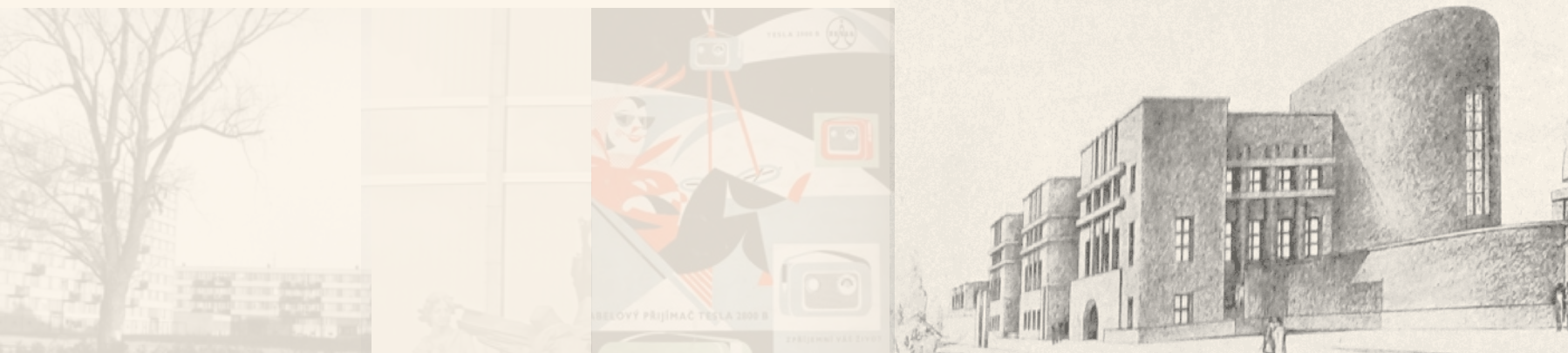
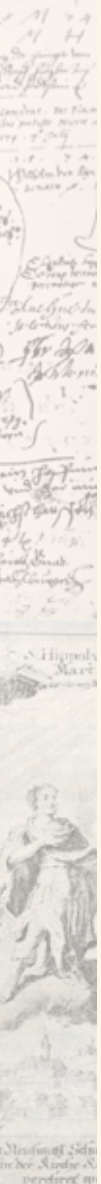


Paragone II (2015)

Soutěž o cenu profesora Milana Tognera

Sborník příspěvků
z konference studentů
dějin umění

Ondřej Jakubec (ed.)
Masarykova univerzita
Brno 2017



Všechna práva vyhrazena. Žádná část této elektronické knihy nesmí být reprodukována nebo šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu vykonavatele majetkových práv k dílu, kterého je možno kontaktovat na adrese – Nakladatelství Masarykovy univerzity, Žerotínovo náměstí 9, 601 77 Brno.

Paragone jako prostor setkávání • <i>Ondřej Jakubec</i>	3
Tapisérie z Bayeux a problematika jejího charakteru • <i>Martin Lešák (Seminář dějin umění FF MU)</i>	6
Renesanční přestavba kostela sv. Petra a Pavla v Kralovicích • <i>Veronika Lorencová (Ústav dějin křesťanského umění KTF UK)</i>	17
Palác Granovských v Ungeltu a jeho propojení s pražským dvorským okruhem • <i>Lenka Babická (Ústav dějin křesťanského umění KTF UK)</i>	23
Relikvie svatých jako nástroj rekatolizace v Čechách 17. století • <i>Petr Adámek (Seminář dějin umění FF MU)</i>	31
Amor Vincit: Příspěvek k ikonografické koncepci maleb Fabiána Václava Harovníka • <i>Vendula Prostředníková (Katedra dějin umění FF UP)</i>	39
Soubor dřevěných hracích žetonů ke hře vrhcáby • <i>Alena Tobolková (Katedra dějin umění FF UP)</i>	51
„Musíte je omluvit, jsou to jen děti“. Karikatury kubismu ve Francii a Čechách (1911–1918) • <i>Dagmar Ždychová (Ústav pro dějiny umění FF UK)</i>	60
Vztah architektury a scénografie: prostorovost kubismu • <i>Ivana Láníková (Katedra dějin umění FF UP)</i>	73
Soutěže na Žižkův pomník v Praze na Vítkově • <i>Petra Šimánková (Seminář dějin umění FF MU)</i>	79
Memoria et monumentum: „Barokní princip“ v teorii umění Vojtěcha Birnbauma • <i>Tomáš Murár (Ústav pro dějiny umění FF UK)</i>	91
Architektonická sůtaž na operu Štátneho divadla z rokov 1958 až 1959 v Ostrave • <i>Viktor Baumgartner (Katedra dějin umění a kulturního dědictví OU)</i>	100
Bytová výstavba v Místku – sídliště Riviéra • <i>Alžběta Bílková (Katedra dějin umění a kulturního dědictví OU)</i>	106
Tranzistorový rozhlasový přijímač Tesla T58: Kapesní rádio v akustické kultuře (1958–1965) • <i>Filip Dědic (Katedra teorie a dějin umění VŠUP)</i>	113
Vybavení a výzdoba budovy bývalého Federálního shromáždění • <i>Petra Konopčíková (Ústav pro dějiny umění FF UK)</i>	122
Art Centrum – podoby instituce • <i>Barbora Ševčíková (Katedra teorie a dějin umění VŠUP)</i>	130
Umělecké dílo v masové kultuře • <i>Tereza Krementáková (Katedra teorie a dějin umění Fakulty umění a designu UJEP)</i>	140
Program konference Paragone II (2015)	144

Paragone II (2015)
Soutěž o cenu profesora
Milana Tognera
Sborník příspěvků z konference
studentů dějin umění

Ondřej Jakubec (ed.)

Vydala Masarykova univerzita,
Brno 2017
Redakce: Kateřina Gabrhlíková
Grafická úprava: Kristýna Marešová
Vydání 1., elektronické
ISBN 978-80-210-8571-8

© 2017 Masarykova univerzita;
autoři

Autoři odpovídají za vypořádání
příslušných autorských práv k repro-
dukčním užitím u jejich textů. S od-
voláním na znění zákona č. 121/2000
Sb., o právu autorském, o právech
souvisejících s právem autorským
a o změně některých zákonů (§ 31,
část 1, odstavec c) lze však konsta-
tovat, že v tomto případě je takové
nekomerční užití přípustné.

Paragone jako prostor setkávání

Ondřej Jakubec

Tento drobný elektronický sborník představuje v pořadí druhé pokračování publikace studentských příspěvků, které zazněly na soutěžní konferenci *Paragone 2015 – soutěž o Cenu profesora Milana Tognera*, konané ve dnech 9.–10. dubna 2015 při brněnském Semináři dějin umění. Když v roce 2014 uspořádala v Olomouci tamní Katedra dějin umění první ročník této studentské soutěžní konference *Paragone*, vnímal jsem to především jako formu upomenutí na jedinečnou osobnost zdejšího pedagoga Milana Tognera, který byl i mým blízkým učitelem. Již při prvním setkání se však ukázalo, že to nebude jen formální a vzpomínková *hommage*, ale naopak velmi aktuální událost, která poskytla prostor k prezentaci i seznámení studentů dějin umění (či spřízněných oborů) bezmála ze všech domácích univerzitních pracovišť (Katedra dějin umění FF UP, Ústav pro dějiny umění FF UK, Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Katedra teorie a dějin umění VŠUP, Ústav estetiky a dějin umění Jihočeské univerzity, Katedra teorie a dějin umění Fakulty umění a designu UJEP a Katedra dějin umění a kulturního dědictví v Ostravě; Seminář dějin umění FF MU tehdy naneštěstí chyběl, ale „vykoupil“ to organizací následujícího ročníku). Odborné setkání je dle statut soutěže definováno jako soutěž studentů bakalářského či magisterského stupně, ale svým charakterem se jedná o regulérní odbornou konferenci. V rámci ní pak probíhají nejen diskuse, ale bezprostředně je poskytována zpětná vazba od členů poroty, jež je sestavena ze zástupců všech zastoupených pracovišť. O smyslu takového setkávání snad svědčí pokračování této tradice, jak ukazuje 3. ročník *Paragone* v Českých Budějovicích v květnu 2016, ale i 4. setkání v Ostravě v květnu 2017. Podle mého soudu to dobře dokládá, že se s tímto soutěžně-konferenčním modelem *Paragone* především identifikovaly jednotlivé akademické ústavy, které vítají tuto příležitost k setkávání.

V první řadě zde ale jde o studenty, o možnost prezentovat jejich odbornou práci, ať už na základě jejich úspěšných bakalářských prací, částí rozpracovaných magisterských či také úplně jiných témat. Uplynulé čtyři ročníky (publikování tohoto sborníku po 3. českobudějovickém a 4. ostravském ročníku mi umožňuje reflektovat všechny z nich) ukázaly, že na každém z pracovišť vznikají zajímavé práce, ale především, že zde vyrůstají velmi talentovaní mladí historici umění. Rozhodování o pomyslných příčkách „vítězů“ (i když těmi jsou snad všichni zúčastnění) je tak rok od roku těžší. Pro řadu studentů tato konference představuje jednu z prvních příležitostí odborného vystoupení, kterého se většinou zhošťují s velkou zdatností. Ale také rozpačité a „neučesané“ referáty – a jejich reflexe – mohou (či by měly) představovat vítanou a poučnou zkušenost. Při 2. ročníku při brněnském Semináři dějin umění bylo také rozhodnuto, že nejúspěšnější účastníci soutěžní konference mohou nabídnout své texty k publikování v našem časopise *Opuscula historiae atrium*. Po úspěšném recenzním řízení se pak skutečně roce 2015, ve 2. čísle časopisu, objevily dvě výborné studie úspěšných účastníků 2. ročníku *Paragone* – Dagmar Ždychové a Tomáše Murára.

V připraveném elektronickém vydání sborníku *Paragone II* nejsou nakonec otištěny všechny příspěvky. Někteří účastníci na možnost publikace nereagovali. Je to samozřejmě svobodná vůle každého, rezignovat na prezentaci vlastní práce však nepokládám za šťastné a správné, jakkoliv k tomu mohly někdy vést i objektivní důvody. Redakční zpracování textů nebylo vždy lehké (ale to se někdy týká i příspěvků ostřílených kolegů). Formální principy byly nakonec sjednoceny, ovšem i zde se editor a redaktorka potýkaly s občasným nezajmem autorů upravit své texty (naštěstí zcela výjimečně). V ně-



1

kterých případech byly údaje doplněny, jinde se tato práce za autory neprováděla s vědomím toho, že břímě autorství si každý nese sám. Texty neprošly nezávislým recenzním řízením, doplnění a úpravy se děly výhradně v rámci komunikace s redakcí. Odpovídá to „žánru“ publikace, která prezentuje studentské práce, u kterých byly samozřejmě vyžadovány všechny náležitosti odborného textu, jednotlivé argumenty a závěry však nebyly nijak korigovány. Výsledná podobná sborníku je tak poměrně pestrá, tematicky i zpracováním, což může zajímavě odrážet konkrétní situaci formování a práce nastupující generace historiků umění. S jistým časovým odstupem proto může představovat i tato skromná publikace zajímavou výpověď a době a okolnostech svého vzniku.

V porovnání s jinými, dnes snad stále čtenějšími studentskými odbornými setkáváními, je formát *Paragone* odlišný svým charakterem soutěže, který může do setkávání studentů (ale i jednotlivých kateder) přinášet osobitý kompetitivní zápal. Jak ale coubertinovsky připomíná Rostislav Švácha: „*Vítězství potěší, ale více než vyhrát se zdá být důležité zúčastnit se.*“¹

1 Sabina Soušková – Anna Šubrtová (eds.), *Paragone 2014. Soutěž o cenu profesora Milana Tognera Sborník příspěvků*, Olomouc 2015, s. 6. Dostupné na: https://paragone-blog.files.wordpress.com/2015/08/paragone_fin.pdf



1 Prof. Milan Togner († 28. 11. 2011), fotografie z roku 2008.
Fotografie: Lukáš Bártl



2 Prof. Jiří Kroupa a prof. Rostislav Švácha vyhlašující v Brně dne 10. dubna 2015
výsledky 2. ročníku Paragone. Soutěže o Cenu profesora Milana Tognera.
Fotografie: Zuzana Ragulová.



3 Účastníci 2. ročníku Paragone na Seminári dějin umění FF MU v Brně.
Fotografie: Zuzana Ragulová.

Výšivka z Bayeux: předmět posvátný či profánní?¹

Martin Lešák

Tzv. Tapisérie z Bayeux [1], jež ve skutečnosti není tapisérií, nýbrž výšivkou,² patří mezi nejstudovanější objekty dějin umění a tomu odpovídá i nesmírně obsáhlá bibliografie k ní se vztahující.³ Badatelé se této textilií, na níž jsou znázorněny události vedoucí k invazi Viléma Dobyvatele a jeho konečnému vítězství v bitvě u Hastingu roku 1066, věnovali od jejího „objevení“ ve dvacátých letech 18. století⁴ a otázky, jež si kladly, vždy byly, a stále jsou, nesmírně rozmanité. Rozsáhlá bibliografie, skutečnost, že je výšivka téměř 70 metrů dlouhá,⁵ a fakt, že se narace skládá ze tří vizuálních elementů (z hlavní dějové linie středního pásu, z drobnějších výjevů v bordurách a z latinského textu), které, jak připomíná J. Bard McNulty, musí být čteny na základě různých vzájemných vztahů mezi nimi,⁶ jsou důvodem nutnosti upozornění čtenáře na to, že tento příspěvek nemá ambice na komplexní rozbor předmětu. Snahou práce je spíše vyjasnit konkrétnější a frekventovanou otázku v historiografii tohoto skvostu z 11. století: měli bychom výšivku vnímat jako předmět posvátný či profánní? Jinými slovy se tato práce pokusí objasnit povahu či snad lépe charakter objektu a to zejména z pohledu jeho funkce a její proměny.

Objednavatel, datace a úskalí studia výšivky

Dříve než se však pustíme do samotného rozboru problematiky povahy výšivky, problematiky spjaté s mnoha dalšími otázkami (Do jakého místa byl předmět určen? Jakou měl funkci? Jak máme interpretovat příběh na něm vyobrazený? Kdo byl jeho objednavatelem? a jiné), je nutné upozornit na jeden zásadní fakt ve studiu této památky. Je jím skutečnost, že se historici umění, historici a jiní

badatelé při jejím bádání musejí vypořádat s absencí jakéhokoli soudobého pramene. Nejstarším dokumentem dokládajícím existenci textilie je totiž inventář katedrály Notre-Dame v Bayeux z roku 1476, tedy dokument pocházející z doby o několik století mladší.⁷

- 1 Jádrem této studie vychází z mé bakalářské práce, viz Martin Lešák, *Tapisérie z Bayeux – sakrální či sekulární narace* (diplomová práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2014. Za vedení práce bych i zde chtěl poděkovat doc. Ivanu Folettimu, M.A., Ph.D.
- 2 Viz Nicole de Reyniès, *Bayeux Tapestry, or Bayeux Embroidery? Questions of Terminology*, in: Pierre Bouet – Brian Levy – François Neveux (eds.), *The Bayeux Tapestry: Embroidering the Facts of History*, Caen 2004, s. 69–76. Autorka tvrdí, že používání termínu „tapisérie“ reflektuje počáteční nezáměr badatelů. Jeho uplatnění v následujících letech pak vysvětluje úpadkem obliby techniky vyšívání („embroidering“) v průběhu 18. až 20. století.
- 3 Nejnověji viz Xavier Barral i Altet, *En souvenir du roi Guillaume*, Paris 2016. – John F. Szabo – Nicholas E. Kuefler, *The Bayeux tapestry. A critically annotated bibliography*, Lanham 2015. – Elizabeth Carson Pastan – Stephen D. White – Kate Gilbert, *The Bayeux tapestry and its Contexts. A reassessment*, Woodbridge 2014 nebo Shirley Ann Brown, *The Bayeux tapestry, Bayeux, Médiathèque municipale: Ms. 1. A sourcebook*, Turnhout 2013. Z domácí literatury viz Pavol Černý, *Tapisérie z Bayeux. Gobelínová replika Věry Mičkové*, Olomouc 2007.
- 4 O „objevení“ výšivky se zasloužili zejména tito pánové: Nicolas-Joseph Foucault, Antoine Lancelot a Bernard de Montfaucon. K novodobé historii objektu viz Shirley Ann Brown, *The Bayeux Tapestry. History and Bibliography*, Woodbridge – Wolfboro 1988, s. 1–44. Rovněž viz Pastan – White – Gilbert (pozn. 3), s. 24–28.
- 5 Výšivka se skládá z devíti různě dlouhých pruhů lněného plátna spojených do celkové délky 68,38 metrů (šíře plátna, na němž jsou výjevy znázorněny, se pohybuje okolo 50 cm). Viz Isabelle Bédarid – Béatrice Girault-Kurtzman, *The Technical Study of the Bayeux Embroidery*, in: Bouet – Levy – Neveux (pozn. 2), s. 83–109, zvl. s. 84. Pro analýzu jednotlivých spojů viz Gale R. Owen-Crocker, *The Bayeux „Tapestry“: invisible seams and visible boundaries*, *Anglo-Saxon England* XXXI, 2002, s. 257–273.
- 6 J. Bard McNulty, *The Narrative Art of the Bayeux Tapestry*, New York 1989, s. 23.
- 7 Inventář popisuje dlouhý úzký pruh tkaniny zobrazující dobytí Anglie, který je vystavován během svátku relikvií a po dobu oktávy v lodi katedrály v Bayeux. Viz Abbé E. Deslandes, *Le Trésor de l'église Notre-Dame de Bayeux, d'après les inventaires manuscrits de 1476, 1480, 1498, conservés à la Bibliothèque du chapitre de Bayeux*, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1896, s. 340–450, zvl. s. 394.

Důsledkem toho jsou veškeré snahy o zodpovězení otázek založené, slovy Pierra Boueta a François Neveux, na „vnitřní analýze díla“,⁸ na přístupech, metodách či dokonce soudobém kontextu badatelů. Jejich jednotlivé odpovědi či hypotézy jsou tak kvůli této skutečnosti často naprosto opačné, avšak většinou i velice pečlivě podložené a do dokonalosti vybroušené tak, aby zapadali do větších myšlenkových konstruktů autorů. Čtenář prací týkajících se výšivky tak skutečně nemá jednoduchý úkol při rozhodování se o „pravdivosti“ názoru jednoho či druhého.

Výše zmíněný fenomén lze sledovat například v kontrastních interpretacích jednotlivých scén a vizuálních detailů či v následné rozmanitosti odpovědí na základní uměleckohistorické otázky. Z nich zde podrobněji rozebereme zejména následující: kdo a kdy objednal výšivku? Tento postup by čtenáři tohoto příspěvku neměl pouze doložit úskalí spjaté se studiem objektu, nýbrž by mu měl také poskytnout aspoň částečný úvod do jeho studia.

Nejprve tedy k objednavateli. Navrženo bylo mnoho potenciálních patronů. První badatelé se na základě lidových tradic, ve kterých figurovala výšivka pod názvem *La Tapisserie de la Reine Mathilde*, domnívali, že ji objednala Matylda Flanderská, manželka Viléma Dobyvatele.⁹ Z této tradice v následujících letech vycházely i hypotézy, které objednávku spojovaly s císařovnou Matyldou¹⁰ či Matyldou Skotskou.¹¹ Již v roce 1824 Honoré François Delauney spojil výšivku s nevlastním bratrem Viléma Dobyvatele, biskupem Odem, jehož jméno se v historiografii objevuje od té doby nejčastěji.¹² Argumenty pro toto připsání jsou skutečně poměrně silné a detailněji se k nim dostaneme hned posléze. Nejprve však zmíníme ještě několik jmen, jež se na scéně objevila v důsledku vydání studie Charlese R. Dodwella v roce 1966.¹³ Autor v ní zpochybnil prvotní spojení výšivky s katedrálou v Bayeux a tím vyvolal revizi dosavadních hypotéz. Jako objednavatel byl od té doby označen ještě Eustach II. z Boulogne,¹⁴ Vilém Dobyvatel,¹⁵ Edita, manželka krále Eduarda,¹⁶ komunita mnichů opatství sv. Augustina v Canterbury,¹⁷ a jiní.

Ač se tyto aktuálnější hypotézy mohou jevit sebevíc lákavěji, ani jedna z nich není, dle mého názoru, postavena na tak pevném zákla-

dě jako ta, jež připisuje objednávku výšivky biskupu Odovi. Argumenty podporující tuto hypotézu totiž vycházejí nejen z historicko-kulturních souvislostí, nýbrž i z ikonografického rozboru objektu. V naraci je akcentována role biskupa Oda, zatímco úloha Geoffreyho z Montbray, druhého normandského biskupa účastníce se dobývání Anglie, je naprosto potlačena.¹⁸ Odovi jsou zde připisovány skutky, o kterých mlčí veškeré ostatní historické prameny.¹⁹ [2] Navíc jsou na ní znázorněny postavy Wadarda, Vitala a Turola, pravděpodobných vazalů biskupa. Tomuto názoru pak také odpo-

8 „...une analyse interne de l'oeuvre.“ Pierre Bouet – François Neveux, *La Tapisserie de Bayeux. Révélations et mystères d'une broderie du Moyen Âge*, Paris 2013, s. 205.

9 Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française* II, Paris 1730, s. 2 nebo Antoine Lancelot, *Memoires de litterature, tirez des registres de l'academie royale des inscriptions et belles lettres, depuis l'année MDCCXXVI jusques et compris l'année MDCCXXX VIII*, Paris 1733, s. 606.

10 Císařovna Matylda byla vnučkou Viléma Dobyvatele a dcerou Jindřicha I. Anglického. Viz například Abbé de la Rue, *Recherches sur la Tapisserie de Bayeux*, Caen 1841, s. 53–54.

11 Matylda Skotská byla manželkou Jindřicha I. Anglického, syna Viléma. Viz Edward A. Freeman, *The Authority of the Bayeux Tapestry*, in: idem, *The History of the Norman Conquest of England, its Causes and its Results*, Oxford 1869, s. 563–575. Také v Richard Gameson (ed.), *The study of the Bayeux Tapestry*, Woodbridge 1997, s. 7–15.

12 Honoré François Delauney, *Origine de la Tapisserie de Bayeux prouvée par elle-même*, Caen 1824, s. 10.

13 Charles Reginald Dodwell, *The Bayeux Tapestry and the French Secular Epic*, *The Burlington Magazine* CVIII, 1966, č. 764, s. 549–560.

14 Andrew Bridgeford, *1066: The Hidden History in the Bayeux Tapestry*, New York 2004, s. 218–220.

15 George Beech, *Was the Bayeux Tapestry made in France? The Case for St. Florent of Saumer*, New York 2005, s. 91–102.

16 Carola Hicks, *The Patronage of Queen Edith*, in: Michael J. Lewis – Gale R. Owen-Crocker – Dan Terkla (eds.), *The Bayeux Tapestry: New Approaches. Proceedings of a Conference at the British Museum*, Oxford 2011, s. 5–9.

17 Viz Pastan – White – Gilbert (pozn. 3), s. 288–292.

18 Viz Lucien Musset, *La Tapisserie de Bayeux*, Paris 2002, s. 40.

19 V současnosti se za soudobé prameny, vzniklé v horizontu několika málo let po bitvě u Hastingsu, považují tyto spisy: *Anglo-Saxon Chronicle*, *Gesta Normannorum Ducum* (William of Jumièges), *Carmen de Hastingae Proelio* (Guy of Amiens), *Gesta Guillelmi* (William of Poitiers), *L'Ystoire de li Normant* (Amatus of Montecassino) a *Adelae Comitissae* (Baudri de Bourgueil). Viz Martin K. Foys, *Pulling the Arrow Out: The Legend of Harold's Death and the Bayeux Tapestry*, in: Martin K. Foys – Karen Eileen Overbey – Dan Terkla (eds.), *The Bayeux Tapestry. New Interpretations*, Woodbridge 2009, s. 158–175. Kromě *L'Ystoire de li Normant* najdeme všechny tyto spisy v edici Stephena Morillo. Viz Stephen Morillo (ed.), *The Battle of Hastings: Sources and Interpretations*, Woodbridge 1996.



vídá skutečnost, že byl Odo biskupem Bayeux a ve zdejší katedrále, kterou právě on nechal vysvětit v roce 1077, se nacházela výšivka minimálně od 15. do 18. století.²⁰ Bayeux je kromě toho také městem, s nímž je spojeno znázornění Harolda II. Godwinsona skládajícího na dvou relikviářích přísahu o podpoře Vilémova nástupnictví na anglický trůn. [3] Finálním argumentem je pak spojení Viléma nevlastního bratra s opatstvím sv. Augustina v Canterbury, kde pravděpodobně objekt, či minimálně jeho návrh, vznikl.²¹

Druhá příkladová otázka, tedy otázka datace, je podobně komplexní. Pokud nás totiž přesvědčí argumenty o roli biskupa Oda jako patrona zkoumaného předmětu,²² naskytne se nám rozmezí téměř třiceti let, do kterých můžeme jeho vznik zařadit. Toto období je ohraničeno rokem 1066, ve kterém proběhla bitva u Hastingsu,²³ a rokem 1097, kdy biskup umírá na dvoře sicilského hraběte Rogera I. v Palermu.²⁴ V rámci tohoto časového rozmezí bylo navrženo skutečně mnoho variant datací. Často v nich figurovaly zejména následující letopočty: rok 1077, ve kterém byla vysvěcena biskupova katedrála v Bayeux²⁵ a rok 1082, kdy biskup z nejasných důvodů ztrácí podporu svého nevlastního bratra Viléma a do roku 1087 (smrti krále) je vězněn v Rouenu.²⁶ První z těchto datací naznačující, že Odo objednal výšivku jako dekoraci do svého kostela, upřednostňuje například Lucien Musset.²⁷ Druhou indikující, že chtěl biskup, skrze svou roli ve vyobrazeném příběhu, připomenout Vilémovi svůj přínos a podporu během normandského dobývání Anglie, a tím přimět krále k odpuštění, preferují mezi jinými Otto K. Werckmeister²⁸ či Shirley Ann Brown.²⁹

Do doby následující těsně po Vilémově usednutí na anglický trůn, mezi roky 1067–1069, datují objekt Pierre Bouet a François Neveux.³⁰ Podle těchto autorů je sympatie designéra (designérů) s postavou Harolda výsledkem kontextu nebo snad lépe politických snah Viléma Dobyvatele. V jejich scénáři měla tato památka fungovat jako prostředek obnovení smíru po válečné vřavě; cestovala z místa na místo a přispívala k etablování nové anglo-normandské společnosti. Tato Vilémova politika se však podle autorů změnila po revoltách v letech 1069–1070 a výšivku tak dle nich nelze datovat do období mladšího.³¹

Zásadní pro datování předmětu jsou také dvě na něm znázorněné postavy: Eustach II. z Boulogne [4] a arcibiskup Stigand. [5] První z nich byl totiž v letech 1067–1074/77 v nemilosti krále³² a není tak příliš pravděpodobné, aby ho v tomto období lidé zodpovědní za návrh výšivky zobrazili. David J. Bernstein tak znázornění Eustacha využívá jako důkaz pro to, že výšivka nevznikla pro vysvěcení katedrály roku 1077. Dle jeho tvrzení by totiž nemohla

20 Viz níže v části Funkce výšivky a její proměna.

21 Pro shrnutí argumentů podporujících Oda jako objednavatele viz David J. Bernstein, *The Mystery of the Bayeux Tapestry*, Chicago 1987, s. 28–30. Pro argumenty podporující opatství sv. Augustina jako místo původu vzniku návrhu výšivky viz N. P. Brooks – H. E. Walker, *The Authority and Interpretation of the Bayeux Tapestry*, in: Gameson (pozn. 11), s. 63–92, zvl. s. 80 nebo Elisabeth Carson Pastan – Stephen D. White, *Problematizing Patronage: Odo of Bayeux and the Bayeux Tapestry*, in: Foys – Overbey – Terkla (pozn. 19), s. 1–24. Navržena však byla i jiná potencionální místa vzniku objektu. Wolfgang Grape tvrdí, že cirkulace manuálistů umožnila, aby bylo dílo vytvořeno v Bayeux samotném. Viz Wolfgang Grape, *The Bayeux Tapestry*, Munich – London – New York 1994, s. 44–54. Podle George Beeche vznikla výšivka v opatství Saint-Florent v Saumuru. Viz Beech (pozn. 15), s. 91–102. Wilson pak upřednostňuje Winchester jako místo jejího původu. Viz David M. Wilson, *The Bayeux Tapestry*, London 1985, s. 212.

22 Pro více informací o roli Oda v procesu výroby výšivky viz Lešák (pozn. 1), s. 25–26.

23 K bitvě samotné například viz Morillo (pozn. 19).

24 K biografii biskupa Oda viz Bernstein (pozn. 21), s. 31–36 nebo David R. Bates, *The Character and Career of Odo, Bishop of Bayeux (1049/50–1097)*, *Speculum* L, 1975, č. 1, s. 1–20.

25 Vysvěcení proběhlo 14. července 1077. Události se zúčastnilo mnoho významných postav. Jako příklad stačí uvést tyto: Vilém, královna Matylda, arcibiskup z Canterbury Lanfranc a jiní. Viz Bouet – Neveux (pozn. 8), s. 205.

26 Důvodem Odova zatčení mohla být jeho aspirace na místo papeže nebo biskupovo zapojení do sporu mezi Vilémem a jeho nejstarším synem Robertem II. Normandským. Viz Bates (pozn. 24), s. 15–18.

27 Viz Musset (pozn. 18), s. 16–17.

28 Tvrdí, že dílo vzniklo v době Odova uvěznění v letech 1082–1087. Viz Otto K. Werckmeister, *The Political Ideology of the Bayeux Tapestry*, *Studi Medievali* XVII, 1976, č. 2, s. 535–595, zvl. s. 588–589.

29 Brown navrhuje, že zakázka proběhla skrze tři Odovy vazaly. Odo ji mohl objednat již koncem roku 1081. Viz Shirley Ann Brown, *The Bayeux Tapestry: Why Eustace, Odo and William?*, *Anglo-Norman Studies* XII, 1989, s. 7–28, zvl. s. 26–27.

30 François Neveux dokonce naznačuje, že byl předmět dokončen před koncem roku 1067. Viz François Neveux, *The Cerisy Colloquium: Conclusions*, in: Bouet – Levy – Neveux (pozn. 2), s. 405–406.

31 Viz Bouet – Neveux (pozn. 8).

32 K Eustachovi II. z Boulogne viz Bridgeford (pozn. 14), s. 139–148.



3



4



5

být dokončena tak rychle.³³ François Neveux využívá vyobrazení této postavy jako argumentu pro ranou dataci díla³⁴ a Andrew Bridgeford, jenž věří, že Eustach byl objednavatelem objektu, je naprosto opačného názoru. Textilie dle něj vznikla právě v období jejich rozkolu.³⁵ Druhá z postav, arcibiskup Stigand, je pak použita Barbarou English jako argument pro dataci před rokem 1070. Podle ní totiž designéři nemohli ignorovat tuto figuru, jejíž postavení bylo právě do roku 1070, kdy byla nahrazena Lanfrancem, poměrně silné.³⁶ R. Howard Bloch však upozorňuje na to, že přítomnost arcibiskupa, jenž nezískal požehnání papeže (pouze anti-papeže), mělo znehodnotit legitimitu a validitu Haroldovy korunovace a tím pádem jeho začlenění do kompozice nemusí podporovat raný vznik předmětu.³⁷

Odlíšné vysvětlení rolí výše zmíněných postav a z nich vyplývající různorodé datace nám jasně prokazují, že badatelé při studiu výšivky vycházejí ze samotného díla a jejich rozdílné hypotézy jsou pouze výsledkem odlišných způsobů vysvětlení jednotlivých scén a vizuálních detailů. V historiografickém rozboru konkrétních otázek či výjevů bychom mohli pokračovat i na následujících stránkách. V našem bádání se však posuneme dále. Již by nám totiž mělo být jasné, čím je omezeno či možná spíše „neomezeno“ studium výšivky.

Předmět posvátný či profánní?

S vědomím těchto skutečností si nyní můžeme podrobněji rozebrat ústřední téma této práce, tedy téma charakteru objektu. Stejně jako ve dvou případech již dříve zmíněných se nám v průběhu studia dostalo několika odlišných hypotéz, co se této problematiky týče.

V důsledku spojení výšivky s katedrálou v Bayeux a jejím inventářem se první badatelé museli vypořádat s tím, proč byl objekt znázorňující dobytí Anglie Vilémem Dobyvatelem, tedy příběh, na základě něhož řada z historiků označovala celý objekt za sekulární, určen do prostoru náboženského. Hypotézu o určení objektu do katedrály vyslovil již v roce 1733 Antoine Lancelot, jenž upozornil také na inventář z roku 1476³⁸ a později, roku 1824, ji rozšířil Honoré François Delauney, když navrhl, že výšivka mohla vzniknout pro

vysvěcení katedrály roku 1077.³⁹ V tomto ohledu se stává charakteristickým zejména vyjádření právě tohoto badatele: „*Autor, jenž nechal vystavit profánní monument ve svatyni, mohl být pouze člověk s dostatečnou autoritou a postavením tak učinit.*“⁴⁰

Naprosto odlišným způsobem vnímal výšivku William Richard Lethaby. Ve své krátké úvaze z roku 1917 se snažil vysvětlit vystavení objektu v sakrálním prostředí. Odpověď našel ve scéně Haroldovy přísahy. Na základě interpretace této scény nachází narativní rovinu důležitější než samotné dobytí Anglie. Dle Lethabyho je totiž porušení Haroldova slibu a trest, jenž následuje, hlavním tématem příběhu. Nikoliv triumf Viléma Dobyvatele. Dále tvrdí následující: „...*tato velká historická událost byla viděna ve světle duchovním. Jedná se o Boží soud nad přísahou v Bayeux; a tudíž jde o svatý objekt.*“⁴¹ Na základě Haroldovy přísahy pak vysvětlují výšivku i Albert Levé,⁴² Francis Wormald,⁴³ a jiní.

Zásadní impuls vnesl do studia výšivky z Bayeux Charles R. Dowdell. Ve své studii *The Bayeux Tapestry and the French Secular Epic* vydané v roce 1966 zastává hypotézu, že výšivka nebyla původně určena do katedrály. K podpoře své teorie zdůrazňuje obscénnost některých scén znázorněných v bordurách. [6] Především ji však

33 Viz Bernstein (pozn. 21), s. 37–38. Vzhledem k tomu, že neznáme přesné datum usmíření Eustacha s Vilémem, je dle mého názoru tato hypotéza neudržitelná. Pokud by totiž k udobření došlo již v roce 1074, měli by designéři zcela jistě čas na začlenění vévody boulognského do příběhu. Aktuálnost obnoveného „přátelství“ je k tomu mohla konec konců přimět.

34 Viz Neveux (pozn. 30).

35 Viz Bridgeford (pozn. 14).

36 Barbara English, *The Coronation of Harold in the Bayeux Tapestry*, in: Bouet – Levy – Neveux (pozn. 2), s. 347–383, zvl. s. 377–378.

37 R. Howard Bloch, *A Needle in the Right Hand of God. The Norman Conquest of 1066 and the Making and Meaning of the Bayeux Tapestry*, New York 2006, s. 41.

38 Viz Lancelot (pozn. 9).

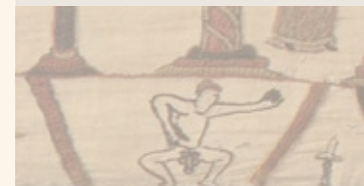
39 Viz Delauney (pozn. 12), s. 7.

40 „*L'auteur de l'exposition d'un monument profane dans le lieu saint ne pouvait être qu'un homme qui avait autorité et qualité pour le faire.*“ Viz ibidem, s. 9.

41 „...*this great historical event was seen clerically. As treated here it became God's Judgement on the oath at Bayeux; and thus it was a sacred object.*“ W. R. Lethaby, *The Perjury at Bayeux*, *Archaeological Journal* LXXIV, 1917, s. 36–38.

42 Albert Levé, *La Tapisserie de la reine Mathilde, dite la Tapisserie de Bayeux*, Paris 1919, zvl. s. 200–201.

43 Francis Wormald, *Style and Design*, in: Frank Stenton (ed.), *The Bayeux Tapestry: A Comprehensive Survey*, London 1957, s. 25–36.



podporuje vytvořením několika paralel mezi narací výšivky a francouzskou sekulární poezií, konkrétně básněmi *chansons de geste*.⁴⁴ Výjevy v bordurách prohlašuje za pouhé „editorské poznámky“, běžné právě v těchto básních, a náboženské scény za pouhé aspekty širšího feudálního kontextu. Názory Dodwella jasně shrnuje toto jeho prohlášení: „Vše je čteno pomocí termínů feudálních a sekulárních. Není tu žádná spiritualita.“⁴⁵ V tomto bodě je nutno zmínit skutečnost, že již v roce 1902 zasadil Albert Marignan, vůbec jako první, objekt do prostředí světského – do palácového pokoje či velkého sálu.⁴⁶ Jeho práce byla však velmi kritizována zejména za navrhovanou dataci, a pravděpodobně proto se pohled na původní umístění objektu změnil až ve druhé polovině 20. století výše zmíněnou prací Dodwella.⁴⁷

Na Dodwellovu studii reagovala celá řada autorů. Někteří se proti ní vymezili,⁴⁸ jiní naopak jeho hypotézy podpořili a dále rozvinuli. David M. Wilson například navrhuje, že designéři výšivky nevycházel z francouzských *chansons de geste*, nýbrž z „neustranné“ anglické hrdinské poezie. Také upozorňuje na spojitost mezi narací a germánskými heroickými básněmi, které často prezentují volbu mezi dvěma nepříznivými cestami, z nichž jedna je nevyhnutelná.⁴⁹ David J. Bernstein, druhý z velkých autorů osmdesátých let 20. století, také vychází z Dodwellových myšlenek. Výšivku považuje za světský triumfální monument. Upozorňuje však na řadu vizuálních citací z křesťanské ikonografie, na jejichž základě zpochybňuje její absolutní světskost, o níž mluví právě Dodwell.⁵⁰

Z pohledu otázky sakrality a sekularity předmětu jsou zásadní zejména kritické poznámky Richarda Gamesona,⁵¹ Shirley Ann Brown⁵² a nejnověji také Elizabeth Carson Pastan⁵³ k anachronickému Dodwellovu pohledu. Tito autoři upozorňují na to, že rozdělení sakrálního a sekulárního je konceptem moderní kultury a že ve společnosti 11. století byla jejich hranice téměř neoddělitelná. Tyto názory naprosto zřetelně ilustruje Brown ve svém prohlášení: „Vzhledem ke skutečnosti, že se středověká společnost spoléhala na blízký vztah mezi náboženskou a sekulární sférou, tak že se tyto ideologie prolínaly, domnívám se, že celý tento spor mezi náboženským a profánním je pomýlený.“⁵⁴

Tento výše zmíněný názor, jenž se objevuje i v nejaktuálnějších pracích o tzv. Tapisérii z Bayeux, dle mého soudu zjednodušuje otázku percepce středověkého diváka. Člověk v 11. století sice žil v prostředí, ve kterém se sféra náboženská propojovala více než v době současné se sférou světskou, a ve kterém se zcela jistě spojovaly politické ambice s náboženskými hodnotami, jak upozorňuje již Werner Hager.⁵⁵ Na stranu druhou je nepravděpodobné, že by tento člověk nebyl schopen v jistém kontextu odlišit jedno od druhého. První z argumentů, jež může podpořit toto tvrzení, vychází z události dotýkající se biskupa Oda. Ten, jak bylo již výše zmíněno, v roce 1082 ztratil za nepříteli jasných okolností podporu svého nevlastního bratra Viléma Dobyvatele, tehdy již anglického krále, a byl uvězněn. O soudu samotném a jeho příčinách nemáme téměř žádné zprávy, dochoval se však pro nás velice důležitý záznam. Odo se totiž ze své pozice biskupa odvolával na svou církevní imunitu, na což reagoval Vilém prohlášením, ve kterém zdůrazňuje, že nezatýká biskupa Bayeux, nýbrž vévodu Kentu (titul, který Odo získal

44 Dodwell pracuje zejména s těmito básněmi: *Rauoul de Cambrai, Le Chanson de Roland*.

45 „Everything is read in feudal and secular terms. There is no spirituality.“ Viz Dodwell (pozn. 13), s. 549.

46 Albert Marignan, *La Tapisserie de Bayeux*. Étude archéologique et critique, Paris 1902, zvl. s. 188–189.

47 Pro kritiku jeho názorů viz Gaston Paris, *La Tapisserie de Bayeux, Romania XXXI*, 1902, s. 404–419.

48 Viz Musset (pozn. 18). – Anna Maria Cetto, *Der Wandteppich von Bayeux*, Bern 1969. A jiné.

49 Viz Wilson (pozn. 21), s. 201–202.

50 Viz Bernstein (pozn. 21), zvl. s. 55. „The fact that so many of the visual quotations are from biblical iconography at least raises the distinct possibility that if the Tapestry's realism is not as trustworthy as often believed, it may not be so obstinately secular either.“ Ibidem, s. 111.

51 Richard Gameson, *The Origin, Art, and Message of the Bayeux Tapestry*, in: Gameson (pozn. 11), s. 157–212.

52 Shirley Ann Brown, *The Bayeux Tapestry: A Critical Analysis of Publications 1988–1999*, in: Bouet – Levy – Neveux (pozn. 2), s. 27–47.

53 Viz Pastan – White – Gilbert (pozn. 3), s. 28–32.

54 „Given our knowledge that medieval society relied upon a close relationship between the religious and secular sphere, so that the ideologies intermingled, I am now among the growing number of people who think that this whole argument: religious or secular is wrong-headed.“ Viz Brown (pozn. 52), s. 31–32.

55 Werner Hager, *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939, zvl. s. 27–57.

těsně po normanském dobytí Anglie). Vilém tak jednoznačně odlišil Odův sekulární a sakrální statut.⁵⁶ Jako druhý argument nám poslouží tzv. gregoriánská reforma. Tato reforma západní církve probíhala asi od poloviny 11. století do Wormského konkordátu (rok 1122) a Prvního lateránského koncilu (roku 1123). V kontextu tohoto hnutí se „reformátoři“ snažili vymýtit simonii, manželství či konkubinát kněžích, a pro naši otázku nanejvýš důležitý fenomén – světské zásahy do chodu církve.⁵⁷ I z této snahy lze vyvodit schopnost člověka žijícího v 11. století, odlišit jednu sféru od druhé. Třetí a poslední argument je vizuálního charakteru a vychází z o něco mladší ikonografie tzv. Madony Ochránitelky. [7] Tento typ obrazu se na západě začal šířit pravděpodobně ve 13. století a bývá na něm znázorněna Madona, jež prostřednictvím dítěte sedícího jí na rameni ochraňuje pod svým pláštěm věřící. Zásadní však je, že jsou tito věřící striktně rozděleni na příslušníky kléru, které spatříme pod jejím pravým ramenem, a světskou moc i s příslušníky nižších společenských vrstev – ti se nachází pod ramenem levým.⁵⁸ Tyto skutečnosti dokazují schopnost středověkého diváka odlišit náboženské od světského a naopak. V návaznosti na to lze pak předpokládat, že i výšivka mohla být za jistých okolností vnímána tak či onak. Abychom se k těmto okolnostem přiblížili je však nejprve nutno reflektovat funkci objektu a její proměny v průběhu jeho existence.

Funkce výšivky a její proměna

Badatelé navrhují rozsáhlý počet hypotéz o původní funkci tzv. Tapisérie z Bayeux. Podle některých byla jejím účelem oslava triumfu a propagace vlády Viléma Dobyvatele.⁵⁹ Existují také názory, že „tapisérie“ měla napomoci k usmíření dvou stran,⁶⁰ měla upozorňovat na moc relikvií katedrály Notre-Dame v Bayeux⁶¹ či sloužila účelům funerálním.⁶² Jediným faktem však zůstává, že v roce 1476, jak víme díky výše zmiňovanému inventáři, byla výšivka zavěšena na svátek relikvií a po dobu oktávy (prvního až osmého července) v hlavní lodi katedrály Notre-Dame v Bayeux.⁶³ Tento záznam nám poměrně jasně popisuje funkci výšivky. Díky tomu, že v 15. století již nebylo nutné oslavovat či propagovat vládu Viléma Dobyvate-

le, je evidentní, že lidé vnímali i jiné její přednosti. Uvědomovali si, že příběh na ní zobrazený nereflektuje pouze dobytí Anglie, ale především upozorňuje na moc relikvií uchovávaných v místní katedrále. Na základě těchto informací můžeme říci, že její funkce byla minimálně od roku 1476 sakrální. V době jejího „objevení“ ve dvacátých letech 18. století⁶⁴ působila výšivka stále ve stejném kontextu (délka jejího vystavení se v průběhu let pouze prodloužila).⁶⁵

Změna funkce „tapisérie“ se odehrává až v době osvícenství. Výšivka se dostala do povědomí antikvářů a akademiků, kteří v ní namísto náboženského ponaučení hledali poučení historické. V bouřlivém období na konci 18. století, během Velké francouzské revoluce, byl pak tento objekt, stejně jako celá řada jiných posvátných předmětů,⁶⁶ přenesen nově vzniklou uměleckou komisí z katedrály do depozitáře (byl umístěn spíše v sekci antikvářské, nikoliv

56 Ke sporu viz Bernstein (pozn. 21), s. 34 nebo viz Bates (pozn. 24), s. 16.

57 Pro detailní informace ke sporu o investituře a k vývoji tohoto období viz Gerd Tellenbach, *Church, State and Christian Society at the Time of the Investiture Contest*, Oxford 1940. – Malcolm Lambert, *Medieval Heresy*, Oxford 1999 (1977) nebo Uta-Renate Blumenthal, *The investiture Controversy: Church and Monarchy from the Ninth to the Twelfth Century*, Philadelphia 1988.

58 Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie* IV, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972, s. 130–132 nebo Jaroslav Pešina, *Gotická nástěnná malba v zemích českých (1300–1350)* I, Praha 1958, s. 135–136.

59 Michel Parisse, *The Bayeux Tapestry*, Paris 1983, zvl. s. 50–51 nebo Meredith Clermont-Ferrard, *Anglo-Saxon Propaganda in the Bayeux Tapestry*, Lewiston – Queenston – Lampeter 2004.

60 Viz Bouet – Neveux (pozn. 8). Podle těchto autorů měla pomoci k usmíření dvou nepřátelých stran po bitvě u Hastingsu. Viz Bridgeford (pozn. 14). V tomto případě měla přinést usmíření mezi Eustachem, Odem a Vilémem. Viz také Werckmeister (pozn. 28). Dle Werckmeistera měl objekt Vilémovi připomenout důležitou roli biskupa Oda při dobývání Anglie a tím ho měl přimět k tomu, aby odpustil svému nevlastnímu bratrovi.

61 Viz Musset (pozn. 18), viz Lethaby (pozn. 41) nebo Richard M. Koch, *Sacred Threads: The Bayeux Tapestry as a Religious Object*, *Peregrinations* II, 2009, č. 4, s. 134–165.

62 Xavier Barral i Altet, *Observations sur l'organisation narrative de la broderie de Bayeux et ses rapports avec l'Antiquité*, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* XXXIX, 2008, s. 31–46.

63 Viz výše (pozn. 7).

64 Viz výše (pozn. 4).

65 Od svátku sv. Jana Křtitele (24. června) do konce července. Viz Wormald (pozn. 43).

66 Pro téma institucionalizace umění v době Velké francouzské revoluce viz například Rolf Reichardt – Hubertus Kohle, *Visualizing the revolution: politics and the pictorial arts in late eighteenth-century France*, London 2008, zvl. s. 131–133 nebo viz Jean-Michel Leniaud, *Napoléon et les Arts*, Paris 2007, zvl. s. 47–59.



umělecké).⁶⁷ Výšivka se stala veřejným státním majetkem a již nikdy se nevrátila do vlastnictví kapituly v Bayeux.⁶⁸ Když poté Napoleon v době plánování invaze do Anglie rozpoznal její propagační potenciál, byla v letech 1803 a 1804 vystavena v Paříži.⁶⁹ V naprosto odlišném prostředí, v jiném kontextu a s novým propagačním účelem se dostala do širšího povědomí veřejnosti jako objekt sekulární. Náboženská „moc“ byla Tapisérii z Bayeux odebrána. Její funkce se navždy změnila a stejně tak pohled na charakter objektu.

Badatelé, podle nichž byl účel výšivky propagační, oslavný či „diplomatický“, svými názory nepřímou naznačují, že od doby vzniku památky do 15. století si klerici v Bayeux uvědomili potenciál příběhu a začali ho interpretovat svým vlastním způsobem. Vtiskli objektu novou funkci, jež odpovídala jejich novým zájmům. Nalezli bychom však i argumenty pro tvrzení, že funkci, kterou zastávala výšivka v průběhu 15. století, měla plnit i ve století jedenáctém. Jedním z nich je nepochybně Odův zájem o relikvie a podpora jejich kultu v dané katedrále. Odo pokračoval po vzoru svého předchůdce biskupa Huga II. ve snaze obnovit sbírku relikvií, které byly ztraceny v době vikingských invazí (8. až 10. století). Opat Guibert de Nogent (1055–1121/25) zaznamenal ve svých spisech Odův neúspěšný pokus o získání ostatků prvního biskupa Bayeux sv. Exupéria.⁷⁰ David R. Bates poukazuje na další jeho neúspěch při akvizici ostatků sv. Vigora a také na fakt, že lidé žijící v Bayeux chodili vyhledávat pomoc cizích relikvií, což se bezpochyby Odovi zamlouvat nemohlo.⁷¹ Nevlastní bratr Viléma Dobyvatele nechal vytvořit také novou schránku pro relikvie sv. Rasypha a Ravenna (ty byly získány právě jeho předchůdcem Hugem II).⁷² A konečně François Neveux se domnívá, že Odo pro katedrálu získal i relikvie sv. Auberta.⁷³ Snaha obnovit slávu Bayeux a sbírku relikvií s ní spojenou je skutečně nepopiratelná. Vznik výšivky právě v tomto kontextu se tak jeví jako velice pravděpodobný. Přesněji řečeno, vznik předmětu využívajícího zobrazení historických událostí, které poukazují skrze porušení Haroldova slibu a trest, jenž následuje, na moc relikvií uložených v Bayeux, lze vysvětlit právě v souvislosti s podporou kultu těchto svatých předmětů. Musíme také dodat, že moc relikvií musela být v očích diváků navýšena díky tomu, že tyto zdánlivě neduchovní

události byly v době vzniku výšivky stále v živé paměti současníků. V návaznosti na to se můžeme domnívat, že za těchto okolností, tedy pokud výšivka vznikla pro katedrálu a byla vystavena tak, aby upozorňovala na moc relikvií v Bayeux uchovaných, ji mohl středověký divák vnímat jako předmět posvátný.

Pokud bychom zasadili výšivku do sekulárního kontextu, musíme si nejprve položit tuto otázku: Je možné, aby se úloha „tapisérie“ změnila v období od 11. do 15. století? Navíc, aby se změnila tak radikálně, jak naznačují některé nejnovější studie? Tento příspěvek nemá ambice vypořádat se s tak komplexní otázkou, věřím však, že studium změny funkce středověkých objektů, konkrétně těch z 11. a 12. století, by mohlo objasnit i námi zkoumanou problematiku.

V tomto bodě je nutné upozornit ještě na teorii Wolfganga Grapa. Podle něj byla textilie určena co nejširšímu publiku, byla přenosná a její funkcí byla propagace nové vlády Viléma Dobyvatele. Dodává ovšem toto: „*To ale v žádném případě nevyklučuje možnost, že biskup zamýšlel již od počátku poskytnout tapisérii stálý domov uvnitř*

67 Viz Appendix I B, in: Brown (pozn. 4), s. 163–164. Spíše než umělecké kvality objektu byly vnímány kvality historické. Montfaucon mluví o stylu výšivky jako o barbarském a nevkusném. Viz Montfaucon (pozn. 9), s. 2. Tento pohled na středověké „umění“ je pochopitelný vzhledem k obecným anti-sympatiím osvěcenského „hnutí“ vůči tzv. „době temna“. Osvěcenská kritika vycházela zejména z kritiky absolutistického monarchismu a církve. Více viz Margaret C. Jacob, *The Enlightenment critique of Christianity*, in: Stewart J. Brown – Timothy Tackett (eds.), *The Cambridge History of Christianity. Enlightenment. Reawakening and Revolution 1660–1815*, Cambridge 2006, s. 265–282.

68 Umělecká komise pro oblast Bayeux se skládala ze čtyř osob. Jejich úkolem bylo chránit a inventarizovat umělecké a antikvářské objekty v jejich oblasti. Výsledkem bylo znárodnění cenností patřících církvi a aristokracii. Výšivku převzali ze sakristie bývalé katedrály 18. dubna 1794. Více viz Brown (pozn. 4), s. 9–11. Pro dopisy dokumentující akvizici objektu zejména viz Appendix I B (pozn. 67).

69 Byla vystavena v Paříži v listopadu 1803 a únoru 1804. Viz Dan Terkla, *From Hastings to Hastings and Beyond: Inexorable Inevitability on the Bayeux Tapestry*, in: Foy – Overbey – Terkla (pozn. 19), s. 141–157, zvl. s. 141.

70 Viz Guibert de Nogent, *A treatise on Relics*, in: C. G. Coulton (ed.), *Life in the Middle Ages I*, New York 1910, s. 15–22.

71 Viz Bates (pozn. 24), s. 20.

72 Karen Eileen Overbey, *Taking Place: Reliquaries and Territorial Authority in the Bayeux Embroidery*, in: Foy – Overbey – Terkla (pozn. 19), s. 36–50, zvl. s. 39–43.

73 François Neveux, *Les reliques de la cathédrale de Bayeux*, in: Pierre Bouet – François Neveux (eds.), *Les Saints dans la Normandie médiévale*, Caen 2000, s. 109–133, zvl. s. 115.

relativně bezpečných zdí své vlastní katedrály.⁷⁴ Grape naznačuje, že polyfunkčnost výšivky byla objednavatelovým záměrem. V takovém případě by se otázka povahy výšivky ještě zkomplikovala, neboť by se její kontext neustále měnil a zároveň s tím by se měnilo i vnímání její posvátnosti či profánnosti.

Zavěšení objektu v katedrále

Pokud byla výšivka určena skutečně pro Odovu katedrálu, otázkou zůstává, jakým způsobem v ní mohla být vystavena. Inventář z roku 1476 sice popisuje, že byla zavěšena okolo lodi katedrály, nicméně nespécifikuje, zdali byla vystavena tak, aby ji viděli lidé stojící v hlavní lodi⁷⁵ [8] nebo naopak ti, co procházeli loděmi bočními. Na základě studia cirkulace poutníků uvnitř kostela se však lze domnívat,⁷⁶ že pravděpodobnější je spíše varianta druhá. Snaha pochopit pohyb návštěvníků v interiéru by nás pak mohla dovést k tomu, že si představíme objekt i v jiných částech stavby. Výsledkem vizualizace výšivky v sakrálním prostoru je následující hypotéza: „tapisérie“ mohla být v 11. století umístěna tak, aby zdobila vnější strany chóru.⁷⁷ Mohla být zavěšena do tvaru podkovy – od jihozápadního pilíře křížení až po pilíř protější, severozápadní. V tomto scénáři by pak po dobu osmi dnů svého vystavení neupozorňovala laickou společnost a procházející poutníky pouze na moc relikvií uchovávaných v chóru katedrály,⁷⁸ nýbrž by posvátné předměty také zpřítomňovala a zprostředkovávala by vztah mezi těmito objekty a jejich návštěvníky.

Je nutné mít na paměti, že se v této části práce pohybujeme v rovně čistě hypotetické a že tuto domněnku nemůžeme dokázat pomocí přímých důkazů.⁷⁹ Pokusíme se ji tedy alespoň podpořit několika argumenty nepřímými. Za prvé: Odova katedrála z 11. století se sice nedochovala, ale na základě archeologických nálezů a lokálních stavitelských tradic lze předpokládat, že měla chór s ochozem bez kaplí.⁸⁰ Za druhé: délka presbytáře byla od východního pilíře křížení k vrcholu vnější zdi ambitu 26 metrů.⁸¹ Výšivka by tak mohla být zavěšena tímto způsobem. Za třetí: cirkulace návštěvníků v soudobých normandských katedrálách odpovídá tomuto umístění.⁸² Za čtvrté: hagiografický spis z 12. století nás informuje o tom, že

se oltář s relikviářem sv. Rasypha a Ravenna nacházel v chóru na východ od hlavního oltáře.⁸³ A konečně za páté: na základě snahy biskupa získat do své katedrály řadu jiných relikvií se zle domnívat, že další posvátné předměty byly uchovány v hlavním oltáři.⁸⁴ Výše diskutované zavěšení výšivky kolem vnějších stran chóru se tak zdá být přinejmenším pravděpodobnou hypotézou.

Závěr

Otázka charakteru tzv. Tapisérie z Bayeux je bezpochyby nesmírně komplikovaná. Její studium nás dovedlo k několika hypotézám,

74 „This by no means excludes the possibility that the Bishop intended all along to give the Tapestry a permanent home within the relatively safe walls of his own cathedral.“ Viz Grape (pozn. 21), s. 79.

75 Tímto způsobem byla v katedrále vystavena moderní reprodukce výšivky.

76 K této tématice viz zejména Valérie Chaix, *Les églises romanes de Normandie. Formes et fonctions*, Paris 2011.

77 Umístění výšivky do chóru opatského kostela sv. Augustina v Canterbury navrhuji ve své nedávno vydané publikaci i Elizabeth Carson Pastan, Stephen D. White a Kate Gilbert. Viz Pastan – White – Gilbert (pozn. 3). Tato kniha byla publikována až po vzniku mé bakalářské práce.

78 Pouze o relikviích sv. Rasypha a Ravenna můžeme s jistotou říci, že se nacházely v 11. století v místní katedrále. Viz Overbey (pozn. 72), s. 41. Z 12. století existuje zpráva o tom, že relikviář těchto dvou světců byl umístěn na jim zasvěceném oltáři v chóru – na východ od oltáře hlavního. Viz Baudouin de Gaiffier, *Les Saints Raven et Rasiphe vénérés en Normandie, Analecta Bollandiana LXXIX*, 1961, s. 303–319, zvl. s. 317–318.

79 Bohužel neexistují žádné prameny z 11. století o liturgické praxi v Bayeux. Nejstarší dochované záznamy liturgie (*Ordinarium ecclesiae baiocensis* a *De consuetudinibus et statutis ecclesie baiocensis*) pocházejí až ze 13. století. Viz Ulysse Chevalier (ed.), *Ordinaire et Coutumier de l'église cathédrale de Bayeux*, Paris 1902. Podle Valérie Chaix byla liturgie ve 13. století podobná té ve století jedenáctém, a proto nám i tyto prameny mohou poskytnout řadu důležitých informací. Viz Chaix (pozn. 76), s. 228.

80 Stejný typ presbytáře měl například soudobý kostel Notre-Dame v Jumièges či opatský kostel na Mont-Saint-Michel. Viz Chaix (pozn. 76), s. 226–228.

81 *Ibidem*, s. 152.

82 Podle Chaix byla jižní část transeptu normandských kostelů z tohoto období jakousi vstupní branou – místem styku vnějšího světa se světem čistě náboženským. *Ibidem*, s. 191. Právě vstup návštěvníků jižním ramenem transeptu by byl ideální pro mnou navrhované schéma. Ochoz byl navíc, jak víme díky výše zmíněným liturgickým knihám, minimálně od 13. století (a pravděpodobně již v 11. století) používán v rámci různých liturgických procesí. Viz *ibidem*, s. 233. Poutníci do něj mohli pravděpodobně také vstoupit.

83 Viz výše (pozn. 78).

84 V hlavním oltáři se posvátné objekty uchovávaly pravděpodobně nejčastěji. Viz Chaix (pozn. 76), s. 184 nebo Cynthia Hahn, *What Do Reliquaries Do for Relics?*, *Numen* LVII, 2010, s. 284–316, zvl. s. 308.



které se nyní pokusíme shrnout. První z nich se dotýká poměrně často opakovaného tvrzení v soudobé historiografii objektu. Badatelé v něm naznačují neschopnost středověkého vnímání odlišit sféru světskou od náboženské a v souvislosti s tím označují otázku povahy výšivky za anachronickou. Na několika příkladech jsme se však pokusili dokázat, že percepce člověka žijícího v 11. století je mnohem komplexnější, a že i on by za jistých okolností dokázal říci, zda je výšivka předmětem posvátným či profánním.

Druhá hypotéza pak v návaznosti na to pracuje s těmito okolnostmi, konkrétně s funkcí. Námi zkoumaná textilie, jak víme díky inventáři katedrály v Bayeux z roku 1476, byla vystavena v lodi katedrály v rámci liturgie, odehrávající se na svátek relikvií, a tím bezpochyby oslavovala moc relikvií zde uchovávaných. V tomto kontextu, tedy sakrálním, fungovala až do 18. století, kdy ji byla tato funkce odebrána. Zdá se, že právě pro tuto úlohu mohla být zamýšlena již ve století jedenáctém. Snaha jejího patrona, biskupa Oda, o rozvoj kultu relikvií v Bayeux tomu bezpochyby napovídá. Pokud by tomu tak skutečně bylo, mohli bychom o výšivce s opatrností mluvit jako o náboženském předmětu, neboť ji tak mohl vnímat i její tehdejší divák.

Třetí domněnka se pak týká samotného vystavení zkoumaného předmětu v katedrále vysvěcené roku 1077. Textilie mohla být v době svátku relikvií zavěšena ve tvaru podkovy okolo chóru a křížení, nikoli kolem hlavní lodi. Poutníci vstupující jižním transeptem do katedrály by tak měli při procházení ochozu jedinečnou příležitost seznámit se s příběhem moci svatých předmětů uchovávaných v chóru. Tímto způsobem by výšivka relikvie zpřítomňovala.



1 Tapisérie z Bayeux, současný způsob vystavení výšivky v Muzeu Tapisérie z Bayeux, Bayeux museum, kolem 1074–1082. Foto: Martin Lešák.



3 Tapisérie z Bayeux, Haroldova přísaha, kolem 1074–1082. Reprodukce: Wolfgang Grape, The Bayeux Tapestry, Munich – London – New York 1994, s. 116–117.



2 Tapisérie z Bayeux, biskup Odo žehná jídlu a pití, hostina před bitvou, kolem 1074–1082. Reprodukce: Wolfgang Grape, The Bayeux Tapestry, Munich – London – New York 1994, s. 140–141.



4 Tapisérie z Bayeux, bitva u Hastingsu, Eustach II. z Boulogne ukazuje na Vilémovu tvář, kolem 1074–1082. Reprodukce: Wolfgang Grape, The Bayeux Tapestry, Munich – London – New York 1994, s. 161.



5 Haroldova korunovace za přítomnosti arcibiskupa Stiganda, kolem 1074–1082.
Reprodukce: Wolfgang Grape, *The Bayeux Tapestry*, Munich – London – New York 1994, s. 122–123.



6 Tapisérie z Bayeux, detail muže v dolní borduře, kolem 1074–1082.
Reprodukce: Wolfgang Grape, *The Bayeux Tapestry*, Munich – London – New York 1994, s. 107.



7 Panna Marie Ochránitelka, po roce 1340, nástěnná malba, Strakonice, johanitská komenda, jižní křídlo křížové chodby. Foto: Soňa Nováková.



8 Moderní replika Tapisérie z Bayeux, hlavní loď gotické katedrály v Bayeux.
Reprodukce: David J. Bernstein, *The Mystery of the Bayeux Tapestry*, Chicago 1987, s. 104, obr. 62.

Renesanční přestavba kostela sv. Petra a Pavla v Kralovicích*

Veronika Lorencová

Kralovice leží asi čtyřicet kilometrů severně od Plzně, nedaleko cisterciáckého kláštera v Plasích. K plaskému klášteru se také primárně vztahují nejstarší písemné prameny, které ves Kralovice zmiňují.¹ Velkým problémem při interpretaci renesanční přestavby kralovického kostela je velmi malé množství dochovaných písemných pramenů. Především z důvodu opakujících se požárů, kterými město ve své historii trpělo velmi často a to až do 19. století. Není doloženo ani přesné zahájení renesanční přestavby. Víme pouze, že objednavatelem přestavby byl Florian Gryspek z Griesbachu,² nižší šlechtic pocházející z tyrolské šlechtické rodiny, jejíž původní sídlo leželo v Dolním Bavorsku.³ Vzdělání, které získal v Paříži, zúročil nejdříve na císařském dvoře, kde působil a později na dvoře českého krále Ferdinanda I. Habsburského. Bylo mu svěřeno vedení kanceláře, nejdůležitějšího hospodářského a finančního úřadu českého státu té doby.⁴ Na přelomu let 1537 a 1538 se Florián Gryspek stal komorním radou.⁵ Dosažení vysokých úřadů a přízeň panovníkova, dopomohla Floriánovi k rychlému nabytí velkého pozemkového majetku. Kromě ostatních statků získal roku 1543 ves Kralovice.⁶ Snad roku 1555 si Florián Gryspek postavil v Kralovicích své sídlo. Šlo o prostý dvoupatrový dvorec s věží, který se v souvislosti s četnými požáry města nedochoval.⁷ Později započal s přestavbou kostela sv. Petra a Pavla, při kterém si nechal vybudovat rodinnou pohřební kapli. Floriána Gryspeka jako stavitele kostela označuje epitaf z roku 1593, který se v této kapli nachází.⁸

Díky stavebněhistorickému průzkumu, který zde proběhl, máme doložené předchozí stavební fáze kostela. Vzhledem k ranému osídlení města a písemnému doložení v roce 1250 se předpokládá,

* Tento příspěvek je součástí bakalářské práce viz Veronika Lorencová, *Renesanční přestavba kostela sv. Petra a Pavla v Kralovicích* (bakalářská práce), Ústav dějin křesťanského umění KTFUK, Praha 2014. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Markéta Jarošová, Ph.D.

- 1 Jde především o výčty majetku kláštera. Zcela první zmínka o vsi se nachází v donační listině kníže Bedřicha z roku 1184, v níž daruje ves Kralovice plaskému klášteru: „*Notum sit omnibus tam praesentibus quam futuris fidelibus, quod ego Fridericus, dei gratia dux Boemiae, villam partis mei et meam, nomine Crelowitz, domino deo et beatae Mariae et fratribus in Plazs ipsi famulantibus, inspiratione divina commonitus, cum omnibus appenditiis et foro contuli.*“ Viz Gustav Friedrich (ed.), *Codex diplomaticus et epistolaris Regni Bohemiae I.*, Praha 1904–1907, č. 300, s. 270. Základní literatura k tématu viz Irena Bukačová, *Kostel sv. Petra a Pavla v Kralovicích*, Mariánská Týnice 2010. – Jiří Fák (ed.), *Gryspekové a předbělohorská šlechta. Kralovice a poddanská města. Sborník příspěvků ze semináře konaného v Mariánské Týnici ve dnech 21.–23. května 1997*, Muzeum a galerie severního Plzeňska 1998. – Jarmila Krčálová, *Kostel sv. Petra a Pavla v Kralovicích a Bonifác Wolmut*, *Umění XX*, 1972, s. 297–317. – Klaus Merten, *Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Kralowitz (Kralovice bei Plass)*, *Jahrbuch des Collegium Carolinum VIII*, 1967, s. 134–143. Pavel Vlček, *St. Peter und Paul-Kirche in Kralovice und Bonifaz Wolmut?*, *Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II.* XI, 2011, s. 25–38.
- 2 V textu bude uváděna česká forma jména. Původem německé jméno Griespek se natolik propojilo s českým prostředím, že došlo k jeho počestění na Gryspek. Rod pochází z dolnobavorského města Griesbach v literatuře často uváděno jako Griespach.
- 3 Otakar Vinař, *Rozporuplná osobnost Floriana Gryspeka z Griesbachu*, in: Fák (pozn. 1), s. 18.
- 4 Václav Bůžek, *Florian Gryspek z Griespachu ve stavovské společnosti předbělohorských Čech*, in: Fák (pozn. 1), s. 11.
- 5 *Ibidem*, s. 11.
- 6 Roku 1539 vyplatil od Viléma Podmokelského z Prostiboře statek Kaceřov. Spolu s ním získal několik okolních vesnic a polovinu města Kralovice. Druhou část Kralovic získal Florián Gryspek roku 1543. Viz Bůžek (pozn. 4), s. 12–13.
- 7 Irena Bukačová, *800 let Kralovic. Dějiny a současnost města*, Kralovice 1983, s. 16. – Josef Vorel, *450 let Kralovic. 1547–1997*, Rabštejn n. Střelou 1996, s. 2.
- 8 Epitaf byl pořízen po Floriánově smrti jeho dědici v roce 1593. Vytvořil ho řezbář Kryštof Hartwig z Wernigsrode a malíři Hanuš Brelleus z Řezna a Samuel Praun z Kadaně. Na epitafu se nachází výjev Nanebevstoupení Páně a portréty Floriána Gryspeka s jeho ženou Rosinou. Josef Eberle, *Stručný průvodce kostelem sv. Petra a Pavla v Kralovicích*, Praha 1948, s. 7.



1

že na místě dnešní stavby byl postaven již v průběhu 12. století kostel románský. Jeho dispozice nám ovšem není známa. Neproběhly zde podrobnější archeologické průzkumy, které by nejranější fázi výstavby potvrdily. Existenci románského kostela dokládají pouze tři románské náhrobky, které byly v okolí objeveny při jeho odvodňování.⁹ V mnohem větší míře je doložena další stavební fáze. Zřejmě ve třetí čtvrtině 13. století¹⁰ zde vznikl gotický kostel. Pravděpodobně šlo o jednolodní stavbu,¹¹ na východě s presbyteriem zakončeným pětibokým závěrem. Ze severu k presbyteriu přiléhala hranolová věž. Stavba byla zpevněna hranolovými opěrnými pilíři, které se dochovaly pouze při presbyteriu. Původní zdivo gotické stavby bylo složeno z neopracovaného lomového kamene a je zachováno v jádru dnešní stavby.¹² To dokládá fragment gotického portálu nalezený ve třetí nise na východní straně lodi. [1] Z portálu byla zachována jeho pravá část s archivoltou. Lze ho datovat do let 1260 až 1300.¹³ Portál byl v době renesanční přestavby zazděn smíšeným zdivem. Ve 14. století se předpokládají další úpravy kostela. Zřejmě v této době mohlo dojít k zaklenutí lodi,¹⁴ pokud k němu ovšem nedošlo hned při výstavbě gotického kostela.

Jak již bylo uvedeno, přesné zahájení renesanční přestavby kostela nemáme v pramenech doloženo. Předpokládá se, že byla dokončena mezi léty 1581–1582. Tomu odpovídají nápisy dochované v předsíni při severním vchodu do kostela. Nápisy jsou z větší části latinské a datované do osmdesátých a devadesátých let 16. století.¹⁵ U nejstaršího z nich je uvedeno datum 1583. Tomuto datování stavby odpovídá i výsledek dendrochronologického průzkumu. Nejstarší trámy použité v krovu lodi kostela byly zhotoveny ze stromů skácených nejdříve v šedesátých letech 16. století.¹⁶

Z důvodu toho, že se architekt přestavby snažil využít původní zdivo středověkého kostela v co největší míře, dostal kostel svou specifickou podobu. I když původní dispozice středověkého kostela zůstala z velké části zachována, jednalo se o rozsáhlou rekonstrukci, která měla několik fází.

