



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2016  
STUDIA HISTORIAE ARTIUM II



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2016

# STUDIA HISTORIAE ARTIUM II

---

Editorka: Marie Klimešová (Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta  
Univerzity Karlovy)

Recenzenti: Lenka Bydžovská (Ústav dějin umění AV ČR)  
Lenka Panušková (Ústav dějin umění AV ČR)

<http://www.karolinum.cz/journals/philosophica-et-historica>

© Univerzita Karlova, 2016

ISSN 0567-8293 (Print)

ISSN 2464-7055 (Online)

## OBSAH

|            |   |
|------------|---|
| Úvod ..... | 7 |
|------------|---|

### STUDIE

|  |     |
|--|-----|
| Marie Čtvrtníková-Kopecká, Pieta ze Všeměřic a její ikonografický námět .....                      | 11  |
| Josef Záruba-Pfeffermann, Sváteční Kristus .....   | 37  |
| Markéta Dlábková, K problematice českých ilustrovaných časopisů druhé poloviny<br>19. století..... | 95  |
| Jan Zachariáš, Tah štětce u Van Gogha. Sémiotika, funkce, syntax .....                             | 125 |
| Tereza Hrušková, Eva Kmentová a tělesný otisk v umění šedesátých<br>a sedmdesátých let.....        | 147 |
| Martina Poliačková, Július Koller a umelecký archív .....  | 177 |

### VARIA

|  |     |
|--|-----|
| Kateřina Adamcová, Sochy v zámeckém parku v Lysé nad Labem.....  | 205 |
| Tomáš Kolich, Joris Karl Huysmans jako kritik umění a jeho pražské odezvy .....                              | 225 |
| Zdislava Ryantová, Egon Schiele: Autoportréty z let 1910 a 1911<br>v kontextu psychopatologie .....          | 249 |
| Anna Remešová, Institucionální kritika v západním a československém umění<br>60. a 70. let 20. století ..... | 265 |

### OBHÁJENÉ PRÁCE V LETECH 2011–2015

|                        |     |
|------------------------|-----|
| Disertační práce ..... | 283 |
| Rigorózní práce.....   | 285 |
| Magisterské práce..... | 286 |
| Bakalářské práce.....  | 289 |



## ÚVOD

Do nového čísla *AUC Philosophica et Historica* jsme zařadili šest delších studií a čtyři kratší texty, které v reprezentativním výběru představují aktuální badatelské výsledky studentů a absolventů Ústavu pro dějiny umění FF UK. Texty byly odevzdány v roce 2014 a byly vybírány tak, aby představily široké tematické spektrum profilující náš ústav, a zároveň tak, aby splňovaly náročná kvalitativní kritéria, a to bez ohledu na to, zda jde o text dizertace či její segment, o práci magisterskou nebo bakalářskou. Mezi pracemi se objevují jak materiálově zaměřené studie, založené na nových poznacích a objevené interpretaci klasického výtvarného fondu, tak studie zaměřené k originálním teoretickým otázkám.

Součástí předkládaného čísla je rovněž soupis prací obhájených v Ústavu pro dějiny umění FF UK v rozmezí let 2011 a 2015. Na rozdíl od předchozího přehledu jsme se rozhodli zařadit nejen disertační, ale i magisterské a bakalářské práce. K tomuto rozhodnutí nás vedla nejen snaha představit studentskou badatelskou činnost ústavu v plné šíři, ale rovněž skutečnost, že právě z magisterských a bakalářských prací vycházejí jak některé příspěvky v tomto časopise, tak i referáty v soutěži *Paragone*, kde v konfrontaci s kolegy z kateder dějin umění ostatních českých vysokých škol naši studenti třikrát zvítězili.

*Marie Klimešová a Richard Biegel*





**STUDIE**



**PIETA ZE VŠEMĚŘIC A JEJÍ IKONOGRAFICKÝ NÁMĚT\***

MARIE ČTVRTNÍKOVÁ-KOPECKÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: marie.cvrtnikova@seznam.cz

**ABSTRACT****Pietà of Všeměřice and its iconographic theme**

The essay is dedicated to the Pietà of Všeměřice, important sculpture of high quality from the beginnings of the Late Gothic art in the Czech lands. On the basis of the formal analysis of the works of Master of Týn Calvary, of the summary of research in art history of his work and investigation of a few preserved archival primary sources to this theme the author draws a new conclusion that the Pietà of Všeměřice was created in the 1420. The essay argues for the thesis that the author of the Pietà was either Master of Týn Calvary himself in the late stage of his creation or some of his excellent collaborators.

**Keywords:** Pietà; Andachtsbild; Pietà of Všeměřice; Master of Týn Calvary; beautiful style

Následující stránky jsou věnovány Pietě ze Všeměřic, vysoce působivé plastice pocházející z pozdní fáze krásného slohu, či z počátku období pozdní gotiky na našem území. Názory na vznik tohoto sousoší jsou v současné době tvořeny dvěma protichůdnými teoriemi, které budou v dalších odstavcích vyloženy a závěrem pak předestřeny některé z jejich hypoteticky možných rozuzlení. Z podstatných otázek týkajících se Piety ze Všeměřic je to především autorství Mistra Týnské kalvárie, doba vzniku a původní místo, pro které bylo dílo určeno. Úvodem tohoto příspěvku bude krátké nastínění původu ikonografického typu piety a její problematiky.

Pieta, německy Pietà či Vesperbild, podle večerního času na Velký pátek, kdy se děj odehrál, je označení pro ikonografický výjev, který zachycuje Pannu Marii s mrtvým Kristem na klíně po jeho ukřižování. Motiv nemá přímý pramen v biblických textech, nevychází z evangelijního popisu posledního utrpení Krista, nemá žádný historický podklad, jeho původ je spíše literární a charakter poetický. Kořeny, ze kterých námět vyrostl, můžeme hledat v epických, lyrických a meditativních dobových textech. Významnými byly latinské Mariiny žalozpěvy, zpívané monology či dialogy ze scény ukřižovaného Krista a truchlící Panny Marie pod křížem.

Pieta se zcela odchyluje od historického podkladu (jaký má v biblických textech například téma Ukřižování nebo Pokládání do hrobu), jelikož vznikla v rámci nového druhu umění, tzv. Andachtsbildu. Jak již samotný německý termín „Andachtsbild“ („Obraz

\* Text je zkrácenou verzí bakalářské práce vedené doc. Michaelou Ottovou a obhájené v roce 2014.

zbožnosti/rozjímání“) svým názvem napovídá, byl jím označován v historii umění určitý druh, kategorie obrazu. Význam tohoto známého pojmu evropské medievistiky označujícího určitý typ náboženských obrazů však nebyl během vývoje uměleckohistorického bádání vůbec jednoznačný. Vztahuje se k němu celá řada badatelských teorií,<sup>1</sup> jež se zejména během 20. století proměňovaly a dosud proměňují, přičemž teprve v nedávné době začíná nabývat na potřebné mnohovrstevnatosti. Velmi stručně shrnuto, zatímco v 19. století v sobě tento termín zahrnoval ještě především drobné náboženské grafiky, které v češtině známe jako „svaté obrázky“, během první poloviny 20. století se již tento pojem vyvinul v uměleckohistorické označení náboženských obrazů, které měly zvláštní schopnost ve věřících vznítit silný náboženský cit.

Takové pojetí Andachtsbildu mělo stále ještě velmi úzké a omezené hranice a pro určení jeho významu se ukazuje jako velmi podnětné moderní bádání druhé poloviny 20. století. Jeho důležitost spočívá zejména v tom, že tuto kategorii obrazu neohra-

<sup>1</sup> V pojetí Andachtsbildu Georga Dehia byl učiněn významný krok pro pochopení jeho významu – Andachtsbildem rozumí některé plastiky, které pokládá za nevhodné k liturgickým potřebám a předpokládá, že tedy vznikly kvůli nové, jiné formě zbožnosti a zdůrazňuje její schopnost vznícení náboženského citu. Poprvé ve dvacátých letech minulého století definovali pojem Wilhelm Pinder a Erwin Panofsky tak, že následující generace vědců dokázala diskusi pojmu rozvinout. V koncepci W. Pindera a E. Panofského byl právě ikonografický námět piety pokládán za typického představitele „Andachtsbildu“. Oba badatelé charakterizují jako podstatnou vlastnost Andachtsbildu jeho schopnost vyvolat v divákovi pocit soucitění a spoluprožití zobrazeného tématu. Naproti tomu Robert Suckale se svým pojetím vymezuje oproti oběma zmíněným badatelům. Obecně totiž předpokládá, že hlavní typy Andachtsbildu nevznikaly na základě teologických nauk a že podstatná pro Andachtsbild není jeho schopnost vyvolat v divákovi pocit soucitění. Naopak za jeho důležitou vlastnost považuje jeho mediální, odkazující charakter, a jeho funkcionální, nikoliv formální pojetí. U námětu piety zdůrazňuje, že se nejedná především o scénu literární, ale historickou. Dále zdůrazňuje, že u piety se nejedná pouze o zobrazení kultovně reprezentativní, ale také symbolické, což dokládá zvýrazněnými pěti ranami na těle Krista. Novější významné příspěvky v diskusi Andachtsbildu přináší Hans Belting. Andachtsbild chápe jako širší pojem, jež nelze přesně definovat vůči ostatním kategoriím obrazů, jejichž funkce nejsou striktně odděleny. Andachtsbilder nepovažuje za díla určená k osobní soukromé zbožnosti, ale pokládá je spíše za „obrazy“ určené ke společné pobožnosti, v rámci které divák („partner“) navazuje kontakt s obrazem. V tomto smyslu se tedy ukazuje pieta opět jako charakteristická součást Andachtsbildu. Poslední odklon od tohoto pojetí piety představuje teze Mileny Bartlové: „Dnes se tedy ukazuje, že má patrně smysl označovat jako Andachtsbilder pouze obrazy jednoznačně určené pro soukromé vnímání a použití. Kategorie Andachtsbild je čistě funkční, a není tudíž možné zařazovat do ní díla na základě tématu, ikonografie, motivů či formy, ale pouze s ohledem na drobné rozměry, signalizující používání obrazu v soukromé devoci.“ (Milena Bartlová: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha 2012, 211). Takovýmto pojetím se Bartlová vědomě navrácí k samému počátku tohoto pojmu, kdy byl během 18.–20. století používán k označení drobných devočních grafik. Dále rozvádí na tomtéž místě do důsledku toto pojetí, z něhož vyplývá, že ikonografické téma piety, kdy její rozměry byly ve svých počátcích monumentální, nelze chápat jako Andachtsbild.

K tématu Andachtsbild a jeho uměleckohistorickému konstituování více Georg Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. II. Berlin/Leipzig 1921, 117–123; Wilhelm Pinder: *Die Pietà*. Leipzig 1922; Wilhelm Pinder: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Bd. I. Wildpark/Potsdam 1924, 92–94; Wilhelm Pinder: Die dichterische Wurzel der Pietà. In: Wilhelm Pinder: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1936*. Leipzig 1938; Erwin Panofsky: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, 261–308; Robert Suckale: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. München/Berlin 2008, především 18 a 41; Hans Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, 132–139; Bartlová 2012, 210–212. Shrnutí vývoje pojmu Andachtsbild viz Dennis Janzen: *Form und Funktion: Der Begriff „Andachtsbild“*. In: <http://cyberpunkcrisis.wordpress.com/2009/10/19/form-und-funktion-der-begriff-andachtsbild>.

ničuje již tak ostře a nezahrnuje již pod pojem Andachtsbildu pouze díla, kterým byla prokazována určitá forma citové zbožnosti a spoluprožívání. Je zde třeba dát za pravdu Robertu Suckalemu, který přichází s myšlenkou, že takové ohraničení je velmi nepřesné, protože zbožnost měla různé podoby a nejednalo se jen o schopnost obrazu vznítit ve věřících náboženské soucítění.<sup>2</sup> Spolu s tím se pak rozsah Andachtsbildu rozšiřuje o některá další historická náboženská témata, která nás svým charakterem upomínají na náboženské skutečnosti.

Vedle zjištění Roberta Suckaleho můžeme poukázat – alespoň jak se domnívám – navíc ještě na další moment. Nejen že měla zbožnost různé podoby v rámci různých ikonografických zobrazení, ale projevovala se různým způsobem i v rámci úcty k jednomu jedinému dílu. Můžeme to pozorovat mimo jiné u nošení mariánských obrazů při slavnostních průvodech a soukromé adoraci před tímtež obrazem v kostelní kapli nebo analogicky při slavnostním využívání soch při paraliturgických hrách v rámci církevního obřadu a následně při osobní modlitbě či rozjímání věřícího před toutéž sochou, řekněme „všedního dne“.

Zkoumání významu Andachtsbildu, kterého jsme se mohli na tomto místě jen letmo dotknout, je důležité pro porozumění samotné pietě, zejména v otázce vzniku tohoto ikonografického typu. Přejděme nyní tedy již k typu piety. Nejprve předestřeme základní kontury sochařského zobrazení piety a systematizaci jejích typů a v následující kapitole se pak již budeme věnovat samotné Pietě ze Všeměřic.

Pieta je zobrazována přibližně od konce 13. století až do současnosti, přičemž nejvyššího významu nabylo její zobrazení v době kolem roku 1400. První sochařské doklady ikonografického námětu piety se dochovaly ze samého konce 13. století. Nejstarší nám známá, plasticky ztvárněná pieta, pochází z roku 1298 z karmelitského kláštera v Kolíně nad Rýnem, nyní je však nezvěstná.<sup>3</sup> Za místo vzniku, kde se sousoší piety poprvé konstitovalo, je tedy považováno jižní Německo, kde se rozvíjelo nejspíše v prostředí ženských kontemplativních klášterů. Z písemných pramenů se však dochovaly zprávy, že již dříve se ztvárňovala scéna piety, jež sloužila při paraliturgických hrách. Takový doklad pochází z „Knihy mimořádné milosti“ Mechthild von Hackeborn, která zde zmiňuje roli piety v paraliturgických hrách Velkého pátku konaných v klášteře Helfta, k němuž Mechthild von Hackeborn náležela a při kterých ona sama byla svědkem.<sup>4</sup> Toto svědectví dokládá, že zřejmě sochařsky vyvedené piety byly známy již dříve, a to nejspíše od poloviny 13. století přibližně do roku 1289, kdy Mechthild von Hackeborn zemřela.<sup>5</sup> V ženských klášterech středověku byl obecně velmi rozšířen kult Panny Marie, jakožto ženské zprostředkovatelky Božího plánu spásy, a podle toho byla její postava vždy v náležitě monumentálním a možno říci hrdém zobrazení.<sup>6</sup> Naproti tomu na postavě Krista byla zdůrazňována jeho lidská zranitelnost, když byl zobrazován například jako kojící se nahé dítě u prsu matky. Jindy byl znázorňován námět láskyplného vztahu mezi matkou

<sup>2</sup> Ve shodě se Suckale 2008, 18.

<sup>3</sup> Wilhelm Pinder: *Die Pietà*. Leipzig 1922, 3.

<sup>4</sup> Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Bd. II. Hamburg 1968, 193.

<sup>5</sup> Engelbert Kirchsbaum (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. IV. Freiburg im Breisgau 1990, 450.

<sup>6</sup> Jeffrey Hamburger: *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*. New York 2008, 85.

a synem, který měl symbolizovat vztah Krista k církvi (Panně Marii), vycházející především z Písně písní a její interpretace v podání sv. Bernarda z Clairvaux.<sup>7</sup>

Z takového prostředí tedy pravděpodobně mohlo vzejít zobrazení piety, kdy Kristova tělesná konstituce zpočátku odpovídala spíše dětskému věku a jeho utrpení zobrazovalo pouze pět ran na těle a trnová koruna. Mrtvý Kristus zde byl chápán spíše jako symbol spásy nežli skutečně trpící spasitel.<sup>8</sup>

Typologicky lze vývoj zobrazení piety rozdělit mezi vertikální (jinak označované jako heroické či mystické), horizontální (parléřovské), a nakonec krásnoslohé (diagonální). Piety první skupiny se vyznačují monumentální formou, nadživotním měřítkem, značnou mírou stylizace, která je oživena výraznou expresivitou a naturalismem utrpení. Jednotlivými znaky je pak silně vyklenutý hrudní koš Krista a ve výrazném kontrastu propadlé břicho. Tvář Krista je hluboce modelována, deformovaná posledním utrpením, a Panna Maria je zobrazena jako stará žena, jejíž obličej je stažen do žalostné grimasy. Kristovo tělo je dvakrát pravouhle zalomeno a celá kompozice tak působí velmi tvrdě.

Druhá typologická skupina piet – horizontální (parléřovská), vznikající pravděpodobně od konce druhé třetiny 14. století, se vyznačuje částečným přiznáním přírodních zákonů, což se týká především položení celého Kristova těla do vodorovné polohy na klíně Panny Marie a zlidštěním výrazu obou soch, kdy tvář Matky je deformována již pouze přirozeným ženským plácem. Panna Maria je zobrazena jako mladší žena, nikoliv však mladá ani krásná.

Třetí a poslední skupinou, u které se tento článek zastavuje, je početný soubor krásnoslohých piet (diagonálních), které se shodně s Madonami tohoto období vyznačují mládím a krásou Panny Marie a smyslovým zpracováním obou postav. V kontrastu s Mariinou ideální krásou vyniká Kristovo naturalisticky zpracované zmučené tělo, jehož proporce jsou nyní velmi štíhlé a trup v diagonální přímce výrazně vytrčuje z obrysu sochy. Důležitou roli zde hraje draperie Panny Marie, která je zejména ve spodní části pod koleny rozvedena do množství mísovitých záhybů a kaskád a tvoří širokou základnu pro celé sousoší. Socha tak působí dojmem, že je pevně usazena, na rozdíl od poměrně labilní ponderace raného stádia piet.

Ikonografické téma piety bylo na našem území během 14. století zřejmě velmi rozšířené.<sup>9</sup> Přesto se nejstarší sochy piet dochovaly až z doby kolem poloviny 14. století. Tyto „pozdně rané“ exempláře, (jejichž představitelkami mohou být Pieta z Chebu, ze sv. Jakuba v Jihlavě, z minoritského kláštera v Českém Krumlově, či ze Strakonice) nám poskytují částečnou představu o podobě produkce spadající přibližně do padesátých let a prvních dvou třetin druhé poloviny 14. století.

Badatel, který se zabýval tématem piet jako jedním z hlavních oblastí svého zájmu, byl Albert Kutal. Ten přichází s tezí, že typ horizontální piety, kdy Kristus na Mariině klíně leží v téměř vodorovné poloze, se v našich zemích začal vyvíjet od osmdesátých let 14. století.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Ibidem 85sq.

<sup>8</sup> Ibidem 192–195.

<sup>9</sup> Albert Kutal: Gotické sochařství. In: Rudolf Chadraba (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění* I/1. Praha 1984, 225.

<sup>10</sup> Albert Kutal: K problému horizontálních piet. *Umění* XI, 1963, 330sq; k tomu také Albert Kutal: *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962, 83sq.

Za počáteční dílo této skupiny pokládá Kotal pietu od sv. Tomáše v Brně, která zřejmě sloužila svým následovnicím jako volně obměňovatelný vzor.<sup>11</sup> V devadesátých letech 14. století se pak podle Kutala teprve začíná objevovat typ diagonální krásné piety a jejich produkce je pak současná s konzervativnějším proudem typu horizontálního. Výrazný protipól Kutalovým teoriím tvoří názory rakouského badatele Dietera Großmanna, jenž nesouhlasí s centrem jejich produkce v Praze, ani s chronologií jejich vývoje, jak ji postavil Kotal. O souběžné produkci dvou odlišných typů piet – konzervativního a radikálně krásného – se vyjadřuje také skepticky a považuje typ horizontální jen za jakousi volně obměňovatelnou variantu samotných krásných piet.<sup>12</sup> Großmannovy teorie, podle kterých bylo ohnisko jejich produkce v Salzburku, a taktéž jím stanovená chronologie krásných piet jsou ve dnešních dnech již prakticky překonané a jako bližší pravdě se nyní jeví badatelské výsledky Alberta Kutala. Ovšem i v jeho koncepci členění krásných piet, které rozděluje mezi dvě hlavní dílny produkující nejkvalitnější díla krásného slohu, můžeme spatřovat určitá schematická zjednodušení. Můžeme však předpokládat, že silných uměleckých osobností vedoucích svou vlastní dílnu nebo činných v některé cizí dílně mohlo být daleko více, vzhledem k tehdejší téměř masové produkci krásných madon a piet. Jak tvrdí sám Kotal, významné a kvalitní práce se často záměrně napodobovaly a jejich přesná podoba byla do vzdálenějších míst šířena alespoň jejich kresbami.<sup>13</sup>

### Pieta ze Všeměřic

Pieta ze Všeměřic je umístěna ve stálé expozici v Alšově jihočeské galerii. Socha má rozměry mírně podživotní velikosti, na výšku měří 118 cm. Je vyřezána z lipového dřeva a zezadu je vydlabána. Její polychromie je zčásti původní. O původní barevné vrstvy se jedná zejména v oblasti inkarnátů a barevných ploch trůnu. Plášť Panny Marie je pokryt barokní retuší stejně jako i Kristova bederní rouška. V padesátých letech 20. století, kdy byla socha poprvé restaurována Bohuslavem Slánským, došlo k domodelování Kristovy pravé nohy a části soklu s částí draperie na pravé straně. Poslední restaurátorské zásahy byly na soše provedeny ve velmi citlivé podobě v roce 2005 Miroslavem Křížkem.<sup>14</sup>

Sousoší představuje Pannu Marii s mrtvým Kristem na klíně. Kristus je na Mariin klín položen v diagonální poloze a jeho usazení působí poměrně labilně. Jeho tělo je velmi hubené, ačkoliv ne drobné, a dalo by se nazvat realisticky pojatým aktem. Hlava je mírně zakloněna, oči jsou přivřeny, ústa pootevřena a vlasy i vousy jsou pojaty jako celistvá hmota, působící zde jako krví k sobě slepená. Kristova bedra halí rouška, dnes pokryta barokní přemalbou.<sup>15</sup> Pravé rameno Panny Marie v plášti s klasickými mariánskými barvami (červenou, symbolizující krev Kristovu, a modrou značící Mariinu čistotu) je mírně zdviženo v logické snaze podepřít těžké tělo mrtvého Krista. Mariina hlava je mír-

<sup>11</sup> Kotal 1963, 321–359.

<sup>12</sup> Dieter Grossmann (ed.): *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400* (kat. výst.). Salzburg 1970, 38sq.

<sup>13</sup> Albert Kotal: Výstava *Stabat Mater* v Salzburku. *Umění* 1971, 413.

<sup>14</sup> Miroslav Křížek: *Restaurátorská zpráva*, 2005, nepag. Nepublikovaný rukopis.

<sup>15</sup> Křížek 2005.

ně nakloněna doprava a pohled je upřen někam těsně před tělo jejího Syna. Výraz obou postav je pojednán s takovou realističností, jaké byl autor schopen, a již opouští „symbol smutku“, jakým působily tváře Marií na samotných krásných pietách.

Kristus je na Mariině klíně položen v ostřejší diagonální poloze než u většiny krásnoslohých piet a v ose svých ramen je natočen k divákovi, což působí, jako by nám bylo jeho tělo Matkou předkládáno. Tentýž motiv nacházíme u celé řady krásnoslohých piet, nejvíce se blíží svou kompozicí Pietě z Marburgu či ze sv. Barbory v Krakově. Celkově je objem sousoší ze Všeměřic oproti pietám z devadesátých let a prvního desetiletí 15. století poněkud drobnější, uzavřený do jádra sochy, čímž pieta nabývá vertikality. Draperie sochy se již nerozvíjí tolik do prostoru a zmenšuje se její, dříve silně dekorativní, role. To vše přispívá k novému, střízlivějšímu a pozemštějšímu výrazu sochy, která věřícím nyní představuje Pannu Marii jako víceméně obyčejnou ženu nepoddávající se smutku nad smrtí syna líbezněji než kterákoliv jiná matka. Zároveň posazení sochy působí poněkud labilněji než v předchozím období, protože její základna, dříve tvořená bohatě pojatou, do obou stran rozvedenou draperií, je nyní redukována a více stažena k samotnému objemu tělesného jádra sochy.

Objem drobného těla se nyní rýsuje pod pláštěm zřetelněji. Záhyby pláště již nejsou ve své ideální podobě vyznačující se plynulostí záhybů a jejich plnou plastičností. Naopak, klasické misovité záhyby mezi koleny Panny Marie se začínají na svém hřbetu ztenčovat a následkem toho prolamovat v místě prověšení. Také draperie v oblasti Mariina trupu se již odchýlila od kánonu vrcholně krásnoslohých piet kolem roku 1400. Šat na Mariině hrudi již totiž není obohacen dekorativními krouživými záhyby, jejichž linii pak u krásnoslohých piet zhruba opakuje Kristovo tělo položené na klíně. Působí tak měkčím a harmoničtějším dojmem než u Piety ze Všeměřic. Záhyby jsou mělké a sbíhají se hladce ve vertikálách k Mariině pasu. Takové pojednání by nám mohlo připomínat staré heroické piety první poloviny 14. století a české piety z doby kolem poloviny 14. století. Na rozdíl od jejich horní části draperie u Všeměřické piety nejsou ale záhyby staženy vysoko posazeným páskem, ale místo jejich vyústění je překryto Kristovým tělem. Podobnou skladbu horní části draperie můžeme spatřit u Piety z Lásenice, připomínající Všeměřickou pietu i ohnutým pláštěm, který na Mariině levém rameni tvoří límec. Stavba Kristova těla již není tak subtilní a vytáhlá jako u piet vrcholné doby krásného slohu. Mění se tak poměr mezi tělesnými objemy obou těl. Panna Maria působí spíše drobně a útle ve srovnání se silnějším mužským tělem na jejím klíně.

Některé momenty sousoší nás odkazují ke starší české sochařské tradici. Například gesto rukou, kdy Kristova levá ruka je položena přes pravou, je v českém prostředí známé již od poloviny osmdesátých let 14. století, kdy snad bylo poprvé uplatněno u Piety ze sv. Tomáše v Brně považované za inkunábuli nové horizontální tradice piet.<sup>16</sup> S touto „parléřovskou“ řadou piet spojuje sousoší i podoba trůnu s postranicemi zdobenými malovanými kružbami. Plasticky zdobené postranice se objevují již na Staroměstské mostecké věži u trůnicích panovníků Karla IV. a Václava VI.<sup>17</sup> a tento motiv později přebírají piety krásného slohu.

---

<sup>16</sup> Kotal 1963, 321sq.

<sup>17</sup> Ibidem 326.



Další prvky, které sousoší propojuje se starší parlérovskou tvorbou, je Mariin plášť přehnutý na rameni a samotná tvář Panny Marie. Totéž schéma draperie, kdy se plášť přehýbá a tvoří na rameni límeček, se nachází u Piety ze sv. Ducha, o níž se Jaromír Homolka domnívá „že v ní máme zachovanou ukázkou, nebo alespoň zprávu o kdysi existujícím kvalitnějším prototypu z doby před rokem 1380“.<sup>18</sup> Ačkoliv se obě piety nedají kvalitativně srovnávat, mnoho příkladů takového provedení draperie dochováno není.

Pieta však připomíná sochařskou tvorbu parlérovské hutě nejen v těchto detailech, ale i celková stavba horní části Mariina trupu může připomínat postavy světců ze Staroměstské mostecké věže. Mám na mysli zejména sv. Zikmunda, u kterého pojetí ramen a hrudi je podobně hladké a utlé jako u Panny Marie Všeměřické piety.<sup>19</sup>

Socha neodkazuje jen na produkci Parlérů, ale i na jiného průkopníka výrazu v našich zemích, a to na dílo Mistra Třeboňského oltáře.<sup>20</sup> Podobnost se netýká ani tak Kristova těla, jako postavy Marie, jejíž tvář je nepříliš vzdálena té na Církvické desce či na Adoraci z Hluboké.

Poté, co jsme představili Pietu ze Všeměřic po její formální stránce, budeme se v následujícím textu věnovat již základním problémům a otázkám spojeným s touto pozoruhodnou sochou, přičemž v úvodní části před vlastní interpretací zohledníme mimo jiné kompletní badatelské názory vztahující se k této soše.

Jedná se o sochu vysoké kvality a vzácný doklad samého počátku pozdní gotiky (či pozdní fáze krásného slohu) na našem území. Vystává kolem ní však mnoho otázek počínaje místem, pro které byla původně určena, přes možnou dataci jejího vzniku až po závažnou otázku autorství. Co se týká datace, je klíčovým datem jejího možného určení rok 1411, kdy byla vydána odpustková listina k uctívání soše v klášterním kostele cisterciáků ve Vyšším Brodě.<sup>21</sup> Kolem tohoto datování se vedou spory, protože je možné, že se listina vztahovala k jiné, starší a déle uctívané soše. Tuto teorii rozvíjí zejména Milena Bartlová.<sup>22</sup> Další otázkou je její stylový původ, u kterého se většina badatelů shodla na kořenech v krásném slohu a parlérovském okruhu, či v prostředí jím ovlivněném. V následujícím textu budou dále nastíněny názory jednotlivých badatelů a provedena bude komparace Piety ze Všeměřic s příbuznými plastikami.

První publikoval o Pietě ze Všeměřic Albert Kotal, její objevitel. Ve svém článku z roku 1953 již Kotal formuluje svou představu o zasazení sochy ke konci období krásného slohu, kterou dokládá například svým postřehem o pojetí draperie: „*Východiskem však není autonomní formální představa, apriorní předem stanovený rytmus sochařské hmoty, nýbrž pokročilá znalost organické vazby a tělesné mechaniky, vědomí vztahu mezi příčinou a následkem, mezi tíží a podporou.*“<sup>23</sup> Sochu dosud nepřipisuje Mistrovi Týnské kalvárie.

<sup>18</sup> Jaromír Homolka: *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*. Praha 1976, 48.

<sup>19</sup> Na postavě sv. Zikmunda dokládá východisko Týnského mistra v parlérovském sochařství Jaromír Homolka: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie. In: Jan Chlíbec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 13sq.

<sup>20</sup> Na totéž poukázala Bartlová (Milena Bartlová: *Pieta ze Všeměřic*. In: Jan Chlíbec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 48sq.).

<sup>21</sup> Kotal 1984.

<sup>22</sup> Milena Bartlová: *Mistr Týnské kalvárie*. Praha 2004, 62.

<sup>23</sup> Albert Kotal: K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity II*. Brno 1953, 163.

Druhým mezníkem v rámci uměleckohistorického bádání o Pietě ze Všeměřic bylo zkoumání Jaromíra Homolky, jenž roku 1958 přišel jako první s myšlenkou, že by autorem Piety ze Všeměřic mohl být Mistr Týnské kalvárie.<sup>24</sup>

Deset let po publikování svého prvního článku o Pietě ze Všeměřic rozvíjí Albert Kutal výsledky svého bádání zejména o stylovém původu piety. Na rozdíl od Jaromíra Homolky nespatřuje autorství sochy u Mistra Týnské kalvárie. Východisko hledá zejména u krásnoslohé Piety z Kreuzenstein a z Marburgu, u které poukazuje na motiv rukou, jež autor Piety ze Všeměřic osobitě obměňuje do charakteristického tvaru tří rukou.<sup>25</sup> Analýzou Mariiny draperie dále dokazuje, že socha musela vzniknout nedlouho po pozdní fázi krásného slohu, když poukazuje na porušení plynulého toku záhybů, které se zde zužují a stávají se jakoby křehčími, jak bylo pro období rozpadu krásného slohu typické. Kutal dále staví sochu do souvislosti se staršími pietami, jmenovitě s Pietou od sv. Tomáše v Brně,<sup>26</sup> když upozorňuje například na kompaktní obrysy obou soch, podobnost tváří nebo shodný motiv „tří rukou“. Původ Mariiny tváře vidí Albert Kutal u Plzeňské madony, ale zároveň poukazuje i na individuální rysy, kterými je obličej Panny Marie na Všeměřické pietě obohacen.<sup>27</sup> Dalším cenným postřehem Alberta Kutala je podobnost celkové stavby Kristova těla s Pietou ze sv. Alžběty ve Vratislavi, kde si všimá shodného detailního vypracování, ale zároveň poukazuje na některé jiné rozdíly.<sup>28</sup>

Co se týká stylového zařazení piety, Kutal vidí její místo v pozdní fázi krásného slohu,<sup>29</sup> autora sochy považuje za jednoho z prvních, kdo opouští dekorativní pojetí krásného slohu a začíná se ubírat cestou pravdivějšího výrazu.<sup>30</sup> Tento autor sice navazuje na parléřovskou tradici, ale všechny staré prvky přetváří do nového výrazu.

Roku 1972 v Českém gotickém umění Albert Kutal sochu datuje již konkrétněji, a to do druhého desetiletí 15. století.<sup>31</sup> V osmdesátých letech, což je pro naši věc podstatné, modifikuje svůj názor na její dataci ve spojitosti s odpustkovou listinou vydanou arcibiskupem Zbyňkem Zajícem z Hazmburka k roku 1411, která se vztahuje k pietě v klášterním kostele Vyššího Brodu.<sup>32</sup>

Jak jsme již zmínili, první, kdo připsal Pietu ze Všeměřic Mistru Týnské kalvárie, byl v roce 1958 Jaromír Homolka.<sup>33</sup> Také vyzdvihuje autorovo východisko v tradici Parléřů a pietu pokládá za poslední pražský import na objednávku Rožmberků do Jižních Čech.<sup>34</sup> Upozorňuje na modelaci Kristova aktu, „*jejíž mohutnost je v Čechách na počátku 15. stol. dosti výjimečná*“.<sup>35</sup> Shodně s Albertem Kutalem ale dochází k závěru, že slohový charakter sochy by mohl odpovídat roku 1411, zmíněnému v oné konkrétní odpustkové listině.<sup>36</sup>

<sup>24</sup> Jaromír Homolka: Několik poznámek ke skupině Ukřižování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni. In: *Minulost Plzně a Plzeňska I.* Plzeň 1958, 30.

<sup>25</sup> Kutal 1962, 111. Homolkovo stanovisko viz Homolka 1958, 30–36.

<sup>26</sup> Kutal 1963, 349.

<sup>27</sup> Kutal 1962, 111.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Kutal 1963, 349.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Albert Kutal: *České gotické umění*. Praha 1972, 125.

<sup>32</sup> Kutal 1984, 278.

<sup>33</sup> Homolka 1958, 30.

<sup>34</sup> Homolka 1984, 535.

<sup>35</sup> Jaromír Homolka: *České umění gotické* (kat. výst.). Praha 1970, 171.

<sup>36</sup> Idem.

V otázce východiska autora piety tedy Homolka zastává jakýsi protipól Kutalova názoru, který vidí její stylový původ u Madony Krumlovské. Pietu klade do souvislosti s řezbářskou výzdobou rámu Madony Svatovítské, a to zejména kvůli příbuznosti provedení Mariiny draperie nad jejím pravým kolenem se skladbou pláště sv. Prokopa.<sup>37</sup>

Jan Chlíbaec je dalším z badatelů, kteří se v rámci středověkého sochařství věnují problematické otázce Mistra Týnské kalvárie a okruhu jeho děl. Je zastáncem názoru, že Pieta ze Všeměřic náleží dílně Mistra Týnské kalvárie, ale že je na sousoší jasně patrná dílenská spolupráce více autorů.<sup>38</sup> Dokládá ji na postavě Krista, u níž poukazuje na rozdílnost v pojetí stavby těla, hlavy a polychromie Ukřižovaného, které se liší od ostatních zpodobení Krista z ruky Mistra Týnské kalvárie. Všechna jeho díla klade před rok 1420.<sup>39</sup>

Jako protipól názorů výše zmíněných badatelů stojí teze Mileny Bartlové. Její názory, které předestírá jako spoluautorka katalogu k výstavě Mistra Týnské kalvárie v roce 1990, se během následujících patnácti let ještě značně modifikují. Již zde ale zpochybňuje, že by Pieta patřila mezi práce Mistra Týnské kalvárie.<sup>40</sup>

Srovnáváním detailů na těle Krista, trnové koruně a modelaci záhybů draperie dokazuje zásadní odlišnost od všech ostatních zobrazených těl Ukřižovaných, které se v těchto detailech shodují. Poukazuje zde také na motiv záhybu draperie, tzv. „nosu“, vycházejícího z českého prostředí, kde se vyskytuje například na obrazech Mistra Třeboňského oltáře.<sup>41</sup>

Ve své monografii Mistra Týnské kalvárie z roku 2004 Bartlová, shodně se staršími badateli zmiňuje stylové kořeny v krásném slohu, což dotvrzuje podobou draperie v oblasti pod Mariinými koleny.<sup>42</sup> Prohlubuje zde dále pochybnosti o autorství Mistra Týnské kalvárie, což dokládá nejen na jednotlivých detailech sochy, ale upozorňuje i na rozdílný sochařský přístup k hmotě.<sup>43</sup> Za nejzávažnější fakt, který dále odporuje možnému autorství Mistra Týnské kalvárie, považuje Bartlová to, že u piety chybí „dramatizace tvaru, které mistr dosahuje protikladem plasticky uplatněného objemu tělesného jádra a na jeho povrchu bohatě rozehrané draperie“.<sup>44</sup>

Důležité pro lepší poznání Piety ze Všeměřic je mimo jejího autorství a doby vzniku také otázka jejího původního umístění a prostředí, pro které byla objednána. V této souvislosti Bartlová navzdory starším badatelským teoriím zpochybňuje až doposud předpokládanou skutečnost, že se pieta nacházela v klášterním kostele cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě, což se zdálo být dostatečně podloženo odpustkovou listinou z roku 1411. Jelikož se ale listina vztahuje k soše, jíž je podle jejího znění prokazována mimořádná účta, Bartlová předestírá otázku, zda se listina nevztahuje k jiné, starší a déle uctívané

<sup>37</sup> Jaromír Homolka: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie. In: Jan Chlíbaec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 21.

<sup>38</sup> Jan Chlíbaec: Pražský řezbář na prahu husitské revoluce. *Dějiny a současnost* 13, 1991, 20.

<sup>39</sup> Ibidem 19; k dílu Mistra Týnské kalvárie také Jan Chlíbaec: *Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru českých dějin umění*. In: Helena Dáňová / Klára Mezihoráková / Dalibor Prix (ed.): *Artem ad vitam. Sborník k poctě Ivo Hlobila*. Praha 2012, 118–128.

<sup>40</sup> Milena Bartlová: Pieta ze Všeměřic. In: Jan Chlíbaec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 52sq.

<sup>41</sup> Ibidem 48sq.

<sup>42</sup> Bartlová 2004, 61.

<sup>43</sup> Ibidem 60.

<sup>44</sup> Bartlová 2004, 60.

soše.<sup>45</sup> Jako možné řešení zde navrhuje, že socha pochází z laického kostela, který byl vypálen při dobývání husity.<sup>46</sup> Dovojuje, že Pieta ze Všeměřic tedy mohla vzniknout ve třicátých letech jako náhrada za starší pietu, zničenou roku 1422 za husitského dobývání kláštera.<sup>47</sup> Určení piety do třicátých let se zároveň odvíjí od její datace celého souboru děl Mistra Týnské kalvárie souvisejícího s rokem 1439, kdy byly vloženy ostatky do hlavy Krista Týnské kalvárie. Odmítá jejich dodatečné vložení jako manifestaci proti odporu k uctívání ostatků zpochybněním dostatečné důraznosti takové manifestace a obtížemi, jaké by nastaly při dodatečném vkládání ostatků na břevno vítězného oblouku, kde byla kalvárie umístěna.<sup>48</sup>

Pietu považuje Bartlová buď za rané dílo Mistra Týnské kalvárie, kterou mohl vytvořit ještě před tím, než se seznámil v zahraničí s „moderní“ produkcí, nebo za dílo jiného mistra, který vychází ze stejné stylové vrstvy jako Mistr Týnské kalvárie.<sup>49</sup>

Nejnovější badatelské podněty v této oblasti přináší diplomová práce o Dřevěných pietách 1. pol. 15. stol. v Čechách od Jana Mikeše. Rozvíjí teorii o původu sochy v klášteře klarisek v Českém Krumlově,<sup>50</sup> což usuzuje z článku Bohuslava Houdka v deníku Lidová demokracie z roku 1955, kde je uvedeno, že pieta se dostala do Všeměřic z některého chrámu v Rychnově nad Malší (dle místní tradice).<sup>51</sup> Pieta sem měla být přenesena z kláštera klarisek v Českém Krumlově, jelikož město bylo pod jejich správou během 16. až 18. století. Konkrétně zde Mikeš uvažuje o poutním kostele Panny Marie Sněžné, kde měla socha stát na bočním oltáři. Inventář chrámu z 18. století se zmiňuje o uctívané soše bolestné Matky Boží, starší, než je Pieta ze Všeměřic. Ve skutečnosti, že inventář o pietě mlčí, shledává argument pro její umístění v tomto chrámě, neboť předpokládá, že v místě se nacházela jiná uctívaná socha, a tak mohla být při odstraňování oltáře či při přestavbě chrámu pak Všeměřická pieta odsunuta.<sup>52</sup> Jako možný protiargument uvádí, že byl poutní kostel pod duchovní správou cisterciáků z Vyššího Brodu a Zlaté Koruny mezi léty 1655–1753, odkud pieta také mohla přijít. Dále se zabývá možným umístěním piety v prostoru chrámu a dochází k řešení, že sousoší je určeno pro pohled z diagonálního nahledu.<sup>53</sup>

Jako shrnutí dosavadního bádání tedy můžeme říci, že jediným údajem o Pietě ze Všeměřic, na kterém se badatelé věnující se tomuto tématu shodují, je její stylový původ, a to sice v krásném slohu s kořeny v parléřovské tradici a svatovítské huti. Názory badatelů na Pietu ze Všeměřic se však rozcházejí v několika podstatných otázkách. Ohledně autorství piety, jak je patrné z již výše řečeného, lze shrnout, že zatímco Albert Kotal spo-

---

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Ibidem 62.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Bartlová 2004, 25. Na tento argument reaguje Jan Chlábek ve své recenzi na monografii o Mistrovi Týnské kalvárie slovy, že „*pomijí [Milena Bartlová] podle mého ceremoniální ráz takovéto možné akce i fakt, že existují četné příklady dodatečného vložení ostatků do uměleckého religiozního díla*“ (Jan Chlábek: Milena Bartlová. Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské. *Umění* LIII, 2005,179).

<sup>49</sup> Bartlová 2004, 62.

<sup>50</sup> Jan Mikeš: *Dřevěné piety 1. pol. 15. stol. v Čechách* (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2007, 23.

<sup>51</sup> Bohumil Houdek: Vzácný objev jihočeské plastiky. *Lidová demokracie* ze dne 13. 3. 1955, 5.

<sup>52</sup> Mikeš 2007, 5.

<sup>53</sup> Mikeš 2007, 5.

lečně s Milenou Bartlovou se nedomnívají, že by autorem piety musel být Mistr Týnské kalvárie, Jaromír Homolka jako první přichází s touto zásadní myšlenkou pro následující bádání.<sup>54</sup> Dalším bodem, kde se názory badatelů rozcházejí, je její časové zařazení. Všichni badatelé kromě Mileny Bartlové se domnívají, vyjma Jiřího Fajta,<sup>55</sup> že socha vznikla do dvacátých let 15. století. Milena Bartlová posouvá možnou dataci sochy téměř o 20 let později.<sup>56</sup>

Shrneme-li tedy, v čem se badatelské výsledky shodují, zdá se, že není příliš důvodů spekulovat o jiném místě původu piety, než je Praha. Rovněž se zdá být jisté, že má svá východiska v parléřovském sochařství, či v jeho okruhu. Neznámou ale zůstává její přesnější časové zařazení, konkrétnější určení autorství a místo, pro které byla tato kvalitní socha původně objednána. zodpovězením těchto otázek se článek bude věnovat ve svém závěru, kde budou předestřena některá možná řešení.

### Srovnání děl Mistra Týnské kalvárie na základě formální analýzy

Otázka stylového východiska piety se snad zdá být celkem dobře postižitelná. Zdá se ale těžší prokázat, jaké době a kterému autorovi mohl její vznik náležet.

Socha očividně již nepatří klasické fázi krásného slohu, jak jsme viděli výše, v popisu rozpadu jeho klasického formálního aparátu, odpovídá ale její charakter době tak pozdní, kam nás posouvají husitské války? A mohli bychom shledat v jejím provedení takové podobnosti, které by nás bezpečně dovedly k přesvědčení o identitě jejího autora s Mistrem Týnské kalvárie?

Pohlédneme-li na díla, která jsou víceméně jednoznačně připsána týnskému mistrovi, najdeme shodu v tom, že znal velmi dobře anatomii lidského těla, a že znalost uměl hravě vložit do aktu.<sup>57</sup> Samotnému mistrovi, jeho dílenským spolupracovníkům a jeho uměleckému okruhu je zatím připsáno pět krucifixů. První trojice krucifixů, která je pokládána za nejvlastnější jádro skupiny připisované k jeho dílu či ke tvorbě přímo jím ovlivněné, je Ukřížovaný ze Svatovítské katedrály, krucifix ze sv. Jana pod Skalou a z kostela sv. Mikuláše v Jílovém u Prahy.<sup>58</sup> Albert Kutal připisuje tvorbě mistra z těchto tří pouze krucifix ze sv. Víta, a to s tím, že se jedná o jeho nejstarší dílo.<sup>59</sup> Jaromír Homolka poprvé přiřadil krucifix ze sv. Jiljí v Praze a ze sv. Jana pod Skalou produkci jeho dílny.<sup>60</sup> O atribuci z kostela sv. Jiljí v Praze se vyjádřil Jan Chlíbec při příležitosti výstavy díla Mistra Týnské kalvárie v Praze a usoudil, že se jedná o dílo vycházející z mistrova okruhu.<sup>61</sup>

<sup>54</sup> Homolka 1958, 30.

<sup>55</sup> Jiří Fajt datuje pietu do poloviny dvacátých let 15. století, viz Jiří Fajt (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230–1530)* III (kat. výst.). Praha 1996, 671.

<sup>56</sup> Bartlová 2004, 62.

<sup>57</sup> Na důkladnou znalost anatomie u Mistra Týnské kalvárie poukazuje již Kutal 1962, 111sq. a Milena Bartlová: Kat. Nr. 40. In: *Prag um 1400. Der Schöne Stil* (kat. výst.). Wien 1990, 106.

<sup>58</sup> Ke krucifixu z Jílového více Josef Opitz: *Krucifix krásného slohu v Jílovém. Volné směry XXXIII*, 1937, 74–77. Krucifix zde klade k roku 1420 a pokládá ho za stylově blízký Ukřížovanému z Dumloské kalvárie a pokládá ho za „spojku“ mezi Dumloským Ukřížovaným a krucifixem ze sv. Víta.

<sup>59</sup> Kutal 1962, 110.

<sup>60</sup> Homolka/Kesner 1964, 36.

<sup>61</sup> Chlíbec 1990, 71sq.

Ukřižovaného ze sv. Jiří pak později přisuzuje autorovi krucifixu z Jílového, či někomu z jeho blízkého okruhu.<sup>62</sup>

Milena Bartlová pokládá za ústřední práci dílny Mistra Týnské kalvárie pouze Ukřižovaného ze sv. Víta a ze sv. Jana pod Skalou, poukazuje přitom na stékající krev shodně pojatou u Bolestného Krista z Novoměstské radnice a těchto dvou krucifixů.<sup>63</sup>

Vidíme, že v uměleckohistorickém bádání nepanuje příliš velká jistota o pokrevní příbuznosti krucifixů. Jejich shodným znakem, vedle výborné znalosti anatomie lidského těla, je štíhlá modelace a poměrná subtilnost provedení. Výrazné jsou na fyziognomii postavy dlouhé, štíhlé končetiny a velmi útlé boky. Skupinu dále propojují některé specifické detaily, jako „zatočený“ pupek a střídající se provedení perizonia, které má buď uzel na pravém Kristově boku, nebo dvě kaskády po bocích. U krucifixu ze sv. Víta a ze sv. Jana pod Skalou je dán větší důraz na expresivní vyjádření posledního utrpení a Kristus ze skupiny těchto Ukřižovaných se také nejvíce shoduje s provedením Krista Týnské kalvárie. Podobný výraz nese i Ukřižovaný ze sv. Jindřicha, ale jeho tělo je o mnoho robustnější a topornější, než u dvou výše zmíněných.

Srovnáme-li tyto akty Ukřižovaných Kristů s postavami Kristů Bolestných z obou pražských radnic, shledáme nepopíratelnou podobu v pojednání těla.<sup>64</sup> Charakteristická je útlost Kristovy postavy, velmi štíhlé končetiny, jakoby „nafouknutý“ hrudní koš s vystupujícími žebry a oproti němu probrané boky. Stavba jejich těl je velmi podobná Kristovi ze sv. Alžběty ve Vratislavi.<sup>65</sup> Tvář všech zmíněných Kristů je podlouhlá a úzká, s poměrně výraznými lícními kostmi. Postavy se shodují i v takových detailech, jako jsou vlasy, které se místy dělí do jednotlivých pramenů a na koncích jsou šnekovitě zakončeny, nebo ve vousech, jejichž řezba, stejně jako u vlasů, je strukturována do poměrně silných pramenů. Dalším shodným detailem je opět „šnekovitě“ zatočený pupek. Všechny postavy Krista pocházející z mistrový dílny, jsou korunovány trnovou korunou z poměrně tlustých větví.

Když všechny tyto prvky porovnáme s Kristem Piety ze Všeměřic, vidíme sice jisté odchylky, ale stejný princip pojetí těla a charakteru výrazu. Svým základním tvarem s vystupujícími kostmi pod napjatou kůží se Kristus opět blíží Pietě ze Sv. Alžběty.<sup>66</sup> Tělo je tentokrát v některých partiích mírně zaobleno a celá jeho postava působí trochu silněji, než u zmíněných Kristů Týnského mistra, kteří jsou jakoby křehčí. Boky jsou ale podobně útlé a tvar hrudního koše se také velice blíží „kánonu“ postav ústřední skupiny. Co se však týče tváře Krista, jeho modelace se od ostatních postav liší. Provedení nepůsobí tolik křehce, jako především u obou bolestných Kristů, spíše jsou jeho rysy modelovány měkčeji. Obličej celkově není tolik protáhlý a úzký, což je patrné zejména v oblasti spánků. Na rozdílné pojetí detailů tváře upozorňuje zejména Milena Bartlová.<sup>67</sup> Jedná se o pojednání vousů a vlasů, které jsou propracovány jinak, než u ostatních Kristů skupiny. Především se vlasy neoddělují do pramenů, ale jsou v jednom kuse a zakončeny v jedné

<sup>62</sup> Jan Chlábec: Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. *Umění XLV*, 1997, 188–194.

<sup>63</sup> Bartlová 2004, 53sq.

<sup>64</sup> K oběma Bolestným Kristům Jaromír Homolka. In: Anton Legner (ed.): *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400*. Bd. II. Köln 1978, 694; Marie Kotrbová: *Umění české a slovenské gotiky* (kat. výst.). Praha 1972, nepag.

<sup>65</sup> Na totéž poukázal již Homolka 1990, 15.

<sup>66</sup> Na podobnost obou Kristů poukázal Kutal 1962, 111.

<sup>67</sup> Bartlová 1990, 49; Bartlová 2004, 60sq.

rovině, nikoliv kudrnami. Vousy jsou řezány jemněji, vrypy nejsou tak hluboké, tvořeny tenčími pramínky a členěny do několika proudů, které tvoří na bradě několik vln, na rozdíl od Kristů, u nichž se autorství Mistra Týnské kalvárie předpokládá a u kterých jsou prameny vousů vedeny přímočařeji.

Provedení je u Piety ze Všeměřic tedy celkově detailnější a méně „ornamentální“. Pokud se jedná o samotný tvar očí a nadočnicových oblouků, nepřipadá mi markantně odlišný od ostatních Kristů skupiny. Výraznou odlišnost najdeme v Kristově trnové koruně, která zde není pojata jako spletené přírodní větve, nýbrž jako smotané provazy. Podle Mileny Bartlové se jedná o záměrný archaismus odkazující ke skupině porýnských piet z konce 13. století.<sup>68</sup>

Hledáme-li logicky analogie k postavě Panny Marie v díle Mistra Týnské kalvárie, obrátíme se nejprve k téže postavě, asistenční figuře Týnské kalvárie a Pietě z Litoměřic.

Asistenční figura Panny Marie je pojata ve výrazně vertikální formě, kterou podtrhuje ještě vertikální rásněni Mariina roucha. Navzdory tomu, že figury pod křížem jsou zhotoveny pro silný pohled, jejich tělesné proporce nejsou, na rozdíl od Ukřižovaného, tomuto přirozenému optickému zkreslení přizpůsobeny.<sup>69</sup> To vedlo badatele k domněnce, že se jedná o práci některého z mistrových dílenských spolupracovníků.<sup>70</sup> Kontrapost, který Panna Maria zaujímá, je modelován, na rozdíl od postavy sv. Jana, poněkud toporněji, a v horní části těla je střední osa trupu nepřirozeně vychýlena do strany. Značně se tím socha liší od Piety ze Všeměřic, kde je veškerý pohyb Panny Marie logický, v reakci na probíhající síly vyplývající z pozice, jakou postava zaujímá. Celkové provedení, řekla bych, je kvalitnější u Marie Všeměřické piety. Je to patrné například ve tvarování rukou a prstů, kde zejména pravá působí přeci jen trochu loutkovitě. Výrazný rozdíl mezi oběma postavami také objevíme ve tvářích. Zatímco tvar obličeje Panny Marie ze Všeměřic je spíše drobný a kulatější, u asistenční figury Týnské kalvárie má tvar protáhlého oválu s výrazně dlouhým nosem. Brada je u první dosti drobná a spíše zastrčená, u druhé je výraznější a delší. Nejvíce se asi liší modelace čela, které je u Panny Marie ze Všeměřic zbrzděno dvěma vertikálními, plastickými vráskami u kořene nosu, vedoucími od staženého obočí. Čelo Panny Marie z Týnské kalvárie není tak výrazně plasticky modelované. Provedení obočí je ale u obou soch velmi podobné, čímž míním zejména partii u kořene nosu, kde se obočí krčí a čelo nad ním je plasticky promáčklé. Podobný je i tvar očí obou Marií. Celkový výraz obou soch je ale odlišný. Zatímco u Panny Marie ze Všeměřic bych ho charakterizovala jako „hluboce bolestivý“, Pannu Marii z Týnské kalvárie bych nazvala, soudě dle výrazu její tváře, jen jako „melancholicky truchlící“.

Obě sochy mají ale několik společných motivů ve skladbě draperie. Mariin šat je u Všeměřické piety též členěn vertikálními záhyby, pokud to kompoziční schéma dovolí, tudíž jen v horní části trupu. Sochař Panny Marie z Týnské kalvárie pracoval s pláštěm podobným způsobem jako u piety, jen zde jeho horní lem použil ne jako límec přes ramena Panny Marie, ale jako kapuci částečně sklouzávající z hlavy.

Rovněž draperie sv. Jana se zdá být dosud pevněji zakotvena v krásnoslohé tradici, ale celkově je modelace záhybového systému velmi podobá jako u piety. Výraz sochy

<sup>68</sup> Bartlová 1990, 49.

<sup>69</sup> Poprvé na tuto skutečnost upozornil Chlíbec 1990, 44.

<sup>70</sup> Jiří Fajt / Jan Royt: Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. *Umění* XXXIX, 1991, 358; Chlíbec 1991, 20.

i pohyb těla je skutečnější než u druhé asistenční figury a draperie pláště pečlivěji zpracovaná.<sup>71</sup>

Panna Marie Všeměřické piety zde nebude srovnávána s Trůnicí Madonou s Ježíškem z Týnského chrámu, protože se jedná o příliš odlišné ikonografické téma, podle toho také specificky pojaté. Zajímavé je, chceme-li srovnávat Pietu z Litoměřic připisovanou víceméně jednoznačně dílně Mistra Týnské kalvárie a Pietu ze Všeměřic.

Při pohledu na obě sochy máme pocit, že se setkáváme s docela odlišnými výtvarnými stanovisky. Zatímco Pietu ze Všeměřic již výrazněji opouští tradici krásného slohu, Litoměřická pieta je s ní ve větší shodě (zejména pokud se jedná o figuru Krista, nebo o celou práci s pohybem sochy). Pietu měl do Litoměřic přivést snad Jan Papoušek, farář Týnského chrámu, který sem přesídlil roku 1448 poté, „*co byl vyhnan Rokycanou z Týnské fary*“.<sup>72</sup> Prvním, kdo o soše publikoval, byl Josef Opitz.<sup>73</sup> Významné připsání Mistrovi Týnské kalvárie ale najdeme až u Ericha Wieseho.<sup>74</sup> Albert Kutal srovnává kompozici spodní části sousoší s parléřovskými pietami a nachází určité shody s okruhem piet kolem Petrohradské piety.<sup>75</sup> Michaela Ottová sochu srovnává s Pietou ze Všeměřic a dochází k závěru, že se nespíše jedná o mladší sochu vzniklou někdy po roce 1420, jejímž autorem mohl být spolupracovník Mistra Týnské kalvárie.<sup>76</sup> Dále sledává podobnosti typu Mariiny tváře s dílem Mistra z Eriskirchu. Badatelské příspěvky Mileny Bartlové spíše ukazují na autorství Mistra Týnské kalvárie, a to zejména u postavy Krista,<sup>77</sup> u kterého se anatomie těla víceméně shoduje s ostatními Ukřižovanými. Pietu datuje shodně s datací ústředního díla Mistra Týnské kalvárie mezi léta 1440–1455.<sup>78</sup> Na rozdíl od Všeměřické piety se tu setkáváme s obličejem Krista, který je tvarem velmi blízký tvářím z obou radnic a ukřižovaným z nejbližšího okruhu mistra. Přes zlatou barokní polychromii je těžké určit detaily, ale draperie především v oblasti trupu může svými drobně a detailně zpracovanými záhyby připomínat šat Trůnicí Panny Marie z Týnského chrámu.<sup>79</sup> Rovněž tvář Kristovy matky se svým podlouhlým tvarem s výraznou bradou a tvářemi blíží typu Panny Marie z Týnské kalvárie.<sup>80</sup> Někteří badatelé dochází k závěru, že „*zběžněji provedená Matka Boží*“<sup>81</sup> je dílem někoho, kdo s mistrem pouze spolupracoval.<sup>82</sup> Podle Josefa Opitze pieta pochází z doby kolem roku 1420 a upozorňuje na Kristovo tělo, kvalitně vypracované dosud v krásnoslohé tradici, a srovnává ho s krucifixem z Jílového u Prahy.<sup>83</sup>

Dalo by se snad předpokládat, že autorem této sochy je některý sochař z dílny Týnského mistra, zdá se ale, že nebude identický s umělcem, který pracoval na Pietě ze Všeměřic.

<sup>71</sup> Na celkově vyšší kvalitě provedení sochy se shodují badatelé – Chlíbaec 1991, 20.

<sup>72</sup> Bartlová 2004, 60.

<sup>73</sup> Josef Opitz: *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau* (kat. výst.). Brux 1928, 15.

<sup>74</sup> Erich Wiese: *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*. Leipzig 1923, 90.

<sup>75</sup> Kutal 1963, 336.

<sup>76</sup> Michaela Ottová: *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*. Ústí nad Labem 2004, 40–45.

<sup>77</sup> Chlíbaec 1991, 20.

<sup>78</sup> Bartlová 2004, 60.

<sup>79</sup> Na podobnost horní části draperie s Madonou z Týna upozorňuje Mikeš, 99.

<sup>80</sup> Na totéž upozornila Bartlová 2004, 60.

<sup>81</sup> Chlíbaec 1991, 20.

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> Opitz 1937, 75.



## Mistr Týnské kalvárie před, či po husitských válkách? Vyšší Brod, nebo Český Krumlov?

Srovnali jsme díla, která jsou, víceméně jednohlasně, připsána ústřední dílně Mistra Týnské kalvárie, a postavy, u kterých je atribuce sporná. U Piety ze Všeměřic se o autorství Mistra Týnské kalvárie dlouhou dobu nepochybovalo a větší nejistota do této problematiky vnesla v posledních dvou desetiletích až Milena Bartlová.<sup>84</sup> Její stanovisko, podle kterého měla pieta vzniknout ve třicátých letech rukou jiného autora, než Mistra Týnské kalvárie, je ale podobně sporné, jako teorie o dataci Týnské kalvárie na konec třicátých let 15. století. Argumentů, které nesvědčí pro platnost této teorie, je několik.

Z uměleckohistorického hlediska není důvod, proč by díla Mistra Týnské kalvárie měla vzniknout o dvacet let později, než jak předpokládal Albert Kutal, Jaromír Homolka nebo Jan Chlíbaec. V reakci na vysoce kvalitní produkci jeho dílny vznikala v našich i sousedních zemích řada děl různých kvalitativních úrovní, jejichž datace by se, podle datace Bartlové, posouvala až do padesátých, šedesátých a sedmdesátých let. I přes proběhnutí dočasnou a jen částečnou izolaci českých zemí během husitských válek pochybuji, že by již v době po polovině století k řezbářům nepronikala nová, silící vlna pozdně gotického realismu, v této době již rozšířená na území dnešního Německa a Rakouska v postavách Hanse Multschera, Jakoba Kaschauera a okruhu jejich žáků a spolupracovníků, a že by za výtvarný vzor pokládali sice kvalitní, tou dobou již ale neaktuální výtvarný typ, kterým by v této době dílo Mistra Týnské kalvárie nepochybně bylo. Srovnáme-li díla, která následovala Týnského mistra – Bolestnou Pannu Marii z Krupky, reliéf Sslání Ducha Svatého z Krupky či díla lidovějšího charakteru s produkcí vznikající u nás i v sousedních zemích v polovině 15. století a ve dvou dekádách po ní, asi se bude zdát, že tak pozdní datace by byla v jejich případě anachronismem.

Za přirozenější vysvětlení tohoto výtvarného fenoménu pokládám, že Mistr Týnské kalvárie patří starší tradici, ve které je dosud forma dostatečně harmonická, ale u které se již celkový výraz začíná přetvářet do výrazu „*nové skutečnosti*“<sup>85</sup>, který pomalu opouští tradici krásného slohu, silně ovládající naše země. Nezanedbatelná je také soudržnost skupiny děl Mistra Týnské kalvárie s ostatní dobovou výtvarnou produkcí. Již Albert Kutal poukázal na příbuznost s Roudnickým oltářem.<sup>86</sup> Jan Chlíbaec naznačuje podobnou typologii tváří v Kapucínském cyklu, Ambrasském náčrtníku a na obrazech Mistra Třeboňského oltáře.<sup>87</sup> Dále uvádí řadu dobových řezbářských analogií z oblasti severní Itálie a řadu následovníků na poměrně rozsáhlém území střední Evropy.<sup>88</sup>

Lze tedy uvažovat o tom, že styl celé této produkce by byl, ve své době kolem poloviny 15. století, za zbytkem výtvarné produkce orientující se již na nový realismus, tolik opožděný?

Podle datace tvorby Mistra Týnské kalvárie Mileny Bartlové by Bolestný Kristus ve Staroměstské radnici vznikl ve stejné době, jako konzola s poprsím anděla, na které stojí,

<sup>84</sup> Poprvé naznačuje své pochybnosti Bartlová 1990, 49.

<sup>85</sup> Termín pochází od Alberta Kutala, který ho použil jako název kapitoly o sochařství první poloviny 15. století, Kutal 1962, 109–120.

<sup>86</sup> Kutal 1962, 113.

<sup>87</sup> Chlíbaec 1990, 45.

<sup>88</sup> Ibidem 45sq.

a obě sochy by náležely dílně Mistra Týnské kalvárie.<sup>89</sup> Podíváme-li se na tato umělecká díla, obě vysoké kvality, umístěná tak blízko sebe, můžeme mít pocit, že se jedná o naprosto odlišné vnímání hmoty. Zatímco charakter Bolestného Krista<sup>90</sup> je ještě do jisté míry schématem krásného slohu (ačkoliv již naprosto realisticky pojednaným aktem), kdy Kristovo tělo je v kontrastu mírně prohnuto do tvaru S, s hmotou soustředěnou k jádru sochy a s tváří působící dojmem křehkosti, pak hlava anděla je ve tváři modelovaná plnými objemy, s vysokou dávkou realismu a téměř barokní vzrůsností ve zpracování kadeří vlasů. Nelze opomenout ani výsledky restaurátorského průzkumu,<sup>91</sup> které prokázaly, že zatímco na tváři anděla je původní polychromie téměř neporušená, na těle Bolestného Krista jsou původní vrstvy dochovány pouze fragmentárně a nyní jsou překryty barokní přemalbou.<sup>92</sup> To vše bych si vysvětlovala tím, že, jak již tvrdila starší generace badatelů, zatímco postava Krista byla na radnici umístěna již dříve, třeba již kolem roku 1406, kdy byla dohotovena oprava radnice po jejím požáru roku 1399, konzola anděla mohla být umístěna dodatečně při další přestavbě radnice za Jiřího z Poděbrad, někdy na konci padesátých, nebo během šedesátých let 15. století.<sup>93</sup> Konzola je pokládána za práci některého řezbáře z okruhu Hanse Multschera. Jeho postava je volně spjata s tvorbou Týnského mistra (konkrétně s postavou Panny Marie z Týnské kalvárie) již dříve, kdy se zdá, že ve své rané tvorbě již reflektoval práci týnského mistra ve své postavě Karla Velikého z ulmské radnice.<sup>94</sup>

Co se tedy o tomto vynikajícím uměleckém díle zdá být jisté? Na základě naproste shody badatelů, kteří se v jiných podstatných otázkách rozcházejí, se dá usoudit, že pieta vznikla na našem území a že vyrostla z tradice místního sochařství. Ani v lokalizaci řezbářské dílny, odkud pieta pochází, se badatelské názory příliš nerozcházejí, předpokládá se těsné sejití s pražskou sochařskou tradicí. Pokud se jedná o původní umístění, kam byla socha určena, badatelé pokládají za vysoce pravděpodobné místo klášter cisterciáků ve Vyšším Brodě, ačkoliv o souvislosti s odpustkovou listinou z roku 1411 vydanou Zbyň-

<sup>89</sup> Bartlová 2004, 52–56; Milena Bartlová: Mistr Týnské kalvárie – Bolestný Kristus na andělské konzole ze Staroměstské radnice. In: Jiří Fajt (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006, 625. Ke konzole anděla Jiří Fajt: Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526). *Průzkumy Památek* II, 1995, příloha, 17–20.

<sup>90</sup> Výsledky restaurátorských průzkumů Bolestného Krista (Tomáš Berger: *Restaurátorský průzkum – Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice*. Praha 2005, nepag. Nepublikovaný rukopis) a Piety ze Všeměřic (Křížek 2005) sice vykazují některé shody, metoda se ale neukázala být příliš směřovatná, neboť dnes nemáme konkrétní představu o spolupráci malířů a řezbářských dílen. Barevné vrstvy na postavách Krista se shodují jen v obsahu olovnaté běloby, která je obsažena u obou děl ve všech barevných vrstvách. V obou případech také červeným pigmentem není rumělka, jak bylo na našem území v té době obvyklé, ale organický červený lak, nebo železitá červen (v případě Všeměřické piety). Celková struktura barevných vrstev i použití barevných pigmentů se ale liší. (K Bolestnému Kristovi ze Staroměstské radnice také Jitka Vlčková / Janka Hradilová / Jana Sanyová / Silvie Švarcová: Jak se skládá příběh středověkého výtvarného díla. In: David Hradil / Janka Hradilová: *Acta Artis Academica 2010. Příběh umění, proměny výtvarného díla v čase*. Praha 2010, 309–338.)

<sup>91</sup> Tomáš Berger: *Restaurátorský průzkum – Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice*. Praha 2005, nepag. Nepublikovaný rukopis.

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> Jaromír Homolka: Sochařství. In: Jaromír Homolka / Josef Krása / Václav Mencl / Jaroslav Pešina / Josef Petráň: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*. Praha 1985<sup>2</sup>, 179 a Homolka 1984, 540.

<sup>94</sup> Chlíbec 1990, 45.

kem Zajícem z Házmburka, se pochybuje.<sup>95</sup> Výjimku tvoří nejmladší práce Jana Mikeše přicházejícího s tezí, že by se mohlo jednat o práci pocházející z Českého Krumlova.<sup>96</sup>

Pokud bychom chtěli dataci vzniku a původní umístění Piety ze Všeměřic opírat o jedinou dochovanou archiválii, která by se k ní mohla vztahovat, ocitáme se na dosti nejisté půdě. Listina neobsahuje žádnou specifickou informaci, kterou bychom mohli vztahovat ke konkrétnímu dílu, a tak by se klidně mohlo jednat o starší sochu, která byla v klášteře již delší dobu. Jediná informace z listiny, která by nám mohla pomoci, je, že pieta byla umístěna na sloupu, ne na bočním oltáři: „*Cupientes igitur ut monasterium Altiudadense ordinis Cisterciensis nostre Pragensis diocesis in honore sancte dei genitricis predictae dedicatum, in quo eciam, ut accepimus, quedam ymago eiusdem dei genitricis virginis Mariae, ymaginem aliam saluatoris domini nostri Jesu Christi de cruce depositi in sinu suo tenens in quadam columpna erecta est, ad quam Christi fideles devocionem gerunt pre ceteris ymaginibus speciale.*“<sup>97</sup> Mohlo by se tedy jednat o sochu určenou pro mírný pohled, což by Pietě ze Všeměřic teoreticky odpovídalo.

Podle Mileny Bartlové se odpustková listina z roku 1411 nemůže vztahovat k Pietě ze Všeměřic proto, že vzhledem k její formální stránce, podle které je její vznik delší dobu před tímto datem vyloučen, by socha získala devocionální úctu a následně odpustkovou listinu během velmi krátké doby, což je podle ní vyloučené.<sup>98</sup> Tento argument bych považovala za neprůkazný, neboť jsou doloženy případy, kdy se odpustková listina vztahovala k soše právě nové, nebo objednané před kratší dobou. V takových případech se mohlo jednat o programové šíření mariánské úcty, jako v případě Madony z Altenmarktu, či z Plzně v poslední třetině 14. století,<sup>99</sup> u Piety ze Všeměřic o posilování eucharistického kultu. Rovněž se domnívám, že je třeba brát v úvahu, co je zmíněno v odpustkové listině, a sice že tak arcibiskup činí s přáním, aby klášter byl navštěvován křesťany o to častěji, oč větší potěšení budou křesťané v chrámu nacházet. (Rozumějme odpustky 40 dnů strávených v očistci.): „*Cupientes igitur ut monasterium Altiudadense ordinis Cisterciensis nostre Pragensis diocesis in honore sancte dei genitricis predictae dedicatum, [...], ab ipsis Christi fidelibus tanto visitetur frequencius et congruis altorator honoribus, quanto magis inibi confluentes se donis spiritualibus senserint consolatos.*“<sup>100</sup>

Nehledě na to se ve shodě s názorem Mileny Bartlové<sup>101</sup> domnívám, že se může jednat o sochu, která vznikla náhradou za pietu nadanou odpustky v roce 1411 po jejím zničení během husitského útoku v roce 1422, kdy byl klášter částečně vypálen.<sup>102</sup> Podle

<sup>95</sup> Bartlová 2004, 61.

<sup>96</sup> Mikeš 2007, 23–29.

<sup>97</sup> Latinský text odpustkové listiny vydané 17. února 1411 pražským arcibiskupem Zbyňkem Zajícem z Házmburka in: Matthias Pangerl (ed.): *Urkundenbuch des Cistercienserstiftes B. Mariae V. zu Hohenfurt in Böhmen*. Wien 1865, 252–253.

<sup>98</sup> Bartlová 2004, 61.

<sup>99</sup> Michaela Ottová uvádí případ Madony Plzeňské, Michaela Ottová: *Madona Plzeňská. Poznámky ke vzniku záračné sochy a k opakování jejího typu v první polovině 15. stol.* In: Vojtěch Novotný (ed.): *Všechno je milost. Sborník k poctě 80. narozeninám Ludvíka Armbrusteru*. Praha 2008, 530–547.

<sup>100</sup> Pangerl 1865, 253.

<sup>101</sup> Tentýž názor Kateřina Charvátová: *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420. II, Kláštery založené ve 13. a 14. století*. Praha 2002, 60.

<sup>102</sup> Dominik Kaindl: *Dějiny kláštera Vyšší Brod v Čechách*. Libice nad Cidlinou/Vyšší Brod 2008, 29; Charvátová 2002, 22; Valentin SCHMIDT: *Nachträge zum Hohenfurter Urkundenbuch. Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und Cistercienser Orden mit Berücksichtigung der Ordensgeschichte und Statistik XXII, 1901, 444.*

dochované písemné zprávy byl poškozen především kostel, jelikož musel cisterciácký klášter požádat o prozatímní přenosný oltář vzhledem k tomu, že hlavní liturgický prostor byl v té době nepoužitelný pro bohoslužby.<sup>103</sup> V době útoku husitů na vyšebrodský klášter se zde řeholníci nenacházeli, jelikož byli vzati pod ochranu Oldřicha z Rožmberka v minoritském klášteře českokrumlovském.<sup>104</sup>

Naskytá se přirozeně otázka, zda pieta skutečně pochází z cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě. Odpustková listina nevyovídá o soše, ke které se vztahuje, nijak jednoznačně. Pokud bychom teoreticky vzali za platnou teorii, podle které Pieta ze Všeměřic vznikla pro klášter cisterciáků jako náhrada za husity zničenou sochu při dobytí kláštera, vysvětlovalo by to pokročilou formální stránku i to, že by se přirozeněji odpustková listina z roku 1411 vztahovala ke starší, déle uctívané soše. Pak by stále zbývala otázka, jak a proč se z Vyššího Brodu dostala tato vynikající socha do farního kostela v Rychnově nad Malší.<sup>105</sup>

Je ale více možností původního umístění piety. Vrátime-li se k poslednímu badatelskému příspěvku na poli tohoto tématu od Jana Mikeše a vezmeme-li v potaz, že pro rod Rožmberků vznikala v Praze řada vysoce kvalitních objednávek (např. Madona Krumlovská, jež zřejmě byla objednána pro Jindřicha z Rožmberka a jeho hradní kapli),<sup>106</sup> naskytne se otázka, zda nemůže Všeměřická pieta pocházet právě z Českého Krumlova. V první řadě se vynořuje jako možné místo určení klášterní kostel Božího Těla a Panny Marie sloučeného kláštera minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Z klášterního kostela se dochovalo několik soch z původního vybavení – pieta, ke které se vztahuje odpustková listina Jana z Jenštejna z 16. července roku 1383<sup>107</sup> – a Ukřižovaný. O dalších se dochovaly jen matné písemné zprávy v Inventární knize drahocenností kláštera pro časové období let 1750–1800,<sup>108</sup> které nám konkrétnější představu o jejich podobě nepodávají. V inventární knize se dozvídáme, že zdejší pietě byla prokazována značná úcta a důvěra věřících, kteří soše „obětovali“ tzv. zászvětní dary (anathemata), které měly podobu předmětů, ke kterým se vztahovaly konkrétní modlitby. Pozoruhodné je, že soše byly darovány vedle běžnějších předmětů, jakým byl model čelisti se zuby, či sošky dítěte sedícího na klíně, také brýle, které musely být v 18. století téměř exkluzivním předmětem. Dále byly soše přinášeny různé cennosti v podobě šperků, prstenů, či mincí. Je ovšem jisté, že tato úcta byla prokazována pietě z doby kolem poloviny 14. století,<sup>109</sup> jež byla od 14. století nadána odpustky a byla umístěna nejprve na sloupu pod chórem jeptišek a později, od roku 1686, na postranním oltáři sv. Liboria.<sup>110</sup>

Dále se v Inventární knize drahocenností kláštera nachází seznam darů kladených před sochu Jezulátka, Panny Marie na hlavním oltáři a před sochu Panny Marie Dobré rady. Další záznam v seznamu se týká Panny Marie s Jezulátkem (B. Virginis Mariae

<sup>103</sup> Charvátová 2002, 60.

<sup>104</sup> Ibidem 22.

<sup>105</sup> Houdek 1955.

<sup>106</sup> Jiří Fajt (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006, 551sq.

<sup>107</sup> Jos. Matthäus Klimesch: *Urkunden und Regestenbuch des ehemaligen klarissinnen-Klosters in Krummau*. Praha 1904, 73sq.

<sup>108</sup> Inventarium Anathematum, Nummorum, aliorumque oblatorum Ecclesiae 1750–1800. Státní oblastní archiv v Třeboni, fond Minorité Český Krumlov, karton 2, sign. C 3 b, inv. č. 96.

<sup>109</sup> Kutal 1962, 30; Kutal 1984, 225.

<sup>110</sup> Helena Soukupová: Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. *Průzkumy památek* II, 1999, 15.

supra Jesulum). Soupis však obsahuje pouze dva dary s poznámkou z roku 1775, že přípis pokračují v nové inventární knize (*Sunt in novo inventario inscripta*). Dále je jisté, že se v kostele roku 1688 nacházel postranní oltář Bolestné Panny Marie, který byl téhož roku nadán odpustky.<sup>111</sup> O podobě tohoto oltáře se však prameny nezmiňují, a v inventární knize o něm záznam rovněž není. Jelikož je ale jisté, že nová inventární kniha z druhé poloviny 18. století, kde se v přípisech pokračovalo, není dochována, opět nemůžeme o umístění Všeměřické piety nic s určitostí říci.

Faktem zůstává, že Rychnov nad Malší, kde se socha podle Houdka dříve nacházela ve farním kostele sv. Ondřeje, byl od roku 1502 pod správou klarisek z Českého Krumlova. Město bylo sestrám věnováno Petrem IV. z Rožmberka jako náhrada za Lodhěřov, Drahyšku a Radouňku i s přilehlými polnostmi a lesy, o které se řeholnice nemohly starat.<sup>112</sup> Lze se tedy jen dohadovat, že v klášterním kostele v Českém Krumlově, kde byla projevována velká úcta Božímú Tělu a Panně Marii, mohla být kromě piety vertikálního typu nadané odpustky roku 1383 ještě jedna pieta, která mohla být před zrušením kláštera Josefem II. přenesena do farního kostela v Rychnově nad Malší. Jedná se ale jen o pouhou teorii. Klášter v Českém Krumlově byl místem velikých průvodů a náboženských slavností ve svátek Božímú Těla, s výstavem svatých relikvií vztahujících se především ke Kristovu poslednímu utrpení a spoluutrpení jeho Matky.<sup>113</sup>

Co se týče časového zařazení, vzhledem k formální stránce piety a všem výše zmiňovaným odchylkám od plastik připisovaných Mistru Týnské kalvárie bych ale soudila, že mohla být cisterciáky či klariskami objednána v pražské dílně během dvacátých let,<sup>114</sup> a že na ní pracoval Mistr Týnské kalvárie, či některý z jeho spolupracovníků, jako na svém pozdním díle. Domnívám se, že situace v husitské Praze mohla touto dobou umožňovat realizaci zakázky Všeměřické piety, a to zejména v období od roku 1422, kdy došlo k výraznějšímu uklidnění politické i sociální situace na území Prahy. Po pádu Želivského diktatury (popraveného roku 1422) a po skončení krátkého období vlády jeho přívrženců na Starém Městě pražském došlo ke stabilizaci poměrů a k opětovnému posílení jeho konzervativního ducha, ač se – souhlasíme-li s Petrem Čornejem – nemuselo jednat o „zásadní zlom v dějinách husitské Prahy i celé husitské revoluce“.<sup>115</sup>

Nové i Staré Město pražské minimálně do roku 1427 zaznamenalo významnou stabilizaci poměrů, jejíž počátek se časově kryl s příjezdem litevského knížete Zikmunda Korybutoviče do Prahy. K určitému poryvu došlo v souvislosti s dalším převrácením na Starém Městě pražském roku 1427, kdy se do čela Starého Města na místo konzervativců dostali rozhodní husité.<sup>116</sup> Ale nakonec ani situace po roce 1427 a nástup radikálnějších husitů do vedení Starého Města pražského neznamenal pro politické ani sociální poměry a vůbec stabilitu poměrů v Praze zásadní ránu. Došlo totiž na delší dobu ke sjednocení několika

<sup>111</sup> 17. září, Řím. Innocenc XI., papež, uděluje odpustky všem, kteří navštíví kajicně kostel Panny Marie kláštera minoritů v Českém Krumlově, hlavní oltář a oltář bolestné P. Marie při sloužení sedmi mší za zemřelé v oktávu Všem svatých. Státní oblastní archiv v Třeboni, fond Minoritě Český Krumlov, karton 2, sign. F 3 d, inv. č. 41.

<sup>112</sup> Klimesch 1904, 169sqq.

<sup>113</sup> Soukupová 1999, 80sq.

<sup>114</sup> Jiří Fajt datuje pietu do poloviny dvacátých let 15. století in: Jiří Fajt (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230–1530)* III. (kat. výst.). Praha 1996, 671.

<sup>115</sup> Petr Čornej: *Velké dějiny země Koruny české*. Praha/Litomyšl 2000, 315.

<sup>116</sup> Detailněji srv. mj. *Ibidem* 316–360.

frakcí husitského hnutí, a totiž táborů, sirotků a severozápadočeského svazu, k nimž se Praha připojila.<sup>117</sup>

Vznik Piety zde není vyloučen ani ze situace řezbářských dílen, neboť je doloženo několik řezbářů, kteří v Praze přetrvávali až do doby po husitských válkách.<sup>118</sup>

Další hypotéza, která se zdá být pravděpodobná, zní, že se jedná skutečně o práci z roku 1411, která by pak ale (pro odlišný rukopis) stěží mohla vzniknout rukou mistra, kterému jsou připisovány sochy Bolestných Kristů z obou pražských radnic a v předchozích kapitolách zmíněné krucifixy. Z charakteru piety, který je velmi blízký povaze této skupiny soch Mistra Týnské kalvárie, by bylo nasnadě usuzovat, že se skutečně jedná o práci některého z mistrových vynikajících spolupracovníků.<sup>119</sup>

Jedná se však o teorie, které jsou podloženy jen neprůkaznými argumenty. Jediné, co by nám mohlo pomoci pro časovou lokalizaci výjimečného díla Mistra Týnské kalvárie a tudíž i Piety ze Všeměřic, která je s nejvyšší pravděpodobností na jeho dílnu vázána, je konkrétní datum vypovídající o vzniku sochy, uvedené ať již přímo na soše, nebo na přímém listinném dokladu týkajícím se centrální skupiny děl mistra, či plastik vznikajících v reakci na ni.<sup>120</sup> Domnívám se však, shodně s výše uváženými uměnovědci, že ve třicátých letech 15. století spíše mohly vznikat piety již reagující na typ Všeměřické piety, jako například Oplakávání ze Sobotky, Pieta z Bedřichova Světce, ze Železného Brodu, z Nečtin nebo Pieta z Března.<sup>121</sup>

#### LITERATURA A PRAMENY

Bartlová, Milena: Pieta ze Všeměřic. In: Jan Chlíbač (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 48–49.

Bartlová, Milena: Kat. Nr. 40. In: *Prag um 1400. Der Schöne Stil* (kat. výst.). Wien 1990, 106.

Bartlová, Milena: *Mistr Týnské kalvárie*. Praha 2004.

Bartlová, Milena: *Mistr Týnské kalvárie – Bolestný Kristus na andělské konzole ze Staroměstské radnice*.

In: Jiří Fajt (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006.

Bartlová, Milena: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha 2012.

Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981.

Berger, Tomáš: *Restaurátorský průzkum – Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice*. Praha 2005, nepag. Nепublikovaný rukopis.

Čornej, Petr: *Lipanská křížovatka*. Praha 1992.

Čornej, Petr: *Velké dějiny země Koruny české*. Praha/Litomyšl 2000.

<sup>117</sup> Ibidem 360. Srv. také Petr Čornej: *Lipanská křížovatka*. Praha 1992, zejm. 51–52. K obecnému historickému vývoji na území Prahy ve dvacátých letech srv. mj. Josef Janáček (ed.): *Dějiny Prahy*. Praha 1964, 180–204.

<sup>118</sup> Fajt 1995, 11.

<sup>119</sup> Podobně usuzuje i Chlíbač 1991, 20; O autorství mistrova spolupracovníka též Bartlová 2004, 62.

<sup>120</sup> V této oblasti byl však v nedávné době učiněn významný posun. Dle ústního sdělení doc. Michaely Ottové byl zjištěn ak. mal. Markétou Pavlíkovou nezvratný fakt, a sice že dílo, které je považováno za přímého následovníka tvorby Týnského mistra a jeho dílny – Bolestná Panna Maria z Krupky – (viz Bartlová 2004, 64), pochází až z roku 1436. Toto datum bylo objeveno na přední straně sochy.

Na základě tohoto pevného data, které však dosud nebylo publikováno, se domnívám, že začátek mistrový tvorby můžeme bez rozpaků klást již před vypuknutí husitských válek.

<sup>121</sup> K pietám následujícím pietu Všeměřickou dále Michaela Ottová 2004. K pietě z Nečtin více Fajt 1996, 671sq.; k této skupině piet např. Kotal 1962, 116.

- Dehio, Georg: *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. II. Berlin/Leipzig 1921
- Fajt, Jiří / Royt, Jan: Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. *Umění* XXXIX, 1991, 355–361.
- Fajt, Jiří (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230–1530)* III (kat. výst.). Praha 1996.
- Fajt, Jiří (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006.
- Grossmann, Dieter (ed.): *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400* (kat. výst.). Salzburg 1970.
- Hamburger, Jeffrey: *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*. New York 2008.
- Homolka, Jaromír: Několik poznámek ke skupině Ukřižování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni. In: *Minulostí Plzně a Plzeňska* I. Plzeň 1958, 30–36.
- Homolka, Jaromír: *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*. Praha 1976.
- Homolka, Jaromír: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie. In: Jan Chlíbaec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 7–24.
- Homolka, Jaromír: *České umění gotické* (kat. výst.). Praha 1970.
- Homolka, Jaromír: Sochařství. In: Jaromír Homolka / Josef Krása / Václav Mencl / Jaroslav Pešina / Josef Petráň: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*. Praha 1985<sup>2</sup>, 167–254.
- Houdek, Bohumil: Vzácný objev jihočeské plastiky. *Lidová demokracie* ze dne 13. 3. 1955.
- Charvátová, Kateřina: *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420. II, Kláštery založené ve 13. a 14. století*. Praha 2002.
- Chlíbaec, Jan: Pražský řezbář na prahu husitské revoluce. *Dějiny a současnost* 13, 1991, 17–21.
- Chlíbaec, Jan: Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. *Umění* XLV, 1997, 188–194.
- Chlíbaec, Jan: Milena Bartlová. Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské. *Umění* LIII, 2005, 179–183.
- Chlíbaec, Jan: Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru českých dějin umění. In: Helena Dáňová / Klára Mezihořáková / Dalibor Prix (ed.): *Artem ad vitam. Sborník k poctě Ivo Hlobila*. Praha 2012, 118–128.
- Janzen, Dennis: *Form und Funktion: Der Begriff „Andachtsbild“*. In: <http://cyberpunkcrisis.wordpress.com/2009/10/19/form-und-funktion-der-begriff-andachtsbild> (vyhledáno dne 1. 8. 2014).
- Kaindl, Dominik: *Dějiny kláštera Vyšší Brod v Čechách*. Libice nad Cidlinou/Vyšší Brod 2008.
- Kirchsbaum, Engelbert (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. IV. Freiburg im Breisgau 1990.
- Klimesch, Jos. Matthäus: *Urkunden und Regestenbuch des ehemaligen klarissinnen-Klosters in Krummau*. Prag 1904.
- Křížek, Miroslav: Restaurátorská zpráva, 2005, nepag. Nепublikovaný rukopis.
- Kutal, Albert: K jihočeské plasticce doby předhusitské a husitské. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* II. Brno 1953, 161–179.
- Kutal, Albert: *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962.
- Kutal, Albert: K problému horizontálních piet. *Umění* XI, 1963, 321–359.
- Kutal, Albert: *České gotické umění*. Praha 1972.
- Kutal, Albert: Gotické sochařství. In: Rudolf Chadraba (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění* I/1. Praha 1984, 216–283.
- Legner, Anton (ed.): *Die Parler und der Schöne Stil* (kat. výst.). Bd. I–V. Köln am Rhein 1978, 1980.
- Mikeš, Jan: *Dřevěné piety 1. pol. 15. stol. v Čechách* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2007.
- Ottová, Michaela: *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*. Ústí nad Labem 2004.
- Ottová, Michaela: Madona Plzeňská. Poznámky ke vzniku zázračné sochy a k opakování jejího typu v první polovině 15. stol. In: Vojtěch Novotný (ed.): *Všechno je milost. Sborník k poctě 80. narozeninám Ludvíka Armbrustera*. Praha 2008, 530–547.
- Opitz, Josef: *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau* (kat. výst.). Brux 1928.
- Opitz, Josef: Krucifix krásného slohu v Jílovém. *Volné směry* XXXIII, 1937, 74–77.
- Pangerl, Matthias (ed.): *Urkundenbuch des Cistercienserstiftes B. Mariae V. zu Hohenfurt in Böhmen*. Wien 1865.

- Panofsky, Erwin: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, 261–308.
- Pinder, Wilhelm: *Die Pietà*. Leipzig 1922.
- Pinder, Wilhelm: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Bd. I. Wildpark/Potsdam 1924, 92–94.
- Pinder, Wilhelm: Die dichterische Wurzel der Pietà. In: Wilhelm Pinder: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1936*. Leipzig 1938.
- Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. II. Hamburg 1968.
- Schmidt, Valentin: Nachträge zum Hohenfurter Urkundenbuch. *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und Cistercienser Orden mit Berücksichtigung der Ordensgeschichte und Statistik* XXII, 1901.
- Soukupová, Helena: Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. *Průzkumy památek* II, 1999, 69–86.
- Suckale, Robert: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. München/Berlin 2008.
- Vlčková, Jitka / Hradilová, Janka / Sanyová, Jana / Švarcová, Silvie: Jak se skládá příběh středověkého výtvarného díla. In: David Hradil / Janka Hradilová: *Acta Artis Academica 2010. Příběh umění, proměny výtvarného díla v čase*. Praha 2010, 309–338.
- Wiese, Erich: *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*. Leipzig 1923.

Státní oblastní archiv v Třeboni, fond Minorité Český Krumlov, karton 2, sign. F 3 d, inv. č. 41.

## **DIE PIETÀ AUS VŠEMĚŘICE UND IHR IKONOGRAPHISCHES MOTIVZUSAMMENFASSUNG**

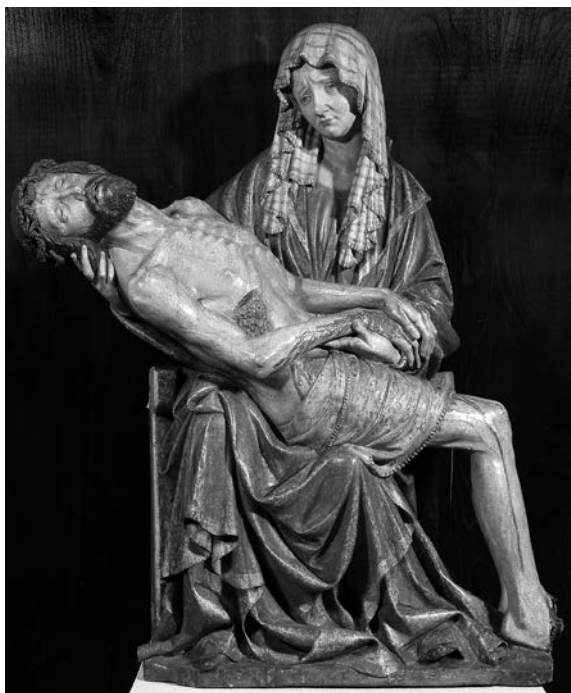
### Zusammenfassung

Der Beitrag behandelt das Thema der Statue Pietà aus Všeměřice, einer wichtigen Plastik vom Anfang der Spätgotik in Böhmen. Sie wurde von Albert Kotal im Jahre 1951 entdeckt und gleich seit ihrer Entdeckung wurde die Pietà aus Všeměřice durch die ganze zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gerecht sehr oft von den Kunsthistorikern behandelt.

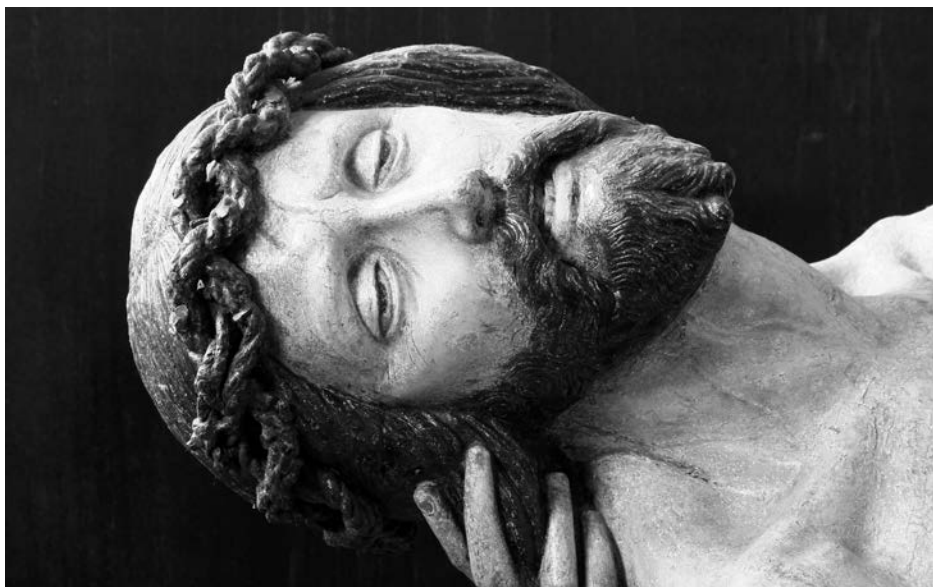
Jedoch auch die gründliche kunstgeschichtliche Forschung brachte keine klaren Ergebnisse und bis jetzt bei der Statue von sehr hoher Qualität und Wirksamkeit bleiben manche Unklarheiten zu lösen. Dazu gehören auch die Grundfragen betreffend ihrer Herkunft, Bestimmungsort und auch ihrer Datierung. Die Zeit ihrer Entstehung bedeutet für die Kunstforscher einen von den wichtigsten Streitpunkten. Die meisten Kunsthistoriker sind der Meinung, dass die Statue mit der Prager Produktion der vorhussitischen Periode verbunden ist. Milena Bartlová widerspricht dieser Position und im Gegensatz zu ihnen sieht die Entstehungszeit der Pietà aus Všeměřice in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts. Die Lösung der oben angeführten Fragen würde zu einer besseren Vorstellung über die Kunstproduktion in Böhmen gleich vor dem Ausbruch von Hussitenkriegen, während ihnen und auch in der Zeit nach ihrem Ende. Eine genauere Datierung von Pietà aus Všeměřice könnte u.a. helfen, sie besser in die genetische Linie der spätgotischen Werke einzufügen und teilweise auch unsere Vorstellung über die ganze spätgotische Bildhauerei in Böhmen zu ergänzen. Die Kunsthistoriker sind auch nicht in der Frage der Autorschaft von Pietà aus Všeměřice einig. Eine Seite meint, dass der Autor ein bedeutender Prager Bildhauer und Anonym sei, der als Meister der Teyn-Kreuzigung (Meister des Kalvarienberges der Teynkirche) genannt wird, andere Seite ist gegen diese These.

Auf der Basis des formalanalytischen Vergleiches zwischen den Werken von Meister der Teyn-Kreuzigung, der Reflexion von bisherigen kunsthistorischen Forschung und des Studium von wenigen zugänglichen und bis dieser Zeit erhaltenen Quellen schlägt die Autorin dieses Beitrages neu vor, die Entstehungszeit der Statue in die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts einzufügen, wobei – ihrer Meinung nach – die Pietà aus Všeměřice entweder direkt ein Spätwerk von Meister der Teyn-Kreuzigung selbst ist oder wurde sie von einem ausgezeichneten Schüler aus seiner Werkstatt geschaffen.





**Obrázek 1:** Pieta ze Všeměřic, před 1410, dřevo lipové, polychromie, 117 × 99 × 40 cm. Alšova jihočeská galerie, P-278. Foto: Alšova jihočeská galerie



**Obrázek 2:** Pieta ze Všeměřic. Detail I. Foto: Alšova jihočeská galerie



**Obrázek 3:** Pietá ze Všeměřic. Detail II.  
Foto: Alšova jihočeská galerie



**Obrázek 4:** Pietá ze Všeměřic. Detail III.  
Foto: Alšova jihočeská galerie



**Obrázek 5:** Pietá ze Všeměřic. Detail IV.  
Foto: Alšova jihočeská galerie



**Obrázek 6:** Pietá ze Všeměřic. Pohled  
z boku. Foto: Alšova jihočeská galerie



## SVÁTEČNÍ KRISTUS

JOSEF ZÁRUBA-PFEFFERMANN

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
E-mail: joszaruba@seznam.cz

### ABSTRACT

#### The Sunday Christ

The Sunday Christ, or the “Saint Sunday” as the medieval texts call this depiction, is surviving as a wall painting in about ninety European parish churches until today, with oldest examples from round 1350. The image was banned by both: the Reformation and the Catholic Church in the 16th century. The image was researched in several studies since the beginning of the 20th century. The aim of this article is to approach these images in relationship to the general features of the Eucharistic devotion showing its function as a Mahnbild, Andachtsbild and as an epitaph. The relationship to medieval texts of the Sunday letter, Visio Pauli and the mystical visions of Archbishop John of Jenstein seems to vary with time and place. With help of various motives and the social context, I try to argue these images had a certain revolutionary potential, relating workers directly to Christ himself.

Finally, I focus on the end of this particular medieval devotional image in the sixteenth century, mentioning the art related to criticism of this image. I argue that two famous works of the Flemish painting are related to the topic of the Sunday Christ: the work of the “Proverbs” by Pieter Bruegel and the Haywain triptych by Hieronymus Bosch.

**Keywords:** medieval wall paintings; parish church; devotional image; christian iconography; Sunday Christ; popular piety; Passion Christ; the Sunday Letter; Arma Christi; medieval vision

Obraz Svátečního Krista<sup>1</sup> je ikonografickým typem, který bývá součástí ikonografických lexikonů jako velmi vzácná a neobvyklá forma pozdně středověkého Mahnbildu.<sup>2</sup> Obraz nazývaný ve středověku „Dies Domenica“ nebo „Sancta Domenica“ představoval „Svatou Neděli“ – posvátný den, který byl vymezen jako doba k rozjímání. Představoval koncept typický pro středověk: slovo bylo vyobrazeno jako vtělení, které se přirozeně vřadilo do pestrého souboru svatých obrazů středověkého farního kostela.

Obraz svátečního dne bývá zpodoběn centrálně umístěnou figurou Krista nebo alegorické ženské postavy svátečního dne: Dies Domenica. Okolo bývají rozloženy různé pracovní nástroje, případně zobrazeny pracující či hřešící postavy. Kristus je v některých

<sup>1</sup> Studie vznikla na základě delšího textu mé disertační práce vypracované pod vedením prof. Jana Royta a konzultované Hanou J. Hlaváčkovou. Za cenné připomínky děkuji Janu Klípkovi a Viktoru Kubíkovi. V textu uvádím jména lokalit ve Švýcarsku, Rakousku a Itálii, jejichž vyobrazení a další odkazy uvádím v katalogu k disertační práci.

<sup>2</sup> Termín „Mahnbild“ lze do češtiny přeložit jako „napomínající obraz“.

případech pracovními nástroji zraňován. V ikonografických lexikonech byl tento obraz definován jako zvláštní moralizující námět, který byl užíván jako osvětňný prostředek prosazující svěcení svátků a dodržování svátečního klidu. Toto jasné přiřazení k určitému významu je v krátkém pojednání slovníkového hesla nezbytné. Jako obraz živého a přítomného Krista se ovšem dané vyobrazení pojí s obecnými aspekty eucharistické a pašijové úcty. V této oblasti postoupilo bádání za posledních třicet let v různých směrech a stává se takřka samostatným oborem medievistiky.<sup>3</sup>

Je tedy velmi obtížné udržet soustředěný pohled na poměrně vzácné vyobrazení a zároveň vše zasadit do všezahrnující eucharistické ontologie o přítomném a živém Kristu, která prostupovala celou vrcholně středověkou společnost. Sváteční Kristus nemá žádnou oporu v biblické dějepřevě, je obrazem živého Krista obklopeného současným dějem a nemůže být tedy vztahován k významovým obdobám v naraci (mám na mysli dvojice jako Snímání z kříže – Pieta, Narození – Panna Maria s dítětem, Kristus nesoucí kříž – jako narace i jako izolovaná figura, Kristus na hoře Olivetské – Kristus s kalichem, Poslední večeře – sv. Jan Evangelista na hrudi Krista, izolované a vícefigurové Ukřižování apod.).

Sváteční Kristus patří mezi složitější typy Andachtsbildu, které se objevují především po polovině 14. století. Bývají to vyšší autoritou potvrzená vidění. Mezi tyto „Andachtsbilde druhé generace“ můžeme zařadit Vidění (mši)<sup>4</sup> sv. Řehoře a další zázračné mše, Vidění císaře Augusta, Vidění sv. Brigity, Volto Santo a další témata zázračných zjevení. Tyto náměty jsou často vytvořeny na základě starších legend a dokládají rostoucí význam vizuální zbožnosti ve vrcholném středověku. V této době se můžeme poprvé od antiky setkat ve viděních s detailními popisy vnějšího světa, které současná literární věda označuje za ekfrastické vize.<sup>5</sup>

V těchto zjeveních hrál samozřejmě důležitou úlohu christocentrismus pozdního středověku, touha být co nejvíce nablízku nejvyšší autoritě, Bolestnému Kristu. Obraz Krista si vydobyl pevné místo především v sociálně a nábožensky složitém systému Svaté říše římské, kde bylo nutno mnohem více spoléhat na posvátný řád, méně již na reálnou sílu jednoho vladaře. Kulturní prostor Svaté říše římské poskytl velmi úrodnou půdu nejen pašijím, ale i pozdější monografické reflexi Bolestného Krista, jejímiž nejvýraznějšími příklady jsou dvě zakládající předválečné studie Panofského a Bauerreisse.

Při sledování vývoje pašijového obrazu je stále inspirující vycházet z oblouku nastíněného E. Panofským v *Imago Pietatis*,<sup>6</sup> tedy jeho představu o vytržení posvátné figury

<sup>3</sup> K tomuto tématu eucharistických studií v poslední době: Aleš Mudra: *Ecce panis angelorum. Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře*. České Budějovice 2012; zde je v úvodu shrnuta recentní literatura. Dále je nutno jmenovat také četné recentní publikace, především Achim Timmermann: *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270–1600*. Brepols 2009.

<sup>4</sup> Název Mše sv. Řehoře je novodobým pojmem. V pozdním středověku se vždy odkazovalo na *Visio sancti Gregorii*, viz Caroline W. Bynum: *Seeing and seeing beyond: the Mass of St. Gregory in the fifteenth century*. In: *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*. Ed. Jeffrey F. Hamburger. Princeton University Press 2006, 208.

<sup>5</sup> Claire Barbetti: *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory*. Inbunden 2011.

<sup>6</sup> Erwin Panofsky: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, 261–308; Panofsky přebírá základní myšlenku od Wilhelma Pindera, který předpokládal vznik devočních ob-

z narace, její zcitování a zlidšňování, za jehož projev považoval Panofsky i obraz Svátečního Krista. V závěru této studie se snažím ukázat význam Svátečního Krista jako jednoho z možných zdrojů moralizující narace v nizozemském malířství. Panofského studie *Imago Pietatis* tedy nastolila jeden základní problém: vztah narace, Andachtsbildu a žánru, který se zde snažím aplikovat.

Panofského metodologickým i společenským protipólem v předválečné pašijové literatuře je *Pie Jesu* Romualda Bauerreisse.<sup>7</sup> Bauerreiss psal svá díla v době vítězího národního socialismu a v souladu se zájmem doby se zaměřil na srovnání náboženského a historického kontextu eucharistické úcty po roce 1300 v zaalpských oblastech. Toto spojení kříže a ideologického významu dochází ještě dále v Bauerreissově opomíjené studii *Arbor vitae* z roku 1938,<sup>8</sup> která je již plně ideologicky zasažena, a proto zůstává necitována, ač se pozdější studie o Arma Christi zabývají příbuznou látkou. Bauerreiss si všímá spojení Bolestného Krista a souboru eucharistických poutních míst, která jsou zasvěcena Svaté krvi (Heiligblut). Bauerreiss načrtl spojitost mezi pašijovou zbožností a zneuctěnými krvácejícími hostiemi. Uctívané pašijové sochy a předměty označil souhrnným termínem „Eucharistisches Gnadenbild“. Tato témata spojuje s místy vázícími se k eucharistii (sanktuář, predela apod.), ale také k funerální tematice, kde se Bolestný Kristus dostává v epitafech ke slovu spolu se Mší sv. Řehoře. V závěru Bauerreiss spojuje tento fenomén s pogromy a místy zbořených synagog. Tato místa dosud nesou názvy jako Judenberg, Judenbuchel, Judenstein a Judengrube.<sup>9</sup> Bauerreiss vyvodil, že místa úcty k pašijovému Kristu souvisela s místy zneuctění hostie. Místa zázračného nálezu krvácejících hostií nazýval termínem „Fundstelle“.<sup>10</sup>

---

razů izolováním základního náboženského pocitu z narace. Jejich vznik předpokládá až (!) v nástupu citového prožitku 14. století. Tato citová intimizace je také základem Panofského studia vývoje od narace k izolované figuře. Viz též: Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. In: A. E. Brinckmann (ed.): *Handbuch der Kunstwissenschaft*. Wildpark-Postdam 1924, 93.

<sup>7</sup> Romuald Bauerreiss: *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit*. München 1931. Některé Bauerreissovy myšlenky se již objevují v článku Romuald Bauerreiss: Der „gregorianische“ Schmerzensmann und das „Sacramentum S. Gregorii“ in Andechs. *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 44, 1926, 57–78; viz též Romuald Bauerreiss: Basileus tes doxes: Ein frühes eucharistisches Bild und seine Auswirkung. In: *Pro mundi vita: Festschrift zum eucharistischen Weltkongress 1960*. München 1960. Bauerreissovim životním dílem jsou pak dějiny bavorské církve – Romuald Bauerreiss: *Kirchengeschichte Bayerns*, Bd. 1–7. St. Ottilien 1958–1970.

<sup>8</sup> Romuald Bauerreiss: *Arbor vitae: der „Lebensbaum“ und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*. München 1938.

<sup>9</sup> Nelze s Bauerreissems souhlasit v tom, že byl název od eucharistických zázraků odvozován přímo. Někdy se tak stalo až dlouho poté. Například Judenstein je názvem pocházejícím až z roku 1462. Poutní místo tvoří zázračný hrob blahoslaveného dítěte, Anderla von Rinn, které bylo podle legendy vykrváčeno na kameni a pověšeno na strom jakýmsi místním Židem. Dobrý pastýř se snažil dítě sundat ze stromu, ale zlomil si nohu a také zemřel. Obětní kámen, na kterém dítě vykrváčelo, byl obestavěn kostelem. Tento místní kult byl zakázán v roce 1953 a uctívané předměty byly odstraněny z chrámu. Uctívání neustalo, a tak se v osmdesátých letech 20. století rozhodl místní biskup přemístit hrob svatého Anderla mimo kostel. Viz též: Jakob a Wilhelm Grimm: *Anderl von Rinn*. In: *Deutsche sagen*, Bd. 1. Berlin 1816.

<sup>10</sup> Bauerreiss 1931, 83–84 a 92–100. K eucharistickým místům viz též Mitchell B. Merback: Channels of Grace: Pilgrimage Architecture, Eucharistic Imagery, and Visions of Purgatory at the Host Miracle Churches of Late Medieval Germany. In: *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*. Ed. Sarah Blick, Rita Tekippe. Leiden 2005, 587–646.

Zcela opačný úhel pohledu zvolil Erwin Panofsky ve studii *Imago Pietatis*.<sup>11</sup> Tito dva autoři se vzájemně necitují, což je snad v kontextu doby pochopitelné. Je příznačné, že se Panofsky historickému kontextu pašijové úcty vyhýbá a pojímá téma čistě umělecko-historicky. Nevíme, zda zde sehrály roli různé obavy, nebo šlo jen o zcela jinou metodu přístupu.<sup>12</sup> Panofsky nastiňuje proces „zlidšťování“ Krista v jeho dialogu s člověkem. Vší- má si důležitého místa českých zemí v tomto procesu a uvádí dva příklady, které znázor- ňují Krista jako lidského prostředníka. Je jím „Schutzmantelchristus“ z oltářního křídla v Roudnici nad Labem a Sváteční Kristus ve Slavětíně, kterého považuje za doklad vztahu s anglickým protoreformačním prostředím.<sup>13</sup> Tento proces „zlidšťování“ Bolestného Krista a přesun eucharistické viny ze Žida na hříšníka je přetavením historie v obecné poučení. Tento proces snad může spojovat i obě zakládající, a přesto zcela mimoběžná díla Panofského a Bauerreisse.

K základnímu přehledu o celkové literatuře k pašijové zbožnosti lze použít obsáhle zpracované heslo *Passionsfrommlichkeit* uvedené v *Lexikon für Theologie und Kirche*.<sup>14</sup> Pro vývoj sochařství a shrnutí předválečné pašijové literatury je velmi přehledná stať Gerta von der Ostena.<sup>15</sup> Po druhé světové válce se soubor pašijové literatury natolik roz- šířil, že se již stává sám objektem monografického zpracování. Celkové shrnutí pašijové literatury s odkazy k nejdůležitějším památkám podává disertace A. Zimmermannové,<sup>16</sup> obsahující seznam literatury, lokalit a ikonografických typů vztahujících se k Bolestnému Kristu. Po druhé světové válce můžeme sledovat další pozoruhodné rozšíření pašijových studií v oblasti symbolického znaku, které snad souvisí s rozvojem moderního umění a s nástupem nekonformní atmosféry na západních univerzitách. Badatelé navázali na tzv. funkční definici *Andachtsbild* Bauerreissovu, ale jejich pohled byl spíše psycho- logický. Znak se stával důležitým pojmem v teorii současného umění. Rudolf Berliner a Robert Suckale hledali v souboru *Arma Christi* elementární znaky, které interpretovali jako esenci a symbol velkého středověkého umění. Polemizují také s teorií *Andachtsbild* jako obrazu vyděleného z narace. Zastávají se i u samotného pojmu „uctívání obraz“, který je termínem pozdějšího pietismu. Nelze jej přenášet do středověkého pojetí privátní modlitby jako duchovní pouťi.

Především anglická literatura pak reagovala na uvolněnou atmosféru šedesátých a sedmdesátých let studiem tělesných projevů, rituálů a chování jako nedílné součásti uměleckého díla. Tato vlna studií o „středověkém body artu“ se soustřeďuje i na stu- dium symbolického chování a kultovních předmětů, které byly zajímavé spíše z hledis- ka konceptu než jako mimořádně kvalitní dílo v čistě vizuálním hodnocení. Výrazným

---

<sup>11</sup> Panofsky 1927, 261–308.

<sup>12</sup> Panofsky neuvádí Bauerreissův *Gregorianische Schmerzensmann*. Bauerreiss Panofského *Imago Pietatis* pouze letmo zmiňuje (4–5).

<sup>13</sup> Panofsky rozvádí příklad Krista ve Slavětíně v pozn. 95.

<sup>14</sup> Michael Buchberger / Josef Hofer / Karl Rahner: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Freiburg im Breis- gau 1995. Heslo *Passionsfrommlichkeit* je zpracováno v dodatcích na konci dílu 26.

<sup>15</sup> Gert von der Osten: *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*. Berlin 1935.

<sup>16</sup> Andrea Zimmermann: *Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in hoch- und spätmittelalterlichen Dar- stellungen der bildenden Kunst: eine Analyse ihres Sinngelhalts* (disertační práce na Martin-Luther- Universität). Halle-Wittenberg 1997.



impulsem byla práce Leo Steinberga *Sexuality of Christ*.<sup>17</sup> Řada Steinbergových teorií byla sice úspěšně zpochybněna, ale značný ohlas této studie podnítil další řadu kvalitních studií z oblasti středověkého genderu a projevů tělesnosti.<sup>18</sup> Předměty amuletního charakteru převážně z prostředí ženských klášterů byly studovány v kontextu tělesného *imitatio Christi*<sup>19</sup> a s teoretickým pozadím velkých děl eucharistické mystiky. Tento svět středověkých „performerů a performerek“ je zachycen v řadě studií. Přímo na Steinbergovu *Sexuality of Christ* reagovala Caroline W. Bynum souborem studií *Jesus as Mother*.<sup>20</sup> Významným badatelem v této oblasti je také Jeffrey Hamburger,<sup>21</sup> který se specializuje na kulturu ženských klášterů. Ohlas Hamburgerovy knihy *Visual and the Visionary* dal podnět k myšlence velkorysé výstavy v Essenu *Krone und Schleier*.<sup>22</sup> Tato výstava pod vedením Jutty Frings spojila teologickou analýzu Hamburgerovu se sociologicko-historickou metodou R. Suckaleho. Důležitou statí v teoretické rovině jsou pro pašijová studia i některá díla Hanse Beltinga.

Literatura k Svátečnímu Kristu je podstatně skromnější, i přesto, že již existuje jako badatelské téma více než sto let. Téma získalo aktuálnost v atmosféře anglického sociálního hnutí. Zprávy o objevech nástěnných maleb Svátečního Krista a pokusy o rozkrytí smyslu se v Anglii objevovaly celou druhou polovinu 19. století, souborně je ale shrnul až E. W. Tristram,<sup>23</sup> který téma nazval „Kristus řemesel“. Zkoumal spojitost neobvyklého tématu s anglickou básní *Petr Oráč* vyrůstající z prostředí sociálně kritického kazatelství. Krista zde interpretuje jako zástupce prostých lidí. Nepoukázal ale na místo v básni, které by obrazovou tradici založilo. Pozitivní interpretace řemeslnických prací se dostala ke slovu ještě českou statí Bořivoje Lůžka.<sup>24</sup>

Pozitivní význam řemeslníků a nástrojů a vztah k básni *Petr Oráč* byl v dalších studiích všeobecně zamítnut. Proti Tristramovi bylo namítáno, že neexistuje místo v básni, které by obrazovou tradici založilo. Dále bylo namítáno, že nástroje Krista obvykle zraňují, a nelze je tedy vysvětlit v pozitivním smyslu. Tristramův název „Kristus řemesel“ byl také

---

<sup>17</sup> Leo Steinberg: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. London 1984; 2., rozšířené vydání Chicago 1996.

<sup>18</sup> Caroline W. Bynum: *The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg*. *Renaissance Quarterly* 39, 1986, 399–439. V našem prostředí zůstala Steinbergova studie až na zájem L. Konečného bez ohlasu. Viz Lubomír Konečný: *Mistr Litoměřický, ostentatio genitalium a Vidění sv. Brigity Švédské*. In: *Žena ve čtunu: Sborník Hany J. Hlaváčkové*. Praha 2007, 287–298.

<sup>19</sup> Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990; Hans Belting: *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of A*. Chicago 1994.

<sup>20</sup> Caroline W. Bynum: *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of High Middle Ages*. Berkley 1982, 135–146.

<sup>21</sup> Jeffrey F. Hamburger: *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*. *The Art Bulletin* 71, 1989, 20–46. Jeffrey F. Hamburger: *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. California 1996. Jeffrey F. Hamburger: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York 1998.

<sup>22</sup> Jutta Frings (ed.): *Krone und Schleier: Kunst aus mittelalterlichen Frauenklostern* (kat. výst.). Essen 2005.

<sup>23</sup> Ernest William Tristram: *Piers Plowman*. *Burlington Magazine* 31, 1917, 35.

<sup>24</sup> Bořivoj Lůžek: *Fresky v kostele ve Slavětíně nad Ohří*. *Český lid* 1962, 24.

zpochybňován s tím, že se zde vyskytují i jiné nástroje než jen řemeslné náčiní.<sup>25</sup> Skladbu *Petr Oráč* jako pramen připustila pouze Gertruda Schillerová.<sup>26</sup>

Zakládající německá studie E. Breitenbacha a T. Hilmanové interpretuje téma jako nástroj pastorační praxe utvrzující svěcení nedělního klidu.<sup>27</sup> Základní klíč k významu tohoto zobrazení nalézají v kostele San Miniato al Monte ve Florencii,<sup>28</sup> kde je vyobrazení Krista s nástroji z 15. století. K fresce je připojen textový doprovod hrozící peklem každému, kdo nesvěti neděli. Uvádí též středověká rčení dokládající představy o Kristově neustálém utrpení a o zachování nedělního klidu. Zobrazení ve Slavětíně hodnotí jako raný a izolovaný příklad italo Byzantského typu. Kromě Panofského, Breitenbacha a Hilmanové a Tristrama se před válkou Svátečním Kristem zabýval ještě Fritz Saxl. Učinil tak především ve *Festschriftu* pro Julia von Schlossera, kde detailně rozebírá obraz Svátečního Krista v rukopise *Casanatensis* a jeho kontext s psanými verši a texty v rukopise.<sup>29</sup> V prohloubené formě tyto myšlenky rozvinul Wildhaber v samostatné studii<sup>30</sup> a ještě v souborné nepublikované práci (uložené ve Vídni) na identické téma.<sup>31</sup> Tímto typem se zabývala také G. Schillerová,<sup>32</sup> která neodmítá ani původní myšlenku Tristramovu. Uvádí široký diskurs významů i pojmenování. Ze souboru jmenuje nástěnné malby z Ormaligen ve Švýcarsku, kde je zobrazen zcela oblečený typ Krista. Řemeslnické nástroje se do něj ze všech stran zatínají, některé propichují jeho roucho. Kristus drží v ruce blesk, ale Panna Maria mu zabráňuje, aby sestoupil na zem. Dalším výjevem, který badatelka připomíná, je Kristus z Rhäzüns. Tato malba je podle ní namířena proti profesionálním hříšníkům. Bolestný Kristus je obklopen zkratkovitými zobrazeními hříchů a nástrojů, které jsou krvavou čarou spojeny s Kristem. Posledním uvedeným příkladem je pozdně gotická malba ve Wiesmaru.<sup>33</sup> Tu autorka interpretuje jako čtrnáct postav kriminálních v architektonickém rámci, kteří do Krista střelí šípy. Přínosem této práce je především její šíře, která se vyhnula „lexikonovému“ oddělování témat, a přiznává tedy široký vý-

<sup>25</sup> Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1404, fol. 40r (obr. 449) – objevují se zde hudební nástroje. Instrumentální hudba však měla ve středověku povahu práce a zákaz duchovní instrumentální hudby byl velkou překážkou jejího rozvoje v radikálně asketických hnutích. Kalvinismus rozvoj hudby pro důsledné dodržování askeze téměř zlikvidoval. Husité ničili varhany a praktikovali pouze chorál (ten byl slovem, na rozdíl od instrumentální hudby). Ke kalvinistické askezi viz pozoruhodný příspěvek Michal Šroněk: Boření obrazů jako svátek. In: *Žena ve člunu: Sborník Hany J. Hlaváčkové*. Praha 2007, 391–404.

<sup>26</sup> Gertrud Schiller: *Iconography of Christian Art. Volume 2, The Passion of Jesus Christ*. London 1972, 197, 204–205.

<sup>27</sup> Edgar Breitenbach / Thea Hilmann: Das gebot der Feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste volkstümlicher Pfarrpraxis. *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Neue Folge* XXXIX, 1937.

<sup>28</sup> Firenze, S. Miniato al Monte, nástěnné malby v kostele. K malbám se také vztahuje pojmenování Sta Domenica doložené z potridentského zabilení obrazu.

<sup>29</sup> Fritz Saxl: Aller Tugenden und Laster Abbildung. Eine spätmittelalterliche Allegoriensammlung, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu Werken des frühen Bilddrucks. In: *Festschrift für Julius Schlosser*. Wien 1927, 104–121; Fritz Saxl / Otto Kurz: A spiritual encyclopaedia of the later middle ages. The verses in the Casanatensis and Wellcome manuscripts. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, 82–142.

<sup>30</sup> Robert Wildhaber: Der „Feiertagschristus“ als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung. *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 16, 1956, 1–34.

<sup>31</sup> Práce se mi nedostala do rukou, zmiňuje ji Elga Lanc in: *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs II*, str. 335, pozn. 43. Hlavní poznatky však Wildhaber publikoval ve výše uvedené stati.

<sup>32</sup> Schiller 1972, 197; dále Sontagchristus 204–205.

<sup>33</sup> Kompozičně je tato malba příbuzná s malbou ve Slavětíně.

znamový diskurs jednotlivým námětům. Zůstává proto dosud zcela nevyhnutelným podkladem pro jakoukoliv ikonografickou studii.

V poslední dekádě se znovu objevilo několik studií o Svátečním Kristu, souvisejících s příklonem ke kulturněhistorickým tématům. Důležitým příspěvkem byla práce Atheny Reissové, která zpracovala pozoruhodný soubor maleb Svátečního Krista v Anglii a vytvořila první knižní monografii s katalogem na toto téma.<sup>34</sup> Je cenná zejména shrnutím pramenů, které jsou v Anglii neobyčejně dobře dochovány. Posledními významnými studiemi jsou práce Dušana Komana<sup>35</sup> a Dominiky Rigaux.<sup>36</sup> Koman upozorňuje na časté užívání ženské alegorie a nutnost zavedení nového pojmu pro tento typ. Monografie *Christ du Dimanche* od Dominiky Rigaux se věnovala sběru materiálu v alpských oblastech a severní Itálii. Z této oblasti také zahrnuje nové lokality do korpusu nástěnných maleb. Vznik obrazu však předpokládá v souvislosti se svatořehořským kultem, což nelze přijmout – Sváteční Kristus je starším vyobrazením a nelze jej spojovat s římskými pašijovými relikviemi. Tématu se dotkl i autor stati v diplomové práci, kde se zabýval vztahem vyobrazení Svátečního Krista ve Slavětíně ke skladbě Williama Langlanda *Oráč Petr* (*Piers the Ploughman*).<sup>37</sup>

### **Přítomnost Krista v hostii a rozvoj pašijové zbožnosti ve vrcholném středověku**

Jak již vyplývá z výběrového přehledu pašijové literatury, téma Svátečního Krista nepatří sice k nejdůležitějším typům, jako pozoruhodná rarita si však získalo pozornost řady ikonografů. Objevuje se ve 14. století spolu s rozvojem řady námětů souvisejících s kulturou vizuální zbožnosti. „Visio“ jako literární útvar souviselo v pozdním středověku především s významem eucharistického kultu.<sup>38</sup>

Velmi lapidární formulace v evangeliích<sup>39</sup> a především pak dovětek v Lukášovi, že je obřad činěn „na Kristovu památku“ (L 22:9, 1 K 11:24–25), znamenal neustálé komplikace a střety s výkladem liturgie. Tento vývoj byl utlumen až tridentským koncilem, po kterém již eucharistická diskuse probíhala spíše jako mezináboženský dialog.

<sup>34</sup> Athene Reiss: *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*. Oxford 2000. Velmi dobrá je kritická recenze příslušného díla: Achim Timmermann: Athene Reiss: *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*. *Journal of the British Archaeological Association* 155, 2002, 288–291.

<sup>35</sup> Dusan Koman: Sveta nedelja – nedeljski Kristus in nedeljska cerkev. In Alenka Klemenc (ed.): „Hodil po zemlji sem nasi...“: *Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici. Festschrift Marijan Zadnikar*. Ljubljana 2001, 233–242.

<sup>36</sup> Dominique Rigaux: *Le Christ du Dimanche. Le histoire d'une image médiévale*. Paris 2005; Dominique Rigaux: Les conditions de la commande de peintures dans les paroisses des Alpes à la fin du Moyen Âge: Approche iconographique. In: *Economia e arte secc. XIII–XVIII. Actes de la „Trentatreesima Settimana di Studi“*. Firenze 2002, 489–514.

<sup>37</sup> William Langland: *Piers the Ploughman*. London 1960; Josef Záruba-Pfeffermann: *Nástěnné malby sv. Jakuba Většího a jejich okruh* (nepublikovaná diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2002.

<sup>38</sup> Christian Hecht: Von der Imago Pietatis zur Gregorsmess: Ikonographie der Eucharistie von Hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 36, 2005, 9–44.

<sup>39</sup> Institucionalizace eucharistie v evangeliích – Poslední večeře (Mt 26:17–27, Mk 14:12–25, L 22:7–23).

Pro latinský středověk byla především důležitá diskuse na karolínském dvoře, kde se hlouběji probírala povaha přítomnosti Kristova těla v hostii a vztah ke Kristově reálné oběti, což znamenalo důležité impulsy pro pašijové zobrazování. Na dvoře Karla Holého řada teologů včetně Alkuina, Amalara z Mét a Jana Skota Eriugeny psala o mystickém významu krve při posvátné oběti Krista. Jan Skotus Eriugena přirovnal ránu Krista k fontáně života. Spor vyvrcholil v polemice probíhající od roku 831 ve Francii nad spisem Paschasia Radaberta *De corpore et sanguine Domini*, který zdůrazňuje totožnost eucharistie s Kristovým pozemským tělem. Berengar z Tours naproti tomuto spisu zdůrazňoval symboličnost aktu a odmítal předpodstatnění. Tento blud byl odmítnut v Tours, v Paříži a v Římě (1079) a v jeho důsledku bylo zavedeno pozdvihování hostie a kalicha. Od druhé poloviny 12. století již bylo přesvědčení, že Verum Corpus je přítomno v hostii, všeobecné.

