeby hmot, váhy prefabrikátů, pracnosti stavby a zvýšení rychlosti hrubých i dokončovacích prací.<sup>55</sup> Ve srovnání nejvíce sledovaného kritéria, hospodárnosti, mnohé pokusné stavby nedopadly zrovna nejlépe a jejich konstrukce a postupy byly hodnocené jako příliš drahé. Jejich ekonomické výsledky ovšem ovlivňovala do značné míry cenová politika státu, která tvorbu cen, jak už jsem několikrát zmiňovala, nepřizpůsobovala realitě, ale centrálnímu plánu. „Zcela samostatnou kapitolou je vlastní zajišťování realizace experimentálních staveb. Dosavadní praxe nenasvědčuje tomu, že by jejich výstavba byla pro všechny zúčastněné přitažlivou a příjemnou. (...) Byli bychom pro každoroční realizace experimentů, tím bude vyloučen charakter jednorázové akce, nedostatečně připravené a materiálově zajištěné.“<sup>56</sup> Takto komentovali špatnou situaci ve stavebních dodávkách experimentů Bohumír Kula a autoři experimentálního sídliště v Praze na Invalidovně v diskusi pro časopis *Architektura ČSSR*.

Pokusné stavby se porovnávaly s rozšířeními, ale příliš uniformními panelovými typy G (hlavně G 57) a novějšími typy T 01 B–T 03 B, využívajícími cihelných prefabrikátů (kvádrů) nebo betonových tvárnic (blokopanelů). Z experimentů se nakonec další typo-

<sup>52</sup> Ibidem, s. fol. 125.

<sup>53</sup> Ibidem, fol. 102.

<sup>54</sup> Pochop, Několik poznámek (pozn. 25), s. 520–527.

<sup>55</sup> Státní výbor pro výstavbu stanovil konkrétní časové a finanční limity (52 000 Kčs na byt 37 m<sup>2</sup>, realita se pohybovala kolem 60–64 000 Kčs). Výstavbu pokusných staveb měly financovat krajské výbory, náklady navíc vzešlé z nových pokusných materiálů, konstrukcí apod. měly hradit Státní výbor pro výstavbu a ministerstvo stavebnictví. Na jejich základě komise vydala pro 3. pětiletku Směrnici opatření pro rozvoj a modernizaci výroby a stavebních materiálů. NA, fond KSČ-ÚV-K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 2, a. j. 9, zasedání 23. 5. 1960, Zpráva o komplexním vyhodnocení pokusných projektů bytové výstavby (Jiří Voženílek, Státní výbor pro výstavbu), s. 21.

<sup>56</sup> Diskuse: K experimentálnímu projektování, *Architektura ČSSR* XIX, 1960, s. 559.

vé podklady měly počít jen velkým rozponem (6 metrů) a jeho kombinací s rozpony menšími, kterou ověřili autoři pražského sídliště Invalidovna. Největší dopad měly závěry z diskuse o bydlení podpořené názory odborníků z Výzkumného ústavu výstavby a architektury. Na jejich základě se zvýšil plošný standard bytu z 9 na 11 m<sup>2</sup> na osobu a výrazně narostl podíl bytů vyšší kategorie, hlavně bytů 3+1. Závazně tato kritéria pro novou výstavbu určila vláda usnesením z roku 1960. Komise dále doporučila přechodně pokračovat s typy řady T (T 01–T 03 B) či s vylepšeným panelovým typem G 57 (krajské varianty B 60, G-OS, G 57-OL). Brněnskou variantu domu G 57 (G 57/9 neboli B 60), připravovanou pro sídliště Lesná, uvítal na stránkách časopisu *Architektura ČSSR* Karel Prager, který si neodpustil poznámku, že v minulosti jsme si stavebně i urbanisticky špatnými domy typu G zvlášť uškodili.<sup>57</sup>

V době vyhodnocování experimentů, kolem let 1961–1962, cítíme opět potřebu ústředních orgánů mít vše pod byrokratickou kontrolou, veškeré postupy koordinovat, urychlovat a na vše obezřetně dohlížet. Takové postoje ve výsledku kýžený pokrok brzdily. Výzkumným ústavům, podnikům a projektovým ústavům nedalo centrum potřebnou volnost k tomu, aby v experimentech zaměřených na bydlení dále pokračovaly. Zastavil se tak v podstatě vývoj konkurenčních a alternativních konstrukcí, které bohužel neměly možnost jít vlastní cestou úspěchu či neúspěchu. Podmínky experimentální výstavby navíc od roku 1962 podléhaly sjednoceným a přísnějším pravidlům.

Na politické a administrativní úrovni se v sérii experimentů odráží již zmiňovaná trajektorie reformních snah začátku šedesátých let: od centralizace k decentralizaci a zase zpět. Domnívám se, že velké množství i kvalita studií a experimentů, které se na začátku šedesátých let objevují, souvisely mimo jiné i se snahou o demokratizaci poměrů, decentralizaci a modernizaci státních podniků. Pro projektové ústavy a stavební podniky byla takovým impulsem „*materiální zainteresovanost*“ na výzkumu daná vyhláškou Státní plánovací komise „*o zvýšení hmotné zainteresovanosti na rozvoji a zavádění nové techniky*“.<sup>58</sup> Vyhláška z následujícího roku pak stejným způsobem regulovala přípravu nových typových podkladů.<sup>59</sup> Projektantům slibovala vyšší podíl prémie v případě, že v typech použijí nové technologie. Cíle „*novátorství*“ však vyhláška přesně diktovala: výrazně zlehčit stavbu, využít odpadového materiálu (popílku, strusky) a podobně. Decentralizace, přenesení zodpovědnosti na podniky a podpora inovací mohly otevřít prostor pro zdravou podnikavost a aktivizovat architektky i stavební inženýry k zlepšení bydlení, pokud by ji však centrální orgány v podstatě okamžitě nenahradily zpětnou centralizací. Vyhláška č. 97/1962 sjednotila do budoucna podmínky, za kterých mohou experimenty vznikat, a zpřísnila jejich financování i hodnocení.<sup>60</sup> Vědecký a technický vývoj ve stavebnictví pak zcela centralizovala vyhláška č. 8/1963 „*o financování neinvestičních nákladů rozvoje vědy a techniky*“.<sup>61</sup> Vývojové projekty a experimenty zařadila pod hlavičku státních úkolů a pod kontrolu ústředních orgánů a Státní komise pro rozvoj a koordinaci vědy a techniky.

<sup>57</sup> Karel Prager, Upravený panelový dům G 57, *Architektura ČSSR* XXI, 1962, č. 5, s. 295–297.

<sup>58</sup> <https://www.epravo.cz/vyhledavani-aspi/?Id=29609&Section=1>, vyhledáno 1. 11. 2017.

<sup>59</sup> <https://www.epravo.cz/vyhledavani-aspi/?Id=29915&Section=1&IdPara=1&ParaC=2>, vyhledáno 3. 11. 2017.

<sup>60</sup> <https://www.epravo.cz/top/zakony/sbirka-zakonu/vyhlaska-ministerstva-vystavby-o-dokumentaci-sledovani-a-vyhodnocovani-experimentalnich-staveb-6512.html> vyhledáno 7. 11. 2017.

<sup>61</sup> <https://www.epravo.cz/vyhledavani-aspi/?Id=30387&Section=1&IdPara=1&ParaC=2> vyhledáno 7. 11. 2017.

V atmosféře optimismu druhé poloviny šedesátých let se však spontánně vzedmula druhá vlna experimentů. Modernistický étos pokroku a lidské emancipace vrcholil v technicistních utopiích domů-měst (Karel Honzík, Domurbie, 1962–1965) a v urbanistických megastrukturách velkoměstských satelitů (Gorazd Čelechovský a kolektiv, Etarea, 1967) ovlivněných futuristickými vizemi budoucí společnosti [obr. 9].

K nim přiřazují Rostislav Švácha a Ludmila Hájková také neoficiální experimenty mladé generace studentů architektury, kteří proti stereotypům modernismu vystoupili v roce 1967 na půdě ČVUT výstavou nazvanou *Apelace*.<sup>62</sup> V otázce bydlení se z mladší generace architektů pokusil rozbít stereotyp bydlení například Stanislav Švec. Jeho projekt Slunečního města vystupuje proti silné poválečné tradici racionalizace sociálních funkcí architektury a úspornosti výroby. Zastupuje naopak zcela jiný typ experimentu ve smyslu jedinečné podoby bydlení, náročné na nejnovější technologie, konstrukce a inovace.

Nabízí se srovnání těchto experimentů se soudobým děním na Západě, kde se druhá generace experimentů podle Petra Cooka, člena britského Archigramu, také už neopájela samotnou výrobou a levnou prefabrikací jako experimenty z padesátých let, ale přinášela skutečně nový, převratný pohled na navrhování. Pojetí obytného domu se mělo přizpůsobit například rychle se měnícímu způsobu života, vkusu a rostoucímu konzumu. Dům se více, jak předvídal Cook, připodobní třeba automobilu či jinému přístroji, který se také rychle proměňuje a přizpůsobuje člověku.<sup>63</sup>

V oficiální tvorbě sedmdesátých a osmdesátých let se u nás přestalo experimentovat téměř úplně. Přípravu a realizaci pokusných staveb ovlivňoval rostoucí počet vyhlášek a československých státních norem. Optimismus a chuť stavebních podniků i architektů v bytové výstavbě něco měnit rapidně poklesla.<sup>64</sup> Poptávka po experimentech se omezila na konstrukce určené pro výstavbu na poddolovaném území nebo na nižší energetickou náročnost bytových domů.

## Zrod sídliště

*„Účelná skladba několika druhů domů výrazně výškově odstupňovaných a vhodně barevně řešených, vystřídanych pásy zeleně, je nejúčinnějším a zároveň nejehospodárnějším architektonickým prostředkem pro vytvoření zdravého, kulturního a příjemného obytného prostředí.“*<sup>65</sup> (Jiří Vozenílek, 1960)

Experimenty měly od počátku ověřovat výstavbu domů, které v budoucnu, respektive už po roce 1963, budou tvořit plně vybavená moderní sídliště pro 10–50 tisíc obyvatel. Zvláště jeden jejich druh, experimentální okrsky, proto ověřoval nejen nové konstrukce, ale i nový způsob života v prostorových celcích. Rozšiřoval dosavadní typologii bytových

<sup>62</sup> Rostislav Švácha – Ludmila Hájková, Kde budeme žít zítra, in: Vít Havránek (ed.), *Akce slovo pohybu prostor. Experimenty v umění šedesátých let*, Praha 1999, s. 114–145.

<sup>63</sup> Peter Cook, *Experimental Architecture*, New York 1970, s. 30–67.

<sup>64</sup> Josef Procházka, *Experimentální ověřování ve výstavbě*, Praha 1988. Publikace uvádí vyhlášku č. 79/1972 a vyhlášku Státní komise pro vědeckotechnický a investiční rozvoj č. 105/1985.

<sup>65</sup> NA, fond KSC-ÚV-K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 2, a. j. 9, zasedání 23. 5. 1960, Zpráva o komplexním vyhodnocení pokusných projektů bytové výstavby (Jiří Vozenílek, Státní výbor pro výstavbu), s. 21.

domů o první deskové a věžové domy o 8–10 patrech, které se dosud vůbec nestavěly. V rámci úvah o pestřejší typologii a o „*druhovosti*“ sídlištních staveb obživil také typ kolektivního domu, respektive domu hotelového bydlení.

Mezi úplné typologické novinky patřily objekty nižší a vyšší občanské vybavenosti neboli „*distribuční centra*“, „*střediska obchodu, služeb a osvěty*“ či později „*obchodní centra*“. Jejich charakter a velikost závisely na spádovém okruhu, pro který mělo centrum sloužit, na počtu obyvatel a na docházkové vzdálenosti. Podle daných výpočtů pak domy služeb nabízely odpovídající druhy prodejen, dále například restauraci, jídelnu či bufet, prádelnu, mandl, různé opravny, kadeřnictví, ale i kino, osvětový sál, čítárnu, poštu, případně služebnu Sboru národní bezpečnosti (SNB) či kancelář Obvodního podniku bytového hospodářství (OPBH). U větších obvodů se budovalo také zdravotní středisko. Na konci padesátých let přinesl časopis *Architektura ČSR* ochutnávku několika vzorových „*prodejních středisek*“ z výstavby sídliště Harlow ve Velké Británii či sídliště Vällingby ve Švédsku.<sup>66</sup>

Systém obytných skupin, okrsků a obvodů i rozsah jejich vybavení opakovaně rozpracovávala urbanistická skupina Výzkumného ústavu výstavby a architektury, zejména Julius Šif a Jaromír Štván.<sup>67</sup> Cílem komplexně vybaveného sídliště bylo plošně uspokojit všechny životní potřeby jeho obyvatel, a jak upozorňuje Hubert Guzik, nabídnout demokratický přístup ke službám. Výstižně sídliště označuje jako „*kolektivní domy na ležato*“.<sup>68</sup>

Koncepce sídliště skutečně měla odrážet nebo dokonce akcelarovat budoucí „blaho-bytný“ život v komunismu. Zhmotňovala nový typ „humanizované“ socialistické kolektivity, přirozenou lidskou pospolitost vzdálenou heroické kolektivitě období stalinismu. Takový smysl spatřoval v experimentálních okrscích například Jiří Voženílek, který sídliště na půdě ÚV KSČ obhajoval slovy: „*Ukazuje se, že společné zajišťování některých služeb, zejména péče o děti, praní, případně příprava pokrmů, by bylo výhodné a potřebné pro převážnou část domácností, protože je nejvíce potřebují zaměstnané ženy s více dětmi. Postupně bude třeba docílit vybavení podobné úrovně pro převážnou část všech bytů, a sice v účelně sdružovaných objektech, sloužících nikoliv pro jeden dům, ale pro obytnou skupinu nebo celý obytný okrsek. Tomuto účelu může sloužit ovšem i vybavení, připojené přímo k domu kolektivního charakteru a zároveň určené pro širší okolí. Tím by se také zajistil hospodárný provoz společenských částí kolektivního domu.*“<sup>69</sup>

Voženílek vycházel z obdobného řešení československých projektů v soutěži na experimentální obvod v jihozápadní části Moskvy (Nové Čerjomušky), který komunistická strana po potřeby nového hodnocení experimentů nechala závazně posoudit. „*Soutěž potvrdila zkušenosti získané z průzkumu, že kolektivní dům je investičně i provozně náročnější než běžné typy bytových domů.*“<sup>70</sup>

Podíváme-li se na ně optikou centrálních plánovačů, domy hotelového typu, usku-tečněně na počátku šedesátých let, mohly obstát jen tehdy, když suplovaly poskytované

<sup>66</sup> Zdeněk Pexider, Prodejní střediska nová forma obchodního vybavení sídliště, *Architektura ČSR* XVIII, 1959, č. 3, s. 179–183.

<sup>67</sup> Viz např. Jaromír Štván, *Pravidla plánování a stavby sídlišť*, Praha 1966.

<sup>68</sup> Hubert Guzik, *Čtyři cesty ke koldomu*, Praha 2014, s. 115.

<sup>69</sup> NA, fond KSČ-ÚV-K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 2, a. j. 9, zasedání 23. 5. 1960, Zpráva o komplexním vyhodnocení pokusných projektů bytové výstavby (Jiří Voženílek, Státní výbor pro výstavbu), s. 21.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 22.

služby nových sídlišť nebo jejich škálu zpěstřovaly. Takové opodstatnění nejlépe ilustruje dům hotelového typu postavený v rámci experimentálního okrsku v Praze na Invalidovně, jehož „synergii“ se sídlištní strukturou výstižně charakterizuje Hubert Guzik. Invalidovna zahájila také éru matematického plánování a statistického propočítávání sídlištní skladby bytů, domů a vybavení skupin a okrsků. V půdorysech domů architekti vycházeli z šetření Výzkumného ústavu výstavby a architektury, která doporučovala širší škálu kategorie bytů a nové možnosti dispozic s více pokoji. Nové dispozice oddělovaly různé provozy v bytě do samostatných místností, tím vznikly například menší neobytné ložnice, takzvané „*půlpokoje*“ pro pracovnu či spaní dítěte nebo kuchyně s jídelním koutem. Takové uspořádání se sice jevilo jako praktické, ale vzhledem k bytové tísní se do menších bytů stěhovaly i vícečlenné domácnosti, pro které byt nebyl dimenzován.

Plánování bytů přerostlo do organizace obytného okrsku a „usměrňování“ života jeho obyvatel: volného času, vedení domácnosti či způsobu využívání služeb.<sup>71</sup> Bytové domy, jejich vybavení a skladba bytů jasně definovaly, kdo a jak bude společné prostory a jednotlivé pokoje v bytě užívat. Palčivou otázkou pak zůstávala variabilita funkcí bytu v budoucnu. To měl vyřešit jakýsi tranzitní pohyb domácností napříč sídlišťem. Lidé se měli stěhovat, ideálně v rámci sídliště, v momentě, kdy jim byt přestane vyhovovat, bude příliš malý či velký. To se ale kvůli naprostému nedostatku bytů na volném „trhu“ nedělo.<sup>72</sup> Zkušenosti brzy ukázaly, že vnitřní zákonitosti individuálního chování a jednání nelze direktivně řídit. Pokud chtěl socialismus připravit lidem ideální podmínky ve formě sídlišť, tak zcela podcenil fakt, který si západní architektura, filozofie a kulturní antropologie začala již plně uvědomovat: Příliš hotové struktury odpuzují a vedou k pasivnímu pojmání života a ignoraci veřejného prostoru.

Předpoklady, že materiální kultura prostředí se pozitivně odrazí i ve vztazích mezi lidmi a povede ke kýžené pospolitosti, se ukázaly jako příliš ambiciózní a v podstatě mylné. Vzrůstající individualismus, atrofie mezilidských vztahů a egoistická touha po blahobytu, kterých si všímali sociologové na Západě, dopadly v následujícím desetiletí i na socialistickou společnost. Stoupající vědomí náležitosti jednotlivce k celku se nedostavilo, „*socialistické vlastnictví*“ se čím dál více rozkrádalo, klesala pracovní morálka a pohoršení vzbuzovala také stoupající rozvodovost a sociální patologie (alkoholismus, vandalismus).

Podoba nových sídlišť vychází, jak shrnuje příručka Státní plánovací komise z roku 1960, z „*možností perspektivního rozvoje našeho hospodářství a z vývojových tendencí bydlení*“. K racionálním východiskům přidává studie Výzkumného ústavu výstavby a architektury a Studijního a typizačního ústavu také úspěšné projekty československých týmů ze soutěže na experimentální obytný rajón pro jihozápadní část Moskvy. Poučení pro další vývoj projektů znělo, že „*bytová výstavba není jen pasivní součástí životního prostředí, ale že musí aktivně přispívat ke společenskému a hospodářskému pokroku naší socialistické společnosti.*“<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Tehdejší urbanistické teorie vycházely například z kalkulace, jaké funkce lze zcela vyčlenit ze základních funkcí bytu. Vycházelo z toho jen vaření, respektive stravování, praní a čištění oděvů, úklid, provozování koníčků a kutilství.

<sup>72</sup> Zmiňuje to rovněž Hubert Guzik v souvislosti s uplatněním kolektivního domu, viz Guzik (pozn. 68).

<sup>73</sup> NA, fond KSČ-ÚV-K 1945–1989, Komise pro řešení bytového problému 10/22, sv. 4, a.j. 16, zasedání 6. 9. 1961, bod 6: Bulletin SPK o řešení bytového problému, s. 15.



Na vzniku nových typů se od roku 1961 podílel poprvé celý tým projektantů vybraných z krajských ústavů, ze Studijního a typizačního ústavu, z Výzkumného ústavu výstavby a architektury, Výzkumného ústavu stavební výroby a dalších institucí. Společné pracoviště vedl František Feistner. Není divu, že na nových typech T 05B–T 08B pracovali téměř všichni autoři předešlé vlny experimentů, například Václav Havránek (Praha), Štefan Svetko (Bratislava), František Steiner (Hradec Králové) nebo Jan Benda (České Budějovice).<sup>74</sup> Nové typy schválily ústřední orgány v roce 1964, ale vzhledem k vyšším nárokům na výrobu a technologii stavby se začaly používat pozvolna.

Nové typové podklady umožnily stavbu velkých sídlišť a pestřejší řešení architektury i urbanismu. Do budoucna slibovaly přechod na prvkovou typizaci. Nakládání s typovými podklady v druhé polovině šedesátých let, kdy vzniká většina projektů „krásných“ sídlišť, měli architekti ve svých rukou. Nová reformovaná hospodářská soustava jim dávala větší pravomoci, těžiště zodpovědnosti za komplexní řešení projektů se přesunulo na konkrétní ateliér, který měl „zakázku“ na starosti. Kolektiv autorů pak mohl uzavírat smlouvy s dodavateli a stanovovat termíny. Změny se však neděly přes noc. Architekti nadále museli svádět boj s dodavateli a omezeným sortimentem výroby. Během zavádění nových ekonomických zásad po roce 1965 jejich pravomocná i společenská role a tím i vyjednávací pozice vůči výrobním podnikům výrazně zesílily. Architekti svými projekty moderních a „krásných“ sídlišť reprezentovali kyžené celospolečenské zájmy a pokrokové metody. *„Společenské požadavky na výstavbu jsou vyjádřeny v projektu. Jak je však prosadit vůči monopolnímu dodavateli, jestliže trh nebude fungovat?“* ptal se s obavami Jiří Klen v časopisu *Československý architekt* poté, co nasbíral dosavadní zkušenosti s „experimentem“ z hospodaření v krajích. *„Žel, první vlaštovky nové soustavy se v praxi neuvedly dobře. Slyšel jsem při své cestě příliš často, že nové oborové podniky ve stavebnictví (vědomy si svého monopolního postavení) říkají na adresu architekta a investora ještě důrazněji než dříve: Vyberte si, buď toto, nebo nic. (...) Architekti a stavebníci se však dožadují druhé, hlavní stránky věci, která by umožnila odpověď: Ani toto, ani nic, zeptáme se jinde. V obecných zásadách nové soustavy se tomu říká limitování subjektivních zájmů výrobců společenskými zájmy prostřednictvím trhu.“*<sup>75</sup>

Na špatné zkušenosti s dodavateli si stěžovala většina architektů šedesátých let. Václav Hlinský v souvislosti s výstavbou sídliště Sítná v Kladně si na stránkách *Československého architekta* posteskl: *„Třičtvrti roku válčím o lepší okna, než se mi podařilo je prosadit.“*<sup>76</sup> Typy T 06 B–T 08 B při troše snahy totiž umožňovaly osobitější architektonická řešení. Příčný nosný systém architektům uvolnil ruce při ztvárnění především fasád. Architekti vyvinuli výrazné úsilí typové projekty obohatit o řadu detailů, a tak dnes můžeme obdivovat několik sídlišť této „krásné fáze“ dějin hromadného bydlení. Kromě Sítné (Václav Hlinský, Otakar Jurenka, Jiří Náhlík, 1961–1965) jmenujme ještě sídliště Labskou Kotlinu II v Hradci Králové (Břetislav Petránek a kolektiv, 1969–1975), sídliště Bory (Vladimír Belšán a kolektiv, 1963–1972) nebo sídliště Ruprechtice v Liberci (Josef Patrný, Miroslav Ulmann, 1969–1972).

<sup>74</sup> Jaroslav Pokorný, *Nové typové podklady bytových domů, Architektura ČSSR XXI*, 1962, s. 13–23.

<sup>75</sup> Jiří Klen, *Po slovech – činy, Československý architekt XII*, 1966, č. 1–2, s. 1.

<sup>76</sup> *Diskuse o typizaci u hranatého stolu, Československý architekt*, 1967, č. 25–26, s. 5.

## Závěr

Těžiště dizertační práce, ze které jsem vybrala uvedenou kapitolu, leží v době, kdy se typ panelového domu u nás teprve rodil a experimentálně se ověřovaly jeho vlastnosti. Architekt Julius Šif tehdy na stránkách časopisu *Domov* dobře charakterizoval úskalí tohoto bodu zvratu: „Výtvarně architektonické a urbanistické hledisko je na posledním místě experimentů, protože nemají ‚vědeckoexperimentální povahu‘ (...). Má se opravdu výtvarné řešení budovy vázat na specifickou prostředí? Nestáváme se dnes svědky jakési neutralizace či univerzalizace architektury novostaveb hromadné výstavby? A možná že právě tato opakovatelnost se stává novou kvalitou, novou vlastností zítřejšího architektonického slohu!“<sup>77</sup>

Teoretik a historik umění Boris Groys si v souvislosti s nástupem paneláků všímá jejich univerzalistického charakteru. Vysvětluje jej utopistickou touhou východního bloku po univerzálním řešení, a jak píše, „všechna utopie směřuje k bodu nula, k asketickému, minimalistickému modelu a k univerzalizmu“.<sup>78</sup> Hledání typu bydlení, které bude dostupné všem a umožní sociální smír, tíhlo vždy k univerzálnímu řešení, k sériové výrobě a k opakování jednoho osvědčeného modelu. Období po druhé světové válce u nás, jak se snažím v práci přiblížit, se nespokojilo jen s jednou univerzální konstrukcí paneláku, jak by se na základě pozdější praxe mohlo zdát. Architekti a mnozí autoři experimentů prosazovali například prefabrikaci *in situ* a monolitní konstrukce, které by umožňovaly sice univerzální, ale mnohem variabilnější typy staveb. Také prosazovaná prvková typizace počítala s otevřeným skladebným systémem umožňujícím pestré pojetí hmot, fasád a povrchů. Dlužno říci, že právě jednotvárnost prvních univerzálních typů bytovek postavených v padesátých letech, jejich asketická forma redukovaná na pouhé panelové krabice s okny, nevyhovovala tehdy téměř nikomu. Otevřeně ji kritizovali architekti – například Oswald Döbert či Karel Prager –, ale i členové Komise pro řešení bytového problému při Ústředním výboru KSČ a obyvatelé, kteří se o ní nechvalně zmiňovali během první celostátní diskuse o bydlení. V roce 1960, kdy diskuse vrcholí a připravuje se dokonce její druhá fáze, jsme svědky zajímavého okamžiku převrstvování názorů. V doznívající atmosféře ekonomického růstu a v opojení z nově nastoupeného procesu demokratického centralismu se na krátký moment zdá, že všichni, včetně politické reprezentace, usilují o totéž – o zlepšení bydlení, o vyšší bytový standard, ale také o esteticky(!) kvalitní prostředí. Politbyro ÚV KSČ přijalo v roce 1960 směrnici o navýšení bytového standardu a pro výstavbu do budoucna výrazně zvýšilo podíl vícepokojových bytů. Slibně se rozvíjející vlnu experimentů zaměřených i na estetické kvality bohužel ústřední orgány dále nevyužily. Plánovači nebyli schopni sledovat v hodnocení architektury jiné než ekonomické bilance a jednostranné cíle. Kvality jednotlivých experimentálních domů i jejich technologií nazírali jen optikou čísel, produktivity práce, kubických metrů betonu a podobně. Ovšem i tato čísla, jak ukazují v práci, byla více než chimérická; nikdy tak vlastně nebyla dotažena kompletní ekonomická bilance, která by vyzdvihovala jeden konstrukční systém jako nejvýhodnější.

<sup>77</sup> Julius Šif, Architekti experimentují, *Domov* II, 1961, č. 1, s. 43.

<sup>78</sup> Boris Groys, Panel houses: Stations on the way to utopia, in: Pedro Alonso – Hugo Palmarola (eds), *Monolith Controversies. Pavilion of Chile*, Ostfildern 2014, s. 46–47.

Nedá se tedy jednoznačně říct, že právě panelák, systém montovaný z panelů, pro který se mocenské centrum po skončení experimentů rozhodlo, splňoval nejlépe všechna kritéria univerzalizmu. Plížící se hospodářské problémy, roztržitost výroby, nedostatek materiálů a strojů, to všechno v každém případě ústřední orgány v roce 1962 dovedlo k přesvědčení, že nejlépe vše vyřeší direktivní plán, opětná centralizace a vybudovaná síť paneláren, neboli jednotná materiálně-technická základna. Technokraticky pojatému univerzalizmu stavební typ montovaný z prefabrikovaných panelů vyhovoval nejlépe.

## SUMMARY

### Panelak as a product of the scientific experiment

The presented text concerns selected topics on flat construction in the 60's – experiments and prefabricated housing estates in former Czechoslovakia – and examines them in broader context.

The viewpoint of state socialism and its ideology stemmed from the situation, when architecture in the whole socialistic block seized to be the instrument of social reform on the promoted path to communism. This opinion, projected on an economic level, lead to an assumption that an affordable and high-quality housing makes the society effectively economically modernized.

The living in new housing estates in late 50's was intended to become the “display window” of the socialist lifestyle as well as the means of a morally higher type of consumer society.

In the atmosphere of socialist utopia during the 60's, the housing estates were planned to compete with the West and to create to it an alternative, which would be socially, technically and esthetically flawless.

The text is dedicated to technological and construction experiments, conception of a housing district (residential group) and to the example of the “beautiful” panel housing estates. It ponders the relationship of the Czechoslovakian panel house and the system of districts to the soviet example.

From the artistic and historic viewpoint, it deals with the relation of construction systems and fabrication to the concrete design of the housing estate at a point, when an overly schematic (functionalist) view fails and is replaced by a view that is complex and humanistic.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

*Constructed Happiness. Domestic Environment in the Cold War Era*, Tallinn 2005

Peter Cook, *Experimental Architecture*, New York 1970, s. 30–67.

Michal Čech, Vývoj komplexnej kvality panelových domov, *Pozemní stavby* XII, 1964, č. 7, s. 276–281.

Vlastimil Čuhel, Kvádrová výstavba, *Architektura ČSR* XVI, 1957, č. 4–5, s. 164.

Diskuse: K experimentálnímu projektování, *Architektura ČSSR* XIX, 1960, s. 559.

*Diskuse o otázkách soudobé výstavby a architektury v SSSR I a II*, VÚVA Praha 1955.

*II. všesvazový sjezd sovětských architektů. Sborník přeložených materiálů*, Praha 1955.

- Boris Groys, Panel houses: Stations on the way to utopia, in: Pedro Alonso – Hugo Palmarola (eds), *Monolith Controversies. Pavilion of Chile*, Ostfildern 2014, s. 46–47.
- Hubert Guzik, *Čtyři cesty ke koldomu*, Praha 2014.
- Jan Hanzlík – Jana Zajoncová – Lenka Hájková, *Teplíce: Architektura moderní doby 1860–2000*, Ústí nad Labem 2016.
- Steven E. Harris, *Communism on Tomorrow Street. Mass Housing and Everyday Life after Stalin*, Baltimore 2013.
- Václav Havránek – Miroslav Růžička, Monolitický krabicový obytný dům, *Pozemní stavby* VI, 1958, č. 10, s. 515–521.
- Karel Janů, K otázce montovaných bytových staveb, *Architektura ČSR* XIII, 1954, s. 35–41.
- Rostislav Koryčánek (ed.), *Na prahu zítřka. Brněnská architektura a vizuální kultura v období socialismu*, Brno 2014.
- Alois Kreuzer, Experimentální projekty a stavby pro zajištění hromadné bytové výstavby, *Československý architekt* V, 1959, č. 15–19, s. 2.
- Philipp Meuser – Dimitrij Zadorin, *Towards a Typology of Soviet Mass Housing. Prefabrication in the USSR 1955–1991*, Berlin 2015.
- Virag Molnar, In Search of the Ideal Socialist Home in Post-Stalinist Hungary: Prefabricated Mass Housing or Do-It-Yourself Home?, *Journal of Design History* XXIII, 2010, No. 1, s. 61–81.
- Ákos Moravánszky – Judith Hopfengärtner, *Re-Humanizing Architecture: New Forms of Community, 1950–1970*, Vol. I, Basel 2017.
- Hugo Palmarola – Pedro Ignacio Alonso, Tropical Assemblage. The Soviet Large Panel in Cuba, in: *Beyond Imported Magic. Essays on Science, Technology and Society in Latin America*, Cambridge, Mass. 2014, s. 159–179.
- Zdeněk Pexider, Prodejní střediska nová forma obchodního vybavení sídliště, *Architektura ČSR* XVIII, 1959, č. 3, s. 179–183.
- Karel Prager, Upravený panelový dům G 57, *Architektura ČSSR* XXI, 1962, č. 5, s. 295–297.
- Lucie Skřivánková – Rostislav Švácha – Eva Novotná – Karolina Jirkalová (eds), *Paneláci 1. Padesát sídlišť v českých zemích. Kritický katalog k cyklu výstav Příběh paneláku*, Uměleckopřemyslové museum v Praze 2016, s. 172–179.
- Karel Storch, Pokusný bytový dům o 11 podlažích v Brně, *Architektura ČSSR* XX, 1961, č. 5, s. 307–314.
- Oldřich Strádal, Bytová výstavba ve Skandinávii, *Pozemní stavby* VI, 1958, č. 5, s. 266–271.
- Julius Šif, Poznámky o některých kompozičních otázkách a o výtvarném řešení obytných budov, *Architektura ČSSR* XX, 1961, s. 260.
- Jaromír Štván, *Pravidla plánování a stavby sídlišť*, Praha 1966.
- Rostislav Švácha – Ludmila Hájková, Kde budeme žít zítra, in: Vít Havránek (ed.), *Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let*, Praha 1999, s. 114–145.
- Ludevít Végh, *Montované stavby*, Praha 1959.
- Miloslav Wimmer, *Panelové domy s montovaným skeletem*, Praha 1956.



**Obrázek 1.** Obytný okrsek č. 9, Nové Čerjomošky, Moskva. Reprodukce z časopisu *Pozemní stavby* VIII, 1960, č. 5



**Obrázek 2.** Montáž prototypu G 57 v Opavě s pomocí portálového jeřábu, 1958. Reprodukce z časopisu *Pozemní stavby* VI, 1958, č. 5



**Obrázek 3.** Jaromír Vacek, sídliště Králův Háj, Liberec, 1959–1963. Snímek Eva Novotná



**Obrázek 4.** Jaromír Vacek – Václav Voda, sídliště Králův Háj, Liberec, 1968–1972. Snímek Eva Novotná



**Obrázek 5.** Václav Hlavánek – Miroslav Růžička, experimentální dům, Praha-Bubeneč, 1958–1959. Reprodukce z časopisu *Domov* I, 1960, č. 6





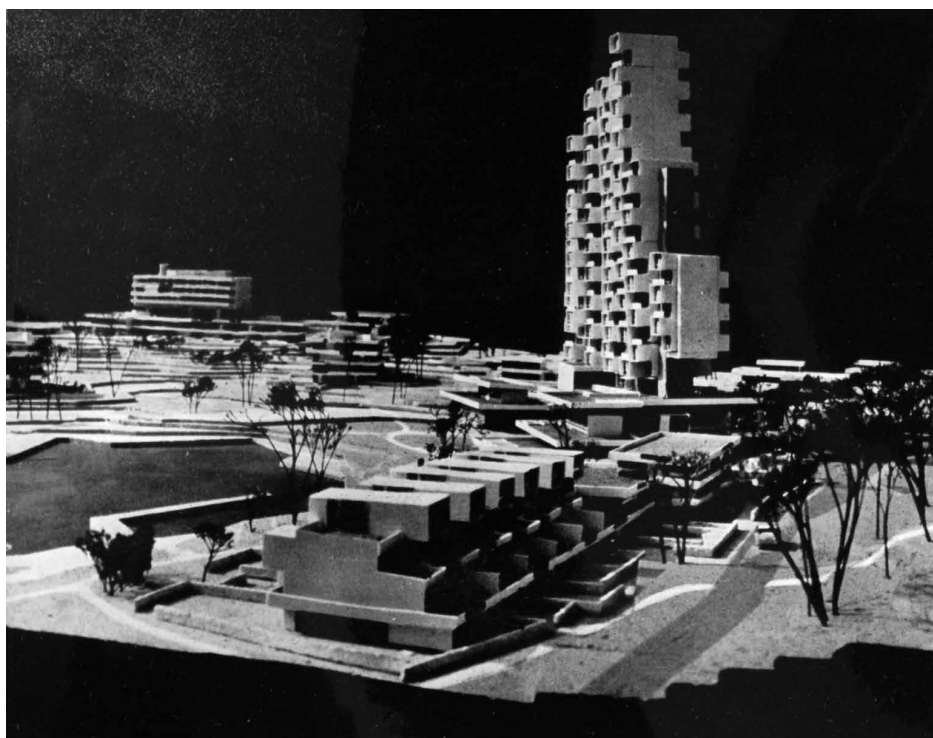
**Obrázek 6.** František Zounek – Milan Pospíšil, experimentální dům, Brno, Křídlovická ulice, 1958–1961. Reprodukce z časopisu *Pozemní stavby IX*, 1961, č. 7



**Obrázek 7.** Štefan Svetko – Ondřej Dukát a kol., sídliště Februárového víťazstva, Bratislava, 1953–1961. Snímek Eva Novotná



**Obrázek 8.** František Steiner – Jaroslav Škaloud – Jan Zídka, sídliště Slezské Předměstí, Hradec Králové, 1956–1962. Snímek Eva Novotná



**Obrázek 9.** Gorazd Čelechovský a kol., projekt Etarea, 1967. Reprodukce z knihy Gorazda Čelechovského, *Etarea: étude du milieu humain dans la ville*, Institut d'études de la Ville de Prague, 1967

## JAPAN AND MODERN ARCHITECTURE, 1945–1970. DISCOURSE IN THE MID-20TH-CENTURY EUROPE. 1960S: EMANCIPATION, CRITICISM

ONDŘEJ HOJDA

Ústav dějin umění AV ČR; Technická univerzita v Liberci  
on.hojda@gmail.com

### ABSTRACT

This text is based on a section from the author's dissertation titled *Japan and Modern Architecture, 1945–1970. Discourse in the mid-20th-century Europe*, examining the ideas about Japanese architecture in Western, mainly European discourse between 1945 and 1970. The dissertation maps the discourse on Japan from a comparative perspective. Building on sources from different countries, it identifies the main topics that were associated with Japan in the architectural context and shows their broader significance in the global architectural debate. It deals with the image of another culture: the focus is on both the history of ideas and visual representations, mainly photography. The sources are mostly printed media: architectural magazines and books on architecture in Western languages: English, German, French, Italian, Norwegian and Czech.

What follows are excerpts from chapter II.6. of the original dissertation thesis. They introduce the change in perception of Japan that followed after 1960, and a case study of the writings on Japan by Bernard Rudofsky.

**Keywords:** 20th Century architecture – architecture after World War II – Japanese architecture – Europe-Japan relationships in art and architecture – Bernard Rudofsky

*“Japan cannot be fathomed as matter-of-factly as England, Holland, or Disneyland.”*  
Bernard Rudofsky, 1965<sup>1</sup>

### Introduction

The 1960s brought profound changes in the perception of Japan<sup>2</sup>. While looking the pages of international architecture magazines, the biggest change we can observe from around the year 1960 is the sheer rise of presence of presence of Japan in the architectural media: many more projects were presented than before, and the range of subjects connected to Japan expanded radically. In the previous years, the works of modern

<sup>1</sup> Bernard Rudofsky, *Kimono Mind. An Informal Guide to Japan and the Japanese*, New York 1965), p. 9.

<sup>2</sup> The author's dissertation, documented in the previous chapters patterns formed in thinking about Japan in the West, and how the Japanese architects shaped the debate about their own tradition and its image abroad.

western-trained masters (Maekawa, Sakakura, and a few other favourites) occasionally occurred in books and magazines, they now gradually gave way to an extensive coverage of the projects of Kenzō Tange, and the Metabolist generation. Two outstanding events, the Tokyo Olympics 1964 and the Osaka Expo in 1970 were presented by means of their architecture, and they gave further material for discussion and filled Western magazines with Japanese-bound content. The discourse on Japanese architecture diversified, and offered a more varied set of images: they sometimes went past each other, sometimes brushed against each other, sometimes collided. From this viewpoint, three trends stand out in the 1960s: The emancipation of Japanese contemporary architecture on the global scene allowed for new perspectives, a growing interest in the urban realm, and a focus on the governing principles behind architectural and urban phenomena.

The newly acquired international status of contemporary Japanese architecture also meant, however, that it could be subject to criticism, losing the protective shield of exoticism. It could get quite harsh. The most negative impressions were often to be heard about the Japanese urban space. While Western authors in the previous decade either ignored the newly growing urban landscape in Japan, or briefly mentioned it as ugly, during the 1960s we see more and more comments on the apparent chaos of the Japanese cityscape, causing disorientation, sensory oversaturation, and even fear. Since Japan was seen as a place future is already happening, some visitors embraced it, others, for the same reason, saw it as a threat. Authors such as Günther Nitschke – in his extraordinarily long articles – and others such as Peter Güller connected this interest in general principles with urbanism and landscape, trying to reveal even deeper formative forces. Bernard Rudofsky, while cultivating a non-conformist attitude, was well aware of the context of his time when writing about Japan. First of his articles appeared in the Italian *Domus* already after, his first Japanese sojourn in 1956, and then largely expanded in his 1965 book, *The Kimono Mind*.

### Apprehending the urban realm

Writing on the Japanese city was becoming much more common. The Swiss magazine *Werk*, for instance, dedicated one issue to the “Image of the City” (*Stadtbild*), then a hotly debated topic thanks to the newly published book by Kevin Lynch of the same name. In this context, an introduction to Fumihiko Maki’s “Group Form,”<sup>3</sup> appeared. Japanese architecture was on the front cover of *Architectural Design* after just half a year, in May 1965: this time, it was Tange’s Yoyogi Olympic Halls.<sup>4</sup> This time it was not just the spectacular features of the giant tent structures which garnered attention, but the entire urban megalopolis of Tokyo. “*In Tokyo, there is less than one square yard of open space per person, and it continues to fall as the population builds up at the rate of 300 000 a year in Tokyo alone. One must actually consider the whole conurbation of Tokyo – Kawasaki – Yokohama, whose total population is some twenty million, in thinking of urban problems*

---

<sup>3</sup> Fumihiko Maki, ‘Group Form,’ *Werk* 7, 1963, pp. 258–263.

<sup>4</sup> *Architectural Design*, May 1965.

of these cities.”<sup>5</sup> Jeremy Dodd tackled the issue of the staggering urbanization in Japan a broader manner: “*The virtual destruction of the Japanese industry made a new start inevitable, the process of reconstruction from scratch has given the country a chance to re-organize and re-equip.*”<sup>6</sup> Little city planning, however, have actually been carried out: “*Tokyo and Osaka (...) have risen from the delicate piles of wood-ash to become fantastic, sprawling jungles of buildings of all shapes and sizes, built on tiny plots (...).*”<sup>7</sup> Canals, which used to provide some open space as well as definition to the various ‘quarters’ were now gradually converted into expressways, parks were filled with buildings “*with the justification that the buildings are for public purposes.*” The city’s streets and alleys were until now “*just right for the pedestrian, bicycle or even scooter; but in the ordinary streets there is no pavement and the citizens are increasingly pushed around by vehicles – the poles supporting the dense overhead wirescape often provide the only safe refuge! (...)* *Public transportation above the ground packed to capacity ... a monorail has been constructed – the world’s longest.*” In building, “*each individual building owner follows his fancy, which results in a varying degree of chaos these days.*” In short, the experience of the Japanese city was distressing and chaotic.

With the elevated expressways, a new spatial experience entered Japan, inducing to the visitors a sense of emptiness, disconnected from the lively Japanese street. A few years later Andrei Tarkovsky used a long shot taken from a slightly dizzying car drive on a Tokyo expressway to evoke a profoundly dystopian atmosphere in his film *Solaris* (Солярис, 1972).

The rather confusing and stressful impression from the public areas – probably similar to the one from other Asian countries – quickly retreats when speaking about interiors. Dodd returns to the calming role of tradition, and stresses its role for the contemporary: “*The interior of the Japanese house, with its flexible spatial character is already well known. But in any study of Japanese modern architecture it is well to remember its deep underlying influence. The quality of light available through the translucent shōji, or soft rice paper reflected from natural materials like the wooden framework, corridor floor and ceilings, the heavy paper of the fusuma or sliding doors used between rooms, and the tatami, or woven rice straw mat units, is something known to all Japanese. Foreign styles and fashions have some influence on the public, but there is still a strong preference for natural materials.*”<sup>8</sup>

Well aware of the planning initiatives from contemporary Japanese architects, Dodd – rather curiously – saw the perspective for Japanese architecture as a continuation of the development in Europe: “*Japanese architecture seems to be forward looking and vigorous. At its best it is continuing of modern architecture in Western Europe and develop it further. Many mistakes are made, and clichés from other lands are incorporated that must be expected with the rapid growth of architecture in this country.*”<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Jeremy Dodd, ‘Japanese Architecture Today’, *Architectural Design*, May 1965, p. 216.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 217.

## Bernard Rudofsky in *Domus* (1956–1957), and *The Kimono Mind* (1965)

When Bernard Rudofsky began introducing Japan in the Italian magazine *Domus* in the first of his articles in 1956<sup>10</sup>, he was not an unknown author in this magazine: when he resided in Italy in the 1930s, he occasionally contributed to the magazine. Austrian by origin, Bernard Rudofsky (1905–1988), born in Zauchtel in Moravia (today Suchdol nad Odrou, Czech Republic) adopted several homes including Italy and Brazil before emigrating to the United States in 1941, and travelled extensively his entire life. Japan played a special role for him. He travelled there in 1955 and then again in 1958–1960, staying for a year and a half. The first stay resulted in a series of articles for *Domus*, published in three issues in 1956 and 1957. These texts were included and extended, together with several others, in a book called *The Kimono Mind*<sup>11</sup> (1965).

Rudofsky's position both within and without the Modern movement is already a subject of an interesting debate.<sup>12</sup> Rudofsky was able to simultaneously ironize modern architecture and work with its leading institution, the New York Museum of Modern Art, from the 1940s onwards. The best known among them remains the *Architecture Without Architects* (1964) which toured the world for years<sup>13</sup>. He also befriended leading modernist architects: Walter Gropius endorsed Rudofsky's Fulbright application which enabled him a second stay of eighteen months as a visiting professor in Japan in 1958–1960. Rudofsky's goals were, however, substantially different from his architect colleagues.

During his second extensive stay in Japan between 1958 and 1960, Rudofsky gathered Japanese vernacular graphics, which formed a basis of an exhibition he prepared for MoMA in 1961<sup>14</sup>. It consisted of “maps, illustrated books and other graphic material executed by anonymous craftsmen over the past 250 years.”<sup>15</sup> This collection was then also the source of illustrations for *The Kimono Mind*. Besides, Rudofsky prepared several lectures that remained unpublished, and his biography lists also a non-realized exhibition about Japan from 1972<sup>16</sup>.

In *The Kimono Mind*, readers were presented with a combination of travelogue and cultural criticism in a series of witty essays determined to go beyond the usual ways. The scope of topics that Rudofsky writes about is extremely broad, but still differs almost in every way from the architectural mainstream of his time. His approach is roughly speaking anthropological, with a preference for observation of everyday life, habits, and rituals

<sup>10</sup> Bernard Rudofsky, 'Introduzione al Giappone (I)', *Domus* 319, 1956, pp. 45–49. The three articles published in 1956–1957 in *Domus* in an Italian translation, plus a fourth one, previously unpublished, are available in the English original in Andrea Bocco Guarneri: *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*, Wien/NewYork 2003, pp. 209–226.

<sup>11</sup> Rudofsky, *Kimono Mind. An Informal Guide to Japan and the Japanese*, New York 1965.

<sup>12</sup> See Guarneri (note 9); Felicity Scott, 'Underneath Aesthetics and Utility. The Untransposable Fetish of Bernard Rudofsky', *Assemblage*, 38, 1999, pp. 58–89; Architekturzentrum Wien (ed.), *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Basel 2007.

<sup>13</sup> Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New York 1964.

<sup>14</sup> The exhibition took place June 3 – July 13, 1961. See <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3413>.

<sup>15</sup> MoMA Press release, June 3, 1961, available at [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326237.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326237.pdf), retrieved 31. 7. 2017.

<sup>16</sup> Guarneri (note 9).

instead of describing forms, and shows a penchant for peculiarities. The themes range from his long-term interest in clothing and footwear, as already the book's title signals (*The Kimono Mind*), over hot baths (*Hedonism of the Destitute*), gender roles (*Ladies Last*), to eating habits, and train travel. Among all these, Rudofsky does dedicate one chapter to the Japanese house (*A House for the Summer*<sup>17</sup>), and another one to the urban realm. This last essay, *Forbidden Directions*, belongs to his most interesting ones.

Even orthodox Modernists – including Bruno Taut, Charlotte Perriand and Walter Gropius – were impressed by Japan's historical tradition. Rudofsky embraced the past with an unusual affection and profound study. Although he did not understand Japanese, he read all kinds of Western sources about Japan down to the first notes of the Jesuit missionaries. He was thus more prone to critically grasp the conditions of learning about a different culture, and to distance himself from the actual intellectual fashions. A recurrent theme of his is thus the history of Western (mis-)understandings of Japan including long, humorous digressions. A constant interest of Rudofsky, we can say, is to subvert the established ways of representing Japanese culture.

This does not mean he would always be correct, or that he would abstain from subjective comments. Quite the opposite: Rudofsky is often very personal and opinionated. A source of amusement in his writing, after all, is his own confusion and clumsiness as a Westerner encountering Japanese reality. Yet these difficulties are ultimately turned into a more profound reflection on understanding cultural codes. Rudofsky did not pretend that the exploration of a distant culture goes always smoothly: “*Although maps have long been declassified as top secret, the country is by no means an open book. The foreigner who tries to escape the routine of orthodox sight-seeing finds himself immobilized by unexpected obstacles. Mountains become inaccessible, roads impassable, waters dangerous, inns unaccommodating. Japan shuts up like an oyster.*”<sup>18</sup>

Recently, Felicity D. Scott looked at Rudofsky's opinions about visual communication and orientation, presenting his Japanese experience as central<sup>19</sup>. Her research also revealed that Rudofsky's contending with Japanese culture had facets that were less jocular than his published writings may suggest. After his first stay in Japan in 1955, he expressed an intention of studying Westernization of Japan and the Japanese house and city as a “*rear-view mirror*” of the lifestyle in the United States, but this “*strategy failed in face of what he encountered: a more complex and less discernible (at least to him) assemblage of sociocultural and economic forces at work,*” as Scott comments.<sup>20</sup>

One quality Rudofsky observed in Japan is approaching problems in an oblique, indirect manner. Rudofsky's own writing is often ambiguous in its message, both confirming and challenging the “us and them” attitude of a Western mind toward the other. Ruth Benedict's *Chrysanthemum and the Sword* is another obvious inspiration<sup>21</sup>, as can be seen when he writes about the changing clothing habits in Japan:

“*When felt hats, leather boots, and tubular dress were decreed by law, and an imperial edict informed the nation that European clothes were concomitants of a more civilized life,*

---

<sup>17</sup> Rudofsky (note 10), p. 112–131.

<sup>18</sup> Rudofsky (note 10), p. 85.

<sup>19</sup> Felicity Scott, *Disorientation: Bernard Rudofsky in the Empire of Signs*, Berlin 2016.

<sup>20</sup> Scott (note 18), referring to Rudofsky's letter to Serge Chermayeff, November 13, 1960.

<sup>21</sup> Benedict, *Chrysanthemum and the Sword*, Boston 1946.

*the Japanese found a compromise in retaining the native costume for intramural use and as holiday dress. Their genius for avoiding clear-cut solutions enables them to assimilate things foreign without budging in their own way. Not for them the anguish of having to make a choice, not for them the scruples of a convert. (...) As so often in their history the Japanese were able to have their cake and eat it too.*<sup>22</sup>

A Japanese reviewer of Rudofsky's book speaks rather sympathetically about "small inaccuracies, half-truths and overstatements", these however "rather enhance the atmosphere of a gallant adventurer's exploring new land."<sup>23</sup>

In order to challenge the increasing role of visuality, Rudofsky deliberately renounced photography as illustration to his book. That meant keeping aside the excellent photos of his own making, with the only exception of the dust cover of *The Kimono Mind*. "In a period when all travel books were having recourse to the appeal of photographic image,"<sup>24</sup> Rudofsky relies fully on old woodcuts and drawings for illustration. With his Japanese experience Rudofsky concluded that any images are inadequate, and the one he picks are "primarily meant to convey some of the aroma of the Japanese cultural climate," since "Japan cannot be fathomed as matter-of-factly as England, Holland, or Disneyland."<sup>25</sup> This said, Rudofsky's choice of illustrations is extraordinary, drawing almost uniquely from his personal collection of black-and white woodcut prints, adding also a contemporary restaurant menu full of ridiculous mistranslations.

Writing about buildings, Rudofsky never thought of them outside of the rich fabric of culture. Like Bruno Taut, Rudofsky maintains that "the most interesting feature of the house is not its material appearance but its life."<sup>26</sup>

„The Japanese house has defied dispassionate analysis. From the lukewarm notices of the earliest Western chroniclers – the Jesuit missionaries and Dutch merchants in the sixteenth and seventeenth centuries – to the panegyrics of contemporary travelers, it represents a stout paradox. Taken by many to be the most elegant shelter ever design for a man, it also marks the furthest departure from common sense."<sup>27</sup>

Rudofsky quickly recognized that the modernists had seen the Japanese house in a heavily abstracted way, yet he still deemed this misappropriation as "not only perfectly valid but invaluable," as he wrote to Walter Gropius in a private letter. He also explained that Japan developed "standardization, prefabrication, and mobility (...) as possibilities centuries before."<sup>28</sup> Finally, he saw the qualities of the traditional Japanese house as distinctive and not so dissimilar from the other modernists after all: "The Japanese house – more precisely, the traditional Japanese house, a venerable institution which has been the object of much admiration and occasionally of scorn – is but one of the houses that have proved immune to the fashions of the day."<sup>29</sup>

"Nothing too much is in it. Protest against ostentation. Serenity, introspection. Modesty, formality, nobility, and reserve. It is opposed to everything that is garish, and loud. (...) [It

---

<sup>22</sup> Rudofsky (note 10), p. 59.

<sup>23</sup> Makoto Ueda, review of *Kimono Mind*, *Pacific Affairs*, 41(2) (1968), p. 286.

<sup>24</sup> Guarneri (note 9), p. 57.

<sup>25</sup> Rudofsky (note 10), p. 9.

<sup>26</sup> Bruno Taut, *Houses and People of Japan*, Tokyo, 1937, p. 191.

<sup>27</sup> Rudofsky (note 10), p.116–118.

<sup>28</sup> Scott (note 18), p. 64, referring to an unpublished letter of Rudofsky to Gropius, 23 November 1959.

<sup>29</sup> Rudofsky (note 10), p. 113.



is] *the oriental house at its best... it is all house, all shelter, a true sanctuary for man.*<sup>30</sup> Yet still, his description of these values is highly original: “*It is a house turned outside in, except that there never was much of an outside. There are no windows to look out from or into and subsequently no window curtains. No carpets or rugs eclipse the floor; no chairs, no beds encroach on its void. Apart from the annual replacement of the floor mats, the house in near-immutable. Long regarded as the conceit of practical jokers, of late the Japanese house has been looked upon as a triumph of ingenuity, indeed, a work of art.*”<sup>31</sup>

The significance of Rudofsky’s work for the understanding of Japan may sometimes hide beneath his satirical tone. His reading of cultural codes, however, is highly original, subversive, and ahead of his time: In the age when transparency and openness were constantly promoted as prime values of modern architecture, Rudofsky praised the obscurity of the Japanese house and the indirectness of wayfinding in it. The novelty approach may be best seen in his approach to the urban space: In the age when his modernist colleagues called for restrictions on street signs to avoid chaos and bad typography, Rudofsky relished on the overload of incomprehensible Japanese advertising lights glowing in the cities at night<sup>32</sup>. In the times when the emerging Japanese cityscape appeared threatening and downright ugly even to architects who loved the Japanese houses, Rudofsky suggested to expand the interest in Japanese architecture onto the urban realm.

## SUMMARY

### **Japan and Modern Architecture, 1945–1970. Discourse in the mid-20th-century Europe. 1960s: Emancipation, Criticism**

This text is based on a section (namely the chapter (II.6.) of the author’s dissertation titled *Japan and Modern Architecture, 1945–1970. Discourse in the mid-20th-century Europe*. It examines the ideas about Japanese architecture in Western, mainly European discourse between 1945 and 1970. In the 1920s, architects began to notice surprising similarities between the principles of modern architecture and traditional Japanese building: like typical modernist buildings, traditional Japanese houses stand on vertical supports, have a free floor plan and sliding walls, open to the exterior and seem to be based on very similar aesthetics with a minimum of furniture. Gradually, Japan came to be seen as an indirect forerunner of architectural modernism, and especially after World War II, a massive wave of interest formed, manifest in the architectural press and in separate publications. Architectural history has not, however, paid enough attention to this phenomenon so far. The dissertation maps the discourse on Japan on the basis of a comparative perspective. Building on sources from different countries, it identifies the main topics that were associated with Japan in the architectural context and shows their broader significance in the global architectural debate. It deals with the image of another culture: the focus is on both the history of ideas and visual representations, mainly photography. The

---

<sup>30</sup> Bernard Rudofsky, unpublished lecture about Japan, with slides, 1960. Quoted in: Guarneri (note 9), p. 44.

<sup>31</sup> Rudofsky (note 10), p. 113.

<sup>32</sup> This is the well expounded of the first half of Felicity Scott’s book, see Scott (note 18), p. 11–56.

sources are mostly printed media: architectural magazines and books on architecture in Western languages: English, German, French, Italian, Norwegian and Czech.

A major part of the dissertation analyzes the ways in which Japanese culture was interpreted in the above mentioned sources, especially in texts written by the architects. It first stops in more detail with two writing architects from the 1930s, Tetsurō Yoshida and Bruno Taut, followed by writings on Japan from the post-war period by e.g. Walter Gropius. The wave of interest in traditional Japanese construction seems to have culminated in the second half of the 1950s. Around 1960 the attention turned to the present, with the help of the increasingly vocal Japanese architects. The third part of the dissertation then interprets these sources from a different perspective. The focus is on key terms frequented in Western debates about Japanese architecture and culture, such as “flexibility,” “standardization,” or “nature;” these terms are the subject of deeper criticism and are related to contemporary debates in Europe. At the end, the dissertation includes a separate study devoted to the complex concept of space.

#### SELECTED BIBLIOGRAPHY

*Architectural Design*, May 1965.

Architekturzentrum Wien, Monika Platzer (eds.), *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Basel 2007.

Ruth Benedict, *Chrysanthemum and the Sword*, Boston 1946.

Jeremy Dodd, ‘Japanese Architecture Today,’ *Architectural Design*, May 1965, p. 216.

Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*, Wien – New York 2003.

Fumihiko Maki. ‘Group Form.’ *Werk 7* (1963), pp. 258–263.

MoMA Press release, June 3, 1961, available at [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326237.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326237.pdf), retrieved 31. 7. 2017.

Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New York 1964.

Bernard Rudofsky, ‘Introduzione al Giappone (I).’ *Domus* 319 (June 1956), pp. 45–49.

Bernard Rudofsky, *The Kimono Mind: An Informal Guide to Japan and the Japanese*. New York 1965.

Felicity Scott, ‘Underneath Aesthetics and Utility. The Untransposable Fetish of Bernard Rudofsky,’ *Assemblage* 38 (1999), pp. 58–89.

Felicity Scott, *Disorientation: Bernard Rudofsky in the Empire of Signs*, Berlin 2016.

Bruno Taut, *Houses and People of Japan*, Tokyo 1937.

Makoto Ueda, Kimono Mind (review), *Pacific Affairs*, 41(2) (1968), p. 286.



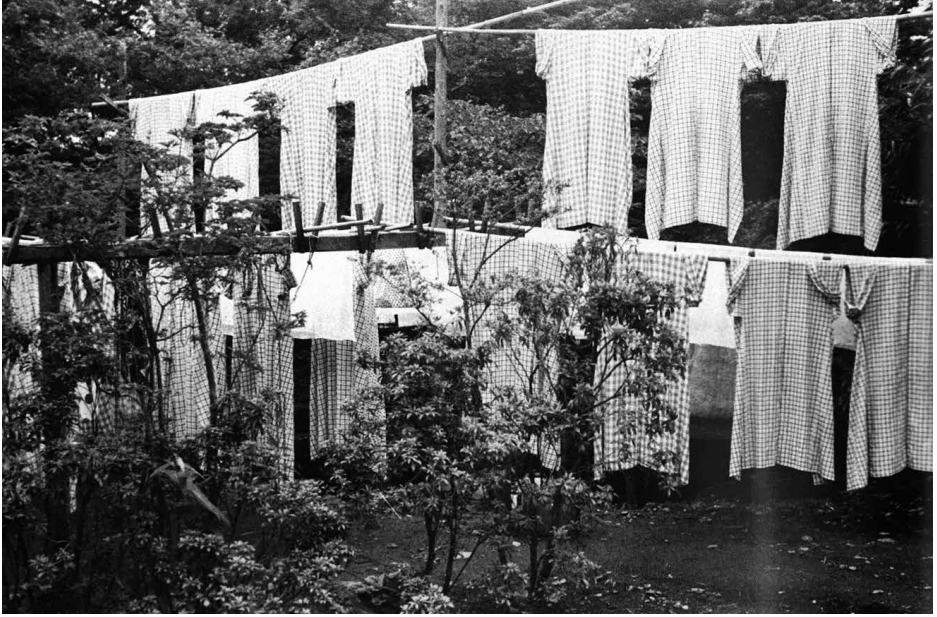
Figure 1. Tokyo urban planning was presented extensively on the occasion of the Olympics in 1964: Günther Nitschke, 'Olympic Planning and Dream Planning', *Architectural Design*, 10 1964. Borrowed from *Architectural Design*, 10 1964, s. 483



Figure 2. Bernard Rudofsky: Dust cover of *The Kimono Mind*, collage, 1965. (Guarneri, Bernard Rudofsky). Borrowed from Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Humane Designer*, Berlin 2003, s. 168



Figure 3. Bernard Rudofsky: Photograph from Japan, (Guarneri, Bernard Rudofsky). Borrowed from Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Humane Designer*, Berlin 2003, s. 120



**Figure 4.** Bernard Rudofsky: Photograph from Japan. Clothing was one of Rudofsky's many interests. Borrowed from Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Humane Designer*, Berlin 2003, s. 212



**Figure 5.** Bernard Rudofsky: Photograph from Japan. (Guarneri, *Bernard Rudofsky*). Borrowed from Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Humane Designer*, Berlin 2003, s. 225



## SYNESTÉZIE V AUTORSKÝCH KNIHÁCH DAISY MRÁZKOVÉ

MARKÉTA ČEJKOVÁ

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy  
marketa-cejkova@email.cz

### ABSTRACT

#### **Synaesthesia in the author's books of Daisy Mrázková**

The paper focuses on books illustrated and written by the Czech artist Daisy Mrázková. It covers main inspirations and biographical information related to this segment of her artistic work. The paper is mainly focused on the gift of synaesthesia and its potential influence on Mrázková's books illustrations. The phenomenon of synaesthesia is explained on the oeuvre of the foreign artists and writers. Further attention is paid to other Czech artists with synaesthesia.