Do první fáze renesanční přestavby patří, mimo jiné, přestavba presbyteria. [2] Původní gotický kostel měl presbyterium složené ze dvou klenebních polí a zakončoval jej pětiboký závěr. Při rene-

sanční přestavbě byl prostor presbyteria omezen pouze na jedno klenební pole.¹⁷ To dokládá zachovaný původní opěrný pilíř presbyteria, který je dnes z části včleněn do zdiva kaple. Navíc byla změněna i výška presbyteria, tak aby došlo k sjednocení jeho výšky s výškou lodi.¹⁸ Nad středověký závěr kostela bylo přistavěno patro, které bylo prolomeno malými střílnovými okénky. Ve stejné době byla upravena věž přiléhající k severní straně kostela. Původní podobu věže neznáme. Při renesanční přestavbě došlo k její úpravě a zřejmě k jejímu zvýšení.¹⁹

Největší renesanční přestavbou prošla loď kostela. [3] Vnitřní šířka dnešní lodi odpovídá šířce původní gotické stavby. Vnější plášť lodi byl rozšířen cihlovou vyzdívkou, která zůstala exponovaná. Hlavním důvodem rozšíření lodi bylo připojení empor, které nespádají do původního prostoru, ale jsou připojeny přes vnější arkády. Arkády vně kostela jsou pokládány za jedno z hlavních specifik kralovického kostela. Mezi arkádami byly vytvořeny niky, jejichž zadní část je zcela rovná a odpovídá šířce původního gotického kostela. O tom svědčí objevený gotický portál ve třetí nise na jižní straně. [4] Vytvoření nik umožnilo snížit počet využitého materiálu ke zpevnění podpory empor a tím i menší finanční náročnost stavby.²¹ Horní část zdiva lodi, v níž jsou prolomena hrotitá okna,

9 Irena Bukačová – Martin Čechura – Pavel Vlček, *Stavebně historický průzkum kostela sv. Petra a Pavla v Kralovicích* (rukopis uložen na Národním památkovém ústavu, územním odborném pracovišti v Plzni, sign. 037424579), Praha 2009, s. 64.

10 Ibidem, s. 65.

11 Ibidem, s. 65.

12 Ibidem, s. 64.

13 Datováno podle PhDr. Kláry Benešové, CSc. a PhDr. Dalibora Prixe, CSc. Z Ústavu dějin umění Akademie věd ČR. Viz Bukačová – Čechura – Vlček (pozn. 9), s. 66.

14 Ibidem, s. 67.

15 Ibidem, s. 42.

16 Více v Dendrochronologickém datování dřevěných konstrukčních prvků kostela sv. Petra a Pavla v Kralovicích. Viz Bukačová – Čechura – Vlček (pozn. 9), s. 67.

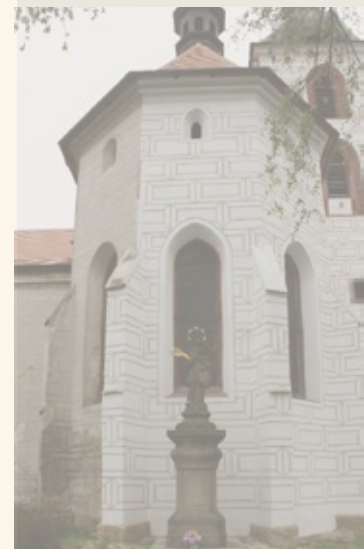
17 Díky tomu došlo k novému umístění vítězného oblouku. Původně byl vítězný oblouk umístěn při jihozápadním nároží věže. Dnes toto nároží asymetricky zasahuje do prostoru lodi.

18 Viz Bukačová – Čechura – Vlček (pozn. 9), s. 67.

19 Ibidem, s. 68.

20 Pokud však zdivo gotického kostela nebylo zásadně porušeno.

21 Viz Bukačová – Čechura – Vlček (pozn. 9), s. 68.



2



3



4

je renesanční novostavbou. Opěrné pilíře, které podpíraly gotickou loď, byly včleněny do pilířů vtažených do prostoru empor. Právě na základě těchto vtažených pilířů je prostor kostela řazen k raným kostelům typu *Wandpfeilerkirche*. Z důvodu využití původního středověkého zdiva ve spodní části lodi, zde ovšem nemohly být prolomeny kaple, tak jak je pro tento typ kostela typické. Kaple jsou v interiéru pouze naznačeny vyhloubenými slepými oblouky.

Při renesanční přestavbě bylo nově vybudováno západní průčelí kostela. [5] Bylo vytvořeno z exponovaného cihlového zdiva. Hlavní vchod do kostela lemují kamenný edikulový portál. Je možné, že tento portál byl přidán až v pozdější fázi renesanční přestavby. Nad vchodem je vidět provedený překlenovací oblouk, který je tvořen dvěma řadami cihel. Stejným způsobem jsou kladeny cihly v klenuťi bočních slepých oblouků. Je tedy možné, že vchod byl v první fázi renesanční přestavby řešen jiným způsobem²² a až později dozděn a doplněn kamenným edikulovým portálem.

Zřejmě v průběhu přestavby nebo krátce po jejím dokončení, bylo rozhodnuto o vybudování pohřební kaple.²³ Téměř čtvercová stavba byla přistavěna k jižnímu zdivu renesanční lodi. [8] Středověké zdivo bylo v těchto místech strženo a byly zde prolomeny dva půlkruhové vchody do kaple. Kaple byla vybudována ze smíšeného zdiva. Od počátku výstavby kaple se tedy předpokládalo, že zde budou použity omítky a ne exponované cihlové zdivo.²⁴ Na rozdíl od lodi, kde jsou prolomena hrotitá okna, zde byla použita renesanční kamenná okna s uchy. [7] Tato použitá okna poukazují na „pokrokovější“ využití čistě renesančních prvků v kapli, v kontrastu s použitím středověkého tvarosloví ve zbytku kostela. V interiéru kaple je nejzajímavější klenba, kde bylo použito stejných žebér jako v hlavní lodi. Žebra se ovšem sbíhají do mnohem složitějších obrazců a poukazují na vyspělejší využití tvarosloví.²⁵ Je tedy zajímavé, že ryze renesanční tvarosloví najdeme právě zde. Kaple byla vybudována nově a nenavazovala na žádnou předchozí stavbu. Mohlo zde být užito moderního renesančního tvarosloví, které reprezentuje postavení objednavatele stavby a jeho rodiny. Ve zdivu schodištního přístavku přiléhajícího ke kapli, který byl vybudován zřejmě ještě později než kaple, bylo prolomeno stejné hrotité okno

jako v lodi kostela. Tato skutečnost svědčí nejen o velmi malém časovém odstupu jednotlivých fází renesanční přestavby, ale zároveň potvrzuje užití gotizujících prvků výlučně v bohoslužebném prostoru kostela. Okno, které bylo v přístavku prolomeno, totiž osvětluje prostor lodi.

Existuje předpoklad, že do této pozdější fáze renesanční přestavby patří i vytvoření sgrafitové rustiky na zdivu kaple, presbyteria a věže.²⁶ Původní návrh přestavby mohl počítat pouze s hlazenými omítkami, které měly zakrýt smíšené zdivo stavby. Později bylo zdivo doplněno sgrafitovou rustikou.

Díky architektonickým prvkům, které byly využity při renesanční přestavbě kralovického kostela, je kostel sv. Petra a Pavla badateli často posuzován jako nadmíru výjimečná stavba. Především pro použití cihlového zdiva, které zůstalo exponované a v českém renesančním prostředí je zcela neobvyklé. Dále je zajímavý kontrast využitých gotizujících architektonických prvků a „moderních“ čistě renesančních motivů. Zejména na západním průčelí kostela je zřetelný vliv některého z renesančních architektonických traktátů. Průčelí je členěno vysokým řádem sdružených pilastrů a zakončeno trojúhelným štítem s naznačenými volutovými křídly. Prvky, které zde byly využity (trojosé členění vysokým řádem, volutová křídla), byly na stavbách české renesance využívány spíše výjimečně a rozvinuty byly především v době barokní. Kamenná edikula lemující vchod západního průčelí taktéž vychází z tradičního renesančního tvarosloví. V interiéru kostela je nutné zmínit motiv kazet, do něhož se sbíhají klenební žebra v lodi.

Podle nejnovější literatury, která se vztahuje ke kralovickému kostelu, byly renesanční prvky přestavby ovlivněny architekturou severní Itálie. Mnoho prvků, o kterých se soudí, že pocházejí ze severu Itálie, mělo však v době přestavby kralovického kostela svou tradici i v českém prostředí. Prvky italské renesance se do prostředí

22 Ibidem, s. 29.

23 Ibidem, s. 68.

24 Ibidem, s. 33.

25 Žebra se sbíhají do složitého obrazce složeného ze dvou navzájem nakoso postavených čtverců.

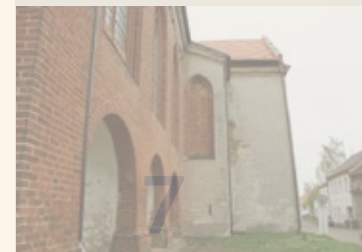
26 Viz Bukačová – Čechura – Vlček (pozn. 9), s. 69.



5



7



8

Záalpi šířily architektonickými traktáty nebo spolu s italskými umělci, kteří sem přicházeli. Je tedy možné najít analogické prvky k renesanční přestavbě kralovického kostela přímo v českém prostředí. V literatuře je zcela opomenuta možnost, že kralovický kostel vznikl pod vlivem tzv. „severské renesance“. V zemích severní Evropy se mísila gotická tradice s vlivem italské vrcholné renesanční architektury. Některé prvky renesanční přestavby kralovického kostela lze s architekturou severské renesance spojit. Zejména použití exponovaného cihlového zdiva nebo pojetí výzdoby západního průčelí. Stejně tak jako pro severní Itálii, je použití cihlového zdiva pro země severní Evropy typické. Ve středověku, ale také v 15. a 16. století, se v těchto záalpských zemích²⁷ objevuje množství staveb, které využívají exponovaného cihlového zdiva. Nejenže tato území jsou českému prostředí mnohem bližší, navíc právě ve třetí čtvrtině 16. století vrcholí vliv severského umění, které k nám proniká přes severní hranice.²⁸ Přesto zůstává použití cihel jako stavebního materiálu v českém prostředí ojedinělé. Zajímavá je skutečnost, že na nedalekém Kaceřově fungovala cihelna,²⁹ která dodávala stavební materiál nejen pro stavbu místního Gryspekova sídla, ale později i pro obnovu vsi Kaceřov.³⁰ Je pravděpodobné, že z této cihelny se materiál dodával i do okolních vesnic. Zůstává tedy otázkou, zda zvolení cihlového zdiva na rozšíření vnějšího pláště kralovického kostela nesouviselo s využitím snadno získatelného a pro Floriána Gryspeka jistě levnějšího, materiálu.

Je nutné uvážit, zda lze kralovický kostel a jeho renesanční přestavbu zařadit do kontextu české sakrální architektury jako stavbu nadmíru odlišnou od ostatních sakrálních staveb téže doby nebo zda naopak odpovídá dobové architektonické produkci. Renesanční architektura se v českých zemích prosadila především na stavbách světských. Po celou první třetinu 16. století v české sakrální architektuře převládá tradice předchozí epochy.³¹ Je užíváno jednoduchého prostoru s užším nebo stejně širokým presbyteriem, které je ukončeno polygonálním závěrem. Objevují se i kostely vícelodní nebo síňového typu.³² Dlouhé doznívání gotiky v českých zemích souvisí s historickou a náboženskou situací. Kulturní a umělecký

vývoj byl přerušen husitskými válkami a nastupujícími dlouhotrvajícími náboženskými rozpory. Gotika zde znamenala tradici, k níž se odkazovali sami katolíci, ale také nekatolické konfese.³³ Architektonická produkce byla omezena na přestavby farních kostelů, budované pro farní obce, často protestantské. Tyto stavby vycházely z podoby původního středověkého kostela, pouze s jednotlivým využitím renesančního tvarosloví. Nejčastěji se využívaly renesanční portály, nové tvary ostění oken, štuková výzdoba či nový typ zaklenutí.³⁴ V kontrastu s tím byly při přestavbách nově vytvářeny i prvky vycházející z tvarosloví gotického – polygonální presbyterium, hrotitá okna nebo vnější opěrné pilíře.

Přestavba kostela sv. Petra a Pavla dokazuje, že sakrální architektura na našem území v této době pouze nestagnovala, ale snažila se vyrovnat podnětům italské renesance. Přesto pochopení těchto nových principů bylo velmi problematické. Motivy italské renesanční architektury vycházející ze staveb antických, jsou záalpskému prostředí zcela cizí. Renesance znamenala pro záalpské prostředí radikální změnu kultury a umění. V architektuře dochází k naprosté přeměně proporčních a kompozičních schémat a především k nástupu zcela nového architektonického tvarosloví.³⁵ Je nutné se nadále věnovat tématu české renesanční sakrální architektury a detailně prozkoumat jednotlivé stavby, mezi nimiž se bezpochyby nacházejí jedinečné architektonické práce.

27 Především v severním Německu, Nizozemí a Polsku.

28 Eva Šamánková, *Architektura české renesance*, Praha 1961, s. 111.

29 Cihelna je zmiňována v Kaceřovském urbáři z roku 1558: „*Také jest cihelna za novčím nem kaceřovským sama o sobě vdole ležící. A v té se nyní ku potřebě stavení zámku Kaceřova cihly zdící, krycí i dláždící dělají a páli.*“ Petr Rožmberský – Milan Novobilský, *Gotická tvrz a zámecká pevnost Kaceřov*, Plzeň 2007, s. 18.

30 Karel Jindřich, Průmyslová činnost na gryspekovských panstvích na Plzeňsku, in: Fák (pozn. 1), s. 30.

31 Jarmila Krčálová, Kostely české a moravské renesance. Příspěvek k jejich typologii, *Umění XXIX*, 1981, s. 1.

32 Ivan Prokop Muchka, *Architektura renesanční*, Praha 2001 (Deset století architektury III), s. 47.

33 Viz Krčálová (pozn. 31), s. 5.

34 Ibidem, s. 1.

35 Viz Muchka (pozn. 32), s. 13.



1 Kralovice, kostel sv. Petra a Pavla, kamenný gotický portál, 1260–1300.
Foto: Veronika Lorencová.



2 Kralovice, kostel sv. Petra a Pavla, osmdesátá léta 16. století,
pohled od východu. Foto: Veronika Lorencová.



3 Kralovice, kostel sv. Petra a Pavla, osmdesátá léta 16. století,
pohled na loď kostela od severu. Foto: Veronika Lorencová.



4 Kralovice, kostel sv. Petra a Pavla, osmdesátá léta 16. století,
pohled na loď kostela od jihu. Foto: Veronika Lorencová.



5 Kralovice, kostel sv. Petra a Pavla, západní průčelí kostela, osmdesátá léta 16. století. Foto: Veronika Lorencová.



7 Kralovice, kostel sv. Petra a Pavla, kamenné okna ve zdivu kaple, osmdesátá léta 16. století. Foto: Veronika Lorencová.



6 Kralovice, kostel sv. Petra a Pavla, edikulový portál západního průčelí, osmdesátá léta 16. století. Foto: Veronika Lorencová.



8 Kralovice, kostel sv. Petra a Pavla, osmdesátá léta 16. století, pohled na kapli a schodištní přístavek od západu. Foto: Veronika Lorencová.

Palác Granovských v Ungeltu a jeho propojení s pražským dvorským okruhem

Lenka Babická

Palác Granovských nechal vystavět Jakub ml. Granovský z Granova po roce 1558, a to na starších základech zástavby kupeckého dvora, který získal do dědičného držení. [1] V literatuře bývá palác shodně označován za významnou realizaci a mezník ve vývoji pražské renesanční architektury – tomu však neodpovídá prostor, který je stavbě věnován. Dosavadní bádání se zaměřovalo především na severní dvorní křídlo paláce, jehož arkády a chiaroscurové malby se staly podnětem k propojení stavby s dvorským okruhem. [2] Toto propojení bylo zdůvodněno přízní, kterou choval císař Ferdinand I. k rodu Granovských z Granova.¹ Otázkou postavení stavebníka Jakuba ml. Granovského a jeho kontaktů s dvorským prostředím v době výstavby paláce se však nikdo podrobněji nezabýval a proto bude jedním z hlavních témat tohoto příspěvku.²

Pokud se vedle okolností výstavby zaměříme na formální popis stavby, lze v komplexu paláce nalézt i jiné odkazy na tvorbu pražského dvorského okruhu než zmíněné arkády a chiaroscuro. Jde o bosované portály paláce. Tyto portály, zejména pak vstupní portál rizalitu, jsou označovány za první doložený případ uplatnění tohoto typu v prostředí Starého Města pražského.³ Právě portál a okno jsou prvky, pomocí kterých se do pražské pozdně gotické architektury začleňovaly nové impulsy renesančního slohu.⁴ Jako první příklady uvedme Riedova okna a portály Vladislavského sálu, portál Jezdeckých schodů z doby kolem roku 1520⁵ a s ním příbuzný portál Novoměstské radnice, jejíž přestavba proběhla v letech 1520–1526.⁶ Na tuto přestavbu navazuje také jeden z prvních proje-

vů renesančního slohu na Starém Městě. Jde o okno prvního patra Staroměstské radnice z doby kolem roku 1525.⁷ Nové podněty tedy do architektury pražských měst pronikaly z prostředí Pražského hradu a Riedovy dvorské huti. Portály paláce Granovských, z doby po roce 1558, mohou být podobným příkladem šíření a přejímání pokročilých forem a principů tzv. shora, tedy z dvorského prostředí, jako tomu u nás bylo na počátku 16. století.

Ungelt neboli Týnský dvůr sloužil původně jako shromaždiště cizích kupců a místo, kde bylo jejich zboží také proclíváno, váženo a prodáváno. Stavebně je tento areál doložen od druhé poloviny 12. století.⁸ V průběhu následujících staletí zde vyrostl rozsáhlý

1 Emanuel Poche (ed.), *Praha na úsvitu nových dějin. Čtvero knih o Praze*, Praha 1988, s. 103. – Dobroslav Líbal – Jan Muk, *Staré Město pražské. Architektonický a urbanistický vývoj*, Praha 1996, s. 247. – Jiří Kropáček, *Umění po polovině 16. století: Úvaha o úloze dvorského okruhu*, in: Jiří Fák (ed.), *Gryspekové a předbělohorská šlechta. Kralovice a Poddanská města. Sborník příspěvků ze semináře konaného v Mariánské Týnici ve dnech 21.–23. května 1997*, Muzeum a galerie severního Plzeňska 1998, s. 54–55.

2 Příspěvek vychází z mé bakalářské práce viz Lenka Babická, *Palác Granovských v Ungeltu* (bakalářská práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Praha 2014.

3 Viz Líbal – Muk (pozn. 1), s. 245. – Viz Poche (pozn. 1), s. 102.

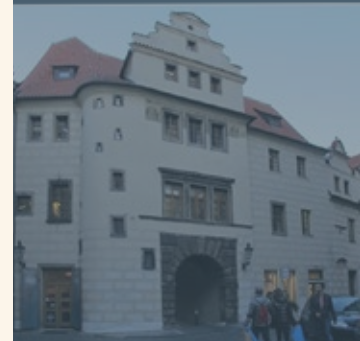
4 Emanuel Poche, *Pražské portály*, Praha 1947, s. 12.

5 Ibidem, s. 13.

6 Viz Poche (pozn. 1), s. 95.

7 Ibidem, s. 96.

8 Dobroslav Líbal – Milada Vilímková, *Dokumentace Prahy. Staré Město. Blok mezi ulicemi Týnskou a Štupartskou. Stavebně historický průzkum a návrh asanace* (NPÚ, Referát plánové a grafické dokumentace, sbírka plánů, SHP a restaurátorských zpráv), Praha 1960, s. 35.



1



2

komplex budov a v jeho vlastnictví se postupně vystřídali panovníci, Svatovítská kapitula i staroměstští měšťané, jimž byly domy dány v zástavu. Jakub ml. Granovský byl už od roku 1554 v Týně královským úředníkem a díky předcházejícím událostem se těšil císařově přízni. V době stavovského povstání v roce 1547 měl totiž, dle paměti Sixta z Ottersdorfu, otevřít královskému vojsku cestu do Prahy.⁹ Roku 1558 získal část ungeltní zástavby do dědičného držení a císař Ferdinand I. mu také udělil povolení k rozsáhlé přestavbě.¹⁰ Nejprve bylo přistoupeno k přestavbě dnešního domu čp. 640, tedy západního křídla paláce, a přiléhajícího vstupního křídla s průjezdem, které dnes náleží k domu čp. 639. K severnímu průčelí vstupního křídla bylo následně připojeno dvorní severní křídlo paláce, otevřené do dvora pomocí arkád.¹¹

Granovští z Granova si však získali náklonnost císařského rodu ještě před bouřlivými událostmi roku 1547. Původně byli rodem měšťanským, ale už v roce 1542 získal staroměstský úředník Jakub Granovský, otec Jakuba ml., erb a krátce nato byl povýšen do rytířského stavu. Spolu s ním byli do stavu přijati také jeho čtyři synové – Bernard, Jakub, Kašpar a Ludvík. Stejně jako Jakub ml. stál pak na straně panovníka také jeho bratr Kašpar, tehdejší rada a sekretář České komory. Tomu Ferdinand I. daroval za jeho služby dvůr Toušice u Kouřimi, mimoto vlastnil Kašpar Štěrboholy a pražské Vršovice.¹² Post sekretáře v České komoře, kterým se pyšnil člen rodu Granovských, zastával také Florian Griespek z Griespachu, který po roce 1532 spravoval pražskou huť a jejích služeb využíval i na některých svých stavbách.¹³ V roce 1539 koupil od plaského kláštera panství Kaceřov a zdejší tvrz nechal přestavět na zámek. Ten byl budován na náklady Ferdinanda I., který tímto způsobem vracel Griespekovi vypůjčené finanční obnosy.¹⁴ Vedle Kaceřova získal také Nelahozeves, kde od roku 1553 do osmdesátých let 16. století vyrostla tři zámecká křídla.¹⁵ Právě na zámku v Nelahozevsi lze nalézt analogie k bosovaným portálům provedeným v paláci Granovských, kterým se budu podrobněji věnovat níže.

V souvislosti s propojením Jakuba ml. Granovského s dvorským prostředím je nutno připomenout, že v době, kdy přestavoval svůj palác v Ungeltu, sídlil v Praze místodržitelství dvůr arcivévodů Fer-

dinanda, výrazně ovlivňující život a aktivity zdejší šlechty a měšťanstva. Arcivévoda Ferdinand se narodil 14. června roku 1529 Anně Jagellonské v Linci. V roce 1533 se s matkou a sestrami usadili v tyrolském Innsbrucku.¹⁶ Prostředí Innsbrucku mělo zajisté vliv na formování arcivévodovy osobnosti, jelikož zde často sídlil také Maxmilián I. se svým císařským dvorem¹⁷ a vlastní dvůr si vydržovala i jeho manželka Bianca Maria Sforza.¹⁸ Místodržitelem v Čechách byl arcivévoda ustanoven v říjnu roku 1547.¹⁹ Během pobytu v Praze však podnikal také množství cest, například už v roce 1549 odcestoval s malou družinou české a moravské šlechty do Mantovy, kam vyprovázel na svatbu s Františkem III. Gonzagou svou sestru Kateřinu. Seznámil se s uměleckým prostředím tamního dvora, a na zpáteční cestě se zastavil také v Benátkách.²⁰

V Praze si kolem sebe budoval okruh šlechticů, učenců, umělců a významných osobností. V roce 1551 čítal arcivévodův dvůr více než sto třicet dvorských osob.²¹ Zprvu byli u dvora zejména cizí šlechtici, šlechta z Čech a Moravy pronikala do služeb arcivévodů postupně v padesátých a šedesátých letech 16. století.²² Jednou

9 Eva Šamánková, *Architektura české renesance*, Praha 1961, s. 67. – Sixt z Ottersdorfu byl do roku 1547 staroměstským kancléřem, po pádu povstání o místo přišel a byl i vězněn na Pražském hradě. Po propuštění sepsal *Akta aneb knihy památné čili historie oněch dvou nepokojných let v Čechách 1546 a 1547*. Viz Jiří Pešek, *Jiří Melantrich z Aventýna. Příběh pražského arcitiskaře*, Praha 1991 (Slovo k historii XXXII), s. 6–7.

10 Jan Muk – Milada Vilímková, *Stavebně historický průzkum Prahy. Blok číslo 1026 mezi ulicemi Štupartskou, Malou Štupartskou, Týnskou* (NPÚ, Referát plánové a grafické dokumentace, sbírka plánů, SHP a restaurátorských zpráv), Praha 1981, s. 1–5.

11 Viz Líbal – Vilímková (pozn. 8), s. 37.

12 Jan Halada, *Lexikon české šlechty III. Erby, fakta, osobnosti, sídla a zajímavosti*, Praha 1994, s. 52–53.

13 Pavel Vlček, *Dějiny architektury renesance a baroka*, Praha 2006, s. 139, 141.

14 Viz Šamánková (pozn. 9), s. 29.

15 Jarmila Krčálová, *Renesanční architektury v Čechách a na Moravě*, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka II/1*, Praha 1989, s. 14.

16 Václav Bůžek, *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků*, České Budějovice 2006, s. 69–70.

17 Maxmilián I. byl císařem od roku 1508, ibidem, s. 70.

18 Ibidem, s. 71.

19 Ibidem, s. 69.

20 Ibidem, s. 72–74.

21 Ibidem, s. 77.

z povinností arcivévody byl dohled nad veškerými dvorními stavbami na Pražském hradě i mimo něj, o nichž musel otce průběžně informovat. Z dob jeho pobytu v Praze se zachovala poměrně obsáhlá korespondence. Kromě dozoru nad zakázkami se i sám umělecky angažoval, a to návrhem pavilonku s vodní nádrží pro Královskou zahradu a je považován za autora koncepce letohrádku Hvězda v Nové královské oboře.²³ Budoval si také vlastní knihovnu, v níž byla obsažena řada zahraničních, mimo jiné italských, tisků, zejména předních teoretiků.²⁴ Za přítomnosti místodržitelského dvora se v Praze konaly také dvorské slavnosti, na které přijížděla řada hostů. Ti byli ubytováni ve šlechtických palácích na Hradčanech, jejichž majitelé jim přenechali své služebnictvo a po dobu konání slavnosti údajně přesídlili do malostranských hospod.²⁵ Jednou z největších událostí byl slavnostní příjezd Ferdinanda I. do Prahy dne 8. listopadu 1558, kdy sem zamířil poprvé jako římský císař.²⁶ Arcivévoda Ferdinand pro něj přichystal velkolepé uvítání, jehož popis vyšel bezprostředně nato tiskem v pražské tiskárně Jiřího Melantricha.²⁷

V roce 1564 zemřel Ferdinand I. a arcivévoda zdědil Tyrol. Už roku 1562 byl českým králem korunován Maxmilián II. a právě údajně na jeho přání zůstal arcivévoda v Praze až do roku 1567.²⁸ Poté se přesunul na zámek Ambras do Tyrol, a to společně se svými sbírkami, jejichž základy byly položeny za jeho pražského pobytu. Na zámku nechal pro své sbírky zbroje, portrétů, minerálů a přírodnin vystavět nové prostory.²⁹ Také zde pořádal rytířské kratochvíle a mezi zvanými hosty byli i páni a rytíři z českých zemí.³⁰ Mezi kratochvíle patřily také pijácké zábavy, které arcivévoda pořádal v zahradách zámku, konkrétně v umělé Bakchově jeskyni. Každý z pozvaných účastníků musel před zraky ostatních naráz, tedy jedním douškem, vypít pohár vína předem určeného objemu. Pokud se mu to nepodařilo, byl podle pravidel povinen tento obřad opakovat znovu a znovu. Splnění úkonu mu umožňovalo zapsat se do pamětních knih, tzv. *Trinkbücher*. [3] Poháry používané k pijáckým slavnostem se dochovaly ve Ferdinandově kunstkomoře přímo na Ambrasu. Zachovaly se také pamětní knihy, vedeny byly v letech 1567 až 1620. Mezi úspěšnými pijáky je zde zapsáno také

sto padesát šlechticů z Čech, Moravy a Slezska, a to v knihách z let 1567 až 1595.³¹ Jde zejména o šlechtice, kteří se pohybovali u arcivévodova dvora během jeho pobytu v Praze. Hned v roce 1567 se do pamětní knihy zapsal například Florián Griespek z Griespachu, v dalších letech například osobnosti zvučných jmen jako Zbyněk Berka z Dubé, Adam II. z Hradce, Jan z Pernštejna či Vilém z Rožmberka. V roce 1572 se do jedné z knih zapsal také příslušník rodu Granovských, Seifried Granovský z Granova.³²

Jeho přítomnost na pijácké zábavě u tyrolského dvora poukazuje na úzkou vazbu mezi rodem Granovských a dvorem arcivévody Ferdinanda. O přítomnosti Granovských u místodržitelského dvora za jeho pobytu v Praze v letech 1547–1567 nemáme přímé svědectví. Dobový záznam o účasti Seifrieda Granovského na pijácké zábavě pouze pro pozvané hosty může podpořit myšlenku provázanosti rodu s arcivévodovým dvorem už v letech jeho pražského pobytu a také možnost zasadit osobnost Jakuba ml. Granovského do souvislostí s postavením a aktivitami Floriána Griespeka a dalších předních šlechticů.

Jak bylo řečeno výše, arcivévoda během svého pobytu v Praze shromažďoval spisy pro svou knihovnu. Podobné knihovny si zřizovali i někteří místní šlechtici. Je známo, že traktáty o architektuře obsahovala rožmberská knihovna. Spisy o architektuře zde byly zařazeny k filosofii, nacházely se mezi nimi práce Vredemana de Vries, Sebastiana Serlia a Vitruvia.³³ Právě architektonické traktáty měly

22 Ibidem, s. 82.

23 Viz Poche (pozn. 1), s. 50.

24 Jarmila Krčálová, *Italské podněty v renesančním umění českých zemí*, *Umění* XXXIII, 1985, s. 55.

25 Viz Bůžek (pozn. 16), s. 91.

26 Císař Karel V. se vzdal vlády ve prospěch Ferdinanda I. už roku 1556, ale Ferdinand I. byl císařem prohlášen až 14. března 1558, a to sborem kurfiřtů ve Frankfurtu nad Mohanem, ibidem, s. 130.

27 Ibidem, s. 142–155.

28 Viz Poche (pozn. 1), s. 65.

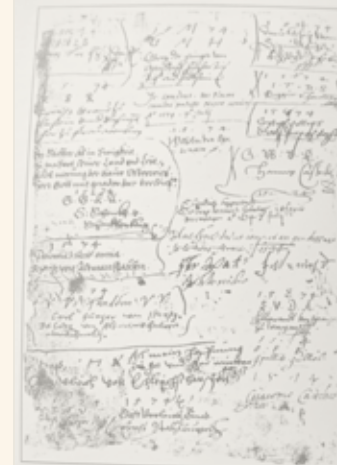
29 Viz Bůžek (pozn. 16), s. 204.

30 Ibidem, s. 224.

31 Ibidem, s. 225–227.

32 Ibidem, s. 228.

33 Pavel Kalina – Jiří Koťátko, *Praha 1437–1610. Kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře*, Praha 2011, s. 59.



v období renesance velký vliv na formování typů portálů. Pro naše prostředí byly jedny z nejvýznamnějších spisy Sebastiana Serlia, který jeden ze svých traktátů *Libro straordinario* věnoval výlučně portálům.³⁴ Velká část Serliových spisů vycházela nedlouho po originálním vydání také v národních jazycích, v holandštině, francouzštině a němčině, a jejich myšlenky se tak rychle šířily Evropou.³⁵ Navíc byly doplněny velkým množstvím ilustrací. Řada prvků a inovací, které předložil ve svých traktátech Serlio, se odráží právě v tvorbě pražského dvorského okruhu a palác Granovských se svými portály do něj bezpochyby zapadá.

Vstupní portál rizalitu paláce Granovských náleží mezi bosované či rustikové portály. [4] Tento typ navazuje na architekturu florentských paláců, kde rustikou pokrytá fasáda navozuje pevnostní charakter.³⁶ Různé formy tohoto typu portálu rozvíjel ve svých spisech i Serlio. Portál rizalitu je tvořen bosovanými kvádry, které rámují vjezd ve tvaru segmentového oblouku. Pět řad po dvou kvádrících utváří pomyslné pilíře, které jsou zakončeny hladkou vodorovnou římsou či pásem. Tyto pilíře podírají archivoltu tvořenou od středu kladenými klenáky, jejichž velikost se směrem k hlavnímu klenáku zvětšuje. Po obvodu je doplněna dalšími kvádríky, aby byl celek portálu obdélného tvaru. Shora ukončuje portál opět hladká vodorovná římsa, v celé jeho šíři. Jednotlivé kvádry jsou na povrchu členěny pomocí lineárních vrypů, které utváří motiv tzv. psaníčka, které známe ze sgrafitové výzdoby. Úpravou bosáže se Serlio také zabýval, a to konkrétně ve své čtvrté knize, kde můžeme nalézt množství vzorů pro úpravu jak pomocí vrypů, tak plastického tvarování.³⁷ Motiv psaníčka se objevuje také ve formě tzv. fasetové bosáže. Zde se ovšem nejedná o členění vrypy v ploše, ale o plastické vytvarování bosa do tvaru psaníčka. Vstupní portál paláce Granovských je tedy příkladem toho, že vzory a návody známé z traktátů se přetvářely a kombinovaly podle schopností, možností a záměrů architekta.

V komplexu paláce se nachází ještě další bosované portály, ale odlišného typu než portál vstupní. Starší z nich je umístěn v severní zdi domu čp. 640 směřující do Týnského dvora. Jde o portál s letopočtem 1559 na hlavním klenáku. [5] Bosované kvádry lemují obdélný vstupní otvor. Tentokrát netvoří pravidelný ohrazený

obdélný portál, ale kvádry různých velikostí ve střídavém rytmu odbíhají směrem od otvoru. Stejným způsobem je proveden také portál domu čp. 639, nacházející se v jeho jižním, tedy nádvořním, průčelí. [6] Tento portál je označen letopočtem 1560, opět na hlavním klenáku. Letopočty jsou na obou portálech přitesány na kamenné obdélníkové destičce, pod níž je umístěn erb. Jde o erb rodu Granovských z Granova, jenž je tvořen štítem nesoucím v pravém černém poli tři zlaté růže a s levým polem zlaté barvy. Později byl erb polepšen o figuru černého koně s uzdou.³⁸

Bosované portály paláce Granovských, zejména vstupní portál rizalitu, jsou označovány za první doložený případ uplatnění tohoto typu v prostředí Starého Města pražského.³⁹ Tento typ u nás posléze zdomácněl, a to ve třetí čtvrtině 16. století. Mimo jiné právě střídavý rytmus klenáků se ujal jako typický prvek v rudolfínské architektuře. Jako příklad lze uvést portál Rudolfovy štolý, označený letopočtem 1593. Pro portál rizalitu paláce Granovských můžeme v pražské stavební produkci nalézt řadu mladších analogií. Jde o portál bývalé hradčanské radnice, z doby po roce 1598, kdy byly Hradčany povýšeny na město a radnice přestavěna.⁴⁰ Dále jde o portál domu U Vejvodů, čp. 353 v Jilské ulici či portál Martinického paláce na Hradčanech. Výjimečným příkladem stejného typu portálu, jako je portál rizalitu paláce Granovských, jsou bosované portály ústící do Královské zahrady z dnešních ulic Mariánské hradby a U Prašného mostu. [7] Pilíře z bosovaných kvádrů nesoucí archivoltu jsou zakončeny vodorovnými římsami a římsa, či pás úzkých kvádrů, ohraňuje portál také shora. Bosáž všech tří portálů je také povrchově

34 Sebastiano Serlio, *Extraordinario libro di architettura di Sebastiano Serlio, architetto del Re Christianissimo: nel quale si dimostrano trenta porte di opera Rustica mista con diversi ordini: Et venti di opera dilicata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto*, Lione 1551. Viz Vlček (pozn. 13), s. 11.

35 Ibidem, s. 12.

36 Viz Poche (pozn. 4), s. 17.

37 Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura di Sabastiano Serlio Bolognese: sopra le cinque maniere de gliedifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, e composito, con gli esempi de l'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venetia 1537. Viz Vlček (pozn. 13), s. 11.

38 Viz Halada (pozn. 12), s. 52.

39 Viz Líbal – Muk (pozn. 1), s. 245. – Viz Poche (pozn. 1), s. 102.

40 Viz Poche (pozn. 1), s. 85.



upravena. Jelikož zahrada byla budována po několik desetiletí, nelze vznik těchto portálů s jistotou časově vymezit. Jde však zajisté o dílo stavebníka z dvorského okruhu.⁴¹

Bosované portály obou typů vyskytujících se v paláci Granovských se objevují také na zámku v Nelahozevsi, který měl v držení Florián Griespek. Od roku 1553 byl v Nelahozevsi budován zámek, a to východní křídlo zhruba mezi lety 1553–1558, severní s dvorní lodžii od roku 1558/1559 do poloviny šedesátých let 16. století a západní asi do osmdesátých let 16. století.⁴² V architektuře nejstaršího východního i severního křídla se objevují bosované portály rámujeící vstupní otvory přízemí ze zámeckého nádvoří a bosáž stejného typu lemuje také okenní otvory. [8] Jde o stejný typ orámování obdélného otvoru pomocí bosovaných kvádrů, uspořádaných směrem od otvoru bez pevného obvodového ohraničení, jako je tomu u bosovaných portálů paláce Granovských označených letopočty 1559 a 1560, které ústí do prostoru Týnského dvora. Vstupní portál východního křídla zámku pak vykazuje podobné znaky se vstupním portálem rizalitu Granovských. V Nelahozevsi je však prolomen přímo do rustikované plochy a jeho tvar není pevně ohraničen. [9] Bosované kvádry však rovněž utvářejí pilíře nesoucí archivoltu tvořenou pomocí klenáků. Objevuje se zde také vodorovný prvek oddělující kvádry pilířů a klenáky archivoly. K tomuto portálu byly dodatečně osazeny sloupy a další portál jiného typu. Bosované portály obdobného typu měly být provedeny i na ještě dřívější Griespekově stavbě, na zámku Kaceřov.⁴³

V roce 1558, kdy Jakub ml. Granovský zahájil přestavbu ungeltních budov, byly tedy v okruhu pražské dvorské huti mistři seznámení s tímto typem portálu. Při porovnání jednotlivých portálů můžeme vidět, že portál rizalitu paláce Granovských je do detailu včetně povrchové úpravy dotažený typ, který se mohl stát i vzorem pro další stavby. Na západním křídle v Nelahozevsi, které bylo vystavěno jako poslední, tedy od poloviny šedesátých let 16. století do osmdesátých let 16. století, byl totiž uplatněn portál stejného typu, jako je portál rizalitu Granovských, a to včetně pevného ohraničení a obdobné povrchové úpravy – v Nelahozevsi jde však o úpravu plastickou, nejen v ploše. [10]

Nelahozeves se v šedesátých letech 16. století stala významným centrem, nacházela se zde knihovna, obrazárna a sbírky uměleckých předmětů. Scházely se zde skupiny humanistů, například uskupení básníků kolem Jana staršího Hodějovského z Hodějova, jehož byl Florián Griespek mecenášem.⁴⁴ V okruhu této skupiny se pohyboval také slavný tiskař Jiří Melantrich.⁴⁵ Ten udržoval těsné styky s pražským dvorem, roku 1558 se stal staroměstským konšelem a v šedesátých letech 16. století si nechal na Starém Městě přestavět dnes zaniklý dům, zvaný U dvou velbloudů.⁴⁶ Melantrichova přestavba patřila svým charakterem do skupiny stejně významných realizací, jako palác Granovských v Ungeltu.

Tiskaře Melantricha a Jakuba ml. Granovského však nepojí pouze fakt, že si oba nechali vystavět honosná sídla na Starém Městě, zastávali významná postavení a udržovali styky s dvorským prostředím. S oběma bývá spojována osobnost Francesca Terzia, dvorního malíře arcivévody Ferdinanda. Chiaroscuro na fasádě paláce Granovských připsal Francescu Terziovi Jan Herain, který se malbami zabýval v roce 1908.⁴⁷ Předpokládá se, že byly vytvořeny mezi lety 1560–1570, tedy současně s dokončením Granovského renesanční přestavby a jsou tak jedním z nejranějších příkladů užití této techniky u nás.⁴⁸ Díky vysoké umělecké kvalitě maleb, snižené však opětovnými restaurátorskými zásahy, je přijímán Herainův názor o propojení autora s dvorským okruhem umělců.⁴⁹ Není doloženo, že jde o Terziovu práci, stejně tak může jít o dílo umělce z řad jeho pomocníků či spolupracovníků.⁵⁰

41 Královská zahrada byla budována od roku 1534, kdy byla založena Ferdinandem I., až do doby Rudolfa II., viz Krčálová (pozn. 15), s. 7.

42 Ibidem, s. 14.

43 Viz Vlček (pozn. 13), s. 141.

44 Viz Bůžek (pozn. 16), s. 103.

45 Viz Pešek (pozn. 9), s. 11.

46 Ibidem, s. 1–28.

47 Viz Muk – Vilímková (pozn. 10), s. 16.

48 Vlasta Dvořáková – Helena Machálková, Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance, Zprávy památkové péče XXIII, 1954, s. 58.

49 Viz Poche (pozn. 1), s. 103. – Viz Líbal – Muk (pozn. 1), s. 247. – Pavel Vlček (ed.), Umělecké památky Prahy. Staré Město a Josefov, Praha 1996, s. 431. – Viz Kropáček (pozn. 1), s. 54–55.

50 Jarmila Krčálová, Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Dvorský – Fučíková (pozn. 15), s. 67.



7



8



9



10

Francesco Terzio je ovšem také ztotožňován s Monogramistou FT, který pracoval po roce 1565 pro tiskaře Melantricha na novém vydání české Bible k roku 1570.⁵¹ Melantrich toto vydání připravoval už od roku 1564 a výtvarné stránce věnoval značnou pozornost. Na tvorbě titulního listu a vnitřních ilustrací se podíleli celkem tři umělci. Jako první byl tvorbou ilustrací pověřen Florian Abel z Kolína nad Rýnem, který však hned v roce 1565 v Praze zemřel.⁵² Floriana Abela vystřídal mistr signující své kresby iniciálami FT, spojenými do jednoho písmene, ztotožněný s Francescem Terziem.⁵³ Ten měl v Praze zůstat i po roce 1567, kdy se arcivévoda Ferdinand přesunul se svým dvorem do Tyrol, díky dostatku zakázek až do roku 1573.⁵⁴ Jeho služeb mohl vedle Melantricha využít i Jakub ml. Granovský, těšící se obdobnému společenskému postavení. Terziovy kresby mohly ale také ovlivnit malíře pohybující se v jeho okolí. Přestože ve dvorských službách oficiálně skončil roku 1572, své styky s Habsburky udržoval i nadále. V roce 1589 se jako čestný host zapsal na zámku Ambras do jedné z *Trinkbücher*, po boku dalších osobností z okruhu arcivévody Ferdinanda.⁵⁵

Úzký kontakt s dvorským prostředím a vysoce ceněné společenské postavení – to jsou jen některé ze znaků, které spojují Terzia, Melantricha, rod Granovských, ale také již zmiňovaného Floriána Griespeka. Toho pojí s rodem Granovských především působení v České komoře. Ta také zaměstnávala dvorské architekty, kteří jsou zároveň doloženi na stavbách přední české šlechty, především paláců na Hradčanech.⁵⁶ Dvorští umělci se tedy v práci neomezovali pouze na zakázky pražského dvora, ale působili ve službách předních českých šlechticů, kteří se v prostředí tohoto dvora pohybovali. Nešlo tedy jen o Floriána Griespeka, který měl jako správce huti k těmto umělcům snadný přístup, ale i o další významné šlechtice a osoby na význačných postech v království. A právě do okruhu takových osobností se kolem poloviny 16. století dostali také příslušníci rodu Granovských z Granova a mohli využít služby dvorských umělců k vlastní reprezentaci.

51 Viz Pešek (pozn. 9), s. 32. – Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renesance, manýrismus, baroko*, Praha 1986, s. 50.

52 Viz Pešek (pozn. 9), s. 32.

53 Viz Preiss (pozn. 51), s. 50.

54 Viz Pešek (pozn. 9), s. 32.

55 Albert Ilg, Francesco Terzio, der Hofmaler Erzherzogs Ferdinand von Tirol, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses IX*, 1889, s. 237.

56 Viz Krčálová (pozn. 15), s. 22, 27.



1 Praha, Staré Město, palác Granovských v Ungeltu, západní křídlo, po roce 1558, pohled z Týnské ulice. Foto: Lenka Babická.



3 Trinkbuch, ukázka zápisů do jedné z pamětních knih ze zámku Ambras (knihy byly vedeny v letech 1567–1620). Reprodukce: Václav Bůžek, Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Štecha z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků, České Budějovice 2006, obr. 44.



2 Praha, Staré Město, palác Granovských v Ungeltu, severní křídlo, po roce 1558, pohled od jihu na nádvorní arkády. Foto: Lenka Babická.



4 Praha, Staré Město, palác Granovských v Ungeltu, bosovaný portál vstupního rizalitu. Foto: Lenka Babická.



5 Praha, Staré Město, palác Granovských v Ungeltu, bosovaný portál západního křídla s letopočtem 1559, po roce 1558. Foto: Lenka Babická.



6 Praha, Staré Město, palác Granovských v Ungeltu, bosovaný portál severního křídla s letopočtem 1560, po roce 1558. Foto: Lenka Babická.



7 Pražský hrad, bosované portály ústící do Královské zahrady, po roce 1534, pohled z ulice Mariánské hradby a z ulice U Prašného mostu. Foto: Lenka Babická.



8 Nelahozeves, východní křídlo zámku, okenní otvory rámované bosovanými kvádry, 1553–1558. Foto: Lenka Babická.

Relikvie svatých jako nástroj rekatolizace v Čechách 17. století

Petr Adámek

Převážná většina současných studií na poli dějin umění věnuje svou primární pozornost artefaktům hmotného charakteru, které se nám ve větší či menší míře zachovaly do současnosti. Hmotné předměty jsou ze své podstaty schopné částečně promlouvat ke svému okolí prostřednictvím formální charakteristiky fyzické podoby kódující část informací.¹ Ty pak navíc v některých případech sloužily ke zprostředkování vizuální komunikace či reprezentace jednotlivých sociokulturních vrstev napříč společenskou hierarchií. Pokusím se zde ve stručnosti nastínit na základě jakých, konkrétních principů k šíření informací ve veřejných prostorách města docházelo a jak s divákem artefakty komunikují.

Avšak tato kapitola svou primární pozornost zaměřuje na artefakty, které ze své podstaty nemají tak silnou schopnost kódovat informace do své fyzické struktury a k jejich přenášení na diváka dochází převážně skrze sekundární prostředky. K šíření informací tedy nedochází přímo skrze percepční vjemy struktury předmětu, ale informace námi čtené jsou kódovány vně, v „aurální složce“.² Z tohoto důvodu jsou interpretovány pomocí přidružených objektů³ či pomocí konkrétních sociokulturních akcí, za něž považujeme rituály, obřady a slavnosti, při kterých hrají artefakty svou důležitou úlohu a zároveň je jim na jejich základě přisuzován také význam.⁴ V eseji se budu zabývat druhou skupinou předmětů, a to převážně relikviemi svatých a slavnostmi, které v 17. století sloužily v českých zemích jako nástroj konfesního boje katolických bratrstev proti reformačním hnutím. Budu zde hovořit o relikviích svatých jako nástroji rekatolizace.

Než se však dostaneme k vlastním mikrohistorickým příkladům a obecnému shrnutí situace v jednotlivých jihočeských lokalitách,

je důležité pozastavit se nad samotnou otázkou významu konfesionalizace. Tu v českém prostředí, na konci husitských válek, nalzáme jako směs různých rozdrobených náboženských kultů, které se v průběhu 16. a 17. století dostávají pod rekatolizační tlak, který v konečné, pobělohorské fázi, vedl k homogenizaci vyznání v podobě katolické víry. Paradigma konfesionalizace jako moderního nástroje napomáhajícího pochopení sociokulturních a politických procesů raného novověku se formovalo převážně od konce sedmdesátých let minulého století na půdě německé historiografie.⁵ Toto paradigma je možné číst ze dvou různých stran. Schilling a Reinhard své pojetí konfesionalizace pojednávají jako

- 1 V tomto případě nemůžeme uvažovat o přenášení sta procent informací přes předmět. Avšak vlastní podstata předmětu umožňuje divákovi znalému sociokulturních kontextů toho kterého prostředí, do něhož předmět náleží, číst alespoň část jeho informace a dekodovat jeho význam. Petr Adámek, *Ilustrace knihy Massopust Vavřince Leandra Rvačovského ve vizuální kultuře* (bakalářská práce), Ústav dějin umění FF JU, České Budějovice 2013.
- 2 Aurální složku nechápejme z „benjaminovského hlediska“. Aurální složkou je zde míněna nehmateľná podstata objektu, která není šířena do okolí objektem samotným, ale je mu přisuzována na základě vnějších podmínek, na základě aktuálního kontextu. Aurální složka je tedy kultovní hodnota objektu. Viz Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Arizona 2010.
- 3 Například relikviářové schrány určují dle svého zasvěcení původ a význam relikvií, které obsahují. Najdeme ovšem i výjimky, kdy je relikvie samotná schopna komunikovat s okolím na základě vizuální informace obsažené narativně ve své fyzické struktuře. Těchto případů však není takové množství a jedná se veskrze o obrazy a předměty vzniklé jako *acheiropoieton* (Veraikon, Turínské plátno, atd.).
- 4 Symbolická a sémiotická hodnota objektu je reflexí kulturních a sociálních intencí té které společnosti.
- 5 Mezi nevlivnější autory stojícími na počátku zvýšeného zájmu o koncepci konfesionalizace patří Heinz Schilling a Wolfgang Reinhard.



1

celospolečenský sociokulturní proces, který krom vlastní církevně historické transformace náboženství zahrnuje i proměnu mentálních, kulturních a státněpolitických struktur.⁶ Toto pojetí však do značné míry klade značný důraz na etatický přístup, v němž je konfese míněna jako komplexní klastř jednotlivých struktur dotvářející podobu raně moderního státu.⁷ Studie obou autorů a zejména studie Heinze Schillinga⁸ kladou důraz na prosazování tzv. „konfesionalizace shora“.⁹ V té stát pomocí fundamentálních postupů formuluje nové hierarchizované a zejména disciplinované společenství řízené plošně, pomocí státních a státem ovládaných církevních institucí, jejichž prostřednictvím hegemonizuje svou moc nad mocenským teritoriem, které dříve patřilo čistě církvi. Stát začíná ovládat každodenní záležitosti života raně novověkého obyvatelstva.¹⁰

Druhou stranu tohoto paradigmatu nacházíme ve studiích kritizujících některé aspekty první koncepce,¹¹ a to zejména její etatickou stránku, ale i celkový makrohistorický přístup, který nebral v potaz různá regionální specifika jednotlivých konfesí.

Jedním z nejdůležitějších kritiků prvního pojetí je Heinrich Richard Schmidt, který se ve svých studiích věnoval kalvinistickým náboženským obcím ve švýcarském kantonu Bern.¹² Ve své mikrohistorické studii poukazuje na roli obce, která v jeho pojetí hraje hlavní roli nositele sociální disciplinace a konfesionalizace. Schmidt nekritizuje celkové vymezení prvotní konfesionalizační koncepce, pouze nesouhlasí se Schillingovým důrazem na etatickou proměnu shora. Role státu je podle něj pouze v roli počátečního impulzu, jež je však na periferii dotvářen v rámci obce. Ta je poté hlavním nosným kamenem sociálních interakcí tehdejší společnosti. Velice zjednodušeně můžeme říci, že tato druhá koncepce pojednává ideu konfesionalizace jako proces do značné míry probíhající zdola, tedy na úrovni jednotlivých měst a menších sociokulturních celků.

Oba tyto pohledy jsou důležité pro pochopení paradigmatu, které je velice mnohvrstevnaté a vykazuje jisté množství anomálií, srozumitelných až na úrovni mikrohistorického bádání. Otázka náboženského vývoje Čech 15., 16. a 17. století je českými auto-

ry prozatím velice málo reflektována.¹³ Konfesionalizaci v českém prostředí je možné chápat jako jeden z hlavních mocenských nástrojů v boji stavovské evangelické opozice proti panovníkovi, ale i jako její nástroj k vybudování vlastní suverénní identity, manifestující její postavení v tehdejší společnosti. Stavovská šlechta se stává nejenom u nás, ale i v celém regionu středovýchodní Evropy (*Ostmitteleuropa*),¹⁴ nositelem konfesionalizace, a to nejen díky svému dominantnímu postavení v politice státu, ale také díky tomu, že se stala i hlavním šířitelem vyznání na svých panstvích. Neboť: „*Cuius regio, eius religio.*“

6 Heinz Schilling, Die Konfessionalisierung von Kirche, Staat und Gesellschaft – Profil. Leistung, Defizite und Perspektiven eines geschichtswissenschaftlichen Paradigmas, in: Wolfgang Reinhard – Heinz Schilling (eds.), *Die katholische Konfessionalisierung. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum und des Vereins für Reformationsgeschichte*, Münster 1995 (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte CXXXV), s. 1–49.

7 Více o etatickém přístupu viz Heinz Schilling, *Konfessionalisierung und Staatsintentionen. International Beziehungen 1559–1660*, Paderborn 2007.

8 Ibidem.

9 Náboženská příslušnost nebo chcete-li konfesionalizace je v tomto pojetí distribuována k lidem na základě hierarchie moci ve státě, kdy je stát určujícím elementem a obec (věřící) pouze pasivním receptorem vyšší vůle v podobě státních institucí.

10 Jedná se zejména o záležitosti sňatků, rodin, školství, chudinství a zdravotnictví. Viz Heinz Schilling, Reformation und Konfessionalisierung, in: Franz-Xaver Kaufmann – Bernhard Schäfers (eds.), *Religion, Kirche und Gesellschaft in Deutschland*, 1988 (Gegenwartskunde. Sonderheft V), s. 11–30.

11 K celkovému vývoji konfesionalizace viz Stefan Ehrenpreis – Ute Lotz-Heumann, *Reformation und konfessionelles Zeitalter*, Darmstadt 2002. – Anna Ohlidal, „Konfessionalisierung“: ein Paradigma der historischen Frühneuzeitforschung und die Fragen seiner Anwendbarkeit auf Böhmen, *Studia Rudolphina* III, 2003, s. 327–372. Český potě Olga Fejtová, Německá diskuze ke konfesionalizaci v evropském kontextu, *Český časopis historický* CIX, 2011, č. 4, s. 739–785. – Josef Hrdlička, *Víra a moc. Politika, komunikace a protireformace v předmoderním městě (Jindřichův Hradec 1590–1630)*, České Budějovice 2013.

12 Heinrich Richard Schmidt, *Dorf und Religion. Reformierte Sittenzucht in Berner Landgemeinden der Frühen Neuzeit*, Stuttgart – Jena – New York 1995.

13 Výjimkou jsou publikace Michala Šroňka, Kateřiny Horníčkové, Ondřeje Jakubce a v neposlední řadě také Josefa Hrdličky a Jiřího Peška. Ze zahraničních autorů se otázkám českého konfesionalizačního vývoje věnují částečně Franz Machilek a Thomas Winkelbauer.

14 Přesněji k vymezení tohoto regionu viz sborník Joachim Bahlcke – Arno Strohmeier (eds.), *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa. Wirkungen des religiösen Wandels im 16. und 17. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Kultur*, Stuttgart 1999.

Náboženské poměry v českých zemích v době pohusitské

Jak již bylo v úvodu naznačeno, o dvou stoletích následujících po konci husitských válek můžeme mluvit jako o období nejednotného vyznání. Nalézáme zde barvitou mozaiku náboženských vyznání. Luterány zastoupené vyšší šlechtou, Jednotu bratrskou a kalvinisty (tato tři vyznání však stojí *de iure* mimo zákon),¹⁵ dále pak nacházíme novokřtěnce, utrakvisty, a v neposlední řadě i katolíky, kteří však na nějaký čas ztratili své dominantní místo a v tichosti vyčkávali své opětovné „renesance“.¹⁶

Mým cílem není vyličit obsáhlý a složitý systém náboženských, sociálních a politických událostí těchto dvou století,¹⁷ avšak musím zde alespoň ve stručnosti zmínit několik událostí determinujících vývoj konfesního směřování českých zemí v následujícím 17. století.

Prvním náboženským smírem po rozepřích v první třetině 15. století byla basilejská kompaktáta (1436) upravující soužití dvou hlavních frakcí náboženských válek, tedy katolíků a kališníků. Smír byl ve své podstatě vynucený dobovými poměry, kdy ani jedna z bojujících stran nebyla schopna převzít plnou kontrolu nad českými zeměmi. Toto období též bývá označováno jako „království dvojího lidu“.¹⁸ Basilejská kompaktáta však nebyla jediným výnosem upravujícím náboženské poměry v zemi. V červenci 1481 probíhalo zasedání zemského sněmu, zaručující svobodnou volbu poddaných, vyznávat utrakvistickou nebo katolickou víru a přijímat svátost oltární podle svého rozhodnutí. Vyústěním zasedání byl kutnohorský náboženský smír (1485), rozšiřující původní ustanovení o části pojednávající o dosazování kněží na jednotlivé farnosti. Náboženský smír vyhlášený v Kutné hoře měl být pouze dočasným řešením, avšak roku 1512 byl zemským sněmem prodloužen na věčné časy.¹⁹ Navraťme se však o pár let dříve. Koexistenci dvou hlavních a jediných povolených konfesí upravovalo Vladislavské zřízení zemské z roku 1500,²⁰ jehož ustanovení bylo obnovováno v letech 1549 a 1564.²¹

Se znovuoživením katolicismu a celkovou proměnou náboženského ovzduší je těsně spjat i nástup Habsburků na český trůn. Tento rod se pokoušel nově centralizovat svou moc pomocí církevních činitelů. Ferdinand I. proto zve v roce 1556 řád Tovaryšstva Ježíšova do českých zemí a předjímá tak úspěšný návrat katolicismu.²²

Opravdu zlomové události, a to nejen pro naše království, ale po-
tažmo i pro celou Evropu, nastávají na konci druhé dekády 17. sto-
letí. Po bitvě na Bílé hoře (1620) se katolická protireformace pevně
uchopila otěží a pokusila se zvrátit směr, jímž se České království na
konci husitských válek vydalo. Nejenom protireformační řády, ja-
kými byly jezuité, kapucíni či premonstráti, ale také samotný císař²³
a šlechta, která se často pokoušela smazat pozůstatky svého příklo-
nu k reformačním frakcím, se zaslужují, díky vůdčím rolím v nábo-
ženských bratrstvech,²⁴ o rekatolizaci českého obyvatelstva. Nastává
období tvrdého potlačování všech nyní heretických vyznání na úkor
katolicismu, čemuž dopomáhá i rekatolizační patent Ferdinanda II.
z 31. července 1627.²⁵ Ten, krom jiného, dával nekatolíkům půl roku
na konverzi, v opačném případě muselo následovat opuštění země.²⁶

15 Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380–1620)*, Praha 2011.

16 Později nalézáme i kalvinisty zastoupené frakce okolo Fridricha Falckého, viz Howard Louthan, *Converting Bohemia: Force and Persuasion in the Catholic Reformation*, Cambridge 2009, s. 13.

17 Podrobněji se touto tematikou zabývá například časopis *Bohemian Reformation and Religious Practice*.

18 František Šmahel, Svoboda slova, svatá válka a tolerance z nutnosti v husitském období, *Český časopis historický* XCII, 1994, č. 4, s. 644–678. – Idem, *Basilejská kompaktáta. Příběh deseti listin*, Praha 2011.

19 Viz Hrdlička (pozn. 11), s. 126.

20 Více k problematice Petr Kreuz – Ivan Martinovský (eds.), *Vladislavské zřízení zemské a navazující prameny (Svatováclavská smlouva a Zřízení o ručnicích)*, Praha 2007.

21 Viz Hrdlička (pozn. 11), s. 126. – Josef Jireček – Hermenegild Jireček, *Zřízení zemská království českého XVI. věku*, Praha 1882, s. 160–162, 508–509.

22 Řád Tovaryšstva Ježíšova byl v českých zemích přítomen od této doby téměř kontinuálně, až na krátké intermezzo mezi léty 1618–1620, kdy byli jezuité vyhnáni českými nekatolíky. Více o problematice Jezuitského řádu Tomáš Václav Bílek, *Tovaryšstvo Ježíšovo a působení jeho v zemích království Českého vůbec a v kolegiu Pražském u sv. Klimenta zvlášť*, Praha 1873. – Ivana Čornejová, *Tovaryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách*, Praha 2002.

23 Ferdinand II. pochopil, že centralizace moci a její posílení je striktně spjato s církví. Z tohoto důvodu se snaží vystupovat jako císař bojující za katolickou věc, viz Louthan (pozn. 16), s. 27.

24 Literátské bratrstvo, bratrstvo Božího těla, Růžencové bratrstvo, atd. Viz Jiří Mikulec, *Barokní náboženská bratrstva v Čechách*, Praha 2000. – Vladimír Maňas, Hudební tradice, in: Vladimír Nekuda, *Dačicko, Slavonicko, Telčsko*, Brno 2005, s. 392–431.

25 Kompletní české znění přináší: Karel Doskočil, *Listy a listiny z dějin československých 869–1938*, Praha 1938, s. 75–78.

26 Zmíněný dokument vedl k masové emigraci. Dvacet až dvacet pět procent šlechty a téměř stejná část měšťanstva odešla ze země, viz Louthan (pozn. 16), s. 24.

Vedle pojmu konfesionalizace se pozastavme i nad druhým, neméně důležitým nástrojem náboženského boje, a tím jsou relikvie, respektive ostatky svatých patronů a jejich vliv na utváření náboženského ovzduší raně novověké Evropy. Relikvie obecně, až do 15. století, požívaly odlišný přístup od zobrazení a mnohdy se vyhnuly útokům z řad ikonoklastů a nebyly ani tak vystavovány extrémní kritice. Tato skutečnost je dána pravděpodobně také samotnou ontologickou podstatou, která je rozdílná od obrazové reprezentace. Relikvie nejsou, tak jako obrazy, pouhým symbolem či ukazatelem božské přítomnosti, ale jsou jejím fyzickým zpřítomněním. Jsou zpřítomněním osoby, která je blízká Bohu. Osoby schopné přimluvy za vaši duši.

Kulminační bod středověké víry v relikvie nalézáme okolo roku 1500. Relikvie v této době nesloužily pouze jako jeden z důležitých nástrojů v ekonomii spásy, ale stávají se i silným mocenským nástrojem. Pouti u příležitosti vystavování ostatků a podobné inscenace jsou důležitou součástí nástrojů politiky, zbožnosti a moci obecně. První zásadní zvrát v českém prostředí, a nejenom v něm, nastává s příchodem reformace. V předhusitském období se relikvie a kultury s nimi spjaté dostávají pod silnou kritiku reformátorů. Později, v průběhu 15. století, jsou součástí polemik mezi římskými katolíky a reformovanými konfesemi, které úcty k relikviím odmítají. Považují je za rušivý element odvádějící pozornost věřících k přímému poznání Boha přítomného v eucharistii. Protestantské propagandě se v českých zemích téměř podařilo vykořenit tradice uctívání svatých relikvií. V pohusitském období bylo zvažováno obnovení tradice *Ostensio reliquiarum*, tedy veřejného ukazování ostatků, ke kterému však nedošlo a pravděpodobně bylo obnoveno pouze v menší míře v prostorách pražské katedrály.²⁷ Počátek 16. století se nesl ve jménu krize devočního obrazu, ale i krize kultu světců. Mnohé doklady, lidové zbožnosti spojené s votivními dary a živelným uctíváním relikvií a svatých míst, se tak dostaly pod silnou kritiku reformátorů. Řím si byl vědom této krize a problematického, ničím nekontrolovaného rozpuku lidové úcty

k obrazům a relikviím, což mohlo vést až k lidovým nepokojům. Řešením těchto problémů se zabývalo XXV. zasedání tridentského koncilu, konané roku 1563. Ten, krom pravidel pro nakládání s obrazy, stanovuje také zásady úcty ke světcům i jejich ostatkům a zakazuje jakékoli nestřídmé projevy veselí a lidové zbožnosti.²⁸ Koncil se ve své podstatě odvolává k raně křesťanské úctě, k relikviím a svatým obrazům. Dekrety do značné míry navazují na druhý nikajský koncil a na *Libri Carolini*, v nichž jejich ustanovení silně rezonovalo. Tridentý koncil se opětovně pokusil uchopit otěže směřování katolické církve a znovu obnovit svou slábnoucí moc nad duši věřících. Nastává období, při němž translace ostatků svatých překonává středověkou tradici a nově se setkáváme s přenášením i celých kosterních pozůstatků a jejich zdobením, či jejich zakomponováním do masy oltáře, kde dosahují vizuality obrazu, nebo tělesnosti skulptur.

Tridentský koncil rezonuje i v českých zemích a nezůstává bez odezvy.²⁹ V roce 1605 zasedá pražský arcidiecézní sněm. Ten se mimo jiné vyjadřuje k úctě ke svatým obrazům, výchově kléru, a jednu ze svých kapitol věnuje i svatým relikviím. Vysvětluje v ní jejich podstatu a formuluje správné uctívání a způsob zpracování relikvií do struktury oltáře v rámci jeho svěcení.³⁰

27 Michal Šroněk, *The Veil of the Virgin Mary. Relics in the Conflict Between Roman Catholics and Utraquists in Bohemia in the 14th and 15th Centuries*, *Umění* LVII, 2009, s. 118–139.

28 S projevy nestřídmé lidové úcty se střetáváme také v Čechách. Roku 1466 vydává Hilarius litoměřický zákaz uctívání stop sv. Wolfganga v Rovné u Kájova. Hilarius se snaží logicky odůvodnit původ stop, který přisuzuje kořenům jehličnanů rostoucím v této lokalitě. Text však obsahuje i zajímavou pasáž odůvodňující důležitost přísného postoje vůči lidovému kultu: „*Lid tu slouží spíše Bakchu a Venuši, a proto s ohledem na zvláštní podmínky dnešního náboženského rozdělení Čech je třeba zvláště bdít nad čistotou víry.*“ Viz Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 2011, cit. s. 11.

29 Je sice pravdou, že pokusy o svolání českého arcidiecézního sněmu mají kořeny ne celých deset let po Tridentu, politická a náboženská situace v Čechách však tento sněm odsouvá až na rok 1605. Viz František Vacek, *Diecézní synoda pražská z r. 1605*, *Sborník historického kroužku*, 1896, sešit 5, s. 25–45.

30 Zbyněk Berka z Dubé, *Synodus Achidioeclesana Pragensis*, Praha 1605, s. 25–26.

Jindřichův Hradec – multikonfesijní město

Náboženské dějiny Jindřichova Hradce již delší dobu nepatří mezi bílá místa české historie.³¹ Je sice pravdou, že se nedochovalo velké množství pramenů pojednávajících o náboženských poměrech ve městě,³² ale napovídá tomu i kusé a do podrobností nezabíhající konstatování historika Františka Teplého o náboženských poměrech v 16. a na počátku 17. století,³³ či velmi obecné zprávy z arcibiskupské vizitace jižních Čech z roku 1595.³⁴ I přes tyto skutečnosti byl Josef Hrdlička schopen ve své knize *Víra a moc* rekonstruovat rozbitou mozaiku náboženských poměrů v Jindřichově Hradci.³⁵ Z tohoto důvodu se nebudu snažit o obsírné vylíčení již jednou napsaného a zaměřím se pouze na ty události, které hrály roli v konfesním zápase o dominantní postavení jednotlivých aktérů v prostředí města.³⁶

Počátky jindřichohradeckého náboženského rozkolu můžeme vysledovat do počátku 15. století. Tehdy se reformní myšlenky šířily do města studenty pražské univerzity a reformními kazateli.³⁷ Rozšíření Husova učení můžeme připisovat i konfesní orientaci tehdejšího vlastníka panství Oldřicha Vaváka z Hradce, který se přidal na stranu husitské revoluce a mimo jiné se v roce 1418 podílel na vyhnání německých rytířů, kteří však obec definitivně opustili až v polovině 15. století. Jejich majetek byl sekularizován, což pravděpodobně vedlo také k rozšíření a dominanci utrakvistů u jindřichohradeckého obyvatelstva.³⁸ Směřování Jindřichova Hradce pod křídla reformních církví bylo narušeno po polovině 15. století. Změna do značné míry souvisí s obnovením minoritského řádu, který během husitských válek z města odešel a příchodem františkánů, tedy protireformačního církevního uskupení, které se posléze, v roce 1491, dočkalo i vlastního kláštera s kostelem. Uvnitř městských struktur nalezneme i dalšího neméně důležitého aktéra konfesního zápasu, kterým byla náboženská bratrstva. Jindřich IV. z Hradce (vládl v letech 1466–1507), který byl oddaným až militantním katolíkem, se zasloužil o rozšíření mariánského kultu, který měl sloužit jako štít proti všem heretikům.³⁹ Dalším bratrstvem založeným Jindřichem IV. z Hradce a jeho manželkou Magdalénou Hradeckou v roce 1489 bylo bratrstvo literátské. To v kontextu čes-

kého království patřilo k menšině katolických a latinských korporací, zabývajících se kostelním zpěvem.

Jindřichovy rekatolizační snahy byly ve veřejném prostoru manifestovány hned několika způsoby. Například založením oltářů Zvěstování Panny Marie, sv. Jakuba, sv. Kryštofa, sv. Desetitisíců rytířů a sv. Barbory⁴⁰ v jindřichohradeckém farním kostele v roce 1495 a výstavbou božích muk v okolí Jindřichova Hradce.⁴¹ Tyto realizace jen doplňují snahu o navrácení dominantního postavení katolické víry. Její posilování se však ne vždy odehrávalo pouze v rovině donační, tedy v rovině financování uměleckého díla nebo jiného náboženského artefaktu. Důležitým nástrojem konfesijního boje jsou taktéž odpustky. Ty se v době vládnutí Jindřicha IV. nato-

31 Publikace Františka Teplého, Františka Tischerera, Jana Ortha a Josefa Hrdličky. Zejména tyto texty: František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce*, díl II, část kulturní, Jindřichův Hradec 1927. – Idem, *Dějiny města Jindřichova Hradce*, díl II/2, část kulturní, Jindřichův Hradec 1932. – Idem, *Dějiny města Jindřichova Hradce*, díl I/3, *Slavatové v Jindřichově Hradci (1604-1691)*, Jindřichův Hradec 1935. – František Tischer, *Paměti fary jindřichohradecké*, Jindřichův Hradec 1908. – Jan Orth, *Nástin historicko-kulturního obrazu Jindřichova Hradce od r. 1618 až do sklonku minulého století*, Jindřichův Hradec 1883. – Viz Hrdlička (pozn. 11).