Debata dále pokračovala během vrcholného středověku. Vývoj eucharistických konceptů je také velice dobře zachycen ve výtvarné podobě hostie (kleště na hostie – *ferrum oblatorium* – a vyobrazení hostie) a s vývojem rituálů spojených s přípravou hostií.<sup>40</sup>

Eucharistická diskuse vyústila v ukotvení dogmatu na 4. lateránském koncilu. Koncil deklaroval pomocí eucharistického kultu především církevní jednotu. *Corpus Christianum* jako katolická církev bylo definováno v článku *Extra Ecclesiam nulla salus*, kde je ukotvena jednotu církve v eucharistii a Ježíš Kristus je v této posvátné instituci „knězem i obětí“. Chléb a víno je předpodstatněno (*transsubstantio*) v tělo a krev. Termín transsubstantiacie znamenal nový koncept materiálního dotyku s věčností, přičemž církev byla výhradním zprostředkovatelem tohoto dotyku. Jedině konsekrační slova kněze mohla člověku poskytnout Kristovo tělo. Schválený kánon se pokusil jasně oddělit tělo církve od ostatních. Bylo znovu nařízeno označování Židů a saracénů, aby se zamezilo tělesnému styku mezi křesťany a jinověrci. Bylo nařízeno uzamykání eucharistie, přičemž klíče mohl držet pouze kněz. Byl také omezován finanční styk se saracény a Židy. Pro Židy papež Inocenc III. vymezil mimo církevní koncil určité místo ve společnosti, které je etablovalo jako součást struktury. Poprvé jasně definoval putujícího Žida jako posvátného exekutora. Třinácté století pak znamenalo právní ukotvení židovských diaspor, ale také jejich zvýšené ohrožení. První případ obvinění Židů ze zneužití krve se vyskytl sice již roku 1144 v anglickém Norwichi, ale ke „krádežím“ eucharistie docházelo až po zavedení svátku Božího těla a spolu s rozšířením uzamykatelného tabernáku. Symbolická demonstrace posvátného materialismu byla také pro koncil významným bojem s herezí, zvláště pak s albigenskými. Proti gnózi byla namířena také sakralizace pozemské církve, zdůraznění možnosti spásy i pro normální lidi žijící v manželství i institucionalizace eucharistie. Sakralizace požívání, rození, živení, pokorné obcování s bahnem a nemocemi

<sup>40</sup> Nejstarší kleště na hostie byly nalezeny v Kartágu (6.–7. století), kde se spolu s christogramem objevují různá symbolická hesla; především je podivuhodný symbolický nápis *HIC EST FLOS CAMPI ET LI-LIUM* (Alfred Louis Delattre: *Un pèlerinage aux ruines de Carthage et au Musée Lavignerie*. Lyon 1906, 31, 46). Kleště od 9.–11. století byly na velké hostie (jako koláč), později se zmenšovaly a byly na různé velké hostie. Od 12. století jsou běžné dvě různé velikosti – pro kněze a pro ostatní. Obrazy hostií ve 14. století v sobě často obsahují figuru Krista dítěte nebo Ukřižovaného (viz *Krone und Schleier*). Francouzské kleště z 15. století nesou vyobrazení Beránka, veraikonu, Ukřižování nebo Vzkříšení, někdy též heraldické symboly. Viz *Catholic Encyclopedia*, heslo Host. Dostupné z: <http://www.newadvent.org/cathen/07489d.htm>, bibliografie tamtéž.

bylo jedním z typických projevů středověké eucharistické mystiky – právě to, co bylo pro gnózi projevem nečistého smyslového světa. Z těchto důvodů také gnóze eucharistii až na výjimky<sup>41</sup> nepraktikovaly a odmítaly vzkříšení těl.

Eucharistie jako ideologická zbraň proti gnózi byla používána již v raném křesťanství. Již sv. Irenej († 203) používal eucharistii jako symbol materiální sounáležitosti: „*Kalich z tvorstva vzatý, prohlašuje [Kristus] za svou krev, kterou naši krev proniká, a chléb z tvorstva pocházející prohlašuje za vlastní tělo, jímž naše těla žíví.*“<sup>42</sup> Podstatná mohla být pro výtvarné umění také kodifikace 4. lateránského koncilu, jakým způsobem vstal Kristus z mrtvých: do pekla vstoupil v duši, z hrobu vstal v těle a vstoupil na nebe v obojím. Toto zdůraznění nezávislého Kristova těla 4. lateránským koncilem prohloubilo rozdíly ve vnímání transsubstanciacce v Byzanci a na Západě.

Důležitým rozdílem mezi východní a západní církví byla rozdílná představa, co způsobuje konsekraci hostií. V Byzanci to byla tzv. epikléze (epiklésis) – zvyvání Ducha svatého po konsekraci, aby sestoupil a učinil dary tělem a krví Páně. U Řeků převažovalo mínění, že právě epikléze je příčinou konsekrace. V Římě se naopak liturgie soustředila kolem slov instituce, které založilo lpění na sakrálním materialismu, projevujícím se mj. i v potírání remanenčních teorií a v úctě k materiální věčnosti.<sup>43</sup> Definice církve skrze poskytnutí svátosti – Krista obracela v dalších staletích heretický tlak právě k eucharistii. Pro umění znamenalo toto pozemské ukotvení Kristova těla posun k náboženskému materialismu. V roce 1208 také Inocenc III. zajistil nový impuls vizuální zbožnosti ustavením každoročních procesí k sudariu sv. Veroniky, která ustanovil na první oktáv po epifanii do nemocnice sv. Ducha v Římě. Peníze z pouti šly ve prospěch nemocných. Někdy před rokem 1216 získala relikvie obličej,<sup>44</sup> když se zázračně obrátila vzhůru nohama. Na paměť tohoto zázraku sepsal papež modlitbu ke svatému obličejí, nadanou desetidenními odpustky. Čtyřicetidenní odpustky pak získal účastník každoroční pouti.<sup>45</sup> Obličej na bílé látce měl také názorně ilustrovat přítomnost Krista v hostii. Lateránský koncil rovněž zakázal vystavovat ostatky bez relikviářů, aby se zabránilo jejich olamování a kradení.<sup>46</sup> Aby věřící obdržel odpustek, musel zbožně hledět na obličej a pomodlit se hymnus, často vepsaný k vyobrazení sudaria. Vyskytují se především *Ave facies praeclara*, napsané za pontifikátu Inocence IV. (1243–1254), a *Salve sancta facies* z doby pontifikátu Jana XXII.

<sup>41</sup> Jaroslav Matoušek: *Gnose*. Praha 1994. Dále viz *Catholic Encyclopedia*, dostupné z: <http://www.newadvent.org/cathen/07489d.htm>. Je nutné zdůraznit význam gnóze pro zrod transsubstanciační teorie. Byly to právě různé sekty opovrhující materií, které začaly tvrdit, že proměňují a požívají chléb zcela změněný – jiné podstaty než před konsekrací. Jejich snahou bylo „odhmotněn“ svátosti.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Jinému aspektu křesťanského kultu věnuje pozornost Hana J. Hlaváčková; sledovat význam obou aspektů je již mimo rámec této práce. Hana J. Hlaváčková: Časovost obrazu jako míra jeho kultovní. *Umnění XXIX*, 1982, 516–524.

<sup>44</sup> Hans Belting: *The Image and Its Public: Form and Function of Early Passion Paintings*. New York 1990, 133, 219, 221. Belting tvrdí, že v této době se relikvie stala malovaným obrazem. Relikvie byla dříve pouze kusem látky, obličej získala právě v souvislosti transsubstanciačního učení a také vlivem starších tváří Krista na Východě (např. mandylion). Viz též Debora Birch: *Pilgrimage to Rome in the Middle Ages: Continuity and Change*. Rochester 1998, 114–116. D. Birch cituje J. Wilperta tvrdícího, že obličej byl namalován krátce před rokem 1216.

<sup>45</sup> Hans Belting: *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago 1993, 541–544.

<sup>46</sup> Například byly ukradeny dvě části prstu Máří Magdalény; nařízení bylo opakováno v roce 1255. Viz dále David Sox: *Relics and Shrines*. London 1985, 44.

(1316–1334). Původní modlitba Inocence III. měla jen desetidenní odpustek, a tak byla pozdějšími vytačena – k hymnu *Salve sancta facies* se vázalo již 10 000 dnů odpustků. Pouti dosáhly masových rozměrů a šířily oblibu vizuální zbožnosti.

Dalším důležitým tématem vzniknuvším v souvislosti s eucharistickou úctou je nová forma mystického vidění. To se stává tělesnou a reálnou zkušeností. Velkým předobrazem západního svěťce se stala stigmatizace sv. Františka, která byla první stigmatizací v dějinách vizionářství a započala epochu *imitatio Christi*. Tato epocha tělesného následování a tělesného splývání s Bohem byla dalším krokem oddalujícím římskou církev od Byzance. Samotný obraz *Stigmatizace sv. Františka* založil tradici patření Krista a jeho fyzického následování. Obraz dal také základ tradici spojování Krista s ostatními krvavým proudem a posílil symboliku krve v mystické obrazovosti – tato tradice krvavých čar je pro Svátečního Krista zvláště významná. Vznikala řada námětů podněcujících patření Boha a jeho následování. S tím mohla také souviset obliba námětu Krista na hoře Olivetské, která se stala jakousi ukázkou tělesného prožitku při modlitbě. U Koldy v *Pasionálu abatyše Kunhuty* se poprvé setkáváme se vztažením modlitby na Olivetské hoře k představě vyražení krvavého potu (L 22:44). Další obrazový výčet výbavy trapičů vcházejících do zahrady podtrhuje vzrušující ráz tohoto okamžiku.<sup>47</sup>

Jako biblický pramen vizionářské eucharistické kultury sloužila především Apokalypsa sv. Jana,<sup>48</sup> která se ve většině vidění vyskytuje jako určitý předobraz. Je zajímavé, že Janovo Zjevení i jeho smrt se ve středověké tradici odehrávaly v neděli.<sup>49</sup> Tato tradice zakládala význam sedmého dne jako dne Zjevení a konce. Důležitým mezníkem eucharistické úcty byl také svátek Božího těla, založený na základě vidění blahoslavené augustiniánky Juliány.<sup>50</sup> Byl nejprve ustaven jako lokální svátek v Lutychu. Když se stal arciděkan lutyšský papežem pod jménem Urban VI., nařídil roku 1264 univerzální slavení tohoto svátku. Tradice byla utvrzena na viennském koncilu Klementem V. (1311–1312). Ustavení svátku Božího těla také zavedlo uctívání Arma Christi a již zmiňovaný pevný tabernákl. Dynamický rozvoj víry ve 13. století podnítl pozoruhodnou a dramatickou atmosféru pozdního středověku. Od první poloviny 14. století se stávají běžnou součás-

<sup>47</sup> Vyobrazení dvou mečů, palic, luceren a pochodní je zde doprovázeno citátem z Mt 26:55. Toto prvenství pasionálu uvádí Robert Suckale: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. Städel-Jahrbuch 6, 1977, 177–208.*

<sup>48</sup> Zj 1:12–17, 4:1, 6:1, 7:1, 9:1, 10:1. Dále viz 2K 3:18, 1J 3:2, Zj 22:4, srov. Mt 5:8.

<sup>49</sup> Miriam Natoufová: *Iohannes in sinu lesu. Devocionální zobrazení v lekcionáři z Mariensternu?* (nepublikovaná diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2008. Natoufová cituje Bedu a uvádí pasáže, které dokládají Janovo tělesné nanebevzetí, a eucharistický i nedělní kontext: „*V devadesáti osmi letech navštívil Jana Pán a sdělil mu, že se v neděli naplní čas, aby s ním a s bratry zasedl u stolu.*“ V Bedovi II dále čteme, že při nanebevzetí Jana zazářilo slunce, nebesa se otevřela a vešel Pán s mnoha anděly a vzal ho živého do nebe, kde přebývá před Boží tváří a modlí se za nás.

<sup>50</sup> Juliána viděla měsíc s tmavou skvrnou, které rozuměla jako neslavení svátku eucharistie. V této souvislosti bych rád připomněl studii L. Konečného: Lubomír Konečný: Petr Pavel Rubens, Galileo Galilei a bitva na Bílé hoře. In: *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k sedmdesátým narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.* Praha 1996, 139–142. Motiv měsíční skvrny může být, stejně jako motiv zabořené ruky u krásných madon, paralelně vysvětlen eucharistickým poukazem. Obě studie zpracovávají kultovní zobrazení, proto se mohl k těmto studovaným aspektům dřížit základní, eucharistický význam. V prvním případě jde o zdůraznění Kristovy tělesnosti, v druhém případě může být skvrna na měsíci odkazem na vidění bl. Juliány, která viděla měsíční skvrnu jako znamení pro zavedení svátku Božího těla. Odmítání svátku protestanty bylo také významným motivem církevní polemiky 17. století.

tí tohoto svátku průvody se svátostí. Téma se stávalo ústředním problémem teologické diskuse. Diskurs nejrůznějších námětů souvisejících s Kristovou obětí pak velmi dobře doplňuje tento Zeitgeist pozdního středověku. Eucharistie byla ověňována dalšími atributy posvátnosti. Tím bylo věčné světlo či velkolepé průvody doprovázené bratrstvy založenými k tomuto účelu. Pašijová a eucharistická zbožnost produkovala nové texty a plnila chrámy kultovními předměty.<sup>51</sup> Od 13. století lze pozorovat také zvýšený vliv liturgie na ikonografii. Například Bolestný Kristus často pozdvihuje ruce jako kněz při Agnus Dei,<sup>52</sup> adorace Krista na Narození získává rituální atributy, vzrůstá obliba námětů souvisejících s Božím zjevením. Dalším tématem, které snad můžeme spojit s polateránským uměním, byla grisaille. Substance a forma – či logos – byly základními termíny středověké scholastiky. Grisaille pak představuje nevtělenou formu, a je tedy blízká slovu. Grisaille tematizovala kostelní architekturu jakožto církev, stávala se výzdobným prvkem písmen v iluminovaných rukopisech.<sup>53</sup>

Od konce 13. století získávají také posunutý význam tzv. Arma Christi. Arma Christi byla v nejstarších dobách především symbolem vítězství Krista. Ve *Zlaté legendě* je však Jakub de Voragine vysvětluje takto: „[Arma Christi] poukazují na Kristovu milost a ospravedlňují jeho hněv, neboť jsme pamětliví těch, kteří nechťejí přijmout jeho obět.“ Autor *Specula*<sup>54</sup> z roku 1324 napsal: „Všechny Kristovy nástroje jsou zbraněmi proti hříšníkům. My jsme zabili Krista, jsme jeho nepřátelé.“ Kristovým ranám byly dány různé významy již bl. Bedou: rány byly důkazem Kristovy smrti, přímluva k Bohu Otci, důkaz jeho lásky a výtky zlým či zavřeným. Podle některých výkladů měly Kristovy rány především poukázat při posledním soudu na vinu Židů. Židům však byla stále jasněji vymezována role posmívavců, nevěřících a těch, kteří Krista prodali. Samotné mystérium oběti bylo ponecháváno ve vztahu člověka a Krista, přičemž důraz byl kladen na hřích individuálního člověka.

Toto mystérium oběti mezi Bohem a člověkem našlo vizuální symbol ve formě zázraků s krvácející hostií. Jedním z prvních zázraků tohoto typu byla tzv. Bolsenská mše, při které eucharistie demonstrovala Boží přítomnost krvácením.<sup>55</sup> První plně rozvinutý zázrak

<sup>51</sup> Eucharistické kultury: Johannes Heuser: „Heilig-Blut“ in *Kult und Brauchtum des deutschen Kulturraumes. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde* (disertační práce na Universität Bonn). Bonn 1948; Peter Browe: *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters. Breslauer Studien zur historischen Theologie* 4, 1938; Horst Appuhn: *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*. Darmstadt 1980, 69–71.

<sup>52</sup> Panofsky (Panofsky 1927) interpretoval toto gesto jako vliv Posledního soudu. Gesto převzaté z Posledního soudu se ale liší od liturgického gesta *orans* (Ecce Agnus Dei), které má v liturgii různé formy. Arméni například rozpažují do formy kříže.

<sup>53</sup> Paul Philippot: Les grisailles et les degrés de réalité de l'image dans la peinture flamande des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* XV, 1966, 225 sqq.; Michaela Krieger: Grünewald und die Kunst der Grisaille. In: *Grünewald und seine Zeit. Große Landesausstellung Baden-Württemberg* (kat. výst.). Baden-Württemberg 2007, 58–67; Michaela Krieger: *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*. Wien 1995; Dagmar Täube: *Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik* (disertační práce na Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität v Bonnu). Essen 1991; Carlo Bertelli: The image of Pity in Sta. Croce in Gerusalemme. In: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*. London 1967, 40–55.

<sup>54</sup> „Omnia arma Christi contra peccatorem stabunt.“ *Spaeculum humanae salvationis* bylo uspořádáno roku 1324 v Horním Porýní, bylo přeloženo do více jazyků, na počátku 15. století také do češtiny. Zachovalo se asi 350 rukopisů. Viz Adrian Wilson / Joyce Lancaster Wilson: *A Medieval Mirror: Spaeculum Humanae Salvationis*. Poprvé citováno in: Schiller 1972, 189. Dále viz Rigaux 2005, 47.

<sup>55</sup> Andrea Lazzarini: *Il miracolo di Bolsena: testimonianze e documenti dei secoli XIII e XIV*. Roma 1952.

s krvácející hostií lze ale zaznamenat až v Paříži roku 1290. Žena z farnosti St.-Jean-en-Grève byla svedena místním Židem, aby propašovala hostii z velikonocní bohoslužby. Žid poté na hostii zaútočil nožem, kladivem a hřebíky, páčil ji, napíchl ji a vařil ve vodě. Nezničitelná hostie reagovala krvácením a různými zázraky. Žid nelituje a je upálen. Jeho rodina a další Židé přestupují na křesťanství. Zázrak se dočkal uznání od papeže Bonifáce VIII., který zaslal mandát pařížskému biskupovi. Bohatý Vlám Raynerius pak postavil na místě zločinu svatyni – tzv. Chapelle des Billettes. Symbolická znázornění pokrošené synagogy tak byla převedena do polohy přítomného boje Židů s tělem Kristovým a jejich porážky. Tato existence krvácející eucharistie v Paříži mohla souviset s propuknutím tzv. povstání pastýřů, které končilo pogromem. Jistý význam v těchto událostech mohla sehrát také víra ukotvená ve sv. Pavlovi, že příchod Krista nastane, až budou všichni Židé obráćeni.<sup>56</sup>

Pouhých osm let po pařížském zázraku, kdy začínala získávat Chapelle des Billettes jistou proslulost, propuklo násilí na území říše. Nedostatek autorit ochraňujících židovské diaspory, nebo i jejich souhlas, tato povstání umožnil. Legendy a uctívané hostie po vzoru Paříže zasáhly Franky. Roku 1298 propukly tzv. Rintfleischovy pogromy, pojmenované podle přezdívky vůdce tohoto povstání. Druhé lidové povstání proběhlo v letech 1336–1339 (povstání kožených paží). Tato povstání zdecimovala mnoho Židů v oblasti Frank, Bavorska, Švábska a Dolních Rakous. V tomto momentě je důležité připomenout další aspekt pašijové úcty, typický pro oblast střední Evropy – kaple Božího hrobu. Tyto centrální polygonální útvary vznikaly jako aluze na Boží hrob v Jeruzalémě. „Gottesruhekapellen“ se stávaly nejdůležitějšími centry pašijové úcty. Jejich výzkum je proto důležitý také pro ikonografii Kristovy krve a ikonografii spojenou s odpouštěním hříchů. Tato rituální místa se stávala centry společenského neklidu. Osvobození Božího hrobu se nemuselo odehrávat v Jeruzalémě, ale přímo za humny u nejbližšího místa pašijového kultu. Rituální násilí se původně spojovalo se samotnými křížovými výpravami do Jeruzaléma. V 11. století zhanobili muslimové poutní místa v Jeruzalémě a Urban II. vyhlásil roku 1095 křížové výpravy. Před křížovou výpravou byl ale často nejprve pomstěn Ukřižovaný zabitím Židů a poté se jelo válčit s nevěřícími. Někdy se bojovnost vybíla pouze na místě. Například v Heiligengrabe v Meklenbursku<sup>57</sup> objevil archeologický výzkum v roce 1984 zevnitř červeně natřený hrob opatřený datem 1287, jehož dno bylo pokryto mincemi z 13.–15. století. Je příliš malý, aby obsahoval tělo – dnešní diskuse uvažuje o kopii Božího hrobu v Jeruzalémě anebo o pohřbení zneuctěné hostie. V základech kaple objevil archeologický výzkum větší množství ostatků násilně zabitých, jež pravděpodobně poukazují na nějaké popravu v souvislosti se založením, nejspíše zabíjení Židů. Obětiny v základech

<sup>56</sup> Popis události viz František Šmahel: *Husitské Čechy. Struktury, procesy, ideje*. Praha 2008, kde je také zachycena původní reference k Jeruzalému. Ta se v Paříži mění v eucharistický smysl. Nevím, zda lze vůbec toto povstání klást do souvislosti s eucharistickým zázrakem.

<sup>57</sup> Caroline W. Bynum: The Presence of Objects. Medieval Anti-Judaism in Modern Germany. *Common Knowledge* 10, 2004, 1–32. Gerlinde Strohmaier-Wiederanders: *Geschichte vom Kloster Stift Heiligengrabe*. Berlin 1995; Wolfgang Treue: Schlechte und gute Christen. Zur Rolle von Christen in antijüdischen Ritualmord- und Hostienschändungslegenden. *Aschkenas, Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 2, 1992, 113–114; Hubert Faensen: Zur Synthese von Bluthostien- und Haliggrab-Kult: Überlegungen zu dem Vorgängerbau der Gnadenkapelle des Klosters Heiligengrabe. *Sachsen und Anhalt: Jahrbuch der Historischen Kommission für Sachsen und für Anhalt* 19, 1997, 237–255.



jsou obecnějším jevem. Snad měly pokořit hřích a zajistit infernální izolaci.<sup>58</sup> Tuto souvislost kaple Božího hrobu a pogromu s poutním místem lze sledovat také na rozvinuté legendě a historických událostech v Pulkavě v Dolních Rakousích.<sup>59</sup> V kapli Nejsvětější krve byl zázrak s hostií znázorněn cyklem nástěnných maleb na západní stěně, který byl zabílen v 18. století. Byl odkryt k badatelským účelům J. Habisonem a poté opět zabílen v roce 1919. Popisy maleb zachycuje světelský opat v kronice k roku 1723.<sup>60</sup> Části legendy se zachovaly také na predele oltáře. Predela je doplněna skutečnými výjevy z pašíj na oltářním retáblu a samozřejmě figurou Bolestného Krista.

I na takovýchto projevech lze sledovat obecné chtění doby prožívat posvátné události v reálném čase – atmosféra, která se také projevila v kultuře zpřítomňující meditace. Pražská kaple Božího těla asi představuje určitou transformaci původní myšlenky hrobu, která je ovlivněna založením svátku Božího těla a určitým posunem k obecnému smyslu Kristovy oběti. Zajímavé je také založení Bratrstva obruče a kladiva při této kapli, kde však o řemeslné symbolice v názvu nevíme nic bližšího. Pozdějším místem kultu s krvácející hostií byl Wilsnack, menší trhové město nedaleko Berlína.<sup>61</sup> Relikvií byly hostie nalezené ve spáleništi kostela několik dní poté, co byl zničen loupežným rytířem v srpnu roku 1383. I když bylo spáleniště promočeno deštěm, hostie byly suché, ve středu každé kapka Kristovy krve. Toto místo je důležité pro českou reformaci vzhledem k vizitaci Jana Husa ve Wilsnacku v roce 1403 a jeho odmítnutí tohoto zázraku. Důležitá je záměna Žida za loupežného rytíře v legendě, která poukazuje na alternativu křesťanského hříšníka jako posvátného exekutora v pokročilejším středověku.

Poutní místa spojená s Kristovou krví jsou velmi významná i pro obecnou historii, protože se tento kult soustředil především na odpouštění, symboliku posmrtného života a obecně na eschatologii. Krev (Nového zákona), která se prolévá za nás na odpuštění hříchů, byla vnímána spíše jako „odpouštějící složka“ eucharistie.<sup>62</sup> Odpouštění však bylo podmínováno církví ještě institucí zpovědi, a proto také symboličnost krve Kristovy získávala v průběhu vrcholného středověku na významu, zvláště pak v husitském hnutí, kde tvořila symbolika Kristovy krve se spory odpustkovými jeden celek.<sup>63</sup> Pocit viny oscilloval z posvátného exekutora na sebe sama, střídalo se zpytování a obviňování.

Je také důležité pochopit diskurs eucharistického učení ve 13. století. Oficiální „centralizující pohled“ prosazující církevní jednotu zastávali velcí scholastici. Ten se stavěl velmi rezervovaně k různým projevům pašíjové úcty. Na toto církevní potlačování krvavých

---

<sup>58</sup> V základech středověkých staveb se také někdy nacházejí zvířecí obětiny. Zvláště rohatá zvířata zajišťovala domu plodnost. Židé jako představitelé Starého zákona byli také s tímto principem spojováni.

<sup>59</sup> Něm. Pulkau.

<sup>60</sup> Rakouský Zwettl. V kronice světelského opata se můžeme také dočíst okolnosti pogromu a zázraku: „V tom roce (1338) připadly křesťanské Velikonoce a židovský Pesach na stejné datum a kvůli tomu se objevilo toto největší vyhubení Židů.“

<sup>61</sup> Z větší části monografie o Wilsnacku, Caroline W. Bynum: *Violent Imagery in Late Medieval Piety. Bulletin of the German Historical Institute* 30, 2002, 3–36.

<sup>62</sup> Origenes (Hom 9 in Levit. 10) „Poznej krev Slova a slyš, kterak dí: Tato jest krev má na odpuštění hříchů“, viz Antonín Podlaha (ed.): *Český slovník Bohovědný*, heslo Eucharistie. Praha 1926, 903.

<sup>63</sup> Milena Bartlová: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska. *Umění* XLIV, 1996, 167–183; Milena Bartlová: The Divine Law Incarnated in the Man of Sorrows. Specific Iconography of the Husite Bohemia. *Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna* 4, 2005, 100–109; Jan Royt: Církevní reformy a husité. In: Jirí Fajt (ed.): *Karel IV., císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006, 555.

kultů navazuje i Jan Hus nebo Mikuláš Kusánský. Církevní učenci relikvie Kristovy krve většinou odmítali a Kristovu krev považovali za oslavenou, a tudíž za zcela změněnou. Naproti tomu multiplicita forem byla vlastní spíše obecné středověké zbožnosti nebo žebavým řádům. Tato obecná úcta vznikala spontánně a navzdory oficiální doktríně, představitelé reagovali buď zákazem, nebo povolením. Do této kategorie spadají též nástěnné malby Svátečního Krista.

Toto společenské napětí v ideologii Kristovy krve je výborně charakterizováno spisem Gerharda z Kolína<sup>64</sup> zvaným *Saxo. Tractatus de sacratissimo sanguine domini* byl složen roku 1280 jako obhajoba ostatků Svaté krve na žádost Hermanna z Weintgartenu. Měl obhájit klášterní relikvie proti pochybovačům. Spis útočí na antické filosofy (takzvané filosofy), na Tomáše Akvinského a Alberta Velikého – tedy na intelektuální autority středověké scholastiky. Obhajuje ostatky krve v apokalyptickém kontextu jako prostředek obecné zbožnosti. Podle jeho interpretace Kristus na tomto světě zanechal věřící Starého a Nového zákona, Nejsvětější svátost a Arma Christi. Nástroje umučení mají přivést nevěřící znovu ke Kristově lásce. Zatímco Tomáš jen cítil Kristovu ránu, my můžeme vidět jeho skutečnou krev „in humanae naturae“, rudou a zářící. Krev představuje jiskru viny a počátku církve. Krev měla také obvinít ty, kteří zabili Krista – jsou jimi podle Gerharda z Kolína především Židé, ale také křesťané, kteří zraňují Krista svou netečností a odmítáním. Gerhard z Kolína dokonce nazývá relikvie spojené s Kristovou krví termínem *cruor*, který lze přeložit jako krveprolití, namísto tradičního pojmu *sanguinis*. Toto pojetí křesťanů jako „nových Židů“<sup>65</sup> bylo pro obecné uvažování významným krokem k prohloubení pocitu viny a bázně Boží v pozdním středověku. Individualizace eucharistické viny vyvrcholila v renesanci, kde je zajímavou ukázkou básně na Dürerově titulním listu k *Velkým pašijím*. Pod dřevorytem Bolestného sedícího Krista čteme:

*Snáším tyto kruté rány pro Tebe, ó člověče,  
a hojím Tvoji slabost svou krví.  
Ale Ty mi neprojevíš díky. Svými hříchy často znovu rozevíráš moje rány.  
Jsem stále bičován pro Tvé nepravosti  
kterés nyní učinil ...  
Vytrpěl jsem již muka od Židů,  
tak ať je, příteli, pokoj mezi námi.<sup>66</sup>*

Tento text nám Trpitele na titulním listu přibližuje jako obraz přítomného Boha, ne jako historickou událost.<sup>67</sup> Dílo Dürerovo pokračuje v introvertním humanismu ještě do větší krajnosti tím, že vlastní portréty stylizuje christologickým způsobem. Právě takové obrazy ilustrují mechanismus soucitu a viny. Tyto obrazy zpytovaly vlastní svědomí, ale krev byla také symbolem viny. Pozorovatel se mohl ztotožnit buď s Kristem, nebo s tím, který Krista napadl. Právě ztotožnění se s Kristem pak velmi často vedlo k trestání

<sup>64</sup> Caroline W. Bynum: Blood of Christ in the Later Middle Ages. *Church History* 71, 2002, 685–714.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Schiller 1972, 197. Překlad zkrácen: „*Has ego crudeles, Homo, pro te perfero, plagas / Atque meo morbos sanguine curo tuos, / Vulneribusque meis tua vulnera, morteque mortem / Tollo deus: pro te plasmate factus homo / Tuque, ingratus, mihi pungis mea stigmata culpae / saepe tuis, noxa vapulo saepe tua. / Tat fuerit, me tanta olim tormenta sub hoste / Iudeo passum: nunc sit, amice, quies.*“

<sup>67</sup> Tematicky příbuzný text uvádí i úvodní list k *Malým pašijím* A. Dürera.

viníků, jak nejjasněji ukazují příklady zneuctěných a krvácejících hostií. Nemuseli to být jen Židé, zvláště v pozdním středověku to byli také zloději, hříšníci, čarodějnice a někdy se společenství obrátilo proti mocenským strukturám. Ideologie tělesného následování Krista, eschatologická periodizace dějin, to vše s sebou neslo představu rovnosti a chudoby a také revolučního očekávání.

Učení o eucharistii církev semklo, hierarchizovalo a vymezilo vůči okolí. Reformace byly z toho důvodu christocentrické a s eucharistií polemizující, čímž tento koncept církevní autority narušovaly. Vysvětlování povahy přítomnosti těla Kristova zaměstnávalo teology celé 13. a 14. století, než se dospělo k jeho úplnému odmítání. Zajímavou teorií zcela nezávislého těla Božího je učení Jana mladšího pařížského z počátku 14. století, který tvrdil, že tělo Kristovo se spojuje s chlebem hypostaticky a bezprostředně, takže podle záměny přívlastků (akcidentů) lze říci: „*Tento chléb jest tělo Kristovo.*“ Nelze však říci, že Bůh je chlebem, protože se s chlebem nespojil přímo, ale prostřednictvím svého těla. Tato teorie byla zavržena jako heretická. Tím byl postupně vytěšňován scholastický racionalismus ze spekulací týkající se Božského vtělení, a obraz tak získával prostor pro kvalitativní vyjádření iracionální přítomnosti. Na tomto případě vidíme, jak akcident získával na významu i jako teologická kategorie. Akcident čili přívlastek nebo modus popisuje kvalitu substantiva, a tím kvalitativní povahu posunuje do samotného jádra učení. Vliv na výtvarné vyjádření je dosud pouze spekulativní, ale zasloužil by si hlubší pozornost, protože právě materialismus 13. století a jakýsi zpřítomňující idealismus století následujícího jsou kategoriemi i v dějinách umění.

Více idealizující a zároveň silněji do přítomnosti vnikající figury mohou být obhajobou posvátné přítomnosti, nikoli pouze Kristovy substance.<sup>68</sup> Extrémním výrazem této obhajoby přítomnosti Krista může být také Zmrtvýchvstání třeboňské. Zobrazování Bolestného Krista s eucharistickým významem bylo v českém prostředí 14. století běžné a inovativní – připomeňme např. v Čechách vzniklý motiv Bolestného Krista s kalichem.<sup>69</sup> I třeboňské Zmrtvýchvstání má výrazný eucharistický motiv zavřeného hrobu, který mohl být zobrazením schopnosti Krista zbavit svoje tělo tíže a neprostupnosti.<sup>70</sup> Sv. Augustin uvádí průchod kamenem a chůzi po vodě jako důkaz Kristovy eucharistické přítomnosti.

Podstata (substance) byla také významným pojmem viklefovské remanenční teorie. Pro substanci je důležitá látka a forma a tyto pojmy bylo důležité přiřadit i k neviditelnému tělu Kristovu v eucharistii. Tento spor o substanci skončil kostnickým zavržením Viklefovy věty „*způsoby chleba nezůstávají v těze svátosti bez substance*“, kterou hájil i Jan Hus. Ikonografický výraz Svátečního Krista je jen dalším z témat podporujících Boží přítomnost na zemi. Stávala se aktuální tendencí doby, která se odrážela v *devotio moderna* i v různých chiliasmech revolučních proudů. Zdůrazněný christocentrismus raných reformací navazuje na tyto tendence a stává se symbolem emancipace a individuální zod-

<sup>68</sup> Mohli bychom říci, že Dvořákův pojem „*psychofysická krása*“ není zcela výstižný: Středověkému umělci nešlo o to, ovládnout formu duchem, ale spíše zpřítomnit posvátnou substanci, která byla jakýmsi posvátným materialismem.

<sup>69</sup> Dóra Sallay: *Eucharistic Man of Sorrows: Evolution, Function and Interpretation* (nepublikovaná diplomová práce na Közép-európai Egyetem v Budapešti). Budapešť 1999.

<sup>70</sup> Červená látka na Kristově plášti může být taktéž ovlivněna českým protoreformačním prostředím, český překlad „*ručno črvené*“ v Matoušově evangeliu je lat. *byssinum*. K motivům pečeti viz Barbara Brauer: *The Třeboň Resurrection: Retrospection and Innovation. Umění XXI*, 1983, 150–158.

povědnosti každého člověka. Hledáme-li místo Svátečního Krista ve vývoji eucharistického prožívání viny, měli bychom jeho kořeny hledat právě v době, kdy začalo nastupovat komunitní prožívání Kristovy oběti a podíl každého křesťana na Kristově utrpení. Tuto fázi lze hledat především v laicizaci kontemplativní víry a v posunu od obviňování vnějšího nepřítelů ke zpytování vlastního svědomí a k zobecnění viny. Tento posun lze vnímat také jako cestu 14. století k humanismu či k reformaci víry.

## Bolestný Kristus

Ikonografie Bolestného Krista<sup>71</sup> (*Imago pietatis* či *epitafios*) se zrodila v Byzanci ve 12. století.<sup>72</sup> Ikona polofigury Krista v hrobu se užívala během pašijové liturgie. Během 13. století se tento typ Krista dostal do západní Evropy.

Epitafios je typem, který představuje Krista jako poskytnutou oběť. Již v pozdní Byzanci byl kladen v prothesi pod zobrazení Pantokratora a spolu ilustrovaly liturgickou hymnu oslavující Krista „na trůnu nahoře a v hrobě pod tím“. Kněží připravovali eucharistii v prothesi, která leží severně od oltáře. Všechna zobrazení se v tomto prostoru vztahují k eucharistii.

Prototyp západních zobrazení Bolestného Krista 13. a 14. století byl ve starší literatuře hledán v pozdější kopii v kostele Santa Croce in Gerusalemme v Římě, ve kterém byly uctívány ostatky Kristova kříže a další pašijové ostatky. Tento kostel byl jedním z nejdůležitějších poutních míst v Římě. V rámci studií o Vidění sv. Řehoře však bylo objeveno, že tato mozaiková ikona ze 13.–14. století byla instalována až na konci 14. století. Kartuziáni připsali ikonu byzantského původu přímo Řehoři Velikému, který ji vytvořil dle záračného vidění Bolestného Krista během mše. Tento vizí podpořený obraz měl zaštitovat papežskou tradici v Římě. Během pontifikátu Urbana VI. (1378–1389) byl stejně jako jeho kopie spojen s odpustky a byl poutníky rozšiřován po celé Evropě. Z počátku 15. století známe první grafické tisky sloužící k propagaci odpustků v tomto kostele. Pozdním dokladem je např. destička z ruky Israhela van Meckenema z konce 15. století, která obsahuje nápis vztahující se přímo k ikoně sv. Kříže v Jeruzalémě. Zobrazuje Krista na kříži, který není ke kříži připoután. Je podpírán nadpřirozenou silou. Vypadá jako mrtvý, a přesto trochu živý. Oči nemá zcela zavřené a jeho rána krváčí. Na tabulce na kříži je řecký nápis „Král slávy“. Je typické, že je dána přednost nápisu, který spojuje toto téma s liturgií, a přesahuje tak historický nápis „Král židů“.

S odpustky je původně spojeno především Veroničino sudarium, které získalo v průběhu 4. lateránského koncilu obličej, bylo nadáno odpustky a sloužilo také jako vizuální analogie k proměněné hostii (bílé plátno a uprostřed Kristův obličej). Až od konce 14. století pozorujeme přímé spojení odpustků s řehořským kultem v Santa Croce in Gerusalemme.

V západní kultuře sloužila k rozvoji ahistorického typu řada textů ze Starého zákona, které měly sloužit jako předobrazy ke Spasitelovu utrpení. Obrázotvorným proctvím byl například Izajáš 53:3–7.

<sup>71</sup> Schiller 1972, 197, dále Sontagchristus 204–205.

<sup>72</sup> Josef Myslivec: *Dvě studie z dějin byzantského umění*. Praha 1948.

*Byl v opovržení, kdekdo se ho zřekl, muž plný bolesti, zkoušený nemocemi, jako ten, před nímž si člověk zakryje tvář, tak opovržený, že jsme si ho nevážili.*

*Jenže on byl proklán pro naši nevěrnost, zmučen pro naši nepravost. Trestání snášel pro náš pokoj, jeho jizvami jsme uzdraveni.*

*Všichni jsme bloudili jako ovce, každý z nás se dal svou cestou, jej však Hospodin postihl pro nepravost nás všech.*

*Byl trápen a pokořil se, ústa neotevřel; jako beránek vedený na porážku, jako ovce před stříhači zůstal němý, ústa neotevřel.*

Tento citát byl vykládán patristickou literaturou k Pavlově epištole Filištínským (2:6–10) jako prorocství Kristova utrpení (Basileus tes doxes – Král slávy). Pod vlivem Pavlova výkladu Kristovy oběti byl především na Západě založen kult smírné oběti se zdůrazněním prolévání krve. Tyto výklady také reflektují odlišné názvy pro Bolestného Krista v Byzanci a na Západě. V řecké kultuře se užívalo pojmu „Kráľ slávy“, zatímco na Západě převažovalo označení „Muž bolesti“.

Na Západě Kristus získával stále častěji podobu celé figury, především v německém kulturním prostoru. Také často nebyl znázorňován jako mrtvý, ale spíše jako tzv. živý-mrtvý Kristus. Od druhé poloviny 14. století stále více získával podobu živého Krista se znaky utrpení. Tuto eucharistickou tendenci fyzického zpřítomňování nalézáme v západním umění ve stále větší míře, narůstá počet pašijových témat, objevují se Arma Christi okolo Bolestného Krista, vnímání Krista se stává multimediálním programem západní kultury. Patnácté století je pak vrcholem eucharistických vyobrazení, která zapustila kořeny zvláště na území Svaté říše římské. Pro 14. století je typické právě uspořádání Arma Christi kolem Kristova těla. Tato sbírka grafických symbolů se stále rozšiřovala, přidávalo se třicet stříbrňáků, ryba na talíři, Pilátovy ruce s umyvadlem či kohout apod., jako symboly jednotlivých pašijových událostí. Je zajímavé, že symboly byly vybírány také s ohledem na přímou smyslovou asociaci – mytí rukou, bušení kladiva, chuť houby apod.<sup>73</sup> Tyto se všemi smysly asociované předměty, pašijové hry a odkazy v literatuře připravovaly půdu, aby mohl být uveden kult Arma Christi papežem Inocencem VI. Nejranější monumentální reprezentace celofigurálního Bolestného Krista nacházíme jako nástěnné malby v jižním Německu ze 13. a 14. století nebo i jako plastiky zpracované již v monografii Gerta von der Ostena.

Od druhé poloviny 13. století se objevují výrazněji Arma Christi. Nástěnná malba v Oberwalden ze 13. století zobrazuje Bolestného Krista obklopeného nástroji utrpení, s gestem Posledního soudu. Stejně tak vidíme výraznou ránu v boku. Dalším příkladem je nástěnná malba u minoritů ve Steinu nad Dunajem (třetí čtvrtina 14. století) zobrazující Bolestného Krista před křížem. Zdá se, jako by sestupoval z kříže k divákovi, na něhož hledí s rozevřenýma očima. Je zcela oděn, ale rány zůstávají viditelné. Nástěnná malba ve Wissembourgu pak představuje typické gesto *ostentatio vulnerum*. Celofigurální Bolestný Kristus je pravidlem pro plastiku. Vznikl na počátku 14. století v Německu zhruba současně s pietou a s figurou Jana na Kristově hrudi, kříže ve tvaru Y a dalších

<sup>73</sup> Od konce 13. století je francouzský osmidílný žaltář představován jako pramen pěti smyslů. Postava při úvodních iniciálách (možná symbolizující Davida) poukazuje na oko, ucho, ústa atd. jako smyslové zdroje poznání. Tato symbolika mohla souviset i s výběrem Arma Christi (za upozornění děkuji Haně J. Hlaváčkové).

soch, které sloužily ke kontemplaci a privátní úctě zejména v rádo­vém prostředí. Zatímco na nástěnných malbách bývá Bolestný Kristus doprovázen nástroji umučení, u soch se tyto doplňky objevují jen vzácně. Z formálního hlediska je Bolestný Kristus patrně také ovlivněn figurou Zmrtvýchvstalého – jako např. figura z Visby (Štýrský Hradec, kolem 1310). V souvislosti s figurou Zmrtvýchvstalého je také nutno poukázat na starší zobrazení Krista zjevujícího se sv. Tomáši, kde Tomáš vkládá prst do jeho rány. V pozdním středověku získal tento námět Krista ukazujícího Tomáši rány také eucharistický význam a předobraz pašijové úcty. Další typ tvoří skupina figur s různými expresionistickými gesty. Sem řadíme plastiku z Colmaru (1330–1350), která zobrazuje „plačícího Bolestného Krista“. Kristovo gesto (drží jednu ruku přes druhou) bývá interpretováno jako stud či pokora. Objevuje se např. ve Würzburgu v Neumünsterkirche (1335–1340). Samostatná figura Bolestného Krista se stává méně běžnou od poloviny 16. století, přetrvává v zobrazení „Ecce Homo“ a v postavách Zmrtvýchvstalého. Zmrtvýchvstání se velmi často nalézá na vrcholu velkých oltářů protestantských kostelů.

Zvláštní ikonografické motivy tvoří poukazy na krev, zejména pak zranění v boku s nejrůznějšími poukazujícími gesty a ornamentálně vytékající krví. Rána a krev byly ústředním motivem, kvůli kterému byl Bolestný Kristus také uctíván – znamenal žijící a přítomné Tělo. Obraz žijícího Krista, jehož krev proudí do kalicha, pravděpodobně vyrůstá v českém prostředí kolem poloviny 14. století. Rozvojem motivu Krista s kalichem se zabývala diplomová práce Dóry Sallay,<sup>74</sup> která vytvořila mapu rozmístění. Tento motiv odpovídá Svátečnímu Kristu časově i vazbou na německý kulturní prostor. Je však svázán s většími městy, zatímco Sváteční Kristus se objevuje častěji v malých městech a na venkově.

## Počátky Svátečního Krista

Téma Svátečního Krista<sup>75</sup> je nutno vnímat v kontextu dalších vyobrazení Bolestného Krista. Je obvykle vnímán jako speciální ikonografický typ Bolestného Krista obklopeného Arma Christi, kde jsou Arma Christi nahrazena běžnými řemeslnickými nástroji a symboly či vyobrazeními hříchu. Po zavedení svátku Božího těla lze pozorovat v pašijové tematice obecný synkretismus a symbolické přehodnocování pašijových námětů v tom smyslu, že stále více symbolů a reálií přecházelo z bohatě se rozvíjejících rituálů do hmotných památek.<sup>76</sup> Vazba mezi symbolickým vyjádřením a narácí je různá a nelze dát jednoznačně za pravdu Panofskému či jeho oponentům. V rámci Kristova mučení

<sup>74</sup> Sallay 1999.

<sup>75</sup> Terminologie je neustálená: něm. Feiertagschristus, Sonntagchristus či Handwerkerchristus, angl. Sunday Christ, Christ of the Trades, slovinštiny Svjeta nedelja, it. Christo della domenica, franc. le Christ du dimanche, hist. lat. Sancta dominica, star. angl. pyctor of Holy Sondag. Jedině ve slovinštině si terminologie zachovala kontinuitu s původním, pozdně středověkým označením Sancta Domenica, doloženým ke konci 15. a v 16. století. Dušan Koman navrhuje další upřesnění – dělení na „nedeljski Kristus“ a „nedeljska cerkev“, podle toho, zda je ústřední figurou Bolestný Kristus anebo alegorie církve. Viz Dušan Koman: „Sveta nedelja – nedeljski Kristus in nedeljska cerkev“, in: Alenka Klemenc (ed.), „Hodil po zemlji sem nasi...“: *Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici, Festschrift Marijan Zadnikar*. Ljubljana, 2001, 233–242.

<sup>76</sup> Achim Timmerman: The Avenging of Crucifix. Some Observations on the Iconography of the Living Cross. *Gesta* 40, 2001, 141–160.

hrála řemeslnická složka důležitou roli již před vznikem Svátečního Krista. Význam řemeslníků lze vidět především při přibíjení na kříž. Existuje řada narativně zpracovaných přibíjení, kde Krista mučí Židé zároveň s řemeslníky. Výroba kříže a přibíjení na kříž jsou doprovázeny kromě kleští a kladiva také dalšími kovářskými nástroji. Nástroje na obrábění dřeva byly použity k výrobě Svatého kříže. Tato úloha pracovních nástrojů a samotných řemeslníků při mučení Krista a výrobě Arma Christi byla důležitým předpokladem vzniku takovýchto konceptů znázorňujících „nové křížování“ lidskými hříchy. Ve středověku bylo odlišování Žida od řemeslníka zřejmé a historický podíl řemeslníka na umučení Krista pravděpodobně sehrál určitou roli. Žid na vyobrazení „Přibíjení na kříž“ tahá za provazy ovinuté kolem Krista, aby odvrátil starozákonní proctví o neporušených kostech Beránka a zvrátil konec své vlády zlomením některé Kristovy kosti. V pozdější době dokonce výjevy spojené s výrobou kříže a hřebů získávají ve francouzských hodinkách formu samostatného obrazu. Toto oddělení řemeslných činností od historické viny na Kristově smrti při Kristově umučení mělo řadu důvodů. Jednak to byl sakrální rozměr samotného přibíjení, který byl v německých zemích představen typem alegorických ctností přibíjejících Krista. Dalším důvodem byla samotná existence relikvií Arma Christi. Nástroje byly svěřovány na základě autentizačních legend různým křesťanům, kteří se postarali o jejich uchování: Longinus držel kopí, Stefanon houbu a kyblík, hřebíky zatloukali a vyndávali kováři, kříž vyráběli truhláři. Židé tyto předměty samozřejmě nechtěli a zabraňovali posvátnému završení spásy a zázračnému objevení nástrojů. Tímto způsobem získával řemeslník v rámci pašiji určité místo, které mu přiznalo význam na konstituci církve i podíl na samotném mučení.<sup>77</sup>

V rámci skupiny Arma Christi můžeme dokonce sledovat různé skupiny, které se uplatňují i v pojetí Svátečního Krista a mohly tuto skupinu ovlivnit. Jsou jím jednak „odpustková Arma Christi“ publikovaná v Berlinerově studii, která se odvolává na papeže Inocence a slibují odpuštění, pokud zbožně hledíme na příslušné nástroje. Tento soubor zdůrazňuje spojení našich současných hříchů s Arma Christi. Spojení hříchu a Arma Christi je vyjádřeno i v *Pasionálu abatyše Kunhuty*. Bolestný Kristus uprostřed strany drží nápis „*Sig homo sto pro te cum pecas de sine pro me*“. Ikonografická stránka *Pasionálu* je vysoce inovativní ve světovém kontextu. Poprvé přináší motiv Arma v podobě štítu, přidává „svaté“ rozměry do repertoáru Arma Christi, zařazuje půdu na Olivetu potřísněnou Kristovým krvavým potem, kalich hořkosti nebo látku na převázání Kristova zraku.<sup>78</sup> Některá Arma Christi jsou zase jakousi „redukcí křížové cesty“. Poslední večere je prezentována rybou na talíři, Zmrtvýchvstání je nahrazeno hrobem a dvěma pyxidami apod. Prostor jednotlivým nástrojům věnuje Kolda i v textové části – parable s typickou

<sup>77</sup> Samotný typ vícekomparzového Ukřížování je názorným příkladem určité potřeby vyobrazit celou sociální skladbu středověké společnosti. Setník, Josef z Arimatie, Nikodém, vojáci a řemeslníci představují určitý sociální odraz, který dokonce vedl k jistému paralelismu panovníka a setníka na Ukřížování. Řemeslníci podílející se na ukřížování představují opačný pól této sociální struktury.

<sup>78</sup> Zatím se mi nepodařilo zjistit, jakým způsobem souvisí kalich hořkosti, který pije Kristus na Kalvárii, s ostatními historickými kalichy. Domnívám se, že kalichů spojovaných přímo s Kristem bylo více. V pozdních vyobrazeních Arma Christi se vyskytují dva kalichy. Literatura k historii kalicha se zaměřuje jednostranně na svatý grál; tento problém vyžaduje zvláštní studii, která by se zabývala historií všech dochovaných kalichů spojovaných s Kristem a jejich legendickým pozadím. Problematika většího počtu kalichů má samozřejmě souvislosti s eucharistickou ideologií. Požadavek přijímání laiků pod obojí způsobou přinesl užívání laického kalicha vedle kalicha kněžského v liturgii. U kalichů-relikvií je vztah s liturgií užíváním při mši neustále zdůrazňován.

mystickou obrazovostí: „Hřeby vytrpěl, aby byl se snoubenkou nerozlučně spojen, při tom zazněl zvuk tlukoucího kladiva, aby ani sluchu snoubenky nezůstalo utajeno, jak velikou láskou ji miluje.“<sup>79</sup> Kolda užívá také motivu kleští a žebříku.<sup>80</sup> V jiných vyobrazeních jsou ovšem Arma Christi spojena s odpustkovou modlitbou a s papežem, jako například v jednom rukopise ze 14. století v Britské knihovně.<sup>81</sup>

U Svátečního Krista můžeme také předpokládat symboliku hříchu a odpuštění vyjádřeného symbolickým nástrojem, na druhé straně je zde důležitý rozdíl. Arma Christi, ve raikon a později řehořská ikona byly často spojovány s odpustkovým textem a se skutečnými relikviemi v Římě. Nástroje hřešících křesťanů však tento odpustkový význam Arma Christi rušily a převáděly hřích do přímé souvislosti s člověkem. Arma Christi a běžné nástroje řemeslníků jsou na některých obrazech Svátečního Krista vyobrazeny společně. Barevně vyznačená nebeská sféra kolem Krista je vyplněna Arma Christi, dále od Krista pak vidíme obyčejné nástroje a různé pozemské děje. Na jiném příkladu v kostele Nejsvětější Trojice v Pogöriach (rakouské Korutany) je Kristus představen v královském plášti upomínajícím na Poslední soud. Po jeho levici jsou nástroje umučení, zatímco po pravici jsou řemeslnické nástroje. Řemeslnické nástroje získávají tedy důležitější místo než Arma Christi. Nápis „*Ecce Homo*“ na Svátečním Kristu v Pogöriach ještě podtrhuje souvislost s Bolestným Kristem. Arma Christi byla souborem velmi variabilním a pevně konstituovaným v celé Evropě a zejména v Čechách již před polovinou 14. století, jak dokládá již zmíněný pasionál či nástěnné malby (Průhonice, dům U Kamenného zvonu atp.).

## Sváteční Kristus do roku 1420

Nejstarší příklady Svátečního Krista vykazují velkou variabilitu, která poukazuje na velmi volný vizuální vztah nejstarších památek.<sup>82</sup> Jeho vyobrazení pravděpodobně vyrůstá z různých moralizujících textů souvisejících s kontinuálním utrpením Krista. Sváteční Kristus se nevyskytuje v rámci ilustrací zpovědních zrcadel. V rámci deseti Božích přikázání se vyskytuje pouze jednou, na letáku tisknutém v Basileji v roce 1475.<sup>83</sup> V souboru ilustrací s dalšími hříchy tedy vyobrazení nevzniklo. Název Sancta Dominica je však doložen už ve 14. století. Počáteční slova Dies Dominica označují také v rubrikách exempel dva texty, které lze s vyobrazením spojit. Je to tzv. *Nedělní dopis* a *Vidění sv. Pavla*. Jsou to texty, které nabádají ke zbožnosti a dodržování neděle. Jejich rozboru se věnuji v kapitole o literárních vazbách. Dokládají tedy určitý vztah k nedělní symbolice.<sup>84</sup>

<sup>79</sup> Bohuslav Havránek / Josef Hrabák (ed.): *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. Praha 1956, 233 sqq.

<sup>80</sup> Kolda jasně odděluje tělo a duši Krista. Kristova duše se již raduje se svou snoubenkou v žaláři a poté je teprve tělo osvobozeno od hřebů kleštími.

<sup>81</sup> London, British Library, přivázáno k MS 37, 049.

<sup>82</sup> Athene Reiss se naopak domnívá, že obraz je konceptem vizuálním. S tím nesouhlasím vzhledem k velké variabilitě a přejímám spíše definici Gertrudy Schillerové (různé představy o kontinuálním utrpení Krista).

<sup>83</sup> Leták s Desaterem z Basileje, kolem roku 1475, Londýn, British Museum, oddělení tisků a kreseb.

<sup>84</sup> Lenka Jiroušková: *Die Visio Pauli. Wege und Wandlungen einer orientalischen Apokryphe im lateinischen Mittelalter unter Einschluss der altschlechtischen und deutschsprachigen Textzeugen*. Leiden/Boston 2006, 376 sqq. Dále – Motiv der Sonntagsheiligung und Sonntagsruhe. Viz též Dennis Deletant *The Sunday Legend. Revues des études sud-est européennes* 15, 1977, 431–451.



Nejvýznamnějším dokladem raného významu vyobrazení je kodex (Biblioteca Casanatense MS 1404 – vyobr. 35) z oblasti Švýcarska, jižního Německa nebo Rakouska. Rukopis pochází z doby kolem roku 1420. Kresba Svátečního Krista stojícího na pahorku země je doprovázena mystickými texty z klášterního prostředí. Na levé straně vedle vyobrazení Krista s řemeslnickými nástroji čteme: „*Hugo ze Svatého Viktora: Ó křesťane, spas svou duši! Nesnaž se mi činit zranění, poněvadž tvoje spása byla obnovena mou smrtí, ty mě však svým hříchem znovu křižuješ!*“<sup>85</sup> Napravo pak čteme citát Svatého Augustina. Augustin také popisuje bolest trpícího Krista, kterou vykoupil lidstvo ze hříchu. Oba texty proti sobě staví Kristovo utrpení a lidský hřích. Další dva sloupce textového doprovodu jsou pod vyobrazením Svátečního Krista a citují další autority pašijové mystiky. Text začíná: „*Kristus trpěl ve svém pravém těle a trpí denně ve svém těle mystickém.*“ Následuje citát z Pavlovy epištoly Židům (6:6): „*A pak odpadli, s těmi není možno začínat a vést je k pokání, protože znovu křižují Božího Syna a uvádějí ho v posměch.*“ Dále pokračuje: „*Přicházím do Říma, aby mě znovu ukřižovali.*“<sup>86</sup> Následuje seznam lidských hříchů. Hříchy se dotýkají také témat, jako je nespravedlnost a špatné zacházení s chudými. Text pokračuje citací Bernarda z Clairvaux: „*Jsi člověk a máš věnec květů, já jsem Bůh a mám trnovou korunu. Ty máš rukavice na svých rukou, mé ruce pronikají hřeby. Ty v bílém rouše tančíš, já jsem byl Herodem bílým rouchem ponížen. Ty svýma nohama tančíš a já jimi dřu, ty tančíš rozpažen do kříže radostí a já měl paže rozpaženy na kříži pro potupu. Já trpěl na kříži a ty se v kříži raduješ. Ty nosíš svůj bok a hrud' v povýšenosti a já jsem svůj bok pro tebe proklál. Jestli však přijdeš zpět, já tebe přijmu.*“<sup>87</sup>

Kristus se tedy všemi citáty obrací na lidský soucit. Nástroje vůkol jeho těla představují lidské činy, které jej zraňují. V levém sloupci pod vyobrazením jsou dále jmenovány různé události v dějinách spásy, které se udály v neděli. Seznam obsahuje např. stvoření andělů, přistání Noemovy archy či Kristův křest. Seznam uzavírá šest dnů stvoření a sedmý den odpočinku. Tato část se tedy zřetelně obrací k nedělní symbolice. Soubor textů spojených s Kristem však poukazuje spíše na spekulativní a kontemplativní kořen zobrazení – nikoli na propagační smysl obrazu.

Nejstarším pramenem pro výskyt nástěnné malby obsahující motiv druhého příchodu Krista a jeho kontinuálního utrpení je popis již zaniklé nástěnné malby Vidění arcibiskupa Jana z Jenštejna z roku 1378.<sup>88</sup> Malby vznikly ve věžové kapli jeho malostranského

<sup>85</sup> Hugo de Sancto Victore dixit: „*O Christiane serva animam tuam [...] nola ut michi iniuram facias quia si salutem tuam morte mea restituam, voluntarie peccando amiseris quantum in te est, me interum crucifigis.*“ Fol. 40, viz Athene Reiss: *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*. Oxford 2000, 140.

<sup>86</sup> Ibidem, „*Passus est Christus in corpore suo vero, patiur eciam cottidie in corpore suo mystico. Ad Hebreos etc. Venio romam interum crucifigi.*“

<sup>87</sup> Ibidem, Bernardus: „*Tu homo es et habes sertum de floribus, et ego deus et habeo coronam spineam. Tu cirotecas habes in manibus et ego clavos defixos. Tu in albis vestibis tripudias, et ego pro te derisus ab Herode fui in alba veste. Tu tripudias cum pedibus, et ego cum pedibus laboravi. Tu in choreis brachia extendis in modum crucis in gaudiam, et ego ea in cruce extensa habui in oprobrium. Et ego in cruce dolui, et tu in cruce exultas. Tu habes latus apertum et pectus in signum vane glorie, et ego latus fossum habui pro te. Tamen revertere ad me et ego suscipiam te.*“

<sup>88</sup> Pavlína Rychterová: *Die Vita des Prager Erzbischofs Johannes Jenstein und ihr gelebter und geschriebener Kontext. Příspěvek na konferenci Kunst als Herrschaftsinstrument unter den Luxemburgern*. Prag 2006. Viz též Ruben Ernest Weltsch: *Archbishop John of Jenstein (1348–1400). Papalism, Humanism and Reform in Pre-Hussite Prague*. Hague 1968, 83–85. K Jenštejnovi též viz Jaroslav Polc: *Svatý Jan Nepomucký*. Praha 1993<sup>2</sup>; též Jenštejn 1977: *Sborník JENŠTEJN*, Brandýs nad Labem / Stará Boleslav 1977.

paláce. Je to doba, kdy obrazy tohoto typu vznikaly. Karel IV. pravděpodobně konstitoval téma Vidění císaře Augusta (Emauzy, Libiř) a ve stejné době vznikal námět Vidění sv. Řehoře,<sup>89</sup> Vidění sv. Brigity a další.

Jenštejnův obraz byl rozšířen také o motiv útočení hříšníků na Krista. Vidění Jana z Jenštejna vymalovaná ve věžové kapli arcibiskupského dvora na Malé Straně jsou jedním z několika málo výtvarných děl, která upoutala zájem středověkých kronikářů.<sup>90</sup> Tyto malby byly po husitských válkách interpretovány Vavřincem z Březové jako Jenšteinova prorocká předpověď válečné hrůzy. Malby dle popisu zachycovaly kromě hlavního obrazu Bolestného Krista, na kterého útočí hříšníci jeho vlastní církve, i další náměty. Byla to především „*Panna Maria s nejrozkošnějším Ježíškem*“ a obraz papeže jako Antikrista. Papež zde byl představen jako mouřenín s tiárou. Historické okolnosti by hovořily pro možnost, že tato malba mohla stát u zrodu specifické ikonografie papeže-Antikrista, která byla později šířena husity a reformační grafikou. Tyto tři hlavní náměty lze interpretovat jako obraz současné církve trpící (Kristus a hříšníci), církve obrozené jako Madony s Ježíškem a obraz papeže-Antikrista jako zavržené církve Antikristovy.

Vedle tradice Bolestného Krista a Arma Christi byla k rozvoji této neobvyklé ikonografie důležitá také tradice zobrazování pracovních nástrojů a práce. Pracovní tematika měla v raně středověkém umění vesměs charakter přirozeného lidského údělu, který byl člověku určen po vyhnání z ráje. Práce jako trest a zároveň přirozenost člověka je vyjádřena v řadě textů počínaje vyhnáním Adama a Evy z ráje.<sup>91</sup> V Exodu pak bylo kodifikováno přísné dodržování sabatu.<sup>92</sup> Dalším bohatým zdrojem pouček vedoucích k pilné práci je také Kniha přísloví.<sup>93</sup> Tato bohatá biblická tradice byla podkladem pracovní ikonografie již v raném středověku. V románské době se setkáváme ve výzdobě s pracovními motivy v podobě cyklů měsíčních prací, stavby Noemovy archy či babilónské věže nebo vyhánění kupců z chrámu.<sup>94</sup> Vzácnější, ale zajímavější, jsou obrazy pracujícího Adama a Evy.<sup>95</sup> Toto vyobrazení znamenalo také jakýsi prvotní ideální stav lidské společnosti, typický především pro řády zdůrazňující ideál křesťanské rovnosti a chudoby. Obraz pracujícího Adama a Evy jako jakéhosi ideálního prvopočátku znamenal pro sociálně orientované křesťanství podobný koncept jako marxistický ideál prvobytně pospolné společnosti, jehož rovnosti mělo lidstvo opět dosáhnout. Nejlépe je vystižena tato představa v často citovaných verších revolučního kazatele Johna Balla:

*Když Adam řezal a Eva předla len,  
kdo tehdy sloužil, kdo byl džentlmen?<sup>96</sup>*

<sup>89</sup> Zázrak byl samozřejmě starší, ale kolem roku 1385 byla instalována svatořehořská ikona v Santa Croce in Gerusalemme a odtud patrně pochází obrazová tradice *Visio Gregorii*.

<sup>90</sup> Jaroslav Porák / Jaroslav Kašpar (ed.): *Staré letopisy české*. Praha 1980, 23–24.

<sup>91</sup> Gn 3:17–19, dále Jes. 28:4–26, 5:29, Dt 5:1–15.

<sup>92</sup> Ex 23:12, 34:21.

<sup>93</sup> Př 19:15, 16:26, 12:11, 20:2, 24:27, 20:12, 24:30–34, 27:23–27, 22:13, 31:13–24.

<sup>94</sup> Všechna tato vyobrazení se váží k pracovnímu klidu nebo ke hříchu – babilónská věž byla dílem lidské pýchy, archa přirazila v neděli na horu Ararat. Vyhánění kupců má také souvislost s úctou ke svatým věcem.

<sup>95</sup> Paul H. Freedman: *Images of the Medieval Peasant*. California 1999, 59 sqq.

<sup>96</sup> „*When Adam saw and Eve span, who was then a gentleman?*“ Citát Johna Balla viz např. Richard B. Dobson: *The Peasants Revolt of 1381*. Bath 1970, 375.

Tyto obrazy Adama a Evy jsou také spojovány v zrcadlech s třetím Božím přikázáním. Nespojují však práci člověka s Kristem. Jakýmsi prvním náznakem je Kristus uprostřed zodiaku, který je na katedrále ve Vézelay a propojuje v pozoruhodné kompozici Krista a symboly ročního cyklu. Tento příklad dokládá středověkou tendenci spojovat Krista s řádem světa. Prvním spojením pracovní tematiky a příchodu Krista na zem je nástěnná malba Posledního soudu v Ramesdorfu. Zde anděl otevírá bránu nebeského království a lidé různých řemesel vcházejí do ráje i s pracovními nástroji. Toto vnímání práce jako lidského údělu nebylo jediným důvodem, který vedl k rozšiřování tematiky pracovních nástrojů. Byla to také neustále rostoucí obliba Arma Christi v souvislosti s rozvojem rytířské kultury. Rytířská kultura se soustředila na symboliku zbraní a erbů, které byly samozřejmě přirovnávány v souvislosti s křížáckou symbolikou ke Kristovým Arma Christi, zbraním nejvyššího rytíře a krále. Pracovní nástroje se pak stávaly symbolem pro manuálně pracující, jakýmsi znamením lidí, kteří bojují na tomto světě prací. Můžeme tedy hovořit o Arma Christi reprezentujících Spasitele, Arma reprezentujících rytíře (těmi byl erb a popřípadě meč či zbraň) a také lze hovořit o Arma pracujícího člověka, kterými byly jeho pracovní nástroje. Arma měla sloužit jako znaky vítězného boje v pozemském obcování. Spojení rytířské symboliky a Arma Christi je v klasické formě vyjádřeno Koldovou parabolou a kladením symbolů utrpení na štít v *Pasionálu abatyše Kunhuty*. Je zde rovněž obraz Bolestného Krista a odkaz na neustálé Kristovo utrpení dokládající intimní vztah věřícího a Krista. Paralela o statečném rytíři pak poukazuje na boj proti zlu v alegorickém smyslu.

V této symbolice Arma Christi v rytířském prostředí lze hledat paralelu k vývoji v řemeslnickém a venkovském prostředí. Oblastmi s nejstaršími příklady Svátečního Krista, kde můžeme zároveň nalézt analogické příklady vysoké kultury, je oblast Štýrska a Švýcarska. Zde se také objevují příklady mystického užití Arma Christi v řádovém prostředí. Jeden z nejstarších předstupňů nalézáme v kapli sv. Michaela (Leoben-Goss, Štýrsko). Výzdoba je typickým příkladem eucharistické mystiky ženských klášterů. Nad oltářem kaple nalézáme Ukřižování s Bolestnou Pannou Marií s mečem v hrudi a klečící zakladatelku, abatyši Herburgu (1277–1283). Na jižní stěně kaple se nalézá výjev, kde je Sponsus zraňován Sponsou, vedle pak vidíme Korunování Spony. Tento výjev sice nemůžeme brát jako výtvarný předobraz Svátečního Krista, ale je zde již obsažena myšlenka mučení Krista ve zcela ahistorickém zpracování. Správná eucharistická devoce v ženských klášterech bývala pod kontrolou dominikánů nebo jiného mužského řádu, kteří se věnovali také kazatelské činnosti mezi laiky.<sup>97</sup>

Nejstarším dochovaným příkladem je pozoruhodná malba v Oberzeiringu z doby kolem roku 1360.<sup>98</sup> Výzdoba a vznik této hřbitovní kaple jsou kladeny do souvislosti s činností místních stříbrných dolů v Oberzeiringu, které zanikly po katastrofě mezi lety 1361–1365. Doly byly tragicky zaplaveny a podle údajů po roce 1400 zahynulo několik

<sup>97</sup> Přechod z dominikánského prostředí uvažuje též Rudolf Wildhaber. V jeho době však nebyly ještě malby v Oberzeiringu odkryty. V nepublikované práci Wildhaber považuje za nejstarší příklad Svátečního Krista fragment nástěnné malby dominikánského kláštera v Pettau (tam jsou ale zobrazena jen Arma Christi). Viz cit. Elga Lanc: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Band II: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*. Wien 2002, 335, pozn. 43.

<sup>98</sup> Elga Lanc a Dominique Rigaux datují tyto malby a malby v Rāzhüns ještě do první poloviny 14. století. Zdá se mi to příliš časně, protože ve Švýcarech se objevuje námět spolu s Viděním sv. Řehoře – to nelze klást před rok 1386, kdy byl obraz ustaven.

set horníků.<sup>99</sup> Oberzeiring je typickým příkladem menšího hornického osídlení, které se soustředilo na eucharistickou zbožnost a na devoční témata odrážející zvýšené nebezpečí.<sup>100</sup> Hřbitovní kostel obsahuje řadu pašijových scén a devoční výjevy s nešlechtickými donátory. V kostele v Oberzeiringu spatřujeme dvojici donátorů na Ukřižování, dále se zde vyskytuje dvojice andělů držících trnovou korunu. Je zde také řada devočních obrazů zajišťujících násobené přímlyvy. Nejzajímavější je Klanění čtyřiařidvaceti starců triandrickému vyobrazení Božské Trojice. Apokalyptičtí starci byli v rustikálnějším prostředí vnímáni jako historické figury. Jejich kult byl zakázán až tridentským koncilem.<sup>101</sup> Sváteční Kristus v Oberzeiringu je výjimečným příkladem nejen kvůli tomu, že jde dosud o nejstarší známé vyobrazení. Také jeho ikonografický program je velmi pozoruhodný: obsahuje svědka – svatého krále. Tento král poukazuje na Krista, který sestoupil k lůžku spící dvojice, a okolo jsou rozloženy různé nástroje. Motiv Krista poblíž lůžka s dvojicí je pravděpodobně varováním před leností a smilstvem a je doložen několika dalšími příklady. Motiv asistujícího světce dále znejasňuje, které vidění bylo nejdůležitější literární paralelou námětu Svátečního Krista. V úvahu přichází řada velmi populárních vidění, např. *Vidění sv. Pavla*, které bylo spojováno s tzv. dopisem z nebe poslaným (Nedělním dopisem). Legenda o objevení tohoto vidění obsahuje motiv císaře Theodosia, který otevře nalezenou krabičku s hrozným zjevením pekla sv. Pavlovi. Toto vidění bylo různě upravováno, obsahuje motiv odnášení zlé a dobré duše či na Západě připojeným dopisem z nebe, nabádajícím ke svěcení neděle. Další možností je přímo Vidění Karla Velikého, kterému během mše sv. Jiljí anděl zjeví hříchy napsané na papíru. Karel Veliký měl také důležitý význam v rámci svěcení neděle, protože vydal tzv. *Admonitio Karla Velikého*,<sup>102</sup> jež vyžaduje dodržování nedělního klidu. V úvahu také připadá legenda nedělního dopisu, který byl adresován do Říma (Jeruzaléma, Cařihradu). Tato figura královského svědka je unikátním a důležitým motivem i proto, že jde pravděpodobně o nejstarší příklad vyobrazení.

Ve Štýrsku se můžeme setkat ještě s dalším raným příkladem vynikající kvality. Je jím Sváteční Kristus ve farním kostele sv. Vavřince v Mürztalu (Sankt Lorenzen im Mürztal).<sup>103</sup> Nástěnné malby jsou jedním z nejkvalitnějších příkladů internacionálního slohu. Stylově patří do okruhu Mistra z Brucku a datují se do doby kolem roku 1420. Sváteční Kristus je prvním obrazem u vstupu do chrámu. Obraz představoval klasické schéma Svátečního Krista v gestu orans upomínajícího na Agnus Dei v liturgii. Z klečícího donátora se za-

<sup>99</sup> Ferdinand Tremel: Das ende der Silberbergbaues in Oberzeiring. *Blätter für Heimatkunde, Herausgegeben vom Historischen Verein für Steiermark* XXVII, 1953, 1 sqq.

<sup>100</sup> K problematice zbožnosti v důlních osídleních přednášel Jan Royt (Kašperské Hory), dále též in Jan Royt: *Memento mori! Smrt jako brána k věčnosti ve výtvarném umění: sborníček příspěvků k umělecko-historické výstavě v Muzeu Šumavy v Kašperských Horách květen–listopad 2004*. Kašperské Hory 2004.

<sup>101</sup> Leopold Kretzenbacher: Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der Volksfrömmigkeit in den Südost-Alpenländern. In: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, 1995, 34–73. Čtyřiařidvacet apokalyptických starců vyzvávajících tři různé osoby Boha snad mohla dokonce vést k představě trojnásobku – 24 starců × 3 Božské osoby je 72 přímlyv.

<sup>102</sup> Charlemagne, „Admonitio generalis“, ed. Alfred Boretius, *Capitularia regum Francorum (Monumenta Germaniae Historica 1: legum sectio II, 1883)*, vol. I, str. 60. Citováno in: Engelbert Kirschbaum / Wolfgang Braunfels: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Bd. 1–8). Basel 1968–1976, heslo Feiertagschristus.

<sup>103</sup> Lanc 2002.

chovala pouze nápisová páska. V témže kostele se zachoval další, typologicky související námět s vyobrazením Svátečního Krista – tzv. Volto Santo.<sup>104</sup> Vyobrazuje známé Ukřižování v Lucce, které dle legendy namaloval Nikodémus. Od 12. století byl znám zázrak s hráčem na housle, kterému obraz daruje za jeho hru botu z drahého kovu. Tato legenda je zachycena na řadě středověkých nástěnných maleb a je dalším z vizionářských témat zdůrazňujících neustálou Kristovu přítomnost.

V oblasti Švýcar považují za nejstarší obraz v Ormalingen, který představuje oblečený typus Krista s bleskem. Kristus se snaží sestoupit na zem, ale Maria mu v tom zabraňuje. Do jeho roucha se zapichují různé nástroje. Tento obraz naopak obsahuje oblíbený motiv vidění a přímluv Panny Marie. Typ oblečeného Krista evokuje spíše Poslední soud a tento obraz vůbec nemusí souviset s Nedělním dopisem, ale spíše přímo s představou Kristovy parúzie a Božího trestu. Oblast severní Itálie a Tyrolska je také prostorem s velmi starými příklady v Prabi d'Arco (kolem 1370), Porderone a San Pietro di Feletto (konec 14. století). Zde se objevuje Kristus františkánského typu v hnědé suknici a s mystickými krvavými čarami. Tato tradice Kristova odění snad vychází z tehdy již proslulého Volto Santo v Lucce. Prabi d'Arco (konec 14. století) uvádí do ikonografického repertoáru ženskou alegorii. V Itálii se také setkáváme již v této vrstvě s nápisem Sancta Dominica. V této souvislosti je důležité připomenout starší tradici úcty ke sv. Dominice, která byla roztrhána za císaře Diokleciána divou zvěří. Světice je vyobrazována s křížem a centrum jejího kultu můžeme hledat v Kalábrii (Tropea). Vzhledem ke stejnému jménu (Sancta Dominica) a k alegorické tradici ženských figur v Byzanci mohla tato úcta sehrát také určitou roli.<sup>105</sup>

Anglické nejstarší lokality se nacházejí v hrabství Wiltshire. Jsou fragmentárně dochované, reprodukují základní schéma Krista obklopeného řemeslnickými nástroji. Toto základní schéma se pak objevuje ve většině příkladů. Přesto můžeme v celkovém korpusu Svátečního Krista rozlišit několik skupin:

1. Tradice univerzální – Kristova bolest a sestupování na zem pod tíhou bolesti. Tato tradice nového příchodu je oblíbena především mimo Itálii. Je spojena s ideologií sedmého dne, sedmi věků světa a s eschatologickými představami. Tato tradice je také více spojena s obecným pojetím zraňování Krista všemi lidskými hříchy. V Anglii se vyskytuje později tradice spojování Svátečního Krista se sedmi smrtelnými hříchy.
2. Tradice krvavých čar. Kristus je oblečen do jednoduchého hnědého úboru a je spojen s předměty krvavými proudy. Tuto tradici vycházející ze stigmatizace sv. Františka

<sup>104</sup> Georg Wagner: Volksfromme Kreuzverehrung in Westfalen von den Anfängen bis zum Bruch der mittelalterlichen Glaubenseinheit. *Schriften der Volkskundlichen Kommission des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe* 11, 1960; Donat de Chapeaurouge: Die Geigerlegende des Volto Santo und ihre antike Herkunft. In: Hans Fegers (ed.): *Das Werk des Künstlers: Studien zur Ikonographie und Formgeschichte. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag*. Stuttgart 1960, 126–133.

<sup>105</sup> Obrazy sv. Dominiky se zachovaly v dómu v Montreale a také v kostele Sancta Domenica in Latreza. Malba sv. Dominiky je v kryptě a pochází ze 13.–14. století. Mučednice drží kříž a žehná. Kult sv. Dominiky je asi důležitou součástí problému a vyžaduje hlubší studium. Literatura viz Engelbert Kirschbaum / Wolfgang Braunfels: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Band 6: *Ikonographie der Heiligen Crescentianus von Tunis bis Innocentia*. Basel 1974, 72, heslo Dominika. Určitou obdobu korunované ženy jako symbolu konce znamenaly velmi pozoruhodné tradice v Benátkách při korunovacích dogaressy, manželky dóžete. Protože byla obvykle stará, byla vnímána jako alegorický triumf smrti, které vzdávají hold jednotlivé gildy. Viz Asa Bohm: The Coronation of Female Death, the Dogaressa of Venice. *Man: New Series* 27, 1992, 91–104.

- lze poprvé doložit v Itálii kolem roku 1380. Je zde doložen název Sancta Dominica. Podobný typus oblečeného Krista představuje také uctívaná řezba Volto Santo.
3. Tradice ženské alegorie. Tato tradice se vyskytuje především na území pod vlivem Benátek. Užití Eklésie, či přímo Svaté Neděle (Sancta Dominica), pravděpodobně souvisí s alegorickým vnímáním ženské svěřice ve východní tradici. Nejstarší doklad užití ženské alegorické postavy v Itálii je z doby kolem roku 1370. Tato tradice také může souviset se skutečnou svěřicí – sv. Dominikou (Sancta Dominica).
  4. Nový Adam – velice podivná stylizace zraňované ústřední figury do jakési podoby s androgynními rysy. Tento obraz Krista jako ideálního člověka mohl směřovat k nepravověrným výkladům a herezím. Ke stírání rozdílu mezi člověkem a Kristem docházelo např. u adamtů a řady dalších pantheizujících tendencí (objevuje se zejména v severní Itálii a Švýcarsku od roku 1410).
  5. Kristus jako obr – obří rysy lze sledovat především u typu *Fastenchristus*, který má někdy hroživé rysy tváře. Sváteční Kristus často dorůstá až do rozměrů sv. Kryštofa (až 5 metrů). Tato stylizace je snad ovlivněna *Viděním sv. Brigity* (od poloviny 15. století). Dle užití pak můžeme sledovat převážnou funkci: jako Mahnbild, Andachtsbild a jako epitaf. Mahnbild s posvátnou figurou a Andachtsbild je velice obtížné rozlišovat, protože v nábožensky přísném prostředí byla bázeň Boží základní složkou úcty. Člověk se bál trestu při pohledu na Svátečního Krista či na Poslední soud, a přesto tyto obrazy uctíval. Lze však rozlišovat mezi obrazy, které byly na vnější stěně či výjimečně vedle kazatelny, a mezi příklady opatřenými železnou tyčí na napichování svíček určených převážně k nedělní připomínce zesnulých.

### Vazby k textovým pramenům

Vzhledem k textům zachovaným přímo na vyobrazeních můžeme obraz Svátečního Krista ztotožnit s názvem „Sancta Dominica“ a tím i s texty stejného jména. Základním pramenem, se kterým můžeme Svátečního Krista spojit, je *Nedělní dopis* a s ním často spojované *Vidění sv. Pavla*. Na letáku z roku 1634 dokonce obraz Svátečního Krista doprovází text *La epistola della dominica* – tzv. dopis z nebe poslaný. Tento dopis vyzývá ke slavení neděle, k řádnému křesťanskému životu a zbožnosti. Pokud nejste dobrými křesťany a nectíte neděli, ilustrace ukazuje důsledky pro Kristovo tělo.

*Vidění sv. Pavla* (*Visio sancti Pauli, epistola vel revelatio*, dopis čili zjevení)<sup>106</sup> je vůbec nejstarší literární památkou spojenou s motivem nedělního klidu. Tyto texty jsou také v rubrikách velmi často pojmenovány *Dies Dominica*.

Motiv držení nedělního klidu je obsažen v závěrečné Kristově řeči a je dále ještě obohacován motivem připojení tzv. *Nedělního dopisu*, textu zcela jiné literární tradice. Zjména v některých verzích podle dělení Jirouškové se svěcení neděle stává kmenovou částí tohoto vidění. Vidění v latině začíná slovy *Dies Dominicus*. Zajímavé je také, že se toto vidění zachovalo ve staročestíně a hornoněmeckých dialektech, které nesou určitý znak zobecnění tohoto textu. Dopis z nebe poslaný je text, který byl spolu s tradicí Svá-

---

<sup>106</sup> Jiroušková 2006, 376 sqq. – motiv der Sonntagsheiligung und Sonntagsruhe.

tečního Krista dán již Athenou Reissovou.<sup>107</sup> První část vypravuje, jak Bůh nebo Kristus píše dopis a posílá jej do Jeruzaléma (Řím, Betlém, Cařihrad). Druhá část utvrzuje slavení neděle. Některé dopisy ještě obsahují třetí část, která jmenuje všechny události, jež se staly v neděli.

Jiroušková tyto texty považuje za tematicky blízké a lze sledovat, že se tyto texty vzájemně ovlivňovaly. V jedné verzi stojí mezi *Viděním sv. Pavla* a *Nedělním dopisem* dvě krátká pojednání: o patnácti znameních posledního soudu a o posledním soudu samotném. Ve verzi V3 následuje *Vidění sv. Pavla* pojednání o sedmi skutcích milosrdenství a poté výčet nedělních událostí v dějinách spásy. *Nedělní dopis* je jeden z více textů a obsahuje také *Transitus Mariae*. Jiroušková ukazuje, že *Visio sancti Pauli* se stávalo také exemplum v samotném textu *Nedělního dopisu*.

Jiroušková se v kapitole *Visio Pauli* jako *Miraculum* a *Exemplum* snaží zasadit tento text do kontextu velmi oblíbené literatury středověku. Textové soubory obsahovaly kromě *Visio sancti Pauli* a dopisu z nebe další soubory, které mohly být využívány jako součásti kázání. V případě rukopisu Pa (s. X–XII)<sup>108</sup> je za textem *Visio sancti Pauli* přiřazeno také kázání *Sermo de anima et corpore*. Toto kázání obsahuje řeč dobré a špatné duše k tělu na den Vzkříšení Krista. Někdy je též tento text v rubrice označován jako *Privilegia diei dominicae et visio Sancti Pauli in inferno*. Dalšími přiřazenými texty jsou *De Iuda Iscarioth traditore, de oleo misericordiae, de miserabili vita et morte Antichristi*. V jiném případě je *Visio sancti Pauli* začleněno na závěr Brigitiných *Revelationes* o osvobození duší z očiště. Velmi zajímavý je také hornorýnský příklad *Spiegel des Leidens Christi* z počátku 15. století, kde jsou obsaženy části o posledním soudu a *ars moriendi*.

K utvoření námětu Svátečního Krista přispěla také apokalyptická literatura. Tento žánr byl s ideologií sedmého dne spojen již ve starověku, například židovskou Apokalypsou týdnů (první Henoch 93 a 91). Ve středověku existovala také představa šesti věků, přičemž prvním časem byl věk Adamův a přítomná doba byla věkem posledním – šestým. Po ní následoval příchod Krista.<sup>109</sup> Toto paralelní vnímání univerzálního, lidského, i týdenního cyklu také pomohlo některým autorům utřídit apokalypsy podle způsobu vnímání času. Nechutová se drží základního dělení eschatologické literatury na individuální a globální podle toho, zda převažuje rozvaha nad koncem jednotlivce, či zda text hovoří o zániku tohoto světa.

Sváteční Kristus obsahuje jak motivy individuálního smrtelníka, tak i vidění Kristova příchodu a znamení konce světa. Z motivů jednotlivých apokalyps a zjevení nelze označit jedinou, která by byla textovou obdobou Svátečního Krista. K tématu Svátečního Krista je velmi důležitých několik eschatologických vizí, které stojí na pomezí eschatologické, nábožensky vzdělávací a věroučné literatury. Věřící je poučen a zároveň varován hrozným viděním. Prvním typickým příkladem jsou tzv. *Přímluvy Panny Marie*, která oroduje za spásu hříšníků a prosí Boha, aby křesťanům odpustil. Motiv přimlouvající se Panny Marie se vyskytuje na nástěnných malbách v Ormalingen a na zničených malbách ve Stedhamu.

<sup>107</sup> Rudolf Stube: *Himmelsbrief*. Tübingen 1918.

<sup>108</sup> Jiroušková 2006, 394.

<sup>109</sup> Jacques Le Goff / Jean Claude Schmidt: *Encyklopedie středověku*. Praha 2002, 93.

Dalším důležitým apokryfním textem je *Vidění sv. Pavla*<sup>110</sup> (*Visio sancti Pauli*), které se vyskytuje také v české středověké literatuře.<sup>111</sup> Jeho text je zvláště významný proto, že byl ve vrcholném středověku spojen s tzv. *Nedělním dopisem* či „*listem z nebe poslaným*“. Základním textem, se kterým můžeme Svátečního Krista spojit, je *Nedělní dopis* a s ním často spojované *Vidění sv. Pavla*.

Sváteční Kristus ve Slavětíně je jedno z nejstarších vyobrazení vůbec – lze jej snad datovat do doby kolem roku 1385. Dílo již reflektuje texty kritického kazatelství obsahující motiv Kristova druhého příchodu. Mezi tyto texty patří devatenáctá kapitola o založení církve ve skladbě *Piers the Plowman*. I přesto, že většina badatelů tento pramen zamítla, přidržují se v hodnocení staršího názoru G. Schillerové a E. W. Tristrama. Je však nutno upřesnit část skladby, která je pro vyobrazení podstatná.

Devatenáctá kapitola *Petra Oráče* (*Piers the Plowman*)<sup>112</sup> od Williama Langlanda začíná obrazem Krista, který vchází mezi lid a nese kříž. Vedle něho stojí Svědomí, jež vysvětluje toto vidění. Duch svatý rozdává dary křesťanům a poroučí Petru Oráčovi, aby oral pole – svět. Antikrist ale chce zaútočit, a tak Svědomí vede všechny křesťany k vystavění velké pevnosti – svaté církve – společenství. Když je toto dílo hotové, nabídne jim Svědomí odměnu – eucharistii. Někteří se ale odmítají na tento dar náležitě připravit a nechtějí splatit to, co si vzali od ostatních. Básník pochopí z řeči „nezalého faráře“, jak jsou křesťané na tento dar nepřipraveni. Mezi ikonograficky relevantní pasáže patří část, kdy lidé postaví pevnost církve: Svědomí vyšle Milost, která rozdává zbraně proti Antikristovi. Zbraně proti Antikristovi jsou různá nadání pocházející z Ducha svatého. Alegorie Milosti mimo jiné upomíná, že Petr Oráč je „*správce, biřic a pokladník. Jemu dlužíte částky za odpuštění*.“<sup>113</sup> Svědomí poučuje o přípravě společenství – církve k eucharistii. Nejprve se pohádá s hospodským, který prodává „*slitky a žrádlo pro prasata*“, poté se pustí do hádky s nezalým vikářem. Vikář není náležitě vzdělán v učení, takže může žalovat Svědomí o hroznou situaci v církvi. Papež zabíjí křesťany a nemiluje své nepřátele (Urbanova křížová výprava v roce 1381) a avignonští kardinálové se spolčují s Židy. Církev se odívá do krásných rouch. Na závěr je vyslovena myšlenka, že vladař má právo na svoji vládu pouze tehdy, pokud ji užívá podle rozumu a pravdy. Poslední kniha – Příchod Antikrista – odkazuje na svátost smíření. Rozvíjí boj Svědomí a Antikrista. Proti Antikristovi bojuje Věk, Mor a Smrt, ale lidé se stejně nebojí hřešit. Svědomí již nemůže vzdorovat a hledá po světě Petra Oráče – Spasitele. Básník-autor nakonec vykřikne ze sna „*Milost!*“ a probudí se. Podobný motiv oráče, který má autobiografické rysy a přemítá o darech člověka a jeho zkáze, je obsažen i ve skladbě *Ackermann aus Böhmen* Jana ze Žatce.<sup>114</sup> Žatec je městem téhož regionu jako Louny a Slavětín.

<sup>110</sup> Za odkaz k této literární památce děkuji kolegovi Jakubu Sichálkovi z ÚČL AV ČR.

<sup>111</sup> Jan Vilikovsky: *Próza z doby Karla IV.* Praha 1948<sup>2</sup>. Jiroušková zpracovala téma Vidění sv. Pavla i pro kolektivní knihu Jan A. Dus: *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy.* Praha 2012, 253 sqq.; lze najít též in: Bohuslav Havránek / Josef Hrabák (ed.): *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu.* Praha 1957, 544 sqq. Dostupné též online: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/antologie/zliteratury/VZCL3>.

<sup>112</sup> Langland 1960.

<sup>113</sup> Víceznačnost figury Petra Oráče je bezpochyby záměrná. Touto významovou polyvalencí se reformační myšlenky vyhybaly perzekucím – tato narážka se mohla vysvětlit pokaždé jinak.

<sup>114</sup> Johannes von Saaz: *Ackermann aus Böhmen.* Praha 1994.



Nástěnná malba Svátečního Krista ve Slavětíně je blízká textům obsahujícím reformační myšlenky a zobrazuje motiv darů Ducha svatého – paprsků, které září na řemeslníky.<sup>115</sup>

Třetím významným textem v souvislosti s prací je *Vidění Adamovo*. Toto vidění je, co se týče nábožensko-politického dopadu, velmi významné. Představuje totiž myšlenku, že člověk poškozený pádem do hříchu se může stát opět dokonalou bytostí, pokud se poddá zcela novému Adamovi – Kristu. Tento nový Adam může člověka povznést k původní dokonalosti. Spolu s ideologií periodizace, která je pro eschatologii typická (líčení hrůz a nastolení nového řádu), se stala důležitým apokryfním textem pro levicově orientované myšlení, byla předpokladem pro ideologii dosažení ideální dokonalosti a rovnosti lidské společnosti.<sup>116</sup> V této možnosti dosažení prvotní dokonalosti člověka vidí Robert Kalivoda kořeny komunistického konceptu, který byl pouze podle jeho interpretace brzděn „*principem křesťanské nirvány*“,<sup>117</sup> usilující o dosažení nadpozemských hodnot. Tato ideologie tvořila důležitou součást Viklefovy víry ve „*fides caritate formata*“ (víra utvářená láskou), která dává člověku možnost od dokonalosti ztracené pádem dosáhnout opět stavu nevinnosti (*status innocentiae*). Tuto linii Kalivoda sleduje přes Kusána, Erasma Rotterdamského a renesanční italské myslitele Pico della Mirandolu a Paracelsa. Za pokračovatele těchto myšlenek prvotní dokonalosti považuje Kalivoda V. Andreaeho.<sup>118</sup> U těchto jmenovaných již nejde o koncept hříchu, nýbrž o „pobloučení“, které se napravuje nikoli milostí, ale poznáním. V této linii pokračuje i J. A. Komenský a rosenkruciánská generální reformace. Tento proud Kalivoda sleduje až k marxismu.

### Rozmístění a sociální předpoklady

Pozorujeme-li mapu rozmístění nástěnných maleb Svátečního Krista, vidíme, že vyobrazení nalézáme téměř výhradně na území Anglie, Walesu a na území pod vlivem Svaté říše římské. Inzulární příklady se potom liší mnohem větší koncentrací nástěnných maleb na jedno území, menší ikonografickou pestrostí a snad i celkově nižší kvalitou. Celkové počty dosud známých nástěnných maleb jsou takovéto:

19 v Anglii

4 ve Walesu

1 v Chorvatsku

6 ve Slovinsku

12 v kantonu Graubünden (Grissons) a v okolí Bodamského jezera

1 u Bernu

8 kolem italských jezer (Lago di Garda a severně od Milána)

2 v Čechách (+ zaniklé Jenštejnovo vidění)

<sup>115</sup> Interpretace celé nástěnné malby „Sváteční Kristus“ je obsažena v mé diplomové práci: Josef Záruba-Pfeffermann: *Nástěnné malby sv. Jakuba Většího a jejich okruh* (nepublikovaná diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Kalovy v Praze). Praha 2002.

<sup>116</sup> Robert Kalivoda: *Husitská epocha a J. A. Komenský*. Praha 1992.

<sup>117</sup> Kalivodův „*princip křesťanské nirvány*“ je méně radikální modifikací Marxova pojmu „*opium lidstva*“. V Kalivodově pojetí je důležitá především touha po dosažení ideálního stavu. Zdá se mi však, že někdy splývá pantheismus a gnóze v jeden pojem.

<sup>118</sup> Miroslav Ransdorf: Johann Valentin Andreae. Přehled historiografie a profil jeho myšlení a díla. *Studia Comeniana et historica* 35, 1988, 17–29.

10 v Korutanech a Štýrsku  
9 v Tyrolích a Trentu  
4 jižně od Turína na hranici s Francií  
4 ve střední Itálii

Dále známe izolovaný příklad ve Wismaru v severním Německu.

V souvislosti se Svátečním Kristem lze uvést ještě další památky, které nejsou nástěnnými malbami: je to především ilustrace z rukopisu Casatanensis (kolem 1420), ilustrace *Artes* v rukopise Aristotelovy *Etiky* z Haagu (kolem 1370),<sup>119</sup> leták s dekalogem z Basileje (1475) či deska ze Sieny (1480). Celkem je v katalogu zahrnuto asi 90 příkladů od druhé poloviny 14. století do třetí čtvrtiny 16. století. Překvapující, ale vysvětlitelná mizivým fondem nástěnných maleb, je absence Svátečního Krista v oblasti Nizozemí a Fríska. Naopak oblouk alpských zemí je množstvím a dochovalostí různých příkladů naprosto výjimečný. Jádrem anglických vyobrazení lze předpokládat v hrabství Wiltshire, pravděpodobně v oblasti mezi Ampney, Oaksley a Purton. Tyto lokality lze klást ještě do 14. století a jsou od sebe vzdáleny jen šestnáct kilometrů. Jádrem vyobrazení na kontinentu je alpský oblouk, který začíná v okolí Basileje, jde přes kanton Graubünden (Grissons) do Tyrolska a dále přes Korutany, Benátsko až do Slovinska. Jako kořen vyobrazení byla Wildhaberem označena nástěnná malba dominikánského kláštera v Ptujji (Pettau) ve Slovinsku z poloviny 14. století. Tato malba je však zcela standardním Bolestným Kristem s Arma Christi, který je v této době již běžnou součástí ikonografického repertoáru. Lze však s Wildhaberem souhlasit, že ikonografický předstupeň Arma Christi hrál důležitou roli. Arma Christi byla spojená často s odpustkovým textem, který odkazoval k významným pašijovým relikviím v Santa Croce v Římě. Určitý centralizační statut významných Arma Christi v rámci imperiální politiky má tradici založenou již sv. Konstantinem. V kontemplativní zbožnosti se ale tento význam individualizoval. Význam se decentralizoval i v politickém smyslu. Ve městech získával Bolestný Kristus často povahu ztělesnění zákona a stával se symbolem soudní svrchovanosti.<sup>120</sup> Tento kontext Krista ve větších městech rozvíjím v kapitole Užití Krista jako morální autority.

Z mapy vyplývá, že alpské země jsou nejdůležitější oblastí výskytu. Tato oblast měla zcela specifické sociální podmínky díky izolaci jednotlivých údolí. Ta v řadě míst posílila relativně velké procento svobodných občanů, kteří vytvářeli náboženské komunity ještě před založením fary. Anglie byla v tomto smyslu podobná. Bylo zde velké množství svobodných obyvatel. Dle stáří lze určit dvě výrazná centra: jedním je oblast Švýcarska (Bodamské jezero) a kanton Graubünden/Grissons, kde se nachází starší příklady (z doby před rokem 1400 nebo kolem tohoto roku) – je to Ormaligen, Rhäzüns, Schlans, Eriskirch a Tubre.

K rozmístění, které těžko otřese prominentním postavením alpských regionů a Anglie, je nutno registrovat absenci vyobrazení v oblastech se zachovalým fondem nástěnných maleb, ale s pevnou strukturou lenní závislosti – jako např. Francie, Španělsko, Bavorsy apod. V oblastech s vyspělou dvorskou kulturou, jako např. frankovlámská oblast, můžeme sledovat pracovní a moralizující motivy spíše jako epizodní pozadí. Vidíme často Madonu

<sup>119</sup> Haag, Museo Meermanno-Westreenianum MS 10.D 1. fol. 110. Viz Rudolf Berliner: Arma Christi. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3, 6, 1955, 111–112, obr. 41.

<sup>120</sup> Jen Beránek má právo soudit.

v chrámové architektuře – obecný lid zde plní roli jakéhosi stroje, který zajišťuje chod věcí posvátných. Porušování řádu se zde vyskytuje, ale jako žánr v pozadí posvátné scény ilustrující přítomnost hříchu na zemi – například poddaný sbírá dřevo v lese při mši,<sup>121</sup> havrani zobají obilí.<sup>122</sup> Pozoruhodným a významným projevem jsou pašijové výjevy v hodinkách, které jsou doprovázeny výrobou Arma Christi.<sup>123</sup> V českých zemích byl naopak kult pánovníka silně spjat se zemědělským kultem, který zaznívá jak v přemyslovské legendě, tak v zemědělských pracích sv. Václava. Takováto feudální reprezentace je však velmi vzácná.

Souvislost mezi svobodou sedláků a výskytem Svátečního Krista vede k úvahám, jakým způsobem tato laicizace náboženských symbolů a struktura společnosti může souviset. Jde o uspořádání, kde soběstačný člověk sleduje a kontroluje své okolí, případně pomůže v nouzi svým sousedům. To je například ve Švýcarsku dosud základním mechanismem společnosti. Pro někoho je atmosféra švýcarského venkova nesnesitelná – pokud si nenatřete plot, obec vám jej natře a o každém příchozím se hlasuje, zda se může v sousedství usadit. V některých reformovaných církvích (zejména v Americe) dosud panuje praxe veřejné zpovědi, kde musí svým spolubratřím odpustit nejen kněz nebo Kristus, ale i sousedé a celé společenství křesťanů.<sup>124</sup> Zrod takovéto společnosti urychlily morové rány kolem poloviny 14. století. Způsobily úbytek pracovních sil. Pracovní síla zdražila a to posílilo význam manuálně pracujícího jednotlivce. Společenská základna zestříhala a každá ornamentální struktura ve složitě středověké společnosti tak byla podrobena zkoušce, zda vydrží, či nikoliv. Sociálně posílený pracující člověk se snažil odstranit přebytečné struktury a omezit optickou hierarchii náboženství i společnosti.

Růst významu pracovní síly vedl ve 14. století k dramatickým otřesům v řadě míst Evropy.<sup>125</sup> Tyto změny můžeme pozorovat nejlépe v Anglii, která se stejně jako celá Evropa potýkala po morových ranách s nedostatkem pracovních sil.<sup>126</sup> Feudálové si museli platit námezdní síly a cena práce začala vzrůstat. V Anglii se horní vrstvy snažily nadměrné ceny práce bránit nařízením parlamentu o maximální možné mzdě. Toto opatření vyvolalo sociální bouři, která skončila krvavým potlačením. Přesto však zůstala zachována široká vrstva svobodného obyvatelstva. Utvořil se trh práce a vědomí sounáležitosti pracujících vrstev. Majitelé půdy museli ekonomicky využívat lidskou práci, a tak se ve větší míře zaměřili na chov ovcí a produkci vlny.

1. Pokles obyvatelstva, a tím zdražení práce.
2. Posílení svobodných vrstev obyvatelstva, které ve své pracovní morálce nezávisely na rozhodnutí feudála.
3. Nárůst počtu církevních svátků, které se staly určitou brzdou ekonomického rozvoje.

<sup>121</sup> Nu 15:32 – ukamenování muže sbírajícího dřevo.

<sup>122</sup> L 12:24: „Všimněte si havranů: nesejí, nežnou, nemají komory ani stodoly, a přece je Bůh živí. Oč větší cenu máte vy než ptáci!“

<sup>123</sup> Iz 41:7: „A tak posilňoval tesař zlatníka vyhlazujícího kladivo tlučením na nákovadli, říká: K sletování toto dobré jest. I utvrdil to hřebíky, aby se nepohnulo.“

<sup>124</sup> Tato praxe byla ojediněle praktikována v podzemní a polooficiální katolické církvi v komunistickém Československu. Páter Bonaventura Bouše zavedl ve zpovědní praxi pozoruhodné novum. Hříchy se psaly na listky papíru anonymně a páter Bouše je shromáždil. O těchto poklescích se pak ve společenství veřejně hovořilo. (Za upozornění děkuji H. J. Hlaváčkové.)

<sup>125</sup> K přehledu a zhodnocení různých emancipačních povstání ve 14. století – viz František Šmahel: *Husitská revoluce*, 1. díl. Praha 1995, 129–158.

<sup>126</sup> George Macaulay Trevelyan: *England in the Age of Wycliffe*. London 1909.

Je pozoruhodné, že právě alpská oblast a oblast Anglie charakterizuje poměrně vysoké procento svobodných a jistým osobním majetkem disponujících sedláků a že právě v těchto oblastech docházelo k jejich nejúspěšnějším povstáním. V těchto oblastech se také odehrály bouře s jasnými požadavky, které ve Švýcarsku dokonce vedly k vítězství zcela nového uspořádání na spolkovém základě.

V souvislosti s úbytkem obyvatel a příliš vysokými náklady na manuální sílu pro feudály vydal král roku 1349 *Ordinance of Labourers*, kde se snažil zamezit nedostatku oráčů a jiných dělníků po morové ráně tím, že ustanovil povinnost pracovat a zákaz požadovat větší plat, než měli před vypuknutím moru. V závěru žádá král winchesterského biskupa, „aby náležitě poučil všechny ve své diecézi, kteří jsou k tomu způsobilí, to jest faráře, ministry a další, aby vyzývali a nabádali farníky užitečnými výtkami a pravidly“. Taktéž má nařídít kaplanům sloužit bez nadměrného platu pod pohrůžkou zákazu činnosti. Tato žádost měla být také směřována na uvolněnou arcidiecézi canterburskou a k severním biskupům anglickým. Vzhledem k tomu, že tato nařízení nepomáhala, byla vyhotovena *Statute of Labourers* (Statuta dělnická) z roku 1351, která zakazovala námezdníkům odcházet za lepší mzdou a stanovovala maximální mzdy pro jednotlivá zaměstnání a řemesla. Stanovovala tresty za zběhnutí, požadování vyšší mzdy apod. Tresty mohly dosáhnout až po odsouzení na smrt.<sup>127</sup> Následující desetiletí byla tato pravidla prosazována a řada řemeslníků byla poháněna před soud.<sup>128</sup>

Vyústěním tohoto sociálního konfliktu bylo selské povstání z roku 1381. V květnu se v lesích Kentu a Essexu začali shlukovat sedláci. V zimě roku 1381–1382 bylo povstání hlavním politickým tématem. Je zajímavé, že Viklef stejně jako později Luther vystupoval proti sedlákům. Faráři a zejména mendikantské řády byli obviňováni viklefovskou stranou, že podněcují chudé proti bohatým svým náboženským vlivem.<sup>129</sup> Selské bouře se náboženských otázek netýkaly a sedláci měli z dnešního pohledu rozumné důvody k neposlušnosti.

Kromě královny pobídky ve *Statutech dělnických* z roku 1351, aby církev nabádala lid pravidly, byla v Anglii tato osvěta systematicky řešena především po povstání v roce 1381,<sup>130</sup> kdy došlo k synodě řeholníků proti viklefům. V diskusi o obrazech byly řešeny dva významné argumenty – zda je věrnějším obrazem Krista člověk, či eucharistie, kterou nastolil Viklef, a zda má správné poučení věřících vykonávat pouze duchovní osoba. K těmto tématům se řadila obecná skepse ke vzrůstající lidové christocentrické idolatrii, která byla obecně považována za neblahý jev.<sup>131</sup> Anglická literatura o uctívání obrazů je vedle byzantské snad nejbohatším souborem teoretických prací o obrazu. Od roku 1395, kdy se řešily v parlamentu lollardské články, až do první poloviny 15. století zde máme souvislou řadu různých prací obhajující obraz. Sám Viklef připouštěl obraz spolu s náležitým poučením vzdělaného duchovního, lollardi však připouštěli pouze symbol kříže. Lollardi také odmítali výsady církve spojené se sedmi duchovními skutky milosrdenství.

<sup>127</sup> Albert Beebe / Wallace Notestein (ed.): *Source Problems in English History*. New York 1915.

<sup>128</sup> Berta Haven Putnam: The enforcement of the Statutes of Labourers during the first decade of the Black Death 1349–1359. *Studies in history, Economics and Public Law* 32, 1908, 80–81.

<sup>129</sup> Engl. Fasc Z. 292–5, 305.

<sup>130</sup> W. R. Jones: Lollards and Images: The Defence of Religious Art in Medieval England. *Journal of the History of Ideas* XXXIV, 1973, 27–50.

<sup>131</sup> Trevelyan 1909, 179.

Mezi tyto skutky patřilo i napomínání hříšníka. Laikům byly vyhrazeny pouze tělesné skutky milosrdenství. Asi nejvzdělanějším podporovatelem obrazů byl Vikleřův univerzitní kolega, františkán William Woodford († 1411), který ve scholastickém duchu obhajuje existenci obrazů. Argumentuje velmi originálně Aristotelovou fyzikou a povahou smyslového světa, která dovoluje obrazy. Soustřeďuje se také na samotného malíře a říká, že kdyby byl obraz hříšný, hřeší malíř při jeho výrobě. Malíř však je několikrát zmiňován v Písmu a v dějinách. Není tedy větším hříšníkem než ostatní řemeslníci. K této aristotelské argumentaci je velice zajímavá ilustrace Aristotelovy *Etiky* v knihovně v Haagu, která vznikla kolem roku 1370.<sup>132</sup> Představuje alegorie Scientia, Artia a Prudentia. Pouze Artia překrývá obrazový rám a vniká do tohoto světa. Je obklopena různými řemeslnými nástroji – artes mechanicae. Představuje přítomnost, zatímco Scientia poukazuje na počátek a slovo a Prudentia představuje konec.

Proti lollardství směřovala velká část moralizující tvorby v Anglii, která brojila proti lollardským bludům. Od konce 14. století je doložena řada zázraků s hostií při mši, zázraky na hrobu Tomáše Beketa a zakládají se bratrstva Božího těla (např. v Yorku). V nástěnných malbách je doložen zajímavý cyklus z Friskney v Lincolnshiru z počátku 15. století.<sup>133</sup> Cyklus tvořil soubor obrazů dokazujících eucharistickou přítomnost a končil námětem bodání Židů do krvácející hostie. Oblíbené byly také eucharistické a pašijové hry. Jednou z nejnázornějších je např. Croxtonská hra.<sup>134</sup> Začíná v tehdy již stoleté tradici pařížské legendy, ale již neobsahuje nenávistnou polohu svých vzorů. Židé zatloukají hřebíky do eucharistie, aby zjistili správnost eucharistického učení. Hostie několikrát krvácí, jednomu Židovi se přilepí na ruku, když se ji pokouší vyhodit, a vrcholem hry je zázračná transformace – zezadu se spouští obraz se zjeveným Kristem. Židé se chtějí vyzpovídat, ale Kristus je poučuje, že zpověď přímo Kristu je neplatná: „*Ne, mně se zpovídat nemůžete, za tímto účelem jsem si ustanovil kněžství.*“<sup>135</sup> Poté přichází biskup, který odpouští pomýlenému knězi siru Isoderovi a poté křesťanskému obchodníkovi a Židům. V závěru křtí Židy a představuje na jevišti procesí s eucharistií.

Lollardi také porušovali pracovní kázeň po celé 15. století. Veřejně odmítali přestávat pracovat, ba dokonce i chodit do kostela. Například lollardský krejčí William Hardy odmítal držet klid ve svátek, „*protože kněží nařídili všechny svátky kvůli platům a desátkům*“. Stejně tak i švec James Cornelys prohlásil, že nechá svůj krám otevřený, dokud bude pan vikář vybírat peníze.<sup>136</sup> Lollardství dokonce prosazovalo přesvědčení, že není hříchem pracovat v neděli, pokud tak činíte na vlastním. V Anglii byla tato zvýšená osvěta doprovázena nedůvěrou k prospěšnosti volného času pro obecný lid. Svátek dával příležitost k nejrůznějším hříchům. Křesťanské zrcadlo 14. století z Anglie varuje před obžerstvím, opilstvím, obchodováním a světským chtíčům a dále jsou užívána slova sv. Řehoře, že každý hřích v neděli platí dvojnásob. Rovněž bylo varováno proti lenosti, která se proje-

<sup>132</sup> Haag, Museo Meermannano-Westreenianum MS 10.D 1. fol. 110, viz Berliner 1955, 111–112, obr. 41.

<sup>133</sup> Kresby dle maleb jsou publikovány rev. vikářem Henrym Johnem Chealsem: On the Wall Paintings in All Saints' Church, Friskney, Lincolnshire. *Archaeologia, or, Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity* 48, 1884/5, 270–280; 50, 1887, 281–286; 53, 1892/3, 427–432; 59, 1904/5, 371–374.

<sup>134</sup> Cecilia Cutts: The Croxtton Play: An Anti-Lollard Piece. *Modern Language Quarterly* 1944, 45–60.

<sup>135</sup> V této dramatické scéně také Kristus užívá latinský citát „*ite et ostendite vos in sacerdotibus meis*“.

<sup>136</sup> Norman P. Tanner: *Heresy Trials in the Diocese of Norwich 1428–1431*. London 1977, 123.

vovala válením se v posteli, a také nedostatečnou péčí o duši. Člověk měl pracovat duši stejně přičinlivě ve svátek, jako pracuje tělem ve všední dny.<sup>137</sup>

Z tohoto důvodu byl pravděpodobně Sváteční Kristus doplňován na Britských ostrovech alegorií sedmi smrtelných hříchů, které přímo vyrůstaly z figury Krista. Tyto alegorie představovaly zvýšené nebezpečí hříchu o svátku. Nebezpečí samozřejmě vyplývalo také z toho, že ďábel si mohl též dopřát volno od mučení v neděli a měl více času ke svádění duší, jak je zřejmé z udělení nedělního volna peklu ve *Vidění sv. Pavla*.<sup>138</sup> Nebezpečí volna pro poddané si uvědomoval král i parlament. V roce 1477–1478 zakázal Eduard IV. lukostřelbu o svátcích.<sup>139</sup> Roku 1495 zakázal anglický parlament hrát služebnictvu karty kromě Vánoc. Opatření však nepomáhala. Roku 1519 bylo během biskupské vizitace zjištěno, že William Auckland a William Holme hráli kostky během mše svaté na Květnou neděli.

K propagaci obecné morálky sloužily hry, které také vzdělávaly lid v dějinách spásy. Byly většinou předváděny různými cechy a bývaly často zasazeny do místních podmínek. Předváděly také různé kvalitní zboží. Cech tkalců v Yorku předváděl hru o nanebevzetí Panny Marie, kde svatý Tomáš ukazuje kvalitní sukno, dokazující pravost zjevení.<sup>140</sup> V Newcastlu a v Norwichi předváděli zlatníci Klanění tří králů, kde Kašpar ukazuje kvalitní zlatnické zboží.<sup>141</sup> Stavatel lodí v Yorku zase hráli stavbu Noemovy nrchy. Hřebíkáři a špendlíkáři z Yorku a Chesteru hráli Ukřižování, kde se text soustřeďuje na kvalitu dlouhotrvajících hřebíků.<sup>142</sup> Rozprava *Ignorantia Sacerdotum* představuje sedm smrtelných hříchů, které bijí do Krista. Pýcha mu nasazuje trnovou korunu.<sup>143</sup> Tato hra již přímo souvisí se Svátečním Kristem a s alegorií sedmi smrtelných hříchů vyrůstajících z Krista. Jak název, tak neustálé odkazy na transsubstanciaci dávají tušit propagační protilollardský význam. Ve velikonočním kázání Gregoryho z Newportu (kolem roku 1400) je zase rozebíráno jiné téma – sedm svátostí a Kristova krev jako klíč do ráje.<sup>144</sup> Spojení Kristovy krve se svátostmi je často vizualizováno také mystickými proudy na obrazech (např. vitraj v Doddiscomsleigh v Devonu). S posledním soudem také souvisely obrazy sedmi tělesných skutků milosrdenství, ke kterým rovněž existují textové paralely. Pozoruhodné je i okno v kostele Všech svatých v Yorku, jež představuje hierarchie andělů a lidské stavy. Třetí stav je reprezentován farmářem a pláteníkem s nůžkami.<sup>145</sup>

Vysoce zajímavá oblast rozšíření motivu Svátečního Krista má jistě řadu důvodů. Jedním z nich je samotná zachovalost nástěnných maleb, která je např. v alpských regionech obecně velmi bohatá. Přesto však nelze toto podivuhodné rozmístění vysvětlit jen stupněm dochování. Sledujeme-li například literární památky spjaté s námětem Svátečního Krista, můžeme zde vypořádat jistý stupeň emancipace „třetího lidu“. Ve skladbě *Petr Oráč* lidé staví s pomocí svých řemesel – darů z Ducha svatého – pevnost církve. I v Jen-

<sup>137</sup> Ibidem, 51.

<sup>138</sup> Lenka Jiroušková: Proroctví a apokalypsy. In: Jan A. Dus (ed.): *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy*. Praha 2007, 253 sqq.

<sup>139</sup> Reiss 2000, 51; Statutes of the realm. Vol. II, str. 462, 569. Visitations in Lincoln. Vol. 1, 92.

<sup>140</sup> Reiss 2000, 39.

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> Ibidem.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Homer G. Pfrander: *The Popular Sermon of the Medieval Friar in England*. New York 1937, 54–64.

<sup>145</sup> Reiss 2000, 37.

šteinově vidění vystupuje lid jako hříšníci útočící na Krista. Tato aktivní role nižších vrstev, které se stávaly velmi důležitým politickým hráčem, předpokládá jejich emancipaci.

Sledujeme-li například rozmístění nástěnných maleb v Anglii a ve Švýcarsku, nalézáme zde určitý vztah ke společenským proměnám těchto regionů ve 14. století. Sledujeme-li vyobrazení Svátečního Krista v jednotlivých kulturních okruzích, nacházíme nejdrastičtější zraňování Krista především v Anglii druhé poloviny 15. století. Toto drastické zraňování může být způsobeno soustředěnou protilollardskou propagandou církve po celé 15. století.

Vývoj středověkých venkovských komun povstal především z potřeby co nejlevněji zajistit pořádek a spolupráci obyvatelstva. Když byla slabá vláda, tato společenství zajišťovala landfrídy a umožňovala obchod. Jedním z nejúspěšnějších společenství bylo jedno takovéto sdružení v alpských údolích severně od průsmyku Svatého Gottharda, které tvořilo základ Švýcarského svazku. Švýcaři měli zajištěnou spolupráci formou takzvaných Bundesbriefe. Tyto svazové smlouvy musel podepsat každý nový kanton. Pro tento typ vlády se používá již od středověku název Eidgenossenschaft. Alpské komuny vznikaly i v Tyrolsku a dalších alpských regionech, kde ale byly zavedeny Habsburky potlačeny. Podobné komuny se vyvinuly v Grissons, v severním Německu a jinde. Právě kanton Grissons je také oblastí s výjimečnou koncentrací maleb Svátečního Krista.

### **Moralismy v české a anglické výzdobě farních kostelů 14. století**

Na anglických nástěnných malbách<sup>146</sup> ve farních kostelech jsou hojně užívána moralizující témata. Kritická poloha anglických nástěnných maleb se projevuje již od konce 13. století. Tato kritika často neblaze ovlivnila formální krásu díla, ale v ikonografii mohla naopak přinášet zcela nové motivy. Tento rozpor mezi obsahovou a formální progresivitou je nutno brát v úvahu také v případě obrazů Svátečního Krista.<sup>147</sup>

Anglické kostely si uchovaly i řadu velmi starých a zcela unikátních moralizujících témat. Ve výzdobě anglických kostelů se zachoval například velký cyklus putování duše po smrti (*Allegory of the Penitent and Impenitent Soul*: Swanbourne, Buckinghamshire, Oxford, konec 14. století, počátek 15. století), které je rozčleněno na tři části – dobrý člověk, jenž jde rovnou do nebe, malý hříšník jdoucí do očistce a velký hříšník jdoucí do pekla. Vzácné vyobrazení purgatoria je znázorněno jako pevnost, ke které se slétají ďáblové a andělé bojující mezi sebou o duše. Ve výzdobě je samozřejmě věnována velká pozornost Poslednímu soudu. Dalšími náměty jsou Setkání tří živých a tří mrtvých, Sedm smrtelných hříchů vyrůstajících na stromě nebo stojících v otevřených chřtánech a Sedm skutků milosrdenství. Objevuje se také izolovaná figura oběšeného Jidáše (Breamore, Slapton), nevěřícího Tomáše vkládajícího prst do rány Krista a samozřejmě hojně se objevuje sv. Jiří, sv. Kryštof a Sváteční Kristus. Tento soubor výzdoby je doplněn také

<sup>146</sup> Webové stránky zpracovávající nástěnné malby v Anglii: <http://www.paintedchurch.org/conpage.htm>.

<sup>147</sup> Představa výtvarného vývoje, založená na důležité roli velkých výtvarných děl, je obhajitelná především v atmosféře rozvinuté výtvarné kritiky. V ikonografických studiích středověku je její využití problematické. Naopak lze hovořit o důležitém vlivu morálně-kritických témat v ikonografii na formální kvality díla: kritika je spojena s „adjektivní ikonografií“, která ovlivňuje formální kvality díla (např. adjektivum *zlý, starý* či *trpící* ovlivní bezprostředně formu směrem k naturalismu).

obrazy „kleveticích bab“, které se v Anglii objevují již od konce 13. století. Srovnáme-li výzdobu anglických kostelů s příklady českými, v Čechách nalézáme vesměs pozitivně laděnou výzdobu s Andachtsbilden a donátorem, soubory světců, legend a biblických motivů. Odstrašující a drastické náměty se zde vyskytují podstatně méně. Důležitou složkou je užívání angličtiny vedle latinských nápisů. Tato praxe užívání národního jazyka v rámci Mahnbildu asi souvisí se zvýšenými požadavky na vzdělání věřícího. Také dokládá určitou gramotnost běžného obyvatelstva. Je ojediněle doložena i v Německu a v Itálii.

Anglická výzdoba kostelů často integruje obraz Svátečního Krista s dalšími tématy moralizujícího zaměření. Sváteční Kristus, v pramenech z 15. století nazývaný Holy Sunday, měl být tedy pravděpodobně především obrazem uctívání neděle a varováním před hříchem proti Bohu. Zároveň však poukazuje nejen na pokoj ve sváteční den, ale i na konec v eschatologickém smyslu. V kostele v Ampney je vpravo od Svátečního Krista představen jakýsi průvod se svícemi, které mohou představovat duše nebo obětní svíce přinášené za zemřelé. Na zničené nástěnné malbě ve Stendhamu byl Sváteční Kristus představen na jakémsi složitém soukolí, které jej snáší k lidem ukryvajícím se pod pláštěm Panny Marie Ochránitelky.

Velice zajímavou integrací je obraz Svátečního Krista v Hessetu, kde nalézáme Svátečního Krista, z něhož vyrůstá strom se sedmi chřtány smrtelných hříchů, ve kterých stojí hříšníci. Nad zmučeným Kristem stojí ďábel a zalévá strom sedmi smrtelných hříchů. Tato složitá ikonografie ukazuje míšení dobra a zla v pozdním středověku. V anglické středověké literatuře se zachoval soubor lollardských kázání,<sup>148</sup> z nichž především „kázání za mrtvé“ je zvláště působivé a dramatické. Kázání počíná utrpením Krista. Obsahuje okruhy zabývající se smrtí, Soudem, mukami pekla a nebem. Poté navazuje exemplary a sedmi smrtelnými hříchy. Sedm smrtelných hříchů je představeno jako sedm služebníků (knechtů) Božích. Tito služebníci budou čelit sedmi smrtelným hříšníkům. Každý služebník čelí pyšnému, lakomému, smilnému apod. a následuje nejpůsobivější pasáž, kde hříšníci prosí o odpuštění, ale Hospodin je zavrhuje. Představíme-li si tyto expresivní obrazy pohřebních kázání s pozadím Mahnbildů a Posledního soudu na nástěnných malbách, navozuje nám toto prostředí drastickou polohu bázně Boží v pozdním středověku.

## Sváteční Kristus a čarodějnice

Čarodějnictví a šamanismus má starší tradici než ucelený náboženský systém. V některých kulturách zůstává víra v předky a čarování hlavním zájmem náboženství. Čarodějnice byly ve starém Egyptě, Římě, ve Starém zákoně i v křesťanství a špatné čarodějnice také často končily v ohni. K upalování čarodějnic docházelo již v raném středověku, například Řehoř VII. zakazoval v Dánsku pálit čarodějnice, o kterých se věřilo, že způsobují bouři. Roku 1090 ve Freisingu mniši dokonce pohřbili neprávem zabitě čarodějnice v předsíni chrámu. Tato shovívavost k čarodějnictví v raném středověku vycházela ze sv. Augustina, který řadil zlé síly mezi ďábelská zdání (*fantasmata*) či přeludy (*illusiones*). Neblahé jevy pak spočívaly ve víře v tato kouzla. Na takovýto koncept čarodějních sil

---

<sup>148</sup> Gloria Cigman (ed.): *Lollard Sermons, Early English Text Society*. Oxford 1989. Viz Sermon for the Dead, ř. 207 a zejména 227 a dále.



byly všelékem především církevní exorcismy a opuštění zlé víry. Od 13. století ovšem nastává určitá změna pojetí ženy díky eucharistii a konceptu *imitatio Christi*. Svěťice této doby se stává nevěstou Kristovou, schopnou intimní tělesné komunikace s Kristem. Třinácté století také zanechalo velké množství uznávaných a významných žen, které v tomto století dokonce převládají i mezi nově kanonizovanými. Tyto ženy požívaly tělo Kristovo, zaslíbily se čistotě a stávaly se dokonalým tělem. Jako nevěsty Kristovy mohly lépe než ostatní splynout s Kristovou přítomností a zjevit Boží vůli. Tento koncept svěťice a tělesné přítomnosti Krista měl svůj protipól. Čarodějnice stojící v pomyslné antitezi ke svatým ženám se stávaly nevěstkami ďáblými. Toto nebezpečí čekalo i na řádové mystičky, které se uchýlily z pravé cesty a jejichž prostřednictvím promlouval ďábel. Čarodějnice se stávají vnitřním nepřitelem uvnitř křesťanského společenství a sprádkají plány proti nejsvětější věci. Náboženský materialismus 13. století tyto představy převedl do konkrétní polohy včetně tělesného styku s ďáblem, přivádění na svět démonických sukubů a inkubů.<sup>149</sup> Ďábel 13. století již zlovolně vstupuje do dění světa a manipuluje s Božím řádem.

Obrazy čarodějnic či zlých bab se vyskytují od 13. století. Stejně jako nevěsty Kristovy se oddávaly tělesné (ale svatě!) lásce ke Kristu, čarodějky pořádaly žádostivé orgie s ďáblem a mohly s ním samozřejmě také otěhotnět. Adorace ďáblova těla je antitezí ke vtělenému slovu a od 13. století se soustřeďuje na řitní otvor. Tato úcta k ďáblově řiti se projevila například ve zprávách Allana z Rysselu o katarském uctívání ďábla v podobě kocoura, kteří jej líbali „*in tergo*“. Objevovala se také představa o tělesném styku mezi ďáblem a ženou. Z tohoto vztahu byl zploden tzv. podhodek (něm. Wechselbalg).

Motiv zrcadla také poukazuje na marnivost a smilstvo. Motiv pravděpodobně pochází ze starší ikonografie neřestí.<sup>150</sup> Venuše či Luxuria se zrcadlem byla opakem cudnosti v oknech středověkých katedrál ve Francii.<sup>151</sup> Venuše se zrcadlem se objevuje také ve francouzských iluminacích z *L' Ovide moralisé* a v *Románu o růži*.<sup>152</sup> Postava bývá také někdy nahá.