**Keywords:** synaesthesia – author's book – book illustration – Daisy Mrázková's books – synaesthetic perception of letters

### Úvod

Daisy Mrázková nepatřila mezi všeobecně známé české umělce, na veřejnosti vystupovala zcela ojediněle a i její členství ve skupině UB 12 bylo nenápadně neobvyklé. Avšak pro čtenáře a milovníky umění, kteří si její dílo našli, otevírala každou svou autorskou knihou nový tajuplný příběh přesahující každodenní rutinní život vyjádřený nejen písmem, ale i ilustracemi, jejichž barevná škála byla s textem nerozlučně svázána pravidly stanovenými neobvyklým darem, kterým byla Daisy Mrázková obdařena, a sice vrozeným specifickým a individuálním vnímáním barevnosti jednotlivých písmen abecedy, takzvanou synestézií. Příběhy dětí a zvířat, které se v autorských knihách Daisy Mrázkové zhmotňovaly, mají v sobě zvláštní neurčitost, tajuplnost, nedořečenost a nechávají čtenáře domýšlet a dále obohacovat vyprávěný příběh o vlastní nápady a interpretace, podněcují jeho vlastní fantazii a kreativitu.

Padesátá a šedesátá léta prožila Daisy Mrázková v domácím prostředí, starala se o děti a domácnost, poskytovala zázemí svému muži, malíři Jiřímu Mrázkovi, a tvořila pouze z vnitřní potřeby a nesystematicky. V padesátých letech, typických kolektivizací a sovětizací,<sup>1</sup> nebyla Daisy Mrázková těmto vlivům ve svém uzavřeném prostředí přímo vystavena, i když se jejich intenzivnímu šíření jistě nemohla vyhnout. Na její vnitřní svět, který se v šedesátých letech začal vyjevovat v jejích autorských knihách, neměla tato veřejná ideologická masáž žádný vliv. Daisy Mrázková nebyla omezena programem či reflexí

<sup>1</sup> Jaroslav Pažout (ed.), *Každodenní život v Československu 1945/8–1989*, Praha 2015, s. 20–21.

aktuální politické či životní situace, byla pro ni charakteristická názorová nezávislost a nepředpojatost a jasná preference „vnitřních zisků nad vnějšími úspěchy“.<sup>2</sup>

Jisté významnou roli sehrálo i vlastní založení Daisy Mrázkové a její vnitřní síla. Byla spíše pasivní členkou skupiny UB 12 a její status v této skupině byl popsán následovně: „Představme si, že umělci skupiny UB 12 žijí společně ve velkém domě na pobřeží moře. V takové situaci by Daisy Mrázkové nejspíše připadla místnost v půdní mansardě, odkud by mohla pozorovat ptáky, slyšet vítr a sledovat mraky na obloze. Žila by zde nenápadně a poněkud samotářsky, jen občas by zašla na kávu, pohovořit si s ostatními členy UB 12. Měla by však nejkrásnější výhled.“<sup>3</sup> Máme-li na paměti tuto charakteristiku Daisy Mrázkové při čtení jejich autorských příběhů, nemůže nás nikterak překvapit jejich nedořečenost, otevřenost, prostor pro vlastní interpretaci, poklidné tempo a stručné, výstižné, dobře promyšlené vyjadřování jejich hrdinů.

Dílo Daisy Mrázkové, které zahrnuje kromě autorských knih i ilustrace a volnou kresebnou a malířskou tvorbu, nebylo dosud monograficky zpracováno. Následující text se primárně zabývá fenoménem autorské knihy Daisy Mrázkové a možným vlivem jejího synestetického vnímání na tuto část její výtvarné tvorby.

Použité zdroje jsou různorodé, zahrnují především českou a zahraniční odbornou uměleckohistorickou literaturu, ale vzhledem k již zmíněné dosavadní absenci podrobné monografie díla Daisy Mrázkové i zdroje z denního či občasného tisku, z internetu či televizního a rozhlasového vysílání. Při zkoumání problematiky synestézie byla využita i zahraniční odborná literatura v oblasti neurologie. Osobně jsem se s Daisy Mrázkovou setkala při delším rozhovoru v jejím bytě v Nuslích na podzim roku 2015, ale vzhledem k jejím tehdejším zdravotním potížím s pamětí jsem k podrobnostem z jejího díla či života příliš nových informací nepřidala.

## Autorské knihy Daisy Mrázkové

Daisy Mrázková napsala a zároveň vlastními ilustracemi doprovodila dvanáct autorských knih uvedených v Tabulce 1.

**Tabulka 1:** Přehled autorských knih Daisy Mrázkové:

Název knihy	První vydání
	(vydáno v SNDK <sup>4</sup> / Albatrosu)
<i>Neplač, muchomůrko</i>	1965
<i>Chlapeček a dálka</i>	1969
<i>Byla jedna moucha</i>	1971
<i>Haló, Jácíčku</i>	1972
<i>Neposlušná Barborka</i>	1973

<sup>2</sup> Jaromír Zemina, *Via artis, via vitae*, Praha 2010, s. 321.

<sup>3</sup> Milena Slavická, *UB 12 – studie, rozhovory, dokumenty*, Praha 2006, s. 55.

<sup>4</sup> SNDK – Státní nakladatelství dětské knihy, od roku 1969 nakladatelství Albatros.



<i>Můj medvěd Flóra</i>	1973
<i>Auto z pralesa</i>	1977
<i>Nádherné Úterý čili slečna Brambůrková chodí po světě</i>	1977
<i>Kluk s míčem</i>	1978
<i>Co by se stalo, kdyby...</i>	1980
<i>Slon a mravenec</i>	1982
<i>Písňe mravenčí chůvy</i>	2009, vydal Baobab

Daisy Mrázková se považovala především za malířku, ale s literárními pokusy experimentovala od mládí.<sup>5</sup> Sama k nim však byla hodně přísná, nemluvila o nich jako o psaní, ale o „škrábání“, a považovala je za hodně patetické a sentimentální.<sup>6</sup> Až v okamžiku, kdy se jí podařilo psaní zestručnit, zjednodušit a vnést do něj i smích, odvážila se autorsky vyjít na veřejnost,<sup>7</sup> a to knížkami určenými dětskému čtenáři a posluchači.

První autorské knihy Daisy Mrázkové začaly vycházet na začátku šedesátých let 20. století, tedy v období po určitém politickém tání na přelomu padesátých a šedesátých let, v němž nová generace mladých autorů začala dosud vyžadovaný socialistický realismus a důraz na děj nahrazovat prosazováním fantazie, vykreslováním atmosféry vyprávěných příběhů a místo suchého popisu pracovala s náznaky a symboly.<sup>8</sup> Bezesporu důležitý byl i mezinárodní úspěch Státního nakladatelství dětské knihy na Expo'58 v Bruselu, kde jako jediné nakladatelství získalo Grand Prix.<sup>9</sup>

První autorskou knihou Daisy Mrázkové nebyla její oficiálně uváděná prvotina *Neplač, muchomůrko*, nýbrž knížka, kterou napsala a nakreslila pro své děti jako jejich první učebnici angličtiny. Daisy Mrázková chtěla vytvořit učebnici neobvyklou, která se nezaobývá pouze jazykem, ale jeho učení skrývá do zábavného příběhu o lesních zvířátkách a Haničce Myslivcové, holčičce z myslivny. Hlavními zvířecími hrdiny jsou zajíček Jácek, veverka Veverka, srnka Zizinka a medvěd Brumla, jejich učitel v lesní škole. Daisy Mrázková umístila své postavy do oblíbeného lesního prostředí a zajíc a veverka jsou hlavními hrdiny také pozdější autorské knihy *Haló, Jácíčku*.

Učebnice obsahuje celkem deset kapitol rozdělených do několika částí: úvodní text, slovíčka, mluvnice a cvičení a jako poslední je v učebnici uveden delší příběh: *Příběh na rozloučenou* („*Good-bye story*“). Každá kapitola je doprovázena drobnými ilustracemi nejprve načrtnutými tužkou a dokončenými pomocí pastelky či výjimečně vodovými barvami. Ilustrace uvozující každou kapitolu je umístěna v rámečku, další barevné ilustrace pak doplňují volně text kapitoly. [obr. 1] Při vysvětlování některých mluvnických jevů použila Daisy Mrázková i drobné perokresby či tužkové kresby zejména lidských postav, nakreslené jen několika málo výstižnými tahy. Ilustrace *Příběhu na rozloučenou* jsou pouze načrtnuty tužkou, nejsou dokončeny v barvě.

<sup>5</sup> Viz Slavická (pozn. 3), s. 212.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>8</sup> Blanka Stehlíková, Od seriálu k autorské dětské knížce, in: Blanka Stehlíková – Věra Vařeková – Ondřej J. Sekora, *Ondřej Sekora – Práce všeho druhu, osobnost a dílo*, Praha 2003, s. 147.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 147.

Texty jednotlivých kapitol předjímají autorské knihy Daisy Mrázkové svou lapidárností, danou i účelem učebnice, a nenápadným morálním poselstvím o významu přátelství, a to zejména v *Příběhu na rozloučenou*.

Autorské knížky Daisy Mrázkové nebyly primárně určeny jejím dětem, protože v době, kdy začaly tyto příběhy vycházet, bylo dceři Veronice dvacet a synovi Cyrilovi šestnáct let, i když jistě své vlastní mateřské zkušenosti a instinkty nemohla jako jeden ze zásadních zdrojů inspirace vynechat.

První autorskou knížkou, kterou jí Státní nakladatelství dětské knihy<sup>10</sup> v roce 1965 vydalo, byla knížka původně šesti krátkých pohádek o holčičce Kateřince *Neplač, muchomůrko*. Vydání této autorské knížky navázalo na ilustrace *Malenky a štětce*, na niž pracovala s redaktorkou Albatrosu Olgou Krejčovou,<sup>11</sup> k vydání jí však připravil redaktor Karel Černý,<sup>12</sup> který přijal i další Kateřininy příběhy, jež Daisy Mrázková k prvním šesti doplnila a rozšířila jejich počet na dvacet dva. Původním šesti pohádkám o Kateřině říkala Daisy Mrázková pohádky z myslivny a k jejich sepsání ji inspiroval rozhlasový pořad *Hajaja*,<sup>13</sup> který se začal vysílat 2. ledna 1961 v Československém rozhlasu a jemuž propůjčil svůj hlas herec Vlastimil Brodský.<sup>14</sup> Původně je Daisy Mrázková sepsala bez výhledu na jejich publikování pro své děti, ale právě v rozhlasu byla zveřejněna výzva, aby autoři zasílali své pohádky, které by rozhlas mohl vysílat.<sup>15</sup> Daisy Mrázková své pohádky do rozhlasu zaslala. Po jejich původním přijetí jí ale bylo později oznámeno, že pohádek s těmito náměty již mají dostatek a nemají pro ně použít.

Až po spolupráci s Olgou Krejčovou na *Malence a štětci* jí umělkyně šest pohádek o Kateřině nechala posoudit, a to konečně s kladným výsledkem. Po redakčních úpravách byla kniha vydána v edici *Sedmikrásky* určené dětem od čtyř let, pod plným názvem *Neplač, muchomůrko (malá knížka o velkých věcech)*.

Kateřininy příběhy se odehrávají v lese v okolí myslivny, kde žije se svými rodiči, a v příbězích vystupují lesní zvířata mluvící lidskou řečí. V této knížce se také poprvé objeví postava zajíčka Jácíčka, který je hrdinou jedné z dalších autorských knih Daisy Mrázkové.

Druhou vydanou autorskou knihou Daisy Mrázkové je titul *Chlapeček a dálka* z roku 1969, sbírka jednotlivých pohádek, které nebyly vhodné do její prvotiny. Hlavním hrdinou je v nich malý chlapec, který žije sám v malém domku a zažívá různá fantastická dobrodružství. I v této knize je pro příběhy zcela klíčová okolní příroda.

Třetí autorskou knihou je vyprávění o každodenních zážitcích holčičky Helenky a mouchy Rudolfiny *Byla jedna moucha* z roku 1971. Vystupují zde dvě rovnocenné hlavní postavy, které si spolu o svých společných zážitcích povídají. Daisy Mrázková tuto autorskou knihu považovala za příliš nabádací, nazývala ji „*sondou do dětství*“<sup>16</sup>, redaktor Karel Černý ji zase považoval za příliš pedagogickou<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>, vyhledáno 1. 6. 2017.

<sup>11</sup> Viz Slavická (pozn. 3), s. 212.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>14</sup> <http://www.pribehrozhlasu.cz/odhaleni-89+1/slavne-porady/2804982>, vyhledáno 1. 6. 2017.

<sup>15</sup> Viz Slavická (pozn. 3), s. 212.

<sup>16</sup> Viz Slavická (pozn. 3), s. 213.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 213.

Na tuto drobnou výtku reagovala Daisy Mrázková svou další autorskou knihou *Haló, Jácíčku*, která měla být pravým opakem, knihou plnou bláznivých dobrodružství, která spolu zažívají malá veverka a zajíček Jácíček. Její podtitul zněl *Knížka o velikém přátelství*.

Všechny tyto čtyři autorské knihy se odehrávají v přírodě, v českém prostředí, často ve smrkovém lese<sup>18</sup> plném zvířat a prostém nebezpečí. Hlavními postavami jsou malé děti a mluvící zvířata, která ve většině případů personifikují přátele hlavních dětských postav či jako v případě Jácíčka a jeho kamarádky veverka jsou sama hlavními hrdiny. Toto přátelské prostředí českého lesa bylo Daisy Mrázkové velmi blízké. Na podzim roku 1944 musela ona i její budoucí manžel, stejně jako jejich spolužáci v dalších ateliérech UMPRUM, přerušit svá studia. Daisy Troníčková se stala Daisy Mrázkovou a odjela s manželem Jiřím do Březin, malé vesničky na pomezí Vysočiny a Pardubického kraje v hlubokých lesích, kde společně prožili v malé chaloupce období až do května 1945, ukryti před pracovním úřadem.<sup>19</sup> Na Vysočinu pak Mrázkovi jezdili dlouhá léta i se svými dětmi<sup>20</sup> a toto přátelské a známé prostředí se promítlo i do prvních autorských knih Daisy Mrázkové.

V roce 1973 vyšla Daisy Mrázkové další autorská kniha *Neposlušná Barborka*, která vznikla na objednávku redakce Albatrosu na knížku o barvách<sup>21</sup> pod redakčním vedením Olgy Štruncové.<sup>22</sup> *Neposlušná Barborka* představuje významnou změnu v podobě autorských knih Daisy Mrázkové, protože je první skutečně obrázkovou knihou ve smyslu v němčině používaného termínu *Bilderbuch*, pro jehož podobu je typická převaha obrazové formy před formou textovou. Ilustrace typicky zabírají v knize celé stránky a text je velmi stručný a využívají se v něm krátká a jednoduchá slova, aby si je začínající čtenář dokázal snadno přečíst a malý posluchač zapamatovat. Text bývá buď vložen do vlastní ilustrace jako v případě *Neposlušné Barborky* nebo je umístěn na samostatnou stránku jako v chronologicky další vydané a zřejmě nejznámější autorské knize Daisy Mrázkové *Můj medvěd Flóra*.

Tato knížka vydaná v roce 1973 stejně jako *Neposlušná Barborka* znamená i předěl ve výtvarné technice používané Daisy Mrázkovou v autorských knihách. Poprvé se v ní objevuje drobná perokresba, která zatím zůstává oddělena od celostránkových kvašů a odráží se od bílého pozadí jako doprovod textů. Medvěd Flóra je skutečný plyšový medvídek, nalezený synem Daisy Mrázkové Cyrilem v parku a opatrovaný rodinou do dnešního dne. Příběh jeho záchrany a proměny líčí Daisy Mrázkové ve své autorské knize, jen svého tehdy osmnáctiletého syna promění v šestiletého Petra.

Následující *Auto z pralesa* je sledem nesouvisejících pohádek sepsaných v dřívějších letech s různými hlavními postavami a vymyká se z bilderbuchové podoby, na rozdíl od dalších tří klasických autorských pohádek Daisy Mrázkové, a sice titulů *Nádherné Úterý čili slečna Brambůrková chodí po světě*, *Co by se stalo, kdyby...* a *Slon a mravenec*.

Hlavní postavou v *Bilderbuchu Nádherné Úterý čili slečna Brambůrková chodí po světě* je úterní den v týdnu, jenž vypráví staré paní v parku příběh její ztracené panenky, kterou

<sup>18</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>20</sup> Osobní sdělení Daisy Mrázkové.

<sup>21</sup> Ivo Fenc, *Daisy Mrázková – renesanční autorka knih pro děti*, www.citarny.cz, 14. 9. 2014, nepag.

<sup>22</sup> Daisy Mrázková, *Neposlušná Barborka*, Praha 1973, nepag.

jí ušila v dětství její maminka a která spustila řetězec pozitivní energie a inspirace v životě různých lidí pokračující až do současnosti.

*Co by se stalo, kdyby...* nemá souvislý příběh, je to sbírka realistických i fantazijních otázek a stručných odpovědí, které mají inspirovat jejich čtenáře a posluchače k vymýšlení vlastních odpovědí a možná i dalších otázek. Otázky tedy oscilují mezi běžnými životními situacemi od *Co by se stalo, kdyby přijel dědeček?* nebo *Co by se stalo, kdybych šel v dešti do lesa bez kabátu?* až po otázky povzbuzující dětskou imaginaci jako *Co by se stalo, kdyby po Praze chodil obr?* Daisy Mrázková tuto knížku psala se záměrem společného čtení rodičů a dětí, tedy prohlížení obrázků a povídání si, „*výchově ke čtenářství*“<sup>23</sup>.

*Slon a mravenec* je Bilderbuch s větším podílem textu než ty předchozí a vypráví o soužití veverka s mravencem a slonem, o jejich odlišnostech, které by je měly teoreticky odlišovat a znemožňovat jejich soužití a přátelství, ale které se v příběhu ukáží jako důležité, a vedou děti k toleranci a pochopení svého okolí.

Daisy Mrázkové vydala ještě před *Slonem a mravencem* v roce 1978 opět pod redakčním vedením Olgy Štruncové autorskou knihu *Kluk s míčem*, v níž opustila formu Bilderbuchu a napsala dlouhý příběh o klukovi Pepíkovi a jeho míči Trofině, naprosto výjimečně v její literární tvorbě psaný ich formou.

Je velmi obtížné přesně určit pro jakou věkovou kategorii čtenářů či posluchačů jsou autorské knihy Daisy Mrázkové vlastně určeny. Daisy Mrázková některé své autorské knihy tvořila pro příležitosti společného čtení rodičů či prarodičů a dětí nebo vnoučat, a proto lze v příbězích hledat nejen příběh a poučení pro dětské čtenáře a posluchače, ale i prostor pro fantazii, odpočinek a zamyšlení dospělých čtenářů, jejichž zážitek se umocňuje hlasitým čtením a společným emocionálním zážitkem s vlastními potomky.

Autorské knihy Daisy Mrázkové vycházely ve svých prvních vydáních v období od roku 1965 do roku 1982. Až po dlouhých letech a po pádu socialistického režimu vydalo nakladatelství Baobab v roce 2009 Daisy Mrázkové další autorskou knihu *Písně mravenčí chůvy*<sup>24</sup> obsahující šestnáct krátkých básní pro děti, které byly napsány už v šedesátých letech a rozšiřují tak její literární texty o básnický žánr. Knihu doprovázejí pestré celostránkové ilustrace vytvořené technikou akvarelu, kvaše a rozmývaných pastelek, jež Daisy Mrázková v posledním období své tvorby velmi originálně používala. Kniha byla vydána v grafické úpravě Heleny Šantavé.<sup>25</sup>

Je nutné ještě uvést další dvě autorské knihy, které nebyly nikdy vydány, a to knihu *Le-muria na dosah* z roku 1966 a knihu *Kateřina nemá dlouhou chvíli*, časově zařazenou do období po vydání autorské knihy *Můj medvěd Flóra*, tedy po roce 1973. Tyto dvě autorské knihy jsou uvedeny v katalogu z výstavy *Daisy Mrázková dětem* uskutečněné v dubnu 2001 v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem.<sup>26</sup> Ilustrace k nerealizované knize *Kateřina nemá dlouhou chvíli* byly vystaveny v galerii Villa Pellé v rámci výstavního projektu *Co by se stalo, kdyby...*, který byl připraven kurátory Janem Rousem, Helenou Šantavou a Klárou Voskovcovou a probíhal od 22. listopadu 2017 do 28. ledna 2018.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Viz Fencel (pozn. 21), nepag.

<sup>24</sup> Daisy Mrázková, *Písně mravenčí chůvy*, Praha 2009.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Miroslava Hlaváčková, *Olga Karlíková*, Louny 2001, nepag.

<sup>27</sup> <https://villapelle.cz/galerie-villa-pelle/archiv-vystav/vystava-daisy-mrazkova/>, vyhledáno 20. 12. 2019.

## Fenomén synestézie

Daisy Mrázková dostala do svého života zvláštní a pro výtvarnou a literární umělkyni velice specifický dar, který její ilustrační tvorbu bez jakýchkoli pochybností naprosto zásadně ovlivnil. Tímto darem bylo jednoznačné propojení jednotlivých písmen abecedy s konkrétní barvou – synestézie.

Synestézie, v českém prostředí doposud nepříliš známý a odborně či populárně málo popsaný jev, je neurologický fenomén, při němž podnět, který zapůsobí na jeden z lidských smyslů, ve stejném okamžiku vyvolá reakci dalšího z lidských smyslů. Vlastní slovo synestézie lze rozdělit do dvou částí pocházejících z latiny, a sice *esthesia* = vnímání a *syn* = zároveň.<sup>28</sup> Zajímavé je, že v souvislosti se synestézií se většinou mluví o neurologickém defektu, tedy poruše v negativním slova smyslu, přestože synestézie přispívá k pestřejšímu vnímání a obohacení vnitřního života, zejména umělců,<sup>29</sup> a tedy i Daisy Mrázkové.

Synestézie spojuje dva různé vjemy, nejčastější je spojení barvy a písmen, číslic nebo hudby, ale může se jednat i o chutě nebo hmatové vjemy.<sup>30</sup> I spojení barev a písmen je individuální, dokonce sourozenci mohou mít písmena spojená s jinou barvou.<sup>31</sup>

Zásadní je pochopení, že synestézie není asociací, ale vjemem, který zároveň oslovuje dva či více smyslů.<sup>32</sup> Rozdíl mezi asociací a synestézií byl již experimentálně potvrzen.<sup>33</sup> Nedávné vědecké výzkumy však potvrzují, že rozvoj synestézie může být umocněn právě asociacemi používanými v procesu učení,<sup>34</sup> zejména u dětí těsně předškolního a raného školního věku, v němž je nejčastěji synestetické vnímání u člověka rozpoznáno.<sup>35</sup>

Vědecký výzkum synestézie je poměrně mladou disciplínou<sup>36</sup> a zatím přináší spíše otázky než odpovědi, ale pro pochopení tohoto fenoménu jistě velmi zásadního pro unikátní propojení ilustrace a slova v autorských knihách Daisy Mrázkové je nutné fenomén synestézie blíže objasnit.

Výzkumy posledních let prokazují, že novorozenci vnímají okolní svět jako celek, nerozlišují mezi světlem, zvukem či chutí.<sup>37</sup> Pro dospělé je nejbližší tomuto způsobu vnímání asi nejvíce propojené současné vnímání chuti a čichu, o jehož propojení se nejvíce dozvíme ve chvíli, kdy máme silnou rýmu a vnímání jídla je omezené.<sup>38</sup>

Tento způsob vnímání se postupně mění, jak se vyvíjejí smysly novorozenců. Společně s vývojem smyslů se mění i způsob mozkové činnosti. V mozku novorozence není žádný předem daný systém; zjednodušeně se dá říci, že se všechny vjemy dotýkají všech

---

<sup>28</sup> Cretien Van Campen, *The Hidden Sense, Synesthesia in Art and Science*, Massachusetts 2010, s. 1.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 1.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>34</sup> Marcus R. Watson – Jan Chromý – Lyle Crawford – David M. Eagleman – James T. Enns – Kathleen A. Akins, *The prevalence of synaesthesia depends on early language learning, Consciousness and Cognition*, č. 4, 2017, s. 214 (<http://ucjtk.f.cuni.cz/wr-content/uploads/sites/57/2015/11/Watson-at-al-prevalence-of-synaesthesia.pdf>).

<sup>35</sup> Ibidem, s. 214.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>37</sup> Viz Van Campen (pozn. 28), s. 29.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 29.

receptorů a každý vjem je současně vnímán všemi smysly.<sup>39</sup> Jakmile se začnou smysly specializovat na určité oblasti vnímání, jsou nevyužívaná nervová spojení deaktivována, a takto se od sebe postupně vnímání jednotlivými smysly odděluje.<sup>40</sup> Předpokládá se, že většina vzájemných propojení je přerušena během prvního půl roku života a systém je uzavřen do jedenácti let věku.<sup>41</sup>

Na základě závěrů vědeckých experimentů se předpokládá, že nervová propojení mezi smysly nejsou nikdy zcela přerušena. Jejich dočasnou aktivaci potvrdily experimenty s LSD.<sup>42</sup>

Lze tedy konstatovat, že synestétem se rodíme všichni, ale většina z nás o tyto schopnosti přijde během prvního roku života.<sup>43</sup> I ti, kterým synestézie přetrvá do dalšího života, však již vnímají jinak než novorozenci, protože vnímají jednotlivými smysly, a nikoli všemi smysly najednou, a kromě běžného vnímání jednotlivými smysly jsou obdařeni vjemy, které přicházejí z několika vzájemně propojených smyslových zdrojů.<sup>44</sup>

### Synestetické vnímání Daisy Mrázkové

Většina synestetů objeví své specifické vnímání v době školní docházky, kdy se učí číst a psát a reflektovat své vnímání.<sup>45</sup> V odborné uměnovědné literatuře není synestézie Daisy Mrázkové popsána či analyzována, ona sama se o ní v poskytnutých rozhovorech nezmiňuje. V době, kdy si děti se synestetickým vnímáním tento dar začínají uvědomovat, řešila však Daisy Mrázková své začlenění do školního kolektivu kvůli svým nikoli zcela dostatečným vyjadřovacím schopnostem v českém jazyce způsobeným zřejmě poměrně uzavřenou domácností. Sdílela ji se svou rozvedenou anglickou maminkou, která češtinu nikdy dobře neovládla, a asi nelze očekávat, že by, ve věku, v němž je pro děti zásadní zařadit se do kolektivu a splynout s ním,<sup>46</sup> chtěla ventilovat svůj nestandardní způsob vnímání. Tento postoj se pak i s ohledem na její introvertní povahu zřejmě v průběhu jejího života nijak zásadně nezměnil a o své specifické vnímání se podělila až v katalogu Horácké galerie,<sup>47</sup> který byl vydán jen v malém nákladu. Vzhledem k dosavadní absenci její monografie je tak povědomí o její synestézii, stejně jako o vlastním fenoménu synestézie v České republice, jen marginální.

U Daisy Mrázkové se synestézie projevovala barevným viděním písmen. Každé písmeno mělo svou specifickou barvu, některé barvy byly spojeny s více písmeny najednou.

Přehled písmen abecedy a s nimi spojených barev specifických pro Daisy Mrázkovou je uveden v následující Tabulce 2:

---

<sup>39</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>47</sup> *Daisy Mrázková, katalog Horácké galerie*, Nové Město na Moravě 2003, nepag.

**Tabulka 2:** Synestetické propojení písmen a barev Daisy Mrázkové:

Barva <sup>48</sup>	Písmeno abecedy <sup>49</sup>
šedá (od nejtmařejší po nejsvětlejší)	V, Y, X, O, S P (nudně šedé) R (není jednoduché, ale složené z mnoha částek, asi jako hrst broků)
skleněná	G (nahnědlé) J (jasnější) A, I (chladnější) U
fialová	B, F (teplejší)
zelená	L (vodově) T, E (světle)
žlutobílá	C (někdy až bílá)
oranžová	N
červená	M
cihlová	H
hnědá	K (nudně hnědá)
vodová	W
rezavá	Z
zároveň světle šedá i tlumené cihlová, asi jako poloprůsvitný křemen	CH
chybějící písmena v katalogovém přehledu	D, Q

Tento přehled uváděný Daisy Mrázkovou je založen na úplném výčtu písmenek latinské abecedy, s výjimkou písmen D a Q, avšak barevné vidění není provázáno s diakritikou a tedy písmeny typickými pro českou abecedu (Á, Č, Ď, ě, Ě, Í, Ň, Ó, Ř, Š, Ť, Ů, Ú, Ž). Daisy Mrázková neměla synesteticky propojené vidění pouze s českým jazykem, ale toto vidění mohlo být jednoduše propojeno s jinými cizími jazyky a jak se u ní pochopitelně nejvíce nabízí, zejména s angličtinou. O této skutečnosti u Daisy Mrázkové však chybí jakákoli svědectví.

Přehled písmen a s nimi spojených barev nezahrnuje všechny barvy a odstíny barevného spektra. Daisy Mrázková v takových případech doplňuje barvu do textu přímo jejím slovním popisem.<sup>50</sup>

Sama Daisy Mrázková v útlém katalogu ke své výstavě v Novém Městě na Moravě z roku 2003 své barevné vidění písmen a slov alespoň stručně popisuje. Při skládání písmen do slov je pro barevné vidění slova rozhodující především první písmeno slova, ale svou roli plní i další písmena ve slově použitá.<sup>51</sup> Tento princip je popsán i v odborné literatuře jako typický pro synestéty, barevnost slova není složená z barev jednotlivých písmen.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Ibidem, nepag.

<sup>49</sup> Ibidem, nepag.

<sup>50</sup> Ibidem, nepag.

<sup>51</sup> Ibidem, nepag.

<sup>52</sup> Jan Chromý, Synestézie a její lingvistické aspekty, *Československá psychologie*, č. 54, 2010, s. 386.

Rozhodující při psaní autorských knížek je především obraz, tedy barvy, které Daisy Mrázková vidí, když si představí prostředí, ve kterém se děj odehrává,<sup>53</sup> a další detaily. Takto jsou určena převládající písmena, která mají být v textu použita. Avšak v umění i v životě není nic jednoznačné. Stejně tak sama Daisy Mrázková uvádí, že někdy píše své texty opačně, viděný obraz či barevnost pak není primární, jsou určeny až použitými písmeny v textu.<sup>54</sup> Jsou také situace, v nichž nelze nalézt slovo zkombinované z písmen odpovídajících barevné představě, a v těchto případech se Daisy Mrázková přikloní, byť nerada, k významu slova<sup>55</sup> tak, aby text byl čtenáři dobře srozumitelný.

Nejnázornější je uvést příklad, který Daisy Mrázková pro pochopení svého vidění a stylu práce v autorských knihách sama použila:

*„Tak například, když chci vyličit suchý les plný praskajících větvíček (mám přesnou představu o tom místě, byla jsem tam), použiji slov světlešedých, též několik tmavošedých, hnědošedých a modrošedých. Takových slov je množství, vybírám tedy podle významu, aby to bylo srozumitelné: P, V, K, R, S, O.*

*POROST, SUCHÝ POROST, PRASKOT, PRACH, VĚTVE, VESKRZE, KŮRA, CHRAS-  
TÍ, PAŘEZ, PAVOUCI, SUK...*

*Napišu třeba: VYPRAHLÉ VĚTĚVKY PRASKALY nebo POLOVYSOKÉ VYSCHLÉ  
KŘOVIŠKO nebo SKRZ PICHLAVÉ SOUŠKY nebo SUCHÉ JEHLIČÍ SE SYPALO. Kdy-  
bych napsala: Místo bylo plné suchého jehličí, byla by ta věta zbytečně načervenálá a nehodila by se mi tam.“<sup>56</sup>*

Jiný příklad, který Daisy Mrázková uvádí, je zobrazení klidného, stinného zákoutí v chládku blízko u vody. Opět analogicky příkladu suchého lesa umělkyně vyjmenovává písmena, z nichž se mají slova popisující prostředí skládat, a opět podává příklady nejvhodnějších slov.<sup>57</sup>

Nejsnazším vyjádřením viděných obrazů by pro Daisy Mrázkovou bylo pouhé nahromadění písmen či slabik vyjadřujících barvy, ale pro čtenáře by byl text naprosto nesrozumitelný.<sup>58</sup> Tato písmena a slabiky je tedy nutné použít v dostatečném množství v textu,<sup>59</sup> který se tak stává čtenáři srozumitelný a zároveň pro Daisy Mrázkovou neztrácí svou jedinečnou barevnost.

Při pokusu o potvrzení barevného vidění textu rozbořením ohraničeného úseku textu z autorských knih Daisy Mrázkové se objevuje několik komplikací, a sice:

- chybějící propojení barvy u písmen D a Q, prakticky zejména písmena D, protože písmeno Q se v českém jazyce vyskytuje naprosto výjimečně pouze u cizích slov
- přesné ohraničení textu zobrazeného na ilustraci
- doplnění synesteticky nepropojených barev či odstínů s konkrétním písmenem a jejich slovní popis v textu.

Přesto bych na několika vybraných ukázkách z autorských knih Daisy Mrázkové chtěla stvrdit či vyvrátit jednoznačnou synestetickou propojenost textu a doprovodné ilustrace.

---

<sup>53</sup> Viz (pozn. 47), nepag.

<sup>54</sup> Ibidem, nepag.

<sup>55</sup> Ibidem, nepag.

<sup>56</sup> Ibidem, nepag.

<sup>57</sup> Ibidem, nepag.

<sup>58</sup> Ibidem, nepag.

<sup>59</sup> Ibidem, nepag.



## Synestetická propojenost textu a ilustrace u Daisy Mrázkové

Originální barevnost ilustrací Daisy Mrázkové mě při objevu jejího synestetického vnímání specifických barev u jednotlivých písmen abecedy přivedla k myšlence experimentálního potvrzení této závislosti.

Pokusila jsem se v autorských knihách Daisy Mrázkové nalézt několik jasně ohraničených částí textu, u nichž bylo možné jejich přiřazení ke konkrétní ilustraci.

Každé jednotlivé písmeno z těchto vymezených textů jsem podle jeho barevného vnímání Daisy Mrázkovou převedla do barevné plošky čtverečku a podle jejich počtu je seskupila k sobě, aby vytvořily různé velké barevné plochy, které jsem srovnala s barevností ilustrací.

U některých autorských knih, jako je *Byla jedna moucha* či pozdějších *Bilderbuchů*, nebylo možné přiřadit konkrétní ilustraci jasně ohraničený text, a to buď z toho důvodu, že text vázající se k ilustraci byl příliš krátký, anebo, a to častěji, nezobrazovala ilustrace jasně započatý a ukončený děj v textu.

První vybranou ilustrací byla ilustrace z autorské knížky *Neplač, muchomůrko* ze strany 19. K této ilustraci [obr. 2] jsem přiřadila následující část textu:

*„Uprostřed jednoho kruhu byla pěkná pavučina mezi dvěma stébly. Kateřina si k ní sedla a dívala se. Na pavučině stála zrnka rosy, duhová barva se v nich měnila. Díváš se zleva, rosa je růžová. Díváš se zprava, rosa je zelená. Díváš se zprostředka, a celá pavučina je fialová.*

*Kateřina pohybovala hlavou sem a tam, až se jí copánky po zádech házely. Jak je ta pavučina krásná!”<sup>60</sup>*

První převod barevnosti písmen textu do plochy a jeho porovnání s barevností vlastní ilustrace v knize nebyl přesvědčivý. Pokusila jsem se barvy rozprostřené do plochy propojit, a sice šedou barvu se světle a tmavě zelenou, a to bez úpravy velikosti plochy, kterou po převodu z písmen vyplnily, a také jsem zintenzivnila světle modrou barvu zredukováním plochy na polovinu. Po těchto dvou následných úpravách si barevnost původní ilustrace a písmen převedených do barevné plochy vzájemně dobře odpovídá.

Velká plocha šedozelené trávy v lese je doplněna výraznou červenou a hnědou u pozadí kolem postavy Kateřinky a dále akcenty žluté, modré a červené barvy v detailech ilustrace.

Druhou vybranou ilustrací je ilustrace z autorské knihy *Chlapeček a dálka*, která zasahuje na strany 19 a 20 [obr. 3] a již jsem přiřadila tuto část textu:

*„Na mezi seděl malíř a maloval. Chlapeček se u něho zastavil a díval se. (Chlapečkové se vždycky dívají na malíře. Malíř je jedna z nejlepších věcí, na kterou se chlapeček může dívat. U každého malíře stojí vždycky alespoň jeden chlapeček.)*

*Malíř neříkal nic. (Malíři nikdy nic neříkají. A to proto, že toho vědí moc!)*

- *Jste užitečný, pane?*
- *Kdepák!*
- *Ale ten obraz, je aspoň ten obraz užitečný?*
- *Vůbec ne, řekl malíř a malounko se usmíval.*
- *Tak proč to děláte?*

<sup>60</sup> Daisy Mrázková, *Neplač, muchomůrko*, Praha 1965, s. 19.

- *Jen tak.*
- *Aha, řekl chlapeček a začal šťastně poskakovat.*
- *Já budu taky malíř!*<sup>61</sup>

U této ilustrace je barevnost převedených písmen barevnosti ilustrace velice blízká. Vyskytují se tu i barvy použité na ilustraci v malých ploškách, jako je fialová barva čepice postavy vlevo, červená barva jejího svetru či oranžová na rolákovém svetru chlapečka, ve větších plochách pak různé odstíny zelené, modrá, hnědá nebo cihlová a červená.

Třetí vybranou ilustrací je celostránková ilustrace z autorské knihy *Můj medvěd Flóra*. Stránky nejsou paginovány, zvolená ilustrace zobrazuje medvídku Flóru sedícího na otevřeném zeměpisném atlasu. [obr. 4] Text doprovázející ilustrace je následující:

*„Nejvíc se zajímá o zeměpis. Má atlas.  
Není to na ni trochu velké?  
Ona si sedne doprostřed. Ona si poradí.  
Které mapy má nejradši? Kavkaz,  
Kanadu, kde jsou medvědi... Polární  
medvědi ji nezajímají? Polární ani ne.“*<sup>62</sup>

V této knize je téměř na všech ilustracích zobrazen medvěd Flóra oblečený do různých šatů po panence a na hlavě má červenobílou čepičku. Pro účely barevné analýzy písmen je tento v podstatě povinný kostým vyloučen. Ostatní barvy písmen abecedy převedených do barevné plochy odpovídají barvám ilustrace s převládající zelenošedou a hnědočervenou pozadí a modrým oceánům, hnědým pohorím a zeleným nížinám knižního atlasu s šedými a běžovými okraji.

Obecně lze u této analýzy písmen převedených do barevné plochy podle klíče syntetického vidění Daisy Mrázkové a jejich shod s ilustracemi v jejich autorských knihách uzavřít, že si vzájemně barevně odpovídají nebo ještě přesněji, že si neodporují.

Nejdůležitějšími barvami dle četnosti písmen jsou šedá, skleněná a tmavě zelená používané zejména na pozadí a tyto barvy jsou doplňovány výraznějšími barvami použitými na detaily ilustrací. Právě tyto méně četné barvy odlišují jednotlivé ilustrace a zdůrazňují důležité podrobnosti. V barevně analyzovaných ilustracích právě tyto detaily potvrdily, že si text s barvou ilustrace v autorských knihách Daisy Mrázkové skutečně odpovídají.

### **Frekvenční výskyt písmen abecedy v českém jazyce v porovnání s texty Daisy Mrázkové**

Vzhledem k tomu, že tato analýza písmen textu autorských knih převedených do barevné plochy a její porovnání s vlastní ilustrací není zcela exaktní, ale závisí i na zvolených tónech jednotlivých barev či jejich kombinaci, rozhodla jsem se ještě porovnat frekvenční výskyt jednotlivých písmen české abecedy a jejich výskyt v úryvcích analyzovaných výše, abych zjistila, jestli Daisy Mrázková pomocí textu dokázala odlišnou frekvencí použití jednotlivých písmen abecedy ovlivnit barevnost ilustrací doprovázejících tento text.

<sup>61</sup> Daisy Mrázková, *Chlapeček a dálka*, Praha 1969, s. 19–20.

<sup>62</sup> Daisy Mrázková, *Můj medvěd Flóra*, Praha 2007, nepag.

Frekvenční výskyt jednotlivých písmen české abecedy jsem převzala z Centra zpracování přirozeného jazyka (CZPJ), které vědecky působí na Fakultě informatiky Masarykovy univerzity v Brně.<sup>63</sup> Písmena jsem zařadila do skupin, které jednotlivým barvám přiřazovala Daisy Mrázková, a vypočítala jsem jejich společnou frekvenci po těchto skupinách.

U všech tří textů, jejichž barevnost jsem porovnávala v experimentu výše, jsem vypočítala frekvenci výskytu a porovnávala je s frekvenčním výskytem jednotlivých písmen české abecedy. Porovnání je dále uvedeno v Tabulce 3:

**Tabulka 3:** Porovnání frekvenčního výskytu písmen české abecedy s texty Daisy Mrázkové:

Skupiny písmen	Barva	Frekvenční výskyt písmen abecedy (%)			
		dle CZPJ	<i>Neplač, Muchomůrko</i>	<i>Chlapeček a dálka</i>	<i>Můj medvěd Flóra</i>
a á g i j u ů ú	skleněná	22,68	29,59	25,80	30,06
b f	fialová	2,06	1,70	0,98	0,00
t ě e ě	zelená	16,09	12,59	17,69	15,34
o ó p r ř s š v x y ý	šedá	29,53	29,25	21,38	23,93
l	světle zelená	4,10	4,42	6,63	2,45
c ě	žlutobílá/bílá	2,62	2,04	3,93	0,61
n ň	oranžová	6,75	5,44	5,65	9,20
m	červená	3,26	1,70	3,44	4,91
h	cihlová	1,30	2,04	0,98	0,00
k	hnědá	3,75	3,40	5,41	3,68
w	vodová	0,07	0,00	0,00	0,00
z ž	rezavá	3,15	3,40	3,19	2,45
ch	šedo/cihlová	1,01	0,68	1,47	0,61
d ě	–	3,63	3,74	3,44	6,75
q	–	0,01	0,00	0,00	0,00
celkem		100,00	100,00	100,00	100,00
3 nejčastější barvy		68,3	71,43	64,86	69,33

Už pouhé seskupení písmen podle barev, které vnímá Daisy Mrázková, ukazuje zajímavý závěr. Šedá, zelená a skleněná barva reprezentují celkem 59 % všech písmen abecedy a jsou v nich zahrnuty všechny samohlásky, ale jejich frekvenční výskyt je ještě zásadnější, protože představují 68 % z celku. Při porovnání s ilustracemi Daisy Mrázkové není u této skupiny tří nejfrekventovanějších skupin a zprostředkovaně barev zásadní odchylka, ale porovnáme-li si každou jednotlivou skupinu z těchto tří u ilustrací Daisy Mrázkové se statistikou Centra zpracování přirozeného jazyka, je evidentní, že Daisy Mrázková upřednostňuje skupinu písmen představující pro ni skleněnou barvu před skupinou barvy šedé,

<sup>63</sup> <https://nlp.fi.muni.cz/web3/cs/FrekvencePismenBigramu>, vyhledáno 1. 6. 2017.

tedy skupinou s významnějším podílem samohlásek než souhlásek. Největší podíl této skupiny se objevuje u autorské knihy *Můj medvěd Flóra* a souvisí s její podobou Bilderbuchu, v němž jsou používána kratší slova, u nichž se dá oprávněně předpokládat, že obsahují velký podíl samohlásek, aby se dětem ulehčilo jejich první čtení či paměťové učení, pro něž by bylo hromadění souhlásek obtížnější.

Další závěr, který lze z tohoto rozboru frekvenčního výskytu písmen vyvodit, platí pro užití písmen z ostatních, menších písmenkových skupin. Frekvenční výskyt písmen abecedy dle Centra přirozeného jazyka se individuálně liší u jednotlivých zvolených ilustrací z autorských knih, a to podle vnitřní potřeby Daisy Mrázkové zdůraznit vybrané detaily těchto ilustrací. K podobnému závěru jsem došla již v předchozí kapitole při prostém převodu barev písmen do obrazové plochy ještě bez rozboru frekvenčního výskytu písmen.

Přestože mnou vybraný vzorek ilustrací není statisticky reprezentativní, podle mého názoru ukazuje barevnou provázanost textu s ilustracemi v autorských knihách Daisy Mrázkové. Tuto závislost by při výběru většího počtu ilustrací a technicky progresivnějším způsobem převodu písmen do barevné plochy bylo jistě možné dopracovat do vědecky platných závěrů a přispět tak do stále se rozvíjejícího poznání specifík synestetického vnímání.

### Synestézie ve světovém výtvarném umění

Fenomén synestézie je předmětem vědeckého zkoumání až v několika posledních desetiletích let, ale popsán byl již na konci 19. století a u některých významných výtvarných umělců či hudebních skladatelů byla synestézie prokazatelně doložena. Mezi ně patří mimo jiné Vincent van Gogh a také Vasilij Kandinskij, jehož vlastní svědectví o prožitcích spojených se synestézií a vlastní tvorbou jím byly sepsány.<sup>64</sup> Synestetické vnímání bylo připisováno také významným literárním umělcům, jako byl Vladimír Nabokov, který stejně jako Vasilij Kandinskij zanechal svědectví o vlastní synestézii ve své autobiografii,<sup>65</sup> dále také Virginii Woolfové, Jamesi Joyceovi nebo Williamu Faulknerovi.<sup>66</sup>

Výtvarní umělci popisují poměrně často barevný či tvarový prožitek hudby – je tomu tak u Vasilije Kandinského či Pieta Modriana. U toho se však nejedná o barevnou synestézii, přestože zážitek z poslechu hudby zobrazoval v některých svých dílech. Hudba, zejména hudba jazzová, se mu nezobrazovala barvou, nýbrž rastrem linií a plošných geometrických obrazců (*Kompozice se šedivými liniemi*, 1918 či *Vítězství Boogie-Woogie*, 1942–1944).<sup>67</sup> Piet Modrian již ve svých ranějších pracích promýšlel zobrazení pohybu, ale nedokázal jej zachytit jinak než statickou kompozicí, až podle jeho vlastních slov zjistil, že mu chybí rytmus, který pro něj přinesla právě jazzová hudba.<sup>68</sup>

O propojení barev a hudby (tónu) se pomocí různých experimentů pokoušeli již takoví filozofové ve starém Řecku, jakými byli Pýthagorás či Aristotelés.<sup>69</sup> První vědecký

---

<sup>64</sup> Viz Van Campen (pozn. 28), s. 56.

<sup>65</sup> Vladimír Nabokov, *Promluvy, paměti*, Praha 1998, s. 32–33.

<sup>66</sup> Viz Van Campen (pozn. 28), s. 92.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 45.

experiment, který měl dokázat závislost tónu a barvy, však byl proveden v Praze na dvoře císaře Rudolfa II. na konci 16. století malířem Arcimboldem,<sup>70</sup> v té době ale ještě fenomén synestézie nebyl popsán. V dalších stoletích se různí vědci či hudební skladatelé pokoušeli a dodnes pokoušejí o nalezení jednoznačných vazeb mezi barvami a hudbou s použitím rozličných teorií a pokusů s hudebními nástroji a technickými zařízeními. Jak již bylo řečeno, až v 19. století byl poprvé podrobněji identifikován a analyzován fenomén synestézie, který ale není vázán pouze na propojení hudby a barev, ale i mnoha dalších vjemů a jejich vzájemných kombinací.

První synestetické experimenty propojující malíře, hudební skladatele, tanečníky a herce, které měly vést k současnému prožití uměleckého díla všemi smysly, prováděla výtvarná skupina Blaue Reiter, založená v roce 1911.<sup>71</sup> Sám Vasilij Kandinskij také napsal čtyři barevně-hudební dramata, například *Žlutý zvuk*<sup>72</sup> (1909), jehož premiéra byla provedena až v sedmdesátých letech 20. století. Kandinskij se pokoušel spojit živě provedenou hudbu s vystoupením herců, zpěváků a tanečníků a proměnou nasvícení scény barevnými světly<sup>73</sup> a obdobná propojení všech lidských vjemů doporučoval k experimentům svým studentům ve škole Bauhausu.<sup>74</sup>

Kandinskij zdůrazňoval význam barev v životě člověka, a to nejen umělce, přisuzoval jim enormní sílu, která působí „na veškeré projevy celého lidského organismu“.<sup>75</sup> Odmítal pouhou asociativní sílu barev, přisuzoval jim přímý vliv na lidskou duši, a to v podoběnství, v němž je barva klávesou, lidské oko kladívkem vedoucím klávesy do nitra nástroje-klavíru, kterým je lidská duše, a umělec pohybem svých prstů po klávesách určuje působení uměleckého díla na lidskou duši.<sup>76</sup> Tuto závislost nazýval principem *vnitřní nutnosti*.<sup>77</sup>

Tato funkční a jednoznačná závislost je tedy vyjádřením jistého vnitřního zákona, který nedovoluje odchylky. Barvy pro něj měly svůj přesný význam, o jehož přenos na diváka se ve svých dílech, ať už malířských či divadelních, umělec snažil. Kandinskij však svou teorii ještě obohacoval o druhý fenomén, kterým vedle barvy je také forma, jež vyznění barvy dále ovlivňuje.<sup>78</sup> Nádherným příkladem je tvar trojúhelníku, jemuž Kandinskij přisuzoval duchovní vůni, která se s použitím různých dalších tvarů přidaných k trojúhelníku či barev trojúhelník vyplňujících mění.<sup>79</sup> Barvy, tvary a všechny výrazové prostředky mají být zcela svobodné, použité v souladu s *vnitřní nutností*.<sup>80</sup> Do jaké míry je tato vnitřní nutnost u Kandinského diktována specifickým neurologickým fenoménem, zvaným synestézie, který bezbřehou svobodu vlastně sám o sobě znemožňuje, dnes již nedokážeme rozhodnout.

---

<sup>70</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>72</sup> Hajo Düchting, *The Blaue Reiter*, Köln 2009, s. 24.

<sup>73</sup> <https://www.youtube.com/> (Spectra Ensemble Presents Kandinskij's, Der Gelbe Klang), vyhledáno 1. 6. 2017.

<sup>74</sup> Viz Van Campen (pozn. 28), s. 58.

<sup>75</sup> Vasilij Kandinskij, *O duchovnosti v umění*, Praha 2009, s. 49.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 65.

Kandinskij vypracoval vlastní teorii barev, založenou zcela na vlastních prožitcích a pozorováních. Neopíral se o žádné vědecké bádání či exaktní, ověřená fakta.<sup>81</sup> Zatímco Daisy Mrázková zanechala pouze náznak svého vnitřního barevného života a jeho odrazu do vlastní výtvarné práce, Vasilij Kandinskij svou vnitřní teorii barev zdokumentoval do mnoha detailů týkajících se odstínů jednotlivých barev, jejich připodobnění k různým až extrémním životním situacím, v nichž se člověk může octnout, ale zabýval se i mísením barev, jejich intenzitou či umístěním v obraze. Naprosto typické pro Kandinského teorii barev je stále přirovnávání barevných prvků k hudbě, a to k tónům, zvukům, hudebním nástrojům. Jistě to byla i ozvěna tehdejších experimentů v oblasti hudby, které, pokud experimenty ve výtvarném umění nepředběhly, tedy s nimi alespoň zcela vyrovnaně držely krok. Pro Daisy Mrázkovou se barvy pojily s jednotlivými písmeny abecedy, pro Kandinského se barvy pojí kromě vnitřních pocitů se zvuky a tóny hudebních nástrojů. Umělec propojoval i obě umění ve své teorii, v níž mluvil mimo jiné o polyfonii barev či rozeznění barvy.<sup>82</sup> U moderního umění, a to jak malířského, tak hudebního, nacházel analogie ve své době, kdy se dříve nepřijatelná disharmonie začíná považovat za běžně přijatelnou,<sup>83</sup> protože umění je odrazem vnitřního života umělce bez ohledu na jeho přijatelnost vnějším světem, veřejností. Tento odraz vnitřního života v ilustracích i textech autorských knih Daisy Mrázkové je zcela jednoznačný, je primární, pohled čtenáře či diváka není při volbě barev a textu rozhodující.

Teorie barev Daisy Mrázkové není zdokumentovaná detailním teoretickým vysvětlením s praktickými příklady, ale je zdokumentována v jejích autorských knihách. Ty jsou však s odchodem Daisy Mrázkové již navždy pro kohokoli třetího pro převod její originální teorie barev do jazyka běžných smrtelníků nepřeložitelné. O zážitek z dvoj-jediné tvorby, umocněné fenoménem synestézie, se bohužel Daisy Mrázková kromě útlého katalogu k výstavě v Novém Městě na Moravě<sup>84</sup> ve svých televizních, rozhlasových či novinářských rozhovorech nikdy nepodělila. Kandinskij je jedním z nemnoha výtvarných umělců, jehož svědectví o prožívání barevné synestézie je možné studovat a snažit se jeho prostřednictvím lépe pochopit specifika ilustrační tvorby Daisy Mrázkové, i přesto, že oba umělce dělí od sebe primárně čas, zkušenost, vzdělání, prostředí, jejich naturel a druhotně rozsah jejich díla a jeho význam ve světových dějinách umění a jejich teorii.

Oba umělci mají společnou svou touhu po harmonii, která má být v jejich tvorbě právě prostřednictvím barvy vyjádřena. Pro Kandinského je cestou k dosažení harmonie plynoucí z *vnitřní nutnosti* zásadní kultivování citů.<sup>85</sup> Pro autorské knihy Daisy Mrázkové je k dosažení harmonie mezi textem a ilustrací nutné jejich prolnutí. Daisy Mrázková o svých textech říká, že se v nich musí prolnout čtyři klíčové prvky: osobní pocit, vidění něčeho, vidění do něčeho a staré vědění.<sup>86</sup> Osobním pocitem je vlastní životní názor, vidění něčeho je pozorovaný vnější fyzický zážitek, vidění do něčeho představuje abstrahování a obecnější pohled na tento pozorovaný fyzický zážitek a starým věděním je

---

<sup>81</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>84</sup> Viz (pozn. 47), nepag.

<sup>85</sup> Viz Kandinskij (pozn. 75), s. 93.

<sup>86</sup> Viz (pozn. 47), nepag.

myšlena historická paměť člověka přenášená z generace na generaci a opět aplikovaná na pozorovaný fyzický zážitek.<sup>87</sup> K textu se musí ještě připojit ilustrace a právě jejich propojením je dosaženo harmonie, cesta k ní však vyžaduje čekání a hledání.<sup>88</sup> I pro Daisy Mrázkovou je cesta k harmonii závislá na citu pro propojení textu s obrazovým vyjádřením, nikoli na jejich mechanickém či asociativním propojení. Přestože Daisy Mrázková specificky nezmiňuje jako jeden ze záměrů ukrytých ve svých knihách Kandinským pojmenované kultivování citů, z jejich textů a ilustrací tento princip přímo dýchá. Když čtenář odloží dočtenou knihu z jejího pera, má pocit, že on sám i svět kolem něj je nějak lepší, správnější a spravedlivější a on je jeho samozřejmou součástí.

Jak Vasilij Kandinskij, tak i Daisy Mrázková, ať už byla jejich teorie v detailu publikována, či nikoli, oba přiznávají působení vyšších sil, které zažívají při své tvorbě. Pro Kandinského je umělec poslušným služebníkem těchto vyšších sil, ale je zároveň zodpovědný za zušlechtnění a rozvinutí vlastní duše, která má umocnit jeho přirozený talent.<sup>89</sup> Daisy Mrázková zdůrazňuje trpělivost a otevřenost duše, jejichž propojením lze dosáhnout ideálního uměleckého vyjádření.<sup>90</sup> Je synestézie touto vyšší silou? Diktují specifická neurologická propojení v mozku synestetickým umělcům ideál jejich tvorby? Pociťují synestetičtí umělci menší svobodu a volnost svého vyjádření?

Tyto otázky nejspíše nebude možné nikdy zodpovědět, protože lidské vnímání v oblasti umění je jedinečné a navíc u synestetiků nelze posoudit, jak by se jejich vnímání změnilo, pokud by synestetické propojení nefungovalo. Synestetické vnímání se simulovalo použitím drog, ale ani v těchto experimentech nelze činit pregnantní závěry, protože synestézie je vyvolána uměle a může mít odlišný průběh, trvání či intenzitu.

Jak Vasilij Kandinskij, tak i Daisy Mrázková zmiňují okamžik jakéhosi zjevení či prozření, který se dostaví při ideální konstelaci v jejich tvorbě a k němuž je vede cit<sup>91</sup> či krása,<sup>92</sup> tedy zcela individuální kategorie vyplývající z jejich vnitřního života a podléhající tajemství,<sup>93</sup> není exaktně pojmenovatelná. I tento pocit může být spojen se synestetickým vnímáním, s okamžikem, kdy všechny detaily vytvářeného díla precizně zaklapnou do vnitřní představy umělce.

Barevná teorie Vasilije Kandinského je zcela ojedinělá, protože individuální synestetické vnímání není založeno na žádné teorii, ale prostě se děje. Ani dva synestetici v jedné rodině nevnímají stejně, ani pokud se u nich projeví stejný typ synestézie.<sup>94</sup> Je tedy asi oprávněné zvážit, do jaké míry je Kandinského teorie popisem jeho vlastního vnímání a jak se na ní podílejí soudobé vědecké a umělecké pokusy a atmosféra tehdejších převratných novinek oblasti umění a psychologie. Zásadním rozdílem mezi teorií vnímání umělce či vědce, kteří nejsou synestetiky, a teorií synestetika je možnost změny této teorie – umělec či vědec teorii může změnit na základě pokusů či pozorování, pro synestetika je teorie vnímání daná, měnit ji nelze.<sup>95</sup>

---

<sup>87</sup> Ibidem, nepag.

<sup>88</sup> Ibidem, nepag.

<sup>89</sup> Viz Kandinskij (pozn. 75), s. 107.

<sup>90</sup> Viz (pozn. 47), nepag.

<sup>91</sup> Viz Kandinskij (pozn. 75), s. 107.

<sup>92</sup> Viz (pozn. 47), nepag.

<sup>93</sup> Viz Kandinskij (pozn. 75), s. 107.

<sup>94</sup> Viz Van Campen (pozn. 28), s. 93.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 92.

K zajímavému srovnání se u synestézie a jejího propojení s používáním nejen rodného, ale i cizích jazyků, které bylo zmíněno i u Daisy Mrázkové s ohledem na její bilinguálnost v češtině a angličtině, nabízí vnímání hlásek, specifických pro jednotlivé jazyky, jako různých druhů materiálů (například dřevo nebo textil), které ve své autobiografii<sup>96</sup> popsal Vladimír Nabokov. Projev synestézie u Nabokova, přestože se týká písmen, je zaměřen spíše na jejich zvuk, znění hlásek, nikoli tedy na barvu jako u Daisy Mrázkové. Nabokov vládl čtyřmi jazyky a i hlásky specifické jen pro některé z nich pro něj měly svou odpovídající podobu nějakého konkrétního fyzického materiálu<sup>97</sup> nebo předmětu, jak popisuje ve svých memoárech. Přestože se specificky Nabokov o shodném znění hlásek v různých jazycích a jejich materiálové podobě ve svém synestetickém vnímání nezmiňuje, lze předpokládat, že jejich materiálová podoba zůstala stejná. Analogicky pak pro Daisy Mrázkovou by barevná podoba písmen ve slovech v různých jazycích zůstávala nezměněná, tím spíše, že pro ni nebyla ani v českém popisu synestetického propojení písmen a barev důležitá interpunkce.