32 Viz Hrdlička (pozn. 11), s. 143. – Viz Orth (pozn. 31), s. 52.

33 K jindřichohradecké situaci v 16. a na počátku 17. věku: „pestré směsici luteránů, podobojích, českých bratřích ve mnohých sektách, toufarů.“ František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce*, díl II/2, část kulturní, Jindřichův Hradec 1932, cit. s. 54.

34 Ta nám taktéž nabízí pouze kusé informace o stavu jindřichohradecké náboženské obce: „lid přijímá většinou pod oboji (po předcházející zpovědi), katolíků se na tomto panství nacházelo jen málo.“ Václav Bartůněk, *Jihočeské osady podle visitace z roku 1595, Jihočeský sborník historický*, 1950, sešit 19, s. 45–83, cit. s. 46.

35 Hrdlička zmiňuje tři minority žijící stranou náboženských sporů ve městě, židy, české bratry a novokřtěnce. Viz Hrdlička (pozn. 11), s. 142–154.

36 Vycházím zde převážně ze sedmi metod, které formuloval Wolfgang Reinhard. Ty ve své podstatě definují způsoby, kterými jednotlivé konfese upevňují svou organizaci, posilují svou vnitřní integritu a vymezují se proti jiným konfesím. Viz Wolfgang Reinhard, *Zwang zur Konfessionalisierung?*, in: idem – Schilling (pozn. 6), s. 419–452.

37 Viz Hrdlička (pozn. 11), s. 127.

38 Viz Tischer (pozn. 31), s. 21. „Většina poddaných jeho [Oldřich V. z Hradce] jak v městě, městečkách, tak zejména po vesnicích při nedostatku duchovenstva římského svěcení naklonila se utrakvistu.“ František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce*, díl II, část kulturní, Jindřichův Hradec 1927, cit. s. 207. – Viz Hrdlička (pozn. 11), s. 128.

39 Josef Macek, *Víra a zbožnost v jagellonském věku*, Praha 2001.

40 Výběr světců je v této době do značné míry specifický. Upřednostňovány jsou světecké postavy, jejichž život souvisí s bojem za pravou a čistou katolickou víru.

41 Viz Macek (pozn. 39) s. 267.

lik rozšířily, že jimi bylo město doslova zaplaveno.⁴² Sílu a efektivitu rekatolizačních snah lze demonstrovat na slovech Františka Teplého, jenž označil město na začátku Jindřichova panování za mírně kališnické,⁴³ avšak na konci jeho vlády byl Jindřichův Hradec městem téměř čistě katolickým, o čemž svědčí i Klaudyánova mapa z roku 1518.⁴⁴

Mírný odklon od katolického směřování nastává po Jindřichově smrti. Za panování jeho syna Adama I. z Hradce se ve městě rozšiřují reformační tendence prostřednictvím františkánů. Ti na sklonku 16. století přinášejí do městského prostředí myšlenky Martina Luthera a německé reformace.⁴⁵ Doposud konfesně vyrovnané misy vah se definitivně převážily na stranu katolictví v roce 1594, kdy byla ve městě založena jezuitská kolej. Tento rekatolizační řád se pomocí divadelních představení, školního vzdělávání a kázání silně zaslouhuje o potírání všech ostatních nekatolických konfesí.

Vilém Slavata, jako nový vlastník panství po vymření rodu pánů z Hradce, si uvědomoval potřebu rekatolizace místní komunity, posílení vazeb na císaře, a z toho plynoucí upevnění svého postavení. V roce 1637 tedy byly za velké slávy dovezeny do Jindřichova Hradce ostatky svatého Hypolita, který byl zároveň prohlášen za nového městského patrona. Hypolit byl získán polským jezuitským mnichem Lancitiem při pobytu v Římě z nově otevřených katakomb sv. Kalista na *Via Appia*. Ostatky byly součástí daru papeže Urbana VIII. Převezení ostatků bylo spojeno s oslavami, při nichž bylo ve městě vytvořeno devět různých zastavení, určených k oslavě nového patrona. Obrazy byly inscenovány jezuitskými studenty z místní koleje. Nejzajímavějším zastavením ostatků bylo zastavení u Pražské brány. Mladík představující génia města, sklonil na pozdrav zlaté kopí, jež držel v ruce. Nabídl světcí klíče od městských bran a doporučil Jindřichův Hradec k ochraně nového patrona. Průvod pokračoval dále přes pět zastavení až do kostela Máří Magdalény, kde byly ostatky slavnostně uloženy.⁴⁶ Tyto události se svou velikostí nemohly měřit s oslavami konanými roku 1627 u příležitosti přenesení ostatků sv. Norberta do Prahy,⁴⁷ což můžeme pravděpodobně přisoudit také charakteru města, které není centrem, ale periferií. Avšak volba raně křesťanského mučedníka a jednoho z prvních vzdoropapežů, který usiloval o okleštění víry od nánosu herezí, zapadá do schématu ikonografie zaměřené na boj s reformací. Inkluze nového jindřichohradeckého světce do městského prostředí nebyla mezi vyššími vrstvami tak silná. Pravděpodobně byla zapříčiněna i jeho importem

z cizího kulturního prostředí, kdy navíc osoba sv. Hypolita nemá spojitost s českým prostředím, natož pak s jindřichohradeckým. Uplatňování umělecké produkce inspirované sv. Hypolitem se v Jindřichově Hradci moc nevížilo. Nabízí se otázka, zda místní mecenát neměl o nového světce zájem, či vkládal svůj kapitál do jiných činností. Tak jako tak, zachovalo se nám pouze pramalé množství památek souvisejících se sv. Hypolitem. Nejstarší známou dochovanou památkou odkazující nás ke sv. Hypolitu je kramářský tisk s modlitbou *Sv. Hippolyt, červená mučednická Jindřichohradecká růže* kterou roku 1661 napsal Adama Michna z Otradovic. Existují také dvě mědirytiny; z první poloviny 17. století od Martina Mansfelda a druhá, o sto let mladší, z rukou jistého Fischera. Jedná se o veduty, v jejichž horní části je vyobrazen sv. Hypolit, jakožto patron města. Dále obraz kongregace ke cti Panny Marie, kde by měl být sv. Hypolit vyobrazen ve společnosti českých patronů na pravé horní straně. Obraz byl však vrácen jindřichohradeckému proboštví a nejsou mi známi žádné bližší informace.⁴⁸ V roce 1719 byl přесvěcen starý zvon Kňour v proboštském kostele Nanebevzetí Panny Marie na „Jan a Hypolit“.⁴⁹ V presbytáři kostela sv. Máří Magdaleny je dochována nástěnná malba, zobrazující pohled na jezuitskou kolej s oběma sousedními kostely a nejbližším okolím. Nad obrazem klečí na oblaku sv. Hypolit, orodující za město Jindřichův Hradec. Malba pochází z roku 1735.⁵⁰ V tomto kostele měl být umístěn i oltář sv. Hypolita pořízený za 100 zl. Oltář se však nedochoval.⁵¹ V období mezi lety 1764–1766 vznikla i socha sv. Hypolita jako součást sousoší Nanebevzetí Panny Marie na náměstí Míru. Autorem sousoší byl dačický sochař Matyáš Strachovský.⁵² V proboštském kostele Nanebevzetí Panny Marie

42 Ibidem, s. 270.

43 František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce*, díl II/2, část kulturní, Jindřichův Hradec 1932, s. 18, 85.

44 Tuto informaci je nutné brát s mírnou rezervou. Klaudyánova mapa neodkazuje ke skutečnému stavu víry na panství, ale informuje o náboženském vyznání jeho vlastníka, neboť: „*Cuius regio, eius religio.*“

45 Viz Hrdlička (pozn. 11), s. 136–137.

46 Státní oblastní archiv v Třeboni – oddělení Jindřichův Hradec, fond Velkostatek Jindřichův Hradec 1380–1947 (2006), sign. 84, Historia collegii Novodomensis Societatis Iesu (1592–1752), s. 106–109.

47 O událostech podrobněji viz Louthan (pozn. 16), s. 28–50.

48 E-mailová korespondence s historikem umění MgA. Jakubem Valáškem (správce fondů umění a uměleckého řemesla, Muzeum Jindřichohradecka).

49 Josef Novák, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku 19. stol. v polit. okresu Jindřicho-Hradeckém*, Praha 1901, s. 241.

50 Ibidem, s. 208–209.

51 Ibidem, s. 209.

byla mezi lety 1818 a 1820 zřízena kaple sv. Hypolita, a to z důvodu dočasného uložení jeho ostatků.⁵² Dále se dochoval cechovní prapor postříhačského cechu z roku 1808, který je dnes uložen v jindřichohradeckém muzeu.

Zajímavou skutečností je poté fakt, že projevy lidové úcty byly daleko silnější. V jezuitské kronice *Historia Collegii* nalézáme na mnoha místech záznamy o vyzývání světce, o tom jak se osvědčil nejen jako ochránce města v době válek a moru, ale i jako zachránce jednotlivců, kteří se k němu s důvěrou obraceli o pomoc i se svými soukromými záležitostmi.⁵³ Hypolit byl uctíván procesími, adoracemi a votivními dary. Dochovalo se také několik modliteb, respektive kramářských tisků a devočních vyobrazení. Jak se tedy prozatím zdá, kult sv. Hypolita dostal větší odezvy v lidové zbožnosti než ve vysoké kultuře vyšších vrstev.

Musím si zde položit několik otázek, na které bych rád v budoucnu odpověděl. Co vedlo k rozdílné inkluzi světce jednotlivými sociálními vrstvami a zda je skutečná, nebo pouze iluzivní? Je ohnisko Hypolitova kultu fokalizováno pouze na Jindřichův Hradec nebo se kult šířil i do okolí? Je možné nalézt případy takovéto nesoměrné inkluze i jinde v českém a moravském prostředí?

52 Ibidem, s. 274–276.

53 Ibidem, s. 223.

54 Ibidem, s. 240.

53 Jan Muk, *Z historie úcty patronů města Jindřichova Hradce sv. Hyppolita a sv. Theodora*, Jindřichův Hradec 1940. s. 25.



1 Martin Mansfeld, sv. Hypolit jako ochránce města, první polovina 17. století, mědirytina. Reprodukce: Jan Muk, Z historie úcty patronů města Jindřichova Hradce sv. Hyppolita a sv. Theodora, Jindřichův Hradec 1940, s. 27.



2 Fischer, sv. Hypolit nad Hradcem, první polovina 18. století, mědirytina. Reprodukce: Jan Muk, Z historie úcty patronů města Jindřichova Hradce sv. Hyppolita a sv. Theodora, Jindřichův Hradec 1940, s. 19.

Amor Vincit: Příspěvek k ikonografické koncepci maleb Fabiána Václava Harovníka

Vendula Prostředníková

Domácí tradice nástěnného malířství se v Čechách plně rozvinula až v 18. století s osobností Václava Vavřince Reinerera, avšak již ve druhé polovině 17. století se v dějinách českého výtvarného umění setkáváme s osobností malíře Fabiána Václava Harovníka, který se takřka jako jediný domácí umělec své doby specializoval na techniku nástěnné malby. Jeho dílo sice kvalitativně zaostávalo za soudobou evropskou produkcí, ale přesto jej výzdobou svých sídel pověřovali zástupci z řad vysoké aristokracie doby pobělohorské.

F. V. Harovník působil od roku 1650 v pražském staroměstském cechu.¹ Jeho dílo lze zhruba vymežit roky 1650–1682, nejexponovanějším obdobím malířovy tvorby se stala zejména šedesátá léta 17. století. Do roku 1654 dokončil spolu s G. Vanettim náhodskou zakázku pro Ottavia Piccolomini a v následujícím desetiletí pracoval na dvou významných pražských objednávkách pro Lobkovice.²

Jednu z nejvýznamnějších a nejrozsáhlejších zakázek získal F. V. Harovník patrně krátce po roce 1660, kdy jej říšský hrabě Walter Leslie povolal k výzdobě nově zaklenutého druhého patra svého sídla v Novém Městě nad Metují. Zámek přešel do jeho vlastnictví roku 1634 konfiskací majetku Adama Erdmana Trčky z Lípy. Walter Leslie pracoval na jeho přestavbě už od roku 1637. Projektantem stavebních úprav se s největší pravděpodobností stal Carlo Lurago, podle jehož návrhu vedl stavbu Fortunato Duretta.

Fabián V. Harovník provedl malířskou výzdobu celkem jedenácti sálů nového reprezentačního sídla Lesliů. Cyklus maleb zahrnu-

je na 80 scén vycházejících z Nového zákona, antické mytologie a historie, emblematických kompendií a podobně. Malířský úzus F. V. Harovníka spočíval v napodobování mnoha grafických předloh různé proveniencie i odlišného stáří. Ze svých vzorů přejímal buď celá kompoziční schémata, nebo jen jejich části, z nichž následně sestavoval vlastní kompozici.

V případě osmi sálů lesliovské realizace s rozsáhlejším počtem štukových polí lze kromě ikonografické analýzy jednotlivých výjevů sledovat také způsob, jakým byly malby sjednocovány pod jednotným alegorickým konceptem. Jako příklad výstavby ikonografického programu Harovníkových maleb v Novém Městě nad Metují může posloužit sál U Mínotaura se scénami z Ovidiových *Metamorfóz*. [1]

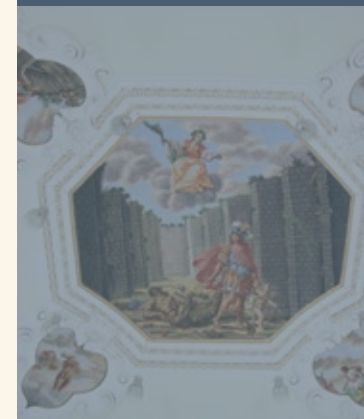
Sál U Mínotaura

Popis sálu

Mínotaurův sál je třetí místností východního zámeckého křídla. Má téměř čtvercovou dispozici, otevírá se dvojicí oken do nádvoří a dvěma okny v protější východní stěně směrem do náměstí. Do-

1 Martin Halata (ed.), *Kniha protokolů pražského malířského cechu 1600–1656*, Praha 1996, s. 143.

2 Roku 1663 pracoval v ambitu hradčanské Lorety pro Alžbětu Apolonii z Lobkovic, následně jej do svých služeb povolal Václav Eusebius z Lobkovic, na jehož objednávku vyplnil mezi lety 1664–1668 štukové rámy stropů hradčanského Lobkovického paláce malbami.



1

vnitř se vstupuje vzájemně protilehlými dveřmi v severní a jižní stěně navazujícími na enfiládu procházející celým východním křídlem. Pokoj je zaklenut neckovou klenbou s centrálním oktogonálním zrcadlem ve zlaceném štukovém rámu.

Celý spodní okraj klenby lemuje úzká lišta s motivem perlovce následovaná silnějším orámováním. Na diagonálních hranách ústřední malbu obklopují čtyři malá asi v jedné polovině dělená a směrem k vrcholu zužující se kapkovitá pole ve štukových kartuších.

Popis maleb a ikonografické určení jejich námětů

Vítězný *Théseus* vyváděný z labyrintu láskou

centrální malba v oktogonálním poli

Malba je rozdělena do dvou plánů. V prvním malíř zobrazil labyrint s třemi postavami: přemoženým umírajícím *Mínotaurem*, *Théseem* a malým *Amorkem*. Druhý plán výjevu přenáší diváka vzhůru k nebesům, kde se nachází ženská postava sedící na oblaku. [2]

Mínotaurus je zachycen napůl jako zvíře a napůl jako člověk v okamžiku, kdy byl poražen *Théseem*. Způsobem zobrazení se podobá spíše *kentaurovi*. Horní polovina těla je lidská, zatímco spodní (od pupku dolů) připomíná čtyřmi končetinami s kopyty a oháňkou býka. Leží na zádech, většina váhy těla však spočívá na levém boku. Hlavu má zvrácenou nazad, ale stále ji drží vzpřímeně. Obličej celý zakrývají dlouhé hnědé vlasy. Pravá ruka pokrčená v lokti zůstává dosud téměř ve vzduchu, nepatrně se opírá o hladký kulovitý předmět vyčnívající zpod ní. Z levice položené na levém boku vidíme pouze prsty svírající dlouhé ratiště. Levá zadní noha již spočívá na zemi, obě pravé spodní končetiny se vymršťují vzhůru, jako by *Mínotaurus* právě dopadl na zem. Pohled na levou přední nohu máme zakrytý. Z pravé části slabiny vytékají dva pramínky krve, která se hromadí pod ležícím tělem. Další krev vidíme na zemi pod pravým předloktím. Okolo *Mínotaura* se povalují úlomky kostí a kusy vojenské výstroje i výzbroje: vpředu vrchní část kopí, za netvorem vlevo nárameník s fragmentem kopí, vpravo helmice se zlomkem stehenní kosti a částí hrudního koše, zcela vzadu při jedné zdi labyrintu lebka, atd.

Théseus stojí napravo od *Mínotaura*, mírně se na něj otáčí přes levé rameno. Hlava v stříbrné helmici, kterou kráší chochol tvořený bílým, žlutým a zeleným perem, je zobrazena téměř *en face*. Na *Théseova* ramena spadají v měkkých vlnách dlouhé světle hnědé vlasy, tvář porůstá krátký plnovous. Spodní tunika má světle červenou barvu, při dolním lemu ji obkružuje čtveřice horizontálních paralelních proužků. Svrchní část oděvu je světle modrá, podél jejího spodního okraje splývá dolů řada zlatých pásek ústících nahoře do čtverhranných polí s podobou lvích hlav. Od levého boku se svažuje zlatý meč s křížovou záštitou, tordovanou rukojetí a opakujícím se symbolem lví hlavy na hlavici jílce. Kolem pasu obepíná *Thésea* zlatý pásek, okolo krku lemuje halenu krumplování. Z pravého nárameníku ve tvaru maskaronu splývají směrem dolů silné zlaté třásně. Rudý plášť je sepnut na pravém rameni tak, že zakrývá celou levou paži.

Pravou rukou nataženou podél těla ukazuje *Théseus* na umírajícího *Mínotarura*, levicí drží za ruku *Amorka*, jenž kráčí po jeho levém boku. *Amorek*, okřídlený párem průhledných křídel a spočívající pohledem na *Théseovi*, je takřka nahý. Přes jeho hrud' se táhne červený pruh látky spínající na zádech světle žlutou drapérii. V levé ruce třímá nit vinoucí se celým labyrintem.

Ověččená dívka vznášející se nad scénou trůní na oblaku a očima sleduje *Thésea*. Je oblečená ve žluté dlouhé sukni, z níž vyčnívají pouze prsty levé nohy, a v růžové haleně s dlouhými rukávy, přes kterou má oblečený červený živůtek se zlatým krumplováním podél výstřihu a ramen. Obě ruce rozpažuje, v levé třímá klubko, z něhož se odvíjí vlákno vinoucí se podél zdi labyrintu. V její pravici spočívá olivová snítka s palmovou ratolestí. Pravou paži a téměř celé předloktí zakrývá zelená drapérie s řadou horizontálních hnědých pruhů.

Mytologický námět malby představuje příběh zpracovaný *Ovidi*em v osmé knize jeho *Metamorfóz*, avšak báje je zde natolik zestručněna, že *F. V. Harovník* nepochybně musel vycházet buď z odlišné literární předlohy, nebo převzal kompozici od jiného umělce bez ohledu na ni. Konkrétním okamžikem, který malba zobrazuje, je moment, kdy athénský princ *Théseus* přemohl *Mínotaura* a nyní se snaží za pomoci klubka, jež dostal darem od krétské princezny *Ariadny*, najít cestu ven z labyrintu.



2

Théseus byl synem krále Aigea, ale podle legendy jej měl s Aigeovou manželkou Aithrou zplodit bůh moře Neptun. Théseus vyrůstal pouze s matkou a teprve když dospěl, vydal se za otcem do Athén. Cestou zažíval mnohá dobrodružství, v královském městě jeho život ohrozila princezna Médeia, která tou dobou žila na dvoře krále Aigea a toužila se Thésea jako právoplatného dědice trůnu zbavit. Aigeos však syna poznal podle svého meče, který mu kdysi zanechal, a proradnou Médeiu vyhnal z města.

Théseus nejednou prokázal statečnost při vojenských výpravách, ale jedním z jeho nejodvážnějších kousků bylo přihlášení se mezi sedm mužů, kteří spolu se sedmi pannami měli posloužit jako oběť příšře žijící v knósském labyrintu – Mínotaurovi. Byla to daň, již musel Aigeos každých deset let odvádět Mínoovi za vraždu, které se dopustil na krétském princí Androgeovi. Théseus naštěstí získal přízeň Mínoovy dcery Ariadny, která mu darovala klubko nití, jež měl vinout za sebou, aby bez potíží našel cestu ven z labyrintu, až Mínotaura zabije.

Poté co Théseus netvora zdolal, prchl v obavách z Mínoovi pomsty i s milovanou Ariadnou z Kréty. Konec báje je však veskrze tragický. Cestou zanechal Théseus Ariadnu na Naxu, kde se jí ujal Bakchus a učinil z ní svoji choť. Sám se pak vrátil domů do Athén, jenže zapomněl na slib daný otci a nevyměnil černé plachty za bílé na znamení svého šťastného návratu, pročež se zarmoucený Aigeos, zlomený domnělou smrtí jediného syna, vrhl do moře.

Zajímavý motiv, zobrazený na novoměstské nástěnné malbě, představuje Amorek, držící v ručce Ariadninu nit, pomocí níž vyvádí Thésea z labyrintu. Jde o obrazné ztvárnění lásky, která ukazuje athénskému hrdinovi jedinou správnou cestu. Význam malby tedy není pouze mytologický. Mimo hlavní – na první pohled patrnou dějovou linii znázorňující antickou báji obsahuje rovněž alegorické poselství, podle něhož každý, kdo bude následovat lásku, nalezne východisko ze složité situace.

Dívka shlížící dolů z oblaku zastupuje spíše personifikaci Vítězství, než samotnou princeznu Ariadnu, ačkoli na ni upomíná klubko nití, jež žena třímá v rukou. Určující atributy této personifikace bezpochyby představuje palmová a olivová ratolest spolu s vavřínovým věncem, jakožto tradičním symbolem vítězů na ženině hlavě.

Výjevy z Ovidiových *Metamorfóz*

čtyři malby v malých kapkovitých polích na diagonálních hranách centrálního oktogonu

1) *Narcis*

malba v malém kapkovitém poli při východní stěně vlevo nahoře (při pohledu od východní zdi čelem k centrální malbě)

Na malbě je zobrazen lovec – mladík sklánějící se nad tůňkou. Klečí na plochem kameni povaleném na zemi před studánkou. Oběma rukama se opírá o její okraj. U nohou mladíka leží odhozený luk. Tělo i hlava jsou namalovány z levého profilu. Narcisův oděv se příliš neliší od oblečení Thésea na ústředním výjevu. Červenou spodní tuniku s trojicí horizontálních pruhů na dolním lemu zčásti zakrývá kovově modrý svrchní oděv – patrně součást lovecké výstroje. Nárameníky ve tvaru maskaronů vybíhají v dolní části do širokých zlatých trásní. Celou levou paži má provlečenou v rudé drapérii, která povlává za jeho zády. Světle hnědé lehce vlnité vlasy spadají nazad, tvář je zcela hladká, bez vousů. Na rtech pohrává mladíkovi lehký úsměv. Ze skaliska porostlého v horní části zelení, které je situováno naproti Narcisovi, zurčí pramínek plnicí tůňku s vyvýšeným kamenným okrajem vodou. [3]

Mytologickým námětem výjevu je příběh z třetí knihy Ovidiových *Metamorfóz*, vyprávějící o nadpozemsky krásném mladém lovcí Narcisovi, do něhož se zamilovala nymfa Échó. Mladík však její lásku neopětoval, a tak se ukryla v lesích, kde žalem chřadla, až z ní zbyl jen její hlas.

Narcis neuváženě odmítal lásku jakékoli bytosti – muže či ženy a byl za svou zpupnost proklet slovy: „*Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!*“³ Tedy: „*Tak ať miluje sám a nikdy své nedojde touhy!*“⁴

Jednoho dne se chtěl po namáhavém lovu osvěžit u vodního pramene, když vtom zřel na vodní hladině odraz své vlastní tváře, který mylně pokládal za skutečného člověka. Na první pohled se sám do sebe zamiloval, ale jeho láska nemohla dojít naplnění. Nakonec v prameni našel svou smrt.

3 Latinský originál citován podle P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*. Liber III, 405, *The Latin Library*, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met3.shtml>, vyhledáno 20. 4. 2014.

4 Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1969, s. 92.



3

Malba odpovídá veršům:

„*Hic puer et studio venandi lassus et aestu
procubuit faciemque loci fontemque secutus,
dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,
dumque bibit, visae correptus imagine formae
spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est.
Adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem.*“⁵

„*Zde si ten hoch, jsa vedrem znaven i horlivých lovem,
ulehl: krásné místo i zřídlo ho zlákal k sobě.
Ale když hasil žízeň, byl novou zachvácen žízní:
zatím co pil, svůj obraz uviděl. Okouzlen krásou
miluje beztělý přelud, má za tělo to, co je vodou.
Žasneť nad sebou sám a bez hnutí upírá pohled.*“⁶

Jako předloha posloužila Harovníkovi grafika pro cyklus leptů *Jeu de la Mythologie* z roku 1644, který na motivy Ovidiových *Metamorfóz* vytvořil Stefano della Bella. Námět grafického listu je stejný jako u Harovníka, kompozice zaznamenala u pražského malíře jen nepatrných oprav. Kromě stranového převrácení celého zobrazení se jedná pouze o nepřilíš zásadní kompoziční změnu v polohách končetin. Významněji přetváří jedině výraz Narcisovy tváře, jenž se mění z údivu a okouzlení na úsměv. Stefano della Bella přidává k výjevu postavu Échá, ukryvající se za stromem, a rovněž dva psy – jednoho ležícího a druhého sedícího. [4]

2) Daidalos a Ikaros

malba v malém kapkovitém poli při západní stěně vlevo (při pohledu od východní zdi čelem k centrální malbě)

Scéna zachycuje dvojici mužských postav vznášejících se nad mořem. Polonahý stařec zpozvzdálí sleduje pád mladíka v popředí. Starší z obou mužů má rozpažené ruce, žlutá křídla jsou kolem obou jeho zápěstí přichycena tenkým provázkem. Oblast od horní poloviny stehem k pupku a na pravý bok směrem na záda zakrývá světle ze-

lená drapérie. Od levého boku vyhřezává dozadu pás rudé látky. [5]

Mladík je namalován hlavou dolů, se vzpaženýma rukama a nohama pokrčenýma v kolenou. Červené pásy držící křídla na svém místě obepínají zápěstí a lokty. Vosk z křídel se rozpouští a v podobě kapek padá k zemi. Muž zavírá oči, část jeho těla od pŕli stehem až k hrudi zahaluje světle červená drapérie se zelenými odlesky.

Krajina v dolní části pole je hornatá a zalesněná, zejména v levé části přechází v mořskou hladinu, uprostřed níž vyrůstá z vody ostrůvek s válcovou věží, jejíž vrcholek obkružuje cimbuří. Z pravého horního rohu osvětluje scénu sluneční kotouč, jehož paprsky se lehce dotýkají mladíkových paží.

Mytologickým námětem malby je příběh z osmé knihy Ovidiových *Metamorfóz*, vyprávějící o Daidalovi a jeho synu Ikarovi. Daidalos byl nadaným athénským umělcem, který žárlil na svého talentovanějšího synovce Tala natolik, že se ho rozhodl sprovodit ze světa. Za tento čin odsoudili Daidala k smrti, avšak s pomocí bohů se mu podařilo uprchnout z vězení. Spolu s Ikarem se odebrali na Krétu, kde Daidalos postavil labyrint pro bájného Mínotaura, jehož zplodila královna Pásifaé s posvátným býkem. Ze strachu, že se svět dozví o manželčině nevěře, zakázal Mínoos Daidalovi opustit Krétu. Jenže umělec po čase zatoužil po návratu do Athén, a tak vytvořil křídla z perí a vosku, na nichž měl i se synem odletět z ostrova. Varoval Ikara, aby se nepřibližoval ke slunci, jež by mohlo vosk rozpustit, ale pošetilý mladík otcovu radu neposlechl, a zřítel se do moře, kde utonul.

Malba odpovídá veršům:

„*Parte Samos (fuerant Delosque Parosque relictæ)
dextra Lebinthos erat fecundaque melle Calymne,
cum puer audaci coepit gaudere volatu
deseruitque ducem caelique cupidine tractus*

⁵ Latinský originál citován podle P. Ovidius Naso, *Metamorphoses. Liber III*, 413–415, *The Latin Library*, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met3.shtml>, vyhledáno 20. 4. 2014.

⁶ Viz Ovidius (pozn. 4), s. 92.



4



5

*altius egit iter. Rapidi vicinia solis
mollit odoratas, pennarum vincula, ceras;
tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos,
remigioque carens non ullas percipit aura.*⁷

„Již nalevo měli

*Junónin ostrov Samos (dřív minuli Délos a Paros),
vpravo pak Lebinthos byl a Kalymné úrodná medem;
a tu se hoch jal radostně vypínat odvážným letem,
opustil vůdce svého a zlákan po nebi touhou,
zamířil do výše let. Však blízkost prudkého slunce
změkčila vonný vosk, jenž poutal pospolu pera.
Vosk mu roztavil hned: on holými pažemi mává,
avšak nemaje křídel, již nemůže nabrati vzduchu.*⁸

Jako předloha posloužil Harovníkovi stejnojmenný lept z cyklu *Jeu de la Mythologie* od Stefana della Bella. Scénu znovu stranově převrací, postavení figur je totožné s grafikou. Ikarova drapérie se v případě nástěnné malby nevzdouvá tak dramaticky jako na předloze. Krajinný rámeček přejímá od Stefana della Bella, pouze jej redukuje pro potřeby velikosti pole. Ostrůvek s pevností přesouvá do větší vzdálenosti od pevniny. [6]

3) Ganymédés

malba v malém kapkovitém poli při východní stěně vpravo (při pohledu od východní zdi čelem k centrální malbě)

Výjev zobrazuje mladíka, který leží na zádech černého letícího orla. Chlapec je namalován z pravého profilu, jak pažemi ovíjí orla kolem krku, má na sobě červený šat s odhalenými pažemi. Přes levé rameno mu dozadu splývá úzká drapérie žluté barvy se zelenými horizontálními pruhy. Jeho polodlouhé světlé vlasy vlají směrem nazad. Krajina pod orlem zachycuje hornatý terén. [7]

Mytologickým námětem malby je příběh z desáté knihy Ovidiových *Metamorfóz* o únosu krásného trojského mladíka Ganymé-

da Jupiterem, který se do něj zamiloval. Nejvyšší Olympan se nejprve proměnil do podoby orla, a poté odnesl chlapce na svých perutích, aby mu Ganymédés jako číšník bohů při hostinách naléval božský nektar.

Malba odpovídá veršům:

*„Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore
arsit, et inventum est aliquid, quod Iuppiter esse,
quam quod erat, mallet. Nulla tamen alite verti
dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.
Nec mora, percusso mendacibus aere pennis
abripit Iliaden; qui nunc quoque pocula miscet.*⁹

*„Láskou nebeský král kdys po fryžském Ganymédovi
zapláal, a našlo se cos, čím bůh chtěl raději býti,
než čím byl. Však za hodno měl jen v toho se ptáka
změnití, jenž byl s to, by nesl i Jovovy blesky!
Nemeškal pak, a na klamných perutích proletěv vzduchem,
unesl trojského chlapce. Ten Jovovi nalévá dodnes
nektar a přisluhuje, ač nese to nelibě Juno.*¹⁰

Kompozičně vychází F. V. Harovník z grafiky Stefana della Bella *Ganymédés* z cyklu *Jeu de la Mythologie* z roku 1644. Scénu opět stranově převrací, ale jinak nečiní podstatné změny. Přebírá dokonce motiv vyhrězávajících drapérií a hornaté krajiny, kterou však přetváří. [8]

7 Latinský originál citován podle P. Ovidius Naso, *Metamorphoses. Liber III*, 221–228, *The Latin Library*, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met7.shtml>, vyhledáno 12. 5. 2014.

8 Viz Ovidius (pozn. 4), s. 234.

9 Latinský originál citován podle P. Ovidius Naso, *Metamorphoses. Liber X*, 155–161, *The Latin Library*, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met10.shtml>, vyhledáno 21. 4. 2014.

10 Viz Ovidius (pozn. 4), s. 296.



6



7



8

4) *Atalanté a Hippomenés*

malba v malém kapkovitém poli při západní stěně vlevo (při pohledu od východní zdi čelem k centrální malbě)

Scéna znázorňuje dvě lidské postavy, jednu ženskou a druhou mužskou. Mladík je zobrazen běžící, z levého profilu. Pravou paži drží nataženou před sebou. Dlaň, v níž třímá zlaté jablko, obrací vzhůru. Levice zůstává připažena, v mírné vzdálenosti od těla. Dlaň levé ruky s druhým zlatým jablkem je tentokrát přivrácena směrem k mladíkovi. Obě nohy pokrčuje v kolenou, levá setrvává staticky na zemi, zatímco pravá se pozvedá vzhůru s holení zobrazenou takřka rovnoběžně s podkladem. Na sobě má bílou tuniku v délce těsně nad kolena, jejíž rukávy dosahují až k loktům. Přes pravé rameno se dolů svažuje červená drapérie ukotvená kolem pasu, odkud přechází dozadu a zpět k pravému rameni. V ploše zad vyhrězává mírně do prostoru. Hnědé polodlouhé vlasy emanují s ohledem na proud protivětru ve směru rudé drapérie. [9]

Dívka se shýbá k zemi v pravé části malby. Tělo je zobrazeno ve výrazné zkratce. Nohy ukryté pod dlouhou žlutou sukni, z níž vyčnívají pouze obě chodidla, se pokrčují v kolenou směrem kupředu. Pravá se lehce dotýká podkladu, o který se opírá pouze prsty. Veškerá váha těla spočívá na levé noze. U ní leží na zemi třetí zlaté jablko, jež dívka uchopuje pravíci v bělostném rukávu tvořícím jasnou diagonálu. Běžový šál zakrývá zadní oblast šije. Přes obě ramena povlává dozadu červená drapérie. Tvář vidíme z levého profilu, hnědé vlasy jsou na temeni svázané do uzlu, z něhož vyčnívají volné prameny vlasů.

Výjev rámuje zleva vysoký hranolovitý sokl, na jehož vrcholu stojí na nízkém kónickém, mírně vyžlabeném podstavci kamenná koule završená zeleným vavřínovým věncem, skrz nějž jsou v obou diagonálních směrech provlečeny ratolesti – olivová a palmová. Zprava ohraničuje scénu skála porostlá v horní části travou. Na pozadí je zobrazen lesík a vpravo skupina přihlížejících lidí, v intencích Harovníkovy malby zachycená pouze v odstínech hnědé barvy.

Mytologickým námětem výjevu se stal příběh z desáté knihy Ovidiových *Metamorfóz*, popisující mýtus o princezně Atalanté – dceři krále Schoinea a princí Hippomenovi, jehož otcem byl onchéstský král Megareos.

Schoineos pohodil Atalantu ihned po narození v lese, kde ji od jisté smrti zachránila medvědice. Dívka vyrostla ve zdatnou lovkyni a podle legendy dokonce předčila každého muže v běhu. Odmítala všechny nápadníky, kteří se o ni ucházeli, neboť se jí žádný z nich nemohl vyrovnat. Každého muže vyzvala k běžeckému závodu a prohlásila, že se provdá jedině za toho, komu se jí podaří porazit. Dívčinu zdatnost přelstil až princ Hippomenés, který obdržel od Venuše tři zlatá jablka, jež házel během závodu za sebe. Atalanta podle soudu bohyně jako žádná žena nedokázala odolat kráse zlata, a tak se pro každé jablko odhozené Hippomenem shýbla, aby jej sebrala. To ji však zpozdilo natolik, že nedokázala prince dohnat a doběhla do cíle až za ním. Oba mladí lidé se však znelíbili bohům, když se dopustili hříchu v jednom z lesních chrámů a byli za to proměněni ve lvy. Příběh v *Metamorfózách* posloužil jako Venušino varování Adónidovi.

Malba odpovídá veršům:

„*Tum denique de tribus unum
fetibus arboreis proles Neptunia misit.
Obstipuit virgo nitidique cupidine pomi
declinat cursus aurumque volubile tollit;
praeterit Hippomenes: resonant spectacula plausu.*“¹¹

„*Tu konečně z oněch tří plodů
zlaté jabloně mé vnuk Neptúnův odhodil jeden.
Úžas pojal dívku, chce mítí to jablko třpytné,
vybočí z přímé dráhy a sebere kouli tu zlatou.
Hippomenés ji předběhl hned – zní hledištěm potlesk!*“¹²

Jako kompoziční vzor posloužil Harovníkvi lept *Atalanté a Hippomenés* z cyklu *Jeu de la Mythologie* z roku 1644, jehož autorem je

11 Latinský originál citován podle P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*. Liber X, 664–668, *The Latin Library*, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met10.shtml>, vyhledáno 21. 4. 2014.

12 Viz Ovidius (pozn. 4), s. 315.



Stefano della Bella. Pražský malíř výjev tradičně stranově převrací, jinak kompozici ponechává beze změny. Postava Hippomena působí v porovnání s grafikou statictěji, neboť Harovník napřimuje trup do vertikální polohy. Stefano della Bella jej ryje na přirozené diagonále. Gestika a dokonce řasení drapérie zůstávají striktně věrná předloze. Prostředí, do něhož scénu zasazuje autor grafického listu, je opět redukováno pro potřeby velikosti pole. Postranní sokl s atributy vítězství, k němuž Hippomenés neomylně míří, stejně jako skalisko v pravé části malby snad představují Harovníkovu vlastní invenci. [10]

Ikonografický program maleb

Malby v sále U Mínotaura se beze zbytku soustředí na výjevy z Ovidiových *Metamorfóz*. V menších polích po stranách spatřujeme tři výjevy mravoličného charakteru: Daidalos a Ikaros, Narcis, Atalanta a Hippomenés, čtvrté pole vyplňuje malba Ganyméda, námětově poněkud vybočující z čtveřice – jako jediná totiž nepřináší jednoznačné mravní poselství, ani ponaučení.

Ikaros nevěnoval pozornost varování svého otce a kvůli své domýšlivosti pozbyl života, Narcis byl proklet za to, že neopětoval lásku nymfy Échó, ani jiné živé bytosti. Měl sám poznat bolest jednostranné lásky, která nikdy nedojde k uspokojení. Atalanta vždycky odmítala každého nápadníka, teprve Hippomenés si dokázal získat její srdce, a když jí s pomocí bohyně lásky přemohl v běhu, zdálo se, že nic nestojí v cestě jejich lásce. Mladá dvojice však nerozvážně zhřešila na svatém místě a bohové je za jejich troufalost proměnili do zvířecí podoby. Domýšlivost, sebestřednost a neúcta k bohům – to jsou poklesky, po nichž ve všech třech případech následoval krutý trest.

Malba znázorňující spanilého trojského mladíka Ganyméda, kterého díky jeho kráse unesl Jupiter na Olymp, kde bohům rozléval nektar, tak docela nezapadá do kontextu předchozí trojice výjevů. Ganymédés ve funkci božského číšníka nahradil bohyni Hébé – dceru Junony a Jova, což její matka nesla velmi nelibě. Patrně se tedy jednalo o poměrně prestižní záležitost. Jupiter mladíka netrestal, ale spíše mu prokazoval laskavost tím, že mu coby smrtelníkovi povolil žít mezi nesmrtelnými bohy.

Alciati ve svých *Emblematech* uvádí následující:

„*Aspice ut egregius puerum Iovis alite pictor
fecerit iliacum summa per astra vehi.*

Quisne Iovem tactum puerili credat amore?

Dic, haec Maeonius finxerit unde senex.

*Consilium, mens atque Dei cui gaudia praestant,
creditur is summo raptus adesse Iovi.*“¹³

„Pohleď, jak zručný malíř zobrazil trójského chlapce,
ježž okřídlený Jupiter až ke hvězdám zanesl.

Kdo uvěřil by, že Jova zachvátí láska k chlapci?

Pověz, odkud to vzal ten starý Maeonian.¹⁴

Rada zní, pro mysl, jíž víra v Boha potěchu přináší,
únos k Jovu je radostí nejvyšší.“¹⁵

Jde o popis čtvrtého Alciatiho emblému zobrazujícího Ganyméda pod nadpisem *In Deo laetandum* (Šťasten v Bohu/s Bohem). Kromě tohoto emblematu se v Alciatiho kompendiu popisuje také zničující sebe-láska Narcisova – *Philautia*:

„*Quod nimium tua forma tibi, Narcisse, placebat,
in florem, et noti est versa stuporis olus.*

*Ingenii est marcor, cladesque philautia, doctos
quae pessum plures datque, deditque viros:*

*Qui veterum abiecta methodo, nova dogmata quaerunt,
nilque suas praeter tradere phantasias.*“¹⁶

„Ježto tě krása tvá, Narcisi, až příliš vábila k sobě,
v květinu proměněn byl jsi – a známá je netečnost zeleně.
Philautia je drtivou, rozkládající silou,

13 Andrea Alciati, *Emblemata*, Patavii 1621, s. 26.

14 Maeonian = Homér.

15 Překlad autorky.

16 Viz Alciati (pozn. 13), s. 306.



kteřá zdolává a také zdolávala mnoho učenců:

*Ti, kteří se domáhají nových dogmat, staré metody odvrhujíc,
nepředají druhým nic než vlastní rozmary.*¹⁷

Alciati v jednom z emblematických, vypovídajících o věrné lásce manželské (*In fidem uxorem – O věrnosti ženské*), používá příkladu Atalanty a Hippoména, ovšem pouze ve spojitosti s užitekem, kterým oběma přinesl Venušin dar – trojice zlatých jablek, jejichž pomocí Hippoménés zvítězil nad dcerou krále Schoinea.

*„Ecce puella, viro quae dextra iungitur: ecce
ut sedet, ut catulus lusitat ante pedes.*

*Haec fidei est species: Veneris quam si educat ardor,
malorum in laeva non malè ramus erit.*

*Poma etenim Veneris sunt. Sic Scheneida vicit
Hippomenes, petiit sic Galatea virum.*¹⁸

*„Hle dívka, jež muži pravici podala: hle
jak sedí, jak štěně skotačí u jejích nohou.*

*Toť předobraz věrnosti: dbá-li jí vášeň Venušina,
v levici snítka jabloňová nebude brána za zradu.*

*Vždyť jablka Venuši náleží. To s jejich pomocí Hippoménés
dceru Schoinea získal a Galatea o muže dbala.*¹⁹

Vzhledem ke skutečnosti, že čtveřice maleb v menších polích vychází ze stejného kompozičního zdroje – *Jeu de la Mythologie*, také *Jeu des Fables ou Métamorphose* (1644) od Stefana della Bella, mohlo dojít k jakémusi náhodnému výběru scén bez větší ikonologické souvislosti. Kromě totožného kompozičního východiska však nacházíme další, poněkud sofistikovanější styčný bod nejen postranních maleb, ale také malby centrální. Společným jmenovatelem všech polí je láska – v případě Daidala s Ikarem hovoříme o lásce rodičovské, u Narcise o lásce k sobě sama, na příkladu Atalanty a Hippoména se setkáváme s láskou mileneckou, zatímco

Ganymédés unášený Jupiterem na Olymp, představuje lásku boží, nebo též lásku k Bohu. Ústřední malba pak nese jasné poselství vítězství lásky personifikované do podoby Amorka, který vyvádí Thésea z labyrintu.

Ani v takovém případě nelze scénám upřít určitý moralistní charakter. Ikaros neuposlechl otce, který ho z lásky k němu varoval, aby se nepřibližoval ke slunci. Z toho plyne ponaučení o poslušnosti rodičům, ale rovněž o poslušnosti Bohu, jehož na malbě představuje samo slunce (Apollón). Kromě toho se v kompendiu *Amorum emblemata*, které vyšlo tiskem v Antverpách v roce 1608,²⁰ setkáváme s přirovnáním slunečních paprsků k příliš horlivé – spalující lásce. Příslušný emblém varuje před extrémním prožíváním emocí spojených s láskou, přičemž se zaštiťuje citátem z Ovidiových *Metamorfóz*: „*Medio Tutissimus Ibis*“ (zde: „*Poletíš středem, co nejbezpečněji*“):

*„Daedalus, en medium tenet, extrema Icarus, ille
transvolat, hic mersus nomine signat aquas.*

*Gaudet Amor medio, nec summa nec infima quaerit;
si qua vales apte nubere, nube pari.*²¹

*„Daidalos drží se uprostřed, Ikaros
letí co nejvýše, a proto se ke dnu potopil.*

*Láska si libuje v prostřednosti, krajností nežádá,
toužíš-li po sňatku, stejně vybírej.*²²

Narcis utonul, protože byl sobecky zahleděn do sebe sama, mladí milenci zase zhřešili proti bohům v lesním chrámu, kde nedbaje dobrých mravů podlehli zvířecímu pudu tělesné lásky. A konečně Ganymédés, který se oddal duchovní – božské lásce a byl za to

17 Překlad autorky.

18 Viz Alciati (pozn. 13), s. 813.

19 Překlad autorky.

20 Walter Leslie pobýval v roce 1637 v Nizozemí, navštívil Brusel a Antverpy.

21 Cornelius Bol – Otto van Veen, *Amorum Emblemata*, Antverpiae 1608, s. 42.

22 Překlad autorky.

vzat na nebesa. Centrální malbu můžeme nazvat jakýmsi triumfem lásky ukazující cestu z neznáma, v němž lidé tápou podobně jako v knósském labyrintu, kde číhá zlo – zde personifikované do podoby Mínotaura, kterého Théseus přemohl jedině zásluhou lásky.

Závěr

O výjevech v sále U Mínotaura lze hovořit jako o mytologických scénách s alegoricko-moralistními významy. Všechna postranní pole se tematicky váží k centrální malbě, na níž Amor jako zástupce lásky, vyvádí Thésea z labyrintu. Oba výjevy vlevo varují před dvěma nebezpečnými podobami lásky. V případě Narcise se jedná o zhoubnou schopnost milovat jedině sám sebe. U Ikara hovoříme jednak o neuposlechnutí rady otce, který jej miloval láskou rodičovskou, jednak o jeho přílišné horlivosti, která je přirovnávána k vášnivé lásce přinášející zkázu. Poučení plynoucí z emblému: „*Si qua voles apte nubere, nube pari*“²³ („*Toužíš-li po sňatku, stejně vybírej*“) odkazuje na správný výběr životního partnera nezávislý na vášni, ale vyrovnanosti. Oba výjevy vpravo naopak poukazují na věrnost a lásku k bohu, pomocí nichž dojdeme vítězství. Podobně jako Théseus, který zvítězil nad Mínotaurem, tak i Hippoménés získal Atalantu prostřednictvím své lásky a Ganymédés byl díky své lásce k Bohu (deklarované Alciatim) spasen.

Na základě komplexní analýzy cyklu nástropních maleb na novoměstském zámku lze dospět k závěru, že obdobným způsobem jako v sále U Mínotaura jsou koncipovány malby také ve zbývajících zámeckých pokojích. Všechny postranní malby vždy odkazují na ústřední výjev, jejich rozložení však prozatím nejeví známky logické posloupnosti. Celkovému vyznění ikonografického programu vždy napomáhají mytologické příběhy scelené pod jednotným alegorickým konceptem, který je zde představován ideálem *Amor vincit*.

23 Viz Bol – van Veen (pozn. 21), s. 42.



1 Florián Václav Harovník, celková situace nástropních maleb sálu U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná malba, Nové Město nad Metují, východní křídlo zámku. Foto: Jana Zapletalová.



2 Florián Václav Harovník, Vítězný Théseus vyváděný z labyrintu láskou, kolem 1660, nástěnná malba, Nové Město nad Metují, východní křídlo zámku, sál U Mínotaura. Foto: Jana Zapletalová.



3 Florián Václav Harovník, Narcis, kolem 1660, nástěnná malba, Nové Město nad Metují, východní křídlo zámku, sál U Mínotaura. Foto: Jana Zapletalová.



4 Stefano della Bella, Narcis (Jeu de la Mythologie), 1644, lept, stranově převráceno. Reprodukce: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP818110.jpg>, vyhledáno 2. 4. 2014.



5 Florián Václav Harovník museum, Daidalos a Ikaros, kolem 1660, nástěnná malba, Nové Město nad Metují, východní křídlo zámku, sál U Minotaura. Foto: Jana Zapletalová.



7 Florián Václav Harovník, Ganymédés, kolem 1660, nástěnná malba, Nové Město nad Metují, východní křídlo zámku, sál U Minotaura. Reprodukce: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP831077.jpg>, vyhledáno 2. 4. 2014.



6 Stefano della Bella, Daidalos a Ikaros (Jeu de la Mythologie), 1644, lept, stranově převráceno. Reprodukce: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP817640.jpg>, vyhledáno 2. 4. 2014.



8 Stefano della Bella, Ganymédés (Jeu de la Mythologie), 1644, lept, stranově převráceno. Reprodukce: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP831077.jpg>, vyhledáno 2. 4. 2014.



9 Florián Václav Harovník, Atalanté a Hippomnés, kolem 1660, nástěnná malba, Nové Město nad Metují, východní křídlo zámku, sál U Mínotaura. Foto: Jana Zapletalová.



10 Stefano della Bella, Atalanté a Hippomenés (Jeu de la Mythologie), 1644, lept, stranově převráceno. Reprodukce: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP817722.jpg>, vyhledáno 2. 4. 2014.

Soubor dřevěných hracích žetonů ke hře vrhcáby

Alena Tobolková

Úvod

Díla uměleckořemeslné povahy bývají velmi často opomíjena, je na ně často nahlíženo jako na objekty pouze řemeslné povahy, bez přidávané umělecké hodnoty. Velká část uměleckořemeslných předmětů je kvalitou technologického zpracování, autorské invence, formou a náročností provedení na úrovni tzv. „vysokého umění“ (malířství, sochařství, architektura). Na tomto tvrzení nemění nic ani skutečnost, že u takovýchto předmětů musela být zachována nejen funkce estetická, ale také funkce užitná. Nepochybně mnohá díla dosahují úrovně pouze řemeslné, ale je třeba nahlížet na užité umění v celkovém měřítku se stejnou úctou, pokorou a obdivem jako na zmíněné „vysoké umění“.

Cílem této práce je shromáždit co největší množství informací o sbírkovém souboru dřevěných hracích žetonů k vrhcábům, umístěném v depozitáři nábytku Moravské galerie v Brně s inventárním číslem MG 8997. Na základě získaných informací určit bližší data, autora a stylové zařazení žetonů. Soubor bude zpracováván komplexně materiálovým, technologickým, umělekohistorickým a ikonografickým rozbořem.

Popis souboru

Soubor dřevěných hracích žetonů ke hře vrhcáby je uložen ve sbírkách Moravské galerie v Brně, který čítá třicet jedna žetonů. Jejich rozměry jsou v průměru 6,5 cm a tloušťka 1,5 cm. Žetony jsou rozděleny na bílé a černé. Černé se odlišují pouze černou povrchovou úpravou, materiál zůstává totožný s bílými. Soubor obsahuje šestnáct žetonů černých a patnáct bílých. Na jednom žetonu je z každé stra-

ny vyobrazeno různé ikonografické téma. Soubor zahrnuje třináct rozdílných žetonů, celkem tedy dvacet šest ikonografických témat. Žetony můžeme po skupinách rozdělit podle ikonografických námětů reliéfů. Jeden žeton je samostatný – černý. Dále soubor pojímá devět žetonů ve dvojnásobném provedení – jeden černý, jeden bílý [1] a tři žetony ve čtyřnásobném provedení – dva černé, dva bílé.

Soubor byl Moravskou galerií získán 24. listopadu 1897 jako dar Elisabeth Elise Donebauerové,¹ vdovy po zesnulém Maxi Donebauerovi (24. 5. 1838 – 5. 2. 1888), který byl významným sběratelem českých mincí a medailí. Vytvořil největší soukromou sbírku mincí v Evropě.² Více informací o tomto souboru doposud není známo.

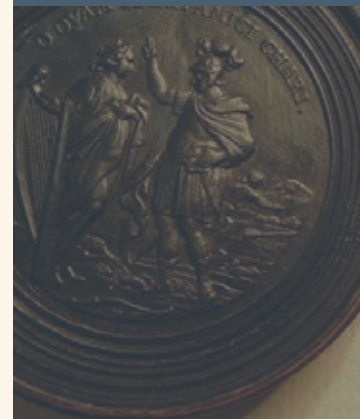
Historie a princip hry vrhcáby

Vrhcáby, nazývané také backgammon či trick-track, je jedna z velmi starých her. Její historie a původ však není zcela jasný. Z archeologických dokumentů britského archeologa Leonarda Woolleyho je doloženo, že její kořeny sahají až do Egypta a Mezopotámie.³ V dobách Egypta a Mezopotámie se tato hra výrazně lišila od hry nám známé v dnešní době. Její pravidla za mnoho let prošla různými obměnami až do formy, kterou známe v současnosti. Od počátku byly vrhcáby velmi oblíbenou hrou. V Pompejích našli archeologové

1 Soubor darovala do sbírek Moravské galerie paní Elisabeth Elise Donebauerová z Prahy, bytem Státní nádražní; informace citovány podle evidenční karty Moravské galerie v Brně.

2 Max Donebauer, *Geni*, <http://www.geni.com/people/Max-Donebauer/6000000016792447186>, vyhledáno 20. 1. 2015.

3 Oswald Jacoby – John Crawford, *The Backgammon Book*, New York 1970, s. 15.



1

vyřývanou desku na vrhcáby na dvoře každé vily,⁴ což dokazuje i freska nalezená v pozůstatcích jedné z vil. [2] Hra se hrála i po vzniku křesťanství, v Římě byla nalezena mramorová hrací deska pro vrhcáby mezi křesťanskými artefakty.⁵ Zdá se, že různé rané verze hry vrhcáby byly populární i ve Velké Británii. Zmiňují se o ní anglické slovníky z 8. a 9. století. Hra získala na popularitě zejména během křížových výprav, kdy ji vojáci hráli mezi sebou o peníze.⁶ Vrhcáby byly oblíbeny v celé Evropě, nicméně koncem 13. století církev přestala podporovat veškeré hazardní hry, které shledávala nečestnými a hanebnými, až byla hra téměř na století zakázána. Největšího rozvoje a popularity se jí v Evropě dostalo po zrušení zákazu ve 14. a 15. století, v době rytířských turnajů. Hra nadále zůstává velmi oblíbenou ve všech sociálních vrstvách i v dobách pozdějších. V době renesance, manýrismu a baroka se navíc zvýšené pozornosti dostalo i hracím deskám. Tzv. vrhcábnyce se v této době začaly zhotovovat jako intarzované kazety tak, že hrací pole bývala vykládána intarzií kontrastních dřevin a ostatních vzácných materiálů. Takové kazety byly multifunkční, uvnitř se nacházela hrací plocha pro hru ve vrhcáby, ze dvou dalších stran pak často bylo hrací pole pro šachy či mlýnek. Později se také vyráběly bohatě zdobené a vykládané hrací stoly přímo určené pro hru vrhcáby.

V současné době se hra těší také veliké oblibě v celé Evropě, převážně v Německu, ale i v České republice. Hráče vrhcábů v dnešní době sdružují vrhcábové asociace a kluby, které pořádají i mistrovství světa v této hře. Podstata hry zůstává stejná, přesná pravidla však prošla obměnami.

Princip hry je podobný jako například u hry „Člověče nezlob se“. Hra vrhcáby je však koncipována pouze pro dva hráče. Každý hráč hraje s patnácti žetony a hází vždy dvěma kostkami. Kameny jsou přesouvány na základě čísel, která padla na kostkách, a to směrem od nejvyššího klínu (má číslo dvacet čtyři) k nejnižšímu (číslo jedna). Hráči se tedy pohybují směrem proti sobě. Cílem každého hráče je přenést všechny své kameny do svého vnitřního pole, a pak je z desky odebrat. První hráč, který odebere všechny kameny, vyhrává.⁷

Technologie výroby, materiálový rozbor

Při běžném prohlédnutí jednotlivých žetonů a skupin se stejnými reliéfy je patrné, že soubor z Moravské galerie v Brně vznikl technologií lisování dřeva. Reliéfy jsou v žetonech lisované v transversálním řezu, tedy napříč letokruhy. Okolní část reliéfů obíhá pravděpodobně soustružená, kolem reliéfu ne vždy pravidelná, linie. To dokazuje, že žetony byly nejprve obrobena a připraveny do požadovaného tvaru, a až poté napařeny a lisovány. Nejprve ale musela být připravena kovová matrice s přesným, precizně umělecky zpracovaným reliéfem, pomocí které se reliéfy do žetonů razily. Lisování pravděpodobně probíhalo z obou stran zároveň. Pokud by tomu tak nebylo a lisovala se každá strana zvlášť, došlo by k poškození již vylisovaného reliéfu z druhé strany. Nejprve muselo být dřevo důkladně plastifikováno, aby bylo dobře tvárné a při tlaku poddajné. Plastifikace se provádí ideálně v boxech, do kterých je přiváděna horká pára, která dřevo prohřeje⁸ a plastifikuje, dřevo je pak neobyčejně tvárné. Po vylisování se dřevo musí nechat vyschnout a až poté se může přikročit k dalším krokům, jako je například finální doladění povrchu a povrchová úprava.

To, že se jedná o technologii lisování reliéfů, dobře dokládají skupiny žetonů, na kterých můžeme ve stejných motivech a ve stejném místě vidět kaz, otlačeninu, která potvrzuje nedokonalost vyrobené matrice.⁹ Pro přesnost je níže uvedena fotografie s vyznačením již zmíněného kazu. [3] Tato skupina čtyř žetonů má dva identické kazy.

Pro určení druhu použité dřeviny byly aplikovány dvě analýzy. Makroskopická, která spočívá v prohlédnutí materiálu žetonů pouhým okem, nebyla s úplnou jistotou průkazná. A mikroskopická, jejíž princip je založen na odebrání mikroskopického vzorku z různých směrů vláken dřeva žetonu. Snímky mikroskopické stavby dřeva byly porovnány s mikroskopickým vzorníkem Men-

4 Ibidem, s. 19.

5 Ibidem, s. 20.

6 Ibidem, s. 21.

7 David Spanier, *Hazardní hry: Kapesní průvodce*, Ostrava 1991, s. 45–48.

8 Hlavně jednu z jeho nejdůležitějších stavebních složek, kterou je lignin.

9 U jednotlivých skupin jsou tyto kazy patrné jak v černých, tak v bílých žetonech.



2



3

dlovy lesnické a zemědělské univerzity v Brně. Touto metodou bylo nově zjištěno, že se jedná o dřevo javoru.

Ikonografický a uměleckohistorický rozbor souboru

Způsob ikonografické interpretace výjevů se u celého katalogu řídí metodou Erwina Panofského.¹⁰ Z hlediska přehlednosti a orientace mezi jednotlivými žetony v souboru bylo třeba vytvořit nový inventární systém, zahrnující každý žeton zvlášť podle ikonografických témat a jejich vzájemné obsahové návaznosti. Celý soubor byl doposud veden pouze pod jedním inventárním číslem.

Příklad nového inventárního řazení žetonů: MG 8997-I. /1/1čr → MG 8997 zde vyjadřuje označení celého souboru, římská číslice značí pořadí ikonografického výjevu, arabské číslice vyjadřují pořadí/počet totožných žetonů v souboru, první písmeno za arabskou číslicí označuje barvu (č = černá, b = bílá), následující písmeno značí stranu žetonu (r = recto, v = verso).

Na konkrétním příkladu jednoho žetonu bude uvedeno ikonografické a uměleckohistorické zpracování celého souboru.

Žeton MG 8997-VIII. /1/2čr [4]

- Dřevo javoru, ø 6,5 cm, tloušťka 1,5 cm
- Technika výroby: soustružení, raženo do příčného dřeva
- Umístění: Brno, Moravské galerie, depozitář nábytku, inv. č.: MG 8997-VIII. /1/2čr
- Bibliografie: nepublikováno
- Totožné žetony: MG 8997-VIII. /2/2b
- Nápis: „TRIA RARA ADOLESCENTIAE ORNAMENTA“ (překlad: „Tři vzácné ozdoby dospívání“).

Na reliéfu vidíme tři ženské postavy stojící a jednu postavu před nimi klečící. První žena je oděna do řeholnického roucha. Další dvě mají na sobě šaty. Každá ze stojících žen má ruce napřažené před sebe a drží v nich korunu. Klečící postava má ruce rozpažené a mírně pozdvížené.

Ikonograficky jde o zpracování 46. emblému z knihy Ioanna Davida *Veridicus Christianus. Orbita probitatis ad Christi imitationem* (Antverpy 1601). Tyto tři ženy s korunami ztělesňují Poslušnost, Mlčení a Skromnost. Postava uprostřed je bosá a boty má připnuté u pasu, můžeme ji proto identifikovat jako Poslušnost. Figura vpravo od Poslušnosti má ukazováček levé ruky přiložený k ústům, proto ji můžeme označit za Mlčenlivost. Postava nalevo je skromně oděna do řeholního šatu, lze ji identifikovat jako Skromnost.

Tomuto výjevu odpovídá latinský text:

„*Inter multa quibus mollis lila aetas imbui deber, rogatur hoc Capite quae praecipua sint, quibus praeditus puer euadat ornatio, quam si praetexta, & quidem bullis ornata, refulgeat. Responsio dicit, tria hec esse: Obedientiam, Taciturnitatem, & Pudicitiam seu Verecundiam. Sum tum istud est ex tractatus. Bernardi, quo adolescentes informat, & ad morum probitatem exercet. Tres iquit, virtutes sunt, quae pueris adolescentibus magis congruunt: Verecundia taciturnitas, & obedientia. In his adolescens, iuxta nominis Significationem, debet in dies crescere, adolescere, & proficere, sicut idem Sanctus ibidem fusius docet.*“¹¹

Překlad:

„Naplnil jsem dluh vůči mnohým, kteří, zesláblí věkem, si žádají této kapitoly o tom, jaké jsou zvláštní [vlastnosti], jež lépe připravují [do života] nadaného chlapce a s nimiž by vynikal, kdyby ho lemovaly a zdobily jako šperk. Odpověď zní, že tyto jsou tři: poslušnost, mlčenlivost a zdrženlivost či skromnost. K tomu uvádím následující z Bernardova traktátu, jenž slouží ke vzdělávání mladých a k nácviku dobrých zvyků. Tři, říká, jsou ctnosti, které činí dospívající chlapce lepšími: skromnost, mlčenlivost a poslušnost. Těmto adolescentům, jak už jejich označení napovídá, umožňují den za dnem růst, vyžrávat a prospívat, jak učí tentýž světec obsáhleji na tomtéž místě.“¹²

S výjevem na žetonu [4] lze porovnat nově identifikovanou grafickou předlohu. [5]

10 Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981.

11 Ioannes David, *Veridicus Christianus. Orbita probitatis ad Christi imitationem*, Antverpy 1601, s. 148.

12 Za pomoc s překladem děkuji Alexandře Petákové.



4



5

Žeton MG 8997-VIII. /1/2čv [6]

- Dřevo javoru, ø 6,5 cm, tloušťka 1,5 cm
- Technika výroby: soustružení, raženo do příčného dřeva
- Umístění: Brno, Moravské galerie, depozitář nábytku, inv. č.: MG 8997-VIII. /1/2č
- Bibliografie: nepublikováno
- Totožné žetony: MG 8997-VIII. /2/2b
- Signováno: MB, dole pod lukem (autorství Martin Brunner z Norimberku)
- Nápis: „O QVAM RARI! AMICI CHARI“ (přepis: „O QUAM RARI! AMICI CHARI“; překlad: „Ó, jak vzácní [jsou] drazí přátelé!“).

V popředí výjevu můžeme vidět dvě mužské postavy. Postava vlevo nese na hlavě korunu, je oděna do pláště a pravou rukou se opírá o harfu. Hlavu postavy vpravo zahaluje přilba a tělo pláště. Má pozvednutou pravici v gestu přísahy – ruka zatnutá v pěst se zvednutým ukazováčkem a prostředníčkem. U nohou tohoto muže vidíme položený luk. V pozadí na pravé straně lze zpozorovat další postavu chlapce, který sbírá šíp.

Jedná se o zobrazení biblického příběhu Davida a Jónatana v momentu, kdy se Jónatan dozvěděl, že jeho otec Saul chce Davida opravdu zabít, a kdy šel Davida varovat (způsobem, jakým se předem dohodli), aby se už nevracel.

Tomuto výjevu odpovídají verše dvacáté kapitoly z první knihy Samuelovy (1S: 20, 35–42): „*Za jitra vyšel Jónatan na pole podle dohody s Davidem a byl s ním malý chlapec. Poručil svému chlapci: ‚Běž najít šípy, které vystřelím.‘ Zatímco chlapec běžel, on přes něho vystřelil šíp. Když chlapec přišel k místu, kam Jónatan šíp vystřelil, volal Jónatan za chlapcem: ‚Není šíp tam dál před tebou?‘ A Jónatan volal za chlapcem: ‚Rychle, spěchej, nezastavuj se!‘ Jónatanův chlapec posbíral šípy a přišel ke svému pánu. Chlapec nic netušil. Jen Jónatan a David věděli, oč jde. Jónatan pak dal svou zbroj chlapci, kterého měl s sebou, a poručil mu: ‚Jdi, zanes to do města.‘ A chlapec šel. Tu povstal David od jižní strany, padl tváří k zemi a třikrát se poklonil. Políbili se a plakali jeden pro druhého, až se David vzchopil. Jónatan*

řekl Davidovi: ‚Jdi v pokoji. Co jsme si my dva v Hospodinově jménu přísahali, toho ať je Hospodin navěky svědkem mezi mnou a tebou i mezi mým a tvým potomstvem.‘“¹³

Tento výjev souvisí s vyobrazením MG 8997-VIII. /1/2čr, kde se jedná o zobrazení určitých ctností mladých chlapců, stejně tak jako tento výjev poukazuje na zřetelnou ctnost Jónatana.

Nyní je zde ještě drobná ukázka precizního uměleckého zpracování. [7] Autor se nesporně inspiroval anonymní rytinou z období kolem roku 1705. [8] Přestože je Evžen Savojský na žetonu zobrazen více z profilu, vidíme podobnost a zaměříme-li se na detaily brnění a doplňků vidíme také shodu. Dále na žetonu lze vidět například zobrazení výšivky na šátku, nebo detailně zpracovaného Řádu zlatého rouna.

Provenience žetonů, autorské a stylové otázky

Dvanáct výjevů na celkem devíti žetonech je signováno velkými písmeny MB [9], což odkazuje na dílnu norimberského řemeslníka a medailéra Martina Brunnera, který žil v letech 1659–1725.¹⁴ Podle stylové analýzy jsou takto precizně detailně umělecky zpracované i žetony, které nejsou přímo signované, můžeme tedy předpokládat, že pocházejí také od Martina Brunnera nebo z jeho norimberské dílny. Jeden žeton je signovaný velkými písmeny P. W., to napovídá autorství Paula Waltera, řemeslníka a rytce z Drážďan.¹⁵ Tento motiv či přímo kovová matrice byla zřejmě Martinem Brunnerem převzatá. Vzhledem k stylové podobnosti se nabízí otázka, jestli spolu oba tito řemeslníci nemohli přímo spolupracovat na více žetonech. Toto tvrzení se ale nepodařilo prokázat.

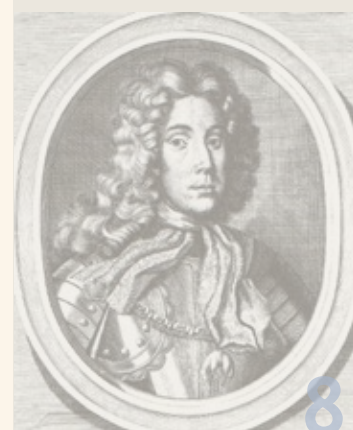
Existují různé žetony se stejnými či podobnými výjevy, které mohly být (nebo dokonce byly), raženy originálními raznicemi Martina Brunnera po jeho smrti v pozdější době.¹⁶ Tyto žetony však

13 1S: 20, 35–42. Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona (ČEP), Praha 1985, s. 253–254.

14 Charles Ingrao (ed.), *The peace of Passarowitz 1718*, Indiana 2011, s. 283.

15 Portable Antiquities Scheme, *Medal*, <https://finds.org.uk/database/artefacts/record/id/431677/format/pdf>, vyhledáno 20. 2. 2015.

16 Toto zjištění vysvětluje signaturu MB u pozdějších žetonů. Martin Brunner signoval přímo kovové matrice.



nenesou stejné dokonalé zpracování, nemají tak precizně umělecky opracované okraje soustružením a individuální výjevy na jednom žetonu nejsou shodné se souborem z Moravské galerie [10], kde je u výjevu *Zuzana a starci* na druhé straně vyobrazen *David a Jónatan*, kdežto u souboru z Moravské galerie u zobrazení *Zuzana a starci* nese opačná strana reliéf *David a Batšeba*, a tím odkazuje na shodnou tematiku obou výjevů.

V jiných souborech se náměty reliéfů liší a nesouvisí spolu jednotlivé strany žetonu (podobně jako bylo vysvětleno výše), a tak nedávají smysl ani jednotlivá témata v celkovém námětovém vyznění souboru. Tyto poznatky vedou k hypotéze, že tento soubor z Moravské galerie měl konkrétního objednavatele a na jeho požadavky byly výjevy sestaveny do souvislosti a byl tedy vyroben přímo Martinem Brunnerem. Podle událostí spojených s městem Norimberk, jež žetony zobrazují, se také můžeme domnívat, že objednavatel pocházel přímo z města nebo měl k němu blízký vztah. Tohoto konkrétního objednavatele se naneštěstí prozatím nepodařilo dohledat.

Všechny žetony jsou velice precizně zpracovány jak umělecky, tak řemeslně. Je nutné vzít v úvahu velikost žetonů, hlavně velikost samotných reliéfů, která se pohybuje kolem 3,5 cm. V této velikosti je velmi obtížné provádět detaily, to dokazuje velkou zručnost a precizní práci řemeslníka – rytce při přípravě kovových matic, pomocí kterých následně probíhalo ražení. Podle grafických či malířských předloh, jež se nově podařilo dohledat, vidíme také schopnost Martina Brunnera převádět a upravovat jednotlivé motivy podle potřeby a velikosti žetonů. To dokazuje, že Martin Brunner musel být nejen kvalitním umělcem, ale i výborným řemeslníkem.

Mnohé výjevy obsahují bohatou, kvalitně anatomicky zvládnutou figurální stafáž. A zobrazení jednotlivých panovníků vykazuje jejich konkrétní portrétní rysy se všemi detaily oblečení, doplňků a charakteristických atributů jednotlivých postav.