První upálení za zplazení pekelného potomka bylo opět ve Francii. V Toulouse byla roku 1275 upálena Angela de la Bartelle, která, svedena ďáblem, porodila pekelnou nestvůru. Tohoto zplonce pekla pak živila malými dětmi. Představy o plození dětí ďábla a ženy mohly být také udržovány gnózi ovlivněnými interpretacemi prvního hříchu. Jak svedl ďábel Evu? V Adamově zjevení se ďábel utřel v podpaždí fíkovými listy a hodil je do vody, které se napila Eva. Velkým teoretickým problémem pak bylo, zda také had zplodil Evě nezdrábného Kaina, či zda byl Kain jen nepovedeným dítětem Adamovým. Ďábel takto mohl naplňovat zemi, i když nebyl stvořitelem, a kazit dílo Boží.

Čarodějnická mytologie s rozvojem zájmu o magii v renesanci ještě narůstala a je nutno říci, že české země před Bílou horou byly ve srovnání s okolními zeměmi oázou tolerance. Ve srovnání s tisíci obětí v jiných oblastech jsou udávaná čísla z předbělohorských Čech řádově menší (ve světovém měřítku se udává 40–60 000 obětí). Tato tolerance snad měla kořeny již v předpisech Arnošta z Pardubic. Roku 1349 Arnošt zakazuje docházet

<sup>149</sup> Le Goff 2002, 83.

<sup>150</sup> Jean Seznec: *La survivance des dieux antiques*. London 1940.

<sup>151</sup> Emile Mâle: *L' art religieux du XIII siècle en France*. Paris 1931, 120–121.

<sup>152</sup> Alfred Kuhn: Die Illustration des Rosenromans. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus* XXXI, 1912, 1–66.

k čarodějnicím. Případy čarodějnické praxe měl každý, kdo se o tom dozvěděl, označovat faráři. Usvědčené čarodějnice měly být ostříhány vlasy a byla vyhnána z obce.<sup>153</sup> Srovnáme-li to se zákony platnými až do poloviny 18. století, uvědomíme si výjimečnou prozíravost našeho prvního arcibiskupa. Čarodějnické představy v Čechách narůstaly především za náboženské normalizace v pobělohorské době a předpisy z roku 1707 vydané za Josefa I. jsou zcela v zajetí tradovaných předsudků. Čarodějnice mohou létat, ale padají na zem, když je slyšet klekání. Čarodějnice uctívají ďábly, kteří vypadají od pasu dolů jako kozel, líbají jim levou nohu, levou ruku a řiť. Tradiční české srazy čarodějnic byly na šibeničních vrších. Při schůzích s ďáblem byl dodržován tento program: ďábelská zpověď, kde musela čarodějnice říci, co zlého neučinila a měla nařízeno. Čarodějnice měly páchat zlo v kostele (kradení hostií) a na sousedech. Poté následovala černá mše s podešví místo hostie a hořkým lektvarem. Následovaly ďábelské orgie včetně soulož. Při rozchodu ďábel poručí škodit a měnit se při tom v psy, kočky a ropuchy pomocí vody, kterou čarodějnice dostávají při přijetí do spolku.

Pozoruhodné jsou dvě základní barvy ďábla: zelená a hnědá. Není to jen barva, kterou má zelený ďábel společnou s vodníkem. Je to také zájem o ženskou marnivost, které vodník využíval při lovu dívek rozvěšováním stužek nad vodou. Ďábel zelenjak ze slovinského Crngrobu má jiný trik na ženskou marnivost. Drží v ocase zrcadlo a nastavuje jej ženám k obličej. Žena pohlédne do zrcadla, v domnění, že uvidí svou krásnou tvář. Ke svému údivu však nevidí svůj obličej. Zázračné zrcadlo totiž odráží jen ďáblův zadek jako symbol vstupu do pekla. Pomíjivou krásu tohoto světa neukáže. Tento motiv užil také Hieronymus Bosch na vyobrazení Pýchy, kde ovšem ďábel drží zrcadlo se skutečným odrazem ženy.<sup>154</sup> Motiv ženy a ďáblův řiti se zachoval také v Pohlově Gradci ve Slovinsku (kolem 1470). Souvisejícím motivem je zrcadlo s obličejem, které se dochovalo v kostele sv. Egidia v Dellachu u Mellwegu (Korutany).

Paralelu řiti a vstupu do pekel ilustruje francouzská lékařská kniha z konce 13. století, která vedle sebe klade vyšetření konečnicku lékařem a vstup Krista do pekel. Podobné potíže vzpomíná i český Masticčář u Kristova hrobu. Jako hlas pekla používal větry i Martin Luther při vyhrožování Římu.

Kromě hledění do zrcadla se zachovalo ještě několik pověr. V Crngrobu se zachoval ještě motiv dívek věštících s podkovou. Odnášení žen na ďáblůvých zádech známe například z Čerta a Káči. Tato pohádka také užívá představu, že některé ženy jsou pro peklo až příliš hrozné. Tuto víru přináší český příklad z Libiše, kde dostává baba od čerta boty na klacku, protože se její zloby štítí samo peklo. Lidové představy také odrážejí představu zvláštní síly zlých mocností ve významné svátky (ve vánoční a svatojánskou noc) nebo o poledním zvonění či klekání. Otevírá se země, obcházejí různé čarodějnice a jejich zlou moc lze přemoci jedině modlitbou. V českém prostředí jsou nejkrásněji ztvárněny tyto představy v *Kytici* Karla Jaromíra Erbena.

---

<sup>153</sup> Podlaha 1926, heslo Čarodějnice.

<sup>154</sup> Sedm smrtelných hříchů, Prado Museum, Madrid, Kat. P02822

## Tutivillus (Vrbata)<sup>155</sup>

Mnohotvárnost zla a lidská představitost nespoutaná stavbou věroučného dogmatu generovala v celé Evropě velmi pestrout společnost různých ďáblů.<sup>156</sup> Jedním z pozoruhodných ďáblů byl Tutivillus, který se zabýval především hříchem souvisejícím se slovy a s ženami. Jeho dějiny jsou velmi dlouhé a jsou popsány ve výše zmíněných studiích. Kopírují osud řady jiných exempel, které teprve laicizací získávají na barvitosti a Tutivillus se stává významným protihráčem lidského spasení. Pomluva se stávala od 13. století mnohem nebezpečnější než dříve díky zavedení anonymního svědectví u inkvizičních soudů, které zajišťovalo pomluvám a donášení nebezpečné důsledky. Tato praxe vedla k velmi neblahým deformacím soudního řízení. K založení inkvizice učinil první kroky Řehoř IX. v roce 1233. Pověřil především dominikány, aby kacíře pronásledovali. V letech 1258–1260 jsou jim také svěřeny případy „čarování a věštění zavánějícího kacířstvím“.<sup>157</sup> Pomluva se v Itálii dokonce dostávala mezi sedm hlavních hříchů a nahrazovala Závist. Pomlouvání a spolky s ďáblem se vyskytují také do 13. století jako samostatný námět, v německých oblastech se s ním setkáváme nejdříve. Obvykle má formu dvou klevečích bab s ďáblem v pozadí, který naslouchá a případně si dělá poznámky. Známým a velice krásným příkladem je nástěnná malba v kostele sv. Jiří v Reichenau (Oberzell) u Kostnice (1301/1315, severní stěna), kde ďáblové zapisují na kravskou kůži klevečy žen v kostele. Motiv kravské kůže se zachoval převážně v německých jazykových oblastech a možná souvisí s dosud používaným rčením v němčině středověkého původu: „*Ten nesmysl se nevejde na kravskou kůži!*“<sup>158</sup> Existovala představa, že hříchy byly zapisovány a velkému hříšníkovu nestačila kozí nebo telečí kůže. Bylo třeba velké kůže od krávy. V Neukirchen-u v kostele sv. Kateřiny (hrabství Diepholz) se zachovala čarodějnice s ďábly již z let 1246/1255. V obrazech Svátečního Krista se tento motiv objevuje až v 15. století. Tutivillus (nebo Titivillus) byl takový drobný čert – udavač, který se vyskytuje ve středověké literatuře.<sup>159</sup> Jeho úkolem bylo především dávat pozor při mších a zapisovat, když někdo hovořil. Byly to výhradně ženy, které zaměstnávaly různými drby zapisovače Tutivilla, jenž čeká v den posledního soudu na svoji příležitost. Pak i takové drobné hříchy přisypané na váhu mohou duši kostelní drbny převážít do pekla. V malých společenstvích mohla mít pomluva těžké následky a byla trestána. Například v roce 1536 byla potrestána Alžběta Abney a její manžel.<sup>160</sup> Byli dáni na pranýř a poté vyhnáni z Yorku v srpnu 1536 poté, co byli usvědčeni z falešných pomluv o svých sousedech. Obraz ďábla Tutivilla se objevuje spolu s klevečkami od konce 13. století. Do obrazu Svátečního Krista se dostává

<sup>155</sup> Tutivillus, the devil of hell, / He writeth har names, sothe to tell, / Ad missam garulantes. / Better wer be at home for ay / Than her to serve the Devil to pay, / Sic vana famulantes. / Thes women that sitteth the church about, / Thay beth all of the Develis rowte, / Divina impediendes. Anonymní báseň z 15. století v Bodleian Library, MS. Douce 104 (21678), f. 112b. Viz Reginald Throne Davies: *Medieval English Lyrics: a critical anthology*. London 1964, 198, báseň 103.

<sup>156</sup> Malcolm Jones: *Folklore Motifs in Late Medieval Art II. Sexist Satire and Popular Punishment. Folklore* 101, 1990, 69–87. Dále snad nejobsáhlejší studie k Tutivillovi – Margaret Jennings: *Tutivillus: The Literary Career of the Recording Demon. Studies in Philology* 74, 1977.

<sup>157</sup> Le Goff / Schmidt 2002, 84.

<sup>158</sup> „*Der Unsinn geht ja auf keine Kuhhaut!*“

<sup>159</sup> Tutivillus se také objevuje ve hře z 15. století *Lidské pokolení* (Mankind), napsané ve středovýchodním anglickém dialektu. Ve hře se pomluvami a lži snaží přivést Tutivillus lidstvo do záhuby.

<sup>160</sup> Angelo Raine (ed.): *York Civic Records*, vol. IV. York 1945, 9–12.

v několika případech na tyrolských vyobrazeních. V Anglii bývá společně s vyobrazením Svátečního Krista, ale mívá vyhrazen zvláštní obraz a nepíše na kravskou kůži. V Dánsku se ve Fanefjordu<sup>161</sup> zachoval Tutivillus z konce 15. století. V dánském kostele v Brarupu (kolem 1500) jsou zase výjevy čarodějnic jezdících na ďáblech.<sup>162</sup> Dánský Tutivillus má velké netopýří uši, aby dobře slyšel a zapsal, co si ženy vyprávějí. Na značně poničeném příkladu v anglickém Seethingu (Norfolk, Norwich, 14. století) Tutivillus zapisuje klevety na jednotlivé listy, které odhazuje. Pod dvojicí žen jsou další ďáblové, kteří sbírají popsané listy ze země. Německý příklad kleveticích žen zachycuje ještě další důležitý aspekt zapiso-  
vání hříchů žen – i dobrý Tutivillův sluch a rychlý zápis nestačí na rychlost ženské mluvy. Uprostřed latinského nápisu na kravské kůži je charakterizována citoslovcem „blablbla“.

V Čechách se Tutivillus (Titivillus) vyskytuje pod jménem Vrbata ve Hře o Kristovu Zmrtvýchvstání a jeho oslavení.<sup>163</sup> Vrbata<sup>164</sup> má i v tomto případě na starosti především pomluvy a zlé ženy. Je zajímavé, že se zde vyskytuje také motiv střevců jako úplata za vykonaný hřích, který známe z nástěnných maleb v Libiši. Motiv bot jako ďáblova úplatku se vyskytuje ještě na některých příkladech ve Štýrsku. V úvodní pekelné scéně ďáblové přivlékají duše různých řemeslníků, které nám připomenou satiry *Hradeckého rukopisu*. Hra připomíná několik různých motivů Svátečního Krista – tím je boj dvou opilců v krčmě, který se vyskytuje na obrazech Svátečního Krista a také na varování proti blasfemikům, zachovaném na nástěnných malbách v Anglii a Walesu.

### Sváteční Kristus a kritika bohatství

Vedle odsuzování čarodějnictví, nedělního smilstva či pomluv vzbuzoval také pozornost sousedů příliš velký majetek. V jednom velmi zajímavém příkladu Sváteční Kristus přejímá ikonografické motivy z tzv. „*modlitby bohatého a chudého*“ (dobrá a špatná modlitba). Tento žánr se vyskytuje asi od poloviny 15. století a představuje upřímnou modlitbu chudého ke Kristovým ranám a neupřímnou modlitbu bohatého, který se modlí ke svému majetku. Bohatý obvykle nosí luxusní oděv, zatímco chudý má na sobě skromný hnědý oděv. Zatímco chudý je po vzoru sv. Františka spojen s Kristovými ranami a Kristus se k jeho modlitbě obrací, bohatý se modlí ke svému majetku a Kristus jej neslyší. Tento obraz již představuje vrchol sociálně vyhraněného obrazu vycházejícího z františkánské zbožnosti a požadavku skromného života. Křídlový oltář s modlitbou bohatých a chudých známe například ze sbírek městského muzea ve Štrasburku, kde mezi bohatými figuruje také biskup.<sup>165</sup>

Modlitba bohatého a chudého je spjata se Svátečním Kristem ve třech případech. V Ortisei můžeme podle pily, která leží před bohatým mužem, soudit, že se asi nějaký

<sup>161</sup> Kolem 1480? Elmelunde. Severní stěna.

<sup>162</sup> Brarup. Severní stěna vpravo dole. Žena s obnaženými ňadry sedí obráceně na zádech ďábla a bije ďábla metlou, čert se k ní otáčí.

<sup>163</sup> Havránek/Hrabák 1956, 262 sqq.

<sup>164</sup> Jméno „Vrbata“ snad pochází od činnosti ďáblovy (který dělá vrbu) a zároveň může jít o narážku na plození nemanželských dětí. Za konzultaci děkuji O. Tichému. Možná také naznačuje, že může jít v tomto případě o překlad pocházející z Anglie, protože anglicky se řekne vrba „willow“, což není od „villus“ tolik vzdáleno. Latinské „villus“ znamená chlupatý.

<sup>165</sup> Das Gebet des Reichen und Armen, Musées Municipaux, Strasbourg.

bohatý truhlář nemodlí upřímně ke Kristu. Pod ním je v rámečku napsáno, o čem ve skutečnosti při modlitbě přemýšlí.

*Gedankt (gedenkt) des reichen  
blickend auf sein weib (Weib)  
auf sein gut das mit-nichten gewunen (gewonnen) ist.*<sup>166</sup>

Myšlenka bohatého je takováto: sleduje manželku a přemýšlí, jak by bezpracně (mit-nichten) získal majetek. I když klečí směrem ke Kristu, z jeho úst jde čára pod peřinu vedle jeho manželky a do truhly vedle jeho postele. Kristus se dívá ke své pravici, kde asi slyšel upřímnou modlitbu chudého. V Lucéramu se zachovaly jen fragmenty Svátečního Krista, ale v jeho blízkosti taktéž nalzáme citát „*si cor non orat, in vanum lingua laborat*“. Můžeme zde nalézt také fragment dobré a špatné modlitby. Poslední lokalitou spojenou s tímto pozoruhodným námětem je kostel sv. Šebestiána ve Venanson, kde jsou také alegorie ctností a neřestí. Alegorie dobré a špatné modlitby se na konci 15. století zcela osamostatňuje a rozšiřuje se prostřednictvím reformační grafiky. Vzhledem k tomu, že je lokalita v Ortisei datována již do let 1452–1460, patří k nejstarším známým příkladům tohoto námětu. Pravděpodobně však byla tato témata živými exempli mnohem dříve a může jít také o podstatně starší motiv. Jak jsem již předeslal, důležitým znakem modlitby bohatého a chudého je vyobrazení drahých a chudých šatů. To je typickým znakem rovnostářských hnutí, protože drahé oblečení bylo důležitým symbolem sociálních rozdílů. Kritika luxusního oděvu později přerůstala i v kritiku liturgických rouch – například v *Petru Oráčovi* je přirovnávána církev k nevěstce, která se odívá do krásných rouch. Nádhera roucha se stala v pozdním středověku také znakem Máří Magdalény, která však této světské marnosti lituje.

Kritika drahých oděvů se mohla promítnout do výrazného exponování nůžek v obrazech Svátečního Krista. Nůžky hrají velmi důležitou úlohu v několika vyobrazeních. Byly jako významný atribut Svátečního Krista často spojovány s konkrétním proviněním krejčího, především pak ve Slavětíně. Výroba luxusních a drahých oděvů je zároveň službou světské marnosti, v kontrastu s nahým Kristem. Exponování nůžek ale může být také vysvětleno řadou jiných důvodů: jednak citátem z Izajáše (53:7: „*jako ovce před stříhači zůstal němý, ústa neotevřel*“) nebo také eschatologickou symbolikou nůžek (motiv přestřihnutí nitě).

### **Kristus jako obr**

Novou představivost ve svých zjeveních (*Revelationes*) uplatnila Brigita Švédská (1303–1373). Tato zjevení sloužila jako důležitý zdroj pozdně středověké ikonografie. Ve zjevení (1,57)<sup>167</sup> se Kristus zjevil sv. Brigitě jako obr (*quasi gigas*):

<sup>166</sup> Rigaux 2005.

<sup>167</sup> Ulrich Montag: *Das Werk der heiligen Birgitta von Schweden in oberdeutscher Überlieferung. Texte und Untersuchungen*. München 1969, 270–273.

*Qui perseverarint in malo suo, veniam eis quasi gigas, qui habet tria, scilicet terribilitatem, fortitudinem et asperitatem. Sie ego veniam christianis, ut non minimum digitum audeant movere contra me. Veniam etiam sic fortis, quod quasi culex erunt ante me. (Tercio) veniam eis sic aspere, quod „ve“ sentiant et („v“) sine fine.*

Kristus přichází s velikou silou, hrůzou a krutostí (*asperitas*) ztrestat viníky. Tato obří stylizace trestajícího Krista nejmarkantněji vystupuje ve vyobrazeních prosazujících postní kázeň. Ikonografie postního Krista (*Fastenchristus*) vznikla opět v alpském prostoru. Dva dochované příklady se kladou až někdy před rok 1500. Nejlépe zachovaný *Fastenchristus* se nachází v kostele sv. Ondřeje v Lienzi. Na této malbě můžeme dokonce přečíst vysvětlující nápis. Kristus vstupuje mezi hodovníky s velkým dřevěným kyjem. Nápisová páska představuje přímou řeč samotného Krista: „*Pomni, člověče, bůh na zem nesestoupil, aby obětoval život, tak nejz ani vejce, ani maso, ani tvaroh (sýr)*.“<sup>168</sup> Nápisová páska tedy zní velice konkrétně a v některých oblastech Alp znamenal zákaz mléčných výrobků o postu vlastně hladovku.<sup>169</sup> Postních dní bylo ve středověku velmi mnoho. Šlo především o čtyřicetidenní půst od Popeleční středy až po Velký pátek, dále vigilie, pátky a mnoho dalších. V těchto dnech byla předepsána také přísná abstinence od alkoholu. Tyto extrémní požadavky postu byly zmírněny po Tridentu.<sup>170</sup> Do dějin postní obscurance se velmi radikálními požadavky zapsal Mikuláš Kusánský, který právě v alpských zemích vynucoval přísné předpisy o radikálních postech. Z titulu brixenského biskupa chtěl prosadit na diecézní synodě v Brixenu v roce 1453 zákaz mléka, másla a vajec pro celý čtyřicetidenní půst a pro všechny posty v roce. Jako omastek mohl být používán jen olivový olej. I když má olivový olej symbolické konotace s Olivetskou horou a další postní symbolikou, v Alpách žádné olivy nerostou a mléko je v některých oblastech jedinou obživou chudiny. Mikuláš Kusánský dospěl tak daleko, že pokud někdo snědl vejce o čtyřicetidenním postu, byly mu odepřeny svátosti. Rychlý odpor proti těmto nařízením posílil pozice Zikmunda Tyrolského v jeho sporu s církevní autoritou. Dva dochované obrazy postního Krista byly německými badateli nepřímo spojeny s Kusánského politikou radikálního postu, ač se nenalézají přímo na území brixenské diecéze. Boj proti mléčným výrobkům můžeme sledovat po celou druhou polovinu 15. století a byl snad jedním z momentů vyvolávajících odpor ke katolictví ve Švýcarech.<sup>171</sup>

Na poutním místě Maria Rojach se zachoval vedle nástěnné malby Svátečního Krista další „*Fastenchristus*“. Zde drží Kristus opět velkou dřevěnou palici, která bývá atributem různých gigantů a divých mužů a jeho hrozivá bezvousá tvář již téměř vyvolává pochybnosti, zda jde v tomto případě vůbec o figuru Krista.

<sup>168</sup> „*Mensch. Er de(n). frei.tag/das.dir.got.nit.prech.das/lebe(e)n.ab.du solt/nit/fleisch..air. kes./nid essen. seid.*“

<sup>169</sup> V ortodoxním ritu platí o postech dosud zákaz mléka a vajec. Je zde také důraz na postní kázeň mnohem tvrdší. Můj strýc je pravoslavným popem v Jeruzalémě a pije polovinu velikonočního postu jen vodu z uvařených bramborových slupek. V katolické církvi je tento postní extremismus již zrušen.

<sup>170</sup> Viz Horst Balz / Gerhard Müller: *Theologische Realenzyklopedie*. Band IX: *Dionysius Exiguus – Episkopalismus*. Berlin 1982, 41, heslo *Entwicklung der kirchlichen Fastengebote*.

<sup>171</sup> Nikolaus Grass: *Cusanus und das Volkstum der Berge*. Innsbruck 1972, 43, 49; Wilhelm Baum: *Nikolaus Cusanus in Tirol. Das Wirken des Philosophen und Reformators als Fürstbischof von Brixen*. Bozen 1983.

Na Svátečním Kristu můžeme především pozorovat zvětšování postavy. Ve středověku byl motiv velkého Krista myšlen především jako obraz bázně Boží. Samotné měřítko Krista tedy napovídá, kdy měl obraz především upozorňovat na Boží hněv. Trestající Kristus, který sestupuje na zem, mívá často o mnoho větší postavu. Tuto tendenci lze sledovat již u Posledního soudu na románských tympanonech, kde je obraz Krista jako soudce v poměru k ostatním markantní. Obraz velkého Svátečního Krista nastupuje až v 15. století, kdy se vyskytuje spolu se svatým Kryštofem na fasádách kostelů i v několika-metrových variantách. Svatý Kryštof byl vnímán jako obraz utvrzující ve víře, zatímco Sváteční Kristus měl především odrazovat od hříchu ve sváteční dny. Představa Krista a svatých jako obrů byla v lidové víře rozšířena. Například svaté otisky nohou různých světců bývají o mnoho větší, než je normální noha. Rekordní vzrůst má ale vždy Kryštof, který se často vyskytuje vedle Svátečního Krista a je vždy větší. Rekordem ve velikosti Svátečního Krista byla pravděpodobně nástěnná malba v High Wycombe, která pokrývala fasádu kostela a mohla dosahovat až osmi metrů; Kristus o velikosti kolem čtyř metrů se objevuje na více místech. U některých obrazů Svátečního Krista můžeme dokonce pozorovat určitou změnu fyziognomie Krista ve prospěch obřího a zstrašujícího vzezření, jako například v St. Lorenzen.

### Androgynní typ

Další velmi podivnou stylizací ústřední figury Svátečního Krista je jakýsi androgynní typ, který je snad alegorickým člověkem a přitom má ještě christologická stigmata. V případech Pregassony a Briegels dokonce chybí svatozář. Tento typ figury, u níž nelze s jistotou určit, zda jde o jinocha nebo o ženu, není v souboru nástěnných maleb Svátečního Krista výjimkou. Překvapivě je někdy zraňován jednotlivými nástroji ve christologickém smyslu. Velmi často se objevuje bezvousý Kristus, popřípadě ideální jinoch, v některých případech přecházející až v ženu. Z dalších případů mezního typu mezi mužem a ženou lze uvést Eiskirch, Brigels, Tarces a další. Takovýto typ muže jako ženy se objevuje např. v případě vyobrazení Jana na Kristově hrudi, která představuje typ adopce člověka Bohem. Tato otázka představuje velmi komplexní problém pojetí Kristova těla, které získávalo vlivem eucharistické mystiky také ženské atributy.<sup>172</sup> Rána Kristova byla považována za lůno církve. Dokonce se v typologických paralelismech přirovnávalo zrození církve z Kristova boku ke stvoření Evy z žebra Adamova. V mystických textech pak odkazem na Kristův klín byla míněna rána v boku. Tento typ androgynních postav – ideálního člověka tělesně splývajícího s Bohem – nabyl v humanismu velké aktuálnosti. Ideálním představitelem člověka tohoto typu je například Leonardův Jan Křtitel.

Problémem víry založené na *imitatio Christi* byla touha tělesně splynout s Kristem, která se stávala znakem svatosti. Věrouka musela ale zároveň bedlivě sledovat, zda nedošlo až k příliš velkému splynutí a zůstává jasná hranice mezi Kristem a člověkem. Na Britských ostrovech získal zvláštní význam Viklefův argument, že lepším obrazem Krista než eucharistie je člověk. Tento argument se v Británii udržel delší dobu. Člověk jako nedokonalější obraz Krista byl také používán lollardy v ikonoklastické argumentaci. Tento

<sup>172</sup> K tomu viz především Bynum 1982.

moment zvláštní stylizace střední figury mohl lid svádět k různým pantheistickým bludům a je jedním z jevů na hranici pravověrného smýšlení.

### Nedělní soulož a hříchy v hospodě

Smilstvo bylo oblíbeným hříchem u církevních soudů i velkým tématem kritického kazatelství.<sup>173</sup> Správné chování v manželském svazku je popsáno ve zповědních zrcadlech již od raného středověku.<sup>174</sup> Sexuální půst byl povinný během adventu, velikonočního postu a čtyřicet dní před letnicemi. Sex byl také zakázán středy, pátky, soboty, neděle, svátky a posty, před přijetím svátosti, během pokání, a dokonce i o první svatební noci. Takovéto přísné předpisy ponechávaly jen několik desítek dní legálního styku, které byly ještě dále zkracovány přirozenými indispozicemi. Tato omezení však nebyla důsledně vyžadována a obvykle bylo vyzýváno ke zdrženlivosti v obecnějším smyslu. *Dives et Pauper* například pouze připomíná, že milování s manželkou je hříšné v době, kdy církev ukládá zdrženlivost. Zповědník se v případě smilstva musel zeptat, který den se hřích odehrál, zda tím náhodou nebyla znesvěcena neděle nebo svátek. Moralizující veršiky z Anglie pak dokládají, že vůbec nejhorší bylo souložit dopoledne během mše svaté. Právě čas, kdy se všichni shromáždili v kostele, dával příležitost k cizoložství. Zprávy například hovoří o Johnu Lupsonovi, který nechodí na mše svaté a místo toho se milkuje s Johanou Hulle.

Úlohou ďáblů bylo také svádět k nedělnímu početí, které zpravidla vedlo k narození nevydařených dětí. K tématu svádění ďáblem je také důležitý Cranachův obraz ve Wittenbergu z roku 1516 – pár se zeleným ďáblem. Lucas Cranach tento motiv použil ještě jednou v roce 1527 k vytvoření dřevorytů na téma deseti Božích přikázání pro Melanchtona.<sup>175</sup>

Výjevy smilstva jsou v korpusu Svátečního Krista někdy interpretovány také jako lenost, k čemuž se nepřikláním. Drobná figurka ďábla pobízející k dalšímu hříchu je dostatečně výmluvným symbolem. Smilstvo se však neodehrávalo jen v posteli. V Pohlově Gradci jsou zachyceny milenecké dvojice v křoví. Podobné detaily, bohužel již zcela nečitelné, jsou zachovány v lokalitě Mittertal – Val di Mezzo v Jižním Tyrolsku. Vlevo od lůžka s milenci byla celá skupina dívek padajících do náruče mládeňcům.

Pelechem hříchu byla také hospoda. Ta byla naopak místem, kde hřešili výhradně muži. Opíjeli se, hráli o peníze karty, kostky a tabulové hry. To celé mohlo končit vraždou. Téma hospody je typické především pro Anglii. Zde nalézáme také samostatné téma „varování blasfemikům“, které představuje jakousi rozšířenou verzi Piety. Historická hra o roucho Kristovo je zde aktualizována různými výjevy mužů, kteří berou Boží jméno nadarmo, bojují o peníze při hazardní hře, případně se oddávají bezuzdnému veselí. Soucit Panny Marie je kladen do protikladu s posměchem hříšníka. V Anglii se zachovala nástěnná malba tohoto typu v Corby (Lincolnshire), kde ďáblové podávají mužům dýky

<sup>173</sup> Thomas N. Tenler: *Sin and Confession on the Eve of Reformation*. Princeton 1977.

<sup>174</sup> Berthold de Rastibonne: *Péchés et vertus. Scènes de la vie du XIII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1991. Motiv lůžka a smilstva se vyskytuje již od počátku vyobrazení a neznáme jej jako starší izolovaný Mahnbild. V tomto případě tedy nemusí jít o inkorporaci jiné morality do motivu Svátečního Krista.

<sup>175</sup> Cyklus přiřadila k Melanchtonovi G. Schiller. Viz Olivier Cristin: *Les yeux pour le croire. Les Dix Commandements en images XV<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris 2003, obr. 29.



a přesvědčují je ke spáchání vraždy. Obraz byl doplněn nápisovými páskami, snad zde byl Mahnbild rozšířen o sedm smrtelných hříchů. Ukázkou více zaměřenou na druhé přikázání je obraz z Breages, kde jednotlivé postavy drží části Kristova těla jako symboly příslušného jména Božího. Například muž držící srdce asi říká „*Nejsvětější Srdce Páně*“, muž držící nohu říká „*Kristova noho*“. Dole hrají dva muži vrhcáby a vytahují proti sobě dýky. Hospodské výjevy s vytahováním zbraní a kletím se zachovaly často i na výjevech Svátečního Krista. Na ostrově je to především Walsham-le-Willows / Suffolk či kostel Panny Marie augustiniánského převorství v Ixworthu asi z první poloviny 15. století. Na kontinentu je pozoruhodná lokalita Waltensburg – Vuorz ve Švýcarsku.<sup>176</sup> Mezi nástroji je vlevo výjev svádění ďáblem, ze kterého se zachovaly jen pozoruhodné ptací pařáty, a vpravo je pak vylíčena hospodská scéna s vraždou. Zajímavý je detail zámku u ruky útočnicka, který možná symbolicky naznačuje, že smrtelný hřích uzamyká cestu do věčné blaženosti. Tyto scény nám jsou v Čechách známy z *Hradeckého rukopisu* a další nábožensky vzdělávací literatury. Ve scénách svádění ke hříchu v hospodě dochází k přímému kontaktu s ďáblem v přestrojení, který přelstí hráče v kartách a vyhraje jejich duši. Tyto motivy opět přezívají v pohádkách.

### **Železné tyče na svíčkové oběti, odkazy Svátečnímu Kristu**

Athena Reissova zpracovala soupis pramenů, vztahujících se k donacím Svátečního Krista. Reference v pramenech hovoří o „*Pyctor of Holy Sondag*“. Obvykle se vztahují k nešlechtické donaci zajišťující zřízení obrazu a pálení svíce před tímto obrazem za duši zemřelého. Jsou uvedeny tyto odkazy:

Roku 1535 kostelní účty obsahují položku „*železný držák pro obraz Svaté Neděle*“.<sup>177</sup> V roce 1517 dává Richard Selhnere 30 šilinků na koupi tří svícňů. Jeden na devět svíček pro sv. Petra, jeden na pět svíček pro Pannu Marii a jeden na pět svíček pro Svatou Neděli. K donacím vosku pro Svátečního Krista je řada dokladů. Nejvíce odkazů zní „*to the light of St. Sondag*“, kterých je zachováno v anglických pramenech asi dvacet. Kromě donací jsou v posledních vůlich také vyjádřena přání být pohřben „*co nejbliže Svaté Neděle, jak jen dovolí půda*“.

Jedním velice pozoruhodným pramenem je roční záznam o majetku obrazu Svátečního Krista a užití výnosu ve prospěch jeho kultu. Jde o vzácný doklad majetku vlastněného uctívaným obrazem. Ve farních účtech kostela sv. Jiří z Morebath<sup>178</sup> je zachováno zvláštní účetnictví pro obraz Svaté Neděle z let 1530–1539, kterému sedláci darují jednotlivé ovce. Farář musí výnos z těchto kusů dobytka vést odděleně od farního účetnictví. Dobytek byl držen sedláky a výnos se poukazoval ve prospěch obrazu. Roku 1538 je kult Jindřichem VIII. zakázán a účet je převeden do majetku fary. Účetnictví začíná roku 1530, kdy byl v Morebath založen tabernákl Svaté Neděle. Téhož roku dává obrazu „*Svatá Neděle*“ Thomas Tymewell z Coombu jednu ovci.<sup>179</sup> Následujícího roku daruje ovci Katherine Robyns. Roku 1533 je jehně z ovce Thomase Tymewella vydržováno Johnem Tymewellem,

<sup>176</sup> Graubünden, farní kostel sv. Desideria a sv. Leodegara, 1451.

<sup>177</sup> Reiss 2000, Appendix C, 133 „*For e hook of yron to saint soday pycture*“.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Je vzdálen asi míli od Morebathu.

asi Thomasovým synem. Thomasova ovce neměla mláďata, ale dala jednu libru vlny. Ovce Kateřiny Robbynsové pošla. Kozka však přinesla do účtů pět pencí a jehně této ovce vyneslo osm pencí. Z těchto třinácti pencí bylo osm pencí vydáno vikářem Sirem Christopherem Trychayem na výrobu svíček. Roku 1534 obraz získává 9 pencí z prodeje kožek, zůstatek z předchozího roku činil pět pencí, 3 pence byly utraceny na svíčky. Z prodeje vlny bylo utrženo v roce 1535 12 pencí. Roku 1536 měla „Svatá neděle“ 23 pencí na účtě a pět pencí vydala na svíčky. V této době má obraz 4 ovce. Roku 1537 „Svatá neděle“ utratila pět pencí za vápno. Možná, že si již zaplatila své vlastní zabílení a zrušení, protože roku 1538 se účet uzavírá příkazem reformy Jindřicha VIII. a peníze jsou převedeny do farních účtů, ale u výnosů z ovci je poznámka „*de Seynt Sunday*“ ještě následující rok. Peníze jsou již ale účtovány dohromady.

### Reflexe a rozklad vyobrazení Svátečního Krista v novověku

Ostendorferova grafika *Pouť k milostné Panně Marii u Řezna* vzbudila mnoho pozornosti již v době svého vzniku.<sup>180</sup> Grafika zesměšňovala pozoruhodné detaily pozdně středověké zbožnosti. Do kostela vcházejí průvody věřících s velkými svícemi, s hráběmi, vidlemi, srpem a dalším pracovním náradím. Vlevo od zázračné sochy vidíme rozvěšené náradí pod dřevěnou předsíní chrámu (vidle, srp, motyka, vařečka a další *ex vota*). Vpravo se poutníci dotýkají cepy roucha Panny Marie. V popředí jsou ironickým způsobem znázorněni poutníci ve zbožném tranzu pod zázračnou sochou Panny Marie.

Ostendorferovou grafikou se již zabýval Hans Belting i Jan Royt jako typickým dokladem krize posvátného obrazu na konci středověku a ukazovali na tomto podkladě rozvoj novověké obrazové devoce.<sup>181</sup> Grafika však může být sledována také v souvislosti se symbolikou pracovních nástrojů v lidovém prostředí. V Bavorsku s tradičně silnou mariánskou úctou pravděpodobně docházelo k jiným preferencím kultu, takže se nedochoval ani jeden příklad Svátečního Krista. Rozedrané lokty u osob oddávajících se náboženskému transu ale svědčí o lidovém a masovém charakteru těchto slavností, také však o reformačním zesměšňování nepořádku a chudoby. Velké vlajky s petrským klíčem potom dávají tušit, že je obraz patrně míněn jako satira na katolickou pověřivost. Zesměšňování sedláků bylo typickým projevem reformace. Luther byl proti selské válce a změnu společenského řádu nehlásal. Totéž lze říci i o Johnu Viklefovi, který anglické selské bouře 14. století také odsuzoval.

Mariánská úcta byla v Bavorsku spojena i s představou zraňování Panny Marie, jako ji známe u Svátečního Krista. Tato druhá poloha je doložena v Neukirchen bei Heiligen Blut, kde byla uctívána socha Panny Marie Loučimské. Do této Madony zatnul jakýsi husita sekeru a socha začala krváčet. Tyto obrazy snad nelze přímo spojit s tématem Svátečního Krista, ale dokládají obecnou oblíbenost pracovní symboliky v lidovém prostředí. Obraz také ukazuje, v jakém sociálním prostředí můžeme obraz Svátečního Krista očekávat. Německý kulturní prostor rovněž vygeneroval obrazová témata, která naopak vybízela k pilnější práci a odsuzovala nečinnost či nepořádek.

<sup>180</sup> Michael Ostendorfer, tisk kolem 1519. Grafická sbírka v Germanisches Nationalmuseum, inv. č. 23701.

<sup>181</sup> Jan Royt: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha 1999, 362; Belting 1990.

V tomto ohledu je velmi pozoruhodným příspěvkem Schusterův článek *Niemand následuje Krista*.<sup>182</sup> Článek upozorňuje na kritické vyobrazení tzv. Niemanda, představitele líného a prolhaného hospodáře s falešnou vírou. Na vyobrazení z počátku 18. století vidíme Niemanda, jak sedí uprostřed rozházené a neuspořádané domácnosti s množstvím náradí. Ukazuje si na ústa, což bezpochyby znamená poukaz na lhaní. Lenost Niemanda způsobila, že krucifix, který stojí za ním na skříni, má poškozenou volně visící ruku. Niemand jako obrazový typ se poprvé objevuje na dřevorytu z roku 1507.

Rovnostářské tendence a progresivní náboženské proudy lze hledat také u nizozemských primitivů. Obrazem, který může být určitou obdobou Svátečního Krista, je například slavný Boschův vůz sena, který je středem triptychu tematizujícího hřích a trest. Postranní křídla ilustrují první hřích, pekelný trest, zatímco střed obrazu tvoří současné hříchy. Pod Bolestným Kristem v oblaku defiluje jarmareční průvod s vozem sena řítícím se do jisté záhuby. Výjev korunuje smilná scéna s asistujícím ďáblem a orodujícím andělem. Postava „posledního maličkého“, kterého přejíždí vůz, má také christologické rysy. Vůz sena jako alegorie církve byl také tématem v českém utrakvismu. Čechy byly znázorňovány jako vůz sena tažený vozem do opačných stran. Tato alegorie byla namalována na jednom pražském domě a vidíme ji též v rohu Klaudyánovy mapy Čech.<sup>183</sup>

Dalším tématem, které se Svátečním Kristem souvisí, je figura tzv. Niemanda. Niemand je již typickým tématem novověkého pojetí práce jako smyslu života a ilustruje důsledky nemorální zahálčivosti. Takovýmto příkladem Niemanda by mohl být také Boschův *Kulhavý poutník*. Jeho hůl je otočená vzhůru nohama a pozadí obrazu vyplňují důsledky zahálčivosti a falešné víry. V domě s rozpadlou střechou sídlí smilstvo, na domě visí vlajka s husou či labutí, která je snad symbolem špatné víry, a v pozadí roste strom s nádorem na kmeni a s proschlou korunou.

Bruegel se k problému svěcení svátku dostal v obraze *Boj Postu s Karnevalem*. Výhled na vstup do chrámu se zakrytými sochami a ležící korpus na lůžku dává tušit, že jde o Velký pátek nebo Popeleční středu. Bruegel zde ale nevolá pouze po přísnějším dodržování postu, ale kritizuje lidské počínání, které zneuctuje křesťanskou víru jak o masopustu, tak i ve svátek. Některé interpretace vidí tento boj také jako alegorii náboženských sporů.<sup>184</sup> Ať již hledíme na Bruegelovu tvorbu jakkoli, zůstává především velmi vtipná, plná detailů z každodenního života. Vstup do chrámu v alegorii Postu je didaktickou příručkou středověké zbožnosti. Zajímavý detail ukrývá také Bruegelův obraz *Přísloví*. Původní název *Modrý kabát* lépe ilustruje hlavní téma obrazu. Tím je převrácený svět – modrá koule vlevo na domě, visící křížem dolů. Jakýsi bláhovec si nechává zakryt nevěstkou zrak a nevidí skutečný stav světa.

Detailem, který se může vztahovat ke Svátečnímu Kristu, jsou nůžky stříhající do oka. Zatímco nůžky jsou namalované, oko plasticky vystupuje z omítky domu. Vzhledem k tomu, že tento obraz obsahuje několik výrazných momentů církevní kritiky, může být detail parodií na devoční obrazy Svátečního Krista malované na vnější stěny. Vystupující

<sup>182</sup> Peter-Klaus Schuster: Niemand folgt Christus nach. Voraussetzungen und Veränderungen eines paradoxen Bildes. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1981, 28–43.

<sup>183</sup> František Šmahel / Jarmila Vacková: Odezva husitských Čech v evropském malířství 15. století. *Umění* 30, 1982, 308–342.

<sup>184</sup> Roger H. Marijnissen: *Bruegel. Das Vollständige Werk*. Köln 2003, 147–148.

oko je „Božím okem“. Nůžky jsou namalovány na rozpadající se omítce a jasně naznačují, že jde o obraz v obraze.

Zesměšňování Svátečního Krista známe i z anglické hry *The Pardoner and the Friar*. Zde má hlavní hrdina žertovného kousku seznam relikvií: „*Blahoslavenou paži sladké Svaté Neděle, páne všech svatých a veliký zub Svaté Trojice.*“<sup>185</sup>

Tyto hry ale nevymýtily z anglických obcí různé rituály, o kterých se zachovala evidence ještě v 19. století. Toto je reportáž z poutě ke svatému Elunedovi z Powys blízko Svátečního Krista v Gumferstonu:

*Tu jdou davy, které předvádějí pantomimou rukama a nohama, kterou prací se provinily proti třetímu přikázání. Jeden muž jako by plužil, druhý zapřahá volky a zpívají venkovské písně. Jeden hraje, že ševcuje na lavici, a další zase jako by louhoval kůže. Jedna dívka předvádí, že točí s přeslicí, vytáčí nit, předvádí, jako by navíjela na předloktí a pak jako by natáčela na špulku. Další provléká otku osnovou a poslední navíjí na člunek. Dělají pohyby tam a zpět, takže vypadá, jako by všechny tkaly z nití, které prvá utkala.*<sup>186</sup>

V katolickém táboře pozdní ohlasy Svátečního Krista nalzáme také ještě v 17. století. Pozoruhodnou alegorií – *memento mori* – spojila se Svátečním Kristem Ewa Chojecka.<sup>187</sup> V *Liber promotionum* na krakovské Jagellonské univerzitě je zobrazení glóbu pokrytého různými pracovními nástroji. Glóbus spočívá na bedrech smrti, která jej nese v krajině. Dalším motivem, který byl spíše volně spojen s pracovní tematikou, byl zvláště v 16. století se vyskytující Kristus jako dobrý lékárník.<sup>188</sup> Tyto obrazy představují Krista na pozadí lékárny s lékárnickými vahami. Obraz snad souvisí s rozvojem lékárnictví, Paracelsovými duchovními parabolami o Kristu jako lékaři a také s dalšími jevy obecné zbožnosti. Tím byly potravní svaté obrázky (Schlückbilder), které se polykaly, a také voskové madony na strouhání (Schabmadonen). Do těchto posvěcených voskových figurek se namlely již špatně dochované ostatky apod. Poté se přidávaly do jídla jako lék. Kultem, který obsahoval zemědělskou symboliku a přežil tridentský koncil, byla Svatá Notburga. Velmi starou tradicí byly ilustrace ke zpovědním zrcadlům, především k výkladům Desatera. Tato tradice dospěla v druhé polovině 15. století ke grafickým letákům, příležitostně reflektujícím motivy práce v rámci třetího přikázání.

Od 16. století převažuje zvláště v reformačním prostředí motiv kamenování (Nu 15:32), který byl jako ilustrace starozákonní spravedlnosti vhodnější než ahistorické vyobrazení ďábla svádějícího k práci. V katolickém prostředí se ustálil jako výchovný obraz vzorného životního stylu žánr Svaté rodiny. Vyobrazovala se vzorná Josefova dílna, která byla v letáčích k Desateru představena se Svatou rodinou ve zbožném rozjímání. V katolickém prostředí byly letáky s Desaterem doplňovány pěti církevními přikázáními,

<sup>185</sup> Reiss 2000, pozn. 132; *The Pardoner and the Friar*, ed. G. H. Proudfoot a J. Pitcher. (Malone soc. reprint. 1984).

<sup>186</sup> Reiss 2000, pozn. 457; Lewis Thorpe (ed.): *The Journey through Wales and the description of Wales 1868*. Harmondsworth 1978, 92–93.

<sup>187</sup> MS 91, ½, 1678, 330. Ewa Chojecka: Some Seventeenth-Century Miniatures from the University of Cracow. *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes* 28, 1965, 329–331.

<sup>188</sup> Christus als Apotheker či Kristus jako nebeský lékař – viz heslo v Bildindex Marburg, dostupné z: <http://www.fotomarburg.de>.

kde bylo také obsaženo pobožné slyšení mše svaté. K propagaci pracovního úsilí a trestu činil katolicismus mnohem méně a soustředil se spíše na propagaci opravdové lítosti a odpuštění.

### **Zákaz Svátečního Krista po tridentském koncilu a jeho rušení v protestantských zemích**

Zlomem v rozvoji lidové zbožnosti byla usnesení tridentského koncilu (1546–1563), především jeho dekret ze závěrečného zasedání v roce 1563: „*De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*.“<sup>189</sup> Důsledky pro ikonografii i filosofické pojetí obrazu byly dalekosáhlé a jsou zpracovány v rozsáhlém objemu literatury z oblasti dějin umění, dogmatiky a dějin kultury. Trident na jedné straně vystoupil proti kalvínskému a hugenotskému ikonoklasmu, na druhé straně také usměrnil lidovou zbožnost. Svoji roli v tomto postoji asi sehrál reformační posměch různým projevům lidové zbožnosti, ale také nebezpečí pověr a bludů vyrůstajících z takovýchto praktik. Není proto překvapivé, že se tento lidový, a na hranici bludu se pohybující, obraz dostal na index zakázaných vyobrazení. Vývoj obrazové úcty po tridentském koncilu je v naší literatuře dostatečně shrnut v úvodní kapitole *Obrazu a kultu* Jana Royta.<sup>190</sup>

Paralelně se protestantská kritika pověry a modloslužebnictví stala důležitým žánrem v malířství, ale například i v různých divadelních fraškách, které bojovaly proti uctívání ostatků, odpustkům a různým obecným pověrám. Tyto prameny mohou dokreslit řadu detailů lidové zbožnosti. To, co Belting nazývá krizí posvátného obrazu v novověku, byla také jeho rostoucí obliba mezi obecným lidem, která již nebyla pro intelektuální elity přijatelná. V Evropě se začala po náboženských krizích vytvářet zdola bohatá kultura osobní víry a pověr. Rozklad věrouky v tomto magickém světě uctívání a pověr si nepřála žádná z církví, a proto nalézáme tolik dokladů o jejím násilném potlačování.

Usměrnění lidového živlu a různých pověr tridentským koncilem Sváteční Kristus bohužel nepřežil. Přežila pouze jeho literární forma, tzv. *Nedělní dopis*, či *Dopis z nebe poslaný*, která se přes četné církevní zákazy opakovaně objevovala. V katolickém táboře docházelo k nahrazení kultu jiným, na vnějších stranách kostelů byla často pestrá směs devočních obrazů nahrazena křížovou cestou. Proto jsou nástěnné malby často narušeny štukovým rámcem či výklenkem pro jiný oltář.

V protestantských zemích docházelo k jejich prostému zabílení nebo zničení. Deskové oltáře či sochy jako obraz Svátečního Krista se téměř nezachovaly, protože docházelo k jejich ničení ve všech oblastech. Jediná deska Svaté Neděle s alegorickou ženskou postavou se zachovala v Sieně, kde byla v depozitářích uváděna jako sv. Kateřina. Kromě Svátečního Krista docházelo i k méně radikálnímu omezování dalších pašijových témat

---

<sup>189</sup> Základní práci o uměleckých důsledcích Tridentu zůstává: Émile Mâle: *L'Art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*. Paris 1951. Viz též Horst Balz / Gerhard Müller: *Theologische Realenzyklopedie*, Band XVI. Berlin / New York 1987, 550–553. Dále též Hubert Jedin: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. *Tübinger Theologische Quartalschrift* 116, 1935, 143–188 a 404–429. Recentní literatura a vývoj jsou shrnuty v Royt 1999.

<sup>190</sup> Royt 1999.

a jejich pevné ideologické kodifikaci. Trident nepřezila Mše sv. Řehoře, omezen byl i kult Bolestného Krista.

K hlavnímu koncilnímu dokumentu se jako důležité prameny počítají také „sententia“ vypracovaná pařížskými teology těsně před Tridentem a spis *De imaginibus* (vyd. 1547) švábského právníka Konrada Brauna (1475–1531).<sup>191</sup> Braun sleduje jednotlivá témata, jako například vyobrazování Trojice, christologická vyobrazení, obrazy anděla a ďábla. Braun vysvětluje trojiční *trimorphos* jako typus, figuru či index<sup>192</sup> a zároveň upřesňuje termín obrazové úcty *adoratio*, používaný církevními Otcí. Ten nemá být vnímán jako *latreia*, ale jako *salutatio* a *invocatio*. Takovéto vnímání úcty je podle Brauna vhodné jak vzhledem k panovníkovi, tak v náboženské rovině. Toto pojmové „zrovnoprávnění“ náboženské a sekulární obrazové úcty vedlo ke specifické ikonografii katolického absolutismu, kde je složka sakrální a panovnická často propojena v jednotný celek. Tyto teoretické úvahy jsou v určitém rozporu se zákazem sakrálního kryptoportrétu, i když víme, že tento zákaz příliš dodržován nebyl.<sup>193</sup>

Z katolického tábora máme několik zpráv o rušení Svátečního Krista. Nejdůležitějším dokladem je aktivní rušení lidových kultů sv. Karlem Boromejským, který byl milánským arcibiskupem. Z roku 1570 se zachoval v archivu milánské arcidiecéze<sup>194</sup> seznam nežádoucích děl. V seznamu děl také najdeme: „*In Santa Iustina di zarmagné vi é pinta una imagine qual si dimanda la Santa Dominica con quasi Tutti li Istrumenti de Arte Mechanica.*“ Tato malba byla zničena beze zbytku. Jiný zrušený obraz Svaté Neděle byl v kostele San Miniato al Monte ve Florencii. Zachovaly se dokumenty pastoračních vizit biskupa z Vecelli z 20. března 1571, který žádá zničení malby Santa Domenica podle nařízení tridentského koncilu.<sup>195</sup> Tyto malby byly pouze zabíleny a dnes patří malba Svátečního Krista ve Florencii k nejlépe dochovaným příkladům.

Zajímavým pramenem je také vizitace Agostina Valiera v koperské Škofiji, kde nařizuje zničit „*imago S. Dominicae*“. Z vizitační zprávy je možné pochopit, že se jednalo o deskový oltář.<sup>196</sup> Původní latinský název Sancta Dominica byl dokonce udržen i v moderní slovinštině jako v jediném evropském jazyce (Sveta Nedelja). Ostatní kulturní okruhy užívají novotvary. Spolu s obrazem Svátečního Krista byly omezovány či zakazovány různé nekanonické texty, které se ovšem udržovaly v lidovém prostředí ještě dlouho. Byly to především již zmiňované listy z nebe, jejichž text je na jednom letáku přímo se Svátečním Kristem spojen, a také *Vidění sv. Pavla* a další nekanonické texty, které byly různou mírou tolerovány.

Rušení nesprávných kultů v Čechách shrnul Jan Royt v úvodní kapitole studie *Obraz a kult*. Zde jsou v citacích z pražské synody z roku 1605 části, které se mohly týkat také obrazu Svaté Neděle:

---

<sup>191</sup> Jedin 1935, 154–155.

<sup>192</sup> Zakazovaný *trimorphos* Nejsvětější Trojice se objevuje ještě na konci 17. století, jak mě upozornila jedna kolegyně z FÚ Berlin. Je tedy nutno brát v potaz určitou setrvačnost a nedůsledné prosazování.

<sup>193</sup> Royt 1999.

<sup>194</sup> Sez. Spirituale, XIV, 67/5.

<sup>195</sup> Sez. Spirituale, XIV, 67/5 – vizitační protokoly, Cartiglia.

<sup>196</sup> Ana Lavrič: *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o koprski škofiji iz leta 1579, Istriae visitatio apostolica 1579, Visitatio Iustinopolitana Augustini Valerli*. Ljubljana 1986, 177.

*Ať nejsou malovány žádné svaté obrazy, které by u nevzdělaných lidí budily zdání, že mohou obsahovat nějaké mylné dogma, nebo poskytovat příležitost k nebezpečnému bludu. Ani ty, které by se neshodovaly s Písmem svatým či s církevním ritem či s církevními tradicemi. Rovněž ne ty, které by zpodobovaly apokryfní příběhy nebo by obsahovaly něco mylného či poověřivého nebo by mohly nějak urážet oči zbožných lidí.*

Nebo:

*Ať nejsou zároveň s obrazy svatých na posvátném místě malována dobytčata, psi a jiná tupá zvířata, leda ta, která byla stvrzena historickou pravdou nebo církevním zvykem.<sup>197</sup>*

Oba citáty mohou být vztaženy i na obraz Svátečního Krista. Například ve švýcarském Alvascheinu Kristus stojí na kose a zleva do něj kope nějaký volek. Pokud přijmeme určení kutnohorských maleb jako Svatou Neděli nebo jiný nevhodný kult, byl zrušen také v této době, protože při bourání okna se objevila nástěnná malba Madony Ochránitelky s rodinou Ferdinanda II. Habsburského pod pláštěm. Sváteční Kristus ve Slavětíně byl v 17. století také upravován. Ze 17. století pochází nápis: „*HAEC Pictura AB Anno 1385 Funda ... sub Domino NICOLAO AB HASENBURE, qui fuit: Hereditarius Dominus huius Oppidi Slavietin.*“

Těžko říci, proč byl obraz v 17. století doplněn. Možná se připsáním katolickému rodu dosáhlo uchování obrazu – kostel byl vybílen až v 18. století. Nad donátorem Svátečního Krista byl původní nápis, který se asi vztahoval ke skutečnému donátoru malby Krista s jiným než házmburským erbem. Slavětínské zboží také bylo původně částečně církevní a bylo neprávem odcizeno během husitských válek. Třeba poznámka, že Mikuláš byl dědičným pánem Slavětína, měla dokazovat majetkové právo.

Lze říci, že Sváteční Kristus (čili obraz Svaté Neděle) v novověku definitivně zanikl. Nezanikly ovšem texty ani představy s námětem spojené, nezanikla ani touha všech křesťanských proudů se co možná nejlíže dotknout Boží přítomnosti.

## LITERATURA

- Appuhn, H.: *Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen Kunst in Deutschland*. Darmstadt 1980, 69–71.
- Austen, F. W.: Saint Sunday. *Essex Review* 53, 1944, 22–26.
- Baker, E. P.: A Medieval Sermon. *The Bristol and Gloucestershire Archaeological Society* 67, příloha pro 1946–8, 1949, 365–373.
- Baker, E. P.: The Sacraments and the Passion in Medieval Art. *The Burlington Magazine* LXXXIX, 1947, 81–89.
- Bauerreiss, R.: *Fons sacer*. München 1949 (Abhandlungen der bayerischen Benediktiner-Akademie).
- Bauerreiss, R.: *Pie Jesu: Das Schmerzensmannbild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit*. München 1931.
- Bauerreiss, R.: Der „gregorianische“ Schmerzensmann und das „Sacramentum S. Gregorii“ in Andechs. *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 44, 1926, 57–78; viz též „Basileus tes doxes: Ein frühes eucharistisches Bild und seine Auswirkung“, in: *Pro mundi vita: Festschrift zum eucharistischen Weltkongress 1960*.

---

<sup>197</sup> Royt 1999, 17.

- Berliner, R.: *Arma Christi. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3, 6, 1955, 35–152.
- Bertelli, C.: The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme. In: D. Fraser / H. Hibbard / M. J. Lewine (ed.): *Essays in the History of Art Presented to Rudolph Wittkower* (London 1967), 40–55.
- Breitenbach, E. / Hillmann, Th.: *Das Gebot der feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste Volkstumlimlicher Pfarrpraxis*. Sonderabdruck aus dem Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Heft I, 1937–1939, 23–36.
- Büttner, E. O.: *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*. Berlin 1983.
- Bynum, C. W.: *Violent imagery in late Medieval Piety*. Fifteenth Annual Lecture of the GHI, November 8, 2001. Viz <http://www.ghi dc.org/publications/ghipubs/bu/030/3.pdf>.
- Camille, M.: *Labouring for the Lord: The Ploughman and the Social order in the Luttrell Psalter*. *Art History* 10, 1987.
- Cigman, G. / Griffiths, J. / Smith, J.: *Lollard Sermons*. Early English text society, 1989, 207.
- D'Evelyn, Ch.: Piers Plowman in Art. *Modern language notes* 34, 1919, 247–249.
- Devlin, D. S.: *Corpus Christi: A Study in Medieval Eucharistic Theory, Devotion, and Practice* (disert. práce). Chicago 1975.
- Fraydenegg-Monzello, O.: Der Feiertagschristus: Ein volksmystisches Mahnbild des Spätmittelalters als Quelle zur Rechtlichen Volkskunde. In: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und rechtlichen Volkskunde*. Zurich 1999, Bd. 18, 61–96.
- Freedman, P.: *Images of the medieval Peasant. – Equality and freedom at the creation*. California 1999.
- Grabner, E.: *Bildquellen zur Volksfrömmigkeit*. Teil I: Der „Fastenchristus“. *Zur Ikonographie und Kulturgeschichte eines seltenen spätmittelalterlichen Mahnbildes* Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, dıl 93 (nebo XLIV). Wien 1990, str. 311–320, obr. 1–4.
- Halliday, W. R.: A Note upon the Sunday Epistle and the Letter of Pope Leo. *Speculum* 2, 1, 1927, 73–78.
- Hamburger, J. F.: The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans. *The Art Bulletin* 71, 1, 1989, 20–46.
- Hamburger, J. F.: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York 1998.
- Hecht, C.: Von der Imago Pietatis zur Gregorsmess: Ikonographie der Eucharistie von Hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus. In: *Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 36, 2005, 9–44.
- Henning, U.: Der Feiertagschristus in Kaernten als musikalisches Bildzeugnis. *Musica instrumentalis* 3, 2001.
- Heuser, J.: „Heilig Blut“ in Kult und Brauchtum des deutschen Kulturraumes: Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde, Ph.D. thesis, University of Bonn 1948.
- Jedin, H.: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung. In: *Theologische quartalschrift*, 116. Rottenburg am Neckar 1935, 143–188, 404–429.
- Jaritz, G.: Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit. In: Dinzelsbacher, P. / Bauer, D. R. (ed.): *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter*. Paderborn 1990, 195–242.
- Jiroušková, L.: Proroctví a apokalypsy. In: *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy*, 253 sqq.
- Kadlec, J. / Polc, J. V. / Zelený, R.: Councils and Synods of Prague and their Statutes. Dıl 1: 1343–1361, *Apollinaris* 49, 1972; dıl 2: 1362–1395, *Apollinaris* 52, 1979; dıl 3: 1396–1414, *Apollinaris* 64, 1991.
- Koman, D.: Sveta nedelja – nedeljski Kristus in nedeljska cerkev. In: A. Klemenc (ed.): „Hodil po zemlji sem nasi...“: *Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici, Festschrift Marijan Zadnikar*. Ljubljana 2001, 233–242.
- Kretzenbacher, L.: Der „Feiertagschristus“. Ein neuer Freskenfund aus dem mittelalterlichen Oberzeiring. In: *Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer*, Beilage Nr. 173 zur „Südost-Tagespost“, Graz. 28. Juli 1956.
- Kretzenbacher, L.: Zwei nur ostalpin bezugte Mahnbild-Fresken eines keulenschwingenden „Fasten-Christus“. In: *Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der „Volksfrömmigkeit“ in den Suedost-Alpenlaendern. Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1994/1* (Munich, 1995).
- Kretzenbacher, L.: Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der „Volksfrömmigkeit“ in den Suedost-Alpenlaendern. In: *Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1994/1* (Munich, 1995), 34–73



- Kretzenbacher, L.: Neufunde spaetmittelalterlicher Fresken vom „Mahnbild“-Typus „Feiertags-Christus“ in Kaernten. *Oesterreichische Zeitschrift für Volkskunde* 100, 1997, 157–183.
- Lanc, E.: *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*. Wien 2003, 335–336.
- Lanc, E.: *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Osterreichs II*. Wien 2002, 335.
- Lavric, A.: *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o Koprski škofiji iz leta 1579*. Ljubljana 1986, 177.
- Marrow, J.: Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance. *Simiolus* XVI, 1986, 150–169.
- Merback, M. B.: Fount of Mercy, City of Blood: Cultic Anti-Judaism and the Pulkau Passion Altarpiece. *The Art Bulletin* 87, 4, 2005, 589–642.
- Merback, M. B.: Channels of Grace: Pilgrimage Architecture, Eucharistic Imagery, and Visions of Purgatory at the Host Miracle Churches of Late Medieval Germany. In: Blick, S. / Tekippe, R. (ed.): *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*. Leiden 2005, 587–646.
- Moser, O.: Der „Feiertagschristus“ als Mahnbild und Quelle der Sachforschung: Zu zwei neuen Funden mittelalterlicher Fresken in Kaernten. *Oesterreichische Zeitschrift fuer Volkskunde* 93 (1990), 331–371.
- Mudra, A.: *Ecce Panis Angelorum, Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře (kolem 1300–1620)*. Praha 2012.
- Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, 261–308.
- Reiss, A.: *The Sunday Christ: The sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*. Oxford 2000.
- Riccardi, S.: Iconografia del Cristo della Domenica. In: *Arti Figurative in Biella* 2005, 57–58.
- Rigaux, D.: Usages apotropaiques de la fresque dans L'Italie du Nord au XV<sup>me</sup> siècle. In: *Nicée II, 787–1987 douze siècles d'images religieuses. Actes du Colloque international Nicée II, tenu au Colège de France*, 1986. Paris 1987, 317–331.
- Rigaux, D.: *Le Christ du Dimanche. Le histoire d'une image médiévale*. L' Harmattan 2005.
- Rigaux, D.: Les conditions de la commande de peintures dans les paroisses des Alpes à la fin du Moyen Age: approche iconographique. In: *Economia e arte secc. XIII–XVIII: atti della „Trentatreesima Settimana di Studi“*. Firenze: Le Monnier 2002, 489–514.
- Royt, J.: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Karolinum 1999.
- Rubin, M.: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge 1991.
- Saxl, Fritz: A spiritual encyclopaedia of the later middle ages: The verses in the Casanatensis and Wellcome manuscripts. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, 82–142.
- Saxl, F.: Aller Tugenden und laster Ausbildung. In: Wixligartner, A. / Plainiscig, L. (ed.): *Festschrift für Julius Schlosser*. Wien 1927, 104–121.
- Schiller, G.: *Iconography of Christian Art*, vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*. Trans. Janet Seligman (Greenwich, Conn. 1972), 197. *Dále Sontagchristus* 204–205.
- Sibille-Sizia, S.: Il Cristo della domenica. In: *Sot la Nape* 44/3 (1992), 5–20.
- Stele, F.: *Ikonografski kompleks slike „Svete Nedelje“ v Crngrobu, Razprave filozofsko-filološko-historičnega razreda SAZUII*. Ljubljana 1944, 401–438.
- Suckale, R.: Arma Christi. Überlegungen zur zeichenhaftigkeit mittelalterliche Andachtsbilder. In: *Städte-Jahrbuch* 6, München 1977, 177–208.
- Thomas, A.: *Schmerzensmann*. Herder 1970.
- Timmermann, A.: *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English medieval wall painting / Athene Reiss*. Oxford 2000. (British archaeological reports: British series, 292)
- Timmermann, A.: *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270–1600*. Turnhout 2009.
- Tristram, E. W.: Piers The Ploughman in English Medieval Wall Paintings. *Burlington Magazine* 31, 1917, 135–140.
- Von Osten, G.: *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*. Berlin 1935.
- Wagner, G.: *Volksfromme Kreuzverehrung in Westfalen*. Schriften der Volkskundlichen komm. 11. Münster 1960.
- Wildhaber, R.: Der „Feiertagschristus“ als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung. *Zs. f. schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 16, 1956, 1–34.
- Zimmermann, A.: *Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen*

## THE SUNDAY CHRIST

### Summary

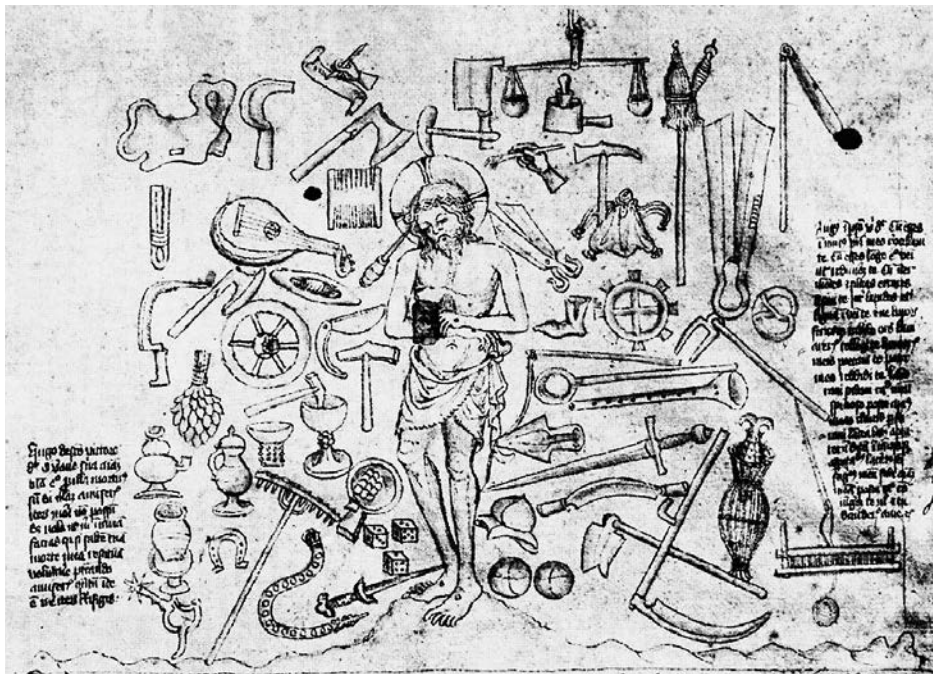
The study is a monograph on the late medieval devotional image of the “Sunday Christ” (Feiertag-christus, Christo della Domenica, Svjeta Nedelja, Christ du dimanche, Sváteční Kristus). The main aim of my essay was to demonstrate the variety of medieval texts related to this image and thus explain its broad meaning and use, from its origins to its end in the Modern era. The author is using the recent bibliography on this image (Koman, Reiss, and Rigaux) however he is following more the older definition by Gertrud Schiller. The origins of this image are found in various medieval texts on Christ’s continual suffering for our sins. The origins are seen in the mystical images from the cloister environment. – Sponsus pierced by Sponsa, mystical nailing, Arma Christi, fabrication of Arma Christi and other motifs. Later the images of perpetual suffering were changed for the use in parish churches. As a certain reflection of this contemplative phase we may consider the Casatanense Manuscript (Rome, MS 1404) and mystical visions of Archbishop John of Jenstein (1379), which included an ecclesiastical image of Christ attacked by Christians.

The literary parallels to this depiction lie in the written culture gathered around Vision of St. Paul, the Sunday letter and other exempla. This religious-educative literature was translated to various common languages, its variability may point to even more extensive tradition in the spoken culture. The so-called Himmelsbrief and Vision of St. Paul begin very often with words “Dies dominicae”. The image of Sunday Christ was probably brought to parish churches round 1350. The Italian examples prove the evidence of the image name dating back to the 14th century (Sancta Dominica) and the tradition of female allegory. We may thus put together the image with the texts of the related topic.

Reformation banned the Sunday Christ. The mockery of folk superstitions sometimes included this particular image. In the Catholic regions, the theme survived a bit longer. The latest image of this type is Pfannsdorf from 1667. The image was prohibited at the council of Trent and was included in several catalogues of undesirable images. Catholic examples were very often replaced by another Passion cult; they are thus very often covered by a baroque passion image.

Generally the framing of essays on the Sunday Christ was very often limited by the modern name itself and the research was very often focused in two directions – on the “Sunday” observance and on the Passion “Christ”. An important thing to note is that Sunday Christ very often included motifs from other exempla, but he sometimes became a part of a broader composition. Also not all pictures were connected exclusively to the Sunday Christ Ideology. There are also images with more general, eschatological meaning.

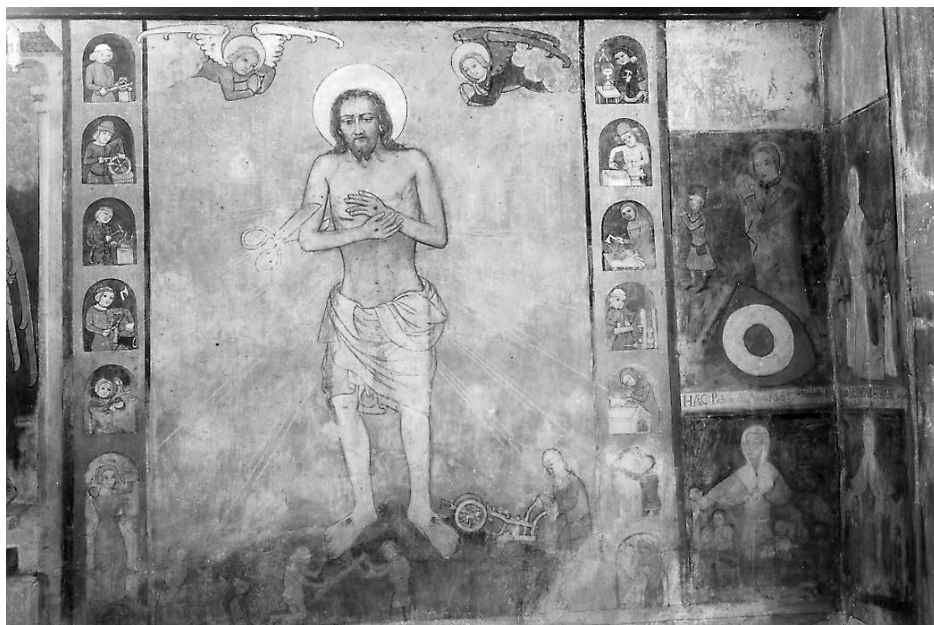
The Sunday letter as well as The Sunday Christ was considered as undesirable, because it created direct contact between Christ and man. This decentralisation thus gives some legitimacy to explore Tristram’s idea that these images do represent medieval workers and craftsmen.



**Obrázek 1:** Sváteční Kristus, perokresba doprovázená citáty Huga ze Svatého Viktora a sv. Augustina, Cod lat 1404, fol. 40r, Rom, Bibliotheca Casanatense. Foto: archiv autora



**Obrázek 2:** Hřbitovní kostel sv. Alžběty ve štyrském Oberzeiringu, nástěnná malba Svátečního Krista na jižní stěně interiéru kostela o rozměrech kol. 3 × 3 m, kol. 1350. Foto: archiv autora



**Obrázek 3:** Proboštský a farní kostel sv. Jakuba Většího, Slavětín u Loun v Čechách, nástěnná malba Svátečního Krista s donátory na jižní stěně presbytáře, 200 × 180 cm, dat. 1385, s řadou pozdějších úprav. V 17. století byl doplněn nápis s datací. Foto: archiv autora



**Obrázek 4:** Farní kostel sv. Jodoka v Ravensburgu, Horní Švábsko, nástěnná malba Svátečního Krista nad vchodem do sakristie, 220 × 220 cm. Foto: archiv autora



**Obrázek 5:** Kaple sv. Petra a Pavla v Pregassonně – „San Pietro di Rollino“ (Tessin, Itálie), malby Svaté Neděle v apsidě kaple z počátku 16. století, objevené v roce 1984. Foto: archiv autora



**Obrázek 6:** Kostel sv. Etheberta u Edmundsbury (Suffolk, Velká Británie), nástěnné malby na severní stěně interiéru kostela. Z Krista vyrůstá strom zalévaný ďáblem, který zakončuje sedm dračích hlav. V jejich chřtánech spatřujeme alegorie sedmi hlavních hříchů, dat. 1490. Foto: archiv autora



**Obrázek 7:** Farní kostel sv. Jakuba v Urtijëi, Val Gardena, Jižní Tyrolsko, jižní stěna kostela. Nástěnná malba na vnější stěně kostela, 200 × 300 cm, kol. 1450, překryto křížovou cestou v 18. století. Foto: archiv autora

## K PROBLEMATICE ČESKÝCH ILUSTROVANÝCH ČASOPISŮ DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ\*

MARKÉTA DLÁBKOVÁ

Národní galerie v Praze

E-mail: marketa.dlabkova@seznam.cz

### ABSTRACT

#### **On the problematics of Czech illustrated magazines in the second half of the 19th century**

Illustrated magazines are specific phenomenon in the 19th century culture. Especially between the 1860s and 1890s they published an enormous number of pictorial materials of diverse content and quality. The text deals with Czech artists whose work significantly influenced the visual aspect as well as the content of the magazines. Some of the names mentioned are František Bohumír Zvěřina, Adolf Liebscher or Luděk Marold. The final part of the text is devoted to the relation of image and text that created very complex interrelations within the magazine structure.

**Keywords:** Czech art; 19th century art; illustrated magazines; illustration; reproduction

Ilustrované časopisy představují specifický kulturní fenomén. Především od šedesátých do devadesátých let 19. století přinášely neobyčejné množství obrazového materiálu nejrůznějšího obsahu i kvality, jenž formoval pohled na svět celých generací čtenářů. Jejich široký dosah a velká popularita je činí srovnatelnými nejen s dnešními obrazovými periodiky, ale daleko spíše s masovým působením televize ve 20. století.

Ačkoliv primárním zájmem ilustrovaných magazínů bylo poučení a pobavení čtenáře (přičemž v průběhu času se pořadí těchto priorit poněkud obrátilo), hrály velmi důležitou roli také ve světě výtvarného umění. Vedle kreseb vznikajících pro potřeby časopisu zde byla reprodukována díla soudobých domácích i zahraničních umělců. Listy rovněž soustavně sledovaly dění na výtvarné scéně a do vzniku specializovaných uměleckých časopisů tak byly důležitou platformou k prezentaci soudobého umění. Zároveň dávaly prostor i uměleckohistorickým pojednáním a reprodukcím starého umění.

Pro historika umění 19. století proto představují nejen zásadní vizuální pramen, neboť zde lze najít i reprodukce děl zničených či neznámých, ale také zdroj pro studium role uměleckého díla ve společnosti, jeho dosahu a způsobu jeho hodnocení. Tyto různorodé aspekty se snažím zachytit v připravované disertační práci, z níž vychází tento článek.

---

\* Stať vznikla za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR pro rok 2014. Tato verze textu je v drobnostech editována školitelem autorky a garantem studie, prof. Romanem Prahlem, stejně jako k textu příslušející vyobrazení.

Předchůdci velkých ilustrovaných časopisů, tzv. „penny-magazines“, vznikají ve třicátých letech 19. století. Název jim dal *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge* založený v Londýně Charlesem Knightem roku 1832. Jej vzápětí následovali Johann Jacob Weber, který v Lipsku založil *Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*, a Edouard Charton s *Magazin pittoresque* ve Francii (oba 1833). Tyto magazíny přinášely levné lidové čtení, spojující zábavu s poučením, nezabývaly se však aktuálními zprávami. Novinkou bylo do té doby nevídané množství obrazového materiálu ve formě dřevorytů.

V českých zemích přišla reakce na nový typ časopisu velmi rychle – již roku 1834 vzniká *Das wohlfeilste Panorama des Universums zur erheiternden Belehrung für Jedermann und alle Länder* vedené firmou Gottlieb Haase Söhne. Tento list existoval s drobnými úpravami titulu až do počátku padesátých let. Jeho český protějšek, *Světozor*, založil Pavel Josef Šafařík jako „nejlacnější spis obrázkový k rozšíření užitečných známostí pro Čechy, Moravany a Slováky“ také roku 1834; časopis se však neujal a o rok později zanikl.

K počátku čtyřicátých let se datuje vznik prvních ilustrovaných listů velkého formátu – roku 1842 zakládá Herbert Ingram *Illustrated London News*, následujícího roku vznikají *Leipziger Illustrirte Zeitung* pod vedením J. J. Webera, stejně jako pařížská *L'Illustration* Edouarda Chartona. Tato periodika kodifikovala podobu obrazových listů kosmopolitního charakteru. Přinášela zprávy z celého světa a nejrůznějších oborů a od penny-magazínů je odlišoval nejen větší, reprezentativní formát, ale i počet a kvalita ilustrací. Postupně v nich také rostl podíl aktuálního zpravodajství<sup>1</sup> – významným impulsem byl z tohoto hlediska zejména rok 1848 – takže v dalších desetiletích se jejich charakter začal přibližovat spíše ilustrovaným novinám.

V následujících desetiletích se rodí řada dalších časopisů orientovaných na středostavovské publikum. Vedle listů kosmopolitního typu se oblíbě těší zvláště tzv. rodinné magazíny – nejlivnější z nich, lipská *Gartenlaube*, byl založen Ernestem Keilem roku 1853. Se dvěma kategoriemi ilustrovaných časopisů souvisejí i dva hlavní typy jejich titulů. První evokují světovost: *Ueber Land und Meer*, *Le Monde Illustré*, *Globus*, *El Mundo Ilustrado*, *Světozor*, zatímco u druhých je podtextem domáckost, a to jak ve smyslu vlastenectví, tak i rodinné pohody. Jako příklad lze uvést nejen *Gartenlaube*, ale i další německé časopisy – *Der Hausfreund*, *Daheim*, *Heimat*, ve Spojených státech *Hours at Home*, *Hearth and Home*, v Polsku časopis *Strzecha* a v českých zemích se do této skupiny řadí *Zlatá Praha*, *Rodinná kronika*, *Domácí krb*.

Samotný obsah časopisu však nemusel s charakterem jeho názvu vždy zcela souviset. Obecně lze říct, že kosmopolitní listy se více věnovaly politickým tématům, zatímco rodinné se soustředily spíše na oslavu tradičních hodnot, zábavnou stránku a informace podané snadno srozumitelnou formou. Po formální stránce se oba typy lišily zejména velikostí – kosmopolitní časopisy byly velkoformátové s textem ve třech sloupcích, zatímco rodinné měly střední formát a text pouze dvousloupcový. Jak ale již bylo řečeno, reálné časopisy se pohybovaly v těchto typových hranicích velmi volně.

Platilo to právě pro české země, kde se ilustrované časopisy souvisle rozvíjejí od konce padesátých let. Jejich předzvěsti se staly *Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten* vydávané od roku 1856 v Praze Karlem Bellmannem. Z počátku pra-

---

<sup>1</sup> Martin 2006, 13.



covaly s ilustracemi formou samostatných litografických listů, postupně ale zařazovaly také xylografie integrované do textu. K průkopníkům ilustrovaných listů můžeme řadit i *Humoristické listy*, které vycházejí od roku 1858 v redakci Josefa Svátka a Josefa Vilímka. Jakožto magazín zaměřený na humor měly jinou obsahovou náplň než rodinné časopisy, jednalo se však o první periodikum, u něž hrála obrazová stránka zásadní roli.

Konec éry bachovského absolutismu přinesl nejen uvolnění na politické scéně, ale i nový život do české žurnalistiky. Četné pokusy o založení moderního ilustrovaného časopisu evropského stříhu však většinou narážely na nedostatek odběratelů. Za uplynulá desetiletí se česká střední třída stala pravidelným konzumentem německého tisku. Snaha nalákat nové abonenty na národní povahu časopisu se ne vždy setkala s úspěchem a řada magazínů tak byla po několika sezónách nucena svou činnost ukončit.

Týkalo se to i listu, který pod titulem *Obrazy života. Domácí ilustrovaná bibliotéka zábavného a poučného čtení* začal vydávat Josef Vilímek roku 1859 s redaktorem Janem Nerudou. Po dvou letech se vydávání listu přesunulo do Litomyšle k Antonínu Augustovi, přičemž se radikálně snížil počet ilustrací a v roce 1862 časopis zanikl. Jednorázovým pokusem byla i *Osvěta, obrázkový časopis pro duševní vzdělávání*, již vyšel pouze ročník 1862 v redakci Ferdinanda Schulze a Františka O. Mikše (tisk a náklad Dr. Eduard Grégr). Tři roky se udržela *Rodinná kronika, obrázkové listy nedělní k zábavě a poučení*; v letech 1862–1865 ji publikovalo vydavatelství Schreirer a Fuchs. Tyto časopisy se snažily přivést na českou scénu nový typ ilustrovaného magazínu, ale nedostatek financí omezoval jejich možnosti – ilustrace proto byly nekvalitní a hlavní podíl patřil těm přijímaným.

S většími ambicemi přišli roku 1864 Vítězslav Hálek s Karlem Seyfriedem při založení *Zlaté Prahy*. Usilovali o časopis rodinného stříhu, který by se po všech stránkách vyrovnal svým zahraničním vzorům. Téměř dvacetileté zpoždění oproti ostatním evropským státům zmiňuje i úvodní oslovení čtenářů v prvním čísle: „Vyslovenot již nejednou, že velký ilustrovaný list mítí, jest národu našeho důstojno, přičemž uvážiti dlužno, že není téměř národu vzdělaného v Evropě, jenž by se podobným listem již dávno vykázati nemohl.“<sup>2</sup> Zásadním krokem byl důraz na původní tvorbu – jak po stránce beletristické, tak především umělecké. Kolem *Zlaté Prahy* se poprvé začal vytvářet okruh stálých spolupracovníků. Ani tak ale časopis nepřežil druhý rok své existence.

Hálek přesunul svůj zájem k časopisu *Květy*, který spolu s Janem Nerudou založili v listopadu 1865 ve snaze navázat na tradici Tylova stejnojmenného listu.<sup>3</sup> Postupovali však tentokrát opatrně a teprve po vytvoření čtenářské základny v červenci 1867 se v něm poprvé objevily ilustrace. Z původně literárního zaměření se tak *Květy* staly časopisem rodinného typu; jako předobraz jim sloužila především *Gartenlaube*, jejíž obsahovou strukturu téměř doslova převzaly. V této podobě *Květy* fungovaly do roku 1872, kdy se sloučily s časopisem *Světozor*.

Ten byl založen Františkem Skrejšovským roku 1867 a stal se prvním ilustrovaným týdeníkem<sup>4</sup> kosmopolitního typu u nás. Vycházel ve velkém formátu se třemi sloupci textu a především s bohatou a reprezentativní obrazovou výbavou. Od roku 1872 zavedl čtrnáctidenní módní přílohu *Bazar*, od roku 1886 pak přílohu beletristickou. Stejně jako

<sup>2</sup> K našemu čtenářstvu. *Zlatá Praha* I, 1864, č. 1, 1.

<sup>3</sup> *Květy* vydával Josef Kajetán Tyl v letech 1834–1848 a 1850.

<sup>4</sup> Od roku 1886 vycházel i jako čtrnáctidenník ve zvláštní úpravě.

moderní evropské časopisy vydával i další jednorázové speciální přílohy spojené s významnými událostmi.

V roce 1884 vznikl největší konkurent *Světзору*, *Zlatá Praha*. Vydavatel Jan Otto v ní navázal na původní koncepci Hálkova časopisu orientovaného na české, resp. slovanské prostředí, velice záhy se však *Zlatá Praha* svým obsahem *Světзору* přiblížila, a to natolik, že v roce 1899 byly oba časopisy sloučeny. Do 20. století vstoupila *Zlatá Praha* již jako moderní společenský magazín plný fotografií.

Zhruba od druhé poloviny osmdesátých let byly ilustrace samozřejmou výbavou většiny nově vznikajících časopisů, včetně těch odborných a oborových. Obrazový doprovod se objevil také v magazínech revuálního typu. Tyto měsíčníky byly orientované především na literaturu a kulturní dění; šlo v první řadě o *Květy*, titul obnovený roku 1879 Svatoplukem Čechem a jeho bratrem Vladimírem. Na hraně mezi rodinným magazínem a literárním měsíčníkem se pohyboval *Ruch* založený rovněž v roce 1879 jako počín nakladatele a galeristy Aloise Wiesnera. V obrázkový časopis se proměnil z iniciativy Františka Brožíka teprve roku 1881. U obou listů lze pozorovat jiný přístup k obrazové části – stěžejní je větší důraz na kvalitu.

Na vzhled časopisu měly zásadní vliv užívané reprodukční techniky. Nejdéle užívaný byl dřevoryt, vynalezený Thomasem Bewickem na konci 18. století. Stejně jako dřevorez, umožňovala xylografie umístit obraz a text na jednu stránku, zároveň se přitom vyznačovala detailním ztvárněním obrazu charakteristickým pro rytiny, neboť matrice nařezaná napříč létům umožňovala bohatší modelaci a stínování obrazu. Nevýhodou techniky však byla složitost převodu původní kresby, při němž měl na výslednou podobu díla vliv nejen autor předlohy, ale i rytec (případně ještě kreslíř, jenž předlohu převáděl na dřevěný štoček). V souvislosti s přístupem k originální předloze rozlišujeme dřevoryt faksimilový, který pracuje s precizním odrýváním čar podle originálu, a dřevoryt tónový, u něž se převádějí pouze tónové hodnoty předlohy (užívá se zejména ke kopírování lavírovaných nebo tušových kreseb).

Elektrochemický proces galvanoplastiky<sup>5</sup> pak umožnil vytvářet tzv. „kliše“, kované kopie dřevěných matric, které zaručovaly vyšší kvalitu tisku i vícenásobné použití předlohy. V šedesátých letech objevená fotoxylografie, při níž se na dřevěný štoček přes citlivou vrstvu dala kresba přenést bez nutnosti jejího překreslování, pak urychlila proces přípravy k tisku. S těmito technickými inovacemi zůstal dřevoryt dominantní tiskařskou technikou až do konce 19. století.

Teprve na přelomu století začal být postupně nahrazován autotypií, již vynalezl Georg Meisenbach roku 1881. Tato technika rastrového tisku, která nevyžadovala zprostředkování kreslířem a převáděla dílo s fotografickou věrností a také významnou úsporou času, znamenala skutečnou revoluci v ilustrovaném tisku. Otevřela zcela nové možnosti – nově se v časopisech objevují reprodukce akvarelů, tušových kreseb i maleb a rovněž první pokusy o barevnou reprodukci. Díky své větší nákladnosti se však tato technika prosazovala v tisku poměrně zvolna. Na konci osmdesátých let začíná vytlačovat xylografii

---

<sup>5</sup> Princip galvanoplastiky, jejímž vynálezcem (roku 1838) je Boris Semjonovič Jakobi, spočívá v tom, že se v galvanické lázni usazuje kov na příslušné desce, ze které se pak usazená vrstva sejme a na rubu se podlijí např. speciální olovenou slitinou, čímž je připravena k tisku.

v západní Evropě, v českých zemích se ve větší míře uplatňuje až na sklonku století.<sup>6</sup> Zinkografické tisky firem Jakuba Husníka a Jana Vilíma tvořily podstatnou část obrazové produkce *Zlaté Prahy*. Na počátku 20. století se pak autotypie stává především technikou k reprodukci fotografií.

## Umělci ve službách ilustrovaných časopisů

V průběhu mnoha desetiletí se na stránkách ilustrovaných časopisů vystřídaly stovky autorů. Pozornost je třeba věnovat nejen významným osobnostem, ale také „malým“ umělcům, jejichž dnes většinou zapomenuté dílo dávalo ve své době časopisům tvář. Všichni tito tvůrci se významným způsobem podíleli na vizuální zkušenosti celých generací čtenářů, kteří jejich prostřednictvím poznávali a vnímali svět.

České časopisy se pochopitelně staly především platformou pro prezentaci domácí tvorby. Cesta k tomuto cíli však nebyla snadná. Zprvu nebyla umělecká scéna na tuto práci zcela připravena – problémem nebyl nedostatek schopných kreslířů, ale omezené možnosti převodu kresby do grafické podoby. Ve čtyřicátých letech vznikají první xylografické závody, počátky české xylografie však spadají až do následujícího desetiletí, v němž začínají působit čeští rytci odchovaní německými mistry.<sup>7</sup> Kromě nárůstu ilustrované knižní produkce jsou to právě ilustrované časopisy, jež stojí za prudkým rozvojem české xylografie v průběhu šedesátých let.

Samotné počátky obrazových časopisů u nás jsou proto spojeny s nakupováním a přebíráním ilustrací ze zahraničních zdrojů. Týká se to především průkopníků ilustrovaného tisku. Tyto reprodukce měly většinou slabou úroveň, jež se stávala terčem dobové kritiky.<sup>8</sup>

První generace umělců, působících v ilustrovaných časopisech, se konstituuje ve druhé polovině šedesátých let a jejich práce určují vzhled časopisů po celou následující dekádu. Ve srovnání s pozdější praxí vykazovaly časopisy v tomto období daleko méně spolupracovníků. Později roste nejen jejich počet, ale také se zvyšuje podíl zahraničních reprodukcí.

Je zřejmé, že po období, kdy byly časopisy nuceny nakupovat reprodukce ze zahraničí, se nově vznikající magazíny na konci šedesátých let snaží udržovat svébytně český charakter listu používáním domácích ilustrací a kladou důraz na kvalitu. To se týká jak *Květů* v letech 1867–1872, tak i *Světozoru* v prvním desetiletí jeho existence. Tehdy vzniká okruh stálých spolupracovníků, z nichž většina zpravidla působí v obou magazínech současně. Hlavním specifikem je v tomto období dvojí zaměření umělců – pro časopis vytvářejí vlastní původní kresby, zároveň však působí jako kreslíři, prostředkující předlohu od jiného autora pro převedení do xylografie.

V západní Evropě byly role původního a provádějícího kreslíře většinou striktně odděleny. Velké časopisy disponovaly vlastními kreslířskými odděleními s množstvím

<sup>6</sup> Barták 2004. K průkopníkům v tomto směru patřila *Zlatá Praha*, jež otiskla první zinkografickou (varianta autotypie) reprodukci již v prvním čísle. Švehla 2002.

<sup>7</sup> Matějka 1894, 21–22.

<sup>8</sup> Tato situace nebyla na evropské, ale ani světové scéně neobvyklá. Obdobně fungovaly v počátcích např. americké časopisy, ale i evropský průkopník ilustrovaných listů, *Leipziger Illustrirte Zeitung*, které pro nedostatek domácích sil najímaly ve čtyřicátých letech britské dřevorytce. Martin 2006, 29.

zaměstnanců a vzhledem k obrovské popularitě ilustrovaných magazínů se práce časopiseckého kreslíře brzy stala atraktivní formou výdělků. K tomu se vztahuje i anonymní dobový povzdech z německého prostředí: „*Bedeutende Talente fanden bei den illustrierten Zeitungen so reichen Lohn und einen so ausgedehnten Wirkungskreis, daß sie Pinsel und Palette verliessen, um als Zeichner der Kriegsergebnisse, als Illustratoren der Haupt- und Staatsactionen, Volksfeste, Ausstellungen u.s.w. ausschliesslich zu arbeiten.*“<sup>9</sup>

V českých zemích byla situace, zejména v prvních desetiletích, značně odlišná. O závrtných příjmech zahraničních kreslířů si čeští umělci mohli nechat jen zdát. Stejně jako redaktorská práce i úvazek časopiseckého kreslíře vyžadoval především obětavost a neustálé nasazení.<sup>10</sup> Přesto je zřejmé, že v šedesátých a sedmdesátých letech, jež byly po stránce uměleckého provozu v českých zemích poněkud nezáživné, představovala tato práce pro mladé, ale i zralejší umělce vítanou možností realizace a přivýdělků.

Tematická šíře ilustrací publikovaných v tomto období nebyla příliš velká a odpovídala omezeným finančním možnostem magazínů. Z původních kreseb dostávaly největší prostor pohledy na česká města, hrady a zámky a krajinářské kresby. Jejich autory byli v této době především žáci Haushoferovy krajinářské školy – Alois Bubák, Hugo Ullik, Bohuslav Kroupa či Julius Mařák. Pro kreslíře pracující na základě předlohy pak k dalším pravidelným námětům patřily podobizny významných osobností (převážně podle fotografií) a reprodukce především starších uměleckých děl. Z umělců, již se na tyto okruhy zaměřovali, lze jmenovat např. Josefa Scheiwla, Karla Maixnera či Josefa Mukařovského.

Jedním z nejvytíženějších autorů byl František Chalupa (1828–1887), jehož životní osudy šly ve velké míře ruku v ruce s vývojem českého časopisectví. Již jako mladík se stal faktorem litografického závodu Karla Viléma Medaua v Litoměřicích.<sup>11</sup> V jeho službách, ale i poté, co roku 1854 převzal Medauovu pražskou pobočku Karel Bellmann,<sup>12</sup> vytvářel litografie pro časopis *Erinnerungen*. Teprve po přestěhování do Prahy začal navštěvovat večerní kurzy na Akademii. Od šedesátých let pak svůj život spojil s prací pro časopisy, zejména *Květy* a *Světobzor*, v nichž již nepůsobil v roli grafika, nýbrž kreslíře. Uplatnil se téměř ve všech oblastech, jež časopisy kreslířům nabízely. Vytvářel pohledy na česká města a památné i nové stavby, stejně jako kresby dokumentárního charakteru. Velká část jeho prací vznikala na základě předloh – fotografií, ale i kreseb jiných autorů. Na rozdíl od některých svých kolegů zůstal Chalupa činným spolupracovníkem časopisů až do své smrti.

Jedním z výrazných rysů první generace českých časopisů je poněkud vlažný přístup k autorství kresby, jež často nebylo považováno za důležité. V extrémním případě se to projevovalo otištěním ilustrace bez označení autora,<sup>13</sup> tato praxe však neměla dlouhého trvání. I když se pak již jméno pod ilustrací stalo standardem, v textu, jenž se k obrázku

<sup>9</sup> Cit. z Der Görres-verein zur Massenverbreitung guter Volksschriften, 1873, 4.

<sup>10</sup> Jak vzpomínal první redaktor *Světobzoru* Emanuel Tonner: „*Když potřeba kázala, i první umělci musili poslouchati. Pamatuji se, že nenahraditelný Ant. Bubák i noci musil obětovati, aby obraz jeho mistrovský v čas byl dokončen, a ubohý mistr Scheiwl nejednou pravé se mnou mival peklo, když nepřestával jsem naň naléhati, aby to ono v čas přišlo do listu, jak se mi zdálo.*“ Tonner 1886, 610.

<sup>11</sup> Doskočil/Přenosilová/Smetana 1999, 39–40. Z Medauovy dílny vyšel také další významný spolupracovník pozdějších ilustrovaných časopisů, Bedřich Wachsmann (1820–1897).

<sup>12</sup> Matějček 1929, 298.

<sup>13</sup> To se týká především prvních pokusů o obrazové časopisy, jako je *Praha*, *Osvěta* či *Rodinná kronika*, u nichž byla kvalita reprodukcí velmi nízká.

vztahoval, nebyl umělec zmíněn téměř nikdy.<sup>14</sup> Obrazový doprovod byl chápán jako výbava časopisu, v níž nebyl pro prezentaci autora důvod ani místo. Umělci této generace tak patřili mezi ostatní „neviditelné“ spolupracovníky, již zajišťovali chod časopisu. Dohládá to i fakt, že z počátku byli např. ve *Světětoru* pod ilustrací zmiňováni rovněž rytci kresby, jejichž práce byla v této době pro vznik ilustrace stejně důležitá jako podíl kreslíře.

S nadsázkou lze říci, že po některých z tvůrců první generace časopisů zůstal kromě bohatého výtvarného materiálu pouze nekrolog. Ani ten nebyl vždy důstojným ohlednutím za práci umělce. Úmrtí již zmíněného Karla Maixnera, jenž pro časopisy vytvořil stovky kreseb, ač většinou podle cizích předloh, oznámil roku 1881 *Světětor* jen jedinou větou.<sup>15</sup> „Dlouholetý spolupracovník našeho listu“ je formulace shrnující také rozsáhlé dílo Vojtěcha Brechlera, Eduarda Herolda či Antonína Josefa Levého. S Emilem Zillichem se *Světětor* rozloučil příznačně těmito slovy: „*Jím odešel z řad výtvarníků českých jeden z osvědčené starší generace, pracovník pilný, tichý a skromný až k sebezapření.*“<sup>16</sup>

Zatímco stáli spolupracovníci dodávali především obrazy z domácích luhů a hájů, významná role připadla záhy také umělcům zasílajícím kresby z cest. Posun od přejímání exotických ilustrací ze zahraničních médií k reprodukování domácí umělecké produkce byl důležitým krokem k emancipaci českých časopisů a jejich vyrovnání se evropským standardům. Z počátku se v případě pohledů na cizí země jednalo především o kresby podle fotografií, postupně ale přibývalo autentických záběrů. Pro časopisy takto pracovali zejména umělci žijící dlouhodobě v zahraničí.

S rolí umělce-cestovatele je úzce spjat termín *Spezialartist*, pozice, již využívaly všechny velké evropské časopisy.<sup>17</sup> Jednalo se o zvláštního zpravodaje podávajícího autentické a aktuální vizuální záznamy z tematických oblastí, na něž se specializoval. Ve většině případů šlo o zpravodajství válečné, kdy umělec pořizoval kresby z vojenských táborů, bojišť či politických jednání. Nejslavnější hold „speciálnímu kreslíři“ složil Charles Baudelaire v článku *Malíř moderního života*, který věnoval Constantinu Guysovi.<sup>18</sup> Ačkoliv Baudelaire obdivoval především Guysovo podání současné Paříže, tento umělec se uplatnil také jako válečný kreslíř a stál v podstatě u zrodu reportážní válečné kresby. Pro *Illustrated London News* dodával záznamy z krymské války (1853–1856), jež se stala prvním konfliktem, který se odehrával „v přímém přenosu“ na stránkách ilustrovaného tisku.<sup>19</sup>

*Spezialartist* byl většinou zaměstnancem časopisu, někdy ale v této pozici fungovali i amatérští kreslíři z řad vojáků. Jeho práce byla často vystavena velkým rizikům – kromě nebezpečí zranění či zabití v boji hrozilo zejména zatčení za špionáž.<sup>20</sup> K nejdůležitějším vlastnostem proto patřila pohotovost, novinářský instinkt a také statečnost. Skici vzniklé

<sup>14</sup> Výjimku tvořily některé reprodukce obrazů prezentovaných na výstavách Krasoumné jednoty. Doprovodné komentáře autora obvykle zmínily, hlavní prostor byl však věnován popisu či obsahovému výkladu díla.

<sup>15</sup> *Světětor* XV, 1881, č. 2, 23. Paradoxně více prostoru než „domovský“ *Světětor* věnoval Karlu Maixnerovi po jeho úmrtí časopis *Ruch*, v němž se nikdy žádná jeho práce neobjevila. *Ruch* III, 1881, č. 3, 44.

<sup>16</sup> Zillich 1896, 144.

<sup>17</sup> Čeština nezná ekvivalent tohoto výrazu – anglicky *special artist*, francouzsky *envoyé spécial*.

<sup>18</sup> Baudelaire 1968, 587–625.

<sup>19</sup> Keller 2007.

<sup>20</sup> Hogarth 1967, 23–26. Martin 2006, 73–74.

za extrémních podmínek se po doručení ujal profesionální kreslíř, jenž ji připravil pro rytce. Samotná prezentace výsledné rytiny se pak lišila podle zvyklostí jednotlivých států.<sup>21</sup> Její exkluzivitu a autentičnost časopisy zdůrazňovaly prostřednictvím popisky, jež hrdě oznamovala její původ „od našeho speciálního umělce“.

V českých zemích se s pojmem *Spezialartist* v tomto úzce vymezeném smyslu nesetkáme. Kvůli omezeným finančním možnostem časopisy většinou přejímaly válečné kresby ze zahraničního tisku. Tento druh zpravodajství však pro ně představoval i jiný problém než finanční. Český tisk se jen málokdy mohl zcela ztotožnit se záměry a postupy rakouské armády a k válečnému zpravodajství tak přistupoval vždy s velkou opatrností.

Určitou výjimku představuje tzv. Velká východní krize, která v letech 1875–1878 vzedla vlnu zájmu a solidarity v celé české společnosti. Denní tisk přinášel aktuální zprávy a ani v té době jediný velký ilustrovaný list *Světovzor* nezůstal pozadu; jeho stránky se plnily nejen aktualitami, ale i fejetony, cestopisy a povídkami, které přibližovaly čtenářům jihoslovanský svět. Kresebný doprovod tvořily především zpočátku pohledy na krajinu a města a podobizny hlavních politických osobností, jež vznikaly podle fotografických předloh.

Postupně narůstající potřebu skutečného obrazového zpravodajství vyřešil časopis spoluprací s dalšími periodiky – petrohradskou *Nivou* a lipským listem *Daheim*.<sup>22</sup> Sdílení válečných zpravodajů několika subjekty nebylo ani v západní Evropě ničím výjimečným, překvapivé se může jevit spojenectví tří časopisů různé národní příslušnosti (a jí odpovídajících různých národních zájmů). V tomto případě je lze odůvodnit, kromě finančních výhod, především vztahem k odvěkému společnému nepříteli celé Evropy, Osmanské říši.

Zatímco válečné zpravodajství bylo v českém tisku limitováno, pozice cestujících kreslířů časopisy bohatě využívaly. Ve většině případů se jednalo o umělce pohybující se v rámci „širší vlasti“, Rakouska, později Rakouska-Uherska. Hlavní destinací byl jednoznačně Balkánský poloostrov, jenž v sobě spojoval dobový zájem o slovanskou vzájemnost s atraktivitou orientálního nádechu. Stejně jako *Spezialartist*, i cestující umělec vytvářel kresby přímo v terénu, jeho stručně nahozenou studii proto většinou upravoval další kreslíř. Míra věrnosti původní předloze se pak lišila případ od případu a závisela na zkušenostech obou autorů.

V této souvislosti je třeba zmínit zajímavou osobnost Emanuela Salomona Friedberga-Mírohorského (1829–1908). Tento důstojník rakouské armády byl zaníceným vlastencem a především milovníkem umění.<sup>23</sup> Jakožto autodidakt (jeho školení se omezilo na návštěvy malířských kurzů na pražské Akademii) vytvářel především kresby a akvarely, v nichž pojednával místa, na která jej přivedla jeho vojenská služba. Ilustrované časopisy publikovaly tyto práce od počátku, často s vlastními umělcovými texty. Ačkoliv měl Mírohorský většinu válečných konfliktů takříkajíc „z první ruky“, skutečným válečným zpravodajem se nikdy nestal. Většina jeho prací pro časopisy se věnovala ryze

---

<sup>21</sup> V Británii zůstávali autoři kresby často zcela anonymní, zatímco francouzské listy uváděly všechny, kdo se na ní podíleli. Německý tisk šel střední cestou – sám *Spezialartist* byl ponechán v anonymitě, jmenován býval pouze autor kresebného přenosu skici. Martin 2006, 63.

<sup>22</sup> Našemu čtenářstvu! *Světovzor* XI, 1877, č. 18, 213.

<sup>23</sup> Mírohorský 1873, č. 51, 606–607, č. 52, 614–615.

cestovatelským zážitkům, texty i ilustrace líčily krajinu, architekturu a zejména lid a jeho zvyky.<sup>24</sup>

Ilustrace působily i přes autorův diletantismus vždy suverénně; výsledný vzhled xylografie však často nemá s původním náčrtkem mnoho společného. Mírohorského kresby vznikaly ve spěchu a jejich zběžnost navíc často odhalila kreslířovy nedostatky v základních znalostech anatomie či znázornění obrazového prostoru. Rozsah úprav, jakými prvotní náčrty prošly, než mohly být převedeny do dřevorytu, dokumentuje např. výjev *Snídaně v Něguši*, otištěný v *Květech* roku 1868 [OBR. 1 a 2]. Karel Purkyně kresbu Mírohorského prostorově ukotvil, dodal postavám větší pevnost a určitost. Výsledný kresebný výraz se od předlohy diametrálně liší.

Mezi českými umělci se přesto jeden *Spezialartist* nachází, nikoliv však v českém, ale německém tisku. V této roli se ocitl František Bohumír Zvěřina (1835–1908), jenž patří k nejvýznamnějším spolupracovníkům nejen českých ilustrovaných časopisů.<sup>25</sup> Umělec, vyloučený roku 1859 ze studia na pražské Akademii pro podezření z panslavismu, se v době Velké východní krize stal jakožto věrný – samozřejmě rakouský – vlastenec válečným zpravodajem rakouské armády. Doporučení mu opatřily kromě ministerstva zahraničí i německé časopisy *Heimat* a *Leipziger Illustrirte Zeitung*, k jejichž stálým spolupracovníkům již po léta patřil. Právě tyto magazíny uveřejňovaly Zvěřinovy kresby z bosensko-hercegovských bojišť, mezi nimiž vynikají sugestivní podobizny povstalců-insurgentů odsouzených k smrti.

Pro Zvěřinu, jenž se po vyloučení z Akademie uchýlil k učitelské dráze, se stala práce pro ilustrované časopisy již od poloviny šedesátých let jedinou spojnici s diváky. Zatímco Hálkovy *Květy* zaplnil především kresbami ze slovenského venkova, později převládají výjevy ze slovanského jihu. Dobově velice atraktivní balkánská tematika mu zajistila stálou oblibu čtenářů, a to především ve spojitosti s jeho originálním uměleckým výrazem, v němž proměňoval nevábne polorozpadlé chatrče a nehostinné horské vrcholy v místa plná fantastických tvarů, skrývajících nejedno dobrodružství.

Významný je také jeho literární podíl v práci na časopisech. Ať již šlo o velké články nebo stručné přípisy k jednotlivým výjevům, z textů jsou patrné literární ambice autora, který se nespokojil s pouhým popisem zobrazeného místa, ale doplňoval jej také o dějové vstupy se záměrem čtenáře pobavit a zaujmout. Jak vyplývá i z dochované korespondence, vzájemné působení obrazu a textu považoval Zvěřina za zásadní a časopisům své články nabízel ještě i v době po přelomu století, kdy se od této praxe víceméně ustoupilo.<sup>26</sup>

Jak je zřejmé, daleko častěji než za válečnými náměty cestovali čtenáři českých časopisů za ztracenou idylou horských vesnic, orientálním nádechem balkánských měst a exotikou přímořských krajin. Bylo již řečeno, že většina umělců, kteří zasílali své kresby z cest, sama svůj život na cestách trávil nebo žila trvale v zahraničí. Zatímco pro mnohé z nich představovala práce pro časopisy jediný kontakt s vlastí, jejich ilustrace naopak

<sup>24</sup> Takové byly např. cestopisy publikované v *Obrazech života* v letech 1859 a 1860.

<sup>25</sup> Dlábková 2008, 29–52.

<sup>26</sup> Viz např. dopis F. B. Zvěřiny Viktoru Olivovi ze dne 22. 1. 1908. Archiv Národní Galerie v Praze, fond Viktor Oliva, AA 2328/11. Právě proměna, kterou prošla prezentace Zvěřinovy tvorby na přelomu století, je dokladem celkové změny v pojetí obrazové části časopisů. S novým důrazem na uměleckou stránku díla už nebyl textový doprovod považován za podstatný, kresba měla hovořit sama o sobě, a případný průvodní text se týkal spíše jejich výtvarných hodnot.

přinášely většině čtenářů jediný kontakt s cizinou.<sup>27</sup> Atraktivitu zobrazení dalekých zemí si byly časopisy vědomy od samých počátků, teprve s produkcí z domácích zdrojů však získaly také nutnou exkluzivitu očitého svědectví, jež mohla i z nezáživného záběru učinit dobrodružný výjev.

Také Jaroslav Čermák (1830–1878) strávil většinu života za hranicemi. Tvoří přesto mezi zde jmenovanými umělci jednu z výjimek – nebyl spolupracovníkem žádného časopisu a mezi reprodukcemi jeho děl se nachází jen malé množství jeho vlastních kreseb. Stejně zvláštní místo zaujímal i na české umělecké scéně, když po krátké době opustil pražskou Akademii a vydal se za školením na západ. Již v padesátých letech reflektuje český tisk Čermákovy úspěchy na zahraničních scénách – jako jeden z kroků ke slávě je zmiňováno i reprodukování jeho maleb v časopisech.<sup>28</sup> Pravděpodobně poprvé se reprodukce Čermákových děl objevily v českém tisku v časopise *Obrazy života* roku 1862.

Nejvíce prostoru však dostal v sedmdesátých letech, kdy se Balkán stal opět místem povstání a bojů. V této souvislosti se dostáváme k hlavnímu specifiku v recepci Čermákovy díla. Setkáme se zde se zvláštním, i když ne ojedinělým paradoxem. Ačkoliv časopisy vyzdvihovaly umělcovo mistrovství a světoznámost, reprodukce jeho obrazů nebyly prezentovány primárně jako umělecká díla, nýbrž často sloužily jako ilustrace textu či jakýsi dobový komentář. Důvodem bylo právě jejich obsahové zaměření na balkánskou tematiku.

Vzhledem k již zmíněné atraktivitě slovanského jihu, který byl zároveň neustálým dějištěm konfliktů, bojů a následných vyjednávání, představovaly Čermákovy malby vítaný obrazový materiál k aktuálnímu dění. Týká se to nejen českého, ale i zahraničního tisku. Dochází tak k zajímavému míšení „nízkého“ umění s „vysokým“. Velká plátna, v nichž umělec transformoval současné politické události v nadčasové výjevy plné heroismu a tragiky, se svým otištěním v ilustrovaném časopise v podstatě vrací ke svému zdroji – časovému dění, pomíjivému momentu ze života konkrétního národa.

Manipulaci, jaké se časopisy tímto způsobem na dílech dopouštěly, demonstruje např. *Únos Hercegovky*, jež otiskl *Světobzor* roku 1875 pod titulem *Turci vrahové křesťanstva*.<sup>29</sup> Všeobíhající název úzce souvisel s doprovodným textem, který se melodramatickou zkratkou překlenul od historie osmanských výbojů v Evropě až po násilnosti páchané Turky na slovanském obyvatelstvu v současnosti.

Čermák se tak v časopisech pohyboval na hraně mezi dvěma rolemi. Jakožto umělec-cestovatel vnášel do svých prací prvek autenticity, jejich historizujícím uchopením se však zároveň autentické situaci vzdaloval a reprodukováný obraz pak neprezentoval pouze zobrazený děj, nýbrž také „sám sebe“. Časopisy s oběma těmito rolemi aktivně pracovaly a často je vynalézavě propojovaly. Není to jistě pouze Čermákov případ; právě jeho tematické zaměření však vybízelo k daleko větší míře aktualizace a konkretizace.

---

<sup>27</sup> K dalším umělcům-cestovatelům, již zahájili svou práci pro časopisy v šedesátých letech, patřil např. Čeněk Melka se svými výjevy z rumunských stepí či Bohuslav Kroupa, jež procestoval Severní Ameriku od Kanady až po Panamu a spolu s kresbami dodával časopisům také obsáhlé texty. Kroupa 1880.

<sup>28</sup> Viz např. zmínka v *Lumíru*: „V posledním čísle *Pařížských ilustrovaných novin* vytištěn jest zdařilý dřevotisk dle nového obrazu od našeho Jaroslava Čermáka, představujícího scenu z protireformaci české po bitvě na Bílé hoře.“ *Lumír* IV, 1854, č. 41, 983.

<sup>29</sup> *Turci vrahové křesťanstva*. Obraz Jaroslava Čermáka. *Světobzor* IX, 1875, č. 31, 365–367.



Dalšího interpretačního posunu si můžeme povšimnout v zahraničním tisku. Reprodukci obrazu *Kořist válečná* uveřejnily *Illustrated London News* roku 1874. I zde se výjev stal komentářem současného dění, když posloužil v rámci reportáže o nepokojích v Srbsku a Dalmácii. Významový posun však v tomto případě nepotkal pouze původní plátno (jehož název byl opět zcela libovolně změněn na *Zajatkyňe*), nýbrž i jeho autora. V zájmu zvýšení autenticity díla učinil autor textu z umělce „domorodce“: „*The Turkish commanders have often punished a town or village by making slaves of a number of its young women. An incident of this distressing kind has employed the pencil of a native artist, M. Jaroslav Cermak, in his picture, ‚Le Butin de Guerre‘, lately exhibited at the Salon of Paris.*“<sup>30</sup> Na rozdíl od českých magazínů měl britský list možnost zasáhnout do kontextu původního plátna daleko razantněji, když spolu s identitou díla upravil i identitu umělce.<sup>31</sup>

Za zlatý věk ilustrovaných časopisů můžeme označit osmdesátá a první polovinu devadesátých let. V této době přinášíme neobyčejné množství obrazového materiálu, a ačkoliv roste počet kreseb, kterým za předlohu slouží fotografie, práce kreslíře si stále zachovává důležitou úlohu. Využití tak zde nachází velká řada umělců většího i menšího talentu, kteří se i díky své práci pro časopisy stávají všeobecně známými. Jde o oboustranně výhodnou spolupráci – umělec díky ní vstupuje do povědomí čtenářů (tedy potenciálních návštěvníků výstav a kupců), časopis napomáhající jeho prezentaci získává podíl na jeho proslavení a poté si publikováním již slavného umělce zvyšuje své renomé.

Vedle uměleckých hvězd typu Václava Brožíka a Mikoláše Alše požívali v této době výsadního postavení zejména bratři Adolf a Karel Liebscherové. Těšili se oblibě obou hlavních magazínů – *Světozoru*, kde působili od konce sedmdesátých let, a *Zlaté Prahy*, v níž publikovali od jejího vzniku až do počátku 20. století. Časopisy sledovaly každý krok „svých“ umělců. Zpravovaly čtenáře o odjezdu malíře na studijní cestu i o jeho návratu z ní, referovaly o probíhajících i budoucích zakázkách a v inzertní rubrice přinášely reklamu na knižní díla umělci ilustrovaná.

Adolf Liebscher (1857–1919) se osvědčil jako skutečně všestranný autor – vytvářel drobné žánrové scénky, dokumentární ilustrace podle fotografií, na společenských akcích či divadelních představeních pořizoval reportážní kresby, ilustroval básně a povídky. Současně časopisy přinášely reprodukce jeho pláten prezentovaných na výročních výstavách Krasoumné jednoty a bohatě dokumentovaly jeho práce v oblasti dekorativní malby. Pomocí komentářů publikovaných spolu s kresbami, stejně jako prostřednictvím zmínek o jeho současných aktivitách tak vytvářely v povědomí čtenářů profil schopného umělce, připraveného na zakázky všeho druhu.<sup>32</sup> Zároveň přitom nikdy neopomněly zdůrazňovat vlastenecký charakter jeho díla.

V případě Adolfova staršího bratra, krajináře Karla Liebschera (1851–1906), se sice nenabízela tak velká tematická různorodost publikovaných kreseb, o jeho nemenší oblibě

<sup>30</sup> The Captives. From the picture by Jaroslav Cermak. *Illustrated London News* LXV, 1874, č. 1832, 362. Cit. in: Baleva 2012, 72.

<sup>31</sup> Tyto dezinterpretace jsou nejen dokladem svobody, s jakou časopisy zacházely s obrazovým materiálem, ale potažmo také velmi vágní představy o Balkánu, kterou podporovala i nepřehlednost a neustálá proměnlivost tamější politické situace. Krejčí 2008, 169–171.

<sup>32</sup> Dlábková 2008.

však svědčí stejně intenzivní zájem o jeho aktivity. Pravidelnými se staly zejména zprávy týkající se Liebscherovy soukromé krajinářské školy. I když šlo jen o krátké noticky v rubrice *Výtvarné umění*, pod rouškou informování o uměleckém dění se v podstatě skrývala běžná reklama.<sup>33</sup> Na stejném principu byly založeny také zmínky o připravovaných výpravných publikacích, které oba bratři ilustrovali – zejména *Čechy* nakladatele Jana Otty, jež zároveň vydával *Zlatou Prahu*, byly důkladně avizovány téměř v každém čísle.

Obdobnou pozici jako bratři Liebscherové měla v magazínech osmdesátých let celá řada umělců. Jejich nevelký talent byl vyvážen pohotovostí, s níž reagovali na potřeby časopisu. Se změnou uměleckého ovzduší na konci 19. století pak většina z nich postupně zmizela ze scény. Ve svých pracích pro časopisy se převážně specializovali na konkrétní žánry, s nimiž je mohli čtenáři bezpečně ztotožnit. Jaroslav Věšín vytvářel idylické výjevy ze slovenského a později bulharského venkova, Vojtěch Bartoněk se pohyboval v pražských uličkách, Alfred Seifert a Josef Ženišek byli specialisty na dívčí krásu a milostné idylky. Bohumír Roubalík kopíroval staré mistry a dokumentoval umělecké předměty v musejních sbírkách, podobně jako Baltazar Kutina. Krajinářským konkurentem Karla Liebschera byl zejména Václav Jansa.

Na konci století se charakter obrazové části časopisů proměňuje v souvislosti s nástupem fotografie směrem k důrazu na výtvarné kvality kresby. Pro nové uchopení časopi-secké ilustrace je zásadní také rozvoj reprodukčních možností. Autotypické reprodukce dostávají stále více prostoru a jejich prostřednictvím se objevují na stránkách časopisů akvarely, pastely i olejové malby, neobvyklé již nejsou ani barevné tisky. Díky tomu se zvyšuje počet reprodukcí maleb, zvláště starého umění. Tušové kresby si bez nutnosti převodu do xylografie zachovávají svou svižnost a bezprostřednost – setkáme se poprvé s momentní kresbou, přibývá ilustrací beletrie.

Výraznými změnami prochází i celkové vizuální (a tím i obsahové) pojetí magazínů – týkají se zejména dekorativní výbavy časopisu, kde se na místo novorenesančních či romantizujících iniciál nově objevují dekorační linky, bordury a výplně, převážně s florálním ornamentem. K novým obrazovým typům se pak řadí plakáty, viněty a další užitá grafika. S důrazem na uměleckou stránku ilustrací se postupně vytrácí vzájemná závislost textu a obrazu, mizí narativní popisky. Přes všechny inovace však časopisy reagují na proměny umělecké scény pozvolna. Zatímco nově vznikající umělecké magazíny prezentují nejsoučasnější trendy, výběr děl a zastoupení autorů reprodukováných v rodinných listech nepřekračují hranici „umírněné modernosti“, a zůstávají tak přijatelné pro konzervativní čtenářskou základnu.

Doba konce a přelomu století patří v časopisech třetí generaci autorů, narozených v šedesátých letech, jejichž tvorba se již – s různou intenzitou – kloní k novým uměleckým směrům. Stejně jako tomu bylo u předchozí generace, ani tyto mladé talenty neuspokojuje „provinciální“ prostředí Prahy a řada z nich alespoň na čas odchází za školením i zkušenostmi za hranice. Jejich druhými domovy se stávají Mnichov a Paříž a jejich, třeba jen dočasnou, obživou práce pro ilustrované časopisy.<sup>34</sup> Právě prostřednictvím autorů, kteří

<sup>33</sup> Např. *Světobzor* XXI, 1887, č. 8, 125.

<sup>34</sup> Pokud šlo o ilustrační práci, Paříž nabízela nepřeborné množství příležitostí. I přes stigma „nouzového výdělků“, jež se ilustrace neochvějně drželo, vznikala v tomto oboru vedle průměrné produkce i díla vysoké kvality. K působení českých ilustrátorů v Paříži viz Theinhardtová 2000, 223–224.

pracují stejně intenzivně jak pro zahraniční, tak i české magazíny, dostává kosmopolitní směřování domácího obrazového tisku nový náboj.

České časopisy zaznamenávaly dění v uměleckých metropolích Evropy po celou dobu své existence. Zatímco Mnichov nepřestává být vnímán s jistou rezervovaností, Paříž jakožto „hlavní město 19. století“ (slovy Waltera Benjamina) hraje v jejich obrazové výbavě zásadní roli. Magická přitažlivost francouzské metropole nachází své vyjádření v kresbách zde usazených českých umělců – Jana Dědiny, Emanuela Nádherného, Rudolfa Váchy i Alfonse Muchy. Většina děl objevujících se v českém tisku přitom vznikala pro francouzské listy, odkud byla přejímána.<sup>35</sup> Čtenářům prostředkovala atmosféru Paříže, skutečný závan „velkého světa“ plného elegantních postav, nákladných toalet, bohatých salonů a rušných ulic.

Ve *Zlaté Praze* je tato doba spojena s působením Viktora Olivy v roli redaktora výtvarné části. Oliva sám Paříž navštívil jen krátce, jeho vlastní tvorba pro časopisy si však francouzský nádech rychle osvojila. Právě jeho aktivitě můžeme nepochybně vděčit za trvalé udržování kontaktu s „českými Pařížany“. K nejvýraznějším osobnostem této epochy patřil Luděk Marold (1865–1898), který se i přes svůj krátký život stal jedním z nejvýznamnějších přispěvatelů českých ilustrovaných magazínů. Jeho tvorba také dobře dokumentuje proměny, jimiž kresba pro časopisy na konci století prošla. Publikované reprodukce dokládají jak změny ve vnímání výtvarné stránky ilustrací, tak i odlišnosti v práci s obrazovým materiálem.

V českých časopisech se Maroldovy kresby objevují poprvé roku 1884, kdy pobýval v Mnichově, a již tehdy komentátoři zaznamenávají jejich svěží a neotřelý charakter. Vilém Weitenweber s jistou nadsázkou píše: „*Náš mnichovský krajan Ludvík Marold zaslal nám (...) opět jednu ze zajímavých svých kreseb pérem, provedených způsobem nejmodernějším, s jakýmž doposud potkávali jsme se téměř výhradně jen u některých Francouzů, Vlachů neb Španělů.*“<sup>36</sup> Označení „nejmodernější způsob“ se týkalo skicovitého podání kreseb, které mohly působit jako nedokončené nebo jen zběžně načrtnuté. Zatímco v západní Evropě byl tento charakter ilustrací již běžný a velmi oblíbený,<sup>37</sup> oko českého čtenáře si na něj teprve začínalo zvykat.

Energická kresba Maroldových prvních příspěvků se po odjezdu do Paříže postupně proměňuje. Do jeho díla pronikají odezvy naturalismu zolovského ražení, který určoval charakter zobrazení městského prostředí ve Francii již od sedmdesátých let.<sup>38</sup> V těchto kresbách z bulvárů, Salonů a výstav „se zvolna vytrácí dějová poutavost ve prospěch syrového, reportážního pohledu“.<sup>39</sup> Potlačení narativnosti souviselo se snahou zachytit odcizenou a hektickou realitu moderního života, v němž se drobné lidské příběhy ztrácejí „ve víru velkoměsta“. Tyto rysy podtrhoval i téměř fotografický zájem o detail a iluzivní zachycení světelné situace.<sup>40</sup>

Právě přibližování kresebného projevu fotografickému záznamu je jedním z paradox-

<sup>35</sup> Hlavním poznávacím znamením jsou v tomto případě signatury francouzských rytců. Mezi časopisy, od nichž české magazíny nakupovaly klišé, patří zejména *L'illustration*, *Le Monde Illustré* či *Revue Illustrée*.

<sup>36</sup> Weitenweber 1884, 580.

<sup>37</sup> Roob 2008.

<sup>38</sup> Mžýková 2000, 130–140.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 132.

<sup>40</sup> Wittlich 1986, 79–83.

ních znaků ilustrační práce přelomu století.<sup>41</sup> Zatímco v roli dokumentu byla kresba fotografií postupně vytlačena, na poli ilustrace zažívá v tomto období skutečný boom. Její naturalistní charakter však představoval slepou uličku a předjímal konec fenoménu časopisecké kresby.

## Obraz a text

Proměny ve vztahu obrazové a textové složky představují podstatné hledisko, jímž můžeme nahlížet nejen způsob práce časopisu s obrazovou částí, ale lze přes ně postihnout i obecné vnímání obrazu a jeho role ve společnosti druhé poloviny 19. století. Ilustrované magazíny v podstatě akcentují význam obrazové složky v duchu klasického *pictura laicorum scriptura*. V souladu s latinským původem slova má ilustrace osvětlovat to, co by se mohlo zdát ve výhradně slovním popisu nejasné. Neméně podstatným aspektem, spojeným s ilustrováním časopisu, je zvýšení jeho atraktivity.

Předpoklad, že obraz v časopise představuje především doprovod textu a funguje v úzké vazbě na něj, ovšem platí jen do určité míry. Role obrazu byla od samého počátku dvojitá.<sup>42</sup> Již v penny magazínech najdeme vedle ilustrací vložených do textu i samostatné kresby opatřené jen krátkým vysvětlujícím komentářem. Postupně se poměr obrazu a textu téměř zcela obrací, když samostatné reprodukce začínají převažovat. Ilustrace ztrácí svou původní ilustrativní funkci a funguje v rámci časopisu jako samostatná jednotka. Text k ní náležející se ocitá v podřízené roli – doplňuje a osvětluje obsah vizuálního sdělení.