V procesech lidského vnímání a učení se lidé rozdělují do dvou základních skupin, a to podle základní logiky jejich přemýšlení a vnímání. První skupinu tvoří lidé, kteří vnímají v logických krocích postupně, v tomto případě mluvíme o *postupném vnímání*, druhou pak lidé, kteří vnímají najednou, u nich se jedná o *vizuální vnímání*,<sup>98</sup> a právě mezi ně jsou v neurologickém pojetí řazeni synestetici, u nichž se experimentálně potvrzuje výrazně posílená kreativita<sup>99</sup> ve srovnání lidmi upřednostňujícími postupné vnímání, ale dokonce i s lidmi, kteří vnímají vizuálně, ale nejsou synestetiky. Originalita a projev výtvarných umělců bezesporu závisí na jejich kreativitě a je-li umělec zároveň synestetikem, je jeho kreativita jeho případnou synestézií jistě umocněna. Síla a výpověď autorských knih Daisy Mrázkové je tedy rozhodně vnitřním souzněním textu a barev zásadně posílena.

Synestézií se dnes zabývají neurovědci na prestižních světových univerzitách a neurologie patří v posledních letech již mezi obecně přijímané metody moderní teorie dějin umění. Na univerzitě v San Diegu ve Spojených státech amerických se synestézií zabývá neuropsycholog Vilayanur Ramachandran, jehož bádání vstoupilo do povědomí teoretiků dějin umění, a to jak ve světě, tak v České republice.

Vědecké zkoumání synestézie, jak již bylo zmíněno, zatím spíše odkrývá hloubku a rozsah tohoto fenoménu, než aby vedlo k formulaci teorií a z nich vyplývajících závěrů. Obecně lze konstatovat, že synestézie je častěji identifikována u žen<sup>100</sup> a umělců či kreativních osob,<sup>101</sup> ale do jaké míry je toto rozložení v populaci exaktní a přesné, nelze určit, protože obě skupiny jsou obecně otevřenější v oblasti smyslového vnímání a jeho sdílení se svým okolím.

Další komplikací při zkoumání synestézie je množství jejích variant. Odborná literatura jich uvádí čtyřicet tři,<sup>102</sup> ale vzhledem k individuálnímu vnímání jich může existovat ještě více. Nejčtenějšími podobami synestézie je propojení grafému s barvou, časových

<sup>96</sup> Viz Nabokov (pozn. 65), s. 32–33.

<sup>97</sup> Viz Van Campen (pozn. 28), s. 94.

<sup>98</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>100</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>102</sup> Ibidem, s. 131.



jednotek s barvou, hudebních zvuků s barvou a nehudebních zvuků s barvou, ale existují i takové kombinace jako chuť a hmat nebo vůně a teplota.<sup>103</sup>

V České republice se fenoménu synestézie věnují literární vědci v Ústavu českého jazyka a teorie komunikace na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.<sup>104</sup> Jejich odborné působení se dělí na publikační činnost a také na vlastní výzkum synestetického vnímání, jehož soustředěná analýza nebyla v České republice do té doby žádnou institucí či jednotlivci prováděna, přestože podle obecně přijímaného názoru, že v populaci žije přibližně 4,4 %<sup>105</sup> synestetiků, by jich v naší zemi mělo být okolo 400 000.<sup>106</sup> V roce 2017 byl publikován výsledek jejich výzkumu, který prováděli ve spolupráci se třemi kanadskými univerzitami a Univerzitou ve Stanfordu, ve Spojených státech amerických.<sup>107</sup> Výsledky výzkumu jsou publikovány odděleně pro data sesbíraná v České republice,<sup>108</sup> takže se jejich závěry dají jednoduše použít při jakémkoli dalším bádání prováděném na našem území.

Jejich vědecké závěry vyplývající z výzkumu studentů na univerzitách v České republice a v Kanadě mají velice zajímavý vztah k Daisy Mrázkové, protože cílem jejich práce bylo potvrdit, zda výskyt synestézie závisí na zařazení rodného jazyka mezi jazyky *transparentní* (*transparent*) nebo jazyky *nejasné* (*opaque*), u nichž platí nejednoznačná pravopisná pravidla.<sup>109</sup> Čeština byla zařazena mezi jazyky *transparentní*, angličtina pak mezi jazyky *nejasné*.<sup>110</sup> Z výzkumu mimo jiné vyplynulo, že u lidí, kteří se narodí do vícejazyčné rodiny a jsou přirozeně bilingvní, což byl četný případ kanadských studentů, je synestézie mnohem méně častá než u lidí, kteří mají jeden rodný jazyk a dalším jazykům se učí až v průběhu svého života.<sup>111</sup> Tento závěr by tedy u Daisy Mrázkové, bilingvní v češtině a angličtině, jistě nevedl k předpokladu její synestézie. Jak je však uvedeno v této vědecké studii,<sup>112</sup> ale i v jiné odborné literatuře,<sup>113</sup> která se zabývá synestézií a která je použita jako zdroj pro tuto práci, synestézie se častěji vyskytuje u osob umělecky zaměřených než v běžné populaci. Autoři však také uvažují i o opačné kauzalitě, a sice, že osoby umělecky zaměřené dokážou snáze svou synestézií identifikovat<sup>114</sup> ve srovnání s osobami zaměřenými kupříkladu technicky či exaktně.

A ještě jeden závěr studie mluví ve prospěch častějšího výskytu synestézie v našem prostředí a tedy specificky i u Daisy Mrázkové. Analýza výsledků tohoto průzkumu vedla ke konstatování, že u lidí s jedním rodným jazykem je synestézie daleko častější u jazyků *nejasných* než *transparentních*, ale s výjimkou jazyka českého, slovenského a ruského.<sup>115</sup> Pokud se lidé, kteří nejsou od raného dětství bilingvní, učí dalšímu jazyku, musejí při tom hledat různé strategie osvojení tohoto dalšího jazyka v psaném, čteném i mluveném

---

<sup>103</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>104</sup> <http://ucjtk.ff.cuni.cz/veda-a-vyzkum/synestezie/>, vyhledáno 1. 6. 2017.

<sup>105</sup> Viz Watson–Chromý–Crawford–Eagleman–Enns–Akins (pozn. 34), s. 213.

<sup>106</sup> Viz Chromý (pozn. 52), s. 382.

<sup>107</sup> Viz Watson–Chromý–Crawford–Eagleman–Enns–Akins (pozn. 34), s. 212–231.

<sup>108</sup> Ibidem, s. 212–231.

<sup>109</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>110</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>111</sup> Ibidem, s. 222.

<sup>112</sup> Ibidem, s. 223.

<sup>113</sup> Viz Van Campen (pozn. 28), s. 132.

<sup>114</sup> Viz Watson–Chromý–Crawford–Eagleman–Enns–Akins (pozn. 34), s. 223.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 222.

projevu, a tak se jim může snadněji odkrýt jejich synestetické vnímání.<sup>116</sup> Autoři studia poukazují na jedno zdůvodnění této výjimky češtiny, slovenštiny a ruštiny mezi transparentními jazyky, zajímavé zejména pro tuto práci. Sovětské a bývalé sovětské satelitní národy mohou být se synestézií historicky lépe seznámeny, protože právě o některých světově uznávaných ruských či sovětských umělcích, jako byli Vasilij Kandinskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844–1908) nebo Alexandr Nikolajevič Skrjabin (1872–1915), se v souvislosti s jejich synestézií psalo už za jejich života.<sup>117</sup> K tomuto zdůvodnění se však nepřikláním vzhledem k absenci odborných či populárních článků či publikací o synestézií v Čechách. Přestože se zmínky o synestézií v českém tisku vyskytují, jsou to s minimálními výjimkami, jako je článek Radkina Honzáka,<sup>118</sup> krátké stati bez hlubšího rozboru.<sup>119</sup>

Na specifickou jazykovou a rodinnou situaci Daisy Mrázkové je asi nemožné výsledky této studie smysluplně aplikovat, protože její bilingvilita by ji řadila do skupiny, u které se synestézie projevuje méně často. Navíc jak angličtina jako jazyk *nejasný*, tak i čeština, řazená sice mezi jazyky *transparentní*, ale s jasnou tendencí k synestézií, by mohly synestetické vnímání Daisy Mrázkové naopak umocnit. Takovou specifickou variantu studie ale neřeší. Pokud bychom zvažovali autorčiny umělecké sklony projevující se již od mala, patřila by určitě mezi osoby k synestézií tendující. Každopádně ale tato vědecká analýza synestetického vnímání u kombinace česky a anglicky mluvícího vzorku populace, navíc se zohledněním bilingválního prostředí, má se synestézií Daisy Mrázkové jasné styčné body.

### **Hledání analogií s vlivem synestezie Daisy Mrázkové v českém výtvarném prostředí**

V české výtvarné tvorbě 20. století na základě mého bádání není doloženo mnoho umělců či umělek, jejichž tvorbu by ovlivnila vrozená synestézie, což však jistě neznamená, že by se na českém území nevyskytovali. Při svém bádání v depozitářích diplomových prací českých univerzit jsem našla diplomovou práci zpracovávající dílo malíře Andreje Bělocvětova (1923–1997)<sup>120</sup>, jejíž autor jeho synestetické vnímání stručně popisuje<sup>121</sup>.

Synestézie Andreje Bělocvětova propojovala hudbu a barvy. Měl od malička hudební nadání, které bohužel násilně potlačovala jeho matka.<sup>122</sup> Autor diplomové práce považuje výtvarný projev Andreje Bělocvětova za jistou kompenzaci vlastního komponování či interpretování hudby.<sup>123</sup> V případě Andreje Bělocvětova mohla tedy synestézie fungovat dvojsměrně, tedy nejenže poslech či vlastní produkce hudby může vyvolávat barevné

---

<sup>116</sup> Ibidem, s. 223.

<sup>117</sup> Ibidem, s. 225.

<sup>118</sup> Radkin Honzák, Chut' tónu, barva čísla; Synestézie, dar, o němž se moc nemluví, *Vesmír* LXXXVIII, 2009, č. 12, s. 780.

<sup>119</sup> Petr Třešňák, Jak chutná duha, *Respekt* 2016, č. 50, s. 69.

<sup>120</sup> Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 57.

<sup>121</sup> Josef Šrejma, *Andrej Bělocvětov – Theakston 1923–1997* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2009, s. 5.

<sup>122</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 15.

slyšení, ale i barvy mohou vyvolat hudební tóny. Kompenzací bych však jeho malování či kreslení nenazvala, protože v případě synestézie se jedná o spojenou, neoddělitelnou reakci na jeden podnět. Podle vlastních slov Andreje Bělocvětova má být obraz slyšet, měl by být vnímán všemi smysly a člověk by se skrz něj měl dotknout tajemství světa.<sup>124</sup>

Schopnost synestetického vnímání vzniká podle autora diplomové práce na základě různých zážitků v dětství,<sup>125</sup> což neodpovídá vědeckým teoriím zabývajícím se problematikou synestézie, diskutovaným výše. Dětské zážitky mohou být klíčové pro identifikaci synestézií, nikoli však pro její vznik.

Autor některé své závěry zřejmě učinil na základě osobního rozhovoru s Andrejem Bělocvětovem. Neuvádí k nim však žádné zdroje, což znemožňuje si skutečnosti ověřit a dobrat se s jejich pomocí specifik synestetického projevu Andreje Bělocvětova. Lze tedy předpokládat, že se podle uvedených skutečností u Andreje Bělocvětova o synestetické vnímání barev a hudby opravdu jednalo, ale pro jednoznačné potvrzení by bylo nutné prověřit zdroje informací publikovaných v diplomové práci zabývající se jeho dílem a životem.

V dílech některých dalších českých výtvarných umělkyň a umělců jsem našla individuálně odlišná specifika jejich tvorby, na která bych v souvislosti se synestézií Daisy Mrázkové ráda upozornila. Jedná se o vybrané části výtvarného díla Věry Novákové (\*1928)<sup>126</sup>, Olgy Karlíkové (1923–2004)<sup>127</sup>, Květy Pacovské (1928)<sup>128</sup> a Milana Grygara (1926).<sup>129</sup>

Věra Nováková používá ve dvou etapách svého výtvarného života v obrazech zakomponovaná písmena abecedy jako součást tvaru zobrazovaného předmětu či postavy, v jejímž názvu či jméně se písmeno objevuje v důležité pozici (na začátku slova, vprostřed krátkého slova či je ve slovu použito opakovaně), a spojuje tak význam slova s jeho tvarem.

Z jejího díla bych v souvislosti se specifiky synestézie popisovanými v tvorbě Daisy Mrázkové chtěla dále vyzdvihnout dvě etapy zaměřené na práci s písmem, k níž ji dovedly dvě experimentální skici z roku 1961<sup>130</sup> a zejména pak spolupráce s Pavlem Brázdou na ilustracích ke knize Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové *Co se slovy všechno poví*<sup>131</sup>. Způsob použití písmen v malířské tvorbě Věry Novákové se však od lettristických hrátek pro děti, představených v této knize, diametrálně odlišuje; lettrismus byl pro ni jen iniciačním impulsem. Věra Nováková používá písmo ve svých obrazech vlastně už od padesátých let ve formě citací,<sup>132</sup> ale pro porovnání s tvorbou Daisy Mrázkové je významné období let šedesátých a druhá vlna práce s písmem v letech devadesátých, v nichž jsou písmena abecedy promítnuta na plátna originálním způsobem, nikoli jako jejich pouhý textový doprovod.

---

<sup>124</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>125</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>126</sup> Richard Drury, Malovala jsem to, co jsem žila, in: Pavel Brázda – Richard Drury – Pavla Pečinková, *Věra Nováková*, Praha 2010, s. 10.

<sup>127</sup> Viz Hlaváčková (pozn. 26), s. 126, s. 129.

<sup>128</sup> Viz Horová (pozn. 120), s. 595.

<sup>129</sup> Ibidem, s. 233.

<sup>130</sup> Pavla Pečinková, Na cestách bez ukazatele, in: Pavel Brázda – Richard Drury – Pavla Pečinková, *Věra Nováková*, Praha 2010, s. 36.

<sup>131</sup> Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Co se slovy všechno poví*, Praha 1963.

<sup>132</sup> Viz Pečinková (pozn. 130), s. 34.

Věra Nováková používá tvar písmen abecedy přímo pro zobrazení postav či předmětů ve svých obrazech, maximální počet písmen zobrazených v jednom obraze jsou tři a použitá písmena v jednotlivých obrazech nevyčerpávají celou abecedu, není používána diakritika. Nejčastěji jsou používána písmena S, A, V, M, K, O.

Použití písmen v obrazech Věry Novákové by se dalo snadno vysvětlit pomocí asociace písmen a jejich významu, ale malířka sama toto primitivní řešení odmítá. Podobně jako Daisy Mrázková nedokáže identifikovat prvotní impuls – je primární slovo nebo obraz či vnitřní představa? „Slova se s představou obrazu nějak postupně spojují, jako když vzniká ... zárodek. Není to rozhodně věc vyspekulovaná, předem daná. (...) Narůstá [to] a prorůstá. Prorůstáním smyslu a tvaru se zabývám dlouho, propojením slova s tím vizuálním.“<sup>133</sup> Jednoduchou asociací, hru s náhodně zvolenými významy slov spojených vybraným písmenem, lze tedy u Věry Novákové vyloučit. Synestézii však nejspíše také, protože ta se většinou projevuje současným vnímáním jedné skutečnosti více smysly a okamžitým spojením obou či dokonce více počítků, čemuž postupné a pracné propojení smyslu a tvaru u Věry Novákové neodpovídá. V ilustracích či obrazech Daisy Mrázkové nelze nalézt projev synestézie jednoduchým pozorováním, analýza barevnosti ilustrací a jejich souvislost s textem v jejích autorských knihách, jak jsem ukázala v předešlém textu, je pracná a zároveň také není zcela jednoznačná.

V písmenkových obrazech<sup>134</sup> Věry Novákové lze použítá písmena identifikovat v zobrazených předmětech, postavách či krajině pomocí jejich tvarů bez jakýchkoli vážnějších problémů na první pohled. Sama Věra Nováková svou vlastní metodu použití písmen vymezuje v porovnání s lettrismem, v němž použitá písmena až ztrácejí svůj smysl,<sup>135</sup> takto: „Jaký mohou mít smysl nejen slova, ale i písmena? Tím pro mne obživila, dostala svou vlastní řeč, vlastní život. Izolovala jsem je od slov a kupodivu se vrátila do ještě výraznější výmluvnosti.“<sup>136</sup> Nejedná se u ní tedy o vnímání písmen souběžně alespoň dvěma smysly, tedy synestézii, ale spíše o hledání skrytého individuálního a individualizovaného smyslu každého písmena a jeho dekódování do výtvarné podoby.

Zcela svébytným výtvarným počinem Věry Novákové je experimentování s tvary písmen, jejichž geometrická výrazovost a osobitost se přímo odrážejí ve slovech a připomínají obrázkové písmo, jako by „slova byla přímo srostlá se svým obrazovým tvarem“.<sup>137</sup> Písmena se ve slovech vyskytují jednou či vícekrát, nejčastěji na začátku slova. Ani Věra Nováková, stejně jako Daisy Mrázková, nepracuje s interpunkcí a její výtvarná metoda není vázána pouze na češtinu. Je tedy univerzálnější, použitelná v různých jazycích, jak lze snadno demonstrovat na příkladu písmena A, u něhož jsou Věrou Novákovou uváděna slova nejčastěji latinského původu.

Synestetické vnímání skutečnosti a její promítnutí do výtvarného díla Věry Novákové bylo tedy analýzou velice originálního oddílu její tvorby využívající práci s písmem a výraznou škálou barev vyloučeno a možná analogie s autorskými knihami Daisy Mrázkové se nepotvrdila.

<sup>133</sup> Petr Placák, Smích slepé směrovky chilli suche sich selbst, *Babylon*, březen 2010, č. 7,

<sup>134</sup> Viz Pečinková (pozn. 130), s. 34.

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>136</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>137</sup> Pavel Brázda, Průvodce obrazy, in: Pavel Brázda – Richard Drury – Pavla Pečinková, *Věra Nováková*, Praha 2010, s. 136.

Výtvarné dílo Olgy Karlíkové má neobvyklý rozsah od kresby, malby a frotáží k návrhům na tapisérie, předložky, koberce, dekorativní textilie, vzory látek a šatů.<sup>138</sup> Část jejího především kresebného, ale i malířského díla je však zcela originální a přiměla mě ji zařadit do skupiny umělců, u nichž by bylo logické očekávat synestetické vnímání. Olga Karlíková naslouchala v přírodě zpěvu ptáků či žabím hlasům a přímo in situ převáděla jejich zpěv do kresby, a tedy kombinovala tak vjem sluchový a zrakový. Jeho záznam prováděla nejčastěji v přírodě, a to především brzy ráno a vpoledvečer, ale ptačí zpěv si i zaznamenávala na nahrávacím zařízení a mohla jej převést do grafické podoby později.

Ze zvukového záznamu naslouchala i velrybímu zpěvu a také ten kresebně zaznamenávala. Prvotním záznamem hlasu ptáků, žab i velryb byl záznam kresebný, dochovaly se však též záznamy malířské. V těchto grafických záznamech zvuků dominuje černá barva tužky, tuhy nebo tuše na bílém svitku či archu papíru, ale vybrané záznamy jsou pojednány i barevně, zejména v podobě malby, ale i kresby barevnými fixami zaznamenávající vícehlasé ptačí projevy.

Olga Karlíková hledala zdroje své výtvarné inspirace především v přírodě, která pro ni byla jistotou „nepodléhající lidským slabostem“.<sup>139</sup> Velmi brzy se jako zásadní podnět pro její tvorbu objevili ptáci, ovšem nikoli jejich zpěv, nýbrž podoba jejich těl či letu,<sup>140</sup> odvěkému symbolu svobody. První kresby zaznamenávající ptačí zpěv „byly váhavé“,<sup>141</sup> ale Olga Karlíková si postupně vybudovala grafický rejstřík znaků, který představoval její vnitřní vidění podoby jednotlivých ptačích hlasů a jejich specifičnost.<sup>142</sup> Velmi zjednodušeně by se dalo toto vnímání popsat jako jistá forma abecedy, kdy každému ptačímu zvuku je přiřazena jeho grafická podoba různě orientované, lomené, kroucené i přerušované linie odlišné délky.

Olga Karlíková začínala menšími formáty záznamů ptačího zpěvu, ale jak postupně systematickým zaznamenáváním získávala jistotu grafické podoby zpěvu jednotlivých ptačích druhů, začal se tento formát zvětšovat až do podoby velkých svitků, na nichž v posledním roce života zaznamenávala i další projevy přírody, jakými byla třeba blížící se bouřka nebo cit ovlivňující zpěv ptáků.<sup>143</sup> Extrémním byl jistě celodenní záznam ptačího koncertu z roku 1984.<sup>144</sup>

Dlouhé minuty i hodiny dokázala Olga Karlíková věnovat pozorování letu a kroužení ptáků,<sup>145</sup> ale pro své výtvarné vyjádření si zvolila jejich zpěv, ten nejméně hmotný projev. V pojetí Olgy Karlíkové však při převádění zvuku do grafické podoby nešlo čistě o záznam hmotného světa, ale o vnitřní pochopení skrytého vyššího přírodního řádu,<sup>146</sup> o jeho zaznamenání a zpřístupnění.

Olga Karlíková si byla podle tvrzení Miroslavy Hlaváčkové, založených nejspíše na osobních rozhovorech, svého synestetického vnímání vědoma, „zpěv [ptáků] se jí promítl

<sup>138</sup> Viz Hlaváčková (pozn. 26), s. 127.

<sup>139</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>140</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>141</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>142</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>143</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>144</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>145</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>146</sup> Ibidem, s. 27.

na sítnici jako grafický záznam<sup>147</sup>. Postupně se synestetickým vjemům zažívaným při poslechu zpěvu ptáků začala věnovat naprosto systematicky, studovala odbornou literaturu, korespondovala s hudebními vědci, zaznamenávala zpěv ptáků a krok za krokem sestavovala grafický ptačí zpěvník, který převáděl charakteristický zpěv různých druhů ptáků do výtvarné podoby.<sup>148</sup>

Záznamy žabího zpěvu či kuňkání se od záznamů zpěvu ptáků výtvarně odlišují. Jednotlivé zvuky jsou řazeny do neuspořádaných řádek, nejsou to linie, ale krátké tahy plochým štětcem, skvrny, a vzájemně se přesahují a zaplňují celé archy papíru. Olga Karlíková pro záznam žabích zvuků používá často barvy, a to různé odstíny zelené až zelenohnědé, symbolizující barvu žabích těl či okolní přírody, a modrou barvu vody a nebe. Barvy nezaplňují celou plochu, takže mezi nimi prostupuje i bílá barva podkladu.

Také záznam velrybího zpěvu je zcela originální a od výtvarné podoby ptačího zpěvu a žabích zvuků se zcela odlišuje. Záznam tvoří linie stoupající jako gejzír ze spodní části obrazu vzhůru a snad zobrazuje cestu zvuku z podmořských hloubek až nad hladinu.

Miroslava Hlaváčková ve svém textu uvedeném v monografii Olgy Karlíkové o jejím vnímání píše zcela jednoznačně jako o vnímání synestetickém. Teoreticky jej z pohledu neurologického neanalyzuje ani nevysvětluje, zaměřuje se na pojetí tohoto vnímání jako naprostého splynutí s přírodou a její pochopení. Olga Karlíková je mezi české výtvarníky se synestetickým vnímáním zařazena naprosto oprávněně, její specifické vnímání převádělo zvuk do jednoznačné grafické podoby. Tato podoba synestézie je velmi ojedinělá, v přehledu kombinací spojených vjemů u synestetického vnímání není vůbec uvedena.<sup>149</sup>

Květa Pacovská v jednom ze svých nedávných rozhlasových rozhovorů<sup>150</sup> mluví o významu barev pro svou tvorbu, a to zejména tvorbu ilustrační. V souvislosti se synestézií však zmiňuje své propojení vnímání barevnosti s jednotlivými dny v týdnu a uvádí, že ji v dětství překvapovalo, že tohle vidění nemá každý.<sup>151</sup> Toto fyziologické propojení barev je typické pro syntetické vnímání. Květa Pacovská tedy s velkou pravděpodobností propojuje touto velmi pozoruhodnou vazbou barvy s dny v týdnu, které se ale v průběhu času mohou měnit, jednotlivé dny nemají celoživotně jednu barvu. Barva dne v týdnu se může měnit v závislosti na vnitřních pocitech i počasí či okolní situaci vzniklou v konkrétním dni.

Barvy jsou pro Květu Pacovskou klíčové nejen v její tvorbě, ale i v každodenním životě. Každé barvě přisuzuje určitou jasnou charakteristiku. Černou barvu považuje za královnu barev kvůli její hloubce, zelená je pro ni barvou životodárnou, jejími nejoblíbenějšími barvami jsou pak červená a modrá.<sup>152</sup>

Způsob barevného vnímání dnů v týdnu popisovaný Květou Pacovskou je typický pro synestetiky, přestože je propojení velice neobvyklé a v použité literatuře nepopsané.<sup>153</sup>

---

<sup>147</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>148</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>149</sup> Viz Van Campen (pozn. 28), s. 131.

<sup>150</sup> <https://wave.rozhlas.cz/kazdy-den-ma-svou-barvu-rika-ilustratorka-kveta-pacovska-8123016>, vyhledáno 9. 12. 2019.

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> Ibidem.

<sup>153</sup> Viz Van Campen (pozn. 28), s. 2.

Zásadní přelom v tvorbě Milana Grygara znamená rok 1965, kdy objeví svůj vlastní princip akustických kreseb,<sup>154</sup> který výtvarnou podobu kresby prováděné dřívkem současně snímá i akusticky – zaznamenává zvuky dřívka tvořícího kresbu. Dalším krokem v jeho výtvarných pokusech je zapojení mechanických předmětů do tvorby akustických kreseb. Mezi nejčastěji používané předměty, pro které bylo typické, že zanechávaly po namočení do barvy na papíře svým pohybem body, čáry nebo jiné stopy, patřila ozubená kolečka, šrouby, součástky z hodinového strojků nebo natahovací kovové hračky jako slepičky nebo žabky či rotující hračka vlček.<sup>155</sup>

V originálním experimentování mimo jakoukoli uměleckou skupinu pokračuje po celou svou výtvarnou kariéru. Po akustických kresbách vytvářel půdorysné partitury, hmatové kresby či lineární a prostorové partitury nebo velký cyklus *Antifony*. Tyto různé typy tvorby Milana Grygara mají jeden společný charakteristický prvek a tím je propojení kresby nebo malby se zvukem, jejichž spojením je zasažen prostor. Kresba a malba tak naplňují třetí rozměr.

Právě toto spojení dvou vjemů – zrakového a sluchového – mě vedlo k bližšímu zkoumání díla Milana Grygara v souvislosti se synestetickým vnímáním Daisy Mrázkové. Zřejmě nejbliže se možnému synestetickému vnímání nabízejí akustické kresby Milana Grygara, a to prvotní akustické kresby ještě bez zapojení mechanických předmětů, které vnášejí do akustických kreseb princip náhody zcela bez vlivu umělce, a tedy vylučují synestetické vnímání. Z rozhovorů<sup>156</sup> s Milanem Grygarem<sup>157</sup> se však synestetické vnímání nepotvrzuje, nejde o propojení dvou způsobů vnímání, ale o záznam dvou sice vzájemně podmíněných, souvisejících vjemů, ale nikoli neurologicky propojených. A také pozdější zapojení mechanických předmětů do tvorby akustických kreseb popírá neoddělitelnost zvukového a zrakového vnímání. Navíc grafické podobě kresby neodpovídá žádný konkrétní zvuk, který by se jako u záznamů ptačích zpěvů Olgy Karlíkové dal sestavit do určité podoby zvukové abecedy. Synestetickému vnímání také odporuje fakt, že podle Milana Grygara může zvukový záznam fungovat samostatně, není nutné jeho propojení s původní kresbou.

V dokumentu televize Artyčok z roku 2016 je autory zmíněno synestetické vnímání u cyklu *Antifon*,<sup>158</sup> v němž Milan Grygar pracuje s dvojicemi obrazů umístěnými vždy těsně vedle sebe. Tyto dvojice představující geometrické obrazce stejné barvy, ovšem v různé velikosti, které právě svými rozměry vytvářejí odlišně hloubku zobrazovaného a vnímaného prostoru. Vrací se v nich po mnoha letech od spojení kresby a zvuku ke spojení barvy a prostoru. Synestetické vnímání barvy a prostoru není ve známých či vědecky popsaných kombinacích vůbec uvedeno, ale totéž platilo i u specifického vnímání zvuku a kresby u záznamů ptačích a žabích zpěvů či zvuků velryb u Olgy Karlíkové. U Milana Grygara však proti synestetickému propojení barvy a prostoru mluví použití jedné barvy pro různé hluboký prostor, jeho rozměr tedy není spojen s konkrétní barvou.

---

<sup>154</sup> Jean-Yves Bosseur, Milan Grygar a zvuk, in: Jiří Zemánek – Milan Grygar (eds), *Milan Grygar, Obraz a zvuk, Image and Sound*, Praha 1999, s. 14.

<sup>155</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>156</sup> <http://artycok.tv/28868/milan-grygar>, vyhledáno 1. 6. 2017.

<sup>157</sup> Hana Larvová, *Milan Grygar, Vizualní a akustické, The Visual and the Acoustic*, Praha 2014.

<sup>158</sup> <http://artycok.tv/28868/milan-grygar>, vyhledáno 1. 6. 2017.

Jiné propojení, a to u fenoménu synestézie asi nejčastější, naznačuje sám Milan Grygar, a sice když připodobňuje barvu ke zvuku a zdůrazňuje jejich podobné vlastnosti – transparentnost, chvějivost a tonalitu.<sup>159</sup> Zároveň však poznamenává, že jde o analogii, nikoli tedy vnitřní podmíněnost, která by vznikala na základě neurologického propojení dvou vjemů plynoucích z jednoho externího podnětu.

Z této podrobnější analýzy díla Milana Grygara tedy nelze uvažovat o možnosti synestetického vnímání, kterému obecně známé propojení zvuku a obrazu či prostoru v jeho díle slibně napovídalo. Jeho světově originální dílo není ovlivněno neurologickým propojením vnímání, ale vlastní promyšlenou technickou a estetickou koncepcí.

## Závěr

Daisy Mrázková po ilustrační tvorbě vždy velmi toužila, zakázky se však příliš nehrnuly. Zlom přišel až téměř v polovině šedesátých let, kdy dostala možnost postupně vydávat své autorské knihy, v nichž figurovala jako ilustrátorka a spisovatelka. Tímto ojedinělým propojením došlo k naprostému prolnutí textu a obrazu, které bylo ještě umocněno synestetickým vnímáním písmen a barev.

Přestože nikdy nedokončila své výtvarné vzdělání, věnovala se především své rodině a malovala či kreslila jen ve chvílích volna, stala se v porovnání s mnoha spolužáky ateliéru Antonína Strnadela na pražské UMPRUM odbornou veřejností uznávanou a laickým publikem milovanou autorkou. I když její jméno nebývá uváděno na čelných místech v přehledech tvorby umělců druhé poloviny dvacátého století, její tvorba odrážela specifika doby, jak je prožívala se svými přáteli zejména ze skupiny UB 12. Pokud zkoumáme výtvarnou tvorbu Daisy Mrázkové, a to jak volnou, tak ilustrační, je evidentní, že je zcela originální. Pramení z vnitřní potřeby umělkyně, jež pracuje sice s výtvarnými podněty získanými v průběhu svého života, ale nekopíruje, na žádného umělce či směr se přímo neodvolává. Její umění je niterné, jemné, pozitivní, neapeluje, ale pokud se mu člověk pokouší porozumět podrobným zkoumáním, pohlcuje ho svou opravdovostí.

V čem tedy spočívalo ono zvláštní kouzlo autorských knih Daisy Mrázkové? Odpověď není jednoduchá.

Daisy Mrázková nebyla extrovertkou, žila již odmalička v určitém omezeném chráněném prostoru, nejprve dlouhá léta se svou anglickou maminkou a pak se svou rodinou, manželem Jiřím, dcerou Veronikou a synem Cyrilem. Svou vášeň pro malování a četbu měla v sobě od útlého dětství, a mohla tak rozvíjet svou fantazii a bohatý vnitřní svět. Její inspirací k pozdější tvorbě autorských knih byly kvalitní české a anglické knihy a krátké učebnice, které ji nenápadně směřovaly k určité lakonické výstižnosti textu a poetickým originálním ilustracím. Barevnost jejích ilustrací v autorských knihách byla založena především na barevném vidění napsaného textu, ale i na vnímání neobvyklých barevných kombinací pozorovaných třeba při její jediné návštěvě Anglie.

Doba padesátých a šedesátých let nutila umělce, kteří neopustili svou vlastní uměleckou cestu ve prospěch socialistického realismu a nezačali sloužit komunistickému režimu, aby se stáhli do svých rodinných a přátelských kruhů a jen tam v tvorbě podle

---

<sup>159</sup> Ibidem.



vlastního přesvědčení dále pokračovali. Daisy Mrázková byla jednou z nich. Její dílo bylo obdobně jako tvorba dalších jí blízkých umělkyní, jakými byla Věra Janoušková či Adriana Šimotová, více vázáno na její vlastní soukromou existenci, než tomu bylo u mužů.<sup>160</sup> Do jejich tvorby pak vstupovaly určité autobiografické prvky, jakými v autorských knihách Daisy Mrázkové bylo zejména prostředí lesa, v němž se její hrdinové pohybovali, či příběh nálezu medvídky Flóry, kterého našel její syn Cyril.

V symbióze žili a tvořili vedle sebe s manželem Jiřím, který pracoval ve svém ateliéru, zatímco Daisy Mrázková přímo doma v nuselském bytě, který nebyl příliš velký a Mrázkovi jej sdíleli s její maminkou. Až časem se jim podařilo byt rozšířit a používat jeho část jako ateliér a depozitář. I tyto skutečnosti vedly jistě Daisy Mrázkovou k introvertnímu zaměření její tvorby.

Vlastní práce umělců, kteří nemohli svobodně vystavovat, byly tedy konfrontovány pouze v úzkém okruhu přízněných osob. Jistě chybělo porovnání vývoje s jinými alternativními skupinami Československu nebo v zahraničí. Své dílo nemohli považovat za zdroj obživy, mohli se v něm ale projevit zcela svobodně.<sup>161</sup>

Ve svých autorských knihách klade umělkyně důraz na pozitivní přístup k životu, vyzdvihuje dobré vztahy v rodině a s přáteli, klade důraz na samostatnost a odvalu svých dětských i zvířecích hrdinů a ochotu postavit se nespravedlnosti a zlu.

Její ilustrace mají často abstrahující nádech, což v porovnání s československými ilustrátory a tvůrci autorských knih pro děti nebylo příliš obvyklé, snad s výjimkou Stanislava Kolíbalu, jehož ilustrace ke *Stromu pohádek z celého světa*<sup>162</sup> v roce 1958 nebyly tehdejší režimem pozitivně přijaty, protože se zcela rozcházely s do té doby jasně podporovanou podobou výtvarných děl v duchu socialistického realismu. Právě abstraktní prvek a použití neobvyklých barev a jejich spojení s textem, který nedořikává příběh do úplných detailů, podporuje představivost čtenáře a diváka a nechává mu prostor k vlastnímu do-tvoření příběhu.

Daisy Mrázková, zřejmě silně inspirována anglickou literaturou pro děti a mládež a krátkými knížkami pro první čtení, používanými jako nedílná součást výuky anglického jazyka, užívá ve svých textech stručný a výstižný jazyk bez detailních popisů, díky němuž plyne svižně děj a zůstává již zmiňovaný prostor pro fantazii diváka.

Tento princip určitého spoluautorství čtenáře a diváka považuji v tvorbě Daisy Mrázkové za klíčový. A přesto se Daisy Mrázková nevzdává svého působení na čtenáře, stále směřuje k dobru, spravedlnosti, porozumění, lásce a přátelství a tím formuje a vychovává, aniž by prvoplánově nabádala či přikazovala. K tomuto účelu používá i postavy svých hlavních hrdinů, kterými bývají buď samy děti, anebo zvířata, kterým propůjčuje dětské uvažování. Čtenář a divák se pak snadněji vžívá do příběhu, který se může s velkou pravděpodobností přihodit i jemu samotnému.

Synestetické vnímání Daisy Mrázkové nebylo v odborné literatuře dosud zpracováno a představuje zcela ojedinělý prvek, jehož vliv na podobu ilustrací v jejích autorských knihách jsem experimentálně zkoumala. Synestézie je ve světě předmětem zkoumání mnoha odborníků z rozličných vědeckých oborů a v posledních letech se do něj začali zapojovat i odborníci z České republiky. Synestetické vnímání bylo vlastní i některým významným

<sup>160</sup> Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994, s. 112.

<sup>161</sup> *Ibidem*, s. 159.

<sup>162</sup> Jan Vladislav – Vladislav Stanovský, *Strom pohádek z celého světa*, Praha 1958.

výtvarným umělcům a hudebníkům ve světě, a protože je vědecky doloženo, že přibližně 4 % populace takto vnímají, pokusila jsem se nalézt i v českém prostředí výtvarné umělce, jejichž tvorba byla synestézií ovlivněna. Mezi ně lze zařadit Olgu Karlíkovou a Andreje Bělocvětova, u dalších se synestetické vnímání neprokázalo.

Tvorba Daisy Mrázkové, ať už jsou jí ilustrace a autorské knihy, či volná tvorba, bohužel stále čeká na uměleckohistorické zpracování. Její jméno se na rozdíl od většiny přátel a kolegů ze skupiny UB 12 nevyskytuje ani ve dvou zásadních výstavních a badatelských projektech<sup>163</sup> věnujících se umění po roce 1945<sup>164</sup> či v přehledových uměleckohistorických pracích.<sup>165</sup>

Tento text rozebírá specifika synestetického vnímání při rozboru autorských knih Daisy Mrázkové. Snad přispěje k budoucímu odbornému zhodnocení celého výtvarného díla Daisy Mrázkové.

## SUMMARY

### Synaesthesia in the author's books of Daisy Mrázková

The paper analyses the author's books, in which the illustrations and text are created by the same author, the Czech artist Daisy Mrázková. Her twelve author books for children were published between the sixties and early eighties with one late exception published in 2009. Her books are famous for their specific atmosphere of the indefiniteness, open endness, positivity and a certain level of mystery. The heroes are the children or talking animals which help the reader to identify with the story. Mrázková's intention was not only to amuse but also to educate. Some of the author's books are intended for the reading in loud and the joint enjoyment of the children and the adults. The texts reflect the specific double-track.

The paper explains the family background, education and individual characteristics of the author and her children books inspiration. It briefly analyses the individual author's books.

The paper focuses on the specific gift of Daisy Mrázková – the synaesthesia. This is a special way of perception in which one external impulse impacts more than one human sense at the same moment and connects them in one reflection. The most usual combination is colour/letter, colour/digit, colour/tone. The synaesthesia is not an association, it is inborn. All newborns are synaesthets but the sense interconnections are gradually lost from the age of 6 months up to approx. 11 years.

Daisy Mrázková's synaesthesia connects the colour with the specific alphabet letters. The colours are the key for the text of the book. The colours of the individual scenes of the story in her imagination specify the letters for the words in which Mrázková tells her story.

In the experiment I wanted to confirm the connection between the text of Mrázková's author's books and her illustrations. Three examples of the text which could be directly associated with a specific book illustration were used for the analysis. The text was bro-

<sup>163</sup> Marie Klimešová, *Roky ve dnech*, Praha 2010.

<sup>164</sup> Marie Judlová (ed.), *Ohniska znovuzrození*, Praha 1994.

<sup>165</sup> Viz Chalupecký (pozn. 160).

ken into the individual letters and these were associated with the colours that Mrázková specified in writing. The resulting colours were compared to the book illustration.



Furthermore, a specific analysis of the frequency of occurrence of the letters of Mrázková's text as compared to the general frequency of occurrence of the letters of the Czech alphabet was performed. The result showed the specifics of Mrázková's language used in the author's books which confirmed the synaesthesia related modification to the general Czech language.

The paper also discusses the synaesthesia among the foreign artists including Vasilij Kandinskij, Piet Mondrian, Virginia Woolf, James Joyce or Vladimir Nabokov. The paper also focuses on several Czech artists of the second half of the twentieth century in the art of which the synaesthetic perception might be identified.

Although there are many matters which contribute to the originality of Daisy Mrázková's author's books like her introvert personality, love for nature, religion belief or various artistic and literary inspirations, the synaesthesia seems to be the crucial factor which brilliantly unifies the illustrations and the text.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

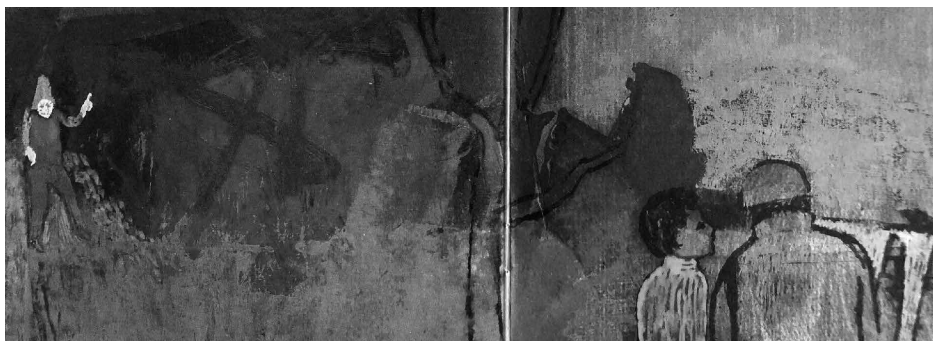
- Cretien Van Campen, *The Hidden Sense, Synesthesia in Art and Science*, Massachusetts 2010
- Daisy Mrázková, *katalog Horácké galerie*, Nové Město na Moravě 2003, nepag.
- Hajo Düchting, *The Blaue Reiter*, Köln 2009.
- Richard Drury, Malovala jsem to, co jsem žila, in: Pavel Brázda – Richard Drury – Pavla Pečinková, *Věra Nováková*, Praha 2010.
- Ivo Fencl, *Daisy Mrázková – renesanční autorka knih pro děti*, www.citarny.cz, 14. 9. 2014, nepag.
- Miroslava Hlaváčková, *Olga Karlíková*, Louny 2001, nepag.
- Radkin Honzák, Chut' tónu, barva čísla; Synestézie, dar, o němž se moc nemluví, *Vesmír* LXXXVIII, 2009, č. 12, s. 780.
- <https://wave.rozhlas.cz/kazdy-den-ma-svou-barvu-rika-illustratorka-kveta-pacovska-8123016>, vyhledáno 9. 12. 2019
- <https://nlp.fi.muni.cz/web3/cs/FrekvencePismenBigramu>, vyhledáno 1. 6. 2017.
- <http://www.pribehrozhlasu.cz/odhaleni-89+1/slavne-porady/2804982>, vyhledáno 1. 6. 2017.
- <http://www.slovníkeskeliteratury.cz/>, vyhledáno 1. 6. 2017.
- <https://www.youtube.com/> (Spectra Ensemble Presents Kandinskij's „Der Gelbe Klang“), vyhledáno 1. 6. 2017.
- <http://ucjtk.ff.cuni.cz/veda-a-vyzkum/synestezie/>, vyhledáno 1. 6. 2017.
- Jindřich Chalupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994.
- Jan Chromý, Synestézie a její lingvistické aspekty, *Československá psychologie*, č. 54, 2010, s. 386.
- Marie Judlová (ed.), *Ohniska znovuzrození*, Praha 1994.
- Vasilij Kandinskij, *O duchovnosti v umění*, Praha 2009.
- Marie Klimešová, *Roky ve dnech*, Praha 2010.
- Jaroslav Pažout (ed.), *Každodenní život v Československu 1945/8–1989*, Praha 2015.
- Milena Slavická, *UB 12 – studie, rozhovory, dokumenty*, Praha 2006.
- Blanka Stehlíková – Věra Vařeková – Ondřej J. Sekora, *Ondřej Sekora – Práce všeho druhu, osobnost a dílo*, Praha 2003.
- Marcus R. Watson – Jan Chromý – Lyle Crawford – David M. Eagleman – James T. Enns – Kathleen A. Akins, *The prevalence of synaesthesia depends on early language learning, Consciousness and Cognition*, č. 4, 2017, s. 214 (<http://ucjtk.ff.cuni.cz/wr-content/uploads/sites/57/2015/11/Watson-at-al-prevalence-of-synaesthesia.pdf>).
- Jiří Zemánek – Milan Grygar (eds), *Milan Grygar, Obraz a zvuk, Image and Sound*, Praha 1999.
- Jaromír Zemina, *Via artis, via vitae*, Praha 2010.

SLOVIČKA		
	squirrel brown high have nest merry every hallo come play on	veverka hnědý-á-é vysoký-á-é mají hnízdo veselý každý nazdar pojd hraj si na
3 THE SQUIRREL		
Jáček has a good friend. It is a squirrel. She is little and brown. She lives on a high tree. The squirrels have a nest.		
*		
The Squirrel is merry. Every morning she says : "Hallo, Jáček! How do you do?" Come and play in the forest!" And Jáček comes and plays in the forest. They are very happy.		
HOW DO YOU DO? hau du ju dū? jak se máš (mate)?		
		

Obrázek 1. Daisy Mrázková, vlastní učebnice angličtiny, neuvedeno. Foto: Markéta Čejková



Obrázek 2. Daisy Mrázková, *Neplač, muchomůrko*, Praha 1965, reprodukce s. 19



Obrázek 3. Daisy Mrázková, *Chlapeček a dálka*, Praha 2002, reprodukce s. 18–19



Obrázek 4. Daisy Mrázková, *Můj medvěd Flóra*, Praha 2002, reprodukce, nepaginováno



## ČÁRY MÁRY: ČÁRY! NÁSTRAHY VIZUALIZACÍ SÍTÍ NEJEN V HORIZONTÁLNÍCH DĚJINÁCH UMĚNÍ

TOMÁŠ KOLICH

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy  
t.j.kolich@gmail.com

### ABSTRACT

#### **Abacadabra: lines! Pitfalls of network visualizations not only in the horizontal art history**

The article analyses the symbolism on network visualizations with a focus on the so-called horizontal art history. It shows that this symbolism can obscure the proper application and assessment of network models. The horizontal art history is particularly prone to this because it is based on a metaphorical juxtaposition (with Western “vertical” art history) which is similar to the juxtaposition that cocreates the network symbolism – (visual) juxtaposition of networks and hierarchies. The article demonstrates effects of this symbolism with the examples of the network diagram from the exhibition *Inventing Abstraction, 1910–1925* (MOMA, New York, 2012) and the uncritical acceptance of this diagram by some proponents of the horizontal art history.

**Keywords:** network visualizations – horizontal art history – Piotr Piotrowski – *Inventing Abstraction, 1910–1925* – Alfred H. Barr – Abstract art – metaphors in science – visual juxtapositions

### Prolog: O čem tento příspěvek je a není

Tento příspěvek je součástí rozsáhlejšího výzkumu, který se soustřeďuje na symbolismus obrazů sítí (datových vizualizací, vědeckých popularizací apod.), a to jak ve vědeckém prostředí, tak každodenní kultuře. Cílem tohoto výzkumu je určit, jak tento symbolismus vzniká, jak se šíří, jaké významy konotuje a jaký má dopad.<sup>1</sup> Horizontální dějiny umění jsou jednou z několika oblastí, kde je možné efekty takového symbolismu sledovat (viz slovo „nejen“ v názvu příspěvku). Záměrem tohoto příspěvku není zpochybnit horizontální dějiny umění jako celek, ani žádná jiná „destabilizace“ obdobných rozměrů, nýbrž upozornit na problémy, které zde kvůli zmíněnému symbolismu vznikají. Příspěvek nerozporuje přínos síťových modelů v jiných oborech, včetně digitálních dějin umění (avšak nevylučuje, že se v nich symbolismus sítí může uplatňovat obdobným způsobem).

<sup>1</sup> V současnosti je v tisku můj příspěvek *Iconography of transformation. Network images from the art-historical perspective soustřeďující se na vytváření tohoto symbolismu skrze juxtapozice síťových a hierarchických struktur, který bude publikován ve sdruženém sborníku 7th and 8th International Congress of Art History Students in Zagreb.*

Pokud v tomto příspěvku vznáším kritická tvrzení, která se zdají více všeobíjající, týkají se jen a právě (vesměs rétorického) inkorporování sítí do horizontálních dějin umění. To proto, že se mi při mém průzkumu podařilo dohledat pouze problematické příklady tohoto inkorporování, přičemž vyhledávání probíhalo cíleně pomocí relevantních bibliografií i náhodně skrze zadávání neutrálních klíčových slov (např. „Piotrowski“, „network“ atd.) do databázi jako Google Scholar a Google Books, primárně v angličtině. Rozšířenost takového problematického inkorporování dokládají mimo jiné odlišné národnosti mnou citovaných autorů, bez ohledu na skutečnost, že (přirozeně) publikují anglicky.

Protože sítě jsou v současných dějinách umění (alespoň těch horizontálních) vnímány převážně pozitivně, nebudu tento text „vybalancovávat“ příklady kvalitního uplatnění síťových modelů.<sup>2</sup> Zároveň nebudu sítě a jejich funkce speciálně definovat, neboť: 1) mnou citovaní autoři to většinou také nedělají, 2) to, co míním sítí, je dle mého soudu patrné z textu a obrazových příloh, 3) tím nechci napínat limitovaný rozsah příspěvku, z něhož jsem už dosti „ukrojil“ tímto prologem.

## Úvodem: Sítě jsou všude

Modely sítí se staly oblíbenou metodou v řadě disciplín, jak v přírodních vědách, tak i humanitních. S příchodem nového milénia se objevila řada (populárně-naučných) publikací zvěstujících budoucnost, v níž se sítě stanou univerzální strukturou veškerenstva. Přestože byl takovýto nekritický síťový entuziasmus kritizován již od svých začátků,<sup>3</sup> je stále velmi čilý, částečně proto, že sítě nejsou vnímány (a používány) pouze jako badatelský nástroj, nýbrž jako vlivná a účinná metafora. Metafora přechodu od starých, strnulých, hierarchických zřízení k novým, dynamickým a propojeným.

Tento symbolický efekt sítí se projevuje i v dějinách umění. Sítě slouží nejen jako užitečná metoda pro zpracování dat v rámci digitálních dějin umění, ale i jako metafora uplatňovaná těmi historiky umění, kteří požadují přehodnocení „starých přístupů“.

Platí to konkrétně pro výzkum avantgardy první poloviny 20. století. Jako jeden z prvních navrhl vnímat avantgardu jako síť Hubert van den Berg v roce 2006.<sup>4</sup> Dnes tato výzva zaznívá především v takzvaných horizontálních dějinách umění, jak to popisuje například Michał Wenderski ve své práci příznačně nazvané *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network: Poland, Belgium and the Netherlands*: „For more than a decade, since the so-called „spatial turn“, the avant-garde network has gradually come

---

<sup>2</sup> Pro aktuální přehled způsobů využití analýzy sítí v dějinách umění viz např. Matthew D. Lincoln, Tangled Metaphors: Network Thinking and Network Analysis in the History of Art, in: Kathryn Brown (ed.), *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, New York 2020, s. 73–87. Dále speciální číslo časopisu *Artl@s Bulletin* věnované tématu Visualizing Networks: Approaches to Network Analysis in Art History, zejména Miriam Kienle, Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History, *Artl@s Bulletin* VI, č. 3, 2017, s. 4–22.

<sup>3</sup> Pro výstižnou kritiku přehnaného síťového entuziasmu viz Grahame F. Thompson, Is all the world a complex network?, *Economy and Society* XXXIII, 2004, s. 411–424, cit. s. 424.

<sup>4</sup> Hubert van den Berg, Mapping Old Traces of the New. Towards a Historical Topography of Early Twentieth-Century Avant-Garde(s), *Arcadia* XLI, 2006, s. 331–349.



to be mapped by various scholars who have analysed and described its nodes (artistic formations, galleries, magazines, exhibitions, etc.) and the connecting lines between them.<sup>5</sup>

Jedním z hlavních šířitelů síťového symbolismu jsou vizualizace, jejichž zjednodušující jazyk uzlů a spojů unifikuje různorodé typy interakcí a smazává rozdíly mezi sítěmi, které jsou materiální, virtuální, sociální či mechanické. Každá standardní vizualizace sítě tudíž není jen zobrazením konkrétního setu dat, ale i abstraktním symbolem zmíněných idejí propojenosti či nestálosti. Coby symbol odvádí pozornost od samotného procesu síťového modelování a možných chyb. Presentace těchto vizualizací se tak někdy podobá kouzelnickému vystoupení – jsme uchvázeni sugestivními obrazy propojených bodů, ale způsob vzniku je nám zatajen. Čáry máry: čáry!

V této práci se zaměřím na využívání vizualizací sítí coby metafory (nejen) v horizontálních dějinách umění, a především na juxtapozice síťových a hierarchických struktur, které jsou vytvářeny jak vizuálně, tak rétoricky. Mým cílem je ukázat, že tyto juxtapozice mohou být použity k propagaci sítí či horizontálních dějin umění, ale i k maskování jejich vad a k (ne)vědomému matení znesnadňujícímu zhodnotit potenciální přínos takového propojení. Tuto skutečnost budu demonstrovat zejména na příkladu vizualizace sítí z výstavy *Inventing Abstraction, 1910–1925* pořádané v roce 2012 v Museum of Modern Art v New Yorku.

## Juxtapozice v teorii sítí a horizontálních dějinách umění

Historie síťových modelů poskytuje několik příkladů vizuálních juxtapozic hierarchických a síťových struktur, z nichž některé jsou dnes již ikonické.

Příkladem je ilustrace, kterou použil Paul Baran ve svém návrhu na komunikační systém v roce 1962.<sup>6</sup> Coby zaměstnanec RAND Corporation byl Baran pověřen úkolem, aby navrhl pro americkou armádu komunikační systém, který by přežil útok jaderných zbraní.

Na totožném vzoru uzlů prezentuje Baran tři možné typy propojení: centralizovaný (všechny uzly napojeny na jeden centrální rozbočovač), decentralizovaný (uzly napojeny na periferní rozbočovače a následně na centrální) a distribuovaný (uzly napojeny na „nejbližšího souseda“). Distribuovaný typ, který Baran doporučil, vedl o pár let později k vytvoření systému ARPANET, který dal vzniknout internetu.

Baranova ilustrace je reprodukována v pracích o teorii sítí dodnes. Je to významný historický mezník, ale svou roli patrně sehrává i její vizuální přitažlivost. Je abstraktní – uzly ani spoje nejsou pojmenované –, a proto ji lze snadno využít pro odlišné účely. Coby vizuální metaforu ji výtěžil například americký politický komentátor Glenn Beck na konferenci Ignition Media v roce 2011. Na své notoricky známé tabuli Baranovu juxtapozici prezentoval coby ilustraci proměny naší společnosti – posilování individua, eliminování „prostředníků“ atd. Skutečnost, že politický komentátor může v roce 2011 použít diagram z technického článku z šedesátých let téměř beze změn (Beck pouze odstranil názvy typů) dokládá jeho symbolický potenciál.

<sup>5</sup> Michał Wenderski, *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network: Poland, Belgium and the Netherlands*, New York 2018, s. 1.

<sup>6</sup> Paul Baran, *On distributed communications networks*, Santa Monica 1962.

Baranův článek obsahoval i diagram nazvaný „An Array of Stations“, který zachycoval podstatu jím navrhované distribuované sítě jako přepojování paketů. Jak poznamenala Anna Munster, tento diagram, který působí více genericky, je dnes mnohem méně reprodukován.<sup>7</sup> Důvodem patrně je, že distribuovaná síť zde není v juxtapozici s hierarchickou a nevyužívá „zdání“ topografie uzlů – stanice jsou organizované v jednoduchém čtvercovém rastru. Baranův první diagram i přes svou abstraktnost využívá rozložení uzlů připomínající reálný prostor a je to právě toto „zdání“ topografie, které nejsilněji propojuje síť a horizontální dějiny umění na metaforické úrovni.

Horizontální dějiny umění jsou totiž už od svého uvedení Piotrem Piotrowským samy založené na dvojici metafor zrcadlící tuto juxtapozici.<sup>8</sup> Piotrowski se vymezuje vůči dějinám umění, které označuje za „vertikální“, čímž míní západní způsob operující s konceptem center a pasivně přejímajících periférií. Namísto něj navrhuje horizontální dějiny umění, které by narušily tento stávající jednosměrný vztah, byly by vědomě lokalizované a transnacionální: „*A horizontal art history should begin with the deconstruction of vertical art history, that is, the history of Western art.*“<sup>9</sup>

Piotrowského pojmy „vertikální“ a „horizontální“ jsou tedy rovněž metaforou přechodu od starých (západních), strnulých, hierarchických (operujících s centry a perifériemi) dějin umění k novým (globálním), dynamickým a propojeným (transnacionálním).

Piotrowski sám síť přímo nezmiňuje, ale připravuje pro ně půdu. V současnosti jsou síť do horizontálních dějin umění inkorporovány skrze zmíněné symbolické juxtapozice s hierarchiemi, jak to potvrzuje například rétorika Michała Wenderského: „*in the case of transnational minorities such as the avant-garde network, there is no place for hierarchy.*“<sup>10</sup> V těchto zjednodušujících metaforách je snadné ignorovat fakt, že i síťové struktury mají většinou určitou vnitřní hierarchii. A cílem síťového modelování je určení a analýza právě této vnitřní hierarchie.

V rámci horizontálně-síťového přístupu dochází i ke dvojímu standardu při posuzování sebereflexe avantgardistů. Zatímco Piotrowski zdůrazňoval, že vertikální perspektiva není výtvozem avantgardy, nýbrž pozdějších dějin umění,<sup>11</sup> van den Berg a další se dopouštějí přesně takového (dle mého soudu ahistorického) interpretování a síťové myšlení hledají přímo ve výrocích dobových umělců.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Anna Munster, *An Aesthesia of Networks: Conjunctive Experience in Art and Technology*, Cambridge 2013, s. 27.

<sup>8</sup> Piotr Piotrowski, On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, *Umění LXI*, 2008, s. 378–383. Následně publikováno jako Piotr Piotrowski, Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde, in: Sascha Bru – Jan Baetens – Benedikt Hjartarson – Peter Nicholls – Tania Ørum – Hubert Berg (eds), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin 2009, s. 49–58. Zde cituji z této verze.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>10</sup> Wenderski (pozn. 5), s. 7.

<sup>11</sup> Piotrowski (pozn. 8), s. 51.

<sup>12</sup> Van den Berg (pozn. 4), s. 33; Malte Hagener, Mushrooms, Ant Paths and Tactics. The Topography of the European Film Avant-Garde, in: Per Bäckström – Benedikt Hjartarson (eds), *Decentering the Avant-Garde*, London 2014, s. 145–168, cit. s. 161.

## Abstraktní umění jako produkt síťového myšlení

Jedním z nejvíce veřejných využití sítí v dějinách umění byla výstava *Inventing Abstraction, 1910–1925* (dále jen *Inventing Abstraction*) pořádaná v Museum of Modern Art (dále jen MoMA) v New Yorku v roce 2012. Výstava představila rozměrnou vizualizaci sítě zobrazující komunikaci abstraktních umělců, která nebyla prezentována jako pouhé ozvláštnění typu časových os,<sup>13</sup> ale jako manifestace kurátorského přístupu.

V katalogu výstavy bylo zřetelně uvedeno: “*abstraction was not the inspiration of a solitary genius but the product of a network thinking.*”<sup>14</sup> Argumentace ovšem sestávala pouze z několika letmých odkazů na sociologické publikace tvrdící,<sup>15</sup> že inovace vychází ze sociální interakce, a samotná vizualizace se ukázala jako velmi problematická.

Byla vytvořena jako vědomá reakce na slavný diagram Alfreda H. Barra použitý na obalu katalogu výstavy *Cubism and Abstract Art* v roce 1936 v téže instituci.<sup>16</sup> Podobnost je patrná ve zvolené barevnosti a fontu. Kurátoři zde vytvořili kalkulovanou juxtapozici, která je ideologická i vizuální.

Barr ve svém diagramu operuje téměř výhradně s uměleckými směry a jmenovitě zmiňuje pouze sedm umělců. Vektory vlivu směřují vždy jen jedním směrem a nepřipouštějí vzájemnou inspiraci mezi jednotlivými *-ismy* ani v případech, že jsou současné.<sup>17</sup>

Sít *Inventing abstraction* je navržena tak, aby působila zcela opačně. Sestává pouze z individuálních umělců a hustá síť neorientovaných spojů naznačuje vzájemný vliv a kontinuální komunikaci. Toto přesvědčování o výhodách síťového modelu skrze juxtapozici s hierarchickou strukturou ovšem není doprovázeno přesvědčivými poznatky.

Umělci (uzly) zbarvení červeně představují rozbočovače (anglicky *hubs*). Podle legendy diagramu (vpravo dole) jsou takto označeni ti, kteří mají dvacet čtyři a více spojů.<sup>18</sup> Legenda ani katalog ovšem neuvádějí, proč byl zvolen tento počet.