Závěr

Bylo zjištěno, že určité skupiny žetonů spojuje válka o španělské dědictví, která probíhala v letech 1701–1714. Příčinou této války byl spor o následnictví na španělském trůně poté, co v roce 1700 vymřela španělská větev Habsburků.

Ve Španělsku vládl Karel II. Habsburský.¹⁷ V roce 1698 proběhla dohoda mezi velmocemi, že se nástupcem stane Josef Ferdinand Bavorský.¹⁸ V roce 1699 náhle umírá Josef Ferdinand Bavorský. Po jeho smrti uzavřela Francie, Anglie a Holandsko smlouvu, podle které se měl novým nástupcem Karla II. stát syn císaře Leopolda I. Karel.¹⁹ Karlu II. se tato myšlenka nelíbila a určil jako svého následníka svého prasynovce Filipa z Anjou. Tehdejší král Francie Ludvík XIV.²⁰ uznal volbu svého vnuka Filipa z Anjou, to ale velmi rozhněvalo Leopolda I., který vyhlásil společně s Anglií a Holandskem Francii válku. Zde začíná válka o španělské dědictví. K těmto sporům se přidaly další tehdejší mocnosti v čele s Osmanskou říší (na straně Francie). Nakonec, díky výtečným vojevůdcům jako byl Evžen Savojský a John Churchill, Francie začala prohrávat. V roce 1709 byl ale jejich postup zastaven, kvůli sporům v protifrancouzské koalici.²¹

V roce 1711 zemřel císař Josef I.²² Na trůn tak nastoupil jeho bratr Karel VI. (na tyto události odkazují výjevy žetonu MG 8997-VII./1/2črv). Toho se Anglie a Holandsko zalekly, protože by tak vzniklo španělsko rakouské impérium a začaly vyjednávat s Ludvíkem XIV., který přislíbil, že nedovolí, aby impérium vzniklo, pouze španělské království. V roce 1713 byl uzavřen tzv. utrechtský mír

17 Poslední král Španělska z rodu Habsburků.

18 Syn bavorského kurfiřta Maxmiliána II. Emanuela a Marie Antonie Habsburské, ta byla dcerou císaře Svaté říše římské Leopolda I.

19 Pozdější císař Karel VI.

20 Dědeček Filipa z Anjou.

21 Jiří Pernes a kol., *Pod císařským praporem: historie habsburské armády 1526–1918*, Praha 2003, s. 119–123.

22 Nejstarší syn císaře Leopolda I.



10

mezi Francií a Španělskem na jedné straně a Anglií, Nizozemskem, Portugalskem, Savojskem a Pruskem na straně druhé. Tyto události donutily uzavřít tzv. rastattský mír i Habsburky s Francií, a to 7. března 1714. Ten zaručoval, že španělský trůn připadne Filipovi z Anjou a zároveň byli rakouští Habsburkové v čele s Karlem VI. odškodněni získáním Španělského Nizozemí a dalším územím. O tento mír se výrazně zasadil i Evžen Savojský.²³

Maxmilián II. Emanuel, vévoda a kurfiřt bavorský (žeton MG 8997-IV. /1/2čr), který byl v letech 1692–1706 místodržícím Španělského Nizozemí. Jako spojenec Habsburků se angažoval ve válkách s Osmanskou říší, na jeho úspěch zničení osmanských vojsk roku 1697 poukazuje výjev MG 8997-IV. /1/2čv. Po bitvě u Höchstädtu v roce 1704 přišel o Bavorsko po porážce Evženem Savojským a Johnem Churchillem (výjevy MG 8997-V. /1/4črv), kteří obsadili Španělské Nizozemí. Maxmilián II. Emanuel musel tedy opustit Bavorsko, které se dostalo do správy císaře Josefa I.²⁴

Po válce o Španělské Nizozemí se Maxmilián II. Emanuel usmířil s Habsburky v roce 1714 a získal zpět vládu nad Bavorskem – na což odkazuje výjev MG 8997-VI. /1/4čr – tedy pohled na město Norimberk, které bylo v té době hlavním centrem Bavorska. Také se oženil s Terezou Kunhutou Sobieskou, dcerou polského krále Jana III. Sobieského (výjev MG 8997-III. /1/2čr).

Evžen Savojský a jeho dobrý přítel John Churchill jsou vyobrazeni na výjevu žetonu MG 8997-V. /1/4črv, jako spojenci se poměrně

úspěšně angažovali ve válkách o španělské dědictví. Na uzavření tzv. rastattského míru odkazuje výjev MG 8997-VI. /1/4čv.

Souvislosti můžeme nalézt i ve výjevech na žetonech MG 8997-VIII. /1/2čr, MG 8997-VIII. /1/2čv, MG 8997-IX. /1/2čr, MG 8997-IX. /1/2čv a MG 8997-X. /1/4čr, MG 8997-X. /1/4čv, které pojednávají o určitých ctnostech a šíření křesťanství. Je pravděpodobné, že zařazení těchto moralistních témat do souboru si určil sám objednavatel, aby tak odčinil nemorálnost hazardní hry.

Poslední skupinu výjevů MG 8997-XI. /1/2čr, MG 8997-XI. /1/2čv, MG 8997-XII. /1/2čr, MG 8997-XII. /1/2čv, MG 8997-XIII. /1/2čr a MG 8997-XIII. /1/2čv spojuje téma lásky. I zde je možné, že tato témata určil přímo objednavatel ve spolupráci s autorem. Výjevy celého souboru jsou pečlivě vybrané a shromážděné tak, aby na sebe navazovaly. A to jak zobrazením válečných událostí a s nimi spojených portrétů panovníků a vojevůdců, tak moralistními tématy i zobrazením lásky a štěstěny, která je třeba v boji i při hře.

Vzniká zde prostor pro hypotézu o dataci výroby a provenienci souboru žetonů. Vycházíme-li z výše zmíněných faktů, tak mohly být žetony vyrobeny v Norimberku po 7. březnu 1714 na připomenutí válečných událostí a uzavření míru pro konkrétního objednavatele. Domnívám se ale, že ne později, než v roce 1725, kdy zemřel Martin Brunner.

23 Viz Pernes (pozn. 21), s. 110–111.

24 Ibidem, s. 109–110.



1 Černý a bílý žeton, první polovina 18. století, soustruženo, raženo do příčné-
ho dřeva, ø 6,5 cm, tloušťka 1,5 cm, Moravská galerie v Brně
Foto: Alena Tobolková.



3 Znárodnění kazu na žetonech. Foto: Alena Tobolková.



2 Vyobrazení hráčů vrhcábů, 1. století, freska, Pompeje.
Reprodukce: <http://backgammon.org/articles/backgammon-history-1>, vyhledáno 20. 2. 2015.



4 Žeton MG 8997-VIII. /1/2čr, první polovina 18. století, dřevo javoru, soustruženo,
raženo do příčného dřeva, ø 6,5 cm, tloušťka 1,5 cm, Moravská galerie v Brně.
Reprodukce: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP818110.jpg>, vyhledáno 2. 4. 2014.



5 Emblém 46 z knihy Veridicus Christianus. Orbita probitatis ad Christi imitationem, 1601, grafika. Reprodukce: Ioannes David, Veridicus Christianus. Orbita probitatis ad Christi imitationem, Antverpy 1601, s. 147.



6 Žeton MG 8997-VIII. /1/2čv, první polovina 18. století, dřevo javoru, soustruženo, raženo do příčného dřeva, ø 6,5 cm, tloušťka 1,5 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: Alena Tobolková.



7 Žeton MG 8997-V. /1/4čr, první polovina 18. století, dřevo javoru, soustruženo, raženo do příčného dřeva, ø 6,5 cm, tloušťka 1,5 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: Alena Tobolková.



8 Princ Evžen Savojský, kolem roku 1705, rytina. Reprodukce: Vít Vlnas, Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka, Praha 2001, s. 236.



9 Detaily signatur MB. Foto: Alena Tobolková



10 Dřevěné hrací žetony, 18. století, raženo do příčného dřeva, Norimberk, aukční síň Christie's Interiors Londýn. Reprodukce: <http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=5390654>, vyhledáno 25. 2. 2015.

„Musíte je omluvit, jsou to jen děti“. Karikatury kubismu ve Francii a Čechách (1911–1918)

Dagmar Ždychová

Žánr karikatur, které přemalovávaly a opravovaly obrazy viděné na oficiálním Salonu, přetrvával oslabeně do období let rané avantgardy počátku 20. století. S multiplikací konkurenčních salonů – zejména Salonu nezávislých a Podzimního salonu – tento žánr ztrácí vitalitu a rozředuje se v napodobeninách anonymních děl, dále se však objevují různé scény znázorňující umělce v ateliéru nebo ohromené návštěvníky před obrazy vystavenými na Salonu. Stopy této tradice pokračují v humoristickém tisku, jako byl ve Francii *Le Journal amusant*, *Le Rire* či *La vie parisienne*. V Čechách se karikatury kubismu objevovaly v populárních ilustrovaných časopisech jako *Humoristické listy*, *Švanda dudák* nebo ve specializovaném časopise Skupiny výtvarných umělců *Umělecký měsíčník*, kam přispíval svými karikaturami Zdeněk Kratochvíl.

Na základě karikaturních kreseb, publikovaných v dobových humoristických časopisech, článek představí různé úhly pohledu na kubismus a kubistické umělce s cílem postihnout dobovou percepci tohoto avantgardního směru. Záměrem je nejen hledání paralel a rozdílů mezi českou a francouzskou karikaturou kubismu v období před první světovou válkou a během změněné situace za války, ale také naznačení, jak byl kubismus jakožto dominantní „ismus“ v těchto letech populárně vnímán.

Francouzský historik umění a odborník na karikaturu Bertrand Tillier tvrdí, že se „*nic nepodobá kubistickému obrazu méně než karikatura kubistické kompozice*“.¹ Tváří v tvář obrazům Picassa, Braqua, Gleize, Metzinger, Delauneyho nebo také Duchampa,

humorističtí kreslíři zejména ve Francii často aplikují slova ze stati kritika Louise Vauxcella: „*redukují vše, krajinu, postavy a domy, na geometrická schémata a krychle*.“²

Většina kreslířů z francouzských humoristických časopisů, kteří si za svůj model a zároveň terč zvolili kubistická díla, která bylo možno vidět na Salonu nezávislých roku 1911, Salonu Section d'or 1912, nebo pouze v Kahnweilerově galerii, se držela jen extrémního geometrického zjednodušení, redukujíce vše na čtverce a krychle. Zdá se, že ignorovali kubistickou fragmentaci objemů a komplexitu kompozic. Jedna kresba, zveřejněná Lucienem Métivetem v *Le Journal amusant* z 28. října 1911, odhaluje tento omyl a obrací se nevědomky proti svému autorovi. Je nadepsána *Moderní škola* a staví proti sobě malíře před plátnem a jeho přítele, který mu nese geometricky dokonalou krychli, která mu má sloužit jako model, protože teď je kubistou. Malíř vyvedený z míry říká: „*Podívej, nepochyboval jsem, že je to uděláno takhle*.“³

Moderní „ismy“ byly viditelné skandály na Salonu nezávislých a Podzimním salonu, kdy kubismus a další hnutí byly v tisku vystaveny posměchu a nepřátelství. Kubismus, dominantní „ismus“, byl pranýřován nejvíce a vtipy na něj se brzy dostaly i na divadelní scény pařížských kabaretů a varieté, které se staly synonymem pro nejrůznější humorný program od satiry, parodie, tanečních výstupů,

1 Bertrand Tillier, *A la charge: la caricature en France de 1789 à 2000*, Paris 2005, s. 229.

2 Louis Vauxcelle, Georges Braque, *Gil Blas XXIX*, 1908, č. 10607, 14. 11., s. 2.

3 Lucien Métivet, *L'école moderne*, *Le Journal amusant LXIV*, 1911, č. 644, 28. 10., s. 8.

šansonů a kabaretních písní, až po dramatické jednoaktovky či pantomimu. Na kubismus, jenž byl vnímán jako extravagantní a excentrický, bylo v kabaretech⁴ pohlíženo jako na bláznivý módní výstřelek. V kabaretu Théâtre des Capucines byla na podzim 1911 uvedena hra *Et Voila!*, kde byl mezi postavami kubista, kterého hrál samotný ředitel divadla Armand Berthez.⁵ Jeho kostým sestával z pánského obleku pomalovaného překrývajícími se polygony a kostkami přilepenými k ramenům a spodku nohavic. Kubistický kostým měl být vtipem, který spočíval v tom, že kubisté rozebírali ty nejméně pravděpodobné věci na malé, pečlivě spočítané jednotky geometrických tvarů.

Po vzoru kabaretů, například Chat Noir v Paříži a dalších v Berlíně či Vídni, vznikají i v Praze v druhém desetiletí kabaretní scény jako Lucerna, Rokoko nebo Montmartre. Jedním z nejslavnějších kabaretních spolků byla Červená sedma, jež působila na různých pražských scénách, mimo jiné v Rokoku nebo v hotelu Central, od roku 1909 do počátku dvacátých let. V širokém repertoáru Sedmy se objevilo několik písní, které se vysmívaly kubistům. V písni *Překrásná píseň o svini a pávu* zpíval Eduard Bass o „svini nečisté“, která měla takové formy, že by se z nich „zbláznil každý ortodoxní kubista“.⁶

Z hlediska kubismu byl zajímavý interiér kabaretu Montmartre v Řetězové ulici na Starém Městě, který zahájil svůj provoz roku 1911. Montmartre navštěvovala pražská umělecká bohéma, mimo jiné Jaroslav Hašek, Eduard Bass, František Kysela či Zdeněk Kratochvíl. Vratislav Hugo Brunner, pravidelný host Montmartru, výtvarník a karikaturista, vyzdobil taneční místnost nástěnnými malbami. Taneční sál, nazývaný Peklo, Brunner vymaloval satirickými malbami s erotickým obsahem a také „parodií na kubismus“.⁷ V roce 1918 upravil dvě zbývající místnosti Montmartru mladý architekt Jiří Kroha ve stylu „dynamizujícího“ kubismu.⁸ Kroha vyzdobil zdi i strop kosočtvercovými kazetami a plastickými konzolami. V jednotlivých polích se nacházely nástěnné kubofuturistické malby hýřící barvami a tematicky se věnující ženským tančícím aktům.

V nejlepších případech naivita, ale spíše jistá forma stupidity, charakterizují kubistické malíře tak, jak jsou popisováni v humori-

stickém tisku. Množství kreseb je ukazuje ve fázi úpadku, vracející se do dětství, nebo do stádia, které je hodnoceno jako civilizačně méně vyvinuté. Kubismus byl příznačně přejmenován na „cucubismus“, které vychází z *cucul*, tedy slova konotujícího idiocii, blbost, ale také vulgární verzi slova zadek. Lucien Métivet, karikaturista, který ve Francii produkoval nejvíce karikatur mířících do řad avantgardních umělců, se vysmíval „dětinskosti“ kubistů, když parodoval populární píseň: „*Musíte je omluvit: jsou to jen děti/které jsou úplně malé, nejsou ještě velké/a ukazují své krychle všem kolemjdoucím.*“⁹ Slovo *cube*, krychle, zde má dvouznačný smysl. Jednak odkazuje na obraz složený z namalovaných krychlí, jednak implikuje vulgární smysl naznačený natočením obou kubistů svým pozadím směrem k divákovi. [1] Podobná situace se odehrává i v dalším Métivetově příspěvku.¹⁰

Asociace šilenství a kubisty se opakuje v mnoha karikaturách v Čechách i ve Francii. Kreslíř Pierre Falké se jako jeden z mála přiblížil svým výtvarným zpracováním českým karikaturám kubismu. Falkého kubista maluje ve svém ateliéru zřejmě svůj autoportrét, který není výjimečně složen z čtverců nebo krychlí, ale spíše geometricky nedokonalých trojúhelníků, z nichž některé jsou pravidelně šrafovány. Malíře, který má maniakální výraz, ustaraně pozorují dvě ženy, zřejmě matka a jeho manželka. Jedna z nich povídá: „*A co*



4 Kubista se objevil například v představení v Ambigu, poté v *Sem's Cube game* v Ambassadeurs v červnu 1912, na podzim 1912 byla uvedena hra *La revue de l'avenir* se scénou *Paris cucubique* znázorňující svým designem Paříž jako kubistické město. A pak zde byla píseň o kubismu v Eldorádu v lednu 1913 a *Faust cubist* v Petit Palais roku 1914. Viz Jeffrey Weiss, *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism*, New Haven – London 1994, s. 24.

5 Ibidem, s. 3.

6 Jaromír Kazda – Josef Kotek, *Smích Červené sedmy: ze zlaté doby českého kabaretu 1910–1922*, Praha 1981, s. 50.

7 Zdeněk Míka, *Zábava a slavnosti staré Prahy od konce 18. do počátku 20. století*, Praha 2008, s. 261.

8 Marcela Macharáčková, Krohova malířská, sochařská a scénografická tvorba v letech 1913–1923, in: idem (ed.), *Jiří Kroha (1893–1974): Architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*, Brno 2007, s. 34–40.

9 „*Faut les excuser: ce sont des enfants / Qui sont tout petits, qui ne sont pas grands / Et montrent leurs cubes à tous les passants...*“. Lucien Métivet, *Pour les cubistes du Salon d'Automne, Le Rire XVIII*, 1911, č. 454, 14. 10., s. 4.

10 Lucien Métivet, *Encore l'école cubiste, Le Rire XIX*, 1912, č. 506, 12. 10., s. 4.

*kdybys ho donutila, aby si dal ledovou sprchu?*¹¹ V Čechách se pro kubisty staví ústavy pro choromyslné,¹² kubisté jsou zavírání do blázince, protože jejich pokus o namalování realistického ženského aktu vždy skončí vytvořením „kubistické nestvůry“.¹³ Nejen kubisté jsou podle karikaturistů postiženi duševními chorobami, obavy jsou i o duševní zdraví návštěvníku kubistických výstav. Dívka z kresby *Důvodná obava* má schůzku na výstavě kubistů a úzkostlivě říká: „Omeškala jsem se o půl hodiny – dobrotivý Bože – snad už ho neodvezli do blázince.“¹⁴ [2]

Častým námětem, a dalo by se říci stereotypní představou, je legendární alkoholismus bohémského malíře. „Vše je krychlové, jen já jsem kruhový (rond)“, říká umělec z *Métivétovy kresby*.¹⁵ Jedná se o slovní hříčku, neboť *rond* znamená ve francouzštině rovněž opilý. Jsme v bodě, kdy samotný pohled na kubistickou malbu mění stav vědomí diváka a působí jako droga, „což vede naši ubohou společnost k obecnému oslabení“, tvrdí Joseph Hémard v *Le Rire* z 14. února 1914,¹⁶ kde můžeme vidět zobrazení měšťáka, který je omámen pohledem na kubistický obraz a hroutí se k zemi. V Čechách se tento motiv objevuje také. V kresbě Rudolfa Adámka se několik přátel, malířů novoprimitivistů, vrací domů z hospody a povídají si: „Tak se podívej, kamaráde, na ty domy! A pak takovej kritik řekne, že nemalujeme věrně podle skutečnosti.“¹⁷ Autor kresby přímo spojuje rozmazaný, pokřivený pohled opilých mužů s jejich dílem. Jedná se zřejmě také o kritiku kubistického rozchodu s veškerou západní zobrazovací tradicí, která ctíla správnou perspektivu a mimezi.

Některé posměšné karikatury ukazují paradoxně znalost jednoho z estetických zájmů avantgardy, který čerpal inspiraci mimo akademickou malbu. Například kresba publikovaná v *La vie parisienne* v lednu 1913 představuje dva malíře, kteří spolu zápasí ve zvířecí kleci (*la ménagerie des fauves*), vyzbrojeni obří krychlí a tubou barvy.¹⁸ Představení je očividně určené pařížské buržoazii, která užasle sleduje, jak umělci bojují pod dohledem cirkusového cvičitele vybaveného bičem. Kromě toho, že autor kresby nerozlišuje mezi kubisty a fauvisty, je zde ještě zajímavý detail dvou sošek rámujičích výjev v kleci, které silně připomínají v té době známé tzv. „negro“

skulptury.[3] Karikaturisté si byli dobře vědomi vlivu archaického a „primitivního“ umění na moderní umění. V této souvislosti je patrné, že primitivismus a karikatura se potkaly i v díle Pabla Picassa, jak ukazuje jeho inspirace archaickými plastikami. Analýzu kubismu jako symbiózy karikatury a primitivismu provedli už před dvaceti lety William Rubin a Adam Gopnik na příkladu Picassova portrétu Andrého Salmona.¹⁹

V Čechách se primitivismus snažili prosadit malíři Osmy a Skupiny Bohumil Kubišta, Vincenc Beneš či Emil Filla kolem roku 1910. Teoretickým východiskem se pro ně stal spis Wilhelma Worringera pracující s polaritami naturalistického a abstraktního zobrazení.²⁰ Moderní novoprimitivismus se podle Filly vyznačuje abstrakcí a je na počátku uměleckého vývoje, jenž směřuje ke stylovému klasicismu.²¹ Karikaturisté však nový směr považovali za nemístný „dětský“ žert, jak dokazuje aprílové číslo *Humoristických listů* z roku 1911. Konzervativní kreslíř Karel Stroff zobrazil malíře novoprimitivistu, jak učí ve škole „pořádně kreslit“ Ženíška, Hynaise, Alše a další umělce z tzv. generace českého Národního divadla. Novoprimitivista ukazuje rukou na černou tabuli, kde jsou křídou nakresleny „primitivizujícím“ stylem postavy muže a ženy. Žena má na ruce šest prstů, muž má prsty naznačeny pouze čtyřmi čárkami. Ženíšek, Alš a další malíři však pilně kopírují „novoprimitivistickou“ kresbu.²²

11 Pierre Falké, *Chez le cubiste*, *Le Rire* XIX, 1912, č. 507, 19. 10., s. 6.

12 B. Chlad, Až zvítězí heslo: „Zlidovějte umění!“, *Humoristické listy* LX, 1917, č. 4, 19. 1., s. 54.

13 Josef Skružný, Původní zprávy Venouše Huňáčka, *Humoristické listy* LX, 1917, č. 9, 23. 2., s. 130.

14 V. Hradecký, *Důvodná obava*, *Švanda dudák* XXXII, 1913, č. 12, s. 269.

15 Lucien Métivet, *Theorie artistique*, *Le Journal amusant* LXV, 1912, č. 644, 16. 3., s. 9.

16 Joseph Hémard, *Abrutissants*, *Le Rire* XXI, 1914, č. 576, 14. 2., s. 11.

17 R. Adámek, Malíři novoprimitivisti cestou z hospody, *Humoristické listy* LVI, 1913, č. 4, 10. 1., s. 50.

18 *La Foire aux tableaux*, *La Vie parisienne* LI, 1913, č. 4, 25. 1., s. 67.

19 Kirk Vernedoe – Adam Gopnik, *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, New York 1993, s. 90–101.

20 Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001.

21 Emil Filla, O ctnosti novoprimitivismu (1911), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 317–322.

22 Karel Stroff, Malíř novoprimitivista, *Humoristické listy* LIV, 1911, č. 15, 31. 3., s. 173.



Důvodná obava.

„Děsno lidí mi raději ve výstavě Kubistů, abstraktních, zvládnutím jsem se o půl hodiny – snad už ho neodvezli do blázince.“

2



LA MÉNAGERIE DES FAUVES

3

Na druhé straně satirického bojiště kubista připomíná studeného teoretika posedlého matematickými řády, které determinují jeho kompozice. Jeho hermetické puzzle nechávají chladnými milovníky umění, zmatené takovým rozchodem s malířskou tradicí. Kresbě od Marcoussise publikované 2. března 1913 v *La Vie parisienne* před otevřením salonu Section d'or a nazvané *Mějte se na pozoru před malbou* figuruje kubista vyzbrojený pravítkem a trojúhelníkem, jak konzultuje obraz s matematickými tabulkami.²³ Kubisté jsou přezdívaní „Mistři krychlí“ v kresbě od Delaua, která se objevila v *Le Rire* 29. listopadu: „unavený aritmetikou, opustil vědu, aby se pustil do umění.“²⁴

V českém prostředí se setkáváme s evokací krychle s kubismem spíše výjimečně. Jedním takovým případem je kresba v *Humoristických listech* z roku 1913.²⁵ Malíř zastavuje řidiče vozu, na němž je hromada krabic a chce si je naskicovat, neboť „to bude nádherná alpská krajina“. S kresbou souvisí vtip, který se nachází ve stejném čísle hned vedle obrazu: „Prosím vás, co se ten Klihounek od nějaké doby tak nafukuje? Je to přece obyčejný výrobce krabic.“ „Jo, ale právě byl jmenován členem poroty pro posuzování moderních kubistických obrazů.“

Tyto vtipy, obviňování a obecně nedůvěru můžeme spojit s houbou za originalitou, již se malíři nebo jejich obránci, v čele s Guillaumem Apollinaiem, zdáli prokazovat. To, co Camille Mauclair klasifikuje v roce 1909 jako „předpojatost z novosti v moderním umění“,²⁶ je zjevným terčem Luciena Métiveta, když ukazuje umělce hrdého na svou „pyramidální sochu“, která je „ještě lepší než kubistická malba“.²⁷ Nové styly se střídaly na Salonech jako módní produkty ve vitrinách velkých obchodů. A tak je například „orfická škola“ poslední novinkou na Salonu nezávislých roku 1913. Umělci jsou tak nejen podezřívání z povrchnosti nebo kalkulu, ale kromě toho také z toho, že demonstrují jisté spiknutí s komerčním a reklamním světem.

Americký historik umění a kurátor Jeffrey S. Weiss dokládá, že strategie sebepropagace kubistických malířů ze sálu 41 na Salonu nezávislých nebo u Tommasa Marinettiho a jeho skupiny futuristů byly velice viditelné. Zdůrazňuje také blízkost mezi některými

obrazy a kresbami Picassa, Picabii, Marinettiho a prospekty a reklamními panely, které v té době zaplavily pařížské ulice a blízké okolí.²⁸ Toto neuniklo soudobým pozorovatelům. Obálka *Le Journal amusant* popisuje „vyhnání“ malíře krajináře, jež spáchal zločin tím, že redukoval domy a stromy na několik krychlí a dalších geometrických těles. Měšťan jej popadá za límeč a nařizuje mu, ve jménu „Ligy za ochranu přírody“ vypadnout z místa.²⁹ [4] V létě 1912 se v tisku objevují články protestující proti rozšíření velkoformátových reklamních panelů, tzv. *affiche-écrans*, vývěsek plakátů a dalším bariérám bránícím pohledu a ničícím tak Pařížanům potěšení z rekreace.³⁰

Kubisté se naopak inspirovali reklamními panely velkých formátů, které v tuto dobu vychvalovaly výhody nového potravinového výrobku Bouillon Kub, uvedeného na trh firmou Maggi v roce 1907,³¹ v roce oficiálního zrození kubismu. Mondrian, Braque i Picasso používali zkratku KUB ve svých obrazech. Odpovídali tak na vztah mezi analytickým kubismem a abstrakcí.³² V létě 1912 Picasso namaloval *Krajinu s plakáty*, jedno z děl, které nastartovalo změnu kubistického stylu ovlivněného novou estetikou koláže.³³ Vidíme zde tři barevné „plakáty“: fragment červeného obdélníku nesoucí slovo „Leon“, zelenou láhev Pernod fils, a konečně oranžovou obdélníkovou část, kde je pseudo perspektivně načrtnutá krychle s nápisem „Kub 10c“. O měsíc dříve Picasso psal Kahnweilerovi: „Říkáte mi, že Uhdemu se nelíbily mé poslední obrazy, kde je

23 Louis Marcoussis, Prenez garde a la peinture, *La Vie parisienne* L, 1912, č. 10, 2. 3., s. 157.

24 Georges Deleau, A propos de la dernière conférence internationale des poids et mesures, *Le Rire* XX, 1913, č. 565, 29. 11., s. 15.

25 Malíř kubista, *Humoristické listy* LVI, 1913, č. 17, 11. 4., s. 233.

26 Camille Mauclair, Le Prejugé de la nouveauté dans l'art moderne, *Revue des revues*, 1909, č. 79, 1. 4., s. 289–302.

27 Lucien Métivet, L'école moderne, *Le Journal amusant* LXIV, 1911, č. 646, 11. 11., s. 8.

28 Viz Weiss (pozn. 4), s. 72.

29 Lucien Métivet, Expulsion, *Le Journal amusant* LXV, 1912, č. 679, 29. 6., s. 1.

30 Jeanne-Bathilde Lacourt – Nicolas Surlapierre, *Brouillon KUB. Les artistes cubistes et la caricature 1911–1918*, Paris 2014, s. 18.

31 Monique Pivot, *Maggi et la magie du Bouillon KUB*, Paris 2002, s. 67.

32 John Golding, *Le Cubisme*, Paris 1965, s. 358–359.

33 Jean-Claude Lebezstejn, Brouillon kubique, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, č. 61, Automne 1997, s. 6.



4

*Ripolin a vlajka, možná se nám podaří znechutit každého a to jsme ještě neřekli vše.*³⁴ Picasso tak mohl reagovat na všemožné vtipy v tisku, který naznačoval spojení mezi estetikou plakátů Bouillon Kub a kubismem, jako to činil Joseph Hémard, který na stránkách *La Vie parisienne* představuje „Mistra krychlí“, jak na kraji silnice kopíruje reklamní panel s „*Bujónem o třech dimenzích.*“³⁵ Pochopitelně se jedná o zmíněný Bouillon Kub.

Zdá se, že karikaturisté chápali kubismus jako určitou zjednodušenou geometrickou stylizaci objemů. Posledně zmíněná kresba, kde kubista maluje trojdimenzionální krychli bujónu, však také vypovídá o posměšném nahlížení na kubistický odklon od veškerých iluzionistických konvencí zobrazování. Lehce se dotýkáme metafyziky, když Métivet prozrazuje svůj výklad kubismu na obálce *Le Journal amusant* z 9. listopadu 1912. Malíř nám ukazuje portrét ženy, který zrovna dokončil a vysvětluje: „*Neříkám vám, že je taková, jak ji vidíte. Neříkám vám, že je taková, jak ji vidím. Říkám vám, že je to tak, že taková je.*“³⁶ Podobnost k modelu je druhotná. Pravidla zobrazování byla v kubismu radikálně zpochybněna. První komentátoři kubismu, například malíři Albert Gleizes a Jean Metzinger, ve své knize *O kubismu (Du cubisme)*, obhajovali kubistický odklon od nápodoby a realismu tím, že divák získal větší poznání o předmětu. Tvrdili, že není možné z jednoho bodu vidět trojrozměrný předmět v jeho celku a prohlašovali, že kubismus překonává tento handicap smyslového vnímání tím, že nabízí kombinaci pohledů na věc ze všech stran. Podle Gleize se a Metzingera kubismus dospěl k „*simultánní prostorové montáži*“,³⁷ což je představa velice vzdálená od Picassovy a Braquovy tvorby, souzní však s výtvarným směřováním autorů textu *O kubismu*. I Métivetova kresba nese rysy podobné více pohledovému systému Metzingera či Gleize, ať už se jedná o znázornění obličeje z poloviny z profilu a z poloviny z *en face*, natočení rukou ze strany, která není vidět nebo výraznou barevnost. Karikatura upozorňuje na „svévolný“ prepis formy do geometrických tvarů, které ještě zjednodušuje a doplňuje je o objekty vzaté z přírodního světa. Pánev, kterou modelka drží v ruce, se na obraze mění v neurčitý geometrický předmět, „levitující“ na plátně.

V Čechách kubismus nebyl asociován s vnějšími modely jako reklamní panely upozorňující na potravinový výrobek ve tvaru kostky, byl spíše spojován s ohrožením, násilím a strachem. Tak jako byl kubistický malíř v kresbě *Vyhnání* od Luciena Métiveta vyhozen kvůli jeho způsobu malování krajiny, *Humoristické listy* publikují kresbu K. Leona *Pozor na kubisty a kubisté – pozor!*. [5] Kubistická malířka utíká před rozvášněným davem venkovanů, kteří ji vyhání z jejich vesnice vyzbrojeni vidlemi a hráběmi. Prchající malířka má v ruce rozdělaný obraz s motivem krávy a to je, jak se dovídáme z popisku, důvodem rozhořčení vesničanů, neboť zmíněná malířka se věnuje malbě krav a „*jak některá ten obraz uvidí, přestane dojit*“.³⁸ Populární tisk a specializované umělecké časopisy publikovaly karikatury kubismu jako odpověď na určité výstavy po roce 1912. Tato karikatura a mnohé další nejsou už pouhou vtipnou reakcí na výstavní události. Berou na sebe vlastní nový smysl a zastávají děsivé a nesrozumitelné aspekty samotné modernity.

V lednu 1912 se otevřela výstava v Obecním domě pro tři různé umělecké spolky - Jednotu výtvarných umělců, Spolek výtvarných umělců Mánes a Skupinu výtvarných umělců. Mladí výtvarníci, kteří dříve vystavovali s Mánesem, se pohádali se staršími a konzervativními členy Mánesu a odešli na konci února 1911. V létě 1911 založili Skupinu výtvarných umělců. Toto byla první výstava, kde ukázali své nové kubistické směřování. Jakmile byla výstava v Obecním domě otevřena, tisk měl hody. Satirik různorodých zpráv z Prahy Josef Skružný se posmívá kubismu pod pseudonymem Venouš Dolejš v článku z ledna 1912. Skružného recenze je doplněna o ztvárnění děl Skupiny, které jsou označeny čísly korespondujícími s výstavním katalogem. Dolejš se vysmívá umělcům ze Skupiny za to, že vystavili umění, „*kteří nashromáždili z částého*

34 Ibidem, s. 7.

35 Joseph Hémard, Les vacances du Maitre Cube, *La Vie parisienne* L, 1912, č. 28, 13. 7., s. 498.

36 Lucien Métivet, Le ... bisme explique, *Le Journal amusant* LXV, 1912, č. 698, 8. 11., s. 1.

37 Hal Foster – Rosalind Krauss – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloh – David Joselit, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 110.

38 K. Leon, Pozor na kubisty a kubisté – pozor, *Humoristické listy* LIX, 1916, č. 38, 15. 9., s. 478.



chození do kaváren“ a za to, že preferují „vyhledání si myšlenek v některém francouzském časopise“.³⁹ Vyčítá umělcům, že se inspirovali cizími zdroji, navzdory tomu, že sami umělci se věnovali kubismu mimo jiné právě pro jeho internacionalitu. V souvislosti s nacionálními náladami, které se během války v celé Evropě nezřídka vázaly na emancipační snahy mnoha národů, je potřeba připomenout, že pozice moderního umění nebyla snadná nikde. V Čechách mu někteří teoretici a architekti vyčítali cizost, internacionální kořeny a tím pádem absenci domácí tradice.⁴⁰ Po válce se volání po českém uměleckém výrazu propojilo s potřebou mladého Československého státu vybudovat národní kulturní reprezentaci, což vyústilo v nástup tzv. národního stylu.⁴¹

První výstavu v Obecním domě architektonicky upravil Pavel Janák. Sál měl podobu podélné osmiboké centrály, jejíž stěny byly prolomeny geometrickými nikami a skrze kopuli proudilo světlo. Prostor působil sakrálním dojmem, čehož si Skružný všiml, když se o něm vyjadřoval ve svém článku jako o „chrámu“ či „svatyni“. Uprostřed místnosti byla na soklu poprvé prezentována socha Úzkost od Otty Gutfreunda. Skružný Úzkost karikoval jednoduchým načrtnutím deformovaného obrysu sochy, naznačením dovnitř zalamaných hran a plochy. Překřížené ruce se v jeho pojetí změnil v jakési „tlapky“, které by mohlo nakreslit dítě. Z hlavy zírají velké, hrůzou vytrěštěné oči. Skružný námět díla vysvětluje tím, že jeho autor: „předvádí osobu nedaleké budoucnosti, hubenou od hladu, následkem drahoty.“⁴² Podobným stylem jsou karikovány i některé další obrazy, například *Utěšitel* od Emila Filly, který je Skružným vyhodnocen jednoduše jako děsivý. Je prý vhodný k „utěšení“ zlobivých dětí. Myšlenka o využití kubistické malby jako děsivého strašáka, který „utěšuje“ neposlušné děti nebo plaší škodnou zvěř, se později vyskytuje i v dalších českých karikaturách.⁴³

Populární tisk se vrhnul i na druhou výstavu Skupiny se škodolibou radostí. Stylová jednota kubistické výstavy a její jednoduše rozpoznatelný vizuální slovník představoval ideální materiál pro satiru. V říjnu 1912, když byla výstava ještě otevřena, *Humoristické listy* uveřejnily stranu se čtyřmi obrázky čerpajícími z nového stylu od anonymního karikaturisty pod titulkem *Nový kult kubistů,*

*hranolistů, jehlancistů, a flancistů.*⁴⁴ [6] Slovo kubismus, přestože bylo dobře známo a mezi umělci a uměleckými kritiky, vyvolávalo debaty, bylo očividně novinkou v populárním tisku a karikaturista se vysmívá směšnosti názvu. Karikaturista prvně zdůrazní jeho možný geometrický smysl tím, že jej asociuje s geometrickými pojmy hranol a jehlan, a končí svou rýmovačku slovem flancista, což znamená vychloubání se, machrování z německého *flance*.

První ze čtyř obrázků udržuje spojení s výstavou z října 1912, ukazujíc vlevo nahoře dva muže prohlížející si kubistický nábytek. Jeden říká: „*Takový nábytek by měli mít v konferenčním sále pražského magistrátu. Bylo by tam pak možná méně kandidátů.*“ Druhý obraz představuje muže s pyramidální čepicí na hlavě, se zvětšeným břichem podle poslední hranolovité módy, nesoucího oštěp s ostrým hrotem. Pochoduje uprostřed ulice, a dokonce i mladí a módně oblečení lidé se zastavují a zírají na něj. Popisek udává: „*Pan Baňatý, nejmodernější pražský lev, vrchol poslední módy, se svým břichem dle návrhu architekta Drožky.*“ Třetí obrázek ukazuje ubohého malého synka kubistického malíře, zklamaného kubistickou obručí, kterou mu dal jeho otec: „*jen potud, pokud je moderní!*“ A nakonec v posledním stripu vysvětluje zasádrovaný muž své zranění tím, že si lehnul v bytě svého kolegy architekta na moderní pohovku. Jeho obvazy dokazují efekty kubistického nábytku. Myšlenka, že kubistický nábytek ve skutečnosti ubližuje těm, kteří s ním přijdou do kontaktu, se po další roky znovu objevuje v populárním tisku. Vzorem posledního obrazu by však mohla být kresba z německého časopisu *Jugend* z 28. dubna 1912, publikovaná o sedm měsíců dříve než karikatura v *Humoristických listech*.

39 Josef Skružný, Původní zprávy Venouška Dolejše. Výstava obrazů v Reprezentačním domě, *Humoristické listy* LV, 1912, č. 5, 19. 1., s. 57.

40 Václav Nebeský, Sociální pozadí našeho uměleckého života, *Tribuna* V, 1923, č. 230, 3. 10., s. 1–2.

41 Vendula Hnídková, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 76–77.

42 Viz Skružný (pozn. 39), s. 57.

43 Například F. Ženíšek jun., Spolehlivý prostředek, *Humoristické listy* LIX, 1916, č. 3, 14. 1., s. 40. – Mikuláš, *Humoristické listy* LVI, 1913, č. 51, 5. 12., s. 704.

44 Nový kult kubistů, hranolistů, jehlancistů a flancistů, *Humoristické listy* LV, 1912, č. 48, 15. 11., s. 610.



Nejen užité umění, ale ani architektura neunikla výsměšnému stanovisku karikaturistů. V *Pohledech na Prahu, až budou kubisti opravovat pražské památky*,⁴⁵ karikaturista zdůrazňuje, že kubističtí architekti používají fazetové plány, jimž dominují trojúhelníkové vyčnívající ostré struktury. [7]

Fenomén českého architektonického kubismu se zrodil díky čtyřem mladým architektům – Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol a Pavel Janák – v krátkém období několika let, zhruba od 1910–1914. Architekti používali šikmé linie nebo krystalické formy s cílem dosáhnout abstraktního a dramatického výrazu. V článku *Hranol a pyramida* píše Pavel Janák o „krystalizační síle“, která se „zdá být jakousi tíží hmoty dovnitř hmoty úsilně soustředěnou a tak silnou, že uskutečňuje se za každých okolností v soustředěném světě pro sebe“.⁴⁶ Hmota je podle něj oduševněna, pokud se k základním dvěma plochám přidá třetí šikmá plocha. Ostré hrany a fasety krystalu se pro něj staly obrazem a vizuálním symbolem dramatického hnutí.

Karikaturista Vavřina znázornil pražské památky – mezi nimi Národní divadlo, Prašnou bránu, Týnský chrám, Karlov, Staroměstskou radnici, Belvédér a panorama Hradčan – kubisticky „opravené“, s vyhrocenými šikmými plochami, kosočtverečnými okny a dalšími geometrickými tvary. Tato karikatura kubistické architektury si všimá kubistického popření strukturálního systému klasické architektury.

Ostré trojúhelníkové formy se objevují i v dalších karikaturách kubistické architektury. V komiksovém příběhu *Svatební dar stavitele Magora*,⁴⁷ nechá architekt postavit „kubistickou“ vilu pro svou nastávající manželku. Dům je však natřen na červeno, což vyprovokuje býka, který vilu zdemoluje. Jiná kresba zobrazuje mladou ženu servírující svému muži oběd, který „asi dobrý nebude, ale formu báječně architektonicky vyřešila“.⁴⁸ Na talíři se tyčí jakýsi objekt, který připomíná svými ostrými hroty, trčícími do všech stran, tvar ježka.

Jedna z prvních karikatur, která asociovala kubismus se soudobými událostmi, zobrazuje starší pár stojící před kubistickou malbou na

výstavě. Obraz se jmenuje *Tři grácie*. Mezi mužem a ženou probíhá rozhovor, jeden se ptá: „Copak je tohle za obraz?“ A druhý odpovídá: „To budou nejspíš ti od Turků zohavení křesťané!“⁴⁹ [8] Ukazuje se zde několik zdrojů kubistické karikatury, které se nejednou objevují ve vtipech na kubistickou malbu – nepochopení malby, předpoklad nápodoby a hledání reálného protějšku k distorzím obrazu.⁵⁰ Diváci chápou zkreslení kubismu jako doslovnou referenci na nedávno započatou první balkánskou válku. O válce na Balkánském poloostrově psaly denně všechny noviny. V říjnu 1912 vyhlásil Balkánský svaz, tvořený spojenectvím Bulharska, Srbska, Řecka a Černohorského království, válku Osmanské říši.⁵¹ Kromě toho, že se zde jedná o zredukování složitého konfliktu na typický předpojatý postoj Evropanů vůči „barbarským“ Turkům, je samotná kubistická forma spojována s masakrováním. Těla tří postav na plátně jsou jakoby demontována na trojúhelníky, které jsou od sebe odděleny chirurgickými řezy a představují kusy rozřezaných lidských těl.

Karikatura váže válečné hrůzy s kubismem. Tematicky příbuzná kresba se objevila ve francouzském *Charivari* roku 1913, kde jsou ztotožňována zvěrstva balkánských válek s Rodinem, který byl ve své době populárním objektem karikatur, především kvůli míře nedokončenosti jeho děl. Kresba J. J. Roussaua ukazuje vyšetřovací komisi, jež má zřejmě za úkol vyšetřit, jak došlo k válečným brutalitám. Komise zírá na vystavené zohavené oběti před vypáleným polozbořeným domem a kdosi říká: „Ah! Jak dobré modely pro Rodina!“ Na lavičce před domem jsou jako v muzeu vyrovnány kusy lidských děl – ženský trup s amputovanými končetinami a jedním ňadrem, skalpovaná mužská hlava, část chodidla atd. Je

45 K. Vavřina, Pohledy na Prahu, až budou kubisti opravovat pražské památky, *Humoristické listy* LVII, 1914, č. 11, 27. 3., s. 137.

46 Pavel Janák, Hranol a pyramida, *Umělecký měsíčník* I, 1911–1912, č. 6, s. 165.

47 K. Leon, Svatební dar stavitele Magora, *Humoristické listy* LIX, 1916, č. 46, 10. 11., s. 574.

48 Viz Chlad (pozn. 12), s. 54.

49 V moderní výstavě před kubistickým obrazem „Tři Grácie“, *Humoristické listy* LV, 1912, č. 50, 29. 11., s. 627.

50 Naomi Hume, Violent humour: Caricature of Cubism in Prague, 1912–1914, *Umění* LI, 2003, s. 128.

51 Jan Rychlík, *Mezi Vidní a Cařihradem 1. Utváření balkánských národů*, Praha 2009, s. 321–326.



7



8

přínejmenším znepokojivé, že zmasakrovaná lidská těla jsou porovnávána se sochařskou impresionistickou technikou.⁵²

Mohli bychom si myslet, že po vyhlášení války 3. srpna 1914 se umělecké hádky stanou druhotnými. A skutečně, ve Francii kubističtí, fauvističtí a futurističtí malíři na čas mizí ze stránek *La Vie parisienne* a *Le Rire*. *Le Journal amusant*, z důvodu ekonomických problémů spojených s válečnými událostmi přerušil své aktivity až do roku 1919. To se však brzy změnilo a po krátké přestávce se moderní umění znovu dostává do hledáčku karikaturistů. Vzniká množství nových publikací určených k válečné propagandě. Počátkem roku 1915 je založen ilustrovaný časopis *La Baïonnette*, v němž se zapojují všichni kreslíři, kteří nebyli mobilizováni. Stává se přímým konkurentem *Le Rire*, který se v listopadu 1914 přejmenovává na *Le Rire rouge*. I satirizování kubismu přispívalo ke stavbě protiněmecké propagandy. Avantgarda, dříve „bez nebezpečí“, je tak po srpnu 1914 viděna jako spojenec nepřítele, nástroj ofenzivy, který ohrožuje kulturu a hodnoty Francie.

Internacionální charakter avantgardy před válkou, sloužil během války jako záminka xenofobním výčitkám ze strany konzervativních pravicových kritiků. Někteří komentátoři si byli dobře vědomi, že kubismus byl pařížský fenomén a specificky francouzský a španělský, ale z většiny to ignorovali. Například soudobá populární kritička Aurelová ve své knize *Commandement d'amour dans l'art apres la guerre* vysvětluje, že kubismus je vnitřně kosmopolitní, cizí a přivandrovalecký svým překombinovaným postojem.⁵³ Tvrdí, že spojení heterogenních elementů a dalších různých vlivů v jednom obraze, tak jak to činí syntetický kubismus, je urážkou čitelnosti a čistoty klasické francouzské malby. Toto umění, pokračuje Aurelová, které ve Francii rozkvetlo, není už více francouzské, neboť se jedná o imitaci německého umění. V roce 1915 malíř Tony Tollet přednášel v Lyonu na téma „Vliv židovsko-německé korporace obchodníků s uměním v Paříži na francouzské umění“. Ve své přednášce prohlásil, že němečtí obchodníci s uměním, a mířil tím především na Daniela-Henry Kahnweilera a Wilhelma Uhdeho, otřávlí francouzský vkus a naučili Francouze oblíbit si díla, vypůjčená z německé kultury – pointilisty, kubisty, futuristy atd.⁵⁴

Válečný antagonismus, založený na nenávisti k cizině a „správném“ patriotickém smýšlení identifikujícím se s klasickou francouzskou uměleckou tradicí, však ještě umocnil odmítání kubismu. Nenávist vůči modernímu umění, a konkrétně kubismu za války, byla vlastně jen špičkou ledovce. Konflikt, který vzbuzoval zuřivost již dlouhou dobu ve francouzské kultuře, byl mnohem širším bojem. Šlo o konflikt, který přes půl století definoval francouzskou kulturu Třetí republiky od porážky Francie roku 1871 ve válce s Pruskem a první světová válka byla pro Francii příležitostí odvety.⁵⁵

Kromě toho, že se během první světové války snažily karikatury kubismu evokovat jeho domnělý germánský původ, měly být také dokladem německého barbarství.⁵⁶ Tím přispívala protikubistická karikatura k protiněmecké propagandě, v rámci které byli kubisté označováni nálepkou *boches* – „Němčouři“. Smyslem toho bylo „dokázat“, že moderní umění a především kubismus, který se stal jedním z nejevidentnějších vyjádření moderní doby, je germánského původu.⁵⁷

Métivet odsuzuje „kubistickou ofenzivu“ v *Le Rire rouge* v červnu 1917. Jednotka malířů, vyzbrojená svými štětkami, se staví proti monumentální robotické postavě kubisty. Odvolávají se na své respektované předchůdce a šikují se, aby zdolali nepřítele, a volají: „Watteau, Delacroix a otče Daumiere! Sevřete své řady, umělci Francie, proti tomu divokému, který se nazývá Kanakem, ale není než Prusákem.“⁵⁸ [9]

V již zmíněném časopise *La Baïonnette* Métivet vypráví novodobý příběh o *Marianne a Germanii*,⁵⁹ což jsou alegorie Francie a Německa. Tyto figury byly v této době velmi v módě v propa-



L'OFFENSIVE CUBISTE
Par Watteau, Delacroix et le père Daumiere! serrez vos rangs, Artistes de France, contre ce sauvage qui se dit canaque, mais n'est que boche.

9

52 George Melly – J. R. Graves-Smith, *A Child of Six Could Do it! Cartoons about Modern Art* (kat. výst.), Tate Gallery London 1973, s. 11.

53 M. Aurel, *Le Commandement d'amour apres la guerre*, Geneve 1917, s. 6.

54 Tony Tollet, *De l'influence de la corporation judeo-allemande des marchands de tableaux de Paris sur l'art français*, Lyon 1915, s. 6–7.

55 Kenneth E. Silver, *Vers le retour a l'ordre. L'avant-garde parisienne et la premiere guerre mondiale, 1914–1925*, Paris 1991, s. 7.

56 Christian Delporte, *Images et politique en France au XX siecle*, Paris 2006, s. 127.

57 Viz Silver (pozn. 55), s. 52.

58 Lucien Métivet, *L'offensive cubiste*, *Le Rire rouge* XXIV, 1917, č. 134, 9. 6., s. 4.

59 Lucien Métivet, *Marianne et Germania*, *La Baïonnette* IV, 1918, č. 146, 18. 4., s. 252.

gandistickém tisku. Dětství a mládí velice krásné Marianne a velice ošklivé Germanie jsou paralelně představeny na každé dvoustraně. Text se zdá evokovat lehkovážnost Marianne v období *Belle Époque*, v letech předcházejících válce: „*Krásná Marianne! Dej si pozor! Tvoje kokardová čapka nabírá formu bláznivé čapky! Podívejte, jak je vycvičená ve fantazijních vrtoších: nespoutané tance, neobvyklé šaty, kalhotky odalisky, sultánův turban – hlava vzhůru a zelené vlasy – není divu, že ztratila směr. Se shovívavým úsměvem se dívá, je celá bez sebe radostí před podivnými pracemi kubistů a cucubistů, nábytku ‚art nouveau‘ od šibalských uměleckých truhlářů. Chce vidět a vidět, také ještě tancovat barbarské balety, které mají uvnitř barevné cákance vytvořené tahy koštětem, čtvercové, kosočtvercové, kulaté, od Siuxů a Huronů.*“ Kresba, která rámuje text, je završená nebezpečnou postavou kubisty s čtvercovou hlavou, který mává svým štětcem jako šavlí. Nalevo je malá postava se špičatým kloboukem, jež se oddává barbarskému tanci, siouxskému, huronskému nebo tureckému, v každém případě cizímu. V dolním pásu se odvíjí pohanští bůzci ve wagnerovské opeře. Malba, hudba, tanec, užité umění – všechny inovace avantgardy jsou podezřívány ze spiknutí s nepřítelem. Metivetův kreslený seriál však přeci jen končí pro rozmarnou Marianne, která se nechá ovlivňovat dekadentní cizinou, šťastně, neboť na poslední chvíli se Marianne zachrání a srazí Germánii její helmu.

Reprezentace kubisty jako vetřelce se opakuje v tisku mezi lety 1916–1917. Mezi nejútočivější patří ty, které obsahují sprosté nářky na výkaly. Obraz dětí hrajících si se svými exkrementy není ojedinělým karikaturním motivem. Kreslíř Harry Leka v letech 1914/1915 přebíral sprostou metaforu, když krutě zesměšnil údajně německou reklamu na mýdlo. Obrovské batole, které má rysy německého generála nebo možná někoho z císařské rodiny je posazené na nočníku a chlubí se mýdlem Karum, které je vyrobeno z ničeho jiného než z výkalů. Francouzi sami zde figurují skromně na druhém reklamním panelu, který vychvaluje jakoby náhodou zubní pastu francouzské výroby. Jeden reprezentuje čistotu, druhý nečistotu. Důvod, proč se karikaturisté uchylovali k tak ožehavým a choulostivým tématům, je nasnadě. Umělci jednak přejímali

staré karnevalové téma, které je prezentované už v dílech Bosche a Brueghela: větry a vyměšování. Hlavním motivem však bylo ukázat na nedostatek hygieny německých vojáků a jejich barbarství.

Jacques Nam vytvořil karikaturu⁶⁰ velké komplexity, která svědčí o jeho znalosti kubistického hnutí. [10] Evokuje více formy Gleize-se, Metzingera nebo také Delaunayho než ty Braqua a Picassa. Kubista, jemuž Nam propůjčil šibeniční hlavu německého vojáka, se hrdě dívá před sebe a v ruce drží záchodovou štětku, kterou namáčí v něčem, co bychom mohli považovat za nádobu s barvou. Tato nádoba není však ničím jiným než *pot de KK*, tedy nádobou na výkaly či záchod. Satirik není jen sprostý, malbu rovněž asocioval s válečným chlebem, kterému se říkalo „chléb KK“. Válka, jak se prodlužovalo její trvání, ovlivnila sklizeň a bylo tedy nutné přidávat do mouky další ingredience jako slámu nebo otruby, takže výsledný chléb měl mizernou kvalitu. Tento chléb byl nazýván „chléb KK“, čímž se opět ukazovalo prstem na Německo, kterému to bylo dáváno za vinu.⁶¹ Na této velké kompozici písmena mluví za sebe, umělec nakreslil P, několik K a DE, což by mohla být velmi dobře amputovaná část nadávky *merde* (hovno) nebo začátek slova *Deutschland*. Kresba má podtitul: „*Naštěstí jsme zde, abychom obnovili umění*“. Znamená to, že se má předstírat, že Němci vynalezli kubismus, nebo pouze, že mají k estetice kubismu afinitu? Prohlášení není moc jasné, ale cílem je obvinít moderní umění z toho, že je germánské.

Písmeno K a další písmena, které Nam rozesel po „kubistickém obraze“, byla kubisty užívána jako zkratka chránící malbu před překročením na pole abstrakce a například v Braquově obraze *Mozart Kubelick* písmena asociovala hudbu.⁶² Nam si byl tohoto spojení zřejmě vědom, když do plátna zakomponoval hudební námět, plastickou značku rozpoznatelnou na mnoha kubistických malbách, v tomto případě však může jít o odkaz na wagnerianskou hudbu. Nicméně používání písmena K bylo v době, o které je řeč, spojováno s německým prostředím. Z toho důvodu se slovo kubismus, ve

60 Jacques Nam, *Les Cubistes, La Baïonnette II*, 1916, č. 73, 23. 11., s. 743.

61 Jean-Jacques Dupuich, *Abécédaire de l'alimentation du soldat*, Louviers 2012, s. 21.

62 Viz Lacourt – Surlapierre (pozn. 30), s. 43.



10

francouzštině psáno *cubism*, začalo psát s „k“. Písmeno K evokovalo německý jazyk a německou kulturu.

Co se týče kubismu, od počátku se tu projevuje velká škála reakcí a pozic samotných kreslířů. Zahrnuje afektované pastiše i nejsilnější odmítnutí, zasvěcené erudované satiry i nepochopení způsobené ignorancí. Z výše naznačeného vývoje karikatury mezi lety 1911 až 1918 vyplývá, že česká karikatura kubismu byla velmi odlišná od její francouzské příbuzné. Liší se nejen formálními znaky, ale i tematicky, zacílením vtipů atd.

Některá témata se vyskytují u obou – obecně předsudek nešikovnosti kubistických malířů, nebo to, že se záměrně snažili oklamat nebo podvést publikum. Karikatury je vykreslují jako primitivní, infantilní nebo dokonce bláznivé umělce, jindy zkreslení či deformace kubismu vysvětlují alkoholismem kubistů.

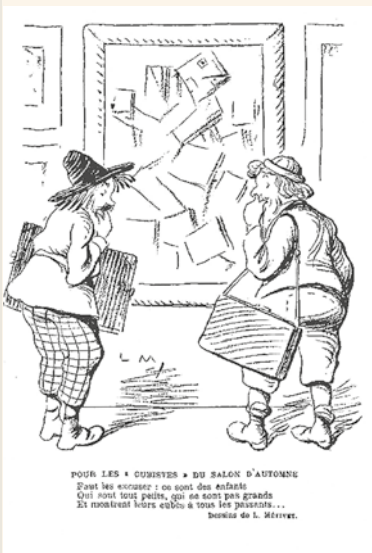
Ve Francii první karikaturní útoky využívají humor k tomu, aby se publikum zasmálo, opakují vtipy o infantilních či bohémských kubistech, kteří zjednodušují smyslovou skutečnost na geometrická schémata, především krychle a čtverce. Tón se mění po vyhlášení války. Už se nesmějeme, kubismus se píše s K a je terčem, který je potřeba porazit. Karikatury kubismu se během války mění v reakční prostředek francouzské nacionalistické protiněmecké propagandy.

V Čechách vidíme transformaci kubistické karikatury ze specifického odkazu na určitou (a hlavně směšnou) výstavu do moderního, módního a především nebezpečného znaku. Tyto tři elementy kubistické karikatury se opakují natolik často, že je možné je identifikovat jako aspekty kubismu tak, jak byl populárně vnímán. Na rozdíl od Francie se percepce moderního umění nemění ani s válkou, karikatur na toto téma však během válečného období podstatně ubývá a v časopisech se do popředí dostávají spíše narážky na nedostatek základních potravin, oblečení, topiva atd.

Mnohé české karikatury vlastně prezentují svými ostrými, hroty či trojúhelníkovými formami myšlenku násilí, kterou připisují kubismu. Pocity strachu a násilí spojované s českým kubismem nemusí nutně vycházet pouze z dobové politicko-společenské situace Čechů sužovaných pod nadvládou Rakousko-Uherské monarchie,

jak tvrdí americká historička umění Naomi Hume.⁶³ Z velké části mohlo jít spíše o to, že geometrické, ostře lomené tvary kubismu, byly vnímány jako něco neznámého vzhledem ke klasické tradici malby, jako něco iracionálního, s čím se tehdejší publikum nedokázalo identifikovat.

63 Viz Hume (pozn. 50), s. 122–136.



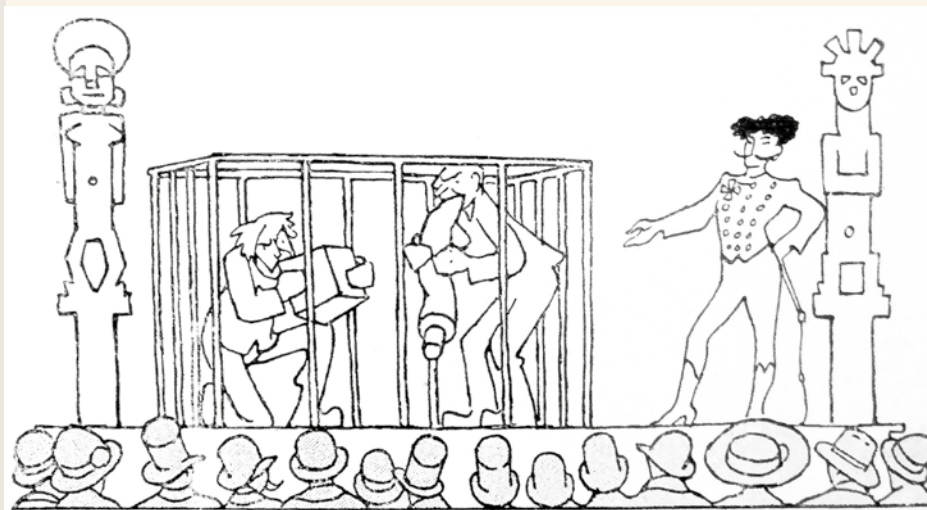
POUR LES « CUBISTES » DU SALON D'AUTOMNE
 C'est les « croquer » ce sont des enfants
 Qui sont tout petits, qui ne sont pas grands
 Et montrent leurs cubes à tous les passants...
 Dessiné de L. Métivet.

1 Lucien Métivet, Pour les cubistes du Salon d'Automne (Le Rire XVIII, 1911, č. 454). Reprodukce: Lucien Métivet, Pour les cubistes du Salon d'Automne, Le Rire XVIII, 1911, č. 454, 14. 10., s. 4.



Důvodná obava.
 Děšno (jež má randevú ve výstavě Kubistů, úzkostlivě):
 Osměkala jsem se o půl hodiny — svrchovaný Bože,
 snad už ho neodvezli do blázince?

2 V. Hradecký, Důvodná obava (Švanda dudák XXXII, 1913, č. 12). Reprodukce: V. Hradecký, Důvodná obava, Švanda dudák XXXII, 1913, č. 12, s. 269.



LA MÉNAGERIE DES FAUVES

3 La Foire aux tableaux (La Vie parisienne LI, 1913, č. 4). Reprodukce: La Foire aux tableaux, La Vie parisienne LI, 1913, č. 4, 25. 1., s. 67.



EXPULSION

La Ligue de Protection des Paysages vient ordonner de E... le camp!

4 Lucien Métivet, Expulsion (Journal amusant LXV, 1912, č. 679). Reprodukce: Lucien Métivet, Expulsion, Journal amusant LXV, 1912, č. 679, 29. 6., s. 1.



5 K. Leon, Pozor na kubisty a kubisté — pozor (Humoristické listy LIX, 1916, č. 38).
Reprodukce: K. Leon, Pozor na kubisty a kubisté — pozor, Humoristické listy LIX, 1916, č. 38, 15. 9., s. 478.



7 K. Vavřina, Pohledy na Prahu, až budou kubisti opravovat pražské památky (Humoristické listy LVII, 1914).
Reprodukce: K. Vavřina, Pohledy na Prahu, až budou kubisti opravovat pražské památky, Humoristické listy LVII, 1914, č. 11, 27. 3., s. 137.



6 Nový kult kubistů, hranolistů, jehlančístů a flancištů (Humoristické listy LV, 1912, č. 48).
Reprodukce: Nový kult kubistů, hranolistů, jehlančístů a flancištů, Humoristické listy LV, 1912, č. 48, 15. 11., s. 610.



8 V moderní výstavě před kubistickým obrazem „Tři Grácie“ (Humoristické listy LV, 1912, č. 50).
Reprodukce: V moderní výstavě před kubistickým obrazem „Tři Grácie“, Humoristické listy LV, 1912, č. 50, 29. 11., s. 627.



L'OFFENSIVE CUBISTE

Par Watteau, Delacroix et le père Daumier! serrez vos rangs. Artistes de France, contre ce sauvage qui se dit canaque, mais n'est que boche.

9 Lucien Métivet, L'offensive cubiste (Le Rire rouge XXIV, 1917, č. 134).
Reprodukcce: Lucien Métivet, L'offensive cubiste, Le Rire rouge XXIV, 1917, č. 134, 9. 6., s. 4.



10 Jacques Nam, Les Cubistes, La Baïonnette II, 1916, č. 73, 23. 11., s. 743.
Reprodukcce: Jacques Nam, Les Cubistes, La Baïonnette II, 1916, č. 73, 23. 11., s. 743.

Vztah architektury a scénografie: prostorovost kubismu

Ivana Láníková

Mezi českými architekty 20. století existuje poměrně početná skupina těch, kteří zároveň pěstovali scénografickou praxi. Většina z nich se věnovala i teorii architektury. Druhé desetiletí minulého století přineslo několik výrazných osobností osvobozených od potřeby nadále rozvíjet svou tvorbu v duchu historizujícího eklekticismu. Z Vídně přicházely nové podněty umělecko-historické interpretace architektury, rovněž novátorský pohled na praxi památkové péče.

Vybrala jsem tři architekty, jejichž tvorbu spojuje kubistická epizoda v rámci architektonické i scénografické praxe, tak teoretické texty orientované na problematiku prostoru. Jmenovitě si představíme tvorbu Pavla Janáka, Vlastislava Hofmana a Jiřího Krohy. Účelem mého příspěvku je předložení vize nové interpretační metody pro popis a vnímání architektury skrze scénografickou zkušenost na základě pochopení podstaty reprezentace prostoru.

Architektonická teorie a praxe

Kubističtí architekti byli u nás první, kdo začali debatovat o architektonickém prostoru. Za základ jejich programu můžeme považovat teoretické stati Pavla Janáka. Ve svých článcích horlivě komentuje situaci soudobé architektury, přičemž zdůrazňuje nutnost změny jak v podobě opuštění historismů, tak Wagnerovské koncepce účelu – konstrukce – poezie.¹ Podmínky splnění účelu a konstrukce považoval za pouhý prostředek uměleckého vyjádření, nikoliv za podstatu architektury jako takové. Jako by byla zapomenuta pravá podstata architektonické tvorby – „*vnímání hmoty prostoru a jejich výtvarných zákonů*“.² Ve svém, pro kubismus nejzásadnějším textu *Hranol a pyramida* Janák píše, že do dvouploché hranolové tekto-

nické soustavy horizontál a vertikál považuje za nutné promítnout třetí soustavu – hybnou sílu dynamiky pohybu, se kterou se v přírodě setkáváme v podobě větrem poháněného šikmo padajícího deště, závějí, či strží skal.³ Diagonální směr hmotu oduševňuje, dává na odív dramatické děje předcházející jejímu vzniku. Právě ona síla pohybu dodává prostoru jeho obsah formální i ideový. Odtud pramení krystaličnost, zalamování a důraz na diagonalitu formálních prvků architektury.

Vlastislav Hofman přijal Janákovy myšlenky za své. Roztříštěním pravoúhlé tektoničnosti na zalamované fasety vytvářel rozbité plochy, které přinášely do prostoru dynamiku pohybu tvárné hmoty a dramatickou realitu. Pokud by však architektura zůstala uvězněna v pouhém řešení povrchových posunů, „*nedostojí svému původnímu a poslednímu úkolu: stvořit nový pojmový prostor, nové principiální chápání prostoru a novou koncepci ve zmnožení tvárné hmoty v jejich přiléhajících možnostech a schopnostech*“.⁴ Nevyžadoval vznik nových forem, ale „*jejich nasycení duchem*“,⁵ k čemuž lze dospět pouze poznáváním sebe jako člověka.

Architektonická vize Jiřího Krohy vycházela z pochopení a ovládnutí prostoru. Dle něj „*prostor [přímo] vnuká myšlenku pohybu...*

1 Pavel Janák, Otto Wagner, *Styl I*, 1908–1909, č. 2, s. 41–48.

2 Pavel Janák, Proti náladě v architektuře, *Umělecký měsíčník I*, 1911, č. 3, s. 78–80. – Pavel Janák, Proti náladě v architektuře (dokončení), *Umělecký měsíčník I*, 1912, č. 4, s. 105–107.

3 Pavel Janák, Hranol a pyramida, *Umělecký měsíčník I*, 1912, č. 6, s. 162–170.

4 Vlastislav Hofman, K podstatě architektury. Poznámky z Podzimního Salonu. Paříž 1912, *Volné směry XVII*, 1913, s. 53–56. Přetiskla Mahulena Nešlehová (ed.), *Vlastislav Hofman*, Praha 2004, s. 383.

5 Věra Ptáčková, *Česká scénografie 20. století*, Praha 1982, s. 24.



[jelikož] *Hmota i Prostor jsou dva články jedné a též řady, nekonečněkrát se opakující...*⁶ Tudíž pokud chtěl Kroha získat odezvu architektonických prostor, nutil pohyb k objevení jeho vlastních mezí. Tematika prostoru a pohybu jej již jako mladého uchvátila při tvorbě interiéru pražské kavárny Montmartre, kde se snažil zachytit tanec, pohyb a víření kabaretního života. Dospěl k osobitému zachycení simultánního pohybu, jehož dynamičnost futuristicky rozfázoval.⁷

Scénografická teorie a praxe

Pohyb člověka v prostoru – téma, jež spojuje nejen tvorbu všech jmenovaných architektů, ale i každodennost všech lidí. Kubisté pochopili, že bychom nebyli schopni vnímat prostor bez pohybu, ani pohyb bez prostoru. Gesta typických lidských situací formují prostor, rozhybávají lidskou situaci jako celek.⁸ Právě ona komunikativnost pohybu určuje prostor, a to jak architektonický, tak scénografický. Obecné zákonitosti jejich vzniku a existence jsou mnohdy totožné a vzájemně se prolínají.

Dalo by se říci, že jmenovaní kubističtí architekti objevili problematiku architektonického prostoru také mimo jiné pomocí svých úvah o divadle, scénografii a choreografii. Abych explicitně ukázala provázanost těchto profesí s architekturou, dopomůžu si Hofmanovou reflexí baletního vystoupení Sergeje Ďagileva: „*Všeobecné stanovisko k tanci jako tvořivému umění a k scénickému předvedení mohlo by se řídit dle určitých otázek: využití schopnosti pohybu k nejjednodušší formě, k nejostřejšímu senzáčnímu účinku, k usnadnění prostorového chápání, plastiky ve zjevování neobvyklých pohybů. Pak i scénování zapadá do základu samotného tance a není ... jen přídatkem dekorujícím.*“⁹ Nelze se proto divit, že Hofman za základní princip scénografické praxe považoval „*individuální použití architektury jako výslednice výtvarného myšlení a režijního pohybu na scéně*“.¹⁰

Z obou Hofmanových tvrzení vyplývá prolínání a vzájemné vymezování divadelních a architektonických prvků v prostoru jeviště. Hmota pohybujícího se lidského těla člení a zároveň neustále proměňuje hmotu prostoru. Dostali jsme se tak zpět ke dvěma článkům

nekonečně se opakující řady, které Kroha pro architekturu vymezil hmotou a prostorem. Původ vzniku architektonického a scénografického prostoru tudíž vychází z totožných principiálních zákonů. Všichni jmenovaní architekti se tak při navrhování scény zaměřili hlavně na rytmus inscenace a vztah formy jevištní dekorace k prostoru a k pohybu herce.

Fascinace dynamikou pohybu ve scénografické praxi je nejpatrnější u Jiřího Krohy, který dospěl až k hranicím futurismu. Pro jednotlivá jednání navrhoval vícero scén, jež se v průběhu děje měnily. Takovou scénu nazval dynamickou, to znamená proměnnou, plynoucí úměrně s dějem, čímž chtěl dospět ke „zherečtění“ scény, která má být prostorem děje a činu, a ne jen místem, kde se lidé pouze pohybují. Dospěl tak až k progresivní kinetické scéně, kdy uvedl části kulis do pohybu.