Při pohledu na celkové grafické pojetí jednotlivých časopisů zjistíme, že způsob, jakým pracovaly s obrazovou částí, se v průběhu let v podstatě příliš neměnil. Největší procento obrazového materiálu představovaly autonomní kresby, vytvářené přímo pro časopis. Podstatnou roli hrály také reprodukce výtvarných děl z rukou domácích i zahraničních umělců. Šlo jak o slavné autory minulosti, tak především o prezentaci současného umění. Paradoxně nejméně často se, zejména z počátku, objevovaly ilustrace povídek či románů na pokračování. Častěji se ilustrovaly básně a písně, jejichž text byl někdy integrován přímo do kresby. Pravidelně bývaly ilustrovány články odborného charakteru. Kresby k nim vznikaly převážně na základě fotografií a v pozdějších letech je fotografie také postupně nahrazovaly. Většinou v zadní části čísla našly své místo i drobné žertovné obrázky.

I české listy přitom přejala ustálený úzus, podle něž časopis po úvodní straně s ilustrací střídal dvoulist bez obrázků a dvoulist s obrázkem – ať již celostránkovými, nebo vloženými do textu. V rámci tohoto uspořádání bylo téměř nemožné, aby se ilustrace ocitla vždy u odpovídajícího textu. Časopisy se však o to ani nesnažily. V podstatě od počátku pracují s textovou a obrazovou částí jako se dvěma samostatnými jednotkami. Postupně izolují texty k ilustracím do zvláštního oddílu – nejčastěji pod názvem *Naše vyobrazení*. Obrazová část, jež je volně rozptýlena po časopise, tak v podstatě funguje jako samostatná složka, která je formálně na textové části nezávislá.

<sup>41</sup> Söderberg 1977, 38.

<sup>42</sup> „The written text could change the meaning of the image; the image could encourage the readers to see the text in new ways. The two could act to support, enrich, transform, or contradict each other.“ Beegan 2008, 14.

V českých zemích můžeme ambivalentní vztah obrazu a textu pozorovat především v rané fázi existence časopisů, tedy zejména na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Například *Světobzor* v letech 1867–1868 rubriku *Naše vyobrazení* zcela postrádal – všechny ilustrace se, někdy jen velmi volně, vztahovaly k delším textům; ne vždy se však text a jemu odpovídající obraz nacházely ve stejném čísle. Do značné míry tak přejímal praxi nejpoblábnějšího dobového magazínu *Gartenlaube*, v níž byla velká část ilustrací spojena s větším textovým útvarem – týkalo se to zejména krajinných a městských pohledů a podobizen.<sup>43</sup> Také *Zlatá Praha* a *Květy* ve druhé polovině šesté dekády zdůrazňovaly dominanci textu nad obrazem, když v obsahu jednotlivých ročníků řadily komentáře k obrázkům jako samostatné texty. Význam doprovodného textu býval zdůrazněn také tím, že se odkaz na něj nacházel přímo v popise obrázku.

Vzájemné provázání obrazové části s textovou se odehrávalo na velmi svobodném půdorysu. Ačkoliv ještě v roce 1897 britský autor Gleeson White ve svém pojednání o ilustrovaných časopisech šedesátých let tvrdí, že „*unless an engraving be from a painting, or a topographical view, the rule in English magazines then, as now, is that it must illustrate the text.*“<sup>44</sup> nelze brát jeho slova absolutně. Pod pojem „ilustrovat text“ lze totiž zařadit velmi širokou škálu významů. Pro časopisy bylo podstatné, aby ke každému obrázku „patřil“ nějaký text – rozlišit ale, kdy je obrázek ilustrací textu a kdy naopak text doprovodem obrázku, je ve skutečnosti složitější, než se zdá. Jako východisko pro definování rozdílů mezi ilustrací a volnou reprodukcí můžeme použít to, zda se obrázek vztahuje k delšímu textovému útvaru nebo je komentován v kapitole *Naše vyobrazení*. Právě na základě tohoto rozlišení jsme se pokusili postihnout různé variace ve vztahu obrazové a textové části časopisu.

Za určitou „výkladní skříň“ listu lze bezpochyby považovat jeho úvodní stranu. V počátečních desetiletích dominují v českých časopisech na tomto místě podobizny, převážně českých a slovanských osobností, střídané pohledy na česká města, památné budovy a místa. Prostor na titulní straně dostávala také současná umělecká tvorba – *Květy* zde v roce 1868 např. přinesly na pokračování soubor ilustrací Karla Svobody ke slovanským národním písním, *Světobzor* roku 1875 takto uveřejnil Mánesovy kresby nebeských znamení pro pražský Orloj. Čermákova *Černohorka s děckem* se ocitla na první straně *Zlaté Prahy* v roce 1865.

Spíše výjimečně se na titulní straně objevila dokumentární kresba komentující současné události – v českých zemích byla takto exponovaným obdobím doba Velké východní krize. Tehdy mezi podobizny jihoslovanských vojevůdců a zeměpisné či etnografické kresby pronikly i dramatické bojové scény.<sup>45</sup> Vztah k aktuálnímu dění mohl být ale vyjádřen i nenápadněji – když se na obálce 42. čísla *Zlaté Prahy* 1884 objevila reprodukce Makartova obrazu, čtenář teprve při pohledu do obsahu čísla zjistil, že souvisí s umělcovým nekrologem.

<sup>43</sup> Wildmeister 1998, 55.

<sup>44</sup> White 1897, 17; Thomas 2004, 93: „*This rule sets up a hierarchical relation between text and image that gives primacy to the textual: the picture 'must illustrate the text' in the sense that it follows a text, whose meaning it enforces. The picture, in other words, is not central to the meanings of the work but gains its value in relation to the work.*“

<sup>45</sup> Např. anonymní kresba *Válečná lest*. *Světobzor* XI, 1877, 553.

Je zřejmé, že výběr reprodukce pro úvodní stranu se v prvních dekádách řídil primárně hlediskem vlasteneckým – časopis se na první pohled musel odlišovat od svých německých konkurentů. V průběhu let však zaznamenáme na titulní straně narůstající počet ilustrací odlišného rázu. Objevují se reprodukce žánrových děl nejen českých, ale i zahraničních umělců. Umisťováním nezávazných salonních dílek na titulní stranu časopisy přestávají sledovat čisté národní hledisko, a naopak se snaží vyrovnat úrovni současných velkých evropských magazínů. I titulní strana tak dokumentuje obecnou proměnu, jíž ilustrované listy procházejí. Nad národnostně osvětovou rolí postupně převládá role časopisu jako zábavného média.

Na rozdíl od některých evropských časopisů se v českých zemích objevuje jen zřídka pojednání celé titulní strany pouze obrazem. Výjimku tvořily tematické obálky, kdy byl celý časopis (nebo jeho podstatná část) zasvěcen nějaké významné události – nejčastěji šlo o historické výročí nebo kulaté narozeniny současné osobnosti. Ani tehdy sice ilustrace pokaždé první stranu zcela nezaplňovala, na rozdíl od běžného čísla se však text zde přítomný k danému vyobrazení vztahoval.<sup>46</sup>

Zaměříme-li se na tu část obrazové skladby časopisu, jež ilustrovala text v běžném smyslu slova, setkáme se vždy znovu se dvěma zásadními paradoxy – prvním je již sám fakt, že delší textové útvary doplněné ilustracemi představují na poli časopisecké praxe spíše menšinu. Druhým je potom to, že ještě řidčeji spatříme ilustrace v rámci nebo alespoň v blízkosti odpovídajícího textu. Časopisy se tak v podstatě zpronevěřují deklarovanému poslání „napomáhat názornému poznání věci“, neboť způsob, jakým případné ilustrace k článkům přikládají, je často spíše znejasňující než osvětlující.

Na prvním místě můžeme jmenovat výše zmiňované podobizny významných osobností. Jejich uvedení bylo téměř vždy vázáno na biografii dané osoby. Jak již bylo řečeno, objevovaly se hlavně na titulní straně časopisu. Ani tehdy, když se ocitly uvnitř čísla, však nebyvaly v přímém sousedství souvisejícího článku. Rozvolněnost ve vztahu obrazu a textu dokládají také nijak ojedinělé případy, kdy se životopis a podobizna objevily ve dvou různých číslech – podobizna jakožto ilustrace obvykle následovala text, mohlo tomu ale být i naopak.

Především v prvních desetiletích se v českých časopisech setkáme s větším zastoupením delších ilustrovaných článků cestopisného a etnografického charakteru. Pokud nebyly ilustrace přejaty spolu se zahraničním textem, v ideálním případě se sešel autor cestopisu a jeho obrazového doprovodu v jedné osobě. Ani tehdy se však text a jeho ilustrace většinou nepotkaly na stejné stránce. Ne vždy to přitom lze přičítat technickým obtížím – když např. *Světozor* 1890 otiskl článek o černoorském Kotoru, umístil ilustraci na stranu předcházející samotnému textu.<sup>47</sup> Do něj pak sazeč vložil dvě kresby z Ameriky od Bohuslava Kroupy. Zatímco současný čtenář je při pohledu na čínskou tržnici a Panamský záliv pod titulkem *V Boce kotorské* poněkud zmaten, pro dobového diváka bylo takové ignorování vzájemné souvislosti obrazu a textu běžné – v tomto případě patrně stačilo, že se ilustrace ocitla na stejné dvoustraně jako článek.

<sup>46</sup> Příkladem může být kresba Petra Maixnera *Staročeský pěvec*, kterou současně s básní Vítězslava Háška otiskly *Květy* 1867 na titulní straně u příležitosti výročí objevení *Rukopisů*. *Květy* II, 1867, č. 11, 89.

<sup>47</sup> *Světozor* XXIV, 1890, č. 24, 284–285.

Jestliže u cestopisů se ilustrace objevovaly poměrně často, i když zdaleka ne pravidelně, zcela jiná byla situace u beletristických textů. V prvních desetiletích se s ilustrovaným románem nebo povídkou na pokračování setkáme spíše výjimečně.<sup>48</sup> Ilustrovaná beletrie začíná do českých časopisů ve větší míře pronikat až v polovině osmdesátých let. Česká tvorba je však ve výrazné menšině.<sup>49</sup> První dvě velká ilustrační díla pocházejí z Polska – roku 1884 otiskuje *Světozor* na pokračování Kraszewského *Starou báji* s ilustracemi Michaela Elvira Andriolliho. O rok později pak dílo téže dvojice autorů, litevskou báji *Kunigas*, publikuje *Zlatá Praha*.

V devadesátých letech pak časopisům dominují francouzské romány s ilustracemi Ludka Marolda. Většinou přitom list publikoval kresby důsledně u příslušného textu, včetně úvodních iniciál či závěrečných vinět – např. u novely *Manžel Jacquelinin* od André Theurieta (*Světozor* 1891).<sup>50</sup> Při vsazování ilustrace do stránek se přitom řídil aktuálním trendem, kdy pevně neohraňované kresby volně plují textem. Tento způsob práce s ilustracemi se později stal závazným zejména pro moderní kresby v lehkém skicovitém stylu, jaké přicházely právě od českých umělců žijících ve Francii. Když po Maroldově náhlé smrti časopisy zaplavily jeho ilustrace – tentokrát již bez odpovídajících textů, opět se setkáme s mnoha případy, kdy vzájemné sousedství obrazu a textu působí matoucím až komickým dojmem. Do strany s kapitolou Raisova podhorského románu *Na lepším* tak *Světozor* 1899 rozmístil tři kresby z mondénního světa, ve *Zlaté Praze* 1904 zas Maroldovy ilustrace „doprovázely“ na titulní straně Jiráskovo *Bratrstvo*.

Publikování ilustrací vyňatých z původního kontextu však nebylo na přelomu století žádnou novinkou. Již v předešlých desetiletích uveřejňovaly časopisy např. ukázky ze slavných ilustrovaných děl Gustava Dorého.<sup>51</sup> Vazba na text zde neexistovala, reprodukce sloužily výhradně jako ukázka mistrovství jejich autora. Ukázky z ilustrovaných děl měly také za úkol nalákat čtenáře na publikaci, již si může pořídit – takovou reklamou byly např. tři Muchovy ilustrace k *Adamitům* Svatopluka Čecha, jež otiskl *Světozor* roku 1896.

Míra svobody, s jakou časopisy mohly zacházet s obrazovým materiálem, se však netýkala jen umístění kresby v rámci textu. Daleko razantněji zasahovaly redakce – samozřejmě nejen ty české – do samotného obsahu kresby, když manipulovaly s jejím názvem. Příkladem mohou být dvě kresby F. B. Zvěřiny, jež vytvořil pro *Heimat* během Velké východní krize. V letech 1878–1879 otiskl časopis článek anonymního autora s titulem *Episoden vom Occupations-Schauplatze* doprovázený Zvěřinovými ilustracemi.<sup>52</sup> Jednou z nich byla i kresba *Plündernder Bosniak*, představující ozbrojeného muže prchajícího s uloupeným beranem a husou. Výjev se vztahuje ke scéně popsané v článku, a je tedy

<sup>48</sup> Netradičně se z tohoto hlediska chopila pojmu „ilustrovaný časopis“ *Rodinná kronika*, jež v prvních dvou svých ročnících (1862 a 1863) uveřejňovala ilustraci románu na pokračování na titulní straně.

<sup>49</sup> Nízké zastoupení české ilustrované beletrie v časopisech však nijak nevyovídá o realitě dobového knižního trhu. Právě poslední dekáda 19. století byla ilustrovaným vydáním naopak velmi nakloněná; viz např. články anonymního autora věnované tzv. „ilustrační horečce“ v časopise *Čas* (*Čas* V, 1891, č. 12, 187; *Čas* VIII, 1894, č. 10, 151; *Čas* IX, 1895, č. 16, 247).

<sup>50</sup> V rámci toho dokonce *Světozor* několikrát porušil zavedené střídání dvou stran s ilustracemi s dvěma stranami textu.

<sup>51</sup> *Květy* takto publikovaly na pokračování Dorého ilustrace Dantova *Pekla* (roč. 1869) a La Fontainových bajek (v letech 1869–1872).

<sup>52</sup> *Episoden vom Occupations-Schauplatze*. *Heimat* III, 1878, 836–838; *Heimat* IV, 1879, 12–14, 76–78.

pravděpodobně, že Zvěřina jej v této souvislosti vytvořil. Když však tutéž kresbu uveřejnila o sedm let později *Zlatá Praha*, nazvala ji *Lup Hercegovcův* [OBR. 3]. Zatímco v německém podání jde o bosňáckého insurgenta, tedy poturčence, v českém textu je popisován jako „drsný syn skalnaté Hercegoviny“, kterého nouze donutila oloupit bohatého bega, jeho muslimského pána.<sup>53</sup>

Významového posunu se dočkala i Zvěřinova postava Černohorce na hlídce, kterou otiskl *Heimat* v rozpětí devíti let. Zatímco v době balkánských válek kresba *Montenegriner auf der Lauer* dokreslovala statečný boj Černohorců za osvobození od turecké okupace, roku 1888 v tomtéž časopise posloužila za ilustraci článku *Räuber auf der Balkanhalbinsel*,<sup>54</sup> stačila pouze drobná změna názvu na *Räubereischer Montenegriner auf der Lauer*. Je zřejmé, že v době, kdy se na události východní krize dávno zapomnělo, byly Zvěřinovy kresby užity jako volný obrazový materiál.<sup>55</sup>

Podobným způsobem pracovaly časopisy i v méně kontroverzních případech – když roku 1884 otiskl *Světazor* nekrolog Petra Maixnera, připojil k němu kresbu Bedřicha Wachsmanna, představující pohled z Václavského náměstí směrem k Novoměstské radnici. Právě v těchto místech, na rohu Vodičkovy ulice, měl zesnulý umělec atelier a kresba, jež jistě vznikla jako jeden z mnoha pražských pohledů, se tak bezděky stala ilustrací.<sup>56</sup>

Na příkladu Zvěřinových prací pro *Heimat* jsme se v podstatě přenesli přes tenkou hranici dělící kresby vznikající pro text od těch, jež časopis naopak opatřil textem do-datečně. Je třeba si uvědomit, že míra svobody, s níž časopisy po celé Evropě zacházely s obrazovým materiálem, byla dána především tím, že i po odevzdání předlohy kresby jejímu autorovi časopis nadále disponoval její grafickou verzí. Tzv. „klišé“, tiskové matrice ilustrací, si časopisy navzájem prodávaly a jednotlivé kresby tak putovaly po celé Evropě, kde s nimi redakce mohly libovolně nakládat. To se samozřejmě netýkalo pouze nakupovaných zahraničních reprodukcí; stejným způsobem pracovaly časopisy i s tvorbou domácích kreslířů.

I v českém prostředí se setkáme se zásahy do názvů kreseb. Jedním z častých důvodů bylo počestování. Běžně se užívalo např. u velmi oblíbených dívčích hlaviček, které časopisům dodával Alfred Seifert, český Němec usazený v Mnichově. Z *Angeliky*, již otiskla *Gartenlaube* roku 1885, se tak ve *Světozoru* stala následujícího roku *Věruška*.<sup>57</sup> A když pro jednu *Světozor* ponechal dívence německé jméno *Gertruda*, objevila se táž zase v *Ruchu* pod titulem *Liduška*.<sup>58</sup> Snaha o přiblížení se českému čtenáři přitom někdy s původním charakterem obrazu kolidovala až úsměvným způsobem – tak působí např. italská kráska Nathaniela Sichela s titulkem *Maruška*, jež mu přidělila *Zlatá Praha* [OBR. 4].

I další reprodukováné obrazy dostávaly tituly podle libosti redakce. Časopisy tuto skutečnost často ani neskrývaly; otištění antikizující hlavičky německého malíře Konrada Kie-

<sup>53</sup> Plen Hercegovcův. *Zlatá Praha* III, 1886, 655. V obou případech je tedy podtextem negativizace muslimského světa, pouze vyjádřená opačným způsobem.

<sup>54</sup> *Räuber auf der Balkanhalbinsel*. *Heimat* XIII, 1888, 807–808.

<sup>55</sup> Dlábková 2008, 49–50.

<sup>56</sup> Praha. Pohled z Václavského náměstí Vodičkovou ulicí k radnici novoměstské. Dle skutečnosti kreslil Bedř. Wachsmann. *Světazor* XVIII, 1884, 549.

<sup>57</sup> *Angelika*. Nach dem Oelgemälde von A. Seifert. *Gartenlaube* 1885, 485; *Věruška*. Maloval Alfred Seifert. *Světazor* XX, 1886, 28.

<sup>58</sup> Chrobák 2002, 17; *Světazor* XVII, 1883, 520; *Ruch* VIII, 1886, 81.



sela pod názvem *Ifigenie* komentoval Vilém Weitenweber ve *Zlaté Praze* takto: „*Ve studii, již tímto čtenářstvu svému předvádíme, umělec poněkud odbočil od svého obvyklého směru, vyličiv hlavu dívky rázu rozhodně antického. S tímto rázem souhlasí též jméno, jež jsme zobrazené dívce přirklí. Vždyť jest nám vskutku, jako bychom ve velkých jejích očích spatřovali výraz pověstné dcery Agamemnonovy, rekyně nejedné staré i novější dramatické básně.*“<sup>59</sup>

Nepodařilo se nám dohledat, pod jakým titulem se Kieselova antická hlava objevila v německém tisku, podstatné ale je, že se to nepokoušeli zjistit ani redaktoři *Zlaté Prahy*. Podobných příkladů lze nalézt celou řadu – např. malbu Jana Chelmiňského otiskl *Über Land und Meer* roku 1884 pod názvem *Im Park*, *Světozor* v roce 1886 zvolil titul *Na saních*. Dívčí postava Eugena Blaase vyšla v *Gartenlaube* roku 1882 pod konvenčním názvem *Erwartung*; *Světozor* se v roce 1885 pokusil zvýšit dějovost statického výjevu suggestivním *Přijde-li pak*.

Variabilita titulů se netýkala jen prací zahraničních umělců, kteří se nemohli proti takovým zásahům nijak bránit; stejný osud potkával i díla českých autorů. Při bližším pohledu na některé takové případy se můžeme dotknout otázky po samotné podstatě pojetí a chápání role reprodukce v rámci časopisu. Roku 1890 vystavil František B. Doubek na pražské výroční výstavě obraz *Z nouze*, jehož autotypickou reprodukcí následně přinesla *Zlatá Praha*. V krátkém doprovodném textu se Vilém Weitenweber odvolává na svůj předchozí posudek díla v rámci pojednání o výstavě a také zmiňuje, že časopis získal reprodukční právo k obrazu. O rok později se tentýž obraz objevil ve *Světozoru*. Tentokrát ve formě xylografie a pod názvem *Rodinný skvost*. Doprovodný text se místo na autora či kontext vzniku díla soustředí výhradně na vyprávění příběhu chudé matky, jež je nucena zastavit vzácný rodinný šperk, aby uživila své děti.

Rozdíl mezi oběma reprodukcemi nespočívá pouze v jejich odlišném názvu. Podstatná je právě odlišná technika, již je dílo prezentováno. Zatímco autotypie předkládá záznam díla pořízeného fotografem, xylografie svou podstatou přináší pouze druhotnou informaci o jeho obsahu. Při detailním pohledu nalezneme v jejím rohu signaturu lipského dřevorytce Hermanna Gedana. Ta svědčí o tom, že stejnou reprodukcí bychom pravděpodobně našli i v některém zahraničním časopise. Ve chvíli, kdy je obraz převeden do xylografie, jako by ztrácel svoji podstatu uměleckého solitéru;<sup>60</sup> ve formě klišé šířeného po Evropě se stává pouhou žánrovou kresbou, volným obrázkem, s nímž je možno svobodně manipulovat.

V případě Doubkova obrazu můžeme vzájemný vztah textu a obrazu interpretovat jako dvě složky obsažené v rámci samotného díla, kdy text – příběh v díle obsažený – dominuje nad obrazem – uměleckým ztvárněním příběhu. Pro čtenáře ilustrovaných časopisů nepředstavovalo takové přepínání mezi obrazem a textem žádnou námahu; naopak se jim slévaly v jedno. V tuto chvíli se také smývají hranice mezi reprodukcí volné tvorby a kresbou vytvořenou primárně pro časopis.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Weitenweber 1886, 398.

<sup>60</sup> Právě zde je možné použít slavný příměr Waltera Benjamina o „auře“ díla, která jeho reprodukcí zakrňuje. Benjamin 1979, 19. Zatímco Benjaminův názor se vztahuje na jakoukoliv reprodukci, včetně té fotografické, William M. Ivins při srovnání reprodukčních technik jednoznačně upřednostňuje autotypii, jež zaznamenává realitu uměleckého díla bez nutnosti jeho „překlada“ do syntaxe xylografických linií. Ivins 1953, 128sq. Také Ivinsův pohled byl podroben kritice. Beegan 2008, 12. Nelze zpochybnit, že xylografie se originálu díla vzdaluje podstatně více než jeho fotografie.

<sup>61</sup> „At times, painting and illustration even looked alike. Narrative pictures were widely reproduced as

Není náhodou, že všechny zmíněné příklady se týkají žánrových děl. Žánrový výjev patřil k základnímu obrazovému typu v ilustrovaných časopisech právě díky svému literárnímu základu. Narativní aspekt díla přitom většinou zastíňoval jeho stránku uměleckou. Doprovodné texty, jež podle své fantazie vytvářeli redaktori časopisů, v podstatě přidávaly k již existujícímu příběhu, obsaženému v samotném díle, další detaily. Zatímco divák na výstavě mohl do obrazu vkládat vlastní zkušenosti a zážitky, autor časopiseckého komentáře se navíc musel snažit vytvořit univerzální interpretaci odpovídající obecné zkušenosti – bude-li pravděpodobná, divák ji přijme za skutečnost.<sup>62</sup> Soustředil se přitom na vyličení děje, jenž v reprodukci probíhá, nebo který zobrazené situaci bezprostředně předcházela.

Jako příklad lze uvést obraz maďarského malíře Tihaméra Margitaye *V líbáncích*, jehož komentář uvedl *Světazor* roku 1891 touto větou: „*Scena jako vyloupnutá z moderní veselo hry, komponovaná s tou dramatickostí a provedená s tou noblessou, jaké jsou význačnými příznaky salonních obrazů peštského malíře Tihaméra z Margitay.*“<sup>63</sup> Přirovnání výjevu k divadelnímu představení stojí za pozornost. Setkáme se s ním velmi často a je jedním z dokladů úzkého propojení umění s divadlem a literaturou v kultuře 19. století.<sup>64</sup> Další divadelní srovnání najdeme např. v komentáři k obrazu Arnošta Nováka *Nesmělý host* ve *Světozoru* roku 1889,<sup>65</sup> románovou komparaci užil tentýž list v roce 1895 u Seifertova žánru *Poslední s Bohem*.<sup>66</sup>

Tyto paralely mezi literaturou a ilustrací v podstatě kladou důraz na to, že dílo je pouhou fikcí; stejně jako postavy v moderním dramatu i figury na žánrových obrazech předvádějí situace „jako ze života“. Ačkoliv jsme výše hovořili o tom, že v pojetí časopisů dominuje narativní, obsahová stránka nad tou formální, výtvarnou, právě prostřednictvím srovnání s jinými uměleckými obory je – možná poněkud paradoxně – zdůrazňován status díla jako uměleckého artefaktu. Přirovnáním ke dramatickému nebo literárnímu dílu, které rovněž přesvědčivě napodobuje skutečnost, v podstatě autor komentáře akcentuje mistrovské pojednání námětu.

„Literárnost“ prezentace uměleckých děl šla přitom ruku v ruce s jejich detailním grafickým provedením, jež muselo divákovi-čtenáři nabízet dostatek podnětů. Jak

---

*engravings, and this diminished the visual differences between them and the images found in books and periodicals. A Victorian audience, therefore, might have regarded these types of representation not as necessarily separate entities, but as part of the web of practices and discourses that circulated in their rich multimedia culture.*“ Thomas 2004, 3.

<sup>62</sup> „An image is acceptable to the reader, or makes sense as a valid representation, when it aligns itself with the reader's own assumptions about the ‚way things are.‘“ Sinnema 1998, 48 (cit. in: Thomas 2004, 17).

<sup>63</sup> V *Líbáncích* (K obrazu Tihaméra z Margitay). *Světazor* XXV, 1891, 240.

<sup>64</sup> Thomas 2004, 5.

<sup>65</sup> „Znáte dobře z různých divadelních her ty nesmělé studenty, assesory, lékárníky, provisory atd., kteří, když někam přijdou, nesměle přikročují, rozpačitě se ukláňují, odkašlávají, pýří se, zakoktavají a konečně probleptnou neslušnost nebo nesmysl, jež je připraví o poslední špetku rozvahy. (...) K nim náleží i nesmělý host na rodinném genu Novákově.“ Nesmělý host. K obrazu Arnošta Nováka. *Světazor* XXIII, 1889, 35.

<sup>66</sup> „Ještě této noci měla odjeti. S knihou v ruce vyšla si naposledy na terasu domu, kde strávila tolik šťastných chvil tichého, láskou prozářeného života (...) A ve zbožném zadumání setrvala tu, až všechno pokrylo nepromíknutelné šero, neurčitě a tajemně jako budoucnost, která ležela před ní. - - - Tuto románovou epizodu vyčítáme z obrazu Seifertova, z vážné a hluboké nálady, kterou jest obraz ten obestřen.“ *Poslední s Bohem*. (K obrazu A. Seiferta). *Světazor* XXIX, 1895, 504.

poznámenal Allan Ellenius: „*The method of describing the pictures does not give any hint that these subjects could be rendered by other means than minute realism. The detailed walk through the pictures, closely resembling the technique of Diderot, is occasionally interrupted by general evaluations.*“<sup>67</sup> Textualita uměleckého díla tak byla v podstatě zakořeněna již v jeho výtvarném zpracování; dílo se samo nabízelo divákovi ke „čtení“.<sup>68</sup>

Problém nastal ve chvíli, kdy se ve výjevu nedostávalo prvků, na nichž by bylo možno příběh vystavět. Redaktor *Květů* takto pohořel ve snaze vydobýt děj z Černohorkovy *Černohorky s dítětem*. Místo příběhu vytvořil jen pár holých vět: „*Černohorka sedí před domem a jí na klíně zdřímlo nemluvně. Jest zamýšlena. A v tváři její čteme myšlenky. Myslí na svého muže, který jest v boji, možná, že již i dobojoval. Pták, který jí sedl na prst, zvěstuje jí cosi, mladá žena rozumí tomu poselství. Úplně jest zabrána v myšlenky; nemluvně je nesdílí, pták jakoby stíhal jejich křídla – milý to kontrast. Některá zbraň ještě visí na stěně; i ta jest opuštěna.*“<sup>69</sup>

Nejen kvůli podobným případům, v nichž převažuje snaha o konstrukci příběhu nad oceněním výtvarných kvalit díla, byly také tyto komentáře terčem kritiky i posměchu. Roku 1879 apeluje Miroslav Tyrš ve svém článku *O prostředcích k povznesení uměleckých poměrů našich* na redakce ilustrovaných časopisů, aby kladly větší důraz na informační hodnotu těchto textů.<sup>70</sup> Tyršova slova však nebyla vyslyšena; s postupem let se naopak komentář k ilustraci stále více podřizoval tomu, co od něj očekávali čtenáři. Často se tak dělo i jaksi „navzdory“ samotnému obsahu ilustrace, když autoři textů popisovali více, než mohl divák spatřit.

Příkladem může být kresba Emanuela Nádherného představující publikum pařížského Salonu, kterou publikovala *Zlatá Praha* roku 1892. Secesně stylizovaný výjev z mondénního světa zcela postrádá jakýkoliv nádech nadsázky či „figurkaření“, jež bylo pro podobné žánrové scény typické spíše v předcházejících dekadách. Tyto chybějící rysy doplňuje až text Viléma Weitenwebera. Barvitě popisuje nejrůznější typy návštěvníků výstav, od „vášnivého entusiasty – amateura“ přes měšťáka a venkovana až po „slečinky, které se neustále smějí“.<sup>71</sup> Žádnou z těchto postav přitom na kresbě nevidíme – kromě dvou nejbližších jsou tváře ostatních figur zobrazeny spíše neurčitě.

Komentář tedy kresbu rozšiřuje o to podstatné – narativní kontext, kterého se časopisy nehodlaly vzdát ani v době, kdy to již mladí umělci převážně učinili. Studentský časopis nastupující generace secese a moderny *Špachtle* tak roku 1893 glosoval nejen zaostalou časopiseckou praxi, ale potažmo i zastaralé chápání uměleckého díla jako takového: „*Každý obraz musí míti nadpis, aby obecenstvo vědělo, co to je. V takovém případě se může*

<sup>67</sup> Ellenius 1984, 87.

<sup>68</sup> Je symptomatické, že taková provázanost obrazu a textu, jakou můžeme sledovat v ilustrovaných časopisech druhé poloviny století, mizí současně s nástupem nových uměleckých směrů, jež opouštějí narativní přístup.

<sup>69</sup> Černohorka s dítětem. *Květy* V, 1870, 406.

<sup>70</sup> „*Přicházím k listům ilustrovaným, které tak často vynikající díla umělecká v provedení slušném, někdy i velmi dobrém přinášely. Avšak jakého druhu bývá často text k vyobrazením takovým. Zde, kde by každý ke slovům ihned názorného dokladu najít mohl, kde by přednosti a vady, třeba jen krátce, avšak věcně, tváři v tvář se vytknout mohly, byla by věru příležitost znamenitá a vydatná k poučení důkladnému, jež by se paměti živě vstřípilo, pravá to škola esthetiky praktické. Děje se někdy tak, avšak mělo by se to bez výjimky dít; o věcech vynikajících, nemělo by se nikdy, jen tak něco napsat.*“ Tyrš 1879, 67.

<sup>71</sup> Weitenweber 1892, 430.

umělec obrátit na redaktora některého obrázkového listu, kteréž po případě obstarají i báseň pod obraz.“<sup>72</sup>

Právě „báseň pod obraz“ patřila skutečně k nejčastějším textovým doprovodům, s nimiž se výtvarná díla objevovala v ilustrovaných časopisech. Ještě více než u prozaických komentářů zde narazíme na problém určení, zda je spíše obraz ilustrací básně či naopak báseň doplňkem obrazu. I v případě literární části časopisu totiž postupovali redaktoři velmi kreativně a mnohdy se některý obrázek sešel s básní zcela bez vědomí jejich autorů.<sup>73</sup> Opět zde ale podstatnou roli hrála vzájemná prostupnost uměleckých oborů, jež fungovala i mimo hranice časopisů.

Když např. *Květy* uveřejnily reprodukci Javůrkova obrazu *Černá země*, jako komentář posloužila stejnojmenná báseň Jana Erazíma Vocela, která také byla původní malířovou inspirací. Ve chvíli, kdy časopis na tuto skutečnost čtenáře upozorní,<sup>74</sup> tak vlastně uzavírá kruh jdoucí od básně k obrazu a zpět k básni. Otázka, „co bylo dříve“, ztrácí význam, obě díla koexistují vedle sebe a jsou si rovnocenná.

Častějším případem byly básně dané do volné souvislosti s obrazem z vůle redaktora. Týkalo se to jak poesie současné, tak i děl starších – např. roku 1884 použil *Světobzor* jako komentář Seifertova historického žánru *Zastaveníčko* jednu z Hálkových *Písní večerních*.<sup>75</sup> Přirazení české lyriky k výjevu stylizovanému do období německé pozdní renesance lze přitom opět chápat jako určitou formu počestění výjevu, o němž jsme mluvili výše.

I tam, kde byl textový doprovod kresby předem dán, mohly redakce manipulovat způsobem její prezentace. Když *Květy* roku 1868 otiskly několik ilustrací Antonína Gareise k Erbenově *Kytici*, umístily kresbu doprostřed poslední strany čísla. Text básně se nacházel na straně předchozí (a vzhledem k délce některých z nich byl často silně zestručněn). Redakce však nevěnovala pozornost tomu, že ilustrace obsahovaly také úvodní iniciálu – kterou však v tomto případě nic nezačíná a vytržení kresby z kontextu působí o to markantněji [OBR. 5].

Samostatnou kapitolu tvoří ilustrace, u nichž je text básně integrován přímo do kresby. Týká se to např. ilustrací slovanských národních písní, které pro *Květy* vytvářel Karel Svoboda a po jeho smrti Jaroslav Gustav Schulz. V osmdesátých a devadesátých letech patřili k nejčastějším autorům těchto děl Adolf Liebscher, Václav Jansa či Viktor Oliva. Formát ilustrované písně patří k tradičnímu kresebnému žánru. V českých zemích vycházel z německého pozdního romantismu a teprve v díle Josefa Mánesa se z něj dokázal plně vymanit. Na Mánesův styl navázal Mikoláš Aleš, jehož pojetí české ilustrované písně se stalo klasikou žánru a i v obrazových magazínech patřilo k nejčastějším. Specifické pro něj bylo to, že umělec výtvarně pojednával i text, který se tak stával integrální součástí kresby. Daleko běžněji byl text doplňován do ilustrace vloženým tiskem.

<sup>72</sup> Bydžovská/Prahl 1993, 23.

<sup>73</sup> Volné zacházení s obrazovou částí patřilo k běžné praxi po celé Evropě; dokládá to např. zmínka ve *Světobzoru* 1870: „Dvořákův obraz ‚Vězeň‘ přináší polský list ‚Mrówka‘ s připojenou básní Vladislava Belzy.“ *Literatura a umění*. *Světobzor* IV, 1870, 176.

<sup>74</sup> „Báseň tato podala motiv k velkému obrazu, který na slovo vzatý vlastenecký umělec náš, pan Javůrek, v oleji krásně vyvedl a jehožto zdařilou kopii čtenářstvu našemu tuto podáváme.“ *Květy* II, 1867, 190.

<sup>75</sup> *Světobzor* XVIII, 1884, č. 13, 148, 155.

Poměr textu a obrazu v tomto případě samozřejmě závisí na délce básně, obecně lze ale říci, že postupně dostává obrazová část více prostoru. Ilustrace jsou často celostránkové, což dokazuje jak prominentní místo těchto kreseb v rámci výbavy časopisu, tak i snahu vyhradit obrazové části více místa. Někdy je text obrazem vytlačen natolik, že působí téměř nadbytečně; výsledek opět vyvolává nejistotu, zda je spíše kresba ilustrací básně či báseň doplňkem kresby. Dominance obrazu nad textem se projevuje také v tom, že ilustrace básně tvoří v rámci časopisu zcela samostatnou jednotku – neobsahuje žádný další komentář, který by čtenář musel hledat v rubrice *Naše vyobrazení*.

Pojem ilustrace se v časopisech objevuje ještě v jednom významu. Maroldův výjev *Na kluzišti* komentoval v roce 1891 *Světobzor* těmito slovy: „*Výborná nová kresba Mároldova jest elegantní sezonní ilustrací.*“<sup>76</sup> Kresba zde tedy není primárně vázána na žádný text, je sama o sobě sdělením, určitým komentářem doby. Ve stejném duchu můžeme chápat i další žánrové obrázky, vztahující se k aktuální roční době či blízcímu se svátku. Především však tímto způsobem fungovaly reportážní a dokumentární kresby, jež se vztahovaly k současnému dění. Časopisy je označovaly termínem „časové ilustrace“ a jejich přítomnost v listu byla jedním ze základních prvků obrazové skladby.<sup>77</sup>

Paradoxně právě v rámci dokumentární kresby byl prostor pro dezinterpretaci a manipulaci značný; dotýká se přitom nejen textového doprovodu, ale spočívá v samotném jejím jádře. Často za ním stojí pomalý proces vzniku ilustrace, který časopisům znemožňoval reagovat na aktuální dění s dostatečnou rychlostí. Od samého počátku si tedy vypomáhaly „recyklací“ starších nebo již jednou použitých rytin. Již první reprodukce v *Illustrated London News*, představující požár Hamburku, byla vytvořena tak, že na kopii starého tisku z Britského musea přidali rytci zástupy lidí, lodě a plameny.<sup>78</sup>

Běžně tak vznikaly databáze klišé pořízených „do zásoby“ a ta již otištěná byla uchovávána pro případné budoucí využití – to byl také případ výše zmíněných Zvěřinových balkánských kreseb. Zatímco v případě etnografické ilustrace není dezinterpretace tak zásadní – jakkoliv o autenticitě kresby ve vztahu k textu nelze hovořit – daleko větší újma na věrohodnosti kresby a potažmo celého listu vzniká právě u dokumentárních kreseb. Časový rozptyl užití téže ilustrace mohl přitom nabýt skutečně podstatných rozměrů – např. v roce 1848 přinesly *Illustrated London News* Gavarniho charakterové studie z francouzské revoluce. Poté, co majitel listu Herbert Ingram převzal také *Penny Illustrated Paper*, objevily se zde tytéž kresby jako ilustrace pařížské komuny roku 1870.<sup>79</sup>

Manipulace s ilustracemi souvisela i se snahou listu přinést aktuální zprávu co nejdříve – někdy dokonce dříve, než k ní došlo. Dokládá to příklad z francouzského tisku, který popsal čtenářům *Lumíru* Josef Thomayer. Časopis *La Presse illustrée* ve spojitosti s morem v Astrachaňské oblasti v Rusku „nechal“ ve své ilustraci spálit obec Vetljanku,

<sup>76</sup> Na kluzišti. *Světobzor* XXV, 1891, 76, 82.

<sup>77</sup> Zdůraznil to např. *Světobzor* 1899 ve svém každoročním *Pozvání k předplacení*: „Po stránce časové bude ilustrační oddíl *Světobzora* jako dosud také nadále věrnou kronikou současného života kulturního jmenovitě národa našeho, doplňuje ve směru tomto co nejučinněji popis textový.“ *Světobzor* XXXIII, 1899, č. 1, 2.

<sup>78</sup> Wolff/Fox 1973, 562; Beegan 2008, 54.

<sup>79</sup> Wolff/Fox 1973, 579.

kteřá ve skutečnosti nikdy neshořela.<sup>80</sup> Ačkoliv takovou blamáží mohla být poškozena důvěryhodnost listu, jeho atraktivitu to patrně neumenšilo.

Výše uvedené příklady se týkají ilustrovaných týdeníků, jejichž charakter se blížil novinám a přítomnost aktuální ilustrace pro ně byla zásadní. Časopisy rodinného typu naproti tomu přinášely časové ilustrace spíše v rámci snahy o co nejširší nabídku, takže tlak na jejich rychlou odezvu nebyl tak velký. Navíc častěji vycházely jako čtrnáctideníky, tudíž měly na přípravu ilustrace přeci jen větší prostor.<sup>81</sup>

Přesto bylo běžné, že u zásadních témat, jejichž obrazový doprovod vyžadoval práci více umělců současně, se ilustrace objevily až se zpožděním několika čísel po textu, který čtenáře o události zpravoval. Platilo to zejména v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy byla jedinou možností xylografická reprodukce. Příkladem může být průvod doprovázející převoz českých korunovačních klenotů z Vídně do Prahy, který se odehrál 28.–29. srpna 1867. Již 30. srpna přinesl *Světovozor* obsáhlou zprávu o průběhu události, ilustrace mohli čtenáři zhlédnout až v následujících dvou číslech, 13. a 20. září. Také *Květy* otiskly rytinu průvodu až 19. září.

O tom, jaký pokrok znamenala autotypie, se mohli čtenáři přesvědčit po požáru Národního divadla, k němuž došlo 12. srpna 1881. Již bezprostředně následující číslo *Světovozoru* z 19. srpna přineslo spolu s textovou zprávu i autotypickou reprodukci kresby shořelého jeviště, již podle fotografie vytvořil František Chalupa. Kresba hořícího divadla v dalším čísle již představovala typickou „rekonstrukci“ uplynulého děje, kdy kreslíř, jenž byl tentokrát ponechán v anonymitě, doplnil ohořelou ruinu o vysoké plameny [OBR. 6].

V případě kreseb dokumentujících katastrofické události hrály časopisy velmi často na poněkud bulvární strunu. Obraz a text v tomto případě jako by spolu soupeřily o to, kdo vyvolá u diváka-čtenáře větší emoce.<sup>82</sup> Po požáru vídeňského Ringtheatru roku 1881 se v *Ruchu* objevila ostrá kritika těchto brutálních scén.<sup>83</sup> Zatímco její autor se domníval, že drastické detaily by měly zůstat očím skryty, zcela opačně přistoupil k téže události *Světovozor*, kde se některé z inkriminovaných kreseb také objevily. Jejich publikování doprovodil krátký text o katastrofě, zakončený lapidární větou: „*Však dosti již slov a umělcova tužka nechť vypravuje, co vypisovati péro se vzpírá!*“<sup>84</sup> Zdůvodnění drastických záběrů poukazem na jejich děsivost si nijak nezadá se současnou žurnalistikou, jež v podobných případech rovněž upřednostňuje obraz před komentářem. Na rozdíl

<sup>80</sup> „*La presse illustrée* přinesla již dvacátého třetího února tohoto roku velikou ilustraci – ukazující Vetljanku v plamenech, zapálenou na rozkaz vyšší, jak oznamuje skromně nápis pod ilustrací. Jak známo, bylo lze čísti svého času v listech, že bude prý ves tato v skutku zapálena, později však zpráva tato odvolána. Redaktor časopisu *La presse illustrée* čelil však patrně jako já prvou zprávu v listech pařížských – a dal ihned již ves spálit, aniž by byl čekal na odvolání.“ Jamot 1879, 236.

<sup>81</sup> Proces vzniku nové rytiny podle kresby trval průměrně právě dva týdny. Martin 2006, 263.

<sup>82</sup> „*A dramatic and sensational textual account of a train wreck might be accompanied by a restrained image of the aftermath, thereby softening the impact of a disturbing event while still offering the reader a sensationalist thrill.*“ Beegan 2008, 14.

<sup>83</sup> „*Ještě potřebí zvláště ukázati ku spekulaci na zdivočelý vkus, jak se nám jeví druhy v našem nynějším obrázkovém časopisectvě (...)* Především nejhroznější ukrutnosti válečné, nejstrašnější výjevy vraždění a mučení obírají si s obzvláštní zálibou za předměty senzačních vyobrazení, které věru nezušlechťují mysl čtenářovy. Tak např. u příležitosti katastrofy vídeňského Ringtheatru vydala *Neue Illustrirte Zeitung* zvláštní „slavnostní“ číslo, ozdobené bohatě nejhroznějšími výjevy, zrodivšími se v mozku dotyčných kreslířů.“ Německá literatura našich dnů na soudu Němce. *Ruch* IV, 1882, 78–79.

<sup>84</sup> Výjevy z hořícího „Ringtheatru“. *Světovozor* XVI, 1882, č. 1, 10.

od fotografií a filmových záběrů však ilustrace mohly rekonstruovat minulý děj, což jim dodávalo nejen atraktivitu, ale samozřejmě i možnost manipulace s realitou.

Lze říci, že právě v pojetí ilustrace jako „časové kresby“ leží podstata termínu ilustrovaný časopis – nejedná se primárně o časopis s texty doprovázenými obrazem, ale spíše o časopis ilustrující prostřednictvím své obrazové výbavy čas, místo a okolnosti, v nichž vzniká a v nichž se pohybuje jeho čtenáři. Magazíny s tímto významem ilustrace, jež měla sloužit jako jedinečný dokument doby, aktivně pracovaly.<sup>85</sup> Aby se časopis mohl stát takovým dokumentem, potřeboval kooperaci čtenáře. Zásadním požadavkem bylo archivování starších čísel. Používaly ho i samotné komentáře k ilustracím, jež se často dovolávají paměti čtenářů – např. reprodukce alpských krajín Julia Mařáka uvedl *Světozor* větou: „*Loňští odběratelé ‚Světozora‘ dojista dobře pamatují se na celou řadu větších i menších Mařákových kreseb z Tyrolska.*“<sup>86</sup>

Obdobně tentýž list postupoval i tehdy, když šlo o díla dvou různých umělců. Když 19. listopadu 1886 publikoval Andriolliho kresbu *Smrt Kejstutova*, odkázal čtenáře na tematicky související reprodukci plátna Wojciecha Gersona, již uveřejnil před časem.<sup>87</sup> K tomu, aby si čtenář mohl dohledat nejen výjev „bezprostředně předcházející“, ale i další vysvětlující text, musel mít tedy doma výtisky ze 7. a 28. května – komentář ke Gersonově obrazu totiž vyšel až v odstupu tří čísel.

Na obou příkladech můžeme demonstrovat nejen snahu časopisů přimět své čtenáře k archivaci jednotlivých čísel, ale znovu i význam, jaký byl přikládán textovému doprovodu ilustrace. Ať už byl jejich poměr jakýkoliv, je zřejmé, že obraz a text tvořily v časopisech druhé poloviny 19. století nerozlučný celek. Teprve svým vzájemným působením vytvářejí jedinečný, i když zdaleka ne objektivní obraz své doby.

## LITERATURA A PRAMENY

Barták, Jan: *Z dějin polygrafie. Tisk novin a časopisů v průběhu staletí*. Praha 2004.

Baudelaire, Charles: *Úvahy o některých současnících*. Praha 1968.

Beegan, Gerry: *The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*. Palgrave Macmillan. University of Virginia 2008.

Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979.

Der Görres-verein zur Massenverbreitung guter Volksschriften, 1873, 4. In: Graf, Andreas: *Die Ursprünge der modernen Medienindustrie: Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit (1870–1918)*, <http://www.zeitschriften.ablit.de/graf/default.htm>, nepag., vyhledáno 15. 3. 2011. (Rozšířená verze textu Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit. In: Jäger, Georg (ed.): *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 1. *Das Kaiserreich 1870–1918*, Teil 2. Frankfurt 2003, 409–447, 460–522.)

Dlábková, Markéta: „Našich čtenářů dobrý to známý.“ František B. Zvěřina a ilustrované časopisy. In: Dlábková, Markéta / Chrobák, Ondřej (ed.): *František Bohumír Zvěřina 1835–1908*. Jihlava 2008, 29–52.

<sup>85</sup> Jak *Illustrated London News*, tak i *L'Illustration* se v editorialech ke svému cíli stát se důležitým dobovým dokumentem opakovaně vyjadřovaly. Martin 2006, 26.

<sup>86</sup> Mařákovy alpské krajiny. *Světozor* XIX, 1885, 366.

<sup>87</sup> „V letošním ročníku ‚Světozora‘ na str. 348. nalezne čtenář reprodukci velkého obrazu Gersonova ‚Veliký kníže Litevský Jagello káže zatknouti děda svého Kejstuta i syna jeho Vitolda, pozvav je ku přátelské poradě‘, v dnešním čísle kresba Andriolliho podává bezprostřední pokračování této scény (...). Text na str. 398. podává stručnou zprávu o událostech, které konečný tento výjev předcházely.“ *Smrt Kejstutova* (Kresba E. M. Andriolliho). *Světozor* XX, 1886, 782.

- Doskočil, Oldřich / Přenosilová, Věra / Smetana, Jan: *Kreslíři a litografové litoměřické kamenotiskárny Karla Viléma Medaua (1791–1866)*. Litoměřice 1999.
- Ellenius, Allan: Reproducing Art as a Paradigm of Communication. The Case of the Nineteenth-Century Magazines. In: *Visual Paraphrases: Studies in Mass Media Imagery. Acta Universitatis Upsaliensis. Figura* 21, 1984, 69–92.
- Hogarth, Paul: *The Artist as Reporter*. London 1967.
- Chrobák, Ondřej: „*Ruch*“ ve výtvarném umění v Praze 80. letech 19. století (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2002.
- Ivins, William M.: *Prints and Visual Communication*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1953.
- Keller, Ulrich: *Images of War, War of Images. The Invention of Pictorial Reportage in the course of the Crimean War*, 2007, nepag., <http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5view=text&ID=10&language=English>, vyhledáno 21. 4. 2011.
- Krejčí, Marek: Daleký či blízký? Evropský Balkán očima malířů z Česka. In: Bláhová, Kateřina / Petrbock, Václav (ed.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století*. Praha 2008, 169–171.
- Kroupa, Bohuslav: *Z cest po úžině Panamské. Světozor XIV 1880*.
- Martin, Michèle: *Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*. University of Toronto Press 2006.
- Matějček, Antonín: Josefa Mánesa obálky, tituly a záhlaví knižní. *Umění* II, 1929, 295–326.
- Matějka, B. J.: Dřevořezbářství. In: *Ottův slovník naučný VIII*. Praha 1894, 16–22.
- Mírohorský, Emanuel: Životopisný náčrtek. *Světozor VII*, 1873, č. 51, 606–607, č. 52, 614–615.
- Mžýková, Marie (ed.): *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*. Praha 2000.
- Roob, Alexander: *A Pre-modern History of the Culture of the Unfinished and Discarded Drawing in Two Parts*, <http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=15&language=English>, vyhledáno 21. 4. 2011.
- Söderberg, Rolf: *French Book Illustration 1880–1905*. Stockholm Studies in History of Art 28. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm 1977.
- Švehla, Jaroslav: *Jan Otto: Kus historie české knihy*. Praha 2002.
- Theinhardtová, Markéta: Čeští ilustrátoři v Paříži. In: Mžýková, Marie (ed.): *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*. Praha 2000, 222–231.
- Thomas, Julia: *Pictorial Victorians. The Inscription of Values in Word and Image*. Athens 2004.
- Tonner, Emanuel: Z pamětí redaktorských. *Světozor XX*, 1886, č. 20a, 610.
- Weitenweber, Vilém: Dostaveníčko. *Zlatá Praha I*, 1884, č. 48, 580.
- Weitenweber, Vilém: Ifigenie. *Zlatá Praha III* 1886, 398.
- White, Gleeson: *English Illustration: „The Sixties“*. Teddington 2009<sup>3</sup>.
- Wildmeister, Birgit: *Die Bilderwelt der „Gartenlaube“. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Würzburg 1998.
- Wittlich, Petr: *Umění a život – doba secese*. Praha 1986.
- Wolff, Michael / Fox, Celina: Pictures from the Magazines. In: Dyos, H. J. / Wolff, Michael (ed.): *The Victorian City. Images and Realities*, vol. II. London 1973, 559–582.

## ON THE PROBLEMATICS OF CZECH ILLUSTRATED MAGAZINES IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

### Summary

Illustrated magazines are specific phenomenon in the 19th century culture. Especially between the 1860s and 1890s they published an enormous number of pictorial materials of diverse content and quality. Apart from general social importance they played a significant role in the world of art as well. Today they can serve as a beneficial source of knowledge about situation on Czech as well as European art scene in the period.



The so-called penny-magazines can be seen as predecessors of illustrated magazines. They presented a cheap and popular source of knowledge and amusement, together with considerable amount of xylographic illustrations. However, it was the second half of the 19th century that witnessed a real boom of illustrated magazines. At the beginning of the 1840s, the *Leipziger Illustrirte Zeitung*, the *Illustrated London News* and *L'illustration* established the character of this type of periodicals. In following years there were many other magazines rising throughout entire Europe. In the Czech lands, first examples of the type can be found at the end of the 1850s. Among the most successful periodicals belong *Květy* (1865–1872), *Světovzor* (1867–1899) and *Zlatá Praha* (1884–1929).

Development of printing techniques fundamentally influenced the visual facet of the magazines. Xylography, invented at the end of the 18th century, was the most common technique thanks to which text and picture could be placed on a single page. Invention of galvanoplastics and photoxylography simplified the preparation process and enhanced the quality of final print. At the turn of 19th and 20th century xylography was subsequently replaced by halftone technique that provided higher fidelity and time ergonomics.

Illustrated magazines employed many draughtsmen and engravers, serving as a convenient form of subsidiary income. Young artists as well as those living out of official art centres welcomed it as a good opportunity to present their work. There also established a group of artists who dedicated their work fully to the service of the periodicals. Though their names are familiar only to specialists today, their significance is not to be neglected. Their pictures actually created the face of the magazines and through them readers perceived the world as a whole. The text deals in short with those Czech authors whose work significantly influenced the visual aspect as well as the content of the magazines. Some of the names mentioned are František Bohumír Zvěřina, Adolf Liebscher or Luděk Marold.

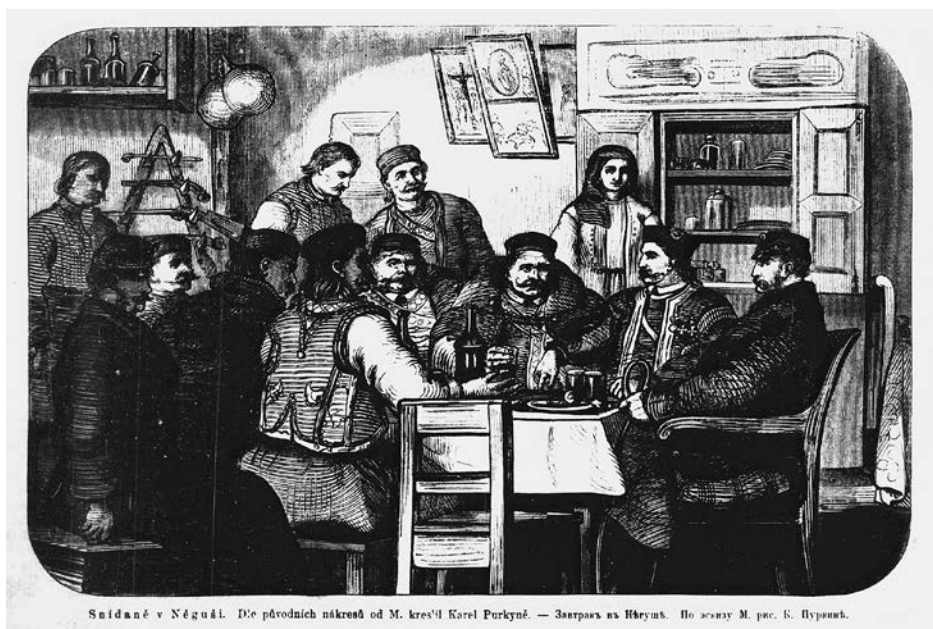
The final part of the text is devoted to the relation of image and text. These two aspects of the magazine structure created very complex interrelations. Sometimes, it is not easy to define whether the picture illustrates the text or the text accompanies the picture. Moreover, the image was formally in a very loose connection with the text as it was only scarcely placed on the same page. The magazines also often manipulated the pictures by giving them titles of their own choice.

One of the most frequent types is a genre picture. In case of these images, the accompanying text was essential because it provided readers with narrative context and details the picture may (or may not) contain. The narrative aspect thus dominated over the artistic values of the image. While for genre pictures the text worked as some kind of extension of their inner narrative content, some damage could be caused by creating manipulative or misleading contexts to pictures that depicted topical events.

These reportage or documentary drawings can be seen as one of the chief parts of the magazine visual content. The term “illustration” thus describes not only a picture connected with text, but also a picture that by itself comments the time, place and circumstances in which it arises. At the same time, the interrelation between image and text forms a principal feature of the illustrated magazines.



**Obrázek 1:** Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský, Snídaně v Něguši, 1867, tužka, akvarel, papír, 149 × 230 mm, Národní Galerie v Praze, inv. č. K 20345. Fotografie © Národní galerie v Praze, 2014



**Obrázek 2:** Karel Purkyně podle Emanuela Salomona Friedberga-Mírohorského, Snídaně v Něguši, *Květy* III, 1868, č. 17, s. 132

**Obrázek 3:** František Bohumír Zvěřina, Lup Hercegovcův, *Zlatá Praha* III, 1886, č. 41, s. 648



**Obrázek 4:** Nathaniel Sichel, Maruška, *Zlatá Praha* IV, 1887, č. 32, s. 505





**TAH ŠTĚTCE U VAN GOGHA. SÉMIOTIKA, FUNKCE, SYNTAX\***

JAN ZACHARIÁŠ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
E-mail: zacharias2@seznam.cz**ABSTRACT****Van Gogh's brushstroke. Semiotics, function, syntax**

This text focuses on the role of the brushstroke in Vincent van Gogh's work. Van Gogh's brushstroke technique draws on the tradition of European painting, spanning from Titian to Delacroix and the Impressionists, a tradition in which brushstroke played an important role. Van Gogh, however, was the first to make it an autonomous element in his paintings. European Post-Renaissance painting features tendencies which favored either colors or lines, with the contradiction between these two trends being essential for defining different principles in painting, and naturally in the brushstroke as well. Van Gogh's prominent brushstroke represents a deliberate synthesis of the line and the color, thus bringing the line-color controversy to an end. Van Gogh's brushstroke, however, also has its semiotic meaning. Constituting an artistic formula, an individual stroke can represent different objects, which makes it not only a medium, but also a sign. Van Gogh arranges brushstrokes to create an open system, which is capable of the unique rendition of the notion of time, or a moment in time through a semiotic syntax of strokes. This text presents an analysis of van Gogh's individual works of art as well as his texts.

**Keywords:** Vincent van Gogh; brushstroke; paragone; semiotics; visual time

**Úvod****Tah štětce jako sémiotický fakt**

V následující studii se pokusím provést analýzu van Goghovy práce se štětcem. Nepůjde o to rozebírat van Goghův malířský rukopis z formálně znaleckého nebo stylového hlediska, nýbrž o pokus dobrat se základní jednotky obrazu, která ještě nese relevantní smysl. Tato základní jednotka může být předběžně uvažována jako to, co *ještě* něco označuje, je tedy *znakem*. Obráceným procesem, tj. od základní jednotky k vyšším sémiotickým strukturám,<sup>1</sup> se pokusíme proniknout do významové struktury tahů štětce v tkáni

\* Text vznikl v rámci ikonografického semináře prof. Lubomíra Konečného. Napsat ho mi přišlo na mysl, když jsem během svého studijního pobytu v Petrohradě opakovaně procházel sbírky Ermitáže a postupně si uvědomoval důležitost tahu štětce ve van Goghově výtvarném projevu. Nemaje jiných pomůcek nežli vlastní oči, tužky, papíru a fotoaparátu, pokusil jsem se prohlížet van Goghova díla v různých fázích dne (což Ermitáž umožňuje) i za umělého osvětlení. Teze vyslovené v tomto textu tedy respektují „práci oka“ a můžou být chápány jako pokus proniknout k dílu za podobných podmínek, který měl sám jeho autor, to jest bez pomoci rentgenu nebo vysoce kvalitních fotografických přístrojů, které dnes umožňují vidět stopu jednotlivého vlasu štětce.

<sup>1</sup> Sémiotika skýtá uměleckohistorické práci jednu zásadní výhodu – ruší dichotomii mezi „obsahem“ a „formou“, protože obojí je v sémiotickém výkladu uvažováno jako znak nebo jeho konstrukční

obrazu, tj. toho, jakým způsobem klade umělec tahy štětce vedle sebe, proč volí jistou strukturu těchto tahů, co tím sleduje a jaké možnosti dává tato struktura pro vyjádření van Goghových tvůrčích záměrů. Tah štětce bude sledován ne jako vnější technicistní prvek obrazu, ale jako integrální, dokonce základní součást každého van Goghova díla, kde se podílí na jeho teleologii. Tématu byla věnována pouze jedna systematická práce – disertace známého vangoghovského badatele Matthiase Arnolda *Duktus und Bildform bei Vincent van Gogh*,<sup>2</sup> která sice obsahuje důležité poznatky, ale ke které budu přihlížet pouze v dílčích analýzách, neboť záměr práce je jiný než Arnoldův, poněvadž se pokusím interpretovat tah štětce důsledně jako *konstituenta znakové povahy*, tedy jako znak tvořící část „superznaku“ uměleckého díla.

Sémiotická analýza tahu štětce může na první pohled vypadat jako nonsens, ale věc se jeví jinak, uvážíme-li následující slova Jana Mukařovského, „*sémantický rozbor pak týká se všech složek díla ‚obsahových‘ i ‚formálních‘*“.<sup>3</sup> Sémiotická analýza tahu štětce je tedy důležitou součástí obecného sémiotického rozboru každého van Goghova díla, kde hraje tah štětce nějakou úlohu. Každý tah štětce ve van Goghových dílech něco znamená, dynamicky osciluje mezi funkcí estetického znaku, autonomního znaku a vlastní smyslovou kvalitou. Tah můžeme snadno rozpoznat jako samostatný prvek, můžeme jej číst jako sebe sama, a tím pádem určit jeho úlohu v syntaxi obrazu. To není málo, protože vkládá-li se tah štětce do vizuálního pole obrazu právě jako tah štětce a nerozpouští-li se ve znázorňovaném předmětu,<sup>4</sup> stává se aktivním formulujícím elementem zobrazení. Tahu je ponechána jeho výrazová síla, často se podílí na konstituci předmětu, který okružuje silnou linií, někdy je, v rámci sémiotického systému zobrazení, předmětem samým (kupř. stéblem trávy, listem, mrakem, poryvem větru, vlasem, atd.), a vždy je nejtělesnější stopou samotného umělce. Tah štětce můžeme číst alespoň trojím způsobem: jako tah o sobě – autonomní smyslovou kvalitu, jako znak věci (tah participuje na věci nebo ji konstituuje) a výraz osobnosti tvůrce či otisk jeho tělesnosti. Tím, že se nám tah štětce dává tak, že jej lze číst jako tah štětce, můžeme mimo jiné stanovit van Goghovo místo v tradici děleného rukopisu.<sup>5</sup>

V sémantické syntaxi van Goghových obrazů má tah štětce své místo. Vyjdeme-li z tezí naznačených Pražskou strukturalistickou<sup>6</sup> a Tartuskou (či Tartusko-moskevskou) školou,

---

elementy. Tj. forma je významotvorná a obsah je vždy zformován. „*Obsah a forma se jeví pouze jako dva různé aspekty jednoho a téhož sémiotického systému díla.*“ Chvatík 2001, 132.

<sup>2</sup> Arnold 1973.

<sup>3</sup> Mukařovský 1966, 108. Mukařovský také poznamenává, že sémantický rozbor by měl přihlížet nejen k silám, které jednotlivé prvky díla spojují do celkového smyslu, ale i k těm, které směřují k porušení jednoty smyslu díla. Co se týče zde zmiňovaných van Goghových děl, domnívám se, že výrazně převažují ty síly, které jednotlivé elementy spojují.

<sup>4</sup> Upozorňuji, že se snažím pracovat na poli vyznačeném fenomenologickým chápáním obrazové plochy, jak se nám jeví „*nejdříve a ponejvíce*“ (Heidegger), tj. bez toho, abychom zasahovali do tohoto pole proti běžně žité zkušenosti. Např. prostřednictvím techniky – obrazovou plochu bychom mohli prohlížet třeba pomocí mikroskopu, až by se i naprosto záměrně hladká nebo monochromní místa změnili v houšť barevných skvrn. Budu vycházet z toho, že barevná skvrna je nejmenší jednotka, na kterou lze van Goghova díla redukovat.

<sup>5</sup> Vojtěch Volavka ve své, i ve světovém kontextu jedinečné knize *Malba a malířský rukopis* definuje dva základní typy malířského rukopisu – splývavý a dělený. Na základě jejich dialektiky je možno z neočekávaných perspektiv nahlédnout dějiny evropské malby. Pro definici obou typů rukopisu srovnej: Volavka 1939, 30–59.

<sup>6</sup> Chvatík 2001.

rozpracovaných v oblasti výtvarného umění především na materiálu ruského středověku,<sup>7</sup> je třeba chápat zobrazení jako svět s vlastními pravidly,<sup>8</sup> vlastní sémiotikou a především specifickou syntaxí znaků, které dílo obsahuje, který je podle svého charakteru spíše uzavřený – zamknutý ve svém systému (byzantská a staroruská ikona, některé typy portrétů, malby respektující svůj žánr, apod.), nebo spíše otevřený (obraz denotující, obraz směřující k charakteru autonomního znaku), a nikoliv jako odraz nebo obraz reality.<sup>9</sup> Ostatně podobné teze byly rozpracovány i v rámci pražského strukturalismu. Tento svět je vystaven podle vlastních zákonitostí, které se *nemusí* shodovat se světem, který je vlastní příjemci obrazu. Jednotlivé formální i obsahové elementy obrazu je třeba interpretovat dvojím způsobem. Jednak jakým způsobem utváří (respektují, narušují, reinterpretovali, přetvářejí etc.) svět zobrazení a jednak jakým způsobem přesahují do světa diváka – jak jej uvádějí do světa zobrazení, co mu vypovídá difference mezi světem obrazu a jeho světem, atd. Ve svém článku o van Goghově obraze *Pár starých bot* jsem se snažil uvést do zobrazení ještě jiný model světa: každá znázorněná věc poukazuje na sebe sama, tak i na prostředí – svět,<sup>10</sup> ze kterého vyšla. To znamená, že např. znázorněné boty na známém van Goghově obraze poukazují na svět pařížské dlažby osmdesátých let 19. století, na chůzi po této dlažbě, na sociální situaci chudých flaneurů typu van Gogha,<sup>11</sup> na nuznou krásu pařížských předměstí apod.<sup>12</sup> Jsem si vědom nedostatečnosti takového výkladu a sémiotické zhodnocení (vztah znaků světa obrazu ke světu skutečnému) „realistické malby“ 19. století nás teprve čeká.<sup>13</sup> V této analýze se pokusím zaměřit ne na to, jakým způsobem participují tahy štětce na světě diváka, tedy pokud prezentují nějaký předmět světa diváka (stéblo trávy), ale na to, jakou úlohu hrají v budování a přetváření vnitřního světa obrazu. Teprve po interpretaci vnitřní struktury díla (svět díla jako model světa) se teprve pokusím přistoupit k tomu, jakým způsobem dílo vypovídá/přesahuje do světa diváka. Tedy co říká dílo jako model světa o strukturách žitého světa. Takovouto komple-

<sup>7</sup> Viz programové práce věnované ruské ikoně: Uspenskij 1995, 221–296; Žegin 1980. S předmluvou Borise Uspenského. Srovnej také předmluvu Miroslava Petříčka ohledně syntaxe kubistického obrazu. Derrida 1993, 12–18. Vedle těchto prací vycházím také ze strukturalismu (Mukařovský, Chvatík). Jedinou systematickou práci v českém jazyce (nepočítáme-li práce Sávy Šabouka), která se důsledně věnuje sémiotice výtvarného umění, sepsal Josef Zvěřina. Zvěřina 1971. Autor ale neklade takový důraz na syntax jednotlivých složek díla, proto k němu můžeme přihlížet pouze omezeně.

<sup>8</sup> Uspenskij 1995, 232.

<sup>9</sup> Pro kritiku nápodoby, kterou pojem odraz/obraz nutně evokuje, viz Goodman 2006, 23–26.

<sup>10</sup> V tomto smyslu se snažím operovat s pojmem svět, tak, jak s ním pracuje Martin Heidegger. Heidegger 2008, 85–138.

<sup>11</sup> Ačkoliv van Gogh nebyl typickým flaneurem, jak jej definuje Walter Benjamin na příkladu Baudelaira, přece sdílel základní ideu flaneurství – zvědavost soustředěnou do pozorování. Srovnej: Benjamin 2011, 277.

<sup>12</sup> Nesmíme ale přímo spojovat dílo (a to ani malířský rukopis) s psychologii umělce, vztahy mezi individuální psychologii a výsledným dílem jsou velmi komplikované a rozhodně ne jednoznačné. Vyvrácením psychologismu v uměnovědě se věnovali především ruští formalisté (Tynjanov, Šklovskij) a u nás Mukařovský.

<sup>13</sup> Vhodné vodítko může poskytnout zdánlivě banální postřeh Romana Jakobsona „*Pro vedoucí směr druhé poloviny 19. století, realismus, základní, směrodatnou funkci znaku, čili dominantou znaku, byla jeho funkce sdělná. To, na čem záleželo v znaku, byl jeho předmět, označovaný předmět, nikoliv signifikant, totiž to co označuje, nýbrž le signifié, to co je označeno, podle názvosloví Saussurova, čili signatum, jak tomu říká středověká filosofie. Znak sám se pocítoval oproti této realitě jak pouhý prostředek, pomůcka k jejímu poznání, forma se tedy pojímala proti obsahu jako něco podružného, druhotného, vedlejšího, umělecká forma se hodnotila jako pouhá ozdůbka, pouhý obal slupka, od níž může být obsah abstrahován.*“ Jakobson 2005, 62.

kovanou operaci musíme podstoupit, abychom se vyhnuli příliš přímočaré interpretaci, která nese, tím více jde-li o van Gogha, riziko nemístného psychologizování.

Hned jedna z prvních věcí, která zaujme při setkání s díly Vincenta van Gogha, je výrazná stopa štětce.<sup>14</sup> Tento signifikantní rys van Goghovy tvorby je prvkem, který je v literatuře sice pojednáván dosti běžně, ale není obvykle zasazen do kontextu jeho díla a uměleckého myšlení. Na rozdíl od barvy, která se stala předmětem soustředěného studia,<sup>15</sup> zůstalo samo traktování barvy v jednotlivých tazích, tj. jeho struktura a sémiotika, mimo odbornou diskuzi. Malířský rukopis byl a je samozřejmě klíčovou komponentou při určování autorství. Byl ale v rámci „vědeckých“ dějin umění brán v úvahu jen o něco více, než literární vědec věnuje pozornost rukopisu studovaného autora. Malířský rukopis je v dějinách umění brán často jako technický aspekt obrazu, který se nepodílí na ideové skladbě díla.<sup>16</sup> Jiná je situace např. u znalců, některých diváků či sběratelů, kteří malířský rukopis hodnotí často jako nejdůležitější prvek díla.<sup>17</sup>

Dotykem štětce vniká do modelované matérie barvy tělesnost malíře. Tah se stává jeho nejjintimnější, protože nejtělesnější, stopou v díle.<sup>18</sup> Nejedná se o pouhý otisk štětce – nástroje, neboť štětec spojuje ruku a plátno je výspou umělcova těla, jež se stýká s plochou obrazu. Je mu souzeno stát se prodloužením těla a být ve spojení s malířovým okem a zanechávat na plátně stopu svou i malířovu, být součástí bytosti malíře. Nakonec je stopa štětce stopou existence lidské bytosti. Prvotní stopa tělesnosti sama již nese jistý znakový charakter.<sup>19</sup> Tato vlastnost ji na jednu stranu spojuje s přirozeností *symbolu*. V tomto

---

<sup>14</sup> Stopa štětce byla u van Gogha vždy výrazná, nicméně v době jeho pařížského pobytu v letech 1886–88 dochází, po bližším seznámení se s impresionismem a dalšími soudobými tendencemi, k novému zhodnocení tahu štětcem jako výrazového prostředku. Srovnej kapitolu *Duktus als autonomes Ausdrucksmedium bei van Gogh*, in: Arnold 1973, 67–170.

<sup>15</sup> Buchmann 1948; Badt 1982; Walker 1981, 7–20.

<sup>16</sup> Panofsky také nevěnuje pozornost rukopisu Tiziana, nýbrž vychází ze sémiotiky vybraných znaků (obvykle postav, které pokládá za určující pro syžet), jež ale rukopis předchází (dříve než je postava postavou je, kresbou, skvrnami barvy a tahy štětce), který je tvoří. Panofsky je vždy již u ideje, kterou znaky (tahy štětce, skvrny, etc.) tvoří. „*Tento obraz, skvící se velkolepostí Tizianovy ultima maniera, musí být počítán mezi mistrova poslední díla a na základě svého stylu může být datován do let 1560–1570, tedy do posledního desetiletí malířova života.*“ Panofsky 1981, 123. Přestože se obraz skví velkolepostí Tizianova pozdního stylu, není pro Panofského důležité uvádět do souladu jedinečný duktus Tizianova štětce s tím, jaké sdělení nese, a je odsouzen, jak píše Panofsky v závěru své práce, do pasivní role nositele významu (str. 134). V tomto smyslu je v ikonografické tradici dějin umění malířský rukopis „uzávorkován“. Panofsky se orientuje na pragmatickou dimenzi znaku a opomíjí jeho syntaktickou potenci. Zvěřina 1971, 48.

<sup>17</sup> Viz např. uměleckou kritiku 19. století, která viděla v malířském rukopise zásadní hodnotu uměleckého díla, srovnej práce Charlese Blanca nebo Eugena Fromentina.

<sup>18</sup> Termín stopy je nutné odlišit od Derridova výkladu tohoto pojmu jako *grammé* (stopa jako otisk znaku), protože stopa se stává odcizenou svému původci, ale je možné vztáhnout jej k fenomenologickému chápáním stopy jako otisku těla (Merleau-Ponty, Sartre).

<sup>19</sup> Dokonce i antické texty o malířství operují překvapivě s ideou čáry, resp. stopy štětce, která má svůj sémiotický charakter, protože označuje ruku svého tvůrce. „*Zajímavé je setkání Apella s Protogenem. Apellés připlul za ním na Rhodos, žádostiv poznat malíře i jeho díla, a hned se odebral do ateliéru. Protogenés nebyl přítomen a veliké plátno na stojanu hlídala stařena. Když se ptala, co má vyřídít, Apellés udělal na obraze štětcem velmi tenkou čáru. Když se Protogenés vrátil a spatřil jemnou linii, ihned viděl, že tu byl Apellés, nikdo jiný prý nedovede tak dokonalé dílo. Potom sám udělal ještě jemnější čáru jinou barvou a nařídil stařeně, aby jí jenom hostu ukázala a vyřídila, že to je ten, po kterém se ptal. Apellés při svém druhém příchodu se zastyděl, že byl překonán, a vedl ještě třetí barvou linku tak jemnou, jak jen n*



smyslu umělec je obsažen v díle, dílo v umělci, dostáváme se do bodu, kdy symbolický charakter díla založený v jeho odkazování mimo sebe stáčí se do myšleného kruhu, který nemá řešení.<sup>20</sup> Abychom neupadali do spekulací vedoucích k příliš zbrklým závěrům, budeme se zpočátku zabývat tahem štětce jako prvkem, který v první řadě upozorňuje sám na sebe, tj. neodkazuje ihned vně díla ani dovnitř díla (na jiné prvky jeho struktury), ale sděluje nám „já jsem tady“, ostatně takové pojetí není vzdáleno van Goghovým vlastním idejím: „*Buším do plátna nepravidelnými čarami a nechávám je stát.*“<sup>21</sup>

Pokud uvažujeme o díle v jakémsi celostním, holistickém způsobu nazírání, nelze si nevšimnout, že jednotlivý tah tone ve struktuře druhých tahů, je pohlcován *bravurou*<sup>22</sup> malířského rukopisu nebo se ztrácí ve znázorňovaném předmětu, stává se světlem dopadajícím na drapérii, hvězdou zářící na nebi, stéblem trávy apod., zkrátka přestává být sám sebou. Paradoxně, aniž by ztrácel na své znakovosti v rámci díla, nabývá *čekajícího* charakteru ve vztahu k divákovi.

Malířský rukopis stál a dosud stojí jako ta část díla, které není přisouzena účast v sémiotické syntaxi obrazu.<sup>23</sup> Není to to, co by podle běžného názoru dělalo dílo dílem, rukopis jakoby patřil k dílu – věci a ne ideovému záměru díla. Van Gogh vypracoval ve svém díle, dost možná ne zcela úmyslně, jedinečný systém skladby tahů štětce. Tento systém, inspirovaný děleným rukopisem holandských umělců 17. století, Delacroixe, Milleta, Barbizonců a některých impresionistů, mu dovolil vtělit do svého díla kvality, kterými v jistém smyslu dovršuje jednu zásadní tendenci evropské novověké malby, pokud můžeme vůbec o nějaké teleologii v malířství mluvit, a to sice napětí či rivalitu mezi kresbou a barvou, jak ji naznačil Giorgio Vasari v druhém vydání svých životopisů.

---

*to vůbec bylo možné. Prótogenés spěchal do přístavu, přiznal soku vítězství, oba se rozhodli nechat one-obraz nedokončený na podiv všem, ale především budoucím umělcům. Ona malba vzala za své při požáru Caesarova domu a viděli jsme na ní jen tři čáry unikající zraku. Ač byla vystavena mezi vynikajícími díly, nezadala si s nimi lákavost a vznešenost.*“ Plinius 1974, 275. Čára, kterou snad lze již včlenit do geneze malířského rukopisu, je zde pojímána jako jedinečná stopa umělce a také jako nejlapidárnější element obrazu, který je schopen ještě něco sdělit, vyjádřit. Stopu štětce lze interpretovat také psychologicky – podle jejího nervózního nebo plynulého vedení bylo možné usuzovat na povahu a stav malíře.

<sup>20</sup> Heidegger tvrdí, že k podstatě umění, zůstane-li uvažování zacykleno v kruhu, umělec tvoří díla, díla zase umělce. Heidegger 1968/1969, 54.

<sup>21</sup> Cit. dle: Volavka 1934, 18. Bohužel jsem nenašel dopis, ze kterého Volavka cituje.

<sup>22</sup> Pro otázky bravury a malířského rukopisu v novověku viz Suthor 2010.

<sup>23</sup> Uspenskij rozumí sémiotickou syntaxí obrazu sladění prvků (znaků) obrazu, jež chápe po způsobu jazyka, do celku, kde každý prvek je možné uvést jako relevantní součást systému díla, jehož osu pomáhá konstituovat. Srovnej: Uspenskij 1995, 274–297. Užívám termín sémiotická (nikoliv sémiotická nebo sémiologická) syntax proto, že tak činí Uspenskij v analýze ruských ikon, ačkoliv ve většině zde řešených problémů využívám širšího pojmu sémiotika, jíž je opět podle Uspenského a dalších sémantika součástí. Viz Uspenskij 2008, 159. Ze současných prací o výtvarném umění postavených na sémiotice stojí za to přihlédnout například ke knize Beat Wyss. Wyss 2006. Švýcarský autor originálně uplatnil učení o znaku Charlese Peirce a při interpretaci výtvarného umění využívá všech tří peircovských kategorií znaku (ikona, index, symbol). Stojí za to poznamenat, proč je dobré zabývat se v dějinách umění sémiotikou. Bez sémiotiky totiž není dějin umění. Každá analýza (formální, ikonografická, atd.) je založena na (nevyslovené a nemyšlené) koncepci znaku, a to hned dvojím způsobem – umělecké dílo je znakem nebo jejich souborem, tyto znaky se analyzují a výsledkem analýzy jsou opět znaky, poněvadž o uměleckém díle mluvíme/píšeme opět souborem znaků.

## Spor o prvenství mezi barvou a linií a geneze malířského rukopisu

„Spor“ linie (kresby) a barvy můžeme označit za jeden z klíčových problémů novověké malby. Do literatury o umění nebyl ve své vyhrocené podobě uveden nikým menším než Vasarim, který ve druhém vydání *Vite* narušuje ucelenější koncepci umění založeného na pojmu *disegno* prvního vydání (1550).<sup>24</sup> Do druhého vydání (1568) včlenil Vasari kapitolu věnovanou Tizianovi, kde uvádí jinou koncepci umění, odlišnou od florentsko-římského okruhu, založenou na barvě. Vasari přiznává Tizianovi velikost, ačkoliv, jak říká, vyrostl na dílech Giovanni Belliniho a Giorgioneho, a ne na klasických příkladech antických soch nebo nejlepšího, tj. podle Vasariho florentsko-římského, umění. Koncepci barvy u Tiziana hodnotí Vasari dvojím způsobem. Zaprvé barva reflektuje přirozenost věci „i když i on (Giorgione) pořádkem ještě stavěl před sebe věci tak, jak jsou skutečné a živé, a pak je zobrazoval barvami a pokrýval syrovými nebo měkkými tóny, jak to vyžadovala skutečnost, aniž si udělal kresbu“,<sup>25</sup> a je to tedy prostředek, jak dosáhnout úplné nápodoby přírody, kterou ovšem sám Vasari zcela neschvaluje, „při kreslení na papíře člověk plní svoji mysl krásnými představami a učí se dělat z hlavy všechno, co je v přírodě, aniž to musí mít stále před očima a aniž musí skrývat pod půvabem barev svoje nedostatečné kreslířské umění“,<sup>26</sup> protože příliš otrocky popisuje přírodu. Zadruhé je ale podle Vasariho možné pomocí barvy vytvořit velká díla, jak vyplývá z Vasariho tlumočení Michelangelových slov: „Když pak odešli a hovořili o Tizianově způsobu práce, Buonarroti jej velice oceňoval a říkal, že se mu velmi líbí jeho kolorit a styl, ale že je chyba, že se v Benátkách neučí od začátku řádně kreslit.“<sup>27</sup> I přes to Vasari překvapivě přiznává Tizianovi velmi významné místo mezi ostatními umělci. Barvě je tedy přiznána jistá hodnota, a to i vůči primátu kresby. „Katolický král, který tyto obrazy vlastní (Venuše a Adónis. 1554), si jich velmi cení pro živost, kterou Tizian vdechl všem postavám pomocí barev, takže působí jako živé a skutečné.“<sup>28</sup> Vasari dále nazývá Tizianův styl „půvabným a živým“.<sup>29</sup> Co je zvláště důležité, je fakt, že si Vasari všimá Tizianova malířského rukopisu. Velmi kladně tak hodnotí Tizianův portrét šlechtiče z rodu Barbarigů (zřejmě nedochovaný) „vlasy byly tak dobře odlišeny jeden od druhého, že by se skoro daly spočítat“.<sup>30</sup> Ačkoliv podle Vasariho Tizianovo pozdní dílo nedosahuje kvalit jeho předchozí práce, přece přináší s sebou jisté, do té doby neřešené výrazové možnosti, „zatímco jeho první práce jsou provedeny s neuvěřitelnou jemností a péčí, takže se na ně můžeme dívat jak z blízka, tak i z dálky, práce z poslední doby jsou malovány hrubými tahy a pomocí skvrn, takže z blízka se na ně nelze dívat, ale

<sup>24</sup> Ze základních prací viz alespoň: Kallab 1908; Schlosser 1956; Blunt 1940. Pro bibliografii do r. 1976 srovnej Vasari 1976, 47–56.

<sup>25</sup> Vasari 1977, 361.

<sup>26</sup> Ibidem, 362. I dnes bývá výtvarný názor Tiziana a jeho benátských současníků označován pojmem *naturalismus*. Naposledy např. McTavish 2014.

<sup>27</sup> Vasari 1977, 371.

<sup>28</sup> Ibidem, 374. Pro další vývoj hodnocení barvy a malířského rukopisu je klíčové, že obojí je považováno za něco živého nebo za prostředek, kterým je možné život vyjádřit. Např. v ruštině je tato přirozenost malby vyjádřena etymologicky, rusky se malba řekne *živopis* – živé psaní. Tato linie, děleného malířského rukopisu, který moduluje barevnou skvrnu, vede, máme-li uvažovat v teleologickém rámci dějin umění, nakonec až k Delacroixovi, van Goghovi a dále k abstraktnímu expresionismu.

<sup>29</sup> Ibidem, 371.

<sup>30</sup> Ibidem, 362.

z dálky jsou dokonalé“.<sup>31</sup> Je možné říci, že s oceněním barvy přichází i zmínka o problému malířského rukopisu, kterému se dostalo ambivalentního hodnocení mezi schopností vyjádřit matérii a zakrýt chyby v kresbě.

Spor mezi zastánci kresby a barvy se mnohokrát rozhořel v ateliérech, salónech a akademích. Zvláště ve francouzském prostředí byl velmi živý dialog mezi stoupenci Poussina a Rubense.<sup>32</sup> V rámci těchto sporů byl řešen s různými výsledky i problém malířského rukopisu, jeho splyvavosti nebo výraznosti.<sup>33</sup>

V 19. století, více zásluhou uměleckých kritiků než samotných umělců, vystoupil obzvláště vyhraněně rozpor mezi Ingresem a Delacroixem, který byl ještě velmi silný i na počátku 20. století. Ingres se stal ideálním patronem kresby a linie jako nejdůležitějších výrazových prostředků v malířství: „*Expression in painting demands on a very great science of drawing, for expression cannot be good if it has not been formulated with absolute exactitude.*“<sup>34</sup> Linii a kresbě je podřízen i malířský rukopis, který nemá mít podíl na výsledné skladbě díla. Naopak Ingres uplatňoval důsledně splyvavou techniku rukopisu.

Jako jeho protipól byl jmenován Delacroix, ačkoliv nestál, alespoň ne v první fázi své malířské kariéry, o to, být s Ingresem tak vyhraněně konfrontován.<sup>35</sup> Oba umělci totiž měli také mnoho společného, často pracovali s podobnými syžetami a oba byli předními představiteli historické malby, i Ingres může v některých svých dílech být spojován s romantickou estetikou. Tedy rozpor mezi nimi je možné sledovat nikoli v syžetové rovině, ale v rovině teoretické – podle dochovaných (autointerpretačních) textů a v rovině výrazových kvalit díla. V Delacroixově deníku tak nalézáme vysoké ocenění Tiziana jako malíře, který dokázal jedinečně spojit uvolněný rukopis a kladení barev. „*Tizian první má onen široký malířský přednes, kterým tak vyniká nad vyprahlostí svých předchůdců a který je dokonalou malbou. (...) Ona šíře Tizianova je v malířství vrcholem a je stejně vzdálena suchosti prvních malířů jako přehnaného zneužívání štětce a uvolněného způsobu malířů z doby úpadku umění.*“<sup>36</sup> Svým spojením barvy a kresby v aktu tažení štětce po plátně se stal důležitým iniciátorem nových zkoumání výtvarných kvalit malby uskutečněných impresionisty a postimpresionisty.<sup>37</sup>

<sup>31</sup> Ibidem, 374. Tento zdánlivě nevýznamný výrok Vasariho stojí zřejmě na počátku reflexe rozsáhlého „ponorného“ proudu v dějinách malířství, neboť distinkce mezi blízkostí a dálkou zaznívá, jakkoliv enigmatically, v zásadních teoretických textech o umění od Roberta Vischera, Konrada Fiedlera, Adolfa Hildebranda, Aloise Riegla ale i Waltera Benjamina nebo Martina Heideggera, později dokonce, i když v posunutém smyslu (estetické odcizení-oddálení), u Theodora Adorna. Problémy při řešení kompozice z hlediska blízkosti a dálky v renesančním a porennesančním umění dává nasvědčovat, že otázka zmíněné distinkce byla pro umělce mnohem zásadnější, než si dnes myslíme. S problémem blízkosti a dálky souvisí i problém řešení malířského rukopisu, jak se na vlastní kůži přesvědčili impresionisté, než se publikum naučilo číst obraz ze správné vzdálenosti, kdy pohled sceluje jednotlivé tahy v malířskou tkáň. Zásadní příspěvek k této problematice představují práce Matthiase Krügera. Krüger 2009.

<sup>32</sup> Pro bližší rozbor názorů obou táborů z hlediska teoretické reflexe barvy viz fundamentální studii: Imdahl 1988, 66–73.

<sup>33</sup> Ibidem, 68–69. Viz například názory Antoina Coypela.

<sup>34</sup> Úryvek z Ingresových deníků. Cit. dle: Pach 1939, 160.

<sup>35</sup> Z poznámek v Delacroixově *Deníku* můžeme sledovat posun v názoru na Ingresu. Zprvu si jej cenil poměrně vysoko, potom v jeho očích upadl v představitele „vážné školy“ a malíře podrobností. Delacroix 1956, 118.

<sup>36</sup> Ibidem, 511.

<sup>37</sup> Důležitost Delacroixovy malby, spíše skic a přípravných studií nežli velkých dokončených obrazů,

Není zřejmě možné s jistotou říci, jestli zkoumání barvy provedené impresionisty a postimpresionisty na dílech Tiziana, Rembrandta, Rubense, Delacroixe a několika dalších mělo za následek uvolnění malířského rukopisu, nebo jestli napodobování a uplatňování uvolněné ruky těchto mistrů vedlo k logickému ocenění barvy jako samostatného a hlavního výrazového prostředku. Spíše se zdá, že stranění barvě proti kresbě vedlo k dělenému malířskému rukopisu. Ať tak nebo tak, zájmem o barevnou skvrnu, která je základem každé malby,<sup>38</sup> dospěli impresionisté a jejich následníci k úplné hranici možností tohoto výrazového prostředku. Zatímco u Ingesa a jeho souputníků byla barva chápána jako to, co skutečnost zakrývá, a její určení bylo vyplňovat obrysy, Delacroix, Courbet, Manet a další chápali barvu jako možnost vyjádřit samotný předmět.<sup>39</sup> Různým vrstvením barev bylo lze analogicky složit na plátně samu skutečnost odpovídající zákonitostem malby, ergo splňující svou úlohu v sémantické syntaxi obrazu.

### **Van Goghův malířský rukopis v dialogu se starými mistry, Delacroixem a impresionisty**

V předchozí kapitole jsem se pokusil nastínit vztah mezi děleným rukopisem a preferencí barvy. Van Gogh si vyvolil několik mistrů, od kterých se snažil učit po celý život.<sup>40</sup> Mezi ty nejvíce zmiňované patří Rembrandt, Delacroix, Millet a Monticelli, z žijících snad Gauguin nebo Pissaro, překvapivě ne Monet. V otázce malířské techniky, volby barev a dalších aspektů provedení díla snažil se van Gogh znovu a znovu promýšlet Delacroixův odkaz. Jediněčný živý přednes a skladba barev bylo to, co na něm van Gogh obdivoval a co se snažil rozvíjet. „*Delacroix pracuje s barvami, druhý, Rembrandt, s valéry, jsou si však rovnocenní. (...) Delacroix maluje lidství, život jako celek na místo jedné doby, a proto patří k těmž rodu univerzálních geniů.*“<sup>41</sup> Tato tendence k pojetí života jako celku, tíhnutí k obecnému, které se zračí v konkrétním, zachycená pomocí barevných

---

zdůrazňuje John House, přední odborník na impresionismus, ve své vynikající knize. House 2004, 146. O něco později než impresionisté promýšleli zase Van Gogh a Cézanne Delacroixovu teorii barev.

<sup>38</sup> Připomeňme slova Maurice Denise „*Je třeba si uvědomit, že obraz, dříve než představuje koně, bitvu, nahou ženu nebo jinou anekdotu, je ve své podstatě plocha pokrytá barvami, uspořádanými podle určitého pořádku.*“ Cit. dle: Lamač 1989, 51. Tento poněkud machistický výrok (nahá žena, kůň, bitva), obsahuje hned několik zásadních zjištění – malířský rukopis předchází předmět, aby byl fundován plochou obrazu, která je základním nosičem zobrazení. Srovnej také: Schapiro 1974, 1–33.

<sup>39</sup> Předmětem zde chápu v tom smyslu, jak jej vyložil František Kovárna ve své disertaci – předmět v obraze je jakékoliv jsoucno, které je přeloženo do plochy obrazu, a to i takové, které se porvé konstituuje právě v díle. Kovárna 1934, 9–19. Předmět nemusí být námětem – vedoucí ideou díla, *syžetem* ačkoliv se s ním může částečně překrývat.

<sup>40</sup> Záměrně nemluvím o *vlivu* těchto umělců na van Gogha, pojem vliv je jeden z nejvíce zavádějících „základních pojmů“ dějin umění. Zabydlel se ve všech jazycích (těžko si představit německé dějiny umění bez slova *Einfluss*) a dodnes se jím daří úspěšně maskovat nejasnost vztahů mezi umělci a díly. Samo slovo sugeruje, že jedna věc vyzáruje jakési fluidum, kterým zalije věc druhou, a tím ji takzvaně ovlivní, nebo přiměje umělce, aby své dílo zhotovil podle díla prvního. Osoba umělce je tak pojímána jako trpná a pasivní. Spíše se zdá, že umělec sám (nebo objednavatel, či další osoby, které se podílejí na genezi díla) si dobře volí, čím se nechá ovlivnit, resp. co z bohatého dědictví minulosti do svého díla vkomponuje. Pokud se jedná o situaci mistr – žák, ani zde, domnívám se, není zcela na místě používat slovo vliv, můžeme jej zaměnit slovem tradice nebo jiným slovem. O pojmu vlivu v dějinách umění viz Bakoš 2000.

<sup>41</sup> Van Gogh 1956, 662.

skvrn a tahů, je úloha, kterou si van Gogh povzbuzen Delacroixovým příkladem předse-  
vzal řešit. Van Gogh si u Delacroixe všiml důmyslně vypointovaného barevného řešení,  
které skrze skvrnu osmysluje zobrazení. „*Delacroix maluje Krista tak, že nečekaně přidá  
do obrazu světle-citronovou skvrnu. Ta barevná zářící skvrna působí na obraze stejně jako  
nevylíčitelně krásná a kouzelná hvězda na obloze.*“<sup>42</sup> Van Gogh nebyl zaujat samotnou  
barvou nebo barevnou skvrnou, chápal ji jako možného nositele významu ve struktuře  
obrazu. „*Na Delacroixovi se mi líbí právě to, že vyjadřuje duši i pohyb věcí, u něho to není  
jen paleta.*“<sup>43</sup> V paletě, tj. barvě a úderu štětce, neviděl van Gogh cíl malby, ale prostředek,  
jak podat předmět v jeho skutečném stavu, tj. ne jen jak jej vidíme, ale i *cítíme* a *myslíme*,  
ale zároveň takovým způsobem, aby bylo zřejmé, že za dílem stojí jeden konkrétní člo-  
věk – van Gogh. Takto předpodstatněný<sup>44</sup> předmět nabývá v dialogu s malířem platnosti,  
která individuum – malíře transcenduje směrem k předmětu, který skrze svůj znakový,  
resp. odkazující charakter odkazuje ke světu mimo dílo. V tomto trojúhelníku tvůrce –  
dílo – předmět, jehož jedna strana je mimo jiné fundovaná malířským rukopisem, kte-  
rý je založen v tahu štětce (malířský rukopis plní dvojí úlohu – jednak vkládá do díla  
umělce a jednak zakládá předmět v obraze v jeho zjevnosti), se uskutečňuje dílo,<sup>45</sup> po-  
kud uvažujeme samotného umělce jako prvního diváka. Van Gogh podřizoval předmět  
jednotnému záměru, takovéto zacházení s předmětem můžeme nazvat intencionálním.  
Předmět je u van Gogha důležitý a sám se zhusta podílí na budování syžetu nebo se jím  
přímo stává. Syžet může být chápán jako součást předmětu, buď je přítomen přímo, nebo  
nepřímo (obraz *Olivovníky* F. 585 odkazuje k *Olivetské hoře*, pouhým určením předmětu  
nemůžeme zjistit, že syžetem je biblická událost, syžet se děje skrytě, ale předmět na něj  
odkazuje, tj. syžet se děje sémioticky skrze předmět).<sup>46</sup>

Toho, kdo se seznámil s van Goghovými obrazy a ptal by se po jeho vztahu k impre-  
sionistům, může překvapit, že van Gogh věnuje ve svých dopisech mnohem více místa  
takovým malířům jako Mauve, Rappard nebo Millet, než impresionistům. Dokonce i po  
své pařížské zkušenosti zaobíral se mnohem více Militem než Monetem nebo Sisleyem,  
ke kterým měl v syžetech i provedení svých obrazů mnohem blíže.

Samy dopisy dávají jen skrovné informace o tom, jak se van Gogh snažil nakládat  
s bohatým dědictvím impresionismu. Za svého haagského pobytu, kdy nebyl ještě plně

<sup>42</sup> Ibidem, 661.

<sup>43</sup> Ibidem, 480.

<sup>44</sup> Václav Nebeský, dodnes nedocenený a nedomyšlený formalistický teoretik umění, definoval van Go-  
ghovu práci s předmětem jako barevné a světelné předpodstatnění předmětu. Nebeský 2001, 18.

<sup>45</sup> Respektive rukopis tvoří tu část díla, kterou můžeme analyzovat, druhá, odvrácená část, kterou může-  
me opsat jako *propast*, která se *může* nebo *by se mohla* otevřít na odvrácené, nám nepřístupné straně  
každého tvaru nebo na druhé straně samotného plátna (ze zkušenosti víme, že se propast otvírá má-  
lokdy, proto ji neuvažujeme), není přístupná našemu pohledu, a tvoří tak tu část díla, která jej zaklá-  
dá jako otevřenou možnost, tajemství. Teprve pokud vezmeme odvrácenou stranu díla, metaforicky  
řeceno, ono tajemství v potaz, můžeme hovořit o komplexním, ale neanalyzovatelném poznávání díla  
a všeho, nač odkazuje, a to paradoxně tak, že něco nám vždy zůstane skryto.

<sup>46</sup> Pojem syžet vykládám podle schématu Viktora Šklovského jako nosné téma díla, jeho osu, která je  
tvořena souborem motivů a/nebo nereprezentujících struktur (skvrny v díle Jacksona Pollocka) nere-  
prezentující struktury můžeme chápat jako autonomní znak podle definice Mukařovského. V případě  
obrazu *Olivovníky* je to olivový sad, jež v sobě nese odkaz jednak na středomořskou přírodu, ale i na  
Krista – Olivetskou horu. Syžet je budován z motivů, kterými jsou jednotlivé stromy, červenavá zem  
atd. V případě obrazu bývá syžet výrazně dourčován např. názvem díla, nebo dalšími vnějšími faktory.  
Viz Šklovskij 2003, 27.

obeznámen s díly impresionistů, píše bratřím: „Jenom považ, kolik velkých mužů zemřelo, nebo mezi námi už dlouho nebudou. Millet, Brion, Troyon, Rousseau, Daubigny, Corot – a ještě mnozí jiní – už nežijí, říkám Ti, zamysli se ještě víc nazpátek, Leys, Gavarni, de Groux (jmenuji jen několik), ještě dál: Ingres, Delacroix a Gericault. Pomysli na to, jak je už staré moderní umění. Podle mého názoru byl tu však až po Milleta a Julese Bretona pokrok, avšak předstihnout tyto dva umělce – ani mi o tom nemluv. Jejich genia lze spíše dnes či později dostihnout, nelze ho však předstihnout. (...) V oblasti umění bylo dosaženo vrcholu. V příštích letech uvidíme zcela určitě ještě krásná díla, avšak něco tak vznešeného, jak jsme už viděli – nikoliv.“<sup>47</sup> Pozdní kopie či překlady, jak těmto obrazům van Gogh říkal,<sup>48</sup> podle Milleta dokazují, že neopustil svůj předchozí názor a dokonce nezařadil nikoho z impresionistů, snad s jistou výjimkou Pissara, mezi „velké“ umělce.

Malířská technika impresionistů,<sup>49</sup> zvláště autonomizace tahu štětce, o kterou se zasloužili, se nicméně stala důležitým prvkem van Goghova malířského projevu. Teoretické opodstatnění výrazného tahu štětce můžeme najít v Delacroixově Deníku. „Mnozí mistři se snažili setřít stopy štětce a domnívali se, že se tak přiblíží přírodě, kde tahy štětce vskutku není vidět. Tah štětcem je jedním z prostředků přispívajících k vyjádření myšlenky v malířství. Malířské dílo může být bezpochyby velice krásné, i když nenesé stopy tahů štětcem, je však dětinské domnívat se, že se tím přiblíží dojmu přírody (...). Ve všech oborech umění jsou přijaté a zavedené vyjadřovací prostředky a jen nedokonalý znalec nedokáže číst tyto znaky myšlenky, důkazem toho je, že prosté publikum dává přednost obrazům co nejhladším s nejméně patrnými stopami rukopisu a dává jim přednost právě pro tu hladkost. Ostatně u obrazu skutečného mistra závisí vše předepsané vzdálenosti, z jaké se má dílo pozorovat. Na určitou vzdálenost se tah štětce slévá s celkem, dává však malbě důraz, který jí uhlazená malba nikdy nemůže dát.“<sup>50</sup>

I umělecká kritika byla v sedmdesátých a osmdesátých letech soustředěna na samotné provedení uměleckého díla.<sup>51</sup> Právě malířský rukopis, tahy štětce, jejich rozmístění a konečný sklad představovaly klíčová kritéria, kterými umělecká kritika orientovala soudobé publikum.

Důležitým termínem při popisu impresionistických obrazů bylo slovo *tache* – skvrna a *touche* – dotek.<sup>52</sup> Pro pařížského diváka druhé poloviny 19. století bylo sepětí syžetu a adekvátních výrazových prvků malířské techniky důležitou kategorií při hodnocení obrazu. Umělecká kritika druhé poloviny 19. století (samozřejmě, že ne všechna) neviděla takový rozpor mezi obsahem a formou díla. Doboví autoři, literáti, kritici i sami umělci přecházejí při popisu díla bez nějakého zjevného rozporu mezi valéry, liniemi, kresbou, tónem a takzvaně obsahovými nebo narativními prvky obrazu.<sup>53</sup> Rukopisu byla přízná-

<sup>47</sup> Van Gogh 1956, 275.

<sup>48</sup> Ibidem, 618.

<sup>49</sup> Pro bližší seznámení se teorií a praxí malířské techniky u impresionistů viz House 2004, 145–186. Podrobněji Callen 1983.

<sup>50</sup> Delacroix 1956, 512.

<sup>51</sup> Viz např. práce těchto kritiků: Fromentin, Blanc, Burtin a dalších. Srovnej také: Wittlich 1989, 29–30.

<sup>52</sup> House 2004, 146.

<sup>53</sup> Pro ilustraci uvádím text Theophila Gautiera o Corotovi „Milujeme ty elysejské zeleně, ty soumravné oblohy, tu ideální Tempe, kde se s nohama v rose a s hlavou v záři červánků prochází malířův sen, či spíše sen básníkův.“ Citováno dle: Corot 1959, 107. Nebo slova Fromentinova o Rubensovi: „Dole řada šedí, nahore nebe v benátské modři s šedými oblaky a vznášejícím se oparem a v tom bohatě odstíněném blankytu Panna oděná světlou modří s tmavě modrým pláštěm, nohy majíc zakryty modrými obláčky a hlavu

na důležitá úloha i co se týče ideové osnovy obrazu. Charles Blanc, přední francouzský kritik, velmi citlivě rozlišoval malířský rukopis u Poussina a dokazoval, že hrubší rukopis je vyhrazen mužským postavám a jemný ženským. Tah štětcem se podle něj podílí na konstrukci jednotlivých motivů.<sup>54</sup>

Rychlá až skicovitá práce štětcem byla také jedna z mála možností, jak realizovat práci v plenéru, neboť umožňovala rychlé zachycování měnících se přírodních podmínek a jevů, které stály v ohnisku zájmu impresionistů, také bylo možno v několika okamžicích črtat kompozici bez přípravných skic, odtud též sblížování mezi skicou a dokončeným obrazem.<sup>55</sup> Právě jedinečné zacházení s tahem štětce bylo jedním ze způsobů, kterými se mohl malíř reprezentovat, stalo se jeho „signature style“.<sup>56</sup>

Malířský rukopis založený na rychle zanechávaných stopách štětce může být rovněž interpretován jako pokus o zhodnocení soudobých vědeckých hypotéz ohledně světla a barev. Tak viděl impresionistickou malbu kritik Emile Duranty. V jeho stati *La nouvelle peinture* hodnotící výstavu impresionistů z roku 1876 se píše: „Working by intuition, they have gradually succeeded in decomposing sunlight into its rays, and recomposing its unity through the general harmony of the iridescent colors that they scatter across their canvases. The result is quite extraordinary, in terms of its visual refinement and the subtle interrelationships of colour. The most learned physicist could criticise nothing in their analyses of light.“<sup>57</sup>

Van Goghova krajinářská tvorba z Arles, Saint-Rémy a Auvers se volbou námětů pozoruhodně přibližuje některým pracím Clauda Moneta z osmdesátých let. Srovnáme-li např. obraz *Cesta s cypřiši* z roku 1890 (F. 683) s Monetovým dílem *Pšeničná pole* z roku 1881, je podobnost až nápadná. Van Gogh ale zřejmě Monetovo dílo neznal. Na obou obrazech vidíme obilné pole ohraničené zeleným trávníkem, cestu vedoucí polem, tmavé stromy přetínající horizont a poměrně vysokou modrou oblohu. I řešení tahů štětce se zdá blízké, jako později van Gogh i Monet užívá důrazných a svislých tahů, aby jimi opsal trávu a obilí, a naopak tahy protáhlejší, expresivnější, aby jimi pojednal stromy strmicí vzhůru. Diametrální odlišnost obou obrazů tkví v tom, že Monet neužil výrazného tahu štětce pro oblohu, která je vyjádřena jemnými, sotva znatelnými, širokými tahy. Van Gogh naopak i nehmateľnou atmosféru vyjadřuje stejnými prostředky jako hmotu tohoto světa. Jestli můžeme na základě tohoto srovnání syntetizovat, lze dovodit, že van Gogh používá malířského rukopisu intencionálněji vzhledem k dílu (obrazu) než Monet, který jej využívá intencionálněji vzhledem k předmětu. Mohli bychom říci, že Monetův tah štětce více respektuje jednotlivý předmět, van Gogh upozaďuje předměty na úkor jejich spojení nebo společného základu,<sup>58</sup> který je založen tahem štětce. Tah štětce u van Gogha spíše respektuje strukturální řešení ostatních tahů, které předmět konstituují,

---

*obestřenu svatozáří, a tři provázející ji okřídlené hloučky andělů, zářící růžově a stříbřitě opalizujícím leskem.“* Fromentin 1957, 27.

<sup>54</sup> Blanc 1868. Cit. dle: Volavka 1939, 19.

<sup>55</sup> House 2004, 146.

<sup>56</sup> Ibidem. To potvrzuje i mínění Paula Cézanna, který mluvil o tom, že malíři se mají podle vzhledu podobat komukoliv jinému, tj. nemají vybočovat, ale podle malby se má okamžitě poznat, kdo je autorem díla. Cézanne 1967.

<sup>57</sup> Duranty. Cit. dle: House 2004, 181.

<sup>58</sup> K uměleckohistorické interpretaci pojmu základu (Grund) viz Boehm 2012.

předmět je ve van Goghově interpretaci spíše nežli tahem definován barvou.<sup>59</sup> Naopak podobné strukturní řešení, i když ne tak dalece propracované jako u van Gogha, kdy tahy budují předmět bez ohledu na jeho fenomenalitu, můžeme nalézt u Alfreda Sisleyho. Srovnáme-li znovu van Goghovu malbu *Cesta s cypřiši* s dílem Sisleyho *Billancourt* (1887) z hlediska malířského rukopisu, je zřejmé, že Sisley pracuje s úderem štětce ve vztahu k předmětu podobně jako van Gogh. Tento „nejněžnější a nejjemnější impresionista“,<sup>60</sup> jak Sisleyho holandský umělec charakterizoval, se také soustředí na pojednání předmětu, respektive světa pomocí rozrůzněného tahu štětce, majícího sémiotickou hodnotu, ale ne tak syntaktickou jako u van Gogha. Ať se jedná o oblohu, figuru nebo vodní hladinu, vše nese v Sisleyho obraze tutéž fakturaci propletených tahů a skvrn. Sisley ještě ale postrádá onu intencionalitu, která nutila van Gogha *pořádat* tahy štětce, jakkoliv možná ne zcela záměrně, snad na základě cviku, do strukturních celků. V takovémto podání předmětu v malbě je jisté barbarství vůči němu, záměrné nedbání o předmět, z hlediska realismu, jisté tihnutí ke stylu,<sup>61</sup> který na sobě nese díky cílenému úhozu štětce stejnou symbolickou stopu stvoření nebo oduševnění umělcem.

Takováto tendence k jakémusi celostnímu pojmání všech věcí, které van Gogh vkládal do svého plátna, může mít návaznost na nejstarší malířské školení umělce. Totiž na setkávání s holandským uměním 17. století. Někteří holandsí krajináři záměrně uzpůsobovali své barvy a malířský rukopis tak, aby naznačili, že všechny věci pocházejí ze stejné podstaty, že mají v sobě jakýsi stejný základ.<sup>62</sup> To je dobře patrné, podíváme-li se na malbu Jana van Goyena *Krajina s vesnickým domkem* z Ermitáže. Stejně jako později van Gogh i van Goyen podřizuje předmět tahu štětce, byť velice jemného, který bez rozdílu brázdí celou plochu obrazu. Předměty jsou sice oddělené, ale na svých okrajích se přelévají jeden ve druhý, a evokují tak dojem jakéhosi splývání barevných hmot, které sugeruje pohyb a život.<sup>63</sup>

Svého času tolik čtený Fritz Burger nebyl daleko od jádra problému, když srovnával van Gogha s Ruysdaelem. „*Van Gogh gestaltet nicht in der Natur die vereinheitlichende Macht jenseits aller gegenständlichen Einzelheit, sondern er sucht das Lebendige eben im einzelnen auf. Ruysdael ins Moderne Übersetzt!*“<sup>64</sup> To jen koresponduje s van Goghovým postřehem ohledně jednoho díla Ruysdaela. „*A přece je celý obraz mnohem temnější než by se lidé domnívali, vzduch a země splývají, slévají se.*“<sup>65</sup> Van Gogh dobře znal krajináře

<sup>59</sup> Van Gogh také ve svých dopisech popisuje téměř všechny předměty z hlediska čistě vizuálního, obvykle podle jejich barvy.

<sup>60</sup> Van Gogh 1956, 545.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Tarasov 1983, 44. Autor dovozuje, že jádro tohoto světonázoru, vyjadřovaného některými holandskými krajináři, je vulgarizované učení Spinozy.

<sup>63</sup> Volím raději srovnání s van Goyenem nežli s Ruysdaelem, protože tento malíř, představitel takzvané tonální krajinomalby, evokuje větší mírou než Ruysdael uvedený efekt.

<sup>64</sup> Burger 1918, 111. Tato pozapomenutá Burgerova kniha byla ve své době velmi populární a dodnes podává poměrně zajímavé analýzy některých uměleckých děl. Ukazuje jiný model vývoje moderního umění než například Meier-Graefe ve svých *Entwicklungsgeschichte* (svým důrazem na Hodlera) a může být dobře srovnána například s pracemi Maxe Raphaela nebo u nás Václava Nebeského. Jako oba zmínění autoři se Burger pohybuje na poli detailní formální analýzy, která se v jeho textech stává metodou proniku do samého ustrojení díla, někdy se poji s psychologizujícím akcentem. Pro bibliografii prací o Burgerovi a základní informace o něm viz Filippi 2010, 67–70.

<sup>65</sup> Van Gogh 1956, 461.



své vlasti, i když jim nepřiznával tak vysoké hodnocení jako Rembrandtovi nebo Halsovi, přece si jich vážil. Zajímavé je sledovat, jakým způsobem van Gogh interpretoval a četl holandské umění, kdy se mu důležitým průvodcem stala kniha Eugena Fromentina *Les maitres d'autrefois*, kterou poprvé četl v Nuenenu pravděpodobně roku 1884. „*I have read Les maitres d'autrefois by Fromentin with great pleasure. And that book frequently deals with the same questions which greatly preoccupied me of late, and which, in fact, I am continually thinking of, especially because when I was last in the Hague I heard things Israels had said about starting with a deep color scheme, thus making even relatively dark colors seem light.*“<sup>66</sup> Jestliže van Gogh četl Fromentina opravdu pozorně, což by nebylo nic neobvyklého, mohl některé jeho interpretace holandského umění adoptovat do svých obrazů. Předně je to „rovnostářskost“ holandských krajinářů vůči veškerým předmětům v přírodě, kterou Fromentin zdůrazňuje. „*Každý předmět má být pro svou zajímavost studován po formální stránce a má být nejprve nakreslen, pak namalován. Z tohoto hlediska není nic podřadného. Vytrácející se krajina, plující mrak, architektura se svými perspektivními zákony, lidská tvář a její rysy, její osobité rysy, její prchavé výrazy, gestikulující ruka, obvyklé uspořádání šatu, živočich a jeho pohyb, jeho kostra, osobitý charakter jeho rasy a jeho pudů – to všechno je rovnocenně významné pro toto rovnostářské umění a těší se, abychom tak řekli, týmž právům vůči kresbě.*“<sup>67</sup> Van Goghovi se stejně jako holandským malířům 17. století zdálo všechno důležité, zajímavé, hodné nakreslení nebo namalování.<sup>68</sup>

Jak ale mohl van Gogh vyjádřit v praxi onu zmiňovanou „rovnostářskost“ všech věcí? Jednou z možností bylo dodat jim stejné energie a pozornosti pojednáním malířského rukopisu. Netvrdím, že van Gogh maloval podle návodu Fromentina, ale nebylo by nic zvláštního na tom, kdyby ho interpretace holandského umění z pera francouzského autora inspirovala v intencionálním podání předmětu, o kterém byla řeč.

Van Gogh se samozřejmě učil rozumět tahu štětce jako autonomního výrazového prostředku také u Rubense. Z dopisů je zřejmé, že za svého pobytu v Antverpách poměrně důkladně studoval Rubensovu malířskou techniku, které jej z díla flámského mistra zaujala nejvíce. Kladení barev a jednotlivých tahů u Rubense porovnával se soudobými „koloristy“. „*Ale to, co já hledám, to není, je to vyumělkované a já se přece dívám raději na jednoduchý tah štětce a na méně hledanou a méně obtížnou barvu. Prostě větší prostotu, tu moudrou prostotu, která se neděsí volné techniky. Rubens se mi líbí právě pro svůj neličený malířský sloh, pro své jednoduché prostředky.*“ Mezi jednoduché prostředky, o kterých se van Gogh zmiňuje, zcela jistě počítal i vhodně umístěný tah štětce. „*A viděl jsem skicu Rubensovu a téměř současně skicu Diazovu, nebylo to totéž, ale v obou se uplatňoval názor, že správně posazenou a správně vyváženou barevnou skvrnou lze vyjádřit tvar.*“<sup>69</sup> Na této citaci je dobře vidět, v jakém dialogu se starými mistry se van Gogh nacházel, jejich tvorbu chápal jako živé dědictví, ze kterého bylo možné čerpat podněty i při ztvárnování

<sup>66</sup> The complete Letters of Vincent van Gogh II 1988, 295. Nepřeložené dopisy cituji podle tohoto vydání.

<sup>67</sup> Fromentin 1957, 88.

<sup>68</sup> Van Gogha zajímaly hromádky prachu, opuštěná ptačí hnízda, staré boty, opuštěný důl, stráž, zkrátka mnohé věci, které byly v 19. století často považované za nehodné zájmu umělce. Domnívám se, že zde se van Gogh dotýká tíhnutí moderního umění, které Werner Hofmann popsal jako *Dingliebe*, kdy se upíná pohled k obyčejné věci, s poukazem na to, že i tam, v nejnižším, se může skrývat to nejvyšší. Viz Hofmann 1966, 209.

<sup>69</sup> Van Gogh 1956, 461.

vysoce moderních syžetů. Modernost, kterou si ve van Goghových očích zachovávala Rubensova technika, je zřejmá tím spíše, když ji srovnává s technikou svého téměř současníka Diaze de la Peña. S nemalou mírou pravděpodobnosti se můžeme domnívat, že výrazové možnosti tahu štětce si van Gogh uvědomil právě na příkladu Rubense.<sup>70</sup>

Těmito zjištěními se dostáváme ke kořeni van Gogho malířského rukopisu, který představuje svérázný pokus syntetizovat v sobě kresbu a malbu za účelem vyjádření života znázorňovaného. Teze, která byla zřejmě dlouho promyšlena a prověřována v nespočetných obrazech a studiích, byla formulována v dopisech pouze několikrát, nejpřehledněji ji van Gogh vyjádřil v psaní adresovaném jednomu anglickému příteli, malíři Levensovi. „*But I have made a series of color studies in painting, simply flowers, red poppies, blue corn flowers and mysotys, white and rose roses, yellow chrysanthemums-seeking oppositions of blue with orange, red and green, yellow and violet seeking les tons rompus et neutres to harmonise brutal extremes. Trying to render intense colour and not a grey harmony. No after these gymnastice I lately did two heads which I dare say are better in light and colour than those I did before. As we said at the time: in colour seeking life the true drawing is modelling with colour. (...) And so I am struggling for life and progress in art.*“<sup>71</sup> (Zvýraznil J. Z.) Ve svém teoretickém názoru, který van Gogh přesně a radikálně zformuloval mnohem dříve, nežli jej uvedl do praxe, nebo dokonce dříve, než dobře poznal soudobé francouzské malířství, dospěl k přesvědčení, že v dobře a přesně posazeném tahu dosahuje plného uplatnění jak kresba, tak barva a jedno od druhého nelze oddělit. Energie ruky dodává tahu dynamiku, život. Tímto výrokem „*pravé kreslení znamená modelování barvou*“ postihuje holandský umělec spor mezi kresbou a barvou, aniž by se byl vyslovil pro jednu ze stran, spor rozhoduje uvedením rukopisu jako nejdůležitějšího výtvarného principu, který syntetizuje dialektiku kresby a barvy.<sup>72</sup> Snad nevědomky tak cituje slova, která přiřkl Reynoldsovi Delacroix v prospektu svého slovníku. „*Štětec. Dovednost štětce. Reynolds říkal, že malíř musí kreslit štětcem.*“<sup>73</sup> Delacroix sice nepočítal Reynoldse ke génium malby, přesto mu ale přiznával zásluhu na uvolnění malířského rukopisu, když v *Deníku* sestavoval rodokmen svých předchůdců.<sup>74</sup> Těmito citacemi se dostáváme na počátek této úvahy, kde byla vyslovena teze, že přiznání barvy jakožto prvku malby se samostatnou tvárnou kvalitou, která se vyrovná kresbě, stojí na počátku výrazného (děleného) malířského rukopisu.

Van Gogh po celou dobu své aktivní umělecké činnosti velmi mnoho kreslil. Proto lze předložit hypotézu, že intencionální malířský rukopis uplatňovaný zvláště v letech 1888-90 může být převedením „stylu“ perokresby do média malby olejovými barvami. Kresba velmi ovlivňovala malbu olejem některých malířů, což je patrné např. u Julia Mařáka.<sup>75</sup>

<sup>70</sup> Může se zdát zvláštní, že van Gogh po své anglické zkušenosti více nerefletoval epochální změnu směrem k dělenému rukopisu, jakou uskutečnil Constable. Právě Constable stojí podle některých autorů na počátku moderně chápáného děleného malířského rukopisu. Volavka 1934, 9. I další angličtí malíři měli lví podíl na autonomizaci barevné skvrny, Alexander Cozens doporučoval podle skvrn malovat krajinu, William Hogart zase proslul svou téměř impresionistickou technikou.

<sup>71</sup> Letters II 1988, 513.

<sup>72</sup> Van Gogh nevytvořil nějakou novou, důsledně argumentovanou teorii malířského rukopisu, V jeho díle se setkáme jak s kresbou, tak i barvou a teorií jejího řazení. Když ale dojde na jejich kladení do díla, přichází ke slovu úhoz štětce jako přiznaná artikulace, výrazivo barvy.

<sup>73</sup> Delacroix 1956, 507.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Matoušek 2007, 72.

Tato teze vůbec neprotiřečí předešlé, pokud uvážíme, že tah štětcem je výsledkem sjednocení kresby i malby.

Van Gogh si uvědomoval rozdíly mezi redukcí předmětu na plochu jedné barvy, taková plocha (třeba žluté obilné pole) je v dopisech popisována jako jednolitá, její význam je vykládán ne z jejího vnitřního ustrojení, ale z celosti (pole je jako moře, apod.), stejně tak i její místo v sémantické syntaxi obrazu je určeno její celkovostí. Přesto je oprávněné namítnout, že van Gogh dobře znal důvody, aby barevnou plochu modeloval a skládal z jednotlivých tahů, které mají charakter znaku. Van Gogh rozlišoval mezi vybarvenou konturou a plochou složenou z jednotlivých barevných skvrn. „*Jouve (...) rychle ztrácí schopnost kreslit štětcem, čehož příčinou je snad stará výchova, která není jiná ani v dnešních atelierech, v nichž se vyplňují kontury barvou.*“<sup>76</sup> Jinými slovy, van Gogh viděl v barvě promodelované tahem štětce základní kvalitu a vlastnost zobrazovaného předmětu, předmět není svým obrysem, ale je hmotou.

Viděli jsme, jakou důležitost má tah štětce u van Gogha. Malíř si dobře uvědomoval moc této lapidární formule, která je schopna být tvárným elementem vnitřního ustrojení díla (podílí se na struktuře prvků světa obrazu), zároveň nese relativní smysl, je tedy základní nosnou jednotkou, na kterou lze ještě malířovy obrazy redukovat. Na příkladu zde rozebraných děl můžeme vidět, že tah štětce u van Gogha téměř vždy rozeznáme. Tahy štětce tvoří struktury, které nějakým způsobem korelují jak s předmětem, tak i modelem jeho nazírání. Ve světě obrazu se podílí na konstituci výtvarného předmětu a zároveň s předmětem vytvářejí znakový systém. „*Umělecké dílo lze obecně charakterizovat jako znakový systém, v němž se mohou uplatňovat nejrůznější druhy a typy znaků, víme, že ze zkušenosti s uměleckými díly, že v nich jako materiálu může být užito slov běžného jazyka, barev, tvarů i zvuků, které se vyskytují i mimo umění. Pro umění není specifický sám materiál a jednotlivé znaky, nýbrž způsob jejich uspořádání v nový významový celek. Nikoliv jednotlivé, izolovaně vzaté znaky vytvářejí specifický význam uměleckého díla ani jejich mechanický součet, nýbrž právě způsob jejich spojování, způsob výstavby nového integrovaného celku.*“<sup>77</sup> Tento citát naznačuje, jakým směrem se bude ubírat naše interpretace. Bude nás zajímat způsob spojování znaků, tedy tahů štětce, které jsou, domnívám se, zásadní pro bližší určení van Goghova výtvarného projevu.

### **Sématická syntax obrazu: časový rozměr, pohyb**

Potom co jsme viděli, že sám základní prvek obrazu – barevná skvrna nesená energií úderu štětce, je základní sémiotickou jednotkou van Goghových obrazů, můžeme přistoupit k opatrným možnostem její strukturální interpretace. Specifický význam uměleckého díla je vytvářen právě způsobem spojování znaků, jak dosvědčuje praxe strukturalismu.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Van Gogh 1956, 615.

<sup>77</sup> Chvatík 2001, 121.

<sup>78</sup> Strukturalismus, pracuje s dílem tak, jakoby všechny jeho prvky bylo lze popsat, pomíjí to, co jsme opsali (nikoliv popsali) pojmem trhlina. Propast, trhlina zůstává uzávorkována, neboť neprodukuje žádný „text“, který by se dal uchopit výkladem.

V předchozích kapitolách bylo naznačeno, jakým způsobem lze chápat materialitu díla, teď se pokusíme zapojit materialitu, respektive z materiality vyvodit možnosti ideového horizontu díla, aniž bychom uvažovali materialitu jako pouhý nosič jeho ideovosti. „*Ona materialita zapojuje zobrazené do zjevnosti,*“<sup>79</sup> říká ve své fenomenologicko-existenciální analýze uměleckého díla Mojmír Horyna. Pokud pod materialitou rozumíme barvu a tah štětce, vyvstává před námi její důležitost pro zjevnost (fenomenalitu) díla.

Chápeme-li barevnou skvrnu jako zjevnost sebe sama, která ve struktuře dalších skvrn svým ustrojením se aktivně stává zobrazeným právě proto, že v průběhu její recepcce probíhá ustavičný boj mezi přirozeností skvrny být sama sebou a být znakem předmětu, můžeme se ptát po jejím místě v sémantické syntaxi obrazu.

Nelze si nevsimnout, že tvary a věci ve van Goghově díle jakoby ožívají, cypřiše se podobají plamenům,<sup>80</sup> pole se vlní spíše větrem než pnutím nějaké vnitřní energie, cesta ubíhá pod nohama kamsi za obzor, sama obloha se svíjí spoutána ornamentem. Van Gogh dosahuje expresivity tvaru, která je prvotně založena na výrazném tahu štětce. Expresivní hodnota tahu štětce souzní s výsledným provedením obrazu a tahu štětce je tak přiznáno důležité místo v sémantické syntaxi díla.