Rozložení uzlů je rovněž záhadné. Kdyby se jednalo o tzv. *force-directed* vizualizaci, nejvíce propojené uzly by byly uprostřed a ty nejméně na krajích. Sít *Inventing abstraction* je však distribuována patrně podle jiného principu – geografické mapy Evropy a částečně USA. Italská umělci jsou na jihu, ruští na východě atd. Přírozeně, centrální část (zhruba

<sup>13</sup> Webová stránka výstavy obsahuje interaktivní verzi diagramu, kde je možné rozkliknout spoje jednotlivých umělců (konkrétní čísla, která uvádím v textu, jsem získal ručním spočítáním). Ještě před výstavou bylo plánováno, že online verze bude specifikovat povahu jednotlivých spojů. Robin Cembalest, MoMA Makes a Facebook for Abstractionists, *Artnews*, <http://www.artnews.com/2012/10/02/momaabstractionfacebook/>, vyhledáno 27. 5. 2019.

<sup>14</sup> Glenn D. Lowry, Foreword, in: Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York 2013, s. 7–8, cit. s. 7.

<sup>15</sup> Leah Dickerman, Inventing Abstraction in: Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York 2013, s. 12–39.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>17</sup> Barrův diagram měl přiblížit nedávný a komplikovaný vznik abstrakce široké veřejnosti, odtud jeho zjednodušující povaha. Pro detailní analýzu diagramu viz Edward Tufte, *Beautiful Evidence*, Cheshire 2006, s. 20. Pro historii vzniku diagramu viz Glenn D. Lowry, Abstraction in 1936 Barr's Diagrams, in: Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York 2013, s. 358–363.

<sup>18</sup> The Museum of Modern Art, Network Diagram, *Inventing Abstraction, 1910–1925*, [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/MoMA\\_InventingAbstraction\\_Network\\_Diagram.pdf](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/MoMA_InventingAbstraction_Network_Diagram.pdf), vyhledáno 27. 5. 2019.

v místech Francie a Německa) je nejhustší. Jakákoli indicie objasňující rozvržení sítě opět chybí jak v diagramu, tak v katalogu.

Samotné rozbočovače jsou také problematické. Leah Dickerman, hlavní autorka výstavy, označila za klíčové spojovatele („*key connectors*“) několik již dobře známých jmen jako Apollinaire (28 spojů), Marinetti (26 spojů), Kandinsky (25 spojů) a Tzara (24 spojů).<sup>19</sup> Opomínají ale například Soniu Delaunay-Terk, která má 27 spojů. Navíc zahrnuje mezi klíčové spojovatele i Alfreda Stieglitze, který je v diagramu zobrazen jako červený rozbočovač, přestože má pouze 19 spojů! To vyvolává otázku, zdali kurátoři diagram skutečně vytěžili k získání nových poznatků, nebo se jen snažili potvrdit si předem ustanovené domněnky.

Zásadní je absence jakéhokoli popisu o typu informací, které touto sítí domněle proudí.<sup>20</sup> Mluvíme zde o intenzivní diskusi, nebo o výměně pohlednic? Komunikovali umělci opakovaně, nebo pouze jednou? Jednalo se o vzájemnou výměnu informací, nebo jednostranný monolog? Sloužili zmínění klíčoví spojovatelé jako mediátoři šíření informací, nebo vedli zcela oddělené dialogy? Bez popisu typu informací a zobrazení jejich toku v rámci sítě tyto otázky nelze zodpovědět.<sup>21</sup>

### Kolmé metafory a příčné řezy

I kdyby síť *Inventing abstraction* napravila tyto výtky, zůstává zde jeden fundamentální problém, který je typický pro vizualizace sítí obecně – upřednostňování prostoru oproti času. Proměňovala se tato síť ve zkoumaném období 1910–1925? Našli bychom během první světové války stejné klíčové spojovatele jako v polovině dvacátých let? Nejenže síť *Inventing abstraction* chronologii vynechává; prostor aktivně zdůrazňuje skrze zmíněnou geografii Evropy a USA. Negeografická *force-directed* vizualizace by byla stále primárně prostorová, ale ne tak dominantně.

Ve vymezení se vůči Barrovu diagramu, který prezentuje hierarchii stylů v přesných časových vrstvách (časové osy po stranách a data vzniku *-ismů*), je tento kontrast ještě zřetelnější. Juxtapozice hierarchií a sítí, kterou kurátoři MoMA prezentují, implikuje i juxtapozici časového a prostorového podání.

Antagonismus času a prostoru se projevuje v horizontálních dějinách umění obecně. Piotrowski sám přirozeně zdůrazňuje prostorové vnímání dějin umění (svůj původní článek nazval „*On the Spatial Turn*“), ale vůči časovosti se výslovně nevymezuje.<sup>22</sup> Ně-

<sup>19</sup> Dickerman (pozn. 15.), s. 21–22.

<sup>20</sup> Legenda pouze oznamuje: “*vectors connect individuals whose acquaintance with one another during these years could be documented*” The Museum of Modern Art (pozn. 18).

<sup>21</sup> Diagram navrhl tým Paula Ingrama, specialisty na analýzu sítí z Columbia Business School na základě dat poskytnutých kurátory. Ingramovo jméno bylo během propagace často zmiňováno na rozdíl od skutečnosti, že jeho původní diagram byl upraven grafickým týmem MoMA ve snaze najít “*an appropriate form*”, přičemž finální verze je jedna z deseti zkoušených. The Museum of Modern Art, Behind the Scenes: The Making of Inventing Abstraction’s Artist Network Diagram, *Inventing Abstraction, 1910–1925*, <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=conversations>, vyhledáno 27. 5. 2019.

<sup>22</sup> V případě knihy *Art since 1900* nekritizuje chronologické uspořádání, ale nedostatečné inkorporování kritické geografie. Piotrowski, *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde* (pozn. 8), s. 50.

kteří historici umění ovšem interpretují jeho výzvu k dekonstrukci vertikálních dějin umění právě jako výzvu k upřednostnění topografie před chronologií. Například Foteini Vlachou soudí: „*Piotrowski made a convincing case for an art history that would be ‚horizontal‘ instead of vertical and hierarchical, focusing on space (...) instead of time.*“<sup>23</sup> Jiní tuto dichotomii přímo aplikovali do univerzitní výuky.<sup>24</sup>

Piotrowským zvolené termíny „vertikální“ a „horizontální“ se samy k takovému-to uchopení nabízejí. Požadavek dekonstrukce hierarchických západních dějin umění mohl vyargumentovat bez nich. Rozhodl se však kritizovaný i proponovaný způsob dějin umění vykreslit jako dva vzájemně kolmé přístupy. Ideově i geometricky neslučitelné. Namísto omezení se na přesné definice použil dvojici metafor, která napomáhá šíření jeho konceptu, ale i jeho možné dezinterpretaci.

Pro účel demystifikování juxtaopozic hierarchických a síťových struktur však toto zkreslení může být ilustrující. Pokud bychom vertikální dějiny umění skutečně interpretovali jako časové, a horizontální coby prostorové, zjistíme, že jejich konfrontování je vlastně nesmyslné. Jedná se pouze o dva základní způsoby nahlížení jednoho a téhož umělecko-historického vývoje.

Už George Kubler v knize *The Shape of Time* popsals toto dvojí nahlížení, když do své definice vývoje forem zahrnul jak stromově-časový, tak i síťově-prostorový „náhled“, jejichž vyjevení záleží na typu řezu, který zvolíme: „*In cross section let us say that it shows a network, a mesh, or a cluster of subordinate traits; and in long section that it has a fiber-like structure of temporal stages (...).*“<sup>25</sup>

Vizuálně by takovéto řešení mohlo vypadat například jako modely vývoje ptáků Maxe Fürbringera z konce 19. století: fylogenetický strom, který z bočního náhledu ukazuje tradiční větvení v čase a v horizontálním řezu příbuznost jednotlivých řádů a jejich robustnost. Jedna struktura tak může být hierarchií i sítí zároveň.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Foteini Vlachou, Notes from the Periphery: History and Methods, *Visual Resources* XXXV, 2019, s. 193–199, cit. s. 195.

<sup>24</sup> Např. Allison Leigh pojala svůj seminář inspirovaný horizontálními dějinami umění na University of Louisiana jako analýzu (nejen výtvarného) umění vzniklého v roce 1820 na širokém geografickém území od Španělska po Rusko. Sama ale připustila neefektivnost takovéhoho přístupu. Allison Leigh, *An Experiment in Horizontal Art History: Critiquing Modernist Geographies* (konferenční příspěvek), Theorizing the Geography of East-Central European Art Conference, Poznaň 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=T8uPZHOkYcg>, vyhledáno 27. 5. 2019.

<sup>25</sup> George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven–London 2008, s. 33.

<sup>26</sup> O transformování Barrova diagramu do podoby sítě se pokusila Yanan Sun. Její síť je ovšem jen zdánlivá. Sun nahradila jednotlivé položky třemi typy uzlů, odstranila směr vektorů a časové osy, rozložení uzlů však zůstalo identické s Barrovým (vertikálně chronologické). Skutečná multimodální síť by vyžadovala „zploštit“ chronologii tak, jako je to u *Inventing Abstraction*, a použít např. *force-directed* rozložení. Sun zmiňuje i síť v MoMA, ale zcela nekriticky ji považuje za reprezentativní příklad toho, jak mohou dějiny umění těžit z analytických nástrojů sociologie. Yanan Sun, From Diagram to Network. A Multi-mode Network Approach to Analyze Diagrams of Art History, in: Akiyo Nadamoto – Adam Jatowt – Adam Wierzbicki – Jochen L. Leidner (eds), *Social Informatics. SocInfo 2013*, Berlin–Heidelberg 2014, s. 100–109, zvl. s. 103.

## Závěrem: Sebestvrzující mýty

Problém tkví v tom, že Piotrowského projekt horizontálních dějin umění je, stejně jako síť, silně metaforický. Piotrowski si toho sám byl vědom, když jím kýžený posun od „fields“ k „actors“ popsal jako „*metaphorical shift*“.<sup>27</sup> Příznačné v tomto směru je, že mnozí z proponentů síťových modelů či horizontálních dějin umění často zmiňují pojem „*rizom*“ – další akademicky známou, ale v praxi nepoužitelnou metaforu, kterou navrhli Gilles Deleuze a Félix Guattari coby nahrazení stromových struktur organizace ve své knize *Tisíc plošin* v roce 1980. Juxtapozice se opakují.

V případě vrstvení těchto metafor nás nemůže překvapit, že konkrétní praktické aplikace síťových modelů a jejich funkčnost nejsou v kontextu horizontálních dějin umění adekvátně analyzovány.<sup>28</sup> Například Michał Wenderski o síti *Inventing abstraction* pouze nekriticky prohlašuje: „*This diagram is a very interesting visualisation of contemporary approaches to research on artistic networks which concentrate on representatives, nodes, and the relationships between them.*“<sup>29</sup> Jiný příklad poskytuje Pam Meecham, který síť *Inventing abstraction* napojuje přímo na van den Berga a zmíněnou dezinterpretaci konceptu Piotrowského: „*And the move from linear to the horizontal can be seen in exhibitions that use expansive horizontal charts visualizing wider global connectivity. MoMA's 2012 exhibition Inventing Abstraction 1910–1925 moves away from Alfred Barr's influential (...) diagram (...) which (the horizontal placing of dates notwithstanding) has a vertical trajectory.*“<sup>30</sup>

Přestože jsou síť a jejich vizualizace nezpochybnitelně užitečným nástrojem digitálních dějin umění, jejich propojení s těmi horizontálními se zatím odehrává pouze na zmíněné metaforické úrovni, která je rétoricky lákavá, ale v konkrétních realizacích dělá spíše medvědí službu. Brání jak úspěšné aplikaci, tak i jejímu kritickému zhodnocení. Diagram *Inventing abstraction* není ani kvalitním příkladem síťového modelování, ani horizontálních dějin umění a je jen příznačné, že ani s jednou z těchto metod není v katalogu výstavy jakkoli pracováno. Jak ale vidno z příkladů Wenderského, Meechama a obecně nedostatku kritických hlasů, symbolická povaha síťových vizualizací v kombinaci s metaforickým jazykem horizontálních dějin umění tuto skutečnost zastiňuje.

Filozof vědy Max Black kdysi výstižně napsal, že každá věda pravděpodobně začíná metaforou a končí algebrou. Metafory (které nazýval archetypy) s sebou ale vždy nesou nebezpečí: „*Of course, there is an ever-present and serious risk that the archetype will be used metaphysically, so that its consequences will be permanently insulated from empirical disproof. The more persuasive the archetype, the greater the danger of it becoming a self-certifying myth.*“<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Piotrowski (pozn. 8), s. 52; Piotrowského patrně inspirovala *actor-network theory* (ANT) proponovaná Brunem Latourem (za upozornění na tuto možnou spojitost děkuji Marii Rakušanové), která je rovněž metaforická už v samotném základu: „*ANT is a change of metaphors to describe essences: instead of surfaces one gets filaments*“ Bruno Latour: On actor-network theory: A few clarifications, *Soziale Welt* XLVII, 1996, s. 369–381, cit. s. 370.

<sup>28</sup> Síť *Inventing abstraction* měla jen několik negativních kritik ze strany historiků umění. Tu nejdůležitější poskytuje Miriam Kienle, která také shrnuje dosavadní negativní a pozitivní komentáře. Kienle (pozn. 2), s. 13–15.

<sup>29</sup> Wenderski (pozn. 5), s. 1–2.

<sup>30</sup> Pam Meecham, *Contemporary Displays of Modern Art*, in: Pam Meecham (ed.), *A Companion to Modern Art*, Hoboken 2018, s. 145–161, cit. s. 151–152.

<sup>31</sup> Max Black, *Models and metaphors. Studies in language and philosophy*, New York 1962, s. 242.

Pokud sítě v horizontálních dějinách umění nepřekonají úroveň symbolických juxtapozic a kolmých metafor, mylně považovaných za jasně definované termíny, hrozí jim přesně tento osud sebezpotvrzujících mýtů, které nepřinášejí nové výsledky, ale nelze je ani adekvátně kritizovat, a které se vznášejí donekonečna kdesi v pomyslném akademickém limbu.

## SUMMARY

### **Abracadabra: lines! Pitfalls of network visualizations not only in the horizontal art history**

The research of networks has become a familiar method in various disciplines including art history. Networks are used not only as an analytical tool, but also as symbol – symbolizing a shift from old hierarchical establishments into new dynamic types of organization. Illustrations and visualizations are a key feature of this symbolism and its proliferation.

Undesirable effects of this network symbolism are noticeable in the horizontal art history, where it sometimes obscures the incorrect or insufficient application of network models.

The connection of network visualizations and the horizontal art history is motivated mainly by the fact that both fields are based on metaphorical juxtapositions.

In the case of networks, it is a juxtaposition of systems organized as hierarchy and as network. History of the network research provides visual examples of this juxtaposition – e. g. the Paul Baran's diagram of communication systems from 1962. This kind of juxtaposition was also strongly present in the network diagram from the exhibition *Inventing Abstraction, 1910–1925* held in 2012 at the MOMA, New York.

The MOMA diagram was intentionally inspired by and contrasted with the Alfred H. Barr's hierarchical diagram from his *Cubism and Abstract Art* exhibition in 1936. This juxtaposition presented the “seeming” advantages of the network model (focus on individuals instead of groups, interconnectivity instead of one-way influence etc.) as self-evident; however, it also hid the numerous faults and limited epistemic value of this network diagram.

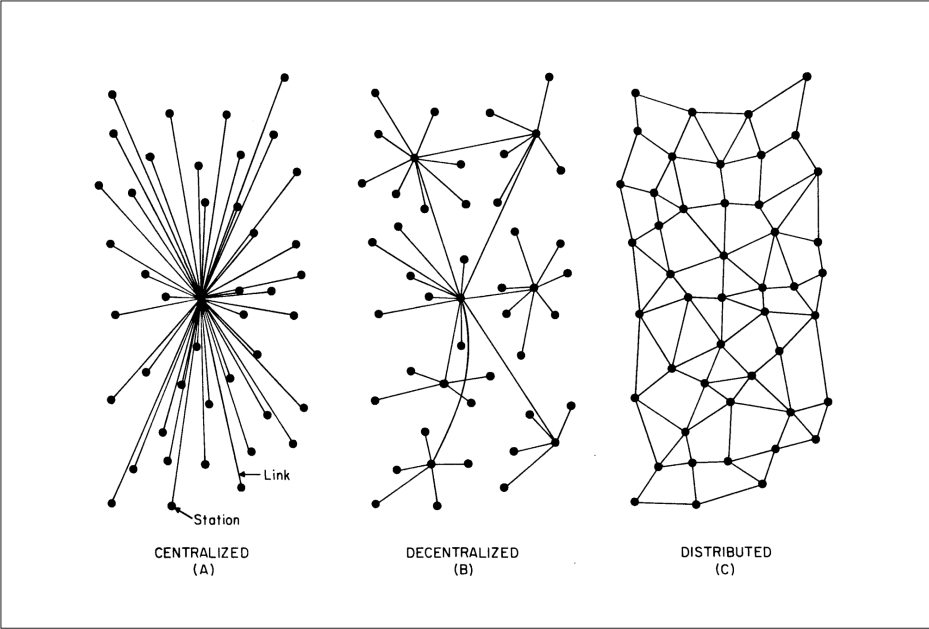
The horizontal art history is based on a similar metaphorical juxtaposition. As defined by Piotr Piotrowski, the horizontal art history demands a deconstruction of the Western “vertical” art history which is founded on the notion of centres and peripheries.

However, Piotrowski's proposal has been misinterpreted by some art historians as a demand for the replacement of chronology with topography – this is exactly what network visualizations do if they are used simplistically. The misrepresentation of Piotrowski's concept combined with the simplistic understanding of network visualizations (like in the case of *Inventing Abstraction*) leads to erroneous claims about the nature of the early avant-garde.

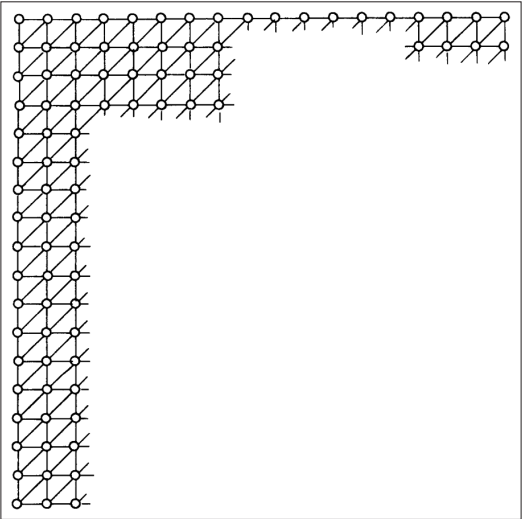
## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Paul Baran, *On distributed communications networks*, Santa Monica 1962.
- Hubert van den Berg, Mapping Old Traces of the New. Towards a Historical Topography of Early Twentieth-Century Avant-Garde(s), *Arcadia* XLI, 2006, s. 331–349.
- Max Black, *Models and metaphors. Studies in language and philosophy*, New York 1962.
- Robin Cembalest, MoMA Makes a Facebook for Abstractionists, *Artnews*, <http://www.artnews.com/2012/10/02/momaabstractionfacebook/>, vyhledáno 27. 5. 2019.
- Leah Dickerman, Inventing Abstraction in: Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York 2013, s. 12–39.
- Malte Hagener, Mushrooms, Ant Paths and Tactics. The Topography of the European Film Avant-Garde, in: Per Bäckström – Benedikt Hjartarson (eds), *Decentring the Avant-Garde*, London 2014, s. 145–168.
- Miriam Kienle, Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History, *Art@s Bulletin* VI, č. 3, 2017, s. 4–22.
- George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven–London 2008.
- Bruno Latour: On actor-network theory: A few clarifications, *Soziale Welt* XLVII, 1996, s. 369–381.
- Allison Leigh, *An Experiment in Horizontal Art History: Critiquing Modernist Geographies* (konferenční příspěvek), Theorizing the Geography of East-Central European Art Conference, Poznań 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=T8uPZHOkYc>, vyhledáno 27. 5. 2019.
- Matthew D. Lincoln, Tangled Metaphors: Network Thinking and Network Analysis in the History of Art, in: Kathryn Brown (ed.), *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, New York 2020, s. 73–87.
- Glenn D. Lowry, Abstraction in 1936 Barr's Diagrams, in: Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York 2013, s. 358–363.
- Glenn D. Lowry, Foreword, in: Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York 2013, s. 7–8.
- Pam Meecham, Contemporary Displays of Modern Art, in: Pam Meecham (ed.), *A Companion to Modern Art*, Hoboken 2018, s. 145–161.
- Anna Munster, *An Aesthesis of Networks: Conjunctive Experience in Art and Technology*, Cambridge 2013.
- The Museum of Modern Art, Behind the Scenes: The Making of Inventing Abstraction's Artist Network Diagram, *Inventing Abstraction, 1910–1925*, <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=conversations>, vyhledáno 27. 5. 2019.
- The Museum of Modern Art, Network Diagram, *Inventing Abstraction, 1910–1925*, [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/MoMA\\_InventingAbstraction\\_Network\\_Diagram.pdf](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/MoMA_InventingAbstraction_Network_Diagram.pdf), vyhledáno 27. 5. 2019.
- Piotr Piotrowski, Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde, in: Sascha Bru – Jan Baetens – Benedikt Hjartarson – Peter Nicholls – Tania Ørum – Hubert Berg (eds), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin 2009, s. 49–58.
- Yanan Sun, From Diagram to Network. A Multi-mode Network Approach to Analyze Diagrams of Art History, in: Akiyo Nadamoto – Adam Jatowt – Adam Wierzbicki – Jochen L. Leidner (eds), *Social Informatics. SocInfo 2013*, Berlin–Heidelberg 2014, s. 100–109
- Grahame F. Thompson, Is all the world a complex network?, *Economy and Society* XXXIII, 2004, s. 411–424.
- Edward Tufte, *Beautiful Evidence*, Cheshire 2006.
- Foteini Vlachou, Notes from the Periphery: History and Methods, *Visual Resources* XXXV, 2019, s. 193–199.
- Michał Wenderski, *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network: Poland, Belgium and the Netherlands*, New York 2018.

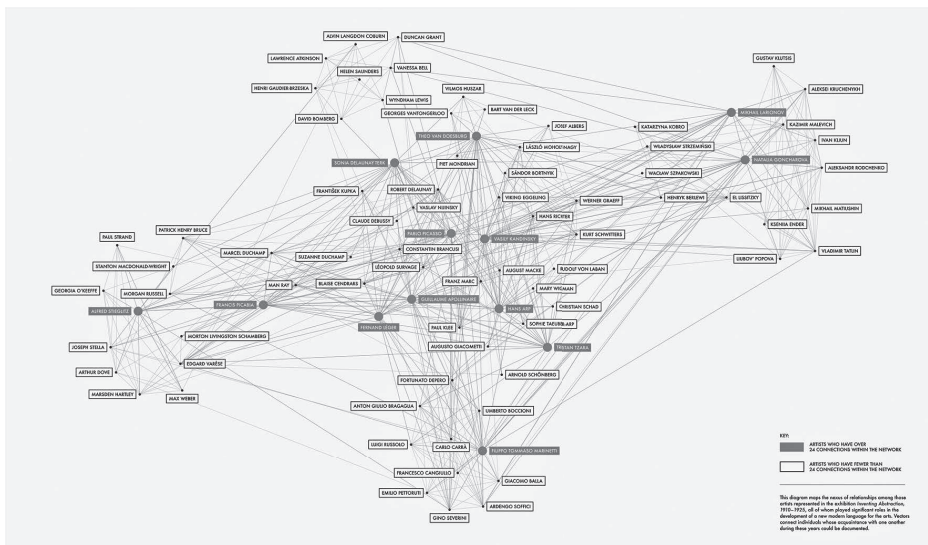




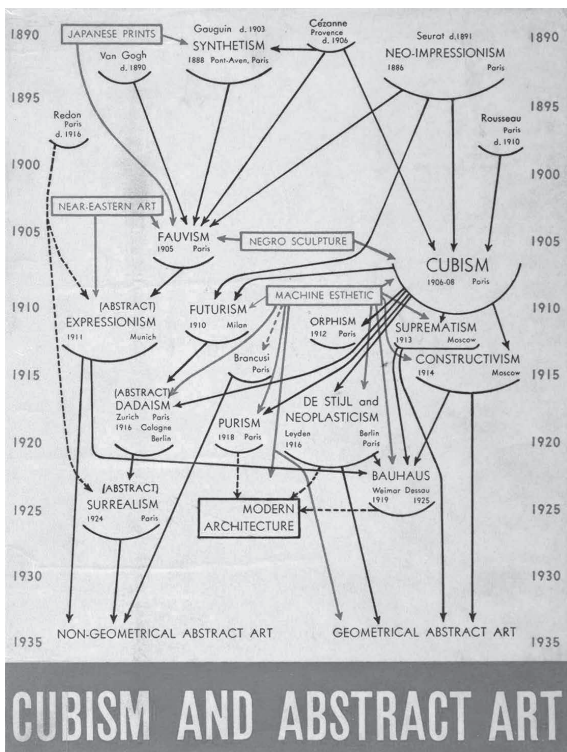
**Obrázek 1.** Paul Baran, Centralized, Decentralized and Distributed Networks, 1962. Reprodukce ze stati Paula Barana, *On distributed communications networks*, Santa Monica 1962



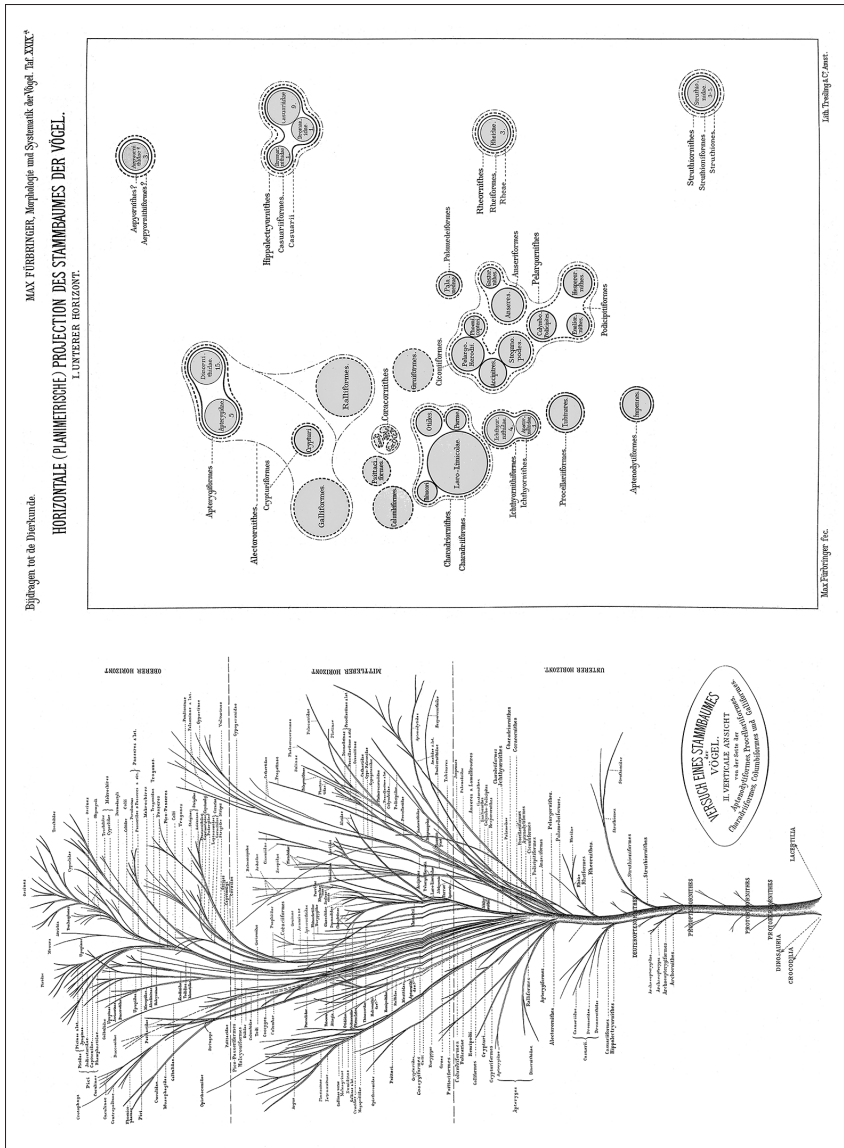
**Obrázek 2.** Paul Baran, An Array of Stations, 1962. Reprodukce ze stati Paula Barana, *On distributed communications networks*, Santa Monica 1962



**Obrázek 3.** Vizualizace sítě z výstavy *Inventing Abstraction, 1910–1925*, v The Museum of Modern Art v New Yorku (kurátorky Leah Dickerman a Masha Chlenova), 2012. Reprodukce z webových stránek The Museum of Modern Art, <http://www.moma.org>



**Obrázek 4.** Alfred H. Barr, Jr., Diagram z výstavy *Cubism and Abstract Art*, 1936. Reprodukce z obálky knihy Alfreda H. Barra, Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York 1936



**Obrázek 5.** Max Fürbringer, Fylogenetický strom ptáků, čelní pohled a horizontální řez, 1888. Reprodukce z knihy Maxe Fürbringer, *Untersuchungen zur morphologie und systematik der vogel II*, Amsterdam 1888



VARIA

---



## ON WRITING FLUID HISTORIES OF MODERN ART WITH JACQUES RANCIÈRE

KAROLINA RYBAČIAUSKAITĖ

Institute of Philosophy, Vilnius University  
karolina.rybaciauskaite@fsf.vu.lt

### ABSTRACT

In this paper it is claimed that the conception of art regimes by Jacques Rancière may be a productive tool for coming across various binary oppositions used while thinking about modern art, such as modernism/social realism, official/non-official, political/apolitical, and let us write more fluid histories of modern art in the post-socialist and post-soviet countries.

**Keywords:** Clement Greenberg – binary oppositions – fluid histories – modern art – art regimes – Jacques Rancière – post-socialist

It is common to think in the discourse of Western history and theory of art that the first glimpses of modernity in the field of art manifested themselves as the abandonment of the *mimesis* principle and the implementation of the idea of autonomy. Based on this, it is claimed a certain evolution of art during which figurative art began mutating into abstract art – this way a significant step was taken from realism to modernism. When the fall of this evolutionary logic soon is implied, terms as “avant-garde”, “post-modernity”, as well as “art crisis”, “death” or “end”, are to be used. One of the critics of theological understanding of modernity, French philosopher Jacques Rancière, claims that these terms interfere with the ability to understand the real changes brought by modernity. He suggests a concept of art regimes which fundamentally breaks with the conventional periodization of modern and contemporary art and offers an alternative to many theoretical attempts to rethink the developments of art in 19th and 20th centuries (i.e. by Clement Greenberg, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Arthur Danto and others<sup>1</sup>).

Rancière himself occasionally refers to “Western tradition” in his texts, but it is not entirely clear to what extent his regimes of art are specific to the particular geographical or cultural region.<sup>2</sup> In this work it is assumed that although Rancière himself never refers to Central and Eastern European art in his texts, the theory of artistic regimes

<sup>1</sup> For more, see Joseph J. Tanke, What Is the Aesthetic Regime? In: *Parrhesia*, No. 12, 2011, pp. 71–81.

<sup>2</sup> Gabriel Rockhill, *Interventions in Contemporary Thought: History, Politics, Aesthetics*, Edinburgh 2017, p. 207.

is equally applicable in this region.<sup>3</sup> Moreover, the aim of this paper is to demonstrate how Rancière's critique to Greenberg's assumptions and his own theory of art regimes may let us break away from various binary oppositions tightly twined around the discourse of history and theory of art, often used while thinking about modern art in the Central and Eastern Europe, such as modernism/social realism, official/non-official, political/apolitical. In the first and second part I am discussing the theoretical premises which may imply the different narratives of modern art and in the last part it is going to be shown how those ideas could operate in the context of modern art in Central and Eastern Europe.<sup>4</sup>

### From Reserved Pictorial Flatness to the Sphere of Common Surface

One of the main reasons that allow us to think that modern art forms are universal *par excellence* and that its evolution should not only carry on there where it began, but also in other places – it is an idea that in the modern times art as such started to become autonomous and its main mission was to prove so. According to Greenberg, only in this way art field could maintain its elitism and would not become part of commercial culture. He stated that each branch of art should express its autonomy in its own way – showing not what could be valuable in art in general, but what is unique, non-reductive and impossible to reach when being dedicated to other activities in any of these art branches. For instance, in the case of modern painting, it turned to abstract because there was a vital necessity to get away from three-dimensionality, a unique property of sculpture. It was able to take the spectator to “a strictly pictorial, a strictly optical third dimension” and bring up “optical sensations”.<sup>5</sup>

Rancière denies Greenberg's idea of artistic autonomy and the pursuit of purity in the various branches of art. He claims the “flat surface paradigm” perfectly served to construct an ideal history of modernity, but in fact, such an ideal artistic autonomy never existed; therefore, it could not stop being affected by various “negative side-effects”. As he states himself: “*Perhaps we would escape these scenarios of diabolical perversion if we understood that the lost paradise never in fact existed. Pictorial flatness was never synonymous with the autonomy of art. The flat surface was always a surface of communication where words and images slid into one another.*”<sup>6</sup> In Rancière's understanding, if *mimesis* meant a certain set of rules which could create connections between laws of *poiesis* and the forms of *aisthesis*, aesthetics resulted in a truly absence of any rule of sensorial con-

---

<sup>3</sup> It should be noted that Rancière's regimes of art are not intrinsically dependent on genres or creative strategies inherent in the histories of art. They describe the nature of systems of production and perception of artistic creation and ways in which the relationships between artistic creation and aesthetic experience are distributed, so it operates within various types of creative activity across different times.

<sup>4</sup> This work is partly based on my Master thesis' research at Vilnius University 'Jacques Rancière's Conception of Art Regimes in the Context of Art History of the Post-Soviet Countries,' (2016–2018). I am grateful for valuable and generous comments from my supervisor prof. dr. Kristupas Sabolius.

<sup>5</sup> Clement Greenberg, *Modernist Painting*, first published in: *Forum Lecture*, Washington, DC, 1960, then reprinted in: *Art & Literature*, No. 4, Spring 1965, pp. 193–201.

<sup>6</sup> Jacques Rancière, *The Future of Image*, trans. by Gregory Elliot, Brooklyn and London 2007, p. 104.



nection between artistic production and artistic experience. This way Rancière claims an aesthetic regime of art that mostly revealed itself during the aesthetic revolution at the second half of 18th century in opposition with representative regime of art.

*Ethos, poiesis/mimesis* and *aisthesis* are the keywords through which Rancière defines the production and perception of artistic creation. Based on them, he distinguishes three regimes of art which in terms of history of formation at first sight seem to have a lot in common with Western history of art, but in fact, they do not match up to specific historical stages.<sup>7</sup> In the first, ethical regime of art, images are used to serve communal purposes and their ability to positively affect *ethos*. The second regime of art is mimetic regime of art because during its operational time creative activity and methods are classified and a new hierarchical “arts” system is identified. This regime is called “the representative regime” because it is where the concept of representation or *mimesis* connects the earlier mentioned ways of making, as well as serves the idea of a hierarchical community. The aesthetic regime of art asserts the absolute singularity of art and, at the same time, destroys any pragmatic criteria for isolating this singularity.<sup>8</sup> For Rancière it is not a matter of simple “perception,” but rather a matter of “fabric of sensible experience” by which the artworks are created. This material is made up from concrete institutions: places where expositions and performances are held, ways of circulation and reproduction, as well as forms of perceptions and attachments, concepts, narratives, and evaluations that identify and give meaning to those “art” pieces.<sup>9</sup>

In his theory of art regimes, Rancière opposes Greenberg and states that a modern switch from realistic to abstract depiction or the “anti-mimetic revolution” never meant the renunciation of resemblance, because *mimesis* is not based on resemblance, but rather on certain connections between artistic practices and the distribution of their visibility and perception. It is not based on refrain “each to his own” binding separate art types and medias characteristic only to them. To the contrary, the principle is “each to everyone else’s”. Poetry does not aim to imitating itself, but both poetry and painting do imitate and at the same time maintain a certain distance from each other. This doesn’t mean that verbal art only dwells in the textual and visual art – only in the graphic features. On the contrary – this proves that the principle separating “verbal” and “form” as well as temporal and dimensional art vanishes, and individual imitation spheres become replaced by the sphere of common surface.<sup>10</sup> This sphere it is the actual medium of modern painting – a medium that should not be confused with art means or any other kind of restrictive norms.<sup>11</sup> Therefore, according to Rancière, art’s singularity affirmed by the aesthetic regime of art became evident not only by its separation as a unique sen-

---

<sup>7</sup> The term *régime* defines an operative system’s type, rather than the conditions of time or space.

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*, Paris 2000, pp. 31–32.

<sup>9</sup> As noted by Ben Highmore, the term of modernism that usually gives privilege to non-mimetic visual art practices, in Rancière’s theory, becomes defunct. The only way that abstraction as such could emerge, was by breaking the distribution of sensible by something far more fundamental – first of all, the question of the painting’s subject should lose meaning, so that certain subjects and pieces that represent them would become equally important (Ben Highmore, *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*, Oxon & New York 2011, p. 49).

<sup>10</sup> Rancière (note 6), pp. 104–105.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 87.

sual sphere, but also as the creation of typical forms in a common form-symbol surface sphere, and as such being inherently political.<sup>12</sup>

### **From the Continuity of Authentic Modernism to the Heterogenic Modernities**

Another common assumption for writing histories of modern art denied in Rancière's philosophy of art is that of progressive evolution of art characteristic to Western thought. The idea of continuity in modernity is linked with the search for an authentic historical and cultural development exclusively common to Western civilization which in Greenberg's theory becomes the main motive to separate "high" culture from "low" culture, "avant-garde" from "kitsch" and the Western world from Soviet Russia. According to his logic, avant-garde art that demonstrated a self-reflective tendency of Western culture had to retreat and make place for the academism and commercialism, and for the kitsch that came from it: popular, commercial art and literature.<sup>13</sup> Thus, Greenberg claims that avant-garde art always belonged to the minority: a small group of the most powerful and educated people, whereas kitsch, folk art or the official culture in Soviet Russia was the art of the illiterate, poor and meant to the masses. By stating that that in Soviet Russia the dominating culture was industrial and official, therefore – kitsch, he also states its shoddiness, an irreplaceable lack of modernist authenticity.

Rancière, on the other hand, do not object that modern art is closely connected to the past, but he also states that the aesthetic art regime does not oppose old with new, but rather creates a contrast between two "historical regimes". In other words, the aesthetic regime of art works not as means to initiate a breakthrough in the field of art, but rather to reflect on how art is created and what does it create, and based on what *was* art before, it seeks to create new forms of life – i.e. what *would* art *be* and what *would have* art *been*.<sup>14</sup> To illustrate this principle, Rancière uses the example of futurists and constructivists. By declaring the end of art and perceiving their creative practices as something what constructs, decorates or gives time and space a certain rhythm of communal life, they compared the end and identification of art with the life of community. Even though they invented new art styles, they did not strive for an artistic revolution – they only wanted to suggest a new way to live among words, images, and goods.<sup>15</sup>

Rancière, in contrast, claims that the advocates of historical modernism distinguishes far too sharp differences in a complex configuration of the aesthetic regime of art and despite their wish to turn their modernism into the only possible reason and direction of history, the temporality common to the aesthetic art regime is a coexistence of a few

---

<sup>12</sup> The principle of distribution of sensible (*partage du sensible*) is at the heart of politics and at the same time is inherent in aesthetics, thus on a metalevel aesthetics is inseparable from politics. That means that a variety of practices and knowledges demonstrating what has been hitherto invisible, unheard, and incomprehensible, create a common world, and at the same time determine the ability of subjects to be and act in, perceive, understand, and transform certain parts of the world (Jacques Rancière, *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*, Zagreb 2017, p. 12).

<sup>13</sup> Clement Greenberg, Avant-garde and Kitsch, in: *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1965, p. 9.

<sup>14</sup> Rancière (note 8), p. 36.

<sup>15</sup> *Ibid*, pp. 36–37.

heterogenic temporalities.<sup>16</sup> Respectively, modernity does not led by the principle of acceleration, but it is made up of “*écarts*” – a set of heterogenic modernities.<sup>17</sup> Therefore, Rancière does not deny modern art’s link to the past, but rather states its complexity. In his theory of art regimes, “high” and “low” culture, “avant-garde” and “kitsch”, modernisms in West and Soviet Russia are linked by artists’ common need and wish to create a sensible fabric of common life.

### **Three Regimes of Art at Once: Typical Forms and the Fabric of Sensible**

Rancière takes the transition from realistic to abstract art that took place in the turn of the 20th century not as a continuous prosperity of formalistic improvement of art and optical senses, but rather as a result of operation of heterogenic aesthetic regime of art and expression of new sensible structures in a common sphere of typical forms. Because of that, when writing histories of modern art based on Rancière’s understanding of changes in the regimes of art, we do not need to compare the primary, original, and therefore the best sequence that occurred in the history of Western European and American art with all other, secondary, allegedly analogue, or due to whatever outside factors lacking certain components sequences from Central and Eastern Europe or elsewhere.

In fact, the concept of teleologic modernity is very problematic when telling the histories of modern and contemporary art created in the post-socialist countries. According to Croatian art historian and philosopher Ana Peraica, Greenberg’s widely accepted and used colonialist understanding of modernity in which the (neo)avant-garde art aimed against mass culture defining ‘high’ Western culture is put in contrast with ‘low’ culture and its supposedly ‘authentic’ Eastern Europe product – social realism, works as a means to create a narrative based on shame and lack of self-worth.<sup>18</sup> For instance, in the Lithuanian context, histories of modern and contemporary art from early 1960s to late 1980s are still being narrated as late and silent modernisms implying the belatedness and disability of artists and their artworks at that time.<sup>19</sup> Respectively, when telling the histories of modern art in the post-socialist countries, not only formal criteria should be taken into consideration, but also the questions of content – especially, when it concerns the concrete cultural account. This aspect is specifically important if we keep in mind that cultural politics were different across the countries in Central and Eastern Europe, thus the development of formal features could be different, but questions which were addressed might be similar, or vice versus.

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 38.

<sup>17</sup> Jacques Rancière, *Understanding Modernism, Reconfiguring Disciplinarity: Interview with Jacques Rancière* (May 11, 2015), in: Patrick M. Bray (ed.) *Understanding Rancière, Understanding Modernism*, London-New York, 2017, p. 265.

<sup>18</sup> Ana Peraica, *A Corruption of ‘Grand Narrative’ of Art*, in: IRWIN (eds.) *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006, p. 473.

<sup>19</sup> More about the case of Lithuanian modernisms and the possibility to employ Jacques Rancière’s theory of art regimes in Lithuanian modern art histories as using the practical example of artworks by Lithuanian artist Vincas Kisaraukas, see Karolina Rybačiauskaitė, *Rancière’s Challenge for the Lithuanian Modern Art Histories: The Possibility of New Sensible Structures*, in: *Problemos*, vol. 97, 2020, pp. 198–208.

Ultimately, Rancière could give us a way, according to which, modern art created in Eastern and Central Europe can be evaluated not as lingering between modernism and social realism or just being a belated copy of Western modernism, but it could be perceived as timely operating within all three regimes of art: the ethical, the representative and the aesthetic. On one hand, part of it was created and evaluated throughout its educational effect on society, without dismissing the requirements of the *mimesis* principle when having in mind artistic value and differences from Western modernism.<sup>20</sup> On the other hand, part of the artists of so called official and unofficial art – both were keen on searching for new typical forms and seeking to create a new sensible fabric of a common life which on the level of metapolitics was promising one or another structure of future society. It manifested itself through the internal structures of artworks and various inter-medial connections – when what was invisible, inaudible, and incomprehensible became visible, audible, and enabled to broaden the limits of intelligibility.

To conclude, we could say that Rancière's concept of regimes of art allows us to talk about the modern forms and contents across at least a few different regions with different political, social, cultural contexts. While offering a conceptual way to perceive modern art in the post-socialist countries, as operating within the three regimes of art simultaneously, it may help to overcome such binary oppositions as modernism/social realism, official/non-official, political/apolitical. I believe that the ability to perceive this region's modern art as being very rich of innovative structures of sensible fabric, could open the possibility for more affirmative interpretations and histories of art.

## SUMMARY

In this paper it is claimed that if we want to come across such binary oppositions as modernism/social realism, official/non-official, political/apolitical, often used while thinking about modern art in the post-socialist and post-soviet countries, we need to re-think the theoretical premises of artistic modernism more radically. By analysing Rancière's theory and his critique to Clement Greenberg's assumptions, it is demonstrated that if we would think about the modern art of 20th century not as an autonomous space, which needed to prove itself within the development of history or the external social and political effects, but as the intersection of all three regimes by Rancière, we may be able to write more fluid histories of modern art. In the space of searching for the new typical forms and creating the sensible fabric of common life, it is possible to think about the artistic forms and contents across the different regions.

---

<sup>20</sup> As Slovenian art historian Eda Čufer notices: 'Over time, the monopoly of the unions was not based on the idea of maintaining Social Realism as the one legitimate style, as on the principle of maintaining control over definition of art. In countries like Poland, Czechoslovakia or Yugoslavia, Unions of Visual Artists tolerated or even propagated rigid versions of Greenbergian modernism while remaining intolerant of any approach to art other than the one they prescribed.' See Eda Čufer, *Enjoy me, Abuse me, I Am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins*, in: N. Kotsopoulos (ed.) *Contemporary Art in Eastern Europe*, London 2010, pp. 195).

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Eda Čufer, Enjoy me, Abuse me, I Am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins, in: N. Kotsopoulos (ed.), *Contemporary Art in Eastern Europe*, London 2010.
- Clement Greenberg, Modernist Painting, first published in: *Forum Lecture*, Washington, DC, 1960, then reprinted in: *Art & Literature*, Lugano, No. 4, Spring 1965, pp. 193–201.
- Clement Greenberg, Avant-garde and Kitsch, in: *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1965, pp. 3–21.
- Ben Highmore, *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*, Oxon & New York 2011.
- Ana Peraica, A Corruption of 'Grand Narrative' of Art, in: IRWIN (eds), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006.
- Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*, Paris 2000.
- Jacques Rancière, *The Future of Image*, trans. by Gregory Elliot, Brooklyn and London 2007.
- Jacques Rancière, *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*, Zagreb 2017.
- Jacques Rancière, Understanding Modernism, Reconfiguring Disciplinarity: Interview with Jacques Rancière (May 11, 2015), in: Patrick M. Bray (ed.) *Understanding Rancière, Understanding Modernism*, London–New York, 2017, pp. 263–289.
- Gabriel Rockhill, *Interventions in Contemporary Thought: History, Politics, Aesthetics*, Edinburgh 2017.
- Karolina Rybačiauskaitė, Rancière's Challenge for the Lithuanian Modern Art Histories: The Possibility of New Sensible Structures, in: *Problemos*, vol. 97, 2020, pp. 198–208.
- Joseph J. Tanke, What Is the Aesthetic Regime? In: *Parrhesia*, No. 12, 2011, pp. 71–81.



## EMMANUEL LÉVINAS: DOMOV A UMĚNÍ

DANIELA MATYSOVÁ

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy  
andrda@seznam.cz

### ABSTRACT

#### **Emmanuel Lévinas: Home and Art**

In this paper, we focus on the explanation of the essence of artistic experience elaborated by Emmanuel Lévinas based on his philosophical conception of „home“. Lévinas says that the true meaning of art lies in the possibility to make us realize the true sense of „being home“ does not refer to our selfish need of inhabitancy at all but to our ethic relations with other people.

**Keywords:** Art – philosophy – ethics – home – Emmanuel Lévinas

Domov a umění: umění, které by nám přinášelo pocit, že někam patříme, útěchu a naději navzdory těžkostem a strastem – anebo umění, které nás nechává spočívat v klidu, zajištěnosti a bezpečí, jinak řečeno, díky němuž se cítíme doma u sebe sama? Tento rozdíl mezi dvěma alternativními návrhy na výklad toho, co dělá umění vlastně uměním čili čím na nás ve své zvláštnosti a výjimečnosti působí, se nemusí zdát na první pohled nikterak srozumitelným, protože není jasné, proč by mělo jít právě o dvě protichůdné možnosti. A proč by to nemohlo být tak, že nám umění otevírá jistou možnost, jak se cítit doma v ne vždy přívětivém světě, která by zároveň znamenala i to, že se cítíme zabydlení tehdy, vychází-li svět vstříc našim potřebám, věci se nám poddávají a jsou tu právě pro nás?

Na tuto otázku se v následujícím textu pokusíme odpovědět pomocí textů významného francouzského filosofa 20. století Emmanuela Lévinase. Poněvadž je to právě on, kdo jednak ve svých textech propojil otázku po tom, co je podstatou umění, s náhledem, že důležitou roli tu sehrává právě jeho schopnost pomoci nám v každodenních složitostech života ve světě najít pocit, že přese všechno jsme v něm doma – a zároveň trvat na tom, abychom se naučili důsledně rozlišovat, co toto „zabydlování“ může v různých případech znamenat. Jinými slovy se nás Lévinas táže: chceme po umění, aby nám přinášelo sílu naděje a víry do veškerého nutného úsilí v péči o svět, který tímto staráním se činíme svým domovem – anebo naopak toužíme po tom, aby nám umění pomáhalo před starostmi a strastmi vyplývajícími z tohoto nekončícího úsilí unikat tím, že nám dovoluje uzavřít se ryze do sebe sama, do naší osobní skrýše, kde hledáme sebezajištění? Toto jsou podle Lévinase dvě různé a přímo protikladné zkušenosti, jimž nás různá umělecká díla mohou vystavovat. A to nikoli tím, že by snad musela motiv domova tematizovat, ale tím, že nás ve svém zvláštním působení přivádí přímo k prožitku toho, co pro nás znamená cítit se na světě doma.

Abychom si mohli blíže vysvětlit, jak tedy máme podle této Lévinasovy perspektivy rozumět tomu, co je vlastní podstatou umělecké působivosti, je potřeba nejdříve zdůraznit a mít na paměti dvojí. Za prvé, jak jsme již řekli, Lévinasovy filosofické poznámky implikují, že umění na nás působí dvěma velmi odlišnými způsoby, což znamená, že i samotné vymezení podstaty estetické působivosti nabývá rozdílného smyslu. A za druhé je tomu navíc tak, že Lévinas jen jeden z těchto způsobů považuje za žádoucí, zatímco ten druhý přímo za *zavrženíhodný*. Abychom tedy pochopili, jakých dvou rozdílných úloh může umění v našem životě nabývat, začneme od podrobnějšího vysvětlení druhého jmenovaného případu. Tedy toho, kdy nás umělecká díla svádějí svou nabídkou ulevit si, jenže podle Lévinase to dělají vždy „*sobecky a zbaběle*“<sup>1</sup>, uzavřením se před obtížemi života v sobě samém, zabydlením se ve vlastním bytí.

Než ale můžeme vyložit, proč tuto schopnost umění Lévinas považuje za odsouzeníhodnou, vysvětleme si, co se oním unikáním do bezpečí vlastního bytí skrze umění vlastně míní. Nejprve zcela obecně: Lévinas navazuje na dlouhou myslitelskou tradici a ptá se, proč oceňujeme umělecká díla a co je činí tak speciálními mezi dalšími přírodními věcmi či lidskými výtvoři, událostmi, úkazy a tak podobně? Nejsou umělecká díla výjimečná právě tím, že na nás právě nepůsobí jako všechny ostatní „běžné“ objekty našeho všedního zacházení, vnímání, cítění, poznání či myšlení? Že nám právě neslouží jako prostředky k cílům a účelům, ať už spirituálním, nebo třeba matematickým, k obživě, práci nebo našemu pocitu pohodlí? Ale nevyjímají se též z kategorie věcí, které jsou nám naopak „k ničemu“ a o které se vůbec nezajímáme a jsme k nim lhostejní? Zdá se, že naše setkávání s uměním mají přesně opačný, ale záhadný charakter: zjevně nás poutají, zajímají a fascinují, i když skutečně takřkajíc nejsou k ničemu. Nikoli však ve smyslu, že by umělecká díla byla nefunkční, ale spíše právě proto, že nejsou k žádnému užitkovému fungování vůbec určena (ač nelze popřít, že z pohledu užitečnosti se na ně dá vždy neprávem nazírat: obraz můžeme považovat za vhodný artefakt pro zakrytí děr ve zdi). Odpovědi na to, v čem pak tedy význam a hodnota umění pro člověka spočívá, byly podány v dějinách filosofie a estetiky nespočetnými způsoby, my se ale přidržíme Lévinasova výkladu, podle něhož pro nás přestává umělecké dílo hrát roli obyčejné věci právě tím, že nás ze světa našich běžných postojů (určujících naše jednání, cítění, myšlení apod.) k věcem kompletně vytrhuje.<sup>2</sup>

Je ale jistě otázka, co nám zůstává, jsme-li skutečně a v hlubokém smyslu odtrženi od toho, co děláme v každodenním životě *neustále*: od naší možnosti vnímat věci právě jako věci *důvěrně známé*, určené právě naší životní praxí čili jako jevy a události nějak prakticky identifikovatelné. Lévinas nám odpovídá, že tímto odvratem od světa určitelných entit a jevů se navracíme k hlubokému prožitku našeho původního a vlastního *bytí*. A to samo se prostě na „*toto či ono*“<sup>3</sup>, na jednu z věcí či událostí na světě mezi ostatními, redukovat nedá. Poněvadž naše vlastní bytí je přece to neuchopitelné, nedefinovatelné a neurčitelné, co vždy leží *před* (protože jej podmiňuje) každým výkonem myšlení, jednání, chápání a určování významu věcí, bytostí či naší vlastní identity.

Jak si ale takové bytí, které znamená naše bytí-sám-sebou a bytí pro sebe, představit? Pro Lévinase je to zcela konkrétní prožitek našeho nejpůvodnějšího sepětí se světem,

<sup>1</sup> Emmanuel Lévinas, *Realita a její stín*, *Filozofický časopis* LVII, 2009, č. 6, s. 884.

<sup>2</sup> Lévinas, *Realita a její stín* (pozn. 1), s. 875.

<sup>3</sup> Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris 2017, s. 69–71.



hluboce skrytého a *překrytého* vším každodenním manipulováním a organizováním světa rozřazeného na místa naplněná svým účelům odpovídajícími věcmi a na čas určený definovatelnými událostmi a věcnými úkoly. Cítit své původní bytí na světě znamená onen konkrétní prožitek plnosti, v němž se nás svět dotýká jako sama neustále proudící změna počitků, intenzit, barev, hebkostí a tónů, které však pro jednu okamžitě obratem nepřevádíme na nějaké identifikovatelné kvality a části objektů,<sup>4</sup> ale jimiž se – a to právě díky schopnostem umění – necháváme unášet a kolébat v libém prožívání naší sounáležitosti a jednoty se světem, v níž ještě nejsme rozdělení na proti sobě stojící chápající subjekt a od něj oddělené chápané objekty. Pokud nás tedy některá umělecká díla umí přivádět k prožitku bytí, pak estetická zkušenost v tomto smyslu znamená možnost vzdát se myšlení, kategorizování, manipulování a být jen pohlcen a fascinován vlastní neuchopitelností a nevýslovností a magickou tajemností toho, jak jsme ve svých zapomenutých hlubinách dáni světu a jak svět daný nám – jak jsme v něm doopravdy zakořenění a doma.

Proč však Lévinas (na rozdíl od většinového smýšlení různých estetických škol 20. století, které tuto působivost umění považovaly za jeho svrchovanou a nedocenitelnou hodnotu) tento druh uměleckého působení tak hrubě kritizuje, kupříkladu coby „*dílo ďáblovo*“?<sup>5</sup> Je tomu tak z toho důvodu, že se Lévinas na celou záležitost nechtěl dívat zrovna z oné perspektivy toho, jak je úchvatné, můžeme-li se opět setkávat s věcmi a jevy tak, jako by se teprve rodily a my s nimi, aniž bychom je hned redukovali na nějaké koncepty a prostředky – ale začal se zabírat myšlenkou, co toto „neredukování“ světa na upotřebitelné věci našeho běžného užívání znamená z druhé strany. Neznamená toto převládnutí prožitku čistého bytí se světem právě to, že se odvracíme od všeho *rozumného* uvažování a od naší bytostné odpovědnosti za starání se o svět v jeho upotřebitelnosti a obstarávatelnosti, v němž se ale přece ve svých obyčejných životech musíme snažit přežít spolu s druhými lidmi především?

Neboť mít odpovědnost za tento reálný svět poznatelných, zhotovených nebo třeba nedobytných a nevyužitelných věcí nemusíme přece dopředu chápat *jen* jako pouhé honění se za ukájením svých osobních potřeb, kde vykořisťujeme a terorizujeme svět v jeho původní bohatosti. Věci ve své užitečnosti, svět zkrocený ve své neuchopitelnosti nekončících řad měnících se počitků, odkazuje přece nejen na to, že máme potřebu zabezpečit a „z pohodlnit“ *vlastní* život. Ale především na to, že naše snaha učinit svět místem ovladatelným, ale především obyvatelným, vyjadřuje naši starost, aby v něm našli domov a bezpečí naši *blízcí*.<sup>6</sup> A ty bychom podle Lévinase měli upřednostnit jak před zajišťováním vlastního pohodlí, tak i před touhou oddávat se slastnému prožitku našeho bytí v jednotě se světem, kráse.

Obavy a oddanost druhým je pro Lévinase hlavním smyslem vši práce, dřiny, rozvoje poznávání, a nakonec i techniky, tedy našeho praktického vztahu ke světu – z něhož nám umění v prvním způsobu své působivosti, jak jsme viděli výše, ovšem pomáhá uniknout. Tím, že mě nechává prodlévat jen v prožívání mého splývání s účely ještě nespoutaným světem, kde se vzdávám praktického uvažování a rozumem vedeného jednání (zohledňujícího nejen mě, ale i ostatní), tím, že mi dává možnost zapomenout na strasti našeho každodenního shonu – tím mi takové umění pouze dovoluje schovat se za hradby totální

<sup>4</sup> Emmanuel Lévinas, *Existence a ten, kdo existuje*, Praha 2009, s. 44.

<sup>5</sup> Lévinas, *Realita a její stín* (pozn. 1), s. 884.

<sup>6</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalita a nekonečno (Esej o exterioritě)*, Praha 1997, s. 192.

zaujatosti proudem bytí na úkor mého zájmu o potřeby druhých čili uniknout do bezpečí jakési sobecké hluchoty zřeknutím se uvažování o reálných záležitostech. Propadnout nezávazné libosti díky takovému umění, to znamená zapomenout na závazky: na ty, které mám vůči sobě a vůči druhým a které ode mě vždy vyžadují, abych překročil svou touhu po úlevě, po úniku, a snažil se rozumně přemýšlet, pracovat s věcmi a zvládat situace tak, abych druhým lidem mohl pomáhat v nouzi stejně, jako oni pomáhají mně, a abychom měli šanci sdílet radosti a neštěstí.

Tím se však dostáváme k problému, zdali pro Lévinase umění vždy vede k této bezohlednosti a egoismu, k této možnosti být zabydlen sám v sobě a být svobodným v hluchotě vůči prosbám druhých<sup>7</sup> – což znamená dosti vážnou obžalobu umělecké tvorby –, anebo nenabízí-li ještě jiné vysvětlení toho, jak na nás umělecká díla mohou působit. Jak bylo řečeno v úvodu, přesně k takovému alternativnímu návrhu Lévinas ve svých textech dospívá, avšak prvně nás asi zajímá to, jak je možné, aby jednou umění působilo tak a po druhé onak. Je to z mé strany víceméně spekulace, ovšem domnívám se, že, jelikož Lévinas poměrně často spojoval své popisy prožívání čistého bytí s pojmy, jako je zábava či uvolnění<sup>8</sup>, mohli bychom to spíše vnímat tak, že nás tímto způsobem zasahují jen jisté formy děl, které nás prostě uchvacují svým snadno přístupným půvabem a líbivostí. Které přijímáme s jakousi lehkostí, bezprostředností a bezmyšlenkovitostí, i když se nějaké myšlenky a problémy skrývají, ovšem jen za pláštíkem rychle dostupného rozřešení. Nebo kupříkladu kulturní produkty, které nás lehce zabavují a přináší momenty odpočinku v nenáročném a docela přirozeném oddání se znělce, rytmu, vzrušujícím zápletkám či sledu obrazů, co nás rychle a spolehlivě dokážou strhnout, abychom v nich na sebe a jiné zapomněli.

### Helene Delmaire – *Eyeless girl*

Zdá se mi tudíž, že Lévinas na umělecká díla, nemají-li mít pouze tuto hodnotu „vytržení“, klade požadavek, aby nám nikoli ulevovala od dřiny a těžkostí, ale aby nás ke skutečnému smyslu pro odpovědnost práce na uchování tohoto světa teprve přiváděla. Leč nikoli proto, aby nás snad vystavovala beznaději tvrdého a někdy krutého žití, ale naopak: aby nám namísto nabídky úkrytu v sobě, což není žádný skutečný, ale jen dočasný únik<sup>9</sup>, vnesla do naší práce naději a pocit, že žít a bydlet na tomto těžkém světě je přece jen úkolem *smysluplným*. Nicméně je třeba si uvědomit, že i když jsme řekli, že umělecká díla v prvním uvažovaném smyslu jsou „nemorálními“ právě proto, že nás odlákávají od rozumného jednání a pohlížení na svět, přes to všechno není ještě garantován opak: že snad každé lidské praktické jednání je vždy a zcela automaticky vedeno etickou ohleduplností k druhým. A že díla s etickou působností dokážeme vytvořit, ocenit či zaslechnout. Je tomu tak proto, že se etice musíme teprve učit a nikdy nemáme skončeno: vždy tak ve svém běžném, každodenním myšlení a jednání stojíme na křižovatce mezi etikou a sobectvím.