Pavel Janák přispěl do oblasti scénografických projektů ze všech tří jmenovaných architektů nejskromněji. Jejich forma však odpovídá krystalickému zalamování podněcujícího dramatičnosti a prostorovost stejně tak, jak můžeme vidět u jeho kubistických architektonických realizací, které jsou produktem jeho teorií prezentovaných ve stati *Hranol a Pyramida*.

Architektonický kubismus jako choreografie prostoru

Jak již bylo řečeno, kubističtí architekti byli u nás první, kdo začali debatovat o architektonickém prostoru. Pojímali prostor jako médium zkušenosti a materializaci vlastních teorií na základě pohybu lidského těla. Architektonický prostor objevili mimo jiné pomocí svých úvah o jevištním výtvarnictví.

Právě díky využití schopnosti pohybu uchopovat prostor, se v rámci kubistické architektury setkáváme s krystalizující hmotou, která

6 Jiří Kroha, O prostoru architektonickém a jeho mezích, *Veraikon* VI, říjen 1919, sešit 1, s. 33–44.

7 Marcela Macharáčková, Krohova malířská, sochařská a scénografická tvorba v letech 1913–1923, in: Marcela Macharáčková (ed.), *Jiří Kroha (1893–1974): architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*, Brno 2007, s. 40.

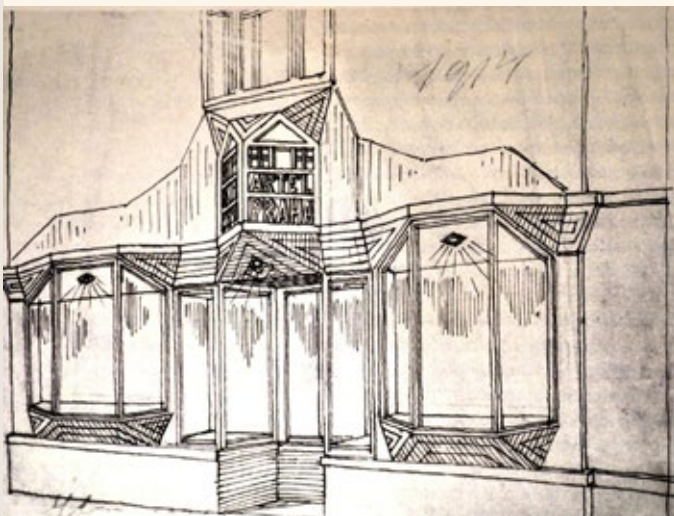
8 Dalibor Veselý, *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*, Praha 2008, s. 44.

9 Vlastislav Hofman, Tělesnost tance, *Volné směry* XVII, 1913, č. 3, s. 88–89.

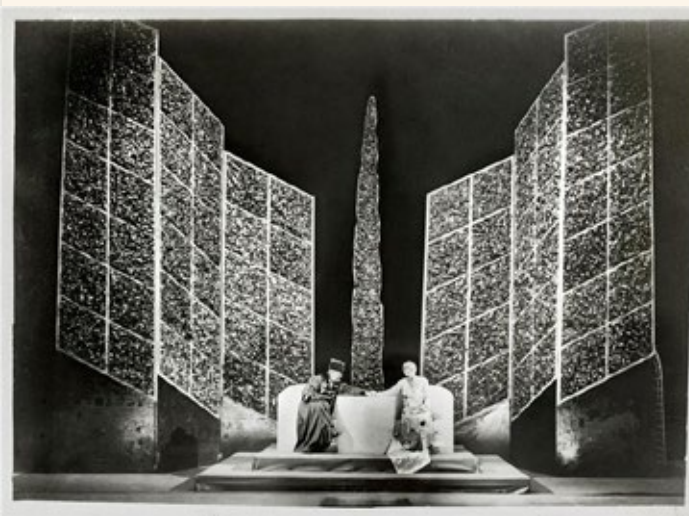
10 Vlastislav Hofman, *30 let práce na českých jevištích*, Praha 1951, s. 15.

rozpohybovává fasády dramatickými gesty zrovna tak, jako komponovaná choreografie tance dokáže rozpohybovat lidské tělo. V této vizi viděl Pavel Janák cestu pro moderní architekturu, která by neztratila ani jednu z dimenzí vlastní podstaty, tudíž tělesně vnímanou hmotu prostoru, její výtvarné překonávání v podobě oduševněné akce dynamických sil, a na základě nich vytvořený prostor vyhovující lidskému účelu. Odtud rovněž pochází Hofmanova potřeba psychologického nasycení rozpohybované hmoty i Krohovo zlidšťování směřujícího ke srozumitelné reprezentaci.

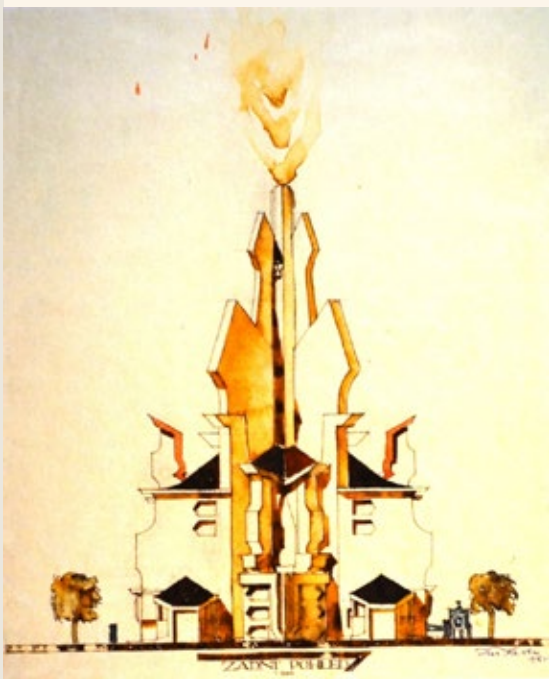
Všichni tito architekti – scénografové dospěli k závěru, že jakýkoliv prostor lze vybudovat pouze na základě pohybu. Kdyby tomu tak tvůrce neučinil, vznikl by pouze nesrozumitelný a nefunkční shluk hmot. Choreografie, jakožto komponovaný pohyb, tak vede k vytvoření scénérie adekvátně reprezentující vlastní obsah. Proto se ve formálně stylovém projevu kubistů setkáváme s rytmickou krystalizací dynamicky členící vymezený prostor, a to ať v rámci jejich architektonického či scénografického projevu. Touto úvahou bych tudíž ráda rozšířila kontext pojmu scénografičnost ve smyslu srozumitelnosti obsahu vizuálních forem architektury na základě zkušenosti vlastního těla.



1 Vlastislav Hofman, návrh výkladce pro obchod družstva Artěl, 1914, pero, tuš, tužka na papíře. Reprodukce: Mahulena Nešlehová (ed.), Vlastislav Hofman, Praha 2004, s. 12.



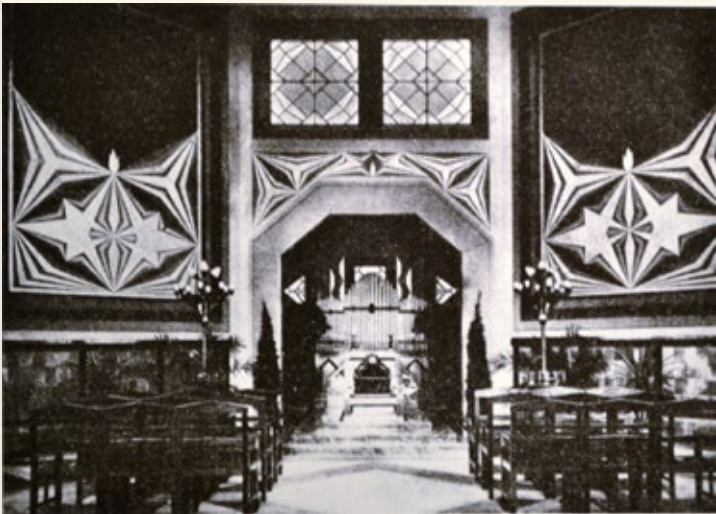
3 Vlastislav Hofman, projekt scény pro hru Hamlet, Národní divadlo v Praze, 1926, fotografie. Reprodukce: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=ArchivniDokument.aspx&ad=9694&ak=1&ti=0&ic=0&ju=2133&pr=0&di=0&pn=456affcc-f500-5000-aaff-c11223344aaa&pgsize=100&pgno=0>, vyhledáno 14. 3. 2015.



2 Jiří Kroha, studie sakrální architektury - východní průčelí kostela, 1919, perokresba kolorovaná akvarelem. Reprodukce: Marcela Macharáčková (ed.), Jiří Kroha (1893-1974): architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století, Brno 2007, s. 27.



4 Jiří Kroha, Judita - stan Holofernův, 1923, pastel na černém papíře. Reprodukce: Marcela Macharáčková (ed.), Jiří Kroha (1893-1974): architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století, Brno 2007, s. 71.



5 Vlastislav Hofman – František Mencl, Krematorium v Moravské Ostravě, interiér obřadní síně, 1923-1925, fotografie, roku 1980 zbořeno.
Reprodukce: Mahulena Nešlehová (ed.), Vlastislav Hofman, Praha 2004, s. 233.



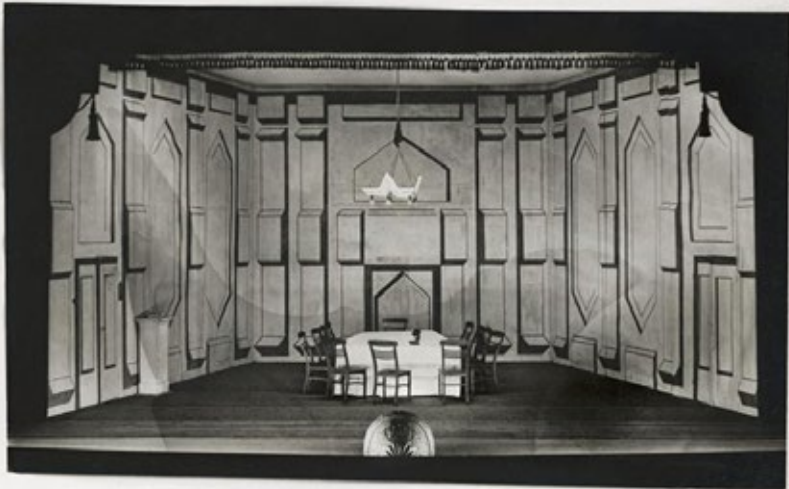
7 Jiří Kroha, Nová Oresteia, axonometrický pohled na scénu, 1923, akvarel na papíře.
Reprodukce: Marcela Macharáčková (ed.), Jiří Kroha (1893-1974): architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století, Brno 2007, s. 74.



6 Vlastislav Hofman, Herakles, scénický návrh, Městské divadlo na Vinohradech v Praze, 1920, ředěná tuš, akvarel.
Reprodukce: Mahulena Nešlehová (ed.), Vlastislav Hofman, Praha 2004, s. 267.



8 Jiří Kroha, Zemská průmyslová škola v Mladé Boleslavi, 1923–1927, fotografie.
Reprodukce: <http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=1199>, vyhledáno 21. 3. 2015.



9 Pavel Janák, scénická realizace ke hře Miliony, IV. jednání, Národní divadlo v Praze, 1920, fotografie. Reprodukce: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=ArchivniDokument.aspx&ad=9826&ak=1&ti=0&ic=0&ju=2186&pr=0&di=0&pn=456&fcc=f500-5000-aaff-c11223344aaa&pgsize=100&pgno=0>, vyhledáno 14. 3. 2015.



10 Pavel Janák, Fárův dům v Pelhřimově, 1914, fotografie. Reprodukce: <http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=1262>, vyhledáno 16. 3. 2015.

Soutěže na Žižkův pomník v Praze na Vítkově

Petra Šimánková

Jezdecký pomník Jana Žižky z Trocnova, jenž se majestátně tyčí na vrchu Vítkově v místech, kde roku 1420 husitské vojsko úspěšně odrazilo Zikmundovy křižáky, tvoří již více než půl století nedílnou součást pražského panoramatu. V dnešní době ohromí obyčejného, umělecky nezaujatého diváka pouze svou impozantností. Málokterý z návštěvníků české metropole se při obdivování rozměrových předností pozastaví, aby zapřemýšlel, jak tento pomník vůbec vznikl. Neboť cesta k jeho současné podobě byla strnitá a pokryla téměř padesát let minulého století.

V prvním případě byla na vině nerozhodnost a neucelená ideová i výtvarná představa organizátorů vypsanych soutěží, v tom druhém již započatou realizaci pomníku přerušila druhá světová válka. I přes zřetelnou relevanci Žižkova pomníku nejen pro české umění, ale také pro český národ, doposud neexistuje práce, jež by se komplexněji věnovala okolnostem jeho vzniku. Za cíl tohoto textu, jenž primárně vychází z obhájené bakalářské práce, si tedy kladu nejen analýzu soutěžních návrhů, ale také syntézu měnících se požadavků organizátorů soutěže a široké veřejnosti, a zachycení komplexní proměny vnímání samotné myšlenky tohoto pomníku, jež byla v podstatě závislá na proměně českého národa a státnosti.

S přihlédnutím na množství návrhů představuje práce pouze návrhy oceněné a návrhy neoceněné, které se ovšem vymykají svými uměleckými formami. Poněvadž se tento text soustředí výhradně na okolnosti, jež předcházely vztyčení pomníku v jeho dnešní podobě, není v jeho zájmu zakomponovat také události spjaté s jeho budováním, ač jsou samy o sobě zajímavé a bezesporu si zasluhují samostatnou práci.

Spolek pro zbudování pomníku Jana Žižky

Počáteční impulsy vztyčit pomník Janu Žižkovi spadají již do šedesátých let 19. století. Právě v této době probíhaly manifestace oslavující husitské představitele a krom toho vzniká myšlenka samotného pomníku.¹ Důležitou roli zde sehrálo obyvatelstvo žijící pod Vítkovem, které si stanovilo dvou cílů, kterých chtělo dosáhnout: získat pro obec název Žižkov a postavit pomník Janu Žižkovi.² Od počátku osmdesátých let 19. století nabývala idea pomníku nebývalé životaschopnosti, jež byla zahájena založením Spolku pro zbudování pomníku Jana Žižky na Žižkově (dále jen Spolek).³ Činnost Spolku se v prvním desetiletí existence soustředila především na pořádání sbírek pro Žižkův pomník, a krom toho také na organizaci pravidelných slavností na Vítkově. V devadesátých letech jeho aktivita stagnovala a ani samotný Spolek se žádným způsobem neprojevoval ve věci Žižkova pomníku, jehož realizace byla stále v nedohlednu.⁴ Nový impuls se dostavil až na počátku 20. století s vnitřní reorganizací Spolku.⁵

1 Libuše Neckářová, Historie budování pomníku Jana Žižky z Trocnova na Žižkově, in: Jaroslav Hrdlička – Jan Blahoslav Lášek, *My Jan bratr Žižka. Sborník z kolokvia „Jan Žižka a Žižkov“, které se konalo 11. října 2004*, Brno 2006, s. 58.

2 Ibidem.

3 Spolek pro zbudování pomníku Žižkova na Žižkově, *Národní listy* XXII, 1882, č. 197, 19. 7., s. 2.

4 Jan Balvín, Spolek pro zbudování pomníku Jana Žižky z Trocnova na vrchu Žižkově, in: Rudolf Medek – Jan Balvín – František Šteidler, *Památník národního osvobození*, Praha 1928, s. 11.

5 Jan Galandauer, Čtyřikrát o pomníku Jana Žižky na vrchu Vítkově (1884–1904–1920–1950), in: Robert Novotný – Petr Šámal (eds.), *Zrození mýtu: Dva životy husitské epochy*, Praha – Litomyšl 2011, s. 366.



1

Hlavním problémem Spolku a celé myšlenky pomníku bylo již od počátku nedostačující jmění. Jelikož si byl sám této nepříznivé skutečnosti vědom, nechal roku 1910 na zvolené místo pro pomník zasadit alespoň pamětní desku,⁶ která měla připomínat Žižkovo vítězství oslavným nápisem: „*Nepatrná hrstka lidí přemohla spojené řady obrněných, protože byla přesvědčena o své pravdě. Tehdáž byly strany dvě: Evropa a my. A ta Evropa byla bledá, zsinalá a černý prapor s rudým kalichem vlál jí nad hlavou. Vzpomínejte, uvědomte si, čím jsme tehdáž byli. Tu jdeme mezi mohylami vítězů, ale ne po hrobech pobitých.*“⁷

Touto aktivitou se v podstatě uzavřelo třetí desetiletí působnosti Spolku. Jeho následná činnost je charakterizována aktivní snahou naplnit dávné přání žižkovských občanů, a konečně vztyčit pomník husitskému veliteli. Avšak od zasazení pamětní desky musely uplynout další tři roky, než se Spolek odhodlal k podniknutí stěžejního kroku.

Rok 1913: konkurz první

Zlomovým okamžikem v dalším vývoji myšlenky Žižkova pomníku se stalo vypsání konkurzu v únoru roku 1913.⁸ Odpověď na otázku, jaké okolnosti vedly představitele Spolku k tomuto kroku, není jednoznačná. Spolek k soutěži přistoupil v době, kdy byla jeho finanční situace výrazně příznivější než na počátku 20. století, ovšem je nutné podotknout, že nebyla natolik pozitivní, aby spolkové jmění bez problému pokrylo nemalý záměr projektu.⁹ Jednou z příčin mohly být celkové obavy členů z neperspektivního vývoje Spolku. Mohlo se tudíž jednat o spontánní využití situace s ohledem na jeho vzrůstající majetek, avšak již bez přihlédnutí na faktickou výši potřebných nákladů.¹⁰ Dalším podněcovatelem vypsání konkurzu mohly být umělecké spolky, které podle dobového tisku měly Spolek k tomuto kroku přinutit.¹¹

Co se soutěžních podmínek týče, byla v první řadě vymezena účast umělců na základě národní příslušnosti, poněvadž soutěže se mohli zúčastnit pouze autoři československé národnosti.¹² Dále podmínky kladly „omezení“ pro myšlenkové i umělecké zpracování pomníku. Avšak zúčastnění v zásadě ničím omezení nebyli, ne-

boť jim byla ponechána naprostá volnost v otázce pomníku i jeho umístění na vítkovském vrchu. Jediným požadavkem Spolku byla impozantní a monumentální forma, „*aby význam Žižkův byl i umělecky vystižen*“.¹³ Taktéž volba materiálu závisela pouze na autorovi, avšak měl korespondovat s významem pomníku.¹⁴ Uzávěrka pro zaslání návrhů byla stanovena na 15. listopad 1913 včetně, ovšem vzhledem k nedodržení lhůty byla soutěž prodloužena do 31. prosince téhož roku.¹⁵ Spolek si kladl za cíl vybrat tři „*nejlepší umělecky cenné návrhy*“,¹⁶ jimž měla být následně udělena cena v podobě peněžité odměny ve výši 3 000, 2 000 a 1 000 korun.¹⁷

Poněkud mírné a nikterak omezující podmínky konkurzu poukazují na dva negativní faktory, které se v plné síle projevily již při posuzování soutěžních návrhů. Jednak to byla neucelená ideová představa pomníku i postavy Jana Žižky nejen členů poroty a Spolku, ale také samotných soutěžících umělců. Jako druhý závažný problém se ukázala také problematika financí, které v době vypsání soutěže i vyhlášení výsledků nebyly monumentální ideji pomníku úměrné.

Konkurz, jenž vzbudil velký zájem v uměleckých i mediálních kruzích, byl obeslán téměř šedesáti návrhy.¹⁸ Příčinu této neobvykle vysoké účasti lze shledat především v nesporné atraktivitě

6 Ibidem.

7 Opsáno z pamětní desky.

8 Někteří autoři kladou soutěž již do roku 1912, avšak i přes absenci pramenů, denní tisk i odborná periodika jasně hovoří o roce 1913. Tento fakt je potvrzen zprávou týkající se valné hromady Spolku, svolané za účelem vypsání soutěže na Žižkův pomník.

9 Marcel Pencák, Soutěž na pomník Jana Žižky na Vítkově v roce 1913, *Umění* LIV, 2006, s. 71.

10 Z jakého materiálu bude zhotoven pomník Jana Žižky na vrchu Žižkově, *Národní listy* LIII, 1913, č. 55, 25. 2., s. 2.

11 W., Žižkův pomník, *Máj* XII, 1914, č. 4, s. 165–166.

12 Pomník Jana Žižky, *Národní politika* XXXI, 1913, č. 94, 7. 4., s. 2., bod 1.

13 Ibidem, bod 2, 3.

14 Ibidem, bod 4.

15 Ibidem, bod 5, 6.

16 Ibidem, bod 7.

17 Ibidem.

18 Přesný počet návrhů není vzhledem k absenci pramenů znám, denní tisk i periodika hovoří o padesáti šesti, padesáti sedmi, padesáti devíti i šedesáti návrzích. Viz Jednatelská zpráva Spolku pro zbudování Žižkova pomníku, *Volné slovo* XL, 1933, č. 2, 14. 1., s. 6. – Otakar Marvánek, Soutěž na pomník Jana Žižky, *Česká kultura* II, 1913–1914, s. 176.

i prestižnosti soutěže, a samozřejmě také v tématice, kterou pomník zpracovává. Přesto bylo vyhlášení výsledků poněkud překvapivé, poněvadž komise se rozhodla neudělit první místo a nedoporučila žádný z návrhů k realizaci. K údivu dobových kritiků ovšem porota udělila druhou cenu rovnou třem návrhům. Byl to návrh opatřený heslem *Heros*, jehož autorem byla soutěžní dvojice Jan Štursa a Jan Kotěra; návrh Vojty Sapíka a Čenka Vořecha *Hvězdice k Dómu národa*, a poté *Stavěti hráze* od Františka Bílka, který se jako jediný distancoval od vytvoření sochařsko-architektonického dua. Třetí cenu získal návrh Ladislava Kofránka a Vladimíra Fultnera Černý kalich. Společně s výsledky doporučila porota Spolku vypsání nové soutěže.¹⁹

Jak již bylo řečeno, soutěž nepřinesla vítězný návrh, jenž by byl doporučen k realizaci. Na druhém pomyslném stupínku „vítězů“ tak stanul návrh sochaře Jana Štursy a architekta Jana Kotěry, nesoucí příznačné označení *Heros*. Ústřední motiv monumentálně tvarované figurální sestavy tvoří robustní jezdecká socha Jana Žižky, z obou stran obklopená šestici pevně semknutých pavězníků s kubisticky lomenými štíty. Ačkoliv se kubismus uplatňoval ve volné tvorbě Štursy i Kotěry jen okrajově, využívá jejich Žižka kubistického tvarosloví, avšak spíše jen za účelem dekorativní stylizace.²⁰ Vzhledem ke svému umístění v konkurzu se *Heros* nevyhnul ostré kritice, jež vyznívala sice negativně, avšak návrh ohodnotila nejlépe. Kritikové jeho formám vytýkali zejména „germánskou krev“, neboť v jejich monumentálnosti a chladnosti spatřovali analogie s německými kolosálními pomníky.²¹ I zde je nutné podotknout, že německé tvary spatřovala pouze odborná veřejnost, poněvadž autorská dvojice návrhem v podstatě reagovala na výzvu nového směru, kubismu, jenž v tomto případě zůstal kritikou opomenut.

Po formální stránce přinesl nevšední zpracování i další, druhým místem oceněný návrh, *Hvězdice k Dómu národa*, na němž spolupracoval sochař Vojta Sapík s architektem Čenkem Vořechem. Dvojice byla stejně jako Štursa s Kotěrou ovlivněna kubistickými formami, které se architektonicky uplatnily ve stupňovitém soklu hvězdicovitěho tvaru a ostře prolamovaného piedestalu. Návrh soutěžního dua nezahrnoval pouze řešení pomníku, ale také urba-

nistickou studii pro vítkovský vrch. Záměr spočíval ve vybudování „Dómu národa“ na Vítkově, který se měl stát moderním poutním místem.²² Odborná veřejnost jednohlasně shledala, že hlavní problém předloženého řešení spočívá především v neharmonickém a neukázněném propojení skulptury s podstavcem.²³ Zřetelným nedostatkem *Hvězdice k Dómu národa*, na nějž bylo kritikou upozorňováno, byla absence požadované monumentality a přehlednosti pro dálkové pohledy.²⁴

Do třetice druhé místo obdržel ideově pozoruhodný návrh *Stavěti hráze* sochaře Františka Bílka, jenž odmítl spolupráci s architektem a prosazoval výhradně sochařské řešení. Zásadní polaritou mezi projektem Bílkovým a již analyzovanými projekty je fakt, že Bílek neuplatnil kubistické formy a jeho pojetí pomníku tedy stále vyvěrá z atmosféry symbolismu a novoklasicismu.²⁵ Žižkův pomník je zde v zásadě sousoším, sestávajícím z několika figurálních skupin, jež jsou různě rozestavěny na jednoduchém plató a připůsobeny přirozenosti terénu. Tento návrh je specifický zejména pro svou obsahovou stránku, poněvadž Bílek, vzhledem ke svému evangelickému vyznání, představuje Žižku nábožensky pojatého. Oproštuje se tedy od tradičního uchopení Žižky – válečníka a přináší nové ideové řešení husitského zemana, jakožto duchovního představitele bojujícího za víru.²⁶ Na rozdíl od *Heroa* nebylo Bílkovu návrhu vytýkáno „germánské“ tvarosloví a byl ohodnocen jako „slovanský“ či „český“.²⁷ To však bylo jediné pozitivum, protože kritikové v návrhu, krom absence architektonické části

19 Zdenek Hanzl, Příspěvek k dějinám pražského pomníku Jana Žižky z Trocnova, *Památky a příroda* XIII, 1988, č. 8, s. 274.

20 Miroslav Lamač, *Osmá a Skupina výtvarných umělců (1907–1917)*, Praha 1988, s. 416.

21 Josef Chochol, Soutěž na Žižkův památník, *Přehled* XII, 1913–1914, s. 334. – Viz pozn. 11. – Rudolf Stockar, Žižkův pomník, *Česká kultura* II, 1913–1914, s. 177.

22 Viz Pencák (pozn. 9), s. 195.

23 Vojta Sapík – Čeněk Vořech, Pomníku Jana Žižky z Trocnova idea a tvar, *Život a mytologie* I, 1914, č. 1–2, s. 8.

24 Viz Stockar (pozn. 21).

25 Petr Wittlich, Sochařství pražských veřejných prostranství, in: Emanuel Poche, *Praha našeho věku. Čtvero knih o Praze. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*, Praha 1978, s. 202.

26 Lk., Pomník Jana Žižky z Trocnova na Vítkově, *Kostnické jiskry* L, 1950, č. 23, 29. 6., s. 5.

27 Viz Stockar (pozn. 21). – Viz pozn. 11.

a monumentality, spatřovali přílišnou subjektivitu až intimitu, která pramenila z obsahového konceptu Žižky.²⁸

Posledním, třetím místem oceněným návrhem se stal Černý kalich, na němž spolupracoval sochař Ladislav Kofránek s architektem Vladimírem Fultnerem. I zde se objevují kubistické tendence, zřetelné především v architektonické části. Avšak ta se nesnaží, jak je tomu u *Heroa*, o integraci s plastikou, nýbrž řeší pouze její vymezení.²⁹ Specifičnost konceptu spočívá v tom, že jako jediný sází na centrální figuru Jana Žižky, jež je situována na vrcholu pyramidálního útvaru – ten je jakýmsi stupňovitým završením terasovitého soklu, čímž odkazuje na formy barokní citadely.³⁰ Návrh byl však kritikou razantně odmítnut především skrze řešení Žižkovy figury, jež byla kritizována za přílišnou tíži a „otylost“, a mělkou ideovou koncepcí.³¹

Kromě těchto byly vzhledem ke svým význačným formám reflektovány i ty návrhy, jež se v soutěži neumístily a jejichž autory byli umělci zvučných jmen. Pozornost kritiků upoutala především „kubistická mastaba“ sochaře Jaroslava Horejce a architekta Ladislava Machoně, *Hradba* Otty Gutfreunda a Pavla Janáka, jež byla drúzou kubistických forem či jednoduchá pyramidální kompozice opět Otty Gutfreunda a Josefa Gočára. Velkolepou ideu přinesl návrh Žižkov novému účelu sochaře Ladislava Beneše a architekta Vlastislava Hofmana, kteří podobně jako dvojice Kofránek – Fultner nadchli porotu i kritiku urbanistickým projektem pro vrch Vítkov. Kubisticky lapidární formy se vyskytly také v návrhu architekta Bedřicha Feuersteina a sochaře Otakara Švece, kteří se přiklonili k racionálnímu kubismu, a jejich stavební formy vycházely z empirie.³² Projekt však nebyl kritikou blíže okomentován, podobně jako návrh *Udatnost, skromnost, upřímnost*, jehož autorství je připisováno slovinskému architektu Josipu Plečnikovi a sochaři Antonínu Āoupalovi.

I přesto, že se Spolku nepodařilo získat vhodný ideový i výtvarný návrh na Žižkův pomník, přinesl konkurz ideově i výtvarně interesantní řešení a úspěchy v oblasti umělecké, ale také odhalil problémy vycházející ze společenské sféry. Vůbec nejstěžejnějším pozitivem je obrat ke kubistickému tvarosloví v pomníkové tvorbě, jež se, kromě Bílkova konceptu, projevilo v návrzích oceněných i neoceněných umělců. Z toho důvodu lze soutěž pokládat za významný

mezník ve vývoji české pomníkové tvorby i kubismu samotného; navíc byla také projevem výtvarné spolupráce členů Skupiny, což dokazuje partnerství Gutfreunda s Janákem i Gočárem. Za další klady lze pokládat odklon předních umělců od obrazu Žižky vytvořeného Josefem Václavem Myslbekem a Mikolášem Alšem a také integraci sochařství a architektury.

Co se negativ týče, byl to především rozkol uměleckého a veřejného mínění, jenž byl podněcován zakořeněnou národní ideologií, od které však byly postoje umělců značně oddáleny. Vzhledem k novému typu úlohy, před kterou byli soutěžící postaveni a také dalším nepříznivým okolnostem, jakou byl například nízký rozpočet; hodnotila odborná veřejnost návrhy velmi striktně, z dnešního pohledu nespravedlivě a je otázkou, zda si tak tvrdou kritiku zasloužily. Soutěž na pomník Jana Žižky z roku 1913 uzavřela další etapu činnosti Spolku, kterému se stále nedařilo zrealizovat myšlenku Žižkova pomníku na vrchu Vítkově. S příchodem první světové války byla jeho aktivita ochromena a Spolek musel sečkat několik let, aby mohl vypsát novou soutěž. Avšak neočekával, že s příchodem nové státnosti získá novou podobu také idea pomníku.

Rok 1923: konkurz druhý

Po ustanovení Československa odpovídal spolkový majetek předválečnému stavu a vzhledem ke změnám, které roku 1919 proběhly v ekonomickém sektoru, nebylo v silách Spolku zbudovat husitskému vojevůdci důstojný pomník za „pouhých“ 200 000 Kč, a tudíž jeho aktivita opět směřovala k získání dalších prostředků. Pro nabytí financí navázal Spolek na svoji předválečnou kulturní aktivitu a opět působil jako pořadatel rozličných ceremonií na vrchu

28 Ibidem.

29 Otakar Novotný, *Architektura symbolická, pomník a Žižkův pomník, Volné směry XVIII*, 1915, s. 88.

30 Rostislav Švácha, *Citadela – mohyla*, in: Jiří Švestka – Tomáš Vlček (eds.), *Český kubismus 1909–1925: Malířství, sochařství, architektura, design*, Praha 2006, s. 356.

31 Viz Chochol (pozn. 21). – Karel Boromejský Mádl, *Pomník Žižkův na Vítkově, Zlatá Praha XXXI*, 1914, s. 274.

32 Miroslava Hlaváčková, *Bedřich Feuerstein* (kat. výst.), *Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem 1994*, s. 2.

Vítkově.³³ Pětisté jubileum vítkovského vítězství se kvapem blížilo, nicméně realizace pomníku zůstávala stále v nedohlednu. I přesto, že si členové Spolku byli vědomi jakéhosi vlastního selhání, chtěli veřejnosti ukázat, že na svůj vytyčený cíl nezapomněli a rozhodli se uctít významnou památku Žižkova triumfu, a to položením základního kamene pomníku Jana Žižky z Trocnova na vrchu Vítkově, k němuž došlo dne 28. června 1920. Vzhledem k tomu, že v té době probíhaly slavnosti související se všesokolským sletem, stalo se položení důležitou součástí tohoto programu, a proto se slavnosti zúčastnili vládní funkcionáři i mnohé zahraniční delegace.³⁴

Nově ustanovené Československo si již od svých počátků silně zakládalo na jakési „legionářské image“, jež vycházela z úspěchů českých legií v zahraničí. Poté, co se legionáři identifikovali s husitskou tradicí, získala idea pomníku Jana Žižky z Trocnova zcela nový, celonárodní rozměr, a již se tedy netýkala pouze Žižkova, jeho obyvatel, a dokonce ani samotného Spolku. Jako důkaz může posloužit právě položení základního kamene, které ukázalo, že stavitelům pomníku bude český národ.³⁵

Roku 1919 byla v rámci Ministerstva národní obrany zřízena zvláštní instituce „Památník odboje“, jehož posláním bylo koncentrovat veškeré písemné i hmotné památky související s českým odbojem. Následující rok se Památník odboje „osamostatnil“ a stal se vojenským ústavem. S touto institucionální proměnou došlo také ke změně záměru, poněvadž novým vytyčeným cílem Památníku odboje bylo vystavění objektu, jenž by měl jak ceremoniální, tak také vědeckou funkci.³⁶ Tímto se již začíná formulovat myšlenka budoucího Památníku osvobození, pro jehož výtvarně i ideově velkolepé řešení bylo nutné najít významem odpovídající lokalitu. Volba přitom padla na Vítkov.

Jelikož měl své dlouholeté zájmy na vítkovském vrchu také Spolek, byla mezi ním a Památníkem odboje přirozeně navázána spolupráce, jenž v červnu roku 1923 vyvrcholila vypsáním konkurzu.³⁷ Úmyslem zadavatelů bylo získat řešení sochařské i architektonické, avšak nutno podotknout, že se jednalo o jedinou společnou soutěž na vítkovský komplex. Soutěžící mohli zasílat své návrhy nejpozději do 30. listopadu téhož roku. Spolek a Památník odboje sta-

novili také peněžní ceny, jimiž budou nejlepší návrhy odměněny – 40 000 Kč, 30 000 Kč, 20 000 Kč a 10 000 Kč.³⁸ Právě v záležitosti soutěžních podmínek se jako značné negativum jeví absence archívních pramenů, neboť konkurz nebyl denním tiskem příliš reflektován, a podmínky tedy nejsou známy. Na základě soutěžních návrhů je však zřejmé, že se Spolek chtěl vyvarovat svého, poněkud laxního přístupu a neuspokojivých výsledků z roku 1913.

Jelikož konkurz vyžadoval také architektonické řešení, bylo umístění sochy omezeno koncepcí celého komplexu, a vzhledem k tomuto faktu nebyla pevně stanovena předpokládaná výše nákladů. Spolek nabyt po roce 1920 finančního sebevědomí, a tudíž mohl na Žižkův pomník uvolnit mnohem vyšší částku, než tomu bylo roku 1913. Již bylo řečeno, že soutěžící první konkurence byli omezeni pouze monumentálním zpracováním pomníku, který by byl vhodný pro blízké i dálkové pohledy. Avšak poté, co se utvořila myšlenka Památníku osvobození, ztrácí pomník Jana Žižky svou monumentalitu na úkor architektury a zároveň se stává jejím důstojným doplňkem. Otázkou však zůstává, zda se Spolek vyslovil také k realistickým stylovým formám, či zda se sami sochaři přiklonili k zobrazivosti, jež v meziválečném období opět pronikala do českého umění.

Jakkoliv vehementně se však Spolek snažil o realizaci „vysněného“ Žižkova pomníku, soutěžní pole přineslo další zklamání. Stejně jako roku 1913, i o deset let později nebyl spolu s Památníkem odboje schopen vybrat vhodný návrh, jemuž by byla udělena první cena. Co do množství návrhů soutěž nezaznamenala takový úspěch, neboť byla obeslána pouhými jednatřiceti návrhy,³⁹ jejichž autory byli

33 Viz Balvín (pozn. 4), s. 12.

34 Slavnostní položení základního kamene k pomníku na Žižkovu, *Národní listy* LX, 1920, č. 177, 29. 6., s. 3.

35 Jan Galandauer – Ivan Malý – Oldřich Kortus, *Národní památník na Vítkově*, Praha 2012, s. 48.

36 Jan Galandauer, Česká vojenská tradice v proměnách času. Vrch Vítkov v české historické paměti, *Historie a vojenství* XLIII, 1994, č. 5, s. 4.

37 Stavba pomníku Odboje a Žižkův pomník na Žižkově, *Volné slovo* XXX, 1923, č. 25, 22. 6., s. 1.

38 „Památník odboje“ a Spolek pro zbudování Žižkova pomníku, *Styl* IV (IX), 1923–1924, s. 54.

ve větší míře významní představitelé československé architektury a sochařství, z nichž někteří prezentovali své koncepty již roku 1913.

Na druhém místě se s návrhem *Akropolis* umístili architekti Alois Dryák a Karel Štipl spolu se sochařem Jaroslavem Brůhou. Porota doporučila architektonickou část tohoto návrhu k realizaci, avšak její sochařské řešení nepovažovala za definitivní a z toho důvodu měla být vypsána nová veřejná soutěž pouze na pomník Jana Žižky.⁴⁰ Plastiku autoři neobvykle situovali mimo osu památníku a nechali ji vyrůstat podél slavnostního shromaždiště. Monumentalita a přehlednost pomníku pro blízké i dálkové pohledy je řešena vertikálně, totiž vyhnáním pomníku do výše pomocí pylonu. Řešení Žižkovy osobnosti zde však není natolik ideově originální, neboť sochař opět vytvořil historického a zidealizovaného válečníka, jenž měl vzhledem ke státní ideologii nově také roli „rozhodného státníka“. Návrh byl odbornou veřejností přijat kladně, především skrze jeho monumentálnost, jednotu architektonického i sochařského konceptu.⁴¹ Nedostatky kritika spatřovala především ve zpracování koně a v „germánském“ vyznění stylu.⁴²

Třetího místa dosáhly rovnou tři návrhy. *Nad Prahou* architekta Jaroslava Rösslera a sochaře Ladislava Kofránka integruje Žižku jakožto součást nádvoří komplexu, čímž pomníku sice dává nezvyklý ráz intimity, avšak se zřetelně vymaňuje z konceptu Spolku, jenž si stále představoval takový pomník „národního hrdiny“, který by byl viditelný pro dálkové pohledy, nejen pouze pro ty blízké či bezprostřední. Kofránek tento požadavek v podstatě porušil, nicméně vzhledem k umístění projektu je zřejmé, že porota kladla větší důraz na architektonické řešení. Pro nekvalitu fotoreprodukce návrhu je poměrně komplikované určit sochařskou formu pomníku, ovšem Kofránek se patrně opět snažil o monumentální řešení s centrální figurou Žižky. Návrh byl oceněn zejména pro monumentální formy a „příznivý siluetový dojem“, avšak odborné veřejnosti vadila přemíra kompozičně neuplatněného dekoru a výrazová nepřesnost.

Na třetím místě se umístil také návrh *Hrad*, jenž vypracoval architekt Otakar Novotný se sochařem Karlem Dvořákem. Poněkud skromná a nedostatečně monumentální architektura nevytváří výtvornou jednotu s jezdeckým pomníkem, situovaným přímo před

hlavním vstupem do budovy památníku na nepřilíš rozsáhlém shromaždišti. Dvořákova varianta vychází z tradičního pojetí Žižkovy postavy, je pomníkem historické osobnosti a diváka v tomto případě o nic neochuzuje, avšak zároveň jej také ničím neobohacuje. Kritika označila řešení v otázce jednoty komplexu za pochybené a nezajímavé. Nevyhovující byl také samotný obsah pomníku, jenž nebyl inovativní a odpovídal „*nejobvyklejší představě o Žižkovi*“.⁴³

Do třetice to byl architekt Josef Kalous a sochař Otto Gutfreund s návrhem *Vítkov*. Monumentalitou neoslnující pomník je opět integrován do velkorysého architektonického projektu skrze vysoké plató, na němž se tyčí Žižkova figura. Ta svým neheroickým řešením nezobrazuje vojevůdce, ale s přihlédnutím na gesto sepjatých rukou v modlitbě spíše „Božího bojovníka“. Co se výtvarných forem pomníku týče, nejsou z návrhu příliš zřetelné, avšak vzhledem ke Gutfreundově tvorbě dvacátých let je jisté, že i v Žižkovi uplatnil postupy sociálního civilismu. Porota víceméně kladně přijala obě části návrhu, avšak tu sochařskou ocenila v zásadě větší měrou. Zaujal ji především originální sochařský výraz a „*snaha autora o vystižení náboženského charakteru Žižky*“.⁴⁴ Je zřejmé, že porota i odborná veřejnost prošla určitou přeměnou názorové základny Žižkovy osobnosti a byla tedy mnohem otevřenější novým ideovým podnětům. Nevyhovující byl však figurální reliéf, nacházející se pod Žižkovou figurou, jenž nebyl svými proporcemi soše úměrný a nevytvářel s ní výtvornou jednotu.⁴⁵

Konkurz je poněkud zvláštní také skutečností, že zadavatel byl finančně štědrý i k mnoha dalším návrhům. Kromě toho, že bylo uděleno čtvrté místo, jež obsadil *Zborov* architekta Františka Kerharta a sochaře Otakara Švece, byla udělena odměna v hodnotě 8 000 Kč

39 Výstava návrhů a pomník Jana Žižky a Památníku odboje v městské radnici v Žižkově, *Volné slovo* XXX, 1923, č. 52, 29. 12., s. 1.

40 Ibidem.

41 Posudek poroty soutěže na návrhy „Památníku Osvobození“ a Žižkova pomníku v Praze, *Styl* IV (IX), 1923–1924, s. 159.

42 Soutěžní návrhy Památníku odboje a Žižkova pomníku, *Časopis československých architektů* XXIII, 1924, s. 19.

43 Ibidem.

44 Ibidem, s. 160.

45 Ibidem.

pěti návrhům: *Ampa* (Josef Palouš, Alois Mezera, Karel Pecánek), *Propyleje* (Bedřich Feuerstein, Otto Gutfreund), *Zelené X* (František Čtrnáctý, Ladislav Beneš), *Styx* (Jaromír Krejcar, Zdeněk Pešánek), *Síla svornosti* (Václav Žalud, Jaroslav Stránský, Josef Šlégl) a odměna 5 000 Kč návrhu *Kališníci a Hrdinům*.⁴⁶ Z těchto se svým výtvarným řešením vymyká především projekt *Síla svornost*, jenž situuje pomník Jana Žižky do otevřeného předdvoří. Podobně jako Sapík s Vořechem, i zde autoři koncipovali pomník jako „morový sloup“.

Druhý konkurz na pomník Jana Žižky nezajistil Spolku přijatelný návrh pro jeho realizaci, a vzhledem k nízké účasti nedosáhl takových úspěchů v umělecké sféře jako soutěž první. Stěžejní komplikací, s níž se soutěžící potýkali, bylo poněkud nešťastné propojení architektonické i sochařské konkurence, čímž bylo ohodnocení prací poněkud obtížné. I přesto, že Památník odboje získal návrh, jenž měl být uskutečněn, došlo v průběhu roku 1924 ke změně týkající se užitkových budov, tudíž bylo nutné vypsát novou, výhradně architektonickou soutěž. Cesty zadavatelů se tímto na soutěžním poli rozešly, avšak formálně musel Spolek s Památníkem odboje nadále spolupracovat. Samotná architektura také zapříčinila ztrátu monumentality pomníku a sochaři museli navrhnout takové řešení, které bude architektuře přiměřené a zároveň vhodné pro blízké i dálkové pohledy. Z toho důvodu se v soutěži neobjevily nikterak inovativní řešení pomníku jak po stránce výtvarné, tak ani po té ideové, snad pouze s výjimkou Gutfreunda a Kofránka.

Rok 1927: konkurz třetí a „vítězný“ návrh

Výtvarná podoba budoucího pomníku Jana Žižky byla zásadně ovlivněna novým stavebním konceptem Památníku osvobození. Návrh *Akropolis*, jenž byl původně doporučen k realizaci, nebyl po proměně prvotního záměru architektonického komplexu dostačující. Z toho důvodu byla Památníkem odboje roku 1925 vypsána architektonická soutěž, jež úspěšně přinesla jednoznačného vítěze, kterým se stal návrh opatřený heslem *Družina*, architektů Jana Zázvorky a Jana Gillara. Právě tato dvojice vhodně rozdělila vítkovský komplex a v řešení Žižkova pomníku také uplatnila tradiční pojetí pomníku slavného vojevůdce a touto volbou zároveň zformovali

jeho výtvarnou koncepci, a do jisté míry také omezili tu ideovou, poněvadž zúčastnění sochařského konkurzu se roku 1927 museli ve svých projektech řídit podmínkou, jež umělcům kladla povinnost vytvořit výhradně jezdecký pomník Jana Žižky.

Spolek přistoupil k vypsání nové ideové soutěže v září roku 1927.⁴⁷ Soutěžní podmínky byly schváleny technicko-uměleckou komisí Sboru pro zbudování Památníku Národního osvobození a pomníku Jana Žižky z Trocnova na vrchu Žižkově (dále jen Sbor), jejímž důležitým úkolem byla realizace „*bronzové jezdecké sochy Jana Žižky na stanoveném místě*“.⁴⁸ Jezdecká socha měla být „*větší než socha knížete Václava před Muzeem*“⁴⁹ a tyčit se osm metrů na žulovém podstavci. Vzhledem k příznivé finanční situaci byl Spolek schopen přistoupit k vybudování pomníku z důstojného materiálu, a proto zvolil bronz. V souvislosti s touto volbou byl určen rozpočet výstavby v celkové výši 1 200 000 Kč.⁵⁰

Ostatně formulace podmínek byla zakotvena již v architektonické soutěži, jež soutěžící zavazovala následovně: „*Před budovou Památníku Osvobození na vrcholu vrchu Žižkova bude umístěna socha Jana Žižky z Trocnova. Socha budiž umístěna tak, aby prostor kol pomníku mohl pojmouti značné shromáždění lidu při oslavách. Rozměr hmoty pomníku budiž navržen v souladu s hmotou budovy Památníkem Osvobození, přičemž budiž pamatováno na příznivé pohledy na sochu ze všech míst shromážděště. V důsledku toho nebude řešení pomníku pro převážné dálkové pohledy možné...*“⁵¹ Umělci měli možnost zasílat své návrhy do 31. srpna 1928, avšak lhůta byla posléze prodloužena do 15. září téhož roku.⁵²

46 Soutěž na Památník Osvobození a Žižkův pomník na Žižkově, *Volné směry* XXII, 1923–1924, s. 224.

47 Viz Galandauer – Malý – Kortus (pozn. 35), s. 97.

48 Archiv hlavního města Prahy, fond Sbor pro zbudování památníku národního osvobození a pomníku Jana Žižky z Trocnova na vrchu Žižkově (1926–1952), inv. č. 12, dopis Presidiu ministerské rady.

49 Soutěž na Žižkův pomník, *Volné slovo* XXXIV, 1927, č. 9, 5. 3., s. 3.

50 Ibidem.

51 Archiv hlavního města Prahy, fond Sbor pro zbudování památníku národního osvobození a pomníku Jana Žižky z Trocnova na vrchu Žižkově (1926–1952), inv. č. 16, stavební program Památníku osvobození a Žižkova pomníku.

52 Viz pozn. 49.

I přes svou obtížnost, jež pramenila z pevně stanovených podmínek pro výtvarné řešení, byla soutěž obelána celkem třiceti čtyřmi návrhy, jejichž autory byli již ve věci Žižkova pomníku víceméně známí umělci, jež se však, až na výjimky, pochopitelně neseskupovali do dvojic.⁵³ Po vyhodnocení projektů se porota opět rozhodla neobsadit první místo oceněné finanční odměnou 20 000 Kč, „protože ani jeden nebyl schopen provedení“,⁵⁴ nicméně další příčky byly náležitě obsazeny a oceněny. Bohužel, vzhledem k již vzpomínané absenci archiválií a poněkud objektivního postoje denního tisku vůči soutěži, nejsou známa hesla jednotlivých návrhů, ani jejich obrazová dokumentace, tudíž nebude možné je analyzovat. Druhé místo a cena v hodnotě 15 000 Kč byla rozdělena mezi návrh Karla Dvořáka a Ladislava Beneše, třetí příčky a částky 10 000 Kč dosáhl Rudolf Březa; bylo udělováno i čtvrté místo a spolu s ním 5 000 Kč, jež získala dvojice Jaroslav Brůha a Josef Palouš a také Ladislav Kofránek.⁵⁵

Porota se usnesla, že mezi těmito umístěnými autory bude vypsána užší soutěž s jednorocní lhůtou, jejíž vítězný návrh bude doporučen ke konečné realizaci. Avšak Spolek k vypsání užší soutěže mezi oceněnými autory nepřistoupil, jelikož byl značně rozhořčen neúčastí sochařů zvučných jmen a nespokojený s výsledky posledního konkurzu. I přes pochopitelný nesouhlas soutěžících a umělecké veřejnosti zvolil Spolek, nepochybně pod tlakem časové tísně, alternativní možnost a oslovil tři sochaře, a to Bohumila Kafku, Josefa Mařátku a Ladislava Šalouna, s nimiž navázal diskuzi.⁵⁶ Vypracování konceptu bylo zadáno sochaři Bohumilu Kafkovi, jenž je autorem současné podoby pomníku.

Pomník Jana Žižky z Trocnova je význačný nejen svými monumentálními formami a netradičním umístěním, nýbrž také svou historií, jež jej činí pozoruhodným dílem v otázce umělecko-historické i kulturní. Původní význam Žižkova pomníku spočíval v oslavě vojevůdce i emancipujícího se žižkovského obyvatelstva, nikoliv českého národa. Z toho důvodu Spolek z počátku vyčkával s oslovením umělecké veřejnosti a snažil se různými způsoby stabilizovat svoji finanční situaci. Roku 1913 se konečně odhodlal podniknout stěžejní krok a vypsání konkurzu na ideový a výtvarný koncept pro budoucí pomník Jana Žižky z Trocnova. Zásadním

důvodem neúspěchu soutěže, jež nepřinesla vítězný návrh, byla zřetelná nepřipravenost členů Spolku a nejednota myšlenkové i umělecké představy.

I přes toto selhání byla soutěž úspěšnou v mnoha aspektech. Nejen, že zaznamenala nebývale vysokou účast a inovativní řešení pomníku i Žižkovy osobnosti, ale také představila českému publiku nové možnosti pomníkové tvorby ovlivněné kubistickými tendencemi, jež sice zaujaly a byly náležitě oceněny, ale zůstaly víceméně nepochopeny. Zjevnou roli v odmítnutí kubistického pomníku sehrál silně zažitý, idealizovaný obraz Žižky, jehož si organizátoři soutěže bezesporu nedokázali představit jako syntézu krystalických útvarů. Naděje stoupenců myšlenky Žižkova pomníku se s „bezvýsledným“ konkurzem a následným příchodem první světové války doslova rozplynuly. Nové povzbuzení se dostavilo s proměnou státního zřízení, čímž, vzhledem k propojení legionářské a husitské tradice, došlo také ke změně významu a záměru samotného pomníku, jenž se měl stát reprezentativním symbolem nově nabyté státnosti a jejich hodnot. Stavitelem pomníku již nebyli pouze emancipovaní občané Žižkova, nýbrž celý český národ. Se zařazením Žižkovy postavy do oficiálního „státního kultu“ ztratila otázka jeho pomníku na svojí výtvarné i ideové atraktivitě.

V souvislosti myšlenky Památníku osvobození přistoupil Spolek spolu s Památníkem odboje roku 1923 k vypsání konkurzu na sochařský i architektonický návrh. Ten sochařský ovšem opět získán nebyl, a to i přesto, že většina zaslaných konceptů odpovídala ideologickým požadavkům a v atmosféře meziválečného „návratu k řádu“ představila pomník s realistickými formami, v nichž našel své uplatnění také sociální civilismus. V komparaci s prvním konkurzem však návrhy pochopitelně nedosáhly takového autorského odpoutání se od zažitých pomníkových schémat a v zásadě předznamenaly návrat k „myslbekovským“ heroizujícím plastikám, a to

53 Třetí soutěž na pomník hrdiny Jana Žižky z Trocnova na vrchu Žižkově opět ne-rozhodnuta, *Volné slovo* XXXV, 1928, č. 42, 27. 10., s. 3. Dva návrhy byly zaslány mimokonkurzní cestou.

54 Výsledek soutěže na pomník Jana Žižky, *Národní listy* LXVIII, 1928, č. 292, 21. 10., s. 9.

55 Vypsání užší soutěže na Žižkův pomník, *Národní listy* LXVIII, 1928, č. 312, 10. 11., s. 9.

56 Vypsání užší soutěže na Žižkův pomník, *Volné slovo* XXXV, 1928, č. 44, 10. 11., s. 2.

nejen po stránce umělecké, ale i ikonografické. Tento fakt byl posílen roku 1925, kdy výsledky úspěšné architektonické soutěže na Památník osvobození stanovily, že pomník Jana Žižky bude řešen jako jezdecká socha.

„Žižka na koni“ se stal striktně prosazovanou podmínkou pro konkurz v roce 1927, jenž byl taktéž bezvýsledný. Pomník měl být určitým manifestem českého národa a státnosti, z čehož bylo zřejmé, že by měl nést formy „národního slohu“, k nimž se Kafka přiklonil a svým rozhodným Žižkou v zásadě navázal na pomníkovou tvorbu před rokem 1900. Tímto byl český „pomníkový kult“, jenž byl zahájen právě realizací Žižkova pomníku Bohuslava Schnircha a Josefa Václava Myslbeka, symbolicky dovršen.



1 Jan Štursa – Jan Kotěra, Heros, 1913, sádra. Reprodukce: Marcel Pencák, Soutěž na pomník Jana Žižky na Vítkově v roce 1913, Umění LIV, 2006, č. 1, s. 74.



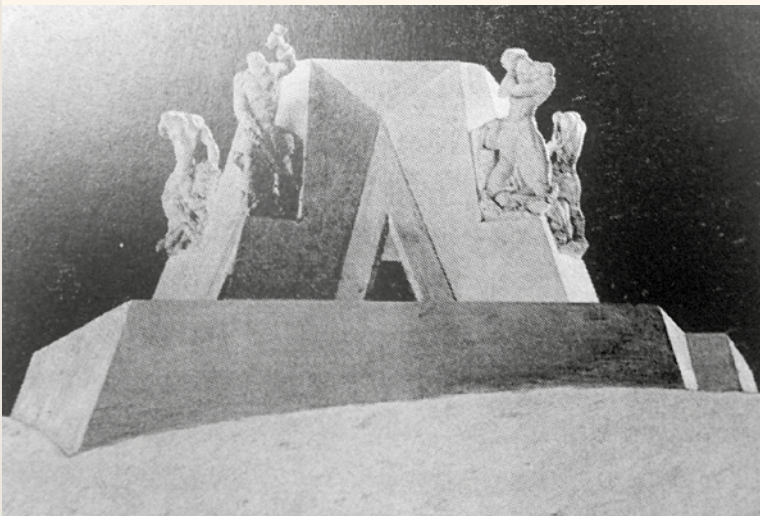
3 František Bílek, Stavěti hráze, 1913, kolorovaná kresba. Reprodukce: Aleš Filip – Hana Larvová, František Bílek, Praha 2000, s. 184.



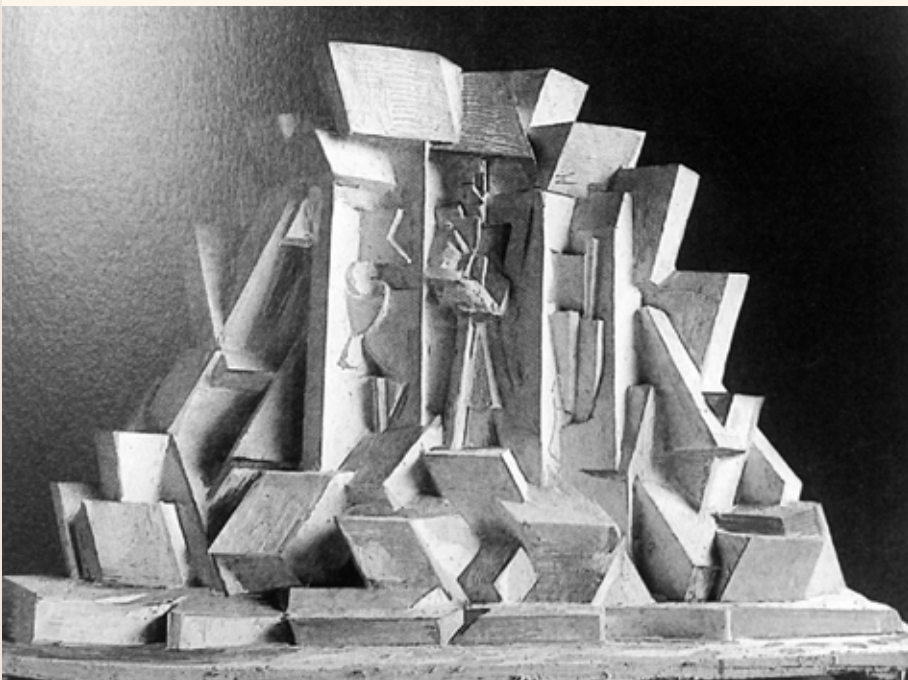
2 Vojta Sapík – Čeněk Vořech, Hvězdice k Dómu národa, 1913. Reprodukce: Vojta Sapík – Čeněk Vořech, Pomníku Jana Žižky z Trocnova idea a tvar, Život a mýtus I, 1914, č. 1–2, s. 9.



4 Ladislav Kofránek – Vladimír Fultner, Černý kalich, 1913. Reprodukce: Otakar Novotný, Architektura symbolická, pomník a Žižkův pomník, Volné směry XVIII, 1915, s. 87.



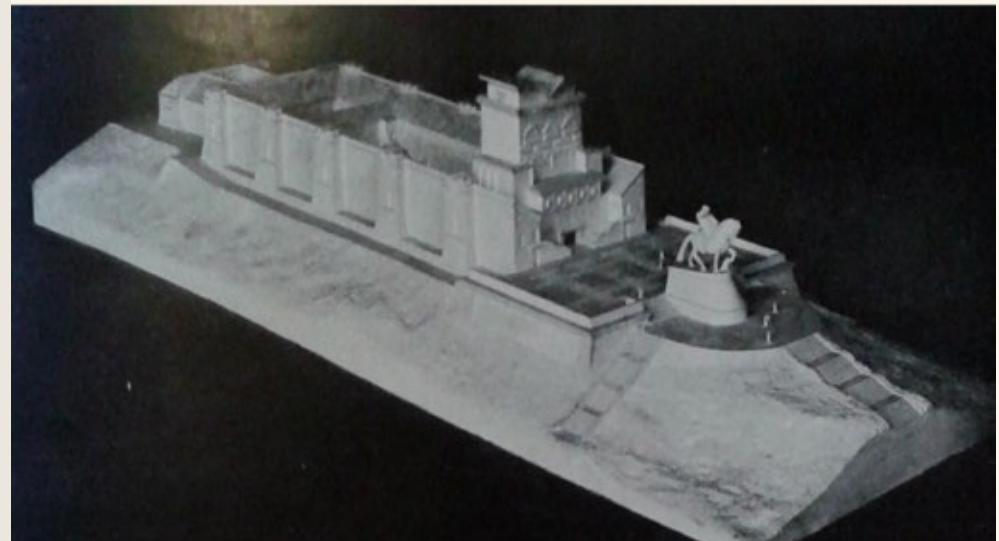
5 Jaroslav Horejc – Ladislav Machoň, Bez názvu, 1913. Reprodukce: Zdeněk Hojda, Dveřník chrámu osvobození. Jezdecká socha Jana Žižky a Památník osvobození, In: Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, Pomníky a zapomínky, Praha 1997, s. 156.



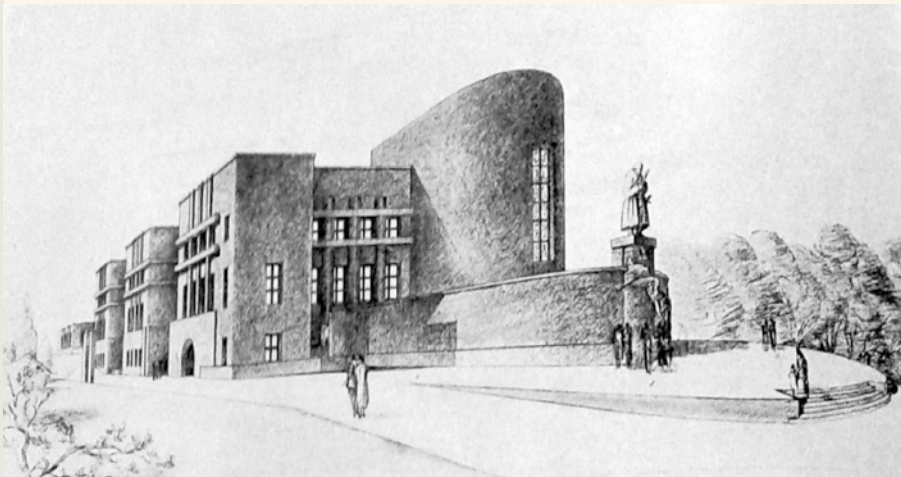
6 Otto Gutfreund – Pavel Janák, Hradba, 1913. Reprodukce: Miroslav Lamač, Osma a Skupina výtvarných umělců (1907–1917), Praha 1988, s. 417.



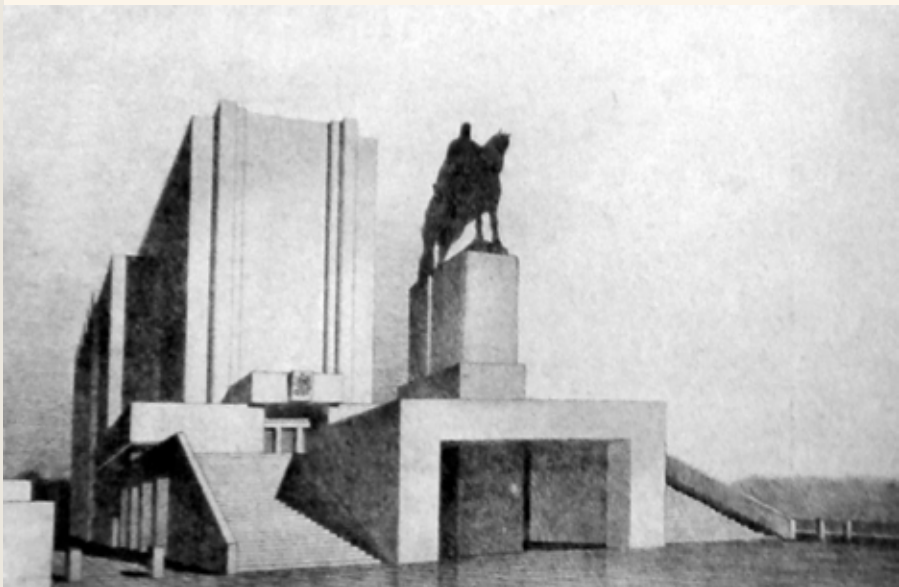
7 Alois Dryák – Karel Štipl – Jaroslav Brůha, Akropolis, 1923, uhel. Reprodukce: Soutěžní návrhy Památníku odboje a Žižkova pomníku, Časopis československých architektů XXIII, 1924, s. 21.



8 Otakar Novotný – Karel Dvořák, Hrad, 1923. Reprodukce: Soutěžní návrhy Památníku odboje a Žižkova pomníku, Časopis československých architektů XXIII, 1924, s. 22.



9 Josef Kalous – Otto Gutfreund, Vítkov, 1923, uhel. Reprodukce: Soutěžní návrhy Památníku odboje a Žižkova pomníku, Časopis československých architektů XXIII, 1924, s. 22.



10 Jan Zázvorka – Jan Gillar, Družina, 1925. Reprodukce: Posudek poroty v soutěži na Památník osvobození a Žižkův pomník na Žižkově 1925, Styl VI (XI), 1925–1926, s. 131.

Memoria et monumentum: „Barokní princip“ v teorii umění Vojtěcha Birnbauma

Tomáš Murár

Úvod

„Okupace, protektorát a druhá světová válka tvoří velmi specifický kulturně-společenský, myšlenkový, ale také emocionální a afektivní, prostor, v němž byl člověk konfrontován s extrémními stavy a zkušenostmi, které jsou umělecky artikulovány a různými způsoby ztvárňovány, ale také umělecko-teoreticky a umělecko-filozoficky reflektovány“.¹

Za jedno z takovýchto umělecko-teoretických a umělecko-filozofických reflexí emocionálního a afektivního „prostoru“, který byl uměle a násilně ideologicky vytvářen v době hrozby ztráty kulturní tradice a nebezpečí vymazávání hodnot jednotlivce stejně jako celého společenství, potažmo kultury, tedy v době první poloviny čtyřicátých let 20. století, může být brána i diskuze o monumentalitě v architektuře z roku 1943 a 1944, otištěné v časopise *Architekt SIA*.²

Tyto úvahy o monumentalitě jako trans-historického „návratu“ jsou pak obzvláště nápadné v uvažování architekta Antonína Engela (1879–1958).³ Jeho uvažování o monumentalitě v architektuře není otázkou formy, ale spíše otázkou prvku paměti vyjadřující hodnoty kultury. V tom je Engelovo uvažování o monumentalitě jako o nutnosti moderní architektury čtyřicátých let 20. století jedinečné a žádá si teoretického zhodnocení a hledání odpovědi na otázku, kde tento princip uvažování v přemýšlení Antonína Engela mohl mít své kořeny. Odpovědí na tuto otázku může být teorie

„barokního principu“ historika umění Vojtěcha Birnbauma (1877–1934)⁴ publikovaná poprvé v roce 1924 v časopise *Styl* pod názvem *Barokní princip v dějinách architektury*.⁵

„Barokní princip“ jako umělecký styl

Teoretická práce Vojtěcha Birnbauma *Barokní princip v dějinách architektury* se snaží na pozadí hledání podstaty barokního stylu formulovat i určitou „zákonitost“ uměleckých stylů obecně.⁶ Vedle

- 1 Josef Vojvodík – Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, s. 9.
- 2 Problém monumentality v architektuře, *Architekt SIA* XLII, č. 8, 1944.
- 3 Pro hlubší seznámení se s dílem a osobností Antonína Engela viz například Petr Krajčí – Radomíra Sedláková, *Antotnín Engel, 1879–1958: architekt, urbanista, pedagog* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999.
- 4 Pro hlubší seznámení se s dílem a osobností Vojtěcha Birnbauma viz například Jiřina Hořejší, Vojtěch Birnbaum, in: Rudolf Chadraba (ed.) et al., *Kapitoly z českého dějepisu umění II*, Praha 1987, s. 101–115. – Ivo Hlobil, Vojtěch Birnbaum – život a dílo v dobových souvislostech, in: Vojtěch Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění*, Praha 1987, s. 379–411.
- 5 Vojtěch Birnbaum, Barokní princip v dějinách architektury, *Styl* V, 1924, s. 71–85.
- 6 Není předmětem tohoto článku hledat a interpretovat možné Birnbaumovy myšlenkové inspirace pro formulaci jeho barokního principu, i když samozřejmě nebude možné se těmito otázkám zcela vyhnout při pokusu o pochopení Birnbaumova uvažování o baroku jako stylu. Myšlenkové inspirace pro Birnbauma mohou být hledány na jedné straně v dílech Heinricha Wölfflina (zejména v jeho *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* z roku



1

formulace a definice baroka jako takového, které Birnbaum sledoval zejména v 16. až 18. století v Itálii a v Čechách, Birnbaum vytvořil teorii proměn forem v umění a snažil se najít zdůvodnění pro tyto změny.

Birnbaum své uvažování uvádí slovy, že mu jde o: „*vystihnutí vlastní podstaty barokního slohu; má v něm [v článku] dále být ukázáno, kterak zcela obdobné, ano přímo totožné snahy a sklony jako v baroku se projevují také v posledních vývojových obdobích slohů jiných, alespoň těch, jež se mohly vyžít do posledních důsledků, takže vlastně každý sloh směřuje k baroku, že tento jest stálým refrénem v dějinách umění*“.⁷

Birnbaum, po detailním prozkoumání italské barokní architektury a jejím rozdělení na baroko monumentální, perspektivní a klasické, hledal podstatu samotného baroka a našel ji v určitém „narušování formy“. To znamená, že dle Birnbauma každý styl v časovém průběhu své existence vytváří své stylové formy a jejich zákonitosti na základech tektoniky (architektura) a přírody (sochařství a malířství) a po vytvoření těchto pravidel stylu a jejich ratifikaci uměleckými díly pak nastává barokní princip, který je vysledovatelný v porušování těchto pravidel stylu, a to skrze tvůrčí invenci umělce. Jinými slovy, v určitém vývojovém stupni každého stylu, po ustanovení pravidel daného stylu, přichází individualita uměleckého tvoření, kdy umělec záměrně porušuje takto vytvořená pravidla za účelem určitého uměleckého efektu směrem k recipientovi uměleckého díla. Tektonická pravidla v architektuře přestávají hrát roli, jsou narušována individualitou umělce a ta je přetváří do nových celků bez normativních pravidel, do celků vedených ideou uměleckého působení.⁸

Birnbaum vytváří „baroko“ jako stylový projev každého uměleckého tvoření, jelikož právě tento „barokní princip“ je uměleckou fází všech uměleckých stylů. A jak Birnbaum podotýká: „*barok není ničím jiným než konečným vítězstvím principu uměleckosti nad danou reálnou skutečností*“.⁹

Birnbaum *Barokním principem v dějinách architektury* vytvořil teorii uměleckého stylu jako jevu směřujícího k vyjádření do vlastní uměleckosti. Tato vrcholná umělecká fáze se vyznačuje narušováním pravidel kodifikovaných v průběhu rozvoje jednotlivého stylu.

A toto narušení formální normy stylu je způsobeno tvůrčím individuálním vkladem umělce za účelem porušení zavedených pravidel s cílem uměleckého působení díla.

„Barokní princip“ jako „paměť“ stylu

Na tomto místě je nutné se na Birnbaumův barokní princip podívat z perspektivy podstaty jeho smyslu, jeho určitého „fungování“. Barokní princip je ve své podstatě uměleckým přetvářením formy stylu vytvořené skrze čas, která byla kodifikována kulturně-sociální podobou uměleckého stylu. V časovém vymezení, které je samozřejmě pro každý sloh rozlišné, se vytvářejí formy stylu, na jejichž základech je možné tento styl formulovat, poznávat a který má vyjadřovat určité aspekty, i zpětně mu vkládané jeho interprety, nejčastěji historiky umění.