Mluvíme-li o strukturním pojetí tahu štětce u van Gogha, musíme se ptát, kam takto ustrojená struktura směřuje, jaký má záměr. Jinými slovy, musíme se ptát po *intenci a teleologii*. Tahy štětce tvoří pulzující plochy, které obvykle respektují předmět, tyto plochy, resp. předměty jsou od sebe odděleny často kontrastem barev (cypřiš proti nebi) nebo mezním tahem, linkou, která předmět uzavírá. Z čistě výtvarného hlediska struktura tahů štětce nějakým způsobem konstituuje předmět. Ale u van Gogha má, jak bylo řečeno, tah štětce ještě další význam, je znakem, tento znak vedle toho, že se nachází v ustavičném boji s předmětem o svou autonomní existenci jako tah, ale označuje předmět tak, že mu dodává expresivní hodnotu, která není fenomenologické recepci předmětu vlastní. Takto řazené řešené struktury znaků tedy sledují jistý záměr.

S velkou mírou pravděpodobnosti, protože vycházím z obrazu a ne z textů – dopisů, lze říci, že úkolem těchto struktur je expresivní přepodstatnění předmětu. V čem ale spočívá toto přepodstatnění? Je možné vznést hypotézu, že van Gogh tímto přepodstatněním sleduje vyjádření pohybu věcí, jisté plynutí. Nezachycuje konkrétní okamžik jako impresionisté v šedesátých a sedmdesátých letech, ani náladu jako střeoevropští, severští a ruští krajináři té doby, ani sériovost časových okamžiků jako Monet v devadesátých letech, ale jistou sumarizaci určitého časového úseku. Nesmíme samozřejmě podlehnout mylnému úsudku, že van Gogh, který často maloval jeden obraz za den, stál celý den na motivu a maloval jej podle toho, jak se měnil. Chci tím spíše zdůraznit, že van Goghovi je cizí impresionistická okamžikovost, aniž by rezignoval na zachycení změny předmětu.

Máme-li být co nejpřesnější, jeví se vhodné pojmenovat zmíněný záměr (jak vnitřní struktury zachyceného předmětu, tak její význam nebo extenzi vně sebe sama) jako intencionální sumarizaci temporality usazené v reálném předmětu (krajině, předmětu zátiší, lidské tváře).<sup>81</sup> Tím dospíváme k důležitému a málo prozkoumanému problému – jakým způsobem reflektovali umělci čas, často řešený jako základní existenciál,<sup>82</sup> v médiu,

<sup>79</sup> Horyna 2004, 83.

<sup>80</sup> Typické topoi vangoghovské literatury.

<sup>81</sup> Umělec zobrazuje i to, co znázorněný předmět nebo člověk prodělal, prožil a „viděl“.

<sup>82</sup> Heidegger 2008, 270.

kterému byla schopnost vyjádření času odpírána.<sup>83</sup> Otázka po času v umění je zásadní a byla řešena z různých úhlů pohledu, rozličná pojetí, resp. filosofická východiska zaujímaná k otázce času vedla přirozeně k rozličným zpracováním tohoto tématu.<sup>84</sup>

V „klasické“ době obrazu 16.–18. století je možné číst časovou osnovu například podle pohybu postav (jakým směrem se pohybují), podle gest (pohled se ubírá podle toho, kam postava ukazuje) nebo podle pohledu očí (pohled diváka sleduje směřování pohledů postav), takové indicie umožňují sledovat obraz jako děj, tedy jako událost času. Takovéto pojetí času úzce souvisí s recepcí obrazu, tomu se však věnovat nebudeme.<sup>85</sup>

Už v umění prvních impresionistů byl moment zachycení přírody v konkrétním okamžiku zásadní otázkou, což úzce souvisí s malbou v plenéru a také se soudobým chápáním života, vývoje a pohybu.<sup>86</sup> Tato tendence nakonec vedla k tomu, že jeden obraz byl pouze součástí série, která teprve zachycovala tentýž předmět v různých okamžicích, v různém osvětlení a která nakonec podávala jeho proměnu v časovém horizontu, což můžeme pozorovat v Monetových sériích kupek sena z devadesátých let. Naproti tomu van Gogh přistupoval ke ztvárnění času v obrazu jinak, jeho způsob je možné nazvat sumarizujícím, protože ukazuje předmět. Nejzřetelněji je tato tendence postřehnutelná v malbách krajin, tak jako by syntetizoval jeho pohyb za jistý časový úsek, jedná se tedy spíše než o zachycení času o zachycení plynutí, i když prodchnutého živelnou energií života. Přebíratelně vyjádřil tuto tendenci Max Raphael „*Die Zeit erhält hier vollends ihre metaphysischer Urgrund der Welt. Das panta rei, die wirkende Allnatur hat durch van Gogh ihren optischen Ausdruck in der Darstellung der Landschaft gefunden: auf dem Bild ‚Die Schlucht‘ sieht man das fliehen des Feldes, der Strasse, das Wachsen der Zypresse, der Strahlen der Sonne, das Flimmern der Gräser, das Sich-Winden der Äste, schliesslich das Strahlen des Lichts auf dem Felde, am Himmel, im Raum, man sieht es auch in der Darstellung des Menschen, den van Gogh als eine sozial tätigen (und die Tätigkeit als Tun) begreift oder ein aus dem Milieu herauswachsendes Geschöpf.*“<sup>87</sup> V analýze van Goghova díla, i když je uplatnitelná spíše na krajinomalbu nežli portrét (tam se van Gogh více drží předmětu), zachycuje Raphael postoj malíře vůči předmětu: panta rei, tedy vidí věci v po-

<sup>83</sup> Lessing rozdělil umění na časová a prostorová, přičemž výtvarnému umění odpírá časovou dimenzi.

<sup>84</sup> Mezi základní práce patří: Florenskij 1993; Camón Aznar 1958; Frey 1976, 212–235; Pochat 1996. Podnětné je také několik stránek věnovaných tomuto tématu z pera Borise Vippera, zahrnutých do jeho nedokončeného Úvodu do historické nauky o umění. Vipper 2010, 242–257. Autor porovnává koncepci času rozpracovanou v literatuře a filosofii s malířstvím té které epochy. Pro alegorické znázornění času viz Panofsky 1962, 69–95. Srovnej také Imdahl 1996, 475–495. Specifickými otázkami pojetí času v ruském umění 19. stol. se zabýval G. Pospelov. Pospelov 1997. Časovostí obrazu ve vztahu ke jeho kultovosti se věnovala Hanna Hlaváčková. Hlaváčková 1981, 516–525.

<sup>85</sup> Zuska 1993. Snad nejniternější interpretaci časovosti estetična v rámci recepcie uměleckého díla předkládá Hans Georg Gadamer v kapitole *Časovost estetična*. Viz Gadamer 2010, 119–125. Gadamer studoval vedle několika dalších oborů i dějiny umění a jeho opus magnum nabízí fundamentální vhledy do problematiky hermeneutiky umění, některé tyto otázky rozpracoval jeho žák a spolupracovník, basilejský historik umění Gottfried Boehm.

<sup>86</sup> Wittlich 1989, 66.

<sup>87</sup> Raphael 1989, 115. Tato kniha, disertace psaná pod vedením Heinricha Wölfflina r. 1916, kterou Raphael ovšem neobhájil, je ne příliš známou, ale velmi hlubokou analýzou vývoje moderního umění. Práce obsahuje teoretický oddíl a potom původní analýzy umění impresionismu, postimpresionismu, expresionismu, fauvismu a Picassa. Podobně jako u nás Nebeský i Raphael vycházel z neokantovství, ale k tomu přidal ještě zkušenost ze svého pařížského pobytu, kde poslouchal přednášky Henri Bergsona, díky kterému rozvinul také problematiku dynamického pólu moderního malířství a tím i problém času.

hybu, plynutí. Pro to nalézá Raphael také vhodný výraz. „*So gibt van Gogh eine materiale Raumdynamik, statt einer Raumgestaltung.*“<sup>88</sup> Je to dynamika prostoru, ale ne prostoru chápaného jako volné prostranství s libovolným množstvím předmětů, nýbrž prostoru, který sám je *předmětem*, světem, jestli můžeme použít opět Heideggerův pojem,<sup>89</sup> neboť je pojednán, oživen úderem štětce, každý, i málo významný detail i sama atmosféra, vzduch tvořící most mezi okem diváka a zobrazeným předmětem. Vše se tlačí z obrazu ven. Dynamické pojetí prostoru souvisí jistě i s problémem řazení plánů, který van Gogh řešil pomocí odstupňování barevných ploch, přičemž žádné barvě není přiznána vlastnost pohledu z dálky: v sémantické syntaxi obrazu není žádnému ze sémantických elementů vyhrazena úloha odkazování na dálku, dálka je výrazně redukována a je přítomna pouze ve zmenšených proporcích toho kterého předmětu, jenž je nám ale vždy stejně blízký jako všechny ostatní předměty. A opět je to tah štětce, který dává dálce charakter blízkosti, protože blízké i vzdálené je pojednáno tímž živým zpřítomňujícím úhozem štětce. U van Gogha není žádná estetická distance. Je-li možné uplatnit v tomto případě Gadamerovi závěry, je umělecké dílo van Gogha vždy *při tom*, je vždy současné, přítomné obřadu, slavnosti, události, kterou oslavuje.<sup>90</sup>

Ani Max Raphael nepomíná malířský rukopis holandského umělce jako výrazový prostředek při dynamickém ztvárnění předmětu. „*Das ganze Schwergewicht des van Goghschen Strebens war somit auf die Mittel verlegt, die der Beschreibung dienen, der ganze Weg seiner Entwicklung ist mit der Erringung seiner Ausdrucksmittel umschrieben: ihre Erweiterung in der Farbe um Schwarz und Weiß, die Steigerung ihrer Kraft durch das Ausschalten der Reflexe und der Lichtdifferenzierung, der Valeurs überhaupt, ihre Behandlung durch Plastisches Kneten, durch reliefartige Erhöhung von der weißen Leinwand bis zum Farbberg, der aus dem Tube gedrückt wurde, das Vereinigen von Farbe und Linie, und vor allem Zeichnung selbst.*“<sup>91</sup> Tato citace dobře dokresluje úvahy, které byly rozvrženy v předcházející kapitole: jednota linie a barvy je díky dynamické barevné skvrně dovedena do konce.

Když sledujeme, jakým způsobem se projevuje plynutí či časovost na způsob podání předmětu, dospíváme k tomu, že van Goghovi je předmět něčím tvárným. I při maximálním zachování základního tvaru předpodstatňuje malíř předmět. Jak poznamenává Václav Nebeský, van Gogh „*se odvážil mezi hmotným prostředkem výtvarníkovým a názornou konstituantou předmětu položit rovnítko.*“<sup>92</sup> Velmi výstižně formuje problém opět Max Raphael, mluví o formuli (Formel) vědomé deformace předmětu.<sup>93</sup>

---

<sup>88</sup> Ibidem, 117.

<sup>89</sup> Srovnej zvláště kap. Prostorovost bytí ve světě, kde Heidegger hovoří o vztahu pobytu (Dasein) a prostoru. Heidegger 2008, 132–138.

<sup>90</sup> Gadamer 2010, 124.

<sup>91</sup> Raphael 1989, 121.

<sup>92</sup> Nebeský 2001, 19. Zde Nebeský zmiňuje, že se tak děje instinktivně, dle mého soudu se tak děje spíše intuitivně, tj. částečně vědomě. Obraz je přece spíše studium nežli punktum v Barthesově slovníku. Ani ona metafora propasti či trhliny není myslitelná ani jako punktum, ani studium, protože obojí překračuje.

<sup>93</sup> „*An die Stelle der Form tritt bewußte Deformation: die Formel.*“ Raphael 1989, 120. Není zatím prozkoumáno, kdo a jak ještě mimo Warburga požíval pro vystižení jistých motivů ve výtvarném umění slova *Formel*, ale domnívám se, že už i srovnání pojetí *Formel* u Raphaela a *Pathosformel* u Warburga by mohlo vést ke zjasnění terminu.

Tak dospíváme ke kardinální otázce a sice, jak je možné vložit čas do světa obrazu tak, aby jej obraz, jenž je svým založením statický předmět, byl schopen absorbovat a zpětně vyjádřit vzhledem k recipientovi. Jak bylo řečeno, čas pojmáný u van Gogha jako plynutí svou přirozeností odkazuje na pohyb, jenž zase referuje o životě,<sup>94</sup> základním pojmu umění a vůbec kultury a světonázoru doby, kdy van Gogh maloval svá „protokinetická“ díla.<sup>95</sup> Tedy problém času je problémem pohybu.<sup>96</sup> Je předmět v bytostně statickém světě obrazu schopen pohybu? Jistěže ne, nebo alespoň ne, pokud uvažujeme obraz složený pouze z plátna, barev a rámu. Jak navrhuje v jedné z nejzajímavějších knih českých věd o výtvarném umění František Kovárna, veškerý pohyb v rámci obrazu je pohybem *asociativním*.<sup>97</sup> Divák vnímá, čte statický předmět tak, jakoby se hýbal, recepci předmětu je možno nazvat fenomenologickou.<sup>98</sup> Jedna z možností, jak dát předmětu potencialitu asociativní kvality pohybu, je přechod mezi teplými a studenými tóny, což provádí v budování prostoru například Cézanne.<sup>99</sup> Jiná možnost ale tkví už v samotném ustrojení obrazu na bázi tahů štětcem, resp. barevných skvrn. „*Kinetické působení tvarů se začíná již v barevné skvrně, jak ukázal O. Zich ve své estetice výtvarného umění. Soustředěná skvrna má charakter statický, protažená kinetický (...). Začíná-li se kinetický dojem u tohoto elementárního zrakového útvaru, stupňuje se pochopitelně v obrazci, kde se může utvrzovat v kinetickém dojmu motorickou představou při sledování linií, například stoupající a klesající vlnovky. Podobně jako u prostoru můžeme i tento pohyb nazvat asociativním, což ostatně neznamená, že je z ostatních kinetických forem vylučován.*“<sup>100</sup> Po těchto přípravách můžeme konečně přikročit k určení přibližné role tahu štětce v sémantické syntaxi van Goghových děl. Vezměme si za příklad už uváděný obraz *Cypřiš*. Cesta vykreslená jednou barvou tahů štětce je skládaná z jednotlivých úhozů odstínů bílé, stáčí se vlnovkou, zásadně určenou kontinuitou tahů, aby končila u poněkud deformovaných domků. Cesta je malovaná soustředěnými, těsně semknutými tahy, které ve své vlnovce naznačují trvání cesty, je jí vlastní element časovosti, který odpovídá jejímu určení v reálném světě. Cesta je přeče časem a při chůzi se vlní pod nohama. Vlnovka cesty naznačuje její intencionálnost, její směřování k cíli. Postavy mužů v klobouku a kára s koníkem si nárokují pohyb i čas, to vše určuje temporalitu cesty. Naproti tomu žluté obilí se jeví neuspořádanými tahy, kdy jeden každý může být klasem, který ve své nezdočné energii „*vyjadřuje neobyčejný žár*“.<sup>101</sup> Tím je naznačeno jisté trvání sumarizované chvíle, kterou obraz vyjadřuje. Cypřiš, který přesahuje rám obrazu, je řešen v obtížném lahvovém tónu a tahy vystihují způsob větvení tohoto stromu. V naježené konstituci cypřiše můžeme cítit pichlavost středomořské dřeviny, kterou je správně postavený tah štětce také schopen vyjádřit. Tahy konstituují cypřiš tak, že agresivně transcenduje do materie oblohy, kde se mísí jednot-

<sup>94</sup> Mezi životem a barvou viděl van Gogh jistou spřízněnost. „*Čím je kolorit na obraze, tím je nadšení v životě.*“ Van Gogh 1956, 490.

<sup>95</sup> Wittlich 1987, 68–70.

<sup>96</sup> To je myšlenka, kterou vyslovil již Aristoteles.

<sup>97</sup> Kovárna 1934, 82.

<sup>98</sup> Stejný asociativní pohyb je možné vidět i v dílech, která se „objektivně“ hýbou, například sochy Krista během španělských *pasos* jsou nošeny (mají kinetickou energii) a sjednocený krok nosičů asociuje, že Kristus sám se pomalým, svátečním, ale osudově tragickým krokem ubírá ulicemi města.

<sup>99</sup> Kovárna 1934, 80. Poněkud zarážející je, že Kovárna opouští od bližší analýzy malířského rukopisu jako potenciality předmětu po asociativní vnímání pohybu. Srovnej str. 85.

<sup>100</sup> Ibidem, 82.

<sup>101</sup> Van Gogh, 603.

livé tahy vystihující jeho jehlice s tahy představujícími sluneční paprsky. Nebeská tělesa vyznačují magma světlých skvrn odpovídající jejich pasionární podstatě, na kterou van Gogh nejdennokrát odkazoval. Tahy směřují do všech stran, mnohé dolů, kde naráží do hmot a nánosů barev krajiny, obilí a cypřišů. Vidíme tak mocný asociativní pohyb, navozený právě tahy štětce. Ve zvláštním řešení perspektivy dává obraz všanc obvyklé řešení prostoru, které je konstitutivním charakterem barevných skvrn pojednáno dynamicky. Vezměme si za svědka samotného malíře, tvůrce obrazu, aby potvrdil nebo vyvrátil zde naznačenou možnost čtení jednoho jeho díla. Ze stejné doby, kdy maloval obraz, pochází i následující psaní. „*Vím dobře, že kreslené studie ve velkých spletitých liniích, které jsem poslal posledně, nebyly takové, jaké by být měly, ale buď jen přesvědčen, že v krajinách se budu snažit i nadále vyjadřovat hmoty kresbou, která má vyjádřit skloubení hmot.*“<sup>102</sup> Vidíme, že kresba, ať už opravdová nebo ta štětcem, byla dokonce chápána jako jistý znak, který něco nese, vyjadřuje. Zároveň je to ono skloubení hmot, ke kterému jsme dospěli od analýzy základní jednotky jeho maleb, podivuhodná shoda.

Máme-li v několika slovech zobecnit syntax van Goghových obrazů, těžko najít pregnantnější formulaci než tu Václava Nebeského, podle něhož van Gogh ztotožnil hmotné a řemeslné prostředky výtvarníka s formami názorné existence věcí. Van Gogh tak obohatil malbu o celou novou soustavu kresebných tvarů,<sup>103</sup> které jsou fundovány syntézou tahu, skvrny a barvy. To ostatně naznačoval také Petr Wittlich: „*Zvláště v závěru van Goghovy tvorby, v hektickém finále jeho úsilí obsáhnout malířstvím svět, se stupňovala dynamická pohybovost výrazových linií jeho energického rukopisu. Příroda, kterou stále maloval tváří v tvář jako impresionisté, se mu stávala jakýmsi nezměrným tělesem, organismem dýchajícím a pohybujícím se tak jako člověk. Detaily krajiny se vstřebávaly do barevných ekvivalentů kratších i delších tahů štětce, v jejichž překrývaném staccatu se stále více prosazovala základní, vnitřní dynamika životního obsahu formy.*“<sup>104</sup>

Všechny provedené analýzy mají jistou relevantnost jen potud, pokud je možné je podložit vlastními van Goghovými názory obsaženými v dopisech. Představme si, kdyby se žádné dopisy nezachovaly a já bych provedl obdobnou analýzu a dospěl přibližně ke stejným závěrům. Byl bych nepravěm obviněn ze spekulace. A to i přesto, že by vývody byly „správné“. Neuralgický bod dějin umění je hledání „pratextu“, kterým je možné obraz fundovat.<sup>105</sup> Obraz sám se nám nestal dostatečně nosným polem, aby bylo možné jej vykládat ze sebe sama. Situace se zdá měnit, uvážíme-li, jak „stará“ je již *Bildwissenschaft* nebo *Visual Turn*. Přesto je patrná stálá snaha fundovat obraz textem jednak proto, že tak je možné dobrat se „pravého“ významu v médiu našeho oboru – v textu, jednak proto, že uvažujeme obraz jako součást kultury, kterou ovšem chápeme zase slovem, respektive textem. Další problém jsem se již pokusil naznačit, a sice že obraz, ani jiné umělecké dílo neuvažujeme jako tajemství, jako propast nebo trhlinu, *obrazně* řečeno, tedy že v našem textu, kterým čteme obraz, osmyslujeme jej, a kterým jej probouzíme k životu, není otázkou, která by se po tomto tajemství, které je tak zásadní pro celé umění, tázala.

---

<sup>102</sup> Ibidem, 619.

<sup>103</sup> Nebeský 2001, 20–21.

<sup>104</sup> Wittlich 1989, 66.

<sup>105</sup> Jacques Derrida používá pojem „logocentrismus“ (pro opozici textu a řeči), který je možné vztáhnout i na kolizi slovo/obraz.



## LITERATURA A PRAMENY

- Arnold, Matthias: *Duktus und Bildform bei Vincent van Gogh*. Heidelberg 1973.
- Badt, Kurt: *Farbenlehre van Goghs*. Köln 1982.
- Bakoš, Ján: *Periféria a symbolický skok*. Bratislava 2000.
- Benjamin, Walter: *Teoretické pasáže*. Praha 2011.
- Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*. Paris 1868. Cit. dle: Volavka 1939.
- Blunt, Anthony: *Artistic theory in Italy 1450–1600*. Oxford 1940.
- Boehm, Gottfried (ed.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München 2012.
- Buchmann, Mark: *Die Farbe bei Vincent van Gogh*. Zürich 1948.
- Burger, Fritz: *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*. München 1918.
- Callen, Anthea: *Techniques of the Impressionists*. London 1983.
- Camón, Aznar José: *El tiempo en el arte*. Madrid 1958.
- Cézanne, Paul: *Dopisy, svědectví přátel*. Praha 1967.
- Corot Camille: *Dokumenty*. In: Vlastimil Fiala (ed.). Praha 1959.
- Delacroix, Eugene: *Deník*. Praha 1956, 118.
- Derrida, Jacques: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993.
- Duranty, Emile: *La nouvelle peinture*. Cit. dle: House 2004.
- Filippi, Elena: Fritz Burger. In: Naredi-Rainer Paul von (ed.): *Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung*. Stuttgart 2010, 67–70.
- Florenskij, Pavel Aleksandrovič: *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chudožestvenno-ozobrazitelnych proizvedenijach*. Moskva 1993.
- Frey, Dagobert: Das Zeitproblem in der Bildkunst. In: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1976, 212–235
- Fromentin, Eugene: *Staří mistři*. Praha 1957.
- Gadamer, Hans Georg: *Pravda a metoda. Nárys filosofické hermeneutiky*. Praha 2010.
- Gogh, Vincent Van: *Dopisy*. In: Zdeněk Hlaváček (ed.). Praha 1956.
- Goodman, Nelson: *Jazyky umění*. Praha 2006.
- Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. Praha 2008.
- Heidegger, Martin: Původ uměleckého díla. *Orientace* 1968/1969.
- Hlaváčková, Hanna: Časovost obrazu jako míra jeho kultovosti. *Umění* 29, 1981, 516–525.
- Hofmann, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart 1966.
- Horyna, Mojmír: Umělecké dílo jako rozvrh. In: Milena Bartlová (ed.): *Dějiny umění v české společnosti*. Praha 2004.
- House, John: *Impressionism: Paint and Politics*. London 2004.
- Chvatík, Květoslav: *Strukturální estetika*. Brno 2001.
- Imdahl, Max: *Farbe. Kunststheoretische Reflexionen in Frankreich*. München 1988.
- Imdahl, Max: Die Zeitstruktur in Poussins „Mannalese“. Fiktion und Referenz. In: *Zur Kunst der Tradition*. Frankfurt am Main 1996.
- Jakobson, Roman: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha 2005.
- Kallab, Wolfgang: *Vasaristudien*. Wien 1908.
- Kovárna, František: *Malířství ornamentální a obrazové. Příspěvek k určení výtvarné funkce předmětu*. Praha 1934.
- Krüger, Matthias: *Ernest Meissonier und der Blick durch die Lupe – Fern und Nahsicht im französischen Salon*. Kunstgeschichte 2009.
- Lamač, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů*. Praha 1989.
- Matoušek, Alexander: *Vnitřek lesa, lesní charaktery*. Praha 2007.
- McTavish: *El Greco Titian and Venetian Naturalism*. Příspěvek pronesený na mezinárodní konferenci El Greco, The Cretan years, červen 2014.
- Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Květoslav Chvatík (ed.): *Jan Mukařovský: Studie z estetiky*. Praha 1966.
- Nebeský, Václav: Umění po impresionismu. In: Karel Srp (ed.): *Smysl modernosti*. Praha 2001.
- Pach, Walter: *Ingres*. New York 1939.

- Panofsky, Erwin: *Father Time*. In: *Studies in Iconology*. New York 1962.
- Panofsky, Erwin: Tizianova alegorie moudrosti: post skriptum. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981.
- Plinius, Starší: *Kapitoly o přírodě*. Praha 1974.
- Pochat, Götz: Bild-Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Böhlau 1996. In: *Bild-Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*. Böhlau 2004.
- Pospelov, G.: *Russkoe iskusstvo XIX veka. Očerki*. Moskva 1997.
- Raphael, Max: *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. Frankfurt am Main 1989.
- Schapiro, Meyer: On some problems of semiotics of visual art: Field and vehicle in image signs. In: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York 1974, 1–33.
- Schlösser, Julius von: *La letteratura artistica*. Firenze 1956.
- Suthor, Nicola: *Bravura: Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der frühen Neuzeit*. München 2010.
- Šklovskij, Viktor: *Teorie prózy*. Praha 2003.
- Tarasov, Jurij: *Gollandskij pejzaž XVII veka*. Moskva 1983.
- The complete Letters of Vincent van Gogh II*. London 1988.
- Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha 1976.
- Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů II*. Praha 1977.
- Vipper, Boris Robertovič: *Vvedenie v istoričeskoje izučenie iskusstva*. Moskva 2010.
- Volavka, Vojtěch: *Malba a malířský rukopis*. Praha 1939.
- Volavka, Vojtěch: *Malířský rukopis ve francouzském obraze nové doby*. Praha 1934.
- Uspenskij, Boris: *Poetika kompozice*. Brno 2008.
- Uspenskij, Boris Andrejevič: Semiotika ikony. In: *Semiotika iskusstva*. Moskva 1995, 221–296.
- Walker, John: Van Gogh's colour theories. In: *Van Gogh Studies, five critical essays*. London 1981, 7–20.
- Wittlich, Petr: *Umění a život, doba secese*. Praha 1989.
- Wyss, Beat: *Vom Bild zum Kunstsystem*. Köln 2006.
- Zuska, Vlastimil: *Čas v možných světech obrazu*. Praha 1993.
- Zvěřina, Josef: *Výtvarné dílo jako znak*. Praha 1971.
- Žegin, Lev Fjodorovič: *Jazyk malířského díla*. Praha 1980.

## VAN GOGH'S BRUSHSTROKE. SEMIOTICS, FUNCTION, SYNTAX

### Summary

In presented article I tried to demonstrate a new interpretation about Vincent van Gogh's brushwork, its historical genesis and theoretical basis. Vincent van Gogh was an exponent of expressive brushwork tradition, which is based on Titian's late manner and which goes through Rubens, Rembrandt and Delacroix to van Gogh and through him towards the abstract expressionism. Expressive brushwork is in van Gogh an effort for synthesis of color and drawing in a single artistic gesture – brushstroke. The history of western painting and its theory is filled by dialectics of preferring either color or drawing as a leading feature of painting. Van Gogh's art can be understand as a conclusion of this conflict of preferences by employing both color and drawing in the same time in expressive brushstroke.

My point is to show, that the structure of van Gogh's brushstrokes has also an important semiotical meaning in the construction of his paintings. Every depicted object has thanks to the expressive brushstrokes certain dynamics, it means, that van Gogh incorporated in them movement and movement becomes a leading idea of every depicted objet and therefore of the whole depiction. Van Gogh's brushstroke is not just an echo of his mind, but rather takes an important place in the syntax of his paintings.

**EVA KMENTOVÁ A TĚLESNÝ OTISK  
V UMĚNÍ ŠEDESÁTÝCH A SEDMDESÁTÝCH LET\***

TEREZA HRUŠKOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová  
E-mail: Tera.doma@gmail.com**ABSTRACT****Eva Kmentová and the Body Imprint in the Sixties and Seventies Art**

This work deals with a physical body imprint in Art of sixties and seventies, analysing – in a form of comparative and case studies – selected works of the Czech sculptor Eva Kmentová (1928–1980). The issue of body imprint is gripped in a broader theoretical context and is based on decisive foreign works of George Didi-Huberman and of Rosalind Krauss with Yve-Alain Bois. The aim of the thesis is to show another possible perspective of Kmentová's work in the much broader international perspective.

**Keywords:** Eva Kmentová; Jindřich Chaloupecký; Giuseppe Penone; George-Didi Huberman; Yve-Alain Bois; Rosalind Krauss; Konfrontace (The Confrontation); body imprint; index; photography; object; informe; formlessness; surrealism; skin; fragment

Tématem následujícího textu je problematika otisku, specificky otisku tělesného, objevujícího se v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století jako jeden z významných a hojně užívaných prostředků uměleckého vyjádření. Vzhledem k oblibě tohoto postupu se v práci nezaměřím pouze na tvorbu Evy Kmentové, přestože budu její dílo v našem prostředí vnímat pro dané období jako stěžejní. Pomocí konfrontace s tvorbou jiných autorů poukážu na autorčina specifika. Budu se snažit otevřít jednotlivá díla novým možnostem interpretací, a to na základě jejich uvedení do širšího historického a teoretického dobového kontextu. Mým cílem bude zprostředkovat možnost jiného čtení uměleckého odkazu Evy Kmentové, daného již určitým historickým odstupem a ovlivňovaného současným diskurzem. Dále chci poukázat na samotný fakt nejednoznačnosti interpretace uměleckých děl a psaní dějin umění, podmíněný našimi limitovanými možnostmi pohledu na zvolené téma. V této souvislosti sdílím názor – mnohokrát obhajovaný například George Didi-Hubermanem – na nemožnost zaujmout jedinou a stálou pozici vůči dějinám a na nutnost neustále přehodnocovat již ustanovené pojmy.

Chápu tento metodologický přístup, označovaný termínem „*théorie de l'image*“ a tvořící do jisté míry francouzskou paralelu k „*Bildwissenschaft*“, jako alternativní možnost ke „klasickému“ psaní dějin umění, zároveň ho však nechci – a ve své práci nebudu – aplikovat jako jedinou možnost.

---

\* Text je revidovanou podobou bakalářské diplomové práce, která vznikla v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením doc. Marie Klimešové.

V tomto případě se Didi-Huberman opírá o zevrubné čtení Waltera Benjamin a spolu s ním konstatuje, že dějiny umění by se měly znovu konstituovat a to jako dějiny samotných uměleckých děl.<sup>1</sup> Benjamin sám trval na nutnosti skoncovat s dosavadní praxí dějin umění, která byla budována na základě kantovské filozofie<sup>2</sup> a která pracuje s pojmy „příčin“, „otcovství“ či „vlivů“.<sup>3</sup> Benjamin navrhol budovat mezi jednotlivými díly taková spojení, která nejsou závislá na čase (tedy na jejich lineární posloupnosti). Jedním z dokladů takového přístupu k psaní dějin umění může být podle mého názoru například Didi-Hubermanova *Esej o spadlé drapérii*.<sup>4</sup>

Jakkoliv se tento přístup může jevit lákavým, jeho obtížnou naplnitelnost v praxi demonstuje jak řada kritik, které ho doprovází, tak jiné cesty, jimiž se disciplína dějin umění vydala směrem za oceán, kde se v sedmdesátých letech zformovala generace vlivných kritiků a teoretiků umění kolem časopisu *October*. Ráda bych zde proto také zhodnotila kritický přístup Rosalind Krauss, jež do tohoto okruhu patří.

Stěžejní problematiku – tělesný otisk – se pokusím vykreslit prostřednictvím přibližování se k tomuto fenoménu ze dvou stran, ze strany tvaru a ze strany beztvorosti. Stejný přístup se pokusím aplikovat při analýze děl Evy Kmentové. V centru pozornosti mého textu, jak bude později ještě specifikováno, stojí tvorba sochařská, nikoliv malířská, a to právě kvůli její esenciální práci v hmotě, což byl také důvod pro výběr dané umělkyně.

### Dobový teoretický diskurz: Chalupecký, Restany a Celant

Navzdory tehdejší politické situaci v Československu je to právě druhá polovina šedesátých let, která přeje kontaktům se zahraničím. Také umělcům je umožněno více cestovat a konfrontovat se s tvorbou zahraničních kolegů. Dostat se do kontaktu s aktuálním západním uměním je pro Kmentovou o to jednodušší, patří-li k úzkému okruhu kolem teoretika Jindřicha Chalupeckého, jehož obeznámenost se současnou kulturní situací na západ od železné opony je obdivuhodná. V této kapitole se pokusím načrtnout teoretický diskurz, v němž se Chalupecký pohyboval, což bude podstatné pro osvětlení toho, s jakými názory na umění se Eva Kmentová díky jeho osobnosti setkávala, a jejichž vliv nebo alespoň „nasměrování“<sup>5</sup> byly pro její tvorbu podle mého názoru podstatné. Stejně tak mě zde bude zajímat kritická reflexe soudobých teoretiků umění a jejich vlastní představy o tom, čím by mělo umění být. Je důležité se alespoň okrajově věnovat podobnostem v uvažování o umění mezi Chalupeckým a jeho pařížským kolegou Pierrem Restanym,

<sup>1</sup> George Didi-Huberman: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris 2000, 87.

<sup>2</sup> George Didi-Huberman: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une l'histoire de l'art*. Paris 1990, 11–14.

<sup>3</sup> Didi-Huberman 2000, 88.

<sup>4</sup> George Didi-Huberman: *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*. Praha 2009.

<sup>5</sup> „To jen tak – pismo mimo. Je to hrozně těžké psát Vám své ‚umělecké vyznání‘, když Vy všechny moje snahy znáte lépe než já a tolik toho o mně víte. Víte také dobře, že bez Vašeho ‚postrčení‘ bych byla nikdy třeba neobjevila svůj malinký kousek světa. Nemyslím tím nějaké umělecké rady, ale celý způsob myšlení /za devaterými horami a desaterými řekami je zase svět/. Tím se podkrylo něco, co ve mně bylo dávno a hluboko a jen v tušení, co jsem nemohla najít. Když jsem to trošku našla, změnil se vlastně celý můj život ve štěstí. Trochu těžce a horče jsem se už vyrovnala s tím, že buď už neudělám nic, nebo hodně málo a bylo by se mi ještě tolik chtělo. Škoda. Ale zase bylo prima prožít život, byť kratší, tak hezky. Takže díky. Eva K.“ Eva Kmentová: Umělecké vyznání z počátku roku 1980. In: Jindřich Chalupecký / Jiří Šetlík / Olbram Zoubek / Polana Zoubková: *Eva Kmentová in memoriam*. Praha 1982, 69.

kteřý své názory částečně shrnul v *Manifestu nového realismu* vydaném v roce 1968.<sup>6</sup> Stejně tak by našemu zájmu neměl ujít ani Germano Celant, neboť umělci jím zahrnutí pod označení arte povera nás budou, stejně jako noví realisté, zajímat v dalších kapitolách.

Pro lepší přehlednost rozdělím jejich teoretický náhled na soudobé umění do kategorií: „umělecké dílo“, „umělec“, „umělecké gesto“.

## Umělecké dílo

Za umělecké dílo poplatné své době a zároveň za dílo ideální považoval Chalupecký takové umění, které, jak píše, není jen další informací, jež se objevuje po boku ostatních skutečností moderního světa, ale je naopak „anti-informací“. Je něčím, co Chalupecký nazývá „zámlkou uprostřed hluku světa“.<sup>7</sup> Je to druh umění, který sice pochází z našeho světa, ale zároveň realitu rozrušuje, demodeluje a dezorientuje, „aby zpřítomnilo sílu, z níž tento svět je a trvá“.<sup>8</sup> Tyto anti-informace nic neznamenaají, jenom jsou. Jak dodává Chalupecký, jsou to „stroje, které nemohou nic vyrobit, seriály, které nic nevyprávějí, reklamy, které nic nedoporučují, fotografie, které nic nezpodobňují“.<sup>9</sup> Podobný názor můžeme nalézt v rámci definice nových realistů u Pierra Restanyho. Ten, v podobně manifestačním duchu jako někdy Chalupecký, definuje výjimečnost přístupu autorů, které označuje za nové realisty. Zásadním prvkem jejich přístupu je umělecké gesto tkvící v „překřtění“<sup>10</sup> běžného objektu na objekt umělecký. To znamená jeho vyčlenění ze záplavy ostatních objektů a odhalení transcendentální síly, která je mu vlastní. Transcendentální síla umění hraje i pro Chalupeckého zásadní roli. Odpovídá jeho představě uměleckého díla jako zprostředkovatele nahlédnutí prvotní čistoty.<sup>11</sup> Víra v nutnost vyššího poslání umění je také zcela patrná z odsudků, které Restany uštědřil radě amerických umělců. Američtí pop-artisté podle něj nepokročili ve svém uměleckém snažení dále než avantgardy počátku 20. století, a ztělesňují tak styl moderního baroka.<sup>12</sup> Co v jeho očích zásadně odděluje Paříž a New York, je spiritualita, kterou nachází jen v dílech na evropské straně oceánu.<sup>13</sup>

Nelze však tvrdit, že by Restany i Chalupecký vnímali spirituální hodnotu uměleckého díla stejně. Z Restanyho *Manifestu nového realismu* je patrné, že ho často daleko více zajímá dílo jako znak, který, přestože pochází ze společnosti, stává se na ní nezávislý. Věří, že umělecké dílo je nadáno obecnou a absolutní schopností sebevyjádření.<sup>14</sup> Pro Chalupeckého je naopak klíčový sám umělec a jeho dílo tak vždy vypovídá i o jeho vnitřním světě. Tento rozdílný přístup je pak dobře viditelný na rozdílném uchopení *Dekretů* Jiřího Balcara.<sup>15</sup>

<sup>6</sup> Pierre Restany: *Les nouveaux réalistes. Un manifeste de la nouvelle peinture*. Paris 1968.

<sup>7</sup> Jindřich Chalupecký: Umění 1967. In: Jindřich Chalupecký: *Cestou necestou*. Jinočany 1999, 73.

<sup>8</sup> *Ibidem* 76.

<sup>9</sup> *Ibidem* 74.

<sup>10</sup> Pierre Restany používá termín „le baptême artistique de l'objet“. In: Restany 1968, 47.

<sup>11</sup> Jindřich Chalupecký: Umění a transcendence. Přednáška. *Revolver Revue* 45, 2001, 6–23. Dostupné též z: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>, vyhledáno 10. 11. 2013.

<sup>12</sup> Restany 1968, 43–44.

<sup>13</sup> *Ibidem* 46.

<sup>14</sup> *Ibidem* 47.

<sup>15</sup> Jindřich Chalupecký: *Na hranicích umění. Několik příběhů*. Praha 1990, 31.

## Umělec

Oba kritici se obávají, že současné umění je zároveň náchylné k přílišnému vyprázdnění a jednoduché napodobitelnosti, která vede k akademismu. Zdůrazňují proto důležitost prožití umění a jeho ryznost, kdy si, jak píše Restany, musí být umělec zcela vědom svého gesta, být nejen spontánní, ale mít zároveň svou tvorbu pod kontrolou.<sup>16</sup> Pro Chalupce-kého je ideálním umělcem ten, kdo má své právoplatné místo ve společnosti, někdo podobný šamanovi.<sup>17</sup> Ten, který chce dosáhnout zapomenutého vědomí a to dále tlumočit ostatním lidem. Tedy někdo na pomezí dvou světů.

Zde narážíme na ikonickou postavu Marcela Duchampa, jehož výrok: „*Zajímají mne umělci, ne umění.*“ Chalupce-cký cituje, neboť je přesvědčen, že nejsou tolik podstatné „*předměty, které umělci dělají, ale jejich úkol v moderní době, místo, které měli zaujmout.*“<sup>18</sup>

Důležitost umělce tedy tkví v jeho zprostředkovatelské roli, která má zbytku společnosti odhalit nové možnosti vidění. Restany mluví o vidění jako o zvyku. I Chalupce-cký je přesvědčen, že divák má být novým uměním vyburcován k tomu, aby viděl nově. Nové umělecké přístupy nachází Chalupce-cký u těch umělců, již svou tvorbou „*uvádějí v pochybnost rozumový výklad, který si náš svět sám dává*“, a stavějí nás tak „*do jeho pohodlí jako do hrozivého nebezpečí.*“<sup>19</sup> Jde o umělce, o nichž Chalupce-cký (skrže citaci Marcela Duchampa) mluví jako o těch „*bez pout*“,<sup>20</sup> tedy o těch, již nejsou zatíženi spoluprací se společnostmi a mají možnost volné realizace, a tedy i bezprostředního tlumočení svých představ.

Zde se mi zdá podstatné odkázat k teoretickým pracím Clauda Lévi-Strausse;<sup>21</sup> oba kritici s nimi byli dobře obeznámeni a ve svém uvažování o roli umělce ve společnosti bezpochyby ovlivněni. Se základním rozdělením společnosti v díle Lévi-Strausse pracuje také Georges Didi-Huberman, který si vypůjčuje termín *bricoleur*,<sup>22</sup> tedy „*kutil*“, k označení umělců, kteří prostřednictvím svého díla objevují nové souvislosti ve světě a zprostředkovávají je zbytku společnosti. V našem případě je důležité dodat, že právě charakteristiky „*kutilství*“ (*bricolage*) jsou platné i pro gesto otiskování.<sup>23</sup> Sám Chalupce-cký si byl vědom oblíbenosti techniky otiskování vlastního těla mezi umělci.<sup>24</sup> Tento způsob uměleckého vyjádření souzněl s jeho vlastní představou stírání hranic mezi uměním a životem, mezi uměleckým dílem a člověkem.

---

<sup>16</sup> Restany 1968, 27–29.

<sup>17</sup> Jindřich Chalupce-cký: Smysl moderního umění. In: Chalupce-cký 1999, 134.

<sup>18</sup> Ibidem 138.

<sup>19</sup> Ibidem 77.

<sup>20</sup> Chalupce-cký 2001.

<sup>21</sup> Například k jeho knize *La Pensée Sauvage*, která vyšla v roce 1962.

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman: *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris 2008, 33.

<sup>23</sup> Didi-Huberman 2008, 33.

<sup>24</sup> Jindřich Chalupce-cký: Přítomnost člověka. In: Chalupce-cký 1999, 91.

## Umělecké gesto

Od uměleckého gesta se očekává jak spontánnost, tak uvědomělost. Z pohledu Chalupcecko je to právě autentičnost, která zakládá podstatu takového gesta: „*Prvním ukazatelem pravosti a pravdivosti takových děl je míra nezbytnosti, s jakou k nim dochází.*“<sup>25</sup>

Podobně se vyjadřuje Restany o díle Armana, když píše, že nezáleží na pouhé krásě výsledků, ale spíše na motivaci a základním gestu.<sup>26</sup> Na význam uměleckého gesta v druhé polovině šedesátých let poukazuje také Germano Celant. Jako kurátor výstavy *Arte povera*<sup>27</sup> v předmluvě stejnojmenného katalogu souhlasně proklamuje, že umělci (jím) sdružení pod tímto označením vytvářejí umění, které do společnosti nic nepřidává, ale usiluje o identifikaci člověka se světem, v němž žije.<sup>28</sup>

Setkáváme se tedy s doceněním samotné tvorby jako takové, nejen výsledného díla, ale i procesu, od něhož se především očekává naprostá bezprostřednost. Tato potřeba „ryzosti“ ze stany jmenovaných uměleckých kritiků se mi jeví pro dané období jako emblematická, na druhou stranu často jako problematická, a z objektivního i historického hlediska jsou tvrzení typu „*vše významné v umění vzniká z extáze*“<sup>29</sup> zcela mylná.

## Nestylovost nebo anachroničnost?

Jak Chalupcecko,<sup>30</sup> tak i Restany<sup>31</sup> se ostře vymezují proti stylu, který oba shodně chápou jako určitý „barokní přežitek“. Podobnou nelibost vůči stylovosti, která se jeví jako nebezpečný akademismus, lze najít i v prohlášení dalších kritiků, například u Germano Celanta. Toto nepřátelství vůči stylu je ovšem poněkud dvojznačné ve chvíli, kdy se kritici sami stávají mluvčími uměleckých seskupení, jakými byli noví realisté nebo *arte povera*. Tato nejistota vlastní pozice je dobře čitelná v samotných manifestech,<sup>32</sup> v nichž jmenování teoretici trvají na tom, že nezakládají hnutí, pouze poukazují na umělecké dění, které se již rozvíjelo bez jejich přičinění.

Stylovost je tedy chápána jako negativní přežitek nmoderního umění. V odvržení stylovosti se tak prodlužuje nárok modernismu po objevování, po pokroku a po novosti. Co však může být méně moderní, méně „současné“ než právě otisk? Princip starý jako člověk sám. Jak podotýká Didi-Huberman, otisk není vynález, nepřináší nic nového, a je tedy v přímém rozporu s modernitou. Je proto v rámci historie umění 20. století často označován za techniku vysmívající se vžitým představám o umění nebo za techniku regresivní.<sup>33</sup> Lidský otisk je však přesně ona „zámlka uprostřed hluku světa“, o níž mluví

<sup>25</sup> Jindřich Chalupcecko: Tragické umění. In: Chalupcecko 1999, 118.

<sup>26</sup> Restany 1968, 92.

<sup>27</sup> Germano Celant: *Arte Povera*. Notes for a Guerrilla War. In: Carolyn Christov-Bakargiev (ed.): *Arte Povera*. London 1999, 194.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

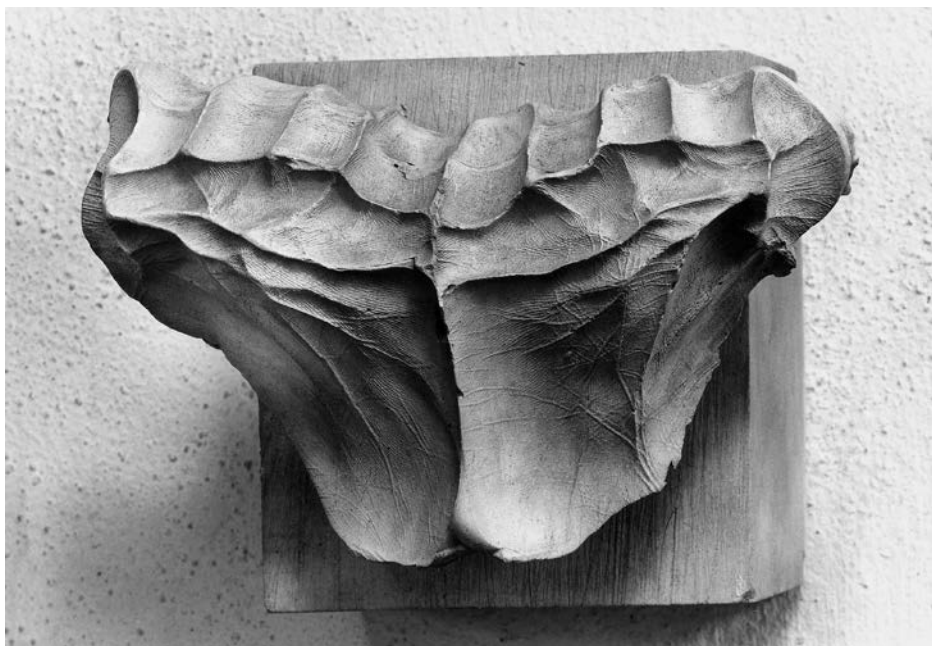
<sup>29</sup> Jindřich Chalupcecko: Smysl moderního umění. In: Chalupcecko 1999, 137.

<sup>30</sup> Jindřich Chalupcecko: Zapomenutý Rykr. In: Chalupcecko 1999, 61.

<sup>31</sup> Restany 1968, 35.

<sup>32</sup> Už jen otázka „manifestu“ jako klíčového prostředku umělecké sebedefinice vlastní avantgardám počátku století se zde jeví poměrně problematicky.

<sup>33</sup> Didi-Huberman 2008, 28.



Eva Kmentová: Dlaně, 1969, patinovaná sádra. Foto: Karel Kuklík

Chalupecký. Je to něco, co se brání uchopení v rámci pozitivistického vývoje umění ve smyslu původů a vlivů. Spojuje v sobě absolutní ne-novost techniky s naprostou přítomností autora. Umožňuje střet pradávného se současným.<sup>34</sup>

Potřeba odklonu od stylu jako od něčeho diktovaného zvenku a příklon k individualizaci uměleckého vyjádření je vlastní umění po druhé polovině 20. století. Umělecké individuuum posiluje své nezávislé postavení a zároveň se obrací samo k sobě, ke svému tělu, které se stává objektem jeho zájmu.

### **Vizuální impulzy ze zahraničí**

Po načrtnutí teoretického diskurzu, kterého se mohla Eva Kmentová nejen skrze Chalupeckého, ale také skrze své vlastní zahraniční cesty dotýkat, se ukazuje, že její přehled o aktuálním uměleckém dění byl, na umělce tvořícího za železnou oponou, značný.

V následující kapitole bych chtěla poukázat na paralely se zahraničními umělci, kterým se poměrně vyčerpávajícím způsobem věnuje například katalog vydaný v rámci litoměřického symposia (2003) konaného u příležitosti výstavy prací Evy Kmentové. Ráda bych tyto spojitosti jen připomněla, abych na ně mohla později navázat poukazem na

---

<sup>34</sup> Ibidem 14.



několik specifických prací, jako jsou *Zabalená socha* (1969),<sup>35</sup> *Hromada zlata* (1970)<sup>36</sup> a *Malá hromada* (1974),<sup>37</sup> anebo použití barvy, kterou bychom mohli označit za „International Klein Blue“ v díle *Motýlí*. Tyto práce nebo motivy po formální stránce vybočují z další tvorby Evy Kmentové v daném období druhé poloviny šedesátých a počátku sedmdesátých let.

Mezi takové práce, které nacházejí formální příbuznost s tvorbou Kmentové, patří také *Terče* zahrnuté do asambláží Niki de Saint-Phalle z počátku šedesátých let stejně jako *Vlajky-terče*, které tvořil již v polovině let padesátých Jasper Johns.<sup>38</sup> Kmentová s motivem terče, terče-postavy či terče-rukou opakovaně pracuje a k motivu stop zanechaných po kulkách se vrací i dílem *Pytle* z roku 1970.<sup>39</sup> Přestože motiv terče zůstává, mění se v průběhu pěti let (1965–1970) jak ztvárnění, tak obsah prací. Zatímco terče – nebo spíše barevné kruhy z roku 1965 – odkazují svým usazením na hrubě zpracovanou betonovou desku k pracím s otiskovaným dřevem z téhož roku, terč s odlitky dlaní a prostrílené dlaně (odlité z otisků autorčinných rukou) z roku 1968 pracují s daleko osobnějším a pohnutější tematikou. Spojují gesto otevření a odevzdání se s gestem odporu.

Uměleckým současnicím – Alině Szapocznikow a Evě Hesse, jejichž dílo částečně koresponduje s dílem Kmentové, byla věnována řada studií,<sup>40</sup> které dotvářejí kontext, do něž tvorba Kmentové spadá. Přes řadu formálních podobností i v těchto případech, kdy Kmentová pracuje s motivem rtů, se zmnožením tělesných fragmentů, či koketuje s něčím, co bychom mohli z amerického pohledu nazvat post-minimalismus,<sup>41</sup> se jedná o tvorbu jí vlastní a specificky odlišnou.

Co nás bude především zajímat na *Zabalené soše*, *Hromadě zlata* či *Motýlech* je jejich zdánlivá nesoudržnost se zbytkem tvorby Evy Kmentové ve sledovaném období. Říkáme „zdánlivá“, neboť pokud bychom chtěli, lze jistě najít množství paralel, které tyto práce do kontextu její tvorby bezpečně zařadí. V případě *Modrého motýla* (1968) je to bezpochyby otisk a celá praxe práce s otiskovaným fragmentem. Jde mi zde ovšem o barvu, kterou můžeme označit jako „International Klein Blue“,<sup>42</sup> a to právě vzhledem k dobovému kontextu, kdy umělecký odkaz a mýtus<sup>43</sup> Yvese Kleina (zemřel 1962) nabýval významného postavení nejen v okruhu nových realistů, ale také v rámci světové výtvarné scény. Ve spojení s tělesným otiskem se tato paralela skutečně nabízí, přestože Kleinovo zacházení s cizími těly, jakožto nástroji – živými štetci, je naprosto odlišné a nesrovnatelné s vnímáním těla v tvorbě Evy Kmentové. Za zmínku zde pak stojí také cyklus kolážovaných

<sup>35</sup> Ludmila Vachtová / Polana Bregantová (ed.): *Teď. Práce Evy Kmentové*. Praha 2006, 181.

<sup>36</sup> *Ibidem* 186.

<sup>37</sup> *Ibidem* 209.

<sup>38</sup> Marie Klimešová: *Eva Kmentová. Katalog výstavy Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích červenec–září 2003, Západočeské galerie v Plzni říjen–listopad 2003, Muzea Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových leden–únor 2004*. Litoměřice 2003, 16–17.

<sup>39</sup> Vachtová/Bregantová 2006,186.

<sup>40</sup> Alena Beránková / Marie Klimešová / Jiřina Kumstátová (ed.): *Téma Eva Kmentová*. Litoměřice 2004.

<sup>41</sup> Tomáš Pospiszyl: *Srovnávací studie*. Praha 2005, 144–151.

<sup>42</sup> Klein své modré monochromy poprvé provokativně prezentoval na prodejní výstavě v Miláně roku 1957. Později si nechal IKB (International Klein Blue) patentovat. Viz Benjamin H. D. Buchloh: *The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*. *October* 37, 1986, 41–52.

<sup>43</sup> Yve-Alain Bois: *Klein's Relevance for Today*. *October* 119, 2007, 75–93.

motýlů Jiřího Koláře z roku 1967.<sup>44</sup> První koláž z cyklu nese název *Hommage à Yves Klein* a je oslnivě modrá.

Stejně tak *Hromada zlata* (1970) a snad ještě více *Malá hromada* (1974) poukazuje k tvorbě několika evropských umělců. Opět v kontextu formy je třeba uvést o třicet let starší drobné keramické výtvořky Lucia Fontany (*Farfalla*, *Motýl* nebo *Natura Morta* z roku 1938)<sup>45</sup> a také ikonické dílo *Ceramica Spaziale* z roku 1949.<sup>46</sup> Od Fontany přes Alberta Buriho a jeho obsesi spáleným a deformovaným materiálem se dostáváme k Pieru Manzoni, jehož zrovnoprávnění exkrementu<sup>47</sup> jakožto uměleckého výtvořku hraje v rámci poválečného umění zásadní roli. Všichni tři jmenovaní italscí umělci byli v úzkém kontaktu a podle Yve-Alain Boise to byl teprve Manzoni, který plně docenil nízkost materiálů, s nimiž pracoval již Buri.<sup>48</sup> Jak podotýká Bois, byl to střet s egem Yvese Kleina, který Piera Manzoniho často vedl k opozici vůči etablovanému francouzskému umělci. Tuto polaritu v použití materiálů, která může být srovnatelná s opozicí mezi Evou Hesse a Evou Kmentovou, o níž mluví Tomáš Pospiszyl,<sup>49</sup> shrnuje Manzoniho výrok adresovaný Kleinovi: „*You want to exhibit gold; I will exhibit shit; you want to pump up artistic ego with your monochromes and your immateriality; I will put the artist's breath into the red balloons that I will burst.*“<sup>50</sup>

Spojení všech předešlých přístupů – informelní plastiky Lucia Fontany, oslava exkrementu Piera Manzoniho a estetizace s dadaistickou nadsázkou v podání Yvese Kleina – se v případě *Hromady zlata* jeví jako zajímavé historické pozadí, které však ostře kontrastuje s nevinností prohlášení, které Kmentová ke svému výtvořku připojila: „*Líbila se mi hromada hlíny, tak jsem ji odlila. Chci ji udělat v betonu a nechat pozlatit. Je to ozvláštňení úplně obyčejných věcí.*“<sup>51</sup> Tento výrok dobře vykresluje autorčin vztah ke skutečnosti, kdy se nepatrné drobnosti jeví jako pozoruhodné a krásné. Přesto však autorce nestačí ukázat je tak, jak jsou – jako závěs, prostěradlo nebo hroudu hlíny – ale je třeba je „ozvláštňit“.

*Zabalená socha* z roku 1969 patří mezi práce z téhož roku, v nichž Kmentová využívá otisků nebo odlitků látek.<sup>52</sup> Motiv rozpracovaného modelu sochy obalený v navlhčeném hadru je jistě skutečnost známá všem sochařům. Jedná se o obraz velice působivý pro svou tajemnost a nejednoznačnost. *Zabalená socha* překrucuje zcela běžný umělecký postup. Jednak zde umělkyně „zapomněla“ sundat onen hadr, který udržuje hlínu vlhkou, jednak nevytvořila sádrovou formu (která by se dále použila k vytvoření konečného odlitku), ale sádrový odlitek. Proces vzniku klasické sochy, o němž se divák neměl dozvědět, je zde dán explicitně na odív.

Nelze si nezpomenout na tvorbu původem bulharského umělce Christa, který se po svém příjezdu do Paříže brzy zařadil po bok nových realistů a jehož první *Empaquetage(s)*

<sup>44</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 176.

<sup>45</sup> Bernard Blistene (ed.): *Lucio Fontana* (kat. výst.). Paris 1987, 153.

<sup>46</sup> *Ibidem* 160–161.

<sup>47</sup> Gerald Silk: Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista. *Art Journal* 52, 1993, 65–75.

<sup>48</sup> Yve-Alain Bois / Rosalind E. Krauss: *Formless. A User's Guide*. New York 1997, 58.

<sup>49</sup> Pospiszyl se zabývá otázkou rozdílného přístupu v použití materiálů. Zatímco Hesse pracuje s běžným spotřebním materiálem, jakým je například plast, Eva Kmentová se stále uchyluje k materiálům více sochařským, přestože zobrazuje materiály, jakými jsou hlína nebo látka. In: *Pospiszyl* 2005, 144–151.

<sup>50</sup> Bois/Krauss 1997, 58.

<sup>51</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 186.

<sup>52</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 181.

(„zabaleniny“) vznikají na konci padesátých let.<sup>53</sup> Kmentové zabalená socha totiž nápadně připomíná Christův objekt *Zabalené dada* (1963).

Uvedené příklady svědčí o tom, že Eva Kmentová měla přehled, ať už jakkoliv zprostředkovaný, o aktuálním dění na západní umělecké scéně. Její chuť experimentovat a nalézat nové možnosti vylučuje, že by jen přejímala ověřené postupy bez jejich přehodnocování. Cílem ovšem bylo poukázat na určitý zlomek zahraniční vizuální zásobnice, která mohla Kmentovou v její tvorbě ovlivňovat.

## Mezi neforemností a tvarem

Vtisknout neforemné hmotě tvar? Balancovat na hranici mezi foremným a informelním? Mezi určitým a nejasným? Mezi definovatelným a neuchopitelným? Být na hranici mezi zřetelným a nekonečně se rozpadajícím? Nejsou to jen otázky, je to z mého pohledu snaha, kterou dílo Evy Kmentové po formální stránce vykresluje. Je to pohyb mezi hrůznou beztvárností a potenciálem, který hmota má, tedy potenciálem být tvarována či – v případě otisku – přijmout tvar.

Informelní projevy nejen ve světovém, ale i v domácím umění jsou jistě podstatným odrazovým můstkem pro práci Evy Kmentové. Je však nutné tyto projevy negeneralizovat, ale vnímat je v jejich mnohosti a různosti. V následující kapitole budu vycházet ze dvou protichůdných předpokladů, ze dvou možných (nikoliv vyčerpávajících) pohledů na informelní umění. Za prvé, v jaké míře je podstatná samotná hmota, nakolik se jedná, slovy Yve-Alain Boise, o „skutečný fetišismus hmoty“<sup>54</sup> a za druhé, v jaké míře je hmota a její beztvarost pouze prostředkem k vyjádření určitých témat, tedy zda jde o hmotu symbolickou, schopnou přijmout a nést hlubší významy.

## Hmota

Východiskem k dalším úvahám bude teoretická práce ke katalogu výstavy *Formless (L'Informe: mode d'emploi)*, která proběhla v pařížském Centre Pompidou v roce 1996. Texty katalogu vznikly za spolupráce americké historičky umění Rosalind Krauss a Yve-Alain Boise, původem francouzského historika umění.<sup>55</sup> Krauss a Bois se na řadě míst snaží podtrhnout fakt, že v jejich pojetí „informelu“, jež se odvolává na chápání *beztvarosti* Georgem Bataillem, nejde o možnost podobnosti – možnost nalézt v neforemné hmotě tvar, ale o operaci, o proměnnou, díky níž je hmota nadále chápána pouze jako beztvarost, nikoliv jako hmota hledající tvar. V jejich pojetí není informel ani uměleckým hnutím nebo vymezeným časovým obdobím, ani určitým stylem. Práce s hmotou a materiálem jako takovými má být jedním ze základních vodítek při hodnocení tvorby umělců od Rodina<sup>56</sup> přes Giacomettiho<sup>57</sup> k americkým neodadaistům a francouzským

<sup>53</sup> Jacob Baal-Teshuba: *Christo and Jeanne-Claude*. Köln 2001, 16.

<sup>54</sup> Bois/Krauss 1997, 58.

<sup>55</sup> Yve-Alain Bois se narodil roku 1952 v Alžíru a vystudoval v Paříži.

<sup>56</sup> Bois/Krauss 1997, 26.

<sup>57</sup> *Ibidem* 55.

novým realistům. Až na výjimky je vždy řeč o hmotě nízké, o materiálu, který je identifikovatelný s nevábností, s bahnem, s něčím, co nechceme vidět a co nepatří do vysokého umění. Toto nízké nemá být v žádném případě pozvedáno na úroveň něčeho, čím není, naopak má být podtržena „nízkost“ jako nová hodnota, se kterou bude v umění napříště třeba počítat.<sup>58</sup>

Z pohledu autorů *Formless* se jako základní problém práce s hmotou v poválečném umění, které můžeme souhrnně označit za „informelní“, jeví určitá zrada vůči materiálu samotnému. Tuto „zradu“, kdy se nízké – tedy bahno – stává objektem estetizace, pozorují autoři například u prací Jeana Dubuffeta. Dubuffet se od roku 1946 programově snažil „rehabilitovat bahno“, ovšem nakonec za cenu jeho estetizace. Jeho přístup k materiálu je stavěn do opozice například s černými malbami Roberta Rauschenberga, které se prezentují jako „neidentifikovatelný kus hmoty“,<sup>59</sup> postrádající snahu o kompozici či o jakékoli jiné umělecké uchopení. Rauschenbergův přístup je autory označen za „skutečný fetišismus“ (*true fetishisme*) a Dubuffetův za „přenesený fetišismus“ (*transposed fetishisme*).<sup>60</sup> Ten se uplatňuje ve chvíli, kdy Dubuffet místo skutečného bahna vytváří jeho zdání použitím techniky papírmaše a kdy se za užití barev dostává až k poloze, kterou Krauss a Bois považují za kyč.

V případě práce Evy Kmentové s hmotou můžeme na podobné bázi uvažovat jen částečně. Nelze říci, že materiál, který často používá – tedy sádra či beton – je akcentován sám o sobě. Nelze však ani tvrdit, že by byl pouze nosičem otisků, tedy něčím zanedbatelným, co by mohlo být bez ztráty nahrazeno materiálem jiným. Často se o sádře v díle Evy Kmentové hovoří v kontextu předpokládané symboliky tohoto materiálu, který má podtrhovat křehkost, zranitelnost nebo čistotu. Otázka vlastní symboliky materiálů je u Krauss a Boise v podstatě přehlížena nebo jí není věnováno příliš pozornosti. V případě poválečných evropských umělců, kteří s „nízkými“ materiály pracovali, zde mám na mysli například Alberta Buriho,<sup>61</sup> je však vnitřní symbolika použité hmoty velice důležitá a pro komplexní chápání jejich děl klíčová. V případě Kmentové však nejde ani tak o historický kontext, který je rozhodující pro volbu materiálů užívaných Burim, jako o samotnou práci s hmotou. Kmentová s ní často zachází jako s bahnem, jako s hlinou nebo jako s těstem. V jejím ponoření se do hmoty se nejedná jen o gesto, o provedení akce, jako je tomu například ve slavné performanci *Zápas s bahnem* (*Doro ni idomu; Challenging mud*, 1955) umělce Kazuo Shiraga.<sup>62</sup> Eva Kmentová zanechává po svých „akcích“<sup>63</sup> důkazy, jimiž jsou tělesné otisky v původně beztvaré hmotě. Podstatné však je, že ona okolní syrová hmota zůstává často patrná, není zahlazena, není z díla odstraněna. Naopak někdy přetéká jako u *Čela* (1969) nebo u *Lidského vejce* (1968). Přestože je Kmentová domodelovávala,<sup>64</sup> ukazují svou materiálovou surovost. Zájmem o kontrast

<sup>58</sup> Ibidem 59.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem 58.

<sup>61</sup> Tvorbu Alberta Buriho od počátku kritiky interpretovaly v kontextu válečných traumat a pytlovina jím používaná, „zraňovaná“ a sešívána, byla symbolicky připodobňována ke kůži. Faktem však zůstává, že sám umělec se vůči této interpretaci ostře vymezoval. Viz Jaimey Hamilton: *Making Art Matter*. Alberto Burri's Sacchi. *October* 124, 2008, 31–52.

<sup>62</sup> Françoise Bonnefoy: *Japon des avant-gardes 1910–1970* (kat. výst.). Paris 1986, 298.

<sup>63</sup> K problematice akce v díle Evy Kmentové se zde ještě vrátím.

<sup>64</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 175.

mezi hladkým tvarem otisku a neartikulovanou hmotou předznamenávají již autorčiny starší práce, například *Mušské torzo* (1965), *Opuštěný prostor* (1964) nebo *Stěly a Hlavy* z poloviny šedesátých let. Ty svou formou odkazují k tradici českého poválečného informelu, za jehož dobu kulminace můžeme označit konec padesátých a počátek šedesátých let<sup>65</sup> a dění v okruhu ateliérů Aleše Veselého a Jiřího Valenty.

V prostředí těchto dvou Konfrontací (které se v roce 1960 konaly právě ve zmiňovaných ateliérech) docházelo k setkávání dvou generací umělců, přičemž k té starší patřil Vladimír Boudník a jako podstatný pro náš kontext také Mikuláš Medek. Byl to totiž právě Medek, který označoval svou práci na plátně jako práci s živou hmotou: „*Malířská hmota, materiál, supluje někdy u mne živou tkáň. Zvláště u obrazů z let 1960–1961 jsem zacházel s barvou jako s živou hmotou.*“<sup>66</sup> Stejně tak je významný jeho požadavek bezprostřednosti kontaktu s materiálem, neboť „*míra bezprostřednosti kontaktu s materiálem je mírou intenzity zprávy v materiálu*“.<sup>67</sup> Tím se opět přibližujeme tématu otisku, o nějž se Medek na počátku šedesátých let také zajímá, přičemž rozhovory, kde se k výše uvedeným tématům vyjádřil, vyšly v rozmezí let 1966–1968.<sup>68</sup> Fyzická hodnota, kterou s sebou hmota nese a prostřednictvím níž je možno destrukci hmoty chápat jako násilný akt, vymezující se vůči bezútešné politické situaci, je zároveň hodnotou symbolickou. Toto pojetí hmoty se však u jednotlivých českých autorů zásadně liší, je ale podstatné připomenout, že právě pro umělce jako Robert Piesen, Jan Koblasa nebo Aleš Veselý byl informel způsobem hledání transcendence a hmota jako taková nabývala spirituálního rozměru.<sup>69</sup>

Je ovšem také pravdou, že stejně jako umělecké informelní projevy ve světě směřovaly často k vyprázdnění a akademismu, tak i český informel byl estetizací poznamenan. Z pohledu Piotra Piotrowského však v našich podmínkách jde o jiný druh „estetizace“, než o jakém mluví Bois a Krauss. Ve východní Evropě je třeba brát v úvahu situaci, v níž se neoficiální umění pohybovalo, tedy jeho vyloučenost mimo oficiální rámec, které z něj dělalo oponenta vůči dominující ideologii, tedy vůči ideologii zbažené spirituality nebo ji potlačující. Za těchto předpokladů je těžké vnímat československý informel pouze po stránce formální. Je nevyhnutelné vždy počítat i se stránkou duchovní – v tomto případě umocněnou recepcí existencialismu a doznívajícím vlivem surrealismu. Piotrowski tedy tvrdí, že zatímco se západní umělci snažili cestou informelu dále rozvracet nastavené kulturní hodnoty, pro umělce na Východě měl informel význam zcela opačný.<sup>70</sup> Z tohoto pohledu nemůžeme vnímat „estetizaci“ informelu pouze jako jeho odklon od své „skutečné“ podstaty – tedy od bytí hmotou – a jako sklouzávání ke kýči. Je nutné na něj

<sup>65</sup> Mahulena Nešlehová: Informelní projevy. In: Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*. Praha 2007.

<sup>66</sup> Josef Vojvodík: V politických čelistech dní. (Post)surrealistická archivace symbolů oblidnosti. In: Marie Langerová et al.: *Symboly oblidnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha 2009, 326.

<sup>67</sup> Ibidem 327.

<sup>68</sup> Vojvodík 2009, 321.

<sup>69</sup> Nešlehová 2007, 132.

<sup>70</sup> Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009, 78–80.

pohlížet jako na prostředek k vyjádření jinak neuchopitelných pocitů. Hmota zde dostává daleko vyšší smysl než jen jako materie. Je něčím esenciálním, je nadána magickou hodnotou a je tedy často pouze zástupným symbolem pro neuchopitelné univerzum.

## Hranice

Člověk obývající toto univerzum je sám hmotou vymezující se svou formou vůči prostředí. Z pohledu fenomenologie je jeho vztah se světem vždy vzájemný. Giuseppe Penone (nar. 1947), pro nějž je otázka rozhraní mezi lidským (kulturním) a přírodním klíčová, mluví často o kůži, slupce či bláně jako o hranici, kde se dva světy střetávají a prolínají.<sup>71</sup> Jeho přístup je zajímavý právě proto, že se nesnaží hranice vytyčit, ale naopak se v nich pohybovat.

Po zkušenosti s abstraktním informelem, pojímaným jako útok proti figurativnosti, se v díle Evy Kmentové vrací otázka po identitě člověka ve světě, a tedy i po hranici mezi formou – často reprezentovanou otiskem – a beztvarostí. Tato hranice je zkoumána z mnoha pohledů, přestože nelze říci, že by se jednalo o autorčin primární zájem či koncept.

## Mezi obrazem a objektem

V nutné návaznosti na český informel je ještě podstatné dodatečně zmínit pojem „objektu“, respektive „obrazu jako hmotného objektu“, který se etabloval v prostředí Konfrontací.<sup>72</sup> Určitým manifestem tohoto snažení může být například dílo Antonína Tomalíka *Obraz – objekt* z roku 1961,<sup>73</sup> ale i tvorba celé řady dalších umělců pohybujících se v prostředí Konfrontací. Snaha po kompletním zaplnění obrazové plochy a její transformaci v komplexní hmotu, stejně jako významný somatický prvek obsažený v dotýkání tvarované hmoty, skutečně stírá hranici mezi závěsným obrazem a objektem. Podobné narušení hranice se objevuje i u zmiňovaných prací Kmentové z poloviny šedesátých let, ovšem v protichůdném směru, tedy od prostorového objektu (sochy) k objektu de facto dvojrozměrnému, jehož hlavním výrazovým prostředkem je hnětený, rozvrásněný povrch, nesoucí často stopy po otíštěných objektech. Setření hranice mezi sochou a obrazem směrem k objektu – k artefaktu – lze pozorovat také u děl *Motýli, Čelo* (1969) nebo *Dlaně* (1969).

Ještě explicitnějšího směřování k porušení klasických sochařských hranic, jehož počátek můžeme jistě sledovat již ke konci 19. století, si všimáme u prací, jež zcela vylučují podstavec jako typicky modernistický výstavní prvek a jež zdůrazňují vlastní horizontalitu. Tento pohyb od vertikální stěny směrem dolů k zemi demonstruje práce nazvaná *Prostěradlo* z roku 1969, u níž není její způsob vystavení jasně specifikován. Přihlédneme-li k dalším pracím z téhož období, jako jsou *Stopy* (otisky bot z roku 1969) nebo instalace

<sup>71</sup> Laurent Busine (ed.): *Giuseppe Penone. Forty Years of Creation* (kat. výst.). New Haven 2012, 184.

<sup>72</sup> Nešlehová 2007, 135.

<sup>73</sup> *Ibidem* 130.

odlítků autorčiných chodidel ve Špálově galerii z roku 1970,<sup>74</sup> je toto směřování stále evidentnější.

Horizontalita je, jak uvádí již na počátku 20. století Walter Benjamin, kvalita vlastní tiskařským technikám,<sup>75</sup> kdy matrice, z níž je otiskováno, je ve vodorovné poloze. Oproti tomu výsadou malby (ale i klasické sochy) byla po dlouhou dobu její vertikálnost, v níž vznikala a v níž byla prezentována, v neklasičtějších pojetí jako „okno do krajiny“. Za rebelující osobnost, která se programově proti vertikálnosti malby vzepřela, je často označován Jackson Pollock, jehož techniku práce na zemi proslavily především fotografie Hanse Namutha pořízené v roce 1950. Přestože Pollockův podnět se dočkal značné odezvy a byl rozvíjen dalšími umělci, samotné práce vzniklé technikou „dripp-painting“ se znovu ocitly vertikálně zavěšené na zdi. V návaznosti na Pollocka, avšak daleko více se přibližující procesu horizontalizace, je nutné zmínit *Lití olova* Richarda Serry (1969). Výsledkem této akce je série hmotných olověných artefaktů vzniklých litím olova do rohu místnosti, kde se stěna střetává s podlahou.

Tato a další umělecká gesta, jejichž cílem bylo jednak narušit vžitě způsoby uchopování umění, ale i rozšířit pole, v němž se umělecká praxe pohybuje, s sebou vždy nesla rizika, že hranici umění nejen posunou, nýbrž i překročí a připraví se tak o onen statut uměleckého díla.

Na rozdíl od západních umělců,<sup>76</sup> u jejichž tvorby je nutné počítat s kritickým obsahem děl často útočících na instituci Umění, v díle Evy Kmentové je spíše patrná touha po překračování sebe sama, snaha po hledání v rámci malého osobního prostoru, stejně jako intuice a radost, ale i nejistota: „*Vůbec nemohu odhadnout, je-li to dobré nebo úplná blbost. Ale baví mě to*“<sup>77</sup>, s níž tento průzkum probíhal.

Otázku odlišitelnosti zpřítomňuje v tvorbě Evy Kmentové také metafora bujení, rašení a přerůstání. Z hmoty se vynořuje prst, který svou věrohodností, tím, že je odlítkem skutečného otištěného prstu, ostře kontrastuje s nedefinovaností okolní hmoty. Stejně tak ústa, jasně a ostře vykreslená uprostřed neforemného materiálu, jakoby předznamenávala vystoupení celé postavy právě se transformující v dané hmotě. Viděno obrácenou optikou, je to právě neforemnost, která se chystá pohltit poslední zbytky – poslední otisky – těla sochařky. Klíčení a růst se neobejde bez uvadání a rozkladu. V případě prstů trčících z *Agresivní krychle* (1970) či rašících z beztvaré podkladové hmoty, které Kmentová vytváří kolem roku 1970,<sup>78</sup> je těžké ubránit se pocitu neustálého tékání a ustavičného pohybu, které tyto prsty – klíčky – pomyslně vytváří. Podobným pohybem prochází i naše představivost, která je neustále na pomezí vidění fragmentů lidského těla a klíčících

<sup>74</sup> Vít Havránek (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let* (kat. výst.). Praha 1999, 194.

<sup>75</sup> Bois/Krauss 1997, 93–94.

<sup>76</sup> Uvědomují si problematičnost označení „západní umělec“, které přestože se běžně používá, není přesně definováno. Není tedy zcela jednoznačné. Ovšem v rámci této práce bude potřeba vystačit si se zjednodušujícím rozdělením na umělce tvořící na západ od hranic Sovětského svazu a umělce tvořící v rámci totalitního systému. Nejde o rozdělení kvalitativní, nýbrž právě o otázku odlišného rámce, na což upozorňuje Piotr Piotrowski již v úvodní kapitole své publikace *Ve stínu Jalty*, viz Piotrowski 2009, 29.

<sup>77</sup> Citace Evy Kmentové. In: Vachtová/Bregantová 2006, 186.

<sup>78</sup> *Ibidem* 184–185.

výhonků. Nikdy však nemůžeme jednu možnost přijmout a druhou vyvrátit, což je právě to, co dodává těmto dílům pracujícím s kusem otištěného nebo odlitého lidského těla pocit neustálého vizuálního napětí.

## Hranice jako kůže

Nejistota mezi tím, co vidíme, tím, co se nám jeví, a tím, co víme, stejně jako hraniční nejasnost mezi hmotou a tvarem, je stěžejním momentem v dílech řady autorů. V případě práce s otiskem pro nás bude ovšem klíčová postava zmiňovaného Giuseppe Penoneho.

Jeho dílo je možné částečně charakterizovat jako neustálé hledání paralel mezi lidským a přírodním, mezi tím, co je nám vlastní, a tím, co je společné s přírodou. Jeho tvorba pak klade výrazný akcent na moment prožitku, na možnost stát se něčím jiným, a tedy i na možnost jinak vidět. Snaží se unikat antropocentrickému pohledu na svět, který nás připravuje o odlišné možnosti jeho nazírání.

Jedním z ústředních témat Giuseppe Penoneho, jehož dílo je často reflektované pouze v souvislosti s hnutím arte povera, ale jehož rámec jistě překračuje, je kůže. Kůže, slupka, blána či kůra jako místo střetu vnitřního s vnějším, vlastního s cizím.

O kůži jako hranici stejně jako o místě prostupování mluví v souvislosti s dílem Penoneho Laurent Busine v kapitole *La peau, frontière où lieu de passage*?<sup>79</sup> Evokuje zde představu kůže jako pozitivu „mě“ a negativu světa. Penone pak tento vztah opisuje až básnickou metaforou, když mluví o (neviditelné) kůži lesa, která se „ukazuje“ na kůře stromů.<sup>80</sup> Vykresluje tedy kůži jako něco, co je téměř neviditelné,<sup>81</sup> přesto jde o něco zcela zásadního ve zprostředkování doteku.

Tuto představu můžeme vnímat jako prodloužení fenomenologické teorie pohledu na tělo, rozvíjené Merleau-Pontym, který také poukazuje na nemožnost jasného oddělení vlastního těla od světa,<sup>82</sup> když říká, že „člověk se se svou ‚tkání‘ (chair) otevírá světu tak, jak se ‚tkání‘ světa otevírá tělu člověka“.<sup>83</sup>

Lidská kůže, jak píše Didier Anzieu ve své práci *La Moi-peau* (Kůže mého já)<sup>84</sup> z roku 1985, se de facto staví mezi „já“ a „svět“, čímž přebírá funkci filtru. Kůže je v rámci této teorie chápána jako „psychické pouzdro“, jež umožňuje vpisování primárních stop. Kůže je vydávána neustálému napětí mezi povrchem a hloubkou, mezi odolností a zranitelností, mezi bolestí a slastí, což je téma, které v malbě prozkoumával již jmenovaný Mikuláš Medek. Zkoumání napětí mezi povrchovým a vnitřním je vlastní také Evě Kmentové. Nejlepšími příklady, přestože až z poloviny sedmdesátých let, jsou její papírové *Štěrbiny*, vzniklé navrstvením a protřzením papírů. Intenzivní dotek kůže s materiálem reprezentují také její *Pěsti* z roku 1971.

<sup>79</sup> Laurent Busine: *La peau, frontière où lieu de passage*. In: Busine 2012, 37–38.

<sup>80</sup> „*La peau du bois est la peau de la forêt*.“ In: Busine 2012, 37.

<sup>81</sup> Marcel Duchamp, jak uvádí Laurent Busine, mluvil o kůži jako o „*inframince*“ (*infiniment mince* – nekonečně tenké), tedy jako o něčem, co téměř není. Viz Busine 2012.

<sup>82</sup> „*Ani vnímaná věc, ani vnímající tělo nejsou již hotovým, plně určeným předmětem, nýbrž předmětem ‚nezavršeným a otevřeným‘.*“ Jakub Čapek: *Mít tělo a být tělem*. Analýza těla v Merleau-Pontyho Fenomenologii vnímání. *Filozofický časopis* 7, 2011, 101.

<sup>83</sup> Vojvodík 2009, 323.

<sup>84</sup> *Ibidem* 322.



Mikuláš Medek na počátku šedesátých let napsal, že „otisk předpokládá jak intenzitu a naléhavost otiskovaného, tak přítomnost a vůli k překonání odporu hmoty, která otisk sejme“.<sup>85</sup> Akt protržení kůže je možné podle Josefa Vojvodíka chápat ve smyslu Barthesova punkta, tedy jako „roztržení reality celku a její rozpad na části, na soubor detailů“.<sup>86</sup>

Přestože v otiscích Evy Kmentové kůži skutečně nevidíme (na rozdíl od jejího explicitního zobrazení v obrazech Mikuláše Medka z padesátých let) a přestože není evokována ani použitým materiálem (jak by tomu mohlo být v soudobých dílech Aliny Szapocznikow), i tak je kůže přítomná, téměř jako by tam byla. Náš pohled je ovšem znejistěn představou naší pozice vůči otisku. Předpokládá totiž, že se jako diváci ocitáme na místě autorky, díváme se z pohledu, který není lidský, respektive nepatří našim očím. Díváme se tak, jak by mohly vidět ruce, čelo nebo břicho. Díváme se na náš vnějšek z druhé strany. Toto rozmělnění jasně hranice mezi vlastním a cizím popisuje Roger Caillois jako zrušení hranic jednotlivce, které umožňuje sebenahlédnutí zvenčí a stávání se prostorem.<sup>87</sup> Tento pohled není reálný, avšak umožňuje spekulovat a snažit se „vidět jinak“.

Relativizace toho, co vidíme, spočívá také v tom, na co se zaměříme či na co zaostříme. Jasná forma vznikající pod rukama sochaře, jakou je například busta, se může v okamžiku přestřelení proměnit ve stovky doteků sochařových rukou, v hmotu zbrázděnou otisky prstů.

Otisk Evy Kmetové *Čelo* (1969) by mohl nést stejně dobře název *Krajina* (ostatně jako tomu je u mnoha jejích dalších prací), či *Pole*. Krajinou nazývá Giuseppe Penone otisky vnitřní části lebky vzniklé technikou frotáže *Paesaggi del cervello* (Krajiny mozku, 1990).<sup>88</sup> Tímto dílem poukazuje umělec na skutečnost nelehkého nebo nemožného přímého poznání věcí, neboť, stejně tak jako mozek se přímo nedotýká stěn lebky, jsme i my obaleni určitým kulturním nánosem a v neposlední řadě „zatížení“ sami sebou, což nám brání v přímosti prožívání.<sup>89</sup>

## Tvar

V rámci katalogu *Formless* se autoři zásadně vymezují vůči pojetí „beztvarosti“ v pracích již zmiňovaného George Didi-Hubermana, který se na danou problematiku dívá především skrze optiku podobnosti.<sup>90</sup>

Možnost nabývání podoby, tedy proces, kdy hmota přijímá tvar, je reflektován v několika dílech Giuseppe Penoneho, z nichž nejexplicitnější jsou v daném ohledu práce z konce sedmdesátých let *Patate* (1977)<sup>91</sup> a *Zucche* (1978),<sup>92</sup> kdy Penone nejdříve odlil

<sup>85</sup> Ibidem 327.

<sup>86</sup> Ibidem 323.

<sup>87</sup> „The individual breaks the boundary of his skin and occupies the other side of his senses. He tries to look at himself from any point whether of space. He feels himself becoming space ... He is similar, not similar to something, but just similar. And he invents spaces of which he is, the convulsive possession!“ In: Bois/Krauss 1997, 75.

<sup>88</sup> Georges Didi-Huberman: *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris 2000, 60–64.

<sup>89</sup> Busine 2012, 36.

<sup>90</sup> Bois/Krauss 1997, 79.

<sup>91</sup> Busine 2012, 34.

<sup>92</sup> Ibidem 231.

do sádry části svého obličej, které následně zakopal v bezprostřední blízkosti brambor nebo dýní. Během svého růstu pak plodina naplnila negativ odliktů, tedy místo otisku obličej, a nabyla tak částečně antropomorfní podoby.

U Evy Kmentové jsou to naopak části jejího těla, jejichž otisk dává vzniknout tvarům, které se jeví jako nelidské a podobají se spíše krajinám (*Čelo, Pupík*) nebo hraničí se zvířecím (*Motýli, Lidské vejce*).

## Otisk

Zabývat se problematikou otisku ve vztahu k dílům Evy Kmentové pokládám za zcela klíčové. Bude však nutné toto téma nejprve zúžit a poukázat na další umělce, kteří se této tematice věnovali. Pro pochopení odlišných přístupů k otisku bude snazší definovat nejdříve ten, který je vlastní Evě Kmentové.

V první řadě je nezbytné položit si banální otázku: Co je to otisk? V rámci běžné denní reality můžeme říci, že jde o stopu, kterou zanechal „objekt“ při doteku s jiným materiálem. Avšak můžeme se dále ptát, co je myšleno „dotekem“. Jde o fyzické gesto? Musí se nutně dotýkané a dotýkající fyzicky setkat anebo otisk existuje také na rovině nemateriální?

Je možné, že poslední otázky bychom si nemuseli klást v době před vynálezem fotografie. Je to však právě fotografie, která pojetí indexikality značně komplikuje. V rámci následující kapitoly se tak bude problematika fotografie s fenoménem hmotného otisku často proplétat a k pochopení specifického statutu, jenž otisk zastává, si budeme muset vypomoci reflexí textů Rolanda Barthesa a Rosalindy Krauss, které se primárně zabývají otázkou indexikality fotografie.

## Historizace otisku

Praxe otiskování patří mezi nejstarší prostředky „uměleckého“ vyjádření člověka. Jde o vyjádření natolik bezprostřední, jednoduché a rozšířené, že se velká část této praxe jistě nachází mimo hranice výtvarného umění, což je také důvod, proč Georges Didi-Huberman hovoří ve své knize *La Ressemblance par contact*, zabývající se v širokém kontextu problematikou otisku, o jeho anachronické hodnotě.<sup>93</sup> Otisk není otázkou stylu, je to přístup, jehož postavení vůči instituci umění je historicky proměnlivé a kulturně podmíněné. Didi-Huberman ukazuje na několik podstatných momentů v rámci evropské historie, kdy se přístup k otisku zásadně mění, což v nejširším důsledku ovlivňuje i dnešní pohled na něj.

Jako několik stěžejních bodů, respektive polí, v nichž hraje otisk dominantní roli, označuje jednak praxi vytváření posmrtných masek, která byla rozšířena u Etrusků a později u Římanů, o níž se zmiňuje Plinius v třicáté páté knize *Historia naturalis*,<sup>94</sup> jednak

---

<sup>93</sup> Didi-Huberman 2008.

<sup>94</sup> *Ibidem* 61.

fenomén obrazů „nevytvořených člověkem“ (*acheiropoieta*),<sup>95</sup> které jsou poplatné křesťanské tradici. V neposlední řadě hovoří o postavení otisku ve věku technické reprodukovatelnosti, který Walter Benjamin spojuje s onou pověstnou ztrátou aury.<sup>96</sup>

Ani v jednom případě není otisk chápán jako plnohodnotné umělecké dílo, jedná se spíše o prostředníka, o zprostředkovatele; stejně jako sádrové odlitky, které vždy tvořily nezbytnou část uměleckých ateliérů. Didi-Huberman naráží na otázku původnosti a jedinečnosti otisku (tedy *l'origine* a *l'originalité*),<sup>97</sup> které přestože jsou si pojmově blízké, nelze je ztotožnit. Původ je v rámci problematiky otisku zcela zásadní, neboť nás odkazuje k referentu. Již v rámci křesťanské tradice však vyvstává otázka po skutečnosti, respektive existenci, referentu. Otisk „boží tváře“ je možné vnímat jako způsob vyrovnání se s nemožností zobrazení „nezobrazitelného“. Nekonkrétnost „tváře“, kterou můžeme nazít na Turinském plátně, ponechává široké pole imaginaci a domýšlení. Didi-Huberman mluví v této souvislosti o otisku jako prostředku, který je schopný přeměnit „téměř nic“ (*presqu-rien*) na „téměř vše“ (*presque-tout*).<sup>98</sup> Právě střet mezi konkrétním, kdy referent známe nebo jsme informováni o tom, co bylo otištěno, a nejasným, kdy referent nepoznáváme a jsme ho schopni dešifrovat pouze na základě podobnosti, se zdá být pro celou praxi otiskování ústřední.

Přesuneme-li se od náboženství k sekularizované podobě aury, kterou definuje Walter Benjamin jako „*jevení dálky v blízkosti*“,<sup>99</sup> dostáváme se k dalšímu podstatnému projevu otisku, kterým je zprostředkování vzdáleného (nebo již neexistujícího) referenta do naší nejosobnější blízkosti. Benjamin, který se při definování „aury objektu“ drží fenomenologického přístupu, tvrdí, že vztah mezi pozorujícím a pozorovaným je vzájemný,<sup>100</sup> což v nás vyvolává onen silný a zároveň těžce popsateľný pocit při kontemplaci uměleckého díla. Podle Didi-Hubermana je to pak právě otisk, který je schopný zprostředkovat specifický kontakt mezi vzdáleným objektem a divákem.

## Otisk a fotografie

Vzájemné sprízněnosti hmotného otisku a otisku světla si byli jistě vědomi již první fotografové, kteří v čele s Louisem Daguerrem projevovali zvýšený zájem o focení fosilií či sádrových otisků.<sup>101</sup> Fosilie je svým způsobem negativem otisku, neukazuje nám totiž pouze hmotu, v níž zanechal živočich svůj otisk, nýbrž odhaluje i to, co bylo uvnitř ulity a co nebylo nikdy vidět. Fosilie není prázdno, vzniklé otiskem plného; to, co se nám ukazuje, je obsah zbavený své původní schránky, která však již neexistuje.

Zde se otisk, který můžeme nazývat materiálním, setkává se specifickou formou otisku, jako je fotografie. Logicky s ní sdílí mnohé znaky, mezi nimi také vlastnost, kterou je,

---

<sup>95</sup> Ibidem 76.

<sup>96</sup> Ibidem 78–88.

<sup>97</sup> Ibidem 68.

<sup>98</sup> Ibidem 76–79.

<sup>99</sup> „*Apparition unique d'une lointain, si proche soit-il.*“ Didi-Huberman 2008, 80.

<sup>100</sup> „*Aura d'une chose.*“ Didi-Huberman 2008, 85.

<sup>101</sup> Quentin Bajac / Dominique de Font-Réaulx: *Le daguerréotype français. Un objet photographique* (kat. výst.). Paris 2003, 154–183.

slovy Rolanda Barthes, nemožnost popřít, že předmět, k němuž výsledný otisk odkazuje, byl v dané chvíli na daném místě přítomen.<sup>102</sup>

Sádrový otisk sdílí s fotografickým negativem i proces vzniku, kdy znehybnělé tělo zaujímá pózu, v níž musí vydržet, dokud okolní materiál dostatečně neztuhne. Fotografie ani sádra nic neinterpretuje, jde o čistý záznam.

Ve své dnes již častokrát citované eseji z roku 1977, jež se zabývá problematikou indexu v umění 70. let, popisuje Rosalind Krauss právě tento paradox, který fotografie do umění vnesla. V rámci sémiologické tradice definuje ve své eseji „index“ jako znak s hmotným vztahem ke svému referentu. Indexy „poskytují značky či stopy určité příčiny, a k této příčině poukazují, označují ji jakožto objekt“.<sup>103</sup> Jsou to tedy stopy ve sněhu, otisky prstů nebo třeba prach (jako index plynutí času). Co bude však podstatné pro nás, je další paralela, kterou Krauss staví mezi fotografií, jakožto médium otiskující realitu, aniž by ji kódovalo,<sup>104</sup> a ready-mades, banální předměty vytržené z jejich každodenní reality. Toto vyjmutí z běžného času, jejich „zmrazení“ a uvedení do prostoru umění, sdílí logiku vzniku otisku jako indexu reálného objektu existujícího a měnícího se v čase, který je umělcem vybrán a z tohoto času vyjmut.

Ukazuje však také na problematiku nemateriálního, nebo alespoň zdánlivě nehmotného otisku, který fotografie ztělesňuje. Zdánlivě nemateriálního, neboť jde pouze o úhel pohledu, který vůči fotografii zaujmeme. Můžeme totiž proces fotografování popsat také jako otisk světelných paprsků odražených fotografovaným objektem, zachycených na citlivém povrchu schopném je zaznamenat. Prakticky vzato se tak jedná o otisknutí objektu, k němuž je zapotřebí zásadního prostředníka, jímž je světlo. Tuto logiku jen podtrhuje technika označovaná jako *fotogram*, pracující s přímým dotekem předmětu s fotografickým materiálem, na nějž se otisk prvního (respektive jeho negativní silueta) přenáší.

Paralela mezi fotografií, jakožto médiem ztotožnitelným s modernitou, a otiskem, jakožto zcela anachronickým procesem, je podstatná pro pochopení rozdílných technik využívaných umělci dvacátého století.

Fotografie, chápána ve svých počátcích jako způsob nového zkoumání reality,<sup>105</sup> sdílí základní předpoklad otisku, kterým je možnost zachytit netušenou realitu a nazírat ji z odstupu. George Didi-Huberman nazývá tuto vlastnost otisku „heuristickou hodnotou“<sup>106</sup> a poukazuje na důležitost objeovávání, kterou technika otiskování přináší. Označuje proto otisk jako zcela základní chvíli lidského – potažmo uměleckého – poznání. Jejím ústředním bodem je fakt, že nikdy nemůžeme dopředu zcela odhadnout výsledek, který tato technika přinese. Vzniklá forma není nikdy zcela předvídatelná.<sup>107</sup> Podobně tak fotografie vyjevuje až zpětně souvislosti, jichž si fotograf nemusel být ve chvíli pořízení sním-

<sup>102</sup> Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1989, 120.

<sup>103</sup> Rosalind Krauss: *Obraz, text a index. Poznámky k umění 70. let*. In: Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?* Praha 2004, 252–253.

<sup>104</sup> V této souvislosti se opírá o termín zavedený Rolandem Barthesem „sdělení bez kódu“, kdy fotografie sice zobrazuje realitu, ale toto zobrazení již postrádá syntax, která by stejně jako v jazyce sloužila k jejímu rozklíčování. Krauss 2004, 263–264.

<sup>105</sup> Tato skutečnost je akcentována například v první knize o fotografii Henry Fox Talbota *The Pencil of Nature*, vydané v roce 1844.

<sup>106</sup> „*La valeur heuristique*.“ Didi-Huberman 2008, 107.

<sup>107</sup> „*La forme n'est jamais rigoureusement ,pré-visible*.“ Didi-Huberman 2008, 33.

ku vědom. K prohloubení této paralely parafrázuje Didi-Huberman závěry Lévi-Strausse, který poukazuje na fakt, že vytvořit otisk znamená zachytit současně s otiskovaným věškeré vztahové souvislosti, myty nebo poznání, jež se k otiskovanému vztahují.<sup>108</sup>

### Otisk bez referentu

Stejně jako Krauss i Didi-Huberman zapojuje do svých úvah osobnost – nebo snad lépe fenomén – Marcela Duchampa. Duchamp je zcela logicky středobodem řady pojednání týkajících se umění dvacátého a jednadvacátého století, k čemuž se ještě vrátím v následujících kapitolách. Didi-Hubermana však zajímá, jakým způsobem jeho tvorba akcentuje problematiku originálu, konkrétně originalitu otisku. Jeho zájem se točí okolo Duchampova díla *Feuille de vigne femelle*, na první pohled ničemu nepodobnému kusu pozinkované sádry z roku 1950.<sup>109</sup> Toto drobné dílo výstižně naráží na paradox, před který nás začlenění otisku do rámce umění staví.

Mluvíme-li o otisku, předpokládáme existenci objektu nebo skutečnosti, která byla zachycena prostřednictvím kontaktu s dalším materiálem. V tomto případě je však nalezení referentu obtížné. Otisk (index) neodkazuje ke konkrétní skutečnosti (v tomto případě snad ženě), ale k neurčenému množství referentů. Z otisku se zde stává svěbytné umělecké dílo, které můžeme označit jako drobnou plastiku. U otisků, a to i otisků lidského těla, je tak třeba uvažovat o referentu nejen v jeho vztahu k jednotlivosti (respektive jednotlivci), ale i k jeho univerzálnímu vyznění, které jednotlivce přesahuje.

Z obecného hlediska můžeme tvrdit, že v podstatě jakémukoliv otisku chybí jeho referent. A to ve smyslu samotné zprostředkovatelské role indexu, kterou může opět dobře přiblížit Barthesovo uchopení podstaty fotografie. Barthes mluví o specifické vlastnosti fotografie, kterou nazývá „punktum“. Prvním punktem je pro něj *detail*, výrazná šokující jednotlivost, která se na fotografii neobjevila úmyslně.<sup>110</sup> Druhým, pro nás zásadním punktem, je *časovost* fotografického snímku odkazující ke smrti.<sup>111</sup> To, že Barthes tvrdí o osobách zachycených na fotografii, že jsou již mrtvé nebo zemrou, podtrhuje fakt chybějícího referentu.

Některá umělecká díla pracující s otiskem však tuto jeho vlastnost explicitně zdůrazňují tím, že se prezentují jako otisk, avšak nechávají diváka v nejistotě ohledně toho, co bylo otištěno. Je to například práce Bruce Naumana *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (1966),<sup>112</sup> která chce diváka přesvědčit, že pět různých prohlubní v nízkém kvádru patří kolenům pěti slavných umělců, přestože tomu tak není.

Otázku po tom, co bylo referentem, si můžeme klást i u dalších Naumanových děl, jako je *A Cast of the Space under My Chair* (1965–1968).<sup>113</sup> Nauman nám umožňuje vidět, i když opět v poněkud ironicky vyznívajícím duchampovské tónině, to, čeho bychom si jinak nebyli vědomi, respektive bychom to nemohli vidět – tedy prázdno, čili prostor, do

<sup>108</sup> Ibidem 32.

<sup>109</sup> Jean Claire (ed.): *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné* (kat. výst.). Paris 1977, 128.

<sup>110</sup> Barthes 1989, 71–72.

<sup>111</sup> Ibidem 148.

<sup>112</sup> Jane Livingston / Marcia Tucker: *Bruce Nauman. Werke von 1965 bis 1972* (kat. výst.). Bern 1973, 22.

<sup>113</sup> Yve-Alain Bois / Rosalind Krauss: *A User's Guide to Entropy. October 78, 1996, 72.*

něž se židle otiskuje. Stejný přístup, a to odlišného prostoru nesoucího otisky předmětu, který se v daném prostoru vyskytoval, prodlužující výše jmenovaný duchampovský přístup, vykazují i některá díla Rachel Whiteread.

To, že dnes víme, nebo jsme naváděni k tomu, co bychom měli ve vybraném kusu sádry vidět, neznamená, že to skutečně vidět musíme. Otázka podobnosti, kterou Duchampovo *Feuille de vigne femelle* otevírá, se zde jeví stejně klíčová jako otázky předešlé a vrací nás částečně zpět k Turínskému plátnu. Je to otázka balancující na hraně mezi tím, co vidíme, co vidět můžeme a co víme, že bychom vidět měli – v případě uměleckého díla proto, že nás k tomu buď autor, nebo diskurz směřuje. Toto směřování se v případě moderního umění odehrává často v rámci vztahu uměleckého díla ke svému popisku nebo doprovodnému textu. Ovšem i tento vztah může být značně zavádějící. Velmi dobře to dokládá Duchampův popis *Velkého skla*, který slouží zároveň jako nezvykle dlouhá popiska. Přesto, že Duchamp „velmi ochotně“ vysvětluje, co je na *Velkém skle* zobrazeno, ocitá se divák před paradoxem, že údajně „zobrazené“ aktéry vlastně nevidí, nebo je může jen stěží identifikovat s tím, co zná ze své běžné reality. Duchamp si tu s kódováním viděného evidentně hraje, a to ve stylu dada. Podobně, i když ve zcela odlišném kontextu (a jistě i s jiným záměrem), se chovají fragmenty otisků rukou Evy Kmentové, když jsou nazvány *Motýly*.

## Otisk těla

Mým zájmem je zúžit problematiku otisku na konkrétní fenomén otiskování vlastního těla, tedy vtiskování lidských tvarů hmotě. V této části se omezím na autory, pracující s prostorem a vlastním tělem, jež do prostoru otiskují. Znamená to, že zcela úmyslně ponechám stranou osobnost Yvese Kleina, jehož tvorba souvisí s mým tématem jen formálně a velmi povrchně. Z podobného důvodu nás nebude zajímat ani otisk palce Piera Manzoniho. Na okraji zájmu zůstane také tvorba Antonia Recalcatiho a jeho českého souputníka Rudolfa Němce, kteří se problematikou vlastního tělesného otisku zabývali v kontextu malby.

Dílo Giuseppe Penoneho se již v referencích proplétá celou touto prací, zmiňovala jsem se o jeho *Krajinách očních víček – Palpedre e spilli* (1995),<sup>114</sup> o *Patate* (1977)<sup>115</sup> a *Zucche* (1978)<sup>116</sup>. Umělcova ruka, zanechávající svůj otisk v těle mladého stromu a tím formující – deformující – jeho kmen, se objevuje v díle *Alpi marittime – Continuera a cretere trene che in quel punto* (1968)<sup>117</sup>. Půvabným výsledkem prostého sevření sádry v dlaních jsou *Cocci* (první realizace 1979),<sup>118</sup> připomínající zkameněliny trilobitů. Stejného postupu využil o deset let dříve i Alighiero Boetti k vytvoření svého *Já opalující se v Turíně 19. ledna 1969*, formy lidského těla sestavené z kousků uschlé hlíny sevřené v dlaních.

---

<sup>114</sup> Busine 2012, 131.

<sup>115</sup> Ibidem 34.

<sup>116</sup> Ibidem 231.

<sup>117</sup> Ibidem 230.

<sup>118</sup> Ibidem 232.

Zatímco se Penoneho tvorba často od „lidského“ odpoutává, zapojení těla a jeho akcentace je naopak vlastní umělkyni Janine Antoni. Její tvorbu zde uvádím spíše jako zajímavý příklad užití tělesného otisku, přestože se pohybujeme až v devadesátých letech a mluvíme již vlastně o umění tělesném (ve smyslu body-art), neboť Antoni je umělkyní často využívající svého těla jako nástroje k tvorbě uměleckých děl. Tělesný otisk provedený ve hmotě se objevuje jen v několika jejích dílech, jako jsou *Gnaw* (1992)<sup>119</sup> – velké kostky čokolády a tuku, k jejichž „opracování“ používala Antoni svých zubů, nebo *Eureka* z roku 1993. *Eureka* je instalace tvarované mýdlové krychle vytvořené z tuku, který se vylil z vany, do níž se autorka ponořila, a který tak odpovídá jejímu tělesnému objemu.<sup>120</sup> Mýdlová krychle je však vždy vystavována spolu s vanou, v níž vidíme obrys těla umělkyně vtisknutý do mýdlové hmoty. U Janine Antoni jsme však již zcela vzdáleni pojetí díla jakožto neměnného artefaktu. Její objekty se proměňují a deformují, a je to právě proces přeměny materiálů, který ji zajímá.

Eva Kmentová naopak tento proces tvarování v určité chvíli zastaví a prezentuje nám objekt, který, přestože nese její tělesný otisk, podléhá objektivizaci; místo odkazování k autorce odkazuje obecně k lidskému tělu a jeho podobnosti s nelidským.

### **Surrealismus nebo symbolické vidění?**

Pokud bychom vzali v potaz možnosti ikonografie a pátrali v tvorbě Evy Kmentové po symbolech a jejich významech, našli bychom jich velké množství. Otázkou však zůstává, k čemu tyto symboly nebo lépe snad motivy (vejce, rty, stopy) odkazují. Užívala je autorka vědomě? A skrze jakou optiku je možné na ně pohlížet? Odpověď nemůže být a ani nebude jednoznačná.

Ve své knize *Les mots et les choses* poukazuje Michel Foucault na základní obrat ve vidění světa, který přinesla moderní věda se svou empiričností; vyvrátila totiž předpoklad vnitřních souvislostí věcí a jevů, blízký ještě středověkému člověku, založený na jejich fyzické podobnosti.<sup>121</sup> To, že jsme si této skutečnosti vědomi a že dnes nebudeme léčit bolest hlavy požíváním vlašských ořechů (neboť mozek se až nebezpečně podobá vylousknutému ořechu), ještě neznámá, že nás tato podobnost nemůže fascinovat. A je to právě umění, které nám může tuto fascinaci zprostředkovat. Je to také otiskované tělo a jeho jednotlivé fragmenty, které odkazují na zvláštní podobnost mezi lidským a přírodním.

Eva Kmentová je jistě jedním z autorů, které tato podobnost vzrušovala a těšila. Práce s otisky jako objevování sebe sama jí tak nejen umožnila objevovat krajiny vlastního těla, ale také vstupovat do nepřetržitého dialogu s přírodou, neboť, jak si sama poznamenala do svého deníku: „Člověk vlastně stejně jen kopíruje přírodu.“<sup>122</sup>

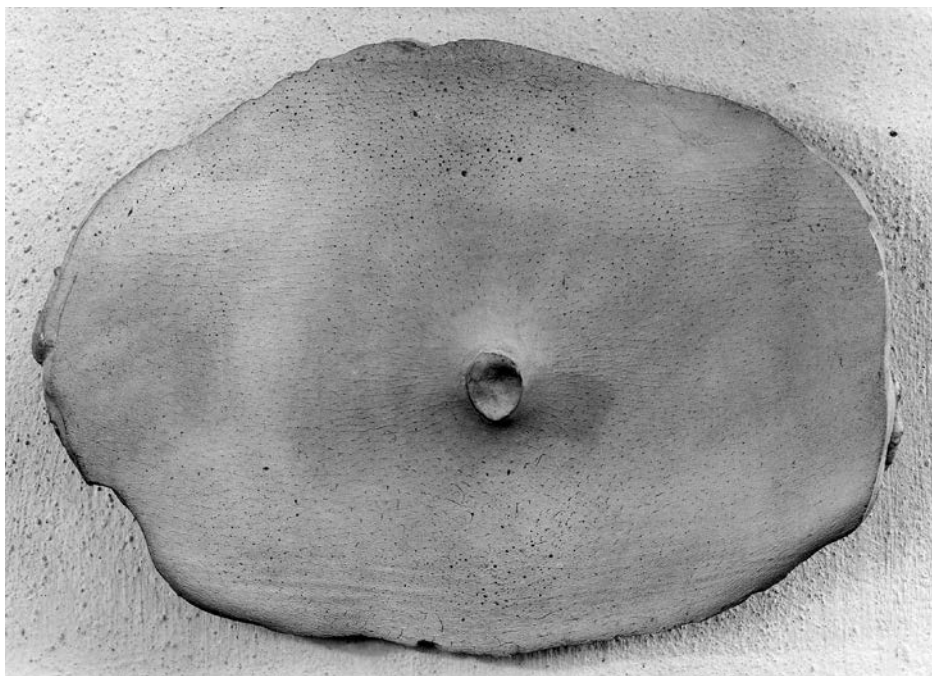
---

<sup>119</sup> Martha Buskirk: *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge 2003, 137.

<sup>120</sup> *Ibidem* 141–143.

<sup>121</sup> Busine 2012, 38.

<sup>122</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 166.



Eva Kmentová: Pupík, 1969, sádra. Foto: Karel Kuklík

Vraťme se ještě jednou k dílu Giuseppe Penoneho, konkrétně k jeho *Krajinám*. V roce 1978 vytvořil dvě obří kresby uhlím zobrazující otisky jeho očních víček.<sup>123</sup> Zvětšením drobných a běžně téměř neviditelných záhybků kůže očních víček vznikly enormní krajiny, které mohou připomínat krajinu rozbrázděnou řekami, poušť nebo vlnící se vrchoviny.

Podobnou myšlenku zhmotňuje i Eva Kmentová ve svém reliéfu komponovaném z odlitků jejího těla z roku 1967 nazvaném *Krajina*. Demonstruje tak určitý jí vlastní program, který bude dále naplňovat. Jak sama říká, existuje pro ni řada krajin, ať už je to krajina lidské tváře nebo lidského těla.<sup>124</sup> Podstatné je zde ono popření antropocentrismu. Nejde o polidštění krajiny, ke kterému se často uchýlovali surrealisté, jako spíše o vidění něčeho, co člověka přesahuje v něm samém. Jak píše Věra Linhartová: „*Tělo se tak stává univerzem.*“<sup>125</sup>

Využívané motivy a jejich zapojení mohou svádět k myšlence, že se v díle Evy Kmentové setkáváme stále ještě s určitou doznívající tradicí surrealismu. Avšak navzdory některým formálním podobnostem a nemožnosti popřít, že surrealistická tradice byla

<sup>123</sup> Didi-Huberman 2000, 72–73.

<sup>124</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 171.

<sup>125</sup> *Ibidem*.



i v druhé polovině šedesátých let ožívována (skupinou UDS kolem Vratislava Effenbergera),<sup>126</sup> je surrealismus jako takový (se svým politickým podtextem) mimo sochařčin zájem. Respektive, jak komentuje tento problém ve druhé polovině šedesátých let Šmejkal: „*To, co ze surrealismu zůstalo v českém prostředí živé, se už dávno přerodilo do zcela jiných podob.*“<sup>127</sup> Přesto však navazování na zpřetrhanou modernistickou tradici, které je patrné především v padesátých letech, nemůžeme zcela přehlédnout ani v letech šedesátých. Jsou to zároveň tato období, kdy umělci hledají nové cesty z modernismu, i když třeba s využitím výrazných fantazijních či symbolických prvků.

Kmentové vidění světa reflektující se v její tvorbě odpovídalo určitým dobovým tendencím a představám o umění, stejně jako se této dobovosti vymykalo svými prostředky. Otisk jako takový, jak již bylo řečeno, uniká možnosti zařazení v rámci posloupného systému vývoje stylů nebo v rámci volených uměleckých přístupů. Zároveň v sobě nese naplnění požadavku bezprostřednosti.

Tímto způsobem tvorba Evy Kmentové jistě naplňovala určitá dobová očekávání autenticity uměleckého díla, o nichž mluví František Šmejkal: „*Můžeme za autentické považovat jen takové výtvarné dílo, které nově řeší nejenom vztah člověka ke světu, ale především k sobě samému.*“<sup>128</sup> Stejně tak Šmejkal zdůrazňuje na základě vlastního svědectví intuici, kterou Kmentová při zapojení symbolických vyobrazení využívala.<sup>129</sup> Toto obnovené či znovu nacházené využití univerzálních a archetypálních symbolů, přičítá Šmejkal s odvoláním na Josepha Campbella ztrátě mytologií v moderních technokratických společnostech.<sup>130</sup>

Otázka přežívajícího surrealismu v období šedesátých let je komplikovaná a odpověď na ni přesahuje rámec této práce. Jednu z možných, avšak příliš širokých odpovědí nabídl František Šmejkal s Věrou Linhartovou již v první polovině šedesátých let zavedením termínu „*imaginativní umění*“.<sup>131</sup> Šmejkal tím chtěl překonat nejen problematiku surrealismu, ale také poukázat na tendenci sblížení abstrakce a imaginace.<sup>132</sup> Je však jisté, že s tímto pojmem si nemůžeme vystačit a je třeba ho specifikovat podle konkrétních příkladů.

## Rozšířené pole

Jindřich Chaloupecký se na konci šedesátých let a počátkem let sedmdesátých jistě nemylil ve svém přesvědčení, že v umění nastal a probíhá zásadní přerod z modernistické tradice na umění postmoderní. Stejně tak byl přesvědčen, že nové tendence, které se v umění objevují, se nedají postihnout žádným (do té doby používaným) formálním

<sup>126</sup> František Šmejkal / Jana Šmejkalová (ed.): *České imaginativní umění*. Praha 1996, 461–466.

<sup>127</sup> *Ibidem* 466.

<sup>128</sup> František Šmejkal: Výstava D. In: Pavlína Morganová / Dagmar Svatošová / Jiří Ševčík (ed.): *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha 2001, 260.

<sup>129</sup> Šmejkal/Šmejkalová 1996, 524.

<sup>130</sup> *Ibidem* 523.

<sup>131</sup> František Šmejkal / Věra Linhartová: *Imaginativní umění*. In: Morganová/Svatošová/Ševčík 2001, 263–265.

<sup>132</sup> Morganová/Svatošová/Ševčík 2001, 264.

rozbohem.<sup>133</sup> Tedy ne takovým, který se opírá o tradiční modernistické hodnoty. Následující podkapitola bude analýzou několika vybraných děl Evy Kmentové, která se spolu s využitím otisku lidského těla nejvíce přiblížila či balancovala na pomyslné hranici mezi tím, co můžeme označit za hodnoty vlastní modernistické estetiky, a tím, co dnes nazýváme postmodernou.<sup>134</sup>

Jak již bylo řečeno s odkazem na George Didi-Hubermana, otisk jakožto proces výstavně anachronický uniká historizaci a tím podle Hubermana také problematice stylů. Avšak v užším zaměření na umění můžeme tvrdit, že otisk je používán stylově, tedy že je integrován v rámci stylu. Otázkou tedy může být, kdy se použití otisku v tvorbě Evy Kmentové podřizuje rámci tradičně modernistické sochy a kdy se naopak otisk osamostatňuje a není pouze prostředkem, nýbrž cílem vyjádření.

Velká část prací z první a druhé poloviny šedesátých let nepřekračuje podle mého názoru hranice, které byly dobyty v první polovině 20. století. Ať již se jedná o vertikální stély, desky či reliéfy, stojíme stále před objekty, které využívají moderního uměleckého jazyka a zůstávají stále uzavřeny ve své autonomii. Jsou to práce v modernistickém slova smyslu – tedy jak píše Foster: „jedinečné, symbolické a vizionářské“.<sup>135</sup> Ve stejném časovém období se však již setkáváme s řadou prací, které se tradičnímu zařazení brání a rozšiřují se mimo výsadně sochařské pole.<sup>136</sup>

## Fragment

Společným jmenovatelem řady děl je jejich fragmentárnost. Ve formě otisků se setkáváme s kusem lidského těla zobrazeného tak, že se jeví jako nelidské. Z toho důvodu nehledíme na tyto fragmenty jako na něco, co je každému z nás vlastní, nýbrž jako na novou věc. Krauss a Bois mluví v kapitole *Part object*<sup>137</sup> o této vlastnosti fragmentarizovaného lidského těla působit jako něco jiného. Poukazují také na sexuální dráždivost takových objektů, což je problematika, která je podle mého názoru pracím Evy Kmentové vzdálená. Podstatný je ovšem druhý bod, kterým Krauss a Bois definují „part object“, a to jeho proměnlivost. Za příklad jim slouží slavný, surrealisty s nadšením přijatý, objekt *La Boule Suspendue* (Aleberto Giacometti, 1930–1931), kde zavěšená koule odkazuje nejen k oku, ale také k ženskému pohlaví. Tento operativní princip podtrhuje dvojznačnost čtení díla a nenechává diváka klidným. Podobnou nejednoznačností jsou nadány také otisky dlaní Evy Kmentové, které pojmenovává *Motýli* přesto, že pohyb mezi lidským a zvířecím není fyzický (jako u Giacomettiho koule) a odehrává se jen v divákově mysli.

S fragmentem odlitého lidského těla a jeho zvětšením pracoval v šedesátých letech také člen nových realistů César, jehož monumentální palec, který můžeme vnímat jako

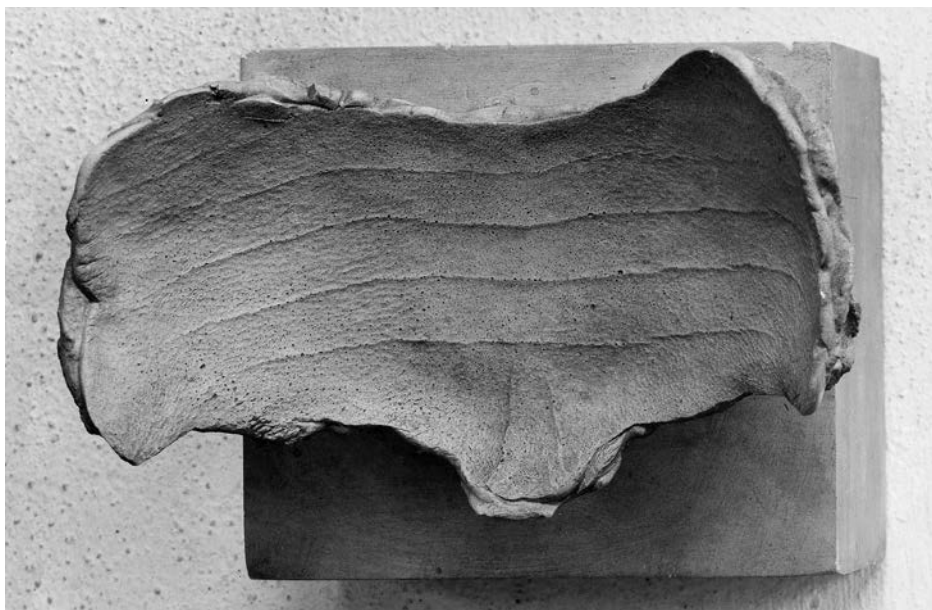
<sup>133</sup> Jindřich Chaloupecký: Smysl moderního umění. In: Chaloupecký 1999, 131.

<sup>134</sup> Hal Foster (ed.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend 1983.

<sup>135</sup> *Ibidem* x.

<sup>136</sup> Rosalind E. Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. In: Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge 1985.

<sup>137</sup> Bois/Krauss 1997, 152–161.



Eva Kmentová: Čelo, 1969, patinovaná sádra. Foto: Karel Kuklík

určitou demonstraci umělcova ega, je v přímém rozporu s drobnými fragmenty *Rtů* Evy Kmentové.<sup>138</sup>

Díla *Čelo* a *Dlaně* z roku 1969 sdílejí kromě formální podobnosti (jde v podstatě o vysoké reliéfy) řadu vlastností, o nichž jsem obecně mluvila v předchozích kapitolách. Je to především jejich nejednoznačné zařazení mezi konkrétní a abstraktní, stejně jako jejich odkaz k nelidskému skrze lidský otisk. Působivost těchto fragmentů je dána právě touto jejich hraniční nejasností. V tisku *Čela* je možné číst záznam abstrahované krajiny, s jakou se setkáváme například v práci Václava Boštika *Vrásnění* z téhož roku. Zajímavá je i podobnost obou prací se zvířecími kostmi nebo, v případě *Dlaní*, se zkamenělinou vodních živočichů, což je tematika, na níž jsem poukázala již v případě Penoneho *Cocci* (1979).

### Horizontalita

Problému horizontality a její souvislosti s nízkým a informelním jsem se věnovala v předešlé kapitole. Je zřejmé, že Eva Kmentová s touto problematikou pracovala ve chvíli, kdy upouštěla od použití podstavce a začala své objekty umisťovat rovnou na zem. Příklon k horizontálnosti je patrný také z volby motivů jako jsou *Stopy* (1969) a instalace otisků chodidel z roku 1970, *Prostěradlo* (1969) nebo *Krajina/Klíčení* (1970).

<sup>138</sup> Klimešová 2003, 13.

## Happening a instalace

*Stopy* z roku 1969, které vznikly otisknutím bot návštěvníků galerie do hliněné desky položené na podlaze a poté byly odlity do sádry,<sup>139</sup> odkazují k narůstajícímu zájmu o práci s divákem a s jeho participací na uměleckém díle v druhé polovině šedesátých let. Ačkoliv můžeme říct, že pro Evu Kmentovou nebylo toto zapojení diváka primárním cílem její tvorby, nelze opominout několik prací, v nichž se dané problematiky dotkla.

Název „happening“ může být v našem případě zavádějící, ovšem širší, v níž byl a je tento termín používán, k tomu přispívá. V případě Evy Kmentové, mluvíme-li o výstavě z března roku 1970 v Galerii Václava Špály pod názvem *Stopy*, je nutné se pozastavit u happeningu tak, jak ho definuje Allan Kaprow v textu *Assamblages, Environments and Happenings*.<sup>140</sup> Pro danou výstavu Evy Kmentové by byl daleko vhodnějším termínem „environment“, tedy určité prostředí vytvořené pro specifickou událost, v němž se divák pohybuje a stává se tak jeho součástí. Kaprow však dodává, že environment a happening jsou v podstatě to samé, že jsou „*pasivní a aktivní stranou též mince*“.<sup>141</sup> Vít Havránek pak mluví o dané výstavě jako o pomezí mezi instalací a akcí.<sup>142</sup>

Výraz „akce“ se tak pro naši problematiku hodí v podstatě lépe, neboť není tolik zatížen historickým významem spjatým s performativní rovinou (viz Jackson Pollock, John Cage nebo v našem prostředí Milan Knížák). Navíc se lépe hodí i pro některé autorčiny akce, které probíhaly v soukromí a z nichž známe jen výsledný artefakt, jakým je například *Lidské vejce* (1968), pro něž se Kmentová nechala odlít do sádry, v jejíž tuhnutí hmotě ležela po dobu dvaceti minut schoulená na zádech s rukama ovinutými kolem kolen.<sup>143</sup>

Po akcích Evy Kmentové zbývají artefakty, respektive objekty podléhající estetickým kritériím. Jak poznamenává Petr Rezek, evropské akční umění klade důraz na výsledný objekt, čímž je však podle něj proces akce zrušen.<sup>144</sup> Jediné, co po happeningu obvykle zbývá, je vzpomínka účastníka a dokumentace, která však obvykle není primárním cílem akce. Eva Kmentová své *Stopy* po ukončení akce přítomným účastníkům rozdala,<sup>145</sup> čímž zaniklo dílo jako takové a potenciální možnost jeho opakovatelnosti. Zůstaly tím však zachovány jednotlivé fragmenty instalace.

Nechci zde tvrdit, že Eva Kmentová byla akční umělkyní. Její doménou byla socha, avšak socha, jejíž pole se v druhé polovině šedesátých let začalo výrazně rozšiřovat.<sup>146</sup> Přes veškeré předchozí pokusy, které autorka ve své tvorbě podstoupila, je instalace *Stopy* v mnohém unikátní a nelze opět opomenout možný vliv ze strany Jindřicha Chalupického.

---

<sup>139</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 182.

<sup>140</sup> Alan Kaprow: *Assamblages, Environments, Happenings*. In: Charles Harrion / Paul Wood (ed.): *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford 1992, 703–709.

<sup>141</sup> „*They are the passive and active sides of a single coin, ...*“ In: Harrion/Wood 1992, 705.

<sup>142</sup> Havránek 1999, 178.

<sup>143</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 175.

<sup>144</sup> Petr Rezek: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha 1982, 47.

<sup>145</sup> Havránek 1999, 194.

<sup>146</sup> Krauss 1985.

Chalupecký zastával mezi lety 1965 a 1970 pozici hlavního komisaře galerie Václava Špály<sup>147</sup> a výrazným způsobem určoval její orientaci směrem k aktuálnímu dění na evropské i mimoevropské scéně. Mimo evropský rámec se galerie vydala výstavou umělecké skupiny Gutai v roce 1967.<sup>148</sup> V souvislosti se *Stopami* Evy Kmentové lze poukázat na formální podobnost se stopami umělce Kanayma Akira, prezentovanými v roce 1956 na venkovní výstavě Gutai. V tomto případě šlo o otisky podrážek na zhruba 100 metrů dlouhém pásu látky, jehož konec šplhal a končil na borovici.<sup>149</sup> Přestože podobnost obou děl je založena na principu otisku a směřování do neznáma a přes možnost, že Eva Kmentová toto dílo znala, se v jejím případě setkáváme s daleko osobnějším – až existenciálním – vyzněním. Už jen rozdíl mezi inertním otiskem podrážky a otiskem bosého chodidla je zcela markantní.

## Závěr

V tomto textu jsem se pokusila přistoupit k dnes již dobře známému a dokumentovanému dílu sochařky Evy Kmentové z jiné perspektivy, respektive ubírat se k němu z různých směrů, skrze široké formální příbuznosti a dobový kontext. Za stěžejní bod pokládám fenomén otisku, který v sobě spojuje beztvorost s konkrétností a ve své podstatě antcipuje rovinu akce a fyzické přítomnosti autora – referenta.

Klíčová se ukázala právě otázka hranice mezi „informelním“ a „tvarem“, v rámci níž se otisk Evy Kmentové pohybuje. Z toho důvodu jsem pokládala za podstatné přiblížit oblast informelní tvorby padesátých a šedesátých let, která měla na Kmentovou jistě podstatný vliv.

Při zkoumání problematiky otisku jsem si vypomohla jeho formální příbuzností s fotografií. Propracovanost teorií zabývajících se fotografií mi pomohla nalézt termíny, jako je *punctum* nebo *index*, platné i pro hmotný otisk.

Snažila jsem se postupovat od jednotlivých vybraných děl k celku, a tím se vyhnout lineárnímu popisu autorčiny tvorby, který je již dostatečně zmapovaný. Z podobného důvodu jsem také zařadila několik dalších autorů využívajících ve své tvorbě otisk jako prostředek či cíl svého uměleckého snažení.