<sup>7</sup> Lévinas, *Totalita a nekonečno* (pozn. 6), s. 74.

<sup>8</sup> Viz Lévinas, *Autrement qu'être* (pozn. 3), s. 138.

<sup>9</sup> Emmanuel Lévinas, Cvičenie zo šílenstva dňa, *Filozofia* LXIV, 2009, č. 3, s. 236.

Zprvu totiž zcela přirozeně a nevědomky vycházíme právě z onoho de facto egoistického prazákladního „zabydlení“ ve světě, o němž byla řeč výše, které znamená, že svět se mému bytí nějak dává a já jsem jím naplněn a pro sebe v sobě zcela spokojen. Neboť ještě nevím nic o jeho nezávislosti na mě, nic o tom, že tu není *jenom* pro mě, a mám jej jen v naprosté blízkosti, ve splynutí, jako by tu byl a bude pouze pro mě samotného. Na druhou stranu přichází do tohoto mého zabydlení ve světě intervence, kterou do něj vnášejí druzí lidé, jakmile se s nimi setkávám. Druzí lidé mi svým vstupem na scénu odhalují, že svět tu není jen pro mé potřeby a vlastnění: druzí mi svět vytrhují jako výlučně a jedině můj.

Teprve druzí mi ukazují, že svět je společnou půdou pro všechny a že teprve v naší vzájemné komunikaci mohou vzniknout nějaká praktická měřítka porozumění věcem v jejich nezávislosti na mně (a jakémkoli jednotlivci), čili v jejich pravdě.<sup>10</sup> Druzí na mě totiž svou bídou a utrpením kladou vždy nárok, abych jim to, co je mé, nabídl jako dar, abychom ve vzájemném soucítu a milosrdenství sdíleli věci společně, čímž mě pozvedávají k dobru samotnému: od *bytí pro sebe* k *bytí pro druhé* a k bytí spolu s druhými ve vzájemné pomoci a ohledech. A pokud naše jednání, myšlení a rozhodování stojí vždy na křižovatce, znamená to pouze tolik, že je třeba převzít odpovědnost za naši vlastní svobodu: nikdy tomu není tak, že bych snad, navzdory zpochybnění mého egoismu druhými, nemohl tuto výzvu k dobru a odpovědnosti přeslechnout a pochybit – anebo se ke svému sobectví a ignoraci citů či potřeb druhých rozhodnout vědomě.

Tím, jak se naše vztahy s druhými automatizují, jak často upadáme v potřebu s druhými jednat podle sady připravených nálepek, abychom se s nimi nemuseli zaplétat, nebo jako s prostředky pro dosažení svých vlastních cílů, je o to více třeba takového umění, které by nám připomínalo to, co nás ve skutečnosti činí lidmi<sup>11</sup> – naši lidskost a schopnost postavit bytí druhého nad zájem o svoje vlastní bytí a spokojenost, na schopnost soucítit s druhým až k hranici toho, že sám trpím, ke schopnosti nenechat druhého v jeho bolesti o samotě. Takové umění, umění, jehož nejvyšší hodnotou by bylo probouzet v nás možná někdy již opomíjený smysl lidskosti, se potom musí stát přesným opakem takových děl, která slouží k rozptýlení a uvolnění. Je to umění, které nás nemá navracet k tomu být sám sebou, k tomuto bezpečnému domovu v sobě sama, kam se mohu utéct před vnějšími požadavky, ale které nás v tomto smyslu má odtrhávat od sebe samých – tím, že nás povolává k druhým, tím, že jakoby vyjadřuje, ne pouze popisuje, jejich prosby, přání, radosti, tím, že nás nechává prožívat jejich příběhy, problémy a emoce, tím, že se i v těch nejabstraktnějších melodiích a liniích jakoby projevuje svět jako místo, kde žili a budou žít své životy jiní.

### Rembrandt Harmenszoon van Rijn – *Mladá žena ve dveřích*

Toto umění nás tudíž rovněž, podobně jako tomu bylo v prvním případě egoistické estetické libosti, svým způsobem vytrhuje od *zaběhnutého* vnímání a škatulkování věcí, bytostí, přírody i lidí, ale jiným způsobem. Ne tak, že nám umožní ponorem do jejich

<sup>10</sup> Lévinas, *Totalita a nekonečno* (pozn. 6), s. 67–68.

<sup>11</sup> Emmanuel Lévinas, Jean Atlan et la tension de l'art, in: *Atlan: premières périodes, 1940-1954*, Nantes 1986, s. 19.

prostého, ještě neurčeného bytí opustit doménu určujícího myšlení a chápání, ale tak, že ve věcech nechává promlouvat to vše, čím se *mému* bytí právě nikdy nevydávají, čím mi nikdy *nepatří*. Umění zjevuje věci nikoli tak, jak je už dobře známe a jak o nich už automaticky smýšlíme, ale nechává je přicházet v tom, čím jsou pro nás vždy nové a neznámé, v tom, čím oznamují přítomnost druhého člověka: čím oznamují to, co do nich nikdy nemohu vložit já a čeho se nemohu zmocnit, co z nich činí svým životem druhí. Tím ovšem umění nedestruuje naši schopnost rozumět a uvažovat, ale odvrací naše myšlení a konání od jejich tendence k habituaci, k jisté lhostejnosti a k jistému zvyku dělat vše tak, jak mi to nejlépe sedí, i když to možná již dávno nějak ubližuje druhým. Umění navrácí naše chápání světa k jeho inteligibilitě, schopnosti *sebekritiky* a rozumnosti, jimiž nejsou pouhé principy ekonomizace a efektivity, ale především práva a spravedlnosti: umění nás vyučuje tomu, že věci ve své něžné i tvrdé zvláštnosti a neznámosti odhalují svůj enigmatický smysl pramenící z toho, že tu jsou pro nás pro všechny. Že přišly od těch, co byli před námi a nesou znamení všech, kteří jsou právě tady a teď s námi, a také apelují na to být uchovány a proměněny pro ty, co přijdou po nás.

A tak můžeme shrnout, že máme-li pocit, že ve skutečném umění na nás témbry, gesta, hrany, křivky či příběhy působí tak, jako kdyby v nich svět promlouval v jisté kráse a v jisté nezachytitelnosti, je tomu tak proto, že umění nechává vysvětlovat svět v tom, čím není domovem a jistotou jen pro mě, ale v čem je Božím dílem: domovem nás všech. Domovem, který nám umožňuje prožít život ve vzájemnosti, blízkosti, soucitu a spravedlnosti, ačkoli to znamená neustále učit se korigovat naši potřebu si jej přivlastnit – kupříkladu v našich představách, jak by věci měly být, tedy v netoleranci, v uzavřenosti, rigidnosti a bezohlednosti, v níž prcháme od nároků sebeoběti čili štědrosti, obětavosti a schopnosti uznat a překročit naše vlastní limity. Neboť etika znamená i bolest a nekončící odříkání, ale přesto bolest, která má smysl, jelikož dává smysluplnost našemu životu s druhými a pro druhé, kteří nás samé nenechávají v našem utrpení o samotě, stejně jako s námi sdílejí naše radosti a štěstí.

Cílem pravého umění tedy není pomáhat nám zabydlet se ve světě tak, abychom cítili klid a pohodlí. Naopak nás dokonce právě z této zabydlenosti v sobě a u sebe samých, našich bezpečných a osvojených postojů a představ, vyhání – ale jenom proto, aby nás nutilo vzpomenout si a pocítit, že skutečný pocit domova leží v tom, že nejsem sám a opuštěný, ale že jsou tu moji blízcí, kteří nám svou péčí i potřebností vždy dodávají novou kuráž, vytrvalost a víru ve smysluplnost našich společných životních cest s jejich překážkami a nutností úsilí.

## SUMMARY

### Emmanuel Lévinas: Home and Art

In this paper, we focus on the explanation of the essence of artistic experience presented in texts of French philosopher Emmanuel Lévinas. We are going to elaborate on Lévinas' idea that the problem of home – what should be its proper meaning – is tightly connected with the question of what makes art so extraordinary and important for us. And we are interested mainly in the fact Lévinas offers not one but two possible and even

contradictory answers. Either the works of art affect us so powerfully because they allow us to experience the feeling of being home within our original and non-usual bond with the world or, on the other hand, they precisely destroy these ties. Nevertheless, only in the second case, Lévinas says, thanks to the art we are able to realize that true sense of „being home“ does not refer to our personal inhabitancy but to our relations with others who always teach us that the world is never exclusively ours and therefore is so enigmatic and thus so beautiful. The paper tries to explain Lévinas's ideas on home through two artworks from different periods, Helene Delmaire's *Eyeless girl*, 2015, and Rembrandt's *Young Woman at an Open Half-Door*, 1645.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Emmanuel Lévinas, Cvičenia zo šílenstva dne, *Filozofia* LXIV, 2009, č. 3, s. 229–237.

Emmanuel Lévinas, *De l'oblitération: entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno*, Paris 1990.

Emmanuel Lévinas, *Etika a nekonečno*, Praha 2009.

Emmanuel Lévinas, *Existence a ten, kdo existuje*, Praha 2009.

Emmanuel Lévinas, Jean Atlan et la tension de l'art, in: *Atlan: premières périodes, 1940–1954*, Nantes 1986, s. 19–20.

Emmanuel Lévinas, *Noms propres*, Montpellier 1982.

Emmanuel Lévinas, Realita a její stín, *Filozofický časopis* LVII, 2009, č. 6, s. 871–886.

Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier 1995.

Emmanuel Lévinas, *Totalita a nekonečno (Esej o exterioritě)*, Praha 1997.



**Obrázek 1.** Helene Delmaire, *Eyeless girl*, 2015. Soukromá sbírka. <https://helenedelmaire.bigcartel.com/product/eyeless-girl-limited-edition-print-1>, vyhledáno 14. 1. 2021



**Obrázek 2.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Mladá žena ve dveřích*, 1645. Art Institute Chicago. Reprodukce z knihy Laura García Sánchez, *Rembrandt*, Praha 2008, s. 45

## MOCENSKÝ KALKUL JAKO KONSTANTA I PROMĚNNÁ LIDSKÉHO PŘÍBĚHU V KONTEXTU POJETÍ KRÁLOVSKÉ MOCI, ARCHETYPU A OSUDU PŘEMYSLA OTAKARA II. V ZRCADLE ŠKOLY ANNALES<sup>1</sup>

JANA KŘÍŽOVÁ

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy  
jana-krizova@seznam.cz

### ABSTRACT

**The power calculus as a constant and a variable of human story. The concept of royal power, the archetype and the fate of Přemysl Otakar II in the mirror of the school Annales**

In this following text I take an excursion into my emerging dissertation and here I present some basic considerations about the issue of depicting the image of personality of the fifth Czech king on the basis of literary sources. When examining the information source, I also proceed from the teachings of the main representatives of the Annales school, which mean from the point of view of historical-anthropological.

**Keywords:** Royal power – human story – archetype – Annales school – Přemysl Otakar II.

„Objevovat středověké rukopisy byla pro mě velká radost (...), ve vyhledávání dokumentů a v dešifrování těch z nich, jimž se říká prameny, spočívají veškeré dějiny.“<sup>2</sup>

Můj příspěvek je exkurzem do vznikající dizertační práce, v níž jsem si stanovila za úkol promýšlet historiograficky problémové uchopení obrazu osobnosti v pořadí pátého českého krále Přemysla Otakara II. (\* 1233[?]-† 26. srpna 1278)<sup>3</sup> na základě literárních pramenů.<sup>4</sup> Ráda bych v něm nastínila některé mé základní úvahy při vstupu do pro-

<sup>1</sup> Označení textu koresponduje s názvem kvalifikační práce *Mocenský kalkul jako konstanta i proměnná lidského příběhu. Pojetí královské moci, archetyp a osud Přemysla Otakara II. v zrcadle školy Annales*, jež vzniká na půdě Fakultě humanitních studií UK a navazuje na obhájenou diplomovou práci *Zobrazení postavy Přemysla Otakara II. v literárních pramenech (do třetí čtvrtiny 14. století)* a nedokončenou práci *Přemysl Otakar II. jako archetyp v literárních pramenech*. Tento článek vznikl v rámci projektu Specifického vysokoškolského výzkumu 260 607 01 (Sociálně antropologický výzkum) na bázi příspěvku vysloveného na konferenci Ústavu pro dějiny umění UK 2019, nazvané *Překračování hranic II*.

<sup>2</sup> Jacques Le Goff, *Hledání středověku*, Praha 2005, s. 31.

<sup>3</sup> Markrabě moravský od roku 1247, vévoda rakouský v období let 1251–1276, štyrský mezi lety 1261 až 1276, korutanský a kraňský v letech 1269–1276 a chebský pán.

<sup>4</sup> Oporou jsou mi, kromě sekundární literatury, vyprávěcí prameny vzniklé na našem území do třetí čtvrtiny 14. století. Byly psány převážně latinsky, časově objímají celé studované údobí. Výjimkou je česky psaná rýmovaná *Kronika česká tak řečeného Dalimila*. Řešené období analisticky mj. postihují tzv. *Druzí pokračovatelé Kosmovi*, zpracování problematiky je známé též ze *Zbraslavské kroniky*. Písemnými doklady vznikly v době Karla IV., které zachycují dané období, jsou *Kronika Františka Pražského*, navazující na analistické vyprávění pražské kapituly, a *Přibíka Pulkavy z Radenína Kro-*

blematiky, jež mi dále slouží jako podstatné východisko k mému dalšímu bádání. Při zkoumání pramenné základny ve své práci primárně vycházím, jak už název napovídá, z učení hlavních představitelů školy Annales, tedy z hlediska historickoantropologického. Výzkumu doposud dominují a zároveň jej se zvoleným přístupem propojují otázky, jako například a) jaké jsou aspekty zachycující ztvárnění panovnickovy osobnosti ve smyslu kupříkladu plnění nároků – morálních a jiných – na jeho osobu (mimo jiné „překročení mezi“: opozice vůči otci, nemanželský vztah, střet se šlechtou) či b) atributy, jakými jsou jednak jeho skutky a jednak okolnosti, které ho k těmto činům vedly (překračování hranic jako „kampaně“, mimo jiné válečná tažení do Prus či Bavor). Jako kontrast hledám – v kontextu nejen hluboce zakořeněných struktur, jimiž se daná společnost (a v první řadě její panovník) řídí – příčiny poměrně časného vzniku nového „pozitivního“ mýtu českých dějin o Přemyslu Otakaru II., tedy do jaké míry při tvorbě kronikářského záznamu zasahovaly do panovníkova obrazu či jej překračovaly mocenský kalkul a *topoi*.<sup>5</sup> V neposlední řadě považuji za zajímavé zkoumat platnost Blochovy premisy přeměny a zániku kolektivní iluze či koncept trojí úrovně historického času Fernanda Braudela. Oslovuje mne i další z tezí, formulovaná představitelem školy Annales Jacquesem Le Goffem, a to „osvětlit jednu kulturu ve všech jejích dimenzích“ z hlediska technologie, ekonomie, politických institucí, sociálních struktur a vztahů, nadto zastřešených „historickým zájmem, zrozeným z velké části ze spojení dějin se společenskými vědami“.<sup>6</sup>

## Vstup českého státu do středověkých evropských dějin<sup>7</sup>

Poté, co zkraje středověku naskicoval Karel Veliký novou mapu Evropy, bylo české knížectví východní periferií Západoférické říše. Ještě mnohá staletí, a nic na tom nezměnila ani *Zlatá bula sicilská*, bylo území Čech a Moravy západní výspou křesťanství. Viděno evropskýma očima, pohraniční tvrz ovládaná západními Slovy, kteří sice přijali latinskou kulturu, leč přesto zaostávali za „vyspělou“ Evropou téměř ve všech oblastech. Ať šlo o zemědělství, řemesla, vzdělání, obchod,<sup>8</sup> nebo životní styl a kulturu. Teprve dynastie Přemyslovců 13. století, a nejvýrazněji pak vláda Přemysla Otakara II., dala svými refor-

---

*nika česká*, všímající si osobnosti Přemysla Otakara II., stejně jako panovnického ideálu, prostřednictvím vladařových skutků. Obě díla jsou dedikována císaři Karlu IV. Při excerpci prozatím nejčastěji vycházím především z Emlerovy edice (*Fontes rerum Bohemicarum II–V*, ed. Josef Emler, Praha 1874–1893), jež oproti novějším kritickým vydáním například v *Druhých pokračovatelích Kosmových* přihlíží k umělému rozdělení vyprávěcích pramenů na *Příběhy krále Václava I.* a *Příběhy krále Přemysla Otakara II.* a *Zlá léta po smrti krále Přemysla Otakara II.*

<sup>5</sup> Zdeněk Kratochvíl – Jan Bouzek, *Přeměny interpretací*, Praha 1996, s. 127nn.

<sup>6</sup> Jacques Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 741.

<sup>7</sup> Obecný úvod se z českých souborných prací mimo jiné opírá jak o Novotného a Šustovy *České dějiny*, Šustovy *Dvě knihy českých dějin*, Palackého *Dějiny národa českého*, tak i publikace například Zdeňka Fialy, Josefa Janáčka či Josefa Žemličky. – Václav Novotný, *České dějiny I*, část 4, Praha 1937, s. passim. – Josef Šusta, *České dějiny II*, část 1, Praha 1935, s. passim. – Josef Šusta, *Dvě knihy českých dějin: kus středověké historie našeho kraje 1*, Praha 1926, s. passim. – František Palacký, *Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě dle původních pramenů II*, Praha 1877, s. passim.

<sup>8</sup> Jacques Le Goff, *Peníze ve středověku: historicko-antropologická studie*, Praha 2012, s. 46–47. Obecně má Le Goff za to, že 13. století bylo věkem nakloněným penězům, nicméně zároveň uvádí, že výnosnost stříbrných dolů v tomto století nedosahovala úrovně následujících období. Zmiňuje i technický pokrok, šíření peněz v kontextu rozmachu obchodu. Mezi příklady nových či více využívaných míst těžby připomíná i Jihlavu na Moravě.



mami, kolonizačním úsilím, využitím nerostných zdrojů – především stříbra<sup>9</sup> – jednoznačnou odpověď. „Dohánění standardů“ pokročilejší Evropy je toho jasným dokladem. Je tak první historickou paralelou naší aktuální současnosti.

Evropská politika poslední dynastie Přemyslovců (a později i Lucemburků) však nepůsobila tlakem na české prostředí, aby si v něm vynutila svou realizaci, ačkoli k tomu byly vytvořeny všechny potřebné předpoklady: souvislé a dlouhodobé osídlení<sup>10</sup> společného prostoru nevytvořilo ještě zdaleka tak silné jazykové vazby tohoto společenství. V Evropě šlo o nijak řídký jev, od Iberského poloostrova až po Skandinávii. V českých zemích to však byl přece jen pozoruhodný úkaz, zvláště za vlády královských Přemyslovců. Čtvrt století leželo politické těžiště římské říše za panování Přemysla Otakara II. v českém království. Život u dvora dosáhl pozoruhodné kulturní vyspělosti. Politická expanze zasáhla Balt, Alpy i Jadran. Přestavba státní správy dosáhla nevidaných rozměrů, propojila pevněji nejen tradiční české a moravské území, nýbrž formovala i současné Rakousko. Jazyk – jako jedna z primárních forem komunikace – zprostředkovával nejenom kulturní vzory, ale i například novou techniku. Záslouhou kolonizace se rozvíjelo zemědělství a díky zakládání měst i výrobní základna. Odborné názvosloví řady řemeslných oborů se v češtině konstituovalo především z němčiny, nejinak tomu bylo v oblasti právní, správy státu či obchodu.

Křesťanská Evropa posunula své hranice na východ. Zřetelný posun mocenského centra k východu doprovázela právní reforma i úsilí o reformu finanční, s Le Goffem řečeno, „(...) Západ v prodlouženém 13. století doznal rozvoje vnitřního i zahraničního obchodu, díky němuž můžeme hovořit o obchodní ‚revoluci‘.“<sup>11</sup> To vše se odehrávalo i překračováním hranic – diplomatických, politických, společenských i lidských.

## Vzestup českého státu

Osud Přemysla Otakara, v pořadí druhého s tímto jménem v přemyslovském rodu a pátého jako krále českého, se neodehrává od roku 1232 nebo 1233,<sup>12</sup> kdy se tento český panovník narodil, ale začíná o řadu desetiletí dříve. V politické rovině je možné tento úsek starších českých dějin ohraničit vročením 1212 – mezníkem, kdy byl Fridrichem II. Švábským v Basileji upraven *Zlatou bulou sicilskou* poměr Čech k říši (za vlády Přemyslova děda Přemysla Otakara I., vládl 1197–1230). Český stát se následně stal jednou z evropských velmocí a přemyslovská dynastie se v Evropě zařadila mezi čelné panovnické rody.<sup>13</sup> Vzestup pokračoval i za vlády syna Přemysla Otakara I. – Václava I. (1230–1253) a vnuka Přemysla Otakara I. – Přemysla Otakara II. (1253–1278). Stále

<sup>9</sup> Ibidem, s. 46. Co se týče movitých osob, Le Goff mimo jiné připomíná, že „(...) ve společnosti, založené především na vztahu k půdě, bylo pozemkové vlastnictví hlavním cílem snažení, (...) v době rozmachu měst měla rostoucí význam péče o jejich bezpečnost, a nakonec peníze (...) byly vynaloženy na zbožné účely“.

<sup>10</sup> Ludmila Fialová a kol., *Dějiny obyvatelstva českých zemí*, Praha 1998, s. 35n.

<sup>11</sup> Le Goff, *Peníze* (pozn. 8), s. 46.

<sup>12</sup> Josef Žemlička, *Přemysl Otakar II.: král na rozhraní věků*, Praha 2011, s. 88. – Zdeněk Fiala, *Přemyslovské Čechy: Český stát a společnost v letech 995–1310*, Praha 1975, 159nn.

<sup>13</sup> Například Josef Janáček, *Přemysl Otakar II.*, in: idem, *Velké osudy*, Praha 1972, s. 10. – Josef Žemlička, *Přemysl Otakar I.: panovník, stát a česká společnost na prahu vrcholného feudalismu*, Praha 1990, s. 106–132. – Šusta, *Dvě knihy* (pozn. 7), s. 132nn.

lepší postavení v mezinárodněpolitickém životě však bylo založeno spíše na hmotné převaze českého státu než převaze kulturní.<sup>14</sup> Šlo kupříkladu o stupňování kontaktů s Porýním, Podunajím, Flandry i se severoitalskými městy, které se mimo jiné opíralo o čilé obchodní styky podpořené vývozem českého stříbra či platbou českým stříbrem.<sup>15</sup> Bylo silně ovlivněné uplatněním Přemyslovy výbojné zahraniční politiky, vždyť „*Praha byla od 10. do 15. století jedním z velkých středisek křesťanské Evropy*“<sup>16</sup>. Vnitropolitické zájmy byly určeny zejména specifiky „vnitřní a vnější“ kolonizace.<sup>17</sup> Možná by se místo pojmu kolonizace spíše hodilo argumentovat novým osídlováním v důsledku zemědělské evoluce. Přejít od pastvy v lesních podrostech na pastvu na lučinách, od dvojpolního hospodářství k trojpolnímu, nový způsob zapřahání tažných zvířat i nové technické prostředky k orbě či jejich masivnější využívání, to vše byly předpoklady k větší diferenciaci výroby na zemědělskou a řemeslnou, jež pokračovala diverzifikací specializovaných odvětví. Rovněž transformace barterových ekonomických vztahů na vztahy finanční podpořila růst moci šlechty i lavinovitě se šířícího městského patriciátu. Peníze již přestávají sloužit povětšinou teauraci a rozvíjí se jejich směna. – A silná města by samozřejmě nemohla vznikat bez vyšší produktivity polního hospodářství. Hustší osídlení a kultivace obchodních cest směřovaly k tomu, že předmětem obchodu už přestávalo být – vzhledem k rentabilitě – výhradně luxusní zboží, ale stále častěji se objevovaly i běžnější řemeslné produkty.<sup>18</sup>

Vedle všech těchto aspektů, podporujících zcela určitě vnější stabilitu a sílu českého státu, spatříme i hledisko čistě společenské, pro něž je typická proměna společenských vztahů ve 13. století.<sup>19</sup> Tato proměna souvisí z hospodářského hlediska s rozkladem hradské soustavy a vznikem nových sídelních forem – měst – a zejména pak s vytvořením privilegované skupiny lidí kolem panovníka. Takto vzniká pozemková šlechta, která již existuje s ekonomickým zázemím, a proto nezávislá na centrálním „přerozdělování“ přebytků – důchodů (renty). Už tedy samostatná, šlechta vytvořila, podpořila a později zcela ovládla i nový správní systém.<sup>20</sup>

Přemysl Otakar II. se ale rozhodně nehodlal smířit s její rozpínavostí<sup>21</sup> (a nejenom on, ale i církev a posléze i města) a snažil se celý proces zvrátit. To byl důvod reformy státní správy. Král ale „přehlédl“ skutečnost, že vývoj v běhu století pokročil. Tehdejší systém organizace raného středověkého státu, nyní již silně parazitující a znamenající latentní nebezpečí pro panovníkovy mocenské záměry, nebylo možné už vhodně a efek-

<sup>14</sup> Josef Janáček, Český stát a Evropa ve 13. století, *Folia Historica Bohemica* I, 1979, s. 16nn.

<sup>15</sup> Jiří Spěváček, K některým problémům hospodářského a sociálního vývoje v českých zemích v předhusitském období, *Folia Historica Bohemica* III, 1981, s. 7–76. – Josef Janáček, Stříbro a ekonomika českých zemí ve 13. století, *Československý časopis historický* XX, 1972, s. 875–906.

<sup>16</sup> Le Goff, *Kultura* (pozn. 6), s. 11.

<sup>17</sup> Josef Zemlička, K charakteristice středověké kolonizace v Čechách, *Československý časopis historický* XXVI, 1978, s. 58–81. – A ani například Le Goff neopomíná mimořádný rozmach Kutné Hory, stejně jako příchod jak německých horníků, tak i horních podnikatelů z německých oblastí říše. Le Goff, *Peníze* (pozn. 8), s. 53.

<sup>18</sup> Dušan Třeštík, Věk „středu“ a naše kultura, in: Pavel Spunar et al., *Kultura středověku*, Praha 1972, s. 24–25.

<sup>19</sup> Jacques Le Goff, *Středověká imaginace*, Praha 1998, s. 32nn.

<sup>20</sup> Josef Zemlička, Společenský a hospodářský vývoj v době posledních Přemyslovců, in: Kolektiv autorů, *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982, s. 17–21. – Dušan Třeštík, Proměny české společnosti ve 13. století, *Folia Historica Bohemica* I, 1979, s. 131–154.

<sup>21</sup> Ze základní literatury mj. Novotný, *České dějiny I* (pozn. 7), s. 405nn.

tivně využít. Při tomto hledání nové vládní formy vznikly ostré spory se šlechtickými rody, na které také Přemysl Otakar II. draze doplatil – 26. srpna 1278 – svým životem na Moravském poli.<sup>22</sup>

## Kulturní proměny, ideál rytířské kultury

V tomto století však změny neprobíhaly pouze v rovině politické, ekonomické a sociální, ale samozřejmě i kulturní. Očividné jsou znaky nové architektury – gotiky šířené stavebními hutěmi burgundských cisterciáků. Architektura spolu s uměním, jež do Čech přichází ze západní Evropy přes německé území, je ve středoevropském regionu hojně podporována.<sup>23</sup> Začíná zlatý věk rytířství – s turnaji, hrdinskými a milostnými písněmi.<sup>24</sup> V českých zemích se šíří velmi rychle, zprvu jde o módu, teprve později se stává životním ideálem.

Rytířství ovšem neznamenalo jen změnu šlechtických mravů. Před nástupem tohoto životního stylu v druhé polovině 12. století se mravy šlechty, vладыků a jejich „kmánského“ okolí zjevně nelišily. Nové etické hodnoty, které se vlivem rytířství pocházejícího z Francie šířily, znamenaly nový – a věrme, že lepší – úděl ženy, alespoň ve vyšší společnosti. Nový etický kodex jim totiž přinášel vyhraněné postavení. Dvornost mužů a milostné písně ilustrovaly ústup od poměru majetnického až otrockého ke vztahu, v němž si muž musel přízeň ženy vydobýt dvorností, statečností v boji a turnajích, bohatstvím získaným na poli vojenském i jemnými finesami nových norem chování. Od ženy se očekávala věrnost, ušlechtilé trávení volného času hudbou nebo výšivkami, trpělivost při čekání na návrat svého reka v době vojenských tažení, ale i to, že i samy ženy měly jistou možnost volby i vyjádření názoru: svou květinou nebo šátkem odměňovaly na turnajích nejjudatnějšího rytíře. Rytíř byl zbožný, dbalý cti, pevného slova a dle tehdejších mravů také „kulturní“. Milostné písně a hrdinský epos jako by celý tento proces rámovaly.

Rovněž nemůže být pochyb, že by se rytířský ideál nedotkl představ o ideálním panovníkovi. Panovník musel být králem rytířů, a to ve všech směrech. Přemysl Otakar II. měl možnost se takovým rytířem rytířů stát. Dostalo se mu totiž stejné výchovy jako jeho staršímu bratru Vladislavovi – prvorozenému synu Václava I. Oba vyrůstali v dvorském prostředí, kde vzkvétala již zmíněná rytířská kultura.<sup>25</sup> Navíc Přemysl Otakar II. byl fyzicky zdatný,<sup>26</sup> což ho samo o sobě předurčovalo k úspěšné rytířské kariéře. Teprve

<sup>22</sup> Šusta, *České dějiny II* (pozn. 7), s. 241–284. – Střet u Suchých Krút komentuje v hesle o Rudolfovi Habsburském i Le Goff: „(...) a odňal českému králi Otakarovi Rakousy, Štýrsko, Korutany a Kraňsko (bitva na Moravském poli, 1278). Z tohoto důvodu je možno ho považovat za zakladatele moci Habsburků.“ Le Goff, *Kultura* (pozn. 6), s. 466.

<sup>23</sup> Jiří Kuthan, *Gotická architektura v jižních Čechách: Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II.*, Praha 1975. – Idem, *Architektura v přemyslovském státě*, in: Kolektiv autorů, *Umění* (pozn. 20), s. 181nn. – Idem, *Česká architektura v době posledních Přemyslovců: Města – hrady – kláštery – kostely*, Vimperk 1994. – Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek: Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310*, Praha 2010. – Eadem (ed.), *Imago Imagines I–II: Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*, Praha 2020.

<sup>24</sup> Wojciech Iwańczak, *Po stopách rytířských příběhů*, Praha 2001, s. 19nn. – Johan Huizinga, *Podzim středověku*, Praha 2010, s. 31nn.

<sup>25</sup> Le Goff, *Kultura* (pozn. 6), s. 316–323. – Maria Ossowska, *Ethos rycerski i jeho odmiany*, Varšava 1973, s. 91–153.

<sup>26</sup> Srov. František Palacký, *Dějiny* (pozn. 7), s. 4–5.

smrtí bratra (zemřel roku 1247, bez potomků) se před Přemyslem Otakarem II. otevřela možnost stát se králem. Ovšem v dětství rozvíjené vlastnosti a dovednosti, stejně jako předávané mu znalosti o rytířských ctnostech (být statečný, zbožný, pečovat o čistotu erbu, vládnout zbraní) – to vše již mladý králevic znal. Byl to jen krůček k tomu, aby si na bitevním poli vybojoval – díky své neporazitelnosti – přívlastek „železný“.

A právě rytířská kultura byla natolik koncepční, že by bylo nemyšlitelné, aby v této době nevznikl také adekvátní ideál panovnícký, který by neodpovídal soudobému životnímu stylu. Všechny vlastnosti, podobně jako dovednosti rytíře, podmiňovaly tento rytířský ideál panovníka a zároveň se v něm bezesporu odrážely. A za rytířský typ vlády Přemysl Otakar II. zcela určitě platil. Ale mnohdy jistě překročením hranic...

Ač jde o panovníka, tedy o osobnost, jež v toku „velkých dějin“ politických, kulturních nebo hospodářských zanechala nesmazatelnou a výraznou stopu, je třeba jistě připomenout, že mnohé přívlastky, které krále ve vyprávěcích pramenech „zdobí“ všemi jen myslitelnými superlativy, byly velice záhy narativně zkresleny.<sup>27</sup> V daném konkrétním případě se pramenně odrazily četné superlativy ohledně „velikosti a bohatství“ osobnosti zejména v přívlastcích „železný“ a „zlatý“. Obě přídavná jména se stala kategoriemi stanovenými příslušnými vlastnostmi kovů, ať svou tvrdostí, pevností, váhou, barvou, kvalitou. Autoři pramenů v panovníkovi spatřovali jak sílu, udatnost a bohatství, tak i oddanost bohu a jeho zástupcům na zemi. Reflexivně ho tak ztotožnili s obhajobou šlechty a mravním étosem své doby; otevřeli tak ale pozdějšímu podání, potažmo dějepiscectví, dveře pro klišé, šablonovitost, jakož i nálepkování. Narátor, uchopující v rámci zadání osudy člověka, i takzvaného němého, neznámého, zároveň jednoznačně určuje daný lidský příběh, promítá do textu začasné mocenské kalkulování, mnohdy vyplývající z objednávky, současně však odráží svou vlastní zkušenost, již (dá se tvrdit, že s vysokou pravděpodobností) promítá do příběhu „svého hrdiny“.

Příkladem *Zbraslavská kronika*, jež je hlavním literárním pramenem – historickým zpracováním pro konec 13. století a zejména pak pro první čtvrtinu 14. století –, a to z pohledu dvou členů konventu cisterciáckého duchovenstva žijícího na Zbraslavi, zamlčuje uvalení církevní klatby papežem na krále Přemysla Otakara II. za nepřítelství vůči Rudolfovi I. Habsburskému. Pro život Přemysla Otakara II. ji můžeme považovat za prvořadý písemný doklad (za předpokladu, že neodhlížíme od již zmíněného latinsky psaného literárního pramene *Annales pragenses* a *Annales Ottocarini*), i přesto, že a) předmětem *Zbraslavské kroniky* je především život syna Přemysla Otakara II., Václava II. (1271–1305), zakladatele Zbraslavského kláštera (1292), dále například události související s vládou Václava III. (1301–1306) či líčení oslavující Lucemburky v čele českého státu (do roku 1338); b) byla napsána až po smrti Václava II., tedy po roce 1305.

---

<sup>27</sup> Jejich autoři – kronikáři, letopisci – sice usilovali více či méně přesně doložit fakta, známá jim především z vyprávění, ústního podání, svých předchůdců, nicméně kolektivní paměť už po několika generacích není schopna uchovat autentický životopis významné osobnosti. Historiografie svými narativními aspekty dokáže zachytit širší souvislosti, je však třeba připustit, že pohled kronikáře-„současníka“ je v jisté fázi spíše pohledem „politologa“, který význam té či oné události zpravidla rovněž hodnotí, leč často bez dostatečného časového nadhledu. Narátoři tak zakládají interpretační linku, kterou svým přirozeným způsobem změny politické, ekonomické, liturgické i obchodní zachycují, přijímají a hodnotí. Tím – byť v dobré víře – zakládají bázi pro vytvoření mýtu, jenž nikdy nebyl – a ani nemohl být – racionálním systémem. Podstatou mýtu nebylo pochopit, nýbrž uvěřit, dát víru.

Jiné prameny pak nepovažují za významné zmínit mladický „protiotcovský odboj“, další se neztotožňují s jednáním v souvislosti s intimními otázkami manželství, respektive rozvodu, samozřejmě dle římského práva.

## A co zrcadlo francouzských Annales?

Reprezentant první generace Annales Marc Bloch v knize *Králové divotvůrci* přisuzuje královské moci „nadpřirozenost“.<sup>28</sup> Představuje soudobou víru v divotvorné schopnosti středověkých panovníků Anglie a Francie a zmiňuje zánik této „kolektivní iluze“ na sklonku novověku. Tyto atributy lze jistě „vystopovat“ i u zpracování obrazu osobnosti krále Přemysla Otakara II., jež se stala archetypem středověké literatury nejen české provenience. Ideál středověkého panovníka konce 13. století jako mocného, zbožného, štědrého, znalého válečnického umění skrývá z neznámějších děl třeba staročeská *Alexandreida*.<sup>29</sup> Též jednou z historických postav Dantovy *Božské komedie* z přelomu 13. a 14. století je i postava Přemysla Otakara II.<sup>30</sup> Dlužno podotknout, že cesta k obdivu a superlativům uváděným jednotlivými kronikáři nebyla nikterak jednoduchá a snoubí se tak či onak s lidským příběhem. Připomeňme namátkou...

Odboj proti otci... Někteří z českých pánů nebyli, jak už to bývá, spokojeni s vládnutím Přemyslova otce, krále Václava I. Ve svém odporu získali na svou stranu i prince a 31. července 1247 jej zvolili „mladším“ králem. Že si „koledovali“, je jasné. Václav I. byl překvapen, naoko volbu přijme, nicméně připraví odvetu. Střet u Mostu na jaře 1248 a desetidenní ostřelování Pražského hradu praxe je jen logickým vyústěním. Přemysl se vzdá, koří se a slíbí poslušnost.<sup>31</sup> Porážení šlechtici jsou po mši pohoštěni symboly nemilosti – čerstvými rybami s useknutou hlavou.

I vidina připojení rakouských zemí má své ale... Devatenáctiletý mladík si bere zhruba dvaapadesátiletou Markétu Babenberskou. Kolem svatby možná bylo hodně slávy, ale jistě i spousta úšklebků: jak to bude s nadějami na mužského potomka a následníka? Přemysl patrně už od počátku kalkuloval s rozvodem, vždyť léta odkládal společnou korunovaci.

Příbík Pulkava, jeden z kronikářů, situaci vidí jednoznačně: „Kromě toho je třeba vědět, že Přemysl, ačkoli měl svou již zmíněnou ženu Markétu několik let, přece s ní nemohl zplodit děti, protože byla neplodná. Markéta, chtějíc vyzkoušet příčinu této neplodnosti, souhlasila, aby její manžel Přemysl sdílel lože s jednou z jejich urozených dívek, dcerou jakýchsi šlechticů z Künringu. S tou zplodil syna, jemuž dal jméno Mikuláš...“<sup>32</sup>

Kromě Mikuláše, budoucího opavského vévody, se ze vztahu s mladíčkou dvorní dámou, zvanou podle sestřihu vlasů „Palcéřík“, narodily dvě (možná tři<sup>33</sup>) dcery.

<sup>28</sup> Marc Bloch, *Králové divotvůrci: studie o nadpřirozenosti přisuzované královské moci, zejména ve Francii a Anglii*, Praha 2004, s. 37nn. Koncepce posvátné královské moci a „víra v léčivou moc králů a knížat byla s jistotou rozšířena i v Německu“. Ibidem, s. 133.

<sup>29</sup> *Alexandreida*, eds. Albert Pražák – Václav Vážný, Praha 1947, s. 27n., s. 33–35.

<sup>30</sup> Jaroslav Vrchlický, *Božská komedie II. Očistec*, Praha 1929, s. 39n.

<sup>31</sup> František Pražský, *Kronika*, in: *Kroniky doby Karla IV.*, ed. Marie Bláhová, Praha 1987, s. 60.

<sup>32</sup> Příbík z Radenína, řečený Pulkava, *Kronika česká*, in: *Kroniky doby* (pozn. 31), s. 368.

<sup>33</sup> Ibidem.

A do třetice... Když po rozvodu s Markétou ze scény zmizela i Palcčík (odjela s Markétiným doprovodem), uzavřely se také otázky uherské. Definitivní rezignace Uher byla stvrzena svatbou s vnučkou uherského krále Bély IV., do té doby největšího Přemyslova nepřítele. „Čekalo, čekalo srdce naše s radostí na návrat Váš. K jeho uvítání rozhodly jsme se s touhou v srdci i duši pospíšiti vstříc na místo i v den, na které jste ustanovil, že po prvé vstoupíte na pomezí Čech. Tam necht' předeběhne nás tento lístek a uvítá Vás v radosti a jásání,“<sup>34</sup> píše prostřednictvím svého dvorského písaře Kunhuta Uherská Přemyslovi před jeho návratem z válečné vřavy.

Primárním cílem francouzské školy Annales,<sup>35</sup> typické provázáním historiografie s dalšími humanitními disciplínami, bylo chápání historie nejenom z hlediska politických a diplomatických dějin, ale také – a především – dějin hospodářských a sociálních a též dějin každodennosti. Patřilo k tomu i vnímání struktur – pojmy času či tělesnosti – hluboce zakořeněných ve společnosti. Nabízí se jistě otázka, vyslovená na sklonku minulého století Andrém Burguièrem, je-li historická antropologie výsledkem vnitřního vývoje historického myšlení, anebo interdisciplinárním „transplantátem“.<sup>36</sup>

Jak už jsem zmínila, 13. století je samo o sobě obdobím, kdy došlo k velmi rychlému rozvoji ve všech sférách života. Lze tak dát, domnívám se, za pravdu jednomu z významných historiků druhé generace školy Annales – Fernandu Braudelovi<sup>37</sup> – s jeho trojí úrovní historického času i s geografickým zdůrazněním: literární prameny s těžištěm do třetí čtvrtiny 14. století, jež zachycují období života Přemysla Otakara II., jsou kompaktními zdroji pro sledování procesů v řádu událostí, cyklů, politických i geografických struktur.<sup>38</sup> Snáze si uvědomíme, že neexistuje jen jeden historický čas a že lze vnímat Braudelovo rozlišení tří historických časů: a) čas dlouhého trvání – pro člověka nepostižitelné klimatické či geologické změny (takřka nehybné dějiny); b) čas konjunktur – odvíjející se dějiny hospodářských, sociálních a politických struktur (například čas demografického vývoje; čas agrární...); c) čas událostní – rychlý čas politických událostí –, bitvy, vlády, významné osobnosti...

V kontextu vlády Přemysla Otakara II. pak zmiňme zlepšení statusu českých zemí v mezinárodní politice, rozvoj obchodních kontaktů ve spojitosti s českým stříbrem a výbojnou „přezahraněčnickou“ politikou (válečná tažení do Prus či Bavor). Ve vnitropolitické oblasti šlo zejména o a) zvyšování úrovně a zdokonalování ekonomicko-organizační a správní roviny; b) demografický nárůst, tím vyvolané vyšší hospodářské potřeby; c) postupný zánik hradské soustavy, tedy rané územní organizace; d) nahrazení tohoto systému městskými obcemi, potažmo městy, a tím započatá a za vlády Přemysla Otakara II. vrcholící „vnitřní a vnější“ kolonizace (respektive koncepce nového osídlování v kontextu zemědělské evoluce) nových míst, někdy i odlehlejších od starého sídelního

<sup>34</sup> Bedřich Mendl, *Listy královny Kunhuty králi Přemyslovi*, Praha 1928, s. 35. – Viz též Jan Bauer, *Tajné lásky českých králů a královen*, Frýdek-Místek 2011, s. 73.

<sup>35</sup> Pavla Horská – Martin Nodl et al., Francouzské inspirace pro společenskou vědu v českých zemích, *Cahiers du CeFREs* 29, 2003, s. 5nn.

<sup>36</sup> André Burguière, *L'anthropologie historique et l'école des annales, Réflexions historiographiques XXII*, 1999, <https://journals.openedition.org/ccrh/2362>, vyhledáno 5. 12. 2020 [nepag.].

<sup>37</sup> Fernand Braudel, *Dlouhé trvání*, *Cahiers du CeFREs* 8, 1995, s. 143–188.

<sup>38</sup> Srov. ibidem, s. 148. Kromě „překotného a dramatického líčení tradiční historie, zaměřené na krátký časový úsek, historické postavy a jednotlivé události“, jak Braudel nahlíží krátkodobé události, lze například v análech typu *Druhých pokračovatelů Kosmových* zjistit záměrné zaznamenávání cyklických úseků týkajících se kupříkladu zemědělských či demografických faktů.

území, rozkládajícího se v úrodných polohách, především u vodních toků. Krok za krokem překračování hranic...

Domnívám se, že dle metody výkladu Jacquesa Le Goffa v *Kultuře středověké Evropy*<sup>39</sup> lze shrnout poznatky středověkých kronikářů a letopisců ohledně například hospodářství, každodenního života, ovšem již v kontextu revidovaného pohledu, tedy v širších souvislostech.<sup>40</sup> Mou pozornost poutá i koncepce „nových dějin mentalit“, sympatický mi byl a je i autorův záměr nahlížet prameny „*novými aspekty (...), metodami sociologickými, etnografickými a antropologickými*“.<sup>41</sup> S Rogerem Chartierem<sup>42</sup> lze též klást důraz na korelace procesů a jevů, na kontinuity dějinného procesu i na narativní konstrukci jakožto rekonstrukci minulosti, jak byla („history“ versus „story“, historie versus příběh). Vždyť námět osudu Přemysla Otakara II. nemizí ani v dalších stoletích. Problematika se odráží i v opeře či divadelních hrách, kupříkladu dramatech všeobecně známého rakouského dramatika Franze Grillparzera.<sup>43</sup>

Jak je z příspěvku, doufám, zřejmé, má práce na základě vyprávěcích pramenů zamýšlí verifikovat, do jaké míry při tvorbě analistického či kronikářského záznamu o Přemyslu Otakarovi II., nezaměnitelné postavě českých dějin, zasahovaly do zachycení a ztvárnění jeho obrazu mocenský kalkul a *topoi* velkého panovníka nebo naopak mučedníka, a zda se mimo jiné nemohlo jednat o až účelově směřovanou transformaci faktů ze světa světského do světa sakrálního. I nadále se domnívám, že pomocí přístupů francouzské školy Annales, vytyčených jednotlivými generacemi historiků, lze na tuto otázku, i další podotázky, najít odpověď. Doufám, že další badatelské kroky, jež mi zbývající akademické studium snad otevře, alespoň některé otázky zodpoví.

## SUMMARY

### **The power calculus as a constant and a variable of human story. The concept of royal power, the archetype and the fate of Přemysl Otakar II in the mirror of the school Annales**

I took this text as an opening to my dissertation, in which I want to focus on my basic considerations when entering the issue and also focus on some observations from the analysis of literary sources, especially from a historical anthropological point of view (representatives of the Annales school). Given the understanding of history from the perspective of the deep-rooted structures that govern the society (and, first of all, the sovereign), I want to deduce on the basis of written sources: a) aspects which describe

<sup>39</sup> Le Goff, *Kultura* (pozn. 6), s. 13–25. – Idem, *Hledání* (pozn. 2), s. 29n.

<sup>40</sup> Připomeňme, že středověkou ekonomiku má Le Goff za stagnující, dokud se odehrává v mantinelech feudálních ekonomických pravidel. Ve chvíli, kdy města pozdního středověku „*etablují pružnější obchodní a peněžní vztahy*“, může být, jak konstatuje, „*tato uzavřenost prolomena*“. Le Goff, *Peníze* (pozn. 8), s. 30nn., zvl. s. 46–47.

<sup>41</sup> Le Goff, *Kultura* (pozn. 6), s. 741.

<sup>42</sup> Roger Chartier, *Na okraji útesu*, Červený Kostelec 2010, s. 79–98. – Jan Horský – Daniela Tinková, Roger Chartier: nové intelektuální a kulturní dějiny jako historiografická odpověď na výzvy postmoderních kritik, in: Jiří Hanuš – Radomír Vlček (eds.), *Historik v proměnách doby a prostředí 20. století*, Brno 2009, s. 26–55.

<sup>43</sup> Franz Grillparzer, *Sláva a pád krále Otakara*, Praha 2019, s. 113–262.

the sovereign's character in the view of demands fullfilments on him (moral and others, for example the opposition to his father, an illegitimate relationship, conflict with the nobility); or b) attributes such as his deeds and circumstances that led him to these deeds ("crossing borders" as "marketing campaigns", for example war campaigns to Prussia or Bavaria). I continue to believe that the approaches of the French Annales school, set out by various generations of historians, can be used to answer this question, as well as other sub-questions.

### Výběrová bibliografie

- Marc Bloch, *Králové divotvůrci: studie o nadpřirozenosti přisuzované královské moci, zejména ve Francii a Anglii*, Praha 2004.
- Fernand Braudel, Dlouhé trvání, *Cahiers du CeFReS* 8, 1995, s. 143–188.
- Zdeněk Fiala, *Přemyslovské Čechy: Český stát a společnost v letech 995–1310*, Praha 1975.
- Fontes rerum Bohemicarum II–V*, ed. Josef Emler, Praha 1874–1893.
- Jan Horský – Daniela Tinková, Roger Chartier: nové intelektuální a kulturní dějiny jako historiografická odpověď na výzvy postmoderních kritik, in: Jirí Hanuš – Radomír Vlček (eds.), *Historik v proměnách doby a prostředí 20. století*, Brno 2009.
- Wojciech Iwańczak, *Po stopách rytířských příběhů*, Praha 2001.
- Josef Janáček, Přemysl Otakar II., in: idem, *Velké osudy*, Praha 1972.
- Jacques Le Goff, *Hledání středověku*, Praha 2005.
- Jacques Le Goff, *Peníze ve středověku: historicko-antropologická studie*, Praha 2012.
- Josef Žemlička, *Přemysl Otakar II.: král na rozhraní věků*, Praha 2011.



## DOMOV INSPIRATIVNÍ I SVAZUJÍCÍ VE ŠVABINSKÉHO PORTRÉTU MIKOLÁŠE ALŠE

ANEŽKA MIKULCOVÁ

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy + Národní památkový ústav  
mikulcova.anezka@npu.cz

### ABSTRACT

#### Inspiring as well as binding Home in Švabinský's portrait of Mikoláš Aleš

This paper analyzes a well-known portrait of the painter Mikoláš Aleš created by Max Švabinský. The portrait could have been created thanks to the friendly connection between these artists and contains several details with a deeper meaning referring to the character of Aleš's work and personality. The multi-layered perception of the topic of „home“ is particularly noticeable here.

**Keywords:** Mikoláš Aleš – Max Švabinský – portrait – home – home inspiring – home binding

Předložený příspěvek je věnován nejznámějšímu portrétu Mikoláše Alše (1852–1913), konkrétně způsobu, jakým autor tohoto portrétu Max Švabinský (1873–1962) vyjádřil vztah portrétovaného k široce chápanému pojmu domov.<sup>1</sup> Budeme se tedy pohybovat na poměrně křehké interpretační půdě. Cenný zdroj informací pro analýzu portrétu tak představuje memoárová literatura, ke které je samozřejmě třeba přistupovat kriticky. Především se jedná o vzpomínky první manželky Maxe Švabinského Ely Vejrychové-Švabinské a dcery Mikoláše Alše Maryny Alšové-Svobodové.<sup>2</sup>

Mezi portrétistou a portrétovaným byl více než dvacetiletý věkový rozdíl. Malíři měli ovšem poměrně mnoho společného, oba byli například členy S. V. U. Mánes. Mikoláš Aleš se stal jeho prvním předsedou a posléze čestným starostou. Max Švabinský byl členem spolku od roku 1892, od roku 1896 s ním začínal pravidelně vystavovat,<sup>3</sup> v roce 1905 zastával funkci předsedy a ještě předtím byl redaktorem spolkového časopisu *Paleta*, jejímž horlivým přispěvatelem byl právě Aleš.<sup>4</sup> Poprvé se osobně oba malíři potkali v roce 1896, kdy se Aleš přišel podívat na Švabinského na Akademii, kde druhý právě pracoval

<sup>1</sup> Text vychází z drobné kapitoly mé bakalářské práce *Kult umělce na přelomu století – A. Rodin a M. Aleš podle Maxe Švabinského*, psané pod vedením profesora Romana Prahla, CSc. Tuto práci jsem zatím neměla možnost veřejně prezentovat. Díky tématu konference jsem si vlastně zpětně uvědomila, v jaké další rovině je možné na Alšův portrét nahlížet.

<sup>2</sup> Ela Švabinská, *Vzpomínky z mládí*, Praha 1960; Maryna Alšová-Svobodová, *U nás doma*, Praha 1970.

<sup>3</sup> Zuzana Švabinská – Václav Ševčík – Martin Kuna, *Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879–1916*, Kroměříž 2014, s. 317.

<sup>4</sup> Jindřich Bořecký (ed.) – Lucie Gočárová (ed.) – Václav Špale (ed.), *Spolek výtvarných umělců Mánes 1887–2007*, Praha 2007, s. 7.

na *Splynutí duší*.<sup>5</sup> Z celé generace českých mladých umělců byl snad právě Max Švabinský Alšovým největším obdivovatelem. Jeho vřelé sympatie k Alšově osobě a tvorbě byly zřejmě dobře patrné už při letmé zmínce Alšova jména, jak dokládá na několika místech svých pamětí Švabinského první osudová žena Ela Vejrychová, později Švabinská. O zcela prvním setkání s Maxem tak později napsala: „*Mluvil o umění, o malířství a se zvláštní láskou a úctou o svém profesoru Maxu Pirnerovi, líbila se mu poetická něha jeho figur a básnická fantasie. Obdivoval profesora Vojtěcha Hynaise (...). Celý se však změnil, mluvil-li o Alšovi. Objasňoval nám, že on dovedl ve svých kresbách vystihnout duši českého lidu, mluvil o nádherné kráse, o hudbě linií a mohutné komposici a zvláště o heroickém obsahu jeho lunet...*“<sup>6</sup> Především pak byl prý Mikoláš Aleš jeden z mála uměleckých kolegů, kterého Švabinský několikrát navštívil k večernímu pohovoru.<sup>7</sup>

Výsledkem těchto návštěv byl portrét z roku 1908 s věnováním v dolním levém rohu „*Mistru Mikoláši Alšovi MŠvabinský březen 1908.*“ Jde o nejslavnější portrét Mikoláše Alše. Lze říci, že naprostě většinu lidí při vyslovení Alšova jména vytane na mysl vedle jeho kreseb právě tato podobizna [1]. Max Švabinský se tak silně podílel na vytvoření Alšovy image. Alšova podobizna byla vydána spolu s dalšími 99 portréty významných osobností české kultury v knize *Švabinského český Slavín*.<sup>8</sup> Patří do méně početné skupiny podobizen od Švabinského, které zachycují konkrétní prostředí, kde obraz vzniká.<sup>9</sup> Vidíme zde Mikoláše Alše sedícího ve své pracovně u svého stolu, na němž leží list papíru s kresbou, kalamář a pero. V pozadí lze rozeznat dveře a na stěně visící dva obrázky. Nešlo o nějakou stylizaci, Švabinský skutečně přišel za portrétovaným do jeho bytu, konkrétně podobizna vznikala v Alšově pracovně u stolu šimlíčku.<sup>10</sup> Ke konci života ostatně Švabinský označil jednu ze skic k Alšovu portrétu takto: „*Aleš od Švabinského, pravý. Varianta z doby, kdy jsem kreslil Aleše dle skutečnosti. MŠvabinský 2. X. 1960.*“<sup>11</sup> Alšova rodina v té době žila v nájemném domě na Vinohradech v tehdejší Havlíčkově ulici čp. 1018. Do vinohradského bytu chodil na návštěvy i Karel Václav Rais, pro něhož Aleš vytvořil řadu ilustrací. Spisovatel vzpomínal na Alšovu pracovnu následovně: „*Sedávali jsme proti sobě v tom jeho pokojíku tichém a skromném, jehož hlavním bohatstvím byly skřítné s knihami a trocha rodinných a přátelských památek, u prostého stolečku, na němž provedl většinu svých prací.*“<sup>12</sup> Skutečnost, že Max Švabinský portrétovaného navštívil u něj doma, není zas tak něco neobvyklého, například portrét Antonína Dvořáka vzniká také ve skladatelské domě. V Alšově případě to však bylo dáno nejen tím, že jej Max Švabinský rád navštěvoval, ale také tím, že přibližně posledních deset let Mikoláš Aleš i několik měsíců nevycházel ze svého bytu.<sup>13</sup> Pro Alše se tak v pokročilejším věku stal domov, coby místo žití, do jisté míry domovem svazujícím.

<sup>5</sup> Ludvík Páleníček, *Max Švabinský. Život a dílo na přelomu epoch*, Praha 1984, s. 231.

<sup>6</sup> Ela Švabinská, *Vzpomínky z mládí*, Praha 1960, s. 101.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 288.

<sup>8</sup> Ludvík Páleníček, *Švabinského český Slavín*, Praha 1973. Portréty vybral a uspořádal Ludvík Páleníček.

<sup>9</sup> Takovýto postup zvolil Švabinský ještě při portrétování například Jana Štursy, který je zobrazen mezi sochařskými pomůckami, či archeologa, antropologa a slavisty Lubora Niederleho obklopeného drobnými soškami, nalezenými nádobami či lupou.

<sup>10</sup> Maryna Alšová-Svobodová, *U nás doma*, Praha 1970, s. 67.

<sup>11</sup> Švabinská – Ševčík – Kuna (pozn. 3), s. 239.

<sup>12</sup> Karel Václav Rais, *Ze vzpomínek II*, Praha 1927, s. 248.

<sup>13</sup> Emanuel Svoboda, *Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil*, Praha 1920, s. 143, nebo také Karel Špillar, *Drobné vzpomínky na Mikoláše Aleše II, Český svět XXIV*, 1928, s. 7.

Jestliže je jisté, že podobizna byla malována v Alšově vinohradské pracovně, můžeme ji porovnat s fotografií Mikoláše Alše v pracovně z roku 1912,<sup>14</sup> s fotografickým záběrem na samotnou Alšovu pracovnu z roku 1913 a dále s mobiliářem naznačeným na modelu Alšovy pracovny zveřejněném v katalogu umělcovy výstavy z roku 2007, který vychází z pozůstalosti Mikoláše Alše uložené v Památníku národního písemnictví [2].<sup>15</sup> Světlo dopadající na malířovu postavu zleva a dveře v pozadí rovněž odpovídají uspořádání v pracovně. Mikoláš Aleš nekontaktuje diváka pohledem, nýbrž se dívá se zájmem oknem ven, a právě pozorování života venku na přilehlém prostranství bylo v pozdějším období malířova života jeho častou zálibou. Leckdy tak nacházel inspiraci pro své kresby, jako v případě perokresby *Za chlebem* z roku 1909 vzniklé bezprostředně poté, co viděl chudou rodinu přicházející do Prahy.<sup>16</sup> Domov tak pro něj nebyl pouze domovem svazujícím, ale i domovem inspirujícím.

Dva obrázky visící za Mikolášem Alšem na stěně neodpovídají svému umístění v reálu, což dokazuje, že jejich výběr a umístění na pozadí Alšova portrétu nebyl náhodný. První z nich představuje buď kreslený obraz motýlů, nebo pravděpodobněji prosklené tablo se skutečným přišpendleným hmyzem.<sup>17</sup> Právě motýli byli dalším společným zájmem obou malířů a představovali téma rozhovorů během jejich společných sezení i během samotného vzniku portrétu. Oba umělci znali i leckterá latinská jména motýlů a často je zobrazovali na svých malbách a kresbách.<sup>18</sup> Alšova dcera také vzpomíná, jak přinesl tatínek domů housenky otakárek, z nichž se pak úspěšně vylíhli motýli, či v jaké oblíbené měl malíř lampu, kterou jeho dcera pomalovala motýly.<sup>19</sup> Při své návštěvě u Alšových namaloval Švabinský také přátelskou karikaturu Mikoláše Alše, k níž Aleš přikreslil kuklu motýla [3].

Obrázek nalevo od motýlů představuje podobiznu Alšovy maminky Veroniky, rozené Fanfulové, z roku 1864, autorem byl Jan Aleš, starší bratr Mikoláše [4]. Byl o čtyři roky starší než Mikoláš a svými zájmy o přírodu a kreslení měl do značné míry vliv na svého mladšího bratra. Během Janových gymnaziálních studií vznikly mnohé kresby přírody i historických výjevů, jimiž se i v pozdějším věku Mikoláš Aleš inspiroval a sám svého bratra označil za svého „*prvního a snad nejvlivnějšího učitele kreslení*“.<sup>20</sup> Ve svých devatenácti letech zemřel za ne zcela jasných okolností, což mladého Mikoláše hluboce zasáhlo. Mikoláš Aleš po celý život uchovával bratrovy kresby. V jeho vinohradském bytě byly umístěny jak Janovy kresby motýlů, tak jeho kreslený portrét maminky. Obě kresby Švabinského velmi zaujaly, portrét dokonce připodobnil k tvorbě Hanse Holbeina.<sup>21</sup> Paní

<sup>14</sup> Tři fotografie umělce sedícího za psacím stolem jsou uloženy v osobním fondu umělce v archivu Národní galerie v Praze, č. fondu 21, inv. č. 49.

<sup>15</sup> Ondřej Chrobák (ed.), *Mikoláš Aleš 1852–2007* (katalog výstavy), Praha 2007, nepag.

<sup>16</sup> Mikoláš Aleš (et al.), *M. Aleš mládeži*, Praha 1957, s. 349.

<sup>17</sup> Takovouto ukázkou z Alšovy sbírky motýlů lze vidět na fotografii Mikoláš Aleš v pracovně (1912) a lze ji ztotožnit s papírovou krabicí se skleněným víkem se 47 kusy domácích i exotických motýlů a brouků, jak je vedena v pozůstalosti v Památníku národního písemnictví.

<sup>18</sup> Ještě více se oblíba a dobrá znalost motýlů, a to nejen domácích, ale i exotických, promítá do díla Maxe Švabinského. Jeho četné kresby a drobné malby motýlů daly vzniknout půvabnému svazku *Motýlí čas*, doprovázenému verši Františka Hrubína. S třemi motýly se setkáme i na pozadí obrazu *Kamélie*, portrétu Ely Švabinské z roku 1903. Namalované skleněné tablo s přišpendlenými motýly je i na obraze *Ateliér* (1916), jenž měl pro Švabinského hluboký osobní obsah.

<sup>19</sup> Alšová-Svobodová (pozn. 10), s. 31 a s. 60.

<sup>20</sup> Aleš (et al.) (pozn. 16), s. 344. Citace z doslovu od E. Svobody.

<sup>21</sup> Alšová-Svobodová (pozn. 10), s. 68.

Alšová vyšívala lidové ornamenty podle svých vlastních návrhů a při práci svým dětem zpívala lidové písně a vyprávěla pohádky,<sup>22</sup> což se jistě projevilo v Mikolášově tvorbě. S lidovým čepcem, v němž je paní Alšová zobrazena, se dobře doplňuje i vyřezávaný rám s lidovými motivy, který byl darem od Alšova přítele malíře Jana Prouška.<sup>23</sup> Sám Aleš vycházel v roce 1889 z bratrova zachycení podoby jejich matky při tvorbě kresby *Ach mámo, mamičko!* z cyklu *Sirotek*, což dosvědčuje, jak velký význam pro něj bratrova kresba měla. Její portrét vytvořený milovaným bratrem představoval pro Alše dvojitou vzpomínku na obě milované osoby, na jeho dětství, a zosobňoval Alšův domov jako rodinné zázemí. Je třeba říci, že obrázek byl ve skutečnosti umístěn nad malířovou postelí.<sup>24</sup> Max Švabinský tak – pravděpodobně na základě Alšova přání – druhotně zakomponoval do Alšova portrétu jeho bratra i matku.

To odpovídá Švabinského snaze zachytit portrétované s jejich blízkými, v případě Alše to navíc koresponduje s jeho velkým zájmem o své předky. Ten se projevil při zkoumání genealogie jeho rodu, potažmo v celkovém zájmu o českou historii a heraldiku.<sup>25</sup> Řada Alšových současníků i mladších kolegů vyzdvihovala ryzi češství Alšovy tvorby i osoby. K jeho vlasteneckému vystupování patřilo nošení čamary, zájem o lidové písně, kroje, české dějiny, erby staré zemské šlechty, zájem o historii vlastního rodu, různé výlety, které podnikal po české vlasti – především po starých královských městech, hradech a zámcích – a dokonce i jeho slovní projev. Karel Mašek například vzpomínal, jak Aleš hovořil zajímavým slohem osvojeným z kronik a Bible.<sup>26</sup> Pro Alše bylo tedy nesmírně důležité a inspirující vnímání domova jako domoviny, národa a českých zemí. Švabinský se pravděpodobně snažil vyjádřit tento Alšův vztah k historii nejen prostřednictvím portrétu paní Alšové, ale také prostřednictvím rozpracované kresby, kterou má Aleš před sebou. S jistou dávkou opatrnosti v něm lze vyčíst rozpaženého bojovníka jedoucího na koni a srovnatelného s řadou jezdců na koních, ať už husitů, uherských jezdců, či hulánů, se kterými se často setkáváme v Alšově tvorbě. Na tomto místě zmíníme zajímavou spojitost mezi Alšovými kresbami husarů a Švabinského návrhem k plakátu *Vzpomeňte svých bratří v poli* (1914), v němž Švabinský stylizací kresby i písma nápadně odkazuje na tvorbu svého staršího kolegy.

Max Švabinský prý nikdy neurčoval pózu, kterou měl portrétovaný zaujmout, takže veškerá natočení hlavy, posazení a poloha rukou by měly být zachyceny tak, jak byly malovanému nejpřirozenější. Sám malíř se nechal slyšet, že mu jde o to, aby byl na podobizně rozpoznatelný nejen model, ale i jeho předci a všechny znaky jeho osobnosti, individuální zvláštnosti a psychika.<sup>27</sup> Co se týče podoby samotného Mikoláše Alše, kterému bylo v době portrétování padesát šest let, jsou zde zachyceny všechny rysy typické pro jeho osobu. Oblečení je v porovnání s jinými oficiálními podobiznami z rukou Maxe Švabinského ležérnější a vyhovující pohodlí portrétovaného. Zatímco malířova prává

<sup>22</sup> Kontakt Mikoláše Alše s národními tradicemi a lidovou kulturou je popsán mj. Emanuelem Svobodou v úvodu knihy *Špalíček národních písní a říkadel*.

<sup>23</sup> Alšová-Svobodová (pozn. 10), s. 111.

<sup>24</sup> Jak dokládá fotografie z roku 1913, lze se domnívat, že na tomto místě obrázek visel již v roce 1908. Také K. V. Rais v knize *Ze vzpomínek II* uvádí, že kresba visela nad malířovou postelí.

<sup>25</sup> V Alšově knihovně se například nacházela kniha *Práva městská království Čzieského* z roku 1579, viz <http://www.osobniknihovny.cz/detail.do?articleId=8674> [citováno 15. 5. 2018].

<sup>26</sup> Karel Mašek, *Tři léta s „Mánesem“*. *K dějinnému vývoji výtvarného umění*, Praha 1922, s. 34.

<sup>27</sup> Páleníček (pozn. 8), s. 12.

ruka je v klidu, levá ruka blíž k oknu je sevřená a položená na madlech židle. Výraz malířových očí ukazuje živý zájem o věci odehrávající se za oknem pokoje a prozrazují jeho psychickou aktivitu, jako by právě objevil nový námět další práce, k níž je na stole již vše připraveno. Svižně načrtnutá kresba před Alšem patrně ilustruje živelnost jeho tvorby, která se vymykala zaběhlým akademickým finesám. Alšova mysl je tedy vábena směrem z bytu, ale jeho fyzická schránka je naopak „zakotvena“ uvnitř pracovny, což ještě podtrhuje na první pohled zřejmě sesunutí těla k pravé straně. Nápadné naklonění horní poloviny těla na jednu stranu je zaznamenatelné na více podobiznách z pozdějšího období Alšova života, například na fotografii z roku 1912 z malířovy poslední cesty do rodných Mirotic, či ještě lépe na bustě od Bohumila Kafky z roku 1902.<sup>28</sup> Je tedy opravdu možné, že toto držení těla bylo vyvoláno nějakými zdravotními obtížemi,<sup>29</sup> jimž by odpovídala i zmíněná skutečnost, že Aleš ze svého bytu již příliš nevycházel. Na kresbě by tak byl zachycen rozpor mezi tělesnem, působícím Alšovi jistě určité potíže při práci, a mezi duchovnem, jeho neustále hravou myslí plnou nápadů.

Rodina Mikoláše Alše si portrétu od Maxe Švabinského velmi vážila. Až dojemně působí dopisy od paní Maryny Alšové adresované Švabinskému, kdy po mnoha letech od vzniku portrétu nikdy nezapomene poděkovat za zmiňovaný portrét.<sup>30</sup> Podle podobizny byla vytvořena premie spolku Mánes na rok 1909,<sup>31</sup> podobizna byla rovněž reprodukována ve *Volných směrech* roku 1908 či v textu o Alšovi z edice Zlatoroh roku 1912.

Skutečnost, že právě takovýto typ ležérněji pojatého portrétu se zamlouval i samotnému Alšovi, dokazuje i další Švabinského portrét Mikoláše Alše. Jde o kresbu tuší z roku 1908 zachycující uvolněným rukopisem umělcovo poprsí. Na druhou stranu tohoto listu si dopsal portrétovaný poznámku „Kresba přítele Maxe Švabinského. M. Aleš“.<sup>32</sup> Podle tohoto portrétu byla dále vytvořena raznice pro kniháře Jendu Rajmana. Tato skica k Alšovu portrétu bývá rovněž velmi často reprodukována, a tak se s ní může čtenář setkat na úplném začátku knihy *Mikoláš Aleš mládeži* (i s Alšovou poznámkou o autorství Maxe Švabinského) nebo ve *Špalíčku národních písní a říkadel*.<sup>33</sup> Během portrétování v roce 1908 vznikla ještě jedna kresba. Max Švabinský ji daroval i s věnováním Alšově dceři Maryně: „Maryně Alšové na památku portrétování Mistra Mikoláše Alše věnuje Švabinský 9/3 908.“<sup>34</sup>

Švabinského portrét Alše dokládá, jak dokonalým portrétistou Švabinský byl. Dokázal zachytit nejen podobu a psychiku portrétovaného, ale dovedl do podobizny promítnout i hlubší a na první pohled možná méně nápadnou linii – v tomto případě jím byl vztah

<sup>28</sup> Náklon je dobře patrný také na pomníku v Hořicích (1912–1922) od Františka Ducháče-Vyskočila (1886–1927), který se celkově velmi blíží Alšově podobizně od Švabinského z roku 1908.

<sup>29</sup> Roman Prahel, Věk umělce. Případ Mikoláše Alše, in: Zdeněk Hojda (ed.) – Marta Ottlová (ed.) – Roman Prahel (ed.), *Vetché stáří, nebo zralý věk moudrosti? Sborník příspěvků z 28. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 29. února–1. března 2008*, Praha 2009, s. 33.

<sup>30</sup> Například dopis z roku 1923, v němž Maryna Alšová blahopřeje Švabinskému k jeho padesátým narozeninám: „Vzpomínám s vděčností Vaši lásky k mému zesnulému choti, jehož zpodobnil jste v uměleckém podání tak výstižně, živě a pravdivě, že žije Vaším dílem mezi námi.“ Viz osobní fond Maxe Švabinského v archivu Národní galerie v Praze.

<sup>31</sup> Jedna ročenka na rok 1909 je stejně jako originální kresba (inv. č. MAJMA 2951) uložena v uměleckých sbírkách Památníku národního písemnictví pod inventárním číslem IG 11038.

<sup>32</sup> Švabinská – Ševčík – Kuna (pozn. 3), s. 239.

<sup>33</sup> Aleš (pozn. 16), s. 4; Mikoláš Aleš, *Špalíček národních písní a říkadel*, Praha 1939, VII.

<sup>34</sup> Švabinská – Ševčík – Kuna (pozn. 3), s. 239.

Mikoláše Alše k „domovu“. Domov je v portrétu zastoupen hned v několika rovinách – domov jako místo žití, k němuž byl postarší Aleš upoután, ale jímž byl zároveň inspirován. Další rovinou je chápání domova coby rodinného zázemí a rodinných kořenů, které výrazně formují každého jedince. Tuto rovinu zde zastupuje portrét matky v kresbě milovaného bratra. Poslední možnou interpretací domova je domovina, česká země a český národ. Tímto chápáním domova je prosycena v podstatě celá Alšova tvorba a jeho osobnost, s touto stylizací ostatně Aleš velmi dobře pracoval.<sup>35</sup> Z výše uvedeného se zdá, že se Mikoláš Aleš sám ideově podílel na konceptu svého nejslavnějšího portrétu.

## SUMMARY

### Inspiring as well as binding Home in Švabinský's portrait of Mikoláš Aleš

During his life, Mikoláš Aleš enjoyed the reputation of a cheerful man and a talented draughtsman, whose talent is inextricably linked with Czech folklore, history and love for the Czech nation. To some extent, the artist himself contributed to this “image” by his behaviour in society and the scope of his work. It seems probable that even the composition of the portrait by Max Švabinský, is the result of cooperation between a portraitist and a portrayed person. The portrait incorporates seemingly genre details (a portrait of Aleš's mother painted by his brother Jan, a cassette with butterflies, an unfinished drawing) referring to the sources of inspiration and the character of Aleš's work. Among other things, it was based on the theme of the Slavic homeland, to which he was led from his childhood. In addition to the theme of home as a homeland, the portrait also illustrates the then ambivalent relationship of Mikoláš Aleš to his home. The home, which was also a creative place for him in the form of a studio, has been a somewhat binding place for an aging artist in recent years. At the same time, the imaginative Aleš managed to turn it into a place of inspiration for his work. Švabinský's portrait of Aleš is thus evidenced of the portraitist's great talent manifested both in terms of form and content – thanks to this, Max Švabinský was able to give a completely plastic evidence of the portrayed person.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE (ŘAZENO CHRONOLOGICKY)

Emanuel Svoboda, *Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil*, Praha 1920.

Karel Václav Rais, *Ze vzpomínek II*, Praha 1927.

Karel Špillar, Drobné vzpomínky na Mikuláše Aleše II, *Český svět* XXIV, 1928, s. 6.

Ela Švabinská, *Vzpomínky z mládí*, Praha 1960.

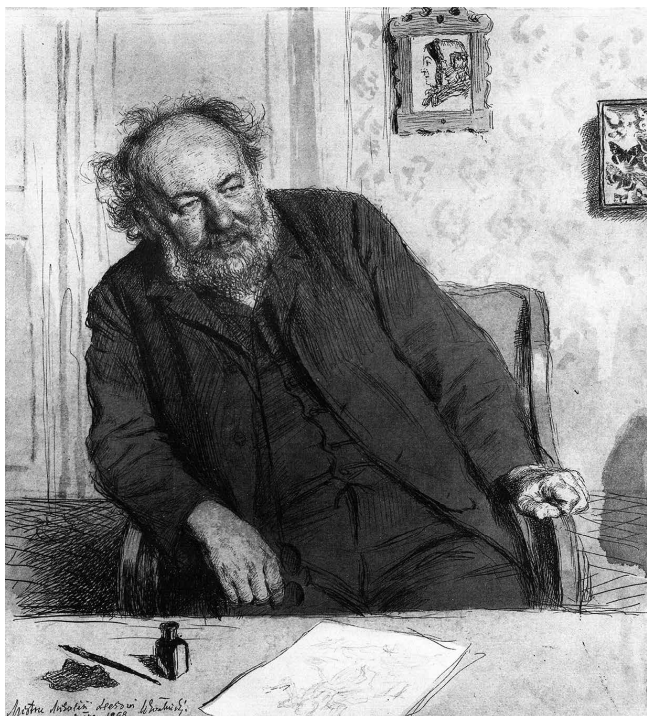
Maryna Alšová-Svobodová, *U nás doma*, Praha 1970.

Ludvík Páleníček, *Max Švabinský. Život a dílo na přelomu epoch*, Praha 1984.

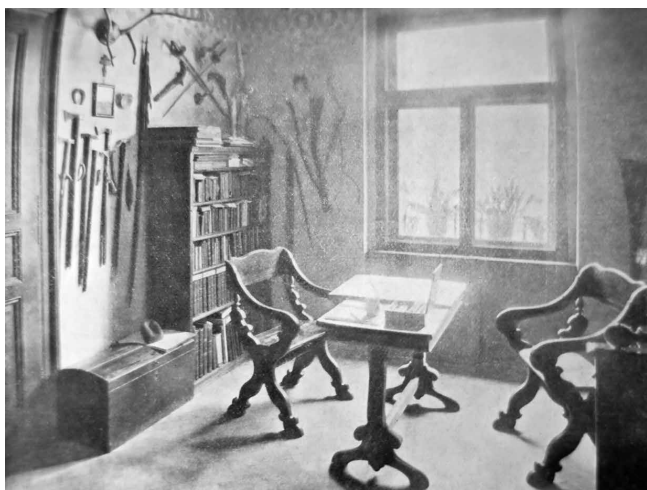
Roman Prahel, Věk umělce. Případ Mikoláše Alše, in: Zdeněk Hojda (ed.) – Marta Ottlová (ed.) – Roman Prahel (ed.), *Věch stáří, nebo zralý věk moudrosti? Sborník příspěvků z 28. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 29. února–1. března 2008*, Praha 2009, s. 21–38.

Zuzana Švabinská – Václav Ševčík – Martin Kuna, *Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879–1916*, Kroměříž 2014.

<sup>35</sup> Více viz v úvodu citovaná bakalářská práce z roku 2015.



**Obrázek 1.** Max Švabinský, *Portrét Mikoláše Aleše*, 1908, lavírovaná perokresba, Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, inv. č. IG 11038 (heliogravura kresby). Reprodukce z knihy: Zuzana Švabinská – Václav Ševčík – Martin Kuna, *Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879–1916*, Kroměříž 2014, s. 239



**Obrázek 2.** Neznámý fotograf, fotografie Alšovy pracovny, 1913. Reprodukce z knihy: Emanuel Svoboda, *Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil*, Praha 1920, nepaginováno



**Obrázek 3.** Max Švabinský a Mikoláš Aleš, Karikatura Mikoláše Alše a motýlí kukla, perokresba, 1908, soukromý majetek. Reprodukce z knihy: Zuzana Švabinská – Václav Ševčík – Martin Kuna, *Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879–1916*, Kroměříž 2014, s. 240



**Obrázek 4.** Jan Aleš, Portrét Veroniky Alšové, rozené Fanfulové, perokresba, 1864. Reprodukce z knihy: Emanuel Svoboda, *Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil*, Praha 1920, s. 13



## CESTA ZPÁTKY – DOMOV NA POGLEDNICÍCH 1. SVĚTOVÉ VÁLKY

KAMIL BEER

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy  
Kamil.Beer@seznam.cz

### ABSTRACT

#### **The Road Back – Depictions of Home on First World War postcards**

Postcards and posters were the primary medium of visual communication during the World War I. Propaganda used them to incite patriotism in the reader, using various images and visual motives. One of them was the portrayal of home. This article explores how was home depicted on the Central Powers' and Entente's posters and postcards and if there were any differences and/or similarities between them.

**Keywords:** World War I – propaganda – postcards – portrayal of home

Za 1. světové války bylo mobilizováno 65 milionů vojáků a každý z nich měl domov, ze kterého byl vytržen. Bojovali z povinnosti i ze strachu o blízké, někteří také za svoji vlast nebo za panovníka. Toto vše mohlo znamenat domov. Vykořenění vojáci s domovem udržovali spojení, bylo pro ně nutné si uchovat jeho obraz a být s ním alespoň v myšlenkách. Rozdávání dopisů byl jediný světlý bod celého dne. Často se ke spojení mezi vojáky na frontě a rodinou v zázemí používaly i pohlednice.

A právě ty byly v dobách první světové války vedle zmíněných dopisů nejčastější médium komunikace. Bylo možné skrz ně vyjádřit řadu pocitů, protože vzkaz posilovala i obrazová složka pohlednice, nabitá emocemi. Tyto ilustrace mohly být humorné, nostalgické, milující i nenávistné, a tak se zamlouvaly vkusu různých pisatelů i čtenářů. Použití pohlednic „nahrávala“ i nízká nákladovost výroby, což podporovalo masové šíření patriotických myšlenek s minimálním zásahem státu. Vzkazy podléhaly přísné cenzuře, korespondent například nesměl udávat místo nasazení nebo že se mu nedaří. A ačkoli vojáci měli často na výběr pouze předtištěné pohlednice se vzkazy (na rozdíl od civilistů), běžné pohledy snadno koupili ve městech poblíž frontě.

Propaganda měla za cíl podpořit (nebo, u nepřátel, podlomit) morálku ve stavu totální války, ve které se do té doby Evropa neocitla. Proto potřebovala nástroje, které by obyvatelstvo nadchly pro konflikt a nepřítel zabarvily do nejhorších barev. O úspěšnosti této propagandy mohou být důkazem například i tvrdé podmínky a vysoké reparace, předložené Německu v letech 1919–1920 na Pařížské mírové konferenci. Popularitu pohlednic tedy propaganda hned využila – obrázkové vzkazy z fronty se posílaly bezplatně a obsahovaly různé emotivní ilustrace, které připomínaly právě i domov. Ten byl znázorňován i na plakátech v zázemí.

Studie se zabývá tím, co na pohlednicích domov vlastně znamená, jaké obrazy pro něj volí centrální mocnosti a státy Dohody, zda se tato vyobrazení nějak liší nebo jestli se shodují (a v čem). Práce se soustředí primárně na pohlednice, ale občas uvede příklad znázornění domova i na propagandistických plakátech. Zdroji pro studii byly aukční domy a archivy, kde byly pohlednice uchovávané, například britské Imperial War Museum, americké Library of Congress nebo rakouské Österreichische Staatsarchiv. Výzkum proběhl na vzorku menších stovek dobových pohlednic a plakátů.

## Rakousko-Uhersko a Německo

Právě ve Vídni vznikla v roce 1871 první pohlednice, kde obrázek zastupoval funkci suvenýru, něčeho se samostatnou hodnotou.<sup>1</sup> V Německu byly pohlednice uvedeny krátce před začátkem prusko-francouzské války let 1870–1871. Pohledy se staly velice populárními – v roce 1913 bylo údajně odesláno 30 pohlednic „na osobu“.<sup>2</sup> Pouze němečtí vojáci odhadem odeslali až pět a půl milionu dopisů denně; celkově se odhaduje, že během války bylo ze zázemí odesláno 30 miliard dopisů a balíčků, z toho 10 miliard pohlednic.<sup>3</sup>

Rakouské pohlednice nám často ukazují domov, reprezentovaný *vladařem*: například na jedné pohlednici si jako památku na domov voják v zákopu vyvěsil kresbu císaře Františka Josefa I., na jiné pohlednici se císař nachází ve shluku osob – nejen mezi vojáky, ale i mezi ženami a dětmi – součástmi domova. Na další pohlednici se vedle vladaře nachází Pražský hrad a Karlštejn.

Když se podíváme na pohlednice německé, toto znázorňování Viléma II. nevidíme – bývá sice na pohlednicích zobrazován, ale buď v uniformě sám, nebo mezi vojáky, jen zřídka s civilisty. Podařilo se nalézt jedinou pohlednici, kde je císař po boku dělníků a námořníků, kteří jásají – což také znázorňuje široce rozšířený mýtus, že při vstupu do války všechny společenské vrstvy na všech místech podporovaly vstup do konfliktu. Na jiné pohlednici je Vilém II. vyobrazen tak, že ačkoli ve spodní části pohlednice voják píše domů o tom, jak „*jeho paže patří císaři, jeho srdce vlasti*“, vpravo nahoře vidíme císaře, dohlížejícího na něj. Jindy je zobrazen jako poslední myšlenka vojáka, který umírá se slovy „*Mein Kaiser!*“.

Na německých pohlednicích je domovem také velmi často *vlast*. Jednou vidíme vedle vojáka text písně „*die wacht am Rhein*“ o vlasti, kterou stráží stráž na Rýně. Během války vznikaly i další básně a písně, opěvující „otčinu“, stejně jako plakáty a hnutí, kde nechybělo v názvu slovo „*Heimat*“ (domovina), nebo „*Vaterland*“ (otčina či vlast). Některá z těchto hnutí se dostala taktéž na plakáty – existovaly sbírky „*Vaterlandsdank*“, na nichž se shromažďovaly po velkou část války zlaté a stříbrné předměty. Dárce za to obdržel nerezový prsten s nápisem „*Vaterlandsdank*“. Tyto sbírky se objevují i na propagandistických plakátech. Z abstraktního termínu domovina vzniká něco jako oživlá bytost, které lze poděkovat. Mezi všemi těmito pojmy jako „*Heimat*“ a „*Vaterland*“ bylo zásadní

<sup>1</sup> Staff Frank, *The picture postcard & its origins*, Cambridge 1979.

<sup>2</sup> Rainer Traub – Christoph Gunkel, *Propaganda–Postkarten im Ersten Weltkrieg. Singend in den Tod, Spiegel Online*, <https://www.spiegel.de/geschichte/bildpostkarten-im-ersten-weltkrieg-a-1026685.html>, vyhledáno 16. 1. 2021.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

zdůraznit i ohrožení domova. Plakáty hovoří o záboru levého břehu Rýna Francií a další zase o úmyslu Anglie rozbombardovat Porýní.

Sérii abstraktních, ale přesto vážných obrazů na pohlednicích doplňují *náboženská zobrazení*, ať už se jedná o anděly, nebo obrazy Krista a jiných figur, což dává obrazu ještě další rozměr, kterým pohled promlouvá na diváka.

U trojspolku existují i pohlednice s mnohem více každodenní a apolitickou částí domova, kterou jsou ti nejbližší. Vojákův *dům, žena, děti, matka*. Nejčastěji je na pohlednicích manželka, mnohdy se opakuje spojení „*Na dovolené*“ – voják se s ženou loučí nebo žena vzpomíná. Takové obrazy měly vyvolat představu toho, co vojáka čeká a podpořit ho.

Na již zmíněné německé pohlednici se také nachází voják loučící se se ženou, ovšem pod přísným dohledem císaře v horní části pohlednice v jakési nadpřirozené podobě. Je zde hned několik výrazů domova: žena, císař, vlast. Pro vojáka tak bylo snadné se ztotožnit alespoň s něčím, zvlášť když byl sám na pohlednici vyobrazen tak, jaký je, bez heroických atributů.

Na jiných pohlednicích byla v horní části pohlednice (kde byl na našem příkladu císař) často vyobrazena i žena. Nacházela se v jakési vizi, například když si ve spodní části ilustrace voják četl dopisy, v horní části mu je žena psala. Toto byl motiv známý z náboženských vyobrazení a je více popsán v následující části.

Jindy se na pohledech objevuje matka či novorozенец. Motiv dětí je v tomto období využíván všemi stranami. U Německa si můžeme povšimnout pohlednice, kde malý chlapec v uniformě vzkazuje, že „*my nehladovíme*“. Zpráva o nehladovění působí nepatřičně s ohledem na to, v jaké hospodářské situaci bylo Německo v druhé polovině války, kdy docházelo k masivnímu snížení zemědělské produkce a nedostatku potravin.<sup>4</sup> Nicméně takové pohlednice mohly adresáty z řad vojáků ubezpečit, že se jejich rodině dobře daří. Jiné pohledy s dětmi už tolik neporazitelnost nevyjadřovaly, například kde se dítě modlí za svého otce.

## Británie a Francie

Britský historik George Macaulay Trevelyan tvrdí, že na začátku války byl pohled Británie na válku spíše galantní a idealistický a inscenoval Brity jako „zachránce Evropy“. Stěžejí někdo myslel na válečnou kořist či reparace. Ovšem vlivem různých válečných zločinů (ať už pravdivých, či nepravdivých) a nutnosti udržet podporu válce v zázemí i na frontě byla vybičována nenávisť k nepříteli tak, že „*Hun byl brán jako nelidský, a všichni, kdo jej viděli jako lidského, byli nepřátelé (...)* Prodloužení takové války na čtyři roky zničilo možnost rozumného míru, protože jeho podmínky bylo třeba dohodnout dříve, než došlo k ochlazení zjitřených emocí...“<sup>5</sup>

V případě Británie, možná vlivem snah oficiálního propagandistického centra „Wellington House“, kde pracovali pro válečné snahy přední umělci, se potenciál pohlednic stal okamžitě zřejmým – a dokonce byly dostupné ještě dříve, než britský expediční sbor

<sup>4</sup> Více např. Roger Chickering, *Imperial Germany and the Great War, 1914–1918*, Cambridge 1998, s. 141–146.

<sup>5</sup> George Macaulay Trevelyan, *British History in the Nineteenth Century and after 1782–1919*, City of Westminster 1979, s. 457.

dorazil do Francie. Na britských pohlednicích vidíme domov například jako *práci v zázemí* – zaměstnanou mladou ženu a starce. Na obrázku je explicitně řečeno „18 and 80“, což dále poukazuje na stav totální války. Ženy i staří pracují a voják se jimi nesmí nechat zahanbit. Tento emoční tlak na zostuzení vyvíjela britská propaganda i v jiných oblastech, například skrz hnutí „bílého pírká“, které „vydíralo“ muže, kteří dobrovolně nenastoupili do armády.

Plakáty a pohlednice států Dohody často zobrazují mnohem svěťštější motivy, nežli je císař nebo vlast. U Francie dominuje plakátům i pohlednicím častý motiv návratu domů, též mezi *ženy, děti, do idylické vsi*. Světská je také pomoc z domova například ve formě balíčků zásob, které vojáci dostávali z fronty. Ve spojení s vlasteneckým a skoro až dětským stylem kresby *Image d'Epinal* vidíme na různých pohlednicích spojení s domovem formou proudu darů na frontu – oblečení, tabáku, masa i dokonce srdíček. Na německých plakátech a pohlednicích motiv dárků také vidíme, byť realističtější zázorněný, zejména na Vánoce.

Ve francouzské propagandě se často opakuje specifická kompozice: zatímco v dolní části obrazu se nachází realistická scéna, v horní části je něco nadpřirozeného či vzdáleného. Může to být například žena vzpomínající na vojáka. Tato kompozice připomíná náboženská zjevení a *vize* z předválečného světa. Na pohlednici mohou představovat vzpomínku vojáka na domov nebo válečnou scénu na vrchu a domovskou na spodku. Nebo zemi a nebe. Je tedy zřejmé, že takto složené obrazy navozovaly pocit spojení domova a vojáků. V sérii pohlednic s realisticky ztvárněnými aktéry se tento motiv často opakuje, například se vzpomínajícími *ženami*.

Některé tyto pohlednice jsou skutečně kontrastní: již jsme si zmínili tu, kde nahlíží seshora na německého vojáka, loučícího se s ženou, císař. Francouzských pohlednic, které by zobrazovaly významné osobnosti, je málo, ale přece jsou: na jedné pohlednici jsou dokonce motivy tří, generál Joffre, vojáci v boji a žena. Lépe kontrast ale ilustrujeme na dvojici pohlednic, kde se nachází žena a duch vojáka (viz přiložené obrázky). Zatímco německá pohlednice je temná a vážná, s popisem „*nur wer die sehnsucht kennt weiss was ich leide*“ (v překladu „*Pouze ti, kteří znají stesk, vědí, čím trpím*“), francouzská vyznívá mnohem pozitivněji.

Některé rakousko-uherské pohlednice, které využívají tuto kompozici, jasně sdělují, co je domov: domovem je modlíci se císař v dolní části scény, který myslí na své vojáky v části horní (ve vizi). Jiné zůstávají zcela na bojišti: habsburský voják místo představy domova myslí na vítězství – ženu a děti nahradil poražený protivník... Pohlednice je nadepsaná jasně: „*Vision*“.

Zejména u trojspolku domov symbolizují *děti*, které myslí na svého otce, posílají mu vzpomínky a objetí. Pohlednic s dětmi byl široký výběr podle toho, kolik jich voják měl, jak staré, a zda to byli chlapci nebo dívky. Nebo se domov rovnal *vesnici či zemědělství* – na jednom z plakátů voják v dolní části sní o idylické vesnici v části horní. Na jiném plakátě s vizí vojáci myslí na sběračky na polích. Děti a ženy jsou na těchto francouzských plakátech občas oděny v alsaských čepcích; v této souvislosti může domov vojáka symbolizovat i Alsasko-Lotrinsko, anektované Německem po francouzsko-pruské válce let 1870–1871, a možnost ho od císařství vybojovat zpět.

## Závěr

Po průzkumu pohlednic a plakátů zjišťujeme, že to, čemu říkaly zneprátelené strany „domov“, se příliš nelišilo, a to i přes řadu obrazů vladařů (které převažují u ústředních mocností) a „světských“ radostí (převažujících u států Dohody), což na první pohled může navodit pocit odlišného vyznění toho, co je domov. Nejčastější jsou u obou stran totiž motivy žen a dětí – a v tom se obrázková korespondence zneprátelených mocností shoduje.

Začátek války vytvořil emoční propast mezi vojáky a jejich blízkými, kterou se miliony psaní, pohledů a zásilek pokoušely nějakým způsobem přemostit. V propagandě vidíme snahu dostat se k domovu skrz tyto vzkazy z fronty. Toto bylo jediné spojení dětí se svými otci, kteří se v dopisech svým ratolestem vyjadřovali v porovnání s velmi tvrdým životem válečníků až nezvykle jemně a něžně. Dopisy a pohlednice z fronty a na frontu jsou místem vyjádření obav, lásky a osamění. Nasazení muži z nich působí ne tolik jako nezdolní hrdinové, ale právě jako citliví lidé, pro které byl domov, ať už v jakékoli podobě, vším.

## SUMMARY

### The Road Back – Depictions of Home on First World War postcards

During World War I, over sixty-five million men were mobilized – they lost their home to gain a new one in the trenches, or on other places on the front. This article focuses on how the phenomena of home itself was depicted in the official poster and postcard propaganda. The goal of the essay is to identify and explain these depictions and attempt to find whether there was any crucial difference between how home was presented by the Central Powers and by the Entente, or if it was similar and how. The varying manner of depictions of home is described in the article along with the meanings of each of the pictured themes, set in the proper historical context. Some of the Central Powers' motives that stand out among the other are: home represented as the ruler, in this case as the emperors Franz Joseph I. or Wilhelm II., or home as the nation as a whole. On the Entente's side, the article observes a trend of presenting more worldly phenomena, such as home in the form of a village, a family, or supplies sent to the front. One of the depictions common to both the Entente and the Alliance is a vision, a pseudo-religious depiction of two places or actors in the same picture, for example the divided soldier and his wife. Various digital archives and auction houses' materials were used as the source of postcards and posters. By its end, the article arrives to the conclusion that even though the depictions of home certainly differ between the belligerent countries, on many posters – but most of all, on postcards – we see several identical themes. The reason for this is that these are themes that soldiers from all sides could have related to easily: pictures of wives, along with pictures of children. These were easy to imagine and helped convey the message placed on the poster or the postcard.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

George Macaulay Trevelyan, *British History in the Nineteenth Century and after 1782–1919*, City of Westminster 1979.

Rainer Traub – Christoph Gunkel, Propaganda–Postkarten im Ersten Weltkrieg: Singend in den Tod, *Spiegel Online*, <https://www.spiegel.de/geschichte/bildpostkarten-im-ersten-weltkrieg-a-1026685.html>, vyhledáno 16. 1. 2021.

Roger Chickering, *Imperial Germany and the Great War, 1914–1918*, Cambridge 1998.

Staff Frank, *The picture postcard & its origins*, Cambridge 1979.



**Obrázek 1.** Autor neznámý, „Ich bin bei euch allezeit“, bez data. Reprodukce z knihy Ineke Veldhuis-Meester, *The role of postcards in World War I*; Historiana, [https://historiana.eu/objects/7711237b-c609-423b-931e-0ab14d09554c/The%20role%20of%20Postcards%20in%20the%20First%20World%20War%20\\_%20Student%20Material.pdf](https://historiana.eu/objects/7711237b-c609-423b-931e-0ab14d09554c/The%20role%20of%20Postcards%20in%20the%20First%20World%20War%20_%20Student%20Material.pdf), vyhledáno 5. 2. 2021



**Obrázek 2.** Autor neznámý, „*Illustre General, la France entière de toi et les soldats peut être fière*“, 1915. Reprodukce z knihy William A. Christian, *Divine Presence in Spain and Western Europe 1500-1960*, Budapest, b. d., s. 162–201



**Obrázek 3.** Autor neznámý, „*Nur wer die sehnsucht kennt weiss was ich leide*“, 1916. Reprodukce z knihy William A. Christian, *Divine Presence in Spain and Western Europe 1500-1960*, Budapest, b. d., 162–201



**Obrázek 4.** Autor neznámý, „*Vision!*“, 1916. Reprodukce z knihy William A. Christian, *Divine Presence in Spain and Western Europe 1500-1960*, Budapest, b. d., s. 162–201



## „SOUKROMÉ JE POLITICKÉ“: FEMINISTICKÉ STRÍPKY Z ČESKOSLOVENSKÉHO UMĚNÍ ŠEDESÁTÝCH AŽ OSMDESÁTÝCH LET DVACÁTÉHO STOLETÍ

MARIANNA PLACÁKOVÁ

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy  
marianna.placakova@gmail.com

### ABSTRACT

**“The Personal is Political”: The Feminist Fragments of Czechoslovak Fine Arts 1960s–1980s**

The aim of this article is to show examples of feminist art in relation to contemporary gender policies and political situation in socialist Czechoslovakia from the 1960s to the 1980s. Czechoslovak gender policies that enabled women to access employment opportunities in the 1950s simultaneously led to their high over-employment that was not resolved during the period of state socialism. The conflicting relationship between the role of mother and working woman therefore became one of the main topics of the feminist art production of that time.

**Keywords:** Feminism – women’s emancipation – state socialism – Czechoslovakia – feminist art

Konflikt mezi postavením ženy ve veřejném a soukromém prostoru je základní téma agendy feministického hnutí, které je doprovází od počátků jeho vzniku v devatenáctém století až dodnes. Heslo „soukromé je politické“ se stalo v šedesátých letech hlavním mottem druhé vlny feminismu, která ve své činnosti navazovala na silnou tradici svých předchůdkyň. Takzvaná první vlna se snažila především o prosazení právní rovnosti pohlaví (například zavedením volebního práva pro ženy) a o lepší přístup žen ke vzdělání. V šedesátých letech podrobovalo feministické hnutí kritice zvláště společenskou praxi, která se s rovnoprávným genderovým pojetím rozcházela. Ve Spojených státech amerických, v nichž se druhá vlna feminismu zrodila, byla jedním z hlavních témat kritika společenského postavení ženy, zplošťující ji na roli matky a ženy v domácnosti, která vytváří a udržuje obraz spokojené americké rodiny.

Tradiční model, který viděl ženu především v roli matky a ženy v domácnosti, se státní genderová politika v socialistickém Československu snažila v padesátých letech vymýtit. Podle marxistického pojetí bylo k dosažení genderové rovnoprávnosti zapotřebí nejen právní rovnosti, ale i ekonomické nezávislosti ženy na muži a převzetí domácích prací společností.<sup>1</sup> V padesátých letech byla proto silně propagována pracovní role ženy.

<sup>1</sup> Bedřich Engels, *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*, Praha 1967, s. 26.

O dekádu později se tento model začal revidovat a objevily se diskuze o konfliktu mezi mateřskou a zaměstnaneckou rolí ženy.<sup>2</sup> Pozitivně hodnocená kolektivní výchova dětí v jeslích byla problematizována společně s novými poznatky z dětské psychologie o primární socializaci dítěte. Stejně tak kolektivistická zařízení, jako například závodní jídelny nebo *Osvobozená domácnost*, jež měla převzít domácí práce, nebyla v padesátých letech nikdy ve velkém prosazena a kvůli nízké kvalitě se od jejich užívání pouštělo.<sup>3</sup>

Podle různých statistik trávily ženy v šedesátých letech průměrně okolo pěti hodin denně prací v domácnosti (v závislosti na jejím technickém vybavení). Nejvíce času jim kvůli většinovému stravovacímu zvyku teplé večeře zabíralo vaření.<sup>4</sup> Toto velké pracovní vypětí žen (tzv. trojí břemeno), které zahrnovalo práci, péči o domácnost a o děti, v protikladu k mužům, kteří se na domácích pracích téměř nepodíleli a měli o mnoho víc volného času i doby na spánek, bylo předmětem kritiky a diskuze odborníků. Ačkoli byla problematizována složitá situace postavení žen, její řešení se nehledalo v rovnoprávném rozdělení domácích prací mezi pohlavími. Problém přezaměstnanosti žen měl vyřešit technický pokrok v podobě zdokonalení dopravy do zaměstnání, odstranění front v potravinářských obchodech a provozovnách služeb, rozvoj polotovarů a hotových jídel, vybudování husté sítě technicky dokonalých velkoprádel a čistíren.<sup>5</sup> Kritika domácí práce žen nezaznívala jen z řad sociologů, psychologů, ekonomů, ale od začátku šedesátých let se objevovala i v dílech československých umělkyní.

## Pleny, guláš, kondomy

Srovnávání československého poválečného umění s uměním, které v té době vznikalo na Západě, se v českém dějepisu umění děje většinou na základě komparace obdobných výtvarných forem, u nichž se v kontextu socialistické společnosti interpretuje odlišný obsah (například kniha *Srovnávací studie* Tomáše Pospiszyla<sup>6</sup>). Cílem tohoto příspěvku je zvolit opačnou interpretační cestu, a sice hledat obdobná obsahová témata v odlišně formálně pojatých výtvarných dílech. V tomto případě se jedná o komparaci mezi československým a západním feministickým uměním. Na Západě začaly umělkyně na začátku sedmdesátých let používat odlišné vyjadřovací formy než ty, které byly doménou umělců-mužů (abstraktní expresionismus). Pracovaly s videoartem, který působil subverzivně vůči profesionalismu filmového a televizního průmyslu, a vytvářely performance, happeningy a kolektivní akce obsahující aktivistický rozměr. V Československu tento kolektivní rozměr feministického umění neexistoval. Po roce 1948 byly socialistickým státem ženské spolky zakázány a politický aktivismus byl mimo rámec státní politiky nemožný. Tvorba československých umělkyní měla individualistický charakter, který vycházel z opozice vůči státnímu pojetí organizace zastupující práva žen – Československé-

<sup>2</sup> Marianna Placáková, „Člověk, nebo sexus? Diskuze k českému vydání knihy Simone de Beauvoir „Druhé pohlaví“, *Filosofický časopis* LXVIII, 2020, č. 6, s. 865–886.

<sup>3</sup> Barbara Havelková, „Tři stadia genderu v socialistickém právu, in: Hana Havelková – Libora Oates-Indruchová (eds), *Vyvlastněný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha 2015, s. 45–82.

<sup>4</sup> Alena Wagnerová, *Žena za socialismu* [1974], Praha 2017, s. 142.

<sup>5</sup> Radoslav Selucký, *Ekonomika, morálka, život*, Praha 1963, s. 41.

<sup>6</sup> Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005.

ho svazu žen. Zároveň se většina z nich držela tradičních forem umění – malby, grafiky a tvorby objektů. Video-art byl v Československu kvůli těžké dosažitelnosti techniky výjimečnou záležitostí a objevoval se většinou až ke konci pozdního socialismu v podobě formálních experimentů.

Přes nepříznivé politické okolnosti zde na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vzniklo několik akcí, jež by se daly označit za feministické. V květnu 1970 uspořádala Zorka Ságlová akci *Kladení plín u Sudoměře*. Společně se svými přáteli rozložila na místě historické bitvy asi 700 čtverců bílé tkaniny, které vyskládala do tvaru velkého trojúhelníku a zanechala je tam.<sup>7</sup> Ten samý měsíc se konala v Galerii Václava Špály výstava Naděždy Plíškové, na jejíž vernisáži autorka uvařila *7 litrů gulášové polévky*, kterou naservírovala do jednoho ze svých objektů – obrovské hliníkové lžice. Návštěvníci společně s autorkou během vernisáže obsah lžice zkonzumovali. V obou akcích umělkyně tematizovaly domácí práce žen a vycházely v nich ze své osobní zkušenosti – vaření a v případě Ságlové praní a sušení plen, s kterým se tehdy jako matka roční dcery každodenně potkávala. Ačkoli se jednalo o kolektivní akce, nebylo jejich cílem vzbuzovat emancipační vědomí jejich účastnic, jako tomu bylo v sedmdesátých letech například při performancích probíhajících během feministického programu California Institute of the Arts. Účastníky akcí byli genderově smíšené skupiny – u Ságlové okruh lidí z undergroundové hudební skupiny The Plastic People of the Universe, v případě Plíškové okruh Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu. V kontextu politické situace roku 1970, kdy docházelo k omezování různorodé umělecké produkce státní kulturní politikou, byl pro tyto akce důležitý faktor společnosti lidí držících pohromadě, zážitek „*euforie, humoru a pospolitosti*“.<sup>8</sup>

Dalším specifkem těchto akcí byla jejich materiální stránka spojená s estetikou. Značná část západních feministických akcí tematizovala „ženskou práci“ právě jejím subverzivním předváděním ve veřejných kontextech. Americká umělkyně Mierle Laderman Ukeles například během své performance několik hodin vytírala schody před vstupem do galerie (*Hartford Wash: Washing/Tracks/Maintenance (Outside)*, 1973) a Němka Renate Eisenegger žehlila pravouhlé a liduprázdné chodby hamburského mrakodrapu (*Hochhaus (Nr. 1)*, 1974).<sup>9</sup> V těchto akcích umělkyně problematizovaly repetitivnost, nekonečnost a neviditelnost „ženské práce“. Uměleckým aktem pro ně byla akce sama o sobě, z níž nevznikl žádný materiální produkt. Oproti tomu akce Plíškové a Ságlové jsou na materialitě založeny. Zorka Ságlová vztahovala své akce „*k materiálu, místu, žívlům*“<sup>10</sup>. V případě *Kladení plín u Sudoměře* sestavila útržky textilu do geometrického obrazce, jenž vycházel z estetiky nové citlivosti šedesátých let, a vytvořila tak land-artovou plastiku. Plíšková zase nalila uvařenou polévku (během zmíněné vernisáže) do jednoho ze tří objektů dvoumetrových lžic, které byly inspirované estetikou pop-artu. To, že pro ni objekt lžice byl důležitý ve srovnání se samotnou akcí přípravy a konzumace polévky, svědčí

<sup>7</sup> Další z děl komentujících „ženskou práci“ byla instalace Zorky Ságlové na výstavě v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze v roce 1989, kdy textilní obrazy králiků, autorčiny osobní ikonografie, byly rozvěšeny na šňůře tak, jako se suší prádlo. Srov. Lenka Bučilová, *Zorka Ságlová. Úplný přehled díla*, Praha 2009, s. 36.

<sup>8</sup> Karolína Jirkalová, Věra Jirousová: Hned jsem věděla, že máme vystoupit, *Art+Antiques*, 2009, 6. 3., <http://artcasopis.cz/clanky/hned-jsem-vedela-ze-mame-vystoupit>, vyhledáno 10. 12. 2016.

<sup>9</sup> Gabriele Schor, *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre. Sammlung Verbund*, Wien 2016, s. 347.

<sup>10</sup> Věra Jirousová, Rozhovor se Zorkou Ságlovou, *Výtvarné umění IV*, 1993, č. 1, s. 49.

i to, že v dobovém výstavním katalogu je akce zahrnuta pod popis samotného objektu: název *7 litrů gulášové polévky*, 1969–1970, hliník, nerez, ocel, hovězí maso přední, cibule, tuk, sladká paprika, brambory, rajský protlak, sůl.

Pro akce československých umělkyní bylo rovněž typické, že v sobě skrývaly více obsahových plánů. Kromě kritiky „ženské práce“, vycházející ze společenské reality, pracovala Ságlová ve své akci s národní legendou, kdy symbolicky znovuzinscenovala mýtus o husitských ženách, které pomohly zvítězit svým mužům v bitvě tím, že zakryly textiliemi mokřinu, do níž nepřátelské vojsko zapadlo. Inspirace mýty či českou historií můžeme vidět i u dalších neoficiálních akcí té doby, jež byly součástí dobového romantického obratu ke kořenům české tradice stojící v protikladu k tehdejší společensko-politické realitě. Zároveň použití této legendy mohlo být symbolickým odkazem ke kolektivnímu ženskému aktivismu<sup>11</sup> (husitským hnutím se mimo jiné inspirovala i první vlna feministek v českých zemích<sup>12</sup>). U Naděždy Plíškové se dá v akci *7 litrů gulášové polévky* kromě kritiky „ženské práce“ najít i kritika konzumní společnosti, která v Československu, byť v omezené formě, přece jen existovala.<sup>13</sup> Plíšková, pro níž byl jedním z hlavních principů tvorby sarkasmus, ironizovala ve svém díle nescetněkrát konzumerismus československé společnosti právě ve vztahu k jídlu (grafika *Vepřové kotlety přírodní* z roku 1969, kresba *Knedlík základ rodiny*, 1982).

Podobně jako v ostatních socialistických státech existoval v Československu rozdíl mezi akčním uměním mužů a žen.<sup>14</sup> Pokud se podíváme na jeho hlavní československé představitele sedmdesátých let – Karla Milera, Jana Mlčocha, Petra Štemberu –, zjistíme, že se ve své tvorbě, inspirování existencialismem a zenovým buddhismem, zabývali tématy, jako jsou fyzické a psychické limity lidského těla, a řešili univerzální otázky podstaty lidské existence. Oproti nim akce umělkyní, které pravděpodobně na tak „sofistikovaná“ témata neměly čas, pracovaly ve srovnání se svými kolegy o dost více s předměty vycházejícími z jejich každodenní zkušenosti, v nichž tematizovaly ženskou práci nebo pozice ženy ve společnosti.<sup>15</sup> Tyto akce umělkyním zároveň sloužily jako platforma k vyjádření dobového nerovného postavení žen (např. trojího břemene).

## Poezie, objekt, textil, malba

Akční umění bylo u československých umělkyní spíše okrajovou záležitostí. Zajímavé jsou v tomto ohledu dobové texty a poezie, z nichž se některé formálně i obsahově po-

<sup>11</sup> Srov. Martina Pachmanová, *Laying Diapers, Loving Nature: Maternity as a Private Act and Political Gesture*, in: Katja Kobolt – Lana Zdravkovič (eds), *Performative Gestures. Political Moves*, Záhřeb 2014, s. 63.

<sup>12</sup> Srov. Teréza Nováková, *Ze ženského hnutí*, Praha 1912.

<sup>13</sup> Srov. Paulina Bren, *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Praha 2013.

<sup>14</sup> Srov. Piotr Piotrowski, *The Politics of Identity: Male and Female Body Art*, in: Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London 2011, s. 341–387. – Amy Bryzgel, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester 2017.

<sup>15</sup> S prezervativy pracovala Zorka Ságlová během kolektivní akce *Pocta Fafejtovi*, která se konala v říjnu 1972 na tvrzi Věisek u České Lípy. Účastníci vytvořili environment z nafouknutých prezervativů, které rozfoukal vítr. Akce ironicky komentovala pronatalitní politiku socialistického státu, která byla zaváděna s nástupem tzv. normalizace. Srov. Franziska Lesák, *Na místě. V rozhovoru se čtyřmi aktéry samizdatu* (Věra Jirousová), Praha 2013, s. 24.

dobaly literárním scénářům k happeningům a manifestům západních umělkyní. Ukeles například sepsala po zážitku narození prvního dítěte v roce 1969 manifest *Maintenance Art* (Umění péče), v němž upozorňovala na malé ekonomické i symbolické ohodnocení domácí práce společnosti. Manifest byl napsán formou dlouhého seznamu úkonů pro udržení chodu domácnosti a zaopatření dítěte. Podobně i poezie Naděždy Plíškové, kterou začala psát na přelomu padesátých a šedesátých let, byla založena na principu výčtů úkonů v domácnosti, jejichž dlouhé seznamy měly evokovat nekonečnost a repetitivnost této práce. Básně Naděždy Plíškové psané v ich-formě, v nichž se vymezovala vůči pozici svého muže v domácnosti, v sobě také obsahovaly kritický osten vůči tehdejšímu společenským normám.<sup>16</sup>

Jednou z častých výtvarných forem československých umělkyní té doby byl objekt. Kromě Zorky Ságlové byla novou citlivostí ovlivněna také Běla Kolářová, která ale geometričnost této tendence již od počátku dekonstruovala používáním každodenních předmětů z domácnosti. Často se jednalo o odpad vzniklý z autorčiny péče o domácnost a její práce v kuchyni.<sup>17</sup> Tyto práce se kromě svého ekologického rozměru dají chápat i jako obrazové deníky, či reportáže z autorčina dne, které trávila v domácnosti. Z roku 1966 pochází cyklus objektů *Nádobí*, v němž Kolářová zasadila různorodé předměty – sklíčka, perly, zátky od zubní pasty, rybářské návnady, krabičky od sirek – do plátů skla a instalovala je v odkapávači. V této práci autorka nejenže dekonstruovala abstraktní geometrické struktury použitím předmětů z každodenního světa, zároveň je i zasadila do kontextu plastového odkapávače na nádobí – symbolického ztělesnění domácí „ženské práce“, kterého v šedesátých letech vlastnila každá rodina.<sup>18</sup>

V sedmdesátých letech se jeden ze směrů západního feministického umění pokoušel o rehabilitaci tvorby spojené s textilem, šitím a vyšíváním, prací tradičně chápaných jako nízké, femininní umění. Zároveň to byl počátek kolaborativních projektů, na nichž se podílely desítky žen a jejichž cílem bylo dosažení společenských změn.<sup>19</sup> V Československu takováto forma kolaborativních projektů neexistovala. „Neoficiální“ umělkyně pracovaly s textilem na individuální rovině, současně ho ale používaly novými způsoby a ve své tvorbě se zabývaly rovněž různými druhy femininity. S textilem pracovala, ovlivněna pop-artem a novým realismem, Klára Bočková, která od konce šedesátých let začala sbírat „kuchařky“ – tradiční kusy bílého plátna, na nichž byla v ploše kromě figurálního výjevu vyšita „lidová moudrost“. Metodou frotáže je přenášela na papír pomocí roztírání akrylové barvy špachtlí na plátno, což jí umožnilo předlohy různým způsobem násobit a měnit. Formou citací, která v sobě zahrnovala rysy postmoderního myšlení, Bočková dekonstruovala obrazy maloměšťáctví, tradiční rodiny a obrazové sentimentality. Zároveň svými citacemi přejímala a upozorňovala na díla anonymních žen několika generací. Z roku 1980 pochází cyklus *Poslední večeře*, v němž citovala, podobně jako mnoho západních feministických umělkyní (například Mary Beth Edelson, *Some Living American Woman Artists*, 1972), obraz Leonarda da Vinci. Častá reinterpretace tohoto obrazu vznikala nejen díky jeho

<sup>16</sup> Naděžda Plíšková, *Plíšková podle abecedy*, Praha 1991.

<sup>17</sup> Marie Klimešová, *Experiment, řád, důvěrnost. Ženské rastry Běly Kolářové* (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc 2006, s. 11.

<sup>18</sup> Alice Motard – Marie Klimešová, *Běla Kolářová* (katalog výstavy), Raven Row 2013.

<sup>19</sup> Norma Broude – Mary D. Garrard (eds), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York 1996, s. 66–73.

ústřední pozici v kánonu dějin umění, ale pravděpodobně také díky androcentrické povaze Nového zákona. Bočková se tak ve své frotáži postavením ženy-kuchařky a mužů-stolovníků vedle sebe ironicky tázala po tradičním chápání genderových rolí v domácnosti.<sup>20</sup>

V Československu pracovala s textilem také Mira Haberernová, která od roku 1967 vytvářela měkké látkové plastiky lidské velikosti. Došla k nim skrze své asambláže, inspirované Dubuffetem a Tapiésem, v nichž používala kusy oblečení. Plastiky, jimž říkala loutky, instalovala na výstavách do trojrozměrných obydlí a nechávala je návštěvníky galerie přenášet a hrát si s nimi, čímž instalace dostala performativní rozměr. Forma plastik, kterým autorka říkala panenky, odkazovala na archetyp ženy. Ten byl současně se zájmem o primitivní matriarchální kultury hlavním tématem jednoho z proudů západního feminismu.<sup>21</sup> V případě Haberernové se nejednalo o vědomý politický program, ale spíše intuitivní přístup, vycházející z její zkušenosti. Provedení a materiál objektů odkazovaly k socialistické skutečnosti. Autorka v nich pracovala se zážitkem z dětství, kdy podobně jako většina dětí poválečné generace měla panenky vyrobené z textilního odpadu. Její plastiky, které byly všechny ženského pohlaví, v sobě rovněž obsahovaly psychologický moment spojený s autorčinými vzpomínkami na dětství, ale i s otázkami vlastní identity – jednoho z hlavních témat feministického umění obecně.<sup>22</sup>

Kromě tematizace a kritiky domácí „ženské práce“ je s pojmem domova spojeno v oblasti feministického umění mimo jiné také téma pocitu uvěznění, tísně a nemožnosti aktivity. V Československu můžeme toto téma najít v malbě Petry Oriěškové, která, ovlivněna pop-artem a novým realismem, nastoupila na výtvarnou scénu v polovině šedesátých let. V jejích obrazech šlo o konstrukci snového, symbolického světa a prostoru, v němž se skutečnost prolíná s fikcí a předměty a lidé jsou zde nositeli psychologických obsahů. Opakujícím se tématem pro ni byla osamělá, nahá a zranitelná ženská postava, která je uzavřena v chladných, pravoúhlých interiérech – například v obraze *Záměna* je mladá dívka přirovnávána k divoké zvěři držené v zajetí.<sup>23</sup> Kromě pocitu uvěznění je v její tvorbě obsažen i liberalizující moment. V malbě *Útěk* z roku 1974 zachytila Oriěšková proces emancipace – vysvobození se z této nemožnosti pohybu a vlastní akce –, který se dost často jako ozdravný rituál objevoval i v akcích mnoha feministických autorek (například Donny Henes, Annegret Soltau<sup>24</sup>).

## Závěr

Konflikt mezi soukromou a veřejnou rolí ženy je jedno z témat, které řešilo v šedesátých až osmdesátých letech feministické umění v socialistickém Československu stejně jako feministické umění na Západě. Československé umělkyně používaly v porovnání se západní feministickou tvorbou pro svá díla častěji tradičnější výtvarné formy jako objekt, malbu, grafiku a byly mimo jiné ovlivněny estetikou nové citlivosti, pop-artu a nově-

<sup>20</sup> Srov. Jiří Valoch, *Klára Bočková*, Prešov 2005.

<sup>21</sup> Jennie Klein, *Feminist Art and Spirituality in the 1970s*, *Feminist Studies* XXXV, 2009, č. 3, s. 575–602.

<sup>22</sup> Ivan Jančár, *Mira Haberernová Trancíková*, Bratislava 2015, s. 78. – Richard Gregor, *Haberernovej oko. Post-informálna figurácia v slovenskom výtvarnom umení 60. rokov 20. storočia*, Bratislava 2012, s. 98.

<sup>23</sup> Vlastimil Tetiva, *Petra Oriěšková* (katalog výstavy), Wortnerův dům Alšovy Jihočeské galerie, 2002.

<sup>24</sup> Viz Schor (pozn. 9), s. 39–42.

ho realismu. Problematiku nerovného postavení žen ve společnosti řešily vycházivše ze své osobní zkušenosti. Oproti západním kolaborativním projektům se většinou jednalo o solitérní tvorbu, která nebyla kolektivně prožívaná. Nechuť umělkyně vůči kolektivním akcím žen a sdílení vlastních zkušeností vycházela z vymezování se vůči oficiální politice socialistického státu, jenž kolektivistický obraz a genderovou rovnost propagoval.

## SUMMARY

### **“The Personal is Political”: The Feminist Fragments of Czechoslovak Fine Arts 1960s–1980s**

The article deals with several cases of Czechoslovak feminist art from the 1960s to the 1980s (art works of Klára Bočková, Mira Haberernová, Běla Kolářová, Petra Oriješková, Naděžda Plíšková, Zorka Ságlová). Although the second wave of feminism did not take place in socialist Czechoslovakia as it did in Western liberal democracies in the 1960s, and there was no feminist art movement politically activating the female artists, the feminist consciousness of many Czechoslovak female artists arose from their own experience of gender inequality at that time. One of the main themes that the female artists worked on in their works, and which also became a fundamental issue for contemporary gender policies, was the conflict between the domestic and public role of women. In comparison with Western feminist art production, the works of Czechoslovak female artists had more often more traditional forms such as objects, paintings, and graphics. In contrast to Western collaborative projects, it was mostly solitary creation, which was not collectively experienced. The artists' reluctance towards women's collective actions and the sharing of their own experiences was based on defining oneself towards the official policy of the socialist state, promoting the collectivist image and gender equality.

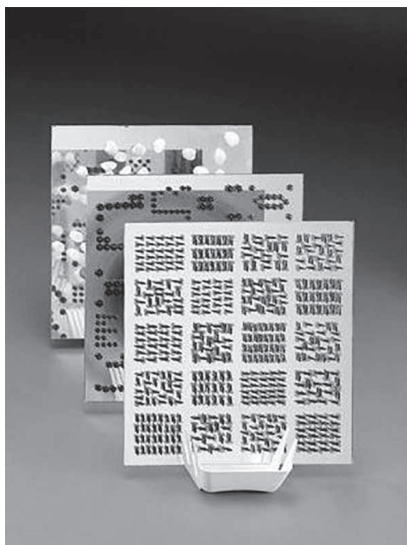
## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Norma Broude – Mary D. Garrard (eds), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York 1996.
- Amy Bryzgel, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester 2017.
- Bedřich Engels, *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*, Praha 1967.
- Barbara Havelková, Tři stadia genderu v socialistickém právu, in: Hana Havelková – Libora Oates-Indruchová (eds), *Vyvlastněný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*, Praha 2015, s. 45–82.
- Marie Klimešová, *Experiment, řád, důvěrnost. Ženské rastry Běly Kolářové* (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc, 2006.
- Martina Pachmanová, Laying Diapers, Loving Nature: Maternity as a Private Act and Political Gesture, in: Katja Kobolt – Lana Zdravkovič (eds), *Performative Gestures. Political Moves*, Záhřeb 2014, s. 57–63.
- Marianna Placáková, Člověk, nebo sexus? Diskuze k českému vydání knihy Simone de Beauvoir „Druhé pohlaví“, *Filosofický časopis LXVIII*, 2020, č. 6, s. 865–886.
- Piotr Piotrowski, The Politics of Identity: Male and Female Body Art, in: Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londýn 2011.
- Gabriele Schor, *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre. Sammlung Verbund*, Wien 2016.
- Alena Wagnerová, *Žena za socialismu [1974]*, Praha 2017.



**Obrázek 1.** Naděžda Plíšková, *7 litrů gulášové polévky*, 1970, Galerie Václava Špály, foto: Helena Wilson, archiv Karolíny Neprašové Kračkové. Reprodukce z katalogu Marianna Placáková, *Já, Naděžda Plíšková* (katalog výstavy), Museum Kampa, 2019, s. 5





**Obrázek 2.** Běla Kolářová, *Nádobí*, 1966, assembláž. Reprodukce z katalogu Alice Motard – Marie Klimešová, *Běla Kolářová* (katalog výstavy), Raven Row, 2013, nestránkováno



**Obrázek 3.** Petra Oriášková, *Záměna*, 1979, olejomalba, zdroj: Vlastimil Tetiva, *Petra Oriášková. Obrazy – kresby. Výběr z tvorby 1966–2001*, České Budějovice 2002, nestr.



## PREZENTACE NĚMECKO-ČESKÉHO UMĚNÍ VE STÁLÝCH EXPOZICÍCH NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE

BARBORA PAVLIŠ FICKOVÁ

Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy  
fickovab@gmail.com

### ABSTRACT

#### **Presentation of the German-Czech Art in the Permanent Exhibitions of the National Gallery in Prague**

The aim of this article is to show how the National Gallery presented the German–Czech artists and in which way it interpreted them in its presentation of national modern art. The article points out the issues of the canonisation of Czech modern art and how the politics influenced the art history and why it was so complicated to add the German–Czech artists in the Czech art history even after 1989.

**Keywords:** Modern art – national art – German–Czech art – National Gallery – cultural politics – narrative of history

Umění umělců, kteří se hlásili k německé národnosti a žili na území Československa, se od roku 1989 opakovaně objevuje jako téma uměleckohistorických prací, často s odkazem na to, jak opomíjení tito umělci byli v rámci českých dějin umění.<sup>1</sup> Jako zásadní události pro tuto situaci se uvádí druhá světová válka, kolektivní vina uvalená na německé obyvatele v rámci Benešových dekretů, občas i celkové přerušení přirozeného vývoje po roce 1948, který se projevil nevystavováním děl těchto umělců. Tomu by odpovídal zvýšený zájem o jejich práce po roce 1989. Třicet let od sametové revoluce je ale jasné, že pokud by platilo pouze výše uvedené, díla perzekvovaných německo-českých umělců by se do kánonu českého moderního umění vrátila a nebylo by zapotřebí se o nich stále bavit jako o opomíjených. K tomu ale nedošlo. Ukazuje se, že problém není jen v politicko-společenské rovině nebo v historické paměti, ale i v rovině uměleckohistorické. Způsob prezentace českého, národního umění po roce 1945 vedl postupně k tomu, že pro německo-české umění již nezbylo v kánonu místo. Postupně vytvořený narativ byl natolik silný, že zapojení dalších umělců, obzvláště z období moderního umění – tedy od devadesátých let 19. století do třicátých let 20. století – by znamenalo

<sup>1</sup> Jednou z prvních výstav věnovaných tomuto tématu byla výstava *Mezery v historii* uspořádaná Galerií hlavního města Prahy v roce 1994. Téměř o 20 let později prezentovala Oblastní galerie v Liberci výstavu *Mladí lvi v kleci*, která byla jedním z největších projektů na toto téma. Obě výstavy zmiňovaly, jak opomíjení vystavovaní autoři byli. – Hana Rousová (ed.), *Mezery v historii 1890–1938: Polemický duch střední Evropy – Němci, Židé, Češi*, Praha 1994. – Anna Habánová (ed.), *Mladí lvi v kleci: umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období*, Řevnice 2013.

nabořit celkové vnímání dané epochy, včetně její periodizace a provázanosti konkrétních stavů. Právě způsobem, jak formování dějin českého moderního umění ovlivnilo vnímání německo-českých umělců, se zabývá tento text, a to na příkladě nejvyšší instituce, Národní galerie. Od jejího založení uspořádala Národní galerie několik souborných výstav zaměřených na souhrn českého moderního umění, které postupně vedly ke kanonizaci dějin českého moderního umění.

Národní galerie oficiálně vznikla v roce 1949. Fakticky to ale bylo pouze potvrzení již fungující reorganizace, která proběhla za války v roce 1942. Propojila se tím sbírka Moderní galerie a Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel. Tím zároveň došlo k velmi zajímavé situaci, protože Moderní galerie byla před válkou, stejně jako velké množství dalších institucí, rozdělena na českou a německou sekci s vlastním kuratoriem a také s vlastním rozpočtem a koncepcí sbírky. A zatímco česká sekce se zaměřovala obzvláště na díla podporující stále křehkou národní identitu a obracela se tak nejčastěji k umělcům, kteří se etablovali na přelomu století, německá sekce naopak po roce 1918 velmi intenzivně podporovala mladé německé autory.<sup>2</sup> Obě dvě sekce zároveň pořizovaly i zahraniční akvizice. Národní galerie získala do svého majetku sbírky obou dvou těchto sekcí a tedy i velmi dobře koncipovanou sbírku německého a německo-českého umění. Sběrka německého umění ale zdaleka nebyla hlavní problém, který nově vzniklá galerie měla. Podobně jako před válkou spočíval problém v samotné prezentaci moderního umění. Galerie neměla dostatek prostor a právě moderní umění se svého vlastního paláce dočkalo až po roce 1989.

Oficiální postoj k německé kultuře na území Československa byl veřejně deklarován okamžitě po skončení války. Již 29. května 1945 svolala KSČ do Lucerny manifestaci kulturních pracovníků, na které pronesl ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý projev Za lidovou a národní kulturu. V něm velmi vášnivě odsoudil vše německé jako fašistické a jako jeden z hlavních úkolů pro kulturní obec vytyčil defašizaci a odstranění všeho německého. O projevu referovalo *Rudé právo* a v následujících letech byl několikrát uveřejněn. Zdeněk Nejedlý tím nastavil směr oficiální kulturní politiky, která po roce 1948 ještě zesílila.<sup>3</sup>

Promítlo se to hned do první souhrnné výstavy moderního umění pořádané v roce 1947. Výstava nazvaná jednoduše *Sběrka moderního umění* proběhla v roce 1947 a prezentovala jakýsi průřez sbírkou z Národní galerie.<sup>4</sup> Výstava byla zaměřena na české a slovenské umění, doplněno to ale bylo zahraničními díly pro kontext doby anebo vystavením obzvláště důležitých děl od významných malířů s většinou orientací na francouzské umění, s menším důrazem pak na umění ruské. Co na této výstavě ale chybí, je německé umění. A to nejen od autorů tvořících na území Československa, ale i z Německa. Ně-

---

<sup>2</sup> Jako dobrý příklad lze uvést přístup k dílům Bohumila Kubišty a Maxima Kopfa. Zatímco po smrti Bohumila Kubišty Moderní galerie odmítla zakoupení jeho děl nebo uspořádání výstavy, čímž si posléze zkomplikovala situaci, protože pak jeho díla získávala jen velmi složitě. Oproti tomu díla Maxima Kopfa jako velmi mladého umělce odkoupila německá sekce Moderní galerie za 14 000 korun (*Počťtí*) a nebo za 4000 korun (*Poutník*). – Viz František Čeřovský, *Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků*, Praha 1949. – Ivo Habán, *Maxim Kopf 1892–1958: Festival Uprostřed Evropy / Mitte Europa*, Cheb 2002.

<sup>3</sup> Zdeněk Nejedlý, *Za lidovou a národní kulturu*, in: *České umění 1938–1989*, Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (eds.), Praha 2001, s. 53–54.

<sup>4</sup> *Sběrka moderního umění* (katalog výstavy), Národní galerie v Praze 1947.

mecký expresionismus byl pravděpodobně tím proklamovaným fašistickým a německým uměním, kterého se česká kultura měla podle Zdeňka Nejedlého zbavit.

To samo by bylo z politického a společenského hlediska s ohledem na tehdejší dobu pochopitelné. Problémem ovšem bylo, že tato přísně stanovená pravidla jednoduše neplatila pro všechny. Z dnešního pohledu lze konstatovat, že nevystavování všech německo-českých umělců fungovat nikdy nemohlo, a to hned z několika důvodů. Prvním bylo, že se stále jednalo o díla z velmi nedávné doby. Většina autorů byla stále naživu a někteří dokonce i žili v Československu, protože se jich z různých důvodů netýkal odsun, čímž zároveň většinou získali české občanství. Někteří se pak postupně i přes různé obtíže zapojili zpět do uměleckého života. Druhým bylo, že určit národnost mnoha umělců zdaleka nebylo tak jednoduché.<sup>5</sup> V případě německo-českých umělců by se dala vzít v potaz například jejich příslušnost k uměleckým skupinám, které byly povětšinou národnostně rozdělené. Ovšem ani toto dělení nebylo úplně striktní a někteří autoři se i tak ocitli na pomezí. Překvapivý v tomto ohledu je vztah české historiografie umění k židovským umělcům. Logicky by se na ně defašizace českého umění neměla vztahovat, ale bohužel tomu tak úplně vždy nebylo. Téměř by se dalo říct, že se to využívalo dle potřeby. Posledním důvodem pak bylo, že německá komunita žila povětšinou v pohraničních oblastech, kde opravdu vytvářela svébytnou kulturu, včetně výtvarných spolků a výstavního programu. Ve větších městech byla ale situace mnohem složitější a vztahy mezi jednotlivými umělci provázanější, obzvláště ve chvíli, kdy se jednalo o vystavování v zahraničí.

Na výstavě z roku 1947 se vyskytují hned tři umělci, kteří byli před rokem 1938 označováni jako němečtí, byli příslušníci německých výtvarných skupin, případně studovali nebo vyučovali na německé části Akademie výtvarných umění – Willi Nowak, Alfred Justitz a Georges Kars. Jejich zařazení naznačuje, jakým směrem se české dějiny umění ve vztahu k německo-českým umělcům touto výstavou vydávají. Justitz i Kars se totiž na konci třicátých let stali členy SVU Mánes. Kars sice trávil většinu svého života v zahraničí, ale ve Francii a později ve frankofonní části Švýcarska, což umožňovalo napojit ho na narativ o propojení českého a francouzského umění, který českým dějinám umění dominoval. Kars byl navíc z židovské rodiny. S jeho osudem se pojil tragický příběh, kdy po skončení války spáchal sebevraždu, když zjistil, že většina jeho rodiny zahynula. Jaká konkrétní informace vedla k tomu, že zde byl zastoupen, nelze z textu ani z jiných materiálů zjistit. Mohla to být také kombinace všeho výše zmíněného.

Třetí umělec, Willi Nowak, je v tomto ohledu velmi zajímavou postavou. Po roce 1945 vstoupil do KSČ a v roce 1957 získal titul zasloužilého umělce, oboje samozřejmě jeho vnímání mohlo významně ovlivnit. V roce 1947 nebylo v katalogu ani zmíněno, že byl dlouhodobě profesorem na pražské Akademii, ovšem na německé části, přestože u jiných podobná informace uvedena byla. Na dalších výstavách již tato skutečnost byla zmíněna, ale často samozřejmě bez detailu, že se jednalo o německou část. V sedmdesátých letech se pak začalo mluvit o tom, že sice byl profesorem na německé části, ale vždy sympatizo-

---

<sup>5</sup> Skvělým příkladem může být Oskar Kokoschka, který na této výstavě byl také zastoupen. Oskar Kokoschka se narodil v Rakousku-Uhersku a během svého života žil v mnoha státech nejen Evropy. Na jeho národnost si tak postupně činili nárok Rakousko, Německo ale i Československo, protože zde měl část rodiny a před útekem z Evropy před druhou světovou válkou zde dlouhou dobu pobýval. Zároveň se ho některé státy zřikaly, když byl jeho život příliš skandální.

val s českými, slovenskými a židovskými umělci. Tato věta se pak pravidelně vyskytuje ve spojitosti s Willi Nowakem i po roce 1989, a to bez ohledu na to, že není možné tento fakt nijak doložit. Nemes pak ve své vzpomínkové knize rovnou píše, že Nowak bral primárně ne-německé studenty, a dokonce, že německé studenty se snažili se školy vyloučit. Tuto informaci ale nelze jinak doložit a dá se předpokládat, že byla spíše mýtem spojeným s postavou zcela jistě charismatického Nowaka.<sup>6</sup>

Přestože v žádném doprovodném textu se specifický odkaz na politiku defašizace českého umění neobjevil, je zřejmé, že to výstavu ovlivnilo. Způsob výběru autorů, kteří by mohli být považováni za německé, ale přesto zde byli vystaveni, byl založen spíše na politickém či společenském hledisku než na umělecké hodnotě daných děl.

Další výstava podobného charakteru se uspořádala až po dvanácti letech, v roce 1959.<sup>7</sup> Z úvodního textu je zřejmé, že tato výstava byla výrazně ovlivněna soudobou rétorikou. Krátký text od Jiřího Šetlíka zdůrazňuje třídní boj, význam dělníků a rolníků a také důraz na národní aspekty moderního umění. Ty autor nacházel hlavně u Rabase, Sedláčka a Rady. V návaznosti na německo-české umělce se zde pouze neadresně zmiňuje boj proti fašismu a za nový sociální řád. Zpřísněná rétorika se ale paradoxně promítla až do výběru nejmladších autorů, ne do interpretace doby před válkou. Na výstavě bylo zastoupeno 112 umělců a z toho 52 bylo shodných s předchozí výstavou. Valná většina ostatních byla tvořena mladšími autory, včetně děl, která byla datována do roku 1958. Předchozí výstava si oproti tomu nechávala odstup a nejmladší díla byla z doby před válkou. Všichni tři umělci zmínění výše byli i na této výstavě.

Zajímavé je ale porovnání této výstavy s následující, která se uskutečnila jen pouhé tři roky poté a jejíž kurátor byl taktéž Jiří Šetlík.<sup>8</sup> Výstava s názvem *České a slovenské malířství první poloviny 20. století* se poprvé věnuje hlubší analýze sledovaného období. Nezaměřuje se pouze na jednotlivá jména, ale propojuje je navzájem do skupin, ať již reálných (generace Osmy, Tvrdošíjn), podle stylu (surrealismus), nebo podle charakteristické doby tvorby nebo historické události (nástup fašismu). Tato výstava tak přináší do vztahu k německo-českým umělcům nové prvky.

Tím prvním bylo vyzdvižení skupiny Osma a celkově mladé nastupující generace té doby. To ale nebyla zásluha Jiřího Šetlíka, ale spíše reflexe výstavy Miloslava Lamače a Jiřího Padrtu *Zakladatelé moderního malířství* z roku 1957.<sup>9</sup> Na ní autoři vyzdvihli vliv německého expresionismu na české moderní umění, oproti do té doby prosazovanému francouzskému kubismu. Lamač také popsal všechny členy skupiny Osma, která byla první a prakticky jedinou moderní národnostně nehomogenní výtvarnou skupinou. Zatímco na Lamačově výstavě němečtí členové skupiny prezentováni byli, na výstavě v Národní galerii nikoli. Skupina Osma se zde ale stává zlomovým momentem českých dějin umění. Zároveň ale i zde je uvedeno, že francouzský vliv nakonec u skupiny převládl, stejně jako u celého českého umění.

<sup>6</sup> Endre Nemes, *Pod příkrovem času*, Praha 2003, s. 57.

<sup>7</sup> *Sbírka moderního umění: Československé malířství 20. století* (katalog výstavy), Národní galerie v Praze, 1959.

<sup>8</sup> Jiří Šetlík, *České a slovenské malířství první poloviny 20. století* (katalog výstavy), Národní galerie v Praze, 1965.

<sup>9</sup> Miloslav Lamač – Jiří Padrta, *Zakladatelé moderního českého umění* (katalog výstavy), Dům umění města Brna, 1957.

Druhým momentem je velmi těsné provázání jednotlivých umělců. Šetlík zde vstupuje i mimo konkrétní skupiny a vykresluje české dějiny umění jako provázaný systém, kde nikdo nezůstává na okraji. Zatímco předchozí výstavy sledovaly spíše jednotlivé osobnosti, ve výstavě z roku 1962 se mnohem více dbá na vytváření skupin osobností, které se navzájem ovlivňovaly. Kompaktnější uchopení dějin umění pomáhá vytvářet představu lineárního vývoje, ve kterém jednotliví umělci navazují na sebe a dohromady vytváří české moderní umění.

Na této výstavě se nevyskytuje Georges Kars pravděpodobně proto, že ve skutečnosti žil v zahraničí a na výstavě byl kladen i důraz nejen na české umění jako obecný pojem, ale i na jeho geografické ukotvení. Namísto toho se zde ale objevuje sochařka Mary Duras, která sice byla před druhou světovou válkou spojena s německými výtvarnými skupinami, ale díky aktivitě za války a manželovi zůstala i po roce 1945 v Československu. Její situace na uměleckém poli sice nebyla jednoduchá, ale na začátku šedesátých let dostávala i některé veřejné zakázky.<sup>10</sup>

Lze říci, že zatímco předchozí výstavy německo-české umění ignorovaly a o čemkoli s ním spojeným se nezmiňovaly, výstava z roku 1962 si je přítomnosti těchto umělců vědoma, ale cíleně je nezahrnuje do českých dějin umění a naopak se zaměřuje na vybudování ideálu o jasném vývoji českého moderního umění.

Význam skupiny Osma se nejvíce projevuje na další výstavě z roku 1972.<sup>11</sup> Výstava s názvem *České malířství XX. století*, s podtitulem *Díl II / Generace Osmy, Tvrdošijných, Umělecké besedy*, ukotvila generaci Osmy jako další zlomový bod po generaci devadesátých let. V obsáhlém katalogu je od každého uvedeného autora kompletní soupis děl v majetku Národní galerie, což je neocenitelnou pomůckou pro zkoumání dané epochy. Na výstavě se kromě již klasických tří německo-českých umělců objevují i další členové skupiny Osma. Mohlo by se zdát, že by tento přístup mohl pomoci vnímání německo-českých umělců, například prostřednictvím postavy Bedřicha Feigla, který skrze svoje kontakty podporoval české i německo-české umění v Německu. Při podrobnějším pohledu se ale ukazuje, že v soupisu výstav u jednotlivých umělců většinou chybí výstavy uskutečněné v Německu. Není to ovšem pouze tím, že by se nezveřejňovaly zahraniční výstavy, protože například u Georgese Karse jsou výstavy ve Francii vypsány všechny.

Upevňuje se zde tedy obraz toho, že v Československu, respektive v Čechách, se budovalo pouze české umění a němečtí autoři se mohli do tohoto kánonu dostat pouze v případě, že na něj byli dostatečně navázáni například pro členství v českých skupinách.

V osmdesátých letech pak Národní galerie uspořádala ještě jeden šestnáctidílný výstavní celek, který rozvržením kopíroval periodizaci použitou Jiřím Šetlíkem a od té doby již obecně přijímanou. Co je ale fascinující, spočívá ve faktu, že výstava, kterou Národní galerie uspořádala ve spolupráci s galerií v Darmstadtu, zahrnuje české i německé umění dvacátých a třicátých let.<sup>12</sup> Zde se najednou objevují umělci, kteří opravdu předchozích čtyřicet let vystavováni nebyli. Nejedná se o nějaký zázračný přístup, který by najednou představil desítky nových jmen, ale rozhodně se v tomto ohledu jedná

<sup>10</sup> Příběh Mary Duras popsal Ivo Habán. Ivo Habán, *Mary Duras*, Řevnice 2014.

<sup>11</sup> *České malířství XX. století ze sbírek Národní galerie v Praze: Díl II / Generace Osmy, Tvrdošijných, Umělecké besedy* (katalog výstavy), Národní galerie v Praze, 1973.

<sup>12</sup> Bernd Krimmel – Jiří Kotalík (eds), *Tschechische Kunst der 20er+30er Jahre: Avantgarde und Tradition*, Darmstadt 1988.

o nejobsáhlejší výstavu od vzniku Národní galerie. Jak jde vidět, situace se tak začala lámat ještě před rokem 1989. Po dlouhých třiceti letech vyšla také kniha Miloslava Lamače *Osma a skupina výtvarných umělců*, která měla původně doplňovat výstavu z roku 1957.<sup>13</sup> Zájem o německo-české umělce tak nebyl až tak ovlivněn změnou režimu, spíše se jednalo o postupné odkrývání dlouho opomíjeného tématu, které sametová revoluce jen urychlila.

Po roce 1989 vzniklo postupně několik výstav, které se snažily německé umělce do českého kánonu zařadit. Nejčastější cesta vedla ve stopách Miloslava Lamače přes dualitu expresionismu a kubismu. Jen některé publikace se věnovaly například fenoménu nové věcnosti nebo umělecké výměně s Německem.

V Praze převzala iniciativu v tomto směru Galerie hlavního města Prahy. Téma ale bylo podstatné i pro galerie v regionech, kde se uměleckohistorická otázka propojovala s historií konkrétního regionu.<sup>14</sup> Samotná Národní galerie se ale potýkala s vlastními problémy ohledně identity, její role v demokracii, ale také s problémy rekonstrukce Veletržního paláce. Ta se nakonec protáhla, takže první expozice moderního umění zde byla otevřena přesně padesát let po založení Národní galerie. I přestože to bylo až v roce 1995, zdá se, že expozice reflektovala jen velmi málo z probíhajících uměleckohistorických diskuzí.

Ne úplně ideální situaci pak završila následující stálá expozice, která vznikala za ředitele Milana Knížáka. Ta cíleně zařadila německo-české umělce do zahraničního umění i přes nevoli určité části kurátorů.<sup>15</sup>

Přístup po roce 1989 jednak ukazoval obecné společenské nastavení, kdy vztah české většiny k německo-české komunitě zdaleka nebyl ideální a rozhodně se nedá říct, že by došlo k nějakému smíření. Také se ale ukázalo, že zařazení německo-českých umělců do českých dějin umění není jednoduché i přes velmi dobrý uměleckohistorický výzkum. Najednou se zdálo, že tyto autory není kam zařadit. Varianta vytvořit jakousi paralelní linku německo-českého umění, která nenarušovala to české, se zdála být jako jedna z možností. Vedla ale pouze k většímu oddělení. Pokud by se opravdu mělo německo-české umění zařadit do dějin českého umění, bylo by zapotřebí rozebrat celkově narativ českého moderního umění, který byl výše zmíněnými výstavami definován. Na to je ale zapotřebí vnímat tyto dějiny jako konstrukt vytvořený za určitých historických a politických podmínek a ne jako objektivní historický vývoj. Jedná se přitom jen o umělce, kteří se navzájem opravdu potkávali. Naprosto jinou výzvou pak je otázka sudetských umělců a jiných okrajových skupin, které se do jisté míry opravdu vyvíjely separátně od hlavního proudu.

---

<sup>13</sup> Miloslav Lamač – Jiří Padrta, *Osma a skupina výtvarných umělců: 1907–1917*, Praha 1988.

<sup>14</sup> Jana A. Brabcová ed., *Mezery v historii: sborník příspěvků ze symposií Společnosti pro české a německé umění a dějiny umění, konaných v letech 2004–2009 v rámci Festivalu uprostřed Evropy – Mitte Europa v Chebu*, Cheb 2010.

<sup>15</sup> *České moderní a současné umění 1890–2010 katalog stálé expozice Sbírkový moderního a současného umění a Sbírkový umění 19. století Národní galerie v Praze. 2. díl*, Praha 2010.



## SUMMARY

### Presentation of the German-Czech Art in the Permanent Exhibitions of The National Gallery in Prague

The article summarises how the National Gallery became involved in shaping the canon of Czech modern art with an emphasis on the relationship to German-Czech artists. After the establishment of the National Gallery, the institution received all the artworks from the former Modern gallery including the German and German-Czech art collection. But most of the artworks have never left the depository. The text analyses all the permanent exhibitions of modern art organised by the National Gallery and describes how these exhibitions approached the issue of German-Czech art. The main focus is on exhibitions organised between 1945 and 1989 because at this time the approach to the art of the first half of the 20th century was codified. The understanding of the process of codification and how it was influenced by the contemporary view of the historical situation can help to understand why, even 30 years after the Velvet Revolution, it is difficult to involve German-Czech culture in Czech culture. It turns out, that the opinions about fascist German and German-Czech art, which were clearly stated after WWII, have never been fulfilled. Although in the beginning it could be said, that the reason for the absence of these artists was historical and influenced by WWII, in the long term the reason was rather nationalist and influenced by the specific art-historical approach to the Czech modern art. That means for example searching connections among all the Czech artists and creating a network of influence between them, without respect to the existing art groups and societies. Once this network was codified, it became difficult to add any names from the outside of the codification. The main reason why is it so hard to put German-Czech artists in the canon of Czech modern art is not about any gap, that could be filled. It is more about rewriting the whole Czech art history with new names and new networks.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Milena Bartlová – Jindřich Vybírál (eds.), *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.
- Hana Rousová (ed.), *Mezery v historii 1890–1938: Polemický duch střední Evropy – Němci, Židé, Češi*, Praha 1994.
- Anna Habánová – Ivo Habán (eds.), *Ztracená generace?: Německočeští výtvarní umělci 1. poloviny 20. století mezi Prahou, Vídní, Mnichovem a Drážďany*, Liberec 2013.
- Ondřej Jakubec – Radka Nokkala Miltová (eds.), *Umění a politika: Sborník 4. sjezdu historiků umění*, Brno 2013.
- Ivo Habán, *Maxim Kopf 1892–1958: Festival Uprostřed Evropy / Mitte Europa*, Cheb 2002.
- Bernd Krimmel – Jiří Kotalík (eds.), *Tschechische Kunst der 20er+30er Jahre: Avantgarde und Tradition*, Darmstadt 1988.
- Anna Habánová (ed.), *Mladí lvi v kleci: umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období*, Řevnice 2013.
- Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (eds.), *České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001.
- Miloslav Lamač – Jiří Padrta, *Osma a skupina výtvarných umělců: 1907–1917*, Praha 1988.



## DOMOV A NÁVRATY OSOB PŘEMÍSTĚNÝCH BĚHEM DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY (DISPLACED PERSONS)

JANA KASÍKOVÁ

Ústav českých dějin FF UK

jani.kasikova@gmail.com

### ABSTRACT

#### Home and Returns of the Persons Transferred During the World War II (Displaced Persons)

Population transfers during World War II caused the uprooting of millions of people (Displaced Persons) from their homes. Years of imprisonment in concentration camps, in forced labor or exile have left an indelible mark on the lives of individuals. During the time of displacement, their memories of home and the hope for return were often encouraging, if not essential to survival. This article outlines the perceptions of the home during the war, the reality of post-war returns and observes the transformation of “home” in this dramatic time and its presentation by individuals and institutions.

**Keywords:** displaced Persons – post-war repatriation – perception of home – transformation of home

*Přehrávám si sonátu  
Z hedvábných a důvěřivých slov  
Tak jemně a tak tiše  
Jako když vzpomínám na domov.<sup>1</sup>*

Osoby přemístěné během druhé světové války byly ze svých domovů mnohdy nuceně vykořeny. Na jejich příkladu se vnímání, význam i role domova a zázemí (nejen) v tomto dějinném období mimořádně projevuje. Následující studie nahlédne problém z historické perspektivy, jednak v politickém a sociálním dobovém kontextu, jednak subjektivním pohledem samotných aktérů.

Války obecně znamenají hluboký zásah do společnosti. Druhá světová válka mimo jiné způsobila nebývalý rozsah přesunů různých skupin osob. Svou roli přitom sehrály nejen válečné operace, ale i nacistická hospodářská a rasová politika. Počet *přemístěných osob* (*Displaced Persons*) sahal v celé Evropě do desítek milionů.<sup>2</sup> Dle obecné mezinárodní defi-

<sup>1</sup> Verše básníka Jiřího Karna, které vznikly během jeho nuceného pracovního nasazení za druhé světové války. Jiří Karen, *Dopisy z rajchu*, Praha 2006, s. 37.

<sup>2</sup> Současné odhady počtu Displaced Persons se pohybují okolo 10–20 milionů, zatímco dřívější údaje pracovaly s údajem 50–60 milionů osob přemístěných v rámci celkových transferů v období kolem války. Eugene M. Kulisher, *Europe on the move: war and population changes, 1917–47*, New York 1948, s. 304.

nice byly Displaced Persons osoby přemístěné v důsledku válečných událostí mimo své domovy, ať už v rámci vlastních hranic, nebo častěji mimo svou vlast.<sup>3</sup> V historii migračních pohybů představují tyto přesuny významnou, ačkoli značně specifickou kapitolu. Jednak jsou zde výrazné faktory vynucené migrace a dopadu na různé sociální skupiny obyvatel, jednak předpokládaná dočasnost.<sup>4</sup> Starosti přidělovaly transfery rovněž Spojencům, protože se předpokládalo, že se několik milionů osob bude nacházet mimo své domovy i po skončení konfliktu a že se budou chtít domů co nejdříve vrátit.<sup>5</sup> Jejich bezprizorní pohyb po válkou zdevastovaném kontinentě představoval mnohá rizika, zejména zdravotní, ale i zásobovací či kriminální, měl být proto v co nejvyšší míře organizován. Problémem se proto začali Spojenci zabývat ještě v průběhu války. Tuto péči o Displaced Persons na okupovaném území a takzvanou repatriaci zajišťovaly mezinárodní orgány a vojenské jednotky. V jednotlivých státech vznikly organizace mnohdy na vládní úrovni. V Československu byl tímto úkolem pověřen repatriační odbor pod ministerstvem ochrany práce a sociální péče, který rovněž koordinoval pomoc repatriantům ze strany spolků a veřejnosti.<sup>6</sup>

### Přesunuti mimo domov a vnímání domova

Status Displaced Person představoval velmi heterogenní kategorii zahrnující jak mladistvé nasazené na nucené práce, tak i vězně koncentračního tábora nebo politiky v exilu. Každý z nich svou situaci vnímal samozřejmě odlišně, měl jiné životní podmínky během války a po jejím skončení odlišnou výchozí situaci. Nicméně domov vzdálený i ztracený, jako vzpomínka, jako příčina smutku a obav, ale i touhy a naděje na návrat, se objevuje napříč všemi skupinami. Pokusíme se podívat na jednotlivé kategorie přemístěných z perspektivy domova a jeho vnímání, ačkoli zkušenost každého jednotlivce byla jedinečná a půjde proto o značnou schematizaci.

Masivní přesuny byly způsobeny v Evropě nasazením na *nucené práce*. Protektorát Čechy a Morava představoval významný zdroj pracovní síly, počet nasazených je odhadován na několik set tisíc osob.<sup>7</sup> Často se jednalo o dočasnou službu, někdy i částečně nastoupe-

<sup>3</sup> Archiv ministerstva zahraničních věcí, fond Londýnský archiv – důvěrný, kart. č. 200, Suggested Classification of Displaced Persons.

<sup>4</sup> Migrační teorie zkoumají vlivy v původním místě mající jedince k rozhodnutí o migraci (push faktory) a okolnosti rozhodnutí o destinaci cesty (pull faktory). Pro Displaced Persons byly typické vnější push faktory vynucující přesun jedince. Dle Kunzovy klasifikace šlo zejména o síly aktivní (represivní aparát), ale i pasivní (setrvání v exilu a odmítnutí návratu do okupované vlasti z důvodu strachu z perzekuce). Egon F. Kunz, *The Refugee in Flight: Kinetic Models and Forms of Displacement*, in: Robin Cohen (ed.), *Theories of migration*, Cheltenham 1996, s. 61–82.

Migrace též souvisí s kategorií domova. Např. dle encyklopedie Sociologického ústavu AV ČR je pod pojmem domov poznamenáno, že „Migrací získává člověk během života více domovů a vnímá tedy tento pojem méně osudově.“ V tomto ohledu je případ Displaced Persons odlišný, protože destinaci nepovažovali většinou za nový domov. Heslo „domov“: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Domov>, vyhledáno 14. 10. 2019.

<sup>5</sup> Odhadovalo se, že se po skončení války mimo své domovy bude nacházet asi 12 milionů osob. Corine Defrance – Juliette Denis – Julia Maspero (eds): *Personnes déplacées en Allemagne occupée et guerre froide*, Bruxelles 2015, s. 12.

<sup>6</sup> Viz Jana Kasíková, *Ať mohou přijeti. Organizace poválečné repatriace a návratů 1942–1947*, Praha 2017.

<sup>7</sup> Tradičně se uvádělo 640 tisíc nasazených, dnešní odhady se kloní k nižšímu počtu 400–600 tisíc osob. Tomáš Jelínek, *Nucená práce v nacionálním socialismu*, in: „*Nepřichází-li práce k tobě...*“, Praha 2004, s. 16–32.

nou dobrovolně, ve většině případů však nucenou, a to zejména v období takzvané totální války od roku 1943, kdy byly uvolňovány „přebytečné pracovní síly“ a zaměstnávány ve válečném průmyslu. Obyvatelstvo také citlivě vnímalo takzvané ročníkové akce, kdy byly na práci nasazovány celé ročníky mládeže ve věku okolo 20 let. „Hlavně jsme psali domů, aby nám poslali něco k jídlu. Občas přišel bochník chleba.“<sup>8</sup> „Dopisy vůbec byly naše vášeň. (...) Večer (...) první z nás, která vešla, hned hlasitě třídila vždy pečlivě připravenou došlou poštu. V tu chvíli bylo ovzduší plné domova.“<sup>9</sup> Nuceně nasazení dělníci ve velké míře udržovali kontakt s domovem, z domova jim byly posílány balíčky s přilepšením a na omezenou dobu jezdili domů na dovolenou. Přemístění bylo považováno za dočasné, počítalo se s návratem a domov (reprezentovaný i rodinnými příslušníky, zejména rodiči) zůstával jistým bodem v nejisté době.

Další podstatnou skupinu přemístěných představovali vězni *koncentračních táborů* deportovaní z rasových, politických či sociálních důvodů.<sup>10</sup> Domov jako zázemí někdy opouštěly celé rodiny a jedinec jej tak prakticky ztrácel. V různých projevech se vězni v koncentračních táborech k domovu upínali, nejen k tomu současnému, ale i k domovu svého dětství. Pod domovem vnímali také vlast, rodnou krajinu a zejména své blízké. „Pijí tě, pijí, – krajino moje, – Pijí tě jako omamné víno – Velikým douškem, skoro až na dno – Pijí tě, moje domovino! (...) Čechy mé zlaté, proč miluji vás? – To teprve žalář, koncentrák učí! – ‚Zde domov můj‘ velebnou písni – Celý kraj rodný duší mou zvučí.“<sup>11</sup> Vzpomínky na domov i na rodinné příslušníky, kteří v něm zůstali, představovaly v krutých podmínkách zásadní motivaci k životu. „Po práci, když se setmí – domova vzpomínáš: – Co dělá žena s dětmi – a statek rodný náš? (...) V tom slétly se jak ptáče – v tvé oči krůpěje. – To v srdci ženy pláče – stesk, touha, naděje!“<sup>12</sup>

Rovněž osoby, které odešly do emigrace, respektive *exilu*,<sup>13</sup> zejména před hrozbou perzekuce, doufaly v dočasnost svého odchodu z domova a upínaly se k němu ve svých vzpomínkách, zejména pak na své blízké. Mnozí z nich svou rodinu zanechali ve vlasti, prožívali proto obavu z jejího možného pronásledování, neměli o svých blízkých zprávy či o jejich deportaci již věděli. Politik Ladislav Feierabend ve svých pamětech poznamenal: „vyčerpávaly mě starosti o osud rodiny a rozhodování, zda se mám vrátit, či zůstat v exilu.“<sup>14</sup> Obavu měl zejména o svou ženu, která byla za války, stejně jako rodinní příslušníci dalších exilových československých politiků, perzekvována: „[A]č jsem nikdy nepřestal doufat a vnitřní hlas mi při modlitbách šeptal, že je naživu a že se doma shledáme“.<sup>15</sup> Na rozdíl od předchozích dvou skupin se však častěji objevuje tendence (i podmínky) vytvářet nový domov na místě dočasného pobytu, který se pro některé stal následně domovem trvalým.

<sup>8</sup> Jana Havlíková, *Místo určení: Sársko: čeští nuceně nasazení vzpomínají*, Praha 2004, s. 46.

<sup>9</sup> Stanislava Zvěřinová, *Devatenáct nám bylo pryč*, Praha 2001, s. 48.

<sup>10</sup> V českých zemích se deportace do táborů dotkly několika desítek tisíc osob, literatura k tématu je roztržštěná dle perzekvované skupiny (Židé, Romové, političtí a kulturní představitelé, studenti ad.).

<sup>11</sup> Jan Š. Nepomuk, *Zpěvy z Dachau*, Týn nad Vltavou 1946, s. 28.

<sup>12</sup> Báseň vznikla roku 1942 v táboře Sachsenhausen. J. Pisecký, *Rodný statek*, in: Jaroslav Malý – Josef Melichar (eds), *Dachau, symbol české síly, vzdoru a oběti: novinářský dokument českých politických vězňů z doby od 29. dubna do 21. května 1945*, Praha 1945, s. 31.

<sup>13</sup> Emigraci zde chápeme jako odchod z vlasti, přičemž výrazem exil je zdůrazněn předpoklad dočasnosti tohoto pobytu. K pojmům migrací viz Zdeněk Nešpor, *České migrace 19. a 20. století a jejich dosavadní studium*, Soudobé dějiny XII, č. 2, 2005, s. 245–284.

<sup>14</sup> Ladislav Feierabend, *Politické vzpomínky III*, Brno 1996, s. 239.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Dalšími skupinami přemístěných byli například *utíkající* před frontou. Ačkoli pohyby armád obecně nebyly do pohybů Displaced Persons zahrnovány, najdeme zde skupinu, která pod péčí orgánů mohla spadnout, a to *válečné zajatce*. U nich byla zejména prošetřována jejich činnost za války a nárok na návrat. Podobně jako jiní vojáci, domov opouštěli s nadějí, ale i s nejistotou návratu.<sup>16</sup> Mezi další skupiny přemístěných patří *vysídlení* na území Protektorátu z několika oblastí, a to zejména za účelem vybudování vojenských cvičišť.<sup>17</sup> Protože se jednalo o venkovské oblasti, obyvatelé opouštěli rodové usedlosti, což pro ně byla citelná ztráta. V důsledku války byly některé rodiny, zejména národnostních Němců z východní Evropy, usazovány za zvýhodněných podmínek jako *kolonisté* na obsazená území. Jejich snahou tedy bylo vytvořit nové domovy, místním obyvatelstvem však byli tito takzvaní národní hosté těžko přijímáni a se skončením války je spolu s německým obyvatelstvem čekalo vysídlení.<sup>18</sup>

Myšlenky a vzpomínky na domov, ať už současný ve vlasti, nebo minulý v dětství, dodávaly v každé z výše uvedených situací lidem sílu a naději na návrat. Většinou se vztahovaly k prostoru, lidem (manželce, rodičům, dětem), ale i událostem (Vánoce, školní docházka). V projevech všech zmíněných skupin se domov neustále objevuje a skloňuje v různých souvislostech. Zvláštní pozornost byla věnována ženám, které v tomto kontextu můžeme chápat také jako představitelky rodinného krbu.<sup>19</sup> Často byla představa spojována také s vlastí jako takovou, protože se přemístěné osoby nacházely namnoze v zahraničí.<sup>20</sup>

## Návrat domů [obr. 1 a 2]

Po skončení války byla na mezinárodním poli organizována *repatriace*, tedy doslova návrat do vlasti, v přeneseném slova smyslu návrat domů.<sup>21</sup> Plánování péče o Displaced Persons a jejich repatriaci řešili představitelé spojeneckých států již od roku 1943 v rámci přípravy poválečné obnovy. Jednání se záhy přesunula na půdu UNRRA, která disponovala prostředky i personálem.<sup>22</sup> S vlastní iniciativou přišly i vojenské jednotky Vrchního velitelství spojeneckých vojsk (SHAEF). Postupně obě instituce upravily své kompetence

<sup>16</sup> Někteří zajatí vojáci Wehrmachtu se dostali do československých zahraničních jednotek. Mnohdy se jednalo o vojáky původem z pohraničních československých oblastí. Jaroslav Vaculík, *Poválečná repatriace československých, tzv. přemístěných osob: (Displaced Persons)*, Brno 2004, s. 41.

<sup>17</sup> Vysídlena tak byla část obyvatel Benešovska-Neveklovska, na Moravě pak Vyškovska. Dle dlouhodobějších plánů šlo o systematickou germanizaci území. Viz Tomáš Zouzal, *Zabráno pro SS: zřízení výcvikového prostoru Böhmen v letech 2. světové války*, Praha 2016.

<sup>18</sup> Adrian von Arburg – Tomáš Staněk (eds): *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945–1951*, II. 1, Středokluky 2011, s. 73–74.

<sup>19</sup> Symbolika ženy byla natolik silná, že po válce vznikla iniciativa pro vybudování pomníku těm, které udržely v době nepřítomnosti svých mužů chod domácnosti a v době perzekuce jim dodávaly naděje i podpory.

<sup>20</sup> Mezi přemístěnými se projevilo silné prožívání pražského povstání, o kterém se dozvěděli skrze poslech rozhlasu, někteří se dokonce přes zákaz vydali do Prahy pomáhat při bojích.

<sup>21</sup> Organizace byla velmi náročná, probíhala na válkou zničeném kontinentě, za omezených prostředků a všemi směry. Z těchto a dalších, zejména politicko-ekonomických důvodů, se protáhla na několik týdnů i měsíců. K celkové organizaci viz např. Ben Shephard, *The Long Road Home, The Aftermath of the Second World War*, New York 2011.

<sup>22</sup> Organizace Spojených národů pro pomoc a obnovu (United Nation Relief and Rehabilitation Administration – UNRRA) byla založena 9. listopadu 1943. Prostředky pro obnovu válkou postižených

tak, že SHAEF přebíralo obecnou organizaci Displaced Persons, zatímco UNRRA zajišťovala personál a péči. Mimoto byla vytvořena síť mezistátních repatričních dohod a vyslání repatriční styční důstojníci. Jejich úkolem bylo zajistit příslušníky vlastního národa a organizovat jejich repatriaci. Čechoslováci se nacházeli ve velkém množství v zemích hraničících s obnoveným Československem, toužili vrátit se domů co nejdříve, volili proto mnohdy samostatný návrat, takzvanou samorepatriaci.<sup>23</sup> Tento fenomén představoval problém pro úřady, které se prostřednictvím evidence i benefitů snažily i tyto repatrianty zpětně podchytit.

Podobně jako pro každého nebyla stejná východiska, lišil se i tento návrat. Dle „ideální“ varianty měly Displaced Persons vyčkat instrukcí ve shromažďovacích centrech pro ně určených (tzv. DP-Camps), odkud byly oficiálními transporty či kolonami převezeny do vlasti, v Československu zejména do Plzně, Českých Budějovic či Prahy. Odsud pak, pokud nebyla nutná lékařská péče či karanténa, jim byla umožněna cesta do domovů, přičemž repatriantům bylo poskytnuto stravné na dobu sedmi dní, stejně tak bezplatné jízdné. I poté mohli repatrianti využívat různých výhod, například ozdravných pobytů, rozdělování bytů, přednostního získávání majetku v pohraničí a podobně. V takovém případě se československé Displaced Persons skutečně dočkaly „šťastného návratu“.

Objevovaly se však četné a různorodé problémy, pro mnohé se tak stal návrat komplikovaný. Nesnáze se mohly objevit již při oficiálním procesu repatriace (časté poruchy transportních prostředků, okradení, špatná organizace ad.). Ani poté, co se však jedinec vrátil domů, nemusel shledat domov, v jaký doufal. Jednak to mohla být bolestná ztráta rodinných příslušníků (někdy dokonce všech) a dalších známých. Pátrací dotazy byly jedny z nejsledovanějších a pátrací služba se postupně rozvinula do propracované organizace spolupracující se vznikajícími mezinárodními pátracími orgány.<sup>24</sup> Dále nastávaly situace, kdy se navrátilce nemohl vrátit do původního domova, protože ten již měl nové obyvatele, kteří jej z nejrůznějších důvodů neuvolnili. Nechvalně známé je také odmítnutí vrácení uschovaného či arizovaného majetku, nemovitostí či podniků. Sociální averze dostoupila v některých případech takové intenzity, že přiměla navrátilce opětovně opustit vlast a odejít do emigrace. Toto byl zejména případ židovského obyvatelstva,<sup>25</sup> ovšem nejen v Československu.<sup>26</sup>

---

zemí do ní přispívaly členské země nezasažené válkou přímo ze svého HDP. Karel Sommer, *UNRRA a Československo*, Opava 1993.

<sup>23</sup> Samorepatriace byla rozšířena zejména z východní okupační zóny spravované Rudou armádou, kde organizace repatriace probíhala na základě dohod s veliteli a ne jednotně se západními okupačními zónami.

<sup>24</sup> Orgán, který převzal pátrací agendu i péči o uprchlíky po zániku UNRRA, byla Mezinárodní organizace pro uprchlíky (International Refugee Organization). Archiv v Bad Arolsensu vzniklý z centrální pátrací kartotéky je dodnes cenným zdrojem dokumentů k celé problematice.

<sup>25</sup> Židé také mnohdy mluvili německy, což v kontextu poválečných protiněmeckých nálad zvyšovalo nevráživost vůči nim a byli společně s Němci zařazováni k odsunu. Vláda oficiálně židovskou národnost neodddělovala, preferovala tzv. asimilaci v rámci československé společnosti. Na druhou stranu právě u Židů podporovala jinak omezené vystěhovalectví. Archiv bezpečnostních složek, fond 425, složka 369-3, jednání z meziministerských porad o vystěhovalectví z Československa. K mediálním diskurzům poválečné doby viz Christiane Brenner, *Mezi Východem a Západem: české politické diskurzy 1945-1948*, Praha 2015, k problematice odsunů viz Adrian von Arburg – Tomáš Staněk, *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951*, Praha 2010 a 2011.

<sup>26</sup> Známé jsou např. protizidovské pogromy v Polsku, které podnítily masivní poválečnou emigraci polských Židů, zejména do Palestiny. Část z nich přitom přecházela také přes území Československa. Viz Jiří Friedl, *Domů, a za svobodou*, Praha 2020.

V československém případě docházelo ještě za hranicemi k četnému *odmítnutí návratu* jednotlivců i celých skupin. Československo od počátku vyjednávání v exilu odmítalo repatriaci Němců a Maďarů a tuto podmínku přes komplikace prosadilo i do mezistátních repatričních smluv. Československý repatriční styčný důstojník měl právo na rozhodnutí o vydání víza, pravidlem obvykle bývala národnost, za jakou se repatriant sám považoval, případně mateřská řeč a další doklady.<sup>27</sup> V případech německé a maďarské národnosti bylo vydání víza odmítnuto a osoby předány do kompetence jiných úřadů (vesměs zajišťujících péči o odsunutě Němce). Jednotlivě se také posuzovaly takzvané sporné případy, zejména válečných zajatců, kde se opět řešila národnost dotyčného a jeho aktivita za války. Žadatelé se odvolávali při žádosti o návrat do Československa na svou rodinu, vazby či pročeskoslovenské aktivity, ne vždy jim však bylo vyhověno.<sup>28</sup> Neúspěšní žadatelé byli předáváni úřadům zajišťujícím odsunutě obyvatelstvo.<sup>29</sup> Pro tyto lidi tedy následující roky znamenaly složité budování nejen nového domova, ale přijetí nové vlasti.

Ojedinele odmítali návrat i Čechoslováci (respektive ti, jejichž národnost byla jako taková uznána), a to z několika důvodů.<sup>30</sup> V cizině zůstala část politické opozice, rovněž politici demokratických stran zažívali útlak při snaze o návrat či se do Československa vrátili jen dočasně.<sup>31</sup> Důvody byly rovněž osobní, například sňatek v zahraničí a vybudování nového domova či původní domov v zahraničí v případě krajanů.

## Nový domov

Převratné období konce války způsobilo, že různé skupiny *hledaly či budovaly nový domov*. Zmínili jsme již německé obyvatelstvo, osoby, které se rozhodly zůstat v exilu, či navrátilce, kteří opětovně odcházeli z vlasti. Nový domov budovali i mnozí „šťastní navrátilci“, mezi nimi si vezmeme za příklad mladé lidi z nuceného nasazení, kteří nové domovy zakládali jako další přirozenou etapu svého života, ovšem za mimořádných okolností. Perzekvovaní také měli přednostní nárok na přiděl nemovitosti v pohraničí, jiní si přivedli z válečného období své životní partnery, zejména mezi nuceně nasazenými či lidmi v exilu.

Zvláštní kapitolou, a to v celosvětovém kontextu, byly *děti*. Mezinárodně se řešil problém takzvaných bezprizorních nebo nedoprovázených dětí, tedy těch, které často prošly koncentračním táborem a neměly žádného rodiče ani jiného příbuzného.<sup>32</sup> Za války

---

<sup>27</sup> Vláda za tímto účelem schválila v listopadu 1944 a únoru 1945 instrukce repatričním styčným důstojníkům pro udělování víz, kde vymezila kritéria pro uznání československé národnosti. Jan Němeček – Ivan Štoviček – Helena Nováčková et al., *Zápisý se schůzí československé vlády v Londýně* [1945], Praha 2016, s. 285–288.

<sup>28</sup> Vojenský ústřední archiv – Vojenský historický archiv, fond Koncentrační tábory, kart. č. 21, složka 97/Da/1/21.

<sup>29</sup> Na území Německa to nebyly mezinárodní orgány, ale německé úřady.

<sup>30</sup> Na rozdíl od jiných národností nebyly při odmítnutí repatriace výrazné důvody ekonomické.

<sup>31</sup> Návrat byl dle některých svědectví zdržován podle dikce komunistické strany ve vlasti. Někteří z demokratických politiků, např. Ladislav Feierabend či Petr Zenkl, zvolili opětovný exil po roce 1948. Jan Němeček, Likvidace československé exilové vlády v Londýně, in: *Rok 1945 v českých a evropských dějinách*, Praha 2002, s. 71–82.

<sup>32</sup> Viz k problematice Tara Zahra, *The lost children: reconstruction Europe's families after World War II*, Cambridge 2011.



se v rámci programů germanizace množství dětí dostalo do péstounských německých rodin. Jejich opětovný návrat byl pro mnohé z nich spíše než návratem novým vykořeněním.<sup>33</sup> V Československu bylo pro děti obětí nacistické perzekuce zřízeno několik dětských domovů.<sup>34</sup> Některé děti židovské národnosti získaly péči mezinárodních židovských organizací nový domov v USA či Palestině. Jejich nový domov byl tedy diametrálně odlišný od původního.

### Propagace domova [obr. 3]

Obraz domova byl také využit při *vládní propagaci*, která sháněla pomoc (zejména finanční a materiální) pro takzvanou repatriční akci. Protože úřady v chaosu doby nevládaly veškerou péči, podchytily navracující se Displaced Persons ve velké míře nevládní dobrovolné organizace (Československý červený kříž, Charita, České srdce a další), které s repatričním odborem záhy úzce spolupracovaly.<sup>35</sup> Ve velké míře však participovala také veřejnost obecně, uvědomíme-li si, že při počtu 700 000 repatriantů se tento problém dotkl významné části obyvatel.<sup>36</sup> Byly pořádány mnohé materiální i finanční sbírky, ke kterým byla veřejnost vyzývána skrze apel na umožnění „návratu domů“.<sup>37</sup> Do propagace se zapojily rovněž známé osobnosti, při sbírce benzínu se v několika médiích objevila báseň Jaroslava Seiferta, končící výzvou: „*Všechny je chceme mít doma – z babylonského zajetí! – Darujte benzin, benzin kdo má – ať mohou přijít!*“<sup>38</sup>

Repatriční odbor také vydával do konce roku 1945 vlastní tisk *Služba repatriantům*, který v počátcích sloužil zejména jako platforma pro informování o jménech navrátilců, případně pro pátrací dotazy. Objevovaly se zde však i další rubriky, jako byly inzeráty, informativní články či obecně zprávy, které postupně začaly převažovat. Na začátku podzimu sbíral tisk zpětnou vazbu od čtenářů, přičemž první dvě otázky, „*Jste šťastni, že jste opět doma?*“ a „*Měli jste starost a obavy o své rodiny?*“, měly zřejmě vzbudit emoce společné všem skupinám navrátilců se a povzbudit je ke spolupráci s úřadem v oblasti evidence a pátrání.<sup>39</sup>

<sup>33</sup> Některé děti dokonce zůstaly v kontaktu s adoptivními německými rodiči, viz vzpomínky Aleny Veselovské, rozené Šámalové, či v Ležácích narozené Jarmily Doležalové, rozené Štulíkové. Jarmila Doležalová, *Osud jménem Ležáky*, Včelákov 2017.

<sup>34</sup> Bezprostředně po válce zřídil v Československu několik dočasných domovů pro děti z koncentračních táborů i pro německé děti z internačních táborů Přemysl Pitter v rámci tzv. akce zámky. Zde se jim dostalo nejen základní péče, ale i důležité psychické podpory. Tomáš Pasák, *Přemysl Pitter – život pro druhé*, Praha 1997, s. 60–101.

<sup>35</sup> Národní archiv, fond Ministerstvo práce a sociální péče – repatriace, kart. č. 214, spis Organizace, s nimiž spolupracuje repatriční odbor, či viz Jana Kasíková (pozn. 6), s. 205–221.

<sup>36</sup> Tento počet je uváděn dle oficiálních statistik, není však jistá kategorizace navrátilců, z nichž část spadá také mezi tzv. reemigranty, tedy krajany stěhující se do Československa. Část repatriantů naopak nebyla evidována. NA ČR, fond MPSP–R, kart. č. 247, sign. R 1319–26/2, Zpráva o činnosti repatričního odboru.

<sup>37</sup> V rámci propagace byl natočen krátký dokumentární film *Cesta domů* (1946), který zobrazoval „ideální“ průběh repatriace od procesu pátrání, přes samotnou cestu do vlasti a péči úřadů, po ozdravný pobyt navrátilců.

<sup>38</sup> Jaroslav Seifert, Agitka, *Služba repatriantům*, 1945, č. 24, s. 2.

<sup>39</sup> Čtyři otázky, *Služba repatriantům*, 1945, č. 44, s. 2.

Propagace domova jako soukromé záležitosti velmi záhy přešla do *propagace budování nové vlasti, respektive nové společnosti*. Silná levicová orientace je znatelná nejen z periodik levicových stran. Odhodlání k veřejné angažovanosti se objevuje ve zdravotních vězňů táborů do vlasti, při vzniku Svazu osvobozených politických vězňů, v politických i individuálních projevech. Přímo ve vztahu k repatriantům se tendence objevuje například v brožuře Jaroslava Šímy (pracovníka repatriačního odboru), který bývalé oběti přirovnává k utrpením očištěným základním kamenům nové společnosti.<sup>40</sup> Prolínání touhy po domově a po budování nové lepší společnosti je významným fenoménem doby, typickým právě pro perzekvované osoby.

## Závěr

Podíváme-li se na problematiku Displaced Persons z perspektivy „domova“, pozorujeme, že představoval středobod problému. Displaced Persons byly osoby z domova vykořeněné, což tuto jinak silně heterogenní skupinu propojuje. Představa domova, ke které se upínaly naděje přemístěných lidí, se vztahovala buď k přetrvávajícímu domovu, nebo, a to především, k blízkým a ke vzpomínkám na šťastné chvíle doma. Ve fázi během války bychom mohli nazvat představu jako „*stálý domov*“, respektive konkrétní neměnný záchytný bod, ke kterému se představy upínaly. Evropa byla v období války i po ní dějištěm několika mohutných migračních vln, od pohybů vojsk přes masivní vysídlování a dílčí stěhování národnostních skupin po zmíněné návraty přemístěných osob. Paralelně k fenoménu „země v pohybu“<sup>41</sup> bychom toto období mohli nazvat jako „*domov v pohybu*“, který postihl nevídaný počet lidí, ať už se jednotlivci vrátili do původního domova, či budovali domov nový.

Za války a po válce domov figuroval jako mimořádně důležitý element, který držel mnohé jedince doslova při životě. Zvláště v takto extrémních podmínkách se domov a jeho představa výrazně projevil jako základní lidská sociální potřeba. Zároveň válečné přesuny obyvatel způsobily vykořenění z domovů, které jedince i společnost silně poznamenalo. Poválečné období znamenalo v souvislosti s válečnými přesuny, s dynamickými a dramatickými politicko-sociálními okolnostmi, *hlubokou proměnu domova* pro nebyvalý počet i spektrum osob.

## SUMMARY

### Home and Returns of the Persons Transferred During the World War II (Displaced Persons)

During World War II, an unprecedented number of people were unrooted from their homes because of war and because of Nazi economic and racist policies. This study uses

<sup>40</sup> Jaroslav Šíma, *Sociální obnova*, Praha 1945, s. 28.

<sup>41</sup> Pod tímto pojmem chápeme četné a prolínající se migrační proudy jak v Evropě, tak např. v pohraničí Československa.

the example of Displaced Persons to explore the perception, significance and transformation of home in the historical and social context.

The Displaced Person category included heterogeneous groups of people, each perceiving their situation differently, each with different living conditions. However, an idea of a home connected all these groups. Forced deployed persons assumed that their separation from home would be a temporary measure, which remained a reason for their hopefulness during uncertain times. Concentration camp prisoners often lost their homes and family members, but their memories of home, childhood, and homeland also sustained the hope that contributed to their survival. Some people in exile hoped to be reunited with their loved ones, while others set up new homes abroad. The loss of home also affected other groups of DPs – evacuees, colonists, or prisoners of war. Thoughts and memories of home, present or past, gave them strength and kept alive their aspirations to eventually return. These hopes related to place (town, homeland), people (spouse, parents, children), but also events (Christmas).

The longed-for return was supposed to start after the end of the war. Extensive international cooperation had been established between Allied governments, UNRRA and military forces in order to prevent the chaos and health, supply and criminal risks when returning the DPs to their respective homes. Ideally, DPs were supposed to wait for the official transport in one of the many assembly centers. Due to delays, some DPs set out the return home individually, which was the route of choice for many Czechoslovaks.

Returning repatriates were provided with care and other benefits even after returning to their home country. For the authorities to gain support and funds for this so-called repatriation event, the idea of “home” and the emotional attachment to it were used in promotion of these programs in the media (organizing collections, reports, the movie *The Way Home*). The promotion of the “home” as a private affair soon turned to the promotion of building a new society. This “happy return” was not the case for everyone. Others experienced quite a complicated homecoming, either due to difficulties during the trip or not having their home hoped for. Returning DPs came to find that their loved ones did not survive, their original home already had new inhabitants etc. Some DPs therefore chose to leave their homeland again and build a new home abroad (especially Jews). The national groups of Germans and Hungarians were also denied return home even before the transport itself. Other time they were destined for expulsion. After the war, many of the displaced persons found a new home – in their homeland as they had grown up (young, forced laborers), abroad (in exile, expulsion, emigrants) or were in a new family (unaccompanied children).

Home and its loss (and the hope for a return) was in the very center of the mass relocation. Memories and ideas were fixed on a “permanent home”, a secure point of reference. During the war and post-war period, however, there were massive movements of the population, and that has affected the idea of “home” itself. We can point to the phenomenon of “home in motion” affecting an unprecedented number of people. In extreme conditions, the home manifested itself significantly as a basic human and social need. The war-induced uprooting of an individual and the society at large has severely affected what “home” meant, both at the individual level and the societal level.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

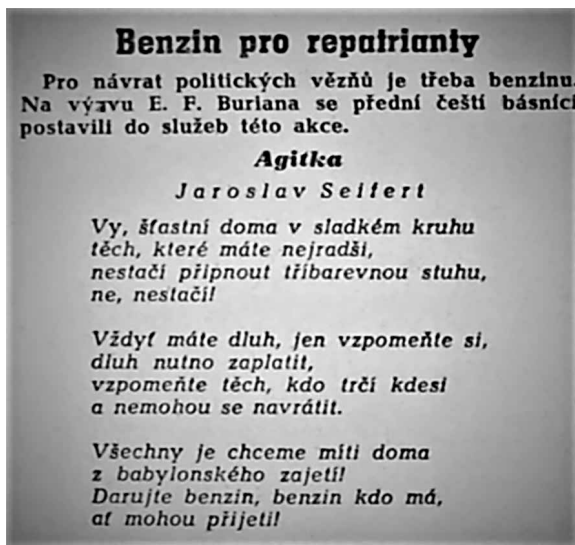
- Adrian von Arburg – Tomáš Staněk (eds.), *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951*, Středokluky 2011.
- Robin Cohen (ed.), *Theories of migration*, Cheltenham 1996.
- Juliette Denis – Julia Maspero (eds), *Personnes déplacées en Allemagne occupée et guerre froide*, Bruxelles 2015.
- Ladislav Feierabend, *Politické vzpomínky III*, Brno 1996.
- Jana Havlíková, *Místo určení: Sársko: čeští nuceně nasazení vzpomínají*, Praha 2004.
- Jana Kasíková Jana, *Ať mohou přijíti. Organizace poválečné repatriace a návratů 1942–1947*, Praha 2017.
- Eugene M. Kulisher, *Europe on the move: war and population changes, 1917–1947*, New York 1948.
- Jan Němeček – Ivan Štoviček – Helena Nováčková et al., *Zápisy se schůzí československé vlády v Londýně [1945]*, Praha 2016.
- Ben Shephard, *The Long Road Home, The Aftermath of the Second World War*, New York 2011.
- Karel Sommer, *UNRRA a Československo*, Opava 1993.
- Jaroslav Vaculík, *Poválečná repatriace československých, tzv. přemístěných osob: (Displaced Persons)*, Brno 2004.
- Tara Zahra, *The lost children: reconstruction Europe's families after World War II*, Cambridge 2011.



**Obrázek 1.** Miroslav Tiller, *Cesta domů* (00:05:46:00), 1945, Národní filmový archiv



Obrázek 2. Miroslav Tiller, *Cesta domů* (00:07:17:06), 1945, Národní filmový archiv



Obrázek 3. Jaroslav Seifert, *Agitka, Služba repatriantům č. 24* ze dne 21. 7. 1945. Snímek Jana Kasíková

## FUNKCIONALISMUS – MEZIVÁLEČNÝ FENOMÉN NEBO STYL PŘESAHUJÍCÍ VÁLKU I SORELU?

ELIŠKA PODHOLOVÁ VARYŠOVÁ

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy  
elvar@seznam.cz

### ABSTRACT

#### **Functionalism in architecture – the interwar phenomenon or the style overcoming war and socialist realism?**

The article is focused on the continuing of functionalist style in Czechoslovak architecture after second war. The architectural development of that time could be read as a continual stream from the interwar functionalism, through the late functionalism in 1945-1948 and in the rise of modernism in the end of the 1950s after the socialist realism period, which led to the last period of modernism - and functionalism - in the 1960s.

**Keywords:** Architectural modernism – late Functionalism – International style – postwar Czechoslovak architecture – Brussels Expo 1958

Architektonický funkcionalismus je neodmyslitelně spjat s meziválečným obdobím. Většina publikací, statí a monografií určuje jeho začátek přibližně v polovině dvacátých let (některé dokonce rokem 1920) a ukončuje ho rokem 1939 se začátkem války (případně 1942 se stavební uzávěrou).<sup>1</sup> Funkcionalismus a meziválečná architektura jsou tedy často brány jako synonyma. Architektura čtyřicátých let je většinou řazena spíše do druhé poloviny století, právě kvůli přerušení válkou a krátkému poválečnému vývoji, nedílně spojenému s padesátými lety. Válka tedy představuje bariéru nejen v samotném vývoji architektury, ale také v historickém vnímání tohoto vývoje.

Zatímco za války se architekti věnovali především teorii a revizi meziválečného stylu, s jejím skončením se začalo opět stavět a v krátkém období dvouletky se ve funkcionalistické architektuře projevila snaha přizpůsobit styl novým požadavkům a vyřešit problémy, kritizované už od konce třicátých let. Období mezi léty 1945 a 1948 bývá tedy bráno jako doznívání funkcionalismu,<sup>2</sup> ač v souhrnných člancích o funkcionalismu už většinou nebývá zahrnuto. S rokem 1948 přichází další násilné ukončení funkcionalismu, které už po nástupu socialistického realismu vypadá jako konečné. Nástup komunismu a padesátá léta tak představují ve vývoji i jeho vnímání stejně silnou bariéru jako válka.

<sup>1</sup> Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995. – *Český funkcionalismus 1920–1940: Architektura* (katalog výstavy), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, text Alena Vondrová, Praha 1978. – Vladimír Šlapeta – Václav Jandáček, *Stavební kniha: Český funkcionalismus*, Brno 2004, a další publikace.

<sup>2</sup> Zdeněk Lukeš – Jan Sedlák, Doznívání funkcionalismu, in: Miroslav Baše et al., *Česká architektura 1945–1995*, Praha 1995, s. 21–28.

Některé stavby navržené v pozdně funkcionalistickém stylu před nástupem komunismu se však dokončují ještě v první polovině padesátých let, zatímco po polovině této dekády se již opět na scénu vrací modernismus. Návrat modernismu v československé architektuře je tradičně spojován s pavilonem na Expo 58 v Bruselu od trojice architektů Cubra, Hrubého a Pokorného a s vlivy zahraničního internacionálního stylu.<sup>3</sup> Architektura takzvaného bruselského stylu však čerpá také z domácí funkcionalistické tradice, ostatně mnoho architektů meziválečného období v té době stále aktivně projektuje nebo učí. Bruselský styl a vliv internacionálního miesovského stylu pozvolně odeznívá v šedesátých letech s nástupem nové generace architektů a vlivů technicismu, skulpturalismu a brutalismu.

Dá se tedy brát pozdní modernismus přelomu padesátých a šedesátých let jako definitivní vyčerpání a ukončení funkcionalistické éry? Je možné i v české architektuře najít kontinuitu vývoje i přes přerušení válkou a érou socialistického realismu?

Pokud se podíváme podrobněji na ony zlomové body ve vývoji funkcionalismu, uvidíme určitou neukončenost v řešení problémů stylu, způsobenou především politickými okolnostmi, nikoli vyčerpáním námětu. Na konci třicátých let byl funkcionalismus v Československu rozšířeným stylem, jeho východiska i forma však narážely na stále větší problémy a kritiku – dogmatická orientace na funkci, přísně zónový urbanismus, spory mezi emocionálními a vědeckými funkcionalisty o psychologické působení architektury na obyvatele či uživatele, problematika univerzálních staveb bez vazby na konkrétní místo a podobně. Zásadní diskusí byla monumentalita v architektuře, která ve věcně navrhovaném meziválečném funkcionalismu zcela chyběla. V teoretických statích a poválečné tvorbě se ji tak architekti snažili zapracovat do funkcionalistických forem a tvarosloví. Někteří funkcionalisté se začali přiklánět k modernímu klasicismu. Stejným způsobem se architekti museli vypořádat při práci s historickým kontextem, v památkové péči a při práci s regionální architekturou.<sup>4</sup>

Válečné přerušení stavební produkce dalo architektům čas na reflexi meziválečné architektury a její revizi, na řešení problémů, které palčivě vyvstávaly již v průběhu třicátých let. Válka tedy ve vývoji funkcionalismu jistě představuje přerušení samotné stavební činnosti, ale nikoliv myšlenkového a názorového vývoje.

Po osvobození se teoretické výsledky diskuze mohly promítnout do praxe. V krátkém období takzvané dvouletky, tedy dvouletého plánu na obnovu ČSR v letech 1947 až 1948, se horečně stavělo – plán byl zaměřen především na obnovu infrastruktury, ale mělo vzniknout také množství nových bytů, především u průmyslových oblastí.<sup>5</sup> Nejznámějším pražským příkladem je sídliště Solidarita od architektů Františka Jecha, Hanuše Majera a Karla Storchy (realizace mezi léty 1947 až 1961)<sup>6</sup> s řádkovým funkcionalistickým uspořádáním, hrubými fasádami a sedlovými střechami – už zde se projevuje příklon k mohutnějším formám, plastičtější členění a důraz na „výraz“ architektury (termín Karla

<sup>3</sup> Martin Strakoš, *Po sorele brusel, kov, sklo, struktury a beton: Kapitoly o architektuře a umění 50. a 60. let 20. století od Bruselu po Ostravu*, Ostrava 2014. – Vít Havránek et al., *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let* (katalog výstavy), Galerie hlavního města Prahy, Moravská galerie v Brně, Praha 2008.

<sup>4</sup> Vladimír Czumalo, *Česká teorie architektury v letech okupace*, Praha 1991.

<sup>5</sup> Rostislav Švácha, *Architektura čtyřicátých let*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939–1958*, Praha 2005, s. 31–74.

<sup>6</sup> Barbora Špičáková (ed.), *Sídliště Solidarita*, Kostelec nad Černými lesy 2014.



Honzíka pro větší psychologický účinek architektury). Sedlové střechy ukazují na určitou snahu o polidštění architektury, ale také nové hledání tradice. Sídliště se stavěla také v Kladně (Rozdělov – Josef Havlíček, Karel Filsak, Václav Hilský a další, dokončeno až v šedesátých letech); nebo ve Zlíně (Morýsovy domy ve Zlíně od Miroslava Drofy a další). Zároveň se v pozdním funkcionalismu uplatňovaly také křivky, půdorysy ve tvaru písmene ypsilon, plastičtější a dekorativnější prvky jako zábradlí či soustavy bohatě členěných oken (nemocnice od Bedřicha Rozehnal<sup>7</sup> v Brně-Černých Polích, Kroměříži, Novém Městě na Moravě či v Dačicích nebo kotelna nemocnice od Víta Obrtela v Jičíně.

Nové inspirační zdroje se objevovaly také ve státech se stejnými nebo obdobnými sociálními aspiracemi jako poválečné Československo. Pozornost se obracela k anglické sociální architektuře a také architektuře skandinávské, jejíž ohlasy můžeme najít například v tvorbě Jaroslava Fragnera a v jeho řešení rekonstrukce Karolina<sup>8</sup> (organický dřevěný strop auly inspirovaný Alvarem Aaltem). Ještě více se uplatňoval vliv střídmeho švédského funkcionalismu, který zachovával tradiční národní a lidové prvky jako sedlové střechy a podobně (návštěva Stockholmu měla přímý vliv také na autory sídliště Solidarita).

Dalo by se tedy říci, že přirozeným vyrovnáváním se s problémy funkcionalismu, řešením jeho neduhů a přijímáním nových podnětů a jejich vstřebáváním se styl pomalu blížil svému konci. Stejní autoři, kteří pracovali v meziválečném období, hledali nová východiska stylu a přidávala se k nim nová generace, která studia dokončila těsně před válkou nebo těsně po ní. Skutečně se však v tomto bodě funkcionalismus přirozeně vyčerpával a skončil? Nebo můžeme nástup *sorely* vnímat jako další násilné přerušení činnosti, tentokrát praktické i teoretické?

Proč se vůbec nabízí tato otázka pokračování stylu? Pokud srovnáme vývoj v ČSR se situací v zahraničí – tedy alespoň na Západě –, funkcionalismus se zde po válce potýkal s podobnými otázkami a problémy jako v Československu. Zatímco někteří autoři pokračovali v tradici internacionálního stylu a v čele s Miesem van der Rohe ho přivedli v padesátých letech k vrcholu, kdy se pak začal vyčerpávat a ustupovat jiným tendencím, další představitelé, především Le Corbusier, už od konce třicátých let začali postupně měnit svůj výraz k brutalismu, používání pohledového betonu, větší plasticitě, skulpturálnímu výrazu staveb.<sup>9</sup> Zatímco mladší generace architektů si hledala svůj vlastní výraz, transformace funkcionalismu v tvorbě meziválečných architektů probíhala pozvolněji. Z internacionálního stylu jako přímého pokračovatele funkcionalismu se stal úspěšný a používaný styl, který dosáhl svého vzepětí a postupně se vyprázdnil a přirozeně ukončil – ať už příklonem k jiným tendencím, nebo smrtí hlavních protagonistů. Podobný vývoj mohl nepochybně nastat i v ČSR, ale zabránila tomu politická situace.

S únorem 1948 samozřejmě neutichla stavební činnost. S novým politickým režimem však přišlo sloučení architektonických ateliérů do centrálních projektových kanceláří.

<sup>7</sup> Petr Pelcák – Vladimír Šlapeta – Ivan Wahla (eds.), *Bedřich Rozehnal, 1902–1984* (katalog výstavy), Obecní dům Brno 2009.

<sup>8</sup> *Jaroslav Fragner: Náčrty a plány* (katalog výstavy), texty Jiří T. Kotalík – Rostislav Švácha – Jiří Novotný, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1999.

<sup>9</sup> Strakoš, *Po sorele brusel* (pozn. 3). – Rostislav Švácha, Česká architektura 1956–1963, in: Marie Judlová (ed.), *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Ústav dějin umění AV ČR, Praha 1994, s. 241–258. – Rostislav Švácha, *Architektura 1958–1970*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění* [VI/1], 1958/2000, Praha 2007, s. 31–69.

Novým stylem se stal socialistický realismus, *sorela*, a vzorem sovětská architektura.<sup>10</sup> Svobodná tvorba, ať projektová, nebo teoretická, byla prakticky vyloučena – nová ideologie byla vynucována státním aparátem, navíc soukromá stavební produkce s novým zřízením zanikla. Architekti tedy byli svou prací na státu závislí. Z meziválečného funkcionalismu se stal buržoazní kosmopolitní styl, známka nenáviděného kapitalismu – jako inspirační zdroj byla stejně západní kapitalistická architektura zapovězena.

Mnoho projektů, připravených či rozestavěných ještě během dvouletky,<sup>11</sup> bylo přesto za nového režimu dostavováno, někdy s většími či menšími úpravami. Pozdně funkcionalistické stavby tak byly realizovány i na začátku padesátých let, například dětská nemocnice v Brně-Černých Polích od Bedřicha Rozehnal, obdivovaná i v zahraničí nejen pro svou funkčnost, ale i pro funkcionalistickou formu, s ústředním přijímacím atriem s ochozem a s lůžkovým křídlem na půdorysu písmene ypsilon a se střídáním nízké a vysoké hmotové skladby (vystavěna v letech 1948 až 1953).<sup>12</sup> Dalším dostavovaným pozdně funkcionalistickým dílem byl koldům v Litvínově (Evžen Linhart, Václav Hlinský, 1948–1958),<sup>13</sup> kde se realizovala jen část zamýšleného areálu, nebo již zmíněné sídliště Solidarita.

S novým oficiálním stylem se změnila i skladba realizujících architektů. Mnoho funkcionalistů, především starší generace, bylo propuštěno ze svých míst na vysokých školách, někteří uvězněni a někteří dotlačeni svými kritiky k veřejné sebekritice na půdě sjezdu Svazu architektů. Novou architektonickou elitou (ve smyslu projektujících architektů) se stala mladší generace architektů-stalinistů. Ve stylu socialistického realismu nicméně projektovalo i mnoho starších architektů a prominenty režimu se stali levicově orientovaní architekti a zastánci nového stylu jako Jiří Kroha. Na druhou stranu někteří bývalí funkcionalisté stále vyučovali, ať už Jaroslav Fragner v Praze, nebo Bohuslav Fuchs a Bedřich Rozehnal v Brně. Minimálně Rozehnal přitom funkcionalismus nikdy neopustil.

Kromě přísné regulace architektonického stylu přišla také regulace inspiračních zdrojů.<sup>14</sup> Hlavním zdrojem se samozřejmě stala Moskva a sovětská architektura a publikování jiných zahraničních staveb – natožpak modernistických – bylo omezeno. S orientací na Sovětský svaz padla i inspirace sociální architekturou Anglie a Skandinávie. Obrat nastal kolem poloviny padesátých let, kdy se po Chruščovově kritickém projevu na sjezdu sovětských architektů a stavitelů (1954) proti zbytečnostem v architektuře začali architekti odklánět od socialistického realismu a hledali novou inspiraci pro střídmější klasicizující styl. Tou se stala především racionalistická tvorba francouzského architekta Augusta Perreta.<sup>15</sup> Vliv západních architektů, ať už Perreta, či Le Corbusiera, byl přesto stále nežádoucí, kromě formy (u Le Corbusiera přímo zvrácené a kapitalistické) bylo problémem

<sup>10</sup> Radomíra Sedláková (ed.), *Sorela. Česká architektura padesátých let* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1994. – Strakoš, *Po sorele brusel* (pozn. 3). – Pavel Halík, *Architektura padesátých let*, in: Švácha – Plátovská (eds.) (pozn. 5), s. 293–328.

<sup>11</sup> Švácha, *Architektura čtyřicátých let* (pozn. 5). – Lukeš – Sedlák (pozn. 2). – Radomíra Sedláková, *Padesátá léta*, in: Baše (pozn. 2), s. 29–38.

<sup>12</sup> Pelčák – Šlapeta – Wahla (pozn. 7). – Bedřich Rozehnal, *Výstavba dětské hospitalisace v Brně: Projekt státní oblastní nemocnice v Brně, oddělení pro nemoci dětské*, Brno 1949.

<sup>13</sup> Švácha, *Česká architektura 1956–1963* (pozn. 9).

<sup>14</sup> *Ibidem*. – Strakoš, *Po sorele brusel* (pozn. 3).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

také to, že ani jeden nebyl členem komunistické strany. Cíle těchto architektů tedy byly odlišné od cílů zamýšlené československé architektury. To se však netýkalo vlivu nové brazilské architektury Oscara Niemeyera,<sup>16</sup> který v padesátých letech navštívil ČSR a později byly jeho stavby publikovány v tisku. Niemeyer byl totiž i přes individualistické rysy své architektury (a vlivy Le Corbusiera ve své tvorbě) hrdým členem komunistické strany Brazílie. Po dalším Chruščovově projevu, na sjezdu komunistické strany v roce 1956, kde sovětský předák odsoudil „kult osobnosti“, se od *sorely* v ČSR upustilo úplně a nový socialistický styl se hledal naplno. V *Architektuře* ČSR začaly být postupně otiskovány i zahraniční stavby – například díla zmíněného Niemeyera či dokonce Le Corbusiera, anebo nový palác UNESCO od Marcela Breuera, Bernarda Zehrfusse a Piera Luigiho Nerviho (1957), případně Nerviho římské stadiony, samozřejmě s náležitě kritickými texty odsuzujícími individualismus a skulpturalismus.

Nové hledání stylu v roce 1956 nepochybně nejlépe vystihuje soutěž na pavilon Expo 58 v Bruselu.<sup>17</sup> Většina soutěžních projektů představovala lehce rozpačité variace pozdního funkcionalismu kombinovaného s monumentálními prvky. Vyzváni přitom byli především osvědčení architekti starší generace – tedy funkcionalisté (Fragner, Fuchs, Hrubý/Cubr/Pokorný a další). Jak údajně řekl architekt Pavel Smetana (žák Gočára a v letech 1945 až 1970 profesor na Umprum) v roce 1956: „*Tak teď můžeme zase dělat funkcionalismus*“.<sup>18</sup>

Právě ono opětovné zapojení starší generace architektů i modernistická forma plánovaného pavilonu pro Brusel ukazují na propojení pozdního modernismu přelomu padesátých a šedesátých let s poválečným i meziválečným funkcionalismem. Bruselský pavilon od architektů Hrubého, Cubra a Pokorného nepředstavoval žádný architektonický ani tvarový experiment. Šlo o velice kultivovanou stavbu, kombinaci funkcionalistické tradice a až klasicizujícího uspořádání s čestnými dvory. Formově byl nepochybně nejzajímavější objekt restaurace. Posun od meziválečného i poválečného funkcionalismu se projevil především v materiálech, v jantarové mozaice na panelech jednotlivých pavilonů a v celoprosklených spojovacích koridorech, ale právě také v dodání monumentality, která se jako téma ve funkcionalistické diskusi objevovala od třicátých let. Pestrobarevné řešení expozic s použitím kosých tvarů a nových materiálů přerostlo vzápětí v takzvaný bruselský styl.<sup>19</sup> Šlo však především o vizuální a interiérovou kulturu. Architektura bruselského stylu představovala pozdně funkcionalistické formy s obohacením o závěsové stěny, mozaiky, novou barevnost a propojení interiérového zařízení s celkem do *Gesamtkunstwerku*. Objevovaly se zde také prvky labilních šikmých střech a markýz.

Vymezení bruselského stylu v sobě nicméně většinou nese i inspiraci ostatními pavilony na bruselské výstavě a tedy zahraničním internacionálním stylem i dalšími tendencemi (technicismem, brutalismem a skulpturalismem), jak to vystihl Martin Strakoš: „*kov, sklo a beton*“.<sup>20</sup> Tyto tendence se začaly následně odrážet i v československé produkci, nejprve ve velice umírněných a střídmých formách. U funkcionalistů vidíme posun v my-

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem. – Martin Strakoš, *Architektura Expo 58 v Bruselu a československý pavilon*, in: Havránek et al., *Bruselský sen* (pozn. 3), s. 88–107. – Švácha, *Česká architektura 1956–1963* (pozn. 9).

<sup>18</sup> Ibidem, s. 245.

<sup>19</sup> Havránek et al., *Bruselský sen* (pozn. 3). – Strakoš, *Po sorele brusel* (pozn. 3). – Švácha, *Česká architektura 1956–1963* (pozn. 9), s. 39–52.

<sup>20</sup> Strakoš, *Po sorele brusel* (pozn. 3).

šení například na plaveckém stadionu v Podolí od Richarda Podzemného (návrh 1958, realizace 1960–1966), na vstupní budově Karolina od Jaroslava Fragnera (1963–1968) a podobně.

Právě s rostoucím uvolněním inspiračních zdrojů a se stále novými technickými možnostmi v průběhu šedesátých let se postupně architektonická produkce přikláněla k brutalismu a technicismu, které plně rozvíjela především mladší generace architektů začínajících s projektováním až po válce. Konec funkcionalismu v ČSR by tedy mohl být spojen s koncem kariéry meziválečných architektů. Jejich žáci a nástupci již hledali vlastní výraz, tak jako tomu bylo i jinde v Evropě.

Pro srovnání těchto několika vývojových fází funkcionalismu je zajímavé si prohlédnout výkladní skříně Československa, pavilony na světových výstavách – vrcholně funkcionalistický objekt od Jaromíra Krejčara v Paříži 1937, v roce 1939 v New Yorku pavilon od Kamila Roškota a Jaroslava Polívky s hmotnějším a monumentálnějším výrazem a Cubrův, Hrubého a Pokorného kultivovaný pavilon v Bruselu v roce 1958, který s sebou přinesl posun stylu k novým materiálům, a přesto jasně mluví o comebacku funkcionalistické tradice.

Propojíme-li funkcionalistické fragmenty v poválečné architektuře s životy a tvorbou architektů projektujících již od meziválečného období, nabídnou se nám linie vývoje českého funkcionalismu, která přetrvala válku, ale i přerušení a potlačování během padesátých let. Dá se tedy v padesátých letech jistě mluvit o vývoji paralelní tradice, socialistického realismu a funkcionalismu. Funkcionalismus byl v tomto období extrémně oslaben, ale přesto nezmizel a neskončil a spolu s architekty, kteří zažili jeho vrcholné meziválečné období, mohl ještě s posledním vzepětím završit svůj vývoj po roce 1958. Myslím, že skutečný závěr funkcionalismu bychom tedy mohli klást do šedesátých let, kdy byl teprve přirozeně vystřídán novými architektonickými směry.

## SUMMARY

### **Functionalism in architecture – the interwar phenomenon or the style overcoming war and socialist realism?**

The Functionalism is strictly connected with interwar period in Czechoslovak architecture. There is assumption that the architectural style ended because of the war. However, short episode of so called late functionalism took place after war in 1945–1948. The second ending of functionalist style is placed in the year 1948 when communists took power in Czechoslovakia and politically forced style called socialist realism was adopted. The political situation, which influenced art and architecture deeply, started to loosen in the half of the 1950s and the rise of modernism began. Its symbol in architecture was the Czechoslovak pavilion at international exhibition Expo 58 in Brussels by architects František Cubr, Josef Hrubý, and Zdeněk Pokorný. New generation of architects was influenced by western examples of International style, brutalism, structuralism etc. but older generation was made of architects who worked in the 1920s and the 1930s in the functionalist style and after year 1958 they could return to their functionalist path.

We can compare the architectural development in Czechoslovakia to the western architecture, where the International style was developed from functionalism and faded in the 1960s together with last works of its interwar representatives (as Ludwig Mies van der Rohe). The situation was more complicated in Czechoslovakia, however the true end (or fading away) of functionalist style, its ideas and aesthetic could be placed in the 1960s.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Miroslav Baše et al., *Česká architektura / Czech architecture 1945–1995*, Praha 1995.

Vladimír Czumalo, *Česká teorie architektury v letech okupace*, Praha 1991.

*Český funkcionalismus 1920–1940. Architektura* (katalaog výstavy, text Alena Vondrová), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1978.

Jaroslav Fragner: *Náčrty a plány* (katalog výstavy), Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1999.

Vít Havránek et al., *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let* (katalag výstavy), Galerie hlavního města Prahy – Moravská galerie v Brně, Praha-Brno 2008.

Marie Judlová (ed.), *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963* (katalog výstavy), Galerie hlavního města Prahy, Ústav dějin umění AV ČR, Praha 1994.

Petr Pelčák – Vladimír Šlapeta – Ivan Wahla (eds), *Bedřich Rozehnal 1902–1984* (katalog výstavy), Obecní dům, Brno 2009.

Radomíra Sedláková (ed.), *Sorela: Česká architektura padesátých let* (katalog výstavy), Národní galerie v Praze, Praha 1994.

Martin Strakoš, *Po sorele brusel: kov, sklo, struktury a beton. Kapitoly o architektuře a umění 50. a 60. let 20. století od Bruselu po Ostravu*, Ostrava 2014.

Vladimír Šlapeta – Václav Jandáček, *Stavební kniha: Český funkcionalismus*, Brno 2004.

Odřich Ševčík – Ondřej Beneš, *Architektura 60. let. „Zlatá šedesátá léta“ v české architektuře 20. století*, Praha 2009.

Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1985, 1995.



**Obrázek 1.** Jaromír Krejcar, pavilon ČSR na Mezinárodní výstavě v Paříži 1937. Foto Hugo Herdeg, reprodukce z knihy *Jaromír Krejcar 1895–1949* (katalag výstavy), Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, s. 133



**Obrázek 2.** Bedřich Rozehnal, dvorana dětské nemocnice v Brně-Černých Polích, 1948–1953. Snímek Rostislav Švácha



**Obrázek 3.** Bedřich Rozehnal, obvodní nemocnice v Dačicích, 1945–1951. Snímek Rostislav Švácha



**Obrázek 4.** Evžen Linhart – Václav Hilský, kolektivní dům v Litvínově, 1948–1958. Snímek Rostislav Švácha





**Obrázek 5.** František Cubr – Josef Hrubý – Zdeněk Pokorný, československý pavilon pro Expo 58 v Bruselu, 1956 – 1958. Reprodukce z knihy Rika Devos – Miel de Kooning (eds), *L'Architecture Moderne à l'Expo 58*, Bruxelles 2006, s. 280



**Obrázek 6.** Richard Ferdinand Podzemný, Plavecký pavilon v Podolí, Praha, 1958–1965, snímek Rostislav Švácha



**Obrázek 7.** Jaroslav Fragner, vstupní budova Karolina v Praze, 1963–1968, reprodukce z knihy *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963* (katalog výstavy), Galerie hlavního města Prahy, Ústav dějin umění AV ČR, Praha 1994, s. 24.

## POLOŠERO JAKO INSPIRATIVNÍ HRANICE (PROLÍNÁNÍ UNDERGROUNDU SE SOUČASNOU MĚSTSKOU BALADOU)

VLADIMÍR MERTA

Praha; vladimir.merta@gmail.com

### ABSTRACT

#### Semidarkness as Border of Inspiration

My paper is based on concept of Social unconscious and Basic Musical Matrix, defined by Foulkes (1964) and widely commented by Helena Klímová (2017). She explains and compares two different approaches to the personal freedom: that of Underground, subversive art, imported from West, and home-spun folk song. While pure poetry and other forms of literature are thoroughly mapped by generations, the field of songwriting and lyrics is seldom closely watched, if not completely neglected.

**Keywords:** underground – folk music – politics – poetry – social unconscious – matrix

*„Jsem špatný člověk, co slouží dobré věci. Spasitel, který se o pár set let opozdil (...). Na světě jsou přeci důležitější věci. Cucáme vděčně bonbónky věčných myšlenek (...) tak na jedno cigáro, na dvě deci. Kecy, kecy, kecy, kecy.“ (Vladimír Merta, text 1984)*

Geografická hranice vymezuje v rozmezí *naše-cizí*, odkud až kam lze dojít bez ztráty jistoty. Sugeruje ohrožení, vyžaduje obranu, sjednocení proti nepříteli. Ohání se národními zájmy, jednotou lidu. Kulturní hranice jsou naopak vágní, prostupné, mlhavé, leží vně estetiky. Právě na rozhraní se odehrává každodenní nenásilný boj o svobodu výrazu.

Neodžité trauma ovlivňuje naši budoucnost. Transcendence v heideggerovském smyslu je překročení subjektu do světa, který jej přesahuje, okysličuje, inspiruje a posunuje dál. Zpěvák s kytarou byl mobilním symbolem povoleného vzdoru. Projevil osobní odvalu účastí na mítincích Martina Luthera Kinga v šedesátých letech.<sup>1</sup> V čele demonstrantů, v zákrytu za hradbou davu, dal odporu estetickou formu.<sup>2</sup> Velvet Underground v době, kdy se stal předobrazem Plastiků, byl pevně usazen v žebříčcích popu jako tržní statek.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> „Musíme spojit lásku s nenávisí. Musíme spojit fyzickou sílu se silou duše“. „Naše životy začnou končit dnem, kdy mlčíme o věcech, na kterých záleží.“ <https://citaty.net/citaty/2064049-martin-luther-king-musime-spojiti-lasku-s-nenavisti->

<sup>2</sup> Písně Times they are a Changing, Masters of War, Blowing in the Wind, We shall Overcome (v podání Spirituál kvintetu Jednou budem dál) sloužily jako bojový chorál. Sborový zpěv sjednotil národ a dodal odvalu váhajícímu.

<sup>3</sup> Underground Train byl původně termín užívaný uprchlými otroky pro síť bezpečných míst, kam se mohli během cesty za svobodou obrátit.

Lou Reed, Fugs, Captain Beefheart a jejich životní styl se stali módní součástí alternativy. Česká podoba undergroundu, hudba převážně dělnických profesí, naopak rozkládala systém „zdola“. Otevírala nemuzikantům cestu k sebevyjádření, sebeidentifikaci s kmenem. Sdružovala, sloužila jako brána k uvolnění vnitřní tenze, jako zástupná exaltovaná agrese vůči teroru. Stala se symbolem odporu až poté, co na jeho podporu vzniklo hnutí CHARTA 77.

Folk, rock i underground přežívaly na okraji stejné nestabilní, praskající kry, která driftovala proudem času ke svobodě vyjádření. Hranice byly hmatatelně blízko: nápis „*Nechte zpívat Mišíka*“ bylo zoufalé gesto jeho opuštěných fanoušků.

Fenomén „zakázané anti-hudby“ se zařazením do „podzemí“ stahuje z denního světla. Chaos náhody a brutální agrese „ošklivé“ hudby odkazuje do pološera, ve kterém hraje hudba roli spouštěče dionýského třeštění (Nietzsche). Posluchač se stává součástí rituálu, stržen do víru tance podléhá tělesně nevědomým pravidlům výběru, určujícím životní styl.

Městská balada (*Contemporary Urban Adult Music*) transcenduje společenským významem i uměleckým ztvárněním kategorií „ještě možného“. Sestoupila do hlubokých záhybů tajemné duše druhého. „Psychika je stávání se, odhalování a rozlišování, není to nic konečného ani plně ukončeného.“<sup>4</sup> Folk si vyvzdoroval osobní svobodu za cenu estetiky dvojsmyslu. Underground ji překročil – ohrožením osobní svobody získal svobodu výrazu generačního výkřiku. Útočil čelně, zatímco písničkáři se bránili útekem, dvojsmyslem, ironií, hraničící se sebemrskáčstvím. Hudba undergroundu je výrazem stavu duše uražených a ponížených. Zmocní se nás foucaultovskou tělesností: propadáme se dobrovolně do hlubin, kde už neovládáme své smysly, emoce, nutkavé myšlenky. Zbavuje nás samoty tím, že nás do ní uzamkne – a učiní ji snesitelnou právě tím, že ji přijmeme. Co folk dvojsmyslně naznačí, underground neodvolatelně odkrývá. Jeho dikce připomíná vnučnutí, nazření, vizi vyššího řádu. Underground otesává drsnou hmotu kamene do vyzývavého tvaru, který mluví jasnou řečí. Písničkář touží po iluzi sdělnosti. Probouzí cit v druhém ventilací citů vlastních. Hněte tvar z rozteklé beztvaré hlíny. Ožívá v aktivitě posluchačů. Vzniká paralelně v dusnu nesvobody, je na ní paradoxně závislý. Smyslově atakující naléhavostí, neuchopitelnou mnohoznačností, naléhavým atakem na neprobádané končiny reflektuje senzitivitu člověka – diváka dějin, které mu byly vnuceny.

„*Ve výprodeji dějin mají dnes všechno o co jsem kdysi tak trapně stál*  
*Fialový stíny uměly blití Kapitál i Korán, svatej grál*“ (Vladimír Merta, text 2004)

Pokusme se nahlédnout za obvyklou hranu sociologizujícího výkladu transcendence pomocí pojmů psychoanalytické terapie. Teorie *sociálního nevědomí* zpracovává sdílené úzkosti, fantazie, obrany, mýty a vzpomínky prostřednictvím pojmů *matrix*, *habitus*, *kolektivní paměť*.<sup>5</sup> Nevědomé sociálně naučené sklony, dovednosti a způsob jednání, získané zkušeností každodenního života jedince konfrontuje Foulkes se *základovou matrix*

<sup>4</sup> Karl Jaspers, *General Psychopathology*, Baltimore–London 1997, s. 9. – Cituje Barbora Šibalová, *Karel Jaspers – významná osobnost vědy a filozofie 20. století*, nepublikovaná diplomová práce Filozofické fakulty Západočeské univerzity, Plzeň 2012, s. 11; <https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/11025/3495/1/DP%20-%20Karl%20Jaspers.pdf>, vyhledáno 10. 1. 2021.

<sup>5</sup> Viz Helena Klímová, *Podle článku 29, Hlava II: Sběrný dokument*, Praha 2017.

skupiny.<sup>6</sup> Jde o podzemní síť s mnoha vlákny, rizom, oddenek (Deleuze).<sup>7</sup> Zahrnuje slávy, sdílené úzkosti, fantazie, obrany, mýty a vzpomínky. Jeho stavebními kameny jsou vyvolená traumata (Weinberg).<sup>8</sup> Sociální nevědomí je možné zkoumat ve dvojicích, *dyádách*, jak se jeví na protikladu underground–folk, rozbořem formálních aspektů *neverbální komunikace* (líčení, odívání, hudba, tanec, vše, čemu hermeneuti říkají *text* jako nositel významu). „Odehrává“ („*acting out*“) věčný svár duše, těla a představitosti.

*Projekce* je vehikulum, simulakrum, pomocí něhož můžeme překročit hranice mezi já a ty. Halbwachs, Durkheim, Burow, Bateson, Bourdieu zkoumají traumatickou událost jako transgenerační přenos, sdílený uvnitř hranic habitusu.<sup>9</sup> Falešné kolektivní *self* se rodí ve stavu očarování: potlačuje hranice subjektu. Jejich místo obsadí ideologie, kterou členové skupiny přijali, identifikovali se s ní (komunismus, fašismus, islámský stát). Lidská skupina *regreduje a poklesne*, ponoří se do stavu nerozlišenosti, *liminality*.<sup>10</sup> Spojená energie je svedena ven: vybudovat hranice proti nepříteli. Hlavním společným úkolem velké skupiny je udržovat, chránit a napravovat svou velkoskupinovou identitu – *kolektivní self* (Stone).<sup>11</sup> Členové *communitas* pak prožívají záporný vztah ke všemu odlišnému, vně i uvnitř skupiny. Ztráta niterní (*core*) identity znamená psychologickou smrt pro identitu velké skupiny (viz Helena Klímová).<sup>12</sup> Odmítnutím *falešného self* se člověk nezvratně vydává na cestu disentu.

„Hudba umožňuje nejmocnější předávání emocí. To, co zásadně odlišuje hudbu od informace, rituál od zprávy, je opakování, stupňování a nápěv – tedy způsob zacházení s časem, členění a estetizace času“ (Klímová).<sup>13</sup>

Je posilována libidem, provázena slastí, prožívána jako rozkoš duší.<sup>14</sup> Underground je hlučná, hádává hudba plná hněvu jako odpověď na svět plný lži a násilí. Jazyk těla – zpívání – byla rituální proměna. Zpěváci a jejich posluchači často při společném zpěvu tváří v tvář spolu zažívali cestu duše, zážitek proměny (objevování *autentického self*). Umění se vracelo ke svým prvobytným kořenům jakožto hlas kmene. Cenzurování hudby je důkaz její magické moci.<sup>15</sup>

Hudební *foundation matrix* je proces, spojující biologické, sociální, kulturní a ekonomické faktory, ovlivňující pocit zařazení do společnosti. Zahrnuje všechny rozměry, včetně neverbálních. Snaží se vzít do hry kulturní omezení (vymezení se vůči cizímu)

<sup>6</sup> O skupině jako matrixu individuálního mentálního života píše Sigmund Heinrich Foulkes in: *Selected Papers: Psychoanalysis and Group Analysis* (ed. E. Foulkes), London 1990, s. 223–233.

<sup>7</sup> K těmto pojmům viz Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*, Praha 2011.

<sup>8</sup> Srov. Haim Weinberg, *Group analysis, large groups and the internet unconscious*, nepublikovaná dizertace, Berkeley 2006, dostupné z: [http://www. Group-psychotherapy.com/articles/weinberg02.htm](http://www.Group-psychotherapy.com/articles/weinberg02.htm), vyhledáno 10. 1. 2021.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Habitus\\_\(sociologie\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Habitus_(sociologie)) *Trauma, sen, svědomí. Traumatizované skupiny – hojení – identita. Výběr textů z mezinárodní mezioborové konference*, Praha 2012, vyhledáno 10. 1. 2021. – Viz též Alexander Kratochvíl (ed.), *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: Komentovaná antologie teoretických textů*, Praha 2015.

<sup>10</sup> Limen – práh, hranice, přechod.

<sup>11</sup> Walter Stone, *Contributions of Self Psychology to Group Psychotherapy: Selected Papers*, London 2009.

<sup>12</sup> Helena Klímová, Falešné my / falešné kolektivní self, in: *Sociální nevědomí u osob, skupin a společností*, díl I, Praha 2015.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> „Co je nejkrásnější? Pravdomluvné slovo“ (Jaroslav Hutka, text 1988).

<sup>15</sup> „V magické noci počal čas“ (Egon Bondy)

studiem okrajových jevů, které pozřela všepožírající oficiální kultura, vůči níž se hudebníci vymezují. „Vzorce valence a perzonalifikace jsou záležitostí osobních maticí členů určité skupiny, které způsobují, že jsou náchylní a citliví vůči nasávání rolí (role suction): bezděčné přijímání rolí, přidělených skupinou“ (Scholzová).<sup>16</sup> „Národy mohou trpět traumaty, která mohou vytěsňovat, což vede k symptomům, iracionálním činům, jež se projevují v různých sociokulturních vzorcích a patologiích“ (Eissler).<sup>17</sup> Nevědomí je vytěsněný materiál, který každá generace sdílí s další generací a který sdílí většina lidí v dané etnické skupině (Herron).<sup>18</sup> „Self se vynořuje v interpersonální síti a kontextu. Kulturní self-object může být umělecké dílo nebo kulturní postava“ (Kohut).<sup>19</sup>

Vnitřní „cizinec“ reprezentuje nejen pudy, ale i společenské síly (Nitzgen – Hopper).<sup>20</sup> Skupina se sdružuje, odpovídá a reaguje jako celek (Foulkes).<sup>21</sup>

Pravda je proces jejího dobývání, nemůže být trvalým vlastnictvím. Je třeba neustále o ni usilovat, hájit dosažené, bojovat proti všemu, co ji oslabuje. Zatímco underground vznešeně mlčí uzavřen do sebe, pokouším se za všechny folkaře dosáhnout smíru ve sporu, který reálně neexistuje. Můj hudební matrix mi brání přijmout estetiku, zrcadlící ošklivost doby. V dětinské hře na pravdu „řekni první slovo, které tě napadne“, když zazní heslo (*šiboleť*), definující rozdíl ve vztahu k určujícím hodnotám, nalezneme rozhraní:

Hudební matrix generace folkařů:	Hudební matrix generace undergroundu:
<i>Generační heslo:</i>	
Přechytračit systém v dialogu s mocí	Žádný dialog! Neuhnout ani o kousek.
<i>Životní pocit:</i>	
Ohrožení budoucnosti, kariéry	Radost z mála
<i>Vztahy k nevědomě sdíleným pojmům:</i>	
negativní	přezíravý
<i>Tabu</i>	
Opatrný	ostentativně negující
<i>Sprostotě, slangu</i>	
Odmítavý	ostentativně kladný
<i>Pokoře</i>	
Opatrně kladný	vzdorně negativní

<sup>16</sup> Regine Scholz, The social unconscious and the foundation matrix – some thoughts, *Group-analytic Contents*, 56: 27-28, vyhledáno 10. 1. 2021.

<sup>17</sup> Kurt R. Eissler, Freud and the Psychoanalysis of History, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, October 1, 1963, s. 675n.

<sup>18</sup> William G. Herron, Development of the ethnic unconscious, *Group Analysis*, 26: 389-405, 1995, vyhledáno 10. 1. 2021.

<sup>19</sup> Heinz Kohut, *Self Psychology and the Humanities*, New York 1985.

<sup>20</sup> Dieter Nitzgen – Earl Hopper, The Concepts of the Social Unconscious and the Matrix in the Works of S. H. Foulkes, [researchgate.net/publication/331735509](https://www.researchgate.net/publication/331735509), vyhledáno 11. 12. 2020. – Earl Hopper, *The Social Unconscious: Selected Papers*, Philadelphia 2002.

<sup>21</sup> Sigmund Heinrich Foulkes, *Therapeutic group analysis*, London 1964, reprint Routledge 1994.

<i>Drogám</i>	
Negativní	pozitivní
<i>Fyzické aktivitě</i>	
Lehce pozitivní	pivně negativní
<i>Úctě k řemeslu</i>	
Obdivující	nabubřele ignorující
<i>Víře</i>	
Lehce podezřívavý	výrazně kladný
<i>Tělesnosti, erotice</i>	
Ostýchavý	okázale kladný
<i>Obecné morálce</i>	
Lehce přezíravý	ignorující
<i>Autoritám</i>	
Ironicky kladný	výrazně negativní
<i>Bohu</i>	
Dvojnáčný	svěrázně kladný
<i>Kolegům v nouzi</i>	
Sobecky sebestředný	výrazně pomáhající
<i>Minulosti, dějinnosti</i>	
Zkoumavě obezřetný	odmítavý
<i>Rodině</i>	
Vlažný	frivolní
<i>Vlastnímu kmenu</i>	
Slabě ironický	silně vyjádřený
<i>Penězům</i>	
Neodmítavý	ostentativně negativní
<i>Zbabělosti</i>	
Chápavý	odsuzující
<i>Vychcanosti</i>	
Lehce odmítavý	zásadně opovrhující
<i>Způsobu obživy</i>	
Chápající	hrdě proletářský
<i>Vnější uniformě</i>	
Odsuzující	sjednocující
<i>Dlouhým vlasům</i>	
Tolerantní	výrazně pozitivní
<i>Moci</i>	
Respektující meze odvahy	negující

<i>Praktikám STB</i>	
Ostražitý	ostentativně nesmiřitelný
<i>Vlastním fízlům</i>	
Lehce zlehčující	tolerantní
<i>Ženám</i>	
Lyrický, vzývající	klanově přístupný
<i>LGBT</i>	
Nevyjasněný	vstřícný, experimentující
<i>vzdělání</i>	
Respektující, přijímané	přezíravě odmítavé
<i>Sdílení důvěrností</i>	
Dvojsmyslně opatrné	sebevražedně otevřené
<i>Místa setkávání</i>	
Veřejně dostupné	utajené
<i>Chrámy</i>	
Studentské kluby, festivaly, Porta	hosпода, Havlův Hrádeček
<i>Poutě za hudbou</i>	
Organizované, schvalované mocí	ilegální, nezávislé
<i>Masky a pózy</i>	
Odmítané	oblíbené
<i>Přitažlivost cizího – poskytování svého</i>	
Svébytně domácí	obdivně kopírující
<i>Negativní postoje, výrazná gesta</i>	
Slovní protest	nasazení vlastního těla
<i>Postihy moci</i>	
Výběrové	plošné

Normativní vymezení hranic se opírá o hudebně-estetické preference, obecně lidské morální standardy chování obou kohort před listopadem 1989. Nepostihuje individuální osudy, neslouží k ostouzení či morálnímu hodnocení. Hranice se ostatně smývaly během času. Je třeba brát je jako můj názor, nepodložený tvrdými daty.

Po sametu se obraz revoltujícího umělce zásadně změnil.<sup>22</sup> Romantická představa chudého, nemocí zkrouceného trpícího génia, vysvobozeného vztahem ke krásné, zdravě nezadané kněžce čisté lásky, patří do béčkových filmů. Digitálně remasterovaný záznam hudby undergroundu se stává prodejným artefaktem, podkresem autentických dokumentů v oficiální televizi. Vstupuje na trh hudebních hodnot, i když taková hudba původně sloužila jako tvrdé beranidlo vůči establishmentu. Umělec bude odkázán na řetězec grantů, patronů, sponzorů, mecenášů, intendantů, ředitelů, promotérů a manažerů všeho

<sup>22</sup> „Vraťte mi nepřítel!“ (Jiří Dědeček, text 1989).



druhu. Nestane se ale svrchovaným tvůrcem, malým odmocněným bůžkem, prožívajícím s člověkem traumata stvoření. Hranice, plná rivality, dezinterpretací a pseudomýtů, panující mezi oběma stranami neoficiální kultury, je překročena. Sametová revoluce je protimluv. Změna režimu vynáší na světlo *novou základovou matrix*: mizí uměle vytvořené hranice, aniž by došlo k *odžití, odtruchlení* dávných traumat. Přináší vpád tvořivé síly, imaginace jako gestické formy odporu. Folklaři se vyskytují spontánně s undergroundovými legendami na manifestacích jako součást dnešní mainstreamové oficiální kultury. Stali jsme se sluhy dobra jako žádaná mezihra mezi vystoupeními politiků. Zpíváme notoricky známé, obehnané písně. Pachutí nátlaku přetrvává v převlecích času dodnes. Světem obchází strašidlo uniformity. Umělá inteligence nás srovná do řady, aby nám rozuměla. Revoluce se už nevedou ve jménu hranic. Bojuje se o naši duši.

Každá generace touží po své revoltě. Uchází se o privilegium prokletosti, hrozící v totalitě za pouhých několik slov, řečených ovšem ve správnou dobu na správném místě. Současná kulturní subverze směřuje k přímé akci za cenu rizika nezdaru, odplaty mocných. Zůstává napůl mezi výzvou, osobním angažmá a sebepromocí. Punková modlitba Pussy Riot, rozstříhání vlajky a vtipné rozvinutí rudých trenýrek zaplní média. Ale soudní dohra akt označí za nemístnou recesi, sebezprosazující akci.

Podvědomě doufáme, že zpěvák z pódia vysloví to, co o sobě nevíme, netušíme, nebo co odmítáme vědět. *Projektivní identifikace* je běžný mezilidský mechanismus s komunikačním potenciálem buberovského dialogu *já-ty*. Děje se nám, když chceme sdělit blízkému člověku něco, co sami neumíme pojmenovat, a přece to nutkavě toužíme vyjádřit. Tehdy je píseň poselstvím, nadějí, že jejím prostřednictvím porozumíme lépe sami sobě. Delegujeme část své identity zpěvákovi. On se naopak do určité míry stává mnou v naději, že lépe uvidí, kdo je, komu zpívá, komu a čemu jeho píseň mimoděk slouží.<sup>23</sup>

Hudba řeší odvěkou hádku duše s tělem, rozpor mezi *chtít* a *vykonat* střídáním napětí melodie, proměnami harmonie. Tvoří paralelní, nehmotný svět plný nejasných, nereálných emocí. Přitom je sama omezena nezákladnějšími fyzikálními, materiálními jevy: chvěním, třením, úderem, kontrolovaným dechem. Zákaz budí touhu po jeho překročení. Hudbu živí věčný svár touhy (*erós*), žádostivosti (*epithymia*). Zákony jsou v ní od toho, aby byly (na rozdíl od fyzického světa jevů) bezrestně překračovány. Hudba je jakousi morální zkušebnou lidskosti: kam až se lze dopracovat, aniž by nás ztrestal náhlý blesk z nebes? Co by ve světě dramaturgicky propracovaných emocí, motivací a intencí působilo jako svévolný skok, působí v hudbě zvláštní nepopsatelnou směs touhy, prožitku, žádostivosti.

„*Chtít dobro, to dokážu, ale vykonat už ne. Vždyť nečiním dobro, které chci, nýbrž zlo, které nechci.*“ (Apoštol Pavel v dopise Římanům).

Vymezení žánrových hranic předvádí normativní estetika socialistického realismu. Miliony lidí nutí násilím přežívat uvnitř hranic, na kterých hoří nejen knihy, myšlenky, ale i konkrétní těla. Traumata vystupují na povrch a resentimenty vedou k dalším projevům nepochopení (problém uprchlíků a ilegální migrace). Rozpor legálního a legitimního vede k válkám a nezměrnému utrpení těch, kterých se nikdo nikdy na nic neptá.

<sup>23</sup> „*Play it again,*“ poručí si ve scéně rozpoznávání zasuté minulosti Lászlo, ilegální migrant z Čech ve vypjaté scéně filmu *Casablanca* (1944). Doufá, že prostřednictvím melodie dá najevo jistě ženě svou přítomnost.

Poznávání se odvíjí od představivosti, imaginace, re-prezentace. Čas je kontinuální: nelze z něj nic vykousnout. Aby ale nedošlo k zahlcení informacemi, musí z něj současně s příchodem nových vjemů něco z těch starých odplývat. Čas je stálost pomíjení. Fluktující povaha hudby mu dodává nadčasovou dimenzi. Okamžik krásy, ulpění, zastavení času.

„Sleduji předmět i sebe, kterému se věc předkládá, jeví. Má idea předmětu je vnímáním mého vnímání, a-percepcí. Procesem při-vlastnění předmětu se jej zbavujeme – ponecháváme jej za sebou, pod sebou, mimo sebe: jelikož jsme tímto poznatkem, učinili jsme ho částí svého žití a svých činů, jednání, pohybů, své orientace ve světě“ (Aleš Novák).<sup>24</sup>

Nietzsche delegoval zjevení zla démonovi.<sup>25</sup> Osamělost je hybatelem metafyziky. Úzkosti nás zbaví nutkání, úsilí porozumět všemu jakožto nastávajícímu.

## Závěr úvahy

Termín hranice lze lehce zneužívat k boji i idejí. Nevyjasněná traumata minulosti vedou k neurotizaci společnosti. Zastydlé trvání na hranicích konformismu a revolty vede jen k opakování notorických klišé typu „elektrická kytara porazila bolševika“. Jsme svědky věčného koloběhu inovací od odmítnutí přes toleranci, respekt, až po tržní zbožštění. Současné snahy post-folku překračují výrazně hranice žánrů, stylů, národních kultur, jazyků, zvykosloví. Prezентují se často v kombinaci s pohybem, novým cirkusem, site-specific performancí. „Folk není hudební žánr, ale životní styl“, utrousil jsem kdysi, netuše, kolika lidem ten beztak odkudsi vystrachaný bonmot uleví od nutkání něco na svém životě změnit. Životním stylem se postupně stal skate, raw food, tetování, hraní her v mobilu, útěk do přírody i domácí porod. Setrvání na hranicích, účelově vytvořených režimem, je politováníhodnou relikvií minulosti.

„Pravdu není možno setrvale držet či výlučně vlastnit, je třeba ji neustále hledat, odkrývat a zkoušet.“ (Helena Klímová).

Hledáme dynamický model fungování hudební scény, abychom porozuměli sami sobě. Hudba směřuje k autenticitě: ignoruje hranice žánrů, etnik, kultur. Naučme se naslouchat druhému. Existují však meze, za které nelze v dialogu s mocí zajít.

„Kdo cestou k moci vraždil, vraždí a bude vraždit dál.“ (Vladimír Merta, text 1989)

Každá generace touží po své revoltě. Uchází se o privilegium prokletosti, hrozící v totalitě za pouhých několik slov, řečených ovšem ve správnou dobu na správném místě. Písničkáři všech zemí, spojte se!

<sup>24</sup> Aleš Novák, *Epifanie věčného návratu téhož: Filozofická interpretace základní myšlenky F. Nietzscheho*, Praha 2007.

<sup>25</sup> Nietzsche: „Po Buddhově smrti ještě po létech ukazovali v jedné jeskyni jeho stín. Strašlivý, příšerný stín. Bůh je jev: ale jak je mezi lidmi zvykem, budou snad ještě po tisíciletí existovat jeskyně, kde bude ukazován jeho stín. A my musíme zvítězit ještě i nad jeho stínem.“ – „Kam se poděl bůh?... My jsme ho zabili – vy a já! My všichni jsme jeho vrahy... Není na nás velikost toho činu příliš velká? Nemusíme se sami stát bohy, jen abychom jej byli hodni?“

## SUMMARY

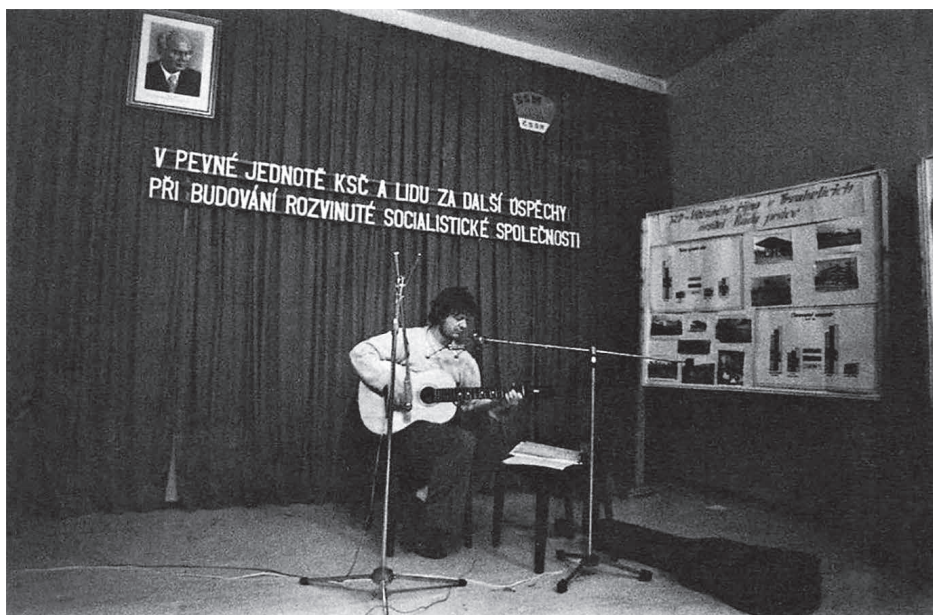
### Semidarkness as Border of Inspiration

The paper is based on the concept of Basic Musical Matrix, as defined by Foulkes. It explains two different approaches to the personal freedom: that of Underground, subversive art, imported from West, and home-spun folk song. My research did not find many scholarly acceptable studies. An uninformed citizen of the West perceives this part of the world as a place of total disillusion and confusion of values, as something dark and endangering. I try to draw attention to the reality, seen by the magnifying lens of the songwriter's sensitivity. Surrounded by dedicated listeners, they created their own subculture in almost complete isolation from Western influences. Poet with guitar delivered personal visions. The singer-songwriter was the litmus paper, testing society's tensions. This shining and powerful ideology, once so attractive to the avant-garde artists and left-wing intellectuals, was unmasked, by contrast, mostly by poorly educated, but persistent individuals with a guitar. The fertilising influences of the Western Underground Culture blended slowly into more positive, highly individualised statements, engaging general public. But once the generation of protest singers fills up again the halls, it would mean only that communism is back.

Songwriters of the world, unite!

### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Kurt R. Eissler, Freud and the Psychoanalysis of History, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, October 1, 1963, s. 675n.
- Sigmund Heinrich Foulkes, *Therapeutic group analysis*, London 1964.
- Earl Hopper, *The Social Unconscious: Selected Papers*, Philadelphia 2002..
- Earl Hopper – Haim Weinberg, *Sociální nevědomí u osob, skupin a společnosti*, 3. díl: Základová matrix – nové pohledy a přístupy, Praha 2018
- Sara Towe Horsfall – Jan-Martijn Meij – Meghan D. Probstfield (eds.), *Music Sociology, Examining the Role of Music in Social Life*, London 2013.
- Viktor Karlík, *Podzemní práce / Underground Work: Zpětný deník / Retroactive Diary*, Praha 2012.
- Helena Klímová, *Podle článku 29, Hlava II: Sběrný dokument*, Praha 2017.
- Helena Klímová (ed.), *Trauma, sen, svědomí. Traumatisované skupiny – hojení – identita. Výběr textů z mezinárodní mezioborové konference*, Praha 2012.
- Heinz Kohut, *Self Psychology and the Humanities*, New York 1985.
- Dieter Nitzgen – Earl Hopper, The Concepts of the Social Unconscious and the Matrix in the Works of S. H. Foulkes, [researchgate.net/publication/331735509](https://www.researchgate.net/publication/331735509), vyhledáno 11. 12. 2020.
- Petr Placák (ed.), *U nás ve sklepě: Antologie poezie druhé generace undergroundu*, Praha 2013.
- Jaroslav Riedel, *The Plastic People of the Universe – Texty*, Praha 2001.
- Regine Scholz, The social unconscious and the foundation matrix – some thoughts, *Group-analytic Contents*, 56: 27-28, vyhledáno 10. 1. 2021.
- Walter Stone, *Contributions of Self Psychology to Group Psychotherapy: Selected Papers*, London 2009.
- Mírek Vodrážka, *Decivilisace*, Červený Kostelec 2007.



**Obrázek 1.** Vladimír Merta na koncertě v Troubelicích, asi 1971: „Snažil jsem se zahrát všude, kde se vyskytli lidé, kteří měli odvahu mě pozvat.“ Archiv PopMuseum v Praze



**Obrázek 2.** Karel Gott a baskytarista skupiny The Plastic People of Universe Milan „Mejla“ Hlavsa na předávání cen časopisu *Melodie* v Paláci kultury v Praze 13. března 1989. Archiv PopMuseum v Praze



**Obrázek 3.** Karel Gott a Karel Kryl v předsálí tribuny paláce Melantrich v Praze na Václavském náměstí 27. listopadu 1989. Archiv PopMusea v Praze



PRÁCE OBHÁJENÉ V ÚSTAVU  
DĚJIN UMĚNÍ FF UK V LETECH  
2019–2021

---





---

## Doktorské práce

### 2020

GARLATYOVÁ, Gabriela: Maria Bartuszoová (1936–1996). Sochárske dielo v kontexte umenia  
HAUSER, Jakub: „Sans retour“. Výtvarníci ruské emigrace v meziválečné Praze  
KERDOVÁ, Lenka: Pražská meziválečná architektura německy mluvících architektů  
KVOČÁKOVÁ, Lucia: Budovanie identity „slovenskej“ moderny vo vzťahu k idei československizmu  
MIKULCOVÁ, Anežka: Portrétní silueta v českých zemích  
POLLÁKOVÁ, Petra: Východoasijská kaligrafie a české umění po roce 1945  
VÍCHOVÁ, Ilona: Umělé světlo v umění

### 2021

RAMEŠOVÁ, Michaela: Otázky stylového pluralismu a portálová architektura v okruhu Benedikta Rieda.  
TROJANOVÁ, Martina: Kříž zv. královny Dagmar.

## Rigorózní práce

### 2019

RYCHNOVÁ, Lucie: Komponovaná krajina Františka Josefa Schlika a „krajinotvorba“ kolem roku 1700  
KŘENKOVÁ, Zuzana: Architektura klášterů františkánů observantů v Čechách, na Moravě a ve Slezsku ve druhé polovině 15. století

### 2021

STRNADLOVÁ, Anna: Tichá přátelství: Vladimír Fuka, Eva Fuková, Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Jan Rychlík, Kamil Lhoták, Josef Schwarz-Červinka, Jan Hanč a Emanuel Frynta

## Diplomové práce

### 2019 (podzim)

KOLOTUSHA, Tetiana: Umění Majdanu. Umění během revoluce na Ukrajině 2013–2014

### 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, Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Emanuel Frynta, Jan Hanč a Jan Rychlík

### 2021

BARTUŇKOVÁ, Kateřina: Znojemský oltář. Vizualní kultura v Podunají.  
KADLEC, Tadeáš: Palác hraběte Michny z Vacínova. Stavba a její kontexty.

## Bakalářské práce

2020

BRADÁČOVÁ, Barbora: Sochař Ludvík Šimek (1837–1886)

FABIÁNOVÁ, Kristýna: Emil Filla za svobodu umění – umělcův boj proti idejím totalitních režimů

CHOC, Jakub: Stavitel Wolfgang Braunbock – architekt Wolfgang Braunbock

KOLÁŘOVÁ, Pavlína: Vznik a původ mariánského zobrazení typu Regina v českém prostředí

KRUŠINA, Jan: Zemský ústav pro choromyslné v Praze – Bohnicích. Architektura a historie

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

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, Stephane: Mistr Michelské Madony a jeho příchod do střední Evropy.

2021

DĚDÍČOVÁ, Magdalena: Urbanistický celek Budějovického náměstí v Praze v projektu Věry Machoninové.

KANALOŠ, Martin: Odras duchovního prostředí poslední čtvrtiny 14. století v díle Mistra Třeboňského oltáře.

NETOPIĽ, Petr: Architektura firmy Schilling & Gräbner v severních a východních Čechách.

RAMBOUSKOVÁ, Zuzana: Zrod české a maďarské avantgardy mezi lety 1907 a 1910 ve středoevropském a evropském kontextu

VÁVROVÁ, Michaela: Vliv darwinismu na umění 19. století

VOJTŮVÁ, Pavlína: Scénografie v počátcích Divadla D



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

PHILOSOPHICA ET HISTORICA 2/2020

---

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](http://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](mailto:books@ff.cuni.cz))