Barokní princip stylu, a v tomto bodě se domnívám je možné jej nahradit spojením „umělecký princip“, tvořivým způsobem pracuje s formami kodifikovanými stylem a přetváří je z pohledu své současnosti, tedy momentální časovou projekcí tvůrce – umělce. Ten pracuje s minulostí retrogradně a přetváří tradici stylu z pohledu svého současného přístupu. Narušuje formu a normy stylu, ale nikoli popřením těchto zásad vytvářejících styl, ale jejich přetvářením a rozvíjením. Nejedná se ani o prvek historismu uměleckého tvoření, jelikož jde o „současnou“ tvorbu uměleckého individua z pohledu jeho přítomnosti při práci s tradicí stylu, který mu nabízí výrazový rejstřík pro své pozměnění. Ten ale není popřen či zničen, ale rozvíjen a barokní princip, i přesto že narušuje a mění, je navázán na tradici daného stylu.

1915), jak ukázal například Jindřich Vyběral, či v uvažování Franze Wickhoffa, jak ukazuje Petra Hečková, anebo v teoriích Birnbaumova profesora na vídeňské univerzitě Aloise Riegla, jak se snažil ukázat na jiných místech autor tohoto článku. S největší pravděpodobností se v Birnbaumově případě jedná o korelaci všech těchto a možná i několika dalších prvků (na paměti je také potřeba mít i historicko-politické pozadí dvacátých let 20. století, v době první Československé republiky).

7 Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, in: Vojtěch Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění*, Praha 1987, s. 24–46, cit. s. 24.

8 V tomto bodě je možné uvažovat o inspiraci Birnbaumova uvažování Rieglovým konceptem *Kunstwollen*.

9 Viz Birnbaum (pozn. 7), s. 44.

Při detailnějším čtení je možno vysledovat hlavní aspekt Birnbaumova barokního principu: sledování existence nepřetržených uměleckých stylů jako tradice evropského prostoru. Umělecké formy i vyjádření se s kulturně-sociálními a politickými změnami mění, ale stále se sleduje imanentní umělecký vývoj. „Princip“ barokního principu v tomto „systému“ je pak vrcholně uměleckým vkladem, jelikož pracuje právě s touto tradicí, ale tvůrčím způsobem současnosti umělce, tedy vytvářením soudobého umění, a to až už se jedná o gotické umění, umění 18. století či 20. století. Barokní princip tedy zachází s „pamětí stylu“ a jeho „práce“ s formami stylu je velmi blízká lidské paměti při její „práci“ se vzpomínkami.

Umělec, aby byl schopen porušit formy a pravidla vytvořená uměleckým stylem, nejdříve tyto pravidla musí zcela pochopit, ovládat je a až poté je schopen s nimi pracovat a narušovat je. Jde tedy o určitý moment „vzpomínání“ na pravidla stylu minulosti (stále však žité), která ale nejsou již kodifikovaným pravidlem, jelikož je umělec přetváří zcela svobodně do podoby současného uměleckého díla. Obdobně si můžeme představit jedince pracujícího se svými vzpomínkami: při vzpomínání neprobíhá proces „objektivního“ opakování minulého, ale minulé se přetváří danou chvílí vzpomínání jedince. Minulost ve vzpomínkách tedy existuje pouze díky přítomnosti vzpomínání, která v danou chvíli pracuje s uloženými informacemi v paměti tvůrčím okamžikem vzpomínání. Tento jev při aktu vzpomínání popisuje Edmund Husserl: „...*uskutečňujeme znovu vytvářející, opakující vzpomínku, v níž se v kontinuu zpřítomnění časový předmět opět zbudovává, v níž jej jakoby znovu vnímáme, ale právě jen jakoby. Celý proces je zpřítomňovací modifikací vněmového procesu se všemi fázemi a stupni až do retencí: ale vše má index reproduktivní modifikace.*“¹⁰

Vzpomínka se tedy může považovat za moment zpřítomňování minulosti, kdy minulost „*jakoby znovu vnímáme*“, ale nikoli opravdově, jelikož se jedná o proces znovu-vytváření minulého pouze s „*indexem reproduktivní modifikace*“. Tento „index“ může být považován za situaci promítnutou do vzpomínky, ale nejedná se celkově o vzpomínku, jelikož ta je zcela nově vybudována pouze s odkazem na minulou situaci, kterou si paměť vyvolává. Jedná se

tedy o tvůrčí aspekt paměti při aktu vzpomínání, jelikož se jedná o tvořivý moment vytváření nového se souborem vzpomínek.

Můžeme sledovat paralelu mezi „pamětí“ a „barokním principem“: barokní princip, potažmo umělec, v momentu svého tvoření pracuje se zákonitostmi stylu, které však přetváří momentem své tvorby. V jeho současnosti, ve chvíli vytváření, vzniká zcela nový předmět, ale ten není zcela odstřižen od minulého, jelikož z důvodu práce barokního principu se zákonitostmi stylu v něm zůstávají indexy tohoto stylu. Podobnou strukturu je možné sledovat při vzpomínání paměti: paměť pracuje s minulým ve formě vzpomínky, tato vzpomínka je však přetvořena danou chvílí vzpomínání a stává se zcela novým okamžikem a vjemem.

Tuto důležitou roli momentálního rozpoložení a určité determinace okamžikem vzpomínání (tedy i tvorby) popisuje ve svých úvahách Henri Bergson: „*Nějaké počitky [vzpomínka] vyvolá při svém zhmotnění, v té chvíli však přestane být vzpomínkou a přejde do stavu přítomné, aktuálně prožívané věci. [...] Právě tím, že ji učiním aktivní, se stane aktuální, tedy počitkem schopným vyvolávat pohyby.*“¹¹ Tyto „pohyby“ vyvolané přítomným vzpomínáním pak uvádí do pohybu další vjemy a práci paměti. I zde je jistá paralela s barokním principem: jeho uměleckost, tedy baroko jako umělecká fáze každého stylu, stojí právě na tomto okamžiku přetváření tradice, ale stále nesoucí prvek této tradice, která je uchována v „paměti stylu“. S touto pamětí stylu individualita umělce pracuje principem tvořivého přetváření, měnění a „narušování“, ale nikoli za účelem popření stylu, ale naopak jeho změny z perspektivy určení své časové přítomnosti okamžikem tvorby (vzpomínání).

Bylo by tedy možné interpretovat princip baroka v uvažování Vojtěcha Birnbauma jako určité paralely principu paměti při práci se

10 Edmund Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, Praha 1995, s. 41.

11 Henri Bergson, *Hnota a paměť*, Praha 2003, s. 105. Henri Bergson (1859–1941) byl jedním z významných filosofů přelomu 19. a 20. století a Birnbaum se mohl setkat přímo s jeho pracemi či s jeho uvažováním ve zprostředkované formě. Byla by potřeba hlubší analýza Bergsonova a Birnbaumova uvažování, ale již určitá podobnost v jejich uvažování o vzpomínání jako tvůrčím aktu daného momentu a barokního principu jako přetváření minulého perspektivou současné chvíle umělce může naznačovat Birnbaumovu inspiraci Bergsonovým uvažováním.

vzpomínkou. Styl (paměť) se stává „hmotou“, do které se otiskují formy stylu (vzpomínky), které jsou pak daným okamžikem umělce (vzpomínajícího) přetvářeny do nové podoby a formy.¹² Tato nová podoba, v případě paměti i stylu, je navázána indexy na minulé, ale není její kopií či návratem do minulosti, ale jejím přetvořením a rozvedením. Stejně jako při aktu vzpomínání se vytváří zcela nový počitek v paměti, stejně tak je barokní princip uměleckého stylu tvůrčím momentem tohoto stylu. Na základech paměti stylu se vytváří současné dílo.

Memoria et monumentum: barokní princip a úvahy o monumentalitě první poloviny čtyřicátých let 20. století

Požadavek monumentality na novou moderní architekturu jako pokračování evropské paměti a jejího architektonického tvoření se v Čechách objevil v teoretických úvahách architektů v letech 1943 a 1944, otištěných v již zmíněném časopise *Architekt SIA*.¹³ Zvláštní místo v této debatě o monumentalitě zaujímá postava architekta Antonína Engela, který do této debaty vstoupil jako příslušník starší generace a prosazoval názor, který se může zdát podobný požadavkům Karla Hannauera (1906–1966),¹⁴ iniciátora celé debaty. Avšak domnívám se, že myšlenkové zdroje obou autorů jsou odlišné a při pečlivém čtení se liší i jejich požadavky smyslu monumentality.

Karel Hannauer byl k otázce monumentality v dobové architektuře přiveden úvahami švýcarského architekta Petera Meyera (1894–1984).¹⁵ Ten se otázkou monumentality začal zabývat zejména v druhé polovině třicátých let.¹⁶ Hannauer tvrdil, že monumentalita se nesmí stát samoúčelnou formou, ale musí vyvstat z vlastní podstaty každé jednotlivé architektury. Bylo pro něj také nutné, aby monumentalita, jak ji charakterizoval Meyer, tedy nikoli jako něco kolosálního, ale nesoucího „smysl“ (*Sinn*), byla „smysluplná“ (*sinnvoll*) pro každou jednotlivou stavbu.¹⁷

Hannauer se snažil najít východisko z funkcionalismu architektury a postrádal v ní duchovní složku, kterou našel právě v monumentalitě, která je dle něj vytvořena jejím patosem. Pro Hannauera byla monumentalita tedy formálním projevem duchovního patosu: „*Architekt nové doby, prožívající tak mnoho prózy a tak*

málo poesie, a postrádající, zejména v období prudkého rozmachu civilizačního, možností vyššího, nadužitkového řádu, je lačný chvil meditací, v nichž bolestně hledá výrazové formy úloh nadmateriálních. Jsou to stavby (prostory) nesoucí znak posvátnosti, vznešenosti,

- 12 Paměť jako „hmotu“, do které se otiskují vzpomínky popisuje Platón ve svém dialogu *Theaitéos* (zejména 191c8–195a9), podobný aspekt paměti pak sledoval i Aristoteles v úvaze *O paměti a vzpomínání*. Ve 20. století na poli umění a umělecké teorie s teorií otisku s odkazem na minulost pracovala například Rosalinde Krauss, v recentní době se touto tematikou zabýval zejména Georges Didi-Huberman. Viz Platón, *Theaitéos*, Praha 1995. – Aristoteles, *Člověk a příroda*, Praha 1984. – Rosalinde Krauss, *Notes on Index: Seventies Art in America*, *October*, Spring 1977, s. 68–81. – Georges Didi-Huberman, *Rovina materiálu. Tvárnost, znepokojení, přežívání*, *Umění XLVI*, 1998, s. 502–514.
- 13 Diskuzí o monumentalitě z let 1943 a 1944 se ze dvou odlišných metodologických přístupů věnovali v recentní době zejména Rostislav Švácha a Josef Vojvodík, viz Rostislav Švácha, *Architektura čtyřicátých let*, in: idem – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1938/1958*, Praha 2005, s. 31–73. – Josef Vojvodík, „Díla razící myšlenku pathosu-monumentality“: diskuze o monumentalitě v architektuře a výtvarném umění (1940–1947) a problém modernity, in: Vojvodík (pozn. 1), s. 161–184. R. Švácha se zaměřuje především na technicko-formální ráz realizované architektury čtyřicátých let, Josef Vojvodík na druhé straně sleduje esteticko-teoretický význam požadavku patosu v architektuře, který se na mnoha místech v diskuzi v roce 1943 i 1944 objevuje. J. Vojvodík sleduje požadavek patosu v architektuře první poloviny čtyřicátých let, která se v jistých aspektech kříží s požadavkem monumentality. Jeho pohled problematizuje harmoničnost architektury, kterou Švácha argumentuje opuštěním požadavků narušení formy, v jeho případě vysledovaného v dobovém uvažování Jana Mukařovského. Vojvodíkův patos v architektuře přináší afektivitu diváka jako spoluvytvářející aspekt architektonické tvorby, která nesleduje užitnou funkci formy a stává se součástí uměleckého utváření. Koncept patosu jako daného pasivního trpění uměleckou formou utvářející aktivní spoluúčast divákovy vnímání nesleduje návrat do minulosti jakožto do oblasti harmonie, ale naopak vyžaduje divákovu spoluúčast na uměleckém díle, a to nikoli klidnou (klasicistní), ale naopak dis-harmonickou, zasahující, neklasicistní. Díky této zasaženosti uměleckým (a v tomto případě i architektonickým) dílem subjekt vnímá zkušenost spolu-vytvoření dis-harmonie, která se stává základním kamenem přetvoření starého do nové podoby.
- 14 Pro další čtení o díle a osobnosti Karla Hannauera viz například Martina Hrabová, *Studium či návštěva? Architekt Karel Hannauer jako zprostředkovatel zahraničních vlivů na českou avantgardní architekturu*, *Umění LX*, 2012, s. 303–311. – Rostislav Švácha – Soňa Ryndová (eds.), *Forma sleduje vědu: Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948*, Praha 2000.
- 15 Pro hlubší poznání života a díla Petera Meyera viz například Katharina Medici-Mall, *Im Durcheinandertal der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894–1984)*, Basel 1998.
- 16 Peter Meyer, *Ueberlegungen zum Problem der Monumentalität als Antwort an Hans Schmidt*, *Das Werk XXV*, 1938, s. 123–128.
- 17 Meyer tento požadavek charakterizuje slovy: „*Je mehr man das Monumentale da lokalisiert, wo es Sinn hat, desto besser kann man es aber überhaupt zu unterdrücken, so wird es wieder den ganzen Körper der Architektur infizieren.*“ Viz Meyer (pozn. 16), s. 124.

*důstojnosti, jsou to úlohy povahy symbolické, sakrální, díla razící myšlenku pathosu – monumentality.*¹⁸

Hannauer pojímal architekturu jako společenský jev a na tomto základě ji chápal jako určující znak kulturní tradice. Duchovní složka architektury, její patos skrze monumentalitu, pro něj byla znakem společenské vyspělosti, kdy architektura není pouze nositelem funkce, ale je součástí duchovního života národa. Pro Meyera i Hannauera byla monumentalita uměleckou konvencí duchovního patosu formy. Tento patos formy měl být výrazem kulturně-sociální situace společnosti. Monumentalita v architektuře v uvažování Karla Hannauera na základech myšlenek Petera Meyera může tedy být interpretována jako forma klasicizující konvence duchovního patosu. Monumentalita byla pro Hannauera hodnotou architektonického smyslu stavby, který je jí propůjčován skrze sociálně-kulturní nutnost společně s kulturně-tradiční konvencí. V tomto uvažování byl architekt mezičlánkem na hranici architektonické tradice a jejího vývoje, a jeho úkolem bylo na základě současných materiálních a technických možností přistoupit ke konvenci tradice a tu upravit do podoby duchovního patosu, tedy monumentality.¹⁹

Druhým teoreticky výrazným příspěvkem diskuze bylo vystoupení již zmíněného Antonína Engela, a to na začátku roku 1944. Engel ve své přednášce dal jasně najevo, že vedle racionality a konstruktivní čistoty musí architektura nést také „*potřeby všelidské*“.²⁰ Do Engelovy přednášky se dostává pojem umělce – architekta, který je součástí svého daného „*monumentálního chtění*“.²¹

Princip „*monumentálního chtění*“, „*při čemž architekt nebo také více architektů po sobě byli výkonným orgánem této vůle ať už jedincovy nebo kolektivní*“ má velmi blízko k úvahám historika umění Aloise Riegla (1858–1905).²² Alois Riegl ve svých úvahách na konci 19. století a na počátku 20. století rozvinul koncept *Kunstwollen*,²³ který může být interpretován jako umělecký záměr umělce a jeho společenského – kulturního celku.²⁴ Engelovo monumentální chtění je velmi blízké právě Rieglovu uměleckému chtění. Je však otázkou, zdali tento koncept měl Engel přímo z Rieglových úvah, či je měl zprostředkované přes Rieglova žáka a Engelova blízkého přítele Vojtěcha Birnbauma.²⁵

Směrem k uvažování Vojtěcha Birnbauma ukazují i další formulace Engelovy monumentality. Engel monumentalitu stavěl na základech kulturní tradice. Sledoval monumentalitu jako určitý tvořivý prvek, který je determinacním výrazem uměleckého stylu a znakem určitého stupně vyspělosti společenství, které v dané fázi uměleckého vývoje stylu začne pociťovat „*monumentální chtění*“. To se pak stává iniciačním motorem pro práci s tradicí, ale jiným principem, než je pozměňování konvence: „*Tradice, jak známo, je*

18 Karel Hannauer, Úvodní přednáška. Problém monumentality v architektuře, *Architekt SIA* XLII, 1944, č. 8, s. 162.

19 Meyer píše: „*Hier kommt es also darauf an, was man unter ‚funktionel‘ versteht. H. S. Betont, dass er den Begriff nicht nur technisch-materialistisch verstanden wissen will, sondern dass er auch die Erfüllung ästhetischer Aufgaben mit einbezieht, und glaubt er – wenn ich ihn recht verstehe – auch diesen ästhetischen Faktor aus der Augenblicksituation allein ableiten zu können... ‚Monumentum‘ kommt von monere – erinnern. Monumentalität schliesst immer einen ‚relativen Ewigkeitsanspruch‘ ein, den Anspruch auf Dauer, auf Unabhängigkeit vom vergänglichem Augenblick. Darum sucht jede monumentale Architektur aus ihrer Bestimmung heraus, und nicht Gedankenträgheit der Architekten, den Anschluss an die Vergangenheit, der nicht anders zum Ausdruck kommen kann, als in der Verwendung bekannter, also ‚konventionell‘ Formen.*“ Viz Meyer (pozn. 16), s. 125.

20 Antonín Engel, Podstata monumentality v architektuře. Problém monumentality v architektuře, *Architekt SIA* XLII, 1944, č. 8, s. 170.

21 Ibidem, s. 172.

22 Pro hlubší poznání Vídeňské školy dějin umění a díla Aloise Riegla viz například Leopold D. Ettliger, *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Wien 1984. – Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit: zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien 2005. – Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, Pennsylvania 2013.

23 Především v knihách *Stillfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), *Spätromische Kunstindustrie* (1901) a *Das Hollandische Gruppenporträt* (1931).

24 Sám Riegl nikdy nepopsal svůj koncept *Kunstwollen* jako teoretické východisko pro umělecko-historickou metodu. Dodnes se vedou debaty o významu jeho konceptu a zde není místo na otevření tohoto závažného teoretického problému. Pro účely článku ale postačí základní koncepce termínu *Kunstwollen* jako „*uměleckého chtění*“. Pro hlubší poznání této problematiky viz například Alina Payne, *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in: Alois Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome*, Los Angeles 2010, s. 1–33.

25 Matka Vojtěcha Birnbauma se již ve Vojtěchově mladém věku podruhé provdala za dr. Bohumila Boučka, který byl bratrem matky Antonína Engela. Engel s Birnbaumem společně trávili dětství v Poděbradech a jejich blízké přátelství také dokazuje jejich celoživotní korespondence uložená v Masarykově ústavu a Archivu Akademie věd České republiky.

navazování na předchůdce a postupná i pozvolná změna forem starších k mladším, jako od rodičů k dětem, od těch pak k vnukům atd.; při zachování rodových znaků a jedině touto cestou vzniká organická kultura obdobná přírodnímu dění.²⁶

Engel uvažuje o změně forem, nikoli o jejich konvenci a určité aktualizaci skrze soudobé technologie a materiály. Zároveň byl Engelvův požadavek monumentality založen na kulturní paměti, která se stává hmotou nesoucí hodnoty evropské tradice, které byly v době diskuze silně ohrožovány násilnými restrikcemi a nebezpečím zmišení. Paměť kultury byla tvořivým principem monumentality, která byla zákonitým a duchovním požadavkem architektury každé doby. Toto navazování na tradici z pohledu přetavení dané tradice na základě „monumentálního chtění“ bylo pro Engela smyslem monumentality v architektuře: „*Jde jen o to, aby roubování se dělo na živném kmenu a ne na usychající větvi. A tím živným kmenem nebo dokonce kořenem nemíní se nějaké doslovné opakování forem historických, jako to učinilo tu a tam století minulé, nýbrž jich nové pochopení moderním duchem současnosti, která prošla očisťující krizí a nehodlá samozřejmě opakovati omyly bezprostředních předchůdců. Je třeba jíti k podstatě a základu všeho architektonického tvoření.*“²⁷

Toto hledání samotné podstaty architektonického tvoření se může zdát obdobné Birnbaumovu hledání podstaty barokní architektury. Oba autoři se snažili najít určitý princip umělecké tvorby, která v obou interpretacích, u Birnbauma se jedná o baroko, u Engela o monumentality, přetrvává v paměti stylu a potažmo tedy i kultury.

Při tomto pochopení Engelova „*chtění monumentality*“ vyvstávají další paralely mezi Engelovým a Birnbaumovým uvažováním. Obdobný princip nahlížení na jevy v evropském architektonickém tvoření se dá nalézt například v Engelově výroku, že: „*nebylo nikdy velikých období v dějinách architektury, aby tato složka [monumentality] jim chyběla*“²⁸ s Birnbaumovou formulací z roku 1924, kdy tvrdil, že: „*umění, jež nedospělo až sem [svého barokního principu] neřeklo prostě své poslední slovo*“.²⁹

Pro Birnbaumovu teorii barokního principu, jak bylo ukázáno výše, je také velmi důležitý umělec a vstoupení jeho individuality do zákonitostí stylu, které svým vlastním vkladem přetváří a na-

rušuje. Tímto narušením ale nepopírá dané zákonitosti, pouze je mění do moderní podoby svého uměleckého chtění. To by mohlo napovídat, že samotným smyslem tohoto uměleckého chtění je právě barokní princip.

I v Engelově uvažování hraje individualita zásadní roli pro uchopení a tvoření monumentality: „*Předpokladem je, že úkol novodobý povznese se nad nížiny pouhého ukájení materiálních potřeb a dostaví se touha a vůle po ideálním pojetí thematic, čili dospěti od konstrukce ke strukturální formě.*“³⁰ Engel se tedy vymezil vůči Hannauerově aktualizaci konvence moderním materiálem a technologií a naopak vyzdvihl touhu a vůli, tedy chtění, které má vést až k opravdové duchovní monumentalitě v architektuře. Stejně jako Birnbaum, i Engel do popředí stavěl individualitu umělce: „*nakonec samozřejmě rozhoduje vůle autora a jeho tvárné úsilí, aby latentní předpoklady pro monumentální výraz vtělil ve skutek prostředky, které si sám volí a o nichž sám rozhoduje a za které ovšem bere plnou zodpovědnost před současnými i příštími dějinami*“³¹ a dodává: „*doufejme tedy, že nyní nastává obrat dlouho žádaný, kdy se architektura stane zase uměním, tj. projevem ducha, a kdy architekt bude zase umělcem, bude-li chtít obstáti.*“³²

Engelovy požadavky na monumentality jako směřování k určitému logickému vyvrcholení kulturního a uměleckého snažení pod podmínkou nálady doby na jedné straně operuje se zmíněným barokním principem Vojtěcha Birnbauma a s jeho směřováním k uměleckosti (když barokní princip slohu může být chápan jako umělecké chtění každého stylu), tak také na straně druhé pracuje se zásadami sledování uměleckých proměn Vídeňské školy dějin umění, která vyhodnocovala transformace uměleckých stylů na zá-

26 Viz Engel (pozn. 20), s. 172.

27 Ibidem.

28 Ibidem, s. 174.

29 Viz Birnbaum (pozn. 7), s. 44.

30 Viz Engel (pozn. 20), s. 172.

31 Ibidem, s. 173.

32 Ibidem, s. 174. Zde se Engel jednak vyhraňuje vůči čisté účelovosti architektury meziválečného funkcionalismu, ale co je možná ještě zajímavější, používá další pojem blízký konceptům Vídeňské školy dějin umění, a to konkrétně chápání dějin umění jako dějin ducha v uvažování Maxe Dvořáka (1874–1921).

kladě jejich formálních a duchovních proměn bez nutnosti jejich kladné či záporné evaluace. Stejně tak si Engel uvědomuje nutnost umělecké proměny, kterou však není možné vynutit, ale je potřeba k jejímu vrcholu (ať už baroku či monumentalitě) dojít skrze umělecký vývoj stylu. Sám si je vědom, že doba, ve které se nachází, možná není tou, kdy je možné dojít této fáze. Ale to pro něj neznamena, že zde není cesta k této „zákonitosti uměleckého stylu“: „*přirozeně není výhodou ani pro věc, ani pro autora přijít příliš brzy, dokud panuje nálada protichůdná...*“³³

Pro Engela byla tedy monumentalita 1) univerzálním principem kulturní paměti. Pro její charakterizaci jako něčeho stálého, k čemuž zákonitě směřuje každý umělecký vývoj, ho mohla dovést teoretická koncepce barokního principu Vojtěcha Birnbauma. Na tomto základě a pod tímto vlivem, v době strachu ze ztráty vlastní identity a paměti kultury, se Birnbaumův barokní princip se svou teorií návratu individuality založené v kulturní tradici a ve stejném okamžiku obdařené tvůrčí potencí tvořit nové na základě starého, stal v první polovině čtyřicátých let zcela aktuální. V tomto kontextu se pak jeví logické vydání Birnbaumovy statě samostatně v roce 1941.³⁴

Symptomatická aktualizace tohoto teoretického konceptu uvažujícího o zákonitěm pokračování uměleckého tvoření na základě narušování, které však není smazáváním, ale naopak rozvíjením, proto logicky nalézá svou rezonanci v době, kdy je nutnost uvědomění si své kulturní paměti pod hrozbou její destrukce.³⁵

Monumentalita a její tvořivý princip byla pro Engela také 2) zákonitostí kulturní tradice, ke které musí směřovat umělecké, potažmo architektonické chtění: „*Kdo trochu zná dějiny umění a tedy také architektury, může také zjistit zpětné návraty v delších a kratších intervalech a může také postřehnouti zákony cyklů i ve formálních názorech.*“³⁶ Z této citace je možno soudit, že Antonín Engel přijal za svou teorii proměn stylů a forem z konceptu dějin umění Vojtěcha Birnbauma. Monumentalita byla v tomto smyslu pro Engela synonymem Birnbaumova baroka.³⁷

Monumentalita se pro Engela také stala 3) duchovní zákonitostí architektonického tvoření, o kterou je nutné usilovat, stejně jako ještě ve formalistických intencích meziválečné doby uvažoval Birn-

baum o baroku v každém uměleckém stylu. Stejně jako pro baroko v teorii Vojtěcha Birnbauma, tak i pro monumentalitu Antonína Engela „*je tedy jen přirozené, jestliže formální výraz se vrací občas ke svému původu, k onomu mateřskému kmenu, odkud kdysi vyšel, což ovšem nemusí současně znamenat opakování nebo napodobení, jak se tomu obyčejně špatně rozumí, ale zato zcela jistě nové prožití prastarých či věčných temat architektury*“³⁸

Barokní princip dvacátých let se stal principem monumentality let čtyřicátých, kdy byla aktualizována teorie návratu k věčnosti a tradici. Paměť jako *monumentum* byla znovu zpřítomněna barokním principem, který díky této nové rezonanci získal nový rozměr jako paměť stylu a jako princip monumentality Antonína Engela. *Barokní princip* Vojtěcha Birnbauma se proto v roce 1944 stal odkazem ke kulturní paměti a umělecké potenci jako odpověď na nebezpečí ztráty vlastní identity. Monumentalita se v podání Antonína Engela stala universálním požadavkem moderní architektury, a to nikoli na základě formálních pravidel, ale pod vlivem její duchovní potřeby uměleckého tvoření.

Závěr

Diskuze o monumentalitě otevřená v roce 1943 jako o základním a nutném prvku moderní architektury, vyvolaná dobovými událost-

33 Ibidem, s. 173.

34 Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941.

35 Engel sám podotýká: „*Doufejme, že po této hrozně zkoušce rozpoutaných sil války rozkvete zase nové jaro, kde čekají je nové úkoly.*“ Viz Engel (pozn. 20), s. 174

36 Ibidem, s. 174.

37 Může být zajímavé vznést otázku, zdali by sám Birnbaum s touto změnou své teorie souhlasil. Birnbaum se totiž ve své práci o barokním principu z roku 1924 vyjadřuje, že označení „barokní princip“ není zcela vyhovující, ale že bohužel zde není zatím jiného označení pro tento jev. Zaměnění barokního principu za princip monumentality může vnést více světla do Birnbaumova uvažování a poukázat na sofistikovanost jeho teorie o určitých jevech v dějinách umění. Často totiž bývá jeho teorie barokního principu simplifikována na hledání barokního tvarosloví v architektuře, místo toho, aby se sledoval její teoretický význam jako směr uměleckého tvoření. I samotné slovo „princip“ si zaslouhuje své vlastní pozornosti a interpretace. Domnívám se proto, že právě výklad Birnbaumova barokního principu skrze jeho aktualizaci monumentality Antonína Engela může přinést nové možnosti uvažování o této výjimečné české teoretické práci meziválečné doby.

38 Viz Engel (pozn. 20), s. 174.

mi na jedné straně, a na straně druhé určitým vyčerpáním funkčně orientované architektury meziválečného období, zanechala signifikantní teoretické úvahy o architektuře, která se měla stát výrazem kulturní paměti evropské tradice. Debaty z první poloviny čtyřicátých let se účastnil i architekt Antonín Engel, příslušník starší umělecké generace, který již měl za sebou v té době několik úspěšných architektonických realizací. Ten k problematice monumentality přistoupil jako k logickému vyústění architektonického tvoření.

Na druhé straně byl Hannauerův přístup, zcela odlišný od Engela. Hannauer přijal Meyerův koncept monumentality jako konvence evropské antiky, která měla být upravována moderními technologiemi. Jeho požadavek monumentality by mohl být chápán i jako patetický pokus o duchovnost v architektuře. Monumentalita pro Engela byla naopak, jak zmíněno, logickou cestou architektonického tvoření.

Jak jsem se pokusil ukázat a jak se domnívám, Engelovo chťení monumentality se všemi jejími náležitostmi a formulacemi vyvěřalo z jiného myšlenkového zdroje, než tomu bylo u Karla Hannauera. Engelovy formulace jsou afiliací teoretického konceptu Vojtěcha Birnbauma z roku 1924 *Barokní princip v dějinách architektury*.

Tato teorie, i přes svou zdárnou familiárnost podání, naskýtá několik interpretačních úrovní. Na jedné straně je nutné Birnbaumovu teorii vnímat jako součást formalistických dějin umění dvacátých let 20. století, na druhé straně je nutno mít na paměti Birnbaumovu příslušnost k Vídeňské škole dějin umění.³⁹

Proto vedle interpretace barokního principu jako s určitými výhradami chápané teorie „fungování“ dějin umění je dobré se na ni dívat ze samotné podstaty tohoto konceptu. Chápání času a práce s „tradicí“ stylu, tedy jeho zákonitostmi, uvádí Birnbaumovo uvažování do širších filosofických kontextů, a to například k uvažování Henriho Bergsona. Samotná teoretická koncepce *Barokního principu* ve své době nenašla ohlasu a mohlo by se zdát, že kritického zhodnocení formulace teorie a jejího významu nedošlo ani téměř sto let po jejím vydání.

Avšak není tomu tak, jak ukazuje právě diskuze z let 1943–1944, konkrétně chápání monumentality v podání Antonína Engela. Ten

pracoval s teoretickým konceptem barokního principu v pochopení jeho smyslu mimo Birnbaumovy dobové umělecko-historické debaty o českém baroku a české gotice. Z důvodu silné dobové determinace byla Birnbaumova teorie chápána jako pro české dějiny určující, ale nikoli z pohledu jejího teoretického konceptu, ale především s ohledem na otevření tématu českých dějin umění vůči celoevropskému kontextu. Naopak Engel již v první polovině čtyřicátých let 20. století pracoval s barokním principem jako s teoreticko-filosofickým východiskem vlastních úvah o monumentalitě.

Z tohoto úhlu pohledu se může změnit i názor na první pohled kuriózní vydání Birnbaumovy studie v roce 1941. *Barokní princip* svou koncepcí práce s pamětí stylu tvůrčím vkladem individua, které vytváří, ale nesmazává, se jeví v době ohrožení individuality i samotné kulturní paměti jako tou určující pro to, jak je nutné o vlastní tvorbě uvažovat. *Barokní princip* Vojtěcha Birnbauma se pro Antonína Engela stal teoretickým východiskem a nutností jeho principu monumentality, kdy se barokní princip stal mimo-časovým tvůrčím prizmatem návratu paměti formou individuality vzpomínání s výrazem v monumentalitě jako uměleckém chťení doby.

39 Tato metodologická škola vytvořila několik převratných konceptů, které určovaly disciplínu dějin umění minimálně do poloviny dvacátého století. Příslušníci Vídeňské školy dějin umění stavěli především na podrobném poznání materiálu, kdy na tomto základě byli schopni vystavět teoreticko-historickou bázi umělecko-historické metody. Vojtěch Birnbaum se jako žák Aloise Riegla dostal do kontaktu s určitými osobnostmi těchto přístupů, vedle Riegla zejména Franze Wickhoffa (1853–1909) či Maxe Dvořáka.



1 Vojtěch Birnbaum. Reprodukce: Václav Hankovec, Vojtěch Birnbaum (1877-1934), Akademický bulletin, <http://abicko.avcr.cz/2009/04/16/>, vyhledáno 9. 11. 2016.



2 Antonín Engel. Reprodukce: Antonín Engel (1879-1958), Akademický bulletin, <http://abicko.avcr.cz/2008/4/obsah/18-gallery.html>, vyhledáno 9. 11. 2016.

Architektonická súťaž na operu Štátneho divadla z rokov 1958 až 1959 v Ostrave

Viktor Baumgartner

Masívna bytová výstavba v päťdesiatych rokoch v mestskej časti Poruba so sebou priniesla nutnosť sústrediť pozornosť i na architektonické a urbanistické riešenie ulice, ktorá tvorila jej hlavnú spojnicu s Moravskou Ostravou, a to bývalej Gottwaldovej triedy, dnes ulice 28. října. Významu ulice malo zodpovedať i veľkorysé a reprezentatívne riešenie v podobe bulváru, ktorý ústil do tzv. slávnostného priestoru [1], kde rozšírený úsek ulice nadobúdala charakter námestia a mala ho tvoriť séria stavieb občianskej vybavenosti celomestského významu.¹

Nesmieme však zabudnúť i na politickú interpretáciu a význam takto koncipovaného urbánneho priestoru v totalitnom režime, ktorý mal tvoriť vhodnú „kulisu“ k veľkolepým prvomájovým sprievodom alebo vojenským a iným prehliadkam podobného charakteru.

Istú paralelu k ostravským predstavám o Gottwaldovej triede, a to aj svojim politickým podtónom je azda možno hľadať v bývalej Stalinovej aleji, v súčasnosti aleji Karla Marxa v Berlíne, budovanej medzi rokmi 1952–1960. [2] Tu sa politikum prejavilo i v architektonickom stvárnení podstatnej časti zástavby. Tento štýl môžeme nazvať socialistickým realizmom, ktorý však hojne čerpá i z Schinkelových tradícií. Napokon okázalé urbanistické riešenie bulváru vychádza taktiež z klasicistných princípov.²

Pre ostravský slávnostný priestor bola vybraná plocha, ktorej časť bola až do presťahovania na nové územie tvorená katolíckym cintorínom. [3] Súčasťou areálu, na ktorom dnes prevažne leží sad Milady Horákovéj bolo i kolumbárium a kubistické krematórium, ktoré bolo v osemdesiatych rokoch nepochopiteľne a zbytočne zlikvidované. V susedstve sa nachádzal tiež židovský cintorín, ktorý však urbanistický návrh rešpektoval a zničený bol taktiež až v nasledujúcich dekádach.

Uplatnenie plánov, ktoré vzišli z urbanistickej súťaže v roku 1953,³ sa podarilo uskutočniť len čiastočne, v podobe inštitúcie Domu kultúry podľa architekta Jaroslava Fragnera a bývalého Hutného projektu, dnes sídla Krajského úradu, ktorého kultivovaná architektúra bola v nedávnej dobe znehodnotená nekvalitnou rekonštrukciou. Väčšina ostatných vymedzených parciel zostala dodnes nezastavaná vrátane priestoru vyhradeného pre operu, ktorý je v súčasnosti časťou parku Milady Horákovéj.

Ďalšou zamýšľanou intervenciou na tomto území sa mala stať budova pre operu Štátneho divadla, na ktorú bola ostravským Kraj-

1 Gottwaldova trieda v Ostrave. Súťaž na ideový návrh, *Architektura ČSR XV*, 1956, č. 6, s. 318–321. Obecně k problematice poválečné Ostravy např. Martin Strakoš, *Nová Ostrava a její satelity. Kapitoly z dějin architektury 30–50. let 20. století*, Ostrava 2010.

2 Stanislav Semrád, *Výstavba v NDR a plánování hlavního města Berlína*, *Architektura ČSR XIV*, 1955, č. 7, s. 254–264.

3 Viz pozn. 1, s. 318–320.



1



2



3

ským národným výborom vypísaná architektonická súťaž prebiehajúca v dvoch fázach.⁴ Kompetentných mohol k tomuto rozhodnutiu viesť aj nebývalý úspech len pár rokov pred vypísaním súťaže založenej ostravskej Janáčkovej filharmónie a chýbajúca platforma pre tradičnú opernú a baletnú scénu v meste.

Prvá fáza súťaže bola vyhlásená v máji 1958 s ukončením v januári nasledujúceho roku. Aj napriek tomu, že časovo táto súťaž spadá ešte do päťdesiatych rokov, a teda nie je primárne cieľom mojej práce, je podľa hodnotených návrhov možné konštatovať oslobodenie sa od historizujúcich reminiscencií. Aj keď sa uplatnilo skôr konzervatívne chápanie vo výraze, po prevádzkovo-dispozičnej stránke priniesla táto súťaž nové podnety, hlavne v Klimešovom riešení, ktorému sa budem venovať neskôr, ale taktiež aj v návrhu Beneša a Dohnala. Konzervatívnosť riešení je nutné prisúdiť skutočnostiam, ktoré popisuje Lenka Popelová: „*Klasický model' v této době ještě převažoval u soutěží na divadelní stavby, v jejichž případě bylo lpění na tradičních formách dáno i přežívajícími konzervativními požadavky na tuto typologii. Divadelní stavby se až do začátku šedesátých let nevymanily z tradicionalistických řešení převzatých ještě z 19. století (schéma klasického kukátkového divadla), ačkoli se zde setkáváme i s náznaky dalšího vývoje (např. rozvolnění půdorysné struktury, částečné užití modernistické estetiky).*“⁵

V tomto prípade je nutné hľadať pôvod aj v špecifickom určení budovy pre operu, v tradičnej kukátkovej schéme s pevne danou veľkosťou portálu, kde nebolo prioritou zaoberať sa variabilitou priestoru. Tento rozdiel je napokon možné vidieť na viacerých návrhoch v súťažiach, ktoré sa u nás uskutočnili v rovnakej dobe, ba dokonca v rovnakom roku ako ostravská udalosť. Týkali sa však klasických divadelných budov, išlo o súťaže na Jihočeské divadlo v Českých Budějoviciach a na Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, kde vzťah javiska a hľadiska a hľadanie, čo najlepších podmienok pre nové formy scénického umenia sa značne prejavuje. Napríklad v návrhu od ostravských architektov Evžena Kubu a Zdeňka Kupku na prešovské divadlo je zrejma inšpirácia Gropiovským totálnym divadlom [4], kedy prednú časť hľadiskového amfiteátru umiestnili na točnu so stredom v rovine portálového zrkadla.⁶

Naopak v Brne bol v tomto období na spadnutie začiatok výstavby tradicionalisticky riešeného Janáčkova divadla. Divadlo bolo realizované zhruba podľa víťazného návrhu Jana Víška zo súťaže z roku 1956, avšak vo forme oslobodenej od dekorativizmov poplatných socialistickému realizmu. Uplatňuje sa tu však prísne symetrická dispozícia i klasický stĺpový vstupný portikus. Stretávame sa s totožným poslaním divadla, predovšetkým pre opernú scénu ako v prípade Ostravy.⁷

Členov poroty ostravskej súťaže tvorili napríklad teoretik Jiří Gočár alebo architekt Ludvík Hilgert a ďalší na čele s Jaroslavem Fragnerem, autorom Domu kultúry na susednej parcele. Úlohou zadania bolo predovšetkým ujasnenie širších urbanistických súvislostí a rámcové načrtnutie dispozičného, funkčného a výtvarného riešenia samotnej budovy, pričom sa s detailným rozpracovaním počítalo až v nasledujúcej časti postupujúcimi architektmi. Formulované boli tiež požiadavky na uplatnenie sochárskej a maliarskej výzdoby ako významnej súčasť projektu tohto typu.⁸

Súťaže sa zúčastnilo celkom 44 tímov, z ktorých do druhého kola postúpilo päť návrhov. Najvyššie hodnoteným sa stal návrh Stanislava Hubičku [5] nasledovaný návrhom Vladimíra Beneša a Viktora Dohnala, štúdia Iva Klimeša [6] dosiahla v tejto časti tretie miesto, ďalšími postupujúcimi boli Ivo Šimoník a Věkoslav Pardyl. Po stránke urbanistickej sa ustálil názor umiestniť objekt opery v exponovanom mieste slávnostnej časti naproti budove Hutného projektu, tvoriac dominantu celého územia. K posilneniu tohto zámeru by prispelo i zamýšľané zasunutie budovy do ulice, vďaka čomu by vznikol veľkorosý nástupný priestor pred budovou

4 Bronislav Firla – Evžen Tošenovský, Soutěž na operu Státního divadla v Ostravě, *Architektura ČSR* XVIII, 1959, č. 7, s. 367. – Jaroslav Otruba, Soutěž na divadelní budovu v Ostravě (II. fáze), *Architektura ČSSR* XIX, 1960, č. 8, s. 507.

5 Lenka Popelová, Mutující fáze československé architektury po roce 1954 a otázka historismu reflektovaná v soutěžních projektech, in: *Sborník VIII. Sborník příspěvků z 8. specializované konference stavebněhistorického průzkumu „Historismy“*, 9.–12. června 2009, Praha 2010, s. 172.

6 M. Brezina, Soutěž na divadlo Jonáša Záborského v Prešove, *Architektura ČSR* XIX, 1960, č. 5, s. 293–298. – Jiří Hilmera, *Česká divadelní architektura*, Praha, 1999, s. 152, 155.

7 Viz Hilmera (pozn. 6), s. 145.

8 Viz Firla – Tošenovský (pozn. 4), s. 367.



4



5



6

v podobe námestia vizuálne presahujúceho až k budove Hutného projektu na protilahlej strane.⁹

Návrh Stanislava Hubičku dosiahol najvyššie ohodnotenie, k javiskovej i hľadiskovej časti neboli námietky, oceňovaná bola aj voľba konštrukčného riešenia. Jediná výhrada sa týkala nevyhovujúceho riešenia priestoru pred budovou. Benešovmu a Dohnalovmu projektu bola vyčítaná urbanistická stránka a stiesnené kuloáry. Javisko a s ním súvisiace skúšobne a originálne riešenie vstupu do hľadiska bolo hodnotené kladne. V návrhu bolo tiež počítané s využitím šesťuholníkového rastru pri čiastočne amfiteatrovo riešenom hľadisku, ktoré sa stalo v šesťdesiatych rokoch typickou organizačnou pôdorysnou schémou. Návrh Iva Klimeša porotu aj napriek umiestneniu na treťom mieste zaujal, a to hlavne asymetrickým riešením prevádzkovej časti s átriovým dvorom. Pozitívne bolo hodnotené aj riešenie skúšobní, baletného sálu a šatní. V časti hľadiska boli zistené nedostatky v podobe poddimenzovania a v nedoriešenom priestore skladov. Porota však vyhodnotila tieto čiastkové chyby ako ľahko riešiteľné. V návrhoch Iva Šimoníka i Věkoslava Pardyla bolo vyzdvihnuté dobré urbanistické začlenenie, k riešeniu celkovej dispozície boli síce výhrady avšak porotou posúdené ako schopné ďalšieho vývoja v druhej fáze. V týchto projektoch sa opakuje koncept klasického vzoru amfiteatrálného riešenia hľadiska.¹⁰

Druhé kolo súťaže prebiehajúce od februára do novembra roku 1959 už prinieslo konkrétne návrhy piatich vyššie zmienených postupujúcich účastníkov. Aj keď návrh ostravského architekta Iva Klimeša nezískal v súťaži prvé miesto, stal sa so svojim druhým miestom najvyššie ohodnoteným [7], na základe čoho mu bolo porotou zverené vypracovanie finálneho návrhu stavby. Návrh presvedčil premyslene a pritom jednoducho rozvrhnutou dispozíciou s najlepšou perspektívou zavŕšiť návrh do realizácie.¹¹

V otázke urbanistického začlenenia budovy do priestoru slávnostného úseku Gottwaldovej triedy porota nebola celkom spokojná ani s jedným návrhom. Zatiaľ čo v prvej časti súťaže sa vychádzalo z územného plánu zóny, v tejto bol zvolený individuálny postup každého z autorov podriadený kritériám daných porotou.

Návrh Iva Šimoníka [8] bol hodnotený najlepšie. K dosiahnutiu čo najlepšieho urbanistického riešenia malo prispieť zostavenie smerníc vychádzajúcich zo skúseností z prvej i druhej fázy súťaže. V predpolí budovy sa počítalo s patrične dimenzovanou rozptylovou plochou pre návštevníkov, ktorého súčasťou by bolo adaptovanie okolitého parkového prostredia. Ďalšou požiadavkou bolo rešpektovať plochu židovského cintorína a prispôbiť mu zástavbu slávnostného úseku v západnom závere, ktorý by do nej nezasahoval zo severnej strany Gottwaldovej triedy.¹²

Najpriaznivejšie bolo porotou v návrhoch posúdené dispozičné riešenie, ako v hľadiskových, tak i v javiskových partiách. Oproti prvej časti súťaže bol tomuto aspektu venovaný väčší zreteľ. Riešenie spoločenských priestorov pre divákov halovým spôsobom a vstupné partie so zakomponovanými centrálnymi šatňami patrieli medzi ústredné motívy návrhov. Taktiež spôsob prepojenia jednotlivých spoločenských priestorov naznačoval plynulé fungovanie prevádzky. Pre javiskovú časť bol *de facto* vopred porotou daný spôsob riešenia. Bol to systém hlavného javiska s povrazovou vežou s dvomi postrannými javiskami a jedným zadným javiskom.¹³ Daná bola tiež veľkosť portálu. Riešenie javiskových priestorov zhodnotil Jaroslav Otruba nasledovne: „*Velkým přínosem Ostravské soutěže bylo dobré vyřešení provozních vztahů v zákulisí tak, že herci mohou nastupovat ze svých šaten na hlavní jeviště ze dvou míst odzadu a po obou stranách portálu, aniž kříží jiné provozní linky. Asymetrické řešení části budovy, ve které jsou umístěny šatny herců, přineslo dobré provozní předpoklady. Tento způsob řešení odděluje vhodně administrativní část divadla od vlastního provozu v šatnové části herců. Navrhovaný atriový prostor v projektu arch. Klimeše by byl velmi dobře použitelný nejen pro rekreaci herců, ale také pro přísun dekorací ze skladiště přímo na postranní scénu.*“¹⁴

9 Ibidem.

10 Ibidem, s. 368–369.

11 Viz Otruba (pozn. 4), s. 506.

12 Ibidem, s. 506–507.

13 Ibidem, s. 507. – Viz Hilmera (pozn. 6), s. 151.

14 Viz Otruba (pozn. 4), s. 507.



7



8

V konštrukčnom riešení sa podpísala skutočnosť, že sa stavba plánovala založiť na poddolovanom území. Robustná a tuhá konštrukcia bola kľúčovou požiadavkou. Bol teda zvolený osvedčený model železobetónového skeletu u vertikálnych konštrukcií a oceli na horizontálnych častiach. Obzvlášť na pokrytie hladiskovej a jaskovskej časti.¹⁵

Určité sklamanie poroty vyvolalo výtvarné riešenie návrhov v exteriéri aj interiéri. V prípade interiéru hladiska sa viedla polemika medzi tradičným chápaním a riešením, ktoré by plne vyhovovalo i po akustickej a technickej stránke, a to v spôsobe členenia v tvare i využitia vhodného materiálu. Technologické otázky bolo potrebné brať na zreteľ tiež pri proscéniovom priestore a portále. Hľadisko malo podľa zadania obsiahnuť 1 200 až 1 400 divákov s využitím hlavného poradia s jedným balkónom, kde bočné steny mali byť čiastočne tvorené lóžami.¹⁶

Ponímanie exteriéru sa v návrhoch rôznilo. Za „v danom prípade veľmi pôsobivé“¹⁷ bolo označené riešenie priečelia, ktorým disponuje návrh Beneša a Dohnala a Klimešov projekt. Lapidárna avšak elegantná vstupná lodžia, ktorú azda ešte môžeme považovať za reflexiu perretovského klasicizmu, by spoločne s obdobne riešeným susedným Domom kultúry pôsobilo určite harmonicky, na druhej strane možno nie dostatočne invenčne, čo by mohlo mať neblahý vplyv na pôsobivosť oboch stavieb. Porota v tomto riešení hlavne nevidela znaky divadelnej architektúry. Po časovom odstupe sa sám Ivo Klimeš vyjadril na margo projektu takto: „...*byl ještě trochu ve vzduchu. K tomu, co by divadlo mělo být, jsem se přiblížil až později.*“¹⁸ Autori ostatných návrhov už na priečelí pracujú s plnými sklenenými plochami respektíve súvislým zasklením, čo je najviac zreteľné v návrhu Iva Šimoníka.

Aj keď sa projekt divadla napriek všestrannej pozornosti a príprave do realizácie nikdy nedostal, splnil jeden z cieľov, ktorým súťaž nesporne je, a to hľadanie a vyjasňovanie podoby moderného divadla.

Pre začínajúceho architekta Iva Klimeša táto súťaž znamenala predovšetkým uvedenie do problematiky projektovania divadelných budov, ktoré sa v nasledujúcom profesnom živote stali jeho hlavnou tvorivou náplňou. Nemalou mierou v hľadaní „co by divadlo

mělo být“ prispel aj kontakt s odborníkmi z divadelného odboru, scénografmi a podobne. Ale aj poznatky nadobudnuté zahraničnými študijnými cestami, konkrétne napríklad do Berlína. Tieto podnety sa neskôr premietli aj do autorovej tvorby nasledujúcich rokov, v divadelnej budove v Moste najzreteľnejšie.¹⁹

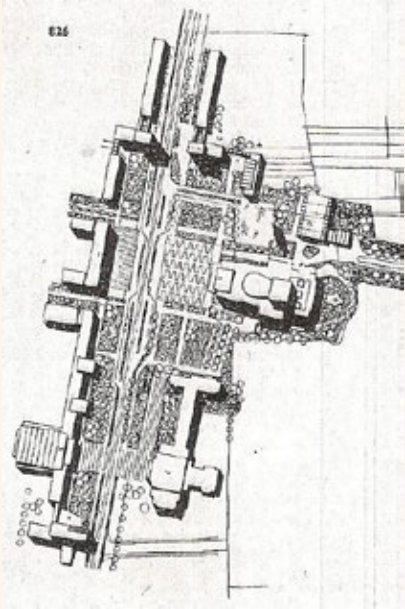
15 Ibidem.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Lenka Popelová – Eva Špačková (eds.), *Svět architektury a divadla. Architekt Ivo Klimeš*. Praha 2014, s. 17.

19 Ibidem, s. 184.



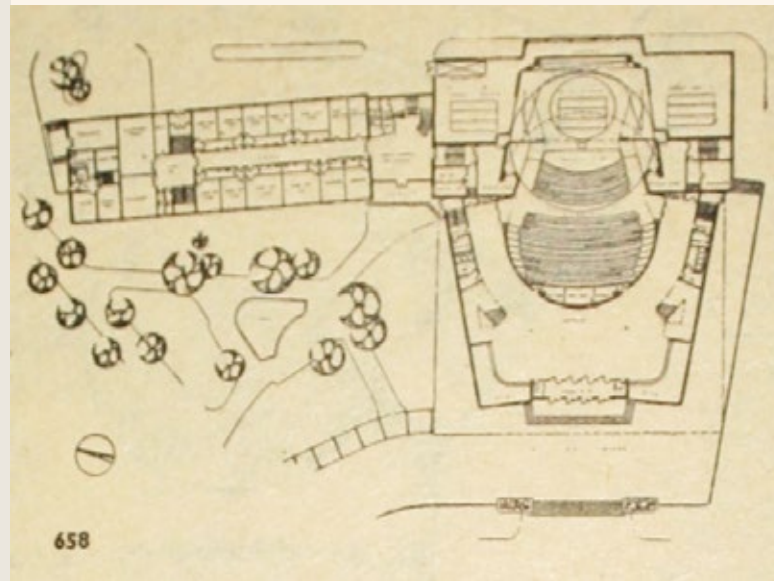
1 Plánovaná podoba slavnostného priestoru hlavnej triedy Ostravy – Poruby.
 Reprodukce: Bronislav Firla – Evžen Tošenovský, Soutěž na operu Státního divadla v Ostravě, Architektura ČSR XVIII, 1959, č. 7, s. 367.



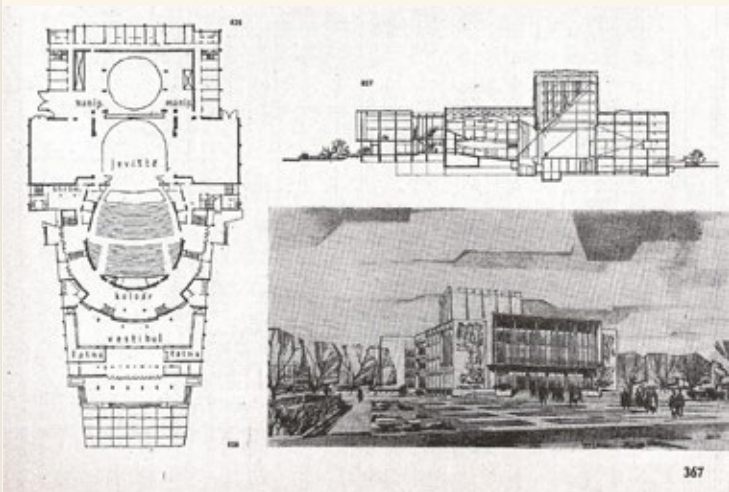
3 Ulica 28. října pred prestavbou, vstupná brána na moravskoostravský cintorín.
 Fotografie ze 30. let 20. století (?). Reprodukce: <http://www.msstavby.cz/promeny-ostravy-16-25-11-2012/>, vyhledáno 27. 7. 2015.



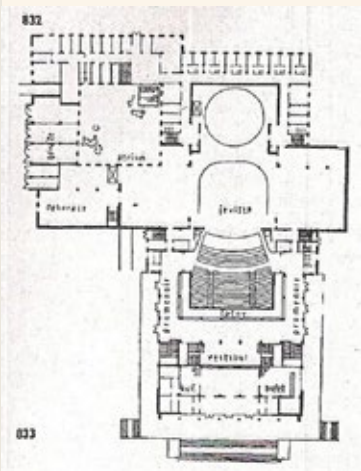
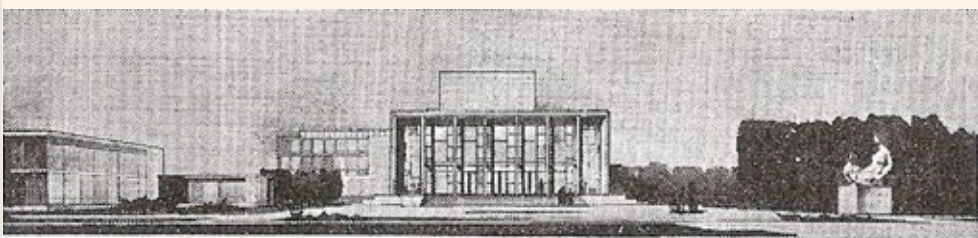
2 Stalinova alej v Berlíne využívaná k veľkolepým sprievodom a prehlíadkam.
 Fotografie – Peter Heinz Junge, 1953. Reprodukce: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-20115-0002,_Berlin,_Demonstration_Stalinoallee.jpg, vyhledáno 27. 7. 2015.



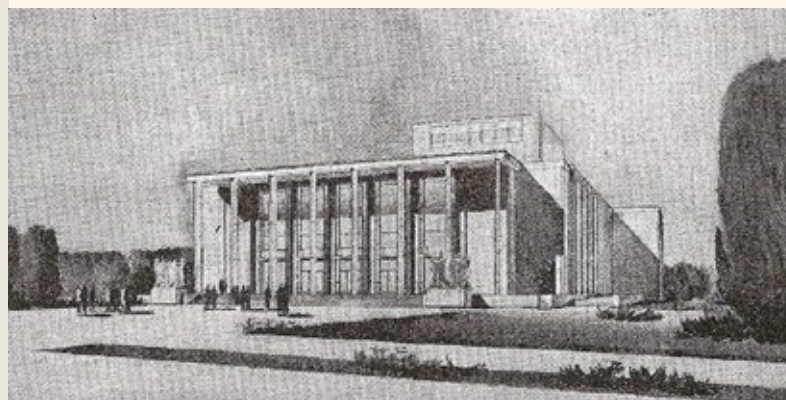
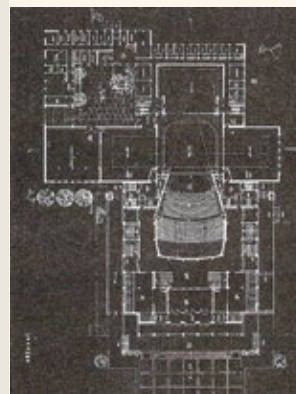
4 Súťažný návrh ostravských architektov Evžena Kuby a Zdeňka Kupky na prešovské divadlo.
 Reprodukce: M. Brezina, Súťaž na divadlo Jonáša Záborského v Prešove, Architektura ČSR XIX, 1960, č. 5, s. 294.



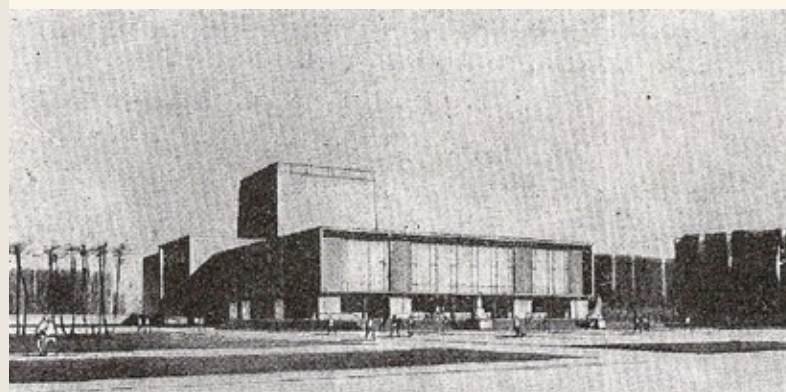
5 Víťazný návrh s prvej fázy súťaže od Stanislava Hubičku. Reprodukce: Bronislav Firla – Evžen Tošenovský, Soutěž na operu Státního divadla v Ostravě, Architektura ČSR XVIII, 1959, č. 7, s. 367.



6 Štúdiá Iva Klimeša umiestnená na tretom mieste. Reprodukce: Bronislav Firla – Evžen Tošenovský, Soutěž na operu Státního divadla v Ostravě, Architektura ČSR XVIII, 1959, č. 7, s. 367.



7 Víťazný návrh z druhej fázy súťaže od Iva Klimeša. Reprodukce: Jaroslav Otruba, Soutěž na divadelní budovu v Ostravě (II. fáze), Architektura ČSSR XIX, 1960, č. 8, s. 507, 508.



8 Návrh Iva Šimoníka umiestnený na tretom mieste. Reprodukce: Jaroslav Otruba, Soutěž na divadelní budovu v Ostravě (II. fáze), Architektura ČSSR XIX, 1960, č. 8, s. 510.

Bytová výstavba v Místku – sídliště Riviéra

Alžběta Bílková

Úvod

Následující příspěvek je vybrán z diplomové práce na téma *Bytová výstavba Frýdku-Místku v období 1950–1990*, zachycující toto město z pohledu urbánního vývoje, vzniku a utváření bytového fondu i jeho příslušenství a v neposlední řadě se zaměřujícího na etapy výstavby významných frýdecko-místeckých sídlišť. Samotný příspěvek se zaměřuje na přelomové období šedesátých let v kontextu a postojích dobové výstavby. Soustřeďuje se především na situaci městské části Místek, která ve Frýdku-Místku prošla zásadní proměnou jako první vybudováním sídliště Riviéra a dalších. Na vzhledu tohoto sídliště, vystavěného v letech 1963 až 1968, jsou patrné vlivy desetiletí zrající urbanistické praxe a názorů na organizaci sídlišť s úplně vybavenými obytnými celky, zajišťujícími komfort jeho obyvatel.

Bytová výstavba v šedesátých letech 20. století

V období šedesátých let byla problematika bytové otázky v Evropě stále aktuální. Změnil se však náhled a přístup k jejímu řešení. Západoevropské země ji již nepropagovaly jako minimální byty pro sociální vrstvy, ale rozšířily ji i na střední vrstvu obyvatel, pro které začaly vznikat vysoce kvalitní a komfortní byty v urbanisticky příjemných souborech. Otázka tzv. nejmenšího bytu se proměnila v hledání a určení parametrů tzv. minimálního standardu bytů, které byly definovány mnohými ukazateli.¹ Nový přístup se projevil zejména v navrhování velkých obytných souborů a jejich urbanismu. Předválečné principy Athénské charty a jejího důrazu na hygienu a funkční čistotu v urbanismu byly mohutně potlačovány

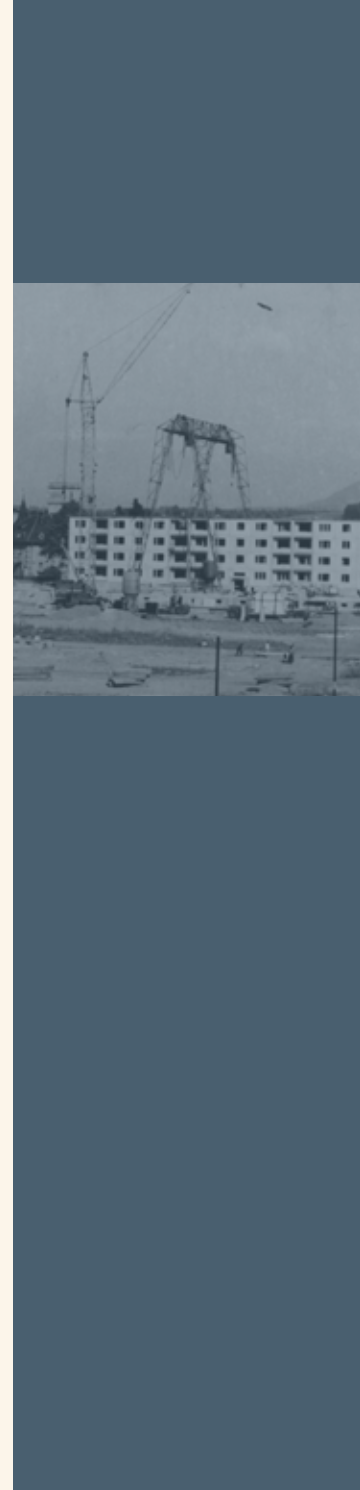
a shledány jako nevyhovující pro potřeby doby (například sídliště *Biljmermeer* v Amsterdamu).² Narůstalo povědomí a potřeba příklonu k tradičním hodnotám a prvkům jako jsou náměstí a ulice hierarchizující město. V Československu tomu bylo obdobně. Na řešení bytové otázky se podílel výzkum, který zpracovával podklady pro koncepci bytové politiky, zvláštní pozornost byla věnována změnám ve způsobu života v komunistické společnosti a nárokům na bydlení.³ V roce 1960 pak výzkum poskytl podklady pro bytovou výstavbu, s jejímž zahájením se počítalo od roku 1963.

Období od konce padesátých let až do počátku let sedmdesátých je pro vývoj československé kulturní a umělecké sféry obzvláště významný a pestrý. Uvolněním poměrů v šedesátých letech (tzv. „zlatá šedesátá“) dochází u nás k otevření se světu (skandinávské vlivy), novému vztahu k člověku a diskusi nad standardem bydlení. Zásadním tématem se stalo hledání optimální velikosti bytu, jeho uspořádání a vybavení společně s otázkou urbanistického řešení obytných souborů a jejich občanského vybavení. Ve stavebnictví se upřednostňuje práce s prefabrikáty a při budování nových sídlišť dochází k tzv. buldozerovému urbanismu, tedy velkoplošným asanacím center měst (například Aš, Frýdek-Místek, Jeseník, Mladá Boleslav, Příbram), vytvářejících prostor pro novou a komfortnější zástavbu.⁴ Obdobně jako na západě prochází i československá architektura, na základě kritiky moderny a jejích omylů, dramatickou

1 Například užitková plocha bytu pro jednočlennou domácnost: 35,5 m², dvojčlennou: 51 m², tříčlennou: 64,5 m², čtyřčlennou: 69,5–74,5 m².

2 Martin Sedláč, *Sto let vývoje sídlišť*, *Architekt* XLIII, 1997, č. 22, s. 14.

3 Zmenšení vaření a stolování v domácnosti, spaní na stejné úrovni, dvě děti v jedné ložnici, zvýšení osobní hygieny atd.



změnou z architektury moderní na postmoderní. Pro toto období, právem označované jako mezník, je příznačná důvěra v techniku, nové směry a ideje (často uplatněné až později), rozkvět architektury a designu v podobě bruselského stylu či úzké provázání práce architektů s umělci.

Umění se mělo stát součástí architektury a veřejného prostoru. Koncem roku 1961 Ministerstvo školství a kultury vydalo vyhlášku (*Vyhláška ministerstva školství a kultury č. 149/1961 Sb., o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných umění*) definující užití umění při výstavbě. V roce 1965 pak bylo rozhodnuto *Usnesením vlády Československé socialistické republiky, o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě*. Rozhodujícími se tak stalo čtrnáct zásad obsažených v tomto dokumentu. K těm nejpodstatnějším patřily zejména ustanovení uměleckých komisí, podávajících objektivní ideové a umělecké hodnocení děl, rozhodnutí o uměleckém díle již v projektové dokumentaci, nebo že rozhodnutí o částce a volbě výtvarníka náleží architektovi. Rovnice na výpočet nákladů tzv. čtyřprocentního umění byla určena tímto vztahem: $IN_{VB} = IN_{st} * s \% * K_1 * K_2.^5$

V architektuře se objevuje několik význačných generací tvůrců. V první řadě jsou to významní architekti působící převážně před druhou světovou válkou (František Cubr, Zdeněk Pokorný), dále pak generace zvučných jmen jako Emil Hlaváček, Karel Hubáček,⁶ Věra a Vladimír Machoninovi, Karel Prager,⁷ Viktor Rudiš a Jan Šrámek,⁸ či žáci funkcionalistů Miroslav Masák a Jan Bočan. V celém desetiletí tak vzniká nespočet význačných staveb hotelů, reprezentativních administrativních paláců a obchodních domů (Obchodní dům Prior v Pardubicích, Obchodní dům Máj Praha, Obchodní středisko Ještěd v Liberci, Obchodní dům Kotva Praha, Obchodní dům Don v Hradci Králové, Dům bytové kultury v Praze), které se po letech staly ikonami své doby.

Ukončení plodné éry „zlatých šedesátých“ nastává při vojenské intervenci Sovětského svazu na jaře roku 1968. Nastalá politická cenzura a utužení režimu znovu, obdobně jako koncem čtyřicátých let, uzavírá československou společnost na další desetiletí v nastalé normalizaci.

Výstavba Místku

Ke sjednocení Frýdku-Místku v jedno město došlo v roce 1943. Rozšiřování průmyslové výroby se od roku 1948 stalo pro následující vývoj města stěžejní. Frýdek-Místek se měl stát moderním průmyslovým velkoměstem se zaměřením na zpracování železa, výroby textilu a těžby dřeva. S nárůstem průmyslu měl stoupnout i počet obyvatel z původních necelých třiceti tisíc na až sto tisíc. Aby se tyto velkolepé plány mohly uskutečnit, bylo zapotřebí zorganizovat a zahájit náročnou přestavbu a výstavbu celého města, která probíhala v několika etapách od padesátých až do konce osmdesátých let. Impulsem pro následující vývoj bylo zadání na vytvoření Směrného plánu Frýdku-Místku z roku 1957.⁹ Tento dokument po svém vytvoření obsahoval veškeré náležitosti a podklady potřebné pro dlouhodobé, cílevědomé a systematické plánování rozvoje nově vznikajícího města. S dlouho plánovanou a výraznou proměnou města bylo započato v roce 1963 výstavbou technické infrastruktury Místku a prvního panelového sídliště Riviera. Úplně celá šedesátá léta se tak v Místku nesla v duchu pilné výstavby nových sídlišť a město se neustále měnilo před očima. Nově budovaná sídliště (až na Rivieru postavenou na tzv. „zelené louce“) potřebovala prostor a tak se přistoupilo k mimořádnému způsobu provádění nové výstavby ve formě přestavby zastaralých částí města. Při velkoplošných asanacích mizely staré, většinou nevyhovující domy, ale i budovy s historickou či architektonickou hodnotou. Tento čilý stavební ruch si vyžádal zásadní změny ve

4 Rostislav Švácha, Rekapitulace sídlišť, in: Jiří Ševčík – Monika Mitášová (eds.), *Česká a slovenská architektura 1971–2011*, Praha 2013, s. 427–432.

5 Popis vzorce: hodnotu celkových investičních nákladů na výtvarné umění získáme po znásobení investičních nákladů na část stavby či objekt, základní procentní sazby na výtvarné umění (0,6–4,2 %) s koeficienty společenského významu místa a druhu stavby, jež byly určeny tabulkami. Jana Kořínková, Čtyřprocentní umění?, in: Pavel Karous (ed.), *Vetřelci a Volavky. Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989)*, Praha 2013, s. 452–459.

6 Návrh radiotelekomunikační stanice a hotelu Ještěd, výstavba 1969.

7 Návrh Ústavu makromolekulární chemie v Praze, výstavba 1960–1965.

8 Návrh velvyslanectví ČSSR v Londýně společně s Janem Bočanem, výstavba 1968–1970.

9 Vypracovaný Státním projektovým ústavem pro výstavbu měst a vesnic v Ostravě III. pod vedením Ing. Antonína Břuska.

všech strukturách města. Přibývalo místních občanů, ale i nově příchozích horníků, kteří potřebovali bydlet.

Sídlíště Riviéra

Lokalitu sídlíště Riviéra lze vymezit prostorem nacházejícím se jiho-východně od centra Místku v ohraničení ulic Bezručova ze západu, Beskydská z jihu, ze severovýchodu pak ulicí 28. října a řekou Ostravicí. Celé území je dále rozděleno na dva celky ulicí Frýdlantská. Celkovou koncepci Riviéry zpracoval pod vedením ředitele ústavu ing. Zdeňka Špačka krajský projektový ústav v Ostravě k březnu roku 1962. Hlavním architektem projektu se stal ing. Milan Hartl a hlavním inženýrem projektu pak ing. A. Balon. K realizaci sídlíště došlo v letech 1963 až 1968.