Zařazením kapitoly zabývající se teoretickým uvažováním Jindřicha Chalupeckého a jeho současníků, s jejichž názory byl bezpochyby konfrontován, jsem se pokusila nastítnit určitý teoretický diskurz, v němž se mohla Eva Kmentová pohybovat. Vzhledem k obtížnému uchopení Chalupeckého názorů na základě jejich termínové nejasnosti uvažuji o tomto vlivu spíše na základě přátelských vztahů mezi kritikem a umělkyní. V žádném případě jsem tak nechtěla mluvit o určitém definovaném „Chalupeckého programu“, který by Kmentová naplňovala. Lze zřejmě akceptovat, že dané působení bylo vzájemné.

Důležité pro mě bylo také ukázat, že sama Eva Kmentová se ocitla na pomyslné hraně mezi moderností a postmoderností, což mohlo být na formální rovině emancipováno právě použitím stylově nezařaditelného – anachronického otisku.

<sup>147</sup> Radim Labuda / Jiří Ševčík: Historie Galerie Václava Špály 1959–2002. In: *281 m<sup>2</sup>* (CD-ROM). Praha 2003. Dostupné též z: <http://vvp.avu.cz/publikace/cd-rom-projekt-281-m2>, vyhledáno 19. 2. 2014.

<sup>148</sup> Ibidem.

<sup>149</sup> Bonnefoy 1986, 297.

## LITERATURA

- Baal-Teshuba, Jacob: *Christo and Jeanne-Claude*. Tachen 2001.
- Barthes, Roland: *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris 1989.
- Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind E.: *Formless: A User's Guide*. New York 1997.
- Buskirk, Martha: *The contingent object of contemporary arts*. Massachusetts 2003.
- Cisař, Karel (ed.): *Co je to fotografie?* Praha 2004.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant le temps*. Paris 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image: Question posée à l'histoire de l'art*. Paris 1990.
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Praha 2009.
- Didi-Huberman, Georges: *La ressemblance par contact*. Paris 2008.
- Didi-Huberman, Georges: *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris 2000.
- Foster, Hal (ed.): *The Anti-Aesthetic, essay on postmodern culture*. Seattle 1983.
- Harrison, Charles / Wood, Paul (ed.): *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell 1992.
- Chalupecký, Jindřich: *Cestou necestou*. Jinočany 1999.
- Chalupecký, Jindřich: *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha 1990.
- Chalupecký, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovská meditace*. Praha 1998.
- Krauss, Rosalind E.: *Passages in modern sculpture*. Cambridge, Massachusetts 1977.
- Morganová, Pavlína / Svatošová, Dagmar / Ševčík Jiří (ed.): *České umění 1938–1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*. Praha 2001.
- Nešlehová, Mahulena: *Poselství jiného výrazu: pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha 1997.
- Nešlehová, Mahulena: *Informelní projevy*. In: Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*. Praha 2007.
- Piotrowski, Piotor: *In the shadow of Yalta: art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London 2009.
- Pospiszyl, Tomáš: *Srovnávací studie*. Praha 2005.
- Restany, Pierre: *Un manifeste de la nouvelle peinture, Les Nouveaux Realistes*. Paris 1968.
- Rezek, Petr: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha 1982.
- Rezek, Petr: *K teorii plastičnosti*. Praha 2004.
- Šmejkal, František / Šmejkalová, Jana (ed.): *České imaginativní umění*. Praha, 1996.
- Téma Ema Kmentová: [sborník textů o Emě Kmentové]*. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2004.
- Vachtová, Ludmila / Bregantová, Polana (ed.): *Teď: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha 2006.

## Katalogy výstav

- Busine, Laurent (ed.): *Giuseppe Penone*. Brussels 2012.
- Havránek, Vít (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor*. Praha 1999.
- Japon des avant gardes (1910–1970)*. Paris 1986.
- Klimešová, Marie: *Eva Kmentová: [Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích červenec–září 2003, Západočeská galerie v Plzni říjen–listopad 2003, Muzeum Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových leden – únor 2004]*. Litoměřice 2003.
- Kmentová, Eva: *Eva Kmentová: ruce, prsty, rty: [Muzeum Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových 22. června – 2. září 2012]*. Praha 2012.
- Janoušková, Věra: *3 sochařky: Věra Janoušková, Eva Kmentová, Alina Szapocznikowá: [Královský letohrádek, Pražský hrad 30. července – 2. listopadu 2008]*. Praha 2008.
- Kmentová, Eva: *Eva Kmentová*. 1. vyd. Bratislava 2008.
- Kmentová, Eva: *Eva Kmentová: deník díla: 05. 12. 06 – 27. 01. 07: Mánes*. Praha 2006.
- Le daguerréotype français. Un objet photographique*. Paris 2003.
- Livingston, Jean (ed.) / Tucker Marcela: *Bruce Naumann*, Kunsthalle Bern 1973.
- Lucio Fontana*. Paris 1987.
- Marcel Duchamp*. Paris 1977.

## Články a stati

- Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind: A User's Guide to Entropy. *October* 78, 1996, s. 38–88.
- Bois, Yve-Alain: Klein's relevance for today. *October* 119, 2007, s. 75–93.
- Buchloh, Benjamin: The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde. *October* 37, 1986, s. 41–52.
- Celant, Germano: Arte Povera: Notes for a Guerrilla War /1967/. In: Carolyn Christov-Bakargiev (ed.): *Arte Povera*. London 1999.
- Čapek, Jakub: Mít tělo a být tělém, Analýza těla v Merlau-Pontyho „Fenomanologii vnímání“. *Filozofický časopis* 7, 2001, s. 99–113.
- Hamilton, Jaimey: *Making Art matter: Alberto Burri's Sacchi*. *October* 124, 2008, s. 31–52.
- Chalupecký, Jindřich: Umění a transcendence (poprvé publikováno 1977). *Revolver Revue* 45, 2001, dostupné na: <http://www.revolverrevue.cz/umenia-transcendence-prednaska>.
- Kmentová, Eva: Umělecké vyznání z počátku roku 1980. In: Jindřich Chalupecký / Jiří Šetlík / Polana Bregantová: *Eva Kmentová in memoriam*. Praha 1982.
- Silk, Gerald: Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista. *Art Journal* 52, 3, 1993, s. 65–75.
- Vojvodík, Josef: V politických čelistech dní: (post)surrealistická archivace symbolů oblundnosti. In: Marie Langerová Marie a kol.: *Symboly oblundnosti: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha 2009.

## EVA KMENTOVÁ AND A PHYSICAL BODY IMPRINT IN ART OF SIXTIES AND SEVENTIES

### Summary

This work deals with a physical body imprint in Art of sixties and seventies. Time limitation is mainly based on the selected works of an important Czech sculptor Eva Kmentová (1928–1980), in which the phenomenon of body imprint is present. The issue of body imprint is gripped in a broader theoretical context and is based on two decisive foreign works. Primarily on the book of George Didi-Huberman *Le Ressemblance par contact* (2008), and secondly on the theoretical thesis of Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois in their catalogue *Formless: A User's Guide* (1997) to the exhibition *L'informe*.

The bachelor thesis shows a possible view on the body imprint as a dialectic phenomenon generated by meeting of formlessness – shapeless mass and of the form – represented by an imprinted object.

For deeper understanding of Eva Kmentová's background, a chapter summarizing changes in Czechoslovakian informel art in late fifties and early sixties is included. This topic is broadened in the second part of chapter four, where I'm giving a closer look to the art informel movement and its practices.

Selected works of Eva Kmentová from the late sixties and early seventies are subjected to deeper analysis from the defined perspective of the imprint. The thesis does not address the author's biography, neither does it seek to grasp her artistic formation in its entirety. These topics are already well treated in the Czech literature.

The specificity of author's procedures is also defined through confrontation with works of other authors who are dealing with a body imprint. In chapter three I'm dealing with the question of possible visual impulses from abroad. This question should be treated especially in the context of Czech sixties and in the context of influential art critique and curator Jindřich Chalupecký – Kmentová's close friend.

Within the context of imprint's indexical value the thesis turns to Roland Barthes and his theory of photography. In the first part of chapter five is noted that both the photography and the physical three-dimensional imprint share the barthesian values. In the case of index Walter Benjamin, with his famous "Apparition unique d'une lointain, si proche soit-il", must be mentioned. The bridge between the photography and the physical imprint is made according to Rosalind Krauss's well known text from seventies *Notes on the Index* (1977).

Later in the chapter five I discuss other world known artists such as Bruce Nauman or Giuseppe Penone whose practice could be compared on the level of index and artistic body treatment with Eva Kmentová's.

All the previous steps of the thesis, convinced me that is absolutely essential regarding Eva Kmentová's work in much broader context. This might be obvious for the foreigner, but the problem is that the Czech art history (especially in case of the treated period) is very self-absorbed. For this reason I only outline some positions from which Kmentová's work could be regarded. But it is important to emphasize, that her work must be observed from all these positions at the same time.



## JÚLIUS KOLLER A UMELECKÝ ARCHÍV\*

MARTINA POLIAČKOVÁ

Vysoká škola umeleckoprůmyslová v Praze

E-mail: mptinus44@gmail.com

### ABSTRACT

#### Július Koller and Art Archive

This paper deals with the topic of artist's archive with an emphasis on Julius Koller's archive. It concerns with the broader discursive frames of archives understanding and its specific framework within the art production. It reveals Koller's archive practices as a whole with his conceptual work included, as well as they are put in the context of self-historicizing practices, that are typical for the former Eastern Bloc situation. It illustrates similar strategies in the work of the IRWIN group, Museum of American Art in Berlin, Lia Perjovschi, J. H. Kocman, KwieKulik, Artpool Art Research Center, Tamás St. Auby and Ilja Kabakov. Their artistic practice consists of selfdocumentation and self-administration that serves to draft some kind of the para-institution due to lack of independent platforms for presenting visual art not necessarily bound to official doctrine of social realism. This activity turns out to possess substantial power to become effective subversive tactics within the existing system. In the last part, the anthropological matter of the archive as a mind-map is discussed in a new relation to memory, from the photomontage, through The Mnemosyne Atlas and an imaginary museum of Aby Warburg to the Gerhard Richter's Atlas. It provides another possibility how to grasp the phenomenon of art archive in the framework of visibility of modernity.

**Keywords:** Julius Koller; archive; conceptual art; Slovakia

Voľné narábanie s archívami, okliešťované rôznymi terminologickými škatulkami, sa už od deväťdesiatych rokov minulého storočia stalo inštitucionalizovanou umeleckou praxou. Najčastejšie sa asi hovorí o archívnom impulze, historiografickom alebo dokumentaristickom obrate.

Je oprávnené skonštatovať, že tento silný prúd orientovaný na archívne tendencie v posledných dvadsiatich rokoch často vyvoláva v obecnom povedomí kultúrnej obce náladu akejsi klišeovosti, až prepranosti. Je to však pre nás adekvátny argument rezignovať na hľadanie nových otázok a spojitostí? Východiskom zodpovednej umeleckohistorickej práce by mal byť postoj, ktorý priznáva, že každé umelecké dielo musí byť vždy znovuobjavené.

Rozbuškou všeobecného záujmu o archív Júliusa Kollera bola výstava kurátorovaná Tomášom Pospiszylom, ktorá sa uskutočnila v roku 2012 v pražskej galérii Tranzitdisplay s na prvý pohľad hmlistým názvom *Július Koller: Badatelna*. Išlo o prezentáciu jednej časti korpusu z dovtedy nie až tak známej Kollerovej archívnej činnosti. Ten približne

\* Text je upravenou podobou bakalárskej diplomovej práce, ktorá vznikla v Ústave pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením prof. Vojtěcha Lahody.

od šesťdesiatych rokov minulého storočia zbieral rôzne publikácie, výstrižky z časopisov, pohľadnice, ktoré dopĺňoval vlastnými poznámkami, kresbami alebo ich adjustoval na podkladový papier.

Koller je dnes už etablovaným umelcom i za slovenskými hranicami, jedným z najosbitejších priekopníkov konceptuálneho umenia, a práve toto stretnutie s jeho neznámou stránkou osobnosti je nadmieru imponujúce. Problém archívu ako aktívnej zložky sa navracia zadnými vrátkami. Ako sa vyrovnáť s takýmto druhom umeleckého materiálu? Je oprávnené ho vôbec označovať za „umelecký“?

Ohniskom tohto textu bude teda to, čo z pragmatických dôvodov nazývam „umelecký archív“. Nie je to naservírovaný termín, ktorého úmyslom je demonštrácia apriórnej pozície umeleckého artefaktu, ale ide mi skôr o diverzifikáciu archívov budovaných či už individuálne alebo kolektívne z umeleckej pozície, či už ako hlavný alebo vedľajší produkt vlastnej tvorby.

Cieľom práce teda nebude sizyfovské hľadanie odpovede na naivnú otázku: „či archív Júliusa Kollera je vôbec umením“, ale predovšetkým skrze hľadanie afintít a diskrepancií s inými formami archívov preskúmať rámce a vlastné hranice významových štruktúr, ktoré sa nevyhnutne dotýkajú aj základov súčasného teoretického diskurzu, skrze ktorý nazeráme (nielen) na súčasnú umeleckú produkciu.

V prvej fázi považujem za dôležité priblížiť kľúčový pojem archívu, jeho ohybný diskurzívny rámec a predovšetkým odtiene, ktoré nadobúda v špecifickom vymedzení „umeleckého archívu“. K porozumeniu tohto problému je dôležitá štruktúra a tématické rozprestrenie archívu Júliusa Kollera v kontexte umelcovej konceptuálnej tvorby, ktorú nie je možné bezprízorne amputovať.

V ďalšej časti sa budem venovať problematike seba-historizácie a paralelnej inštitúcie, ktorá je akýmsi vyústením Kollerovej archivačnej činnosti. Tento kontextuálny rámec sa budem snažiť objasniť na niekoľko iných príkladoch archivačných umeleckých prístupov, typických skôr pre zeme bývalého východného bloku.

Okrem seba-historizačného aspektu archívu považujem za podstatné upozorniť na jeho antropologickú dimenziu špecifického vizuálneho mapovania, ktoré v novom režime modernistickej spoločnosti nadobúda zvláštny vzťah k obecne zdieľanej pamäti. Predstavujem tu jednu líniu skrze projekty ako *Mnémosyné* Abyho Warburga alebo *Imaginárne múzeum* André Malrauxa až ku Gerhardovi Richterovi.

## Archív

Základným teoretickým nástrojom je pojem „archív“, pojem, ktorý je implicitný poľu, v ktorom sa v rámci nášho odborného, dnes už interdisciplinárneho záberu bežne pohybujeme. Pri umeleckohistorickom bádani sa stáva základným a iniciačným inštrumentom tématického prieskumu. Z hľadiska môjho záujmu sa posúvam k skúmaní vlastných predpokladov a charakteru archívu. Archív ako obecne rozšírený teoretický predmet však u mnohých bádateľov nadobúda nesmierne rôznorodú povahu. Táto výzva nás teda zväzda k teoretickej úvodnej vložke naznačenia základných diskurzívnych rámcov ambivalentného poňatia archívu a načrtnutiu možných odtieňov, ktoré môže nadobúdať v našom vymedzení „umeleckého archívu“.

Slovo „archív“ sa ustálilo z francúzskeho *l'archive*. Má základ ako väčšina odborných pojmov v latinčine, konkrétne v slove *archivum* alebo *archium*, ktoré je zas odvodené od gréckeho *archeion* značiacim „dom vlády“. V starovekom Grécku to bolo miesto, kde najvyšší úradníci *archons* spravovali a zhromažďovali úradné listiny, ale taktiež disponovali hermeneutickými právomocami – mohli archív interpretovať.<sup>1</sup> Ak by sme chceli ísť po etymologickej línii ďalej, v hlbšej rovine pojem vychádza ešte z *arché* – nesúce význam prvo počiatku, pôvodu alebo vlády.<sup>2</sup>

Archív môže teda označovať fyzické miesto, budovu, v ktorej sú uložené archívne materiály – verejné alebo private záznamy ako korešpondencia, protokoly, fotografie, denníky alebo iné dokumenty, ktoré sú považované za historicky významné a cenné, a vyžadujú preto uchovanie a ochranu v rámci konštituovania obecné zdieľanej pamäte. Na druhej strane môže odkazovať k archívu ako k inštitúcii, ktorá sa ukáže s nástupom štrukturalizmu a dekonštrukcie ako problematická.

Už v tomto etymologickom odkrývaní je rozpoznateľné, akým spôsobom je samotné ukotvenie archívu prepojené so širšími mocenskými a politickými štruktúrami.

Poňatie archívu v 19. storočí sa zakotvilo v logike rozvíjajúceho sa pozitivizmu prahnúceho po všeobecnej objektivizácii a v istej miere i fetišizácii lineárneho času. Zrodil sa ako modernistický sen totálnej kontroly a všeobjímajúcej disciplíny administrácie, ako obrovský kabinet skutočnosti spravovaný racionalitou. Pozitivistické 19. storočie ho ustanovilo ako pevné podložie či úložisko nezdolných faktov, od ktorého sa má odvíjať „objektívny príbeh histórie“.

Tieto metanarativity sú dnes už dávno prekonané, predovšetkým vďaka prenikavej analýze, ktorú rozpracoval Michel Foucault v najslávnejšej práci tohto typu – *Archeológia vedenia*. V nej nechápe pojem archívu ako súhrn historicky dôležitých dokumentov tvoriacich určitý diskurz ani inštitúcie na to určené, ale že „*archív je predovšetkým zákon toho, čo môže byť povedané, systém, ktorý vládne zjavovaním sa výpovedí ako singulárnych udalostí. Ale archív je tiež tým, čo spôsobuje, že sa všetky tieto povedané zložky nehromadia donekonečna v amorfnej mnohosti, že sa už viac nevpisujú do neprerušovanej linearity, a nemiznú len vďaka nahodilým vonkajším nehodám, ale že sa zoskupujú do rôznych tvarov, že sa navzájom skladajú do rôznych vzťahov*“ a archív je teda tým, „*čo definuje modus uskutočnenia výpovedí-vecí, je systémom jeho fungovania*“.<sup>3</sup> Archív už jednoducho nie je ani gramatikou abstraktných pravidiel alebo púhym skladiskom informácií, ale skôr je gramatikou či modelom, ktorého pravidlá konštituuju samých seba spoločne so správou, ktorú pomáhajú formulovať.

Zdá sa, že takýto typ porozumenia viac odpovedá tomu, ako možno uchopiť vzťah alebo používanie archívov v rámci umeleckej produkcie v dvadsiatom storočí. Jacques Derrida nabúral ďalší aspekt konštitutívnej vlastnosti archívu – ako pamäte. V texte *Archive Fever: A Freudian Impression*<sup>4</sup> sa vracia k Freudovej psychoanalytickej analýze archívu ako forme zápisu v korelácii s pamäťou. Derrida tvrdí, že archív nikdy nebude pamä-

<sup>1</sup> Jacques Derrida: *Archive Fever. A Freudian Impression*. *Diacritics* 25, 1995, 10.

<sup>2</sup> Karl Lydén: *Archív*. In: Vít Havránek / Zbyněk Baladrán / Věra Krejčová (ed.): *Atlas transformace*. Praha 2009.

<sup>3</sup> Michel Foucault: *Archeologie vědení*. Praha 2002, 198.

<sup>4</sup> Derrida 1995.

ťou, ani anamnézou, ani spontánnou živou skúsenosťou ako tvrdí napríklad Groys,<sup>5</sup> ale akýmsi priestorom uskutočnenia deštruktívneho pudu či pudu smrti, ktorý sa maskuje v nutkavom opakovaní. Vytvára erotické simulakrum, masky zvodnosti či impresie, ktoré nie sú ničím iným ako púhymi spomienkami na smrť. Archív je takto naopak deštruujúci, je radikálnym procesom vymazávania a stáva sa miestom hypomnézy. Pracuje a priori proti sebe, nutkavú horúčku opakovania (zrútenia) dialekticky vyvažuje princípom slasti.

Archív je teda aporetická štruktúra – vždy pracuje proti sebe. Avšak, zároveň je archív zárodkom budúcnosti; čo nie je archivované do budúcnosti, v istom zmysle umiera. Derrida v tomto zmysle upozorňuje, že každá veda o archíve by mala zahŕňať i problematiku jeho inštitucionalizácie. Upozorňuje na aspekt ovládania a zákazu: „*There is no political power without control of the archive, if not of memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation.*“<sup>6</sup> V tomto zmysle treba vziať do úvahy to, ako sú významy generované archívom determinované jeho štruktúrou. Čo je a čo nie je obsahom archívu?

Ďalší protichodný aspekt predstavuje situáciu, kedy archívy nezaznamenávajú skúsenosť, ale skôr ich absenciu. Pripomínajú nám v prvom rade to, čo sme nikdy nevlastnili – archívy potom stelesňujú mystiku nudy.<sup>7</sup>

Vo Freudovom chápaní, konfrontovaní s archívom ho vždy vnímame ako miesto od-cuzenia, pretože v záznamoch rozpoznávame spomienky, ktoré v ňom nie sú obsiahnuté a dostáva sa nám pocitu úzkosti, strachu, onoho „unheimlich“. I keď bude následne táto zložka do archívu zaindexovaná a zdanlivo skompletizovaná, celý proces sa opakuje. Modernistický konštrukt a rád kolabujú, archív sa stáva doslova domom duchov.

## Archív umelca

To, čo nazývam z pragmatických dôvodov „umeleckým archívom“, je intencionálne budovaný archív z pozície umelca, krorý sa pohybuje na pomedzí umeleckej, privatej, sociokultúrnej či politickej referencie. Keď sa bádateľ ocitne zoči-voči archívu umelca, ocitá sa v prekrešnej situácii, pretože musí nájsť adekvátnu rovnováhu medzi množstvom jednotlivých záznamov a celkom.

Dôležitým bodom je aj prestupovanie problematiky zberateľstva, hromadenia či zbierania a archívu ako takého.<sup>8</sup> Lenže v archíve nejde len o púhe nahromadenie vecí. Je v ňom možné aspoň čiastočne narýsovať racionalizovanú štruktúru alebo organizačný princíp. Samozrejme obidve sa prelínajú, ale umelecký archív tvorí zväčša súhrn stôp

<sup>5</sup> Boris Groys: Umění ve věku biopolitiky. Od uměleckého díla k dokumentaci umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 4–5, 2008, 115–128.

<sup>6</sup> Charles Merewether (ed.): *The Archive*. London/Cambridge 2006, 13.

<sup>7</sup> Călin Dan / Josif Kiraly (subREAL): Politics of Cultural Heritage. In: Merewether 2006, 115.

<sup>8</sup> Súkromným zberateľstvom sa v rámci mimoumeleckých, mimoінštitucionálnych a antropologických aspektov zaoberá samostatná publikácia. Viz Martina Pachmanová (ed.): *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha 2008.

zanechaných určitými činnosťami, spomienkami – kresby, texty, interagujúce so spoločnosťou na osobnej alebo formálnej úrovni.<sup>9</sup>

Tiež vyvstáva otázka, aké sú možnosti práce s umeleckým archívom – na jednej strane funguje ako médium uchovávanía a ochrany materiálu, a na strane druhej predstavuje materiál vhodný na priame použitie v umeleckej produkcii.

V rámci umelecko-historického štúdia na poli „archívneho umenia“ treba spomenúť zásadnú esej *Archívny impulz*, ktorú publikoval Hal Foster v roku 2004. V ňom popisuje umelecké stratégie, ktoré sa snažia sprítomniť historické informácie skrze nájdené obrazy, texty, objekty, ktoré prezentujú skrze inštalácie. V reakcii na Bourriauda,<sup>10</sup> proti ktorému sa však vymedzuje, zdorazňuje, že archív tvoria hlavne materiálne, nie vždy prístupné znaky, ktoré umelec rekonfiguruje a užíva za účelom ďalšieho spracovania. Podľa neho existujú dve stratégie: umelec-etnograf, ktorý archeologicky mapuje teritórium či kontext, a umelec-archivár, ktorý vytvára diskurzívne definované miesto ako priestor pamäti. Tvorí nástroj na uchovávanie osobnej či kolektívnej pamäte.

Základný prehľad toho, ako umelci v dvadsiatom storočí pracovali s týmto médium, rozvinul Sven Spieker v publikácii *The Big Archive. Art from Bureaucracy*.<sup>11</sup> V nej popisuje, ako avantgardné impulzy priniesli do archívnych postupov spochybnenie kompaktného záznamu v čase a začali pracovať s nepredvídateľnosťou a náhodou. Konštitujú tak autonómnú gramatiku pravidiel a prelamujú hranice medzi textom a obrazom. Tie sa snažili predovšetkým o narušenie poňatia archívu, tak ako bol artikulovaný étosom devätnásteho storočia. Spieker upozorňuje, ako kvázi vedecká dimenzia archívu prechádza v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch v umeleckých uvažovaní, keď sa definuje skrze „*pravidlá a protokoly, ktoré sú základom umeleckej produkcie*“.<sup>12</sup> V takomto zmysle sa voľne dotýka i konceptuálnych stratégií, čo sa ukáže nosné i v našom skúmaní archívu Júliusa Kollera.

## Archív Júliusa Kollera

„*Vedome chceme zaujímať pozíciu teoretického svedka doby (málo praktického), ale čo najviac presného, objektívneho, skepticko-optimistického do fantastickej budúcnosti.*“<sup>13</sup>

Tento Kollerov výrok pôsobí príhodným dojmom pri konfrontácii s opulentným archívom, ktorý zanechal umelec po svojej smrti pred siedmimi rokmi. Túto ohromnú pozostalosť následne rozdelila jeho partnerka Kveta Fulierová do štyroch inštitúcií – Slovenskej národnej galérie, Múzea umenia v Olomouci, Spoločnosti Júliusa Kollera a Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia<sup>14</sup> – a tak poskytuje mimoriadny záber do umelcovej špecifickej osobnosti.

<sup>9</sup> Sue Breakell: Perspectives. Negotiating the Archive. *Tate Papers* 9, 2008. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiating-archive>, vyhľadané 1. 8. 2014.

<sup>10</sup> Nicolas Bourriaud: *Postprodukce. Kultura jako scénář. Jak umění nově programuje současný svět*. Praha 2004.

<sup>11</sup> Sven Spieker: *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, 2008.

<sup>12</sup> Spieker 2008, 12.

<sup>13</sup> Július Koller: Zo zápiskov Júliusa Kollera. In: Aurel Hrabušický / Petra Hanáková (ed.): *Július Koller. Vedecko-fantastická retrospektíva* (kat. výst.). Bratislava 2010, 12.

<sup>14</sup> Daniela Čarná: Sám som sa stal otáznikom. *Prostor Zlín* 17, 2010, 22.



Balíky Júliusa Kollera, Reprodukcia z: Grúň/Pospiszyl, 2012, 23

Koller približne od šesťdesiatych, ale obzvlášť v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch nazhromaždil vyše dvesto krabíc rozličného re/produkovaneho materiálu: výstrižky z novín, časopisov a publikácií, v niektorých prípadoch kompletne čísla, ale aj tzv. preparované časopisy, autorské kresby a texty.

V rámci tématického rozsahu Kollerovho „mapovania“ sa pohyboval jeho záujem od každodennosti, masovej kultúry až po vedu a techniku (obzvlášť silná je u neho fascinácia vesmírom a v roku 1969 pristátie americkej vesmírnej sondy Apollo na Mesiaci) s jeho povestným – a povedzme preňho i – ikonickým záujmom o dokumentovanie neidentifikovateľných javov UFO a rôznych civilizačných špekulácií.

Enormné množstvo balíkov „kultúrnej produkcie“ bolo postupne kumulované v stiesnených pomienkach umelcovho malého bytu na Kudláčkovej ulici v Bratislave, pričom najviac z nich bolo pôvodne označených v týchto kategóriách: *Sci-fi, Archeológia, Veda a technika, Úžitkové umenie – reklama, Film, Pop – kultúra, Kultúra – politika, Umenie, Zemepis – zahraničie, Čechy a Morava, Slovensko, Vysoké Tatry, Bratislava*.<sup>15</sup> Poväčšinou ide o lepené výstrižky na podkladový papier (často vo formáte A3), alebo i samostatne vkladané, v niektorých prípadoch kompletne ročníky časopisov. Sám Koller tento materiál označuje ako „lepené články–výstrižky – ANTIGRAFIKY, lepené výstrižky – ANTIGRAFOBRAZY, písané obrazy („malované“) – ANTIOBRAZY“.<sup>16</sup>

Približne päť až desať percent pozostalosti tvorí to, čo by sa dalo označiť ako umelecký materiál *per se*: koláže, textkarty, karty – prehlásenia, manifesty, foto-dokumentácia U. F. O. – akcií a kultúrnych situácií, obsahuje však aj množstvo teoretického a konceptuálneho materiálu z Kollerovej ruky.<sup>17</sup> Možno tu nájsť i biografické materiály z rodinného života – fotografie, diplomy, vysvedčenia, preukazy atď. Sčasti je tento „kultúrny“ materiál štrukturovaný (čo je dôležitý predpoklad archívu vôbec), sčasti podlieha entropii a sčasti je usporiadaný jeho životnou partnerkou Kvetoslavou Fulierovou.

Ťažisko problematického čítania archívu Júliusa Kollera sa láme práve v tejto dištinkcii umeleckého od púhych intervencií do archíválií,<sup>18</sup> čo však by bolo zavádzajúcim uvažovaním. Kollerovo bytostne otvorené dielo je nutné nahliadať predovšetkým v celku.

Patria sem napríklad balíky pomenované *Plošné výtvarné objekty* – autorské výtvarné objekty lepené na podklad ako sú obaly, obálky a listy papieru. Používa v nich techniku krkvania, aplikuje prírodné pigmenty a škvrny a zlepuje strany na prehliadanie. *Výtvarné polotovary J. K.* zahŕňujú zas obaly rôznych produktov – ako lieky, bonboniery, potraviny – nalepovaných na výkresoch, orazítokovaných a doplnených textami a komentármi. V neposlednom rade je zaujímavý i *Odpad* (datovaný 1966), súbor kompozícií lepených na výkresoch, opäť v rozličných technikách ako muchláz, trhanie, olejomalba apod. či *Staré čisté výkresy* s voľnými listami papieru a prázdnyimi skicákmi.

Ďalší aspekt Kollerovej intenzívnej archívnej činnosti spočíva v nezdolnom prepisovaní a hromadení výpiskov z kníh, časopisov či novín do školských zošitov alebo na voľné listy karisblokov. Vypisoval poznámky z existencialistickej, štrukturalistickej, marxisticko-leninskej filozofie, ale aj z keltskej mytológie či výsledky z československých a európskych hitparád. Tento pedantný až stenografický záznam paličkovým alebo i písaným písmom niekedy doprevádza aj prekresľovaním reprodukcí a následne i slovným popisom a vlastným komentárom.

<sup>15</sup> Daniel Grůň / Tomáš Pospiszyl: *Archív Júliuse Kollera. Badateľna* (kat. výst.). Praha 2012, 5–9. V katalógu je pochopiteľne prehľadný popis len 57 krabíc, ktoré boli prezentované na rovnomennej výstave.

<sup>16</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 11.

<sup>17</sup> Ibidem 10.

<sup>18</sup> Milena Bartlová (rec.): Hořící archiv. Archiv Juliuse Kollera v Tranzitdisplay. *Art & Antiques* 11, 2012, 56.





V takejto forme záznamu sa miešajú dohromady informácie z originálneho zdroja a jeho vlastnej percepcie tématu v samostatnom subjektívizovanom elaboráte. Príkladom môže byť príznačná, napodiv koherentná zložka, ktorú tvorí jedna časť výpiskov z talianskeho architektonického časopisu DOMUS<sup>19</sup> z druhej polovice sedemdesiatych rokov až prvej polovice osemdesiatych rokov zahrňujúca tridsať zelených školských časopisov. Dôsledne mapuje, komprimuje a transkribuje obsah jednotlivých čísiel časopisov.

## Archívna horúčka

Kollerove permanentné archivovanie a hromadenie veľkého množstva informácií nepochybne môže hraničiť až s patologickým nutkaním, s derridovským pudom smrti. Kveta Fulierová sama priznala, že všetky domáce financie odtekali na nové „akvizície“ – knihy, časopisy, noviny, ktoré zahlcovali priestory natoľko, že až ohrozovali pohyb v domácnosti. V tomto zmysle by archív Kollerovi poskytol alibi hypomnézy, druh eskapizmu, ktorý by iste odpovedal jeho introvertnej povahe.

Zdenka Badovinač naopak tvrdí, že vo forme opakovanej činnosti (tu hromadenia) sa stretávame s prítomnou realitou, ktorá od nás vyžaduje aktívny postoj. „*Psychoanalysis is not about remembering the past, reintegrating banned memories and censored chapters, but rather about the capacity to change the past and relegate it to becoming. It espouses the great paradox that Kierkegaard tried to promote: that the way to change, and to freedom, to use this highly laden word, leads through repetition.*“<sup>20</sup>

Obsah archívu je nepochybne bytostne heterogénny. Kde začína Koller-archivár a kde Koller-konceptualista? Ako uchopiť komplexnú činnosť tejto enigmatickej postavy oklieštenej obmedzeniami umeleckej prevádzky komunistického Českoslovenka? V rámci takejto analýzy je nevyhnutné načrtnúť kľúčové rámce, ktoré by mohli byť pre Kollera formatívne a pomohli nám ho uchopiť zreteľnejšie.

## Medzi oficiálnym a neoficiálnym

Základný a najširší rámec Kollerového života je teda určený kontextom a vôbec životom v socialistickom Československu. Práca s tzv. východoeurópskym umením predstavuje však teoretický konštrukt, ktorý je určený paradigmatom oficiálneho a neoficiálneho umenia a už dlhšie sa vyrovnáva s dominantným západným modelom vývoja moderného umenia. Tomu podlieha aj istý predpoklad obecného umeleckohistorického čítania, dnes už skrze Piotrowského „horizontálnych dejín umenia“. Zatiaľ čo na západnej strane opony prebiehala snaha o demaskovanie veľkých humanistických ideálov ako ideologického konštrukt, na východnej strane tvorci neoficiálneho<sup>21</sup> umenia usilujú rehabilitovať

<sup>19</sup> Petra Hanáková: Legere et collegere. Čitateľ, spisovateľ a hromadič informácií JK. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave* 12, 2011, 84.

<sup>20</sup> V odvolaní na Mladea Dolara. Zdenka Badovinač: What Will the Next Revolution Be Like? *E-flux Journal* 6, 2009, <http://www.e-flux.com/journal/what-will-the-next-revolution-be-like>, vyhľadané 1. 8. 2014.

<sup>21</sup> Neoficiálnou scénou na Slovensku sa zaoberá Zuzana Bartošová. Viz Zuzana Bartošová: *Napriek to-*



Július Koller: NIČ (Neoficiálna informácia o časopriestore), 1971, reprodukcia z: [www.artandconceptgallery.cz](http://www.artandconceptgallery.cz), vyhľadané 2. 8. 2014



Július Koller: Novoročný prejav generálneho tajomníka ÚV KSČ a prezidenta ČSSR súdruha Gustava Husáka. Vysoká prehra. 1980, reprodukcia z: Aurel Hrabušický / Petra Hanáková, 173

univerzálne hodnoty. Vytvára sa akési disidentské paradigma spájajúce estetiku a etiku ako opozíciu voči nivelizujúcim hodnotám totality.<sup>22</sup> Avšak, ako tvrdí kritik Petr Fidelius, dichotómia oficiálneho a neoficiálneho je omnoho komplikovanejšia a poskytovala priestor inerakcie a intervencie.<sup>23</sup>

*talite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia.* Bratislava 2012.

<sup>22</sup> Mária Orišková: *Dvojhlasné dejiny umenia.* Bratislava 2002, 58. Požiadavok autonómnosti, morálnej nepoškrvnosti neoficiálneho umenia propaguje Jindřich Chaloupecký, podľa ktorého umelec môže prijať buď úlohu štátneho pracovníka a tým rezignovať na umenie, alebo sa držať svojho poslania a tvoriť „eticky“. Viz Jindřich Chaloupecký: *Osud jedné generace.* In: Jindřich Chaloupecký: *Cestou necestou.* Ed. Žina Trochtová, Jan Rous. Jinočany 1999, 154.

<sup>23</sup> Petr Fidelius: *Kritické eseje.* Praha 2000, 64.

Takéto heroické čierno-biele vnímanie schématu narúša minimálne sám Július Koller. Ten sa vedome pohyboval v oficiálnych štruktúrach, pravidelne zasielal svoje latexové maľby – gýčovitú krajinu „komiksového realizmu“ (tatranské krajiny, lanovky, pohľady na Bratislavský hrad ad.) maľovaných podľa fotografií a pohľadníc slovenskému štátnemu podniku Dielo, patriaceho pod správu Slovenského fondu výtvarných umelcov. V ňom bol Koller angažovaný od roku 1972, po tom, čo bol vyradený zo Zväzu výtvarných umelcov. Sám tieto práce komentuje: „*Banálnou maľbou (comicsovou pseudotechnikou) urobiť banálne témy z prostredia politiky, kultúry, práce, zábavy, techniky-výstavby.*“<sup>24</sup>

Práve táto ambivalentná pozícia relativizuje odťažitú polohu umelca uzatvoreného len medzi stenami ateliéru. Koller nezapadá do žiadnych schém na umeleckej scéne, nepatrí medzi ideológov socialistického umenia ani medzi ideály disidentského etického rázu a v dobových súvislostiach zastával skôr pozíciu „outsidera“.

### Proces značenia

V súvislosti s vyššie zmienenou problematickou dichotómiou sa zdá byť vodítkom štrukturalistický model nazerania. V tejto snahe o hľadanie nejakého styčného, charakteristického bodu umelcovej stratégie, mohol ním byť neustály proces signifikácie a interakcie, ktorý kulminoval niekde v priestore medzi oficiálnym a neoficiálnym.<sup>25</sup> V tomto zmysle vždy dochádza ku komplementárnej produkcii umelca.

Július Koller už v počiatočných svojich tvorby naznačil, že práca s jazykom a pojmovým aparátom bude preňho určujúca. V roku 1964 ešte počas svojich štúdií u Jany Želibskej na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave prezentuje prvé (?) konceptuálne maliarske dielo *More*,<sup>26</sup> kde nie je nič iné ako „namaľovaný“ pojem mora. Destabilizuje mediálnu špecifitu v greenbergovskom poňatí tým, že slovným prepisom v tvare vlnovky formálne odkazuje k tradičnej obrazovej reprezentácii označovaného, ale pritom samotné zobrazenie je redukované na púhy pojem.

Od roku 1965 konzekvetne rozvíja svoje konceptuálne aktivity: *Antiobrazy*, *Antihappeningy* (*Systém subjektívnej objektivity*), pojmy, ktoré vymedzuje v podobe negácie a demonštruje tým skepsu voči všetkému obecné zdieľanému, zahrňujúc i neoavantgardné fluxovské výdobytky. V podobe negatívnych označovacích operácií rekonfiguruje tradičnú gramatiku výpovedí. Je akoby v neustálom konflikte s pravidlom, od ktorého sa ironickým spôsobom dištancuje a spochybňuje akúkoľvek predstavu esenciálneho.

V dopise estetikovi a výtvarnému kritikovi Tomášovi Štraussovi vyjavuje: „*Žijeme v dobe výskumov, hľadania, neistôt, otázok a otáznikov. Nič už nie jednoduché, jednoznač-*

<sup>24</sup> Petra Hanáková: Kultúrna stopa JK. In: Hrabušický/Hanáková 2010, 26.

<sup>25</sup> Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009, 248.

<sup>26</sup> Beáta Jablonská: Spor o slovenské „More“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 15, 2013, 6–9. Jedná sa o recentnu diskusiu o prvenstvo v slovenskom konceptuálnom umení, pričom podstatu konceptuálneho umenia ako analýzu média tematizoval slovenský teoretik a estetik Tomáš Štrauss: „*Ak povedzme jeden z popredných amerických avantgardistov Ken Friedman považuje za východisko nových – konceptuálnych – tendencií akčné predstavenia začiatku šesťdesiatych rokov, v našich podmienkach je ním zase predovšetkým maliarstvo.*“ Viz Tomáš Štrauss: *Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti*. In: Tomáš Štrauss: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, 55.

*né. Takzvaný svet sa neuveriteľne skomplikoval a stáva sa čoraz neprehľadnejší. A to neplatí len o viditeľnom, predmetnom svete. Netrúfam si už o ničom nič tvrdiť a neviem odpovedať na nič. Môžem si to azda dovoliť. Nie som vedec ani filozof. Mám obrazy azda pokladať za pravdu? Veľa právd, ktoré sa zdali najpravdivejšie, už stratili svoju pravdivosť. Neverím ničomu, čo sa snaží presvedčiť ma o svojej absolútnej pravdivosti. Zaujímam sa o podstatu a jadro vecí i javov, ale neviem, čo to vlastne podstata a jadro je.“ A ďalej: „Špecializoval som sa na pochybovanie o všetkom, na sputovanie sa, na otázky. Otáznik sa stal od roku 1968 mojím podpisom i témou i médiom a sám som sa stal otáznikom. Aj moja práca sa stala otáznikom.“<sup>27</sup>*

Táto skepsa definuje i jeho zdráhajúci postoj voči avantgardnému aktivizmu, kde navrhuje definovať objektívne skrze subjektívnu skúsenosť. Koller si udržuje rozporuplne odstup od všetkých prúdov, ale paradoxne sa často vo svojich *Textkartách* pasuje buď za „akademického maliara“ alebo „konceptuálneho umelca“.

Vo svojich označovacích operáciách ako napríklad *Textkarty* (od roku 1965), ktoré posielala kolegom a známym ako „pozvánky k ideí“ – antihappeningom – rozohráva dialektické jazykové hry, oznamy o udalostiach, ktoré sa odohrávajú len vo sfére pojmov.

Zvnútornenie subverzívnych stratégií sa demonštruje v niektorých variáciách textových kartičiek, kde až dadaisticky narúša a prevracia vnímanie sématického poľa jazyka, často fúzaním do hybridných novotvarov alebo pnúcich oxymorónov: „*NÁRODNÝ INTERNACIONALIZMUS, Nová vážnosť v kultúrnej situácii stop-artu, AUTOCENZUR-ART, MANIFEST PROVINCIALIZMU: nekvalita je kvalita, okraj je stred, horizontálna pyramída, DADAMČIAK, BUDADAJ, VŠADAB (V – SHUT UP) atď.*“<sup>28</sup>

Estetický akt pomocou jednoduchého označovania materiálu umožňuje vystúpeniu toho, čo by ináč bolo neviditeľné. V *U. F. O. – Univerzálnu-kultúrnych Futurologických operáciách* (rozvíja od roku 1970), vo variabilite trojprísmenkovej skratky, ktoré je možné aplikovať na všetky média – akcie, kresby či objekty – vykonáva sústavný označovací akt, ktorým vyjadruje koexistenciu a potenciálnu realizáciu nekonečných textuálnych variant. Schöllhammer upozorňuje, že „každý existujúci text odkazuje na iné potenciálne texty, ktoré z nejakého dôvodu neboli realizované. Dielo sa tým mení na fakultatívnu formu svojich pojmov, identifikuje sa s nemateriálnym súhrnom svojich teoretických predpokladov, respektíve s otvorenou dimenziou projektu.“<sup>29</sup>

Najlepšie zhustené vyjadrenie spojenia formálnej redukcie a otvorenosti<sup>30</sup> Kollerovej práce možno nájsť v oznámení *Mini-koncepcie maxi-ideí* z roku 1974.

Nezanedbateľným faktom zostáva, že sofistifikované pojmové hry a celkovo svoj označovací proces prevádza do bežných, chudobných, „odpadových“ materiálov v duchu de-skillingových prístupov, odvraciac sa od tradične vnímaného predpokladu remeselného majstrovstva v umeleckej práci.

<sup>27</sup> Dopis Tomášovi Štrausovi z júla 1978. In: Štrauss 1992, 156.

<sup>28</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 18.

<sup>29</sup> Georg Schöllhammer: Július Koller: Kozmológ, skeptik a hráč. In: Hrabušický/Hanáková 2010, 58.

<sup>30</sup> Václav Magid: Konceptualizmus a raná romantika. Pokusy o spojení protikladů. In: Hana Buddeus / Mariana Dufková / Václav Jánoščík / Johana Lomová (ed.): *Ad Akta 1. Dějiny umění v rozšířeném poli*. Praha 2011, 83.

Postštrukturalistická metóda nám ponúka zaujímavý vhlad do štruktúry diela v analógii so spoločnosťou. V (post)totalitnej spoločnosti,<sup>31</sup> ako píše Fidelius, bola sústavne ochromovaná schopnosť myslieť. „*Proti ideologickej slepote Koller nasadzuje estetickú racionalitu svojich znakových operácií – túto neutralizáciu, pravdaže, západné diferenciacie nemôžu anticípovať. Jeho inštitucionálna kritika tkvie v tom, že estetický program a rozšírenie pojmu umenia poníma ako mentálne-estetickú operáciu a umelecké dielo stanovuje ako akt, ktorým sa prekonáva neschopnosť mimo rámec vypovedateľného.*“<sup>32</sup>

Kollerov archív pri zjednodušenom čítaní môže budiť dojem akejsi skice, informačnej zásobnice či prípravnej práce k serióznejšej realizácii. Takéto schématické nazeranie však zbytočne odpútava pozornosť od fundamentálnejšej roviny, ktorá možno viac uchopuje nielen jeho dielo, ale i dobu a kontext, v ktorom tvoril.

### Seba-dokumentácia a seba-administrácia

Konceptualizmus v technikách deklaratívnej metodológie, metalingvistiky a diskurzívneho záznamu predznamenáva dokumentačné metódy, akými sú seba-dokumentácia.<sup>33</sup> V tomto zmysle niektoré Kollerove konceptuálne aktivity korelujú s rozsiahlymi dokumentačnými postupmi, ktoré sú inherentné archívu ako takému.

Jeden zo signifikantných momentov je menej známa, intímnejšia časť Kollerovej pozostalosti, na ktorú upozorňuje Petra Hanáková – dokumentácia jeho celoživotného lúbostného projektu, ktorým je spolužitie s Kvetoslavou Fulierovou.<sup>34</sup> Koller dôsledne zaznamenáva a mapuje vzťahové peripetie v podobe zápiskov, textkariet alebo ich súsledne prevádza do UFO operácií pod rozšírenou značkou „J+K“. Archivuje kalendáre plné poznámok, ktoré zaznamenávajú ich spolunažívanie, neskôr k nim pridáva vlepované texty, titulky či výstrižky z novín glosujúce ich zážitky. Vytvára kresby a koláže, rozširuje ich a konceptualizuje ako „*Univerzálny Fyzicko-psychický Objekt J+K*“, pričom túto značku sprevádza, rámuje vizuálnym motívom elipsy.<sup>35</sup> Stáva sa akýmsi „brandom“ alebo pečiatkou na spotrebovaných materiáloch alebo suvenírov zo spoločných kultúrnych, erotických alebo iných spotrebiteľských zážitkov – lístkoch do kina, obaloch od čokolády či papierovom sáčku od klobásy.

Pozoruhodným momentom pri konfrontácii s archívom je napriek intímnemu obsahu veľmi strohá klasifikácia<sup>36</sup> a chladné zoznamy administratívneho charakteru. Koller dokumentoval všetky svoje výstavy, projekty a vďaka Kvetě Fulierovej vznikla bohatá fotodokumentácia. Pracne zaznamenávala i od roku 1970 jeho sebamytologizačný projekt

<sup>31</sup> Posttotalitná spoločnosť podľa Václava Havla a následne Miroslava Petruska má byť novou situáciou v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, kedy sa premiešava diktatúra s konzumnou spoločnosťou, ktoré má za následok nový typ mentality. Ján Kralovič: Návod na (ne)použitie. Princíp fikcie a simulácie v akciách Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania. In: Buddeus/Dufková/Jánoščík/Lomová 2011, 29.

<sup>32</sup> Schöllhammer 2010, 54.

<sup>33</sup> Daniel Grúň: Archív umelca – paralelná inštitúcia alebo prostriedok seba-historizácie? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 11, 2011, 67.

<sup>34</sup> Petra Hanáková: Lásky s pečiatkou. Milostné koncepty Júliusa Kollera. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave* 2010, 19.

<sup>35</sup> *Ibidem* 21.

<sup>36</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 19.

U. F. O.-*naut*, kedy sa Koller každý rok štylizoval do rozličných identít a zakrýval si tvár tanierom či inými predmetmi.

Pri snahe o porozumenie Kollerovho archívu hrá nemenej dôležitú úlohu umelcov a snaha o zrušenie hraníc medzi svetom umenia a životom do syntetizujúceho stavu, ktorú označuje ako „kultúra života“ alebo „nová kozmohumanistická kultúra“. V jeho *Univerzálna-kultúrnej Fikcii Odstraňovania umenia*<sup>37</sup> chce prekódovať každodennosť na nekonečnú estetickú operáciu, zrušiť estetiku tým, že sa rozplynie v kultúre.

Jeho v celku nedôverčivý až podozrievavý vzťah k inštitúcii nielen samotného „umenia“ ale aj ako výstavnej prevádzky s ním previazaného karietizmu, či už v oficiálnych štruktúrach alebo v undergroundovej scéne, sa explicitne zrkadlí v zápiskoch na textových kartičkách a až uštipačných komentároch na činosť svojich kolegov. Zbiera PF-ky, samizdaty či xeroxy a v rámci týchto rešerší eviduje ich výstavné aktivity – nalepoval si články, archivoval katalógy a recenzie.

### Od fikcie k inštitucionálnej kritike

Silnou tématickou líniou sú teda členené dokumenty, ktoré sám Koller nazýva „U. F. O. fantastická veda“, v ktorých chce synteticky „spojiť dobré časti ideí kresťanstva, reformácie, humanizmu, kapitalizmu, demokracie, marxizmu, komunizmu, fašizmu, maoizmu, budhizmu, atď...“, ale zároveň apologeticky pridáva: „aby sa vyhlo nedorozumeniu a zneužitiu, pokladám za potrebné upozorniť, že všetky moje poznámky (poznámkovo-textové objekty apod.) sú vytvorené na základe permanentných objektívnych výskumov literatúry, súčasného života, kultúry, histórie atď. a v duchu objektívneho hľadania netendenčnej pravdy. Nebolo mojím úmyslom podporiť nejakú jednosmerú teóriu, alebo politickú demagógiu“ (1977).<sup>38</sup>

Ide opäť o množstvo adjustovaných novinových výstrižkov, keltské ornamenty, neidentifikovateľné lietajúce objekty, bermudské trojuholníky, egyptské pyramídy, bájnou zem Atlantis a iné. Uskutočňuje tu akýsi personálny výskum základných hybných síl sveta, ktoré však nie sú, ani nemôžu byť, skutočnou vedou, mytológiou, ale potenciálnou zásobnicou „subjektívnych objektivít“, ktoré infiltruje, prekrýva v umeleckej tvorbe alebo narúša diskurzívny rád sveta umenia.

Moment vyprázdnenosti založený na repetitívnosti formálnych úkonov v doplnení o zdánlivo dostupný socialistický konzum vytváral charakter posttotalitnej spoločnosti.

Fikcia ako referenčný znak odkazujúci ku skutočnosti. Proces pomáhajúci prekonať dištanciu medzi subjektom a svetom. V posttotalitnej spoločnosti je ilúzia, tj. skreslené vnímanie skutočnosti, jedným z aparátov udržania konsolidovaného poriadku. Simulácia má schopnosť sa stať kritickým nástrojom.<sup>39</sup>

Politikum v rámci Kollerovho archívu je možné demonštrovať na časti tzv. odpadovej kultúry, „preparovaných“ stranických novinách, v ktorých vystrihovaním a prelepovaním jednotlivých častí vymazáva textuálny propagandistický nános k vlastnému oznámeniu, a to opäť metódou negatívneho postojú – uberania, vymazávania – čím sám produkuje

<sup>37</sup> Ibidem 23–24.

<sup>38</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 11.

<sup>39</sup> Ján Kralovič: Návod na (ne)použitie. In: Buddeus/Dufková/Jánoščík/Lomová 2011, 24.

novú sémantiku. Dobíja sa k akejsi „skrytosti“, v jeho poňatí demaskovaniu ukrytého konšpiračného posolstva.

Jeden z transkribovaných oznamov z roku 1978 (pravdepodobne pôvodne mienený na propagáciu potravinového výrobku) hlási: „Slovenský národný podnik Umelecká Fiktívna Organizácia J. K. vyrába a dodáva v celom slovenskom kraji kvalitné výrobky a to: Umelecké Fiktívne Obrazy, ktoré sú vhodné vzhľadom na malý obsah a trvanlivosť výrobku. Žiadajte UFO Júliusa Kollera v celom kraji.“<sup>40</sup> Svojim typickým ironickým prístupom zneužíva obecnú propagantistickú rétoriku (v takto podanej osekanej podobe je ta komunistická zameniteľná aj za kapitalistickú) na seba-propagáciu, nie ako nejaký druh vykúpenia zo systému, ale ako ďalší produkt spotrebného kolotoča.

Svojou činnosťou sa chcel sústavne vymaniť z inštitucionálnych kategórií, známa je jeho výučba a dlhodobá práca s amatérskymi výtvarníkmi. Koller pragmaticky tvrdí: „Aby som u nás zostal umelcom profesionálom, musím robiť tradičné umenie, preto aby som mohol robiť netradičné umenie a nemusel dokazovať ako amatér, že robím umenie: Je to paradox pochádzajúci z našej spoločenskej determinácie. Ak by som bol amatérom, nikto by neveril, že to, čo robím, je vôbec umenie, keď ja to pokladám nie za umenie, ale za kultúru? Ako sa môžem potom dostať z umeleckého kontextu? Neumenie musím dostávať do umeleckého kontextu, lebo potom by to nebolo umenie, ale akýsi koníček – hobby.“<sup>41</sup>

## Galéria Ganku

Už vo svojich antihappeningoch Koller naznačil dištanc voči tradičnému inštitucionálnizovanému galerijnému schématu, respektíve v obcenejšej rovine dištanc od toho, čo implikuje diskurzívne vnímanie „Umenia“. Spolu s Petrom Bartošom medzi rokmi 1967–1968 zriadil alternatívny, civilistný priestor vo výkladnej skrini opravovne pančúch v Klobúčnickej ulici v Bratislave s názvom *Permanentná antigaléria*.

V tejto súvislosti považujem za nutné zmieniť projekt z roku 1971, kedy vzniká koncept *U. F. O. Galérie – Galérie Ganku*, fiktívnej platformy pre rozvíjanie imaginatívnych špekulácií, ktorá naväzuje na jeho dlhodobý koncept *Univerzálno-kultúrnych Futurologických operácií (U. F. O.)*.<sup>42</sup> Na jednej strane pozostáva z faktického základu, Galéria Ganku je geografický názov terasovitého výbežku ťažko dostupného tatranského vrcholku, a na strane druhej, homonymicky odkazuje k inštitúcii galérie, ako sám tvrdí, pre „novú kozmohumanistickú kultúru“.<sup>43</sup> Túto prvotnú ideu rozpracováva skoro o desaťročie neskôr, v roku 1981 vzniká poradná komisia a v roku 1982 je schválený program a vznikajú štatutárne zásady.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 269.

<sup>41</sup> *Ibidem* 24.

<sup>42</sup> Daniel Grúň recentne vydal monotematickú publikáciu so zameraním na tento Kollerov špecifický projekt. V nej možno nájsť fotografie pôvodnej zakladaciej listiny i iný druh dokumentácie o danom temate. Viz Daniel Grúň (ed.): *Július Koller. Galéria Ganku*. Wien 2014, 103. Obhajobu vzniku a fungovania Galérie Ganku prezentované samotným Kollerom možno zhladať aj na youtubovom kanáli Kadist Art Foundation: <https://www.youtube.com/watch?v=0T6MNYdabn0>, vyhľadané 19. 7. 2014.

<sup>43</sup> Daniel Grúň: Archív univerzálnej futurologickej organizácie Júliusa Kollera. In: Grúň/Pospiszyl 2012, 13.

<sup>44</sup> Strojopis štatútu bol pomenovaný U. F. O. Galéria – Galéria Ganku (U. F. O. G.), zakladateľ bol Július

Tento projekt má svoje opodstatnenie v tejto kapitole už len z toho dôvodu, že až do sklonku Kollerovho života, kedy boli časti projektu vystavené, vedelo o ňom len niekoľko zasvätených. Existoval len v médiu archívu alebo v privatej komunikačnej rovine pár zainteresovaných. Materiálna evidencia pozostávala z časopiseckých výstrižkov, v jeho povestnej „kultúre odpadu“ – lacných populárnych brožúr, schémach pohľadnicových obrázkov, turistických fotografiách.

Idea fiktívnej galérie vznikla pri realizácii konceptu *Galéria Vysoké Tatry* (1971), ktorá mala vzniknúť ako galéria v prírodnom horskom prostredí. Paradoxne vznikla len ako koncept zhmotnený do výstavného katalógu v podobe preparovaného časopisu s názvom Vysoké Tatry, pričom mal byť určený na rozoslanie poštou. Koller ho považuje za „*komunikačné médium novej kultúrnej situácie*“.<sup>45</sup> Sociálny rozmer tejto stratégie, umelecký akt, ktorý sa viaže len na oblasť komunikácie, vytvára nový konštitutívny priestor pre alternatívne zdieľanie umeleckých ideí.<sup>46</sup>

To, čo vytvára rámcové schéma fiktívneho konceptuálneho projektu, je jeho materiálna zložka, emulovaná v prísne byrokratickom jazyku. V presne zaznamenanom popise a stanovení základných regulí fungovania galérie napodobuje všadeprítomný byrokratický mechanizmus a administratívnu prax. V tomto zmysle vytvára dojem, že sa jedná o reálnu inštitúciu. Až fenomenologicky zrkadlí nevyhnutnosť tohto jazyka, ktorý určuje, „administruje“ realnosť veci.

Známy český kritik Petr Fidelius zaoberajúci sa analýzou komunistického jazyka zdôrazňuje, že v reálnom socializme dochádza namiesto pojmovej diferenciacie k jej vyprázdňovaniu. Slová sa redukujú, vyprázdňujú a stávajú zameniteľnými šíframi pre jedno a to isté.<sup>47</sup> Ideologická kontrola toku informácií je podvracaná jej simuláciou, čím Koller opäť „*dvojitou referenciou k reálnemu a fiktívnemu poskytuje priestor pre subverzívne myslenie*“.<sup>48</sup>

Jeho vlastná metóda privlastnenia a označenia kulminuje medzi patafyzikou a politikou, i keď niekedy môže pôsobiť ako eskapizmus či podprahovo aj ako detská hra. Táto hra na galériu bez hmatateľného výstupu pre „publikum“ sa stáva tým, čo Daniel Grůň nazýva „faktografickú fikciu“.<sup>49</sup> Aktom privatizácie vysokohorského, nedostupného priestoru tatranského vrcholku ako nedostatočné možnosti súdobého vystavovania ironizoval a zosmiešnil princípy inštitucionálnej prevádzky. Vo vlastnom poňatí umelca sa ukazujú ako neuchopiteľné.

Dvojitá referencia na artefakty a predstavy má dvojitý ontologický status – nerozlišiteľnosť medzi predmetom a referenciou, ktoré obidve fungujú ako bezobsažné, neutrálny

---

Koller, komisár Igor Gazdík, členovia komisie Milan Adamčiak, Pavol Breier, Petr Meluzin a Rudolf Sikora a od roku 1983 sa pridali aj Dezider Tóth a Juraj Meliš. Z rukopisných poznámok vyplýva, že Koller zvažoval rozšírenie členstva a verejné vystúpenie galérie. Ibidem 105.

<sup>45</sup> Ibidem 99.

<sup>46</sup> Spoločné tvorivé aktivity umelcov mimo oficiálne inštitúcie v socialistickej Československu tematizovala aj výstava *Navzájem*, ktorá prebehla v roku 2013 v pražskom Tranzitdisplay a následne aj v brnenskom Dome umenia. Viz katalóg k výstave: Daniel Grůň / Barbora Klímová: *Navzájem. Společenství 70. a 80. let* (kat. výst.). Praha/Brno 2013.

<sup>47</sup> Petr Fidelius: *Řeč komunistické moci*. Praha 1998, 196.

<sup>48</sup> Grůň/Pospiszyl 2012,13.

<sup>49</sup> Daniel Grůň pojem „faktografia“ preberá od Benjamin Buchloha, ktorý ho používa pri analýze postupov sovietskej avantgardy. In: Grůň/Klímová 2013, 104.



a zároveň diksurzívny znak a takisto implicitná skúsenostno-estetická kritika inštitúcií zrejme kladú pred kritiku ďalšie recepčné problémy.

Takýto prístup sa s odstupom času javí ako jedna z možností Kollerovej seba-archivačnej stratégie. Obmedzením či zamedzením recepcie sám do seba kumuluje mocenské aspekty a stáva sa nositeľom archívu. Reaguje na obecný nezáujem a nedostupnosť verejných inštitúcií a vytvára jej paralelný protipól. V tomto zmysle sa implicitne ukazuje ako nepriama politická stratégia. Vizualne mapovanie každodennosti a populárnej kultúry tlačových periodík predstavuje unikátnu synoptickú mapu československej socialistickej spoločnosti.

## Seba-historizácia a paralelná inštitúcia

Tento súbor archivačných praktík, ktoré sa svojou povahou zasadujú v kontexte seba-historizácie, predstavuje teda istú snahu o zdokumentovanie individuálnej činnosti umelca alebo komunity a sú špecifickou záležitosťou v zemiach bývalého východného bloku, ale celkovo aj tam, kde bol dominantný totalitný či autoritársky politický model.<sup>50</sup> Javí sa ako nástroj sociálnej aktivity a subverzie, ako nepriama inštitucionálna kritika. Existencia prepletenej štruktúry oficiálneho a neoficiálneho umenia a monopolný diktát „jediného možného umenia“ v socialistických štátoch, ako som už naznačila v predošlej kapitole, podnietila u niektorých umelcov snahy o supľovanie absentujúcej inštitúcie umenia a budovanie paralelnej pamäte skrze dokumentačné stratégie.

Archív ako nástroj spoločenského aktivizmu sa extenzívne v rámci svojho primárneho privátneho záberu môže stať „para-inštitúciou“,<sup>51</sup> teda paralelnou inštitúciou s cieľom seba-uchovania, seba-záznamu a seba-definovania. V takej forme sa môžu prelínať rôzne vrstvy fiktívnej histórie, kontra-histórie či legendárnej histórie.

Na tieto spoločné diskurzívne aspekty alebo formy prezentácie, ktoré môžu konštituovať to, čo Nataša Petrešin-Bachelez nazýva ako „inovatívne formy archívov“.<sup>52</sup> Upozorňuje, že často sa tu používa pojem archívu ako formy, v ktorej dochádza k intersekcii s pojmom múzea. Tým je deklarovaný dialektický vzťah inštitúcie a umenia, a takto sa stáva aj samotnou kritikou podmienenosti umenia inštitúciami a celkových percepčných mechanizmov umeleckej práce. Samozrejme v každej krajine bola rôzna miera dohľadu nad umeleckou produkciou a odlišná tolerancia experimentálnych moderných výrazov, vyvíjali sa také pochopiteľne rozličnými smermi.

Sven Spieker zdôrazňuje, že mocenské aspekty boli rekonfigurované prechodom k tomu, čo James Beniger nazval „prechod k spoločnosti kontroly“, ktorá sa už neuskú-

<sup>50</sup> Okrem bývalej východnej Európy Grúň upozorňuje aj na Blízky východ či Latinskú Ameriku. Uvádza príklad argentínskeho kolektívu ľavicových konceptualistov Grupo De Artistas de Vanguardia, ktorí v roku 1968 dokumentovali tristnú sociálnu situáciu po zrušení cukrovarov v provincii Tucumán. Umeleckú stratégiu dokumentácie vnímali ako nástroj sociálnej zmeny. Grúň 2011, 68.

<sup>51</sup> Daniel Grúň prevzal pojem od Georga Schöllhammera pri hodnotení činnosti umeleckej dvojice KwieKulik. Grúň 2011, 70.

<sup>52</sup> Nataša Petrešin-Bachelez: Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive. *E-flux Journal* 13, 2010, <http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi%E2%80%99s-contemporary-art-archive>, vyhľadané 15. 7. 2014.

točňuje na základe osobných dohôd a stretnutí, ale skrze byrokratické a administratívne mechanizmy a systémovo štrukturovanú komunikáciu skrze masové médiá.<sup>53</sup> Nabúravanie a prevracanie týchto mechanizmov môže následne vyústiť k postupnému narušeniu systému a iniciovať novú sociálnu dimenziu tak, ako sme to videli napríklad v Kollerovej Galérii Gaňku.

### **Seba-historizácia a paralelná inštitúcia v iných zemiach bývalého východného bloku**

V atmosfére konca sedemdesiatych rokov a počiatkom osemdesiatych sa objavovali „ranné pokusy občianskej spoločnosti v socialistickom štáte“.<sup>54</sup> Užívaný pojem „seba-historizácia“ ako aktivitu zbierania a uchovávaní diel či dokumentov formulovala slovin-ská historička umenia Zdenka Badovinač neposledne vo výstavnom projekte *Interrupted Histories* v Moderna galerija Ljubljana (2006). Snažila sa vykresliť spôsoby dokumentácie diel a neformálnej historizácie, ktoré boli marginalizované kultúrnou politikou a medzinárodným kontextom.<sup>55</sup>

Avšak kritické prístupy, ako sa snažím ukázať, môžu vyvieriť aj zvnútra umeleckej produkcie, tak ako ju formuluje slovin-ská skupina IRWIN. Fiktívnym umeleckým hnutím *Retroavantgarda* sa pokúšajú intervenovať do západného kánonu dejín umenia vo forme modelovania akéhosi kontra-modernizmu, vlastnou východnou variantou modernizmu. Výstup nazvaný *East Art Map*<sup>56</sup> vznikol ako reflexia absencie vlastne artikulovaných kontextuálnych rámcov modernizmu v podobe kolaboratívnej akcie.

Museum of American Art v Berlíne (MoAA),<sup>57</sup> ktoré založil srbský umelec Goran Đorđević, spracováva vizuálnu topológiu oficiálnych aj súkromných archívov, nielen k historickému výskumu, ale aj previerke pravdivostných hodnôt materiálu, ktoré sa rozplývajú v agresívnom smogu mediálneho tlaku. Snaží sa porovnať, ako bolo vystavované moderné americké umenie na Západe a Východe v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch. Interaktívnou formou prednášok a výstav toto rieši hlavne prostriedkami remaku a kópie.<sup>58</sup>

Asi najznámejší výbojne seba-historizačné modely zastupuje rumunská umelkyňa Lia Perjovschi. Pomocou otvorených foriem diskusií, stretnutí, čítarní a v rôznych prezetač-

---

<sup>53</sup> Spieker 2008, 5.

<sup>54</sup> Zuzana Bartošová: *Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava 2011.

<sup>55</sup> „Because the local institutions that should have been systematizing neo-avant-garde art and its tradition either did not exist or were disdainful of such art, the artists themselves were forced to be their own art historians and archivists, a situation that still exists in some places today. Such self-historicization includes the collecting and archiving of documents, whether of one's own art actions or. In certain spaces, of broader movements, ones that were usually marginalized by local politics and invisible in the international art context.“ Zdenka Badovinač: *Interrupted Histories. The Need to Modernize the Art System*, [http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka\\_uk.html](http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html), vyhľadané 25. 7. 2014. Bol vydaný aj katalóg výstavy, viz Zdenka Badovinač: *Prekinjene Zgodovine. Arteast razstava = Interrupted Histories. ArtEast exhibition*. Ljubljana 2006.

<sup>56</sup> Irwin (ed.): *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. London 2006.

<sup>57</sup> M.o.A.A. Museum of American Art, <http://www.museum-of-american-art.org>, vyhľadané 28. 7. 2014.

<sup>58</sup> Grúň 2011, 73.

ných médiach organizuje fotokópie, zložky, pohľadnice či iný tlačný materiál v snahe o komponovanie vlastných „subjektívnych dejín umenia“.<sup>59</sup> Svojimi aktivitami iniciuje jeden z najdôležitejších aspektov, ktoré archív pri neexistencii oficiálnych inštitúcií na udržanie pamäte môže stimulovať – zdieľanie a vzdelávanie.

Z tuzemských, nie až tak známych dokumentačných aktivít treba vypichnúť archív umelca „brnenskej scény“ Jiřího Hynka Kocmana pohybujúci sa na poli konceptuálneho umenia, experimentálnej grafiky, od vizuálnej cez konkrétnu poéziu. Od roku 1965, podobne ako Július Koller, hromadí a zbiera dokumenty (prevažne z výtvarného umenia), ktoré uskladňuje v krabiciach vo svojom privátnom byte.<sup>60</sup>

KwieKulik je poľská umelecká dvojica tvorená Zofiou Kulik a Przemysławom Kwiek. Od sedemdesiatych rokov formujú archív nazvaný *Pracovňa aktivity, dokumentácie a distribúcie* pod značkou PDDiU.<sup>61</sup> Snahou je zaznamenávať činnosti marginalizovaných umelcov, neakceptovateľných oficiálnym štátnym aparátom, do ktorého sa snažili intervenovať. KwieKulik formuloval pútavý návrh, ako konštruovať históriu v trhlínach čítania archívu a úsilia pamäte, ktoré ukazujú problém nepísaných a potlačených dejín. Tým vyťahli problematiku symbolického násillia, ktoré vykonávajú oficiálne archívy a s nimi spojené dominujúce naratívy preťahované v kontextu strednej Európy. Nie však púhym doplnením, ale celkovou reflexiou a prepracovaním naratívu v jeho mikroprúdoch.

Snahu zasiahnúť do verejnej sféry môžeme tiež badať v aktivitách Györga Galántai a Júlie Klaniczay, ktorí už od sedemdesiatych rokov minulého storočia rozvíjajú tzv. *Active Archive* v rámci širšieho zázemia Artpool (Artpool Art Research Center) v Budapešti. Dnes už na základe opulentnej dokumentácie performancií, videozáznamov, kníh, autorských pečiatok, pohľadníc a rôznych foriem net artu až po záznamy sociálne angažovaných projektov či činnosti členov Fluxusu spracováva tieto materiály a prezentuje ich vo forme výskumného centra. Emulguje tu prekrývajúca sa pozícia umelca-archivára a umelca-kurátora, kde archivácia je predpokladom výstavnej činnosti a vice versa.

Tamás St. Auby, Kollerov generačný súputník a jeden z najradikálnejších predstaviteľov maďarskej neoavantgardy, buduje od roku 2003 v Dorottya Gallery v Budapešti svoj archív, ktorým sa vzpiera „umeleckohistorickej falzifikácii“, nazvaný *Portable Intelligence Increase Museum*. Snažil sa zmapovať pop art, konceptuálne umenie a akcionizmus medzi rokmi 1956 až 1976.

Ilja Kabakov môže tiež v mnohom pripomínať seba-historizačný Kollerov prístup, napríklad v posunutej pragmatike sovietskej byrokracie. Podľa Kabakova, archivár imituje, znovuvytvára úplne ten istý vonjakší pohľad, ktorého bol v daných okolnostiach zbavený.

---

<sup>59</sup> Projekt CAA/CAA (Contemporary Art Archive / Centre for Art Analysis) zhŕňa dokumenty o umeleckom vývoji po transformačnom roku 1989 a spracováva ich do otvoreného „imaginárneho múzea“ či archívu Plans for Knowledge Museum.

<sup>60</sup> Zdenka Bađovinać: Interrupted Histories. The Need to Modernize the Art System, [http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka\\_uk.html](http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html), vyhľadané 25. 7. 2014. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/145551/ff\\_b/Bakalarka\\_BOHEMA\\_2.txt](http://is.muni.cz/th/145551/ff_b/Bakalarka_BOHEMA_2.txt), vyhľadané 1. 8. 2014.

<sup>61</sup> Luiza nader: What Do Archives Forget? Memory and Histories, „From the Archive of Kwiekulik“. In: Tomasz Ciecierski / Jarosław Kozłowski / Zofia Kulik / Zbigniew Libera / Darek Foks / Aleksandra Polisevicz: *Opowiedziane inaczej. A story Differently Told* (kat. výst.). Gdańsk 2008, 84–122. Dostupné z: [http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2\\_nader\\_eng.html](http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2_nader_eng.html), vyhľadané 1. 8. 2014.

Je zároveň autorom a pozorovateľom. Snaží si predstaviť svoje miesto a funkciu pohľadom „histórie“, pričom si uvedomí, že táto „história“ existuje len v jeho predstavivosti.<sup>62</sup>

## Vizuálny archív – miesto pamäte

Pri snahe o interpretáciu a o postihnutie rôznych valérov archívu Júliusa Kollera nemôžeme opomenúť ďalší aspekt jeho stratégie, a to vizuálne mapovanie kultúry. Archív sa v časti svojich prejavov stále viac blíži akejsi vizuálnej antropológii, spočívajúcej v organizovaní a systematizovaní už existujúcich obrazov a dokumentov.

Rozšírenie záujmu o archív v súčasnom umeleckohistorickom bádání poskytuje nové impulzy o možné porovnanie aktivít Júliusa Kollera, ktoré by mohli odhaliť nové aspekty v rámci kultúrnej histórie obecné. Akumulácia obrazov, kníh, časopisov, vlastnoručne písaných poznámok, umeleckých diel, novinových výstrižkov – voľne uložených či lepených na podklad, nám môže pripomnúť staršie, obecné známe príklady z dejín umenia. Neponúkam fixné interpretačné vodítko, ale na vystupujúcich troskách chcem len naznačiť vektory, ku ktorým môže ukazovať problematika archívu. Celkový vyčerpávajúci prehľad by ďaleko presiahol formát tejto práce, avšak považujem za nosné vypichnúť zopár kľúčových viac či menej známych momentov.

Toto synoptické mapovanie nelpie už tak na fyzickej stránke či pomyselnom umiestnení archívu, ale zasahuje do oblasti kultúrnej pamäte a vzťahu k prítomnosti.

Prechod k novému, modernému „režimu historicity“ nesie so sebou nový „priestor skúsenosti“ a „horizont očakávania“, ktorými Reinhart Koselleck charakterizuje antropológickú dimenziu novej temporality a spôsobu zvnútorňovania minulosti a budúcnosti.<sup>63</sup>

Dejiny moderného umenia poskytujú značné množstvo príkladov tohto zvnútorňovania, ktoré siahajú až k avantgardným princípom koláže a fotomontáže alebo i *Passagenwerk* Waltera Benjamina. Štrukturálny dôraz na diskontinuitnosť a fragmentárnosť v počiatocnej fázi avantgardy uviedol do perceptuálneho poľa subjektu akúsi údernosť bežnej skúsenosti, ktorá môže iniciovať sociálnu aktivitu. Štrukturovanie seriálne produkovanej vizuálnej informácie v implicitne zdôrazenej otvorenej forme a potenciálnej nekonečnosti nás prinavracia k archívu.

Nové fazety a detaily sprostredkované reprodukciou konštituujú každý subjekt v rámci pozmenených sociálnych aktivít a objektových spojení. Je to nový spôsob artikulácie obrazovosti, ktorá bola formulovaná v avantgardných postupoch Rodčenska a sovietskych konštruktivistov. Organizačná a distribučná forma sa preto stáva archívom.<sup>64</sup>

Na koláž či fotomontáž je možné analogicky nazerať ako na prácu s vizuálnymi mapami, diagramami, ktoré môžu byť konštruktívnym nástrojom pre vývoj nových vedení. Podnecuje zmenu epistemologického, politického či iného reprezentačného rádu ako prax umeleckého myslenia.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Petrešin-Bachelez 2010.

<sup>63</sup> Jan Zálešák: *Minulá budoucnost. Současné umění na cestě od archeologie k angažovanosti*. Brno 2013, 66.

<sup>64</sup> H. D. Buchloh: Gerhard Richter's „Atlas“. *The Anomic Archive*. *October* 88, 1999, 117–145.

<sup>65</sup> Zbyněk Baladrán: Vytříhování jako praxe myšlení. In: Vojtěch Lahoda / Lubomír Konečný / Jiří Thýn / Tomáš Winter: *Emil Filla. Archiv umělce* (kat. výst.). Praha 2010, 31.

## Atlas Mnémosyné

Keď v roku 1929 zomrel Aby Warburg, zanechal po sebe obrovskú pozostalosť, ktorú tvorí asi šesťdesiat tisíc zväzkov kníh. Túto knižnicu následne jeho kolega Fritz Saxl premenil na výskumnú inštitúciu, dnes už preslávený Warburgov inštitút, ktorá je dnes súčasťou Londýnskej univerzity. To, čo nás ale hlavne bude zaujímať, je jeho posledný projekt – *Atlas Mnémosyné*, ktorý kvôli nečakanému úmrtiu zostal nedokončený. Pozostáva zo sedemdesiatich panelov, na ktorých sú umiestnené reprodukcie na „konduktívnom médiu“,<sup>66</sup> ktoré predstavuje čierny potah.<sup>67</sup> Mali byť doplnené o písaný komentár v zmysle náučného „bilderatlasu“.<sup>68</sup>

Tento projekt mal modelovať odpovede na otázky po prenose obrazov a ich roli pri kultúrnej výmene, akožto i po fungovaní osobnej a sociálnej pamäte vôbec. Hľadal prepojenie migrujúcej formy a vnútornej sily, pôsobiacej skrze ňu. Rozšíril pritom pojem reprezentácie a teórie obrazu o okrajové témy, o kultúrne produkty a komodity, ako sú napríklad užitá grafika, reklama, poštové známky. Výsledkom je akási poetická transpozícia vedeckých schém do metaforickej roviny.

*Atlas Mnémosyné* mal konštruovať mnémický model<sup>69</sup> v rámci západnej kultúry, ktorá sa dá trasovať až do prítomnosti skrze „dynamogramy“, znovu objavujúce sa motívy giest a telesného výrazu (od klasickej antiky až do renesancie), ktoré zhrnul pod notoricky známy pojem „pathos formula“. Warburg vlastne zrušil kategórie a metódy tradičnej histórie umenia a v benjaminovskej dôvere v rovnocennú pozíciu technologicky reprodukovateľného materiálu dokázal rekonfigurovať časovo a priestorovo heterogénny materiál v organizovanej juxtapozícii. Obrazy až „hauntologicky“ vystupujú spoza čiernej podložky vo svojej simultánnosti a neodbytnej prítomnosti.

V tomto zmysle preklenutia „vysokého“ a „nízkeho“ umenia do kultúry nám môže pripomínať Júliusa Kollera, aj keď jemu principiálne nešlo o vytváranie umeleckohistorických konštrukcií.

## Imaginárne múzeum

Táto forma obrazového archívu ako múzea má svoju návaznosť aj v projekte *Imaginárneho múzea*, ktorý predstavil v roku 1947 francúzsky spisovateľ André Malraux.<sup>70</sup> Jeho koncepcia postavená na reprodukciách umeleckých diel sa odvracia od Benjaminovho skepticizmu straty aury k pozitívnejšej vízii, kde umelecké dielo dostáva najvyššej účinnosti, a to v otázke štýlu. Vytvára takto zbierku bez kontextu, bez umeleckohistorických

<sup>66</sup> Brian Dillon: Collected Works. Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. *Frieze Magazine* 80, 2004, 46–47.

<sup>67</sup> Jednotlivé panely je možné online prehliadať na stránkach projektu „Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas“. Viz <http://warburg.library.cornell.edu/panel>, vyhľadané 1. 8. 2014.

<sup>68</sup> Vojtěch Lahoda: Nový život umělce. Fillův archiv. In: Lahoda/Konečný/Thýn/Winter 2010, 19.

<sup>69</sup> Hal Foster vo svojej eseji Archívy moderného umenia z roku 2001 zaraďuje v rámci svojho prehľadu archívnych fáz Warburga spolu s Heinrichom Wölfflinom do druhej archívnej fázy. V nej formulujú syntetické kategórie ako obranu proti fragmentárnemu chaosu predchádzajúcej fázy Manet–Beaude-laire a vyrovnávajú sa tým s krízou pamäti. Viz Hal Foster: Archívy moderného umění. *Labyrinth revue* 23–24, 2008, 163.

<sup>70</sup> André Malraux: Imaginárni muzeum. In: *Ibidem* 175–185.

chronológií a klasifikácií, v zmysle čirej umeleckej predstavy. Mary Bergsteinová ho označila za „para-politický projekt“,<sup>71</sup> ktorý sa snaží vymaniť z nacionalistických, náboženských predurčení, čo ho uvádza do snovej ahistorickej pozície.

## Emil Filla

Podobne ako Picasso zanechal v roku 1922 štátu ohromný archív v zmysle precíznej seba-dokumentácie, v roku 2010 rozvírala české vody veľkolepá výstava archívu Emila Filly. Kompletný archív obsahuje doklady, výstrižky, poznámky, účty, pozvánky, zápisky a účtetné knihy. Filla dokumentoval skrze fotografie Josefa Sudka svoje vlastné dielo, ale je v ňom možné vystopovať aj hlbší záujem o Caravaggia, holandských umecov a špecificky o reprodukcie a fotografie Picassa. Na výstave bola prezentovaná len vizuálna zložka v podobe fotografií a tlačových reprodukcí lepených na jednotný papierový formát.<sup>72</sup> Tento spôsob adjustácie, ktorý sme videli aj u Kollera, naväzuje na tradíciu nalepovania do albumov od polovice 19. storočia. Podobným spôsobom pracoval i Jiří Kolář vo svojich *Konfrontázach*, kde kombinoval absurdné výjavy zo života konca 19. storočia.

## Atlas Gerharda Richtera

Počiatky Richterovho *Atlasu* spadajú do začiatku sedemdesiatych rokov, keď začal zbierať amatérske rodinné fotografie spolu s reprodukciami z populárnych časopisov a magazínov, ktoré následne začal nalepovať na papier. Pre Richtera zohráva systém fotografie a jej rôznych praktík nástroj ideologickej kontroly, ako jeden z prostriedkov kolektívnej anómie, amnézie a represie, ktoré sú sociálne vpísané.<sup>73</sup>

Po tom, ako v roku 1961 presídlil z východného do západného Nemecka, začína sa totiž jeho archív diverzifikovať – od počiatočných fotografií z rodinného albumu prechádza k zbierke výstrižkov z nemeckých ilustrovaných žurnálov. Zaujíma postoj obrazového archeológa a kladie do nekompromisnej juxtapozície populárne, konzumné reprodukcie s výjavmi z holokaustu. Tu sa mnémonický aparát subjektu transformuje a vzniká túžba o odlišné rekonfigurovanie identity jedinca v novom reprezentačnom registri.

Problematické čítanie Gerhardovho *Atlasu* spočíva v napätí banality reprodukcí ako nástroja na vybudenie kolektívnej amnézie a zároveň ponímanie banality ako estetického postoja. Zdá sa však, že v povojnovej spoločnosti dochádza k inému nastaveniu fotomontáže, v momente, keď náhodnosť a arbitrárnosť usporiadania nielenže zakladá estetické postupy, ale aj druh sociálne posilenej legitimácie anómie, zamaskovanej v pokročilom štádiu individuálnej slobody: „*The politically enforced elimination of subjectivity necessitated this aesthetic recourse to structural, perceptual, and cognitive anomie, since this model alone seemed to enact the decreasing validity of concepts of communicative action, self-determination, and transparent social organization.*“<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Vojtěch Lahoda: Nový život umělce. Filův archiv. In: Lahoda/Konečný/Thýn/Winter 2010, 20.

<sup>72</sup> Lahoda/Konečný/Thýn/Winter 2010, 6.

<sup>73</sup> Buchloh 1999.

<sup>74</sup> Buchloh 1999, 142.

## Na záver

Archív Júliusa Kollera je vskutku aporetická štruktúra, kde dokumenty, reprodukcie, osobné intervencie do apropriovaneho materiálu, záznamy rozneho druhu v duchu seba-administrácie či re-produkovania byrokaratickej mašinérie sa prelinajú s pamäťou, smrťou i archívnu horúčkou. Archív revitalizuje miznúcu pamäť na efekt, ktorý pomáha odhaliť slabnúce kontúry zaznamenaného. Takýto princíp histórie filtrovanej skrze pamäť je druh terapie. Taká, ktorá prepracováva, svedčí a konštruuje narácie, vyprovokováva recepcie a opakované čítanie minulosti a môže otvoriť históriu a identitu pre „ďalšie“ – otvoriť ju do budúcnosti.

Koller pritom zaujíma dôsledné konceptuálne postupy, ktoré sa pohybujú v procese signifikácie, označovacieho aktu, ktorým transformuje bežnú skúsenosť v estetickú situáciu. Kontext posttotalitnej spoločnosti, ktorý určoval jeho epistemologický a politický rámec, naburával dômyselnou stratégiou simulovania skostnateného byrokratického aparátu. Postupmi administrácie, dokumentácie a archivácie sa začleňuje do kontextu seba-historizačných praktík, ktoré predovšetkým v zemiach bývalého východného bloku nadobúdali povahu paralelnej inštitúcie a vyvrali kritický spoločenský apel.

Také príklady ako je slovinská skupina IRWIN, činnosť umelca Gorana Đorđević v Museum of American Art v Berlíne, Lia Perjovschi, J. H. Kocman, KwieKulik, Tamás st. Auby alebo Ilja Kabakov nám môžu naznačiť styčné body viac či menej odlišných seba-historizačných momentov, ktoré však vytvárajú jednu z mnohých línií rozsiahlych archivačných prístupov v umeleckej tvorbe dvadsiateho storočia až do súčasnosti.

Mojím cieľom nebolo vytvoriť model vyslovene generačných súputníkov a ich následnú komparáciu, ale asynchrónny rámec, ktorý vytvára i samotný archív Júliusa Kollera.

Okrem tohto implicitne politicky kritického Kollerovho archívu som považovala za nosné poukázať na čisto antropologickú rovinu akéhosi mapovania, iniciačného potenciálu archívu ako iného druhu vizuality, ktorý má svojbytný vzťah ku kultúrnej pamäti vôbec.

Táto línia sa odvíja od počiatočných impulzov, ako ich sprostredkoval avantgardný postup koláže a fotomontáže, ktorý v priebehu dvadsiateho storočia nadobúdala odlišné diskurzívne znaky. Tam, kde sa Július Koller stáva historikom, tam sa Aby Warburg či André Malraux stáva umelcom. Vytvárajú subjektívny model archívu, sprostredkovaný technologicky reprodukovateľným materiálom, ktorý v povojnovej tvorbe, ako sme videli v *Atlase* Gerharda Richtera, nadobúda charakter kolektívnej amnézie a represie.

Július Koller svojím archívom neusiluje o nový represívny nástroj kolektívnej pamäti, ako je to u inštitucionálnych archívov, ale je subjektívnym vhladom či pohľadom na vybrané informácie a fenomény. Ponúka mimoriadny vhlad do každodenného života československej socialistickej spoločnosti a svojou formou vybáda recipienta k aktívnej pozícii.

## LITERATÚRA

- Baladrán, Zbyněk: Vytríhování jako prax myšlení. In: Vojtěch Lahoda / Jiří Thýn / Tomáš Winter (ed.): *Emil Filla: Archiv umělce*. Praha 2010.
- Bartlová, Milena: Hořící archiv: Archiv Juliuse Kollera v Tranzitdisplay. *Art & Antiques*, roč. 11, č. 11, 2012.

- Bartošová, Zuzana: *Napriek totalite: neoficiálna slovenská scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava 2011.
- Bourriaud, Nicolas: *Kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha 2004.
- Brozman, Dušan: Július Koller 1939–2007. *Art & Antiques*, roč. 6, č. 9, 2007.
- Brozman, Dušan: Vedecko-fantastická retrospektiva. *Art & Antiques*, roč. 6., č. 9, 2010.
- Buchloh, Benjamin H. D.: Gerhard Richter's „Atlas“: The Anomic Archive. *October*, roč. 88, 1999.
- Buddeus, Hana / Dufková, Mariana / Jánošík, Václav / Lomová, Johana (ed.): *AD AKTA. Dejiny umění v rozšířeném poli*. Praha 2011.
- Čarná, Daniela: Sám som sa stal otáznikom. *Prostor Zlín*, roč. 107, č. 3, 2010.
- Foucault, Michel: *Archeologie vědení*. Praha 2002.
- Foster, Hal: Archivy moderního umění. *Labyrinth revue*, č. 23–24, 2008.
- Derrida, Jacques: Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, roč. 25, č. 2, 1995.
- Dillon, Brian: Collected Works. *Frieze*, č. 80, January–February 2004.
- Enwezor, Okwui: *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. New York 2008.
- Fidelius, Petr: *Kritické eseje*. Torst 2000.
- Fidelius, Petr: *Řeč komunistické moci*. Praha 1988.
- Foster, Hal: Archivy moderního umění. *Labyrinth revue*, č. 23–24, 2008.
- Groys, Boris: Umění ve věku biopolitiky: od uměleckého díla k dokumentaci umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 2, č. 4–5, 2008.
- Grůň, Daniel: Archív umelca – Paralelná inštitúcia alebo prostriedok sebahistorizácie? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 11, 2011.
- Grůň, Daniel: *Galéria Ganku*. Viedeň 2014.
- Grůň, Daniel / Pospizsyl, Tomáš: *Archiv Juliuse Kollera: Badatelna*. Praha 2012.
- Grůň, Daniel / Klímová, Barbora: *Navzájem. Společenství 70. a 80. let*. Praha/Brno 2013.
- Hanáková, Petra: Láska s pečátkou: milostné koncepty Juliusa Kollera. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, roč. 11, 2010.
- Hanáková, Petra: Legere et collegere: čitatel, spisovateľ a hromadič informácií JK. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, roč. 12, 2011.
- Hanáková, Petra / Hrabušický, Aurel: *Július Koller: vedecko-fantastická retrospektiva*. Bratislava 2010.
- Havránek, Vít: Slovenský U.F.O.-naut: Július Koller. *Revue Art*, roč. 2, č. 4, 2005.
- Havránek, Vít / Baladrán, Zbyněk / Krejčová, Veronika: *Atlas transformace*. Praha 2009.
- Jablonská, Beáta: Spor o slovenské „More“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 7, č. 15, 2013.
- Lahoda, Vojtěch / Thýn, Jiří / Winter, Tomáš (ed.): *Emil Filla: archiv umělce*. Praha 2010.
- Malraux, André: Imaginární muzeum. *Labyrinth revue*, č. 23–24, 2008.
- Matuščík, Radislav: ... *Predtým. Prekročenie hraníc. 1964–1971*. Žilina 1994 (samizdat 1983).
- Chalupecký, Jindřich: Osud jedné generace. In: *Cestou necestou*. Jinočany 1999.
- Orišková, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava 2002.
- Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta, art and avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009.
- Spieker, Sven: *The Big Archive. Art from Beaucracy*. Cambridge, 2008.
- Štrauss, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992 (samizdat 1978–1979).
- Štrauss, Tomáš: *Toto čudesné 21. storočie*. Bratislava 2009.
- Zálešák, Jan: *Mínulá budoucnost*. Brno 2013.

### Internetové zdroje

- Badovinač, Zdenka: *What will be next revolution like?*, <http://www.eflux.com/journal/what-will-the-next-revolution-be-like>, vyhladané 1. 8. 2014.
- Badovinač, Zdenka: [http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka\\_uk.html](http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html), vyhladané 25. 7. 2014.
- Breakell, Sue: *Perspective: Negotiating the Archive*, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiatingarchive>, vyhladané 1. 8. 2014.
- East Art Map*: <http://www.eastartmap.org>, vyhladané 2. 8. 2014.
- Kadist Art Foundation*: <https://www.youtube.com/watch?v=0T6MNYdabn0>, vyhladané 19. 7. 2014.



- Hanáčková, Milada: *Brněnská bohéma*, [http://is.muni.cz/th/145551/ff\\_b/Bakalarka\\_BOHEMA\\_2.txt](http://is.muni.cz/th/145551/ff_b/Bakalarka_BOHEMA_2.txt), vyhladané 1. 8. 2014.
- History and Museum of Modern Art*: <http://www.kuda.org/en/history-and-museummodern-art-goran-or-evil>, vyhladané 28. 7. 2014.
- Museum of American Art*: <http://www.museum-of-american-art.org>, vyhladané 28. 7. 2014.
- Nader, Luiza: *What Do Archives Forget? Memory and Histories*, „From the Archive of Kwiekulik“, [http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2\\_nader\\_eng.html](http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2_nader_eng.html), vyhladané 1. 8. 2014.
- Petrešin-Bachelez, Nataša: *Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive*, <http://www.eflux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-booksmuseums-and-lia-perjovschi%E2%80%99s-contemporary-art-archive>, vyhladané 15. 7. 2014.
- Petrešin-Bachelez, Nataša: *Innovative Forms of Archives, Part Two: IRWIN's East Art Map and Tamás St. Auby's Portable Intelligence Increase Museum*, <http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-twoirwin%E2%80%99s-east-art-map-and-tamas-st-auby%E2%80%99s-portableintelligence-increase-museum>, vyhladané 1. 8. 2014.
- Petrešin-Bachelez, Nataša: *Archiv(y)*, <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/a/archiv/1-archivy.html>, vyhladané 3. 8. 2014.
- <http://warburg.library.cornell.edu/panel>, vyhladané 1. 8. 2014.

## JÚLIUS KOLLER AND ART ARCHIVE

### Summary

In this paper concerning Julius Koller's archive I wanted to look through the concept of "artist's archive" in the former communist bloc. For this purpose, the study had to deal with the broader discursive frames of archive's understanding and its specific framework within the art production. The nature and structure of Koller's archive revealed this practice as an important and unseparable component within his conceptual practise. My intention was to compare the practise with similar strategies in the former Eastern Bloc, especially those of the IRWIN group, Museum of American Art in Berlin, Lia Perjovschi, J. H. Kocman, KwieKulik, Artpool Art Research Center, Tamás St. Auby and Ilja Kabakov. This contextualisation demonstrated similar traits in the process of self-historization. Koller's imitation of the language of the official bureaucratic apparatus created new kind of para-institution that comprises strategies such as self-documentation and self-administration. This activity turned out to possess substantial power to become effective subversive tacticts within the existing system. In the last part I wanted to highlight besides the issue of self-historization another substantial aspect of "artist's archive" – the anthropological matter of the archive. Art historian's and artist's interest of building archives became significant in the moderinst era. It is necessarily entangled with strategies as technical reproducibility, collage and photo-montage. These impulses led to various strategies of creating mind-maps and demonstrating new relation to memory. I examined the most known examples of this phenomenon such as The Mnemosyne Atlas of Aby Warburg, the Imaginary Museum of André Malraux to the Gerhard Richter's Atlas. It provided me another possibility how to grasp the issue of art archive in the framework of visuality of modernity.



**VARIA**



**SOCHY V ZÁMECKÉM PARKU V LYSÉ NAD LABEM**  
**Možnosti využití metod stavebně historického průzkumu**  
**při posuzování datace a autorství sochařských děl**  
**v konfrontaci s využitím formální analýzy a srovnání**  
**při hledání jejich inspiračních zdrojů**

KATEŘINA ADAMCOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: Katerina.Adamcova@ff.cuni.cz

**ABSTRACT**

**Statues in the park in Lysá nad Labem**

**Possibilities of using historical survey methods for the assessment of dating and authorship of sculptures in confrontation with the use of formal analysis and comparison in search of their sources of inspiration**

Article examines the group of statues in the park in Lysá nad Labem, that was commissioned by the Count František Antonín Špork and which usually been associated with the famous Baroque sculptor Matyáš Bernard Braun. This article shows the possibilities of using historical survey methods in the analysis and interpretation of the sculptures. The main sources of new information about statues in the park in Lysá nad Labem are their pedestals, where we find the interesting clues revealing the history of the group and its main ideological program. The comparison of this group of the statues with the selected famous works of European Baroque sculpture demonstrated that its author, sculptor Johann Lang-Dlouhý, was very well focused on current trends, and that his works were not dependent only on production Prague sculpture studios.

**Keywords:** Lysá nad Labem; Matyáš Bernard Braun; František Adámek; Czech Baroque sculpture; historical research

Sochařská výzdoba parku zámku v Lysé nad Labem patří nejen k nejpočetnějším a nejpozoruhodnějším sochařským souborům z období baroka, ale také k dílům, s nimiž je dosud spojena řada nezodpovězených nebo neuspokojivě zodpovězených otázek, a to přesto, že se odedávna těší soustavnému zájmu badatelů.<sup>1</sup> Vznik tohoto početného sochařského souboru je svázán hned se dvěma klíčovými postavami v dějinách českého baroka –

<sup>1</sup> Na počátku soustavného badatelského zájmu o tento sochařský soubor stály zejména práce místních historiků, Františka Otruby a P. Josefa Vojáčka, z nichž čerpali téměř všichni uvedení badatelé. Srovnej např. in: František Otruba: Několik obrazů z dějin města Lysé. *Jizeran* 13, 1891; idem: *Paměti města Lysé nad Labem, panství lyského a vesnic okolních*. Lysá 1898; idem: *Lysá nad Labem za Šporků*. *Boleslavsko* 1947, 327–328; Josef Vojáček: *Lysá nad Labem. Grunty a jejich majitelé*. Lysá nad Labem 1936; idem: *Sochy, sochaři a řezbáři v Lysé nad Labem*. Rukopis. Pozůstalost Františka Vojáčka, SOkA v Nymburce se sídlem v Lysé nad Labem, sign. B112 ad.

K těmto dvěma místním historikům je třeba přiřadit ještě autora prvního soupisu historických a uměleckých památek na území, v němž se Lysá nachází, Františka Bareše. Srovnej in: František Bareš: *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku 19. století*, 21. *Politický okres Mladoboleslavský*. Praha 1905.

Františkem Antonínem hrabětem Šporkem, jedním z nejpozoruhodnějších mecenášů umění a objednavatelů uměleckých děl, jejichž význam daleko překračuje hranice Čech, a sochařem Matyášem Bernardem Braunem, jehož jméno je u nás, podobně jako v Itálii jméno Gianlorenza Berniniho, svého druhu synonymem pojmu „barokní sochařství“. Sochami v Lysé se tak opakovaně zabýval nejen Pavel Preiss v publikacích, v nichž podrobně analyzuje rozporuplnou, ale bezesporu mimořádnou osobnost hraběte F. A. Šporka,<sup>2</sup> ale i Emanuel Poche, který se již od 30. let 20. století věnoval dílu M. B. Brauna a jehož badatelské úsilí vyústilo v hutnou monografii sochaře vydanou nejprve v 60. letech, posléze doplněnou o nové poznatky v 80. letech a naposledy pak ještě jednou poměrně nedávno roku 2003, tentokrát dokonce v německém jazyce.<sup>3</sup> Na poslední reedici Pocheho Braunova uměleckého životopisu spolupracoval také další vynikající znalec Braunovy tvorby, Ivo Kořán, který ostatně pár let před tím vydal podnětnou monografii sochaře, v níž se setkáme nejen se samotným Braunem, ale i s jeho synovcem Antonínem a některými dalšími pokračovateli M. B. Brauna.<sup>4</sup> Právě zde se I. Kořán mimo jiné znovu poctivě pokouší o vyřešení některých atribučních nejasností spojených se sochařským souborem zdobícím zámeckou zahradu v Lysé nad Labem.<sup>5</sup>

Problematiky autorství soch v zámeckém parku se dotkl také Oldřich Jakub Blažíček, a to zejména ve své studii věnované „sochaři z Benátek“ publikované již v roce 1970.<sup>6</sup> Další významné práce zabývající se otázkou osobitosti sochařského projevu „sochaře z Benátek“ a jeho podílu na vzniku soch v zámeckém parku v Lysé najdeme ve sborníku ke konferenci, kterou společně s výstavou děl M. B. Brauna upořádala Národní galerie v Praze v roce 300. výročí narození tohoto sochaře.<sup>7</sup> V polovině 90. let 20. století vznikla na Filozofické fakultě UK v Praze diplomová práce zabývající se výlučně zahradní plastikou v tvorbě M. B. Brauna.<sup>8</sup> V této studentské práci je ta část soch, která na základě výpovědi dochovaných písemných pramenů vznikla v roce 1735, pravděpodobně popr-

<sup>2</sup> Pavel Preiss: *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha 1981, 184; idem: *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Litomyšl 2003, 219–220.

<sup>3</sup> Emanuel Poche: *Matyáš Bernard Braun*. Praha 1937; idem: *Matyáš Bernard Braun a sochy v Lysé nad Labem. Volné směry XXXIII*, 1937, 44sqq.; idem: *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha 1965, 126; idem: *Matyáš Bernard Braun*. Praha 1986, 128; Emanuel Poche / Ivo Kořán: *Matthias Bernhard Braun, der Meister der Böhmischen Barock und seine Werkstatt*. Innsbruck 2003, 136–137.

<sup>4</sup> Ivo Kořán: *Braunové*. Praha 1999.

<sup>5</sup> Ibidem 123–124.

<sup>6</sup> Oldřich Jakub Blažíček: *Řezbář z Benátek*. In: *Labores Musei in Benátky n. Jizerou VI/3–4* (Sborník k 70. narozeninám Zdeňka Kalisty), 1970, 86–90.

<sup>7</sup> Oldřich Jakub Blažíček (ed.): *Matyáš Bernard Braun (1684–1738). Výběr řezeb. Katalog výstavy Národní galerie v Praze k 300. výročí umělceva narození, únor–duben 1984*. Praha 1984. Sborník ke konané konferenci vyšel v roce 1988. K otázce atribuce souboru soch v zámeckém parku v Lysé nad Labem se zde vztahují dvě studie, a to od Josefa Kopečka a Ivo Kořána. Srovnej in: Josef Kopeček: *Soubor alegorických soch Šporkova zámeckého parku v Lysé nad Labem ve světle nových poznatků*. In: Milena Freimanová (ed.): *Matyáš Bernard Braun 1684–1738: Sborník z vědecké konference Národní galerie v Praze 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, 143–150; Ivo Kořán: *Raráš a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech*. In: Milena Freimanová (ed.): *Matyáš Bernard Braun 1684–1738: Sborník z vědecké konference Národní galerie v Praze 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, 104–106. Vedle těchto publikací historiků umění je třeba připomenout ještě práce Jana Durdíka st. a Milady Šulcové. Srovnej in: Jan Durdík st.: *Barokní plastiky v Lysé nad Labem. Vlastivědný zpravodaj Polabí 5–6*, 1969, 67–70; Milada Šulcová: *Figurální alegorie měsíců v zámeckém parku v Lysé nad Labem. Vlastivědný zpravodaj Polabí 1–2*, 1973, 7–10.

<sup>8</sup> Petr Bašta: *Zahradní plastika pozdní Braunovy dílny* (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 1995.

vé jednoznačně a přesvědčivě spojena se jménem staršího ze „sochařů z Benátek“, Jana Dlouhého-Langa.<sup>9</sup> Její autor, Petr Bašta, se touto problematikou zabýval i po skončení studia a výsledky svého bádání pak shrnul v knize nazvané „Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka“ vydané v roce 2011.<sup>10</sup> Rok před tím obhájila Gabriela Šinkorová na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci bakalářskou práci, jejímž hlavním cílem bylo opět pokusit se vyřešit otázku autorského určení s tím, že zároveň zde byl položen značný důraz na analýzu ikonografické koncepce skupiny alegorií dvanácti měsíců, která patří k nezajímavější části sochařské výzdoby zámecké zahrady.<sup>11</sup> Shodou okolností pak byla v loňském roce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy obhájena další bakalářská práce na téma sochařské výzdoby v zámeckém parku opět se zaměřením na otázku autorství těchto soch, zpracovaná tentokrát Janou Dörflovou.<sup>12</sup> Poslední jmenovaná studentská práce má oproti předchozím uvedeným tu výhodu, že badatelka měla konečně možnost srovnat sochy v parku v Lysé nad Labem s velmi obdobnými díly z tvorby dotčeného „sochaře z Benátek“.<sup>13</sup> Jednalo se o sochy vytvořené Janem Dlouhým-Langem, pro výzdobu zámku v Ploskovicích. Autorství Jana Dlouhého-Langa je v případě ploskovicích soch opřeno o výsledky archivního průzkumu zpracovaného krátce předtím Pavlem Zahradníkem.<sup>14</sup>

Zdálo by se, že ve chvíli, kdy byla vyřešena nejpalcivější otázka týkající se autorství tohoto sochařského souboru, není k danému tématu již příliš co dodat, že vše je již vybadáno, prameny vyčerpány a že není možné, alespoň pokud nebudou nalezeny nějaké neznámé nebo dosud neobjevené písemnosti, učinit nějaké nové závěry nebo pozměnit interpretaci dosud známých skutečností. Je tomu ale skutečně tak? Byly skutečně všechny dostupné zdroje informací beze zbytku vyčerpány? Možnost sledovat z bezprostřední blízkosti restaurování jednotlivých děl sochařské výzdoby zámku v Lysé, příležitost poznat je tak, jak většina badatelů nemůže a jak by si mnohdy ani sochaři sami nepřáli, ale i obdobné zkušenosti s jinými barokními sochařskými díly z tvorby M. B. Brauna a některých jeho následovníků ve mně vzbudily přesvědčení, že jsou zde ještě informace, které zůstávají tak trochu nepovšimnuty, kterým není věnována náležitá pozornost, a to proto, že se zdají stát na okraji daného tématu nebo dokonce mimo ně.

Prvním zdrojem těchto nových či dosud nepublikovaných skutečností jsou indicie, které nás informují o tom, jak jednotlivé části tohoto sochařského souboru vznikaly a jaká byla koncepce a postavení jednotlivých částí souboru v rámci celku. Zmíněné

<sup>9</sup> Poprvé jméno Jana Dlouhého-Langa v této souvislosti vyslovil Ivo Kořán ve své studii publikované ve sborníku k výše uvedené konferenci. P. Bašta však ve své práci nabízí další přesvědčivé komparace, které toto autorství činí pravděpodobnějším. Srovnej in: Kořán 1988.

<sup>10</sup> Petr Bašta: *Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka*. Praha 2011, 31–40.

<sup>11</sup> Gabriela Šinkorová: *Sochařské personifikace Dvanácti měsíců v zámecké zahradě v Lysé nad Labem* (bakalářská práce na Katedře dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2010. G. Šinkorová se opět přiklonila k názoru, že sochy jsou již dílem Františka Václava Adámka, tedy mladšího ze „sochařů z Benátek“.

<sup>12</sup> Jana Dörflová: *Sochařská výzdoba zámecké zahrady v Lysé nad Labem* (bakalářská práce na Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2013.

<sup>13</sup> Až do této chvíle bylo možné s Janem Dlouhým-Langem spojit jen velmi malé množství děl a žádné z nich nestálo tak blízko ikonograficky ani čistě formálně jako jmenovaný soubor v Ploskovicích.

<sup>14</sup> Archivní průzkum stavebních dějin zámku v Ploskovicích byl P. Zahradníkem zpracován jako součást stavebně historického průzkumu objektu zámku a zároveň jako podklad pro monografii architekta pracujícího ve službách velkovévodkyně Toskánské, Josefa Špačka, která je tématem práce Petra Macka.

indicie se přitom nenacházejí v takové míře na samotných sochách jako spíše na jejich podstavcích či v místě, kde se podstavec a daná socha dotýkají.<sup>15</sup> Druhým dosud opomíjeným zdrojem informací je srovnání jednotlivých děl sochařského souboru v parku zámku v Lysé nad Labem, ovšem ne se sochami z tvorby M. B. Brauna a jeho následovníků, nýbrž se soudobými či o něco málo staršími díly evropského barokního sochařství.<sup>16</sup> Tyto komparace přinášejí, jak ještě ukážeme, zajímavé informace o inspiračních zdrojích autora tohoto souboru, odkazují k místu jeho sochařského školení, ale také k tomu, co ovlivnilo či zaujalo objednavatele tohoto souboru v průběhu jeho kavalírské cesty či dalších jeho cest směřujících za hranice Českého království.

To, co je na podstavcích soch v parku nepřehlédnutelné a co zmiňují takřka všichni výše uvedení badatelé, je skutečnost, že jsou zdobeny malovanými nápisy. S výjimkou Gabriely Šinkorové a Jany Dörflové však této skutečnosti nevěnují zvláštní pozornost, snad proto, že podstavce barokních soch jsou velmi často nositeli nějakých nápisů, je to jedna z jejich hlavních rolí. Ovšem nápisy na soklech lyských soch jsou přece jen výjimečné, a to nejen z hlediska obsahového, ale i z hlediska rozsahu těchto nápisů, jejich úlohy v celkovém ikonografickém programu sochy a v neposlední řadě i ve způsobu, jakým byly provedeny.<sup>17</sup> Zajímavé je již to, že zmíněné malované nápisy nenajdeme na podstavcích všech soch v parku. Nejenže takovými nápisy nebyla nikdy opatřena mladší skupina soch vzniklá o víc jak čtvrt století později v dílně Ignáce Františka Platzera, ale i v případě starší skupiny soch spojené se jménem „sochaře z Benátek“ skládající se ze sochařské výzdoby horní terasy umístěné na samostatných soklech (alegorie čtyř ročních dob) a vázané na trojici schodišť (alegorie dvou denních dob, čtyř světadílů a čtyř žvlů), výzdoby plochy parku pod terasou před bludištěm tvořeným habrovými stěnami (dvojice lvů, lvice a sfing), a sochařské výzdoby lemující stávající hlavní osovou cestu (alegorie dvanácti měsíců) se tyto nápisy objevují pouze na podstavcích posledně jmenovaného dvanáctičlenného souboru.<sup>18</sup> Již to nás může vést k úvaze, že právě této části sochařské

<sup>15</sup> První zdroj indicií vychází z využití metod obvyklých u stavebně historického průzkumu, hledání drobných rozdílů a anomálií v provedení daného souboru, stop po použitých technologických postupech atp., a to v místech, které nebyly primárně určeny pro pohled diváka.

<sup>16</sup> Druhý zdroj představuje jakousi návaznost na studie O. J. Blažička, který se jako jeden z mála badatelů pokusil na základě velmi dobré znalosti evropského barokního sochařství nalézt předobrazy některých prací českých sochařů a poukázat na jejich inspirační zdroje, na jejich stylovou orientaci, a tím pádem i na charakter jejich uměleckého školení. Narážíme zde především na studie a články O. J. Blažička publikované v 80. letech 20. století. Srovnej in: Oldřich Jakub Blažiček: *Italské podněty a ohlasy v českém barokovém sochařství*. *Umění XXVIII*, 1980, 493–503; idem: *Italianische Impulse und Reflexe in der böhmischen Barockskulptur*. In: K. Kalinowski (ed.): *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Poznaň 1981, 103–104; idem: *Čechy a Itálie v baroku*. In: Jaromír Homolka (red.): *Itálie, Čechy a střední Evropa: referáty z konference pořádané ve dnech 6.–8. 12. 1983, katedra dějin umění a estetiky FF UK v Praze*. Praha 1986, 201–215.

<sup>17</sup> Přepisy a rekonstrukce těchto nápisů se staly jedním z hlavních bodů restaurátorského průzkumu. Bohužel tyto nápisy se dochovaly pouze torzálně a míra jejich poškození pak předurčila možnost nebo naopak nemožnost jejich rekonstrukce. Při rekonstrukci dochovaných částí textů se bohužel nebylo možné opřít ani o dochované prameny, ani o starší literaturu, protože přepisy znění nápisů v nich nikde nefigurují, a dokonce ani o starší obrazovou dokumentaci, protože fotografové jim nevěnovali patřičnou pozornost. A bohužel i pomocné optické metody se ukázaly jako neúčinné.

<sup>18</sup> Šestice Olympských bohů a torzo původně sedmičlenné skupiny Sedmi svobodných umění zobrazených opět pomocí putti vznikly až okolo roku 1760, na objednávku hraběte Sweert-Sporcka. Zajímavé je, že nejspíše z důvodu zachování jednoty sochařské výzdoby byly i tyto sochy osazeny na stejném tvarovaném sokl.



výzdoby zámeckého parku v podobě personifikací dvanácti měsíců byl v celkové koncepci přikládán nějaký zvláštní význam.<sup>19</sup>

Jednoduché hranolové dřívky podstavců alegorií dvanácti měsíců člení sekané rámy se čtvrtkruhovými výkroji. Pole, která takto vznikla na čelní straně podstavců, ale zůstala prázdná, protože nápisy se nacházejí jen na bočních stranách podstavců. Na čelní straně můžeme spatřit pouze latinský název daného měsíce, který daná socha zosobňuje. Další nezvyklou skutečností je, že nápisy byly koncipovány výlučně v němčině a navíc jsou veršované.<sup>20</sup> Psány jsou v tištěné formě kurentu s jistými charakteristickými odlišnostmi v podobě písmen a s tím, že první písmeno nápisu je stejně jako iniciály v tištěných knihách větší a má zdobenější formu než ostatní písmena. To pak s jistým omezením platí i pro písmena uvozující nový verš nebo písmena na počátku slov s nějakým zvláštním významem. Nápisy nejsou na obou stranách soklu stejně dlouhé a i jejich literární forma je jiná. Na jedné boční straně je nápis dlouhý osm řádků, má obecnější charakter a představují se v něm ve třetí osobě jednotného čísla stručně ty činnosti člověka, které jsou pro daný měsíc roku typické. Na druhé boční straně je nápis dvakrát delší, má tedy šestnáct řádek, a je zajímavý tím, že se nám zde představuje měsíc sám. Je to tedy on, kdo k nám promlouvá a kdo popisuje svoje vlastnosti.

Umístění nápisů jednoznačně ukazuje, že i když se sochy, jak víme, dnes nenacházejí na původním místě – hlavní osa zámecké zahrady byla totiž posunuta směrem k severu – můžeme se domnívat, že i původně byly sochy rozmístěny do dvouřadé aleje vždy o šesti sochách na každé straně.<sup>21</sup> V případě soch představujících měsíce první poloviny roku se totiž osmiřádkové nápisy nacházejí na levé boční straně a šestnácti řádkové na pravé boční straně, zatímco v případě soch představujících měsíce druhé poloviny roku, se osmiřádkové nápisy nacházejí na pravé boční straně a šestnáctiřádkové nápisy naopak na levé boční straně.

Přepis torzálně dochovaných nápisů publikovala ve své bakalářské práci G. Šinkorová,<sup>22</sup> přepisy a někdy i překlady a především rekonstrukce torzálního stavu a fotodokumentace stavu nápisů před restaurováním jsou také součástí restaurátorských zpráv zpracovaných Vojtěchem Adamcem ke každé jednotlivé restaurované soše.<sup>23</sup> Z hlediska obsahového jsou nápisy pozoruhodnou zprávou o tom, co který měsíc pro člověka žijícího v daném období znamenal, a jsou tak, jak si povšimla právě G. Šinkorová, důležitým prvkem v ikonografickém programu dané sochy i celého souboru. Můžeme dokonce říci, že divákovi jistým způsobem pomáhají dané sochařské dílo číst, resp. rozšiřují a obohacují jeho zrakový vjem. Leden, v podobě starce s ohřívadlem u nohou je, jak doplňuje nápis pod sochou, měsícem, kdy se nám hodí kožich, aby nás hřál, a kdy si můžeme užít

<sup>19</sup> K tomu se ještě pokusíme vyslovit níže.

<sup>20</sup> P. Preiss ve svých knihách věnovaných hraběti F. A. Šporkovi výlučně zmiňuje nechuť hraběte k latinskému jazyku, který podle jeho soudu nemá schopnost promlouvat k lidu. Srovnej in: Preiss 1981; Preiss 2003.

<sup>21</sup> Srovnej in: Veronika Pincová: *Historie a současnost zámeckých parků v Lysé nad Labem*. Lysá nad Labem 2007. Původní situaci umístění hlavní osové cesty zachycuje ještě císařský stabilní katastr z roku 1842.

<sup>22</sup> Šinkorová 2010.

<sup>23</sup> Na rekonstrukci znění těchto textů se podíleli Kateřina Adamcová a v případě některých soch také Pavel Zahradník. Restaurátorské zprávy zpracované V. Adamcem jsou uloženy v archivu NPÚ-ÚOP středních Čech v Praze a také u investora restaurování těchto děl, tj. na odboru kultury Městského úřadu v Lysé nad Labem.

potěšení z jízdy na saních. Únor, v podobě nezvykle spoře oděné dívky s úsměvem prozářeným obličejem a mísou plnou koláčů, je, jak upřesňuje nápis, měsícem Karnevalu, hodování a tance i nevázaného veselí, kdy máme odhodit všechny starosti, zármutek a vrtochy, protože je dovoleno vše, i letný polibek neznámému dítěti. Březen je zobrazen jako muž středního věku, oblečený jako důstojník armády s třírohým kloboukem, puškou, kyrysem a štítem u svého boku. Právě nápis nám pak vysvětluje, že je to období, kdy končí zimní ležení a vojsko se opět může vydat na pochod. Duben zastupuje dívka s rýčem a květináčem, v němž je zasazen malý citronovník. Sochou je tento měsíc představen jako okamžik, kdy se do zámeckých zahrad znovu vracely rostliny, které přezimovaly v zámeckých oranžériích. Nápis na podstavci sochy tento první zřetelný vjem podstatně rozšiřují. Připomínají nám, že ten, kdo si chce užívat darů přírody, musí se o ně trpělivou a pilnou prací zasloužit. Měsíc Duben je zkrátka obdobím naplněným těžkou prací na zahradách a polích. A tak bychom mohli pokračovat.

Způsob, jakým jsou sochy personifikující jednotlivé měsíce zobrazeny, je velmi popisný a konkrétní. Popisnost sochařského provedení dokonale rezonuje s charakterem veršů, které, jak jsme viděli, divákovi nabízejí další obrazy upřesňující vjem získaný při prohlížení soch. Jako příklad zde uvádíme přepis delšího nápisu na podstavci měsíce Května. Ten je opět personifikován půvabnou dívkou. U jejího levého boku stojí koza, jejíž rohů se dívka lehce dotýká, zatímco ve druhé ruce přidržuje džber, do nějž snad před chvílí nadojila mléko. V dolní části pláště, do něhož je usmívající se dívka zahalena-nezahalena, vidíme košík, v němž sedí slípka na vajíčkách. Tady se rodí nový život, vedle malých, sotva vylíhlých kuřátek zde můžeme najít celá neporušená vejce, vejce s prasklinou na skořápce i vejce s odpadlou horní částí skořápky a kuřátko, které se přímo před našima očima snaží ze skořápky vysvobodit. V nápisu na pravé boční straně podstavce k nám jako divákům pak Květen promlouvá takto:

Bey mir wird alles recht  
belebet und erquicket.  
Durch mich wird die Natur  
vermehret und beglückt.  
Ich schaffē gutte kost  
in rechten übefluß.  
Und alles hat von mir  
den lieblichen genuß.  
Ich bin recht angenommen  
bey armen und auch reichen.  
Mir ist an lieblichkeith  
kein Monath zu vergleichen.  
Wenn blumen blüth und graß  
in bundten prachte stehen  
kan ein Philosophus  
mit lust spatziere gehn.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Nápis předkládáme v původním znění včetně jistých odlišností od stávající gramatiky.

Květen je v nápisu charakterizován jako období hojnosti, které je vítáno jak chudými tak bohatými, období, kdy se příroda rozzáří jasnou zelení a kdy trávníky doslova stojí v plném květu, období, kdy se „Filosof“ může Přírodou s radostí projít. Opěvování toho, co každý měsíc v roce přináší, je poctou řádu, jímž je naplněna Příroda, jako dílo Stvořitele, Příroda, jejíž součástí je i člověk sám. Tyto veršované nápisy jsou rozhodně něčím víc, než jen obvyklým sdělením, kdy, proč a kým byla daná socha vztyčena, popř. co k jejímu vztyčení vedlo. A jak jsme viděli, ani sochy nejsou pouhou ilustrací veršů na podstavcích. Neobvyklý koncept těchto nápisů i jejich vazba na dané výtvarné dílo dokládají znovu skutečnost, že František Antonín hrabě Šporck byl osobností po všech stránkách podivuhodnou. Je třeba jen litovat, že nápisy není možné dnes v úplnosti rekonstruovat a že naším předchůdcům nestály za to, aby je pečlivě přepsali v době, kdy ještě nebyly tolik poškozené v důsledku degradace povrchových vrstev kamene podstavců soch.

Jak již bylo uvedeno výše, umístění nápisů vypovídá o tom, jak byl původně celý soubor soch dvanácti měsíců koncipován, tj. jako dvouřadá alej soch rozmístěná podél cesty. Umístění a charakter nápisů na podstavcích pak potvrzuje předpoklad, že tyto sochy lemovaly jednu z hlavních komunikačních spojnic, cestu, která kdysi vedla zámeckým parkem k bráně nacházející se na jižním konci východního křídla zámku. Tato dvanáctičlenná skupina soch tedy patřila k tomu, co měl návštěvník zámeckého parku zahlédnout jako první a čemu měl především věnovat svou pozornost. Nejen sochy samé, ale i zmíněné nápisy doslova vybízejí k opětovnému prohlížení.

Na podstavcích těchto soch však můžeme najít ještě další indicie týkající se vzniku této skupiny. Dřík podstavce je členěn na čelní i obou bočních stranách výše zmíněným polem vymezeným sekanou drážkou. Na zadní straně soklu však tuto drážku můžeme najít jen u vybraných soch z tohoto souboru. V případě dvou z nich se pak na zadní straně soklu dokonce dochoval původní zákres sekané drážky provedený olůvkem. Drážku i na zadní straně soklu má vysekáno sedm soch, konkrétně alegorie Února, Března, Května, Června, Července, Srpna a Prosince, s tím, že na podstavci Srpna a Prosince vidíme i zmíněný zákres. Hladký sokl bez drážky, dokonce i beze stop po zákresu, má zbývajících pět soch, alegorie Ledna, Dubna, Září, Října a Listopadu. Z toho můžeme soudit, že během realizace díla došlo ke změně původní koncepce, nebo že se původní koncepce teprve postupně upřesňovala, ale také to, že se při realizaci tohoto souboru notně spěchalo.<sup>25</sup> Na základě této indicie také můžeme předpokládat, že sochy s podstavci s drážkou byly hotovy o něco dříve, než sochy s podstavci bez drážky. Je totiž nepravděpodobné, že by sochy byly transportovány ze sochařského ateliéru na místo určení, aniž by vzápětí byly osazeny přímo na sokl, který již stál na svém místě určení, osazený na nějaký předem připravený základ.

Podstavce soch v zámeckém parku však kromě právě uvedeného ukrývají ještě jednu zajímavou stopu, o níž se v doposud publikovaných pracích nic nedozvíme. Horní terasu zámeckého parku u východního průčelí zámku korunují jednak sochy představující čtyři roční doby, tedy Jaro, Léto, Podzim a Zimu, a jednak sochy, které jsou součástí trojice schodišť spojujících tuto terasu s níže položenou částí zámeckého parku. Na jižním

<sup>25</sup> Tento předpoklad potvrzují i dochované písemné prameny. Celý více jak dvacetičlenný soubor měl vzniknout ve velmi krátkém čase vymezeném měsíc květnem, kdy si hrabě mohl v parku prohlédnout první trojici soch ze skupiny čtyř ročních dob, a červencem, kdy byla „sochaři z Benátek“ vyplacena poslední část honoráře za skupinu dvanácti měsíců. Srovnej např. in: Kořán 1999, 123.

schodišti stojí čtveřice putti zosobňujících čtyři tehdy známé světařily, na severním opět čtveřice putti zosobňujících čtyři živly neboli elementy, z nichž se skládá celý náš hmotný svět. Na zábradlí prostředního schodiště stojí v horní části sochy Venuše a Apollóna, tedy bohyně Měsíce a bůh Slunce, zatímco v dolní části zábradlí spatříme putti s medailóny s reliéfy vztahujícími se ke dvěma denním dobám, jimž tato nebeská tělesa vládnou. Čtvero ročních dob stojí na stejných soklech jako alegorie dvanácti měsíců, a to včetně sekaných rámců, které v tomto případě zdobí všechny strany podstavců. Důvod je zřejmý, tyto sochy byly vždy koncipovány na hranu stávající horní terasy parku a jejich sokly byly pohledově stejně jako sochy samy i ze zadní strany. Sochy putti stojí na prostých hranolových soklech s hladkými dřívky, na něž navazuje zábradlí s plným dřívkem s polem opět členěným nám známým sekaným rámem. Zde se motiv sekaného rámu přenesl z hranolového dřívku soklu na dřív zábradlí. Z jednotné koncepce podstavců soch horní terasy zámku, kterou nakonec dodržela i skupina soch vzniklá až v dílně Ignáce Františka Platzera zhruba o čtvrt století později, se zcela vymykají podstavce pod sochami Venuše a Apollóna. Ty se od všech ostatních odlišují nejen tím, že byly zhotoveny z jiného druhu jemnozrnného pískovce, ale také tím, že jejich dřívky zdobí plastické bosalice v podobě psaníčka, a to dokonce i na zadní straně, k níž je přisazeno plné pole zábradlí schodiště.<sup>26</sup> Je zřejmé, že tyto sokly pocházejí z jiné doby, z hlediska dějin stylu nepochybně z doby starší.<sup>27</sup> I. Kořán předpokládá, že sochy Apollóna a Venuše vznikly o něco dříve než čtveřice ročních dob, která podle všeho zahájila sochařskou výzdobu parku iniciovanou hrabětem F. A. Šporkem po znovuzakoupení panství Lysá do svého majetku.<sup>28</sup> Petr Bašta zdůrazňuje klasicizující pojetí těchto soch a domnívá se, že s ostatními částmi sochařské výzdoby lyského parku vzniklými v roce 1734, tyto dvě sochy vůbec nesouvisí.<sup>29</sup> Charakter podstavců soch Venuše a Apollóna jednoznačně vypovídá o tom, že Baštova i Kořánova hypotéza opírající se o formální analýzu dotčených soch a jejich srovnání s ostatními ze zámeckého parku je více než pravděpodobná. Dovolujeme si zde vyslovit domněnku, že obě sochy představují torzo nějaké starší koncepce sochařské výzdoby zahrady, která ani nemusela být dokončena. Sochy se od ostatních neliší jen svými podstavci, ale také podobou svých plintů. Ostatní sochy vzniklé v roce 1735 se zdvihají z pravouhlých plintů, tyto dvě mají plinty nepravidelné, připomínající výseky terénu.

<sup>26</sup> Při posledním restaurování tohoto schodiště byly dřívky obou soklů nahrazeny kopiemi, a to proto, že jejich materiál byl natolik degradovaný, že došlo k narušení statiky daného bloku. Originály podstavců byly vysekány z jemnozrnného okrového pískovce s výrazným nazelenalým nádechem, který je charakteristický pro křemité pískovce s vysokým obsahem minerálu zv. glaukonit, pískovce, který se nacházel v okolí Záp nedaleko Brandýsa nad Labem. Srovnej in: Václav Rybařík: *Ušlechtilé stavební a sochařské kameny České Republiky*. Hořice v Podkrkonoší 1994.

<sup>27</sup> Obdobné plastické psaníčko člení např. dřív soklu tzv. Vinařského sloupu se sochou sv. Václava, který dnes stojí u pravého nároží hlavního průčelí kostela sv. Františka z Assisi v Praze na Starém Městě. Tento sloup je dílem Jana Jiřího Bendla z roku 1676. Jiným příkladem použití tohoto dekorativního motivu z pozdější doby může být atika v podobě balustrového zábradlí korunující střední část hlavního průčelí Toskánského paláce na Hradčanském náměstí v Praze se sochařskou výzdobou od Jana Brokoffa z počátku 90. let 17. století. K J. J. Bendlovi srovnej např. in: Oldřich Jakub Blažíček: *Sochařství baroku v Čechách*. *Plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958, 73. K J. Brokoffovi srovnej nejlépe in: Věra Nejedlá: Příspěvek k dílu Jana Brokoffa. *Umění XII*, 1964, 16. Po roce 1700 se tento dekorativní prvek objevuje zcela výjimečně.

<sup>28</sup> Kořán 1999, 123–124.

<sup>29</sup> Bašta 2011, 34.

Současná ikonografie obou soch také nemusí odpovídat tomu, čím původně měly být. Podoba sochy Apollóna, který je zde představen jako bůh lukostřelby a lovu, by totiž také odpovídala mnoha jiným mytickým lovcům, např. Venušinu milému, Adonidovi, nebo hrdinnému Meleagrovi. Je totiž zvláštní, že zatímco socha Venuše byla jejím autorem komponována podle slavných antických předobrazů Venuše Kapitolské z Kapitolských muzeí v Římě či Venuše Felix s kupidem z muzea Pio Clementino ve Vatikánu, socha představující Apollóna nebyla předurčena neméně slavným vzorem, Apollónem Belvedéřským, či jinou slavnou verzí tohoto boha Slunce, jak bychom očekávali, ale vychází právě ze sochy Meleagra, která stávala v Římě na Kapitolu a která je dnes rovněž součástí sbírek muzea Pio Clementino.

Uvedené záměrné citace slavných antických děl nám také cosi vypovídají o autorovi těchto dvou soch a jeho stylové orientaci. Tento doposud neznámý sochař působil ve službách F. A. Šporka nejspíše, podobně jako Bartolomeus Zwengs z Ypern doložený při výzdobě Kuksu, před příchodem M. B. Brauna do Čech. Zdá se, že patřil k těm sochařům, kteří během svých studijních cest navštívili Řím, kde jedine mohl tyto sochy poznat natolik, aby byl ve své vlastní tvorbě schopen takto blízkých variací na tato obecně obdivovaná díla antického sochařství.

„Klasicistní“ orientace těchto dvou sochařských prací z výzdoby zámeckého parku opravdu ostře kontrastuje s charakterem sochařského projevu Jana Dlouhého-Langa. V literatuře doposud nejčastěji zastávaný pohled na osobnost tohoto benátského sochaře vycházel z předpokladu, že byl Braunovým ne příliš talentovaným epigonem.<sup>30</sup> V případě realizace souboru soch pro zámecký park v Lysé nad Labem mu dokonce bývá určena role pouhého provádějícího sochaře pracujícího na podkladě Braunových bozzett.<sup>31</sup> Úzká spojitost se sochařským projevem M. B. Brauna nepochybně platí v případě hodnocení tvorby tohoto sochaře v rovině jeho základního formálního citění, vycházejícího z dynamicko-expressivní orientace charakteristické tvarovou nadsázkou, stylizací tvaru, ve smyslu zdůraznění jeho smyslových a expresivních kvalit, a nadnesené dynamice všech částí figurálního díla. Jak si však ukážeme, byl tento sochař schopen tvůrčím způsobem reflektovat vzory, které nepocházejí přímo z Braunovy tvorby, ale ze soudobého sochařství italského a dokonce překvapivě i ze sochařství francouzského.

Giuseppe Mazzuoli, il Vecchio, žák Ercole Ferraty a Melchiore Caffá, patří k posledním zástupcům berninismu, tedy následovníkům dynamicko-expressivního sochařské-

<sup>30</sup> K dosavadnímu obrazu tvorby Jana Dlouhého-Langa nejlépe in: Kořán 1988, 105–106.

<sup>31</sup> E. Poche se domnívá, že Braun se na tomto souboru nikterak nepodílel, že je celý dílem Františka Adámka z Benátek. Srovnej in: Poche 1937. Stejného názoru jsou i P. Preiss, O. J. Blažiček a G. Šinkorová. Srovnej in: Preiss 2003, 219; Blažiček 1984; Šinkorová 2010. Naopak I. Kořán a spolu s ním i J. Dörflová předpokládají, že Braun vytvořil alespoň pro část z tohoto souboru bozzetta, jež předurčila základní koncepci soch realizovaných ovšem starším sochařem z Benátek Janem Dlouhým-Langem ve spolupráci s Františkem Adámkem. Srovnej in: Kořán 1999; Dörflová 2013. Podobný názor zastává i P. Bašta. Srovnej in: Bašta 1995 a Bašta 2011. Erich Bachmann, kterého jsme v úvodu nezminili, jako jediný spojil vznik souboru dvanácti měsíců dokonce s Adamem Ferdinandem Dietzem, pozdějším dvorním sochařem würzburšského, bamberského a trevírského kurfürta, jenž měl podle jeho názoru v této době pobývat v dílně M. B. Brauna. Srovnej in: Erich Bachmann: Die Skulptur. In: Karl Maria Swoboda (ed): *Die Barock in Böhmen*. München 1964, 151. Tato Bachmannova hypotéza však není pravděpodobná, jak z hlediska výpovědi dochovaných písemných pramenů, tak z hlediska srovnání těchto děl se samostatnou tvorbou A. F. Dietze. Podrobněji srovnej in: Kateřina Adamcová: Jan Adam Dietz a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova. *Průzkumy památek* II, 2010, 7–36.

ho projevu Gianlorenza Berniniho, v Římě. Je totiž vrstevníkem sochařů, kteří naopak v římském sochařství zastupují novou vlnu klasicismu, jež představuje jakousi reakci na předchozí nadvládu cavaliere Berniniho v Římě.<sup>32</sup> Ve sbírkách muzea v Ermitáži v Petěrburku se dnes nachází Mazzuolliho socha zobrazující téma z Ovidiových *Metamorfóz* s názvem *Adónidova smrt*. Ve sbírkách Puškinova muzea je evidována od roku 1923, ovšem původně byla součástí jedné z nejvýznamnějších římských uměleckých sbírek. Jak uvádí Lione Pascoli, tuto sochu si od Giuseppe Mazzuolliho zakoupil kardinál Barberini poté, co pro něj tento sochař dokončil sochu Diany.<sup>33</sup> L. Pascoli o této soše dokonce píše jako o „slavném Adónidovi“, tzn., že ve své době patřila k jedné z nejznámějších Mazzuolliho prací.<sup>34</sup> Základní postoj této figury, šroubovité vytočení jejího těla, i to, že celá kompozice je rozvržena tak, že Adónidovu postavu vnímáme především z boční strany, to vše je až neuvěřitelně blízké základní kompozici sochy *Prosinec* ze souboru *měsíců* v *Lysé nad Labem*. A nejen to. Jan Dlouhý-Lang zde zopakoval i zvláštní zaklonění Adónidovy hlavy a to, jak na tento prudký pohyb reagují prameny polodlouhých vlnitých vlasů rámujeících obličej. A najdeme zde i vzor pro obrovité chlupaté prase, které má *Prosinec* z *Lysé* ledabyle přehozené přes svá záda.

O životě Jana Dlouhého-Langa, zejména pak o létech jeho učení, toho příliš nevíme.<sup>35</sup> Obecně se předpokládá, že patří mezi ty sochaře, kteří prošli dílnou M. B. Brauna, někdy je také v literatuře nazýván šporkovským sochařem. Jana Dörflová ve své práci usuzuje, že s Braunem spolupracoval opakovaně nebo že alespoň mohl sledovat jeho tvorbu i poté, co se osamostatnil.<sup>36</sup> Zda podnikl Jan Dlouhý-Lang tovaryšskou cestu do Itálie nevíme, nemůžeme to ani zcela vyloučit, ani potvrdit. Místem, kde se mohl s tímto italským dílem seznámit, však také mohla být Braunova dílna, protože i v jeho tvorbě najdeme několik děl koncipovaných na podkladě tohoto vzoru. Patří sem jednak sousoší s mytologickou tematikou, které bylo součástí výzdoby usedlosti J. V. Rotta a které bylo později přeneseno do parku zámku ve Štíříně.<sup>37</sup> Toto sousoší, které nejspíše představuje Hérakla s Lichasem nebo jiné podobné téma, patří k pozdějším Braunovým pracím pocházejícím zhruba ze stejné doby jako soubor v *Lysé nad Labem*. Ovšem tento koncept šroubovitého přetočení postavy je také základní komponentou určující postoj a základní objemový rozvrh sochy boha Vulkána, jež byla součástí skupiny *Olympanů* na atice Clam-Gallasova paláce v Praze, jejíž výzdoba vznikla krátce po roce 1715. Mazzuolliho socha Adónida byla dokončena až v roce 1709, ovšem Mazzuolli na ní pracoval více jak třicet let, což si mohl dovolit proto, že se jednalo o jeho *privatissimo*.<sup>38</sup> Předpokládá se, že M. B. Braun doplňoval své sochařské vzdělání právě pobytem ve významných italských uměleckých centrech a zvláště pak v Římě, a to v době před svým příchodem do Čech, který spadá právě do roku 1709.<sup>39</sup> Brauna mohla tato Mazzuolliho socha zaujmout nejen svým dokonalým

<sup>32</sup> K životu a dílu Giuseppe Mazzuolliho srovnej in: Maria Vittoria Thau: Giuseppe Mazzuolli il Vecchio. *Dizionario biografico degli italiani* 72, 2008. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/mazuoli-giuseppe-il-vecchio\\_%28Dizionario-Biografico%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/mazuoli-giuseppe-il-vecchio_%28Dizionario-Biografico%29), vyhledáno 30. 8. 2014.

<sup>33</sup> Lione Pascoli: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni II*. Roma 1736, 482.

<sup>34</sup> Idem 479.

<sup>35</sup> Kořán 1988.

<sup>36</sup> Dörflová 2013.

<sup>37</sup> Srovnej in: Poche 1965, 122, obr. č. 157.

<sup>38</sup> Pascoli 1736.

<sup>39</sup> Srovnej in: Poche 1965, 16; Poche 1986, 18; Kořán 1999, 21; Poche/Kořán 2003, 22.

řemeslným provedením, ale i výrazovou nadsázkou oscilující na hraně mezi zobrazením tématu a jeho parodií, což je něco, co mu muselo být nesmírně blízké.

Zámecký park v Lysé nad Labem bývá stejně jako mnoho jiných barokních zahrad v Čechách a na Moravě připodobňován k zámeckému parku ve Versailles. Porovnáme-li oba parky co do počtu soch na danou rozlohu zámecké zahrady, je tato paralela nepochybně možná a dokonce není ani příliš nadsazená. Mají však tyto dvě tak zásadně odlišné zahrady ještě něco společného? Ikonografický program sochařské výzdoby zámeckého parku ve Versailles je nedílnou součástí ikonografického programu celého zámeckého areálu vycházející z koncepce obecně platné pro všechny stavební podniky iniciované a realizované Ludvíkem XIV. Jejich cílem byla apoteóza francouzského krále jako nově vtěleného Slunce, tedy boha Apollóna, dárce života i smrti, zdroje moudrosti a pravdy, patrona věd a umění.<sup>40</sup> Obrazem tohoto konceptu jsou ve versailleském parku nejen slavné sousoší Apollóna obsluhovaného nymfami, Latonina fontána se sousoším bohyň Léto, matky božských dvojčat Apollóna a Diany na vrcholu, ale i fontány na téma čtvero ročních dob, jejichž sled určuje Apollón svým slunečním svitem, sochy představující čtvero světadílů, jimž všem Slunce vládne, sochy múz nebo i fontány s koupajícími se a dovádějícími nymfami, které Apollóna často doprovázely a z nichž mnohá podlehla jeho kouzlu. Najdeme zde však i sochy a sousoší oslavující ve formě alegorií konkrétní historické události týkající se vlády Ludvíka XIV., jako jsou sousoší *Triumf Francie nad Španělskem* a *Triumf Francie nad Říší*, míněno Habsburskou říší atd. Součástí odkazu na zlatou éru dějin lidstva spojenou se světovládou Římské říše, s níž se Ludvík XIV. rovněž ztotožňoval, jsou pak kopie antických šedévrů pocházejících z římských sbírek. Tak přebohatou, mnohovrstevnatou ikonografií vázanou navíc přímo na osobu objednavatele bychom jinde v Evropě a tím spíše u nás jen těžko hledali. Přesto, jak si ještě ukážeme, jisté styčné body mezi Ludvíkovými Versailles a Šporkovou Lysou existují.

Přímo na fasádách versailleského zámku můžeme spatřit soubor personifikací dvanácti měsíců. Důvod je zřejmý, jejich střídání opět zajišťuje svým svitem bůh Slunce a jejich koloběh je mimo jiné také symbolem věčnosti a naplnění světa řádem. Tento soubor najdeme na fasádách tzv. „Le Corps central“, tedy hlavní zámecké budovy, a vznikal, jak víme z dochovaných pramenů, v letech 1670–1672.<sup>41</sup> Stejně jako veškerá výzdoba tohoto areálu i tyto sochy byly vytvořeny podle programu sestaveného „Petite Académie“ vedenou Claudem Perraultem. Mezi nejvýznamnější a nejnámější osobnosti, které se podílely na tomto souboru, patří např. bratři Balthasar a Gaspard Marsy, Jean Raon nebo Jean-Baptiste Tuby.<sup>42</sup> Na rozdíl od stejného souboru, který vznikl o mnoho let později v Lysé, tyto personifikace jsou všechny představeny ženskými postavami. Výběr atributů, pomocí nichž můžeme jednotlivé postavy identifikovat a které stejně jako v Lysé odkazují k tomu, co je pro daný měsíc charakteristické, je odlišný. Hlavním identifikačním prvkem jsou v jejich případě znamení zvěrokruhu spojená s daným měsícem a ta jen tu a tam doplňují atributy další jako květiny a plody ovoce a zeleniny nebo to, jak moc nebo naopak málo jsou ženské figury zahaleny do svého antikizujícího oděvu. Tento zásadní rozdíl

<sup>40</sup> Françoise de La Moureyre: *Réflexions sur le style des statues aux façades du château de Versailles*. In: *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* 2008. Dostupné online z: <http://crcv.revues.org/992>.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

mezi oběma soubory vychází jednak ze skutečnosti, že ikonografie versailleských měsíců se více opírá o ikonografii těchto personifikací, jak ji najdeme v *Ikonomologii* Cesare Ripy, a jednak z toho, že ve Francii podobně jako v Itálii panují jiné klimatické podmínky než ve střední Evropě, což pak ovlivňuje to, kdy se co sklízí a kdy se provádějí jaké zemědělské práce.<sup>43</sup> I přes tyto odlišnosti se zde setkáme s několika pozoruhodnými a rozhodně nečekanými souvislostmi.

Samotné rozhodnutí hraběte Šporka zařadit do souboru soch, které budou zdobit nově upravovanou zahradu zámku v Lysé nad Labem, personifikace dvanácti měsíců, mohlo být inspirováno právě zážitky z francouzské etapy jeho kavalírské cesty, kterou podnikl v letech 1679–1681.<sup>44</sup> Personifikace dvanácti měsíců nejsou tak častou součástí výzdoby zahrad, jak bychom předpokládali. V našem prostředí jedinou paralelu představují personifikace dvanácti měsíců osazené na pilíře oplocení čestného dvora zámku ve Veltrusech a sochy v zámeckém parku ve Lnářích, které navíc vznikly později než soubor v Lysé. Ani jinde ve střední Evropě se s tímto ikonografickým motivem příliš často nesetkáme. Jinak je tomu ve Francii. Soubor dvanácti měsíců mohl Špork spatřit nejen ve Versailles, ale také na dalším významném sídle francouzských králů, zahradách zámku ve Fontainebleau, kam byly alegorie dvanácti měsíců osazené do „Parterre du Tibre“, opět na podnět Ludvíka XIV. krátce po dokončení soch pro Versailles.<sup>45</sup> To však není jediná podobnost mezi oběma soubory. Některé ze soch umístěné v 70. letech 17. století na fasády „Corps central“ jsou sochám z Lysé nad Labem až neuvěřitelně blízké, podobně jako soše *Prosince* socha *Adónidova smrt* od Giuseppe Mazzuolliho. První z nich představuje ve Versailles alegorii Května, kterou vysekal Benoît Massou. Koncepce této ženské postavy, s květinami posbíranými do záhybů šatu a především nádherným květinovým věncem ve vlasech sčesaných do rozvolněného drdolu rámuujícího velmi pravidelné obličejové rysy, je velmi blízká alegorii Jara ze souboru čtyř ročních dob v Lysé. Mimochodem P. Bašta při hodnocení této lyské alegorie upozorňuje na skutečnost, že v typice jejího obličjeje a i na dalších partiích najdeme v braunovské tvorbě vzácné „klasicizující rysy“.<sup>46</sup> Další versailleská socha představující alegorii Března s beraní kůží přehozenou přes klín má své podivuhodné dvojče v Lysé v postavě Června. Ještě o něco blíže pak stojí této soše zobrazující stříhání ovce kresba Charlese Le Bruna určená pro sochu zobrazující Březen, kterou pro Fontainebleau vysekal Thibault Poissant.<sup>47</sup> Osobou, která tyto francouzské vzory Janu Dlouhému-Langovy zprostředkovala, nejspíše nebyl M. B. Braun, ale hrabě F. A. Špork, který s Francií a francouzskou kulturou udržoval vazby po celou dobu svého života.<sup>48</sup>

Viděli jsme, že podstavce pod sochami v zámeckém parku skrývaly indicie, které nám napomohly potvrdit nebo vyvrátit některé v literatuře vyslovené hypotézy. Pozornost,

<sup>43</sup> Cesare Ripa: *Iconologia ovvero Descrittione d'Imagini delle Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*. Siena 1613.

<sup>44</sup> Preiss 1981, 32; Preiss 2003, 34.

<sup>45</sup> de La Moureyre 2008.

<sup>46</sup> Bašta 2011, 39.

<sup>47</sup> Tento soubor dvanácti měsíců bohužel patří k nedochovaným sochám, jejichž někdejší podobu nám dnes dokládají právě jen dochované návrhové kresby Charlese le Bruna. Srovnej in: de La Moureyre 2008. Zajímavé je, že zatímco ve Versailles jsou všechny měsíce personifikovány ženskými figurami, ve Fontainebleau naopak pouze postavami mužskými. V Lysé se mužské a ženské postavy o personifikace dělí rovným dílem.

<sup>48</sup> Srovnej in: Preiss 2003, 19, 24, 30, 128–129, 132, 133, 1338, 188, 268, 322, 351–52, 465, 490, 495.



kerou jsme jim věnovali, se ukázala jako naprosto opodstatněná. Zjištěné rozdíly ve způsobu jejich formálního provedení vedly ke zpřesnění našich dosavadních představ o tom, jak sochařská výzdoba zámeckého parku v Lysé vznikala, co bylo a co nejspíše nebylo součástí souboru vytvořeného Janem Dlouhým-Langem. Důkladnější analýzy vztahu mezi sochařskými díly a nápisy na podstavcích skupiny dvanácti měsíců zase poukázaly na to, jakým způsobem se tyto dvě složky v případě těchto děl doplňují a jak teprve spojením veršů se zrakovým vjemem získaným při prohlížení těchto soch vytváří úplný obraz sdělení zamýšleného objednavatelem. Nemůžeme tak souhlasit se slovy Ivo Kořána, že se jedná o „nezávazné alegorie“, které tak trochu nezapadají do kontextu předchozích Šporkem iniciovaných uměleckých podniků s náměty více „ideově cílenými“.<sup>49</sup>

Další zajímavé a nečekané souvislosti přineslo srovnání těchto soch s díly evropského barokního sochařství. Našli jsme předobrazy lyských soch nejen v tvorbě Giuseppe Mazzuolliho zastupujícího dynamicko-expressivní linii evropského barokního sochařství, ale i v sochách na fasádách zámku ve Versailles, reprezentujících francouzský barokní klasicismus období první etapy vlády Ludvíka XIV. Čerpání inspirace z výrazově tak odlišných zdrojů je pro období, kdy vznikly sochy zdobící zámeckých park v Lysé nad Labem, typické. Nalezené nečekané souvislosti nám ukazují, že mnohdy je i tvorbu „sochařů regionálního významu“ třeba nahlížet nejen v kontextu produkce českého barokního sochařství, ale i v kontextu se sochařstvím evropským.

#### LITERATURA

- Adamcová, Kateřina: Jan Adam Dietz a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova. *Průzkumy památek* II, 2010, roč. XVII, s. 7–36
- Bachmann, Erich: Die Skulptur. In: Karl Maria Swoboda (ed): *Die Barock in Böhmen*. München 1964.
- Bareš, František: *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém, 21, Politický okres Mladoboleslavský*. Praha 1905.
- Bašta, Petr: *Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka*. Praha 2011, s. 31–40.
- Blažíček, Oldřich Jakob: *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958.
- Blažíček, Oldřich Jakob: Řezbář z Benátek. In: *Labores Musei in Benátky n. Jizerou VI/3–4* (Sborník k 70. narozeninám Zdeňka Kalisty). Benátky nad Jizerou 1970, s. 86–90.
- Blažíček, Oldřich Jakob: Italské podněty a ohlasy v českém barokovém sochařství. *Umění* XXVIII, 1980, s. 493–503.
- Blažíček, Oldřich Jakob: Italienische Impulse und Reflexe in der böhmischen Barockskulptur. In: K. Kalinowski (ed.): *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Poznaň 1981, s. 103–104.
- Blažíček, Oldřich Jakob: Čechy a Itálie v baroku. In: *Čechy a střední Evropa*, Praha 1986, s. 201–215.
- Blažíček, Oldřich Jakob: (ed.): *Matyáš Bernard Braun. Výběr řezeb. K třístému výročí narození*. Praha: Národní galerie 1984. Sborník ke konané konferenci vyšel v roce 1988.
- Dörflöva, Jana: *Sochařská výzdoba zámecké zahrady v Lysé nad Labem*. Bakalářská práce, Ústav pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Praha 2013, rkps.
- Durdík, Jan, st.: Barokní plastiky v Lysé nad Labem. *Vlastivědný zpravodaj Polabí* 5–6, 1969, s. 67–70.
- Kopeček, Josef: Soubor alegorických soch Šporkova zámeckého parku v Lysé nad Labem ve světle nových poznatků. In: *Matyáš Bernard Braun: 1684–1738: Sborník z vědecké konference Národní galerie v Praze 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, s. 143–150.
- Kořán, Ivo: Raráš a šetek aneb braunovské sochařství východních Čech. In: *Matyáš Bernard Braun: 1684–1738: Sborník z vědecké konference Národní galerie v Praze 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, s. 104–106.

<sup>49</sup> Kořán 1999, 123.

- Kořán, Ivo: *Braunové*. Praha 1999.
- La Moureyre, Francoise de: Réflexions sur le styl des statues aux facades du chateau de Versailles. *Bulletin du Centre de recherches du Chateau Versailles*, 16. 6. 2008, <http://crcv.revues.org/992>.
- Nejedlá, Věra: Příspěvek k dílu Jana Brokofa. *Umění XII*, 1964, s. 4–44.
- Otruba, František: Několik obrazů z dějin města Lysé. *Jizeran* 13, 1891.
- Otruba, František: *Paměti města Lysé nad Labem, panství lysského a vesnic okolních*. Lysá 1898.
- Otruba, František: Lysá nad Labem za Šporků. In: *Boleslavsko*. Mladá Boleslav 1947, s. 327–328.
- Pascoli, Liono: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II. Roma 1736, s. 482.
- Pincová, Veronika: *Historie a současnost zámeckých parků v Lysé nad Labem*. Lysá nad Labem 2007.
- Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun a sochy v Lysé nad Labem. *Volné směry XXXIII*, 1937, s. 44 ad.
- Poche, Emanuel: *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha 1965, s. 126.
- Poche, Emanuel: *Matyáš Bernard Braun*. Praha 1986, s. 128.
- Poche, Emanuel / Kořán, Ivo: *Mathias Bernhard Braun, der Meister der Böhmischen Barock und seine Werkstatt*. Innsbruck 2003, s. 136–137.
- Preiss, Pavel: *Boje s dvouhlavou saní*. Praha 1981, s. 184.
- Preiss, Pavel: *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Litomyšl 2003, s. 219–220.
- Ripa, Cesare: *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtú, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi Celesti, Mondo e sue Parti*. Siena 1613.
- Rybařík, Václav: *Ušlechtilé stavební a sochařské kameny České Republiky*. Hořice v Podkrkonoší 1994.
- Šinkorová, Gabriela: *Sochařské personifikace Dvanácti měsíců v zámecké zahradě v Lysé nad Labem*. Bakalářská diplomová práce, Katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2010, rkps.
- Šulcová, Milada: Figurální alegorie měsíců v zámeckém parku v Lysé nad Labem. *Vlastivědný zpravodaj Polabí* 1–2, 1973, s. 7–10.
- Thau, Maria Vittoria: Giuseppe Mazzuolli il Vecchio. *Dizionario biografico degli Italiani* 72, 2008, in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/mazzuoli-giuseppe-il-vecchio\\_%28Dizionario-Biografico%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/mazzuoli-giuseppe-il-vecchio_%28Dizionario-Biografico%29), vyhledáno dne 30. 8. 2014.
- Vojáček, Josef: *Lysá nad Labem. Grunty a jejich majitelé*. Lysá 1936; Vojáček, Josef: *Sochy, sochaři a řezbáři v Lysé nad Labem*. rkps. Vojáčkova pozůstalost, SOkA v Nymburce se sídlem v Lysé nad Labem, sign. B112 ad.

## STATUES IN THE PARK IN LYSÁ NAD LABEM

### Possibilities of using historical survey methods for the assessment of dating and authorship of sculptures in confrontation with the use of formal analysis and comparison in search of their sources of inspiration

#### Summary

Pedestals of statues are in Arts history often neglected sources of information. File of pedestals of statues in the chateau park in Lysá nad Labem hidden clues that can help us prove or disprove some of the hypotheses expressed in the literature. Observed differences in the way of their formal execution led to the refinement of our current ideas about, how the sculptural decoration of the chateau park in Lysá nad Labem emerged and which of the sculptures were, and which were not part of the file that was created by sculptor from Benátky nad Jizerou, Jan Dlouhý-Lang.

A more thorough analysis of the relationship between sculptures and inscriptions on the pedestals of statues of “Twelve Months” again point out, in which way these two components in case of these works are being complementary and how verses only in connection with visual sensation obtained from viewing these sculptures create a full picture of the communication client intended. Thus we can not agree with the words of Ivo Kořán, that they are a “non-binding allegories” that kind of do not fit into the context of previous artistic ventures initiated by František Antonín Špork with a more “ideologically targeted” themes. Another interesting and unexpected connections brought about the comparison of these sculptures with works by European Baroque sculpture. We found prototypes of sculptures of Lysá nad Labem not only

in the works of Giuseppe Mazzuoli, which represent the dynamic expressive line of European Baroque sculpture, but also in sculptures on the facades of the Chateau de Versailles, which represent the French Baroque classicism period, the first stage of the reign of Louis XIV. The Unexpected context, which has been found, shows us that sometimes even creation of “Sculptors of regional significance” should not be seen only in the context of the production of Czech Baroque sculpture, but as well in the context of European sculpture.



**Obrázek 1:** Lysá nad Labem, alegorie Listopadu, nápis na pravé boční straně podstavce. Foto: Kateřina Adamcová, 2010



**Obrázek 2:** Lysá nad Labem, alegorie Listopadu, nápis na levé boční straně podstavce. Foto: Kateřina Adamcová, 2010



**Obrázek 3:** Lysá nad Labem, alegorie Května, celkový pohled na čelní stranu. Foto: 1924, fotoarchiv NPÚ GŘ v Praze



**Obrázek 4:** Lysá nad Labem, alegorie  
Prosince, pohled na zadní stranu podstavce.  
Foto: Kateřina Adamcová, 2013



**Obrázek 5:** Lysá nad Labem, alegorie Října,  
pohled na zadní stranu podstavce. Foto:  
Kateřina Adamcová, 2013



**Obrázek 6:** Pěterburk, Ermitáž, Giuseppe Mazzuoli, Adonidova smrt. Zdroj: Wikimedia Commons



**Obrázek 7:** Lysá nad Labem, alegorie Prosince, čelní strana sochy. Foto: Kateřina Adamcová, 2005



## JORIS KARL HUYSMANS JAKO KRITIK UMĚNÍ A JEHO PRAŽSKÉ ODEZVY\*

TOMÁŠ KOLICH

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: tider@centrum.cz

### ABSTRACT

#### Joris Karl Huysmans as an art critic and his influence upon the Czech lands

This text focuses on Joris-Karl Huysmans as an art critic and on his influence on the Czech environment. As during his lifetime, Huysmans's critical work as well as his personal life underwent significant transformations, his work found favorable response among several different opinion groups, which engaged in controversies with one another.

The circle associated with the *Moderní revue* (Modern Review) magazine presented Huysmans as a decadent and focused on his texts such as *À rebours* (1884). Of the *Moderní revue* circle, particularly Antonín Procházka's and Karel Hlaváček's texts featured inspiration by Huysmans. The *Volné směry* (Free Styles) magazine, on the other hand, perceived Huysmans as a naturalist and a defender of impressionism. Huysmans influenced particularly Miloš Jiránek and František Xaver Šalda; the latter wrote an extensive obituary of Huysmans. Huysmans was further mentioned in *Rozhledy* (Horizons), a periodical which voiced opinions which were less limited in breadth, and his conversion made him an attractive figure also for the Catholic *Nový život* (New Life) magazine, which however did not focus on his critical thought on art.

Generally speaking, Huysmans's reviews were widely read in the Czech Lands, although their selection was limited. Czech art periodicals found his reviews interesting for his daring style and a broad range of themes, which also included little-known artists, caricatures and posters.

**Keywords:** Joris-Karl Huysmans; art criticism; decadence; *Moderní revue*; *Volné směry*

### Úvodem

Životní dráha i literární tvorba Jorise-Karla Huysmanse (1848–1907) bývá zpravidla rozdělována do tří fází. V té první si získal věhlas jako pomyslný Zolův žák a stoupenec naturalismu. Ve druhé etapě, která začíná vydáním jeho nejslavnější knihy *Naruby* (*À rebours*) v roce 1884, se s naturalismem razantně rozchází a přiklání se k dekadenci. Od roku 1891, kdy vydává knihu *Tam dole* (*Là-Bas*), lze datovat jeho poslední „katolické“ období, v němž se náboženství postupně stále silněji projevuje v Huysmansově životě i románech.

V případě Huysmansovy kritické činnosti již toto kategorické rozdělení přijmout nelze. Své výtvarné kritiky uveřejňoval Huysmans časopisecky a vydal je i knižně ve sbírkách *L'Art moderne* (1883) a *Certains* (1889). Huysmansovy postřehy o výtvarném umění

\* Text vznikl v ikonografickém semináři prof. Lubomíra Konečného.

rovněž prostupovaly jeho beletristickou tvorbu a objevují se hlavně v *Naruby*, dále například v *Croquis Parisiens* (1880) a *Tam Dole*.

*L'Art moderne* obsahuje kritiky čtyř oficiálních Salonů mezi roky 1879 a 1882 a výstav Nezávislých v letech 1880, 1881 a 1882. V těchto textech především obhájí impresionisty a brojí proti akademické malbě. Nabádá malíře, aby více zobrazovali současný život, a za největšího umělce Francie pokládá Degasa. Mimo jiné jej fascinuje Degasova schopnost zachytit tóny pleti v umělém osvětlení, což je jedno z témat, které později, byť v pozměněné formě, rozvíjí v *Naruby*.

Huysmans v *Naruby* nepojednává ani o jednom impresionistovi, což vytváří zdání, že jejich umění ve své „dekadentní“ etapě zcela zavrhl. Ve skutečnosti se jeho oblíbení malíři z *L'Art moderne* jako byli Degas či Raffaelli vrací ve sbírce *Certains*. Ta je ve své koncepci odlišná a nezaměřuje se na výstavy, nýbrž rozebírá jednotlivé výtvarníky ve formě esejí. Huysmansův posun v umělecko-kritickém uvažování se zde projevuje studii o umělcích jako Félicien Rops, Goya a Jan Luyken, také zde nacházíme čistě teoretické statě o soudobé architektuře a tradici zobrazování oblud v historii. Huysmans se zde odklání od fascinace současným životem a dává větší prostor umělcům, jejichž díla jsou více symbolická a ztvárňují „jiné“ světy, na druhou stranu píše o Chéretových plakátech – žánr, který je projevem moderní doby *par excellence*.

Ve svém „katolickém“ období již Huysmans o současném malířství nepíše a v knihách se zaměřuje spíše na umění středověku. Jeho zájem o primitivy, jak je sám nazývá, se odráží ve slavném popisu Grünewaldova *Ukřižování* v *Tam dole* a vyústí v knize *Trois primitifs*, kterou vydává ke konci života v roce 1905.

Některé z Huysmansových názorů na umění se proměňují v osmdesátých letech razantně, jiná témata ovšem prochází napříč celou jeho kritickou tvorbou. V každém jejím období jsou Huysmansovy studie natolik různorodé, že neumožňují definovat jej pouze jako naturalistu, dekadenta či novokatolíka.

V českých uměleckých kruzích byl Huysmans dobře znám, především jako literát. Zájem o něj předchází už generaci devadesátých let, například do své knihy *Nové studie a podobizny* jej zahrnul Jaroslav Vrchlický.<sup>1</sup> Na opačné straně uměleckého spektra můžeme Huysmansův vliv, byť přeneseně, vysledovat až k Emilu Fillovi, jehož *Čtenář Dostojevského* byl pravděpodobně inspirován Redonovým imaginárním portrétem hraběte des Esseintes z Huysmansovy knihy *Naruby*.<sup>2</sup>

Vliv Huysmansa na českou výtvarnou kritiku dosud samostatně prozkoumán nebyl. Tento vztah je zajímavý hlavně tím, že Huysmansem se inspirovaly velmi odlišné názorové tábory, které mezi sebou mnohdy vzájemně polemizovaly. Ukazuje se, že v českých uměleckých periodikách docházelo k velmi selektivnímu přístupu k Huysmansovým studiím, a jeho osobnost byla často představována poněkud zkráceně. V Čechách se tak objevuje určitá tendence aplikovat ono dělení na naturalistu, dekadenta a novokatolíka důsledně i na Huysmansovy kritiky. V obecné rovině nám tak Huysmansův příklad dokládá, jak různorodé názory mohli čeští výtvarníci a teoretici čerpat z jedné a téže zahraniční autority.

<sup>1</sup> Vrchlický 1897.

<sup>2</sup> „Fillův zemřelý, duševně vyčerpaný Čtenář, bezvládně ležící v lenošce, je vlastně jen munchovsky traktovanou zrcadlovou variantou Redonovy sugestivní představy.“ Šmejkal 1976, 48.

## Moderní revue

V oblasti literární a výtvarně-kritické našel Huysmans největší odezvu v okruhu časopisu *Moderní revue*. Zde bylo otištěno nejvíce českých překladů jeho textů. Prvním a nejdůležitějším z nich byla kniha *Naruby*, která vycházela na pokračování ve III. ročníku.<sup>3</sup> *Naruby*, slavná „bible dekadence“, je pro uměleckou kritiku důležitá především svými sugestivními popisy výtvarných děl, které nepředstavují pouze dojmy hlavního hrdiny románu, hraběte des Esseintese, ale jsou Huysmansovou interpretací daných autorů. Nejvýznamnější jsou výklady obrazů *Salome* a *Zjevení* od Gustave Moreaua a grafik Odilona Redona,<sup>4</sup> které, jak již bylo v odborné literatuře mnohokrát poznamenáno, značně přispěly k uvedení jejich díla do povědomí širší veřejnosti. O obou psal Huysmans již dříve ve svých výtvarných kritikách,<sup>5</sup> ovšem nelze si myslet, že by beletristický formát ubíral interpretacím z *Naruby* na jejich významu. Naopak, Huysmans napsal v dopise Émile Hennequinovi, že si své poznatky o Redonovi a Moreauovi šetří raději do *Naruby*, než aby se ztratily v knize článků.<sup>6</sup>

Je možno říci, že umělci z okruhu *Moderní revue* se na Huysmansa dívali především prismaticem *Naruby* a povětšinou jej chápali jako bytostného představitele dekadence, což ovlivňovalo jejich čtení dalších Huysmansových textů. Význam, jakému se *Naruby* těšilo v rámci *Moderní revue*, dokládá i skutečnost, že v XVI. ročníku najednou vyšly hned čtyři recenze této knihy od Émile Hennequina, J. B. d'Aureilly, Vittoria Pica a Renny de Gourmonta, všechny přirozeně kladné.<sup>7</sup>

Ve XIII. ročníku byla uveřejněna Huysmansova esej *Obluda v umění*.<sup>8</sup> Huysmans zde sleduje zobrazení monster od dob starodávných civilizací přes antiku a středověk až do své současnosti a tento historický exkurz mu slouží k tomu, aby na něj navázal Redonovy vize posunující zobrazení oblud do moderní doby: „Ačkoliv byla již tolik prodělána, je cesta oblud přece dosud nová. A jsouc tentokrát důmyslnější než člověk, příroda sama stvořila opravdové obludy, ne mezi ‚velkým dobytkem‘, ale mezi ‚nekonečně malým‘, ve světě živočišníků, nálevníků a larv, jejichž suverénní ohavnost nám odhaluje mikroskop. (...) Tady je tedy nové východisko, takměř nová cesta; podobá se, by byla odkryta jedním malířem, který je dnes zaujat fantastičností, Odilonem Redonem. Pokusil se skutečně, tvoře své obludy, vypůjčiti si z vlnivého a proudícího světa, z oblastí nepostřehnutelných tvoreček, zvětšených projekcí a potom mnohem strašnějších než nadsazení dravci starých mistrů, báječný úděs jejich víření.“<sup>9</sup>

Text musel být pro revue přitažlivý nejen tím, že poskytuje určitý interpretační klíč k Redonovi, ale také jako teoretické obhájení všech děl zpracovávajících temnou, symbo-

<sup>3</sup> V Literárním archivu Památníku národního písemnictví se nachází velmi krátký dopis z roku 1895, ve kterém Huysmans Procházce uděluje autorizaci k překladu *Naruby*. (Fond: Procházka Arnošt, položka: Huysmans Joris-Karl Procházka Arnošt, signatura I/8/64.)

<sup>4</sup> Huysmans 1979, 88–97, 100–102.

<sup>5</sup> Viz dodatky v *L'Art Moderne, Le nouvel Album d'Odilon Redon* (původně v *La Revue Indépendante*, 1885, později v druhém vydání *Croquis parisien*, 1886), *Certains*.

<sup>6</sup> Gamboni 2011, 85.

<sup>7</sup> Hennequin 1909/10, d'Aureilly 1909/10, Pica 1909/10, de Gourmont 1909/10.

<sup>8</sup> Tuto esej spolu s dvanácti grafickými listy O. Redona vydala později knižně Kamilla Neumannová – Joris-Karl Huysmans: *Obluda v umění*. Praha 1912b.

<sup>9</sup> *Ibidem* 11–13.

lickou a niternou tematiku, neboť je navazuje na historii a vykládá je jako projev tradice sahající až do počátků lidské civilizace.

Poslední Huysmansův text v *Moderní revue*, *O diletantismu*, byl otištěn se značným časovým odstupem až ve XXV. ročníku, těsně po ukončení války.<sup>10</sup> Zde Huysmans rázně odsuzuje zbabělost kritiků, kteří se bojí názorově vyhranit: „*Stejně jako literární kritik, jenž z kritiky dělá řemeslo, i umělecký kritik jest obyčejně literát, který nedovede vytvořit z vlastní podstaty opravdového díla. Mezi nimi někteří mají prázdné hlavy jako lidé velkého světa, kterým závidí a po nichž se opičí; jejich názory jsou tedy známy. Ale jsou jiní, otevřenější, vychytralejší, kteří pod jménem diletantismu hlásají nutnost nevázati se, potřebu netvrditi ničeho, zbabělost, abychom vše řekli, myšlenky a pokrytectví formy.*“<sup>11</sup>

Zůstává otázkou, čím mohl být pro *Moderní revue* tento text aktuální v poválečné době. Možná se revue v novém ovzduší vznikající republiky snažila apelovat na odvážnější a otevřenější výtvarnou kritiku.

Huysmansovo jméno se na stránkách *Moderní revue* objevuje pravidelně, nejčastěji jej nacházíme v literárních recenzích, ať už coby srovnání či pouze ve výčtu současných spisovatelů preferovaných daným kritikem. Odkazování se na Huysmansa jakožto romanopisce převažuje, články přispěvatelů *Moderní revue* však ukazují, že byli dobře obeznámení i s jeho výtvarnými kritikami. Není nezvyklé, že se Huysmansem teoreticky zaštiťují i v esejích, které přímo nesouvisí s jím probíranými tématy.

Hned v I. ročníku se objevuje Procházka recenze Huysmansova *Tam dole* a ve svém článku *Immoralita v umění* z této knihy cituje v rámci obhajoby výlučnosti umění: „*Ono, které jest a musí býti vždycky tolik hrdé a exklusivně aristokratické, ono má býti degradováno k roli venkovského kantora! Ce que repriche au naturalisme ce n'est pas le lourd badigeon de son gros styl, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art!*“ – *ta hořká pravdivá slova p. J.-K. Huysmansa mají snad v nejbližší době míti svou drtivou platnost pro všechno umění!*“<sup>12</sup>

Ve II. ročníku zmiňuje Huysmansovy kritiky B. Chaloupka, když píše o literárním díle Przybyszewského: „*Je tu skvělým interpretem těch velkých umělců malířů, pp. Delvillea a Ropse, kteréhož posledního vystihl s ním congeniálně snad jen jediný umělec, myslím p. J. K. Huysmansa, ve své nepřeložitelné studii, obsažené v nádherné sbírce portretův Certains.*“<sup>13</sup>

V recenzi výstavy *Dánské umění v Praze* od K. Svobody najdeme další odkaz na Huysmansa, když autor hodnotí dílo malířky Holtenové-Skovgaardové: „*(...) vedle výstředních umělostek a titěrnůstek, kterými Holtenová-Skovgaardová šilhá po modernosti, nehledíc k protivnému rámu. Huysmans vyslovil se o malířství žen trochu negalančně, ale sotva jim křivdil. Uchází jim totiž jedno velké tajemství činnosti umělecké, jímž se dáva věsti každý opravdový umělec instinktivně, a s nímž se i Baškirceva bez úspěchu trýznila, ač si ho byla vědoma: soustředit se.*“<sup>14</sup>

Je tedy možné konstatovat, že znalost Huysmansových výtvarných kritik byla v okruhu *Moderní revue* zcela běžnou.

<sup>10</sup> Huysmans 1918/19.

<sup>11</sup> *Ibidem* 105sq.

<sup>12</sup> Procházka 1894/95, 118.

<sup>13</sup> Chaloupka 1896, 74.

<sup>14</sup> Svoboda 1905/06, 117sq.

Největší vliv měl Huysmans bezpochyby na Arnošta Procházku a to nejen v rámci revue, ale i celé soudobé české výtvarné kritiky. Procházka věnoval Huysmansovu dílu poměrně obsáhlou esej,<sup>15</sup> a vedle F. X. Šaldy byl jediný, kdo se pokusil teoreticky zhodnotit jeho kritickou činnost. Celkově posuzuje styl Huysmansových knih takto: „*Dvojitost nitra, posvátná touha po vzdušném, duchovním, a upřímná záliba v krevnatých radostech, jaká zírá z fyziognomie Huysmansovy, najde se celá, v plném rozsahu, v jeho díle. Nejprve veliké opojení tvary, obrysy, barvami (...) ve všem taková přebohatá, přeplněná, přetékající síla, takový vzmach husté horké krve, bouřící za doteku reality, taková kořeněná vůně míz a zdravá robustnost svalů; mocná evokativní schopnost, která zachytí vše do nejbedlivějších detailův, ale která dá pro to neměně vyniknouti celku, která mu zná vdechnouti živoucí duši, pojič pozorovaný a lícený vnějšek s duší postřehujícího individua, dávajíc mu se obrázení právě v ní, na ni působiti a jí býti zpracovávanou. Vzpomenete mimoděk na některé obrazy vlámských mistrů, na sceny prosycené šťavnatou kyprostí života, na statné, svalnaté, sílou a zdravím sršící lidi s jejich pláten: je něco z toho v J. K. Huysmansovi, – základní ráz vlámské povahy, její – možno-li to tak říci – materiálnost, to je přisátost všemi pory na vezdejší život, nezanikl ani v něm, Pařížanu.*“<sup>16</sup>

Huysmansovo „malířské oko“, projevující se v jeho kritikách i románech, a které později ocenil i například Šalda, přisuzuje Procházka Huysmansově původu.<sup>17</sup> To není nikterak překvapivé, neboť výklad umělce na základě jeho „rasy“ je jeden z bytostných Procházkových přístupů, který užívá velmi často. Dále zmiňuje i Huysmansovy rodinné predispozice: „*Malířský živel v jeho bytosti pochází asi z dlouhé rodinné tradice, jest atavistický: jeho otec byl malířem, jeho předkové byli oddáni umění.*“<sup>18</sup>

Celou první sbírku Huysmansových kritik shrnuje Procházka následovně: „*Z první řady článků v Art Moderne nejzajímavější jsou stati o budoucnosti sochařství a stavitelství. Pro ono vidí jediné možnou cestu k novému rozkvětu, (– tvrdí totiž, že dnešní sochařství, utkvěší na studiu antiky a nemohouc se vyšinouti z okruhu týchž sujetů, je na skonu, –) přerušil-li rozhodně s tradicí antickou, přilne-li k modernímu životu a zřekne-li se mramoru a bronzů. Radí zobrazovati vrstevnický život, používati dřeva, ježto je měkčí, ohebnější a plynulejší, jako činili umělci středověcí, poukazuje hlavně ke vzoru starých vlámských sochařův; a žádá by dřevo se pomalovalo, by barva doplnila, čeho původní materiál nemůže poskytnouti. Pokládám tuto teorii za nesprávnou, aspoň za přepjatou, pokud tvrdí tak kategoricky, že jest jedinou stezkou ke spáse: možno přece ve Francii poukázati k Rodinovi,*

<sup>15</sup> Procházkův esej *Joris-Karl Huysmans* vyšel nejprve ve XX. ročníku Literárních listů (1898/99), později i knižně ve sbírce statí *Francouzští autoři a jiné studie* v roce 1912. Přetiskl jej také Przybyszewski v časopisu *Życie*. Urban 2002, 92.

<sup>16</sup> Procházka 1912, 142.

<sup>17</sup> O Huysmansově schopnosti vylíčit sugestivními popisy výtvarné dílo Procházka píše později při uvažování o literárnosti výtvarného umění: „*Výtvarné umělecké dílo dá se vyjádřiti slovy – toť jediná jeho literárnost. Ale samo mohlo býti vysněno a vytvořeno jenom jako obraz nebo socha. Přirovnají-li se transpozice děl výtvarníkůvých do rytmu vět, jako jsou místy u J.-K. Huysmansse třeba, s dily samými, pochopí se všechen esenciální a fatální rozdíl obou způsobů inspirace a projádření. Co slovo podává postupně, v sledu časovém a toku vznikovém, socha podává nutně jenom ve vrcholném momentě, v jednom bodě a na ráz (Hlaváček první, tuším, u nás o tom promluvil). Její rozvojová možnost je v tom, že z prvního dojmu působí dále jako vůdčí motiv, dává sníti a rozrošovati se pozorovateli.*“ Cyriak (Procházka) 1904/05a, 231.

<sup>18</sup> *Ibidem* 143.

v Norsku k Vigelandovi, u nás k Bílkovi, by valná část důvodů Huysmansových ve své výlučnosti padla.“<sup>19</sup>

Toto shrnutí je pozoruhodné. Procházka se zaměřuje pouze na Huysmansovy postřehy o sochařství, které jsou v *L'Art moderne* i celé jeho kritické tvorbě zcela okrajové. Rozsáhleji se k němu vyjadřuje pouze jednou, v úvaze o Degasově *Tanečnici*, ze které zde Procházka čerpá. Procházka se ani slovem nezmiňuje o impresionistech, Gauguinovi či Degasovi, kterého Huysmans považoval za největšího malíře Francie své doby. Nadto Procházka kategoričnost této sochařské teorie odmítá a oceňuje nakonec pouze ono přerušení antické tradice a přilnutí k modernímu životu.

Důvod stojící v pozadí tohoto Procházkovy zvláštního výběru by mohla být snaha vyhnout se impresionistům jakožto umělcům vyzdvihovaným Volnými směry. Než aby se Procházka přiklonil k malířům preferovaným v periodiku, se kterým Moderní revue vedla polemiku v otázkách současného umění, raději je zcela opomíjí.

*Certains* hodnotí Procházka následovně: „Vedle svých nepřátelství staví do bílého horkého světla svá nadšení pro tvůrce, kteří mu znamenají nová vítězství pro umění, jako je Rops, nebo se vrací ke starým, polozapadlým umělcům, jako je Luyken. Jeho studie o Ropsovi, byť jednostranná, neboť dbá pouze jeho erotického díla, přehlížeje vše ostatní, je nejdokonalejší prací, jaká byla napsána o tomto podivuhodném umělci, majíc nad to do sebe přednost, že se snaží vyloužit psychickou konstrukci umělců, kteří bez veškeré vlnosti a chlíplosti líčí sexuální život na svých obrazech, zabývají se na jedné straně evropskými předchůdci Ropsovými, na druhé straně pak vystupují až k Japoncům.“<sup>20</sup>

Nakonec se ještě zmiňuje o Huysmansových literárních transkripcích grafik Odilona Redona v *Croquis Parisiens*.

V samotných Procházkových esejích o výtvarnicích lze rovněž vysledovat vliv Huysmanse, který inspiroval již samotný výběr těchto umělců. To platí pro Redona, a zvláště Jana Luykena, který by bez Huysmanse zůstal pro Procházku i celou Moderní revue pouze neznámým jménem.

Procházkův „imaginární medaillon“ o Luykenovi je kombinací barvitého popsání jeho života a výkladu rytin z *Theatre des martyrs*, která je svým stylem velmi blízká Huysmansovi, ovšem po faktické stránce z něho příliš nevychází.<sup>21</sup>

Jinak je tomu v Procházkově esejí o Redonovi, kterou začíná poměrně dlouhým poetickým výkladem Redonova světa a jeho vizí, jakousi básní v próze, v níž propojuje sugestivní popisy Redonových motivů s vlastními dojmy a ve výsledku se blíží Huysmansovu textu z *Croquis Parisiens*: „Dechy a šepoty přicházejí, z beztvarych nakupenin sražené tmy vylamuje se nový život, mimopozemský (...) jiných okruhů, jiných pásem (...) jiných dimenzí.“<sup>22</sup>

Ve své interpretaci Redona vychází Procházka přinejmenším částečně z Huysmanse. Oba chápou Redonova díla jako vize z jiného, cizího světa, mimo naší realitu, ovšem ve svém pojetí se mírně odlišují. V textu inspirovaném Redonovým albem *Pocta Goyovi* vnímá Huysmans tento svět jako noční můru, ze které se na konci probouzí, a postava

<sup>19</sup> Ibidem 156.

<sup>20</sup> Procházka 1912, 157.

<sup>21</sup> Cyriak (Procházka) 1908/09.

<sup>22</sup> Cyriak (Procházka) 1904/05b, 32.

Jistoty jej vrací zpět do života naplněného nudnými pracemi, jež jsou pro něj každé ráno připraveny.<sup>23</sup>

V *Naruby* píše o Redonově uhlu, který se „*rozbíhal ještě dál v hrůzu snu třesticího v mozku zachváceném návalem krve*“, a kresbách, jež se „*vymykaly jakémukoli srovnání; vybočovaly většinou z hranic malby, jejich originalitou bylo jakési velmi speciální fantastično, fantastično chorobné a delirantní*“. Esseintesa se při pohledu na ně „*zmocňovala nedefinovatelná nevolnost, bylo mu jako po četbě Edgara Poe, jejíž halucinační preludy a děsivé efekty jako by tu Odilon Redon transponoval do jiné sféry umění*“.<sup>24</sup>

Důležitým pro Huysmansův výklad Redonova díla je analogie s vědou. Do jisté míry se zde jedná o stylovou záležitost, neboť přírodní vědy byly odvětvím, z něhož Huysmans s oblibou čerpal svůj slovník.<sup>25</sup> V případě Redona však hraje zásadní roli. Z výše uvedené citace z eseje *Obluda v umění* je patrné, že Huysmans považuje říši mikroskopických tvorů za přímý zdroj Redonovy inspirace. Tuto myšlenku rozvíjí i ve své noční můře vyvolané grafickým albem *Pocta Goyovi*, kde se mu zjevují bičikovci, protoplazmata a další živočichové vypadající jako „*Bathybius d’Haeckel, ale méně želatinový a méně neforemny*“.<sup>26</sup>

Podle Procházky jde Redonovo umění „*za tuto běžnou realitu, hledá a vytváří nevystihnutelné, nepostřehnutelné, to, co je za obyčejnou, opakovanou zkušeností, co vyvstává před duchem lidským za oněch okamžiků, kdy vymaní se z pout svého krátkodechého a slabozrakého rozumu*“.<sup>27</sup> Přirovnání k bakteriím a mikrobům v Procházkově textu přímo nenajdeme, naopak se zde objevuje pojem „čtvrtá dimenze“, který směřuje spíše k dobovému spiritismu. V souhrnu chápe Procházka Redonovy práce jako protiklad rozumu „*každodenního života, krátkozrakého, praktického, opatrného a plíživého se při zemi, nepřítel duševního roznícení a věšteckého vytržení*“.<sup>28</sup>

Procházka považuje Redonovo umění za „*hrdé a tiché, hovořící pouze k malému počtu*“, které se svou prostotou a uzavřeností nehodí do „*demokratického a utilitaristního shonu davů*“ a je mu nutno „*duši milujících záhadu, zasněných v tajemno, naslouchajících mystickým hlasům, jež nesou se z bezkonečna a odvěčna, schopných a roztoužených žití také onou nadzemskou, vyšší a obsáhlejší realitou vise a snu*“.<sup>29</sup> Takovouto vnímavou osobu spatřuje v Esseintesovi a přidává popis jeho imaginárního portrétu od Redona: „*Bledou a vyhublou tvář, postřenou pavučinami snu, oči, zahalené mlhami a parami vidin, ústa, bezkrvá a úzce sevřená, že nemají, ke komu by lidským hlasem pronášela svá hádankovitá slova, postavu, zhroutenou zchaběle do kouta široké lenošky. Je to trochu souchotinář v posledních dnech svého života, trochu anachoret, jehož nervy jsou rozbolněny a rozleptány kulturou dlouhých staletí a neklidem dneška, (...) osoba s fantomálním příděchem, nadměrně zcitlivělá a zútléná, krajně přístupná všem dojmům obraznosti, pro niž není nereálností než všední skutečnost sama*“.<sup>30</sup>

<sup>23</sup> „*Subitement le cauchemar se rompit tout à fait et le réveil effaré s’opéra, alors que l’inflexible figure de la Certitude apparut, me ressaisissant dans sa main de fer, me ramenant à la vie, au jour qui se lève, aux fastidieuses occupations que chaque nouveau matin prépare*.“ Huysmans 1885.

<sup>24</sup> Huysmans 1979, 101sq.

<sup>25</sup> Gamboni 2011, 151.

<sup>26</sup> „*(...) tels que le Bathybius d’Haeckel, déjà moins gélatineux et moins informe*.“ Huysmans 1885, nepag.

<sup>27</sup> Cyriak (Procházka) 1904/05b, 33.

<sup>28</sup> Ibidem 34.

<sup>29</sup> Ibidem 39.

<sup>30</sup> Ibidem 39sq.

Přestože Procházka onu teorii o inspiraci mikroskopickými organismy ve svém článku o Redonovi ještě neuvádí, pozdější texty ukazují, že ji přijal, a stala se součástí jeho kritického přístupu i v esejích o jiných umělcích.

Ve své práci o umění Jamese Ensora píše o jeho děsivé představitosti takto: „*Obluda v umění, pekelné stvůry, fantómy, skřítkové a podobná změť, vyvolaná polekanou, rozbojácněnou, vyjevenou fantasií mozku, rozpáleného zánětem a zalévaného přívaly vařící krve.*“<sup>31</sup> Samotná formulace „*obluda v umění*“ shodující se s názvem Huysmansovy eseje nebude jistě náhodná a závěr věty se zdá být parafrází výroku z *Naruby* o hrůze „*snu třěštíciho v mozku zachváceném návalem krve*“.<sup>32</sup>

Při uvažování o původu těchto motivů Procházka zastává názor, že Ensor „*nehledá také v krajích nových výzkumů, v tajích mikroskopických okrsků živočišných čerstvé, neopotrěbované hrůzy nenadálých, nezvyklých tvarů, jež by mohl lidské podobě vočkovat*“ ovšem následně si protirečí, když v jeho dílech vidí „*potvory, beroucí své formy z říše miasmat, nahému oku neviditelné*“ a ve vzduchu poletující „*nedochůdčata, potvorní zmetkové, snad do ohromna vzrostlé bakterie venerických nemocí, jež se sednou do boláků, zasazených potvornou, zlobnou mocí, vyčkávající příhodné chvíle, by zranila*“.<sup>33</sup>

V otázce Procházkovy misogynie, která je dobovým fenoménem objevujícím se u celé řady autorů *fin de siècle*, je obtížné určit, do jaké míry jej ovlivnil samotný Huysmans. Výše uvedená citace K. Svobody, který se Huysmansem zaštiťuje při odsuzování ženského umění, dokládá, že i v tomto ohledu francouzský dekadent zapůsobil na okruh Moderní revue. Huysmansova misogynie navazuje na Baudelairea a od opovržení ženským tělem se vyvíjí ke středověkému pojetí ženy jako *instrumentum diaboli*. Svůj negativní postoj k opačnému pohlaví formuluje Huysmans především v rámci interpretace Ropsových *Sataniques* a *Diaboliques*, objevuje se však ve větší či menší míře napříč celou jeho beletristickou a kritickou tvorbou. Pokud můžeme Huysmansovi přiznat v tomto ohledu určitý primát, děje se tak především z chronologických důvodů, protože Huysmans píše nevybíravě o ženách již na počátku osmdesátých let 19. století, o celou dekádu dříve než se k tomuto tématu začne vyjadřovat například Przybyszewski.

Vliv Huysmansovy misogynie lze konkrétněji doložit snad jen na několika málo příkladech. Ve své práci *Láska a Vilnost*, recenzi knihy *Marie* od Petra Nansena, Procházka interpretuje vztah mezi mužem a ženou jako „*pokálení ,magovo' ničivou nízkostí ,černé mocí' pohlaví, jeho ponížení na kozla jest útrapný a mučivý, krutý a úděsný*“ a Huysmans se uvádí vedle Féliciena Ropse, Edvarda Muncha, Gustava Vigelanda a Stanislava Przybyszewského jako jednoho ze „*vzácných umělců, kteří sem plnými plachtami se odvažují vplouti*“.<sup>34</sup>

Další stopy vlivu nacházíme v esejí o sochaři Franciszkovi Flaumovi, kde popisuje dílo *Pohlaví* se Procházka obrací ke svému tradičnímu slovníku, hovoří o ženiných jedech a jejím klínu, kterým vyčerpává mužovu životní mízu, a mimo jiné píše: „*Žena, hadem oklamaná, obdrževší za vteřinu pochybného požitku a přeletného rozžehnutí své bytosti muka mateřství, útrapy obtěžkaného lůna a hrůzy porodu, stavší se poddanou brutálně*

<sup>31</sup> Cyriak (Procházka) 1905/06, 5.

<sup>32</sup> Huysmans 1979, 101sq.

<sup>33</sup> Cyriak (Procházka) 1905/06, 5–7, 37.

<sup>34</sup> Procházka 1916, 11.



*svalnatosti mužovy*.<sup>35</sup> Podobný výrok lze nalézt v kritice výstavy Nezávislých z roku 1881, kde se Huysmans velmi pochvalně vyjadřuje o Gauguinově studii nahé ženy, kde „*může-me skorem počítati na jejich zbičovaných bocích stopy porodů*“.<sup>36</sup>

Procházka z Huysmansa vycházel i v kritikách psaných ke konci svého života, v době, kdy Huysmansovy eseje mohly už jen stěží poskytnout relevantní odpovědi na aktuální umělecké problémy. To není v případě Procházky nikterak překvapivé, neboť jeho estetická kritéria se od založení *Moderní revue* příliš nezměnila a většinu avantgardních směrů naprosto odsuzoval.

Tak jeho článek *Orfismus* uveřejněný v XXVIII. ročníku začíná slovy: „*Kdo čekal, že úpad moderního umění výtvarného se skončí kubismem a že může z něho nastati jenom návrat k tradici a v okruh bytostných předpokladův a možností, klamal se dokonale*“.<sup>37</sup>

Procházka odmítá Kupkovy „já-malby“, které pozbývají obecné platnosti a jsou „*výmluvně jen pro toho, kdo jimi v dané chvíli vyjádřil svůj cit, dojem, nebo docela i vyslovil svou myšlenku*“. Zde se Procházka odkazuje na zážitek Durtala, hrdiny Huysmansovy knihy *Katedrála*: „*Pomalý, žalostný zpěv se vznášel, De profundis. Proudly hlasů se táhly pod klenbami, splývaly s harmonikovými, téměř zelenými tóny, s hrotitými zvuky, které se rozbíjejí, praví Huysmans o visuelně hudebním dojmu Durtalovu v kathedrále za gregoriánského zpěvu. Jinému, nadanému odlišnou fantasií sluchovou nebo zřivou, měnily by se tytéž zvukové výrony v jinou barvu, v jiné podoby. Stejně pak, jako hudba vyvolává i dojmy zrakové a barvové, malba může vzbuditi impresse musikálně, měniti se v tony, nebo aspoň sdružovati se s nimi. Ale to je vždycky jediné individuální, nemůže nabýti obecné platnosti a závaznosti*“.<sup>38</sup>

Dále přidává Procházka svůj názor na abstraktní malbu: „*Zvuk i barva v jádře jsou něco absolutního. Ale liší se již tím, aspoň v přírodě, že onen zní z něčeho a tato že lpí na něčem. (...) Uvolniti je docela, znamená v pravdě stvořiti nové formy, barevné formy, z netvárného, amorfního dělati homogenní, zákázněný tvar, – obohatiti kosmos o novou entitu. Žel, dosud se tak nesvedlo člověku, i bezděky a nevědomky vždy jen napodobil přírodu, již nejnovější malíři prchají a již chtějí překonati absolutní malbou, – i když pak na konec se uchylují k mikroskopu a teleskopu, nečiní nic jiného, užívajíce pro sebe objevů, s nichž strhly roušky, nežli že imitují, třeba jediné infusorie, bacily a bakterie. Jak šťastně a bez kejklů dobyl jich pro své umění již Redon!*“<sup>39</sup>

Můžeme tedy konstatovat, že až do své smrti Procházka stále vycházel (nejen) ve výkladu Redona velmi silně z Huysmansa.

Ve výtvarných kritikách Jiřího Karáska ze Lvovic se Huysmansův vliv objevuje spíše poskovnu, což je mimo jiné způsobeno tím, že Karásek většinou přenechával referování o zahraniční i domácí výtvarné scéně ostatním. Snad jediným příkladem je recenze výstavy Františka Koblíhy, která vyšla ve XXX. ročníku. Karásek Koblíhovo dílo charakterizuje následovně: „*Kobliha inklinuje ke všemu baladickému a legendárnímu. Jeho dílo vrcholí v apokalyptických nocturnech. Salambo, Herodias, Kleopatra, to jsou ženy jeho snů. Obsahově tedy se přimyká Kobliha co nejúže ke generaci, z níž vzešla skupina Moderní revue*“.

<sup>35</sup> Cyriak (Procházka) 1904/05a, 222.

<sup>36</sup> Huysmans 1900, 142.

<sup>37</sup> Cyriak (Procházka) 1921/22, 293.

<sup>38</sup> Ibidem 295.

<sup>39</sup> Ibidem 296.

Také jej vyznačuje smysl pro ‚umělé ráje‘, jimiž se umění povznáší nad surovinu reálnosti, používajíc jí jako látky, ale nedávajíc se jí obmezovati. Také Kobliha má smysl duchovosti, sensuální zjemnění, lásku k vítězné a hříšné kráse, vonící muškátem a ambrou, nardem a kadidlem. Vytvořil si jistý rituál tvarů, jako měli básníci t. zv. dekadence rituál slovní, a některé jeho exotické vise jsou listy, jež by prohlížel s rozkoší, myslím, i Huysmansův estét z *A rebours*.<sup>40</sup>

Karásek přiřazuje Koblihovu tvorbu k dílům Moreaua a Redona tak, jak je chápal Huysmans. Výrok, že by Koblihovy grafiky vyhovovaly i vkusu Esseintese zde není pouhou ozvláštňující referencí, je to svého druhu hodnocení kvality, jež dokládá, že i po téměř čtyřiceti letech od svého vydání bylo *Naruby* pro Karásku stále relevantní.

Karel Hlaváček byl rovněž dobře obeznám s Huysmansovými knihami. Ve své studii *Pařížská nároží* ve IV. ročníku u Julesa Chéreta uvádí, že „p. Joris Karl Huysmans posvětil jeho umění studií ve svých *Certains*“.<sup>41</sup> Žádné styčné body s Huysmansem zde ovšem nenajdeme.

Oproti tomu v Hlaváčkově nedokončené a posmrtně vydané práci o Félicienu Ropsovi je Huysmansův vliv dosti znatelný. Již Otto M. Urban uvedl, že text odkazuje k Huysmansovu chápání satanismu, jak jej vypsál například v románu *Tam dole*, a poukázal na podobnosti s pracemi Przybyszewského a zejména Péladana.<sup>42</sup> David Chirico ve svém rozboru Hlaváčkovy studie uvádí jako stěžejní vzory Péladanův esej *Les Maitres contemporains* a Huysmansovo *Œuvre érotique de Félicien Rops*, které vyšly shodně v roce 1896 ve zvláštním čísle francouzského časopisu *La Plume* věnovaném Ropsovu dílu.<sup>43</sup>

Podle Hlaváčka Rops „spojuje ‚ztracený ráj‘ s našimi dny a navazuje celé epochy středověké na naši dobu“<sup>44</sup> což je ve shodě s Huysmansem, který Ropsovo dílo chápe rovněž v návaznosti na středověk: „Ropsovi bylo nutně ztělesnit v ženě *Posedlost*. Učiniv tak, byl ve shodě s církevními otci a přímo s veškerým Středověkem.“<sup>45</sup>

Hlaváček dále charakterizuje Ropsovo dílo takto: „*Láska a Smrt, Radost a Utrpení, Čistota a Chlípnost, Nebe a Peklo – dva póly, mezi nimiž se třese umělcova duše jako magnetická střelka – to je Terra incognita i Ropsova umění*“.<sup>46</sup> Toto pojetí je velmi blízké Huysmansovi, který soudí, že „malířství (...) neuvědomilo si, že jest mu gravitovati jako lidstvu, které je plodí, jako zemi samé, která je nese, mezi oběma póly: Čistotou a Vilností, mezi nebem a peklem umění. Neujasnilo si, že každé dílo, by bylo na výsost ostré, musí být satanistické nebo mystické, že mimo tyto nejkrajnější body jsou jediné díla umírněného pásma, díla očištcová, díla, vyšlá z lidských tvorů, více nebo méně pošetilých.“<sup>47</sup>

Hlaváček uvádí Ropsovu vzdělanost ve spojitosti s jeho bravurními titulními kresbami: „*Rops jest malířem mladé francouzské literatury; má výchovu, raffinovanost, duchaplnost jejích autorů: jako oni vyvršil v sobě kulturu. Neznám genialnějšího případu kromě Ropse, jenž by dovedl pouhou kresbou, hrou linií proniknouti podstatu tak složitých*

<sup>40</sup> Karásek 1923/24, 125.

<sup>41</sup> Hlaváček 1930, 34.

<sup>42</sup> Urban 2002, 162sq.

<sup>43</sup> Chirico 1995, 154. Huysmansova esej o Ropsovi vyšla původně v *Certains*.

<sup>44</sup> Hlaváček 1898/99, 8.

<sup>45</sup> Huysmans 1912a, 41.

<sup>46</sup> Hlaváček 1898/99, 9.

<sup>47</sup> Huysmans 1912a, 29.

a raffinovaných individualit.“<sup>48</sup> I zde navazuje v o něco umírněnější formě na Huysmanse: „V protivě ke svým druhům, kteří téměř všichni se narodili ve stájích a podzemcích a kterýchž výchova se dala ve venkovských školách a v nejsprostších zpěvních síních, Rops, ušetřený dělnického nebo selského původu a nabyvší naprosto literární výchovy, jest jediný, který v plebi kresličů je schopen formulovati synthese titulní kresby.“<sup>49</sup>

Hlaváček se Huysmansem inspiroval nejen ideově, ale misty i v samotné struktuře vět. Podobnosti nacházíme u popisu grafiky *Satan rozsévá koukol*. U Hlaváčka čteme: „Stanul o půlnoci v obrovských dřevácích nad Paříží, jednu nohu na kosých Notre-damských věžích, druhou na břehu Seiny, v jejíž hladině tiše chvil se reflexy měsíce na zinkovém elektricky nabitém zrcadle.“<sup>50</sup>

Tento úryvek se zdá být zestručněnou a pozměněnou verzí Huysmansova podání: „Za noci ohromný rozséváč zaplňuje nebe nad Paříží, která spí, jeho chodidla, obutá do těžkých dřeváků, spočívají na střeších pravého břehu a na vrcholku věží Notre-Dameských. Pod obloukem, rýsovaným jeho hubenýma nohama, Seina se valí jako rýžová voda, kterou zmrazuje měsíc, jehož kotouč připadá rozedřen dýmem oblaků.“<sup>51</sup>

V kritickém díle Miloše Martena je Huysmansův vliv daleko menší, než u starší generace Moderní revue. Ve stejném roce, kdy v revui vyšla Huysmansova *Obluda v umění*, napsal Marten recenzi jeho aktuální knihy *Sainte Lydwine de Schiedam* a podobně jako jiní ocenil Huysmansův styl: „Umělecky p. Huysmans užil ve své hagiografii všech svých vlastností kritika – ostrého, za povrch vnikajícího oka pozorovatelského, přesné analytické pitvy a vyvinutého smyslu pro ustrojení zjevů.“<sup>52</sup>

I když Marten ve svých pracích z Huysmanse prakticky nečerpal, pokládal jej za jednoho z těch, kdo „razili vůdčí myšlenky umělecké kritiky“<sup>53</sup> a vzpomněl si na něj při recenzi výstavy Krasoumné Jednoty v roce 1904: „Míjíte jednotlivé práce „všech stupňů, dobrých i špatných, prostředních i podprostředních – těchto nejvíce, zvláště, pokud jde o domácí vystavovatele“ (...), a jen si těžkomyslně opakujete p. Huysmansovo: *La médiocrité des gens élevés dans la métairie des Beaux-Arts demeure stationnaire*.“<sup>54</sup>

Marten napsal poměrně obsáhlé studie o Moreauovi a Redonovi. Podobně jako u Huysmanse, pro Martena symbolizuje Moreauova žena „žádost a zlo a dohromady *daemonium pohlaví*“.<sup>55</sup> Marten zmiňuje, že „dlouhá opojení *Esseintesova* učinila proslulými obrazy *Salome, tančící před Herodem a Zjevení*“, jeho výklad malířova díla je však na Huysmansově nezávislý.<sup>56</sup>

I v případě Redona se od Huysmanse odklání, odvolává se zde na studii Francise Jamese *Odilon Redon, botaniste*.<sup>57</sup>

František Kobliha také napsal esej o Redonově díle, která nevyšla v Moderní revue, ale v časopise Hollar. Podobnost s Huysmansem se zde objevuje v Koblihově ocenění poe-

<sup>48</sup> Hlaváček 1898/99, 10.

<sup>49</sup> Huysmans 1912a, 68.

<sup>50</sup> Hlaváček 1898/99, 68.

<sup>51</sup> Huysmans 1912a, 47sq.

<sup>52</sup> Marten 1901/02, 343sq.

<sup>53</sup> Marten 1908/09, 356.

<sup>54</sup> Marten 1903/04, 351.

<sup>55</sup> Marten 1906/07, 463.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Marten 1907/08.

tického obsahu Redonových děl: „*Odilon Redon šel za svým uměním vlastní cestou, mimo běžné, už dobře vyšlapané cesty, proto také vždy bude státi mimo dosah a osamoceno, aniž bude je lze zaškatulkovati. Jsouc svým obsahem bližší dílům básníků a podáním odlišné od běžné výtvarnické produkce, bude tu vždy jako těžko přístupný kraj, z jiných světů zapadlý k nám meteor, duchovní oasa na poušti střízlivé reality našeho života.*“<sup>58</sup>

Kobliha tedy soudí, že přestože Redon tvoří výtvarnými prostředky, jeho dílo je bližší poezii než výtvarnému umění. To již částečně vyjádřil v *Naruby Huysmans*, podle něhož Redonovy grafiky „*vybočovaly většinou z hranic malby, jejich originalitou bylo jakési velmi speciální fantastično*“.<sup>59</sup>

## Volné směry

Časopis *Volné směry* považoval Huysmansa rovněž za autoritu v oblasti výtvarné kritiky, pochopitelně s poněkud odlišným přístupem. Části z Huysmansova *L'Art moderne* otiskli jako jeden z vůbec prvních zahraničních výtvarně-kritických textů. Na rozdíl od *Moderní revue*, která přeložila Huysmansovy eseje *Obluda v umění* a *O dilettantismu* vždy celé, redakce *Volných směrů* se rozhodla vybrat pouze určité úryvky, jež doplnila rozsáhlým úvodem. Ten poměrně dobře odhaluje, co Huysmans pro *Volné směry* představoval.

Text začíná vyzdvižením impresionismu – „*celé současné umění z něho vyrostlo a děkuje mu za nesmírně mnoho*“ – a pokračuje přiblížením tehdejšího uměleckého boje, v němž po boku výtvarníků stála „*hrstka mladých literátů, kteří si získali svou neohroženou kritickou činností hezkou část zásluhy na konečném vítězství*“. Jedním z nich byl „*Joris Karl Huysmans, romanopisec dnes světového jména, a jeden z nejbystřejších uměleckých kritiků, co jich kdy bylo*“, jehož *Certains* a *L'Art moderne* „*patri k nejzajímavějším francouzským publikacím toho druhu*“.<sup>60</sup> Následně *Volné směry* charakterizují Huysmansovy kritiky: „*Nejsou to přirozeně klidné, definitivní úsudky historikovy, který po letech s uzavřenou uměleckou periodou chladnokrevně účtuje; jsou to naopak vášnivé výpady temperamentního bojovníka v první řadě a raději ještě před šikem. (...) Nenapadá nám tedy říci dnes: ano souhlasíme tady s každou čárkou, a tak a nejinak se má psát kritika. Dokonce ne. Tak psát kritiku si mohl dovolit právě jenom Huysmans, jiný to po něm nedovede; a jako vzbuzuje náš obdiv dnes jeho nesmírná kritická bystroduchost – téměř všechny jeho úsudky se potvrdily, tam, kde odsuzoval, téměř napořád (až snad na Puvis de Chavannes a Bastien Lepage), a ještě více, kde upozorňoval na mladé talenty (všechny impressionisty, Rolla Thaulowa, Boldiniho, Odilon Redona) – tak svrchovanou úctu budí divoké zrovna přesvědčení, které cítíte za každou jeho řádkou, jeho poctivost a nejkrajnější pravdomluvnost, odvaha, temperament, s jakým ze svoje zásady bojuje.*“<sup>61</sup>

Na závěr je vysvětleno, v čem spočívá význam těchto studií: „*Zdá se nám, že čísti ty jeho výbuchy hněvu i radosti nad opravdovým uměleckým dílem je v našich poměrech skutečným osvěžením. A jeho knihy přes všechnu svou časovost zůstanou mnohými svými*

<sup>58</sup> Kobliha 1927/28, 88.

<sup>59</sup> Huysmans 1979, 101sq.

<sup>60</sup> Huysmans 1900, 13.

<sup>61</sup> Huysmans 1900, 13sq.

stránkami vždycky svrchovaně aktuální. Čtěte v *Certains* kapitolu o amateurství, z *L'art moderne passus* o „modernosti“ s Fromentinovým výkladem; vizte, jak z požadavků, jež staví na chápání ženského aktu, je splněna do dnes sotva první polovice (akt v *plein-airu*), atd. atd.; vždycky odlišíme-li věci dnes už překonané, zůstane ještě dost popudů ku přemýšlení.“<sup>62</sup>

Volné směry přeložily několik částí z Huysmansovy recenze Salonu z roku 1879. První z nich je úvaha o modernosti v malbě, v níž Huysmans vytýká malířům, že se nesoustřeďují na reálný život a aranžují scény podle modelů: „Nelze malovat současníky dle najatého modelu, který pasuje stejně na velké dámy i na nejnižší děvky, a hlavně v tomto ohledu stojí dle mého mínění dobří impresionisté nekonečně vysoko nad malíři vystavujícími v oficiálních salonech.“<sup>63</sup> Další fragmenty pojednávají o bitevních scénách – „vojsko existuje a má následkem toho právo býti reprodukováno stejně jako ostatní třídy společnosti; ale už bych jednou prosil, aby nám je přestali představovati buď melodramaticky nebo plačtivě“<sup>64</sup> – a o provedení ženského aktu v *plein-airu*: „Jaký má smysl reálný rám pro smyšlené sužety? (...) Boucher byl logický se svými divadelními krajinami a se svými fešnými herečkami převlečenými za Venuše a Diany. Anebo připustíte-li, že nahota existuje jako stav stálý, pak mi namalujte ve skutečné krajině nymfy takové, jaké by musily býti, venkovská děvčata opálená a osmahlá sluncem i nepohodou.“<sup>65</sup>

Z recenze výstav Nezávislých z let 1880 a 1881 byly vybrány studie Degasových obrazů baletek a Gauguinových aktů.<sup>66</sup>

Z výběru lze vidět, že Volné směry čerpají výhradně z Huysmansova „naturalistického“ období, ještě před *Naruby*, kdy jako obhájce impresionismu zdůrazňuje nutnost zachycovat současný život. Stěžejní jsou pro ně pasáže zabývající se problémy malířského ztvárnění a podáním pravdivého obrazu reality. Je to diametrálně odlišný Huysmans od toho, kterého nalézáme na stránkách *Moderní revue*. Témata duševních hnutí, jiných světů či Satana a pohlaví se v této selekci Volných směrů neobjevují a Huysmanse připoutávají k impresionistům i jeho literárním stylem: „Je ve svém slohu stejný impresionista jako mistr, které miluje. Neznám popisu vystihujícího dokonaleji dojem i technické stránky obrazu než jeho popisy obrazů Degasových, Turnera a Goyy!“<sup>67</sup>

Tato selekce Huysmansových kritik je v souladu s impresionistickým proudem, který ve Volných směrech převládal především zásluhou Miloše Jiráka jakožto hlavního mluvčího výtvarníků.<sup>68</sup>

A byl to právě Jiránek, kdo se na Huysmansa odkazuje ve své studii o karikatuře, jež vyšla ve stejném ročníku. V textu, který rozebírá tento žánr ve Francii, Německu a Anglii, čerpá Jiránek z *L'Art moderne*, když píše o Forainovi: „Na cestu modernosti vedl ho Degas. Po znamenitém článku Huysmansovu uveřejněném v březnovém čísle Volných Směrů

<sup>62</sup> Ibidem 15.

<sup>63</sup> Ibidem 17.

<sup>64</sup> Ibidem 138; Volba úryvku o malbě bitevních scén budí pozornost, neboť v roce 1900 to nemohlo být pro Volné směry stěžejní téma. Vysvětlení můžeme hledat v nadpisu *Vlastenectví v umění*, který k úryvku připojila redakce a v původním textu není. Pro směry byl úryvek tedy zajímavý ve vztahu k tomuto rozhodně více aktuálnímu problému.

<sup>65</sup> Ibidem 139sq.

<sup>66</sup> Huysmansovu studii o Degasovi otiskly Volné směry ještě jednou v XI. ročníku spolu s dalšími třemi od G. Moorea, M. Liebermanna a J. Meier-Graefe. Pro Jiráka je Huysmans „hlavní předbojník Degasův“. Jiránek 1907a, 286.

<sup>67</sup> Huysmans 1900, 15.

<sup>68</sup> Prah 1995, 97.

spokojím se ovšem s pouhým konstatováním této příbuznosti, která je ostatně čistě sujetová a nejeví se nikdy pouhým napodobením.“ Forainovy pastely visely na výstavách Nezávislých v letech 1879 a 1889 a „již tehdy dle svědectví Huysmansova vyznamenávaly se tímže úžasným vystižením prostředí, ostrou charakteristikou a jednoduchostí prostředků jako dnes“.<sup>69</sup>

Při charakterizaci anglické karikatury a jejího vývoje se Jiránek odkazuje na *Certains*, konkrétně na esej o Ropsovi, v jejímž úvodu Huysmans hovoří o historii zobrazování Vilnosti: „J. K. Huysmans popisuje některé listy Rowlandsonovy, kterého považuje za největšího vůbec anglického karikaturistu: jsou to sceny z krčem nejhoršího druhu, variace na thema lásky á prix fix, studie různých způsobů násilného smilstva, většinou motivy kvalifikované určitými §§ trestního zákona.“<sup>70</sup>

Huysmansovy texty obecně přilíhly mnoho teoretické báze pro psaní o karikatuře neposkytují. I ve zmíněném pojednání o Rowlandsonovi jej Huysmans vnímá především jako předchůdce Ropse ve znázornění erotických námětů a jako jeden z dokladů jeho tvrzení, že „umělec, který mocně traktuje smyslné náměty, je z toho nebo z onoho důvodu cudný člověk“.<sup>71</sup> V případě Foraina Jiránek z Huysmansa ještě přebírá určité poznatky, ale u Rowlandsona pouze uvádí, že Huysmans jej považuje za největšího anglického karikaturistu. Stejně zdůraznil Hlaváček kvalitu Chéreta ve své studii *Pařížská nároží* (viz výše). V obou případech Huysmans slouží jako autorita, renomovaný zahraniční kritik, jehož názor stvrzuje nepopíratelnou výtvarnou kvalitu daného umělce a umocňuje odbornost Jiránkovy a Hlaváčkovy studie, dává jim obecnější platnost.<sup>72</sup>

V VIII. ročníku se objevuje článek Karla Svobody *XIII. Výstava Manesa*, ve kterém značnou část věnuje Goyovi a Ropsovi. Goyovy rytiny charakterizuje Svoboda jako „vířivé vidiny předrážděné obraznosti, překotné sny rozpáleného mozku, jež tíží obrovská noční můra“.<sup>73</sup> V tomto Svoboda vychází nepochybně z Huysmansa, především z jeho výkladu Redona v *Naruby*, podobně jako Procházka ve své studii o Ensorovi.<sup>74</sup> V případě Ropse Svoboda přímo jmenuje Huysmansa a částečně s ním polemizuje: „Nerozlišuje Huysmans dosti přesně, sprahuje-li bujný názor Ropsův s krotkými představami církevních otců a se schváceným asketismem středověku. Postřehnete tu bez odporu nejeden příbuzný rys, leč převahou chýlí se Rops k francouzskému sensualismu XVIII. století.“<sup>75</sup>

Texty F. X. Šaldy ukazují, že byl rovněž dobře obeznámen s Huysmansovým dílem. Když v roce 1907 zemřel, věnoval mu Šalda v XI. ročníku *Volných směrů* obsáhlou studii, v níž rozebírá jeho knihy, konverzi ke katolicismu i kritickou činnost: „Ukázal jsem, jakou úlohu hraje v díle Huysmansově oko, vid, kterémuž slovu musí se rozuměti z počátku tělesněji, později duchověji. Huysmans jest rozený kritik a znatel malířství, člověk, který rozumí

<sup>69</sup> Jiránek 1900, 224.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Huysmans 1912a, 11.

<sup>72</sup> Podobně je Huysmans uveden např. v Jiránkově textu o Gauguinovi: „R. 81 dobyl si prvního úspěchu ženským aktem, který J.-K. Huysmans prohlásil za první moderně citěný obraz toho druhu.“ Jiránek 1907b, 181.

<sup>73</sup> Svoboda 1904, 242.

<sup>74</sup> Nejprve zde Huysmans skrze dojmy Esseitese popisuje Redonova díla jako hrůzy „snu třešticího v mozku zachváceném návalem krve“ a následně je navazuje na Goyu: „Při pohledu na tyto kresby se ho podobně jako před některými Goyovými Proverby, které připomínaly, zmocňovala nedefinovatelná nevolnost.“ Huysmans 1979, 101sq.

<sup>75</sup> Svoboda 1904, 246.

jeho rodnému jazyku, specifické výrazové oblasti jeho, a víc: který cítí i zvláštní duchový jeho pathos, všechny možné výrazy jeho, od nejmohutnějších až po nejduchovnější. Jeho kritika není jistě spravedlivá ve smyslu objektivné nestrannosti a nezaujatosti – Huysmans jest příliš osobností, aby mohl kultivovati tuto negativnou ctnost – ale jest více: jest vášnivě bojovná, otevírá nové průzory, vybuřuje a nutí krystalisovati se. Kritiky Huysmansovy byly pravé kritiky d'Avantgarde: ocenil jeden z prvních Whistlera, Degasa, Ropse, Redona, Cézanna, některé impresionisty; učil umění výtvarné chápati jako projev osobnosti, cenil daleko více duchový čin než hmotné provedení (...) Svým uměním slovným jedinečné síly dynamické dovedl ne popsati, ale vyvolati díla výtvarná, zvážiti a zhodnotiti všechny eruptivné síly, nervové, hmotné, tvárné i citové a duchové, z nichž dílo vyvřelo. Stačť vzpomenouti jen na Grünewaldova Ukřižovaného Krista z „Lá-bas“, na tu orchestraci dravých, výbušných, do krajnosti konkrétních a tvárných slov, adjektiv, metafor, prorvaných násilnými blesky, kouřících se sehnáním žárem, abys pochopil, jak hluboko sestupoval do tvůrčího procesu výtvarného, jak organicky jej cítil a jak jej prožíval jako osudné mysterium.“<sup>76</sup>

Šalda adresuje i Huysmansovu nenávisť k ženám, ovšem v o něco pozitivnějším světle než například Svoboda v *Moderní revue* (viz výše): „Jsou nadgeniové a nadčlověkové u nás, kteří bagatelizují a podceňují z principu a limine každou knihu nebo každý obraz podepsaný ženským jménem. Myslím, že jednají z velikášské, ale jinak docela neškodné premisy, jako by si byli pronajali sami celého genia a drželi jej výlučným právem pachtovním, takže na jiné nic nezbylo. Ať tak, ať onak: jisto jest, že jsou českou specialitou. V kulturních národech neváhá ku příkladu takový J. K. Huysmans (a byl-li kdo mysogen celou konstitucí svojí bytosti i svého genia a měl-li kdo právo ironisovat a bagatelisovat, byl to jistě on!), pokloniti se románu pí. Miriam Harry a prohlásiti hlasitě, že ženy mají dnes víc talentu než muži.“<sup>77</sup>

Šalda zmiňuje Huysmanse ještě několikrát, v glose k pražské výstavě impresionismu v roce 1906 – „Druhý jest koloristická orchidea ryze degasovské struktury, kytice kypivých malířských raket, dílo, na němž lze pochopit a ověřit slovo Huysmansovo ‚o manželství a cizoložství barev‘, pronesené právě při příležitosti díla Degasova“<sup>78</sup> – a ve článku *Jarní salony pařížské*, který vyšel v X. ročníku *Volných směrů*: „Příkré, ale pravdivé slovo Huysmansovo, někdejšího velikého a zápasného kritika výtvarného, o hnusné promiskuitě toho, čemu se přezdívá moderní umění, a obchodní prostituci, stálo mně před zrakem při procházce těmito přeplněnými sály a psalo se šarlatovým písmem na znesvěcené stěny. Všecko tu křičí, překřikuje se, lomozí, hledí strhnout a opít – všecko vypočteno jen na chvilkové rozčilení, umdlý a chvilkový bengál – nikde skoro umění, které touží po tom, aby bylo zbožné a dlouho a s radostí prociťováno, promýšleno o samotě.“<sup>79</sup>

Vděčí mu dokonce za jedno ze tří témat své disertace – *Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl*: „Jméno Grünewaldovo dostalo pro mne jako pro tak mnohého obsah, když jsem roku 1893 po prvé četl J. K. Huysmansův paradoxní román moderního satanismu *Lá bas*. V této knize jest několik stran věnováno střednímu poli isenheimského oltáře, *pathetickému Ukřižování: s nálehavostí a reliéfností slova, kterému není snad příkladu ve francouzské moderní próze, jest tu parafrázováno základní mysterium křesťanské,*

<sup>76</sup> Šalda 1973, 433sq.

<sup>77</sup> Šalda 1951c, 176sq.

<sup>78</sup> Šalda 1951a, 219.

<sup>79</sup> Šalda 1951b, 147.

tragedie golgotská. V této parafrázi není Huysmans zcela věcně správný: ušlo mu, že nejde zde Grünewaldovi o jedinečný akt ukřižování, nýbrž o scénu theologickou, o oběť Kristovu trvale představovanou, – ne tedy o ukřižování, nýbrž, přesně mluveno, o Krucifix. Ale přesto! Jak dovedl zde převést ve slovo a vyvážit v ně všechny podstatné složky malířského temperamentu Grünewaldova: jeho robustnost, jeho utajený var a žár, jeho vznětlivou krev, jeho barokní pathos.“<sup>80</sup>

Ještě v roce 1925 Šalda na Huysmansa vzpomíná v eseji o Janu Zrzavém, *Malíř básník*: „Před léty procházel jsem zklamaný museem Gustava Moreau v Paříži. Nadšené hymny Huysmansovy a jiných výtvarných kritiků přivedly mne do tohoto nevelkého domu, vyhrazeného výlučně památce malíře samotáře, malíře spiritualisty. Také malíř ticha a snění jako Zrzavý; exaltace a vidění jako Zrzavý; malíř teskných efebů a Orfeů a tragických a legendárních milenek a tanečnic, náměsíčnic a kurtizán jako Zrzavý. A přece byl jsem zklamán a odcházel jsem rozčarován. Smrt dýchala ze všeho. Všecky postavy mrtvé, jakoby z hrodek vyňaté, ověšené těžkými hrozny šperků a drahého kamení, zatížené několikapatrovými tiárami, byly přes všecku chtěnou soustředěnost snu vnějškové. Byly přece jen divadelní rekvizity umně připravené, složité kousky rafinované režie.“<sup>81</sup>

Je třeba poznamenat, že přes chválu, kterou na Moreaua pěl Huysmans v *Naruby*, uvědomoval si, že kumulování detailů je pro tohoto malíře nezbytné k vytváření jeho snové vize, a tyto fragmenty mohou částečně přebijet celistvost obrazu.<sup>82</sup>

## Nový život

Česká katolická moderna projevovala živý zájem o Huysmansovy knihy, což je patrné v hlavní tribuně tohoto hnutí, časopisu *Nový život*. Pro současné žijící osobnosti, které by mohly být inspirativní pro českou katolickou i sekulární veřejnost, se redakce *Nového života* obracela nejvíce k frankofonním oblastem. Huysmans, který byl pro ně přitažlivý především svou konverzí, se na stránkách *Života* objevuje pravidelně, což vyústilo v monografii Františka Odvalila *Joris-Karl Huysmans* z roku 1907, dodnes jediné české knize věnované zcela Huysmansovi. V další generaci českých katolíků se však vzory obměnily. Začal být preferován například Léon Bloy, který Huysmansa i celou jeho generaci odsoudil jako představitele katolicismu pouze estétského a sentimentálního.<sup>83</sup>

Nový život vnímal Huysmansa jako jednoho z dekadentů, jenž se obrátil ke katolicismu, a jeho konverzi vesměs prezentoval coby doklad toho, že katolicismus je přirozenou odpovědí na palčivé problémy zatěžující myšlenky lidí přelomu století. I všechny Huysmansovy knihy byly interpretovány ve stejném duchu, jako dokumenty „dnešní reakce: všeobecného útěku z říše hmoty do říše ducha, od smyslného k nadsmyslnému, od naturalismu k mysticismu a symbolismu, od nevěry k víře a církvi“.<sup>84</sup>

<sup>80</sup> Šalda 1955, 350.

<sup>81</sup> Šalda 1963, 104sq.

<sup>82</sup> „Out of that gallery, in the bleak street, the dazed memory of these work persisted, but the scenes no longer appeared in their entirety; they became unremittingly fragmented into the minutiae of their strange details.“ Huysmans 1995, 46.

<sup>83</sup> Putna 2000, 195.

<sup>84</sup> Forum 1899, 38.



Je jisté, že přispěvatelé Nového života četli *Naruby* a občas se i na něj odkazují,<sup>85</sup> přesto byly všechny dekadentní prvky Huysmansovy tvorby vesměs přehlíženy. Nový život se stavěl do opozice vůči dekadenci a Moderní revui jakožto jejímu českému představiteli: „V některých blázincích vydávají si choří vlastní časopisy, v nichž prý se nejhůř daří, tyranům a bláznům – doktorům. Takový časopis připomíná mrzkými ilustracemi i články *Mod. Revue*, jež stává se orgánem pro choroby pohlavní a mozkové.“<sup>86</sup> Vzhledem k tomu, že velký podíl inspirace pro tyto mrzké ilustrace a články poskytl právě Huysmans, ukazují se, jak značně odlišně jeho knihy chápal okruh Nového života.

Kritikám v *L'art moderne* ani v *Certains* žádná pozornost věnována nebyla, Huysmansovy úvahy o umění čerpal Nový život pouze z jeho „katolických“ knih – *Tam dole, Na cestě* (*En route*, 1895), *Katedrála* (*La Cathédrale*, 1898) – z nichž nejvýznamnější je *Katedrála*, která vycházela v VII. ročníku na pokračování. Hrdost, s jakou se časopis hlásil k Huysmansovi, dokazuje skutečnost, že jako ilustrace zde byl otištěn ručně psaný dopis, kterým Huysmans udělil autorizaci k překladu.<sup>87</sup>

Huysmansovo jméno se objevuje především ve studiích o literatuře, která se v Novém životě těšila daleko většímu zájmu než umění výtvarné, výjimečně v úvahách o katolickém umění jako takovém.

Tak například Alois Nevím ve své recenzi *Katedrály* přeložil část, v níž se hrdina románu Durtal zamýšlí nad úpadkem církevního umění. Dle Nevíma „bezohlednost, s jakou tu mluví katolický spisovatel – jest pro naše poměry úžasná“.<sup>88</sup> Durtal soudí, že církev „zmeškavši několik věků, nesledovavši po staletí vývoje slohu, změnila se v chrapouna, který umí sotva čísti, nerozuměla více polovici hlásek, jichž spisovatelé užívali, opelichala – řekněme to slovo – na poli nevzdělaných; neschopna rozoznati zlého od dobrého stejně zavrhlá výplody pornografie i díla umělecká; zkrátka došla tam, že spouštěla takové hákovačky a deklamovala tak oblundné hlouposti, že ztratila nadobro úvěr i cenu“.<sup>89</sup>

Z jednotlivých osobností se na Huysmansa nejvíce odvolával Sigismund Bouška, který dokonce ve své sbírce *Pietas* věnoval básně románům *Naruby*, *Na cestě* a *Tam dole*,<sup>90</sup> a pak především již zmíněný František Odvalil.<sup>91</sup> Jeho poměrně rozsáhlá kniha o Huysmansovi s podtitulem *Vypsání jeho literární tvorby a její význam náboženský*, který jasně udává směřování této studie, je vlastně pouhé sepsání Huysmansova životopisu a obsahů jeho románů doprovázené jednotlivými úryvky, bez snahy o hlubší rozbor, což kritizoval již Šalda.<sup>92</sup> Huysmansovy výtvarné kritiky přechází Odvalil jednou větou a nevěnuje se ani názorům na toto téma obsaženým v *Naruby* a dalších knihách.

<sup>85</sup> Léman 1899.

<sup>86</sup> Forum 1896, 114.

<sup>87</sup> Huysmans 1902, 44; Dostál-Lutinov poslal Huysmansovi při této příležitosti knihu *Otče náš* s 23 ilustracemi Františka Bílka a předmluvou Otokara Březiny. Trnka 1965, 300sq.

<sup>88</sup> Nevím 1899, 144.

<sup>89</sup> Ibidem 145.

<sup>90</sup> Bouška 1897.

<sup>91</sup> Vedle monografie věnující se Huysmansovi napsal Odvalil i dlouhý rozbor Huysmansových *Poutí lurdských*. V následujícím úryvku se Odvalil snaží vysvětlit, proč už Huysmans není přitažlivý pro dekadenty: „A vzpomenete maní. Vzpomenete bolestně na naše dekadenty, jimž autor byl prorokem, dokud se brouzдал záluďným bludištěm duše od Boha odvrácené, dokud nebylo vidět, ku kterému východu jeho tápání směřuje. Autor, který věří v záznaky svaté, autor, který se modlí, zpovídá a přijímá, pro ně neexistuje.“ Odvalil 1907b., 281.

<sup>92</sup> Odvalil 1907a; Šalda 1953.

Lze tedy konstatovat, že co se týče teorie výtvarného umění, Huysmans okruh Nového života prakticky neovlivnil. To platí i pro časopis *Meditace*, nástupce Nového života, kde odezvu na Huysmanse nalezneme pouze ve studii *Matyáš Grünwald* od E. Pacovského,<sup>93</sup> která byla bezpochyby inspirována slavným popisem Isenheimského oltáře z *Tam dole*.

Nový život můžeme použít jako oslí můstek ke Zdence Braunerové, jež byla jedinou z českých uměleckých kruhů, která se s Huysmansem osobně setkala. Seznámili se v Paříži roku 1891 a vyměnili si posléze několik dopisů. Z její korespondence víme, že četla několik Huysmansových knih, ovšem nezdá se, že by ji ony či jejich autor nějak významně ovlivnili v jejím přístupu k výtvarnému umění.<sup>94</sup> Podobnost snad můžeme spatřit v její studii *Úvod k Bílkovým modlitbám* otištěné v Novém životě, kde jej označuje za „výtvarného umělce, jenž patří více do říše myslitelů a básníků, než sochařů v přijatém smyslu slova“,<sup>95</sup> což odpovídá Huysmansovu chápání Redona. Kromě tohoto je však text prost jakéhokoli odkazu na Huysmanse, stejně jako všechny ostatní studie o Bílkovi otištěné v tomto časopise.

## Rozhledy

I Pelclový Rozhledy se zabývaly Huysmansem, kterého obecně vnímaly především jako novokatolíka a v této fázi své tvorby již pro ně, zdá se, nebyl příliš inspirativní.<sup>96</sup> Jaroslav Kamper ve své recenzi *Katedrály* autorovi vytýká, že se jeho kniha nedotýká problémů doby: „Hledám-li mezi houštím této kulturně-historické erudice něco zájmům našim bližšího, nadhození dnešní duševní krise, odpovědi k otázkám, které nás mučí a znepokojují, nějaký typický významný vnitřní proces, jaký mám právo žádati od autora knihy, *A rebours*, nalézám z toho všeho pramálo a co tu je z toho, je tradováno povrchně a vyhýbavě.“<sup>97</sup>

Redakce Rozhledů byla ovšem dobře obeznámena i s Huysmansovými výtvarnými kritikami. Ve IV. ročníku otiskla nejprve studii Gustava Geffroye o impresionismu a čtenářstvu sdělila, že Geffroy je „vedle Goncourta a Huysmanse snad největší umělecký kritik francouzský“. Mimoto je zde napsáno, že „impressionismus v malířství je obdobný naturalismu v písemnictví a jména Cézannea, Clauda Moneta, Tisarra a j. obdobná jménům Flauberta, Goncourtů, Zoly a. j.“<sup>98</sup> I Huysmans vnímal impresionismus jako projev naturalismu v malířství.<sup>99</sup>

O tři ročníky později se v Rozhledech objevuje celá Huysmansova studie o Chéretových plakátech. Děje se tak ve stejném roce, kdy vychází v Moderní revue Hlaváčkova esej *Pařížská nároží*. Rozhledy se tak patrně snažily zareagovat na dobový fenomén plakátu, který si v jednotlivých uměleckých časopisech získával stále větší pozornost. Tento Hu-

<sup>93</sup> Pacovský 1908/09.

<sup>94</sup> Vyplyvá to z její korespondence se samotným Huysmansem i s jinými (viz např. Trnka 1965; Hellmuth-Brauner 1941). Vliv Huysmanse nezaznamenává ani Barbara Jebavá ve své práci *Estetická kritéria a východiška v literárním odkazu Zdenky Braunerové* (Jebavá 2008).

<sup>95</sup> Braunerová 1898, 11.

<sup>96</sup> Krejčí 1896, 92, 158; Krejčí 1897, 1023sq.

<sup>97</sup> Kamper 1899, 707.

<sup>98</sup> Geffroy 1895, 407.

<sup>99</sup> Grabska 1969, 11.

ysmansův text je doplněn třemi ukázkami Chéretovy tvorby, ovšem žádným redakčním komenářem.<sup>100</sup>

Co se týče samotné výtvarně-kritické činnosti Rozhledů, Huysmansův vliv nacházíme pouze v jednom případě, a to v krátkém článku *Félicien Rops*, který napsal Jaroslav Kamper k příležitosti umělceho úmrtí.<sup>101</sup> Skutečnost, že Kamper čerpal přímo z Huysmansovy eseje o Ropsovi, je patrná v celkovém pojetí textu i ve struktuře některých vět. Jak již poznamenal Procházka, „nedostatkem“ Huysmansovy práce bylo to, že se zabýval pouze Ropsovou erotickou tematikou. Přestože Kamper svůj článek koncipuje jako popsání celé Ropsovy tvorby, zaměřuje se ve skutečnosti také pouze na určitá díla a dochází k závěrům velmi podobným těm Huysmansovým: „*Otázka po příčině a původu zla nepřestala ho již zajímati. Každou novou svou prací dával na ni odpověď, každou svou kresbou se k ní vracel a odpověď byla stále táž: Žena a Satan. Satan jest prapůvodcem zla a žena jeho nástrojem. Maluje ji, dávkyni rozkoše a zhouby, vyzbrojenou všemi vděky, stupňovanými raffinovaně volenými detaily toalety, až ve zvláštní dráždivě perversní jakési kouzlo, personifikuje v čarovných symbolech rozkoš a zlo.*“<sup>102</sup>

Dále Kamper dodává, že „*záhada pohlaví nebyla v umění dosud nikým tak v samých základech svých postižena, jako jím*“, a tento dojem „*si odnáší i ten, kdo zná jenom několik málo z jeho listů*“.<sup>103</sup>

Největší podobnost se objevuje při Kamperově popisu Ropsova Satana: „*To není ďábel, který strašil ve hlavách středověkých teologů a rušil mystické vzrušení asketů. Není špinavý, smrdutý, šeredný chlapík s nosem buď rozplesklým, nebo zase nesmírně klenutým, očima zapadlými a příšerně blyskavými, se zježným vlasem, černou kozí bradou, kohoutím perem za čapkou a ostruhami, není zkrátka onou podivnou, kozlu podobnou pitvorou, jakou jej chtěli mít učenci daemonologové. Ropsův Satan je dokonalý světák z konce století, pán z posledního korábu, Pařížan každým coulem.*“<sup>104</sup> Srovnajme tento úryvek s Huysmansovou studií, ve které jsou citovány popisy ďábla tak, jak je udávají Kamperem zmínění středověcí teologové: „*Byl muž veliký a notně černý, oděný docela černě, a měl stále na nohou boty s ostruhami.*“ *‘Když se odívá lidskou podobou, Ďábel je černý, nečistý, smrdutý a strašný, nebo aspoň v obličejí temný, snědý a umouněný, nos je netvárně rozplesklý nebo ohromně orličí, ústa jsou otevřena a hluboká, oči zapadlé a silně jiskřivé...’* *‘Je dlouhý a černý, má nezřetelný a vyšeptalý, ale hlomozný a strašný hlas... jeho vlasy jsou zježeny... má na bradě kozlí vous...’* *Zde Rops se odpoutal rozhodně od tradic. (...) Jeho Satan je zcela moderní, je gentleman v černém salonním oděvu.*“<sup>105</sup>

Kromě tohoto Kamperova článku, který z Huysmansa čerpá mnoho co do obsahu i formy, už v Rozhledech žádné další příklady Huysmansova vlivu nenacházíme.

---

<sup>100</sup> Huysmans 1898.

<sup>101</sup> Kamper 1898.

<sup>102</sup> Ibidem 80.

<sup>103</sup> Ibidem 82.

<sup>104</sup> Ibidem 81.

<sup>105</sup> Huysmans 1912a, 43sq.

## Závěrem

Všechny Huysmansovy fáze, tak jak jsme je vypsali v úvodu, našly v Čechách silnou odezvu. Jednotlivé názorové tábory prezentované uměleckými periodiky si v naprosté většině přisvojily pouze část Huysmansova kritického díla a jeho ostatní úvahy odmítly či spíše raději přešly mlčením.

Moderní revue chápala Huysmanse především jako dekadenta a její zájem se soustřeďoval v textech jako *Naruby* a *Certains*, které nejuplněji zachycují právě tuto rovinu Huysmansovy tvorby. Zároveň však nečinilo například Procházkovi obtíže převzít určité názory i z knih Huysmansova „katolického“ období, přestože se s nimi obecně neztožňoval. Huysmans byl jistě jednou z hlavních autorit, jež v počátcích Moderní revue formovala umělecko-kritické názory jejich přispěvatelů, kteří následně tento svůj pro jednu zažitý postoj k Huysmansovi nikdy prakticky nezměnili.

Huysmans pomáhal kritikům revue obhájit relevantnost tak zvaného literárního malířství. Jeho studie o Redonovi a dalších umělcích dostávaly na stránkách Moderní revue obecnější platnost a poskytovaly teoretickou bázi a zaštitění všem dílům, která kladla důraz na obsahovou složku a čerpala svá témata z oblasti duševních pochodů, lidského nitra, snu, nevědomí a ireálnosti. Huysmans tato témata navazoval na historickou tradici, což činil cíleně zaměřenými studii (*Obluda v umění*) a také tím, že psal o umělcích dob minulých, jako byl Goya či málo známý Luyken. Zároveň tyto texty ukazovaly do jisté míry cestu, jak k těmto dílům interpretačně přistupovat – například teorie o mikroorganismech, kterou přijal Procházka. Jak Šalda správně poznamenal, Huysmans „*cenil daleko více duchový čin než hmotné provedení*“ a okruh Moderní revue z něj čerpal takové myšlenky, které vyhovovaly jejich představě „malíře-filozofa“.<sup>106</sup>

V případě Volných směrů můžeme konstatovat, že se inspirovaly ponejvíce Huysmansovým „naturalistickým“ obdobím a prezentovaly jej jako obhájce impresionismu. „Huysmans dekadent“ či „Huysmans katolík“ zde ohlas nenašel. Výjimku představuje Karel Svoboda, který ovšem přispíval i do Moderní revue a jeho text o Goyovi a Ropsovi byl ve Volných směrech spíše ojedinělý. Převládající názorovou tendenci představuje Miloš Jiránek, který znal dobře *Certains*, ovšem odkazoval se na něj pouze u Degase a karikaturistů. To na druhou stranu dokládá, že kromě názorové plurality čerpali čeští kritici z Huysmanse i přístupy k široké škále uměleckých žánrů, sahající od sochy přes malbu, grafiku až po plakát a karikaturu.

Přestože Volné směry byly v případě Huysmanse stejně selektivní jako ostatní periodika, zde otištěná Šaldova studie je rozhodně neobjektivnějším a nejvýstižnějším shrnutím Huysmansovy kritické činnosti.

V Novém životu se Huysmansovo jméno objevuje často. Je zde vyzdvihován jako konvertita a katolický spisovatel, ovšem ne jako výtvarný kritik a jeho vliv je v tomto ohledu mizivý.

Oproti tomu Rozhledy přiznávaly Huysmansovi místo jednoho z největších francouzských kritiků. Neobjevuje se zde tak často jako v Moderní revue a Volných směrech a je poněkud obtížnější zhodnotit, co znamenal například pro F. V. Krejčího, který jej vnímal coby představitele katolicismu, jenž mu byl cizí stejně jako dekadentní proud. Rozhledy

---

<sup>106</sup> Prah 1995, 97.

si zvolily Huysmansovu studii vztahující se k aktuálnímu problému plakátu, esej o Chéretovi, která je, co se týče obecných názorů na směry v umění, poměrně indiferentní. Huysmans na stránkách *Rozhledů* nedostal nikdy tak vyhraněnou podobu jako například v *Moderní revue*.

Huysmans do Čech uvedl, ať už svými studiemi či prostřednictvím jiných teoretiků, do té doby neznámé umělce jako byli Odilon Redon, Jan Luyken, Matthias Grünewald a jiné značně zpopularizoval. Jeho výklad díla Féliciena Ropse patřil v Čechách k nejlivnějším zahraničním interpretacím tohoto umělce a jeho stopy nacházíme v *Moderní revue* u Hlaváčka, ve *Volných směrech* u Svobody i v *Rozhledech* u Kampera.

Všechna umělecká periodika bez rozdílu vysoce oceňovala rázný a odvážný styl Huysmansových kritik, které se neštítily přímé konfrontace. Zároveň byla také opakovaně vyzdvihována jeho schopnost popsat a analyzovat výtvarná díla, vystihnout slovem ty kvality, které jsou ve většině případů literárně nesdělitelné.

#### LITERATURA A PRAMENY

- Bouška, Sigismund: *Pietas*. Praha 1897.
- Braunerová, Zdenka: Úvod k „Bílkovým modlitbám“. *Nový život* III, 1898, 10–19.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Francisiek Flaum. *Moderní revue* XI, 1904/05a, 221–232.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): James Esor. *Moderní revue* XII, 1905/06, 3–10, 35–38.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Jan Luyken. Imaginární medaillon. *Moderní revue* XV, 1908/09, 339–349.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Odilon Redon. *Moderní revue* XI, 1904/05b, 31–40.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Orfismus. *Moderní revue* XXVIII, 1921/22, 293–299.
- d'Aurevilly, Jules Barbey: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/10, 381–385.
- de Gourmonl, Renny: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/10, 394.
- Forum. *Nový život* IV, 1899, 38.
- Forum. *Moderní revue*. *Nový život* I, 1896, 114.
- Gamboni, Dario: *The Brush and the Pen*. Chicago 2011.
- Geffroy, Gustav: Rozvoj moderního umění francouzského. *Impresionismus. Rozhledy* IV, 1895, 407–411, 473–478.
- Grabska, Elżbieta (ed.): *Joris-Karl Huysmans o sztuce*. Vratislav/Varšava/Krakov 1969.
- Hellmuth-Brauner, Vladimír (ed.): *Přátelství básníka a malířky: vzájemná korespondence Julia Zeyera a Zdenky Braunerové*. Praha 1941.
- Hennequin, Émile: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/10, 370–81.
- Hlaváček, Karel: Félicien Rops. *Moderní revue* V, 1898/99, 7–11, 39–41, 68–69.
- Hlaváček, Karel: *Kritiky*. Praha 1930.
- Huysmans, Joris-Karl: *Certains*. Paříž 1889, nepag., <http://www.huysmans.org/certains/certains1.htm>, vyhledáno 1. 8. 2014.
- Huysmans, Joris-Karl: Dopis Karlu Dostál-Lutinovovi. *Nový život* VII, 1902, 44.
- Huysmans, Joris-Karl: *Félicien Rops*. Praha 1912a.
- Huysmans, Joris-Karl: Gustave Moreau. In: Dorra Henri (ed.): *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*. Berkeley/Los Angeles/London 1995, 44–46.
- Huysmans, Joris-Karl: Chéret. *Rozhledy* VII, 1898, 855–860.
- Huysmans, Joris-Karl: *L'Art Moderne*. Paris 1883, nepag., <http://www.huysmans.org/artmod/am1879.htm>, vyhledáno 1. 8. 2014.
- Huysmans, Joris-Karl: *Le nouvel Album d'Odilon Redon*. s.l. 1885, nepag., <http://www.huysmans.org/artcriticism/nouvelalbum.htm>, vyhledáno 1. 8. 2014.
- Huysmans, Joris-Karl: *Naruby*. Praha 1979.
- Huysmans, Joris-Karl: *Obluda v umění*. Praha 1912b.

- Huysmans, Joris-Karl: O diletantismu. *Moderní revue* XXV, 1918/19, 103–106.
- Huysmans, Joris-Karl: Z uměleckých kritik J. K. Huysmanse. *Volné směry* IV, 1900, 13–18, 98–100, 128–43.
- Chaloupka, Bohuslav: Nové knihy německé. *Moderní revue* II, 1896, 73–77.
- Chirico, David: Karel Hlaváček a Moderní revue. In: Otto M. Urban / Luboš Merhaut (ed.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha 1995, 145–160.
- Jebavá, Barbara: *Estetická kritéria a východiska v literárním odkazu Zdenky Braunerové* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2008.
- Jiránek, Miloš: Degas a kritika. *Volné směry* XI, 1907, 286–290.
- Jiránek, Miloš: Kreslíři – karikaturisté. *Volné směry* IV, 1900, 211–265.
- Jiránek, Miloš: Paul Gauguin. Výstava v galerii Miethke ve Vídni. *Volné směry* XI, 1907, 181–182.
- Kamper, Jaroslav: Félicien Rops. *Rozhledy* VII, 1898, 79–82.
- Kamper, Jaroslav: J. K. Huysmans. La Cathédrale. *Rozhledy* VIII, 1899, 706–708.
- Karásek, Jiří: František Kobliha. *Moderní revue* XXX, 1923/24, 123–27.
- Kobliha, František: Odilon Redon. *Hollar* IV, 1927/28, 80–90.
- Krejčí, F. V.: Glossy ke sjezdu „Nového Života“. *Rozhledy* VI, 1897, 1023–1024.
- Krejčí, F. V.: Nové umění. *Rozhledy* V, 1896, 4–9, 91–94, 155–160.
- Léman, Fr.: Stephan Mallarmé. *Nový život* IV, 1899, 94–95, 160–62, 188–96.
- Marten, Miloš: Gustave Moreau. *Moderní revue* XIII, 1906/07, 461–471.
- Marten, Miloš: Měsíční přehled. Výstava Krasoumné jednoty. *Moderní revue* X, 1903/04, 349–354.
- Marten, Miloš: Odilon Redon. *Moderní revue* XIV, 1907/08, 3–11, 100–110.
- Marten, Miloš: Sainte Lydwine de Schiedam. *Moderní revue* VIII, 1901/02, 343–344.
- Marten, Miloš: Výtvarné umění. *Moderní revue* XV, 1908/09, 352–357.
- Nevím, Alois: J. K. Huysmans. La Cathédrale. *Nový život* IV, 1899, 144–145.
- Odvalil, František: *Joris Karl Huysmans. Vypsání jeho literární tvorby a její význam náboženský*. Praha 1907.
- Odvalil, František: Pouti lurdské. *Nový život* XII, 1907, 25–27, 77–79, 112–114, 137–139, 194–197, 230–232, 281–284.
- Pacovský, Emil: Matyáš Grünewald. *Meditace* I, 1908/09, 440–448.
- Pica, Vittorio: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/1910, 385–394.
- Prahl, Roman: Moderní revue et/versus Volné směry. In: Otto M. Urban / Luboš Merhaut (ed.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha 1995, 89–102.
- Procházka, Arnošt: *Francouzští autoři a jiné studie*. Praha 1912.
- Procházka, Arnošt: Immoralita v umění. *Moderní revue* I, 1894/95, 115–118.
- Procházka, Arnošt: *Rozhovory s knihami, obrazy i lidmi*. Praha 1916.
- Putna, C. Martin: K literatuře Katolické moderny: její čas, prostor a žánry a její evropský obzor. In: Roman Musil / Aleš Filip: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)* (kat. výst.). Praha/Brno 2000, 183–200.
- Svoboda, Karel: Dánské umění v Praze. *Moderní revue* XII, 1905/06, 89–92, 115–119, 137–140.
- Svoboda, Karel: XIII. Výstava Manesa. *Volné směry* VIII, 1904, 235–250.
- Šalda, F. X.: František Odvalil. Joris Karl Huysmans. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VII*. Praha 1953, 78–80.
- Šalda, F. X.: Impresionismus: jeho rozvoj, resultáty i dědicové. Historický exkurs a kritické glossy k jeho pražské výstavě. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VI*. Praha 1951, 198–225.
- Šalda, F. X.: Jarní salony pařížské. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VI*. Praha 1951, 146–48.
- Šalda, F. X.: Joris Karl Huysmans. In: F. X. Šalda: *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Praha 1973, 426–435.
- Šalda, F. X.: Malíř básník. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy XIII*. Praha 1963, 104–106.
- Šalda, F. X.: Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VIII*. Praha 1955, 350–365.
- Šalda, F. X.: Slovíčko o ženském umění. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VI*. Praha 1951, 176–183.
- Šmejkal, František: *Sursum 1910–1912* (kat. výst.). Hradec Králové 1976.
- Trnka, Dag Mar: J. K. Huysmans et ses amis tcheques. *Bulletin de la Société J.K. Huysmans* XLIX, 1965, 296–310.
- Urban, Otto M.: *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo*. Praha 2002.
- Vrchlický, Jaroslav: *Nové studie a podobizny*. Praha 1897.

## JORIS-KARL HUYSMANS AS AN ART CRITIC AND HIS INFLUENCE UPON THE CZECH LANDS

### Summary

The life and oeuvre of Joris-Karl Huysmans (1848–1907) is usually divided into three periods. In the first one, he came to fame as Zola's 'follower' and a naturalist writer. During the second period, which started off by the publishing of his most famous book *À rebours* in 1884, he separated himself from naturalism and inclined towards decadence. Around 1891, which was the year he published *Là-Bas*, his catholic period began. This stage lasted until the end of his life.

When regarding Huysmans's art criticism, we cannot accept this categorical and periodical sequencing. Some of Huysmans's opinions about the art of his time changed completely in the 1880s; other of his views, however, can be found throughout his whole critical writing.

Huysmans was well-known in the Czech art community, mostly as a novelist. His influence upon Czech art criticism has not been researched yet. This relationship proves to be quite interesting because Huysmans inspired variety of different Czech art groups which frequently disputed among themselves. Many Czech art journals approached Huysmans's art criticism very selectively and tended to involve some categories mentioned above into it (naturalist, decadent, catholic).

The circle of writers and artists of *Moderní revue* perceived Huysmans as decadent and their interests were concentrated on texts like *À rebours* or *Certains*. Huysmans was undoubtedly one of the most important authorities that formed their artistic opinions at the beginning of *Moderní revue*. Huysmans helped them defend relevancy of the so-called 'literary painting'. His studies provided theoretical support for all works of art that dealt with topics such as the human soul, dream, unconsciousness or unreality. The correspondents of *Moderní revue* took from Huysmans those ideas that suited their concept of 'painter-philosopher'.

The journal *Volné směry* was inspired mostly by Huysmans's naturalistic period and presented the French critic as a defender of impressionism. We can see this tendency in texts of Miloš Jiránek, who knew *Certains* very well, but used it as a book of reference only in cases of Degas and caricaturists. On the other hand, this proves that apart from the plurality of opinions, Czech critics also could learn from Huysmans some approaches to a variety of art genres, covering all from sculpture and painting to poster and caricature. Despite the selectiveness that *Volné směry* displayed, the essay of F. X. Šalda that was published in this journal on the occasion of Huysmans's passing away is undoubtedly the most objective summary of Huysmans's critic oeuvre.

Huysmans's influence can also be seen in other Czech art and cultural journals. The catholic platform *Nový život* praised Huysmans for his conversion to Catholicism, but the impact of his critical ideas was only marginal. The more centrist magazine *Rozhledy* published Huysmans's text about Jules Chéret; possibly in an effort to contribute to the current debate about the art of posters. *Rozhledy* did not show the same tendency to 'cherry-pick' Huysmans's ideas that can be seen in the case of *Moderní revue* and *Volné směry*.

Through his essays, Huysmans introduced artists, hitherto unknown in the Czech lands like Odilon Redon, Jan Luyken or Matthias Grünewald, and helped popularize others. His commentary to works of Félicien Rops was one of the most influential foreign interpretations of this artist, and its traces can be found in texts of Karel Hlaváček in *Moderní revue*, Karel Svoboda in *Volné směry* or Jaroslav Kamper in *Rozhledy*.

All the journals mentioned above unanimously praised the vigorous and courageous style of Huysmans's critiques and also his ability to emphasize those qualities in artworks that are usually indescribable with words.





**EGON SCHIELE: AUTOPORTRÉTY Z LET 1910 A 1911  
V KONTEXTU PSYCHOPATOLOGIE\***

ZDISLAVA RYANTOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: zryantova@seznam.cz

**ABSTRACT****Egon Schiele: The Self-portraits of 1910 and 1911 in the context of psychopathology**

Older interpretations of Egon Schiele's self-portraits are based primarily on psychoanalysis, seeking the source of inspiration of his artistic expression in the artist's spirit and mind. Later views associate the artistic style employed by Schiele and other Vienna-based expressionists with the development of psychiatry and hysteria, a diagnosis discovered by Jean-Martin Charcot (1825–1893). The extensively published research on hysteria, and later also of other neuropathological disorders, affected the scientific as well as the social environment. Photographs which feature Charcot's construct of hysteria as well as photographs of patients suffering from other neuropathological disorders spread from the Salpêtrière Hospital in France to Vienna thanks to periodicals. The photographs that illustrate hysteria typically feature multiple pictures of female patients in extreme tonic spasms during a bout of hysteria. The extreme nature of the photographs and often also their erotic overtones ensured their wide-spread publicity.

These photographs helped disseminate the image of "a pathological body" among the broader public, with the "language" of this body subsequently appearing in fine arts as well as in the theater. Artists often cooperated with clinics and mental institutions, be it to paint portraits of the patients or to decorate the institutions' interiors. This allowed them to stay in touch with new research and its documentation. Egon Schiele maintained contact with these artists as well as with doctors, which afforded him access to the publications which documented the patients.

Society gazed at photographs of exalted women (hysteria) and deformed male bodies (neuropathology) with voyeuristic interest. The language of the "pathological body" was supposedly comprehensible in general and the "pathological body" was perceived as a symptom of the times. Egon Schiele employed the extreme expression of the deformed bodies in his self-portraits as well as in the portraits of his benefactors and collectors. The quick succession of Schiele's self-portraits can be seen as an obsession to extensively document bodies of people with neuropathological disorders to map out and characterize the disease. At the same time, Egon Schiele was evidently attempting to fully encompass himself.

**Keywords:** Egon Schiele; Self-portraits of 1910 and 1911; psychopathology; The Salpêtrière Hospital

Ústředním motivem tvorby Egona Schieleho je lidské tělo, které často tematizuje pomocí působivého expresivního výrazu. Významné místo zaujímají autoportréty, jejichž

\* Text vznikl v rámci ikonografického semináře v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, vedeného v akademickém roce 2012/2013 prof. Lubomírem Konečným.

konstruováním a neustálým opakováním byl zvláště mezi léty 1910 a 1911 téměř posedlý. Bezmála obsese, kterou dokládá jejich množství i vyhraněnost výtvarného stylu, se stala předmětem mnoha analýz a interpretací. Takto vzniklý materiál na sebe navázal mnoho dalších výkladů, ať už se jednalo o texty psychoanalytické či formalistické povahy. Tato práce sleduje linii, která se snaží najít dobové vizuální paralely a vlivy v nových psychopatologických výzkumech a v jejich rozsáhlé dokumentaci. Velký zájem na přelomu 19. a 20. století o duševní choroby, nejprve diagnostikované jako hysterie, který inicioval pařížský lékař Jean-Martin Charcot (1825–1893), posléze rozšířené i o jiné diagnózy, ovlivnil dobové estetické vnímání lidského těla. Nový jazyk „patologického těla“ pronikal přes lékařské výzkumy do výtvarného umění, divadla i fotografie.