Projekt sídlíště Riviéra byl rozdělen do dvou okrsků.¹⁰ Sídlíště po svém dokončení přineslo občanům města nejen 2 136 bytů ale i novou občanskou vybavenost. Na menší části (okrsek A), blíže k ulici Beskydská, vzniklo 606 bytových jednotek a na větší části zastavovaného území (okrsek B), mezi ulicí Frýdlantská a řekou Ostravicí, vznikl takzvaný úplný okrsek o 1 530 bytových jednotkách v soustředěné zástavbě s příslušnou vybaveností, doplněný o 31 rodinných domků realizovaných formou individuální výstavby. Urbanistické řešení vychází především z geografie daného území¹¹ a jeho vztahu ke stávajícímu městskému centru. Důležitým se stalo dotvoření siluety Frýdku s prudce se svažujícím svahem nad řekou Ostravicí. Samotná hmota sídlíště pak při pohledu ve směru od Frýdlantu dotváří siluetu celého města a podtrhuje vyvýšenou polohu historického jádra Frýdku. Určující byla také nízká hladina stávající zástavby Místku, na kterou navazují na ulici Bezručova nižší, kolmo situované bloky o čtyřech až šesti podlažích s vlastními vnitroblokovými prostory. Tento vzorec se opakuje i v uspořádání menšího okrsku A, který je ve svém ústředním prostoru doplněn o nízké objekty občanského vybavení a zeleň. Vstupní pohledy do okrsku uzavírají osmipodlažní bodové domy, které byly umístěny v návaznosti na větší okrsek B, jehož ústřední prostor je rozdělen na dvě centra propojená linií čtyř dvanáctipodlažních věžových domů, s hlavní pěší trasou končící u čtyř osmipodlažních řadových hmot. [1]

Tyto prostorově se rozvětvující bloky vytvořily obytné skupiny tvořené ze čtyř, šesti a osmipodlažních objektů. Mezi těmito skupinami pak vznikly prostory pro snadno dostupná dětská hřiště. Kolem ulice 28. října se vine čtyřpodlažní zástavba krátkých hmot tvořící přechod do volného terénu. [2] Hlavním prvkem celé kompozice sídlíště se stal široký pěší chodník spojující obě centra. Centrum blíže ke staré zástavbě Místku bylo opatřeno dvoupodlažní hmotou obchodního domu, poštou a kinem pro 550 diváků. [3] Na tento chodník pak navázaly jednotlivé obytné skupiny, zelené prostory, školní zařízení a druhé centrum, tvořené dvoupodlažní budovou obchodního střediska se stravovacími službami, zakončené stávající zelení bývalého hřbitova sloužícího jako park. Okrsek B byl vzhledem k předpokládanému počtu přes 5 000 obyvatel úplně vybaven potřebnou občanskou vybaveností: dvoje jesle, dvě mateřské školky, rozvinuté školské zařízení s 27 třídami, obvodní zdravotní středisko, okrskové centrum se samostatnými objekty obchodních, stravovacích, komunálních a kulturních služeb.

Určujícím principem pro obytnou zástavbu se stala organizace do optimálních celků za využití maximální opakovatelnosti. Pro výstavbu obytných domů na Riviéře byly použity návrhy typových objektů G57 (pro 884 bytových jednotek) a T06B z celostěnových panelů s modulem 6 × 3,60 m (pro 1 216 bytových jednotek). Architektonický návrh přiřadil sídlíšti také jednotný ráz. Fasády objektů G57 byly ztvárněny pomocí bílých spár mezi jednotlivými panely. Dominantním prvkem domů T06B se staly meziokenní panely modré barvy, vytvářející dojem pásového okna, zasazené v ploše fasády z brizolitu¹² šedé barvy. První panelový dům [4] z celostěnových panelů postavený ve Frýdku-Místku byl zkolaudován 7. listopadu 1963 na ulici Beskydská, jednalo se o blok 1 následovaný bloky 2–5.

10 Okrsek: zajišťuje základní potřeby pro přibližně 2 500 obyvatel na ploše 6 až 8 ha, obsahuje potřebné občanské vybavení v podobě jeslí, mateřských a základních škol, hřišť pro děti, jídelny, restaurace, základních prodejen potravin, papíru a kulturních prostor. Vítězslav Kuta, *Teorie stavby měst (učební text)*, Ostrava 1997, s. 44.

11 Rovinaté území v blízkosti soutoku řeky Ostravice a Morávky (výšková hladina: 288–295 m. n. m.).

12 Brizolit: tvrdá, cementová, jednovrstvá, jádrová omítka hojně užívaná na fasády panelové výstavby, převážně v odstínech šedé barvy.

Území sídliště Riviéra bylo obohaceno o množství uměleckých děl, která dotvářela nejen exponovaná místa veřejných staveb, ale i architekturu obytných domů. V novém centru poblíž kina byl upraven pomník slezského básníka Petra Bezruče, složený z bludných balvanů s jeho verši, a u vstupu do základní školy vznikla betonová stěna s rovnicí významného světového fyzika Alberta Einsteina $E = mc^2$.¹³ [5] Jednotlivé boční vstupy obytné části sídliště (z ulice 28. října) byly opatřeny abstraktními orientačními plastikami.¹⁴ [6–7] Prostředí hřišť a vnitřních ploch sídliště zpříjemňovaly betonové pergoly, kamenné zidky [8] a dnes již nedochované vodní plochy (tzv. bazénky).

Závěr

Výstavba sídliště Riviéra reagovala především na zvýšenou potřebu bytového fondu rychle narůstajícího obyvatelstva průmyslového města. Na vzhledu tohoto sídliště lze vysledovat vlivy desetiletí zrající urbanistické praxe a názorů na organizaci sídlišť s úplně vybavenými obytnými celky zajišťujícími komfort obyvatel a neopomíjejícími ani tvorbou jejich životního prostředí. Je zjevné, že se projekt zabýval otázkami sídlištní ucelené výstavby komplexně, bez extrémů nebo zjednodušení v řešení, tak jak tomu bylo pro výstavbu v tomto období příznačné. Urbanistické členění sleduje zásady organizace života, dopravy, školství, zdravotnictví, kultury a podobně, umožňuje tak živý rozvoj sídliště a zvyšuje jeho atraktivitu. Vše podporuje okrajová poloha a blízkost koryta řeky Ostravice i jejího přítoku, nabízející rekreační pás navazující na stávající Smetanovy sady. Vícepodlažní domy nabízejí obyvatelům ve směru na jihovýchod panorama s přírodní scénérií Beskyd. Sídliště Riviéra je tak svým ztvárněním neméně významné a srovnatelné s ikonami naší sídlištní tvorby šedesátých let jako je například známé sídliště Brno-Lesná.

V současné době toto sídliště patří k vyhledávaným místům k bydlení díky svému uspořádání, dostupnosti a blízkosti rekreačních ploch. Panelové domy jsou dnes již zcela ponořeny ve vzrostlé zeleni [9], která je paradoxně mnohdy až přítěží. V průběhu let se také projevuje nárůst automobilů a problematika jejich odstavo-

vání, s nímž sídliště při návrhu nepočítalo v tak velké míře a která v dnešní době nepříznivě narušuje tvář celého obytného prostředí Riviéry. Za posledních dvacet pět let také došlo k výraznému upadání a zchátrání centrálních ploch [10] i umělecké výzdoby, která je jedinečná a hodna uchování.

13 Autor Václav Uruba, beton o rozměrech 160 × 650 × 40 cm, 1975, stěna umístěna na ulici 1. máje ve Frýdku-Místku. Pavlína Ždiniaková, *Sochy ve veřejném prostoru města Frýdek-Místek 1918–2007* (diplomová práce), Katedra dějin umění a kulturního dědictví FF OU, Ostrava 2009.

14 Názvy plastik, ani autoři nejsou známi.



1 Model sídliště Riviéra, vlevo okrsek A, uprostřed okrsek B s linií věžových domů zakončených vějířovitě umístěnými řadovými bytovými domy, fotografie z roku 1962 (Magistrát města Frýdek-Místek, Obor územního rozvoje a stavebního řádu, archiv příruční registratury). Foto: Alžběta Bílková, 2014.



3 Perspektiva návrhu okrskového centra Riviéry, 1962 (Magistrát města Frýdek-Místek, Obor územního rozvoje a stavebního řádu, archiv příruční registratury). Foto: Alžběta Bílková, 2014.



2 Pohled do vnitrobloku obytných panelových domů T06B, vlevo řadový osmipodlažní dům, uprostřed řadový čtyřpodlažní dům, vpravo bodový šestipodlažní dům, 1969. Foto: Státní okresní archiv Frýdek-Místek.



4 Výstavba prvního panelového domu ve Frýdku-Místku (ulice Beskydská), 1963. Foto: Muzeum Beskyd Frýdek-Místek.



5 Václav Uruba, bez názvu, asi rok 1975, betonová stěna, 160 × 650 × 40 cm, Frýdek-Místek, ulice 1. máje. Foto: Alžběta Bílková, 2014.



6,7 Orientační plastiky, počátek sedmdesátých let 20. století, Frýdek-Místek, vstupy do sídliště z ulice 28. října. Foto: Alžběta Bílková, 2014.



8 Betonové zídky obložené kamenem, Frýdek-Místek, ulice 1. máje, u vstupu do základní školy. Foto: Alžběta Bílková, 2014.



9 Vzrostlá zeleň sídliště Riviéra, Frýdek-Místek, ulice Gagarinova, čp. 1765–1767, pohled na severovýchodní vstupní fasádu. Foto: Alžběta Bílková, 2014.



10 Chátrající kino Petra Bezruče, Frýdek-Místek (Místek), pohled na jihovýchodní vstupní fasádu. Foto: Alžběta Bílková, 2014.

Tranzistorový rozhlasový přijímač Tesla T58: Kapesní rádio v akustické kultuře (1958–1965)

Filip Dědic

Ve svém příspěvku se chci věnovat dvěma hlavními otázkám: 1) čím je tranzistorové rádio z řady Tesla T58 z technického, výtvarného a kulturního hlediska a 2) čím ze svojí povahy mohlo být toto přenosné tranzistorové rádio v době a prostředí svého vzniku, tedy v období od poloviny padesátých do poloviny šedesátých let v socialistickém Československu.

Součástky pro kapesní rádio

Přenosné nebo dokonce kapesní rádio bylo předvídáno již v období, kdy se bezdrátová komunikace stále ještě formovala.^[1] Například Nikola Tesla uvádí začátkem 20. století svou vizi rádia o velikosti kapesních hodinek, které „umožní poslech hudby i rozhlasu kdekoliv, na zemi i na moři, stejně jako přímý přenos zvuku z míst jakkoliv vzdálených“.¹ V českém prostředí o skutečném rádiu velikosti hodinek referuje krátká zmínka v časopise *Sdělovací technika* z února 1969.² O pět let dříve byl světovou zajímavostí přijímač Micro-Six o velikosti krabičky zápalek. Ten byl namísto reproduktoru vybaven sluchátkem, což dobový tisk komentoval jako „zahájení éry osobního poslechu“, která konečně ztiší „záplavy zvuků vyluzovaných při všech možných příležitostech kapesními i jinými malými přijímači“.³

O příchodu tranzistorového rádia se psalo již během jeho vývoje. A jak ukazují dobové články z denního tisku, nešetřilo se očekáváním ani senzacemi. Rádio budoucnosti mělo být „menší než

kapesní svítilna“, a zároveň „s lepším příjmem, než nabízí dnes vyráběný Minor“.⁴ Na fotografiích se prototyp nejčastěji objevil spolu s krabičkou cigaret pro srovnání velikosti. Zcela nová byla situace, kdy zdroj zvuku byl tak malý, že se dal schovat do kapsy: „Do kanceláře vstoupil muž. Současně s jeho vstupem se ozvala hudba, která se linula z neznáma. Lidé v místnosti zvedli překvapeně hlavu. Muž, který vstoupil, se pousmál, sáhl do kapsy svrchníku a vyjmul malé rádio. Položil ho na stůl a rádio vyhrávalo vesele dál, bez antény.“⁵

Přenosný přijímač Minor však nebyl cenově ani logisticky dostupný. Jak navíc uvádí časopis *Květy*: „Sežeňte však Minora! Lisovny nových hmot v Chuchelné jako by o zakázku nových skříňek na Minory nestály.“⁶ Kromě velikosti a kvality příjmu byla v těchto propagačních článcích často akcentována spotřeba, ale také odolnost proti otřesům a malé rozměry. Reportáž o tranzistorech a tranzistorových přijímačích z brněnské strojírenské výstavy v září 1956 uvádí pro srovnání obrovské vrtačky, vedle kterých návštěvníci „lhostejně míjí malou krabičku, nejmenšího exponátu výstavy“.⁷

1 Nikola Tesla, *Moji pronalasci/My Inventions*, Zagreb 1987.

2 „Radio rozměrů náramkových hodinek bylo vyvinuto japonskou firmou Matsushita a vystaveno poprvé na výstavě elektroniky v New Yorku v červnu 1968. Rozměry tohoto přijímače byly 48 × 46 × 18 mm“. Zajímavosti odevšad, *Sdělovací technika*, 1969, č. 2, s. 66.

3 Nejmenší přijímač světa, *Sdělovací technika* 1964, č. 9, s. 355.

4 Zkouší se miniaturní přijímač, *Večerní Praha*, 1956, 21. 2.

5 Nejmenší radiopřijímač, *Obrana lidu*, 1956, 23. 3.

6 Pomozme dobrému závazku, *Květy*, 1956, 26. 4.

7 Ve stínu slávy: Reportáž o nepatrné věci velkého významu, *Mladá fronta*, 1956, 26. 9.



1

Přijímač bez elektronek opatřený germaniovým tranzistorem nebyl náhlý zázrak, ale očekávaná „skutečnost nejskutečnější“. Tranzistorem opatřené „mluvící i hrající kabelky“ měly totiž být k dispozici do dvou let.⁸ Předcházelo jim však zavedení výroby součástek, které jim dodaly jméno.

Objev tranzistoru v polovině dvacátého století předznamenal také další rozsáhlé změny v elektrotechnice. Nejprve se v elektrotechnických výrobcích objevily polovodičové diody a tranzistory, vzápětí vývoj pokračoval k širokému sortimentu nejrůznějších integrovaných obvodů.⁹ V Československu referoval o vynálezu tranzistoru článek v odborném časopise *Slaboproudý obzor* koncem června 1948, tedy čtyři měsíce po veřejném předvedení v BELL Telephone Laboratories (USA). Odborníci z vědy a průmyslu mohli tehdy vidět vynález přímo s možnostmi praktického využití. „Zvláště budil pozornost rozhlasový přijímač, který měl 11 tranzistorů, 2 germaniové diody, 2 selenové usměrňovače a 20mW tónového výkonu pro reproduktor“.¹⁰ Bylo asi více než patrné, že pro vývoj elektrotechnických přístrojů se otevrou zcela nové možnosti, především ve zmenšování rozměrů a zvětšování výkonu. V rozhlasových přístrojích totiž slouží tranzistor mimo jiné k usměrnění střídavých proudů. Zjednodušeně lze říci, že přijímače převádí elektromagnetické vlnění do slyšitelného spektra pomocí několika sekvencí součástek zapojených do obvodu.

Výrobu tranzistorů v Československu zajišťoval závod Tesla v Rožnově pod Radhoštěm, kde došlo roku 1949 k založení výrobní základny.¹¹ Vývoj tranzistorů a dalších součástek byl podmíněn plánovaným zavedením televizního vysílání od roku 1953. Probíhala také spolupráce s výzkumnými ústavami (například s Výzkumným ústavem pro experimentální fyziku v Praze). Jako polovodiče byly vyráběny nejprve germaniové diody, od roku 1956 pak i první germaniové tranzistory. Mezi prvními slitinovými tranzistory byly dnes již historické řady 1NU40, 1NU70 a 101–104NU70. Tyto řady se používaly také v prvním československém celotranzistorovém radiopřijímači T58.¹² Další rozvoj směrem ke křemíkovým integrovaným obvodům sice částečně pokračoval, ale byl ve zdejším prostředí do značné míry omezen.¹³

Výroba tranzistorového rádia

První přenosné a kabelkové tranzistorové přijímače se vyráběly v závodu národního podniku Tesla Přelouč. Zdejší „Závody pro radiotelegrafii Přelouč“ začaly fungovat mezi léty 1921 až 1927 a výroba rozhlasových přijímačů zde měla tradici. Ve třicátých letech se „Radiotechna Přelouč“ po vstupu německé firmy Siemens zabývala výrobou na základě systémů Telefunken.

O radiopřijímače byl v Československu velký zájem. Výroba se rozvíjela natolik, že došlo k osamostatnění konstruktérské sekce a výkresy se začaly připravovat v Praze. Továrna v Přelouči byla již v předválečném období jediným československým podnikem schopným výroby všech potřebných dílů pro přijímače.¹⁴ Druhá světová válka znamenala pro podnik začlenění do vojenského výrobního programu, ze kterého přešla (nejprve jako trofejní majetek SSSR) pod Ministerstvo průmyslu. K centrálnímu sdružení podobných podniků pod název „Tesla, slaboproudé a radiotechnické závody, národní podnik Praha“ došlo podle dekretu prezidenta k datu 24. října 1945. V roce 1953 získala Přelouč postavení samostatného podniku a byla zde obnovena vlastní konstrukční divize. Výsledkem těchto změn jsou například přijímače Máj a Filharmonie. Ty následovala zmíněná řada přenosných radiopřijímačů Orion, Rekreant a Minor, které předznamenal směřování právě k tranzistorovým přijímačům vybavených tranzistory.

I přes tyto úspěchy ztratila Přelouč v roce 1959 své postavení samostatného podniku a o dva roky později zde v rámci reorganizace skončila výroba přijímačů.¹⁵ Po této změně následovala výrobní

⁸ Ibidem.

⁹ Milan Kubát, Strategické problémy české elektroniky, in: Jaroslav Folta, *Studie o technice v českých zemích 1945–1992. Část 3*, Praha 2003 s. 812.

¹⁰ W. Espe – G. Mierdel, Tranzistor, krystalový detektor s řídicí elektrodou, nahrazující zesilovací elektronku, *Slaboproudý obzor IX*, 1948, č. 11, s. 205.

¹¹ Jiří Cetkovský, Aktivní elektronické součástky, in: Folta (pozn. 9), s. 816.

¹² Zdeněk Cvikl – Marek Ďurčo – Ivana Gallová et al., *(Ne)zapomenutá Tesla. Střípky z historie Tesly Rožnov pod Radhoštěm* (kat. výst.), Valašské muzeum v Přírodě v Rožnově pod Radhoštěm 2014, s. 50.

¹³ Více viz Cetkovský (pozn. 11), s. 820.

¹⁴ Vladimír Šlechta, *90 let od zahájení radiotechnické výroby v Přelouči 1921–2011*, 2011, s. 2.

¹⁵ Tranzistorové přijímače řady T60 Doris se zde vyráběly do roku 1964.

specializace pro nový typ produktu: magnetofonů. Přehrávače byly složité a na rozdíl od přijímačů obsahovaly řadu mechanických částí a pohyblivých dílů. Pardubický podnik byl sice organizačně nadřazený, ale Přelouč i nadále zachovala vlastní vývojovou a konstrukční základnu.¹⁶

Tato reorganizace se týkala více závodů Tesly a uskutečnila se na základě usnesení Ústředního výboru KSČ ze dne 7. května 1954, které ukládalo průmyslu zabezpečit výrobu magnetofonů.¹⁷ Značnou samostatnost Tesly Přelouč dokládají první sériově vyráběné plošné spoje v rámci Rady zemí vzájemné hospodářské pomoci. Poprvé bylo tištěného spoje použito u přijímače T58. Jak uvádí fotoreportáž na vnitřní straně obálky časopisu *Amatérské radio*, proces byl nejprve v nízké míře mechanizovaný a postupně se měl dále automatizovat.¹⁸ Zahrnoval také množství činností: vytvoření negativu s obvodem, nanášení barvy sítotiskem, leptání vrstev, připájení součástek a zkoušení. Postupně se v Přelouči vyvinula specializovaná výroba, pokrývající i potřeby dalších podniků.¹⁹

Tesla T58 a Tesla Mír

Koncem roku 1958 začal závod Tesla Přelouč se sériovou výrobou prvního československého celotranzistorového přijímače Tesla 2800B–T58. [2] Ten se tak stal „prvním přístrojem tohoto druhu vyráběným v lidově demokratických státech“. Článek v *Amatérském radiu* dále uvádí, že během několika měsíců výroby bylo prodáno velké množství těchto přístrojů do zahraničí.²⁰

Součástí tohoto prvenství podniku v Přelouči byla již zmíněná samostatná výroba a montáž tištěných spojů. Zaměstnanci měli „hledat i další cesty k zajištění všestranné jakosti a k dalšímu zmenšování rozměrů a váhy“.²¹ Podle krátké reportáže z časopisu *Slaboproudý obzor* byl o necelý rok později v sekci slaboproudé techniky prezentován typ T60 na Strojírenském veletrhu BVV jako výhledový kapesní přijímač.²²

Svémi rozměry i hmotností odpovídal model T58 příruční kabelce.²³ Napájení obstarala jedna velká baterie nebo pět malých článků. Skříň přijímače tvořil lisovaný karton potažený umělou koženkou

s menším páskovým uchem pro přenášení. Zadní stěna umožňovala přístup ke zdrojům napájení a byla odklopná. Přední stranu tvořila ozdobná mřížka z perforovaného plíšku a kruhová stupnice, dělená v kHz. Ze stupnice vyčníval knoflík ladění, vlevo ovládání regulace hlasitosti a vypínání.

Zásadní změnou oproti předchozím modelům byly především nižší provozní náklady: „U dřívějšího kabelkového přijímače Tesla Minor stála 1 hodina provozu asi 80 haléřů (...). Naproti tomu u běžného síťového přijímače se spotřebou kolem 50 W stála 1 hodina provozu asi 4 haléře.“²⁴

Zajímavý dobový pohled nabízí také úvaha o tom, že přenosný přijímač je vlastně druhým přijímačem v domácnosti. Kromě velkého zařízení v obývacím pokoji byl tento přijímač chápán jako vhodný do kuchyně „kde se ovzduší často podobá tropickému a je vhodné, aby byl tedy co nejjednodušší, používal součástek odolných proti vlhku a naopak se vystříhal vysokého napětí a síťového transformátoru“.²⁵

Vývoj a výrobu přiblížil o dva roky později v časopise *Sdělovací technika* podrobný článek na pokračování. Ten uváděl, že výroba tištěných spojů znamenala předpoklad k částečnému zautomatizování výrobků.²⁶ Přínos tranzistorů byl u těchto výrobků zdůrazňován v technické i ekonomické rovině: „malá váha, malé rozměry přijímače a výhodné energetické poměry, tj. malé provozní napětí a nízká spotřeba.“²⁷ Je zajímavé, že v součástkách nebylo u typu T58 a Minor větších rozdílů kromě tištěného spoje a použitých tranzi-

16 Dokladem je množství variací pozdějších magnetofonových přehrávačů.

17 Viz Šlechta (pozn. 14), s. 57.

18 *Amatérské radio* VIII, 1959, č. 6, vnitřní strany obálky.

19 Viz Šlechta (pozn. 14), s. 70.

20 *Amatérské radio* VIII, 1959, č. 4, třetí strana obálky. Do zahraničí se také dodával pod označením Comet Commodore.

21 *Ibidem*, s. 97.

22 *Slaboproudý obzor* XX, 1959, č. 10, s. 644.

23 Rozměry 215 × 140 × 70 mm a hmotnost bez baterií 1,2 kg.

24 Jindřich Čermák, Tranzistorový přijímač, *Amatérské radio* VIII, 1959, č. 2, s. 59.

25 *Ibidem*, s. 40.

26 Elektrotechnické výrobky jsou často z množství částí a kompletují se ručně.

27 Jaroslav Procházka, K vývoji a výrobě tranzistorových přijímačů Tesla I. část, *Sdělovací technika* IX, 1961, č. 10, s. 364.



2

storů, což se projevilo v menším rozdílu mezi objemem a váhou. Plastový kufřík tedy na dekách výletníků vystřídala přibližně stejně velká koženková kabelka.

T58 se přestal vyrábět na začátku roku 1961 a nahradil jej Tesla 2800B-2 Mír. V podstatě se jednalo o vylepšení předchozího typu. Bylo užito nové, výkonnější ferritové antény a upraveno účinnější připojení pro vnější anténu. Kovové ozdoby skříňky, které byly nepraktické kvůli nestálosti povrchu, byly nahrazeny výlisky z umělých hmot. Tato změna zlepšila celkový vzhled skříňky a zaručila takřka neomezenou trvanlivost povrchu ozdob, která tak odpovídala podmínkám používání tohoto přijímače.²⁸ Zkušenosti z provozu a oprav naznačovaly, že stoupá poptávka po přijímačích, které nemají venkovní anténu, snadno se obsluhují a díky svým rozměrům se stávají nepostradatelným doplňkem „všem, kteří nechtějí být osamoceni“.²⁹

Design modelu T58 byl navržený průmyslovým výtvarníkem Bohumilem Mírou. Oproti svým předchůdcům se tento přístroj odlišoval stupnicí, která je spojená přímo s ladícím kolečkem. Pozdější model Mír také vyniká nahrazením pokované přední části textilií pokrytou plastovým výliskem.

Celkové pojetí modelů Mír i T58 naznačuje ojedinělé pojetí přenosného rádia jako módního doplňku. Pozdější modely T60 i Doris byly dodávány s přídatnou koženou kabelkou. Teprve po obalení se z nich mohly stát přenosné objekty vhodné k vodě nebo na výlet. O tomto pojetí svědčí také srovnání propagačních fotografií. Model T58 je na přiložené fotografii součástí kompozice na dece vedle slunečních brýlí, což můžeme vyložit jako jeho vhodnost na výlety do přírody. Zajímavá je také fotografie modelu Mír od Freda Kramera, na které je přijímač prezentován jako módní doplněk.³⁰ Ve srovnání s tímto přístupem se stejný výrobek z firemní produktové fotografie Tesly Přelouč jeví jako statický, decentní a uměřený objekt. Kramerova fotografie podtrhuje a ukazuje módní věc a chce vyvolat touhu mít vlastní přijímač, vlastní „americkou kabelku“, umožňující poslech v soukromí.

V roce 1960 srovnával Jan Kotík „*rýsovaný styl*“ firmy Braun s „*legendární ošklivostí*“ předmětů domácí slaboproudé elektrotechniky. Zahraničním výrobkům však zároveň ve svém článku vytýká pří-

lišný důraz na stylizaci a zjednodušení tvaru a táže se: „*Máme i zde dobíhat vkus i nevkus, anebo se máme pokusit o solidní výtvarnou práci, přinášející seriózní, základní a dokonalé řešení?*“³¹

Ze zmíněného srovnání je u přijímačů T58 i Mír patrná charakteristická „měkkost a pružnost.“ Tím však není myšlen v první řadě použitý materiál, ale výrobní pružnost. Přelouč byla do jisté míry samostatný závod a dodávky šitého koženkového obalu mohla realizovat s pomocí pomocných závodů. Podobným způsobem se již běžně vyráběly kufříky, kabelky a zavazadla.

Nahradit lisovaný plast lisovaným kartonem mohlo znamenat úlevu od řady výrobních komplikací. Výsledkem je však kabelkový přijímač takového výtvarného řešení, že kabelku připomíná jako málokterý z dobové zahraniční i domácí produkce.

Ztlumené rádio

Co tedy z přijímače slyšel posluchač? Jaké bylo vysílání československého rozhlasu a jaké souvislosti politické a technické se na něm přibližně v období 1948–1970 projeví? Byla „společenská funkce rozhlasu“ pevně daná a neměnná nebo podléhala změnám v požadavcích posluchačů?

Rozhlas je „*nutno hodnotit s hlediska sociálně vývojového. (...) společnost má v rozhlase jedinečný nástroj dorozumívací, současně nástroj kulturní distribuce a demokratizace nejširšího rozsahu*“. Kromě ideologické roviny nabízí tato úvaha i základní prvky rozhlasu: „*(...) vysílací stanice, konkrétní programy, vytvářené, organizované a reprodukováné rozhlasovými pracovníky, rozhlasové přijímače různé kapacity a konečně rozhlasové publikum ze skupiny lidí, pro kterou se vysílá.*“³²

Co však přinášel poslech rozhlasu v libovolném prostředí prostřednictvím přenosného přijímače, například v přírodě při rekreaci? Film *Slečna od vody* z roku 1959 přináší příběh mladé ženy,

28 Ibidem.

29 Ibidem.

30 Fred Kramer se profiloval jako reklamní fotograf v podnicích zahraničního obchodu (Skloexport, Centrotext, Jablonex a další).

31 Jan Kotík, Výstava užitkových předmětů hromadné výroby Triennale 1960, *Tvar* XII, 1961, č. 1, cit. s. 22–29.

32 Karel Galla, Společenská funkce rozhlasu, *Blok* III, 1948–1949, s. 58.

kteřá se rozhodne strávit pracovní den mimo Prahu a jít se koupat k vodě.³³ Zde se potká s „lajdáky“: se dvěma pásky a slečnami od vody. „Nahřej trpaslíka s hlasem obra!“ „Abys nechytíl, co nemáš!“ doplňuje nejnepřímým vtípem druhá a podtrhuje tak morální upadlost této skupiny mladých lidí, kteří se u vody vyhýbají práci (jeden z mladíků má dokonce na ruce falešný sádrový obvaz). „Pojď se prohnout do muziky!“ Mladík rozmáchle zapne rádio Tesla Minor a z něj se okamžitě začne linout rytmická jazzová melodie, která je v ostrém kontrastu s harmonickou filmovou hudbou, která nás jinak ve filmu doprovází. Jaký byl tedy program v období prvních tranzistorových přijímačů a co se dalo naladit u vody?

Ze struktury vysílání Československého rozhlasu v této době je patrný kontrast mezi obsahem určeným pro společný poslech a obsahem vhodným pro rekreační účely a příležitosti, které umožňoval právě nárůst počtu přenosných přijímačů. V roce 1958: klasická hudba (opery a „staří mistři“), lidové písně, dechové soubory, es-trádní orchestry, písně národů Sovětského svazu. Až od roku 1964, kdy přibývá dvakrát týdně pravidelný pořad *Na houpačce* a o rok později denní pořad *Mikroforum* na stanici ČSR I.

Když se podíváme na postupný vývoj vysílání, bude vzájemný vztah přijímače a jeho obsahu více patrný. Rozvoj rozhlasu byl v prvních letech po válce ve znamení technické obnovy, protože řada vysílačů i vybavení vysílacích studií byla zničená. Veškeré nové zařízení a vybavení bylo v prvních letech přímo z dovozu nebo z vlastní výroby Československého rozhlasu.³⁴ První poválečná programová konference se ale konala již počátkem srpna 1945 a program vysílání byl jedním z jejích hlavních bodů. Poválečné vysílání mělo dva okruhy. První okruh *Praha I* se orientoval hlavně na zpravodajství, druhý programový okruh *Praha II* měl být více oddechový a rekreační. Denní schéma programu odpovídalo režimu posluchačů. Dopoledne se vysílalo především pro ženy, zemědělce a venkov, večer následoval rekreační program posílený především v letních měsících.³⁵

Od roku 1947 začalo být patrné také vytváření specializovaných pořadů pro zájmové skupiny a odborné profese. Vznikaly tak zárodoky pozdějších odborných redakcí. Pro zahrádkáře se vysílal

pořad *Naše zahrádka*, pro filatelisty a šachisty *Filatelistická hlídka* a *Šachová hlídka*.³⁶ Až do roku 1952 bylo možné naladit také nedělní bohoslužby. O čtyři roky déle vysílal své nedělní komentáře *Na okraj dne* Zdeněk Nejedlý.³⁷

Kvůli pravidelným pracovním sobotám byla neděle jediným nepracovním dnem. Podle průzkumů z počátku šedesátých let spadala jedna třetina volného času dělníků ve městech na poslech rozhlasu nebo sledování televize, což znamenalo v pracovní dny přibližně hodinu a v neděli dvě a půl hodiny.³⁸

Základ vysílaného programu tvořily zpravodajské relace a komentáře. Ty doplňoval hudební program, jehož sestavování ale naráželo na požadavky posluchačů a rozdílný vkus rozhlasových pracovníků. Lidé byli zvyklí slyšet z rádia vážnou hudbu, případně hudbu dechovou, která také byla po hudebním odboru rozhlasu vyžadována nejčastěji.³⁹ Rozhlasoví pracovníci se ale snažili své posluchačstvo kultivovat a do programu zařazovali vzdělávací pořady o vážné hudbě. Zvláštní roli hrál později také jazz, který se měl ve spojení se skladbami současných autorů stát „*spojovacím článkem přechodu od zábavné hudby k náročnějším formám*“.⁴⁰

Rozhlas se po celá padesátá léta snažil vysílat a podporovat angažovanou tvorbu. Vedle té se ale v druhé polovině padesátých let začal do vysílání dostávat i liberálnější přístup k populární hudbě. Uvolnění přišlo především po XX. sjezdu KSSS a mimo jazz rozhlas začal vysílat i moderní podoby taneční hudby.⁴¹ Společenské

33 Režie: Bohuslav Zeman. Dále například *Fantom Morrisvillu* (1966) a *Šíleně smutná princezna* (1968).

34 Eva Ješutová, *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*, Praha 2003, s. 204.

35 Ibidem, s. 201.

36 Ibidem, s. 221.

37 „Zdeněk Nejedlý, ministr školství, věd a umění, předseda Československé akademie věd a předseda Svazu československo-sovětského přátelství (...) žárlivě střežil i obsah náhradního hudebního programu zařazovaného ve dnech, kdy pro zdravotní indispozici nemohl v rozhlasu promluvit. Vyžadoval jen ‚smetanovskou‘ hudbu nebo četbu ze svých děl“. Ibidem, s. 218.

38 Martin Franc – Jiří Knapík, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*, Praha 2013.

39 Viz Ješutová (pozn. 34), s. 226.

40 Ibidem.

41 Ibidem, s. 242.

změny tedy přímo ovlivňovaly i programovou strukturu rozhlasu. V roce 1961 byly například na kokořínské programové konferenci přijaty směrnice pro programovou činnost, které přímo reagovaly na strukturální změny ve společnosti a vzestup životní úrovně. Roli při tvorbě programu hrály i změny v časovém režimu dne (zkracování pracovní doby, od roku 1968 i volné soboty) a v neposlední řadě i pozvolný rozvoj radiokomunikačních technologií.

Do vysílání se stále více dostávala pop-music, i když samotný pojem se nesměl používat. Velkou změnu a zájem o tento druh hudby způsobily ve druhé polovině šedesátých let hitparády oblíbenosti skladeb a interpretů, které byly do této doby v rozhlase zakázané.⁴²

Rušení rozhlasu

Chytit něco, „co se nemá“, bylo v Československu celkem těžké. Vysílací prostor byl totiž postupně obsazen neviditelnou bariérou a umožňoval do značné míry pouze poslech oficiálních stanic.

Jak naznačila kodaňská konference konaná v roce 1961,⁴³ šíření rozhlasových vln je jen těžko možné mít pod kontrolou do takové míry, aby vlny přesně kopírovaly hranice jednotlivých států. Po částečném vyřešení „přebíjení“ jednotlivých stanic (které bylo dosaženo díky rozdělení vlnových délek) se v souvislosti se snahami o rušení zahraničního rozhlasu, připravovala „bezdrátová blokáda“. Ta měla být paralelou k železné oponě a měla zaručit zablokování přenosu „nevhodného“ obsahu do Československa. Posluchačům tak bránila v plné slyšitelnosti (kromě kopcovité krajiny našeho území) především naše vláda zapojená do studené války. Některé vysílače tak byly vyhrazeny plně pro „bojové úkoly“ a rušení zahraničních rozhlasů.

Počátky rušení vysílání zahraničních stanic jsou spojeny se zahájením stálého vysílání Svobodné Evropy (1. května 1951) a dalších „štvavých vysílaček“ vysílajících v českém a slovenském jazyce. Tzv. „radioobrana“, označená krycím jménem R-405, byla společným projektem ministerstva vnitra a národní bezpečnosti. Probíhala od poloviny roku 1951 až do prosince 1988. „V lednu 1952 vzniklo s podporou sovětských expertů v Čs. rozhlase zvláštní oddělení, které se zabývalo rušením ‚nepřátelského‘ vysílání. Zvláštní oddělení ministerstva spojů řídilo a zajišťovalo výstavbu devíti rušících center“.⁴⁴

Po tuto dobu bylo hlavním cílem radioobranou vysílání Rádia Svobodná Evropa, které řídil v prvním desetiletí existence Ferdinand Peroutka.⁴⁵ Kromě vysílání zahrnovaly vzdušné aktivity Svobodné Evropy také distribuci letáků přes železnou oponu s pomocí malých balónů, čímž se Svobodná Evropa snažila doplňovat své silně rušené vysílání.⁴⁶ Mezi další rušené relace patřily na středních vlnách: Svobodná Evropa, Voice Of America, BBC, Rádio Bělehrad a Luxemburk. V roce 1953 činil objem rušených relací celkem 26,5 hodiny denně a vysílání bylo rušeno z 94 % zcela, ze 4 % částečně a ze 2 % špatně.⁴⁷

Kromě zpravodajských a politicky zaměřených stanic však v rušení uvízla i řada hudebně zaměřených stanic. Například American Forces Network Munich vysílající na středních vlnách od roku 1945 pro americké vojáky v Evropě jazz, country a rock'n'roll.

Rušení rozhlasového vysílání můžeme interpretovat jako patologický jev v rámci elektromagnetického pole. Při rušení dochází k překročení běžného principu vysílání. Vysílače svou cílenou bezdrátovou blokádu narušily jednu z hlavních vlastností malých rádií – samostatnost. Anthony Dunne formuluje tyto „elektromagnetické patologie“ jako selhání nebo záměrné narušení techniky, proměňující soukromé vysílací kanály na veřejné a naopak.⁴⁸

42 Například pořad *Dvanáct na houpačce* nebo v *Mikrofonu* uváděné *Desky načerno* odstartovaly nejvýraznější etapu proměny populární hudby v Československém rozhlase. V roce 1965 také vznikl nový pořad *Mikroforum*, jehož obsahem bylo množství zahraniční hudby.

43 V září 1948 se v Kodani sešlo 200 delegátů z třiceti tří evropských zemí, kteří společně ustanovili přerozdělení rádiových vln. Úspěchem československé delegace bylo především získání dlouhé vlny umožňující slyšitelnost hlavního programu na území celého státu. Přechod na nové vlnové délky podle Kodaňského plánu se začal uskutečňovat k 15. březnu 1950. Viz Ješutová (pozn. 34), s. 210.

44 Ibidem, s. 237.

45 Tato stanice vysílala komentáře, rozhlasové eseje a komentáře k hospodářské, kulturní a politické situaci zemí za železnou oponou. Program měl jasnou strukturu a vysílalo se 500 hodin týdně v deseti jazycích.

46 Prokop Tomek, *Tvorba Miroslava Šaška na letácích Svobodné Evropy, Paměť a dějiny VIII*, 2014, č. 1, s. 126.

47 Prokop Tomek, *Rušení zahraničního rozhlasového vysílání pro Československo, Securitas Imperii IX. Sborník k problematice zahraničních vztahů čs. komunistického režimu*, 2002, s. 340.

48 Anthony Dunne, *Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetic Experience, and Critical Design*, London 2008, s. 64–66.

Přestože například v Brně-Komárově byli pracovníci rušícího zařízení v roce 1969 vystaveni invektivám veřejnosti, běžný posluchač je proti rušičkám téměř bezmocný.⁴⁹ Pokud bychom se vloupali do ovládací místnosti rušícího vysílače, nemohli bychom s nimi téměř nic provést, protože je neumíme obsluhovat. Stály by před námi stříbrné skříně s černými kontrolkami a ukazateli. Jak poznáme, která skříně vysílá signál a která jej ruší? Navíc řada rušiček rušila vysíláním signálu některého z československých rozhlasových programů. Jsou pro nás hned dvojnásobně uzamčenými černými skřínkami. Neznáme ani jejich technický, ani legální princip.

Společný poslech

Je důležité si uvědomit, že akustická kultura před příchodem tranzistorových přijímačů byla založená na skupinovém zážitku, na skupinovém poslechu ve školách a při velkých událostech jako všesokolské slety, spartakiády, přednesy, manifestace a další. [3] Tato rovina hromadného poslechu však ani s příchodem osobních tranzistorových přijímačů nevymizela.

Rozdíl mezi jazzem a klasickou hudbou (případně operami) zůstával i na rozhlasových vlnách. Symfonický orchestr, znějící z reproduktorů, je již ze své podstaty určený pro společný poslech ve společných prostorech. Jistě, může být také jako zvuková tapeta jednotlivce, ovšem je to právě nutnost uzavřené místnosti, která se silně vztahuje k poslechu vážné hudby v koncertních síních. Vážná hudba tak mění časový element hudby do prostoru, přenáší posluchači dojem z koncertní síně⁵⁰ a to i přes to, že rozhlasový orchestr často nahrává pouze před zvukaři a členy hudební redakce. Celek – ať už v kompozici skladby nebo v jednotě mezi orchestrem a posluchači – znamená v symfonických skladbách více než jednotlivé části.⁵¹ Jazz a další populární hudba oproti klasické hudbě neobsahuje takový soubor formalit a důležitost celku.

Poslech rozhlasu a televize v rámci volného času jednotlivců byl hodnocený jako součást sebevzdělávání, pokud se jednalo o naučné pořady. Méně vítali doboví teoretici zábavné složky, například estrády. Počet posluchačů však během dekády po únoru 1948 narůstal z počtu 2,1 po historické maximum 2,44 milionu koncesionářů.⁵²

Nejednalo se ovšem pouze o poslech ve volném čase jednotlivců – velmi často se rozhlas poslouchal i jako kulisa v zaměstnání a veřejném prostředí, jak vzpomíná jedna z postav Kunderova románu *Nesnesitelná lehkost bytí*: „Musila strávit jako studentka malířské akademie celé prázdniny na takzvané Stavbě mládeže. Před hudbou (...) nebylo možno se skrýt, ani na zachodě, ani v posteli pod příkrývkou, tlampače byly všude. Hudba byla jak smečka honících psů, kterou na ni poštvali.“⁵³ Tento románový popis všudypřítomného zvuku nebyl daleko od skutečnosti. Podle článku o parametrech ozvučení první celonárodní spartakiády v roce 1955, tlampač přehlušil rádio.⁵⁴

Ozvučení na strahovském stadionu navazovalo v technickém principu na ozvučení všesokolského sletu v roce 1948, ale přineslo množství elektroakustických vylepšení. Jednalo se o jedinečné zařízení v Evropě a stalo se trvalou součástí stadionu i pro další využití v rámci armádních cvičení nebo atletických soutěží. Zvuk zde měl množství funkcí: udával potřebný rytmus pro cvičence, umožňoval kvalitní poslech hudby, předával pokyny pro všechny prostory, umožnil informování obecnstva a přenos projevu politických činitelů.⁵⁵ Hlas i hudba se tedy ozývaly všude: na nástupních plochách, v šatnách, ve vedlejších prostorách i v místech společného stravování cvičenců. Produkci hudby zajišťovalo přímo na místě hudební studio se čtyřiceti pěti hudebníky. Dodávkou techniky byl pověřen podnik Tesla-Pardubice. Systém zahrnoval 112 zemních reproduktorů, sloupové reproduktorové soustavy na tribunách a v ostatních prostorech skříňové reproduktory. Výsledkem měla být „*doposud nebývalá kvalita reprodukce a rovnoměrnost akustického pole*“.⁵⁶

49 Viz Tomek (pozn. 47), s. 355.

50 Babette Babich, Adorno's radio phenomenology: Technical reproduction, physiognomy and music, *Philosophy and Social Criticism* XL, 2014, č. 10, s. 973.

51 Ibidem, s. 979.

52 Viz Franc – Knapík (pozn. 38), s. 93.

53 Milan Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí*, Brno 2006, s. 106.

54 Byl poměrně běžný společný poslech rozhlasu a televize například ve škole nebo při rekreaci, více viz Franc – Knapík (pozn. 38).

55 Dezider Nehnevaj, Zariadenie miestneho rozhlasu na Spartakiádě, *Amatérské radio* IV, 1955, č. 5, s. 132–135.

56 Ibidem.



Díky tomu, že všichni v tomto prostředí slyšeli rovnoměrně to stejné, sdílený zvuk zde mnohonásobně přesahoval lidského jedinice. Zatímco u malého rádia zvuk takto neobklopuje a má jediný viditelný zdroj, reproduktory zapuštěné do země nejsou vidět. Vše splývá v jedinou masu: zvuk, lidé, stadion, rytmus i hudba. Jak uvádí Vilém Flusser při popisu forem lidské komunikace: „*Amfiteátrový diskurz je nejlepší formou diskurzu pro oba záměry rozdělování informací: Uchovává informace tím, že svoje přijímače přemění na informační konzervy a zaručuje tok informací, protože jeho vysílače fungují ‚navěky‘. Právě tato dokonalost komunikace se v jiných kontextech označuje pojmem ‚totalitarismus‘.*“⁵⁷

Tlampače a reproduktory činí z lidí přijímače, protože tlampač na tomto příkladu splývá s povrchem a stěnami strahovského stadionu. Žádná rádia zde jako přijímače nemají místo. A o možnosti obtěžovat okolí svou vlastní hudbou zde nemůže být ani pomyslení. Máme však při poslechu mimo stadion opravdu na výběr? Rádio je potřeba zapnout a naladit. Hlavní past rádia tedy spočívá právě v ladění. Nechceme podlehnout obsahu, ale abychom získali možnost se rozhodnout, musíme jej nejdříve správně zaslechnout. Dobrá kvalita poslechu se stává naprostou nevyhnutelností a musíme pro ni udělat „vše“. Ať už chceme poslouchat cokoliv.⁵⁸

Tranzistor sám o sobě tedy nemusí znamenat svobodný poslech. Rušený nebo přehlušený obsah blokuje samotné vlastnosti přenosného rádia. Při poslechu rušeného obsahu nejsme plně svobodní, přestože na rozdíl od společného akustického prostoru můžeme ladit. Možnost volby nemusí znamenat svobodu, pokud se nacházíme v zajetí kvality příjmu. [4]

Závěr

Přenosné tranzistorové rádio bylo do značné míry spojováno se svobodou poslouchat libovolný obsah, informační nebo zábavný. Na tuto svou roli si však muselo rádio počkat a ještě vzdálenější byla doba, ve které se „diskurz“ rozhlasové komunikace mohl stát „dialogem“. Můžeme tedy v přeneseném smyslu říci, že exportní Comet 9 Commodore se stal na dlouhou dobu „emigrantem“ z československé průmyslové produkce ve zcela jiném akustickém, kulturním a geopolitickém prostředí.

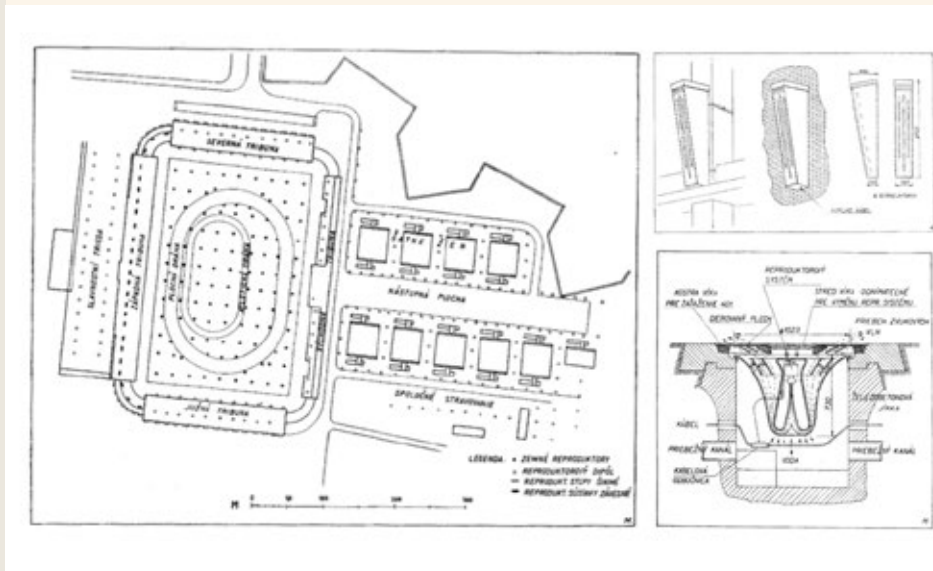
⁵⁷ Vilém Flusser, *Komunikológia*, Bratislava 2002, s. 22.

⁵⁸ Viz Babich (pozn. 50), s. 994.





1 Přijímač Tesla Comet-9 „Commodore“, jedna z verzí pro zahraniční export. Reprodukce: <http://ostblok.sk/OBpub/product.xhtml?productId=26>.



3 Zařízení místního rozhlasu na Spartakiádě. Reprodukce: Dezider Nehnevaj, Zariadenie miestneho rozhlasu na Spartakiáde, Amatérské radio IV, 1955, č. 5, s. 132–135.



2 Tesla T58, propagační fotografie. Městské muzeum Přelouč, fotoarchív, sign. FA-P 561.



4 Tesla 2800B, inzerát. Reprodukce: Tvar XI, 1960, č. 1.

Vybavení a výzdoba budovy bývalého Federálního shromáždění

Petra Konopčíková

Budova bývalého Federálního shromáždění se nachází v centru Prahy vedle Národního muzea. Vznikla razantní přestavbou areálu bývalé Pražské burzy peněžní a zbožní, ve kterém tou dobou sídlil parlament. Architektonická soutěž na ni proběhla roku 1966.² Vítězně z ní vyšel návrh autorského kolektivu, který tvořil Karel Prager, Jiří Kadeřábek a Jiří Albrecht.³ Požadavkem soutěže bylo zachování objektu burzy z třicátých let od architekta Jaroslava Rösslera. Zároveň ale bylo třeba vytvořit dostatečné množství prostor vhodných pro parlamentní provoz. Tyto v podstatě protichůdné nároky vedly Karla Pragera (1923–2001) k odvážnému architektonickému řešení. Nad starou budovu burzy vyzdvihl téměř autonomní kancelářskou budovu. Nástavba byla vytvořena z tzv. Vierendeelových nosníků, které se používaly při stavbě mostů. Tyto nosníky byly uloženy na čtyřech kloubech ve tvaru přesýpacích hodin, které vyrovnávají rozpínání kovové konstrukce vlivem tepla.

Interiérová koncepce

Stavbě nové parlamentní budovy se věnovala skupina Karla Pragera a Jiřího Kadeřábka,⁴ který ale emigroval už v roce 1968, tedy v době, kdy teprve stála hrubá stavba. Řídící osobou celé akce byl po celou dobu Karel Prager. Dle slov jeho spolupracovníků byl silnou osobností, dřičem a perfekcionista. Vykonával důsledný autorský dozor ve všech oblastech a ve svých realizacích vždy usiloval o komplexní výsledné řešení. Dohlížel na každý technický detail, ale zároveň kladl velký důraz na spolupráci s výtvarníky.⁵ Jiří Tesařík, který byl součástí týmu pracujícího na vybavení interiérů, po-

pisoval: „*Nic nepocházelo z běžné produkce, různí designéři a umělci tvořili přímo pro budovu veškeré vybavení, dokonce i kancelářský nábytek. Byla to tedy taková koncepčně uzavřená stavba, která vznikala s jasně definovaným cílem.*“⁶ K hlavní sestavě týmu dále patřili Josef Pacák a Miroslav Mikula.⁷ Po federalizaci Československa se k nim přidala ještě slovenská skupina pod vedením architekta Vojtěcha Vilhana (1926–1988).⁸ Pro interiérové vybavení byly charakteristické čisté rovné plochy bez profilace, často s decentním zaoblením, a střídmé barvy.

- 1 Tento článek vychází z bakalářské práce viz Petra Konopčíková, *Vybavení a výzdoba budovy bývalého Federálního shromáždění* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2014.
- 2 Jiří Voženílek, Soutěž na přestavbu areálu u Národního muzea, *Architektura ČSSR XXV*, 1966, č. 9–10, s. 455.
- 3 K soutěži bylo vyzváno osm projektových ústavů, z nichž se nakonec zúčastnilo celkově šest týmů. Věra Machoninová – Vladimír Machonin dávali, podobně jako tým Karla Pragera, přednost solitérní stavbě, kdežto ostatní týmy (Jaroslav Fragner – Eva Růžičková – Ivan Štancl; Josef Hrubý – František Cubr – Zdeněk Pokorný; Stanislav Hubička – František Šmolík a Bohumil Kříž – Vladimír Syrovátka) navazovaly spíše na dosavadní formu obestavěného bloku.
- 4 Týmu Jiřího Albrechta byla svěřena rekonstrukce Smetanova divadla (dnešní Státní opery), která byla součástí zakázky.
- 5 Pavel Čajka, Co se vám vybaví, když se řekne Karel Prager (anketní otázka), in: Radomíra Sedláková (ed.), *Karel Prager: Lidé si na nové věci teprve musí zvyknout*, Praha 2013, s. 66–73, zvl. s. 68–69.
- 6 Lenka Lednická, Dům nad domem. Prostor pro architektky, designéry a umělce, in: Yvette Vašourková (ed.), *Město nad městem: Vize Karla Pragera*, (nepublikovaný manuskript, Centre for Central European Architecture, Praha).
- 7 Ibidem.
- 8 Vladimír Burda, Nová podoba pražského centra, *Výtvarná práce XVIII*, 1970, č. 3, s. 1, 3, zvl. s. 3.



1

V nástavbě použil Karel Prager skříňové stěny, které vyvíjel jeho tým v rámci vývoje stavebnicového systému Gama.⁹ Prager s velkou invencí hledal nové, mnohdy inovativní, konstrukce, technologie a aplikace stavebních i jiných materiálů. Důvodem k tomu bylo omezení výrokové základny a pokles kvality řemeslných prací, ke kterému došlo vlivem zestátnění soukromých stavebních podniků a nucenou unifikací a typizací veškerých prvků, která byla plně prosazovaná již ve čtyřicátých letech. Stavebnicový systém Gama měl svou kompatibilitou jednak rozšířit omezenou výrokovou základnu, jednak omezit možné neodborné zásahy, které by mohly mít negativní vliv na výslednou kvalitu stavby.¹⁰

Veškerý vizuální kód, včetně grafického označení budovy a tvarování průmyslových prvků (kupříkladu chapadel dveří), řešila dvojice průmyslových výtvarníků Bohumil Míra (*1927) a Milan Míšek (1924–1998), kteří byli též autory pylonu před budovou.¹¹ [1] Jako tým pracovali od roku 1963. V jejich návrzích se spojovalo Mírovo výtvarné školení a Míškovo technické vzdělání.

Původní výtvarná koncepce a její změny

Původní libreto výtvarných děl bylo vypracováno v roce 1967, tedy v období politického uvolňování. Bylo určeno, kde a jakých děl bude užito a komu mají být zadána. Vyzváno bylo následně na čtyřicet předních československých výtvarníků.¹²

Jako odpověď na tušené zhoršení kulturní situace po okupaci, byla kolem dostavby parlamentu v létě 1968 ustavena tvůrčí skupina Hut'.¹³ Její jednotliví členové se ovšem u Karla Pragera scházeli již mnohem dříve.¹⁴ Název skupiny byl odvozen od Parlářovy huti, neboť obdobně jako ona spojovala architekty a výtvarníky. Jejím teoretikem se stal historik umění Jiří Šetlík (*1929), který vzpomínal na to, jak diskutovali, kteří umělci by se mohli výzdoby parlamentu zúčastnit: „...A my jsme si vymýšleli a říkali, kteří lidi by šli. Karel byl ale velice střízlivý. Někdy prý odpověděl: ‚To je tak krásně naivní, dám si radši kafe.‘ (...) Zprvu byli všichni plni iluzí, že si budou moci hrát na svém písku. Atmosféra Pražského jara tolik slibovala a pak se zhroutila jako domeček z karet.“¹⁵

S jednotlivými umělci jednal osobně Karel Prager, který se o soudobé umělecké dění velice zajímal. Svě lidi z architektonického ateliéru Gama dokonce seznamoval s výtvarnými umělci přímo v jejich ateliérech.¹⁶ Mezi Pragerovi oblíbené umělce patřil především Olbram Zoubek, dále například Vladimír Preclík, Miloslav Chlupáč nebo Rudolf Uher.¹⁷

Zúčastněným umělcům byla ponechána volnost při volbě výtvarné výzdoby. Karel Prager v dobovém rozhovoru vyjádřil názor, že „do moderní architektury historismy či dokonce anachronismy nepatří“.¹⁸ Většina výtvarníků tedy vycházela z nefigurativních výtvarných názorů a nikoli z režimem upřednostňovaného realismu.

Projekt i stavbu zasáhla federalizace Československa platná od 1. ledna 1969, kdy z unitární Československé republiky vznikly dva rovnocenné národní státy. Federalizace neznamena pouze změnu názvu budovy z Národního na Federální shromáždění, ale v téměř dokončené stavbě si vyžádal zásadní změny nový předseda Alois Indra a to bez ohledu na jejich složitost. Zřejmě největší změnou bylo úplné uzavření budovy parlamentu před veřejností, ačkoli původně měla být část interiérů veřejnosti přístupná. Měla zde být dokonce zřízena velká síň pro výstavy současného umění s kavárnou.¹⁹ Plánovaná výstavní síň byla přebudována na sál pro účely Sněmovny

9 Stavebnicový systém Gama kromě skříňových stěn obsahoval rastrový obvodový plášť, montovaný parapet, nadpraží, podhled a příčky. Poprvé byl použit na Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze (1960–64). V průběhu sedmdesátých let byl pak postupně patentován. Více o patentech Karla Pragera viz Miloslav Pavlík, *Patenty a průmyslové vzory Karla Pragera, Architekt LVII*, 2011, č. 3, s. 62–65. Více o stavebnicovém systému Gama viz Karel Prager et al., *Stavebnicový systém dílců Gama pro účelové stavby nízké i vysokopodlažních*, Praha 1971.

10 Miloslav Pavlík, Co se vám vybaví, když se řekne Karel Prager (anketní otázka), in: Sedláková (pozn. 5), s. 104–107, 126–127, 236, zvl. s. 104–107.

11 Milena Lamarová, *Průmyslový design*, Praha 1984, s. 20.

12 Karel Prager – Jiří Kadeřábek – Jirka Albrecht, *Works 1960–1968*, Praha 1968, s. 64–72.

13 Zmínka v dobovém tisku o právě vzniklé tvůrčí skupině viz Karel Prager, *Tvůrčí skupina „Hut“*, *Československý architekt XIII*, 1969, č. 6, 13. 3., s. 6.

14 Jiří Šetlík, osobní korespondence, 13. 4. 2014.

15 Jiří Šetlík, moderovaná diskuze pořádaná 11. 12. 2013 v souvislosti s výstavou *Karel Prager – architekt, stavitel, vizionář*, Národní galerie v Praze, 20. 9. 2013 – 5. 1. 2014.

16 Karel Kovář, Co se vám vybaví, když se řekne Karel Prager (anketní otázka), in: Sedláková (pozn. 5), s. 101–102, zvl. s. 102.

17 Jiří Šetlík, osobní rozhovor, 6. 3. 2014.

18 Viz Burda (pozn. 8), cit. s. 3.

19 Ibidem, s. 3.

národů. Zároveň mělo být původní libreto uměleckých děl kvůli federalizaci rozšířeno o další slovenské výtvarníky tak, aby se na výzdobě podíleli rovnocenně s českými. Některé ze slovenských výtvarníků Prager ani nestačil kvůli změně kulturně-politické situaci oslovit a během roku 1970 byla v souvislosti s nastupující normalizací pozastavena realizace všech děl s oficiálním odůvodněním překročení plánovaných investic.²⁰ Skutečným důvodem však bylo, že se většina umělců dostala na seznam režimu nepohodlných osob, a to včetně samotného architekta. Rozpracovaná díla byla v lepším případě odkoupena a instalována na jiných místech nebo skončila alespoň v depozitářích Národní galerie, o což se zasloužil její tehdejší ředitel Jiří Kotalík. Dne 30. září 1971 byla vypsána anonymní soutěž na nová umělecká díla, která by byla „vhodnější“ pro tak významné místo.²¹ Pragerovi se v některých případech podařilo prosadit osazení již vytvořených uměleckých děl na jejich původní místa. Před komisí přitom argumentoval zejména ekonomickými a časovými důvody a také tím, že díla jsou dekorativní, tedy nic nezobrazující.²² Jaroslava Brychtová, sklářská výtvarnice, která se na výzdobě podílela, popisovala jeho sebevědomé vystupování před komisí, kde měl, dle jejích slov, „dost velkou sílu a nenechal na sebe řvát“.²³ Díky tomu byla skutečně instalována například mobilní plastika od Jiřího Nováka nebo skleněná plastika od Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského.

Hrozilo, že se na místa vyřazených autorů dostanou prorežimní umělci, jejichž kvalita byla evidentně nižší. Na tlak komise reagoval Prager tím, že s Jiřím Kotalíkem vyjednal nahrazení původně plánovaných děl za díla klasiků moderního českého umění. Takto se sem dostaly například odlitky soch Otto Gutfreunda či Jana Štursy.

Umělecká díla plánovaná do exteriéru

Kolem nového solitéru vznikly tři vnější prostory. V prostoru mezi bývalým Smetanovým divadlem a starou burzou vzniklo prostředí drobné zeleně a vodní plochy, kam byly umístěny keramické skupiny výtvarnice Heleny Trubáčkové (*1922). Do čela prostoru byla plánovaná odlévaná olověná plastika *Milník dějin* od sochaře Olbrama Zoubka (*1926), která měla představovat „vertikálu, která

prošla tlakem dějin“.²⁴ Pracoval na ni již od roku 1967. Blízko tohoto místa se ale 19. ledna 1969 upálil na protest proti režimu Jan Palach, kterému Zoubek následně sňal posmrtnou masku. Komise pak vracela Zoubkovy návrhy *Milníku* tak dlouho, až bylo jasné, že na toto místo ho opravdu nepustí.

Ocelový pylon u třídy Vítězného února (dnešní Wilsonovy ulice), který dle Pragera harmonizoval celkovou architektonickou kompozici, měl být osazen žulovým blokem Miloslava Chlupáče (1920–2008).²⁵

V prostoru před hlavním vstupem se nacházel bazén s fontánou. Před vstupní prosklenou tzv. „zrcadlovou“ stěnou měla stát primitivisticky pojatá socha Rudolfa Uhera (1913–1987) *Hudba (Dějinný záznam)* z roku 1962. [2] Po zamítnutí jejího osazení byla Pragerovi na její místo nabízena socha Miloše Axmana. Zoubek jako náhradu Pragerovi doporučil sousoší Vincence Makovského (1900–1966) *Nový věk (Atomový věk)* [3],²⁶ které bylo původně instalováno před hlavním pavilonem československé expozice na Expo 58 v Bruselu. Je zajímavé, že shodou okolností Makovského sochy zdobily ve třicátých letech i hlavní vstup bývalé burzy.

Přímo na skleněné strukturální fasádě pak měla být umístěna originální plastika *Vazby* (1970) Jiřího Nováka (1922–2010), myšlená jako vstupní emblém.²⁷ Její propojené články měly prostupovat skleněnou stěnou tak, že by objekt zasahoval jak do exteriéru, tak do interiéru. Novák vytvořil pro budovu Federálního shromáždění také kinetickou plastiku *Mobil* (1969) [4] pro tzv. visutou zahradu na střeše bývalé burzy,²⁸ která byla na rozdíl od většiny původně plánovaných děl skutečně realizována a osazena na původně určeném místě.

20 Viz Šetlík (pozn. 17).

21 Viz Lednická (pozn. 6).

22 Viz Šetlík (pozn. 17).

23 Viz Lednická (pozn. 6).

24 Olbram Zoubek, moderovaná diskuze pořádaná 11. 12. 2013 v souvislosti s výstavou *Karel Prager – architekt, stavitel, vizionář*, Národní galerie v Praze, 20. 9. 2013 – 5. 1. 2014.

25 Návrh Miloslava Chlupáče na pylon viz Marta Uhrinová, *Nad projekty – o něčem jiném*, Československý architekt XIII, 1968, č. 5, 25. 3., s. 1.

26 Viz Zoubek (pozn. 24).

27 Daniela Kramerová, *Jiří Novák: V pohybu*, Praha 2010, s. 80.

28 Ibidem, s. 11–76.



2



3



4

Umělecká díla a vybavení v interiéru

Obklad stěny vstupní haly upravoval do reliéfu na návrh Miloslava Chlupáče a Čestmíra Kafky sochař Zdeněk Šimek (1927–1970).²⁹ V prostoru haly se počítalo s volně umístěnou bronzovou plastikou s „otisky rukou ve hmotě“ sochaře Josefa Klimeše (*1928), kterou navrhl pro budovu v roce 1968.³⁰ Hlavním zasedacím sálem byla Sněmovna lidu [5], která se nacházela v přízemí budovy. Původně tato místnost sloužila jako burzovní dvorana pro obchod s cennými papíry. Mobiliář – křesílka potažená modrým manšestrem a stoly – navrhl přímo pro tento prostor tým Karla Pragera. Originální podhled sálu z plátů kobercoviny vytvořila textilní výtvarnice Alice Kuchařová (*1922), jedna z prvních absolventek textilního ateliéru Antonína Kybala na Vysoké škole uměleckopřemyslové v Praze.

Na Sněmovnu lidu ze stran navazovaly dva kuloáry a foyer, ve kterém se dosud nachází prostorová křišťálové kompozice [6] od sklářských výtvarníků Stanislava Libenského (1921–2002) a Jaroslavy Brychtové (*1924). Tuto plastiku se podařilo prosadit i přesto, že zcela evidentně navazovala na Řeku života (1969–1970) – monumentální skleněnou plastiku, kterou vytvořili pro Expo 70 v Ósace, kde naše celistvě vytvořená expozice reflektovala okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy. Konkrétně v Řece života byly mezi naturalistickými otisky lidských těl i ničivé šlápoty vojenských bot, které přerušovaly roztažené kroky dívek. Vyznění expozice bylo naprosto zjevné a působilo o to aktuálněji, čím více se nacházelo v rozporu s nově ustavenou státní ideologií. Její tvůrci byli doma odsuzováni a jejich veřejná výtvarná působnost byla omezována.

Pro prostor pravého kuloáru byla původně vytvořena Vladimírem Preclíkem (1929–2008) monumentální dřevěná socha *Zákoník* (1970), která byla ale politickými činiteli roku 1970 zamítnuta, protože byla „přečtena“ jako umělecké dílo nepřátelské k režimu. „Autor“, dle jejich názoru „chtěl říci, že lidstvo na svých bedrech nese tíhu komunistických zákonů“.³¹ Vladimír Preclík k tomu jen poznamenal: „Zajímavé snad bylo, že to byl právě názor komunistických poslanců, kteří se takto o tíži svých zákonů vyjadřovali.“³² Sochu přitom tvořil v období pražského jara, kdy ještě věřil v lepší zákony. Místo *Zákoníku* bylo do kuloáru umístěno sousoší *Sbratření*

(kolem 1947) od Karla Pokorného (1891–1962) – sochaře, kterého dovedlo úsilí o věrohodnost v pomníkových návrzích zcela přirozeně až k historismu. Nezávisle na něm byla pak jeho tvorba normativně proklamována jako vzor metody socialistického realismu, jejíž napodobování v padesátých letech zdrželo vývoj českého sochařství, neboť jiné přístupy byly odsuzovány.³³ V kuloáru byl dále instalován rozměrný gobelín *Hrady a zámky*, jehož autorkou byla textilní výtvarnice Věra Drnková-Zářecká (*1922).

V prvním patře v místech, kde dřív bývaly kanceláře burzovních úředníků, se nacházel prezidentský salónek. *Vitraj* (1968) v jeho předpokoji, která zakrývala pohled na střechu foyer hlavního zasedacího sálu, vytvořil sklářský výtvarník Benjamin Hejlek (1924–1993) spolu s grafikem Františkem Burantem (1924–2001). Dnes je na jejím místě jednoduché mléčné sklo.

Ve stejném podlaží se nacházel klub poslanců, který byl využíván při pořádání společenských akcí a posezení, tzv. družeb. Pro tento prostor vytvořila sochařka Jana Bartošová (*1929) umělecky pojatou dřevěnou dělicí stěnu (1968),³⁴ která se zde dosud zachovala.

Ve druhém patře se nacházely dva zasedací sály s výtvarně pojatými podhledy. Pro zasedací sál předsednictva navrhli dřevěný podhled, připomínající strukturu plástve, architekti Karel Prager a Jiří Kadeřábek. Autorem podhledu sálu parlamentních výborů byl malíř Čestmír Kafka (1922–1988), který zde vytvořil plastickou geometrickou kompozici z dřevěných desek s kovovými pláty a se zabudovanými osvětlovacími tělesy.³⁵

V prostoru mezi starou burzou a přístavbou vzniklo v úrovni druhého patra atrium, jehož stěnu výtvarně řešily keramičky zvané „Tři grácie“ Lydia Hladíková, Děvana Mírová a Marie Rychlíková.

29 Jiří Šetlík, osobní korespondence, 12. 4. 2014.

30 Josef Klimeš, osobní rozhovor, 23. 4. 2014.

31 Vladimír Preclík, *Životopis jedné sochy*, in: Jaroslav Malina (ed.): *Vladimír Preclík: Brno 1990–1998*, Brno 2002, s. 76–83, cit. s. 79.

32 Ibidem, cit. s. 80.

33 VP [Václav Procházka], heslo Pokorný, Karel, in: Anděla Horová (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 630–631.

34 Marie Benešová, V ateliéru sochařů Jany Bartošové a Karla Kronycha, *Architektura ČSSR XXVII*, 1968, č. 4, s. 252–256, zvl. s. 256.

35 Návrh podhledu od Čestmíra Kafky viz Uhrinová (pozn. 25), s. 1–3, zvl. s. 3.



Zakázku na sochu do atria získal Karel Kronych (*1926), který sem již roku 1967 koncipoval sochu *Moudrost*.³⁶ K jejímu osazení ale nedošlo a po roce 1970 sem byla umístěna *Eva* (1908) Jana Štursy (1880–1925). Do kuloáru mezi atriem a zasedacími sály byl osazen bronzový odlitek *Rodina* (1925) Otto Gutfreunda (1889–1927) a mramorová socha *Po lázni* (1960) Břetislava Bendy (1897–1983). Díla, která sem byla původně plánovaná, však zůstávají neznámá. Jedním z jejich autorů měl být Alexander Trizuljak (1921–1990).