K tvorbě Egon Schieleho lze přistupovat z mnoha pohledů. Záměrem této práce je charakteristika možných vlivů psychopatologických výzkumů, teorií a estetiky na Schieleho autoportréty. Přes všeobecný vliv psychopatologie na dobovou kulturní atmosféru se práce dostává až ke konkrétním příkladům, kde se s psychopatologickým výzkumem mohl Egon Schiele setkat. Mým cílem nebylo najít nové podobnosti mezi fotografiemi pacientů a Schieleho autoportréty či portréty,<sup>1</sup> ale spíše charakterizovat tuto interpretační linii.

Tvorba Egon Schieleho stála u obratu od umění fin de siècle k vídeňskému a posléze německému expresionismu. Pro celé vídeňské kulturní prostředí je v této době charakteristických několik změn, proto zde nastíním kontext, do kterého lze Schieleho tvorbu zařadit a okolnosti, které se k ní vztahovaly.

Pro vznik vídeňského expresionismu byl mimo jiné určující vztah umělců k městu. Vídeň na přelomu století měla kolem 1,5 milionu obyvatel. Velký podíl tvořily jiné než rakouské národnosti ze všech koutů monarchie a napětí vrcholící rozpadem císařství rostlo. Vídeň druhé poloviny 19. století prošla velkou urbanistickou proměnou vytyčením okružní třídy Ringstrasse, kterou se výrazně architektonicky i sociologicky oddělilo centrum města od průmyslových předměstí. Císařský dvůr se i přes předzvěsti rozpadu snažil udržet alespoň navenek svou moc a Vídeň mu tvořila jakousi fasádu na způsob Potěmkinovy vesnice. Nejspíš právě proto byla Vídeň označována za izolovanou celu, která pod svou pevnou slupkou udržovala silný kulturní život. Na několika místech je v souvislosti s Egonem Schielem a dobovou atmosférou Vídně citována věta od Karla Krause, kontroverzního editora vídeňského časopisu *Die Fackel*, ve které definuje status Vídně jako: „*An isolation cell in which one is allowed to scream.*“<sup>2</sup> Pod povrchem se kumulovalo množství politické korupce a antisemitských nálad, a tak pocit úzkosti a destrukce prostupoval výrazně i do umělecké sféry.

Období počátků vídeňského expresionismu provází určitý kulturní zájem o vnitřní psychologický svět jedince. Jde o směr od vnějšího (*facade*) k vnitřnímu (*psyché*). Snaha vyjádřit podstatu věcí, proniknout do nitra a najít nový jazyk pro jeho formulování se neomezuje jen na expresionistické výtvarné hnutí, ale objevuje se i v divadle, tanci, hudbě a literatuře. Psychologie jako nově nastupující vědní obor vedla umělce k vizi onářským sondám do lidského nitra, stejně jako jim vynález rentgenu poskytl iluzi, že

<sup>1</sup> Proto zde pro příklad uvádím již dříve publikované paralely.

<sup>2</sup> Alessandra Comini: *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley 1974, 3.

obrazem lze obsáhnout lidskou mysl a že mohou proniknout k „pravdě“, ke skutečnému stavu věcí.<sup>3</sup> Snaha proniknout skrze tvář do nitra člověka dala ve Vídni vzniknout fenoménu portrétů, který se v takové míře jinde neobjevil. V prvním desetiletí se pozornost obrací od mytologie jako takové k osobní mytologii jedince. Umělci prosazují do svých děl vlastní autobiografii a čerpají z lidské zkušenosti. Zaujetí sebou samým je posléze legitimováno jak v umění, tak i ve vědě rozvojem psychoanalýzy. Kolem roku 1910 už nebyl umělec jen tichým pozorovatelem erotických námětů, ale mohl otevřeně vypovídat o svých vlastních sexuálních traumatech a touhách. Obrazně by se dalo říci, že obrat k individualitě jedince a individuálnímu projevu se tak snažil prolomit vnější fasádu, kterou se Vídeň nebo celá monarchie pokoušela samu sebe udržet pohromadě.

Nové moderní prostředí města, které mělo negativní vliv na lidský nervový systém, přineslo obavy a motivaci zahájit v tomto směru výzkumy a posléze způsoby léčby nervových poruch. Rakouská vláda reagovala na hrozby anticipované psychiatri (např. Kraffttem Ebingem) rozsáhlou reformou psychiatrické léčby. Dokladem takových snah bylo otevření psychiatrické léčebny Steinhof (1907), která zvládla pojmout až tři tisíce pacientů. Reforma, která proběhla na poli nových diagnóz a léčebných metod, nezůstala bez pozornosti veřejnosti. Velký vliv měla také pařížská klinika Salpêtrière, která velmi často veškeré své výzkumy, nejen hysterie, publikovala v časopisech přístupných i ve Vídni.

Všeobecný zájem o psychoanalýzu rozšířila osobnost Sigmunda Freuda, který dovedl veřejnost až k neuropatologii. Freud byl odpůrcem Charcotových výzkumů, přesto se o ně ale silně zajímal a některé jeho texty přeložil, a tím je zprostředkoval vídeňskému prostředí. Proces nových výzkumů a reform, který byl přístupný očím a zájmu veřejnosti, vytvořil z pacientova těla „tělo veřejné“. Zájem o tělo můžeme paralelně sledovat i ve výtvarném umění, kde se v době „post-secese“ z exponovaného portréту samotného umělce stává obraz pro veřejnost a proniká do centra její pozornosti. Docházelo i ke konkrétnějším případům propojení psychiatrie a výtvarného umění, kdy se současní umělci podíleli na projektech léčeben anebo lékařům dokumentovali samotné pacienty pro přesnější určení diagnózy.<sup>4</sup>

Mnoho odborníků zabývajících se tvorbou Egona Schieleho pátrá po příčinách jeho specifického jazyka a extrémního výrazu. Velká část interpretací vztahujících se k jeho dílu vychází z psychoanalýzy. Zdroj expresivních autoportrétů plných bolesti a sexuálního napětí často hledají v umělcových tragických zkušenostech z dětství a v jeho psychice. Podstata umělecké tvorby vychází přímo z jeho osobnosti, kterou utvářejí traumata z dětství, jeho psychologické onemocnění, pocity úzkosti a citlivost k současnému světu. Schiele tak skrze své vlastní obrazy artikuluje i všeobecný pocit společnosti a ve vlastní vyhrocené podobě odráží společenský obraz.

Podle Alessandry Cominiové je obsahem autoportrétů pouze Schieleho vlastní já. Cominiová tvrdí, že cílem není zobrazení naturalistické fyzické podoby, ač je i v tomto Schiele úspěšný, ani žádných dalších významů, jde jen o zobrazení sebe sama cele. Schiele také sleduje, jak se na vnější podobě projevuje vnitřní pnutí, emoce a pocity. Proto nejsou

<sup>3</sup> Ladislav Kesner / Colleen M. Schmitz (ed.): *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno 2011, 175.

<sup>4</sup> Gemma Blackshaw: *The Pathological Body. Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture*. *Oxford Art Journal* XXX, 2007, 390–392.



Egon Schiele: Sedící mužský akt (autoportrét), 1910, olej a kvaš na plátně, 152,5 × 150 cm. Leopold Museum, Vídeň. Zdroj: Nathan J. Timpano: *The Semblance of Things. Corporeal Gesture in Viennese Expressionism* (disertační práce na College of Visual Arts, Theatre and Dance, The Florida State University). Tallahassee 2010, s. 276

podstatné ani souvislosti s jeho další tvorbou, ani s dobovým společenským kontextem.<sup>5</sup> Obraz vychází z osobní mytologie, které je umělec prorokem a která vychází z jeho podvědomí.<sup>6</sup>

Dívat se na Schieleho dílo skrze psychoanalýzu láká zvláště kvůli jeho životnímu příběhu. Během dospívání přišel o otce, který zemřel úplně zbavený smyslů na syfilis. Tato zkušenost pak přinesla do Schieleho umělecké tvorby téma smrti a sexuality. Tyto náměty prostupovaly celou dobovou atmosférou, proto je Schieleho dílo spjaté jak s kontextem této doby, tak s jeho osobní životní zkušeností. Destrukci svého vlastního obrazu a následným znovuzrozením v obrazu novém si Schiele kompenzoval absencí svých rodičů. Vztah s rodiči a jeho důsledky jsou proto spojovány s Schieleho tvorbou často. Snahu vymanit se z okolních vlivů, prolomit masku a vykonstruovat ničím neovlivněného nového člověka podtrhl ve svých obrazech neutrálním prázdným pozadím.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Comini 1974, 50.

<sup>6</sup> Patrick Werkner: *Austrian Expressionism. The Formative Years*. Palo Alto 1993, 126.

<sup>7</sup> Danielle Knafo: *Egon Schiele – A Self in Creation: A Psychoanalytic Study of the Artist's Self-Portraits*. London/Toronto 1993, 164–165.

Vedle interpretací, které hlavní zdroj Schieleho imaginace a kreativity nacházejí v umělcově osobní životní zkušenosti či nitru a které spojují tvorbu především s psychologizací jeho samého, stojí interpretace, které hledají vliv v okolních dobových souvislostech. A to jak ve společenských, tak přímo ve vizuálních vlivech. Hledáním předobrazů pro Schieleho tvorbu a charakteristikou soudobé vizuální kultury Vídně se otevírá nové pole pro další výklady.

Pro tento směr interpretace je klíčovým pojmem „patologické tělo“. Schieleho vlastní tělo, exponované na plátně, deformované či v podobě torza, odpovídá představám destrukce a patologizace současného světa.

Obrazně odpovídá „patologické tělo“ invalidizujícímu efektu, kterým na společnost působí moderní život.<sup>8</sup> Možnost interpretace autoportrétů jako zrcadlení zkažené a destrukované společnosti si s předchozí interpretací neodporuje, ale rozšiřuje ji na přesné formální předobrazy pro Schieleho „patologické tělo“. V úvodu zmíněná Charcotova klinika, která poprvé formulovala diagnózu hysterie, vytrvale zásobila společnost fotografiemi nemocných žen a na jejich zobrazení demonstrovala diagnózu a léčení hysterie.<sup>9</sup> Fotografie dokumentující tyto výzkumy byly dostupné a široce diskutované i ve Vídni, kde se postupně rozvíjel vlastní výzkum psychopatologie. „Patologické tělo“ pro své bolestné a násilné vzezření lákalo a fascinovalo veřejnost. Ve své fyziognomii jsou fotografie žen, u kterých byla diagnostikována hysterie, a posléze také fotografie odlišných neuropatologických příznaků,<sup>10</sup> které byly později demonstrovány i na mužích, až nápadně podobné Schieleho postavám. Jestliže byla společnost na přelomu století tolik zásobena vizuálně zpracovaným „patologickým tělem“, pak je možné, že takové tělo bylo všeobecně srozumitelným znakem. Jazyk těla jako takového se pak stal novou možností pro umělecké vyjádření.<sup>11</sup>

Tělesný jazyk v konkrétní verzi „patologického těla“ se neomezoval jen na výtvarné umění, ale je spojován i s dobovým loutkovým divadlem. Oboje ve svém jazyku vychází z ikonografie hysterie a vytváří tak nové „hysto-teatrální gesto“.<sup>12</sup>

Na Schieleho obrat k autoportrétům lze pohlížet i skrze jejich tržní úspěšnost. Autoportréty i portréty jeho mecenášů používající jazyk „patologického těla“ se rychle staly žádaným sběratelským a kupním artiklem. Například během roku 1910 dokončil Schiele sérii pěti aktů: tři autoportréty a dvě ženské figury. Byla to doposud největší plátina, která namaloval. Ve stejný rok celou sérii koupil průmyslník Carl Reninghaus.<sup>13</sup> Sugestivní autoportréty vyvolávají v divákovi soucit, ten se potom identifikuje se samotným umělcem, který mu tak může lépe předat vyjádřené emoce. Pro tyto vlastnosti měla Schieleho díla ve společnosti velký úspěch. Schiele používal jazyk „patologického těla“ i pro portréty

<sup>8</sup> Blackshaw 2007, 401.

<sup>9</sup> Fotografie a výzkumy byly publikovány mezi léty 1876 a 1880 v časopise *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*.

<sup>10</sup> Fotografie a výzkumy byly publikovány mezi léty 1888 a 1918 v časopise *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des Maladies du Systeme Nerveux*.

<sup>11</sup> Nathan J. Timpano: *The Semblance of Things. Corporeal Gesture in Viennese Expressionism* (disertační práce na College of Visual Arts, Theatre and Dance, The Florida State University). Tallahassee 2010, 10.

<sup>12</sup> Nathan J. Timpano tímto pojmem označuje gesta, která se objevila v novém divadelním hnutí ve Vídni na konci 19. století a která byla inspirována klinickou hysterickou taxonomií. Stejný pojem pak vztahuje i na gesta používaná ve výtvarném umění. Timpano 2010, 2.

<sup>13</sup> Blackshaw 2007, 381.



Planche XXV.

## ATTITUDES PASSIONNELLES

CRUCIFIEMENT



Planche XIV.

## LÉTHARGIE

HYPEREXCITABILITÉ MUSCULAIRE



Planche XXIX.

## HYSTÉRO-ÉPILEPSIE

CONTRACTURE

Paul Regnard: Dokumentační fotografie z *Iconographie Photographique de la Salpêtrière, 1876–1877*. Zdroj: Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. London 2003, s. 194, 248 a 268

svých mecenášů a sběratelů,<sup>14</sup> a tím na ně přenesl obraz sama sebe. Vytvořil tak specifickou ikonografii rozpadu a zároveň mezi portrétovanými specifický vztah založený na sdílené identitě. To potvrzuje i fakt, že sběratelé kupovali své portréty navzájem.<sup>15</sup> Zájem, s nímž společnost sledovala dílo Egona Schieleho, odpovídá až voyeuristickému zájmu o Charcotovy „patologické“ fotografie plné bolesti a násilí.

<sup>14</sup> Mezi ně patří např. Erwin von Graff, Heinrich a Otto Benesch, Max Kahrer, Eduard Kosmack, Sigmund Rosenbaum a Otto Wagner.

<sup>15</sup> Blackshaw 2007, 398.

Jean-Martin Charcot působil od roku 1862 jako ředitel pařížské kliniky pro nemoci nervového systému Salpêtrière. Věnoval se patologické anatomii a posléze získal profesuru v oboru nervových onemocnění. Na základě experimentálního pozorování vyvinul přesnou diagnózu hysterie a sestavil a definoval fáze hysterického záchvatu podle proměn tělesných gest. Podstatnou součástí jeho výzkumu byla dokumentace a prezentace. Mezi sádrovými modely nemocných či kresbami jednotlivých fází záchvatů převažovaly fotografie. Relativně nové médium, které bylo považováno za přesný záznam reality a které bylo zatím obestřeno jakousi auroou neznámého, dodávalo výzkumu patřičnou váhu. Součástí prezentace byly vyhlášené úterní přednášky na klinice, které byly většinou určeny pro Charcotův okruh přátel a známých. Charcotovo zaměření oscillovalo mezi medicínou a uměním, a přestože se rozhodl nastoupit lékařskou dráhu, měl mezi svými přáteli mnoho výtvarných umělců i literátů a umění aktivně podporoval.<sup>16</sup>

Popularitu Charcotovým výzkumům zajistila jejich pravidelné publikování. Mezi léty 1875 a 1880 a posléze pak v letech 1888 až 1918 vycházel časopis *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (IPS). Ten byl demonstrací hysterie, nemoci, která se projevovala častěji u žen než u mužů<sup>17</sup> a kterou provázely halucinace a náchylnost k hypnóze.

Salpêtrière bylo rozlehlé umístovací zařízení pro přibližně pět tisíc žen. Časopis se rychle dostal do celé Evropy a Charcotovy výstupy byly překládány do jiných jazyků. Fotografie se staly slavnými už jen svou poutavou formou. Zachycovaly většinou ženy uprostřed záchvatu hysterie zmítající se v křečích na nemocničním lůžku. Obrazy žen zachycených uprostřed krajního svalového napětí nebo napodobující pozici ukřižovaného měly silný erotický a genderový podtext.<sup>18</sup>

Snímky hysterických žen se staly populárními hlavně díky svému násilnému vzezření; stejně tak se posléze mohly stát populárními právě Schieleho autoportréty. Georges Didi-Huberman ve své studii *Invention of Hysteria*<sup>19</sup> řeší podstatu zobrazování hysterie a hysterii označuje za formu „spektáklu bolesti“. Hysterie je extrémně viditelnou bolestí. Otázkou pak zůstává, co takové obrazy činí s divákem.

Charcot vytvořil „žijící patologické muzeum“ s vlastním archivem, který odpovídal téměř muzeu umění. Předobrazy pro postoje a pozice, které pozoroval u svých pacientů, můžeme najít ve výtvarném umění od 12. do 18. století nejvíce ve znázorňování exorcismu. Pacienti se tak nejspíš stali prostředkem Charcotovy vlastní imaginace, kterou vytvářel diagnózu hysterie.<sup>20</sup>

Didi-Huberman v titulu své knihy označuje toto hnutí za „vynález hysterie“, na němž měli spoluvinu jak pacienti, tak doktoři. Fotografie byla ideálním pojítkem mezi fantazií hysterie a fantazií poznání. Lékaři prahli po obrazech hysterie a pacienti se na nich ochotně podíleli skrze svá čím dál tím víc teatralizovaná těla. Hysterie se tak stala veřejnou podívanou.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Sigrid Schade: Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The „pathosformula“ as an aesthetic paging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Warburg. *Art History* XVIII, 1995, 503.

<sup>17</sup> Fotografie, na kterých Charcot demonstroval příznaky hysterie, se zaměřovaly především na ženy.

<sup>18</sup> Blackshaw 2007, 383.

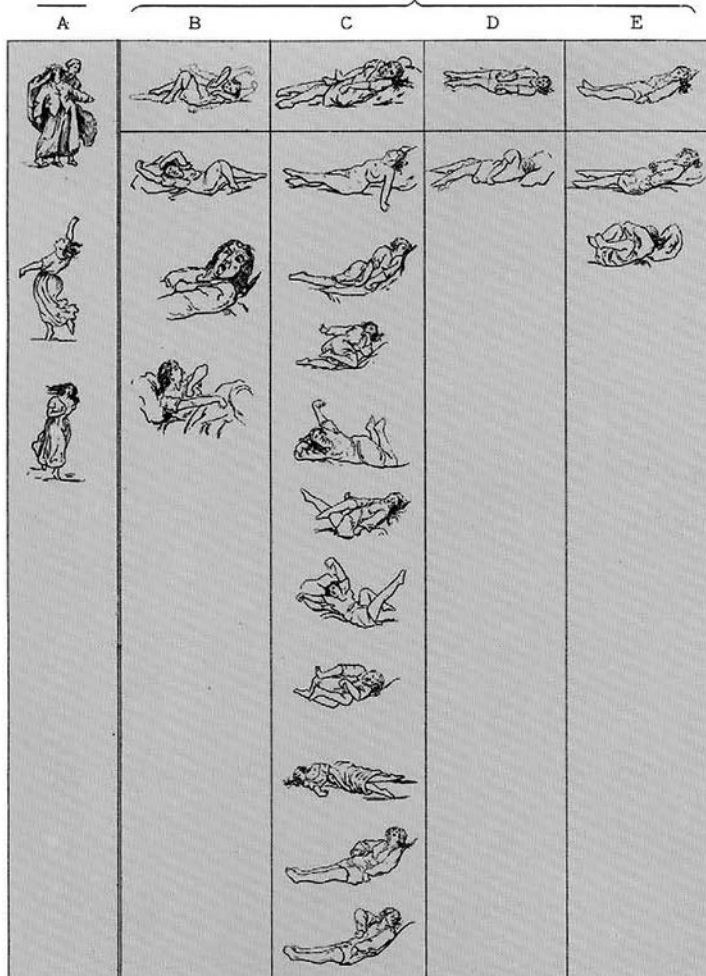
<sup>19</sup> Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. London 2003, 3.

<sup>20</sup> Schade 1995, 506.

<sup>21</sup> Didi-Huberman 2003, xi.

Prodromes

1<sup>o</sup> Période épileptoïde.



Přehledná tabulka „kompletního a pravidelného záchvatu“ s typickými pozicemi a jejich „variantami“. *Etudes Cliniques*, 1881. Zdroj: Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. London 2003, s. 118

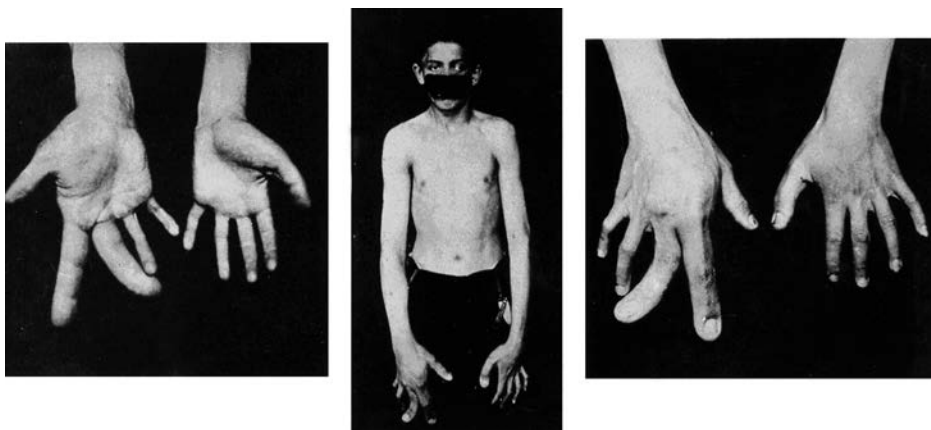
Charcot ve svých publikacích sám srovnává novodobý obraz hysterie s obrazy z dějin umění. Nepochybně byl těmito obrazy při výzkumu hysterie ovlivněn. Vztah lékaře a pacienta připodobňoval vztahu inkvizitora a čarodějnice (ženy posedlé ďáblem). Inkvizitor ale nerozeznal hysterii<sup>22</sup> a „léčil“ ženu chybně pomocí mučení. Charcot přichází jako ten správný a nový inkvizitor-lékař.

<sup>22</sup> Charcot diagnostikuje hysterii i u žen na obrazech znázorňujících exorcismus.



Ženy vyšetřované v Charcotově ordinaci, kde je soustředěně pozoroval, viděly na stěnách mnoho „příkladů“ hysterie v podobě obrazů, kreseb a fotografií. Jistě měly čas a možnost získat představu o tom, co se od nich očekává. Fotografie se pak podobaly více fotografickým portrétům současných herců<sup>23</sup> než portrétům skutečně mentálně nemocných. Lékaři zároveň viděli jen to, co chtěli vidět a co zapadalo do jejich představy o jazyku hysterie. Pak už jen záleželo na spolupráci pacienta a lékaře, nehledě na to, že k vyvolání záchvatů bylo používáno elektrických šoků a podobných impulzů.<sup>24</sup> Nebudu dále zabíhat do podrobností, jen chci naznačit, jakým způsobem byl obraz hysterie konstruován. Ještě je třeba dodat, že podobným kritikám o simulaci a konstrukci hysterie se ve své době Charcot ubránil.

Druhá vlna časopisu spadá mezi roky 1888 a 1918. Vycházel tedy i po smrti Charcota (1893), a to dokonce dvakrát měsíčně pod názvem *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique des Maladies du Systeme Nerveux (NIS)*. Už samotný název předjímá změnu, kterou celý výzkum prošel; přesunul se od hysterie k nervovým poruchám obecně. V časopise vystupovaly jako pacienti nejen ženy, ale nově i muži. Publikovaný průběh výzkumu se zabýval širokou škálou neuropatologie, proto se objevovaly také fotografie poruch páteře či neobvyklých výrůstků na kůži a jiných tělesných deformit. Nová vlna časopisu se už netěšila takové pozornosti, neboť starší záznamy exaltovaných žen uprostřed záchvatu šokovaly a lákaly pozornost přeci jenom více. Charcot tvrdil, že hysterie se ve stejné míře projevuje i u mužů a že má stejné příznaky jako u žen, přesto ale nikdy nebyli mužští pacienti v *IPS* středem zájmu. Napříště ale naopak fotografie převážně mužských postav vytvořily ve své řadě ikonografii těla svíraného bolestí. Deformovaná těla či těla s fyzickými anomáliemi<sup>25</sup> byla často pro názornější ukázkou fotografována z několika úhlů; pacienti přímo svou nemoc nastavovali objektivu.



Makrodaktylie. Dokumentační fotografie z *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique des Maladies du Systeme Nerveux*, c. 1890. UCL Institute of Neurology, Londýn. Zdroj: *Oxford Art Journal* XXX, 2007, s. 384

<sup>23</sup> Tito herci využívali záměrně tělesný vzorec patosu, např. herečka Sarah Bernhardt.

<sup>24</sup> Schade 1995, 508–511.

<sup>25</sup> Např. diagnóza infantilismu, gigantismu či makrodaktylie.

Vedle pacienta je někdy pro větší exaktnost na fotografiích zobrazen i metr.<sup>26</sup>

Charcot ale neodděloval hysterii od jiných psychopatologických nemocí, jako byla například Parkinsonova nemoc, skleróza, paralýza, neuro-syfilida a další. Naopak tvrdil, že hysterie je také somatogenní nemoc související s poruchami v mozku a míše.<sup>27</sup>

Někteří badatelé spojují autoportréty Egon Schieleho navzdory opačnému pohlaví s první vlnou fotografií ze Salpêtrière.<sup>28</sup> Pojem hysterie byl v této době silně rozšířený i ve Vídni a tato první vlna fotografií jistě tvoří tu známější. Zároveň exaltovanost a extrémní napětí, které se objevují na fotografických záznamech hysterie, korespondují se Schieleho vlastním obrazem. Když se ale zaměříme na detaily Schieleho fyziognomie, například na ruce, které často i na portrétech zdůrazňoval, můžeme stejné, a možná i konkrétnější podobnosti najít na fotografiích mužských pacientů z NIS. Pacienti byli fotografováni proti neutrálnímu pozadí v prázdném prostoru, který vyplňoval maximálně nějaký předmět, jenž je podpíral. Muži byli většinou částečně nebo úplně nazí a upírali svůj pohled přímo na fotografa. A právě v těchto „zncích“ lze oproti fotografiím hysterických žen najít podobnosti se Schieleho obrazy.<sup>29</sup>

Nabízí se i jiná než formální analogie. Fotografie pacientů byly pro srovnání uveřejňovány vedle sebe, pacient byl nafocen z několika úhlů a v několika pozicích, někdy i s detaily, což vypovídá o obsesi zachytit a popsat nemoc či konkrétního pacienta úplně. Stejně intenzivně se Schiele zabývá svým vlastním tělem a obsesivně zachycuje sám sebe, aby mu neunikl jediný „znak“.

Charcotovy myšlenky byly ovlivněny určitými analogiemi s uměním. Podle jeho názoru byl fotograf nástrojem pro určení diagnózy a pohled umělce byl při diagnostikování stejně důležitý jako pohled lékaře. Lékař se posléze mohl k pacientovu tělu na fotografii vracet a zkoumat ho déle a podrobněji. Tyto názory byly v souladu s dobovou adorací fotografie jako pravdivého média. Lékařský pohled na pacientovo tělo byl stejně důležitý jako pohled estetický. Fotografie byly publikovány vedle reprodukcí obrazů starých mistrů jako předobrazů neuropatologie, a byla tak zdůrazňována estetická stránka „patologického těla“.<sup>30</sup> Jestliže je pak umělec ten, „kdo vidí“ – když vidí do pacientovy mysli a je schopen zachytit to, co lékař ne –, mohl se pak Egon Schiele považovat za toho, kdo vidí do svého patologického nitra, když maluje vlastní podobu.

Umělcovy autoportréty se sice formálně podobají více druhé vlně publikovaných fotografií především mužských pacientů, pokud se však s nimi setkal, musel nejspíš znát i fotografie hysterických žen. Fakt, že se fotografie s takovým negativním (patologickým) námětem dostaly ve velkém měřítku do oběhu, mohl ovlivnit i Schieleho způsob stylizace „patologického těla“ a způsobit jeho potřebu stále námět opakovat.

Na přelomu 19. a 20. století se ve Vídni do popředí zájmu dostalo lidské tělo. Sigmund Freud přirovnával psychoanalýzu k chirurgickému zákroku. Proces týkající se proniknutí do duševního nitra člověka tedy metaforicky řadil k procesu týkajícímu se fyzického těla, přestože odmítal přisuzovat hysterii souvislost s tělesným uspořádáním. Na nově

<sup>26</sup> Blackshaw 2007, 383–385.

<sup>27</sup> Blackshaw 2007, 389.

<sup>28</sup> Např. Patrick Werkner či Klaus Albrecht Schröder.

<sup>29</sup> Blackshaw 2007, 385–386.

<sup>30</sup> Blackshaw 2007, 386–387.



Egon Schiele: Šklebící se (akt – autoportrét), 1910, kvaš, akvarel, 55,8 × 36,9 cm. Albertina, Vídeň.  
Zdroj: Alessandra Comini: *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley 1974, obr. příl.

vídeňské lékařské škole byl velký zájem o pitvu, čemuž odpovídal i počet zkoumaných těl. Touha po diagnóze a výzkumu, který probíhal převážně na mrtvolách, přesáhla touhu po léčení pacientů. Převahu pak získala patologická anatomie, vedle níž v menší míře existoval směr terapeutický. V tomto prostředí pak Charcotovy výzkumy našly náležitou odezvu.

Existuje i praktičtější cesta k vysvětlení rozšíření Charcotových myšlenek ve Vídni, a to dostupnost všech jeho publikací, zejména ve vídeňských knihovnách. Převážně šlo o knihovny při pracovištích nebo školách souvisejících s psychiatrickým výzkumem. Například knihovna při Institutu neurologie vídeňské univerzity měla kompletní edici obou výše zmíněných časopisů a mnoho dalších Charcotových lekcí a studií.<sup>31</sup> Podobně

<sup>31</sup> Některé z nich překládal Sigmund Freud.

zásobená byla i knihovna ve veřejné psychiatrické léčebně ve Steinhofu. Sigmund Freud, přestože byl Charcotův odpůrce, sbíral jeho studie a publikace a schraňoval je ve své osobní knihovně. I přes Freudův velký vliv se ve Vídni našlo dost Charcotových přímých stoupenců z řad lékařů.<sup>32</sup> Zájem o hysterii se šířil také díky všeobecně velkému zájmu o psychopatologii, který souvisel s rakouskou reformou psychiatrie vůbec. Na této reformě se podíleli i rakouští umělci. Participovali například na nemocničních stavbách či asistovali konkrétním lékařům. Autorem architektonického plánu léčebny Steinhof a jejího kostela je Otto Wagner, okna kostela navrhl Koloman Moser. Soukromé sanatorium Purkersdorf zamýšlené jako umělecky jednotný *gesamtkunstwerk* navrhl Josef Hoffmann. Erwin Osen, mimo jiné divadelní malíř, přímo portrétoval pro doktora Kronfelda pacienty ze Steinhofu. Vytvořil množství kreseb, které jsou navíc označené jménem pacienta, jeho nemocničním číslem atd. Tím přispěl k prezentaci nemoci. Jeho portréty využíval například doktor Kronfeld pro ilustraci patologického výrazu na svých přednáškách. Přestože se Osen soustředil spíše na obličej pacienta, najdeme mezi jeho kresbami i zkroucená celá těla. Systém zobrazení pacienta umělcem a následné čtení diagnózy či příznaků z obrazu je podobný Charcotovým názorům na pozici fotografa v celém procesu: pacient – fotografie – diagnóza.

Se zmíněnými umělci byl Egon Schiele v přímém kontaktu. Většina z nich kupovala a sbírala jeho díla a podporovala ho. Erwin Osen byl pak jedním z jeho blízkých přátel. Mezi Schieleho přátele patřil i Erwin von Graff, gynekolog prosazující směr patologické anatomie. Možná kvůli jeho vztahu k anatomii a pitvě ho Schiele namaloval s výraznými rukama, které určují celé vyznění portrétu.

Seznámili se v univerzitní nemocnici Frauenklinik, kde Graff posléze Schielemu umožnil portrétovat pacienty. Přestože se z těchto portrétů dochovaly pouze kresby těhotných žen a dětí, dokazují, že se Schiele pohyboval v prostředí kliniky, která nejen že vlastnila kompletní náklad *NIS*, ale prosazovala patologicko-anatomický přístup k psychiatrii.<sup>33</sup>

Tyto okolnosti konkretizují úvahy o kulturní atmosféře doby, která měla ve svém předě „patologické tělo“. Posouvají obecné názory, podle nichž tvorba Egona Schieleho odrážela současnou společnost, její napětí a patologii ke konkrétním zdrojům. Uvedené příklady tyto obecné názory nevyvrací, ale také poukazují na možné přímé zdroje umělcovy inspirace a na konkrétní vztahy mezi jednotlivými umělci, lékaři, současnou psychiatrickou léčbou a Charcotovým „objevem“ hysterie.

Novější studie zabývající se tvorbou Egona Schieleho a zvláště jeho autoportréty se odklánějí od psychoanalytické metody a hledají vlivy spíše v kontextu doby a v dobové vizuální kultuře podporované psychopatologickými výzkumy než v nitru umělce. Hledají formální podobnosti, ptají se po důvodu Schieleho úspěšnosti na uměleckém trhu i po jeho oblíbenosti u veřejnosti. Odpovědí je celková popularita „patologického těla“, která se dostává přes lékařské fotografické záznamy do současného divadla a výtvarné kultury. Texty dále zkoumají důvody atraktivity takového těla, formování vizuální patologické kultury a přesné předobrazy pro díla Egona Schieleho. Gemma Blackshawová,

---

<sup>32</sup> Šlo například o ředitele první a druhé psychiatrické kliniky.

<sup>33</sup> Blackshaw 2007, 389–393.



Egon Schiele: Portrét Dr. Erwina von Graff, 1910, olej, kvaš a uhel na plátně, 100 × 90 cm. Soukromá sbírka, New York. Zdroj: Alessandra Comini (ed.): *Egon Schiele. Portraits*. New York 2005, s. 70

kteřá vysvětluje Schieleho motivace i skrze umělecký trh a posouvá pozornost od Charcotových fotografií hysterických žen k fotografiím neuropatologických mužů, upozorňuje i na jinou než formální podobnost Schieleho zobrazení a „patologických těl“. Uvádí, že tělesnost Schiele na obrazech nevyjadřoval ani tak „patologickým tělem“, jako způsobem malby, kdy do ní ryl nehty, což dodávalo obrazu ještě větší „útrobní“ náboj.<sup>34</sup> Na rytí do obrazové plochy tak můžeme pohlížet jako na narušování obrazu, stejně jako byla narušená těla pacientů. Pak už by to však nebylo tělo, co je na obraze patologické, ale spíše způsob, jakým je malováno.

Pokud se přikloníme k tvrzení, že se Egon Schiele inspiroval psychopatologií, protože tomu odpovídá jak atmosféra doby, tak formální podobnosti, a není ani problém prokázat, že byl s dokumentací pacientů ve styku, stále to nevysvětluje, proč se stylizoval do role či podoby nemocného člověka. Ani vídeňský fenomén malování autoportrétů na odpověď nestačí. Obraz sama sebe vypovídá spíše o tom, jak chce být umělec nahlížen než o skutečné podobě či charakteru zobrazeného. Pokud se tedy nespokojíme s názorem, že

<sup>34</sup> Blackshaw 2007, 396.

Schieleho autoportréty vypadají takto z důvodu oblíbenosti jazyka „patologického těla“, musíme hledat jinou motivaci jeho stylizace. Ikonografie zpodobňování umělců, zvláště v případě autoportrétů, prošla během dějin umění mnohou proměnou. V knize *Legenda o umělci*<sup>35</sup> najdeme několik schémat, která se v životopisech umělců tradují a opakují. Přestože na život Egon Schieleho lze z příkladů v textu vztáhnout jen minimum (např. pátrání po příčinách tvorby již v dětství), stojí za povšimnutí definice, kterou autoři vymezují status umělce jako člověka s nepostižitelným tajemným géniem. Didi-Huberman v úvodu ke své knize *Invention of Hysteria*<sup>36</sup> hovoří o „kouzlu“ hysterie a posléze ji spojuje často s tajemnými úkazy provázejícími hysterií, ať už byly naaranžované fotografie, nebo ne. Hysterie tak musela fascinovat společnost pro svou tajemnost, ostatní zmiňované nemoci pak pro svůj status „zvláštnosti“. Egon Schiele se tedy zřejmě záměrně stylizoval do role toho, kdo je zvláštní a nějakým způsobem obestřen kouzlem.

## LITERATURA

- Blackshaw, Gemma: *The Pathological Body. Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture.* *Oxford Art Journal* XXX, 2007, 377–401.
- Comini, Alesandra: *Egon Schiele's Portraits.* Berkeley 1974.
- Comini, Alesandra: *Egon Schiele.* New York 1976.
- Didi-Huberman, Georges: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière.* London 1982 (2003).
- Kallir, Jane: *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits.* Munich 2011.
- Kesner, Ladislav / Schmitz, M. Colleen: *Obrazy mysli – Mysl v obrazech.* Brno 2011.
- Knaffo, Danielle: *Egon Schiele. A Self in Creation. A Psychoanalytic Study of the Artist's Self-Portraits.* London/Toronto 1993.
- Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Legenda o umělci.* Praha 2008.
- Schade, Sigfrid: Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The pathos formula as an aesthetic staging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Wartburg. *Art history* XVIII, 1995, 499–517.
- Timpano, J. Nathan: *The Semblance of Things: Corporeal gesture in Viennese Expressionism* (disertační práce, The Florida State University, College of Visual Arts, Theatre and Dance). Tallahassee 2010.
- Werkner, Patrick: *Austrian Expressionism. The Formative Years.* Palo Alto 1993.

## EGON SCHIELE: DIE SELBSTPORTRÄTS AUS DEN JAHREN 1910 UND 1911 IM KONTEXT DER PSYCHOPATHOLOGIE

### Zusammenfassung

Vorige Interpretationen der Selbstporträts von Egon Schiele basieren überwiegend auf der Psychoanalyse und finden die Quelle seiner Bildersprache in seinem Innersten und seiner Psyche. Später scheinen sich die Ansichten, die den Stil sowohl Egon Schieles als auch anderer Wiener Expressionisten auf den Aufstieg der Psychiatrie und auf die neu entdeckte Diagnose der Hysterie (Jean-Martin Charcot 1825–1893) zu beziehen. Die Charcots Fotos, die das Image der Hysterie gestalten, und ebenso wie die Fotos von anderen neuropathologischen Patienten aus der französischen Klinik Salpêtrière sind durch die klinischen Fachzeitschriften nach Wien gelangt. Meistens sind die Patientinnen, die an Hysterie

<sup>35</sup> Ernst Kris / Otto Kurz: *Legenda o umělci.* Praha 2008.

<sup>36</sup> Didi-Huberman 2003, xi–xii.

leiden, auf den Fotos in übertriebene Muskelanspannung und mehrere Male während eines hysterischen Anfalls zu sehen. Das Extreme der Fotos und manchmal auch ein Hauch Erotik sicherten ihnen grosse Aufmerksamkeit.

Die Kunstszene stand im Kontakt mit der neuen Forschung und verfolgte die Publikation ihrer Ergebnisse: die Künstler haben oft mit Ärzten kooperiert, z. B. haben sie Porträts von Kranken angefertigt. Egon Schiele hat diese Künstler und auch einige Ärzte kennengelernt, so hatte er Zugang zu der Dokumentation der Kranken.

Die Gesellschaft hat die Fotos der überspannten Frauen (Die Hysterie) und der deformierten männlichen Körper (Die Neuropathologie) fast voyeuristisch verfolgt. Es ist anzunehmen, dass die Sprache des „pathologischen Körpers“ allgemein verständlich und so der „pathologische Körper“ das Symptom seiner Zeit wurde. Man kann das nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch im Theater finden. Egon Schiele hat die selbe übertriebene Ikonographie für seine Selbstporträts und auch für Porträts seiner Mäzene und Sammler verwendet. Man kann die schnelle Abfolge der Selbstporträts, die Schiele angefertigt hat, vergleichen mit der Obsession kranke Körper zu dokumentieren, um die Krankheit völlig zu beschreiben und zu kennzeichnen. Ähnlich hat offenbar Egon Schiele durch die Folge der Selbstporträts danach gestrebt seine Psyche völlig zu dokumentieren.





## INSTITUCIONÁLNÍ KRITIKA V ZÁPADNÍM A ČESKOSLOVENSKÉM UMĚNÍ 60. A 70. LET 20. STOLETÍ\*

ANNA REMEŠOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze

E-mail: Anna.Remesova@seznam.cz

### ABSTRACT

#### **Institutional Critique in Western and Czechoslovakian Art in the 1960s and 1970s**

The text examines the works of the representatives of the institutional critique, in particular the works of Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher and Daniel Buren. It starts with the discussion on the institutional definitions of art and continues with the analysis of the concrete events. The situation in West in 60s and 70s is compared to the institutional conditions of the Czechoslovakian art scene in 70s and 80s. In the end the text demonstrates the idea of considering the notion of institutional critique from a broader point of view that challenges the prevailing narrative of the Western art history.

**Keywords:** Institutional Critique; art world; Critical Art; Eastern Art; Czechoslovakian unofficial art in 1980s

### Institucionální definice umění

Před tím, než přistoupím k samotnému tématu institucionální kritiky, dovoluji si krátce zmínit diskuzi týkající se institucionální definice umění. Tuto diskuzi zahájili v 60. letech angloameričtí teoretici umění Arthur Danto, George Dickie a Richard Wollheim, jejichž teze jsou důležité pro pochopení termínu *svět umění* a jeho zásadního vlivu na vnímání uměleckého díla. Právě struktury a pohyby v pozadí uměleckého světa hrály zásadní roli ve vzniku institucionální kritiky. Problematiku, kterou poprvé obšírněji roze-psal Arthur Danto, se později budou snažit umělci institucionální kritiky ilustrovat svými díly. Jejich intervence jsou proto podstatnými příspěvky do diskuze o samotném statutu uměleckého díla a o jeho vztahu k příslušné instituci a k percipientovi umění.

Jedním z prvních teoretiků zabývajících se kriticky statutem uměleckého díla, jenž je definován institucionálními podmínkami, byl Arthur Danto. Jeho příspěvek k teorii samotné podstaty uměleckého díla vyvolal v poválečné teorii umění zásadní obrat. Spočíval v tvrzení, že při rozhodování se o tom, zda dané dílo je či není uměním, nerozhoduje jeho funkce, ani vzhled, nýbrž kontextuální podmínky jeho existence. Nejedná se o samotnou výrobu, ale o to, kde a v jakém rámci je dílo prezentováno veřejnosti. Ve svém slavném článku *The Artworld* (Svět umění) z roku 1964 popisuje instalaci Andyho Warhola ze stejné doby, vytvořenou z překližkových kvádrů imitujících krabice s práškem na praní Brillo. Aby mohly být tyto krabice označené za umění, a tak odlišeny od běžných před-

\* Text vznikl jako bakalářské diplomová práce v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty v Praze pod vedením prof. Vojtěcha Lahody.

mětů, je třeba, aby za nimi stála určitá teorie umění. „*Role teorií umění, dnes stejně jako v minulosti, spočívá v tom, že umožňuje jak svět umění, tak i umění samo.*“<sup>1</sup> Na základě rozhodnutí autora a vystavení objektů v galerii se tak krabice staly uměleckým dílem, vstoupily do světa umění. Nezáleží tedy na ničem, co jsme schopni na předmětu perceptuálně vypořadovat. Podle Danta vše zcela spočívá v moci, již disponuje svět umění, který stojí na pilířích teorie umění. Tak dává Danto v polovině 60. let v době rozkvětu minimalismu a napjatých politických situací po celém světě základní podněty k institucionální kritice.

Podobnou myšlenku jako Arthur Danto rozvíjí ve své studii o vzniku a struktuře literárního pole francouzský sociolog Pierre Bourdieu. Tzv. *pole* je prostor, v jehož rámci se pohybují aktéři na různých pozicích. Pozice aktivního účastníka je proměnlivá a je výsledkem interakce mezi specifickými pravidly pole, jeho habitem a kapitálem (sociálním, kulturním či ekonomickým). Jednotlivá pole (umělecké, náboženské, politické) fungují v rámci jednoho společenského prostoru. Každé pole „*se řídí svými vlastními zákony fungování a transformace, jinými slovy jde o strukturu objektivních vztahů mezi pozicemi, které v něm zaujímají jednotlivci či skupiny konkurující si v úsilí o legitimitu.*“<sup>2</sup> V takovém prostoru se předmět stává uměleckým dílem ne na základě nějaké esenciální vlastnosti, nýbrž tím, že se ocitá v patřičném vztahu k lidskému jednání a myšlení.

Institucionální podstatu uměleckého díla však poprvé popíše George Dickie v roce 1969. O pět let později se jí obšírněji zabýval v textu nazvaném *What is Art? An Institutional Analysis* (Co je umění? Institucionální analýza). Stejně jako Danto i Dickie tvrdí, že prohlášení určitého artefaktu za umělecké dílo nestojí na esenciální vlastnosti dotyčného předmětu, nýbrž na jeho existenci v patřičném vztahu k lidskému jednání a myšlení. Dickieho tvrzení o společensko-institucionálním rozměru je dokázáno dvěma podmínkami postačujícími k prohlášení předmětu za umělecké dílo, tedy: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednajícím jménem určité společenské instituce (světa umění).*“<sup>3</sup> Přičemž svět umění je velmi široký pojem, do něž spadají jak umělci, tak historici, teoretici a filozofové umění, kurátoři, kritici, zaměstnanci galerií a další osoby.

George Dickie používá Dantův termín *svět umění* k označení pestré společenské instituce, která tvoří základ uměleckých děl. Instituce je podle Dickieho výsledkem dlouhotrvající tradice a ustálené konvence. Dickie za příklad sice dává divadlo a divadelní hry, stejnou tezi lze ale vztáhnout také na svět výtvarného umění. Umělecká díla jsou vytvářena umělci a existují právě díky rámci, jenž tvoří systém světa umění. Instituce hraje v tomto systému zásadní roli. Pro Dickieho je institucí určitá zaběhnutá praxe,<sup>4</sup> nejde proto pouze o společenství pracovníků galerie nebo korporaci pod názvem národní galerie. Jde především o naplňování zavedených konvencí, které byly utvářeny po dlouhá staletí. Duchamp a jeho dadaistické druhy instituce nebourali, jak by se mohlo na první pohled zdát, nýbrž velmi precizně obnažovali institucionální esenci umění. Tím, že Duchamp

<sup>1</sup> Arthur Danto: Svět umění. In: Tomáš Kulka / Denis Ciporanov (ed.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec 2010, 107.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno 2010, 282.

<sup>3</sup> George Dickie: Co je umění? Institucionální analýza. In: Kulka/Ciporanov 2010, 122.

<sup>4</sup> Dickie 2010, 120.

nazval své ready-mades uměleckými předměty, upozorňoval na proces udělování statusu umění, který do té doby „dřímá ve stínu“.

Teze angloamerických teoretiků umění byly později podrobeny kritickému zhodnocení z pera Richarda Wollheima, který se tématu institucionální definice umění věnoval ve své knize *Art and Its Objects* (1968; 2. doplněné vydání 1980).<sup>5</sup> Wollheim analyzoval Dickieho teorii z hlediska vztahu mezi procedurou udělování statusu uměleckého díla a těmi, kdo tento status udělují. Zatímco Dickie se zabývá především oním aktem, kdy se artefakt stává uměleckým dílem, Wollheim jednoduše upozorňuje na jeho vratkou, z lidských jedinců složenou základnu. Poukazuje na fakt, že zástupci světa umění musí mít pro své jednání dobré důvody, avšak taková podmínka není zmíněna v původní Dickieho definici a bez ní ztrácí status na své relevanci.<sup>6</sup> Na cirkularitu Dickieho definice, která zároveň stojí na kompetencích zástupců světa umění a s nimi i padá, poukazoval ve svém komentáři také Denis Ciporanov,<sup>7</sup> který v současné době vyučuje estetiku na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

Všechny tyto teoretické texty připravovaly na sklonku 60. let živnou půdu pro umělecká díla, která explicitně kritizovala institucionální systém a jeho mocenskou strukturu. Umělci rozebírali jak institucionální podstatu uměleckého díla, tedy fakt, že dílo se stává uměleckým dílem právě díky rámci světa umění, tak mocenské autority, jimiž disponují ředitelé či správní rady galerijních a muzejních institucí. Nešlo v prvé řadě o jejich zrušení, jako spíše o poukázání na ně a o analýzu jejich činnosti. Tomu je však věnován oddíl o institucionální kritice.

## Co je institucionální kritika

Institucionální kritika je – zjednodušeně řečeno – kritika obsažená v dílech, jejichž hlavním cílem je přezkoumání a zviditelnění struktur a nástrojů, které používají instituce ke svému fungování a působení. Je úzce spojena s prvotní myšlenkou vzniku muzeí a s institucionální definicí umění, jež byla aktuální především v 60. a 70. letech na Západě. Ačkoliv je instituce většinou spjata s konkrétním fyzickým umístěním, tedy s nějakou budovou – v našem případě s muzeem či galerií –, v rozšířeném významu se institucí stávají všichni aktéři světa umění. Samotnou institucí tak může být umělecké dílo, umělec či umělkyně, teoretik či teoretička nebo historik či historička umění, může jím být kurátor či kurátorka expozice, nakladatelství vydávající knihy o umění, sběratel či sběratelka, tedy vše, co se světem umění úzce souvisí a má potenciální moc rozhodovat, co umění je a není. Protože je však takové rozdělení příliš obecné a v podstatě jej nelze definovat, umělci pracující v rámci institucionální kritiky se zaměřují převážně na struktury moci a vlivu, které stojí v pozadí fungování veřejných institucí typu muzea či galerie nebo jsou přímo ovládaný konkrétními osobami, jakými je například ředitel nebo ředitelka

<sup>5</sup> Denis Ciporanov: Reakce na institucionalismus. In: Kulka/Ciporanov 2010, 163.

<sup>6</sup> Richard Wollheim: Institucionální definice umění. In: Kulka/Ciporanov 2010, 167–174.

<sup>7</sup> Více viz Denis Ciporanov: Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho. *Aluze* 2, 2008, 71–80. Dostupné z: [http://www.aluze.cz/2008\\_02/08\\_studie\\_dickie\\_komentar.pdf](http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.pdf), vyhledáno 8. 4. 2014.

či správná rada muzea. Díla institucionální kritiky se neprojevují vždy přímo a otevřeně kriticky, často spíše odhalují neviditelné podpěry a upozorňují na ně.

Faktický vznik institucionální kritiky je tradičně spjat s rozvojem minimalistického sochařství v 60. letech v USA. Linií intervencí kritizujících galerijní praktiky lze však vztáhnout už k Marcelu Duchampovi, jeho ready-mades, a odtud ji potom vést k dadaistickým akcím a textům situacionistů z 50. let.

Duchampovy ready-mades určitě změnilы povahu samotného umění a nastínily řadu otázek, jež vyzývají k posouzení tradičních měřítek hodnocení uměleckých děl. Odmítnutí konvencí bylo však mnohem obecnější (a také radikálnější), než jak tomu bylo o padesát let později. Dadaismus v podstatě cílil na vše, co bylo spojeno se starším uměním, ať už na konvenční společenský vkus, na instituce, tradice či na obvyklé techniky zobrazování. Pokud dadaisté poukazovali na institucionalizaci umění, situacionisté na to odpovíděli radikalizací avantgardní představy o spojení umění a života. Návody na vytváření nezvyklých situací poukazovaly vždy na prostor mimo instituce, zároveň podobně jako dadaisté usilovali i situacionisté o vychýlení převládajících estetických prvků. Své akce však většinou neadresovali konkrétně a nezabývali se skrytými strukturami uměleckých institucí.

Na jednu stranu tedy institucionální kritika vyrostla bytostně z avantgardy, na druhou stranu odpovídá na požadavky své doby. A to právě tím, že již předznamenává postmodernu. Jak o tom píše Nicolas Bourriaud v úvodu ke své knize *Vztahová estetika*,<sup>8</sup> kde parafrázuje myšlenky Jeana-Francoise Lyotarda, postmoderna se soustředí více na přítomný svět, který obývá, než na budování idejí. „*Jinými slovy, díla si již nekladou za cíl vytvářet imaginární či utopickou realitu, ale konstituovat způsoby existence či modely chování uvnitř existující reality, bez ohledu na umělcovo měřítko.*“<sup>9</sup> Jednoduše řečeno, institucionální kritika se soustředí na to, co je teď a tady.

Počátek institucionální kritiky je tedy spíše spleť cest vedoucí napříč celým 20. stoletím, jež více než o samostatném hnutí vypovídá o vytváření podkapitol jednotlivých avantgard. Tuto situaci poměrně dobře ilustruje úzká spojitost s konceptuálním uměním a s minimalismem. Institucionální kritika se v širším kontextu řadí do proudu neoavantgardních návratů, jak o tom Hal Foster referuje ve svém známém textu *Co je nového na neoavantgardě?*<sup>10</sup> Návratů proto, že institucionální kritika, jak jsem již zmínila, v některých tradicích navazuje na avantgardní hnutí, jakými byly dadaismus, konstruktivismus a surrealismus. Jejich představitelé usilovali o negaci autonomie umění, která byla chápána jako znak buržoazní společnosti. Umělci institucionální kritiky, jako Haacke, Asher, Buren a Broodthaers, rozvinuli kritiku konvencí tradičních médií (jak ji revoluční hnutí prováděla) „*do podoby zkoumání instituce umění, jejich percepčních, poznávacích, strukturálních a diskursivních parametrů.*“<sup>11</sup>

Cestu od Duchampova vlivu přes minimalismus nastiňuje Benjamin H. D. Buchloh ve svém textu *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the*

<sup>8</sup> Kniha vyšla poprvé ve Francii v roce 1998. Viz Nicolas Bourriaud: *L'esthétique relationnelle*. Dijon 1998.

<sup>9</sup> Nicolas Bourriaud: *Vztahová estetika*. *Umělec* 4, 2002, 86–91. Dostupné z: <http://www.divus.cc/praha/cs/article/relational-aesthetics-part-1>, vyhledáno 31. 3. 2014.

<sup>10</sup> Hal Foster: *Co je nového na neoavantgardě? Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 8, 2010, 58–84.

<sup>11</sup> Foster 2010, 76.

*Critique of Institutions*, který byl původně napsán v roce 1989 pro katalog výstavy „*L'art conceptuel: une perspective*“ v Musée d'art moderne v Paříži a později otištěn ve vlivném časopise *October*.<sup>12</sup> Počátky konceptuálního umění, které tvoří podhoubí pro institucionální kritiku, vztahuje Buchloh ke kubismu a jeho práci s prvky jazyka ve vizuálním umění. Napjaté vztahy a prolínání strukturalistické analýzy jazyka a formalistního zkoumání reprezentace jsou konceptuálnímu umění vlastní. Zároveň mu v extrémní formě pomáhají zcela nahradit materiální objekt a perceptuální zkušenost lingvistickou definicí, a tím napadnout konvenční vlastnosti uměleckého objektu: jeho vizualitu, komodifikační funkci a tradiční podoby jeho distribuce.<sup>13</sup> Důležité je, že konceptuální umění, kubismus a dadaismus otevřely dveře uměleckým dílům, která již neodpovídají tradičním funkcím umění, jako byla reprezentace skrz ikonický, indexikální či symbolický vztah mezi označovaným a označujícím (Arthur Danto mluví o teorii *umění jako imitace*), ale které naopak vytvářejí zcela nové objekty, které k žádným situacím neodkazují, nýbrž nové situace podněčují. Nejedná se tedy o nápodobu, ale o novou skutečnost (podle Danta jde zde o teorii *umění coby reality*). Nejlepším příkladem jsou právě díla tzv. minimalistů.

Minimalisté se kromě samotné ontologie uměleckého díla začali zabývat také fenomenologickým vztahem mezi divákem a dílem a jeho pohybem v prostoru. S postupným odhmotňováním a konceptualizací umění již začínalo být patrné, že samotná existence uměleckého díla nezávisí ani tolik na materiálu, procesu, textuře, ale především na vztahu k divákovi a na kontextu, ve kterém se dílo a divák nachází.

Co se týče vztahu mezi dílem a divákem, tradičně je s minimalistickými instalacemi spojován text francouzského filozofa Maurice Merleau-Pontyho *Fenomenologie vnímání* z roku 1945. Jedna z jeho klíčových tezí je, že předmět je neoddělitelný od osoby, která jej vnímá, a dílo nikdy není jen samo sebou, jelikož stojí na druhé straně našeho pohledu, jenž mu „propůjčuje lidskost“ („*gaze ... which invests it with humanity*“).<sup>14</sup> Obojí, vnímající subjekt a vnímaný objekt, jsou dva na sobě závislé systémy. Merleau-Ponty ale nepodporuje hegemonii zraku a zahrnuje do fenomenologie vnímání zkušenost celého těla. Naše vnímání světa je závislé na našem bytí a zároveň naše bytí je determinováno tím, jak vnímáme. Protože nejsme schopni vystoupit ze světa, ale jsme do něj plně vnořeni, nemůže být ani naše vnímání nezávislé na kontextu, ve kterém se nacházíme.

U Merleau-Pontyho hraje velkou roli primární vjem. Nejdříve svět vnímáme a později jej analyzujeme. „*Jak jsme viděli, být tělem znamená být svázán s určitým světem. Naše tělo zprvu není v prostoru, je bytím k prostoru.*“<sup>15</sup> Zásadní je právě onen důraz na tělo, které zkušenost zakouší. Právě tělo a s ním spojené tělesné vnímání jsou motivy, které jsou v Merleau-Pontyho filozofii silně akcentovány.

Merleau-Pontyho kniha *Fenomenologie vnímání* byla do angličtiny přeložena v roce 1962; záhy byla přijata umělci a teoretiky ve snaze popsat nové estetické zkušenosti plynoucí z vnímání minimalistických děl. Překližkové trámy Roberta Morrisse, kostky Carla Andreho, železné desky Richarda Serry, plexisklové boxy Donalda Judda: to jsou díla

<sup>12</sup> Julia Bryan-Wilson: A curriculum of Institutional Critique. In: Jonas Ekeberg (ed.): *New Institutionalism*. Oslo 2003, 97.

<sup>13</sup> Benjamin H. D. Buchloh: Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October* 55, 1990, 107.

<sup>14</sup> Claire Bishop: *Installation Art. A Critical History*. London 2005, 50.

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenologie vnímání*. Praha 2013, 193.

většinou velmi jednoduchá, postavená přímo na podlahu galerie, neobsahující žádný děj. Návštěvník prochází mezi nimi, případně na ně může i stoupnout (Carl Andre), fyzický kontakt je vysloveně vyžadován. Divák, vnímatel, je postaven před otázky o vztazích mezi uměleckými objekty a prostorem, ve kterém se nachází, a do tohoto uskupení vstupuje jako neméně důležitá třetí entita. Hal Foster nazývá tento posun novým zájmem o tělesnost, o snahu nově analyzovat percepce uměleckého díla.<sup>16</sup> To, co minimalismus zčásti rozpracoval, dovedli ještě dále ve své analýze podmínek divákovy percepce umělci institucionální kritiky.

Umělecké dílo je vždy již dopředu orámováno konvencemi jazyka, diskurzu, tedy se nachází uvnitř již existující institucionální moci a aparátu ideologie a ekonomie. Dílo bude vždy mít poněkud jiný význam, pokud jej budeme mít doma nad krbem, nebo se vypravíme na tematickou výstavu do národní galerie, či jej spatříme na veletrhu umění, kde bude zařazeno do zástupu značně odlišných předmětů. To všechno jsou poměrně zjevná fakta, jež však před šedesátými lety minulého století nebyla příliš reflektována.

### Institucionální kritika na Západě

Institucionální kritika nabývala během 70. let minulého století na Západě mnoha podob. Souhrnně by se dalo říct, že prozkoumávala ideologické, sociální a ekonomické funkce uměleckého trhu, muzejních institucí, jejich patronů a dalších mechanismů prodeje a vystavování umění. Umělci institucionální kritiky se zabývali specifickým architektonickým prostorem (Michael Asher), akviziční politikou a normotvornou funkcí muzejních institucí (Marcel Broodthaers) a jejich financováním (Hans Haacke). Pozdější generace institucionální kritiky ironizovala a tematizovala standardizované a konvenční sítě interpretací (Andrea Fraser)<sup>17</sup> a dlouhotrvající systémy rasových nesrovnalostí, které muzejní a galerijní instituce podporují a produkují (Fred Wilson)<sup>18,19</sup>

Díla institucionální kritiky se nesnaží jen upozornit na konzervativní roli muzeí jako opatrovníků umění, ale spíše povzbuzují diváka v jeho uvědomění si institucionální autority v otázce samotné podstaty uměleckého díla a její moci měnit významy a smysly. Zároveň umělci tohoto proudu usilují o vtažení procesů a praktik vystavování a sbírání exponátů do mnohem širšího sociokulturního kontextu. Nikdy si ale nekladou za cíl podobné radikální celospolečenské proměny jako situacionisté. Jejich projevy a přání jsou umírněnější. Nejlépe to bude vidět na konkrétních počinech umělců řazených do institucionální kritiky.

<sup>16</sup> Hal Foster: *Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge 1996, 43.

<sup>17</sup> Andrea Fraser se institucionální kritikou zabývala nejen ve své vlastní umělecké praxi, ale také teoreticky. V roce 2005 publikovala v časopise *Artforum* zásadní stať pod názvem *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. In: *Artforum* 44, 2005, 278–283. Zde se zabývá především vznikem termínu institucionální kritika a postupnou institucionalizací tohoto uměleckého proudu. Přezkoumání tohoto posledního aspektu se věnoval již dříve James Meyer, který v roce 1993 uspořádal pro American Fine Arts gallery v newyorském SoHo výstavu „*What Happened to the Institutional Critique?*“.

<sup>18</sup> Je vhodné zde zmínit alespoň nejslavnější Wilsonovu intervenci do galerijních praktik, tedy jeho projekt *Mining the Museum*, který se konal v letech 1992–1993 v expozici Maryland Historical Society v Baltimoru. Wilson zde uchopil samotný aspekt výběru vystavených děl a podrídil je kritice vyplývající z postkoloniální teorie.

<sup>19</sup> Bryan-Wilson 2003, 91.

Jedním z iniciačních umělců pracujících s myšlenkou institucionální kritiky v 60. letech byl Hans Haacke, jehož *Kondenzační kostka*, pocházející z rozmezí let 1963–1965, vycházela nejen z estetiky minimalismu, ale zároveň svou metaforičností poukazovala na vnější předpoklady umění, tedy na fakt, že úspěch kondenzace uvnitř kostky je závislý na teplotních podmínkách, které muzejní prostory poskytují. Haackeho stěžejní díla však úzce souvisela především s politickou a společenskou situací v Evropě a USA na konci 60. let. V galeriích jako MoMA „vystavil“ interaktivní dotazník, nabádající návštěvníky k vyslovení svého názoru k volbě Nelsona Rockefellera guvernérem státu New York. Na počátku 70. let chystal výstavu *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971* do Guggenheimova muzea, která však neprošla cenzurou. Haacke těmito projekty explicitně upozorňoval na zdánlivou neutralitu muzeí a galerií a na úzké vztahy mezi vlivnými členy správní rad, soukromníky a politiky.

Dalším neméně důležitým umělcem institucionální kritiky byl zajisté Marcel Broodthaers, jehož touha pochopit mocenské struktury muzea vedla k založení vlastního fiktivního muzea. Na podzim roku 1968 otevřel vlastní *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle* v přízemí svého domu. Hosté pozvaní na otevření muzea mohli spatřit expozici sestavenou z mnoha prázdných dřevěných beden určených pro přepravu křehkých objektů, pohledů slavných francouzských maleb přilepených na stěnu a venku stojící prázdnou dodávku, jež blokovala výhled z okna pokoje. Není snad třeba podotýkat, že muzeum žádné skutečné sbírky nemělo. Během čtyř let změnilo několikrát místo, a v roce 1970 se jej z důvodu údajného bankrotu snažil Broodthaers dokonce prodat. Právě fakt fiktivnosti vznáší podle Broodthaerse širší otázky na umění jako klam, podvod, a zároveň se snaží vnést světlo do mechanismů umění, uměleckého života a společnosti.

Stručně je třeba zmínit také Daniela Burena, který svými barevnými a geometricky jednoduše pojatými tisky, často tvořenými černobílými pruhy nebo barevnými obdélníky, do dneška nabourává tradiční vystavování obrazového materiálu v galeriích a muzeích. V roce 1971 umístil do atria Guggenheimova muzea v New Yorku obří pruhované plátno, které prostor mezi jednotlivými patry rozdělovalo na dvě části. Plátno mělo být součástí velké výstavy minimalismu, na žádost některých vystavujících však muselo být odstraněno, neboť příliš narušovalo vnímání ostatních děl. V roce 2014 zase připravil pro Muzeum moderního a současného umění ve Štrasburku výraznou barevnou intervenci, která pracovala s monumentální prosklenou fasádou budovy.

Posledním umělcem, který pracuje nejvýrazněji se samotným galerijním prostorem, je Michael Asher, jenž se do výtvarného provozu zapojil na sklonku 60. let, kdy začal přestavovat prostory malých galerií. Jeho specifickou činností nebylo vytváření nových objektů, jako to dělali Buren, Haacke nebo Broodthaers, nýbrž vyvíjel strategii situationistické estetiky, která odmítala participovat na praktikách galerijního aparátu, ale spíše odhalovala fyzické podmínky jeho existence. Jeho tvorba byla radikální ve smyslu naprosté pomíjivosti a vytrvalé kritiky, která analyzovala podmínky estetické produkce a recepce při každém vstoupení do galerijního prostoru.<sup>20</sup>

První instalace, kdy Asher do galerie nic nepřinesl, nýbrž pracoval s hmotou místnosti, se udála na podzim roku 1969 v Seattle Art Museum Pavilion. Hlavním prvkem výstavy

---

<sup>20</sup> Benjamin H. D. Buchloh: Editor's Note. In: Michael Asher: *Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*. Halifax/Los Angeles, 1983, vii.

byl samotný prostor muzea. Asher dostal jednu místnost, kterou rozdělil přídavnými zdmi a prostor tak výrazně zmenšil. Položil tak návštěvníkovi otázku, zda se prostor sám o sobě může stát objektem pozorování. Vytvořil uzavřený prostor uprostřed jiného uzavřeného prostoru, aby tak na tento aspekt galerijní instituce poukázal. Pro Ashera nejsou zdi jen neviditelnou podporou, ale jsou objektem samy o sobě stejně jako díla na ně pověšená. Asher analyzuje samotnou specifičnost sochařského média tím, že vytváří prostory jako sochy. Vyzývá konvenční kategorie umění a zároveň vrací divákovi jeho vlastní tělo a prožívání, které se snaží galerijní instituce normalizovat.

Dalo by se tedy říci, že Michael Asher pracuje na podobném principu jako situacionisté v padesátých letech. Ti si všimli, že ideální myšlenka osvícenství nedovedla člověka k vytoužené emancipaci, ale naopak vytvořila nástroje (instituce), těmi jej svázala a normalizovala jeho vnímání, chování, touhy, pohyb a estetický prožitek. Situacionisté usilovali o revoluci každodenního života a aby se vyhnuli pojetí kultury, která sice „*reflektuje, ale zároveň předznamenává možnosti organizace života v dané společnosti*“,<sup>21</sup> ustanovili vlastní strategie, které se zaměřovaly na vytváření specifických situací.<sup>22</sup> Zůstává otázkou, zda Asher znal situacionistickou strategii *détournement*. Pravdou však je, že její definice o odkrývání ideologického statutu umělecké formy a přeměna její funkce pro politické použití<sup>23</sup> se velmi blíží vlastnostem Asherových instalací. „*Situacionistická internacionála hlásá odklánění existujících uměleckých děl s cílem vrátit do ‚každodenního života vášně‘ a upřednostňuje vytváření žitých situací na úkor výroby děl, která jen podporují rozdělení lidstva na aktivní aktéry a pouhé diváky existence.*“<sup>24</sup> Stejný postup lze aplikovat i na Asherovy strategie přeměňování galerijního prostoru.

V roce 1974 v Claire Copley Gallery v Los Angeles zašel Asher v odkrývání skrytých podpor galerijních institucí nejdál.<sup>25</sup> Galerii nechal víceméně nezměněnu, jen dal odstranit stěnu, které oddělovala výstavní prostor od provozní kanceláře. V podstatě tak „vystavil“ samotné pracovníky, kteří i nadále v kanceláři vykonávali své funkce. Galerijní personál si tak uvědomoval vlastní práci galerie a divák si byl mnohem více vědom svého statutu diváka. Asher zde nejen „odhalil“ jádro fungování galerijní instituce, ale také objektivizoval samotnou ekonomickou podstatu uměleckého díla. Dovedl tak snažení Marcela Broodthaerse, ale také Hanse Haackeho, k dokonalosti (a zároveň celý institucionální systém trefně ironizoval).

## Institucionální kritika v československém výtvarném kontextu

Revoluční napětí, které zčásti stojí za vznikem institucionální kritiky a jež rozpohybovalo uměleckou reflexi galerijního prostoru ve světě, bylo na konci 60. let přítom-

<sup>21</sup> Větu napsal v roce 1957 Guy Debord. In: Hal Foster (ed.): *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha 2007, 394.

<sup>22</sup> Nejznámějšími situacionistickými kulturními strategiemi jsou tzv. *dérive*, unášení proudem či kolísání, a *détournement*, vychýlení již existujících estetických prvků či jednoduše odklánění, jak o tom píše Nicolas Bourriaud ve své knize *Postprodukce*.

<sup>23</sup> Foster 2007, 395.

<sup>24</sup> Nicolas Bourriaud: *Postprodukce. Kultura jako scénář. Jak umění nově programuje současný svět*. Praha 2004, 28.

<sup>25</sup> Asher 1983, 95–100.



no i v Československu. Roky předcházející sovětské invazi v srpnu 1968 znamenaly pro mnoho umělců dobu tvůrčí svobody a rozvoje, ačkoliv pro samotný oficiální výstavní systém v Československu se toho příliš nezměnilo.

O umělecké situaci v poválečném Československu píše Marie Klimešová v katalogu k výstavě *Spící město*, kterou pro 54. ročník benátského bienále v roce 2011 připravil Dominik Lang. Marie Klimešová do popředí klade především ideologický nátlak a kulturní úpadek se ztrátou kontextu, který vedl k dlouhým letům nehybnosti na domácí scéně.<sup>26</sup> K určitému rozpohybování sice došlo v roce 1958 díky úspěchu československého pavilonu v Bruselu, dobu tvůrčí euforie však záhy překvapila tuhá normalizační léta po srpnové invazi v roce 1968.

Na jednu stranu lze s Klimešovou souhlasit, jelikož pro oficiální produkci znamenala normalizační léta postupný útlum, nebyla by však pravda, pokud bychom z toho vyvodili, že vývoj současného a progresivního umění se odehrával pouze na Západě. Záleží totiž, z jakého pohledu na umění Východu hledíme. To, že se konceptuální umění a jemu podobné formy výtvarné tvorby rozvíjely pouze na Západě, je pouhým výsledkem západních dějin umění. Abychom však byli schopni vytvořit úplný obraz vývojových linií dějin umění (což samozřejmě není v ideální podobě nikdy možné), je třeba odhlédnout od monocentrálního pohledu, který často převažuje, a přiznat si, že se vývoj „*odohráva nielen plurálne viacerými vývojovými prúdmi, ale aj cez viaceré regionálne centrá, navyše samotná identita jednotlivých regiónov sa historicky mení a centrá se neustále presúvajú,*“<sup>27</sup> jak píše Ján Bakoš.

O určité historiografické kolonializaci Východu se zmiňuje i Hans Belting: „*Prerušená moderna v zemích jako Rusko, o jejíž avantgardě se nějaký čas mluvilo i na Západě, podporovala omyl, že se moderna konala pouze na Západě, jako by nebyla na Východě ustavičně potlačována, přičemž v jednotlivých východoevropských zemích byl časový průběh zpravidla velice rozdílný. V této oblasti se moderna vždy záhy stala neoficiální kulturou, a proto byla jako ilegální hnutí oloupena jak o příslušné instituce, tak i o veřejnost. (...) Vůbec nevíme, jak moc jsme Východ zaštiťovali západoevropským obrazem dějin, v němž i staré umění je ryze západní a v němž existují pouze jen jedny dějiny umění, jež Východ vy-  
lučují.*“<sup>28</sup>

Důkazem Beltingova tvrzení můžou být právě publikace a články, které vycházely od počátku 90. let a byly zaměřeny na konceptuální umění. Jak již podotýká v kapitole „Konceptuální umění mezi teorií umění a kritikou systému“ ve své knize *Ve stínu Jalty* Piotr Piotrowski, v Buchlohově textu *Conceptual Art 1962–1969* nenajdeme jediný odkaz k umění vytvořenému v regionu. Stejně tak antologie textů o konceptuálním umění, kterou editovali Alexander Alberro a Blake Stimson (2000),<sup>29</sup> neobsahuje žádný text od východoevropského konceptuálního umělce. Částečně tento fakt nahradila o devět let později antologie od stejných autorů, která cílila přímo na institucionální kritiku a již se

<sup>26</sup> Karel Císař / Yvona Ferencová / Marie Klimešová / Tomáš Pospiszyl: *Dominik Lang – Spící město = Dominik Lang – The sleeping city* (kat. výst.). Praha 2011.

<sup>27</sup> Ján Bakoš: *Región, periféria a umeleckohistorický vývoj*. In: Jiří Ševčík (ed.): *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*. Praha 2011, 272.

<sup>28</sup> Hans Belting: *Evropa. Západ a Východ v rozštěpení dějin umění*. In: Ševčík 2011, 285.

<sup>29</sup> Alexander Alberro / Blake Stimson (ed.): *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge 2000.

věnovala i nezápadním autorům.<sup>30</sup> V knize najdeme odkazy také na počiny jihoamerických i východoevropských umělců.

V 70. letech byl v Československu samozřejmě přístup k mezinárodnímu kontextu a obecnější společenské diskuzi z velké části uzavřen. Nelze však tvrdit, že by umění na domácí scéně bylo nějakým způsobem pozadu za Západem, spíše nabývalo jiných podob. Umělecký systém sice prakticky neexistoval, nebo jen ve velmi roztrášené formě, tím pádem ale pozbyl funkci vůdčí autority, která by rozhodovala o tom, co je umění a co ne. Svět umění se zcela stáhl do sebe a vytvářel vlastní instituce s vlastními pravidly. Zmíněné instituce se vůči oficiální kultuře vymezovaly především formou. Co se týče akčního umění a performance, následovala domácí scéna úspěšně celosvětovou orientaci k procesu a dematerializaci umění. To, co však ve světě tíhlo k dekomodifikaci umění, se u nás vyznačovalo „de-oficialitou“. Bylo nesmyslné bojovat proti trhu s uměním a ekonomickému vlivu na vznik uměleckých děl (jako o to usiloval Marcel Broodthaers či Michael Asher), protože tato díla se již ze své podstaty nemohla stát předměty obchodu, v Československu trh s uměním prakticky neexistoval.

Neoficiální kulturu pěstoval na domácí půdě především underground, jehož ideologii vytvářel v 70. letech do značné míry Ivan Martin Jirous. Druhá kultura byla rozporuplná, duchovní, a rozvíjela existenciální a groteskní formu výtvarného umění. „*Hnutí undergroundu, stejně jako celá neoficiální scéna, nezaujímalo otevřené politické postoje. Svoji funkci spatřovalo ve vytváření kultury určené ke změně života, tj. kultury jako nástroje existenciální revoluce.*“<sup>31</sup>

V antologii *České umění 1938–1989* se její autoři Jiří Ševčík, Pavlína Morganová a Dagmar Dušková v rámci popisu situace sedmdesátých let obrací na osobnost Jindřicha Chalupeckého a jeho text *Umění a transcendence*. Autoři parafrázuji Chalupeckého „*skepsi z moderního světa a jeho zkaženého umění, které není schopné jít za obzor praktického života a otevřít se svému metafyzickému cíli, transcendenci*“.<sup>32</sup> Podle Chalupeckého je svobodný jen ten umělec, který se plně vzdal systému, prostředí galerie a vyjde ven do přírody, krajiny, do městského prostoru. To, co se dělo na Západě na konci 60. let, se později začalo vyskytovat i v Československu. Umělci opouštěli galerijní instituce a vytvářeli site-specific instalace. Za všechny jmenujme alespoň mutějovickou chmelnici a Malostranské dvorky ze začátku 80. let. Tyto akce však nevypovídaly ani tak o skrytých a normalizujících strukturách galerijních institucí, jako spíše o nesvobodných pravidlech ve vystavování a kurátorování. Myšlení o umění se stalo polem pro morální a revoluční činy, jak o tom svědčí Jirousovy a Havlovy texty. Umělecká forma byla zatížena existenciálními významy a jakékoliv konceptuální projevy byly z velké části vytlačeny ze scény. Kritika, kterou razili Haacke, Broodthaers, Buren a Asher, zaměřená na institucionalizaci umění, by se v československém prostředí minula účinkem. Hugo Demartini tuto skutečnost trefně glosoval tím, že prohlásil: „*Bylo dobře, že Rusové přišli. Jinak by se z nás všech stali*

<sup>30</sup> Alexander Alberro / Blake Stimson (ed.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge/London 2009.

<sup>31</sup> Pavlína Morganová / Dagmar Svatošová / Jiří Ševčík (ed.): *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha 2001, 339.

<sup>32</sup> Ibidem.

*profesoři umění a oficiální umělci.*<sup>33</sup> V Československu vznikla kuriózní situace, o které si Západ mohl nechat leda tak zdát. Umělci tvořili na základě vnitřní potřeby, mimo jakékoliv struktury uměleckého světa, mimo trh a jeho tíhnutí k trendům. Paradoxně tak vznikala díla mnohem svobodnější a nezávislejší na vnějších politických podmínkách. Umění bylo silně socializováno, vznikalo v intencích toho, co později francouzský kritik Nicolas Bourriaud nazval *vztahovou estetikou*. Díla tohoto proudu vytvářela sociální prostředí, kde se diváci potkávali v rámci sdílené zkušenosti a mohli participovat na celkové akci. Akční umění 70. let vyzývalo diváky právě ke společnému prožívání a intersubjektivním zážitkům, stávali se tak z nich spíše participanti než návštěvníci.

Existenciální a humanistickou formu československého umění lze vysvětlit také pomocí tezí Borise Groyse o moskevském konceptualismu. Podle něj neoficiální umělci bojovali proti oficiálnímu sovětskému umění návratem k prožívané přítomnosti a k realismu (v tom pravém slova smyslu). Společnost v Sovětském svazu byla orientována směrem k budoucnosti, kompletně vnořena do vizí o šťastné a společně sdílené budoucnosti, jež by završila vše-sjednocující komunistický projekt. Prožívaná přítomnost byla zapomenuta a podřízena budování budoucnosti. Právě proto moskevští umělci (a patrně je to především v dílech představitelů soc-artu) usilovali o obrácení se k naší současnosti. Poháněla je snaha vzdorovat utopistickým představám o budoucnosti, ke kterým komunistický systém tolik tíhl.<sup>34</sup>

Groysova kniha nám pomáhá osvětlit také postavení umělce, jež se značně lišilo na Západě a v zemích sovětského bloku. Zájem konceptuálního umění na Západě v 60. a 70. letech se točil kolem otázky „Co je umělecké dílo?“ Tím se umělci dostávali k přezkoumávání samotného statutu uměleckého díla a k potřebám jej dematerializovat a dekomodifikovat. Moskevští konceptualisté se podle Groyse, jenž se v jejich kruzích pohyboval, mnohem více zabývali otázkou „Kdo je umělec?“<sup>35</sup> V západním světě umění je umělec vystudovaný profesionál, který si na živobytí vydělává prodejem a prezentací svých děl. Tito umělci jsou závislí na systému světa umění a jejich strukturách a vztazích mezi kurátory, sběrateli a teoretiky. Ale všechny tyto prvky a vlivy byly na Východě irrelevantní. Sovětský neoficiální umělec nemohl vystavovat v oficiálních galeriích a muzeích a neměl přístup k uměleckému trhu a k médiím. Pokud chtěl výtvarník v Československu vystavovat a oficiálně svá díla prodávat, musel být registrován v Ústředním svazu československých výtvarných umělců (50. léta), později přejmenovaném na Svaz československých výtvarných umělců (60. léta) a ještě později na Svaz českých výtvarných umělců (70. a 80. léta). Takovému členství však bylo samozřejmě zapotřebí přizpůsobit i formu své tvorby. Nemělo proto příliš význam ironizovat systém mecenášství, jako to dělala Andrea Fraser, nebo kritizovat instituce podobným způsobem jako Marcel Broodthaers.

Zatímco na Západě měla institucionální kritika podobu děl Haackeho, Burena, Broodthaerse, Ashera a dalších, v československém výtvarném kontextu lze mluvit o jiných formách, které se kriticky obracely na instituce a vládnoucí autority. Právě akce, které probíhaly mimo centra: na poli (Mutějovice), ve stodole (Galerie H bratří Hůlů), na chalupě (Malechov), v opukovém lomu (Přední Kopanina) či ve františkánském klášteře

<sup>33</sup> Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009, 248.

<sup>34</sup> Boris Groys: *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*. Cambridge/London 2010, 1–2.

<sup>35</sup> *Ibidem* 11.

(Hostinné) a jinde, lze vnímat jako intervence otevřeně kritizující nefungující a represivní režim. Nástrojem kritiky nemusela být příliš ani samotná díla, která se často obracela k vnitřnímu prožívání autora, jako spíše fakt zrodu svobodného ostrova uprostřed skomírajícího institucionálního systému. Takové akce musely být vždy tajné a po prozrazení byly zpravidla okamžitě zrušeny a zničeny. Tak tomu bylo v případech chmelnice u Mutěovic nebo Malostranských dvorků. Dostáváme se tak k paralele s díly Daniela Burena nebo Hanse Haackeho, jejichž projekty byly často zakázány dřív, než se vůbec mohly uskutečnit.

Akce s určitým progresivním a subverzivním podtextem však probíhaly také v oficiálních institucích. Příkladem můžou být například výstavy v Městském kulturním středisku v Dobříši nebo v Letohrádku v Ostrově u Karlových Varů.<sup>36</sup> V Dobříši proběhlo několik výstav neoficiálních umělců, jejichž vystavená díla akcentovala probouzející se odpor výtvarníků proti režimu. Významná role dobříšské výstavní síně však musela skončit v září 1982 s výstavou Jiřího Sozanského, který zde prezentoval dokumentace z akcí v Mostě.<sup>37</sup> Podobně tomu bylo v Letohrádku Ostrov, kde byla po výstavě Olbrama Zoubka propuštěna její kurátorka Zdena Čepeláková.<sup>38</sup> Důležitý je právě fakt, že nešlo o „undergroundové“ akce, nýbrž o výstavy schválené krajem. Přesto se zde často vystavovala díla, jež svou formou neodpovídala oficiálnímu proudu a dokonce skrytě kritizovala režim.

Je proto na závěr třeba říci, že institucionální kritiku lze vnímat v daleko širších souvislostech, než je často prezentováno. V různých prostředích nabývá různých podob, což ji právě umožňuje čelit na rozličná paradigmatu. Zároveň jsem chtěla touto statí demonstrovat, že nelze západní umění považovat za pouhého tažného koně, ale spíše za konstrukt západních dějin umění, které napomohly k propasti mezi uměním Východu a Západu.

## LITERATURA

### Knihy, katalogy a sborníky

Adorno, Theodor W.: *Prisms*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1996, s. 175.

Alberro, Alexander: *Institutional Critique. An Anthology of Artist's Writings*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009.

Asher, Michael: *Writings 1973–1983 on Works 1969–1971*. Halifax/Los Angeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / The Museum of Contemporary Art Los Angeles, nedatováno.

Bishop, Claire: *Installation art: a critical history*. London: Tate, 2005.

Bourdieu, Pierre: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.

Bourriaud, Nicolas: *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004.

Bryan-Wilson, Julia: A curriculum of Institutional Critique. In: *New Institutionalism*, ed. Jonas Ekeberg. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003.

<sup>36</sup> Institucí v regionech, které vystavovaly neoficiální či polooficiální umění, bylo samozřejmě více. Námátkou zmíním po Dobříši a Letohrádku Ostrov ještě Galerii 55 v Kladně, Muzeum dělnického hnutí v Semilech, dále galerie v Líberci, Rychnově nad Kněžnou, Karlových Varech, Plzni, Hodoníně, Mohelnici, Kolíně, Mělníku, Táboře či v Roudnici nad Labem.

<sup>37</sup> Jaroslav Vančát: Dobříš, začátek 80. let. In: Marcela Pánková / Milena Slavická (ed.): *Zakázané umění II. Výtvarné umění 1–2*. Praha 1996, 228.

<sup>38</sup> Zdena Čepeláková: Letohrádek Ostrov. In: Pánková/Slavická 1996, 227.

- Buchloh, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October* 55, 1990, s. 105–143.
- Čísař, Karel: Dominik Lang. In: *Cena Jindřicha Chalupeckého finále*. Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého 2011.
- Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty. Ed. Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová a Jiří Ševčík. Praha: Academia, 2001.
- Dominik Lang – Spící město = Dominik Lang – The sleeping city* (texty Karel Čísař, Yvona Ferencová, Marie Klimešová; rozhovor s Dominikem Langem Tomáš Pospiszl). Praha: Tranzit, 2011.
- Dominik Lang: místo pro diváka = a place for the viewer* (katalog výstavy). Brno: Moravská galerie, 2009.
- Foster, Hal: Co je nového na neoavantgardě? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 4, 2010, s. 58–84.
- Foster, Hal: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. London: MIT Press, 1996.
- Groys, Boris: *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.
- Haidu, Rachel: *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964–1976*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.
- Hopkins, David: *After Modern Art 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 166.
- Horyna, Mojmír: Architektura přísného a pozdního historismu. In: *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*. Praha: Academia, 2001, s. 152.
- Chalupecký, Jindřich: Umění 1967. In: *Cestou necestou*, ed. Zina Trochová a Jan Rous. Jinočany: H & H, 1999.
- Mansfield, Elisabeth (ed.): *Art History and Its Institutions. Foundations of a discipline*. London & New York: Routledge, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenth, 2013, s. 193.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press, 1986.
- Ottáv slovník naučný*, Sedmáctý díl. Praha 1901, s. 890.
- Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London: Reaktion Books Ltd., 2009.
- Roman Ondák, Určitě jsem tady byl = Roman Ondák, I've definitely been here before* (katalog výstavy, text Karel Šrp). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998.
- Sandler, Irving: *Art of the Postmodern Era. From the late 1960s to the Early 1990s*. New York: Westview Press, 1996, s. 94.
- Sklenář, Karel: *Obraz vlasti: Příběh Národního muzea*. Praha: Paseka, 2001.
- Svoboda, Jan E., Jindřich Noll a Ester Havlová: *Praha 1919–1940. Kapitoly o meziválečné architektuře*. Praha: Libri, 2000, s. 91.
- Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, ed. Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster a Rosalind Kraussová. Praha: Slovart, 2007.
- Vlnas, Vít: „Znovuvydvížení umění a vkusu“. Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1884. In: *Obrazárna v Čechách 1796–1918*. Katalog výstavy, uspořádaný Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Č. Praha: Národní galerie, 1996.
- Zálešák, Jan: *Umění spolupráce*. Praha: VVP AVU, 2011.

### Internetové zdroje

- Bourriaud, Nicolas: *Vztahová estetika*. Zdroj: <http://www.divus.cc/praha/cs/article/relational-aesthetics-part-1>.
- Ciporanov, Denis: *Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho*. Zdroj: [http://www.aluze.cz/2008\\_02/08\\_studie\\_dickie\\_komentar.pdf](http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.pdf).
- Cumming, Laura: Roman Ondák – review. *Guardian online*, 20. 3. 2011. Zdroj: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/20/roman-ondak-oxford-chilean-miners>.

- Čechlovská, Magdalena: Politické umění v Česku zatím chodí málo ven. *Hospodářské noviny*, 15. 12. 2006. Zdroj: [http://ihned.cz/?&p=000000\\_d&article\[id\]=19984840](http://ihned.cz/?&p=000000_d&article[id]=19984840).
- Chalupecký, Jindřich: *Umění a transcendence*. Zdroj: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>.
- Lang, Dominik: Profese architekta mě láká. Rozhovor v časopise *Stavba* 2, 2010. Zdroj: <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/234/19.pdf>.
- Rehberg, Vivian: Roman Ondak, Subterfuge. *Art Press* 363, 2010. Zdroj: [http://www.gbagency.fr/docs/RO\\_ArtPress2010\\_web-1271950768.pdf](http://www.gbagency.fr/docs/RO_ArtPress2010_web-1271950768.pdf).
- Stejskal, Jakub: Mimetické inverzní vzpomínání. *A2* 4, 2009. Zdroj: <http://www.advojka.cz/archiv/2009/4/mimeticke-inverzni-vzpominani>.
- Verwoert, Jan: Taking a Line for a Walk. *Frieze* 90, 2005, s. 85. Zdroj: [http://www.gbagency.fr/en/51/Roman-Ondak/#!/Downloadable-press-articles/site\\_textes/237](http://www.gbagency.fr/en/51/Roman-Ondak/#!/Downloadable-press-articles/site_textes/237).
- Vlnas, Vít: *Národní galerie v Praze. Úkol pro dnešek i pro budoucí generace: Projekt pro výběrové řízení na místo generálního ředitele Národní galerie v Praze, březen 2010*. Zdroj: <http://www.dejinyumeni.cz/Vlnas.pdf>.
- Vossoughian, Nader: The Language of the World Museum: Otto Neurath, Paul Otlet, Le Corbusier. *Transnational Associations* 1–2, 2003, s. 82–93. Zdroj: [http://www.academia.edu/3127404/The\\_Language\\_of\\_the\\_World\\_Museum\\_Otto\\_Neurath\\_Paul\\_Otlet\\_Le\\_Corbusier](http://www.academia.edu/3127404/The_Language_of_the_World_Museum_Otto_Neurath_Paul_Otlet_Le_Corbusier).

## **INSTITUTIONAL CRITIQUE IN WESTERN AND CZECHOSLOVAKIAN ART IN THE 1960S AND 1970S**

### Summary

The text examines the notion of institutional critique and its various forms during the selected period. The primary focus is on the essence of institutional critique, i.e. what formed it, and its manifestations. The first part is a philosophical discourse on institutional definitions of art. This discussion was started in the 1960s by Anglo-American art theoreticians Arthur Danto, George Dickie and Richard Wollheim. Their ideas were important for an understanding of the expression *art world* and the conditions that determine the existence of the artwork itself. The structures and motions in the background of the art world played a crucial role in the emergence of institutional critique.

There follows an examination of the origin and development of specific art works. Works by Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher and Daniel Buren are set in the flow of artistic movements of the 20th Century. These artists developed a critique of the conventional forms of traditional media into the exploring art institutions, their perceptual, cognitive, structural and discursive parameters. Specifically, they were engaged in critique of the architectural space (Michael Asher), in the acquisition policy and normalizing function of art institutions (Marcel Broodthaers) and their funding (Hans Haacke). Later generations of institutional critics ironized and thematised the conventional and standardized forms of interpretation (Andrea Fraser) and long-lasting systems of racial discrepancies promoted and produced by museums and gallery institutions (Fred Wilson).

The revolutionary tension which partly motivated the emergence of institutional critique and the reflection of gallery space in the art world, also existed in Czechoslovakia in the late 1960s. The text seeks to demonstrate that it is not be true that contemporary and progressive art forms occurred exclusively in the West. We need to jettison the mono-central viewpoint of Western art history in order to understand the various and different forms of critical art in the regions.

The next part analyses the difference between the status of the artist in the Western and Eastern art worlds. Artists in Eastern Europe were unable to exhibit their works, many having little or no access to the art market and the media. Hence in these circumstances, it makes no sense to criticize the system of the art world because the artist could not participate in it. While art in the West strived for de-commodification, artists in Eastern Europe tried to avoid official institutions and to *de-officialize* art itself. That is why in the 1970s and 1980s, so many events in Czechoslovakia took place outside the centres. These events were not critical in their external forms, rather in their location. They took place outside the city – in fields (Mutějovice), in a barn (Gallery H in Kostelec nad Černými lesy), in cottages (Malechov), in

a marlstone quarry (Přední Kopanina), in a Franciscan monastery (Hostinné) and elsewhere. The tool of criticism would not be the artwork itself, since this often reflected the inner experience of the author, so much as the birth of a free island in the middle of a languishing institutional system. Such events always had to be kept secret and, upon discovery, immediately cancelled and destroyed.

In conclusion these matters serve to demonstrate the importance of considering the notion of institutional critique from a broader point of view and the dangers of entrapment in a narrowly-defined and limited concept of Western art history.





## **OBHÁJENÉ PRÁCE V LETECH 2011–2015**



**DISERTAČNÍ PRÁCE****2011**

- BOROZAN, VJERA: Tři kapitoly společného dějepisu umění. Vzájemné vztahy Čechů a Jihoslovanů na poli výtvarného umění mezi lety 1861–1922
- JAROŠOVÁ, MARKÉTA: Středověká architektura mendikantských církví ve Slezsku
- NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, MAGDALÉNA: Recepce díla Lucase Cranacha st. v malířství první poloviny 16. století v Čechách
- PENCÁK, MARCEL: Vladimír Fultner ve spleti české architektury do roku 1914
- PURŠ, IVO: Alchymický mecenát císaře Rudolfa II. Michael Maier (1569–1622) a Anselmus Boëthius de Boodt (1550–1632)
- ŠÁROVCOVÁ, MARTINA: Ikonografie česky psaných utrakvistických graduálů
- ŠUGÁR, MARTIN: Tabuľová malba neskoréj gotiky v stredoslovenských banských mestách
- VLČKOVÁ, LUCIE: Krajinomalba v Praze 1840–1890. Prezentace krajinomalby a její reflexe na výstavách Krasoumné jednoty
- ZÍTKO, DALIMIL: Interpretace řádových a zemských dějin v uměleckých realizacích českých benediktinů v barokní době

**2012**

- FIŠER, MARCEL: Výtvarná symposia v šedesátých letech
- KLEISNER, TOMÁŠ: The Medals of the Emperor Francis Stephen of Lorraine
- KUKUROVÁ, LENKA: Politické aspekty v súčasnom umení. České a slovenské umenie v období 1989–2011
- LAVIČKA, ROMAN: Jihočeská sakrální architektura pozdní gotiky 1450–1550 na rožmberském panství
- MLADIČOVÁ, IVA: Jan Kotík 1916–2002 – monografie
- PECH, MILAN: Výtvarná kultura Protektorátu Čechy a Morava
- VOLRÁBOVÁ, ALENA: Vývoj umění kresby v německy mluvících zemích od 15. do 1. poloviny 17. století s ohledem na její zastoupení v českých a moravských sbírkách

**2013**

- BENDOVÁ, EVA: Kavárenská architektura – kavárenský prostor v studiích a realizacích architektury první poloviny 20. století
- DOLANSKÁ, KAROLINA: Beauty Revisited in Contemporary Art
- KRÁTKÁ, EVA: Vizualní poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie
- KRUMMHOLZ, MARTIN: Gallasové – barokní kavalíři a mecenáši (1630–1757)
- LÍČENÍKOVÁ, MICHAELA: Okruh architektů Albrechta z Valdštejna a počátky raného baroka v Čechách
- MAREŠOVÁ, JANA: Jan Quirin Jahn a slovník dějin umění? (Počátky dějin umění v českých zemích)
- PÁTEK, JAKUB: Umělecké objednávky Michaela Osvalda Thuna jako nedílná součást reprezentace českého aristokrata ve 2. polovině 17. století
- PROUZA, PAVEL: Německá sociálně demokratická architektura komunálního bydlení v Ústí nad Labem v letech 1918–1938

RADOSTOVÁ, ŠÁRKA: Madona z Košíř – neznámá kulturní památka České republiky  
RAJLICH, CLAUDIA: Fundamentální malba: Vznik, charakteristika, kořeny a význam  
SOJKA, JAROSLAV: Katedrální motivy v české gotické architektuře doby okolo r. 1400  
VESELÁ, RADMILA: Auguste Perret a česká architektura  
ZÁRUBA, FRANTIŠEK: Hradní kaple v Čechách

## 2014

BERÁNEK, JAN: Vývoj a podoba trojpodlažního síňového prostoru sakrální architektury Čech do poloviny 15. století  
KREJČÍ, MAREK: Moderní dějiny a památková péče ve středověké Evropě  
MACHKOVÁ, MAGDA: Podoby Orfea. Ikonografická studie o motivu Orfea v evropském a českém výtvarném umění 19. století  
MERGL, JAN: Výtvarný vývoj produkce Harrachovské sklárny v Novém Světě 1850–1940  
NEKVINDOVÁ, TEREZIE: Výstava versus výstavnictví. Československé pavilony na Expo 1967 v Mont-realu a Expo 1970 v Ósace  
PŮTOVÁ, BARBORA: Félicien Rops v kontextu své tvorby a doby  
TUČKOVÁ, KATEŘINA: Skupina RADAR  
ZLATOHLÁVKOVÁ, ELIŠKA: Ikonografie Rudolfa II.

## 2015

FOLTÝNOVÁ, MARIE: Slavnostní vozy 16.–18. století dochované ve sbírkách na území České republiky  
GAUDEK, TOMÁŠ: Iluminované rukopisy roudnické druhé třetiny 14. století  
HACHLINCOVÁ, LENKA: Písmo a obraz v českém a slovenském umění 50. a 60. let 20. století  
HLAVÁČKOVÁ, JITKA: Grafické partitury jako cesta ke skutečnosti. Ukázka „komplexního realismu“ v tvorbě československých umělců 60. a 70. let 20. století v kontextu mezinárodního hnutí experimentální tvorby.  
JANÁČOVÁ, EVA: Židovská figurální ikonografie v českých zemích  
KOLÁŘOVÁ, PETRA: Étienne Decroux (1898–1991) « Portrait du mime en sculpteur » Figures du corps au croisement des arts du spectacle et des arts plastiques  
OKRUHLICOVÁ, ERIKA: Parlerovská architektúra na západnom Slovensku  
OURODOVÁ, LUDMILA: Johann Georg de Hamilton. Život a dílo  
PRAŽANOVÁ, EVA: Česká urbanistická tvorba 1938–1948: regionalismus a činnost Zemského studijního a plánovacího ústavu v Brně.  
PUČEROVÁ, KLÁRA: Architekt Antonín Tenzer  
SKLENÁŘOVÁ TEICHMANOVÁ, JANA: Uměleckoprůmyslová škola v Praze a její ateliéry v letech 1890–1910  
ŠÁMAL, PETR: Výzdoba pražské obytné budovy od šedesátých let 19. století do první světové války  
ŠTĚRBOVÁ, DANIELA: Böhmen in Bayern. Joch für Joch – der Weg vom Süden nach Böhmen und zurück (Forschungsbeitrag zur Architekturlehre in der Barockzeit anhand des sog. Dientzenhofer-Skizzenbuches)  
VÁCHOVÁ, LUCIE: Sociální témata v projektech českého konceptuálního a akčního umění (od konce 80. let do současnosti)

## RIGORÓZNÍ PRÁCE

### 2011

MAZANCOVÁ, DAGMAR: Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko (1925–1927) v kontextu poválečných realismů v Německu, Francii a Itálii

STECKEROVÁ, ANDREA: Žánrová malba 17. a počátku 18. století v Čechách

VAŠÁTKOVÁ, VENDULA: Zdena Fibichová (1933–1991), život a dílo české sochařky

### 2012

JAROŠOVÁ, MARKÉTA: Středověká architektura mendikantských církví ve Slezsku

NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, MAGDALÉNA: Receptce díla Lucase Cranacha st. v malířství první poloviny 16. století v Čechách

PECH, MILAN: Výtvarná kultura Protektorátu Čechy a Morava

ŠIMEK, MICHAL: Dílo Gabriela Maxe v ohlasech pražské dobové kritiky

### 2013

GERSDORFOVÁ, ZLATA: Theatrum fidei Crumloviensi. Sakrální prostory Českého Krumlova ve světle slavností ukazování ostatků v oktáv svátku Božího Těla

KLEISNER, TOMÁŠ: The Medals of the Emperor Francis Stephen of Lorraine

### 2014

LAVIČKA, ROMAN: Jihočeská sakrální architektura pozdní gotiky 1450–1550 na rožmberském panství

SOJKA, JAROSLAV: Katedrální motivy v české gotické architektuře doby okolo r. 1400

TEHNÍKOVÁ, ELEONORA: Středověké nástěnné malby v kostele Svatého Ducha v Hradci Králové

ZLATOHLÁVKOVÁ, ELIŠKA: Ikonografie Rudolfa II

### 2015

PEROUTKOVÁ, JANA: Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem na Starém městě pražském

## MAGISTERSKÉ PRÁCE

### 2011

- BAREŠ, DAVID: Nauky o barvách v osvícenství a jejich vliv v umění avantgardy  
BILOVÁ, ZUZANA: Inštitucionálne prijatie konceptuálneho umenia v Európe  
ČERVENÝ, MAREK: Stavební plastika administrativních budov první Československé republiky  
FRONĚK, PAVEL: „Fotopurismus“ v díle Františka Drtikola  
HLUŠIČKOVÁ, PAVLA: Efemérní architektura renesančních festivit v kresbě Giulia Campiho  
KOKINOVÁ, ELIŠKA: Karel Josef Hiernle – sochař pozdního baroka  
KOZIOL, PAVEL: Madona Mostecká  
LESÁKOVÁ, KRISTÝNA: Architekti Josef Skřivánek a Václav Svoboda, místní stavitelé v Čáslavi. Architektura první třetiny 20. století  
MOUČKOVÁ, BARBORA: Litomyšlský graduál z dílny Matouše Ornyse z Lindperka  
ROPKOVÁ, BARBORA: Vincenc Beneš. Malířské dílo  
SKOPALOVÁ, VERONIKA: Karel Eusebius z Liechtenštejna jako stavebník a stavitel v kontextu jeho teoretického díla  
SMETANOVÁ, MARIE: Skupina Experiment a tvůrčí skupiny na přelomu 50. a 60. let  
ŠANDA, MARTIN: Antonio Ehorto Martinelli jako schwarzenberský knížecí architekt a stavitel  
TEHNÍKOVÁ, ELEONORA: Středověké nástěnné malby v kostele Svatého Ducha v Hradci Králové  
WOLLNER, JAN: Kosmické inspirace v umění, architektuře a designu 60. let  
ŽABKOVÁ, GABRIELA: Renesanční nástěnná malba a sgrafito na fasádách domů v Prachaticích

### 2012

- BACHTÍK, JAKUB: Johann Anton Schmidt a kostel sv. Michaela Archanděla ve Smržovce v kontextu české architektury po polovině 18. století  
BROŽOVÁ, KRISTÝNA: Soběslav Pinkas, český malíř (1827–1901)  
DVORNÁ, ZUZANA: Česká avantgarda a knižní ilustrace  
FEDROVÁ, STANISLAVA: Panovník a reprezentace. Josef I. v grafice  
FIŠEROVÁ, HANA: Jaroslav Špillar (1869–1917) a český výtvarný folklorismus na přelomu 19. a 20. století  
FRYDLOVÁ, VERONIKA: Akční scénografie v Československu  
GERSDORFOVÁ, ZLATA: Sakrální prostory českokrumlovského hradu  
KALINOVÁ, DANIELA: Španělský dvorský portrét 16. století a španělské podobizny z Lobkowitzké sbírky  
KLAPETKOVÁ, JANA: Památková péče o drobnou barokní sakrální architekturu na příkladu regionu Českolipska  
KLOUZOVÁ, ANETA: Viktor Barvitius (1834–1902)  
KUŽVARTOVÁ, LENKA: Kolektivní bydlení v 2. polovině 20. století. K realizovaným kolektivním domům v Československu  
MAŠTEROVÁ, KATARÍNA: Jan Svoboda: dialóg fotografa s priestorovým objektom  
MĚDÍLKOVÁ, VERONIKA: Umění a architektura Národopisné výstavy 1895  
PERLÍKOVÁ, ZDENKA: Sochař Čeněk Vosmík (1860–1944)  
ŠIKOVÁ, TEREZIE: Kamenosochařská a řezbářská díla Jana Karla Hammera ve středních a jižních Čechách  
VOHÁNKOVÁ, ROMANA: Malířství a fotografie okolo roku 1900  
VRCHOTOVÁ, MICHAELA: Nástěnné malby v augustiniánském klášteře v Třeboni  
ZIMMER, TOMÁŠ: Novobarokní fenomén v pražské architektuře kolem roku 1900

## 2013

- BARTLOVÁ, ANEŽKA: Dav a masa v umění. Multiplicita v díle Ivana Kafky  
DVOŘÁKOVÁ, VALERIE: Nástěnné malby v kostele svatého Jakuba Většího v Libiži  
ERETOVÁ, MONIKA: Sochař Franta Úprka a jeho sepulkrální tvorba  
HADRAVOVÁ, ZUZANA: Venkovské kostely v kontextu architektury raného středověku na Strakonicku  
HÁJKOVÁ, ZITA: Caspar David Friedrich. Motiv postavy u okna, její geneze a vývoj  
HRNČÍŘOVÁ, MARKÉTA: Proměny reflexe krajiny; práce ateliéru konceptuální tvorby Miloše Šejna v letech 1990–2000  
CHRISTIANOVÁ, DANA: Vztahy umění a designu v meziválečném Československu  
JIRÁKOVÁ, HANA: Benátské vlivy na dílo Boccaccia Bocaccina  
KOPECKÁ, KRISTÝNA: František Čermák – Gustav Paul. Zdravotnické stavby 30.–60. let  
MICKA, ALOIS: Galerie Vincence Kramáře  
OPĚLA, JAN: Pavel Pánek a české lisované sklo šedesátých a sedmdesátých let 20. století  
RAMEŠOVÁ, MICHAELA: Otázky saské renesance  
ROZINEK, JOSEF: Malované opony české provenience v poslední čtvrtině 19. století  
ROZINKOVÁ, KATEŘINA: Renáta Tyršová  
ŠEVČÍKOVÁ, LUCIE: Český architekt během politických změn po roce 1989  
ŠTĚCH, ADAM: Zbyněk Hřivnáč a interiérový design 60. a 70. let

## 2014

- CSĚMYOVÁ, EVA: Středověká šablonová malba ve střední Evropě  
ČERNÝ, LIBOR: Ikonografický program jezuitů v barokní sochařské výzdobě Svaté Hory u Příbrami  
DONNÉ, TEREZA: John Heartfield v Československu  
HOŠEK, PETR: Post-internetové umění v galerijní praxi  
IŠTOK, RADOŠLAV: Denmark–Czechoslovakia 1947–1957, The Art and Architecture Beyond Functionalism, Surrealism and Bauhaus  
JANKULÍKOVÁ, ALŽBĚTA: Jindřich Freiwald a česká meziválečná divadelní architektura  
JOHANIDESOVÁ, TEREZA: Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo  
KLINEROVÁ, ADÉLA: Kostel sv. Václava v Praze na Smíchově. Otázka historismu a novorenesance  
KSANDR, KAREL: Müllerova vila verzus vila Tugendhatova – srovnání památkových obnov dvou modernistických objektů  
LIŠKOVÁ, JULIE: Jaromír Neumann: znalec benátské malby  
NEUBERT, JIŘÍ: Teorie hodnocení uměleckého díla  
PEROUTKOVÁ, JANA: Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem na Starém městě pražském v lucemburském období  
POKORNÁ, BARBORA: Bassanové ve sbírce Národní galerie v Praze  
POLANSKÁ, MAGDA: Ilustrace v tisku tzv. Pán rady (1505)  
UHLÍK, JAN, MBA: Architekt Jan Vejrych a jeho tvorba  
VICHERKOVÁ, VERONIKA: Novodobá česká mozaika jako specifický druh umění v architektuře 2. poloviny 20. století

## 2015

- BENCOVÁ, ZUZANA: Maxmilián Pirner – Pojetí alegorie a symbolu v tvorbě jednoho umělce na sklonku 19. století  
BRABCOVÁ, ANNA: Italské inspirace středoevropské architektury  
DOLEŽALOVÁ, MONIKA: Performance v radikálním politicko-sociálním kontextu od konce 60. let 20. století  
FILIPCOVÁ, MARIE: Pojetí biblické narace v českém umění 20. století od konce 40. let do počátku normalizace

- HEKRDLOVÁ, ALICE: Pokušení svatého Antonína. Motiv novodobé a moderní tvorby mezi textem a obrazem
- HELIKAROVÁ, KATEŘINA: Domy s malými byty Ústřední sociální pojišťovny a obce pražské, realizované mezi lety 1932 a 1939, na „Zelené lišce“ v Praze, na Pankráci
- HORÁČEK, JAROSLAV: Kapitola z historiografie dějin umění a památkové péče. František X. Beneš (1820–1888)
- HRABINA, MARTIN: Victor Burgin: Prostředí fotografie
- KERDOVÁ, LENKA: Pozice pražských německy mluvících architektů v Praze mezi lety 1918–1940
- KNAPOVÁ, MARTINA: Sociální tendence a dílo Vladimíra Astla
- KOLICH, TOMÁŠ: Makabrozní, mysteriózní, monstrozní. Architektura a prostředí v gotickém hororu
- KORYNTOVÁ, ELIŠKA: Prostor barokní architektury v pojetí české kritiky ve 20. století
- MLÉČKOVÁ, TEREZA: Architekt Zdeněk Kuna
- PAVLÍKOVÁ, VERONIKA: Architektonická účast českých umělců na světových výstavách v letech 1900–1940
- PAVLIS, MARTIN: Proti proudu času. František Hudeček prizmatem své pozdní tvorby
- STEIGERWALDOVÁ, KRISTÝNA: Původní zdroje inspirace v českém umění 1980–2015
- ZACHARIÁŠ, JAN: Boty v díle Vincenta van Gogha Nové interpretace od Derridy k dnešku
- ŽABŽOVÁ, MICHAELA: Zikmund Reach a fotografie staré Prahy. Se zaměřením na menší archivní sbírky
- ŽDYCHOVÁ, DAGMAR: Francouzské a české moderní umění v karikatuře v letech 1911–1918



## BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

### 2011

- BARTLOVÁ, ANEŽKA: Aspekty komična v umění raného novověku  
BRABCOVÁ, ANNA: Vlivy pražské stavební huti Benedikta Rieda na raně renesanční portály ve středních Čechách  
BRŮHOVÁ, KLÁRA: Josip Plečnik a jeho projekty pro Prahu  
CSÉMYOVÁ, EVA: Mistr slavětinského oltáře  
ČERNÝ, LIBOR: Ikonografie sv. Jana Nepomuckého v Praze 17. a 18. století  
DONNÉ, TEREZA: Výroční prémie Krasoumné jednoty v Praze ve 2. polovině 19. století  
DVOŘÁKOVÁ, VALERIE: Středověký deskový obraz jako objekt  
GAUDEKOVÁ, HELENA: Sochař Karel Novák a jeho umělecký závod  
HÁJKOVÁ, ZITA: Mytologické náměty v díle Lucase Cranacha staršího  
HUML, VÁCLAV: Plány a projekty pro malostranský břeh v první polovině 20. století  
IŠTOK, RADOSLAV: Architekt Evžen Rosenberg – práce v Československu  
JINDROVÁ, TEREZA: Rudolf Němec – Otisk, silueta, rastr  
KERDOVÁ, LENKA: Krematorium v Pardubicích  
KLIČKA, TOMÁŠ: Proměny autoportrétu ve fotografii českých intermediálních umělců 90. let 20. století  
KLINEROVÁ, ADÉLA: Kostel sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně  
MICKA, ALOIS: František Tichý a jeho tvorba ve 40. letech 20. století  
MLÉČKOVÁ, TEREZA: Architekt Karel Prager a pražská architektura šedesátých let  
MOUČKOVÁ, LUCIE: Francesco de Goya: Los Caprichos (Rozmary)  
NEMEJOVSKÁ, VERONIKA: Kritická reflexe díla Zdeňka Buriana  
PAVLIS, MARTIN: Surrealismus v tvorbě umělců sdružených později ve Skupině 42  
PEŠLOVÁ, OLGA: Marco Bello ve veřejných sbírkách České republiky  
RICHTEROVÁ, HELENA: Tématika smrti v díle Bohumila Kubišty z let 1912–1918  
STUHLÍKOVÁ, KAROLÍNA: Blücherův palác a barokní tvorba v Opavě  
ŠOSOVÁ, JITKA: Vliv Kazimíra Maleviče na české výtvarné umění šedesátých let  
ZACHARIÁŠ, JAN: Martin Heidegger, Meyer Schapiro, van Goghovy Boty a některé problémy interpretace  
ZIMA, MARTIN: Potopa: extrakt z vybraných kultur a nástin biblického pojetí

### 2012

- BINKOVÁ, SIMONA: Citace maleb starých mistrů ve fotografii (s důrazem na Vermeera van Delft)  
BRÁZDA, MIKULÁŠ: Půst vidění (současná sakrální architektura v teorii: kostely sv. Ducha v Ostravě a Šumné)  
FIALA, JIŘÍ: Hrad Kumburk  
FILIPCOVÁ, MARIE: Kostel Sv. Klimenta ve Staré Boleslavi v kontextu soudobé románské tvorby  
GRUNTORÁDOVÁ, ZUZANA: Vlámská krajina přelomu 16. a 17. století v Roudnické lobkowické sbírce  
HORÁČEK, JAROSLAV: Italské renesanční truhly v českých sbírkách  
HOŠEK, PETR: Výzdoba Smetanovy síně Obecního domu v Praze  
HOUDOVÁ, EVA: Speculum humanae salvationis-ikonografie rukopisů  
HRABINA, MARTIN: Ušlechtilé tisky a tvárné procesy a jejich vztahy k dalším uměleckým mediím  
JANŮ, BARBORA: Architektonický vývoj zámku ve Světlé nad Sázavou  
KOLEČKOVÁ-VESELÁ, JANA: Kostel sv. Petra a Pavla v Čáslavi  
KOLICH, TOMÁŠ: The face is afoot. Zobrazení Sherlocka Holmese v Českých zemích  
KONEČNÁ, KATEŘINA: Sebastiano Luciani (zvaný del Piombo) a jeho spolupráce s Raffaelem v Římě mezi lety 1511–1517  
KUBÍK, PETR: Nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Mikuláše v Boleticích

LINHOVÁ, LUCIE: Zdeněk Pešánek a jeho účast na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1937  
 NECHVÁTALOVÁ, MARIE: Viktor Oliva – český malíř a designer 90. let 19. století  
 PAVLÍKOVÁ, VERONIKA: Architektura Československých pavilonů na výstavách EXPO 1958–70  
 PAVLOVÁ, JANA: Česká postmoderní architektura bankovních domů a spořitelny po roce 1989 do konce 20. století  
 PECHÁČKOVÁ, EMMA: Emil Filla a Čína  
 PEROUTKOVÁ, JANA: Ikonografická rekonstrukce severního portálu chrámu Matky Boží před Týnem  
 POHL, KAROLÍNA: Campiho šachy  
 PRAŽANOVÁ, KRISTÝNA: Jan Toorop a české umění  
 RYANTOVÁ, ZDISLAVA: Díla „nizozemských“ mistrů 17. století ze sbírky hraběte Humprechta Jana Černína  
 SEDLÁKOVÁ, KATEŘINA: Autodestruktivní tendence v akčním umění 70. let  
 ŠVAMBEROVÁ, DOMINIKA: Obchodní domy v historickém centru Prahy od 1945 do roku 1989  
 VÁVROVÁ HANUŠOVÁ, BARBORA: Vytápění ve středověku  
 VESELÁ, MARKÉTA: Mistr B s kostkou ve sbírce Národní galerie v Praze  
 VRANÁ, KRISTÝNA: Proměnlivá identita v díle Václava Stratila  
 ŽIŽKOVÁ, BARBORA: Sociální aspekty v architektonickém díle Milady Petříkové-Pavlíkové

### 2013

BLAŽÍČKOVÁ, NADĚŽDA: Zdeňka Braunerová: Krajinářská tvorba do roku 1914  
 DÖRFLOVÁ, JANA: Sochařská výzdoba zámecké zahrady v Lysé nad Labem  
 DRÁPALOVÁ, KRISTÝNA: Kostel Stětí sv. Jana Křtitele v Hořelici a dynamické baroko v Čechách  
 GRACA, IVO: David Hockney: cesta k novým médiím  
 KNAPOVÁ, MARTINA: Výstava Augusta Rodina v Praze 1902, její okolnosti a vlivy  
 KOZÁKOVÁ, KATEŘINA: Pražské Husovy sbory třicátých let 20. století  
 KUSÁKOVÁ, ANNA: Bohumil Hypšman – moderní architekt v historickém městě  
 LAHODOVÁ, KATEŘINA: Alén Diviš a Kytice od Karla Jaromíra Erbena  
 MINAŘÍKOVÁ, ADÉLA: Obchodní domy Baťa v Praze  
 MURÁR, TOMÁŠ: Baroko jako styl v pojetí Vojtěcha Birnbauma  
 NĚMCOVÁ, KRISTINA: Kapitoly z dějin teorií o vznešeném a jejich reflexe ve výtvarném umění  
 PLACÁKOVÁ, MARIANA: Igor Korpaczewski  
 PRIKNEROVÁ, PAVLA: Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Horním Jiřetíně v souvislostech valdštejnské stavební činnosti na duchovském panství  
 ŘEPOVÁ, MAGDALÉNA: Působení architekta Pavla Janáka na Pražském Hradě  
 SAVICKÁ, PAVLA: K ikonografii italských renesančních desek ze svatebních truhlic na příkladech ze sbírek Národní galerie v Praze  
 ŠVENĚK, MARTIN: Pražský pobyt Jana Kryštofa Lišky  
 VARYŠOVÁ, ELIŠKA: Osada Baba – historie a současnost

### 2014

BUTKOVÁ, ALEXANDRA: Stylové odívání u Alfonse Muchy  
 CACHOVÁ, TEREZA: Oltář v české secesi  
 CEPÁKOVÁ, KATEŘINA: Reflexe internetu ve výtvarném umění a teorii ve 21. století  
 ČEJKOVÁ, MARKÉTA: Věra Janoušková a „Sešívám smalty jako ty výjevy z hadrů“ (textilní koláže a smalty)  
 ČTVRTNÍKOVÁ, MARIE: Pieta ze Všeměřic v kontextu krásnoslohych piet  
 DVOŘÁKOVÁ, NIKOLA TORA: „Elektrické domy“ – architektura a vybavení progresivních činžovních domů v Praze druhé poloviny 30. let 20. století  
 FIALOVÁ, RADKA: Architektura na barokních obrazech (Čechy 1640–1730)  
 FULÍKOVÁ, ANNA: Josef Hakl (1899–1969), architekt a stavitel, v kontextu dobové tvorby

HAVELKOVÁ, TEREZA: Autoportrét v českém sochařství  
 HOŠKOVÁ, MARKÉTA: Vojtěch Preissig a typografie jeho doby  
 HRUŠKOVÁ, TEREZA: Eva Kmentová a tělesný otisk v umění šedesátých a sedmdesátých let  
 CHROUSTOVÁ, EVA: Ikonografický program jezuitského kostela v Klatovech  
 JAROLÍMKOVÁ, KLÁRA: Pieta v českém umění první poloviny 20. století  
 KOKEŠ, VÁCLAV: Výstavba panelových bytových domů v sedmdesátých letech 20. století s důrazem na výstavbu „Severního města“ v Praze  
 KONOPČÍKOVÁ, PETRA: Vybavení a výzdoba budovy bývalého Federálního shromáždění  
 KVOČÁKOVÁ, LUCIA: Autoportréty představitelů košické moderny zo zbierky Vojtecha Löfflera  
 MACHKOVÁ, NINA: Haštalská čtvrť – urbanistické a architektonické proměny ve 20. století  
 MALÁ, KAROLÍNA: Architektonické proměny budovy gymnázia Jana Keplera  
 MATĚJKA, MILAN: Pozdně gotické architektonické sochařství na Hrádku v Kutné Hoře  
 MĚŘÍČKOVÁ, MARTINA: Donátorské scény v malbě závěsné, nástěnné a knižní ve 14. a 15. století jako výraz reprezentace  
 POLIAČKOVÁ, MARTINA: Július Koller a umelecký archiv  
 PRAŽÁKOVÁ, ZUZANA: Průčelí měšťanských domů ve Slavonicích  
 REMEŠOVÁ, ANNA: Institucionální kritika a její projevy ve vybraných dílech českého a slovenského umění  
 SKOPALOVÁ, EVA: Ikonografie tarotových karet, řečených Mantegnových  
 ŠTĚRBOVÁ, MAGDALENA: Klášter Hájek u Červeného Újezda  
 TOCAR, SOFIA: Sen a obraz v českém umění třicátých let 20. století  
 ZAHŘÁDKOVÁ, NIKOLA: Raná tvorba architekta Otakara Novotného  
 ZENKLOVÁ, IVETA: Reflexe informelní tvorby malíře Mikuláše Medka v dobové a pozdější literatuře

## 2015

DONÁTOVÁ, MARKÉTA: Hotel Thermal v Karlových Varech  
 DOUŠOVÁ, ALEŠKA: Proměna nádraží Praha-Bubny v průběhu času a kultury  
 DUŠKOVÁ, MARIE: Český secesní šperk  
 HÄRTELOVÁ, MAGDALENA JADWIGA: Autoportrét – vivisekce představ sám o sobě  
 HUDEČEK, KAREL: Architektura přelomu pozdního historismu a secese na příkladu díla čelákovického stavitele Konstantina Saxe  
 KOBER, JAN: Mezi místem, reprezentací a možnostmi: Hledání urbanistického umístění a architektury československé parlamentní budovy  
 KOVÁŘOVÁ, LENKA: Kostel sv. Gotharda v Českém Brodě  
 KUČEROVÁ, ANEŽKA: Kult umělce na přelomu století – A. Rodin a M. Aleš podle M. Švabinského  
 LISNYAK, VLADA: Stylový vývoj českého flakónu od druhé poloviny 19. do počátku 20. století  
 MIKULEC, JAN: Nápisy na nástěnných a deskových malbách v českém gotickém umění 14. století  
 MRÁZKOVÁ, MAGDALÉNA: Urbanistické a architektonické proměny bývalého průmyslového areálu Karolina  
 POLÁČKOVÁ, TEREZA: Urbanistický vývoj Žižkova ve druhé polovině 20. století  
 PRÁŠKOVÁ, ZITA: Ana Mendieta – Adriana Šimotová. Různé podoby ženského principu v umění  
 SEMRÁDOVÁ, ALŽBĚTA: Vývoj květinových zátiší od antiky po závěr baroka  
 STRASSEROVÁ, ANNA: Skupina Cobra v kontextu umění 40. a počátku 50. let 20. století  
 ŠEDIVÁ, NELLA: Rubensova osobní válka  
 ŠKVÁROVÁ, EVA: Nábytkářská firma Emil Gerstel Prague a její spolupráce s architekty  
 ŠVEJSTILOVÁ, MICHAELA: Časopis Dílo. Jeho podoba a význam v letech 1902–1914  
 TVRDÁ, ZUZANA: Architektonické návrhy Státní galerie vypracované Josefem Gočárem  
 VANIČEK, MICHAL: Kostel sv. Prokopa v Záboří nad Labem  
 VYSLOUŽILOVÁ, VERONIKA: Pomník Františka Palackého v Praze

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2016

## STUDIA HISTORIAE ARTIUM II

---

Vydala Univerzita Karlova,  
Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1  
[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
Praha 2016  
Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová  
Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum  
Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum  
ISSN 0567-8293 (Print)  
ISSN 2464-7055 (Online)  
MK ČR E 18598

Objednávky přijímá Filozofická fakulta Univerzity Karlovy,  
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 ([books@ff.cuni.cz](mailto:books@ff.cuni.cz))

Distributed by [books@ff.cuni.cz](mailto:books@ff.cuni.cz)

## **JAN ROYT: GOTICKÉ DESKOVÉ MALÍŘSTVÍ V SEVEROZÁPADNÍCH A SEVERNÍCH ČECHÁCH, 1340–1550**

***Praha, Karolinum 2015, vázaná, 352 str., 1. vydání, cena: 450 Kč***

V severozápadních Čechách se dochoval pozoruhodný soubor oltářních retáblů či jednotlivých deskových obrazů z let 1340–1550. Převážná většina z nich pochází z období pozdní gotiky a raného novověku, kdy v Čechách vládla dynastie Jagellonců a Ferdinand I. Habsburský. Toto bohatství uměleckých děl vzniklo díky hospodářskému vzruchu severozápadních Čech, především zásluhou těžby a zpracování kovů v Krušnohoří. Autor monografie Jan Royt ve spolupráci s historičkou Michaelou Hrubou a historičkou umění Magdalénou Nespěšnou Hamsíkovou seznamuje čtenáře s vývojem deskové malby v severozápadních Čechách a v Sasku v kontextu historického a náboženského vývoje na tomto území. Jednotlivé památky jsou podrobně představeny formou katalogových hesel, doprovázených barevnými reprodukcemi.

ISBN 978-80-246-3174-5