Budova bývalé burzy je s nástavbou spojena tubusy schodišť a výtahů. Autorem zavěšeného kovového točité schodiště byl Karel Prager.³⁷ V nástavbě budovy byl umístěn administrativní aparát Federálního shromáždění včetně všech kanceláří funkcionářů. Prostor původně zamýšlený jako výstavní sál byl po rozhodnutí o federalizaci Československa přestavěn pro potřeby zasedání Sněmovny národů. Plastický dřevěný podhled, schody vedoucí na galerii a některé další prvky navrhl Karel Prager, mobiliář pak opět jeho tým.³⁸

Vedle Sněmovny národů se nacházela reprezentační zasedací síň – rohová místnost s krásným výhledem na Václavské náměstí a Pražský hrad, která měla původně sloužit jako kavárna přístupná veřejnosti. Lustry do této místnosti navrhla i dodala sklářská výtvarnice Věra Lišková (1924–1985).³⁹ Pocházejí z jejího ateliéru na Vinohradech, kde roku 1965 začala tvořit své originální skleněné plastiky nezávisle na průmyslové výrobě.⁴⁰ Důvodem založení vlastního ateliéru bylo, že ačkoli se v té době hodně mluvilo a psalo o spolupráci výtvarníků s výrobou, praxe byla zcela opačná. Podobně jako mnozí další českoslovenští umělci získávala řadu ocenění na mezinárodních výstavách, ale vystavené návrhy zůstávaly pouze prototypy.

Závěsné obrazy se při výzdobě budovy uplatnily jen ve velice malé míře, což bylo dáno hlavně tím, že interiéry v nástavbě byly tvořeny dřevěnými příčkami.⁴¹ Původně se jednalo o možnosti umístění obrazů Jiřího Johna (1923–1972), Jana Kotíka (1919–2002) a Mikuláše Medka (1926–1974).⁴² S ohledem na změnu kulturně-politické situace ale k výzvě nedošlo. Skutečně umístěna zde byla díla Františka Jiroudka (1914–1991) a Karla Součka (1915–1982).⁴³ Později se jednalo o zapůjčení vybraných obrazů z Národní galerie a Slovenské národní galerie.⁴⁴

Vzhledem k převažujícímu materiálu interiérů, kterým bylo dřevo, se pro výzdobu více hodilo textilní umění. Ve společenských prostorách a v kancelářích funkcionářů měly být umístěny gobelíny a art protisy⁴⁵ textilních výtvarníků Antonína Kybala, Věry Drnkové-Zářecké, Alice Kuchařové, Bohuslava Felcmanna, Květy Hamzíkové a dalších.⁴⁶

Závěr

Hlavním organizátorem celé akce byl architekt Karel Prager, který usiloval o jednotu stavby, její vysokou technickou i estetickou kvalitou a perfektní zvládnutí do sebemenšího detailu, a proto se také obklopoval schopnými spolupracovníky, ať se jednalo o inženýry či umělce. Výzdoba budovy bývalého Federálního shromáždění velice dobře ilustruje euforii období pražského jara v české kultuře, ale také deziluzi a zklamání, které přišlo po srpnu 1968 v souvislosti s nastupující normalizací, jež se tvrdě projevila počátkem sedmdesátých let. Z původní výtvarné koncepce, která byla vytvořena roku 1967, byl osazen pouze zlomek plánovaných děl, neboť po roce 1970 se prvotně vybraní autoři stali politicky nepřijatelnými a za jejich díla se tedy musela hledat náhradní. Analogie s takto rozsáhlou a kvalitní výtvarnou koncepcí, která by byla nedělitelně spjata s architektonickým pojetím, nalezneme u nás ve stejné době pouze na obdobně reprezentativních budovách, jakým byla například československá velvyslanectví.

36 Viz Benešová (pozn. 34), s. 253.

37 Radomíra Sedláková, komentovaná prohlídka budovy bývalého Federálního shromáždění s Radomírou Sedlákovou konaná dne 23. 9. 2013 v souvislosti s výstavou *Karel Prager – architekt, stavitel, vizionář*, Národní galerie v Praze, 20. 9. 2013 – 5. 1. 2014.

38 Ibidem.

39 Lustry byly sundány v devadesátých letech za užívání objektu Svobodnou Evropou a uloženy v budově.

40 Ludmila Ladýřová, *Sklo Věry Liškové* (kat. výst.), Východočeské muzeum v Pardubicích 1970, nestr.

41 Viz Burda (pozn. 8), s. 3.

42 Viz Šetlík (pozn. 29).

43 Ibidem.

44 Viz Archiv Národní galerie v Praze, Schwarzenberský palác, inv. č. 1689/72 (složka FS).

45 Art protisy byla nová průmyslová technika tkaní gobelínů podle autorského návrhu, která byla vyvíjena v šedesátých letech v Brně.

46 Viz Burda (pozn. 8), s. 3.



1 Karel Prager – Jiří Kadeřábek – Jiří Albrecht, budova Federálního shromáždění, 1966–1973, pohled od Washingtonovy ulice, sedmdesátá léta 20. století. Foto: Archiv Radomíry Sedlákové.



3 Vincenc Makovský, Nový věk (Atomový věk), sousoší vybrané po roce 1970 místo sochy Rudolfa Uhera, 1958 (druhý odlitek 1973), bronz. Foto: Archiv Radomíry Sedlákové.



2 Rudolf Uher, Hudba (Dějinný záznam), socha původně plánovaná před hlavní vstup, 1962, hydronalium, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze.



4 Jiří Novák, Mobil, kinetická plastika na střešní zahradě, 1969, hliník, ocel, elektromotor. Archiv Radomíry Sedlákové.



5 Alice Kuchařová, pohled Sněmovny lidu v přízemí.
Foto: Archiv Radomíry Sedlákové.



6 Tým Karla Pragera, mobiliář Sněmovny lidu.
Foto: Jaroslav Kvíz.



7 Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová, prostorová křišťálová kompozice ve foyer, 1970–1973, sklo, kov. Foto: Archiv Radomíry Sedlákové.



8 Karel Prager – Jiří Kadeřábek, pohled zasedacího sálu předsednictva. Foto: Archiv Radomíry Sedlákové.



9 Čestmír Kafka, pohled zasedacího sálu parlamentních výborů.
Foto: Národní muzeum v Praze.



10 Věra Lišková, skleněná plastika se světelnou funkcí pro reprezentační zasedací síň v nástavbě, 1969–1970. Foto: Národní muzeum v Praze.

Art Centrum – podoby instituce

Barbora Ševčíková

Príspevek *Art Centrum – podoby instituce* se věnuje tématu mezinárodního obchodu s uměním před rokem 1989 a monopolní organizaci Art Centrum, která tento obchod zprostředkovala. Představení činnosti a fungování instituce vychází z rozdílnosti pohledů a názorů, které jsou dodnes s Art Centrem spojené. Text vychází z mé diplomové práce, která sleduje oficiální rétoriku, výpovědi bývalých zaměstnanců i dnešní kritiku a ukazuje Art Centrum zbavené výsadní role v zahraničním obchodu s uměním.

Sleduji Art Centrum a způsob, jak se oněm hovoří a píše. Hledám, co je nutné si při přemýšlení o této instituci uvědomit; kterým tématům se věnovat, na co zaměřit pozornost. Tento výzkum a výsledný text má sloužit jako nástroj k porozumění mechanismu, který stál za fungováním zahraničního obchodu s uměním. Jak vznikl, čím byl utvářen a jak fungoval. Z povahy dochovaného materiálu nepředstavuji přesný výčet prodaných uměleckých děl nebo autorů, zajímá mě provoz a struktura, která obchod zprostředkovala. Hledám body, které ji utvářely, a na kterých stála. Sleduji instituci od jejího vzniku v roce 1964 do konce jejího monopolního postavení v roce 1989. Abych přiblížila roli a postavení Art Centra, rozkládám tuto zdánlivě celistvou organizaci na rozdílně fungující části, které tvořily jeho soubornou strukturu. Čerpám při tom z rozdílné rétoriky, která je s touto organizací spojená.

Představení rozdílných pohledů a způsobů, jakým se o této instituci dnes hovoří a píše, tak na základě jednotlivých témat podkřívá dobovou úlohu a současně i dnešní rétoriku. Ukazuji tak instituci přežívající v osobních vzpomínkách a přibližuji kritiku, která Art Centrum dnes obklopuje. I když režim potlačoval svobodné myšlení, s uměním, vzniklým ze svobodného myšlení, obchodoval.

Kultura, kterou Art Centrum vyváželo, představovala pragmatický výběr vedený poptávkou, který se odkláněl svým profilem od státního a uvnitř státu prosazovaného výběru jmen a autorů, ale zabezpečoval přísun deviz do státní pokladny. Na základě sledování obdobných slov, která procházela jednotlivými rozhovory a studovanými materiály (jako jsou například „reprezentace“, „boj“ nebo „experiment“), vykresluji, hledám a nacházím instituci Art Centrum, její možné role a významy. Ty se z povahy této instituce a z povahy zvolené metodologie liší v každé představené kapitole.

Oficiální rétorika: totalitní režim a jeho experiment

Príspevek vybraný pro Paragone vychází z archivních dokumentů, které obsahují oficiální pohled na zahraniční obchod. Ukazuje Art Centrum jako „experiment“ pohledem státu, který si uvědomoval své hospodářské problémy a rozhodl se při snaze situaci zlepšit, založit organizaci, která by přinášela devizy do státního rozpočtu a měla se zasazovat o prosazování československého umění. Představuji oficiální postavení Art Centra, jeho zařazení a návaznost na předválečnou situaci a úlohu v zahraničním obchodě.

Mezinárodní obchod před vznikem Art Centra

Politická změna v únoru 1948 přinesla do principů zahraničního obchodu a samozřejmě také do obchodu s uměním naprosto zásadní změny. Začala se likvidovat privátní sféra a celé národní hospodářství se zestátnilo. Vznikly tzv. podniky zahraničního obchodu, které postupem času monopolně ovládly veškerý vývoz i dovoz, který se direktivně přeorientoval a podřídil přání Svazu sovětských socialistických republik.



1

Roku 1949 byla v Moskvě založena Rada vzájemné hospodářské pomoci (RVHP),¹ na tyto státy se začala přeorientovávat většina československého zahraničního obchodu, došlo k zapojení do Programu socialistické ekonomické integrace členských zemí, stát poskytoval SSSR bezúročné úvěry a pomalý růst vědeckotechnického rozvoje i náročnost výroby způsobily postupnou ztrátu konkurenceschopnosti vůči západním výrobcům. Podle odhadů bylo asi jen 3–5 % československého vývozu na špičkové úrovni.²

Hned po vzniku RVHP se utvořila základní struktura teritoriální orientace zahraničního obchodu především na socialistické země.³ Komodity, které stát vyvážel, tvořily po dobu vlády komunistického režimu především stroje a zařízení, dále se export orientoval na průmyslové spotřební zboží (textil) a později, v důsledku problémů s odbytem do západních teritorií, se začaly vyvážet i suroviny. Ve velké míře byl náš vývoz orientován také na zbraně, které se vyvážely v největším počtu do rozvojových zemí. Československé umění krátce po roce 1948 nebylo zapojeno do zahraničního obchodu takřka vůbec, situace se začala zlepšovat až ve druhé polovině padesátých let.⁴

Komunistický režim zavedl státní monopol, který fungoval ve všech sférách národního hospodářství. V době, kdy vznikaly plány na založení Art Centra, byl základním nástrojem centrálně řízené ekonomiky národohospodářský plán, který nahrazoval alokační funkci trhu (tedy funkci, kdy se k nabídce vytvoří poptávka). Systém centrálního plánování byl v Československu zaveden po vzoru SSSR a národohospodářské plány prostředkem, který zajišťoval, aby se národní hospodářství ČSSR rozvíjelo podle plánů vedoucí strany tedy „*efektivně a proporcionálně na základě optimálního využívání přírodních a ekonomických zdrojů a podmínek státu a na základě mezinárodní dělby práce...*“⁵ Hlavní směry a oblasti národohospodářských plánů byly určovány hospodářsko-politickými programy KSČ, které byly vyhlašovány na stranických sjezdech. Celý plánovací proces zajišťovala vláda ve spolupráci se Státní plánovací komisí.

Na způsob, jakým má obchod probíhat, dohlíží ve všech případech, i když nejde o centrálně plánovanou ekonomiku, zahraničně obchodní politika státu, která je také hlavním regulátorem a největší

mírou ovlivňuje jeho podobu. Podle cílů, které vláda sleduje, může jít o obchod liberální nebo, jak tomu bylo v případě Československa po roce 1948, protekcionistický. Podle těchto vládních cílů se také liší samotné způsoby, jakými je obchodu dosahováno, jak a zda vůbec může být realizován.

Mezinárodní obchod s uměním před rokem 1964 a podniky zahraničního obchodu

Předtím, než pan Ivo Digrín přišel s nápadem Art Centra, v Československu obdobná organizace, zabývající se obchodem s uměním 20. století, nefungovala. Po únoru 1948 došlo ke znárodnění zahraničního obchodu a byl uzákoněn státní monopol, který získaly podniky pro zahraniční obchod zákonem č. 119/1948 Sb.⁶ O těchto podnicích je ale první zmínka ve vládním nařízení z roku 1943,⁷ šlo o vyhlášku, umožňující dočasná omezení v živnostenském a jiném výdělečném podnikání a model „PZO“ byl schválený v případě, že proti němu nebyly námítky z válečně hospodářských důvodů nebo z důvodů obecného veřejného zájmu.

Po únoru 1948 komunistická propaganda uváděla jako důvod zřízení těchto podniků hospodářskou kriminalitu a antikomunismus podnikatelů, který se měl projevat orientací na západní státy.⁸

Hlavním důvodem k tomuto kroku byla ale snaha prosadit absolutní kontrolu nad devizovým trhem. V materiálech z archivu ÚV KSČ, týkajících se znárodnění, se hovoří o tom, že v důsledku

1 Jejimi zakládajícími státy byly vedle Československa Bulharsko, Maďarsko, Polsko, Rumunsko a SSSR, později přistoupila Albánie, Německá demokratická republika, Mongolsko, Kuba a Vietnam.

2 Údaje z oficiálních stránek České republiky, text věnovaný historii zahraničního obchodu. Viz <http://www.czech.cz/cz/Podnikani/Ekonomicka-fakta/Historie-zahranicniho-obchodu>, vyhledáno 1. 12. 2016

3 Ty pokrývaly 69,8 % celkového dovozu do ČSSR, kapitalistické země 24,6 % a rozvojové země 5,6 %.

4 Především díky vývozu uměleckého skla.

5 Lenka Fojtíková, *Zahraně obchodní politika České republiky: historie a současnost*, Praha 2009.

6 Podniky zahraničního obchodu takto získaly svůj právní status, do té doby se nazývaly Výsadní společnosti.

7 Vládní nařízení č. 14/1943 Sb.

8 Jaroslav Nykryn, *Zahraně obchod ČSSR*, Praha 1988.

úniku deviz přišlo Československo o asi tři až pět miliard korun.⁹

Kromě těchto čísel byli podnikatelé obviňováni z nedostatečné ochoty obchodovat s východním blokem a také za to, že preferují dovoz zboží před jeho vývozem. Od zřízení monopolních společností si komunistické vedení, vedle kontroly deviz, slibovalo i lepší koordinaci zahraničního obchodu s výrobou a znárodněný zahraniční obchod měl pomoci lépe řešit problémy vzniklé v československém hospodářství po velké neúrodě z roku 1947.

Státní podniky se měly podle tvrzení materiálů Hospodářské rady ÚV KSČ podřizovat direktivám snadněji než soukromí podnikatelé, čímž by se lépe dařilo napravovat škody, způsobené mimořádnými událostmi.¹⁰ Šlo o akciové společnosti, protože toto uspořádání bylo obvyklé na Západě a mělo tak usnadnit obchod. Ve skutečnosti ale akciovými společnostmi nebyly, akcionáři neměli téměř žádné pravomoci. Mezi první takto zřízené podniky patřil Centrotex,¹¹ Československá keramika,¹² Exico¹³ nebo Ligna,¹⁴ mezi dalšími následovala i Artia¹⁵ a Skloexport.¹⁶

Artia byla široce strukturovaným podnikem pro dovoz a vývoz kulturních statků, rozděleným do jednotlivých tzv. obchodních skupin. Obchodní skupina číslo 1 měla na starost vývoz gramofonových desek a gramofonových přístrojů (ve spolupráci se Supraphonem), skupinu číslo 2 tvořilo nakladatelství. To se dále členilo na pět obchodních referátů,¹⁷ tzv. tisk ve mzdě (výroba knih na zakázku pro zahraničního nakladatele)¹⁸ a technickou a literární redakci, které řídily vlastní výrobu knih. Skupina číslo 3 se orientovala na dovoz a vývoz časopisů, další skupina se věnovala vývozu poštovních známek, starých mincí, starožitností a šperků (zejména českého granátu) a poslední obchodní skupina dovážela filmový materiál, včetně filmů pro polygrafický průmysl.¹⁹ Artia tedy obchodovala mimo jiné i se starožitnostmi, vedle toho ale občas zaměstnanci prodali také něco z umění 20. století. Tento obchod byl ale podle Huberta Matějčka²⁰ a také, podle toho, co zmiňovali bývalí zaměstnanci v rozhovorech, permanentně ztrátový a nebyla mu věnovaná takřka žádná pozornost.

Při hledání kořenů Art Centra je přínosnější, místo Artie, zaměřit pozornost na Skloexport; podnik, ze kterého vzešla většina pozděj-

ších pracovníků Art Centra. Tento podnik zprostředkoval vývoz sklářského průmyslu a od poloviny padesátých let ve vzrůstající míře prodával také volné umění, spojené se sklem. Tento vývozní artikl představoval velmi důležitý zdroj deviz a také ideální prostředek reprezentace státu.

Oficiální místa vycházela z domněnky, že obor počítaný k uměleckému průmyslu, kterým sklářství bylo, obsahuje pouze omezený prostor pro nevídanou uměleckou svobodu nebo politicky výbušná vyjádření. A tak přirozeně v kulturně politické a hospodářské výměně se zahraničím převzal tento obor důležitou úlohu a stal se nedílnou součástí „kulturní diplomacie“.²¹

Výroba a zpracování skla bylo jedním z nejvýznamnějších nástrojů státní reprezentace v zahraničí, především proto, že materiál ideálně sloužil pro zobrazení socialistické národní hrdosti. Sklo bylo produkováno kolektivní prací, suroviny se nacházely ve vnitrozemí, historickou tradici bylo možné představit jako svébytný český vývoj a umělecké sklářství bylo všemi forma-

9 Národní archiv Praha, KSČ – ÚV – 100/17, svazek 1, archivní jednotka 13, Přehled nejdůležitějších hospodářských odvětví v době od VII. sjezdu ÚV KSČ, kapitola X.

10 Ibidem.

11 Akciová společnost pro dovoz a vývoz československého textilního a oděvního průmyslu, zřízena vyhláškou č. 2054/1948.

12 Zřízení vyhláškou č. 2052/1948.

13 Akciová společnost pro dovoz a vývoz kožených a gumových výrobků a surovin, zřízena vyhláškou č. 2949/1948.

14 Akciová společnost pro vývoz a dovoz dřeva a výrobků průmyslu dřevozpracujícího byla zřízena vyhláškou č. 3478/1948.

15 Akciová společnost pro vývoz a dovoz kulturních statků v Praze byla zřízena opatřením Ministra zahraničního obchodu č. 1/53. Vyhláška č. 300/1953 ji upravila na podnik pro zahraniční obchod.

16 Československá akciová společnost pro vývoz skla, vznikla v roce 1949 a byla vyhláškou č. 301/1953 přeměněna na podnik zahraničního obchodu.

17 Anglický, německý, skandinávský, románský a referát pro socialistické země.

18 Ten se členil na anglický a německý s dánským.

19 Čerpáno ze *Slovníku české literatury po roce 1945* dostupného online. <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>, vyhledáno 5. 5. 2015.

20 Hubert S. Matějček, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003.

21 Verena Wasmuth, *České umělecké sklářství – vystavování a export v socialistické „kulturní diplomacii“ od 50. do 70. let*, in: Dušan Kováč – Michaela Marek – Jiří Pešek – Roman Prahel (eds.), *Kultura jako nositel a oponent politických záměrů*, Ústí nad Labem 2009, s. 379–407.

mi propagováno jako typicky československé a zásadním způsobem bylo v oficiálním pojetí zdůrazňováno znovuzrození údajně výhradně české tradice sklářské výroby.²²

Historické průmyslové lokality tak mohly navázat, podle oficiální rétoriky, na své, tradičně významné, postavení v zahraničním obchodě. Komunistický stát si tak při této příležitosti přisvojil minulost českých Němců a vymazal ze své paměti nucené vysídlení sudetoněmeckých sklářů. Oficiální dokumenty tak odkrývají historická traumata. Tradici spojenou s německými sklárnami přehlíží a přivlastňují Československému státu. Stejný akcent byl kladen například na zdůraznění českého původu docentů západoněmecké odborné školy sklářské ve Zwieselu.²³ Poukaz na českou kulturní tradici tak měl přispět k obchodnímu a společenskému statusu poválečné republiky.²⁴

Do zahraničního obchodu s československým sklem byl zapojen také Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK).²⁵ Ten měl systematicky napomáhat k formování naplánovaného výrobního sortimentu a k dosažení standardů schopných obstát v mezinárodní konkurenci a zprostředkovávat spolupráci mezi umělci a průmyslovými závody.²⁶

Ústav dohlížel na to, aby nejen ručně zhotovované, ale i sériově vyráběné sklářské výrobky a spotřební zboží, vykazovaly vysokou tvůrčí a estetickou kvalitu. Důležitou oblast činnosti ÚBOKu představovalo posuzování československých výrobků ve srovnání se zahraničními produkty a informování a školení spolupracovníků, ale i výrobců prostřednictvím seminářů a zpřístupněním archivovaných odborných materiálů.

Ručně zhotovované sklo představovalo (a stále pochopitelně představuje) časově i pracovní náročný výrobní proces. Díky tomu je považováno za luxusní zboží s odpovídající tržní cenou. Podíl vyváženého, ručně vyráběného skla z Čech činil více než 80 % celkového objemu výroby. Kvůli vysokým cenám a ideologicky nevhodné asociaci skla jako luxusního zboží, se toto sklo vyváželo v největší míře na Západ. Socialistický režim tento obchodní potenciál a důležitost prezentace v zahraničí rychle rozpoznal a oficiálně jej podporoval za účelem „*propagace hodnot české a slovenské umělecké produkce v zahraničí a přínosu ke světové kultuře*“.²⁷

Prodej realizoval Skloexport, nejdříve prostřednictvím ukázkových prostor. Důležitým předpokladem kontinuity obchodu se ale brzy stalo také obnovení prezentace skla na uměleckoprůmyslových výstavách a veletrzích, kde bylo československé sklo tradičně předváděno.²⁸

Jen v roce 1955 se Skloexport podílel na více než padesáti zahraničních komerčních výstavách. Po tom, co došlo po roce 1948 k poklesu objemu zahraničního obchodu s kapitalistickými trhy z 68 % v roce 1948 na 22 % v roce 1952, díky snahám Skloexportu se českému sklu dostávalo opět velké pozornosti a už roku 1968 podíl skla vyváženého do západních zemí tvořil tři čtvrtiny celkové produkce.²⁹ Od začátku šedesátých let, poté, co se Skloexport přemístil do Liberce,³⁰ vymýšlel a plánoval jeden z jeho bývalých zaměstnanců JUDr. Ivo Digrín založit obdobnou organizaci, která by se namísto prodeje skla zabývala prodejem československého výtvarného a užitého umění 20. století.

Zřízení Art Centra

Dne 15. prosince 1964 byla uzavřena dlouhotrvající jednání zřízením Art Centra – Československého střediska výtvarných umění.

22 Ibidem.

23 Karel Hetteš, A Hundred Years of Schooling in Glassmaking in the World, *Czechoslovak Glass Review* XI, 1956.

24 Viz Wasmuth (pozn. 21), s. 379–407.

25 Ústav bytové a oděvní kultury vznikl v roce 1959 spojením Ústředního výtvarného střediska pro průmysl sklářský a keramický s Textilní tvorbou.

26 Jeho personál netvořili jen designéři, ale i odborníci na technologie a ekonomii, jejichž úkolem bylo vytváření fundovaných odhadů vývoje v jednotlivých výrobních odvětvích a pohledem na surovinovou základnu a přenášení těchto poznatků do praxe.

27 Milan Šimek – Jaroslav Dewetter, *Cultural Policy in Czechoslovakia*, Paříž 1986.

28 V době před druhou světovou válkou byl rozsáhlý sklářský sortiment z Československa představován na mezinárodních komerčních veletrzích a uměleckoprůmyslových výstavách: například na *Mezinárodní výstavě dekorativních umění* v Paříži roku 1925 a na světových výstavách v Bruselu 1935 a Paříži 1937, kde bylo sklo oceněno několika medailemi. Viz Wasmuth (pozn. 21), s. 379–407.

29 Wasmuth, (pozn. 21), s. 379–407.

30 Neověřená informace z knihy viz Matějček (pozn. 20). JUDr. Ivo Digrín se prý nechtěl přestěhovat do Liberce, zůstal v Praze a do doby, než se mu podařilo prosadit zřízení Art Centra, pracoval v ČFVU.

Pro činnost této organizace byla vypracována v únoru roku 1965 ekonomická a organizační koncepce, která upravovala poslání a úkoly tohoto podniku.³¹ Původním posláním Art Centra, jak je popsán v jeho ideových koncepcích a kulturně politických zásadách, bylo šíření československého výtvarného umění ve světě formou výstav, prodejem výtvarných děl a uplatněním autorských práv k těmto dílům. Vývozem výtvarných děl měla tato organizace získávat devizy a současně i přispívat k rozvoji československých sbírek výtvarného umění. Art Centrum mělo podle původních a oficiálních plánů rozvíjet i dovoz výtvarného umění ze zahraničí, ať již formou přímých nákupů nebo výměnných obchodů.

V zakládacích listinách a při formulování poslání této organizace bylo vedle obchodu často zdůrazňováno i kulturní poslání a důležitost zapojení se do mezinárodního obchodu s uměním. Vedle toho byl ale kladen důraz i na roli individuálního vkusu a tvůrčího výkonu. „*Art Centrum, které je hospodářskou organizací plnící současně důležité poslání kulturní, se liší svým charakterem od podniků zahraničního obchodu především v tom, že při své činnosti musí vycházet ze zásad obchodu uměním, v němž hlavním momentem je koordinace individuálního vkusu odběratele s individuálním tvůrčím výkonem a to ve složitých souvislostech světového uměleckého trhu. Tyto skutečnosti jsou závažným důvodem k tomu, aby při rozhodování o ideových a kulturně-politických otázkách měla zásadní slovo umělecká rada, jmenovaná přímo ministerstvem školství a kultury. Význam umělecké rady je ještě zdůrazněn tím, že jejími členy jsou význační představitelé československého výtvarného života*“.³²

Při zakládání této organizace nešlo tedy čistě jen o obchodní zájmy a založení nového podniku, který by měl především za úkol přisun deviz do státního hospodářství. Ale hlavní důraz byl kladen na to, jakým způsobem by mělo být československé umění v okolním světě představeno. Ministerstvo kultury a školství, jako zřizovatel Art Centra, kladlo na tyto požadavky patřičný důraz: zřídilo Uměleckou radu, která až do roku 1977 přísně, později spíše formálně,³³ dohlížela na výběr autorů a především výstav, které opustily Československo.

Tehdejší ministr školství a kultury Dr. Čestmír Císař si při formulování zásad a postupů, jak by mělo Art Centrum fungovat, uvědomoval, že obchodní politika Art Centra je složitá, protože na jedné straně je podmíněna poptávkou a požadavky zahraničních galerií a obchodníků, na druhé straně souvisí se situací výtvarného umění a snahou prosadit a reprezentovat také ideologická východiska s uměním přímo spojená. Zdůrazňoval ale, aby byl výběr děl určených k prodeji prováděn vždy z obou hledisek.³⁴

Oficiální místa a zvláště pak dokumenty ministerstva kultury zdůrazňovaly, že je třeba současně se zvláštním charakterem obchodu s uměním mít na paměti, že tento druh obchodu představuje v kapitalistických státech velmi výnosnou komerční záležitost, často burzovní povahy, u které je stránka kulturní a výtvarná „*pouhou zástěrkou nejbezohlednějšího byznysu*“.³⁵

Art Centrum mělo právě těmto nešvarům, stejně jako špatným metodám kapitalistických obchodníků, podle oficiální rétoriky čelit a zároveň poskytovat umělcům před těmito praktikami ochranu.

Art Centrum a praktický provoz

Art Centrum bylo podnikem pro prodej a nákup děl výtvarného umění, zřízeným Ministrem školství a kultury. Až do roku 1977 spadalo pod toto ministerstvo, následně pod Ministerstvo zahraničního obchodu. Zřízený podnik byl právní osobou, zapsanou do oficiálního podnikového rejstříku. Za chod podniku zodpovídal Ministerstvu školství a kultury ředitel, ten také zastupoval podnik vůči zahraničním a tuzemským partnerům, zodpovídal za řádný chod podniku a plnění všech úkolů, které mu byly nadřazenými místy uloženy.

31 Tyto dokumenty jsou uloženy v Archivu Národní galerie ve složce Art Centrum. Viz Archiv Národní galerie v Praze, složky Art Centrum. Obsahuje dokumenty o zřízení, plány činnosti, korespondenci, barterové smlouvy, plány výstavní činnosti, tabulky platů ředitelů podniků zahraničního obchodu. Další informace týkající se vzniku Art Centra jsou uloženy v Národním archivu. Viz Národní archiv Praha, složka Art Centrum a složky SČVU, 6. odd.

32 Viz Složky Art Centrum, (pozn. 31).

33 Po změně zřizovatele na Ministerstvo zahraničního obchodu.

34 Národní archiv Praha, složka Art Centrum a složky SČVU, 6. odd.

35 Ibidem.

Art Centrum spadalo pod Ministerstvo školství a kultury, zároveň se ale o jeho činnost zajímalo i Ministerstvo zahraničního obchodu a Ministerstvo financí. Situace byla i díky zájmu těchto tří ministerstev velmi nepřehledná a matoucí. Jako hlavní předmět činnosti podniku byl uveden prodej a nákup děl výtvarných umění, jakož i návrhů těchto děl a autorských práv k takovýmto dílům a návrhům. Účelem zřízení podniku nebyl ovšem prodej a nákup výtvarných děl jakožto takových, protože tím se v té době již zabývala zařízení Českého fondu výtvarných umění a Slovenského fondu výtvarných umění „Dílo“ a „Dielo“. Podnik byl zřízen na popud vedoucích politických orgánů proto, aby byla vybudována základna vývozu výtvarných děl nového typu – exportní organizace, která by byla současně agenturou výtvarných umělců. *„To bylo mezi ministerstva zahraničního obchodu a školství a kultury ujasněno již v době zřízení podniku v prosinci 1964 a podnik se začal ihned zabývat vývozem, třebaže vyhláška ministerstva zahraničního obchodu, o určení podniku Art centrum k provádění vývozu a dovozu některých děl výtvarných umění“ č. 40/1985 Sb. byla publikována až 8. dubna 1985. Rovněž statut podniku vydalo ministerstvo školství a kultury v dohodě s ministerstvem financí a ministerstvem zahraničního obchodu teprve 10. května 1985 pod čj. 12893/65-VE/1 a v něm recipovalo určovací vyhlášku MZO a udělilo podniku oprávnění k převodům autorských práv z oblasti výtvarných umění“.*³⁶

Art Centrum bylo od svého vzniku podle oficiálních materiálů vždy podnikem experimentálního typu. Tento „experiment“ představoval obdobu firmy, která zprostředkovávala a umožňovala přímý kontakt se zahraničím a reprezentovala československý stát. Tato organizace vznikla rok poté, co se zhroutila třetí pětiletka. Národní hospodářství nebylo v této době vůbec schopné produkovat, co se od něj očekávalo a poprvé v éře plánované socialistické ekonomiky došlo také k poklesu hrubého domácího produktu. Tento bídný stav nemohla příliš zamaskovat oficiální prohlášení představitelů komunistické strany, že jde o „potíže růstu“. Art Centrum vznikalo v době ekonomických reforem Oty Šika, které i přes složitý průběh a dalo by se říci tragický konec, byly nejvýznamnějším pokusem o reformu socialistického hospodářství v Českosloven-

sku. Hnací silou změn bylo vědecky podložené poznání a nutnost nezbytných reforem deformovaného ekonomického a politického systému z padesátých let.³⁷

Reformy a jejich prosazování vedly k ne úplně jasně vymezenému ideálu: demokratickému socialismu. V šedesátých letech nešlo o snahu objevit zcela originální poznatky, ale o pokusy uplatnit dávno známé účinky trhu jako stimulu efektivního hospodaření. Tentokrát ale bylo nutné zavádět tyto prvky do administrativní a velmi direktivní mocenské soustavy řízení v nedemokratickém politickém systému. Koncept ekonomické reformy byl schválený v roce 1965 a až do srpna 1968 byla podkopána ideologická východiska a pevné body, na kterých do té doby režim a celý systém hospodářství stál. Těmi byla centrálně plánovaná ekonomika a vedoucí úloha Komunistické strany Československa. Art Centrum tak pravděpodobně nevznikalo jen z čirého entuziasmu, jak píše Hubert Matějček ve svých pamětech, ale bylo nazýváno experimentem v době, kdy se chystalo zavádění prvků takzvané pružnosti cen, kdy ceny zboží už neurčovala komunistická strana, ale mohli do nich promlouvat i výrobci, hovořilo se o sledování zisku u národních podniků a připravovala se cenová reforma, ke které došlo pak následně v roce 1967, a která přizpůsobila ceny skutečným nákladům na výrobu.

Art Centrum bylo tedy z části součástí snah o prosazení ekonomických reforem a reformní hnutí, pro které se vytvářely podmínky již od roku 1956 (do jisté míry od roku 1953). Postupné zmírňování tvrdých zásahů do ekonomických a společenských procesů po XX. sjezdu naznačovaly, že i po několikaleté odmlce od toho, co bylo po válce, ještě existovaly podmínky pro navázání na předchozí tradice a na vývoj podobný tomu, co se dělo v okolních kapitalistických zemích. Pod vlivem snížení výkonnosti ekonomiky a dalších změn bylo vedení státu nuceno hledat nová východiska ze situace a Art Centrum bylo jedním z těchto pokusů.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Lenka Kalinová, *Společenské proměny v čase socialistického experimentu: K sociálním dějinám v letech 1945–1969*, Praha 2007.

Svou činnost rozvíjela tato organizace s vědomím nadřazených míst již dříve, než byla ta která oprávnění právně umožněna příslušnými vyhláškami a výnosy. Art Centrum tak například dostalo souhlas od Ministerstva zahraničního obchodu k exportní činnosti ještě dříve, než vyšla určovací vyhláška a rovněž tak vydání statutu, v němž bylo podniku uděleno oprávnění k převodům autorských práv v době, kdy k udílení tohoto oprávnění Ministerstvo školství a kultury nebylo z hlediska tehdy platné zákonné úpravy ještě vůbec oprávněno. Ministerstvo totiž tohoto oprávnění na bylo teprve tehdy, když vstoupil v platnost nový autorský zákon č. 35/1965 Sb., který nabyl platnosti až 1. července 1965, takže v době vydání statutu, udělujícího oprávnění k převodům autorských práv, platil ještě autorský zákon starý č. 115/1953 Sb., podle něhož převody práv do zahraničí byly pověřeny tzv. Ochranné organizace autorské. Proto bylo také do statutu Art Centra připsáno drobné ustanovení, že podnik přebírá úkoly Ochranné organizace autorské vůči zahraničí.

V materiálech, týkajících se tohoto podniku, bylo pak zdůrazňováno, že nadřazené orgány a ministerstva měly vždy snahu „umožňovat chod experimentu“ a napomáhat mu zejména tím, že připouštěly extensivní interpretaci oprávnění Art Centra, stanovených jejich vyhláškami a výnosy. Bylo také zdůrazňováno, že nadřazené rezorty podporovaly aktivitu tohoto podniku na všech stranách, což bylo vyzdvihováno v oficiálních dokumentech jako záslužný počin, „...protože vůbec poprvé za trvání Československa byly ekonomicky vytěženy mimořádné úspěchy, dosahované našim státem na světových výstavách“.³⁸ Samotná ministerstva činnosti tedy nijak nebránila. Problémy a snahy o zrušení však inicioval především Svaz československých výtvarných umělců, který po roce 1968 až do roku 1977 usiloval o převzetí obchodních aktivit Art Centra a zrušení tohoto podniku.

Výstavnictví a jeho úloha

Činnost Art Centra ovlivňovala hospodářská a kulturní politika státu. Politika byla v komunistickém Československu nadřazena kultuře, která byla silně centralizovaná a zároveň její produkce štědře

dotovaná. Umělce povinně sdružovaly profesní svazy a jednotlivá díla, která chtěli jako členové Svazu československých výtvarných umělců vystavovat, byla podřízena dohledu cenzurních úřadů. Záměrem komunistické ideologie bylo, po uchopení moci v roce 1948, plně ovládnout kulturní sféru, kterou chtěli vytrhnout z kontextu domácí tradice a také ze západoevropského a amerického kulturního a myšlenkového okruhu. Komunisté chtěli také plně prosadit státní monopol na kulturní styky se zahraničím.³⁹

V Československu začala Komunistická strana pracovat na ovládnutí kulturní sféry hned po svém zvolení v roce 1948 a umění mělo podle vzoru ze Sovětského svazu zobrazovat život pracujícího lidu, být mu blízké a srozumitelné. Oficiální poptávka strany byla jednoznačně po radostném umění, dodávajícím optimismus a podporujícím pracovní elán.

V souladu s novou orientací Československa na Sovětský svaz došlo k omezení zahraničních aktivit státu, zvláště pak těch, které směřovaly na Západ. Československo se nadále účastnilo komerčních výstav a veletrhů, ale především takových, které byly v socialistických nebo rozvojových státech. Uzavřelo se a ztratilo kontakt se zahraniční konkurencí – ať již se jednalo o oblast výrobků, reklamu, výstavní prezentace nebo instalace.⁴⁰

Českoslovenští politici si však v průběhu padesátých let stále výrazněji uvědomovali potřebu národní reprezentace, propagace domácích výrobků a komerčního úspěchu republiky v zahraničí. Oborů, v nichž bylo možno mluvit o míře konkurenceschopnosti na západních trzích, ale nebylo mnoho. Programově mezi ně mělo, alespoň v zemích socialistického tábora, patřit strojírenství, které také bylo od roku 1955 každoročně prezentováno na obnoveném brněnském výstavišti.⁴¹ Mezi další perspektivní a státem podporovaná odvětví patřil především tradiční a úspěšný textilní a již zmínovaný sklářský průmysl.⁴²

38 Národní archiv Praha, Složka Ministerstva zahraničního obchodu, rok 1984, 6. odd.

39 Zuzana Lizcová, *Kulturní vztahy mezi ČSSR a SRN v 60. letech 20. století*, Praha 2012.

40 Ibidem.

41 Formou strojírenských veletrhů, které se v roce 1959 staly mezinárodními.

42 Daniela Kramerová – Vanda Skálová (eds.), *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Praha 2008.

Až šedesátá léta, ve kterých vzniklo Art Centrum, byly dobou uvolňujících se poměrů, dobou zápasu kultury za svoji novou existenci a emancipaci od stranické politiky. Prostor dostalo navazování zpřetrhaných vazeb se západoevropskou a celosvětovou kulturou, publikace a tolerance názorů, odklánějících se od striktní marxisticko-leninské doktríny, stejně jako pro zveřejňování děl dosud kritizovaných nebo zakazovaných autorů. Vedení strany po vzoru sovětské propagandy chápalo výstavy jako nedílnou součást ideologického boje. „Každá výstava – bez ohledu na téma – je projevem vysoce politickým, vedoucím ke zvýšení úrovně myšlení, estetického cítění, vzdělání a informovanosti širokých mas“.⁴³

Velké pozornosti se dostávalo státem zadávaným a organizovaným přehlídkám vědeckého pokroku a tyto populárně naučné výstavy byly považovány za formu názorné propagace. Vedle výstav vznikaly k významným příležitostem (na sjezdy strany, oslavy komunistických svátků nebo jubileí) různé dekorativní a alegorické krátkodobé instalace, které měly jasný a čitelný ideologický program a koncept.⁴⁴

Tyto výstavy a jejich instalace čerpaly a navazovaly svou glorifikací na meziválečné výstavnictví. Například alegorické vozy pro zlínské prvomájové oslavy v roce 1936, které navrhoval Zdeněk Rossmann, nebyly příliš vzdálené pozdějším prvomájovým oslavám gottwaldovských padesátých let. Pragmatiký baťovský produktivismus a kult práce totiž neměl daleko k poválečnému budovatelskému étosu, který z něj, jak ukázala například Markéta Svobodová,⁴⁵ čerpal.

Výstavnictví se po druhé světové válce etablovalo v samostatný obor, zároveň ale díky osobnostem činným za první republiky a v meziválečné době, přímo navazovalo na svou tradici. Tuto kontinuitu nesly osobnosti jako byl architekt František Cubr nebo právě architekt, typograf a scénograf Zdeněk Rossmann. Po první světové válce se výstavnictví změnilo ze způsobu představování a skládání předmětů, zastupujících hospodářství jednotlivých zemí, v avantgardní obor, propojující architekturu, scénografii, volné umění, fotografii i typografii. Formát výstavy prosazoval hodnoty moderního života (jak tomu bylo například na *Výstavě soudobé kul-*

tury v Brně v roce 1928 nebo jak ukázal Krejcarův pavilon na Expo 37 v Paříži) a stal se prostředkem masové komunikace a zprostředkovatelem přesné vizuální informace.⁴⁶

V meziválečné době vznikl také Veletržní palác a výstaviště v Brně a Liberci, místa speciálně určená pro pořádání výstav a přehlídek. Komunistický režim následně využíval tato reprezentační místa a přehlídky k prosazování „vítězné ideologie“. V knize *Národní podnik Výstavnictví Praha* se nově vzniklý oficiální obor popisuje jako „významný obor kolektivního umění, který spojuje tvůrčí, organizační a výrobní činnost v účinný nástroj politické, hospodářské a kulturní výchovy lidu i jeho revolučního mírového díla“.⁴⁷ Výstavnictví mělo, jak napovídá oficiální definice, silný edukativní charakter a na veřejných shromážděních, oslavách významných výročí a státních svátků, stranických sjezdech nebo spartakiádách, podporovalo komunistický režim. Po druhé světové válce byl formát výstavy vnímán jako nástroj politické propagandy a boje.

Výstavní exponát, ať už byl prezentovaný uvnitř republiky nebo ten, který byl určen k exportu, měl být hlavně dokladem pokroku a celá reprezentace, podle oficiální rétoriky, měla sloužit k podpoře a vystižení ideologického charakteru výstavy. Hlavním úkolem bylo působit rychle, pochopitelně jasně a jednoduše.⁴⁸

Postupný vznik oborových veletrhů v Československu přispěl k rozkvětu výstavnictví jako specifického výtvarného oboru, úzce spjatého s obchodními hledisky, a ukázal, že i státem řízená socialistická ekonomika potřebuje propagaci a mezinárodní kontakty.

43 Ibidem.

44 Ibidem.

45 Markéta Svobodová, Zdeněk Rossmann – virtuálním architektem v době hospodářské krize, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984. Horizonty modernismu* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2015, s. 96–117.

46 Terezie Nekvindová, *Výstava versus výstavnictví. Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970 v Ósace* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2014. Viz https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/102012/21422561/?q=%7B%22__searchform__search%22%3A%22terezie+nekvindov%5Cu00e1%22%2C%22__searchform__butsearch%22%3A%22Vyhledat%22%2C%22PNzpzSearchListbasic%22%3A1%7D&lang=cs, vyhledáno 5. 5. 2015.

47 František Dobiáš, *Výstavnictví, n. p. Praha v československé výstavní tvorbě 1947–1987*, Praha, 1987.

48 Kramerová, (pozn. 39).

Na konci padesátých let se české výrobky objevovaly především na zahraničních veletrzích a výstavách skla.⁴⁹

Velkým „*podnikem reprezentace*“ byla mezinárodní výstava Expo 58 v Bruselu, která potvrdila postavení výstavy jako místa ideologického boje⁵⁰ a představila audiovizuální díla, která se v následujících letech stala hlavním obchodním artiklem Art Centra. Po světové výstavě v Bruselu začala oficiální místa přemýšlet, jak by šly tyto výstavy, vedle ideologického zisku, dále vytěžit. Aspekt komerčního využití světových výstav se stal, jak dokládají materiály uložené v archivech⁵¹ jedním z hlavních oficiálních argumentů pro vznik této organizace. „*Československé umění se před vznikem Art Centra představovalo především na výstavách ideového a galerijního charakteru, tyto výstavy ale nepředstavovaly žádný velký přínos pro hospodářství. Snad kromě reprezentace, v případě, že vystavené a představené umění vyvolalo příznivý ohlas, byla velmi obtížně umísťována a odkupována kvůli velmi složitému schvalovacímu řízení*“. Zřízení Art Centra mělo tak především zaručit komerční využití československé účasti na světových výstavách.⁵²

Archivní dokumenty, ze kterých vychází tento příspěvek, představují Art Centrum jako podnik, který svým fungováním a zřízením navazoval na předválečnou tradici. Tento „experiment“ se v souvislostech oficiálních materiálů jeví jako pokus o hledání možných východisek z nefungující ekonomické situace, ve které se

komunistický režim snažil rozvinout předchozí tradice a ekonomicky je vytěžit. Spolu s tímto úkolem tak Art Centrum mělo usilovat o rozšíření povědomí o československém umění a prosazovat (a především prodávat) jej do celého světa.

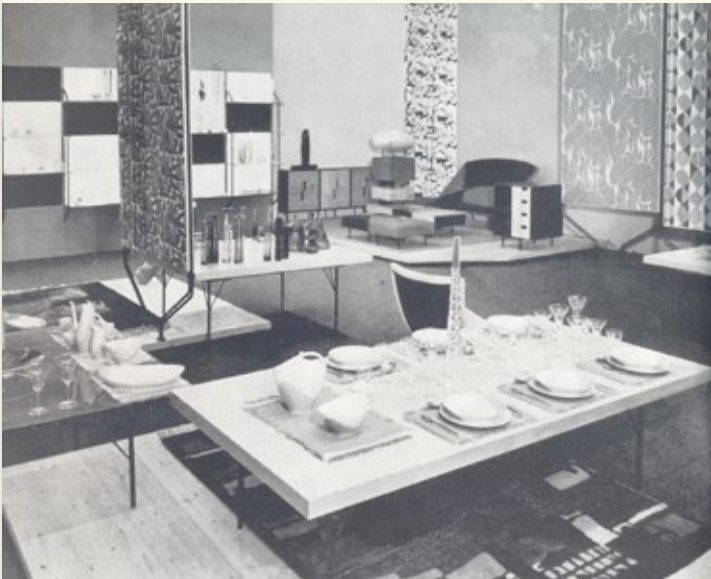
49 První významná prezentace českého skla po roce 1948 se uskutečnila na XI. Milánském trienále v roce 1957, po deseti letech od poslední účasti Československa.

50 Americký komisař pro Světovou výstavu situaci popsal takto: „*Spojené státy svým rozhodnutím účastnit se světové výstavy přijaly výzvu k soutěžení s komunisty, kteří nelitují žádné námahy, aby prodaly své ideologické zboží. Avšak Spojené státy nemají v úmyslu pouštět se do nevhodných zápasů, zvláště, jsou-li hosty jiného státu. Nicméně zůstává skutečností, že miliony návštěvníků budou srovnávat Spojené státy a Sovětský svaz.*“ Kramerová, (pozn. 39).

Vážnost celé situace a prezentace v národním pavilonu si uvědomovali i představitelé Československa, jak ukazuje dopis ministra financí, ve kterém popisuje roli státu: „... Světové výstavy v Bruselu se zúčastní jak státy kapitalistické, tak i státy komunistické. Kolem expozice Sovětského svazu se soustřeďují expozice ostatních lidových demokracií a kolem pozemku USA ostatní státy kapitalistické. Tím dojde k prvnímu vážnému střetnutí po druhé světové válce na takovéto platformě, protože toto rozdělení poskytuje jak vnějškem, tak i vnitřkem velké možnosti srovnávací. Československo je proto vázáno ukázat to nejlepší, z nejlepšího, aby v přímém srovnávacím měřítku obstálo co nejlépe. Výstava je jedinečnou příležitostí dokumentovat všechny úspěchy socialistického budování a socialismu vůbec proti kapitalistické soustavě.“ Emilie Benešová, *EXPO 58: příběh československé účasti na Světové výstavě v Bruselu*, Praha 2008.

51 Národní archiv Praha, složka Art Centrum a složky SČVU, 6. odd.

52 Archiv Národní galerie v Praze, složky Art Centrum. Obsahuje dokumenty o zřízení, plány činnosti, korespondenci, barterové smlouvy, plány výstavní činnosti, tabulky platů ředitelů podniků zahraničního obchodu.



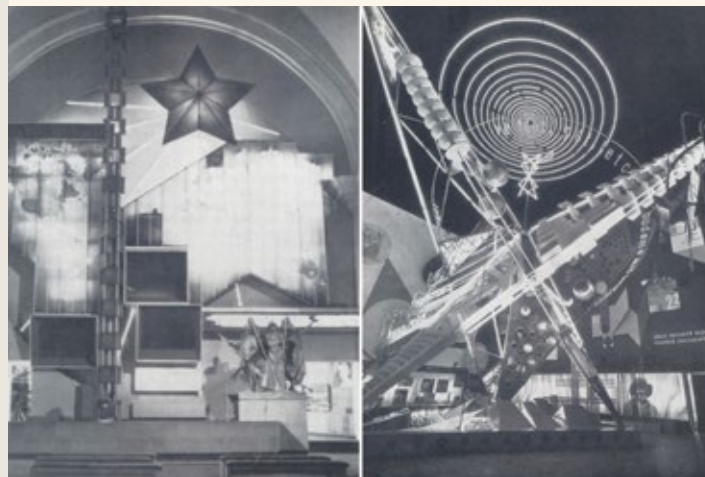
1 Instalace československé expozice na trienále v Miláně v roce 1963.
Reprodukce: Miroslav Klívar, *Estetika nových umění*, Praha 1970, s. 50.



2 Jedna z budov, ve které Art Centrum sídlilo (Praha Veleslavín).
Reprodukce: Archiv autorky.



3 Zdeněk Rossmann, expozice Nová Čína v Bratislavě.
Reprodukce: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984. Horizonty modernismu* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2015, s. 233.



4–7 Výstavní realizace, na kterých se podílel Jaroslav Frič na začátku šedesátých let v Praze. Reprodukce: Zdeněk Bazík, Jaroslav Frič, Praha 1986.

Umělecké dílo v masové kultuře

Tereza Krementáková

Úvod

Cílem této práce je poukázat na aspekty, které se zdály být problematické či negativně ovlivňovaly umění a jeho tvorbu na pozadí masové kultury podle vybraných autorů. Technologický proces, monopolizační snahy, industrializace společnosti, to jsou okolnosti, které daly umění možnosti nového směřování. Proto se staly terčem kritiky Theodora W. Adorna a Waltera Benjamina. Oba autoři jsou představitelé Kritické teorie, která se formovala v první polovině dvacátého století. Zkoumají podmínky, které se vynořily pro svět umění v moderní a postmoderní společnosti. Tyto nové aspekty považují za možnou příčinu úpadkovosti a představují tak určité nebezpečí.

Jedním z kritiků postmoderní doby a s ní nutně spojenou masovou kulturou je Theodor W. Adorno. Ve svém díle *Schémata masové kultury*¹ tvrdí, že: „Totální masová kultura dnes nahrazuje ‚Nové univerzum‘“.² Stává se tak součástí všech složek lidského života. Musí se proto nutně dotýkat i oblasti světa umění. V tomto období tak začalo vznikat masové umění, neboli umění populární, které může mít podobnou charakteristiku jako jakýkoli jiný produkt masové produkce, protože má stejného původce. Ohlédněme se teď k jiným typům umění, například formalistické umění, kde je pozornost soustředěna na samotný obraz, formu práce s barvou a podobně. Formalistické umění je maximálně odtrženo od každodenní žité zkušenosti diváka. Pro širší publikum, které není blíže obeznámeno s uměleckým světem, je pak tento a podobné druhy umění velmi vzdáleno. Tuto skulinu či spíše propast mezi divákem a vysokým uměním se naučilo využívat právě masové umění.

Produkty masové kultury se snaží přiblížit divákovi za každou cenu. Jejich cílovou snahou je dosáhnout náklonnosti recipienta

nebo spotřebitele. Jako nástroj mu slouží právě spojení produktu a reality. Adorno na tento problém naráží hned v úvodu své práce, když tvrdí, že „v reklamním charakteru kultury zaniká její odlišení od praktického života“.³ Masová kultura je v tomto případě maximálně implementovaná do každodenního života jedince, což Adorno chápe jako negativní důsledek masové produkce. S tím jde ruku v ruce obrovská nadprodukce. Výsledné produkty pak zaplňují všechna dostupná místa, případně uměle tvoří nová a obklopují naši existenci ve světě. To vede k tomu, že je vnímáme automaticky jako součást našeho prostředí.

Utváří se přístup ke světu, kdy ztrácíme základní schopnosti fantazie a fixujeme se na všední realitu a materiálnost, kterou projektujeme do každého vnímaného objektu. Jak tvrdí Adorno: „Fantazie je nahrazena automatickou, zarputilou kontrolou toho, zda i poslední imago, které dospěje k distribuci, je přesným, věci znalým a spolehlivým odrazem odpovídajícího kousku skutečnosti.“⁴ Každodenní realita proto může být určitým způsobem chápána jako komfortní zóna, ze které recipient odmítá být vytržen a tak vyžaduje přejímání jejich schémat masovou kulturou. Nevytváří naopak reklama, filmová tvorba či literární příběh ideální imaginární světy? A pokud nejsou ideální, tak jen proto, aby měl produkt či hrdina možnost ho ideálním vytvořit? Masová kultura vytváří zdání reality, kterou divák vnímá jako realitu skutečnou. Je uvězněn v tomto procesu a čím méně je objekt empirické podstaty či smyslu, tím obtížněji je recipován divákem, který je navyklý vnímat odlišně. To je ne-

1 Theodor W. Adorno, *Schémata masové kultury*, Praha 2009, s. 9.

2 Ibidem, s. 9.

3 Ibidem, s. 7.

4 Ibidem, s. 11.



1

bezpečné jak divákům, tak to má dle Adorna negativní vliv i na samotnou uměleckou tvorbu.

Masová produkce, včetně jejího umění, je cílena na masové publikum. Z tohoto důvodu využívá stereotypu a nekonfliktnosti. Snaží se recipienta uchlácholit příjemným obsahem, přistupuje k němu opatrně jako k pacientovi s těžkou srdeční poruchou. Pokud ho vyruší z jeho klidu, tak z důvodu toho, že mu může proti jeho strachům a obavám nabídnout řešení – produkt. Charakteristika masového produkce, se proto jeví jako opak umění, kterému je vlastní touha šokovat, revolta a rebelie, ničení a ruinování pečlivě zarovnaných kolejí každodennosti. Adorno tvrdí, že: „*Jistě, že každé fixované umělecké dílo je beztak předem rozhodnuto, ale umění se snaží silou vlastní konstrukce zrušit tíživou váhu artefaktu, zatímco masová kultura se ztotožňuje s kletbou předem daného rozhodnutí a radostně ji naplňuje*“.⁵ Umělecké dílo je samozřejmě taktéž součástí žité reality díky své nutné materiálnosti, ale nesnaží se stát se nutnou součástí a zapustit zde kořeny, tak jak tomu je u masové produkce. Hlavní oblastí jeho existence není empirická přítomnost, objevuje nové prostory a poráží tak stereotypnost, kterou si vytyčilo jako svého nepřítele.

Lze říci, že samotná masová kultura nás brzdí před snahou přílišného pohroužení se do objektu. Jiným slovem je obviňována z toho, že není v jejím zájmu, aby jedinec maximálně vnímal, ale jde jen o udržování si určitého kulturního přehledu, který je jen povrchovou znalostí. Tento typ kultury distribuuje informace ve formě podobné novinovým titulům, namísto samotné zkušenosti, a ve skutečnosti udržuje posluchače v pasivním, odtrženém stavu. Adorno argumentuje slovy: „*Veškeré zakoušení umění je znehodnoceno hodnocením. Konzumenti jsou drženi ve znovu poznávání: kulturní statek se prezentuje jako hotový produkt, jímž se stal a s nímž se chce identifikovat*“.⁶ Každý produkt tak disponuje skoro nemožností poznání a paradoxně i přes svůj těsný kontakt s jedincem, daný svým charakterem každodennosti, je vzdálený. Snaha o přiblížení se recipientům, o kterých jsme se zmínili ve spojitosti s populárním uměním, se v těchto rysech ukazuje jako nevyplněná. Možnosti poznatelnosti se klikatí přes zprostředkované informa-

ce, vzdalují se tak samotnému objektu s „nevidinou“ cíle. To vede dle Adorna k tomu, že: „*Rozklad estetického charakteru obrazu je co nejdůrazněji podporován informací*“.⁷ Velmi jednoduše řečeno, stát čelem k informaci může zároveň znamenat stát zády k nenahraditelné přímé zkušenosti.

Nové technologické možnosti a jejich vliv na umění kritizuje ve svých spisech také Walter Benjamin. Jedna jeho výtka směřuje na artefaktuální podstatu uměleckého díla. Podle autora se s příchodem neomezené reprodukovatelnosti vytrácí „zde a nyní“, respektive přítomnost formy, která je v tomto stavu zaručeně originální. Umělecké dílo tak ztrácí nejen historický, ale celkově tradiční ráz, který je dán naší kulturní zkušeností. „*Obecně lze říci, že reprodukční technika vyděluje reprodukované z oblasti tradice*“.⁸ Podle Benjamina vede reprodukovatelnost k zpřetrhání pout objektu a tradice, v čemž spatřuje negativní důsledky technologie.

Své postoje dále rozvádí a tvrdí, že dílo ztrácí svou jedinečnost. Autor toto popisuje jako ztrátu aury, kterou poeticky popisuje takto: „*Zvláštní předmět z prostoru a času: jednorázový projev dálky, ať už je jakkoli blízko*“.⁹ Taktéž se zmiňuje o proměnách lidského vnímání, které doprovázejí tento úpadkový stav. Podobně jako Adorno poukazuje na snahu masového umění o příklon k realitě jako jeden z jeho rysů. Kořeny úpadku lze hledat až v dobách renesance. Benjamin svůj pojem aury chápe jako něco sakrálního, co je spjato s rituály, jejichž síla právě tehdy pomalu začínala slábnout. Tento punc aury tak lze přisoudit již prvním existujícím malbám v Lascaux, které mohou sloužit jako příklad pro pochopení magického charakteru aury. Ten se s příchodem pozdější doby modifikuje v „náboženštější“ vyznění. To postupně přestává v moderní době platit. Z umění je sejmut ochranný pláštík magična a vyústí tak v krizi. Tato změna, možný mezistupeň, budí obavy a je tak Benjaminem označena za úpadek, který chápe jako nebezpečí pro podobu uměleckého díla. Protože to, co bylo dříve spojeno s rituálem a mělo

5 Ibidem, s. 24.

6 Ibidem, s. 39.

7 Ibidem, s. 40.

8 Walter Benjamin, *Výbor z díla I. Literárně vědné studie*, Praha 2009, s. 302.

9 Ibidem, s. 303.

teologické založení, se dnes pojí s jinou praxí a ta je dle autora politická. To se odvíjí od disharmonie hodnot v uměleckém díle.

Umělecké dílo disponuje dvěma protikladnými hodnotami. Jsou jimi hodnota kulturní a hodnota výstavní. Právě druhá jmenovaná v dnešní době získává na důležitosti, což způsobuje technologická reprodukovatelnost a s ní spojená početní maximalizace distribuce k recipientům. Benjamin k tomuto nutnému procesu dějin umění tvrdí: „*Tím, jak se jednotlivé umělecké dovednosti emancipují z lůna kultu, roste počet příležitostí jak jejich výsledky vystavit.*“¹⁰ Jako hlavní příklady masové prezentace uvádí film a fotografii. Výhodu tohoto procesu spatřuje autor v možnosti sebezdokonalování. Díky tomu, že máme možnost obnovy a tedy vysoký počet „zkušebních vzorků“ můžeme výsledný produkt neomezeně formovat a svobodně, nezávazně na materiálu, se rozhodnout, kdy je finální forma hotová. Ta je proto nejistá, má daleko širší možnosti než kdy dřív. Je závislá na jediném zlomku okamžiku či hnutí myslí. Okamžik výběru je pro moderní dobu stěžejní faktor v rámci umělecké produkce. Reprodukci se vyčerpávají možnosti uměleckého díla. To však nemusíme jako autor nutně chápat negativně. Některé zdroje se vždy musí upozadit, aby daly vzniknout něčemu novému. A tomu se lze těžko vyhnout, týkalo se to kategorie obsahující masové objekty.

Závěr

Cílem této práce bylo poukázat na negativní aspekty, které se objevují v moderní a postmoderní době, v období, kdy má důležitou roli masová kultura. Jako zdroje nám sloužili myšlenky dvou kritiků a to Theodora W. Adorna a Waltera Benjamina. Masové umění a kultura jsou součástí každodenního života každého jednotlivce. Z myšlenek Adorna jsme se dozvěděli, že právě každodenní život je absolutní prostor, který si vymezila pro svou existenci a současně z ní čerpá. Ruší tak hranici, která byla dříve a je například pro vysoké umění ještě aktuální.

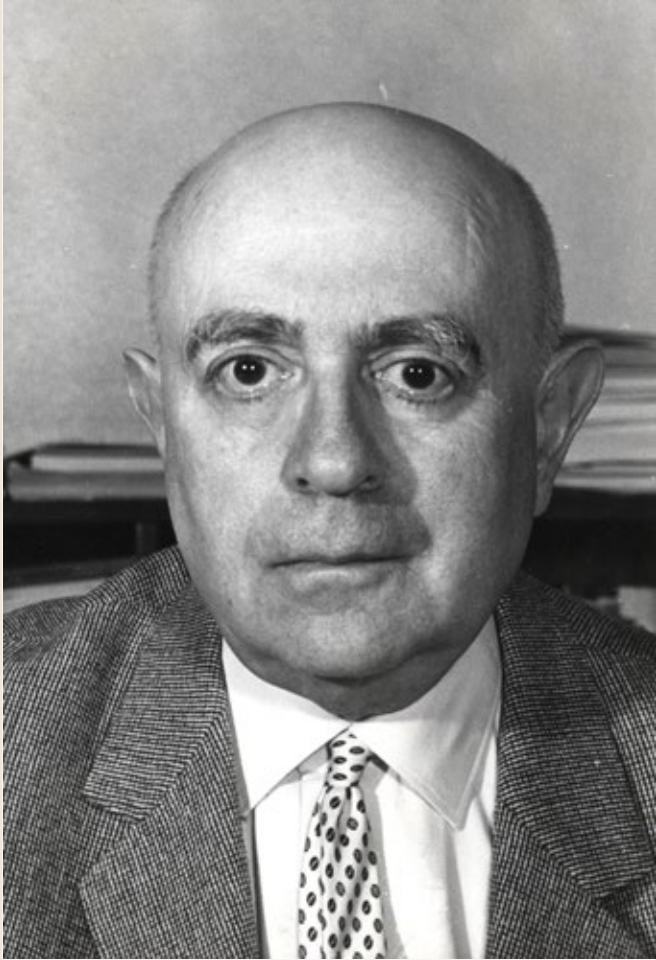
Podle těchto okolností se modifikuje i lidské vnímání. Představuje určitá omezení rámce recipienta, to vede k vyžadování dobře známých schémat do objektů recepce. Vnímatel je vázán na materiální a praktický svět a vzdaluje se imaginárnímu a oblasti svobod-

né fantasie. V zájmu masové produkce je maximálně si podmanit publikum. K tomu využívá stereotypu a bezkonfliktnosti, což má nutně negativní vliv na umění. Uzurpuje ho to o možnosti nového experimentování a točí se v kruhu stálého opakování, které není přínosem pro diváka ani pro samotnou tvorbu. Očekává se jen povrchové vnímání. Je nutné zvyšovat produktivitu, což počítá se spotřebou, která odpovídá početnosti a rychlosti vzniku produktů. To vede k dalšímu negativnímu dopadu. Vystačíme-li si jen s povrchovou informací, okrádáme se tak o přímé zakoušení uměleckého díla. Opomíjíme tak jeho existencionální podstatu.

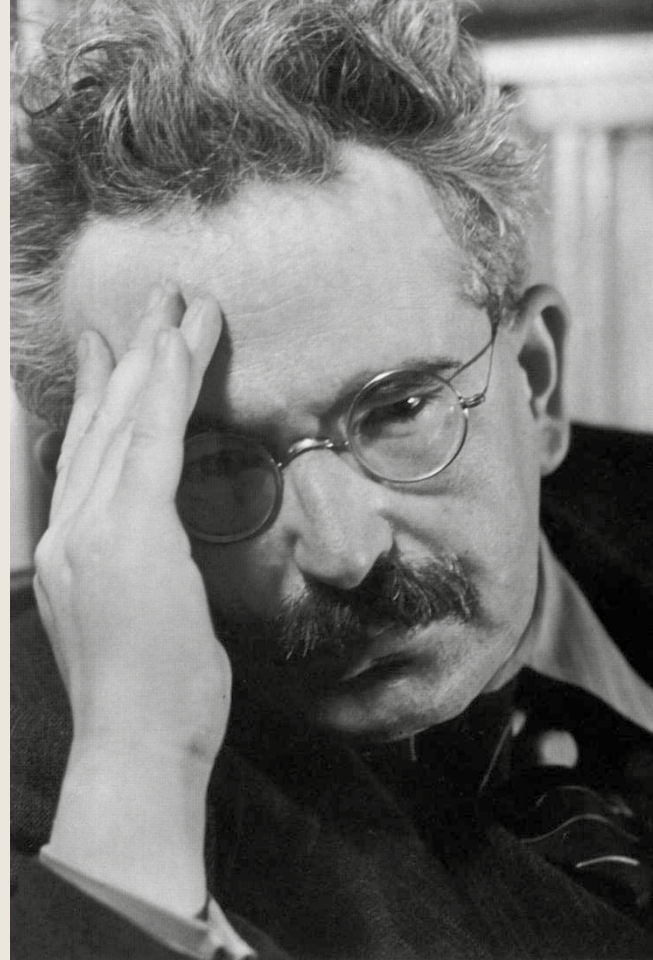
Podle Benjamina umělecká díla ztrácejí svou částečnou hodnotu, kterou definuje jako auru. Magično teologického charakteru a jedinečnost, které jsme mohli obdivovat na umění, se rozpadá pod tíhou nekonečné možnosti reprodukovatelnosti. S tím se taktéž vytrácí těsná provázanost umění s tradicí a upadá tak její kulturní význam. Naproti tomu dostáváme, jako recipienti, mnohonásobné možnosti v oblasti prezentace umění.

Oba autoři chápou masovou kulturu jako soubor procesů, které ve výsledku deformují či dokonce vedou k destrukci samotného umění. Umění v rámci nových technologických okolností nutně musí podstupovat určité změny, ale je nutné, aby tyto změny byly vždy negativní? Nepopíráme, že v rámci masové produkce vzniká mnoho uměleckých děl, která tomuto označení stěží podléhají. V tomto obrovském počtu nalezneme jen minimální počet hodnotných uměleckých děl. Ano, je tu mnoho produktů masové produkce a o to těžší je odlišit skutečné umění od čistého spotřebního produktu. Proto nesouhlasíme se zavržením celé kategorie masového umění. Kritika obou autorů je na místě a obavy z nových technologických možností produkce jsou oprávněné, ale jen částečně. I v myšlenkách autorů najdeme střípky o tom, že současné technologické postupy mají i své pozitivní stránky. Umělecká tvorba neztrácí na svém významu a stále produkuje esteticky a umělecky hodnotné produkty. Navzdory obrovské nadprodukcí, počet uměleckých děl jako takových extrémně nenarůstá. Umělecká díla jsou i v době masové reprodukce jedinečná.

¹⁰ Ibidem, s. 306.



1 Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno, fotografie z 60. let 20. století.
Reprodukce: <http://alchetron.com/Theodor-W-Adorno-1331330-W>



2 Walter Benjamin, fotografie z 30. let 20. století.
Reprodukce: <http://www.redwedgemagazine.com/online-issue/suicide-wb>

Paragone II 2015. Soutěž o Cenu profesora Milana Tognera

Seminář dějin umění FF MU

Brno 9.–10. dubna 2015

Program:

Čtvrtek 9. dubna

1. blok:

Kateřina Volfová – *Recepce italských renesančních forem architektury v českém prostředí* (Katolická teologická fakulta, Univerzita Karlova v Praze)

Lenka Babická – *Palác Granovských v Ungeltu a jeho propojení s pražským dvorským okruhem* (Katolická teologická fakulta, Univerzita Karlova v Praze)

Veronika Lorencová – *Renesanční přestavba kostela sv. Petra a Pavla v Kralovicích* (Katolická teologická fakulta, Univerzita Karlova v Praze)

2. blok

Vendula Prostředníková – *Amor vincit: Příspěvek k ikonografické koncepci maleb Fabiána Václava Harovníka* (Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci)

Petr Adámek – *Ostatky svatých jako nástroj rekatolizace v Čechách 17. století* (Filozofická fakulta, Masarykova univerzita v Brně)

Alena Tobolková – *Soubor dřevěných hracích žetonů ke hře vrhcáby* (Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci)

3. blok

Petra Šimánková – *Soutěže na Žižkův pomník v Praze na Vítkově* (Filozofická fakulta, Masarykova univerzita v Brně)

Ivana Láníková – *Vztah architektury a scénografie: prostorovost kubismu* (Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci)

Dagmar Ždychová – *Francouzské a české moderní umění v karikatuře v letech 1911–1918* (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze)

4. blok

Tereza Krementáková – *Umělecké dílo v masové kultuře* (Filozofická fakulta, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem)

Nikola Okrucká – *Hodnocení a praxe* (Filozofická fakulta, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem)

Tomáš Murár – *Memoria et monumentum: „Barokní princip“ v teorii umění Vojtěcha Birnbauma* (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze)

Martin Lešák – *Tapisérie z Bayeux a problematika jejího charakteru* (Filozofická fakulta, Masarykova univerzita v Brně)

Pátek 10. dubna

5. blok

Viktor Baumgartner – *Architektonická soutěž na budovu opery Státního divadla v Ostravě* (Filozofická fakulta, Ostravská univerzita v Ostravě)

Petra Konopčíková – *Vybavení a výzdoba budovy bývalého Federálního shromáždění v Praze* (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze)

Alžběta Bílková – *Bytová výstavba v Místku – sídliště Riviéra* (Filozofická fakulta, Ostravská univerzita v Ostravě)

6. blok

Vít Štech – *Trubkový nábytek jako nástroj architekta* (Filozofická fakulta, Ostravská univerzita v Ostravě)

Filip Dědic – *Produktový design rozhlasového přijímače: Od objevu tranzistoru po současná digitální média* (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze)

Barbora Ševčíková – *Art Centrum: Biografie instituce 1964–1989* (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze)

Vojtěch Märc – *Od časové závratě k pedagogice obrazu: J. A. Komenský a J. E. Purkyně v českém mediálním umění 90. let 20. století* (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze)