



Zborník príspevkov

z Medzinárodného umelecko-historického
sympózia SandrArt 2019

TRNAVSKÁ UNIVERZITA V TRNAVE



FILOZOFICKÁ FAKULTA

TRNAVSKEJ UNIVERZITY V TRNAVE



Editori:

Mgr. Katarína Ihringová, PhD.

(Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave)

Mgr. Adrián Kobetič

(Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave &
Centrum vied o umení SAV v Bratislave & Nitrianska galéria)

Bc. Adam Korcsmáros

(Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave)

Recenzenti:

doc. Mgr. Ingrid Halászová, PhD.

(Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave)

Mgr. Peter Megyeši, PhD.

(Fakulta umení Technickej univerzity v Košiciach & Centrum vied
o umení SAV v Bratislave)

© Autori textov (v abecednom poradí):

Jana Gazdagová, Michaela Hojdysz, Katarína Ihringová, Adrián Kobetič, Adam Korcsmáros, Zuzana Miklánková, Kateřina Ottmarová, Pavel Suchánek, Vilém Urban, Kateřina Vajdáková, Petra Willerthová

Publikácia neprešla odbornou jazykovou korektúrou

© Fotografia na obálke: Simona Princová

© Grafické spracovanie: Jakub Luliak

© Anglické preklady: Graeme Mark Donaldson, Peter Stephens, Martina Tomašovičová

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2020

OBSAH

Úvod	6
------------	---

Hlavný hosť sympózia

Pavel Suchánek: Andreas Schweigl and the Beginnings of Art History in Moravia	8
---	---

Študentské príspevky

Jana Gazdagová: Chrám Božej múdrosti na Západe. Prípad Santa Sofie v Benevente	29
---	----

Kateřina Vajdáková: Kresby Maertena van Heemskerck ze sbírek Moravské galerie v Brně	52
--	----

Michaela Hojdysz: Arcivévoda Karel Rakousko-Těšínský jako stavebník	67
---	----

Petra Willerthová: Sokol ve výtvarném umění	93
---	----

Zuzana Mikláňková: Vývoj typu evanjelického a.v. chrámu podľa Fedora Ruppeldta na začiatku 20. storočia	112
---	-----

Kateřina Ottmarová: Průmysl a sen o umění. Volná tvorba studentů Školy umění ve Zlíně (1939–1949)	131
---	-----

Vilém Urban: Polystyrenový nábytek jako symptom “revoluce umělých hmot”	151
---	-----

English Resume	181
----------------------	-----

Úvod

Už 3. ročník medzinárodného umelecko-historického sympózia SandrArt je svedectvom veľmi úzkej spolupráce Katedry dejín a teórie umenia Filozofickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave s ostatnými umenovedne a historicky orientovanými odbormi nielen v rámci Slovenska, ale predovšetkým so Seminárom dejín umenia Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne či Katedrou dejín umenia Filozofickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Sympózium ponúka odborný priestor pre všetkých študentov magisterského a doktorandského štúdia, ktorí sú ochotní predstaviť na univerzitnej pôde, pred svojimi i zahraničnými kolegami výsledky svojich aktuálnych štúdií i bádání, sú pripravení živo diskutovať nielen o témach svojich príspevkov, ale aj o najaktuálnejších problémoch súčasných dejín umenia.

Predkladaný zborník predstavuje súbor tých príspevkov, ktoré odznali na 3. ročníku sympózia SandrArt 2019. Hlavným hosťom tohtoročného sympózia, ktorý prijal pozvanie domácej Trnavskej univerzity, bol doc. Mgr. Pavel Suchánek, PhD. z Masarykovej univerzity v Brne. V podrobnom príspevku nazvanom „*Andreas Schweigl and the Beginnings of Art History in Moravia*“ predstavuje písomné dielo Andreasa Schweigla (1735 – 1812), učeného sochára z Brna, ale aj autora manuskriptu, považovaného za prvú rozpravu v oblasti dejín umenia na Morave. Štúdia sa nevenuje len analýzam a interpretáciám tohto manuskriptu, ale je aj exkurzom do historického, umeleckého a filozofujúceho prostredia Moravy v 18. storočí.

Študentská časť príspevkov predstavuje bohatú paletu rôznych oblastí výtvarného umenia. Rovnako tak časová orientácia na umenie je rôznorodá, pohybujúca sa od polovice 8. storočia až po súčasnosť. Spomenutá širokospektrálnosť, ale predovšetkým vysoká odborná úroveň všetkých príspevkov je garanciou toho, že predkladaný zborník nájde svojho čitateľa. Prvým príspevkom študentskej časti sympózia je text Jany Gazdagovej z Masarykovej univerzity v Brne. V texte nazvanom „*Chrám Božej múdrosti na Západe. Prípad Santa Sofie v Benevente*“ predstavuje nielen historické pozadie stavby Chrámu Santa Sofie, ale na základe dobových textových prameňov vytvára kontextové politické, náboženské i literárne siete odkazujúce jednak k danej stavbe, ale aj k širším kultúrnym vzťahom, ktoré vládli v spoločnosti polovice 8. storočia. Kateřina Vajdáková z Masarykovej univerzity v Brne nám v štúdiu „*Kresby Maertena van Heemskercka zo zbierok Moravskej galérie v Brne*“ ozrejmuje existenciu rozsiahlej kolekcie kresieb nizozemského romanistu a humanistu Maertena van Heemskercka (1498-1574) v Moravskej galérii. Autorka sa v štúdiu nezameriava len na zložitý spôsob nadobudnutia tejto vzácnej akvizície, ale najmä na interpretáciu a vzájomnú komparáciu vybraných diel. Michaela Hojdysz opäť z Masarykovej univerzity v Brne predstavuje v štúdiu „*Arcivojvoda Karol Rakúsky-Těšínsky ako staviteľ*“ osobnosť arcivojvodu Karola Rakúskeho. Sústreďuje sa na jeho staviteľskú prácu, keďže v polovici 19. storočia bol považovaný za jedného z najvýznamnejších staviteľov Habsburskej monarchie. Bližšie predstavuje arcivojvodovu prácu na rozbere konkrétnych realizácií: palác na Augustiniánskej bašte vo Viedni, zámok Weilburg a Těšínsky zámok. Petra Willerthová z Masarykovej univerzity v Brne v štúdiu nazvanej „*Sokol vo výtvarnom umení*“ pri príležitosti osláv 150 rokov existencie jednoty Sokol v Čechách rozoberá sokolskú tematiku, ktorá

sa nedotýka len výtvarného umenia, ale aj kultúrnej histórie, sociológie, etnológie a ďalších odborov. Na pozadí spleťtého života Miroslava Tyrša odкрýva jednak vznik a fungovanie jednoty Sokolov, ale aj širokú pôsobnosť obsiahnutú v celej sokolskej myšlienke. Zuzana Miklánková z domácej Trnavskej univerzity v Trnave sa v štúdiu „*Vývoj typu evanjelického a.v. chrámu podľa Fedora Ruppeldta na začiatku 20. storočia*“ venuje teoretickej spisbe laického teoretika architektúry Fedora Ruppeldta, ktorého iniciačné snahy ovplyvnili základné pôdorysné štruktúry chrámu ovplyvnené predovšetkým jeho bohoslužobnou a zhromažďovacou funkciou. Kateřina Ottmarová z Palackého univerzity v Olomouci sa v príspevku „*Priemysel a sen o umení. Voľná tvorba študentov Školy umenia v Zlíne (1939-1949)*“ venuje umeleckému vzdelávaniu v českom prostredí, konkrétne v 40. rokoch v Zlíne. Vzdelanie v tomto špecifickom prostredí bolo zásadne ovplyvňované konglomerátom firmy Baťa, ktoré nezasahovalo len do architektúry mesta, ale aj do vzdelávacieho procesu. Škola umenia ako súkromná firemná inštitúcia sa zameriavala predovšetkým na produktový design. Zborník uzatvára príspevok Viléma Urbana z Palackého univerzity v Olomouci s názvom „*Polystyrenový nábytok ako symptóm „revolúcie umelých hmôt*“ analyzuje význam umelých hmôt pre nábytkársky priemysel v Československu v 70. rokoch 20. storočia.

Cieľom nášho sympózia SandrArt je snaha podnietiť študentov k vlastnej tvorivej práci, k bádaniu a k premýšľaniu. Chceme podporiť ich záujem o dejiny umenia a zároveň ich aj motivovať k vlastnému kritickému mysleniu, k schopnosti uvažovať nad súvislosťami a v neposlednom rade ich viesť k vzájomnému dialógu. Sympóziu SandrArt tento otvorený priestor ponúka a predkladaný zborník kvalitných prác je snáď toho dôkazom.

Katarína Ihringová, Adrián Kobetič, Adam Korcsmáros (Editori)

V Trnave, 2020

Hlavný host sympózia / Keynote speaker

Andreas Schweigl and the Beginnings of Art History in Moravia

Doc. Pavel Suchánek, PhD.
Seminář dějin umění, Masarykova univerzita v Brně

Introduction

In 1778, Olomouc University and the archiepiscopal clerical seminary were moved from Olomouc, the ecclesiastical metropolis of Moravia, to the town of Brno, which was the seat of the Moravian provincial government. Even though five years had elapsed since the dissolution of the Jesuit order, the university which it had founded and administered had still not managed to rid itself of the unwanted influence of former members of the order, and so the state authorities came up with the idea of reforming this institution. Their plan included replacing professors, establishing new fields of study, and the removal of the university from Olomouc to Brno. In spite of the fact that it did not remain in the provincial capital very long (from where, as a result of further reforms, it moved back to Olomouc in 1782, by now with the status of a mere grammar school), the brief existence of the university in the capital of the Margravate of Moravia left substantial traces there. At that time, Brno (Brünn) was one of the leading centres of the Enlightenment in Central Europe.¹ A number of aristocratic Enlightenment salons were active there in the 1770s and 1780s, together with the corresponding Patriotic Society (*Société patriotique*), the official economic society (*Agricultur-Sozietät*), three Freemasons' lodges, and, for a short time, the university. The town was a meeting place for a varied company of aristocratic patrons and sponsors, scientists, economists, lawyers, and reform-oriented clergy who, in addition to meeting and debating together, were also active

¹ Jiří KROUPA, The alchemy of happiness: the Enlightenment in the Moravian context, in: Mikuláš Teich (ed.), *Bohemia in History*, Cambridge 1998, pp. 164–181.

as writers. The program of the Brno branch of the corresponding society *Société patriotique de Hessen-Hombourg* directly enjoined its members to regularly compile learned treatises on medicine, the natural sciences, agriculture, economy, law, philosophy, and also on history and art.² Furthermore, the academic activity of the Rector of the University (and at the same time one of the members of the Patriotic Society), Josef Vratislav Monse (1733–1793), is eloquent testimony to the fact that many authors regarded historical and historiographical research as the basis for a certain interdisciplinary fellowship between scholars devoting themselves to the natural and social sciences.³ It was thanks to these scholars and their activities that Brno became one of the best-known centres of Enlightenment thinking in the whole Habsburg monarchy around the year 1780.

It was a fertile intellectual milieu, in which Rector Monse particularly appreciated the presence of supporters of the Enlightenment and patrons of the sciences and the arts, and also literary contacts with the world, a large quantity of scientific material for investigation, and good opportunities for easily making the results of this investigation available. It was in this setting that a manuscript was written at this time, which is regarded as the very first art-historical treatise in Moravia. Its author was Andreas Schweigl (1735–1812), an erudite sculptor from Brno, who was a graduate of the Academy of Fine Arts in Vienna and was highly regarded as an artist by leading Enlightenment figures in Moravia.⁴ In spite of its incomplete and sketchy nature, Schweigl's manuscript already attracted considerable attention during the author's lifetime, and this interest did not diminish after his death. The treatise is generally thought to have been written around the year 1784, which is the date of a copy of part of the original.⁵ However, Schweigl continued to add to the original manuscript, entitled *Bildende Künste in Mähren / Anmerkung der bildenden Künste in Betreff der schönen Gebäuden, Mahlereyen und Statuen in Mähren*, right up till his death, when his family gave the treatise to the Brno historian and archivist Johann Peter Cerroni (1753–1826). After Cerroni's death, the manuscript eventually became part of the holdings of the Kaiser-Franz-Museum in Brno.⁶ The interest of Brno in-

2 Jiří KROUPA, "Société patriotique de Hessen-Hombourg" v Brně, *Časopis Matice moravské* CXIII, 1994, no. 1, pp. 129–143.

3 Jiří KROUPA, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810*, Brno 2006, p. 75.

4 Milena HORŇANSKÁ, *Moravský sochař Ondřej Schweigl*, unpublished thesis, Brno 1956; Cecilie HÁLOVÁ-JAHODOVÁ, *Sochařská rodina Schweiglů v Brně*, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* (hereafter referred to as SPFFBU) F 12, 1968, pp. 59–78; Miloš STEHLÍK, *Sochařské kresby Josefa Winterhaldera staršího a Ondřeje Schweigla*, SPFFBU F 30–31, 1987, pp. 73–82, republished in: Miloš STEHLÍK, *Barok v soše*, Brno 2006, pp. 151–163; Miloš STEHLÍK, *Andreas Schweigl (1735–1812): sculpteur et "artiste savant"*, in: Jiří Kroupa (ed.), *La Moravie à l'âge baroque 1670–1790. Dans le miroir des ombres*, Paris, Rennes, and Brno 2002, pp. 324–335; Lubomír SLAVÍČEK, "Honestus et eruditus civis et artifex". *Umělecké a knižní sbírky vzdělaných měšťanských umělců 18. století* (Brno, Moravská Třebová, Praha), in: Olga Fejtová, Václav Ledvink, and Jiří Pešek, *Město a intelektuálové od středověku do roku 1848. Sborník statí a rozšířených příspěvků z 25. vědecké konference Archivu hlavního města Prahy*, Praha 2008, pp. 875–914; Pavel SUCHÁNEK, *Učený umělec – Příklad Ondřeje Schweigla*, in: Lukáš Fasora, Jiří Hanuš, and Jiří Malíř (edd.), *Člověk na Moravě ve druhé polovině 18. století*, Brno 2008, pp. 155–163; Pavel SUCHÁNEK, *Ondřej Schweigl, "honestus et eruditus civis et sculptor"*, in: Jana Svobodová (ed.), *Baroko. Příběhy barokního Brna*, Brno 2009, pp. 180–187; Tomáš VALEŠ, "Zu allen diesen kirchen arbeiten hat er zugleich auch die Riße verfertigt...". *Brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812) jako kreslíř, dekoratér a architekt*, *Opuscula historiae artium* 62, 2013, pp. 122–137; Pavel SUCHÁNEK and Tomáš VALEŠ, *Der Bildhauer Andreas Schweigl und die Sakralkunst in Mähren zur Zeit der josephinischen Reformen*, *Umění* 63, 2015, pp. 156–181.

5 The copy, with an accompanying letter by Schweigl dated 18 April 1784, can be found in: Brno City Archives, fond V3 (Knihovna Mittrovského), inv. no. 43, A 1.13.12.

6 Andreas SCHWEIGL, *Anmerkung der bildenden Künste in Betreff der schönen Gebäuden, Mahlereyen und Statuen in*

tellectual circles in Schweigl's treatise is shown, for example, by the presence of a copy in the library of Anton Friedrich Mittrowsky (1770–1842), whose father Johann Baptist Mittrowsky (1736–1811) was one of the leading figures in Brno at that time, being among other things a patron of Brno University and a member of the Economic Society. We also know that in the summer of 1800 Schweigl lent his manuscript to another prominent figure on the Brno scientific scene, Ignaz Mehoffer (1747–1807), organiser and reformer of teaching at what were known as "normal schools" (*Normalschulen*).⁷ In the same year, the painter Josef Winterhalder the Younger (1743–1807) wrote appreciatively of Schweigl's art-historical erudition to the Brno historian Cerroni,⁸ and another Brno historian and one of Schweigl's younger admirers, Ernst Hawlik (1776–1846), later published part of Schweigl's treatise in print.⁹ Nevertheless, the only complete, although not completely accurate, critical edition of the work was not published until 1972 by Cecilie Hálová-Jahodová.¹⁰

In spite of the fact that the historical significance of Schweigl's work has received due attention in recent art-historical historiography, this article hopes to present it from a slightly different perspective. Despite Schweigl's erudition in art matters, some researchers have regarded his text as unbalanced in content, inconsistent, and sketchy, for "his hand was accustomed to using the chisel, not the pen; he was a virtuoso in sculpture, not a writer".¹¹ In many respects, however, Schweigl's treatise fits in with the literary and research activities, which attracted great interest in the scientific circles of Brno at that time. Among other things, it is worth noting that in the extant statutes of the Brno branch of the *Société patriotique* (unlike other branches of this corresponding scientific society), the research themes proposed for its members, while not including art as such, do explicitly mention sculpture, which could be an indirect indication that Schweigl was involved in the activities of the Society.¹² It can also be said that Schweigl's text reveals a knowledge of contemporary artistic terminology, partly of French and Italian origin, but which he consistently subordinates to Enlightenment ideas about progress in human society and the human intellect. The work is thus not a traditional academic theory of the early modern age, because Schweigl also incorporated into his text to some extent the genre of art criticism, which was still establishing itself in the 18th century, and which in addition to theoretical questions dealt more with sensualist reasons for emotions, passions, morality, and happiness.¹³ It was most probably on this level of meaning that Schweigl was able to capture the interest, not only of his fellow artists and academics, but

Mähren, Moravian Provincial Archives in Brno, fond G 11 (Františkovo muzeum), no. 196.

7 "Habe H[err] V. Mehoffer das gantze Werk zu überlesen geliehen d[er]en 14. Juni 1800." A. SCHWEIGL, Anmerkung der bildenden Künste, fol. 78.

8 Lubomír SLAVÍČEK and Tomáš VALEŠ, "Das übrige wird Monsieur Schweigl besser wissen". Die Anmerkungen Josef Winterhalder d. J. über Barockkünstler in Znaim und Umgebung aus dem Jahr 1800, in: Lubomír Slavíček (ed.), Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertschs bester Schüler, Langenargen and Brno 2009, pp. 267–274.

9 Ernst HAWLIK, Des Brünner Bürgers und Bildhauers A. Schweigel Artistische Bemerkungen, Moravia 1844, No. 34, pp. 134–135.

10 Cecilie HÁLOVÁ-JAHODOVÁ, Andreas Schweigl, Bildende Künste in Mähren, Umění 20, 1972, pp. 168–187.

11 C. HÁLOVÁ-JAHODOVÁ, Andreas Schweigl, p. 170; Bohumil SAMEK, Počátky dějin umění na Moravě, in: Kapitoly z českého dějepisu umění I, Praha 1986, p. 81.

12 J. KROUPA, Alchymie štěstí, pp. 72, 78

13 J. KROUPA, Alchymie štěstí, p. 79.

also Enlightenment teachers, philanthropists, Freemasons, and other readers from outside the traditional world of art. However, as Schweigl's art-critical concepts have already been analysed in another text,¹⁴ this article we will devote more attention to the above-mentioned idea of progress, education, and the improvement of the individual and the whole of society, which runs like a leitmotif throughout the treatise. Not only does the work touch on this perspective in many places, but we can even consider reflection on these ideas to have been one of the most important reasons for writing it. For it is evident that Schweigl endeavoured to place his art-critical "remarks" in a broader historical framework, to interpret works of art in the context of the history of society, and, last but not least, to define a new ideal of what artists were and what was their new role in society supposed to be.

This analysis of Schweigl's work is based on a comparison with the literary activity of two other Moravian artists who, around the year 1800, wrote down their ideas in texts, both of which combine the traditional artistic-literary genre of biography with artistic topography, art criticism, and a historical interpretation of the beginnings of culture and art in Moravia. In their texts, all three authors attempted to define a new ideal of what artists were, to show their changing role in society, and to emphasise the significance of artistic education for society and the importance of support for this by the Enlightenment state and its institutions.

Of the three authors, the one who was closest professionally to the issue of artistic education was Ignaz Chambrez (1758–1842).¹⁵ He was a painter who came from an artistic family in Holešov in Moravia, was educated at the Academy in Paris, and spent several years after this travelling through France and Italy for work and study purposes. Nevertheless, in comparison with the professional artist Schweigl, who represented the type of artist-genius, as it was understood at the time (we will deal with this concept in greater detail later on in this article), Chambrez's career was connected chiefly with schools and teaching activities. After his return to the Habsburg Monarchy in 1793, he first worked as a drawing teacher in the main school in Těšín (Cieszyn, Teschen) in Silesia. In 1803, he was appointed drawing teacher at the *Normalschule* in Cracow (Kraków, Krakau), and finally, in 1815, he settled permanently at the University in Lviv (Lwów, Lemberg) in Galicia, where he held the post of professor of civil

14 Pavel SUCHÁNEK, *The Triumph of the Day Renewing Itself. The Art, Ideology and Identity of the Prince-Bishops of Olomouc in the Eighteenth Century*, 2020 (with the printers); Pavel SUCHÁNEK, *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013, pp. 292–302; Jiří KROUPA, *Erudité a "curieux" na Moravě raného novověku*, in: Jiří Kroupa, *Umělci, objednatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006, pp. 57–72; J. KROUPA, *Alchymie štěstí*, pp. 76–79, 197–201.

15 Bohumír INDRA, *Príspevky k biografickému slovníku výtvarných umělců na Moravě a ve Slezsku v 16. až 19. století*, *Časopis Slezského muzea B* 48, 1999, pp. 103–106; Marie SCHENKOVÁ, Chambrez, Ignaz, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker XVIII*, München and Leipzig 1998, pp. 132–134; MSch [Marie SCHENKOVÁ], Chambrez, Ignác, in: *Kulturněhistorická encyklopedie Slezska a severovýchodní Moravy I*, 2005, p. 357; LS [Lubomír SLAVÍČEK], Chambrez, Ignaz, in: *Anděla Horová (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006, pp. 309–310; Petr KROUPA, *Odkaz moravského umělce k poučení jeho synů (umělecký cestopis z konce 18. století)*, *Studie muzea Kroměřížska* 83, 1985, pp. 123–131; B. SAMEK, *Počátky dějin umění*, pp. 80–81; Witold IWANEK, Ignacy Chambrez – malarz, architekt i teoretyk sztuki, in: Ewa Chojecka (ed.), *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich*, Katowice 1993, pp. 61–76; Markian PROKOPOVYCH, *Habsburg Lemberg. Architecture, Public Space, and Politics in the Galician Capital, 1772–1914*, West Lafayette, Indiana 2009, pp. 73–76; Pavel ŠOPÁK, *Výtvarná kultura a dějepis umění v českém Slezsku a Ostravsku do roku 1970*, Opava 2011, pp. 34–35.

engineering. In addition to several specialist publications about civil engineering and other texts on different themes, Chambrez also compiled an extensive work in several volumes entitled *Nachlass eines mährischen Künstlers zu Belehrung seiner Söhne* (completed in 1801). In it, the form of topography and travel writing, he discusses the art and artists in the countries that he had the opportunity to travel through in his youth (Moravia, Bohemia, Germany, France, and Italy).¹⁶ In Chambrez's extensive work, the main point of interest here will be the opening volume, devoted to his native Moravia, in which we find a number of reflections about similar themes to those dealt with both by Andreas Schweigl a generation earlier and by Chambrez's contemporary, Josef Heřman Agapit Gallaš (1756–1840).¹⁷

Like his two colleagues, Gallaš, the son of a town sculptor in Hranice (Mährisch Weißkirchen) in Moravia, also came from an artistic family. As he was one of ten children, his parents first decided that he should become a priest. However, from a young age, the young seminarian was attracted by art, which gave rise to various dramas and difficulties, Gallaš describes in a spellbinding way in his remarkable biography entitled *Mé žalosti a mé bolesti* [My Pains and My Sorrows].¹⁸ After many trials and tribulations, in 1778, Gallaš finally listened his calling, abandoned his theology studies in Olomouc, and left for Vienna, where he spent his brief professional artistic career as a painter of rooms and a drawing teacher. On the advice of the famous Austrian painter Franz Anton Maulbertsch (1724–1796), who recommended Gallaš to study at the recently reformed state Academy, the young artistic novice tried to find an art lover who would sponsor his future studies, while at the same time improving his drawing skills through the study of anatomy. After various peripeteia and disappointments, however, instead of going to the Academy of Fine Arts, he eventually went to the Academy for military doctors, and became a military surgeon. Nevertheless, because of his innate relationship to art, he remained an occasional, nonprofessional artist. After he was pensioned off from the army and returned to Hranice in Moravia in 1806, among other activities, he gave private drawing lessons to the children of the townspeople and supported talented pupils from Hranice who studied at the Academy in Vienna.¹⁹ Gallaš thus represents an "amateur" in the true sense of the word

16 An overview of Chambrez's writings, including the different parts of his topography, preserved in several copies in the holdings of the Moravian Provincial Archives in Brno, is provided by P. KROUPA, *Odkaz moravského umělce*, p. 125. This article is based on the copy in the Moravian Provincial Archives in Brno, G 11, inv. no. 590–596, shelf mark 553/1–7, and also on the critical edition of the introductory part published by Christian d'Elvert as Ignaz CHAMBREZ, *Nachlass eines mährischen Künstlers zu Belehrung seiner Söhne*, *Schriften der historisch-statistischen Sektion der k. k. mähr. schles. Gesellschaft* 9, 1856, pp. 361–367, 386–410.

17 On the correspondence of Chambrez and Gallaš written in Czech, cf. Bohumil ZLÁMAL, Ignác Chambrez neznámý, *Slezský sborník* 63, 1965, pp. 116–119; on the friendly relations and contacts between the two authors, see in detail Bohumír INDRA, *Příspěvky k biografickému slovníku výtvarných umělců na Moravě a ve Slezsku v 16. až 19. století*, *Časopis Slezského zemského muzea* 46, 1997, no. 1, pp. 103–106. For an overview of Gallaš's activities, see JS [Jiří SVOBODA], Gallaš, Josef Heřman Agapit, in: *Kulturněhistorická encyklopedie Slezska a severovýchodní Moravy I*, Ostrava 2005, p. 256; rj [Richard JEŘÁBEK], Gallaš Josef Heřman Agapit, in: Stanislav Brouček and Richard Jeřábek (edd.), *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska I, Biografická část*, Praha 2007, pp. 57–58.

18 Provincial Archives in Opava, Olomouc branch, fond J. H. A. Gallaš. Cf. also Tomáš FRYČAJ, *Opis života Jozefa Heřmana Gallaše*, in: Jozef Heřman Gallaš, *Muza Moravská*, Brno 1813, pp. 5–22; Stanislav SOUČEK, *Z Gallašovy literární pozůstalosti*, *Časopis Moravského musea zemského* 7, 1907, pp. 177–219; 8, 1908, pp. 19–80; 9, 1909, pp. 49–68, 268–287; 10, 1910, pp. 75–98, 218–238; B. INDRA, *Příspěvky k biografickému slovníku výtvarných umělců*, pp. 44–47. A critical edition of Gallaš's memoir has been published by Jiří J. K. NEBESKÝ, *Josef H. A. Gallaš: Mé žalosti a mé bolesti*, Hranice 2006.

19 Stanislav SOUČEK, *O výtvarnictví Františka a Josefa Heřmana Agapita Gallašů*, *Časopis Matice moravské* 27, 1903,

(i.e. a lover of art), who, like the professionals Schweigl and Chambrez, also devoted himself to art in his extensive literary output, most comprehensively in his unpublished manuscript from the year 1813 entitled *Zbor umělosti moravské* [The Moravian Artistic Collection].²⁰

The three works referred to all have in common not only the genre of artistic topography supplemented by the biographies of prominent artists, but above all an interest in a whole series of more general questions related to the creation of works of art, education, and the social status of artists on the threshold of the modern era. All three of them take as a kind of starting point for their reflections the historical interpretation of the beginnings of art and culture in Moravia, and they likewise all agree in seeing the establishment and expansion of the Academy in Vienna as a key milestone in the “cultural development” of Moravia. In addition, they all consider the issues of the function of art, the ideal of the artist, and partly the concept of the creative genius. Moreover, from the perspective of the contemporary paradigm, they reflect on the theme of decline as one of the stages in a cyclical view of history. Through an analysis of these theses, we might eventually arrive at an understanding of some more general factors relating to the transformation of the status of artists and artistic production in Moravia and Central Europe in the second half of the 18th century.

The beginnings of art and culture

The theme of the beginnings of culture and art in Moravia is for Schweigl, Chambrez, and Gallaš typically linked with more general reflections about the functions of art. However, each of them defines the purpose and meaning of art slightly differently. Andreas Schweigl searches for its beginnings in the early Middle Ages, and points out that even in the earliest times, art had primarily an ideological and civilising function, understanding the standard of art as a symptom of the state of society and the country as a whole: *“It is probable that as soon as Moravia accepted in some form the worship of idols and a formal government, painters, woodcarvers, stonemasons, and foundrymen all appeared here as well, which we can still notice in the ancient ruins from these distant early times. [...] So long as Moravia was a land where conquering enemies held sway, a place of internal unrest subject to foreign rule, and so long as the fine arts were something dispensable, resembling a ball that serves only for amusement and which for a moment is up high, but mostly drops down into the deepest corners – so long as this was the case, Moravia was unable to develop; it only started to glow from time to time, but soon afterwards was extinguished.”*²¹

pp. 116–130, 214–230.

20 Josef H. A. GALLAŠ, *Zbor umělosti moravské*, to jest krátká zpráva o umělcích nebo kumštířích moravských, malířích totižto, řezbářích, architektích a jiných, unpublished manuscript, 1813; the original is now lost, The author bases his analysis on a later copy from the year 1818, kept in the Moravian Provincial Archives in Brno, Rajhrad Benedictines collection (E 6), inv. no. 4188, shelf mark O beta 17, box 495. – Cf. also B. SAMEK, *Počátky dějin umění*, pp. 84–85.

21 “Es ist wahrscheinlich das sobald Mähren eine Ahrt von Gözendienst oder förmlicher Regührung angenommen, sich auch einige Mahler, Schnitzler, Steinhauer, Gisser mögen eingefunden haben, welchs noch auß uhalten Trimmern dieser hinterlegten erstern Zeit wahrzunehmen [...]. Solang Mähren als ein Breiß seiner Obsieger, Stätter innerlichen Unruhe abend-erlicher Beherschung lebte, und die bildeten Künste, als ein ohne hin endbährlicher Standt, glich einem Ballen zur Kurtzweill diente der auf einen Augenblick in der Höhe, aber geraumer Zeit in dieffesten Wincklen zu sehen, konte sich dieselbe nicht

On the other hand, Ignaz Chambrez, unlike Schweigl, places greater emphasis on the didactics, and the moral, and emotional function of art. He sees its beginnings in Great Moravia in the 9th and 10th centuries, and explicitly links it with the Christianisation of the Moravian ethnic group at that time, with the princely and ecclesiastical seat in Velehrad, and with the founding role of the Apostles to the Slavs, St Cyril and St Methodius. Characteristic of this approach is the legend recounted by Chambrez of the large painting of the Last Judgement painted by St Cyril himself. The Moravian apostles were supposed to have carried it with them on a pole on their missionary expeditions, and with its help to have converted the local pagan population to Christianity by means of a suggestive description of the horrors of eternal damnation.²²

The text by Josef Heřman Agapit Gallaš mentions a similar story, according to which Cyril's painting was even supposed to have frightened to death the Prague prince Bořivoj before his baptism.²³ Nor is it particularly surprising that for Gallaš, as a Moravian patriot enthused by ideas of national revival, early Christian traditions and even local pagan ones became the cornerstone of his ostentatiously displayed Slavonic identity. While Andreas Schweigl thought that the best things to be seen in early medieval Moravia were the works of "the ancient Celts and Franks from neighbouring countries", his younger follower devoted almost the entire final part of his manuscript to a defence and celebration of the originality and artistic qualities of old Slavonic art (even though in reality he had only very vague ideas about it).²⁴ This seemingly surprising retrospective conclusion of the work, most of which had been dedicated exclusively to new and contemporary art, may perhaps have been drawn up as a polemical response to Schweigl's more sceptical attitude to ancient Moravian art. For not only does Gallaš's text reveal a knowledge of Schweigl's work in a number of places (just as it repeatedly quotes from the work of his contemporary and friend Chambrez), but the passage in question itself starts to a substantial degree in a similar way to the corresponding passage by Schweigl, and also confronts several similar arguments. In the process, Gallaš rejects above all the critical view of the qualitative standard of pre-Christian art, interpreting this different understanding of its artistic level in national terms, because he attributes the blame for it exclusively to "Germans" (i.e. German authors). He himself, on the contrary, proclaims Slavonic paganism to be an original component of the Moravian Slavonic identity and, in a singular way, compares its artistic manifestations with the level of pagan art in classical Greece and Rome. In contrast, the art of the „Germans“ does not represent a comparable category nor any qualitative standard. It is in this concluding apotheosis that Gallaš's concept of the genre of artistic criticism departs most noticeably from the Enlightenment art-theoretical basis of his two predecessors and sources of inspiration, despite the fact that otherwise, from a general perspective, their understanding of the historicity of works of art practically did not differ very much. A remarkable testimony to this can be seen, for example, in the thoroughly modern demand for major

hervorschwingen, glimte nur manichsmahl aber erlosche balde wieder." A. SCHWEIGL, Anmerkung der bildenden Künste, fol. 70.

22 I. CHAMBREZ, Nachlass eines mährischen Künstlers, p. 392.

23 J. H. A. GALLAŠ, Zbor umělosti moravské, fol. 4.

24 Ibidem, fol. 35–38.

works of art by leading Moravian artists, who were to be protected against the “idiotic carelessness” of his fellow-citizens (Gallaš) or the “insolent contacts of idiots” (Chambrez). In the view of both authors, this protection of the artistic heritage should be the direct responsibility of the central state authorities, under the leadership of the Moravian-Silesian Gubernium.²⁵

The Academy and the flowering of art

Another point on which our three authors unequivocally agree is a profound conviction that one of the key events in the history of Moravia up to that point, which lead to the greatest boom of Moravian art and culture, was the establishment of the Imperial Court Academy of Art (*Hof-Akademie*) in Vienna in 1726. As Moravian patriots, they all give special credit to its founder, the Emperor Charles VI, for the tremendous flowering of art in their country during the course of the 18th century. In addition, as active artists, they are in agreement with representatives of the government and the Academy about the fundamental importance of artistic education for the Enlightenment state and for its future and prosperity.

In this respect, however, one of the crucial reforming steps took place with the later foundation of the state copperplate engraving school (*k. k. Kupferstecher-Akademie*) under the direction of the engraver Jakob Mathias Schmutzer in 1766, and in particular, the subsequent amalgamation of this institution, with its progressive and modern approach, with the original “Court Academy” and other schools specialising in trade and commerce (the *Erzverschneideschule*, also known as the *Graveurakademie*, and the *Kommerzial-Stoffzeichnungsschule*) into a single “free united Academy” (*k. k. freyen, vereinigten Akademie der bildenden Künste*) in 1772.²⁶ The manifesto of the new educational establishment was set out in a memorandum issued by the state Chancellor Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg on 25 May 1770, which characteristically emphasised the role of mercantilism in artistic education.²⁷

One of the visible consequences of this declaration of state interest was a relatively rapid turnover of the teaching staff. To a disproportionately higher degree than hitherto, after 1772, the teachers and members of the Vienna Academy came to be made up not only of painters, sculptors, and architects, but also of representatives of previously marginal artistic fields in which Enlightenment figures saw considerable economic potential – copper engravers, me-

25 I. CHAMBREZ, Nachlass eines mährischen Künstlers, p. 390; J. H. A. GALLAŠ, Zbor umělosti moravské, fol. 7.

26 On the history of the Academy in Vienna in particular, see Anton WEINKOPF, Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste in Wien 1783 und 1790, Wien 1783; Carl von LÜTZOW, Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste, Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien 1877; Walter WAGNER, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967. – From the Moravian milieu, cf. also the description of the Academy by Jan Petr Cerroni: Tomáš VALEŠ, Jan Petr Cerroni a “neznámý” rukopis o dějinách vídeňské Akademie výtvarných umění, in: Rostislav Krušínský (ed.), Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska. Sborník z 16. odborné konference Olomouc, 13.–14. listopadu 2007, Olomouc and Brno 2008, pp. 153–159.

27 Jiří KROUPA, Wenzel Anton, Prince Kaunitz-Rietberg: From “Curiosité” to Criticism of Art, *Opuscula historiae artium* F 40, 1996, pp. 7–58. – Kurt HASLINGER, Die Akademie der bildenden Künste in Wien im 18. Jahrhundert – Reformen unter Kaunitz, unpublished thesis, Wien 2008.

dal makers and model-designers, designers of ornaments, specialists in artistic craftwork in bronze and other noble metals, and designers of porcelain, mosaics, etc.²⁸ At this time, hardly anybody doubted the importance of high-quality education in drawing for artistic craftsmen and its positive impact on the country's economy. The considerable attention devoted to these issues by Academy representatives is evidenced by the noteworthy records of the activities of the sculptor Johann Baptist Hagenauer (1732–1810), the head of the Metal-Engraving Department at the Academy (*Graveur- und Erzverschneideschule*), who under Kaunitz's supervision prepared textbooks and albums of designs for ornaments and works of artistic craftsmanship.²⁹ Kaunitz was also responsible for establishing a school specialising in drawing lessons for the needs of manufacturers, industrialists, and the commercial sphere (*Commercial-Zeichnungs Academie*, also known as the *Zeichenschule für Fabrikanten*, and later, from 1758, as the *Kommerzial-Stoffzeichnungsschule*), which after its amalgamation with the Academy in 1786, was directed by the specialist in flower painting Johann Baptist Drechsler (1766–1811).³⁰

The broadly-based teaching of drawing became not only the basis of Academy doctrine, but also the starting point for exercising influence in many areas of state policy. For example, starting in 1783, the state began to require craftsmen to submit the works they made when applying for the master craftsman's diploma or other proofs of their professional competence to be checked by Academy representatives, and in the same year, the recently introduced drawing lessons at *Normalschulen* were also made subordinate to the Academy.³¹ Thus,

28 Cf. the overview of the professional specialisation of members of the Vienna Academy from the year 1751, in: Walter CERNY, *Die Mitglieder der Wiener Akademie. Ein geschichtlicher Abriss auf Grund des Quellenmaterials des Akademieverzeichnisses von 1751 bis 1870*, Wien 1978, pp. 21–32.

29 Rainald FRANZ, *Die Ornamentvorlagen des Johann Baptist Hagenauer*, *Barockberichte* 44/45, 2006, pp. 861–880. – Claudia BOESCH, *Johann Baptist Hagenauer. Die Entwürfe und Kupferstiche im Rahmen seiner Tätigkeit von 1780–1810 an der Graveurakademie in Wien*, unpublished thesis, Wien 1990.

30 After its amalgamation with the k. k. freyen, vereinigten Akademie der bildenden Künste, it consisted in the late 18th century of five, and later six, independent departments (Schulen): the Maler- und Bildhauerschule, which also offered courses in the basic principles of history painting, the Kupferstecherschule, the Bildhauerschule, the Graveur- und Erzverschneideschule, the Architekturschule, and later also the Manufakturzeichenschule. The individual departments were further divided into specialised "classes" (at the painting school, for example, these were history painting, landscape painting, painting flowers and animals, etc.). The representative bodies of the Academy were the Protector (this function was held by the state Chancellor Kaunitz until his death), and a 20-member Academy Council headed by a President (this function, established in 1774, was first held by the Chancellor's son Ernst Christoph Kaunitz-Rietberg, and then from 1783 by Josef von Sperges) and a Secretary (in the period 1768–1811, this was Josef Sonnenfels, later President of the Academy). Eight places on the Council belonged to representatives of the court, the aristocracy, and prominent scholars, and 12 places to the teachers themselves – professors with the title "Regular Councillors". Artists with the title "Honorary Councillors" had an advisory function. The Academic Community consisted of the "regular" and "honorary" members of the Council (Mitglieder), headed by the Director, and the pupils (Schüler). Cf. A. WEINKOPF, *Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie*; W. CERNY, *Die Mitglieder der Wiener Akademie*, pp. 5–17.

31 The authors of the concept for drawing classes at Normalschulen in 1781, the Augustinian and author of the General School Regulations, Johann Ignaz von Felbiger (1724–1788), and the Director of the Academy, Jacob Matthias Schmutzer (1733–1811), characteristically emphasised not only their importance for the cultivation of public taste, but also quite practical reasons for teaching drawing so as to develop the talents of craftsmen and manufacturers; cf. in more detail Eva KOWALSKÁ, *Zeichenunterricht nach den Schulreformen der Aufklärungszeit*, in: Barbara Balážová (ed.), *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen*, Bratislava 2007, pp. 195–203. A detailed presentation of the nature of drawing lessons at Normalschulen, and of a whole series of practical issues relating to the organisation of lessons, supervision and inspection by the Provincial officials and the Academy, the evaluation of results, and opportunities for future employment for pupils, can be found in the Silesian setting in the example of the long-standing drawing teacher in Opava, Karel Biela (1760–1836), in: Eva VOJKOVSKÁ, *Carl Biela – nástin života a díla*, *Časopis Slezského zemského muzea, Série B – vědy historické* 55, 2006, pp. 103–120.

not only was the range of professional opportunities for Academy-trained artists expanded, but their work as teachers also became a symptom of a new social status and a widespread acknowledgement of their theoretical education. In addition to the teaching activity of Ignaz Chambrez in Těšín, Cracow, and Lviv,³² which was mentioned earlier, we can also recall in this respect the name of Ludwig Kohl (1746–1821), a graduate of the Vienna Academy from Prague who, from 1775, worked for many years as a drawing teacher at a *Normalschule* in Prague and from 1783, held regular drawing courses for craftsmen.³³ It is typical that his career was based on studying at Schmutzer's Copperplate-Engraving Academy in Vienna in 1766–1769 and acquiring the title of regular member of the Academy. Later he added the title of honorary member of the Academy in Parma, and in 1773, his painting of *The Nativity* was even purchased by Empress Maria Theresa. Kohl's later successes as an artist and especially as a teacher (he is said to have taught around 7000 pupils and was awarded an honorary gold medal by the state in 1818) were also regarded as one of the signs of his wide-ranging education – not only artistic, but also humanist, scientific, and technical.³⁴ It seems characteristic that his artistic career started at the Vienna Copperplate-Engraving Academy, as it was members and students of this Academy who were the addressees of three programmatic declarations made in lectures by its Secretary Josef Sonnenfels (1734–1817) in 1768 (at the time Kohl was a student) and 1771.³⁵ Apart from the Enlightenment definition of the new ideological and social function of art, these lectures contained Sonnenfels' reflections on the social status of artists

32 In addition to Chambrez, a number of other more or less well-known artists and teachers worked in Moravian and Silesian schools around the year 1800. Among them we can mention at least the long-standing drawing teacher at the *Normalschule* in Brno, the Academy-trained painter, and in all likelihood, a pupil of Franz Anton Maulbertsch, Matthias Bronnenmayer; the Academy-trained painter from a family of Olomouc artists Vinzenz Kammerreit, who taught at the *Normalschule* in Krnov from 1805; Chambrez's successors in Těšín, Josef Reischel (who taught there in 1809–1810) and Franz Peschke (1810–1815, then he replaced Kammerreit in Krnov); and last but not least Karl Biela, whom we mentioned above, in Opava (1782–1818); for these teachers see, e.g. the contemporary schematisms (*Schematismus für Mähren und Schlesien sammt einem Schreibkalender*; *Titularkalender oder Schematismus für Mähren und Schlesien sammt einem Schreibkalender*; *Schematismus für das Mark grafthum Mähren und Herzogthum Schlesien*). On Bronnenmayer see in detail Lubomír SLAVÍČEK, "Sibi, arti, amicis". Poznámky a materiále k dějinám sběratelství v Brně 1780–1840, *Opuscula historiae artium* F 42, 1998, p. 62; on Kammerreit Pavel SUCHÁNEK, *Měšťanství a akademičtí sochaři v 18. století. Případ Wolfganga Trägers*, *Opuscula historiae artium* 60, 2011, p. 44; on Biela E. VOJKOVSKÁ, *Carl Biela – nástin života a díla*, pp. 103–112.

33 Other drawing teachers apart from Ludwig Kohl also found employment in Prague. For example, from 1787, the landscape artist Franz Kar Wolf and the painter and man of letters Johann Quirin Jahn taught the art of drawing at the orphanage of St John the Baptist, founded by the Prague Freemasons' lodge "Truth and Concord at the Three Columns with Crowns" in 1773; during lessons, Jahn could have used his own textbook with model drawings, which had been published in printed form (*Johann Quirin JAHN Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freyen Handzeichnung, insbesondere als ein nöthiger Theil der Erziehung höherer Bestimmung behandelt*, Prag 1781). The register of "public and private drawing teachers" in Prague in 1802 includes, in addition to Kohl, Josef Bergler as Director of the Academy, Josef Havle, who worked at an engineering school, Pater Vilém Schöpf at a Piarist grammar school, Franz Karl Wolf at the Týn school, Moses Goldschmidt at the Jewish school, and others; cited after Pavel PREISS, *Jan Quirin Jahn a český klasicismus*, in: *Sborník Národního muzea, řada A – Historie*, XII, 1958, no. 3, p. 134. On Kohl cf. Rudolf KUCHYNKA, *Malíř Ludvík Kohl, Topičův sborník* 9, 1921–1922, pp. 73–82; Antonín LIŠKA, *Ludvík Kohl a jeho škola*, Praha 1950; Marcela PÁNKOVÁ, *Ludvík Kohl (1746–1821)*, Praha 1984; Eva PETROVÁ, *Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky*, in: Taťána Petrasová and Helena Lorenzová (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890 III/1*, Praha 2001, pp. 72–76.

34 Ignaz Richard WILFLING, *Ludwig's Kohl Verdienste um die bildenden Künste in Böhmen*, Libussa 1804, p. 319; Ignaz Richard WILFLING, *Nekrolog Ludwig Kohl's*, Prag 1821.

35 Sonnenfels's lectures *Von dem Verdienste des Porträt-Malers*, *Ermunterung zur Lecture an junge Künstler* (both 1768) and *Von der Urbanität der Künstler* (1771) were published together in: Josef SONNENFELS, *Sonnenfels gesammelte Schriften* VIII, Wien 1786, pp. 349–410, 273–296, 297–324. On Sonnenfels's concept of art see Jiří KROUPA, *Poznámky k Sonnenfelsově koncepci umění*, in: Jaroslav Sedlář (ed.), *Umeleckohistorický sborník Blok*, Brno 1985, pp. 195–209; J. KROUPA, *Alchymie štěstí*, pp. 183–187.

and their “urbanity” [*Urbanität*], that is to say, the moral qualities which are the indispensable precondition and criterion for an artistic character and which artists acquire through studying the humanities and sciences.

Sonnenfels’ attitudes and activities in reforming the Academy, whereby, on the one hand, he consistently promoted the economic and ideological interests of the state (with patriotism playing a significant role), and on the other, he also presented a new ideal of scholarly, self-confident artists who were “worthy of devotion” as representatives of the educated classes of the urban *honoratiores*, were something that our three Moravian authors were undoubtedly aware of, even if only at second hand. In their writings, all of them celebrate above all the successes of Academy-trained and scholarly artists. Chambrez and Gallaš, in addition, express sincere regret for the fate of those whom the absence of a modern education prevented from properly developing their natural talent and rising socially and economically to the level of other “geniuses” – “to their own detriment and that of the mother country”. The same Enlightenment assumptions are also clearly evident with themes where otherwise their attitudes may have differed slightly due to their different professional career paths. Schweigl unequivocally regards the greatest benefit of the Academy as being the possibility to freely and independently improve one’s knowledge and abilities. In his view, the Academy enabled artists to work on their progress, compare their abilities with each other, compete among each other, and to improve not only their manual dexterity, but also their own character and intellect, in other words, that “urbanity” which Sonnenfels described as the key criterion for evaluating the standard of art and artists. The “amateur” Gallaš, with his patriotic views. On the other hand, emphasises the importance of an Academy education for the welfare and glory of the mother country, and generally attaches great importance in his reflections to the patriotic aspects of artistic production. However, this was also one of the important factors that were considered by Josef Sonnenfels, as well as (at first sight perhaps paradoxically) the result of establishing the reforms of the Academy on the basis of an aesthetic-dogmatic doctrine. For this was inseparably linked with the concept of universal and absolute norms of beauty, which made possible the practical comparison of the cultural and artistic level of different countries based on a certain internationally valid standard. Incidentally, in this regard, it is symptomatic that the people behind the reforms of a substantial number of European art academies in the late 18th century came from a close circle connected with the person responsible for the doctrine we have mentioned, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), and his associate, the painter of Bohemian origin Anton Raphael Mengs (1728–1779).³⁶

36 Nicolaus PEVSNER, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge 1940, pp. 140–189; Peter BETTHAUSEN, Winckelmann, Anton von Maron und Wien, in: Bettina Hagen (ed.), *Antike in Wien*, Mainz 2002, pp. 79–84; Ekkehard MAI, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln, Weimar, and Wien 2010, pp. 79–120.

The idea of the artist and the concept of genius

It might seem rather surprising that, in spite of what has been said above, traces of a certain scepticism can be found in Ignaz Chambrez's work. As an Academy-trained artist and a professional teacher, he admits that even though he attended three academies abroad, he never surpassed his father in creative inventiveness or in genius.³⁷ When we look at the paintings of Ignaz's father Johann Chambrez (ca. 1729–1809), which in terms of artistry and technique are average at best, it is evident that the meaning of the term "genius" is here very different from the later Romantic concept, which became one of the key criteria for evaluating the standard of works of art in the 19th century. In many respects, this concept of "genius" touches on more general issues that are closely connected to the transformation of the status of art and artists as a consequence of the Enlightenment reforms. For the transformation of the way in which the social status of artists was perceived also took place in the critical and theoretical field. In the second half of the 18th century, a whole series of traditional theoretical concepts were re-examined, and at the same time, attempts to define completely new principles of artistic creation appeared. As a result, a significant shift took place in the understanding both of the ideal of the artist and of the criteria by which works of art were assessed, and which now delimited new borders between artistic and social success and failure. The concept of artistic "genius" was also one of the key points in the texts we are looking at, and by examining it more closely, we can become familiar with a further important level on which the discourse of that time took place.

In spite of its long and wide-ranging history in art theory, the concept of "genius" only became widely established during the course of the 18th century. This was evidently a result of the need to specify more clearly the new emphasis on the significance of exceptional artistic creativity distinguished by uniqueness and originality. The term combined two meanings, derived from the original Greek, and later the Latin words *genius* and *ingenium*. The first was understood as a designation for a personal guardian spirit or demon, the source of supernatural inspiration, while the second, on the contrary, refers to the intellectual ability to perceive or see more clearly new connections and relations, and gradually became a synonym for a specific talent in a particular field.³⁸ Following on from the second concept, in particular, "genius" was defined in the late 17th and 18th centuries as a special predisposition of exceptionally gifted individuals, thanks to which they far exceed the ordinary standards expected of everybody

37 "[...] obwohl ich auf drei auswärtigen Akademien mich gebildet, in der feurigen, raschen Invention, in der hurtigen Arbeit, die nur ein Genie überall ankündigt, meinen Vater nicht erreicht habe." I. CHAMBREZ, Nachlass eines mährischen Künstlers, p. 409.

38 There is an extensive literature on this theme. For an overview of older concepts of the term, see e.g. Jane Chance NITZSCHE, *The Genius Figure in Antiquity and the Middle Ages*, New York 1975; Penelope MURRAY (ed.), *Genius: History of an Idea*, Oxford 1989. For its modern meaning and changes in the 18th century, see in more detail Herman WOLF, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts I. Von Gottsched bis auf Lessing*, Heidelberg 1923; Jochen SCHMIDT, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945 I. Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Darmstadt 1985. On the French milieu see Ann JEFFERSON, *Genius in France: An Idea and Its Uses*, Princeton 2015, pp. 17–44.

else. However, from the point of view of perceiving the world through reason and the senses, “people of genius” are not essentially different from others; they are only better at perceiving and imitating nature.

The majority of 18th-century authors agreed with the view that for the emergence of individuals like this, it is moral factors that are the key ones – education, mutual encounters, competition, and continual self-improvement. This idea fundamentally influenced the transformation of how the ideal of the artist was understood at that time. For example, Andreas Schweigl characterises this ideal using adjectives like “learned”, “well-read”, and “ingenious”; and at the same time “social”, “eloquent”, and also “amiable” and “humane”. Similarly, Ignaz Chambrez likewise clearly places the ethical side of a creative personality in the forefront, thinking particularly highly of artists who are “moral”, “humane”, and “pleasant”, but also at the same time “educated” and “hard-working”. It is worth noting that these categories and other similar ones also represent one of the characteristic ways of presenting the ethos of an Academy-educated artist. Incidentally, Andreas Schweigl himself was remembered by younger contemporaries and admirers in the early 19th century primarily as a learned, hard-working, and social person, a *Menschenfreund*.³⁹

The idea of “genius” in the 18th century thus to a considerable extent overlapped with the ideal of an Academy-educated artist. However, a semantic ambiguity of this term was relatively typical for the art theory of this period. On the one hand, it could serve generally in various semantic connections to designate a category of exceptional quality and originality outside standard criteria, and on the other hand, in a narrower sense, to indicate the predisposition of an artist (“a man of genius”), which was considered to be an indispensable precondition for this originality. Andreas Schweigl, for example, used it both in this sense (“[the artist’s] passionate genius”; “[the artist] followed his own genius”), and to designate whole categories of artistic figures of exceptional creative originality (“our Moravian geniuses”).⁴⁰ According to Schweigl’s own definition, “genius” consists primarily in an inventive spirit (*erfinderischer Geist*). It is necessary first of all to arouse this spirit within oneself and then bring it to perfection by learning, practising, and competing (cf. the phrase “genius which learns easily” used by Schweigl).⁴¹ Chambrez likewise connects “genius” primarily with inventiveness, boldness, and quick-wittedness, and also speaks of arousing “the talent slumbering in one’s breast” and subsequently developing it by studying at an art academy or at least on the basis of Academy teaching principles.⁴²

39 Ernst HAWLIK, Kunstdenkmäler über bildende Künste in Mähren, in: Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes 1810 III (Juli, August, September), Wien 1810, pp. 143–144; Biographische Notizen über die Künstler Schweigl und Rähmel, Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat, no. 88, 5. 11. 1813, p. 522; Tomáš VALEŠ, “Meine gedanken haben in dero Schätzbahren Zeilen einen gwichtigen Resonanz erhalten...” Josef Winterhalder d. J. und seine Korrespondenz, in: Lubomír Slavíček (ed.), Josef Winterhalder d. J. (1743 Vörsbach – 1807 Znojmo). Maulbertschs bester Schüler, Langenargen and Brno 2009, p. 250.

40 A. SCHWEIGL, Anmerkung der bildenden Künste, fol. 86, 99, 74.

41 Ibidem, fol. 74, 125.

42 In order to have the full picture, it is necessary to add, that in this respect, Chambrez focuses mainly on those “geniuses” who have managed to work their way up to the professional and social level of Academy-trained artists mainly thanks to painstakingly studying on their own. He gives the example of Caspar Franz Sambach (1715–1795), who is said

In linking “inventiveness” and “genius” our two Moravian authors did not significantly differ in their thinking from the dominant art-theoretical discourse of the second half of the 18th century. Inventiveness was here traditionally understood as the discovery of new connections and relationships within the created world, which subsequently become the object of creative imitation (*mimesis*).⁴³ Their “inventive” ability enables artists with “genius” to see more clearly the hitherto unnoticed connections around them, and eventually to “imitate” these connections in their work in a creative way. The issue of imitation, as a traditional and fundamental art-theoretical discourse in the early modern age, represented for a substantial number of Enlightenment authors a legitimate subject for the theoretical consideration of the basic principles of creating works of art and, at least to start with, they did not call it into question very much. They did, however, attempt to distinguish between different types of *mimesis* in greater detail than before. Among the most influential theoretical treatises on this theme during this period was a work by the French philosopher and aesthetician Charles Batteaux (1713–1780), first published in 1746 under the title *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Thanks to a German translation in 1751, Batteaux’s ideas also resonated throughout the German-speaking milieu.⁴⁴ According to Batteaux, different forms of imitation do not differ so much in the way the artist approaches reality, but rather in the degree: a “man of genius” is able to see and reveal directly hidden harmonious relationships, whereas for other artists this is a disproportionately more laborious and time-consuming process. Batteaux (like Chambrez and many others) refers to this most perfect form of imitation as invention, which is a manifestation of “genius”. Genius here does not mean a creative spirit in the sense of the original Greek meaning of the word, that is to say, a supernatural source of inspiration or analogy to the supernatural abilities of the Creator (as it was later understood by the Romantics). It corresponds more to the meaning of the term *ingenium*, as it consists in the universal ability of human reason to examine and constantly reveal in a created reality new, previously unsuspected, and virtually infinite interconnections, which every “man of genius” tries to imitate in his work.

to have eventually become Director of the Vienna Academy solely thanks to working hard and studying optics, perspective, and astronomy on his own. Similarly, according to Chambrez, the painter from Moravská Třebová Judas Thaddäus Supper (1712–1771) was able to make up for the absence of regular Academy training by studying widely on his own and having similar research interests. It is perhaps in this sense that we can understand Chambrez’s remark quoted at the beginning of this section that as the graduate of three academies he did not surpass his untrained father in the invention which “always characterises genius”. I. CHAMBREZ, *Nachlass eines mährischen Künstlers*, pp. 400–401.

43 On the various meanings and ways of understanding the term “imitation” in art theory in the 18th century, see Rudolf WITTKOWER, *Imitation, Eclecticism and Genius*, in: Earl R. Wasserman (ed.), *Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore 1965, pp. 143–161.

44 Charles BATTEAUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746; Charles BATTEAUX, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, Leipzig 1751 (and later editions; Johann Quirin Jahn, whom we mentioned above, had one of them in his library in Prague). On the importance of Batteaux’s work, cf. Manfred SCHENKER, *Charles Batteaux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*, Leipzig 1909; Irmela von der LÜHE, *Natur und Nachahmung. Untersuchungen zur Batteaux-Rezeption in Deutschland*, Bonn 1979; Ludwig TAVERNIER, *L’imitation de la belle nature. Zum Verständnis des Künstlers in der Nachahmungstheorie von Charles Batteux*, in: Hans Körner and Ludwig Tavernier (edd.), *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 1986, pp. 49–98; Friedrich VOLLHARDT, *Die Grundregel des Geschmacks. Zur Theorie der Naturnachahmung bei Charles Batteux und Georg Friedrich Meier*, in: Theodor Verwey (ed.), *Dichtungstheorien der Frühaufklärung*, Tübingen 1995, pp. 26–36; Kineret S. JAFFE, *The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics*, *Journal of the History of Ideas* 41, 1980, pp. 579–599.

There is a reason for making this remark about the original transcendental meaning of the term “genius” in this context. Despite what has been said above, Batteaux himself admitted that many scholarly artists investigating the mysteries of the created world have a tendency to attribute their excitement or rapture, which usually accompanies all great artistic discoveries, to various sources of supernatural inspiration, muses, or even mystical spirits (in other words “geniuses” in the original sense of the word), which they feel inspired by. Although this influential French philosopher and aesthetician emphatically rejected this idea and tried to present a consistent, rational explanation for inspiration as a process based on discovery, analysis, and the description of hidden harmonious relationships, some younger art critics attempted to understand it by exploring the seemingly irrational feelings and emotions, enthusiasm, and rapture, connected with the Platonic idea of poetic inspiration coming from the transcendental spheres. Ignaz Chambrez, for example, reported that his father had proclaimed the principle that artists must have open hearts and minds in order for them to be visited by the muses, who enliven their spirit, inspire them, and strengthen and encourage them to overcome every creative difficulty.⁴⁵ As a consequence of his belief in supernatural inspiration, however, Johann Chambrez was practically incapable of teaching the art of painting even to his own son, who allegedly had to learn the correct principles of anatomy from another artist. Whether or not this is simply an anecdote, Ignaz Chambrez no doubt had plenty of opportunities during the years he spent in France to become familiar with these debates about the nature of genius and the contrast between rational learning and inventiveness on the one hand, and emotions, transcendental inspiration, and a creative process that is more than simply “original imitation” on the other hand. It is very likely that some of these ideas were later projected into his interpretation.⁴⁶

The culmination of these art-theoretical reflections and of 18th-century art theory as a whole is generally considered to be the work of the founder of modern art criticism Denis Diderot (1713–1784). The celebrated French *encyclopédiste* shifted the focus of attention from the hitherto central issue of imitation to an examination of the psychological processes in an artist’s thinking, and also completely redefined a whole series of traditional theoretical ideas – including the concept of artistic “genius”. Unlike most of his predecessors, Diderot defended the thesis that rather than reason having absolute supremacy, it is of key importance for creating works of art that reason is in equilibrium with enthusiasm, feelings, emotions, and passions. His concept of artistic rapture was undoubtedly inspired by the Platonic idea of transcendental inspiration. However, Diderot’s concept is different in that he sees the origin of this rapture not in “muses” or “genius” (in the sense of a divine spirit that permeates the minds of artists), but in their own genius, understood as the unique imaginative ability of their

45 “Sein Sprichwort war: des Künstlers Herz, Kopf muß offen sein, sonst kehren die Musen nicht bei ihm ein, denn sie beleben seinen Geist, machen ihn kühn und dreist, alle Schwierigkeiten mit Muth zu übersteigen, ist er aber blöde, so werden sie ihm bald den Rücken zeigen.” I. CHAMBREZ, Nachlass eines mährischen Künstlers, p. 409.

46 Cf., for example, his statement that a balance should be found between senses, emotions, and reason: “[er] forder-te wieder dergleichen zum Unterrichte, deren Augen, Empfindungen und Urtheilskraft mit den seinigen im Gleichgewicht ständen.” I. CHAMBREZ, Nachlass eines mährischen Künstlers, p. 409. Nevertheless, it is worth noting that in this case, too, Chambrez presents this opinion as the standpoint of his father rather than his own.

minds, enabling them to cross the boundary between reality and their own creative vision.⁴⁷ It is this linking of genius with ideas such as inspiration, imagination, rapture, and enthusiasm that gave rise to the later Romantic concept, which, as mentioned above, helped shape the 19th-century ideal of the artist in a fundamental way.

So far as our theme is concerned, however, it is evident that the texts of Andreas Schweigl and Ignaz Chambrez, although they were both written more than 30 years after Diderot, use the term “genius” more as it was traditionally understood in 18th-century art theory. That is to say, primarily as the perceptive and rational ability of “inventiveness”, which is an indispensable precondition for the most perfect form of imitation of reality as the basic creative principle. This is found exclusively with educated and learned artists, that is, primarily Academy-trained ones, and its aim is art that evokes harmonious sensations and is beneficial to society, always commensurate with its purpose and in keeping with the social order.

The decline of art

Diderot's key critical and theoretical texts were written in the 1760s, in other words, at a time when the reform of the state Academies throughout Europe was starting to fundamentally transform the world of art in yet another direction. As a consequence of the constantly increasing number of students and graduates of the new art schools, and in combination with the Josephinism and the changes in the structure of art patronage, the possibilities of professional careers for artists changed substantially in both a positive and a negative sense. On the one hand, for example, the abolition of the traditional guilds facilitated greater competition and, in particular, removed a number of traditional obstacles to the ideal of free artistic creation. On the other hand, however, the abolition of monasteries, religious fraternities, and state supervision of investment in the ecclesiastical sphere substantially reduced the hitherto traditional opportunities for making a living open to artists in towns. An Academy education, together with the more general acceptance of the Enlightenment ideal of the erudite artist, thus brought graduates of art Academies new professional opportunities both in the public sphere (schools, industry, or culture) and in the services of private employers from among the newly emancipated bourgeoisie. At the same time, however, the increasing competition between the many new graduates of art schools brought with it the need to choose various strategies, whereby these artists could better establish themselves or create a different profile from their many no less ambitious colleagues.

It is thus clearly no coincidence that right at the end of Andreas Schweigl's treatise, which otherwise is an exhaustive list of the artistic successes that have been achieved as a result of the acceptance of the academic way of teaching, he warns his readers against a dangerous “mania for innovation” which became rife at the Vienna Academy at an unspecified time. In

47 Margaret GILMAN, *Imagination and Creation in Diderot*, *Diderot Studies* 2, 1952, pp. 200–220; K. S. JAFFE, *The Concept of Genius*, pp. 594–599.

Schweigl's view, many Academy pupils and teachers, and also experts and critics, waste their time on "trifles" instead of truly great works; "genuine" and "true" principles are neglected; interest centres on "mere fashion"; so that what is truly "princely" in art loses its value. Above all, artistic inventiveness is not supported, and so art starts to become superfluous: *"Many natural animated talents did not cast aside the rawness of their enthusiasm, but kept to their bombastic, artificially formed, more exaggerated than natural style, and neglected the true principles; they worked with frivolous inventiveness, which became almost an error without any proper use. The weaker talents, by contrast, became discouraged by such instructions; they received no proper help either with schooling or with developing their inventiveness. Thus for a long time, the happy medium became a rare phenomenon: painters painted rapidly, more for the eyes than for the heart, sculptors followed their example so far as their bias allowed with sweeping, exaggerated gestures, and natural drawing of a genuinely inspired character lagged behind [...]"*⁴⁸ It is not entirely clear – and Schweigl himself does not elaborate on this in any way – exactly what or whom he had in mind. His criticism remains on a fairly general level and exhibits signs of a certain literary topos.⁴⁹ The border between "true principles" and "frivolous inventiveness", between the artist as "inventive genius" on the one hand and a changeable creative mind dealing only in "superficial tricks" for the amusement of the public on the other hand, was in reality not entirely clear. In treatises written at that time, this border was sometimes formed on the

48 "Und nun bey einschleifender übertribenen Schule der Accademie selbstem wahren die Schöller schon meiner Zeit mehr zu den käcken eckigten als wahren reinen Zeihungs Contur oder Umriß gerisen. Vile der gebohrnen geistvollen Tallenten stosseten das rohe ihres Feuers nicht ab, sondern sie bliben bey den geschwungenen ahrtig gestelten mehr übertribenen als gelassenen und überseheten die wahre Grundsätze, sie erfindeten leicht, diß fast biß zum Ihrthum ohne richtiger Anwendung. Die schwähren Tallente hingegen wurden durch diese Anweisung gar verzagt, sie bekamen weder das schulmässige noch das erfinderische, das Müttl ist also eine Zeit lang ein seltenes geworden, die Mahler verlegten sich ehr vor das Aug und das geschwind als vor das Hertz zu mahlen, die Bildhauer folgten ihnen so vile sich in ihren Einfarb zulast mit geschwungenen übertribenen Affeten nach und die nathirliche Zeihung der wahrhaft geistigr Character wühr, vile deren Liben nur seltsame Köpfe ausfallende Caricaturen ohne Rücksicht, was sie dadurch ihren Vorstellungen und der edl-gebildeten Natur nachthillig sind. Dieses zoge vile Criticer nach sich, sie bestruken daselbe und fangen wider an das wahre gelassenen zwar zu suchen aber Gelegenhit verhindert auß Mangl der Arbeit es wider zu verbessern, die kunst fangt fast an zum Überfluß zu werden, die Kröften des Landes endgehen, so das fast die meiste Könnner oder Criticer sich mehr bey Kleinikiten als großen Werken aufhalten. Eine eingeführte Modie und Zührwerk ist fast ihr Gegenstandt und das eigentlich Fürstliche ist nur eine Schätzung der Wärther die alles zusammengekommen lest [...]" A. SCHWEIGL, Anmerkung der bildenden Künste, fol. 187–189.

49 Schweigl's opinion, in some of its features and its overall diction, is remarkably similar to the contemporary critical assessment of teaching at the Vienna Academy written by Johann Rudolf Füssli in 1801, dealing with the role of the "grand-master of Austrian painting" Franz Anton Maulbertsch; cf. Johann Rudolf FÜSSL, Geschichte der bildenden Künste in Wien, in: Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, Erster Theil, Wien 1801, p. 19. According to Füssli's commentary, Franz Anton Maulbertsch's unique, expressive way of working turned out to be more detrimental than beneficial when used in teaching young pupils at the Academy, because it led the fledgling artists too far away from the established rules, which eventually, together with the frequent turnover of teachers "without the necessary artistic taste and principles", caused a decline in standards in the study of drawing and in the final degenerated into a "tasteless manner" (geschmacklose Manier) in the painting class at the Vienna Academy. In spite of the striking similarities between the two opinions, it would seem that Schweigl's more vaguely formulated text had a somewhat different purpose. While Füssli's commentary relates to a specific period at the beginning of the 1760s, when Martin van Meytens was Director, and describes the unsatisfactory situation at the Academy during the time immediately before the extensive reform and reorganisation of teaching initiated by Kaunitz, Schweigl's remarks appear in a more or less unchanged, non-specific form both in the first known extract from his work from the year 1784 (Brno City Archives, fond V3, Knihovna Mitrovského, inv. no. 43, shelf mark A 1.13.12), and in his original manuscript, which can be shown to have been revised and added to in the first decade of the 19th century. Therefore, it is clear that Schweigl did not feel the need to correct his criticism in any way even after nearly a quarter of a century had elapsed, and evidently understood it primarily as a declaration of his opinion acting as a conclusion and culmination of his text, a non-specific warning to the next generation, based on general literary topoi.

level of social rather than artistic prejudices, by the need to define oneself (or an artist close to oneself) as a completely different category, elevated above “the rest” and their competitive struggle. The Enlightenment idea of artistic genius defined inventiveness and originality as qualities worthy of academic and social respect, without this changing anything in the generally negative attitude to a “mania for innovation” that was an end in itself. Schweigl’s description of transgressions against “true art” corresponds fairly precisely to the contemporary negative image of artists who allow themselves to be carried away by their unrestrained enthusiasm and unbridled imagination, which in many respects is reminiscent of madness, and which, in an analogous way, likewise places them on the margin or beyond the pale of generally acceptable social and moral attitudes.⁵⁰ The definition of “genius” that we have referred to thus in the final analysis also facilitated an effective demarcation between one group and another.

In this regard, it is worth comparing the different perspectives of Chambrez and Gallaš, who were contemporaries and close friends. It is typical that the latter hardly uses the term “genius”, because from his point of view as an amateur outside the professional artistic world, the degree of importance of the great Moravian artists is simply derived from the fame and recognition that they received both at home and abroad, from their social and economic success, and also from their patriotism. It is all the more remarkable that Chambrez, as a representative of the artistic establishment, in contrast to Gallaš, mentions in his topography less well-known or completely forgotten names of regional artists, whom he either met on his travels or heard about from his father. In the process, he gives a long list of various trials and tribulations, and in particular omnipresent poverty, which a substantial number of these artists had to confront, although many of them in other respects fully corresponded to the Enlightenment idea of the artist as a genius. Of course, complaints about all kinds of adversities have been a typical topos in biographies of artists ever since Classical times.⁵¹ In the 18th century, however, in relation to the paradigm of the biological development of civilisation from its birth

50 In connection with this analogy between transcendental inspiration and madness we can recall a case which is well known in the Central European setting, that of the Viennese sculptor Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783). Enlightenment commentators attributed his unorthodox behaviour, and unconventional artistic attitudes to his supposed madness, which thus became the cause of his professional and social downfall. From the many studies on this theme see most recently the overview by Maria PÖTZL-MALIKOVA, Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783). Monografie und Werkverzeichnis, Weitra 2015; for a revision of previous ideas about Messerschmidt’s madness see in particular Michael YONAN, The Man behind the Mask? Looking at Franz Xaver Messerschmidt, *Eighteenth-Century Studies* 42, 2009, pp. 431–451.

51 In addition to Gallaš’s manuscript *Mé žalosti a mé bolesti*, this genre is also represented in the Central European milieu by the noteworthy biography of Schweigl’s contemporary, and evidently his fellow-pupil at the Academy, the Viennese sculptor Johann Georg Dorfmeister (1736–1786), *Biographie des Bildhauers Johann Georg Dorfmeister in Wien, von ihm selbst geschrieben und mit einigen Anmerkungen von Pauer begleitet*; a critical edition was published by Erica TIETZE-CONRAT, Johann Georg Dorfmeister. Ein Kapitel zur Geschichte der österreichischen Barockskulptur, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral Kommission IV*, Wien 1910, pp. 228–244. From the wealth of partial examples of this topos, at least the well-known comment by the painter Josef Winterhalder the Younger about the controversy with his teacher Franz Anton Maulbertsch should be mentioned, cf. Lubomír SLAVÍČEK and Tomáš VALEŠ, “Das übrige wird Monsieur Schweigl besser wissen”. Die Anmerkungen Josef Winterhalder d. J. über Barockkünstler in Znaim und Umgebung aus dem Jahr 1800, in: L. Slavíček (ed.), *Josef Winterhalder d. J.*, p. 273; Tomáš VALEŠ, *Příběhy slávy a zapomnění. Znojemští umělci, jejich díla a osudy na sklonku baroka*, Brno 2014, p. 179. By contrast, the researcher and collector from Brno, Ernst Hawlik, commented on this topos slightly later from the opposite point of view, in the following words: “Durchblättern wir die Biographien berühmter Künstler, so werden wir uns überzeugen, dass zwar viele mit Neid und Verkleinerung zu kämpfen hatten, aber die Mehrzahl davon im Wohlstande lebte, und auch im selben endete.” Cf. Ernst HAWLIK, *Ansichten über den Künstler und das heutige Kunststreben*, Moravia 8, 1845, no. 13, 30. 1., p. 50.

to its demise, such adversities are more frequently linked to thoughts about the decline or even the end of culture and art.⁵² Andreas Schweigl repeatedly warns against this, and indirectly so too does Ignaz Chambrez, who in this connection once again extensively quotes his father Johann, an artist-genius with a number of distinctive attitudes and principles. One reason he may have done so was that remarks on the theme of the decline of art, said always to occur when its sanctuary is opened too widely to the profane world, and likewise opinions that the poor should be completely banned from freely studying art, because poverty and want are like dark clouds overshadowing the joy of the spirit and sapping it of energy, or even that the ancient Greeks, out of love and respect for art, supposedly did not permit even the most talented to freely study art if they were completely destitute – that such views might, after all, have sounded rather hypocritical coming from a professional drawing teacher and professor at a university established by the state.⁵³

Conclusion

In the last part, we touched on a problem which appears to be one of the inevitable consequences of the Enlightenment changes in the field of artistic education and the transformation of the public role of the artist. The idea of the creative genius was not necessarily simply a strategy for achieving wider social recognition, raising the social status of artists with an Academy education, and contributing to their economic survival. For in the strongly competitive environment, in which there were insufficient opportunities for artists to make a living and where poverty was the unavoidable fate of a not insignificant number of pupils and graduates of the new art schools, a consciousness of one's own exceptional nature could also have been a means of emotional survival and safeguarding one's own dignity.⁵⁴ As was indicated above, the centralisation and standardisation of artistic education was accompanied by a certain marginalisation of those who found themselves outside the institutional centre, for various reasons did not correspond to the contemporary ideal of the artist, did not meet the social requirements expected of art, or simply did not pass muster in competition with their more successful colleagues. In addition to the many artists who offered their services to the public and their various needs and requirements, there appeared among them an increasing number of those who regarded their distinctive character as a manifestation of genius, not in

52 Peter BURKE, *Tradition and Experience: The Idea of Decline from Bruni to Gibbon*, in: Glenn W. Bowersock, John Clive, and Stephen R. Graubard (edd.), *Edward Gibbon and the Decline and Fall of the Roman Empire*, Cambridge MA, 1977, pp. 87–102; Alex POTTS, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, London and New Haven 2000, pp. 50–54.

53 Similarly, in direct connection with the idea of the profound decline of art and artistic taste in Bohemia, mention was repeatedly made in Prague around the year 1790 of the unhappy fate of the aforementioned painter Johann Quirin Jahn. At that time, he had recently been appointed a member of the Vienna Academy, but as a result of his difficult economic situation, he was forced to abandon his promising artistic career. At least in the eyes of the anonymous reporter of Meusel's Museum in Prague or of the Commercial Councillor of the Bohemian Gubernium, Joseph Bernardin Scotti, Jahn's example (together with other testimonies to the sad fates and humiliation of other Bohemian artists) constituted an indubitable symptom of the evident artistic decline of the whole country. Cited from P. PREISS, *Jan Quirin Jahn*, p. 133.

54 Matthew CRASKE, *Art in Europe 1700–1830. A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*, Oxford and New York 1997, pp. 33–47.

the Enlightenment sense, but in the Romantic one. In other words as transcendently inspired artists filled with a passionate spirit, heroism, and unbridled imagination, who did not hesitate to quit public life in the belief that their “authentic” art would only be fully appreciated in the future, or even only by future generations. This and other cultural myths are usually linked with the Romantic cult of creative individuality and the systematic attempts of the younger generation to delimit themselves from the artistic and Academy establishment in the early 19th century. However, Chambrez’s collective biography of regional “outsiders”, ending in a celebration of the natural genius of his father, an artist of average quality at best, can be seen as one of several testimonies that this marginalisation, as a result of the Academy system of education, began to emerge as a problem even before the great Romantic revolt against it broke out in the 19th century.

However, the case of Andreas Schweigl and his colleagues is also important from the perspective of historiography and art theory in Central Europe during the borderline period between the early modern age and the modern era. It is clear that, just as in the preceding centuries, these authors continued to be recruited mainly from artistic circles. They were professional artists, who until then had mostly written their treatises either for their colleagues, other “men of genius”, or for knowledgeable connoisseurs, “men of taste”. Nevertheless, the language with which our sculptor from Brno tried to capture, on the one hand, the artistic approaches and techniques used by artists to achieve harmony and perfect execution of works of art, and on the other hand, his interest in the sensualist qualities of art and the ideal ethical qualities of socially responsible artists, clearly represents a new genre, typical for the 18th and early 19th centuries. His work undoubtedly drew on traditional Renaissance and Baroque artistic treatises, but it aimed at a much wider circle of readers, to whom it could offer not only a factually valuable dictionary of “modern” artists and at the same time an artistic topography of one of the Central European provinces, but above all a new view of art from the perspective of the Enlightenment concept of the history of society and its advancement.

Translated by Peter Stephens

Slovenské resumé

Predkladaná štúdia sa zaoberá písomným dielom Andreasa Schweigla (1735 – 1812), učeného sochára z Brna, ktoré bolo jedným z najvýznamnejších ohnísk osvietenstva v celej Habsburskej monarchii okolo roku 1780. Bolo úrodným intelektuálnym prostredím plným zástancov osvietenstva i podporovateľov prírodných vied a umenia, vyznačovalo sa literárnym prienikom so svetom a poskytovalo množstvo vedeckého materiálu s výskumným potenciálom i výborné príležitosti ako výsledky výskumov aj sprístupniť. V tomto prostredí Schweigl napísal svoj manuskript, ktorý sa dnes považuje za celkom prvú rozpravu v oblasti dejín umenia na Morave. Schweigl vyštudoval Akadémiu výtvarných umení vo Viedni a ako umelec sa tešil vysokému uznaniu zo strany vedúcich predstaviteľov moravského osvietenstva. Hoci bol jeho manuskript s názvom *Bildende Künste in Mähren / Anmerkung der bildenden Künste in Betreff der schönen Gebäuden, Mahlereyen und Statuen in Mähren* istým spôsobom len nedokončený náčrt, počas autorovho života pritiahol nemálo pozornosti. V mnohých ohľadoch Schweiglova rozprava zapadá do literárnych a výskumných aktivít, ktoré vo vedeckých kruhoch vtedajšieho Brna vzbudzovali nemalý záujem. Súčasné analýzy Schweiglovho diela odкрývajú jeho znalosť súčasnej umeleckej terminológie čiastočne francúzskeho a talianskeho pôvodu, ktorú však neustále podriaďoval myšlienkam osvietenstva o pokroku v spoločnosti i ľudskom intelektu. Jeho dielo teda nie je tradičným akademickým teoretizovaním raného novoveku, pretože do neho do istej miery zapracoval aj žáner umeleckej kritiky, ktorá sa v 18. storočí ešte len začínala etablovať a mimo teoretických otázok sa viac zaoberala senzualistickým odôvodnením emócií, vášní, mravnosti a šťastia. Schweigl sa usiloval zasadiť svoj umelecko-kritický „komentár“ do širšieho historického rámca, interpretovať umelecké diela v kontexte spoločenských dejín a definovať nový ideál umelca i jeho novú úlohu v spoločnosti. Práve na tejto úrovni významu sa Schweiglovi pravdepodobne podarilo vzbudiť záujem nielen kolegov umelcov či akademikov, ale aj osvietenských učiteľov, filantropov, slobodomurárov a ďalších čitateľov spoza tradičných hraníc sveta umenia.

Študentské príspevky

Chrám Božej múdrosti na Západe.

Prípad Santa Sofie v Benevente

Jana Gazdagová

Seminár dějin umění, Masarykova univerzita v Brně

Úvod

Pri štúdiu prameňov nevyhnutných pre pochopenie stredovekej dobovej koncepcie percie, zohráva text odkazujúci k dedikácii či samotný dochovaný nápis kľúčovú úlohu. Prostredníctvom dedikácie sú sprostredkované najdôležitejšie idey o identite miesta, kultu ale aj samotného panovníka či jeho ľudu. Dedikačné nápisy prítomné na vonkajších fasádach a vnútorných stenách chrámov sú vizuálnymi správami, ktorými sa konkrétny priestor hlási k špecifickej príslušnosti, potvrdzujúcej jej právoplatný status. Samotné zasvätenie určitému svätcovi, svätici či inej nadpozemskej entite, tak vytvára nespochybniteľnú auru posvätnosti nadväzujúcu na konkrétnu tradíciu, v ktorej objednávateľ vytvára pomyselný most s ním zvolenými predchodcami, s ktorými zdieľa intelektuálnu a ideovú základňu.¹

Dedikácia Santa Sofie, longobardského chrámu princa Arechisa II. (734-789) v Benevente, je nemenej dôležitým dokladom, ktorého interpretácia nám môže ozrejmiť politickú i kultúrnu situáciu druhej polovice 8. storočia; obdobia poznamenanom najmä karolínskou inváziou na Apeninskom polostrove.

Cieľom štúdie je na základe textových dôkazov a kontextu vyplývajúceho z dobovej politickej a náboženskej situácie rekontextualizovať Arechisov dedikačný zámer, ktorý bol až doposiaľ prehliadaný v rámci štúdií o beneventskom chráme.

1 O problematike dedikácie a zakladania stavieb viac v Maarten - Minou, Foundation, s. 1-2.

Textové dôkazy

Z dochovaných kroník a historiografických záznamov vieme, že kostol bol devastovaný zemetraseniami opakovane v rokoch 847, 986, 1125, 1138, a o pár storočí neskôr znovu v rokoch 1456 a 1627.² Tie pravdepodobne narušili statiku stavby natoľko, že v čase posledných dvoch zemetrasení, odohrávajúcich sa v rokoch 1688 a 1702, stálo z pôvodne veľkolepého kostola len torzo ruín s relikviami.³ Je teda veľmi pravdepodobné že dedikačný text, ktorý sa v chráme určite nachádzal, zanikol počas týchto tragických udalostí. O pravdepodobnosti jeho existencie navyše napovedá fakt bežnej kultúrnej praxe podporenej prítomnosťou rozsiahlych monumentálnych inškripcií nachádzajúcich sa na stenách exteriérov i interiérov longobardských palácových kaplniek.⁴ Jedným z príkladov môže byť časovo podobná stavba longobardského Tempietta v Cividale del Friuli (dnes Oratórium Santa Maria in Valle) postaveného v polovici 8. storočia, ale predovšetkým nápis v Arechisovej Capelle Palatine, postavenej v čase výstavby rozsiahleho palácového komplexu v Salerne medzi rokmi 770 až 780.⁵ Spomínaná inškripcia veľkých rozmerov, vyrytá do medi, prechádzajúca celým priestorom kaplnky bola skomponovaná benediktínskym mníchom Pavlom Diakonom, vzdelancom a autorom najznámejšieho spisu o Longobardoch *Historia Langobardorum* (cca 890) a súčasne dvorným tútorom princa a jeho manželky Adelpergy.⁶

Keďže Pavol Diakon bol už od počiatkov prítomný na Beneventskom dvore, pôvodne vojvodského a neskôr princovského páru, je možné predpokladať, že sa nejakou mierou mohol zaiste podieľať aj na nápise, ktorý bol pravdepodobne súčasťou výzdoby chrámu Santa Sofie.⁷ Než by sme sa ale stratili v dohadoch, je dobré mať na pamäti, že aj bez prítomnosti dochovaného dedikačného nápisu si môžeme klásť nasledovnú otázku: Komu je chrám zasvätený?

Odpoveď na pomerne banálnu otázku však nie je až tak jednoznačná. Z dochovaných textov, ktoré popisujú chrám Santa Sofie v nasledujúcich storočiach získavame náznaky, ktoré implikujú orientáciu na ranokresťanský predobraz.

Azda jedna z prvých správ pochádza z diela benediktínskeho mnícha Erchemperta, ktorý pobýval v poslednej štvrtine 9. storočia v kláštore Monte Cassino.⁸ V kronike popisujúcej ob-

2 Meomartini, Della chiesa e del chiostro di S. Sofia, s. 368.

3 Dobový popis Giordana de Nicastra uvádza, že kostol postavený princom Arechisom bol šesť krát širší než stavba, ktorá sa na tomto mieste vyskytovala v jeho čase. Ibidem, s. 368.

4 Viac o dedikačných nápisoch pozri Mitchell, Towns and Their Territories, s. 353-354.

5 Taktiež by tam bolo možné zaradiť samotnú palácovú kaplnku v Pávii. Belting, Hans. Studien zum Beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert, in: Dumbarton Oaks Papers, Vol. 16, 1962, s. 172. Alebo tiež chrám postavený kráľom Desidériom v Bresci. Ivanoviči, IV Excursus: The Tempietto, s. 222-223; Peduto, Un accesso alla storia, s. 13, 42-35; Peduto, Insediamenti Longobardi, s. 324-325; Peduto, Arechi II a Salerno, s. 17-22.

6 Dochovaný fragment: „AGE DUC CLEMENS ARICHI PIA SUSCIPE VOTA“ bol predmetom polemiky, či sa pôvodný text nachádzal v interiéri alebo na vonkajšej fasáde kaplnky. Peduto, Un accesso alla storia, s. 13, 42-35.

7 Jedným z najrannejších dôkazov o pobyte Pavla Diakona na panovníckom dvore je báseň venovaná panovníkom, datovaná do roku 763. Belting, Studien zum Beneventanischen Hof, s. 164. Celé znenie básne v Neff, Die Gedichte, s. 14-18.

8 Pre preklad s kritickými poznámkami Ystoriola Langobardorum Beneventi degentium pozri publikovanú doktorandskú prácu Ferry, Erchempert's History. Pre viac o Erchempertovi pozri Berto, Making History, s. 69-111.

dobie vlády princa Arechisa II. a jeho nástupcov až po konflikt s Karolíncami, venuje Erchempert veľkú pozornosť chrámu Sante Sofii, o ktorej píše nasledovné:

*Medzi múrmi mesta stojí Boží chrám,
najopulentnejší a najkrasnejší v Benevente,
nazývaný gréckym jazykom Agiam Sophiam,
teda svätej múdrosti [...].⁹*

Samotná prítomnosť gréckeho označenia *quod Greco vocabulo Agiam Sophiam* nie je až tak výnimočná v prípade longobardských kniežat. Už Hans Belting v roku 1968 poukázal na pomerne časté užívanie gréckeho jazyka v manuskriptoch, ale aj v samotných tituloch dochovaných na freskách kostolov v Pávii a v Longobardii Maior, ktoré odkazovali k blízkym politickým a obchodným vzťahom s vtedajšou Byzantskou ríšou.¹⁰ Koniec koncov aj samotný Pavol Diakon (720-799) aktívne používal gréčtinu a latinčinu vo svojej literárnej tvorbe, podobne ako mnoho ďalších učencov toho obdobia.¹¹ Je však otázne, odkiaľ Erchempert (cca 774-889) čerpal pri popise s dôrazom na grécky jazyk pomenovania chrámu.¹² Je možné, aby bol svedkom pôvodného dedikačného nadpisu?

Nehľadiac na odpoveď, aj v ďalších kronikárskych záznamoch z deviateho a 10. storočia nachádzame indície pojednávajúce priamočiarejšie o predobraze Beneventského chrámu. Vychádzajúc z Erchemperta anonymný kronikár zo Salerna zaznamenáva vo svojom *Chronicon Salernitanum* na konci 10. storočia (cca 980-990) príslušnosť k Hagii Sophii.¹³ Podobne aj Leo z Ostie (1046-1116) prináša informáciu o priamom inšpirovaní sa Justiniánovou Hagiou Sophiou v Konštantínopole:

[...] na tomto modeli. Justiniána (Baziliky) [...].¹⁴

Keďže z 8. storočia nemáme dochované priame popisy, Alessandro Di Muro odhaduje totiž počiatok tohto explicitného spojenia s konštantínopolským predobrazom až od druhej polovice 9. storočia, doby do ktorej datuje text *Translatia Sancti Mercurii*, v ktorom je Sv. Sofie zmienená.¹⁵ Práve 9. a 10. storočie je charakteristické postupnou stratou autonómnej lombardskej kultúry severných a postupne aj južných území, následkom porážky kráľa Desidéria Karlom Veľkým v roku 774.¹⁶ Hoc severné časti spolupracovali s karolínskymi vládcami, juh sa nikdy úplne nevzdal svojej lokálnej nezávislosti Beneventského principiátu, ktorú sa snažil

9 „Infra Beneventi autem moeniam templum Domino opulentissimum ac decentissimum condidit, quod Greco vocabulo Agiam Sophiam, id est sanctam sapientiam [...]“ Ferry, Erchempert's History, s. 124.

10 Pre viac o tituloch pozri Belting, s. 170-172.

11 Ibidem, s. 96

12 Berto, Making History, s. 69-111. Ferry, Erchempert's History, s. 97-100.

13 „[...] prope principis aulam. Hic dux Arichis aprio de marmore templum, Construxit, speciem cui tunc sine mole ferebat, Iustiniane, tuus labor omni pulcior (sic) arce.“ Belting, Studien zum Beneventanischen Hof, s. 170.

14 „[...] ad exemplar illius. Iustiniane (Basilicae) [...]“ O postave Lea pozri Dell'Omo, Il messale-rituale, s. 183-290.

15 Di Muro, Ornasti patriam, s. 151; Berto, Making History, s. 5.

16 McKitterick, Paul the Deacon, s.61.

presadiť Arechis II. a jeho nástupcovia.¹⁷ V období 8. storočia sa Benevento spolu s južnými Longobardmi dostalo do opozície s Rímom a Karolíncami, o storočie neskôr aj s Moslimami a tiež Byzantíncami, ktorí Beneventu vládli v rokoch 891 až 895.¹⁸ Zachovanie čoraz krehkejšej lombardskej identity sa tak stala jednou z dôležitých tém spomínaných kroník spolu s miestnymi hagiografiami svätcov, ktoré mali najmä politickú úlohu legitimizovať nezávislosť lokálnych dynastií.¹⁹

V prípade dochovaných zápisov odkazujúcich ku konštantínopolskému predobrazu tak mohlo ísť o pokračovanie akejsi historickej pamäte skonštruovanej ešte v období Arechisovho principiátu. Ako poukazuje Hans Belting, potom ako Arechis prebral formálnu úlohu panovníka longobardského ľudu južného Talianska, sa v snahe o ideové posilnenie vlastného postavenia mohol opierať o silný ranokresťanský model.²⁰ Hagia Sophia bola v tomto prípade ideálnym vzorom nielen z politického či ideového hľadiska. Benevento za Arechisa udržiavalo s Konštantínopolom živé obchodné ale aj „náboženské“ styky, a to vďaka darom cisára Konštantína V., ktorý venoval chrámu Santa Sofia relikvie významných byzantských svätcov Heliana a Mercuria.²¹

Otázka zasvätenia

Na základe uvedeného by sme sa mohli domnievať, že spojitosť dedikácie kostola s východom v súvislosti s politickými cieľmi je viac než pravdepodobná. Avšak v jednej z najnovších štúdií o Benevente, prináša Laura Esposito novú hypotézu, ktorá operuje s lokálnym aspektom zasvätenia.²²

Vychádzajúc zo záverov Alessandra Di Mura o neskoršom historiografickom aspekte spojenia Santa Sofie s Hagiou Sophiou, predkladá svoju teóriu, v ktorej vidí pôvod zasvätenia v pokračovaní miestneho kultu uctievania ranokresťanskej svätej Sofie – rímskej martýrky.²³ V článku, ktorý sa viac venuje pravdepodobnosti existencie kultu rímskej matróny v Benevente než samotnej dedikácii, dochádza k záveru o prekrývaní jednotlivých kultov, s výraznou prevahou toho lokálneho.²⁴

Počiatok prítomnosti tohto antického kultu v Benevente bol podľa Esposito spájaný s výstavbou kostola Santa Sofia ad Ponticellum, opäť Zachariášom (Zaccaria) začiatkom

17 Berto, *Making History*, s. 2-4.

18 Ibidem, s. 5-6.

19 V prípade Beneventského územia sa jedná najmä o hagiografie *Translatio XII martyrum* a *Translatio Sancti Mercurii*. Di Muro, *Ornasti patriam*, s. 399.

20 S Beltingovými názormi o východnej orientácii Santa Sofie sa zhodujú aj ďalší bádatelia ako Paolo Peduto, John Mitchell, Marina Falla Castelfranchi a taktiež Francesca Dell'Acqua (uvedení nižšie). Belting, *Studien zum Beneventanischen Hof*, s. 182.

21 Ibidem, s. 156.

22 Esposito, *Il Culto di Santa Sofia*, s. 319 – 331.

23 Ibidem, s. 320-321.

24 Ib., s. 328.

8. storočia za výraznej podpory beneventských kniežat Romualda II. a Gisulfa II.²⁵ Tradícia uctievania odvodená podľa autorky pravdepodobne z milánskej vetvy, pretrvala v Benevente prinajmenšom do 14. storočia. Nasvedčuje tomu aj text *Passio SS. Sophie et filiarum eius*, dochovaný z hagiografického lekcionára objaveného v beneventskom archíve, datovaný do 12. storočia a používaný v liturgii naprieč nasledujúcimi storočiami.²⁶ Na základe týchto skutočností Esposito predkladá, že Arechis v snahe o udržanie a oživenie kultu rímskej matróny zasväcuje kostol sv. Sofii, matke dcér *Pistis, Elpis a Agape*.

Síce je možné súhlasiť s predkladaným záverom o kontinuite rímskeho kultu v Benevente i o snahu o jeho udržanie, avšak určovať práve túto skutočnosť ako hlavnú pre Arechisovu voľbu dedikovať kostol práve Sv. Sofii je otázne. Arechis II. bol synom vojvodu Liutpranda z Beneventa, ktorý vládol beneventskej oblasti v rokoch 749 až 758. Je preto pravdepodobné, že mohol byť naozaj dobre oboznámený s miestnymi kultmi, ktoré nasledovali antickú tradíciu²⁷. Iná otázka sa však týka jeho postojov voči pápežovi, kráľovi Longobardov Desidériovi a v neposlednom rade tiež voči byzantskému cisárovi Konštantínovi V.. Od momentu, kedy Arechis II. nahradil svojho otca vojvodu Liutpranda v roku 758, sa pomerne komplikovaná politická situácia medzi longobardským a franským kráľom, pápežom a byzantským cisárom neustále menila.²⁸ Mohla mať práve táto skutočnosť nejaký dosah na výber relikvií umiestnených v Santa Sofii? Mohol Arechis výberom relikvií a súčasne dedikáciou chrámu poukazovať na smer, ktorými sa nové vojvodstvo a následne principiát má uberať?

Problém strán

V spomínanom roku 758 prichádza kráľ Desidérius vládnuce už dva roky lombardskému územiu severnej časti apeninského poloostrova do vtedajšieho slobodného Spoleta a Beneventa.²⁹ Vojvoda Liutprand z Beneventa, ktorý bol pod ochranou pápeža Pavla I. (757-767) aj franského kráľa Pipina III. Krátkeho (714-768), musel pod nátlakom nového kráľa zo strategických dôvodov odstúpiť a na jeho miesto bol dosadený Arechis II.³⁰ Pápež Pavol I. obávajúci sa snáh cisára Konštantína V. o znovuvytvorenie exarchátu z Ríma, vyplývajúceho zo získania Raveny za pomoci Desidéria, dostal sa do otvoreného konfliktu s novým lombardským kráľom a jeho vojvodami. Napätú situáciu nezľahčoval fakt, že mestá sľúbené Pavlovi I. i jeho predchodcovi Štefanovi II. za podporu Desidériovho nástupníctva, mu ani po jeho kráľovskej korunovácii dané neboli³¹. Z nasledujúcich dôvodov sa pápež Pavol I. i jeho nástupca Štefan III., čoraz väčšmi upínali na spoluprácu s Pipinom III. Krátkym a následne s jeho synom Karlom

25 Ib., s. 319-321; Belting, *Studien zum Beneventanischen Hof*, s. 178.

26 Esposito, *Il Culto di Santa Sofia*, s. 325-328.

27 Ako bolo spomenuté vyššie, longobardský vojvodovia pomerne často používali vo svojej reprezentácii prvky prebrané z rímskej antickej tradície. Ivanovici, *Manipulating theophany*, s. 222-223.

28 Azzara, *Arechi II e il Ducato*, s. 31-40.

29 Raymond, *The Lives*, s. 76-78.

30 Ibidem, s. 76-78.

31 Reardon, *The Deaths of Popes*, s. 59.

Veľkým³². Politické a do istej miery tiež náboženské vzťahy s Rímom sa ešte viac skomplikovali potom, ako Štefan III. (768-772) bez Desidériovej podpory usadol na pápežský stolec. Krehký mier medzi longobardským kráľom, pápežom a franským kráľom bol definitívne narušený až vo chvíli, keď syn Pipina III. Krátkeho, Karol Veľký sa nechal v roku 771 rozviesť so svojou manželkou, Desidériovou dcérou, čím porušil diplomatické dohody medzi obidvoma kráľovstvami.³³ Krátko na to franská ríša s podporou nového pápeža Hadriána I. vojensky zasiahla do územia dnešného talianska a zosadila posledného longobardského kráľa z Pávijského trónu.³⁴

Ako napovedá tento krátky historický exkurz, od Arechisovho dosadenia až po zosadenie Desidéria z trónu Karolom Veľkým, bolo Benevento integrálnou súčasťou longobardského sveta. Nasvedčoval tomu aj fakt, že Arechisova manželka Adelperga bola Desidériovou dcérou a jej sobášom si Desidérius udržal Arechisovu lojalitu. Z toho vyplývali pre Arechisa isté politické i náboženské záväzky zviazané s ranokresťanskou a longobardskou tradíciou.³⁵ Preto je na mieste otázka, či by presadzovaním kultu rímskej svätice, ktorá sa dostala do Beneventa až začiatkom 8. storočia, nedostal do ideového sporu s lombardským kráľom.

Relikvie

Ďalším problematickým aspektom je prítomnosť, či skôr neprítomnosť relikvií Sv. Sofie v chráme. Ako bolo spomenuté vyššie, tento kult sa primárne viazal ku kostolu Santa Sofia ad Ponticellum, stojaceho za hradbami mesta a prvé *Passio* zaznamenané v manuskripte poznáme až z 12. storočia. Z prameňov náležiacich Santa Sofii v Benevente nenachádzame potrebné informácie, ktoré by mohli potvrdiť ich existenciu. Neprítomnosť nových relikvií rímskej martýrky v beneventskom chráme by mohla byť vysvetlená pápežskou prohibíciou na export primárnych relikvií z Ríma, trvajúcou niekoľko storočí.³⁶ Navyše, o tom či mohlo dôjsť k aktu *translatia* medzi chrámami vďaka čomu by vzniklo nové miesto uctievania, nemáme taktiež žiadne informácie. Do úvahy by bolo možné vziať prípad nevyhovujúceho stavu kostola Santa Sofia ad Ponticellum v dôsledku zemetrasení, ktoré boli v Benevente pomerne častým prírodným javom.³⁷ Avšak pre nedostatok písomných či archeologických dokladov je nemožné uviesť tento dôvod ako relevantný argument.

32 Raymond, *The Lives*, s. 78.

33 Ibidem, s. 84-86.

34 Raymond, *The Lives*, s. 106-107.

35 Arechis, podobne ako väčšina vojvodov pochádzajúcich z viac či menej nezávislých vojvodstiev, sa vo svojej reprezentácii prepožičiavali imperiálne motívy plynúce z rímskej a byzantskej praxe. Ivanovici, *Manipulating theophany*, s. 222-223.

36 Aj napriek oficiálnemu zákazu, existovali rôzne spôsoby ako získať relikvie z večného mesta. Zo záznamov Einharda, životopisca Karla Veľkého, sa dozvedáme o takzvanom okruhu pašerákov relikvií. Ten bol vedený diakonom Deusdonom, ktorý spolupracoval na vývoze relikvií napríklad na dvor Karla Veľkého, či do opátstva Saint-Denis pri Paríži. Rollason, *Early Medieval Europe*, s. 287.

37 Meomartini, *Della chiesa e del chiostro di S. Sofia*, s. 368-367.

Faktom ale je, že v kostole Santa Sofia v Benevente došlo naozaj k aktu *translatia* - aktu ktorý uskutočnil Arechis II., a ktorý pozmenil liturgické praktiky nielen vojvodstva, ale neskôr aj celej južnej časti longobardskej ríše. Medzi rokmi 758 až 760, novozvolený vojvoda združuje dvanásť relikvií, pôvodne lokálnych svätcov z južného Talianska (nazývaných aj dvanásť bratov), a prehlási ich za národných patrónov.³⁸ S umiestnením v novom vojvodskom kostole Santa Sofia prichádza aj novoutvorený klér a konvent mníšok, ktorí zaistoval pravidelnú liturgiu. Pri príležitosti vysvätenia kostola súvisiaceho so založením kultu, vznikol typ spevu, tzv. Beneventský, spolu s novovzniknutými oficiálne ustanovenými sviatkami – náležiacími jednotlivým svätcom.³⁹ Pomerne veľké množstvo dochovaných manuskriptov s graduálmi, breviármi, či fragmentmi piesní odkazujúcich k liturgickým slávnostiam Dvanástich bratov sú dostačujúcim dôkazom o prítomnosti nového a silného kultu.

Máme však aj ďalšie písomné správy spojené so získaním ostatkov svätcov, tentokrát výhradne byzantského pôvodu. V roku 763 Arechis dostane od cisára Konštantína V. jedného zo štyridsiatich martýrov zo Sebastie – Heliana. O necelých päť rokov získa najvýznamnejšiu relikviu pre Santa Sofiu, ostatky byzantského militantného svätca Mercuria privezeného z Quintodecima.⁴⁰ Tie aktom *translatia* počas opulentnej procesie umiestňuje pod oltár a pokladá naň korunu.⁴¹ Mercurius sa vzápätí stáva osobným patrónom Arechisa, jeho novovzniknutej dynastie, samotného chrámu ba aj celého mesta; je mu taktiež venovaných niekoľko sviatkov v roku.⁴² Sila jeho kultu nepoľavuje ani v neskoršom období, keď sa postava Mercuria objavuje po boku zoskupenia Krista a Panny Márie v zmiešanej ikonografii Deesis a ex-voto nad portálom prestavaného chrámu a priľahlého kláštora Santa Sofie.⁴³ Aj po Arechisovom odchode z mesta do nového centra Salerno (v dôsledku jeho porážky Karlom Veľkým), je Santa Sofia spolu s obrovským množstvom relikvií náboženskou ako aj architektonickou ikonou mesta. S jej významom rástol aj počet relikvií uložených v chráme. Čím viac relikvií kostol získal, tým väčšia bola prestíž tohto miesta. Napríklad Leo z Ostie (1046-1115) v šesťdesiatych rokoch 11. storočia narátal okolo tridsaťjeden relikvií z Arechisovho obdobia; ďalší kňaz z Monte Cassina Alfano, udáva v roku 1119 počet štyridsaťštyri svätých tiel zhromaždených v kostole

38 Peattie, *Old Beneventan Melodies*, s. 240-241.

39 Napríklad v Ordináli zo Santa Sofie sú sviatosti venované Svätým Dvanástim Bratom na prvý september, vigílie na tridsiateho prvého augusta a oktáva je stanovená na ôsmy september. Kelly, *The Ordinal of Montecassino and Benevento*, s. 203.

40 Podľa niekoľkých dobových zápisov, boli ostatky vojenského svätca Mercuria z Caesarei prinesené cisárom Constansom (pravdepodobne Constansom II, 641-48) v snahe posvätiť jeho vojenskú kampaň, ktorou chcel získať kontrolu nad talianskym teritóriom. Potom ako získal Aeclanum a Quintodecimo, sa mu Benvento stojace od týchto miest niekoľko kilometrov nepodvolilo. Počas ústupu sa mníchom z kláštora pri Quintodecimo zjavil sám Mercurius s apelom o uloženie jeho relikvií v meste. O necelé storočie neskôr sa Arechis vydal aj s beneventským biskupom a klérom do Quintodecima, kde si relikvie nárokoval. Jeho požiadavkam bolo vyhovieť a do Beneventa sa vrátil s svätcovými ostatkami a s veľkou pompou a slávou ich uložil do Santa Sofie, ktorá bola v tom období považovaná za mestskú katedrálu. Peattie, *Old Beneventan Melodies*, s. 242-243

41 Belting, *Studien zum Beneventanischen Hof*, s. 155.

42 Hoc sa doposiaľ nenašli konkrétne piesne beneventského spevu pochádzajúce z 8. storočia, existujú prepisy z neskoršieho obdobia, ako ku príkladu kalendár z ranného 12. storočia určujúci jednotlivé sviatky náležiacie sv. Merkuriovi – dedikácia oltáru 18. Augusta, translácia do Beneventa na 26. Augusta a samotný sviatok na 25. Novembra. Peattie, *Old Melodies*, s. 243; Navyše, podľa Ferda Hirscha je Arechis pokladaný taktiež za autora hagiografie venovanej Merkuriovi. Hirsch, *Il Ducato di Benevento*, s. 111-112.

43 Luneta umiestnená nad portálom predstaveným kláštora Giovannim IV, bola súčasťou prestavby priľahlého kláštora v dvanástom storočí. Kelly, *Beneventan chant*, s. 12.

a príslušom kláštore v bezprostredných storočiach po Arechisovi.⁴⁴ Taktiež mnohí princovia a vojvodovia z Beneventa nasledovali tradíciu vytvorenú niekdajším vojvodom a neskôr prvým princom Longobardov. Podobne ako on, preniesli relikvie z príslušných miest a za veľkej oslavnej procesie mestom ich následne uložili pod oltár, na ktorý symbolicky položili korunu.⁴⁵ Je nutné podotknúť, že spomínané procesie započaté Arechisom nenasledovali longobardskú tradíciu. Už Di Muro poukázal na Arechisovu inšpiráciu cisárskymi militantrnými sprievodmi odohrávajúcimi sa v uliciach Konštantínopola.⁴⁶

Santa Sofia spolu so svojimi relikviami bola nepochybne dôležitým miestom úcty, aj v čase keď už nemala status katedrály. Dokladá to aj správa o návšteve Normanského panovníka Rogera II., ktorý spolu s pápežom navštívil v roku 1139 Benevento. Tam si okrem návštevy katedrály šiel uctiť ostatky sv. Mercuria uloženého v Santa Sofii.⁴⁷

Z uvedeného je možné sa domnievať, že orientácia tohto chrámu sa viac približovala ku dedikačnému vzoru chrámu Božej Múdrosti v Konštantínopole než k zasväteniu rímskej martyrske čomu by nasvedčovali aj vyššie spomenuté pramene. Aj keď bez potrebných dôkazov nie je možné s istotou vylúčiť prítomnosť rímskeho kultu, vo svetle uvedených argumentov sa zdá, že v prípade existencie uctievania sv. Sofie v druhej polici 8. storočia, by nemal tento kult vedúce postavenie.

Božia múdrosť

K tomuto záveru nás môže do viesť aj jeden veľmi dôležitý prameň objavený kardinálom Stefanom Borgiom v 18. storočí. Medzi ôsmymi dokumentmi získanými z beneventského a vatikánskeho archívu bola aj donačná listina princa Arechisa kláštora Santa Sofia, prepísaná opäť Galettim z pôvodného Vatikánskeho kódexu.⁴⁸ Aj keď listina s najväčšou pravdepodobnosťou dnes už neexistuje, v texte prepísanom Borgiom sa dočítame nasledovné:

*Ja, Arechis Veľký, po tom, ako som strávil časť svojho života hľadaním pokladu nikdy nekončiacej nesmrteľnosti, inšpirovaný Bohom, zasvätil som chrám tebe Sophia, ktorá si Kristom a skutočnou Božou múdrosťou.*⁴⁹

44 Head, Discontinuity and Discovery, s. 179, 182-183; Pre viac pozri Kelly, The Beneventan Chant, s. 60.

45 V prameňoch sa spomína Sicardo, či vojvoda Sicone, ktorý odcudzil z Neapola martyra Januária a uložil ho do Santa Sofie. Di Muro, Vivere e morire, s. 122.

46 Pre viac informácií pozri Di Muro, Ibidem, s. 122.

47 Kelly, The Beneventan Chant, s. 12.

48 Borgia, Memorie istoriche, s. XXX.

49 „Ideoque nos Arichis eximius Princeps, caduce vite casus precurrens, perennis immortalitatis opes adipisci cupiens, credo equidem nec vana spe divinitus inspiratus, consecravi Aulam tuo Sophie nomini, qui es vera Dei Sapientia Christe; In qua etiam cenobium puellarum construens optuli ex tuis donis ac datis.“ Borgia, Memorie istoriche, s. XXX.

Z poetického textu, ktorý mohol byť zdrojom pre dedikáciu, ktorá by zdobila steny Santa Sofie jednoznačne vyplýva, že Arechis skutočne vedome zasvätil chrám Sophii - Božej Múdrosti. Je možné, že grécke oslovenie *tebe Sophia* nutne nemusí odkazovať k Sofii matrónke. Oveľa presvedčivejší sa zdá výklad, v ktorom Arechis venuje kostol Sophii/ Svätej Múdrosti – personifikovanému konceptu pochádzajúcemu z rannej kresťanskej teológie. Popis Božej Múdrosti ako abstraktnej ženskej entity božskej povahy sa objavuje už v antickej judaistickej literatúre – cirkevní otcovia ju identifikovali s Božím synom.⁵⁰ Múdrost' je zároveň ústrednou témou knihy *Šalamúnova Múdrost'*, ktorá je deuterokanonickým spisom Biblie a je zaradená medzi sedem múdroslovných kníh Starého zákona.⁵¹ Múdrost' je spájaná so slovom Božím (9:1), zároveň je prítomná iba u spravodlivých (1:4-5). Múdrost' je popisovaná ako svetlo kontrastujúce tme (7:29-30), je to sila víťaziaca nad zlom (7:30), prinášajúca život (8:13).⁵² Vo veršoch 8:9-21 sa zas dozvedáme o nevyhnutnej potrebe disponovať darom Božej Múdrosti pri vládnutí. Vládcovi, ktorému je daná *Múdrost'* zaistí šťastný život plný porozumenia, cnosti a obdivu. Obzvlášť dôležitý je v našom prípade verš 8:13, ktorý znie nasledovne:

*Vďaka Múdrosti, bude moje meno žiť naveky.*⁵³

Práve v tomto momente je možné vidieť silnú paralelu s textom z Arechisovej donačnej listiny, v ktorej nachádza „poklad nikdy nekončiacej nesmrteľnosti“ práve v Božej Múdrosti.

Ako bolo vysvetlené v úvode, dedikácia je prizmou, ktorá nám umožňuje pochopiť ideové či ideologické pozadie panovníka odkazujúceho sa ku konkrétnej tradícii. Je v tomto prípade možné nájsť isté spojenie medzi Arechisom, zasvätením a Šalamúnom? A ako do tohto zapadá Justinián a Hagia Sophia? Čo konkrétne znamená, keď beneventský vojvoda a neskôr princ Longobardov stavia chrám pod ochranou a v úcte Svätej Múdrosti?

Arechisova Božia Múdrost'

Celý rad historikov umenia od Hansa Beltinga cez Marinu Falla Castelfranchi až po Johna Mitchella vychádzajúc z prameňov, politického kontextu a formálnej podobnosti sa zhoduje v inšpirácii ranokresťanského prototypu Justiniánovej Hagie Sophie v Konštantínopole.⁵⁴ Spolu so Silviom Carrellom, nasledujúc teóriu Richarda Krautheimera o stredovekých kópiách považujú pseudo-centrálu Santa Sofie za medzník a súčasne pokračovateľa kontinuálnej tra-

50 Kuruvachira, The Importance of The Wisdom, s. 5.

51 Obecne sa Šalamún dlho považoval za autora knihy, čo vychádzalo nie len z jej názvu *Šalamúnova múdrost'*, ale tiež z pasáží, v ktorých prehováral sám Šalamún. V súčasnosti je však všeobecne prijímaný názor o anonymnom autorstve jedného alebo viacerých autorov, ktorý v snahe o autenticitosť a autoritu knihy použili literárnu formu ja rozprávania. Siebeneck, Wisdom Book, s. 792.

52 <https://www.bible.com/bible/303/WIS.8.CEVDCl> Navštívené 9. Septembra 2019.

53 „Because of Wisdom, my name will live on forever.“ <https://www.bible.com/bible/303/WIS.8.CEVDCl> Navštívené 9. Septembra 2019.

54 Napríklad Hans Belting uviedol, že Hagia Sophia postavená cisárom Justinánom bola vhodným historickým a symbolickým vzorom identity pre mladý ešte len vznikajúci štátny útvar nezávislej Langobardie minor. Belting, Studien zum Beneventanischen Hof, s. 181-185.

dície prenosu modelu centrály, siahajúcej od Božieho hrobu v Jeruzaleme cez raveneský San Vitale až po karolínsku Cappellu Palatinu v Aachene.⁵⁵ Okrem týchto dnes už zobecnených faktov, sa však nikto z nich nepokúsil o hlbšiu ikonologickú interpretáciu dedikácie Božej Múdrosti, viazanú na Arechisovu reprezentáciu. Aby sme pochopili význam Arechisových pohnútok, musíme obrátiť pozornosť smerom k jeho vzoru, a teda na to, čo mohlo znamenať, keď Justinián zasvätil chrám Božej Múdrosti.

Hagia Sophia v Konštantínopole, postavená medzi rokmi 532-537, bola zosobnením byzantskej estetiky a myslenia neskoro antického sveta. Podľa Nadine Schibille ide zároveň o vôbec prvý chrám, ktorého nefiguratívna výzdoba a architektonické riešenie podtrhovalo metaforu komplexnosti kresťanskej viery v podobe svetla a múdrosti.⁵⁶ Vychádzajúc z textových prameňov kotaikonu a ekphrasis dodáva, že: „*just as God's wisdom is beyond human comprehension, so too the edifice's architectural technology and luminosity surpass human knowledge.*“⁵⁷ Chrám, ktorý dal postaviť Justinián sa stal materiálnou manifestáciou Božej múdrosti na zemi, ktorý svojou dedikáciou odkazoval k veľkému vzoru ideálneho vládcu kráľa Šalamúna, obdareného Božou múdrosťou. Toho priamo spomína jednak vo svojej „zakladateľskej“ reči pri vstupe do znovuvysväteného chrámu, a jednak aj samotnou sochou starozákonného kráľa, ktorú dal umiestniť pred cisternu naproti hlavnému vstupu do baziliky.⁵⁸

Šalamún predstavoval ideálny archetyp vládára, oplývajúceho kombináciou významných cností a schopností. Okrem cností charakteru ako temperament, obozretnosť, spravodlivosť a statočnosť bol zároveň schopný viesť ľud, bol patrónom umení a staviteľom (budovateľ prvého Jeruzalemského chrámu), bol vzdelancom a literátom, disponoval ekonomickou i vojenskou silou.⁵⁹ Šalamún a jeho chrám tak zosobňoval koncept imperiálnej múdrosti, bol modelom „múdrych“ kráľov – tradície, ktorú nasledovali mnohí panovníci na čele s Justiniánom. Hagia Sophia v Konštantínopole bola niečím jedinečným a neopakovateľným. Bola alúziou na Šalamúnov chrám, ku ktorému bola aj prirovnávaná v dobových prameňoch.⁶⁰ Pre svoju veľkoleposť a symbolický i ekleziastický význam sa stala novým prototypom, modelom na ktorý nadviazali mnohí vládcovia v neskorších storočiach.

Jedným z najstarších dochovaných kostolov dedikovaných Božej Múdrosti je práve Santa Sofia v Benevente.⁶¹ Ako sme sa dozvedeli na predchádzajúcich stránkach, v dobových prameňoch bol beneventský kostol spájaný so vzorom Hagie Sophie. Avšak ako je možné spojiť

55 Pre problematiku stredovekých kópií pozri Krautheimer, Introduction, s. 2-20.

56 Schibille, Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience, s. 35.

57 Ibidem, s. 41.

58 O Justinánovom prehlásení: „Ó Šalamún, predčil som Ťa!“ sa dozvedáme z dochovaných zdrojov z 9. storočia, viac u Schibille, Hagia Sophia, s. 144-145; Janin, Constantinople Byzantine, s. 209.

59 The Importance of The Wisdom of Solomon for New Testament Revelation, Kuruvachira, The Importance of the Wisdom, s. 4.

60 Napríklad Nadine Schibille vyzdvihuje spoza mnohých autorov práve Corippa, ktorý prirovnáva Justinánov chrám Hagie Sophie ku chrámu Šalamúna. Schibille, Hagia Sophia, s. 146.

61 Ďalšími chrámami z príbuzného obdobia sú Hagia Sophia v Thessalonikách (785 – 797), barokovo prestavaná Santa Sofia v Benátkach (886), Hagia Sophia v Nesebare (9. storočie), Santa Sofia v Padove (10. storočie) a Santa Sophia v Kyjeve (11. storočie).

byzantského ranokresťanského cisára s beneventským vojvodom?

Potrebné súvislosti môžeme nájsť v prameňoch písaných Pavlom Diakonom, tútorom Arechisa II. a Adelpergy, ktorý v čase ich vládnutia pravdepodobne pobýval na vojvodskom dvore.⁶² Práve v niekoľkých dochovaných textoch Pavol Diakon opakovane vytvára spojenie medzi Arechisom, Justiniánom a Šalamúnom. Napríklad v palácovom komplexe v Salerne s kaplnkou zasvätenou Sv. Petrovi a Pavlovi, ktorý dal Arechis vybudovať medzi rokmi 770 až 780, sa na stenách nachádza text skomponovaný Pavlom Diakonom, v ktorom sa v jednej jeho časti odkazuje na Šalamúna:

*(Ja Arechis) Postavil som večný chrámový príbytok,
Tebe, v najväčšej úcte, najvyššiemu z troch,
vytvorený na ochranu Šalamúnovho ľudu [...]*⁶³

V epitafe venovanému Arechisovej pamiatke ho zas Pavol Diakon označuje „svetlom pre svoj ľud“ v podobnom vyznení ako oslavuje Justiana Pavol Silentarius (575-580), grécky básnik, pobývajúcí na cisárskom dvore v Konštantínopole.⁶⁴ Fascinácia postavou Justiniána, ako ideálneho vzoru pre vládnutie bola u Pavla Diakona očividná. Vo svojom najväčšom literárnom počine *Historia Langobardorum* mu venuje pomerne veľkú časť.⁶⁵ Označuje ho termínom „princeps fides catholicus“, ktorý potom zopakuje aj pri Arechisovi; Arechis ako „catholicus princeps“ sa nachádza vo veršoch dochovaných na vnútornej stene katedrály Santi Stefano e Agata v juhotalianskej Capue.⁶⁶ Pavol Justiniána vykresľuje v podobnom svetle ako bol opísaný Šalamún, a to ako panovníka, ktorý bol schopný zjednotiť svoju krajinu, revitalizovať v nej právny systém, vybudovať unikátny chrám a zhromaždiť na svojom dvore najdôležitejších vzdelancov tej doby.⁶⁷ Walter Pohl, označuje tento popis ako „návod“ či „program“ pre kresťanských panovníkov ako viesť národ; dodáva, že práve Karol Veľký sa ním mohol inšpirovať vo svojej vládnucej politike a reprezentácii.⁶⁸ Keďže sa Pavol Diakon po Arechisovej smrti pohyboval na karolínskom dvore, je možné, že cisárovi sprostredkoval tento koncept obsiahnutý v spomínanej *Historii Langobardorum*, ktorú napísal na sklonku svojho života niekedy medzi

62 Pavol Diakon si bol blízky s beneventským vládncim párom. Dokazujú to aj viaceré venovania či už Adelperge alebo Arechisovi v jeho dokončených literárnych dielach. Pre viac informácií pozri: Gasparri, *The fall of the Lombard kingdom*, s.41-65.

63 „[...] Perpetuumque tibi haec condas habitacula templi. Regnator tibi, summe decus, trinominis ille

Hebraeae gentis Solymis construxit asylum [...]“ Prepis v Mitchell, *Artistic Patronage*, s. 353 – 354.

64 Dell'Acqua, *Resenting Iconoclasm*, s. 169; „[...] luxque decorque fuit.“ v Neff, *Die Gedichte*, s.146.

65 Betham and Waitz, *Paul the Deacon*, s. 62.

66 Delogu, *Mito di una città meridionale*, s. 14; Falkenhausen, *I Longobardi meridionali*, s. 251-434.

67 Pohl, *The Resources of the Past*, s. 28.

68 Ibidem, s. 28.

rokmi 786 a 796 – práve v dobe formovania karolínskej vlády a identity.⁶⁹ Pred Karlom Veľkým je táto myšlienka ideálneho vládnutia prítomná aj u Liutpranda. Francesca Dell'Acqua presvedčivo poukázala na jeho inšpiráciu Šalamúnom na základe dochovaného nápisu objaveného v kráľovskej rezidencii Lombardského kráľa Liutpranda (712-744) Corteolone, postavenej na vidieku neďaleko Pávie.⁷⁰ Spolu s Aldo Baldinim sa zhodujú, že Liutprandova snaha odkázať sa na kráľa, ktorý by zosobňoval myšlienku právoplatného panovníka, bola výsledkom potreby uznania jeho vlastnej legitimacy, ktorá bola vystavená pochybám niektorých príslušníkov Lombardskej elity.⁷¹

Podobný motív môžeme vidieť aj u Arechisa. V jeho prípade však ide opäť o špecifickú záležitosť. Arechis sa nikdy nestal oficiálnym panovníkom. Tento beneventský vojvoda, ktorý si zachovával istú mieru nezávislosti aj voči kráľovi Desidériovi, sa po jeho zosadení na krátku dobu stal princom, akýmsi ochrancom poslednej časti svojbytnej Longobardskej ríše. Dokladá to nielen vyššie spomínaný akt *Translatia*, kedy dvanásť lokálnych svätcov vyhlasuje za národných a ukladá ich do Santa Sofie, ale tiež úryvok vyskytujúci sa v donačnej listine. Chrám ako sám tvrdí, buduje pre:

[...] spásu svojej duše a pre slávu nášho ľudu a krajiny [...] ⁷²

Nikdy však nedošlo k uznaniu Arechisa ako kráľa Longobardov. V diele jeho tútora Pavla Diakona by sme len s ťažkou hľadáli zmienky o jeho vládnutí. Titul *Princeps gentis langobardorum*, ktorým ho Pavol taktiež označoval je nutné brať viac v reprezentačnej rovine než tej oficiálnej. Hoci Marina Falla Castelfranchi, Vera von Folkenhausen a Paolo Delogu sa zhodujú na možnom ekvivalente označenia a funkcie princa s byzantským *imperatorom* či *basileom*, avšak Bissera Pentcheva to zásadne odmieta.⁷³ Podľa nej by Byzantínci nikdy nepovolili takýto vysoký status, vzhľadom na podriadenosť Beneventa voči Konštantínopolu.⁷⁴

Zdá sa viac než pravdepodobné, že nepochybnými vzormi pre Arechisa boli okrem generácie najbližšieho kráľa Liutpranda, tiež vzdialené modely vládcov obdarených Božou múdrosťou, ktorými boli Justinián a Šalamún. Je možné nájsť zhodné aspekty v Arechisovej vláducej politike s vyššie spomenutými?

Ideálny vládca musel disponovať niekoľkými esenciálnymi cnosťami. Jednou z najpodstatnejších bola náboženská múdrosť. Arechis bol svojimi súčasníkmi, ale aj neskoršími autormi považovaný za muža význačnej osobnej zbožnosti.⁷⁵ Svoj náboženský zápal pretavil do novovznikajúcej liturgie odrážajúcej prvky lombardskej, rímskej a byzantskej liturgie, ktorá

69 Viac v Reimitz, History, Frankish Identity, s. 58.

70 O najnovšom výklade inskripcií pozri článok Francesca Dell'Acqua, Resenting Byzantine Iconoclasm, s.160-186.

71 Ibidem, s. 162-163.

72 „[...] pro redemptione anime mee seu pro salvatione gentis nostre e patrie [...]“ Belting, Studien zum Beneventanischen Hof, s. 180.

73 O problematike pojmov vid' Castelfranchi, Arechi II e Giustiniano, s. 83.

74 Za túto informáciu osobne ďakujem profesorke Bissere Pentcheve.

75 Pre konkrétne príklady pozri Kelly, The Rise of Beneventan Chant, s. 12-13.

priamo súvisela s umiestnením svätcov lokálneho a byzantského pôvodu. Spolu s liturgickými praktikami záväznými pre celú beneventskú oblasť, dal vzniknúť aj novým unikátnym spevom, ktoré sa stali nástrojom šírenia svojráznej identity lombardského vojvodu a jeho vojvodstva. Ceremoniálne sprievody, ktoré sa tiahli beneventskými uličkami odrážali rétoriku veľkých imperiálnych procesií, ktoré mohli zaiste čerpať inšpiráciu, z tých odohrávajúcich sa v Konštantínopole. Práve u Justiniána dochádza k zmene ideológie v podobe nových rítov, ktoré nadobúdajú „cisársky“ charakter – vytvára rituály a spevy súvisiace s ustanovením sviatkov a najmä nové typy celebračných sprievodov (napríklad nočné vigílie).⁷⁶ Je teda možné, že v sprostredkovanej podobe mohli byť pre Arechisa inšpiráciou, hoci pre ujasnenie záveru je potrebný rozsiahly výskum, ktorý nie je predmetom tejto práce.

Ďalším významným rysom múdreho panovníka bola literárna vzdelanosť a jej podpora. Na základe textov objavených v Monte Cassine kronikárom Erchempertom, oplýval Arechis literárnym vzdelaním. Z prepisov Ferda Hirscha je možné sa domnievať, že Arechis bol nielen autorom mnohých veršov ale aj hagiografie jeho osobného patróna Sv. Mercuria.⁷⁷

Navyše je považovaný spolu s Adelpergou a Pavlom Diakonom za zakladateľa centra pre literatúru, čítanie antických autorov a školy gramatiky priamo na svojom dvore. Keďže Pavol Diakon predtým vyučoval v paláцovej škole v Pávii (bol tútorom princeznej Adelpergy), je možné, že pri vytváraní nového sídla vzdelanosti sa mohol opierať o tento vzor. Okrem výučby siedmych voľných umení, založených na rímskom type vzdelania *trivia* (gramatika, dialektika a rétorika) a *quadrivia* (aritmetika, hudba, geometria a astronómia), ktoré sa vyučovali v paláцovej škole, sa v dvorskom komplexe nachádzalo aj skriptorium, kde sa písalo novým typom písma – minuskulou/*Lombardskou minuskulou* a hudba bola zaznamenávaná neúma-mi.⁷⁸ Tento druh epigrafického dedičstva odvodený od tradičnej talianskej kurzívy sa pomerne rýchlo šíril do lombardských regiónov južného Talianska a presadil sa aj v oblasti Dalmácie. Navyše, aj napriek karolínskym reformám ostal v užívaní až do trinásteho storočia.⁷⁹

Dôležité kultúrne, umelecké a náboženské centrum, ktoré Arechis vybudoval počas svojej niekoľkoročnej vlády, by sa nezaobišlo bez radu vzdelancov a umelcov, ktorí prišli do Beneventa. Mnohí z nich našli v Benevente útočisko, utekajúc z východu v dôsledku prvého byzantského ikonoklazmu (726-787) či zo severu následkom postupného zaberania talianskej peninsuly Karolíncami. Aj vďaka tejto kulminácii bolo Benevento ešte aj v deviatom storočí po strate autonómnosti známe pre rozkvitajúce teologické štúdiá, scholastiku a gramatiku; mnohí beneventskí filozofi boli svojimi spismi známi naprieč celým územím dnešného Talianska.⁸⁰

Praktická múdrosť, ktorou by mal múdry kráľ disponovať sa prejavovala v schopnosti riadiť národ po juridickej, ekonomickej i vojenskej stránke. Hoc bol Arechis ešte vojvodom, po

76 Taft, *The Byzantine Rite*, s. 28-41.

77 Hirsch, *Il Ducato di Benevento sino*, s. 11, 112.

78 Kelly, *The Rise of Beneventan Chant*, s. 16.

79 Ferry, *Erchempert's history*, s.98.

80 Viac v Meomartini, *Della chiesa e del chiostro di S. Sofia*, s. 367-368.

svojom dosadení vytvoril centralizovaný administračný systém podobný kráľovskému zriadeniu.⁸¹ Benevento vďaka svojej polohe profitovalo z obchodu, čo sa premietalo do veľkej ekonomickej sily v podobe razenia vlastných zlatých solidov s Arechisovým portrétom vyobrazeným v byzantskej maniere. Vďaka pomerne veľkej finančnej zásobe a obchodným stykom si Benevento dokázalo udržať nezávislosť a autonómnosť voči Franskej ríši.⁸²

Poslednou a azda najvýraznejšou cnosťou je umenie staviteľstva. Arechis, inšpirujúc sa stavebnými aktivitami Justiniána, vybudoval na území antického Beneventa, mesto nové – takzvané *civita nova*.⁸³ Arechis opravil akvadukt, vytvoril rozsiahly palácový komplex, v ktorom zrekonštruoval a rozšíril palác. Okrem opravy katedrály vybudoval vo vojvodstve viac než dvadsať kostolov s príslušnými kláštorami. Jedným z mála dochovaných je ženský kláštor v Alife na juhu Talianska.⁸⁴ Navyše zväčšil mesto i hradby a do antických ruín dal vbudovať systém mestských obydlií. Okrem jedného centra v Benevente si buduje aj ďalšie, a to na západnom pobreží, kde rozšíri a opraví hradnú pevnosť na úpätí pohoria v Salerne.⁸⁵

Avšak azda najväčším počinom približujúcim sa k staviteľskému umeniu je vybudovanie chrámu Santa Sofie. Podobne ako u Justiniána, aj beneventskej chrám Božej Múdrosti bol na svoju dobu a vo svojich skromnejších podmienkach niečím výnimočným čo sa nemalo opakovať. Dokladá to aj unikátny tvar chrámu v podobe zdvojeného deambulatória s ukončeniami stien v podobe zuborezu. O autenticite tvaru sa viedli dlhé spory, nateraz zdá sa, že bádatelia sa zhodujú na aktuálnej forme architektúry.⁸⁶ Chrám podobne ako celý palác boli podľa dobových a neskorších autorov opisovaný ako opulentný, plný lesknúcich sa mozaík a vyzdobený drahými kovmi dovezenými z Kréty, kameňmi z východu a luxusnými látkami z Etiópie.⁸⁷

Chrám Santa Sofie zohrával ústrednú rolu v sakrálnej topografii mesta, nielen svojim vzhladom ale aj symbolickým a ekleziastickým významom. Bolo to panovnícke oratórium plné relikvií, bol to chrám všetkých Longobardov, bol to príbytok v ktorom Arechis manifestoval svoju spojitosť s neskorou antickou tradíciou siahajúcou až k Šalamúnovmu chrámu.

81 Na čele stál vojvoda, ktorý sám dosadzoval úradníkov do dištriktov zhromaždených z veľkých miest. Tieto dištrikty sa nazývali *iudicariae* ale *actus*. Ferry, Erchempert's history, s. 98-100.

82 Vďaka veľkej zásobe zlata, bol Arechis schopný platiť Franskej ríši pomerne veľkú daň. Dell'Acqua, Nota sui Reperti vittrei del Monastero, s.256-257.

83 Tento termín, ktorý pomenúva znovu vybudovanie mesta vychádza z byzantskej praxe, konkrétne Justinián vybudoval Konštantínopol v zmysle *civita nova*. Podobnou stratégiou sa riadil aj Liutprand. Hodges, The rebirth of towns in the Beneventan principality, s. 122.

84 Ibidem, s. 122.

85 Označovaný je pojmom *ktitor*, teda budovateľ/staviteľ/obnovovateľ. Podobne ním bol aj Justinián, ktorý počas svojej vlády obnovuje bývalé byzantské teritórium a znovu ustanoví dve centra – západnú Ravennu (ktorú znovu získal) a východný Konštantínopol (ktorý prebudoval). Ib., s. 122.

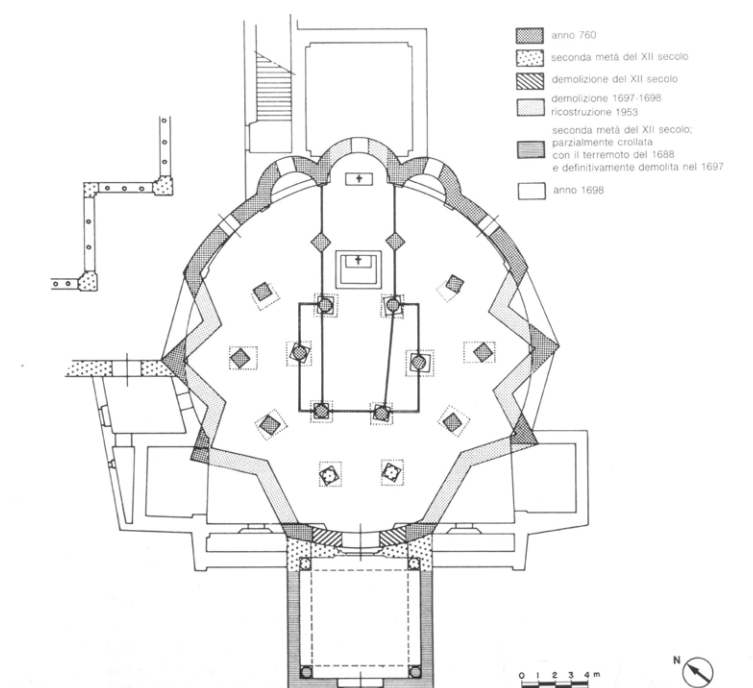
86 Z najnovších štúdií, ktorá pojednáva o architektúre Valentino Pace. Pace, Da Petronace ad Arechi, s. 141 – 168.

87 Viac v Belting, Studien zum Beneventanischen Hof, s. 181.

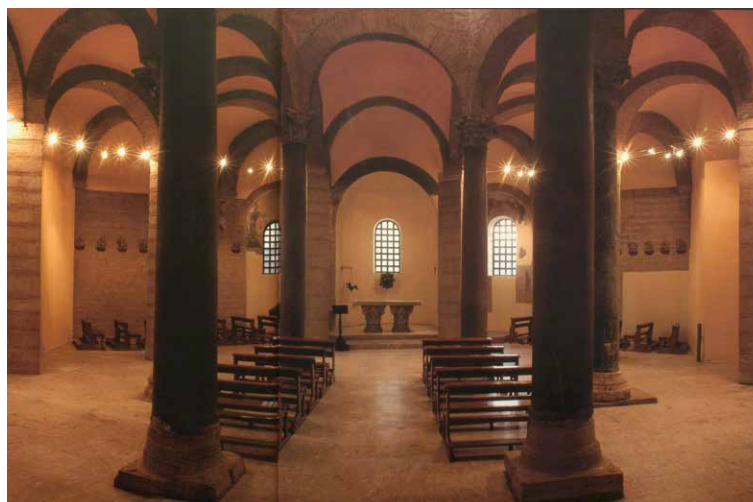
Záver

Sakrálna moc, koncentrovaná v ikonickom kostole Beneventa – Santa Sofii, bola od počiatku tvorená ako niečo špeciálne a jedinečné. Svojou dedikáciou odkazujúcou sa k tradícií siahajúcej až do neskorej antiky, sa Arechis – beneventský vojvoda a neskôr princ, zaradil do línie panovníkov oplývajúcich Božím darom múdrosti. V Arechisovej ideologickej a politickej reprezentácii zohral významnú úlohu práve jeho tútor Pavol Diakon. Ten svojou textovou tvorbou prispel k formovaniu kolektívnej pamäte beneventského ľudu, prípadne ľudu longobardského. Arechis tu vďaka nemu vystupuje ako pokračovateľ antickej scholastiky a spásnou postavou v histórii sužovanej karolínskym dvorom. Chrám Božej múdrosti na západe je v Arechisovej réžii manifestom Justiniánovej a Šalamúnovej múdrosti, odrážajúcej Božskú múdrosť, ktorá bola najprv daná Šalamúnovi a súčasne odkazom neskorším generáciám o zvrchovanosti vojvodu, ktorý našiel nesmrteľnosť v Božej múdrosti.

Obr. 1. Pôdorys kostola Santa Sofia v Benevente



Obr. 2. Vnútrotný priestor chrámu



Obr. 3 a 4. Navštívenie a Zachariášova nemota



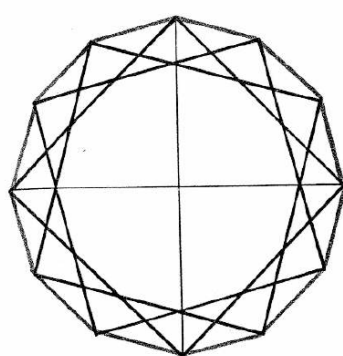
Obr. 5. Zvestovanie Zachariášovi



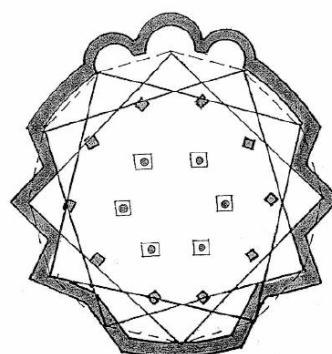
Obr. 6. Mramorový reliéf na mozaikovom pozadí, poškodenom prestavbami a reštaurátorskými zásahmi



Obr. 7. Arechis II. ako objednávatel' Santy Sofie, *Chronicon Sanctae Sophiae*



10. The rotated square



11. The rotated square as a design diagram

Použitá literatúra:

DELL'ACQUA, Francesca. Nota sui Reperti Vitrei del Monastero di San Vincenzo Al Volturno e della Cappella Palatina di Arechi II a Salerno, in: Rassegna Storica Salernitana, Vol. 14, 1997, s. 243-258.

DELL'ACQUA, Francesca. Arechi II: la promozione artistica come tratto »eroico«, in: Gabriella D'Henry and Chiara Lambert (eds.), Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076), Atti del convegno. Salerno 2009, s. 75-92.

AZZARA, Claudio. Arechi II e il ducato: politica, istituzioni, legislazione, in: Tra I Longobardi del Sud. Arechi II e il ducato di Benevento, Benevento 2017, s. 31-40.

BORGIA, Stefano. Memorie istoriche della pontificia città di Benevento dal secolo VII al secolo XVIII, zv.1, Roma, 1743.

BELTING, Hans. Studien zum Beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert, in: Dumbarton Oaks Papers, Vol. 16, 1962, s. 141-193.

BERTELLI, Carlo – BROGIOLO, Gian Pietro. Il futuro dei Longobardi: l'Italia e la costurzione dell'Europa di Carlo Magno, Milano 2000.

CARELLA, Silvio. Osservazioni su Santa Sofia di benevento, in: Studi Beneventani, Vol. 7, 1998, s.141-186.

CASTELFRANCHI, Marina Falla. Arechi II e Giustiniano, in: Quintavalle, A. C.: Medieove: immagini e ideologie. Parma 2005.

COSCARELLA, Adele. Ritualita funeraria nell'area meridionale della Longobardia Minor, in: Tra I Longobardi del Sud. Arechi II e il ducato di Benevento, Benevento 2017.

DAVIS, Raymond. The Lives of the Eight-Century popes AD 715-817. Oxford 2007.

DELOGU, Paolo. *Mito di Una Città Meridionale* (Salerno, secoli VIII-XI), Napoli 1977, s. 14.

ESPOSITO, Laura. Il Culto di Santa Sofia Matrona nella Benevento Longobarda, in: Tra i Longobardi del Sud. Arechi II e il Ducato di Benevento, Benevento 2017, s. 319 – 354.

Vera von Falkenhausen, I Longobardi meridionali, in: IL Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II, „Storia d'Italia“, III, a cura di G. Galasso, Torino 1983, s. 251–434.

FORREST KELLY, Thomas. Non-Gregorian Music in an Antiphoner of Benevento, in: The Jour-

nal of Musicology, Vol. 5, 1987, s. 478-497.

FORREST KELLY, Thomas. The Beneventan Chant, Cambridge 1898.

FORREST KELLY, Thomas. The Ordinal of Montecassino and Benevento: Breviarium sive ordo officiorum, 11th century. Fribourg, 2008, s. 203.

FORREST KELLY, Thomas. The Practice of Medieval Music. Studies in Chant and Performance, Ashgate 2010.

FORREST KELLY, Thomas. Beneventan Chant, in: Studia Musicologica Adademiae Scientiarum Hungaricae, Vol. 30, 1988, s. 393-397.

KRAUTHEIMER, Richard. Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture", in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 5, 1942, s. 1-33.

GASPARRI, Stefano. The fall of the Lombard kingdom: facts, memory and propaganda, in: S. Gasparri (ed.), 774: Ipotesi su una transizione, Turnhout 2008, s. 41-65.

GRIERSON, Philip. Medieval European Coinage, Oxford 1986.

HARRISON, Dick. Invisible boundaries and places of power: Notions of liminality and centrality in the early middle ages, in: The Transformation of Frontiers. From late Antiquity to the carolingians, Leiden 2001.

HIRSCH, Ferd. Il Ducato di Benevento sino alla caduta del Regno Longobardo, 1890, s. 111-112.

IVANOVICI, Vladimir. Manipulating theophany: light and ritual in north-Adriatic architecture (ca. 400-ca. 800), Berlin 2016, s. 222-223.

JEAN-MARIE, Martin. Les modèles paléochrétiens dans l'hagiographie apulienne, in: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, Paris 1990, 1992, s. 67-86.

JANIN, Raymond. Constantinople Byzantine: Développement urbain et répertoire topographique. Paris 1964.

LOPEZ-JANTZEN, Natalie. Kings of All Italy? Overlooking Political and Cultural Boundaries in Lombard Italy, in: Medieval Perspectives, Vol. 29, 2014, s. 75-92.

MACRIDES, Ruth – MAGDALIANO, Paul. The Architecture of ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia, in: Byzantine and Modern Greek Studies 12, 1988, s. 47-82.

MAARTEN, Delbeke – MINOU, Schraven. Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe. Brill 2011.

MCKITTERICK, Rosamund. Paul the Deacon and the Franks, in: Early Medieval Europe, No. 8, 1999, s. 319-339.

MCKITTERICK, Rosamund. Historia Langobardorum and the Franks, in: History and Memory in the Carolingian World, Cambridge 2004.

MEOMARTINI, Alfonso. Della chiesa e del chiostro di S. Sofia come vendosi al presente, in: I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento, 1889, s. 368-367.

John Mitchell, Artistic Patronage and Cultural Strategies, in: Brogiolo.

DI MURO, Alessandro. Ornasti patriam doctrinis, moenibus, aulis / hinc in perpetuum laus tua semper erit: strategie della memoria e identità in trasformazione nel Mezzogiorno longobardo (secoli VIII-X), in: Ut sementem feceris, ita metes. Rome 2016.

DI MURO, Alessandro. The rebirth of towns in the Beneventan principality (8th-9th centuries), 2017.

NEFF, Karl. Gedichte des Paulus Diaconus, München 1908.

NEIL, Christie (ed). Towns and their Territories Between Late Antiquity and the early middle Ages, Boston 2000, s. 353-354.

NELSON, Janet. Making a Difference in Eighth-Century Politics: The Daughters of Desiderius, in: Alexander Collander (ed.), After Rome's Fall: Narrators and Sources in early Medieval History, Essays Presented to Walter Goffart, Alexander Collander, Toronto 1998.

PACE, Valentino. Da Petronace ad Arechi. Lo spazio 'longobardo' nel sec. VIII: il caso di S. Sofia Benevento. In: Petronace da Brescia nel XIII centenario della di rinascita di Monte Cassino (718-2018), Mariano del'Orto (ed.), Montecassino 2019, s. 141-168.

PEDUTO, Paolo. Diacono e la Cappella Palatina di Salerno, in: Materiali per l'archeologia medievale, 2003, s. 662-663.

PEDUTO, Paolo. Un accesso alla storia di Salerno, in: Rassegna storica salernitana, Vol. 10, 1988, s. 13, 42-35.

PEDUTO, Paolo. Paolo Diacono e la Cappella palatina di Salerno, in: Paolo Diacono e il Friuli Altomedievale (secc. VI-X), Vol. 2, 2001, s. 655-678.

PEATIE, Matthew. Old Beneventan Melodies in a Breviary at Naples: New Evidence of Old Beneventan Music for the Office, in: The Journal Of Musicology, Vol. 29, 2012, s. 242-243.

ROCCO, Leonardis. The Plan of S. Sofia: A View into Early Medieval Design, in: I segreti dell'Architettura Medievale. 2004, s. 105-122.

REARDON, Wendy J. The Deaths of the Popes. Comprehensive Accounts Including Funerals, Burial Places and Epitaphs. McFarland 2010.

ROLLASON, David. Early Medieval Europe 300-1050. The birth of western society. New York 2014, s. 287.

RUSCONI, Antonino. La chiesa di S. Sofia di benevento, in: Corsi di cultura sull'Arte Ravennate e bizantina, Ravenna 1967.

SHELLENBERG, Anette. From Wise King to Royal Wise: The „Royalization“ of the Sage in Old Testament Wisdom Literature, in: The South African Baptist Journal of Theology, Volume 20, 2011.

SCHIBILLE, Nadine. Hagia Sophia and the byzantine Aesthetic Experience, Ashgate Book

SOLVI, Daniele. Arechi II e Benevento nell'opera di Paolo Diacono, in: Rotili, Marcello, Tra i Longobardi del Sud. Arechi II e il ducato di Benevento, Benevento 2017.

TAFT, Father. *The Byzantine Rite, A short History*. In: American Essays in Liturgy, Minnesota 1992, s. 28-41.

WINSTON, David. The Wisdom of Solomon. A New Translation with Introduction and Commentary, New York 1979.

YITZHAK, Hen. The Royal Patronage of Liturgy in Frankish Gaul: To the Death of Charles the Bald (877), Woodbridge 2001.

Zdroje obrazovej prílohy:

Obr. 1. Pôdorys kostola Santa Sofia. Rotili, Marcello, Benevento Romana e Longobarda. L'immagine urbana, Benevento: 1986, s. 190.

Obr. 2. Vnútrotný priestor chrámu. Meccariello, Luigi, Santa Sofia a Benevento: la chiesa alla Santa Sapienza, Benevento: Ed. Lume, 2008, s. 14-15.

Obr. 3. Navštívenie. Meccariello, Luigi, Santa Sofia a Benevento: la chiesa alla Santa Sapienza,-

Benevento: Ed. Lume, 2008, s. 18-19.

Obr. 4. Zachariášova nemota. Meccariello, Luigi, Santa Sofia a Benevento: la chiesa alla Santa Sapienza, Benevento: Ed. Lume, 2008, s. 18-19.

Obr. 5. Zvestovanie Zachariášovi. Meccariello, Luigi, Santa Sofia a Benevento: la chiesa alla Santa Sapienza, Benevento: Ed. Lume, 2008, s. 20.

Obr. 6. Mramorový reliéf na mozaikovom pozadí, poškodenom prestavbami a reštaurátorskými zásahmi. Rotili, Marcello, Benevento Romana e Longobarda. L'immagine urbana, Benevento: 1986, s. 34-35.

Obr. 7 Arechis II. ako objednávatel' Santy Sofie, Chronicon Sanctae Sophiae. Cod. Lat. Lat 49, 39. Meccariello, Luigi, Santa Sofia a Benevento: la chiesa alla Santa Sapienza, Benevento: Ed. Lume, 2008, s.112.

Obr. 8 Geometrický diagram rotovaného štvorca, podľa návrhu R. Leonardisa. Leonardis, Rocco, „The Plan of S. Sofia: A View into Early Medieval Design“. In: I segreti dell'Architettura Medievale, 2004, s. 115.

Kresby Maertena van Heemskerck ze sbírek Moravské galerie v Brně

Kateřina Vajdaková

Seminář dějin umění, Masarykova univerzita v Brně

Rozsáhlá kolekce kresby Moravské galerie, jejíž základ byl získán zejména od soukromých sběratelů, patří k podstatným částem celkového fondu sbírek této instituce.¹ Zde se nacházejí čtyři kresby od nizozemského romanisty a humanisty Maertena van Heemskercka (1498–1574), jež byly určeny pro grafickou reprodukci. Jedná se o kresby dvou evangelistů, *Svatého Matouše a anděla* a *Svatého Lukáše a býka* z roku 1560, patřících do širšího cyklu zachycujícího čtyři evangelisty. Dále dvě kresby: *Kristus přibíjen na kříž* a *Longinus propichující Kristův bok kopím* z roku 1564 z cyklu *Sedm krvácení Krista*.² Mnoho podobných kreseb, jež byly v průběhu 16. století tvořeny jako předlohy pro rytiny se nedochovalo, nicméně právě díky zachovaným grafickým listům můžeme rekonstruovat původní kresebné cykly.

Do inventáře nynější Moravské galerie, jež vznikla roku 1961, se zmíněné kresby dostaly dvěma způsoby. Tím prvním je zakoupení kreseb evangelistů *Svatého Matouše* a *Svatého Lukáše* Moritzem Trappem, členem Moravsko-slezské společnosti pro podporu zemědělství, přírodovědy a vlastivědy, pro Františkovo Muzeum v souboru, jež celkově obsahoval „234 originálních starých kreseb.“³ Tvořily jej nejen nizozemské, ale například i italské kresby, jež patří v brněnské sbírce k nejstarším.⁴ Výše zmíněné práce získalo Františkovo muzeum, které vzniklo při Moravsko-slezské společnosti pro podporu zemědělství, přírodovědy a vlastivědy roku 1818 jako reakce na rakouské Joanneum.⁵ Nákupy byly velmi mimořádné, avšak na konci třicátých let 19. století se muzeum snažilo o rozšíření akvizic zakoupením starého umění, nejen ze střeoevropského prostředí, ale jak dokládá muzejní praxe, například i z Nizozemí.⁶ Série 234 kreseb byla koupena roku 1863 za 45 zlatých a tento obnos byl zaplacen z fondu hraběcí rodiny Saint-Genois d'Aneaucourt.⁷ Je možné, že celý konvolut kreseb náležel právě do vlast-

1 KROUPA, Jiří. Poznámky k nizozemské kresbě 16. století v Moravské galerii v Brně, Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university. Řada uměnovědná, F 32–33, 1988–1989. Brno, 1989. S. 3.

2 KROUPA, pozn. 1, s. 14 – Kresby jsou datovány a signovány samotným autorem.

3 MZA Brno, fond G 82 – Hospodářská společnost Brno, sign. V., kart. 237 (Františkovo muzeum 1893–1895), fol. 205.

4 KAZLEPKA, Zdeněk. Die italienische Zeichnung des 16. – 18. Jahrhunderts in der Mährischen Galerie in Brünn, Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien. Begründet von Josef Strzygowski LXVIII. October 2016. S. 12.

5 SLAVÍČEK, Lubomír. Sobě, umění, přátelům: Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939. Brno: Barrister & Principal, 2007. S. 193.

6 TOMÁŠEK, Petr. Obrazárna Františkova muzea: První veřejná umělecká sbírka na Moravě. In: Petr TOMÁŠEK (ed.), Moravská národní galerie. Brno: Moravská galerie, 2011, s. 50–89. s. 14.

7 MZA Brno, fond G 82 – Hospodářská společnost Brno, sign. XVIII., kart. 341, (Účty, účetní přílohy aj. 1862–1864),

nictví této rodiny, která byla svou zálibou ve shromažďování uměleckých předmětů známá.⁸ Kresby však nemají žádné sběratelské značky, které bychom čekali, kdyby byly součástí větší aristokratické sbírky a jež by nám dopomohly ve zjištění, zda skutečně patřily tomuto rodu. Z archiválií vyplývá, že je mohl rovněž vlastnit zaměstnanec Františkova muzea Ernst Gallina.⁹

Z celého souboru děl, které bylo svázáno a kaširováno na listech, bylo však později nalezeno pouze 41 kreseb, které jsou nyní v Moravské galerii pod inventárními čísly B1–B41.¹⁰ Zbytek starých kreseb mohl být ztracen, ale pravděpodobně u těchto prací byla „zapomenuta“ jejich provenience a byly zapsány pod jiná inventární čísla.

Zbývající dvojice perokreseb *Kristus přibíjen na kříž* a *Longinus propichující Kristův bok* kopím z roku 1564, byla spolu s dalšími kresbami získána z pozůstalosti významného moravského továrníka Arnolda Skutezkého (1850–1936).¹¹ Zámožný obchodník se snažil budovat svou sbírku za cílem obohacení a zvětšení domácího kulturního bohatství. Skutezkého sbírka přešla díky spojení prodeje a odkazu ve dvou fázích do majetku země Moravskoslezské, a to v roce 1923, kdy byla odkoupena většinu obrazů starých mistrů a poté v roce 1938 z jeho pozůstalosti rozsáhlá sbírka kreseb umělců 16.–20. století.¹² Ve Skutezkého pečlivě vedeném deníku sbírkových přírůstků můžeme nalézt i záznam o dvou van Heemskerckových kresbách z cyklu *Sedm krvácení Krista*, které jsou zde značeny pod čísly 732 a 733.¹³ Skutezky je koupil za 220 zlatých¹⁴ na aukci ve Stuttgartu, která se konala v květnu roku 1914. Z katalogu se dozvídáme, že se jednalo o dražbu sbírky kreseb mistrů 15.–19. století sběratele rytin a kreseb Rudolfa Peltzera, jež obsahovala díla například od Petra Paula Rubense (1577–1640) či Albrechta Dürera (1471–1528) a jež byla celkově soustředěna na holandské umění 17. století.¹⁵

První výstava kreseb ze sbírky Skutezkého byla uspořádána v Uměleckoprůmyslovém muzeu roce 1910 a na této výstavě nejspíše poprvé veřejnost shlédla van Heemskerckovy kresby s Kristem.¹⁶ Poté byly všechny čtyři kresby vystaveny v roce 1949 na výstavě Kreseb starých mistrů z majetku Zemského muzea v Brně¹⁷ a na výstavě Holandské kresby 17. století, která se konala v letech 1954–1955.¹⁸

fol.771.

8 KROUPA, pozn. 1, s. 16.

9 MZA Brno, fond G 82 – Hospodářská společnost Brno: kart. 237, sign. V., Františkovo museum 1893–1895, folio 205.: Herr Dr. Gallina ist gewillt diese Sammlung/dem Museum um den geringen Streik von 45 fl/zu überlassen.

10 MG, Inventární kniha staré kresby, 1979, s. 1–3.

11 MG, Inventární kniha staré kresby, 1979, s. 108–152.

12 SLAVÍČEK, pozn. 5, s. 205–206.

13 SKUTEZKY, Arnold. Katalog akvizic 1873–1934, rkp., MG, grafická sbírka, s. 67, č. 732, 733.

14 Ibidem, s. 281.

15 Katalog wertvoller und seltener Handzeichnungen von Meistern aller Schulen des 15. – 19. Jahrhunderts, aus der Sammlung des Herrn Landgerichtsrats a. D. Peltzer in Köln [...], Stuttgart 1914, s. 22, č. kat. 174 (Aukce č. 76, 13. – 14. května 1914).

16 KAZLEPKA, pozn. 4, s. 13.

17 KROUPA, pozn. 1, s. 3.

18 KUSÁKOVÁ, Helena. Obrazárna Moravského musea a Dům umění města Brna: Holandská kresba 17. století, 16. prosince 1954–19. leden 1955. Brno, 1954. S. 18.

Van Heemskerckova zobrazení Nového zákona, zvláště v šedesátých letech 16. století, v nichž byly všechny čtyři kresby nacházející se v Moravské galerii v Brně vytvořeny, poskytují ojedinělé a vynalézavé zachycení témat, obohacené o asociace, jež přispívají k pochopení připojených textů u následně vzniklých grafických listů.¹⁹ Stejně jako jiné kresby, které sloužily jako předlohy pro rytiny, jsou rovněž vytvořeny perem a inkoustem na papíře a svou propracovaností a jemnými tahy perem sloužily jako přesná předloha pro rytce.

Během padesátých a šedesátých let šestnáctého století, kdy návrhy pro grafiku hrály vzrůstající důležitost v umělcově tvorbě, se jeho *modelli* stávají jemnějšími a jsou příznačné delikátním zacházením s jemným šrafováním a tečkováním.²⁰

Podle grafických listů víme, že dvě kresby, *Svatý Matouš a anděl* a *Svatý Lukáš a býk*, jsou součástí širšího cyklu Čtyři evangelisté, k nimž patřil *Svatý Marek a lev* a *Svatý Jan a orel*, jejichž kresebné návrhy nejsou známy.²¹ Celý tento cyklus následně vyryl v roce 1562 Philips Galle (1537–1612).²² Na vyobrazení *Svatého Matouše* [obr. 1] je netypický krajinný motiv v pozadí. Lehce načrtnutý přístav se zakotvenými loděmi, v dálce s architekturou a hornatou scénérií, zde zabírá podstatnou část celkové kresby, což je obvyklejší u pozdějších prací. Důraz kladený na scénérii je bezpochyby ovlivněn nizozemskou tradicí krajinomalby a vlivem italské scénérie Heemskerckova učitele Jana van Scorela (1495–1562), ke které se umělec v šedesátých letech znovu vracel.²³

Kresba *Svatého Lukáše* [obr. 2] zobrazuje evangelistu neobvykle jako patrona lékařů. Důraz, který autor použil na zobrazení medicínských nástrojů v pozadí evangelisty, se ztrácí v grafickém provedení, kde nádoby za světce nejsou zcela zobrazeny. Malíř tímto způsobem může dávat najevo respekt k lékařské profesi, zastoupené evangelistou jako jedním z prvních lékařů křesťanské éry.²⁴ Tato „úcta“ je nejspíše ovlivněna tím, že van Heemskerck měl blízký vztah s humanistou a vzdělavcem Hadrianem Juniem (1511–1575), jenž byl městským lékařem v Haarlemu od roku 1552 do roku 1572.²⁵ V 16. století roste také zájem o studium anatomie a vědeckých disciplín, což se odráží na zobrazování sv. Lukáše právě jako ochránce lékařů. Kompozice je rovněž podobná grafice alegorie lékařství od Philipse Galleho podle Franse

19 HAEGER, Barbara. Philips Galle's engravings after Maarten van Heemskerck's "Parable of the Prodigal Son", *Oud Holland*, CII. 1988, s. 127–140. S. 138.

20 WWR [William W. Robinson], Catalogue. In: Mary YAKUSH – Sara DAY (edd.), *The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*. New York: Cambridge University Press, 1986. s. 194–195. S. 194.

21 VELDMAN, Ilja M. *The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Maarten van Heemskerck, Part II. New testament, Allegories, Mythology, History and Miscellaneous Subjects, Roosendaal: Sound & Vision, 1994. S. 112–115.

22 DOLDERS, Arno. *The Illustrated Bartsch*, 56. *Netherlandish Artists, Philips Galle*. New York: Abaris Books, 1987, s. 217–220. S. 217–220.

23 ROBINSON, pozn. 20, s. 194.

24 VELDMAN, Ilja M. Maarten van Heemskerck and St. Luke's Medical Books, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* VII. 1974. S. 91–100. – Eadem, Book review: *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection* by Karel G. Boon, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* XXII. 1993–1994. S. 99.

25 Ibidem, s. 98.

Florise (1517–1570) z roku 1574.²⁶ Rytiny evangelistů byly bezpochyby určeny pro vzdělané publikum, jak naznačují latinské nápisy, které byly srozumitelné jen pro určitou část publika.²⁷

Cyklus *Sedm krvácení Krista* z roku 1564 se rovněž nezachoval v úplnosti. Tato série obsahovala kresby: *Obřízka*, *Kristus v zahradě Getsemanské*, *Bičování Krista*, *Korunování trním*, *Kristus nesoucí kříž* a *zárak Veroničiny roušky*, *Kristus přibíjen na kříž* a jako poslední *Longinus propichující Kristův bok kopím*²⁸. Do grafické podoby kresby převedl v roce 1565 Harmen Jansz. Muller (1539–1617).²⁹

Kristus přibíjen na kříž [obr. 3], v pořadí šestá kresba cyklu, je opět netradičně zpracována. Ve střední části v popředí se nachází Kristus položený na kříži, kolem nějž stojí tři vojáci. První s kopím a přilbicí svírá houbu, ze které teče víno do Ježíšových úst. Tento motiv, jenž je popsán v Písmu,³⁰ je neobvyklý a nebývá často zobrazován při přibíjení na kříž, avšak až při ukřižování.³¹ Pod křížem si můžeme všimnout dvou zločinců, kteří jsou v další kresbě *Longinus propichující Kristův bok kopím* ukřižováni vedle Ježíše. Oba jsou patrní i na kresbě *Kristus nesoucí kříž* a *zárak Veroničiny roušky* jdoucí v zástupu před postavou Spasitele.

Také muže stojícího přímo uprostřed kompozice v kontrapostní póze, nejspíše se jedná o Šimona z Kyrény,³² lze spatřit na předchozí části cyklu, jak Kristovi pomáhá nést kříž. Skupinku postav v pozadí tvoří svatá Veronika, držící roušku s otiskem Ježíšovy tváře, společně s Pannou Marií, kterou podpírá Marie Magdalská a svatý Jan. Tyto postavy jsou viditelné s dvěma vojáky na koních i na kresbě *Kristus nesoucí kříž* a *zárak Veroničiny roušky* jako i na následujícím výjevu *Longinus propichující Kristův bok kopím*. Vše je zasazeno do vyprahlé kopcovité krajiny se vzdáleným městem v pozadí, jež má v určitých částech cyklu italizující charakter. K Itálii odkazuje i postava sedícího vousatého zloděje, v jehož figuře můžeme spatřit záměrnou citaci Belvedérského torza, které si Maerten van Heemskerck nakreslil do svého skicáře během římského pobytu (1532–1537).³³

26 KROUPA, pozn. 1, s. 17; - Panacea – Philips Galle podle Franse Florise, 1574. Mědiryt/papír, 205 mm × 248 mm, inv. č. RP-P-1952-537, (Rijksmuseum, Amsterdam).

27 HAEGGER, pozn. 19, s. 137.

28 Obřízka, Maerten van Heemskerck, 1564. Perokresba/papír, hnědý inkoust, 196 mm × 250 mm, inv. č. N 130 (PK), (Boijmans Museum, Rotterdam); Kristus v zahradě Getsemanské – kresba nedochována; Bičování Krista – kresba nedochována; Korunování trním, Maerten van Heemskerck, 1564. Perokresba/papír, 198 mm × 250 mm, inv. č. 4363, (Fondation Custodia, Paříž); Kristus nesoucí kříž a zárak Veroničiny roušky, Maerten van Heemskerck, 1564. Perokresba/papír, 200 mm × 250 mm, inv. č. KKSgb9172, (Statens Museum for Kunst, Kodaň); Kristus přibíjen na kříž, Maerten van Heemskerck, 1564. Perokresba/papír, 190 mm × 244 mm, inv. č. B 2131, (Moravská galerie, Brno); Longinus propichující Kristův bok kopím, Maerten van Heemskerck, 1564. Perokresba/papír, 193 mm × 248 mm, inv. č. B 2132, (Moravská galerie, Brno).

29 VELDMAN, pozn. 21, s. 81–82.

30 Mt 27, 34–36; Mk 15, 23

31 Jan 19, 29

32 Mt 27, 32–34; Mk 15, 21–22; Lk 23, 26.

33 VELDMAN, Ilja M. Maerten van Heemskerck en Italië. In: Jan de JONG – Dulcia MEIJERS – Hanna PENNOCK – Victor SCHMIDT (edd.). Nederland-Italië: Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië 1400–1750. Zwolle: Waanders Publishers, 1993, s. 125–142. S. 138. - Belvedérské torzo, Maerten van Heemskerck, 1532–1537. Kresba/papír, inv. č. 79 D 2, fol. 73 recto, (Staatliche Museum zu Berlin, Berlín).

Na kresbě bez vodoznaku je dobře čitelný rok vzniku 1564 a autorova signatura.³⁴ Podobné zobrazení této scény můžeme nalézt na grafice Albrechta Altdorfera (1480–1538), kde je také Kristus přibíjen v atypické poloze směrem hlavou dolů, což připomíná spíše ukřižování sv. Petra, či na pozdější grafice od Adriaena Collaerta (1560–1618) podle Maertena de Vos (1532–1603).³⁵

Longinus propichující Kristův bok kopím [obr. 4] je v pořadí sedmá a poslední kresba cyklu, jíž celá série vrcholí. Ve středu se nachází ukřižovaný Kristus v bederní roušce, jehož tělo je vyobrazeno s důrazem na zachycení svalnaté postavy, která symbolizuje božskou dokonalost a sílu, jež nese tíhu hříchů celého světa.³⁶ Na pravé straně stojí opět Panna Marie, Marie Kleofášova a Jan.³⁷ Jeho postava nám svým postojem může připomenout ilustrace knihy *De humani corporis fabrica libri septem*, jež byla vydána roku 1543 Andreou Vesaliem.³⁸

Heemskerck jako i další umělci začínají přikládat důležitost znalosti anatomie a zobrazení svalů, které podle renesanční teorie studovali na klasických sochách.³⁹ Opět propracovaná krajina zachycuje moment, kdy v poledne nastala noc,⁴⁰ což je znázorněno sluncem a měsícem na obloze, tento motiv je znám již ve středověkém vyobrazení ukřižování.⁴¹ V zadním kompozičním plánu divák vidí na obzoru město. Centrální stavba s věží, která se nachází za Kristem, asociuje kresbu *Vatikánský obelisk na svatém Petru a Santa Maria delle Febre v Římě*⁴², kterou van Heemskerck vytvořil během své italské cesty. V pravém dolním rohu je opět signatura malíře a list má uprostřed nečitelnou průsvitku.

Při srovnání s grafickými podobami scén je patrné, že rytec se držel zcela kresebné předlohy, a to i v nejmenších detailech. Kresby byly doplněny texty, které složil Hadrianus Junius (Adriaen de Jonghe), což dokládá poslední grafika cyklu, kde se za latinským nápisem objevuje přípis „HADR. JUN.“ Texty následně vyšly v roce 1598 v díle *Poematum liber primus: pia et moralia carmina*, které bylo vydáno posmrtně jeho vnukem Albertem Verlaanem.⁴³ Povaha veršů v této knize a jejich nadpisů naznačuje, že byly pravděpodobně složeny pro konkrétní

34 Signatura: „Martinus/Van/Heemskerck“.

35 Kristus připevňovaný na kříž, Albrecht Altdorfer, cca. 1506–1538. Dřevořez/papír, 72 mm × 48 mm, inv. č. RP-P-OB-3025, (Rijksmuseum, Amsterdam); Ukřižování, Adriaen Collaert, podle Maertena de Vos, 1598–1618. Mědiryt/papír, 179 mm × 220 mm, inv. č. RP-P-1885-A-9669, (Rijksmuseum, Amsterdam).

36 VILADESAU, Richard. The Pathos of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts. The Baroque Era. New York: Oxford University Press, 2014. s. 23–25. – KELLNER, Wendelin. In: Engelbert KIRSCHBAUM (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Erster Band. Allgemeine Ikonographie A–Ezechiel. Wien: Herder, Freiburg, 1994. Sl. 355–458. – BAUER, Hermann – Reiner HAUSSEHERR – Helga NEUMANN. In: Engelbert KIRSCHBAUM (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Zweiter Band. Fabelwesen–Kynokephalen. Wien: Herder, Freiburg, 1994. Sl. 606–642.

37 Jan 19, 25

38 VESALIUS, Andreas. De humani corporis fabrica libri septem. Basileae, 1543. – Grafické ilustrace knihy, s. 194 a 200.

39 VELDMAN, pozn. 24, s. 91–100. – Eadem, Book review. The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection by Karel G. Boon, Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art XXII, 1993–1994. s. 99.

40 Mk 15, 33; Lukáš 23, 44; Mt 27, 45.

41 DOBALOVÁ, Sylva. Pašijový cyklus Karla Škréty mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 34.

42 Vatikánský obelisk na svatém Petru a Santa Maria delle Febre v Římě, Maerten van Heemskerck, 1532–1536. Perokresba/papír, 128 mm × 200 mm, inv. č. 79 D 2 a, fol. 7 recto, (Statliche Museum zu Berlin, Berlín).

43 Texty možno nalézt v Hadrianus Junius, Poematum liber primum. Pia et moralia carmina, Leiden 1598, s. 188–189.

umělecká díla. Srovnání reprodukováných veršů na tiscích a v knize ukazuje, že básně většinou zachycují věrný popis toho, co lze vidět v obrazové podobě, s výrazným důrazem na vizuální aspekt tématu.⁴⁴ Avšak u brněnských kreseb tomu tak není a nápisy expresivně popisují zejména Kristovo utrpení a krvácení, jež v obrazech vlastně není vykresleno.

Sedm krvácení Krista je neobvyklé téma ve vizuální kultuře raného novověku, avšak v pozdním středověku se jednalo o běžnou záležitost zejména v devočních knihách. Pro každý den v týdnu bylo určeno jedno vyobrazení ke kontempletaci nad Kristovým utrpením a nad bojem proti sedmi neřestem. Krvácení a pot Ježíše měl na diváka působit moralistně a vést jej k cnotnému životu.⁴⁵ Kresby zobrazující Krista, jsou tedy z hlediska formy a odkazy na antické památky moderní, podle soudobého vkusu, ale funkcí či námětem pokračují ve středověké tradici. Skrytá filosofie marnosti pozemských věcí, s Kristem jako vykupitelem lidstva, se stala hlavním tématem diskuze právě v 16. století.⁴⁶ Pod vlivem humanismu byli lidé více obezřetní vůči morálním aspektům života, a zejména v Nizozemí měl humanismus výrazně náboženskou a etickou dimenzi.⁴⁷ Rovněž se snažil spojit akademické znalosti antické kultury, jež jsou záměrně citovány ve van Heemskerckových kresbách se současností a sloučit je do vzdělávací lekce pro morální prospěch „lidstva“.⁴⁸

Ačkoli na grafických listech *Sedm krvácení Krista* se na krev a vodu poukazuje v latinských nápisech připojených ke grafikám⁴⁹, v obrazových výjevech žádná krev explicitně znázor-

44 VELDMAN, Ilja M. Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius. The Relationship between a Painter and a Humanist, Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art VII. 1974, s. 35–54. s. 46.

45 Eadem, pozn. 24, s. 91–100. – Eadem, Book review. The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection by Karel G. Boon, Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art XXII, 1993–1994. s. 320.

46 VELDMAN, Ilja M. Images for the Eye and Soul: Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450–1650). Leiden: Primavera Pers, 2006. s. 86.

47 Ibidem, s. 143.

48 VELDMAN, Ilja M. Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century. Maarseen: Imprint unknown, 1977. S. 7.

49 1. Prima cruentati memoratur adorea Christi, / Quando dedit Samio scindi præputia cultro. (Připomíná se první rána krvácejícího Krista, když obětoval pohanskému noži předkožku)

2. Proxima, quu(m) variæ afflicto certamine pugnæ, / Sanguinis erumpunt toto de corpore grumi.

(Druhá, kdy po přestálém utrpení a pochybách se z celého těla řinuly potoky krve)

3. Tertia, quu(m) roseus niueos cruor inficit artus, / Purpurei q(ue) fluunt sciþo de corpore riui. (Třetí, když rudá krev zabarvila bělostné údy. Z bičovaného těla tekly proudy purpurové krve)

4. Aspice, confixum vt spinis caput horret acutis, / Et trudit guttas implexa corona cruentas. (Hle, jak strašlivý je pohled na hlavu probodanou pichlavým trním, kterou drtí koruna zbrocená krvavými krůpějemi.)

5. Ecce crucis grauidae hic oneri succumbit iniquæ, / Atq(ue) reclusa vomunt flūidu(m) canua vulnera tabūm. (Pohled, jak klesá pod tíhou nespravedlivého a těžkého kříže a také jak z otevřených hlubokých ran prýští a proudí krev.)

6. In Cruce distentus, clauis q(ue) trabalibus actus, / More perennis aquæ, scatebris dimanat apertis. (Na kříž položený a obrovskými hřeby přibitý krvácí z otevřených ran jako nevysychající pramen)

7. Flūmen aqu(a)e tepidiq(ue), latex latere exit hiantē, / Sangūinis: Illa lauāt, culpa hic expiat omneis. (Jako řeka vroucí vody

neňa není. Toto meditativní téma svaté krve, jež vykupuje hříchy lidstva, plně odhaluje páchané násilnosti na Kristově těle i duši.⁵⁰ Všechny výjevy jsou zobrazeny velice umírněně, stejně jako zachycení výrazů postav není v extrémním vypjetí. Ani při ukřižování Krista, kdy Longinus probodl Spasitelův bok a „ihned vyšla krev a voda“⁵¹, žádný náznak krve není zobrazen. Texty tedy doplňují vyobrazení o další rovinu významu, která byla pochopena pouze těmi, jež byli schopni text přečíst a tyto nápisy mají tedy vzbudit ve čtenáři obrazotvornost. Text a obraz se doplňují a slouží pro soukromé rozjímání a k meditaci nad Kristovým sebeobětováním.⁵²

Umírněnost obrazové stránky souvisela s vkusem humanistického prostředí, kdy se Maerten van Heemskerck pokoušel mistrně zachytit tělesnou formu a kompozice postav s odkazy na další díla a pokud divák chtěl, mohl texty stimulovat svou představivost, nebo pouze mohl obdivovat delikátní zpracování jednotlivých scén. Tyto grafické listy ukazovaly také technickou dovednost rytce jakož i autora předlohy, který se snažil o invenční vypracování námětů, díky němuž se poté práce stávaly exkluzivnější a lukrativnější pro sběratele.⁵³ Čas v popisujících textech se mění z minulého do přítomného, což umísťuje Kristův „dar“ lidstvu do současné doby.⁵⁴ Podíváme-li se na jazyk, jež je použit, zejména užitím „u“ Hadrianus Junius záměrně odkazuje na klasickou latinu. Volba explicitních slov jako například *graūidae* či *tabūm*, poukazuje na Juniovu profesi jako lékaře. A výrazy *ecce* a *aspice* udržují kontakt s divákem/čtenářem stejně jako narativnost opakujících se postav, jež byla cíleně použita pro vedení diváka k lepšímu zorientování a vnitřní meditaci.

Nejasností zůstává podoba nápisu: I.N.R.I., který je stejně jako u kresby *Kristus nesoucí kříž* a *zázrak Veroničiny roušky* a *Longinus propichující Kristův bok* kopím [obr. 5] zrcadlově obrácen, tedy: I.Я.И.И. Při zkoumání jiných grafických listů se podařilo najít jen jednu rytinu, která by nesla stejnou „chybu“, jako tisky podle brněnských kreseb. Jedná se o *Ukřižování* z roku 1518 od Albrechta Dürera [obr. 6]⁵⁵. Rytina byla vyryta do zlata a nesloužila pro tisk, ale primárně byla zamýšlena jako devoční předmět.⁵⁶

Je možné, že tento cyklus byl primárně určen pro soukromého sběratele, jenž si kresby objednal. Nejdříve mohly být kresby převedeny do grafické podoby a následně prodány dále, nebo naopak. Tuto teorii by také potvrdil fakt, že kresby nesou signatury, které jsou svou velikostí vizuálně zdůrazněny, což by, pokud by byly určeny pouze jako grafické předlohy, nebylo nutné, vzhledem ke skutečnosti, že většina těchto předloh byla v průběhu tiskařské výroby zničena.

valí se proud krve z otevřeného boku, Kristus napravuje, jeho krev smývá vinu nás všech.)

50 MELION, Walter S. *The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print 1550–1625*. Philadelphia: Saint Josephs University Press, 2009. s. 334.

51 Jan 19, 34.

52 MELION, pozn. 50, s. 12.

53 VELDMAN, pozn. 46, s. 9.

54 HASS, Angela. Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer. The "Small Passion" and the "Engraved Passion." *Iconography, Context and Spirituality, Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXIII, 2000, s. 169–230. S. 196.

55 Longinus propichující Kristův bok kopím, Harmen Jansz. Muller podle Maertena van Heemskercka, 1565. Mědiryt/papír, inv. č. RP-P-1980-163, (Rijksmuseum, Amsterdam); Ukřižování, Albrecht Dürer, 1518. Rytina/papír, inv. č. 3440-4, (National Gallery of Victoria, Melbourne).

56 HASS, pozn. 54, s. 172.

Prostřednictvím dochovaných archivních pramenů jsme mohli aspoň z malé části sledovat příběhy provenience kreseb, jako i zájem sběratelství v 19. století na Moravě. Ačkoliv kresbám nebyla prozatím věnována velká pozornost v literatuře, je patrné, že tyto práce jsou zajímavé nejen svým vizuálním charakterem, ale zejména v kontextu celých sérií, jak kresebných, tak grafických. Pozoruhodné jsou zejména texty u grafické série Sedm krváčení Krista, doplňující obrazovou část o další významovou rovinu. To rovněž platí i o i obráceném nápisu na grafice *Longinus propichující Kristův bok kopím*, který je neobvyklý a naskýtá různé možnosti interpretace.

Obr. 1. Svatý Matouš a anděl, Maerten van Heemskerck, 1560



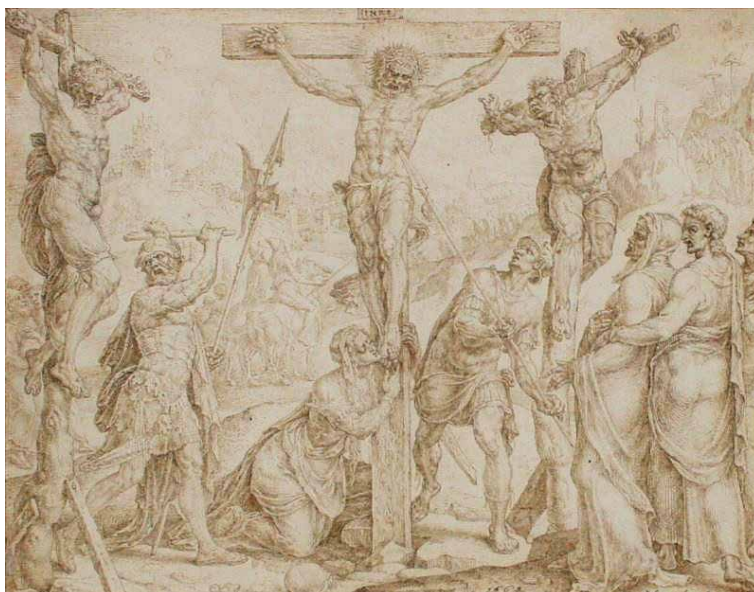
Obr. 2. Svatý Lukáš a býk, Maerten van Heemskerck, 1560



Obr. 3. Kristus pribíjen na kříž, Maerten van Heemskerck, 1564



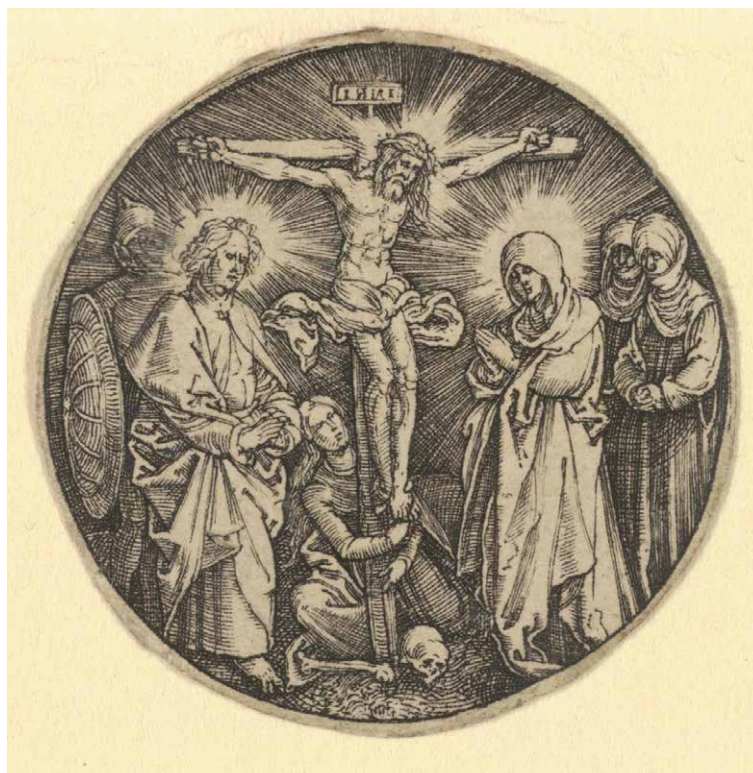
Obr. 4. Longinus propichující Kristův bok kopím, Maerten van Heemskerck, 1564



Obr. 5. Longinus propichující Kristův bok kopím, Harmen Jansz. Muller podle Maertena van Heemskercka,



Obr. 6. Ukřižování, Albrecht Dürer, 1518



Použitá literatúra:

BAUER, Hermann – Reiner HAUSHERR – Helga NEUMANN. In: Engelbert KIRSCHBAUM (Hrsg.). Lexikon der christlichen Ikonographie. Zweiter Band. Fabelwesen–Kynokephalen. Wien: Herder, Freiburg, 1994, sl. 606–642.

CLIFTON, James – MELION, Walter S. Scripture for the Eyes: Bible Illustrations in Netherlandish Prints of the Sixteenth century. New York: GILES, 2010.

DOBALOVÁ, Sylva. Pašijový cyklus Karla Škréty mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

DOLDERS, Arno. The Illustrated Bartsch, 56. Netherlandish Artists, Philips Galle. New York: Abaris Books, 1987, s. 217–220.

GERSZI, Teréz. The New Ideal of Beauty in the Age of Pieter Bruegel: Sixteenth century Netherlandish Drawings in the Museum of Fine Arts, Budapest. Budapest: Szepmuveszeti Muzeum, 2012.

GRANN, Achim – Heinz SCHÖDL (Hrsg.). Spurensuche: Die Sammlung Arthur Feldmann und die Albertina. Wien: Böhlau Wien, 2015.

GRIEKEN, Joris van – LUIJTEN, Ger – DER STOCK, Jan van. Hieronymus Cock The Renaissance in Print. Bruxelles: Mercatorfonds, 2013.

HAEGER, Barbara. Philips Galle's engravings after Maarten van Heemskerck's "Parable of the Prodigal Son", Oud Holland, CII. 1988, s. 127–140.

HASS, Angela. Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer. The "Small Passion" and the "Engraved Passion." Iconography, Context and Spirituality, Zeitschrift für Kunstgeschichte LXIII, 2000, s. 169–230.

JUNIUS, Hadrianus. Poematum liber primum: Pia et moralia carmina. Leiden, 1598.

Katalog wertvoller und seltener Handzeichnungen von Meistern aller Schulen des 15. – 19. Jahrhunderts, aus der Sammlung des Herrn Landgerichtsrats a. D. Peltzer in Köln [...], Stuttgart 1914, s. 22, č. kat. 174 (Aukce č. 76, 13. – 14. května 1914).

KAZLEPKA, Zdeněk. Die italienische Zeichnung des 16. – 18. Jahrhunderts in der Mährischen Galerie in Brunn, Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien. Begründet von Josef Strzygowski LXVIII. October 2016, s. 12–15.

KELLNER, Wendelin. In: Engelbert KIRSCHBAUM (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie.

- Erster Band. Allgemeine Ikonographie A–Ezechiel. Wien: Herder, Freiburg, 1994, sl. 355–458.
- KROUPA, Jiří. Poznámky k nizozemské kresbě 16. století v Moravské galerii v Brně, Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university. Řada uměnovědná, F 32–33, 1988–1989. Brno: 1989, s. 13–25.
- KROUPA, Jiří. Sbírka A. Skutezského v Moravské galerii v Brně, in: Martin Zlatohlávek (ed.), Italské renesanční umění z českých sbírek: Kresby a grafika. Praha: Národní galerie v Praze, 1996, s. 9–10.
- KUSÁKOVÁ, Helena. Obrazárna Moravského musea a Dům umění města Brna: Holandská kresba 17. století, 16. prosince 1954–19. leden 1955. Brno: 1954.
- LECHNER, Gregor. In: Engelbert KIRSCHBAUM (Hrsg.). Lexikon der christlichen Ikonographie. Siebter Band. Ikonographie der Heiligen. Innozenz bis Melchisedech. Wien: Herder, Freiburg, 1994, sl. 588–601.
- MARROW, James H. Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative. Kortrijk: Van Ghemmert Publishing Co, 1979.
- MELION, Walter S. The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print 1550–1625. Philadelphia: Saint Josephs University Press, 2009.
- SLAVÍČEK, Lubomír. Sobě, umění, přátelům: Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939. Brno: Barrister & Principal, 2007.
- SMENTEK, Kristel. Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe. Dorchester: Routledge, 2014.
- TOMÁŠEK, Petr. Moravská národní galerie. 194 let od založení. In: Petr TOMÁŠEK (ed.). Moravská národní galerie. Brno: Moravská galerie, 2011, s. 8–25.
- TOMÁŠEK, Petr. Obrazárna Františkova muzea: První veřejná umělecká sbírka na Moravě. In: Petr TOMÁŠEK (ed.), Moravská národní galerie. Brno: Moravská galerie, 2011, s. 50–89.
- VELDMAN, Ilja M. Book review: The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection by Karel G. Boon, Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art XXII, 1993–1994, s. 316–322.
- VELDMAN, Ilja M. Images for the Eye and Soul: Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450–1650). Leiden: Primavera Pers, 2006.

VELDMAN, Ilja M. Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century. Maarseen: Imprint unknown, 1977.

VELDMAN, Ilja M. Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius. The Relationship between a Painter and a Humanist, Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art VII. 1974, s. 35–54.

VELDMAN, Ilja M. Maarten van Heemskerck and St. Luke's Medical Books, Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art VII. 1974, s. 91–100.

VELDMAN, Ilja M. Maarten van Heemskerck en Italië. In: Jan de JONG – Dulcia MEIJERS – Hanna PENNOCK – Victor SCHMIDT (edd.). Nederland-Italië: Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië 1400–1750. Zwolle: Waanders Publishers, 1993, s. 125–142.

VELDMAN, Ilja M. The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Maarten van Heemskerck, Part II. New testament, Allegories, Mythology, History and Miscellaneous Subjects, Roosendaal: Sound & Vision, 1994.

VESALIUS, Andreas. De humani corporis fabrica libri septem. Basileae, 1543.

VILADESAU, Richard. The Pathos of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts. The Baroque Era. New York: Oxford University Press, 2014.

WWR [William W. Robinson], Catalogue. In: Mary YAKUSH – Sara DAY (edd.), The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century. New York: Cambridge University Press, 1986. s. 194–195.

Prameny:

Arnold Skutezky, Katalog akvizic 1873–1934, rkp., Moravská galerie v Brně (MG), grafická sbírka, s. 67, s. 280, s. 281.

MG, Badatelská karta, inv. č. B 15, Svatý Matouš Evangelista, 1560.

MG, Badatelská karta, inv. č. B 16, Svatý Lukáš Evangelista, 1560.

MG, Badatelská karta, inv. č. B 2131, Kristus přibíjen na kříž, 1564.

MG, Badatelská karta, inv. č. B 2132, Ukřižování, 1564.

MG, inv. č. B 15, Svatý Matouš Evangelista, 1560.

MG, inv. č. B 16, Svatý Lukáš Evangelista, 1560.

MG, inv. č. B 2131, Kristus přibíjen na kříž, 1564.

MG, inv. č. B 2132, Ukřižování, 1564.

MG, Inventární kniha staré kresby 1979, s. 1–3.

MG, Inventární kniha staré kresby 1979, s. 108.

Moravský zemský archiv v Brně (MZA Brno), fond G 82 – Hospodářská společnost Brno, sign. V., kart. 237 (Františkovo museum 1893–1895).

MZA Brno, fond G 82 – Hospodářská společnost Brno, sign. XVIII., kart. 341, (Účty, účetní přílohy aj. 1862–1864).

MZA Brno, fond G 82 – Hospodářská společnost Brno, kniha 50, (Podací protokol).

Zdroje obrazové přílohy:

Obr. 1. Sedící svatý Matouš a anděl, Maerten van Heemskerck, 1560. Perokresba/papír, 140 mm x 200 mm. (Moravská galerie, Brno). Zdroj: Vlastní fotografie, rovněž k dispozici na http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_15

Obr. 2. Sedící svatý Lukáš a býk, Maerten van Heemskerck, 1560. Perokresba/papír, 145 mm x 205 mm. (Moravská galerie, Brno). Zdroj: Vlastní fotografie, rovněž k dispozici na http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_16

Obr. 3. Kristus přibíjen na kříž, Maerten van Heemskerck, 1564. Perokresba/papír, 190 mm x 244 mm, inv. č. B 2131, (Moravská galerie, Brno). Zdroj: Vlastní fotografie, rovněž k dispozici na http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_2131

Obr. 4. Longinus propichující Kristův bok kopím, Maerten van Heemskerck, 1564. Perokresba/papír, 193 mm x 248 mm, inv. č. B 2132, (Moravská galerie, Brno). Zdroj: Vlastní fotografie, rovněž k dispozici na http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_2132

Obr. 5. Longinus propichující Kristův bok kopím, Harmen Jansz. Muller podle Maertena van Heemskercka, 1565. Mědiryt/papír, mm x mm, inv. č. RP-P-1980-163, (Rijksmuseum, Amsterdam). Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1980-163>

Obr. 6. Ukřižování, Albrecht Dürer, 1518. Rytina/papír, inv. č. 3440-4, (National Gallery of Victoria, Melbourne). Zdroj: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/43280/>

Arcivévoda Karel Rakousko-Těšínský jako stavebník

Michaela Hojdysz

Seminář dějin umění, Masarykova univerzita v Brně

Úvod

Arcivévoda Karel Rakousko-Těšínský (1771–1847) byl jedním z nejvýznamnějších stavebníků na území Habsburské monarchie v první polovině 19. století.¹ Jako mladší bratr císaře Františka I. měl zcela výjimečné postavení u vídeňského dvora, které odpovídalo jeho vojenským úspěchům. Evropskou proslulost mu vyneslo zejména vítězství nad Napoleonem v bitvě u Aspern, oslavované habsburskou propagandou až do rozpadu monarchie.²

Po smrti svého adoptivního otce, vévody Alberta Sasko-Těšínského roku 1822, se stal navíc jedním z nejbohatších mužů habsburského soustátí. Dědictví zahrnovalo vídeňský palác s jeho bohatými uměleckými sbírkami, těšínské komorní statky, uherská panství Altenburg a Bélye, lodní statek Žyvěc v Haliči, panství Frýdek ve Slezsku a Židlochovice na Moravě.³

Arcivévoda dbal o správu svých majetků, jejich rozvíjení a modernizaci, stejně jako úpravu rezidencí. Při převzetí panství se snažil o zlepšení tamějšího života, do něhož investoval velké množství kapitálu. V jeho službách působili odborníci, kteří měli pomoci se zaváděním nových technik hospodaření, a tak rozvíjet efektivitu statků. Nechal regulovat toky řek a zalesňovat lesy, usiloval o vystavění nových budov jako mlýnů, pil, cest a lepšího dopravního spojení.⁴ Modernizace panství zahrnovala i přestavby rezidencí, které svěřil svému dvornímu architektovi Josefu Kornhäuselovi. Ten po vystudování vídeňské akademie nejprve pracoval jako stavební

1 K jeho stavební činnosti se dochovalo velké množství plánových materiálů ve sbírce muzea Albertiny a Rakouské národní knihovny. Jedná se především o plány zámku Weilburgu, paláce na Augustiniánské baště a zámku v Těšíně. Plánová dokumentace k jednotlivým stavbám je uložena v Rakouské národní knihovně ve sbírce Kartensammlung, kde jsou plány k zámku v Těšíně a situační plán zámku Weilburgu z roku 1834. Ostatní plány související se zámkem v Badenu a přestavbou paláce na Augustiniánské baště jsou uchovávány ve sbírkách vídeňské Albertiny. Muzeum Śląska Cieszyńskiego schraňuje další plánovou dokumentaci Josefa Kornhäusela ke stavbám v Těšíně. Jejich součástí je například plán k přestavbě rotundy v areálu zámku a městského divadla, který je Kornhäuselem signován. V Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Cieszyńie ve fondu 14/76 Komora Cieszyńska lze dohledat písemnosti k hospodaření Těšínské komory, ve kterých jsou zahrnuty i objednávky na dodání materiálu na výstavbu nového zámku od roku 1838 a účty vytvořené v souvislosti s pořízením nového zámeckého pivovaru, který zasahuje do areálu zámku. – Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Cieszyńie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 1987; – KUFA, Pavel. Šlechtická sídla na Těšínsku v letech 1789–1840. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, s. 66–67.

2 Studie vznikla jako shrnutí diplomové práce Karel Habsbursko-Těšínský jako stavebník obhájené roku 2018 na Filozofické fakultě, Seminárii dějin umění, Masarykovy univerzity.

3 PITRONOVÁ, Blanka. Arcivévoda Karel, vítěz u Aspern. Těšínsko. Český Těšín: Okresní muzeum, 1991, č.4., s. 8–11. HERTENBERGER, Helmut – WILTSCHEK, Franz. Erzherzog Karl: der Sieger von Aspern. Graz: Styria, 1983, s. 318.

4 Ibidem, s. 319.

ředitel pro knížete Jana I. z Liechtensteinu, pro nějž projektoval především drobné objekty na Lednicko-valtickém panství. Zároveň vystavěl i několik budov v Badenu, jako vilu pro Karla hraběte Esterházyho a lázeňský dům Sauerhof pro Karla von Doblhoff.⁵

Ve dvacátých letech 19. století začal pracovat pro arcivévodu Karla Rakousko-Těšínského. Jak se do jeho služeb dostal, není úplně jasné. Roli v tom mohla sehrát jeho proslulost v Badenu, kde arcivévoda často pobýval, stejně jako jeho projekty pro hraběte Jana I. z Liechtensteinu. Pro arcivévodu projektoval zámek v údolí Helental v Badenu, úpravu rezidence ve Vídni a zámek v Těšíně.

Rezidenční síť

Rezidenční síť určitého aristokrata nebo celého šlechtického rodu lze definovat jako typologicky a funkčně různorodý soubor staveb v rámci šlechtického dominia. Rezidence byla sídlem pána, nacházela se na jeho statcích a plnila funkci obytnou, hospodářsko-správní, náboženskou, reprezentační a politickou. Vedle hlavního sídla, většinou městské rezidence, vlastnila aristokracie obvykle více venkovských staveb, které se lišily svými funkcemi, jako sídla správy velkostatků, věnné državy manželek, letohrádky a lovecké záměčky.⁶ Důležitým symbolem reprezentace byla i rezidence ve městě, kde se nacházely hlavní instituce, především ve Vídni, ale také v Praze, Brně, Olomouci, Opavě či Vratislavi. Aristokracie v Habsburské monarchii si udržovala své městské rezidence, ve kterých spočívaly funkce obytné, především v politické a společenské reprezentaci jejich majitele. V rámci panství zůstává řada staveb, které lze označit jako rezidence, tedy místa, kde jejich majitel pravidelně pobýval. Zřetězením takovýchto sídel do promyšleného hierarchizovaného systému vzniká rezidenční síť, ve které každý objekt získal svou specifickou funkci, jež se odrážela v architektuře, dekoraci i množství peněz, jenž do něj bylo investováno.⁷

Přestavba rezidenčních sídel jediným stavebníkem, kdy se mnohdy změnila forma i funkce dané stavby, představuje doklad toho, jak se měnila funkce aristokratického sídla, způsoby jeho využívání, a tím i jeho dekorace a dispoziční řešení. V případě rezidenční sítě arcivévody Karla Rakousko-Těšínského lze sledovat několik typů rezidencí různých funkcí – městský palác, letní sídlo a sídlo správy knížectví.

Rezidenční síť arcivévody Karla Rakousko-Těšínského navazuje na majetek vévody Alberta Sasko-Těšínského. Sestávala z Těšínského knížectví s rezidencí na zámeckém vrchu, městským palácem na Augustiniánské baště a letním sídlem v Badenu. Arcivévoda Karel

5 Wiener Theater Zeitung, 1824, 24. Juli, s. 89. – HAFNER, Walter. Der Sauerhof in Baden bei Wien. Von der „Ruine“ zum Luxus Hotel. Wien: Österr. Ges. für Denkmal und Ortsbildpflege, 1980, s. 3. – NEZVAL, Bettina. Joseph Kornhäusel: Lustschlösser und Theater. Horn: Berger, 2010, s. 50–51.

6 PAVLÍČKOVÁ, Radmila. Rezidenční síť olomouckých biskupů. Historická Olomouc: sborník příspěvků. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2002, XIII, s. 146–147.

7 HRBEK, Jiří. Rezidenční síť členů Valdštejnského rodu v 17. a 18. století. Folia historica Bohemica. Praha: Ústav československých a světových dějin ČSAV, 2013, XXVIII, č. 1., s. 59–101.

vlastnil i další statky v Uhrách a na Moravě, kde se nacházely rezidence Halbturm, Mannerdorf a Židlochovice. Mezi těmito sídly se pohybovala arcivévodova rodina v průběhu roku, kdy nejčastěji přebývala ve Vídni. Pobytu lze sledovat na základě dochované korespondence arcivévodky a jeho rodiny. V letních měsících, zejména v červnu a červenci jsou dopisy datované arcivévodkyní Henriettou v zámku Weilburg v Badenu. Korespondence odkazující k pobytu v Těšíně se zachovala pouze z let 1809 a 1810. Z ní vyplývá, že se do Těšína arcivévoda vracel v říjnu, listopadu a prosinci. V té době se věnoval správě majetku, ale také cestoval po okolí. Jeho častější pobytu v Těšíně začaly pravděpodobně až po dostavbě zámku.⁸

Jádrem rezidenční sítě byl palác ve Vídni, plnící široké spektrum funkcí od sídelní a správní až po reprezentační. Bohužel k celkové problematice, která by osvětlila úplné využívání rezidenční sítě se nedochoval dostatek písmenných pramenů. Z hmotných dokladů, především ze zachované podoby jednotlivých staveb, které arcivévoda Karel nechal stavebně upravit, lze vyvodit, že se snažil o stylové sjednocení a také modernizaci svých rezidencí a reprezentaci své osoby i v dalekém Těšínsku. Jak velkou úlohu měl stavebník na podobě výsledných realizací, nelze bohužel zjistit z důvodu absence dochované korespondence mezi ním a architektem Josefem Kornhäuselem. Nejspíš se angažoval ve výsledném rozdělení interiéru a vybavení. Zámek Weilburg byl na jeho přání opatřen osobními věcmi arcivévodkyně Henrietty z dětství a během výstavby na zámek pravidelně dojížděl.⁹

V rámci sídelní struktury hrály důležitou roli i letní sídla. Nezbytnou součástí života na venkovských sídlech byl častý pobyt v přírodě. Aristokracie na venkově trávila skoro polovinu roku, kdy se věnovala především lovu a střelbě, ojedinele farmaření a zahradničení, procházkami po okolí, obdivováním architektury a přírodních krás. Tento životní styl, oblíbený u anglické šlechty, se počátkem 19. století praktikoval i v Habsburské monarchii, kde byly populární pobytu v přírodě především formou procházek nebo lehkých sportů či lovu.¹⁰ Arcivévodkyně Henrietta Nassau-Weilburg trávila své volné chvíle ve Weilburgu pobyt na zahradě při vyřizování korespondence nebo procházkami s dětmi po okolí.¹¹ Arcivévoda Karel byl zase nadšeným pěstitelům různých, podle svědectví Antona Rollettse bylo kolem Weilburgu vysázeno skoro až dva tisíce odrůd, které svými květy doplňovaly idylu pobytu na venkově.¹²

8 Magyar Nemzeti Levéltár, fond P 300 Károly főherceg, sign. A. VI. 23, fol. 45, 42, 39, 38, 49, 52, 40.

9 NEZVAL, Bettina. Schloss Weilburg in Baden: Symbol einer Liebe. Museum Kaiserhaus:

Berndorf, 2015, s. 14.

10 GIROUARD, Mark. Life in the English country house: a social and architectural history. Seventh printing. New Haven: Yale University Press, 1978, s. 214–219. – ZATLOUKAL, Pavel. Architektura neoklasicismu. Morava 1780–1840, in: Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (edd.). Dějiny českého výtvarného umění (III/1) 1780/1790. Praha: Academia, 2001, s. 195–196. – KONEČNÝ, Michal. Vitruvius Moravicus: neoklasicistní aristokratická architektura na Moravě a ve Slezsku po roce 1800. Brno: Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, 2015, s. 38.

11 Magyar Nemzeti Levéltár, fond P 300 Károly főherceg, sign. A. VI. 19, fol. 1, 17, 26, 30, 48, 60.

12 NEZVAL. Josef Kornhäusel (pozn. 202), s. 17. – PITRONOVÁ. Arcivévoda Karel (pozn. 200), s. 9.

Palác na Augustiniánské baště

Hlavním rodinným sídlem arcivévody Karla byl palác ve Vídni, který navazoval na císařskou rezidenci. Vídeňský Hofburg, kde sídlila panovnická rodina Habsburků, zahrnoval rozsáhlý komplex budov, jehož částí byla i Augustiniánská bašta, kde se nacházel klášter Augustiniánů. Ten plnil důležitou funkci císařského dvorního chrámu a zároveň i rodinného kostela Habsburků. Sloužil i jako pohřebiště srdcí představitelů tohoto rodu. Jihovýchodní konec Hofburgu a zároveň část klášterního konventu byl přestavěn v 18. století na obytný a administrativní palác.¹³ Vystavěn byl mezi léty 1745–1747 pro portugalského hraběte Manuela Teles de Silva-Tarouca, rádce a ministra Marie Terezie, která mu roku 1742 vydala povolení ke stavbě administrativní budovy a paláce pro potřeby místodržitelů Rakouského Nizozemí.¹⁴ Palác se stal posléze sídlem místodržícího Rakouského Nizozemí, jehož postavení jakožto zástupce panovníka v Nizozemí značně vzrostlo.

Albert Sasko-Těšínský a Marie Kristina, dcera Marie Terezie a Františka I. Štěpána Lotrinského, vykonávali funkci místodržitelů v letech 1781–1793. Roku 1794 jim císař František I. věnoval celý palác na Augustiniánské baště se vším jeho mobiliářem. Změnil se status rezidence z oficiálního sídla místodržitele Rakouského Nizozemí na soukromý palác vysoce postavených členů císařské rodiny, který sloužil jako jejich hlavní sídlo v císařské Vídni.

Po smrti svého strýce Alberta Sasko-Těšínského nechal arcivévoda Karel interiér paláce zmodernizovat Josefem Kornhäuselem.¹⁵ Přestavba se datuje v rozmezí let 1822–1824 roku úmrtí vévody Alberta a datovanými sochami Josefa Kliebera v hlavním sále. Úprava se týkala změny uspořádání pokojů, ale i nových interiérových dekorací a vybavení.¹⁶

Přestavba se dotkla části přízemí v novém traktu, vystavěném Louisem de Montoyer na počátku 19. století, především vstupní haly, schodiště a pokojů v prvním patře. Velký *Sale del Bal* rozdělil ve více jednotlivých pokojů.¹⁷ Největší změny se týkaly vstupní části, kde Kornhäusel nechal zbořit starý schodišťový prostor a vytvořil větší reprezentační vstupní halu [Obr. 1]. Byl vytvořen ovál *Minervahalle* s podélnou halou se sloupovím a nové schodiště. Vstupní místnosti nechal obložit dvoubarevným mramorem. V patře vzniknul nový společenský prostor *Musensaal*. Zmenšením starého tanečního sálu, vytvořil Kornhäusel dvě místnosti – přijímací salón a audienční pokoj.

13 Albertina, Plán prvního patra paláce Tarouca a třetího patra Augustiniánského kláštera, 1794, M. 14, Um. 3, Nr. 14, in. č. 6016.

14 HERZMANSKY, Hedwig. Die Baugeschichte der Albertina (1. Teil). Albertinastudien. Wien. 1965. Heft 1, s. 4–7.

15 Albertina, Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, první patro, po 1822, M. 14, Um. 4, Nr. 21, in. č. 6021. – Albertina, Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, přízemí, po 1822, M. 14, Um. 4, Nr. 22, in. č. 6022.

16 BENEDIK, Christian. The Albertina: the palais and the Habsburg state rooms. Vienna: Christian Brandstätter, 2008, s. 89.

17 HERZMANSKY, Hedwig. Josef Kornhäusel: eine Künstlermonographie. Wien: Dissertation, Universität Wien, 1964, s. 215–216.

Ve stavbě také došlo k reorganizaci pokojů, kdy staré pokoje patřící vévodovi Albertovi se staly obytnými prostory princezny Henrietty von Nassau-Weilburg a ostatní pokoje v bývalém paláci Tarouca obývaly jejich děti. Enfiláda propojující pokoje dětí znemožňovala pohyb služebnictva, které nemohlo procházet samovolně jednotlivé pokoje. Josef Kornhäusel to vyřešil proražením nových dveří do pokojů a vystavěním pavlače do nádvoří, která zároveň sloužila jako spojovací chodba mezi místnostmi. Na plánech je nazvána jako *Communications gang* [Obr. 2].¹⁸ Je to prvek, který Kornhäusel uplatňoval při svých mnoha realizacích činžovních domů ve Vídni.¹⁹

Josef Kornhäusel společně s Josefem Klieberem vytvořili moderní interiér, jenž Josef Danhauser opatřil vnitřním vybavením.²⁰ Danhauser vytvořil pro arcivévodu nábytek, který byl, namísto ve Vídni využívaného ořechového dřeva, z mahagonu.²¹ Josef Klieber dodal pro palác několik nových soch představujících figury z římské mytologie jako postavy Múz, sochu Minervy a Apollóna.

Přestavba v sobě zahrnuje nově vytvořené luxusní prostory, které byly speciálně navrhnuté se vším svým vybavením. *Minervahalle* je první z reprezentačních prostorů. Jedná se o vstupní místnost na oválném půdoryse v přízemí stavby, kde se nacházely zejména kanceláře a místnosti sloužící k administraci. V mělké nise se nachází plastika zobrazující římskou bohyni Minervu s jejími obvyklými atributy, kopím, přilbicí a štítem, kterou Klieber vytvořil mezi lety 1822–1825. Stěny místnosti jsou dynamicky rozděleny pilastry toskánského řádu, mezi nimiž je stěna dekorována bosáží.²²

Z *Minervahalle* se vstupuje do sloupové síně, která ústí u schodiště, jenž vede do prvního patra, kde se nacházely obytné a reprezentační místnosti. Hala je obdélného půdorysu, dělí je mohutné sloupy toskánského řádu, které jsou vytvořeny z mramoru [Obr. 3]. Vnitřek je dělen pilastry na stěnách, mezi nimiž jsou vložena okna, půlkruhově zakončená s paprscitou výplní, sahající po zem. Vstup na schodiště střeží postavy dvou sfing. Nad nimi ve stěně se nacházejí dvě tonda zobrazující ženské hlavy korunované věncem růží, jež by mohly zpodobňovat bohyni Flóru. Stěny dvouramenného schodiště jsou bohatě dekorovány lizénovými rámy a bosáží a nad schodištěm jsou odlehčeny perforovanými půlkruhy.

18 BENEDIK. The Albertina (pozn. 213), s. 90. – Albertina, Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, první patro, po 1822, M. 14, Um. 4, Nr. 21, in. č. 6021. – Albertina, Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, přízemí, po 1822, M. 14, Um. 4, Nr. 22, in. č. 6022.

19 RIZZI, Georg Wilhelm. Die Zinshäuser im Spätwerk Josef Kornhäusels. Wien: Verein für Geschichte d. Stadt Wien, 1979, s. 39.

20 Ibidem, s. 22. – VONDRÁČEK, Radim. Biedermeier: umění a kultura v českých zemích 1814–1848. Praha: Umělecko-průmyslové museum, 2010, s. 494. – THIEME, Ulrich. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 8, Leipzig: Coutan-Delattre, E.A. Seemann, 1913, s. 354–355.

21 BENEDIK. The Albertina (pozn. 213), s. 92. – Josef Danhauser působil jako vídeňský návrhář. Od roku 1814 vlastnil závod na výrobu nábytku, jeho produkce byla rozsáhlá, dokonce svá díla vyvážel do zahraničí. Dochovalo se asi 2500 lavírovaných návrhů nábytku, které předkládal svým zákazníkům.

22 BENEDIK. The Albertina (pozn. 213), s. 96–97. – Albertina, Josef Klieber, Minerva, po 1814, in. č. 44424. – NEZVAL. Josef Kornhäusel (pozn. 202), s. 26–28.

Reprezentační prostory v prvním patře byly rozděleny na pokoje arcivévody a princezny Henrietty a dětí. Na plánové dokumentaci jsou rozepsány jednotlivé místnosti. Arcivévoda jich obýval devět a Henrietta sedm. Pokoje arcivévody se nacházely v bývalém křídle augustiniánského kláštera a zahrnovalo místnosti jako předpokoj, příjímací pokoj, šatnu, ložnici a kabinet. Z arcivévodových pokojů byl přístup do křídla, kde se nacházela galerie schraňující sbírku vévody Alberta.²³ Arcivévoda Karel Rakousko-Těšínský ji jako první otevřel veřejnosti. Přes schodišťovou halu se přecházelo do části, která sloužila arcivévodkyni, jež využívala předpokoj, příjímací pokoj, šatnu, kabinet, studovnu, toaletní pokoj a ložnici. Tato část byla značně přestavěna za arcivévody Alberta v roce 1875. Na komnaty arcivévodkyně navazovaly pokoje, které se nacházely ve staré části paláce Tarouca a sloužily potřebám dětí. Byly tam jejich ložnice, herny, ale také místnosti k učení i pokoje učitelů.²⁴

Místo velkého sálu z dob vévody Alberta byl vytvořen menší, ale velmi reprezentativní *Musensaal* [Obr. 4]. Využíval se jako hodovní síň a je dekorován sochami Apollóna a devíti múzami, jejichž předlohové návrhy se nacházejí ve sbírce muzea Albertiny.²⁵ Sochy vytvořil Josef Klieber, přičemž výsledná podoba boha Apollóna je sloučením jeho dvou návrhů.²⁶ Jedná se o obdélný pokoj, jehož stěny jsou děleny pilastry s korintskými hlavicemi a půlkruhovými okny nebo slepými arkádami. Pokoje jsou bohatě zařízené honosným nábytkem, dekorování je velmi precizní a okázalé. Na stěnách se objevuje dekor ve formě rostlinných ornamentů, květinových váz, rozet, vavřínových věnců nebo figur držící hudební nástroje. Obdobné motivy se nacházejí i na hedvábných tapetách vytvořených manufakturou Hornbostel ve Vídni. Interiérové úpravy lze charakterizovat jako neoklasicistní rakouskou modifikací francouzského dvorského empíru.²⁷

Arcivévoda Karel si nechal palác vybavit tím nejmodernějším, co bylo v té době v Evropě k dispozici. Okázalá dekorace interiéru paláce vzbudila nelibé pocity v arcivévodovi Johannovi, který byl pozván roku 1823 k bratrovi na vánoční svátky. Během své návštěvy byl pohoršen nákladností celé přestavby.²⁸ Stavební úpravy pokračovaly i za arcivévody Alberta, který nechal

23 Albertina, Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, první patro, po 1822, M. 14, Um. 4, Nr. 21, in. č. 6021.

24 Ibidem.

25 Albertina, Josef Klieber, Klio, po 1822, in. č. 47523. – Albertina, Josef Klieber, Melpomene, po 1822, in. č. 47524. – Albertina, Josef Klieber, Thalia, po 1822, in. č. 47525. – Albertina, Josef Klieber, Kalliope, po 1822, in. č. 47526. – Albertina, Josef Klieber, Tepischora, po 1822, in. č. 47527. – Albertina, Josef Klieber, Euterpe, po 1822, in. č. 47528. – Albertina, Josef Klieber, Erato, po 1822, in. č. 47529. – Albertina, Josef Klieber, Urania, po 1822, in. č. 47530r. – Albertina, Josef Klieber, Polyhymnia, po 1822, in. č. 47531.

26 Albertina, Josef Klieber, Apollón, Minerva, Erato, Terpsichore, po 1822, in. č. 5597. – Albertina, Josef Klieber, Apollon, po 1822, in. č. 47532. – Albertina, Josef Klieber, Clio, Caliope, Polyhymnie, le Bonheur, po 1822, in. č. 5598. – Albertina, Josef Klieber, Uranie, Calliope, Clio, po 1822, in. č. 5599.

27 BENEDIK. The Albertina (pozn. 213), s. 168. – SUCHÁNEK, Pavel a VALEŠ, Tomáš. Neoklasicistní dekorativní umění ve střední Evropě v éře Marie Terezie a Josefa II : Transkulturalita, nebo kulturní reprodukce? Cornova: Revue České společnosti pro výzkum 18. století, Praha: Česká společnost pro výzkum 18. století, 2018, roč. 8, č. 1, s. 108–109.

28 HERZMANSKY. Die Baugeschichte (pozn. 211), s. 4–7. – Cit. dle KOSCHATZKY, Walter. Aus dem Tagebuch der Erzherzogs Johann von Österreich. Albertinastudien. Wien. 1965. Heft 3, s. 154–155. „Abends ging ich mit Bruder Ludwig zu Bruder Carl. Da es Heiliger Abend ist, so waren alle Kindern vereinigt und was von uns da ist, versammelt. (...) Endlich als wir in das Zimmer meiner Schwägerin gingen und ich Zimmer durchging, keinen Fleck im Hause mehr fand, wie ich es gekannt, alles von einer Pracht mit einem solchen Aufwand gemacht sah, da wurde es mir fremd, ich fand mich so einsam und keinen frohen Blick konnte ich mehr machen. Ich dachte, der alte Herr so viel verwendet, nichts steht mehr davon. Izt

přestavět část interiéru a historizující fasádu. V roce 1857 císař František Josef I. rozhodnul o zničení zbytku opevnění kolem Vídně a v tom byla zahrnuta i Augustiniánská bašta, která byla zdemolována roku 1865.

Ve 20. století byly interiéry restaurovány a znovu vybaveny původním nábytkem z doby arcivévody Alberta, syna arcivévody Karla Rakousko-Těšínského. Z velké části jsou reprezentativní místnosti přístupné veřejnosti, v paláci byly vytvořeny i čtyři výstavní prostory, aby mohla být velká sbírka co nejlépe prezentována. Palác Albertina dnes v sobě spojuje dva prvky, za prvé se jedná o historický palác, který sloužil jako obydlí vysoce postaveným představitelům Habsburské monarchie, za druhé slouží jako moderní muzeum schraňující rozsáhlou grafickou sbírku.²⁹

Zámek Weilburg

Město Baden, ležící jižně od Vídně, má již dlouhou tradici lázeňství. Teplé minerální prameny byly využívány jako pitná kúra a ke koupání. Baden, stejně jako další dolnorakouská města, zažil na počátku 19. století značný stavební rozmach, který je dodnes zachován v jeho podobě. Především prostředí města, se zvedajícími se kopečky ukrývajícími malebné zříceniny hradů Rauhenstein a Rauhenneck, lákalo všechny návštěvníky k prozkoumávání.

Město se rozvíjelo s výstavbou lázeňských objektů jako hostinců pro návštěvníky, soukromých domů, kaváren a lázeňských pavilonů. Většina budov byla vystavěna až v polovině 19. století, kdy téměř všechny stavební zakázky v Badenu byly navrhovány architekty činnými ve Vídni jako Josefem Kornhäuselem, Pietrem Nobilem nebo také Charlesem de Moreau.³⁰

Podle zmínky v dobovém periodiku *Wiener Theater Zeitung* z roku 1823 se arcivévoda Karel, na přání své manželky princezny Henrietty von Nassau-Weilburg rozhodnul vybudovat v Helentalu letní sídlo.³¹ Na místě, které bylo vybráno pro výstavbu zámku se nacházela oblíbená vyhlídka, s výhledem na hory a zátoku Schwechat, ke které putovalo z Badenu mnoho výletníků.³²

Původně se uvažovalo o výstavbě venkovské vily nebo menšího zámku, z důvodu nižších finančních nákladů na stavbu objektu. Nicméně arcivévoda Karel se rozhodnul poprosit svého adoptivního otce, vévodu Alberta Sasko-Těšínského o uhrazení stavebních nákladů. Vévoda

ist alles umgekehrt, verändert und unendliches Geld ausgegeben. Wieviel ist da von so kurzer Dauer, der Mode unterliegend. So schön, so ausgesucht daß ich nicht wußte, wo mich hinstellen noch hinzusetzen. (...) Gott hätte ich das Geld, was das steckt! Wieviele Tränen getrocknet, wieviele Mißmutige wieder aufgerichtet, wieviele wieder meinem guten Kaiser gewonnen!„

29 BENEDIK. The Albertina (pozn. 213), s. 14–17.

30 KRÄFTNER, Johann. Im Schatten der Weilburg: Baden im Biedermeier. Baden: Grasl, 1988, s. 87.

31 Wiener Theater Zeitung, 1823, 22. Juli, s. 87.

32 MARTIN, Waltraud de. Die Weilburg in Baden bei Wien. Wiener Neustadt: Weilburg-Verl, 1987, s. 34. – Wiener Theater Zeitung, 1823, 22. Juli, s. 87.

mu vyhověl, a tak mohl být postaven zámek mnohem větších rozměrů.³³

Arcivévoda Karel požádal Josefa Kornhäusela o vytvoření plánů stavby. Ten je předložil 20. srpna roku 1820. Na základě schválení plánové dokumentace zámku započaly v tom samém měsíci výkopy základů a 15. září stejného roku byl položen základní kámen. Stavba byla dokončena 4. června 1823. Z Badenu byla k zámku vybudována nová cesta, *Weilburgstraße*, jež měla být promenádou vedoucí od Sauerhofu k novostavbě zámku – *Diese Straße sowohl, als auch der Platz vor dem Schloss, ist des Abends mit Laternen gehörig erleuchtet, welches eine sehr gute Wirkung macht*.³⁴

Letní sídlo bylo vystavěno na úpatí kopce, na němž se nachází zřícenina hradu Rauhenneck. Byla to trojpodlažní stavba, hlavní budova byla obdélného půdorysu s předsazeným portikem [Obr. 5]. Hlavní vstup do zámku byl z jižní strany, kde se nacházel zámecký dvůr a byl řešen menší verandou kubického tvaru, pokrytou bosáží. Vchod kryl portikus nesen dvojicí sloupů toskánského řádu zakončených trojúhelníkovým štítem.³⁵ Z hlavního tělesa zámku vybíhaly do stran křídla, vytvářející písmena T. Na kratších stranách křídel se nacházely o patro zvýšené kubické pavilony. Na ně navazovaly po stranách půlkruhové jednopodlažní objekty zapuštěné do terénu, lemovány anglickým příkopem.³⁶ Fasáda zámku byla hladká, podlaží od sebe oddělovaly profilované římsy [Obr. 6]. Vstup z hlavního tělesa zámku do zahrad kryl sloupový předsunutý portikus nesený osmi iónskými sloupy. Polosuterén sloužících byl osvětlován okny segmentového tvaru, okna v přízemí byla půlkruhově zakončená, v prvním patře pravoúhlá. Členitý půdorys zámku vychází ještě z barokní tradice zámeckých budov, kterou Josef Kornhäusel přetvořil do moderní neoklasicistní formy.³⁷

V polosuterénu, částečně zapuštěném v terénu, se nacházely provozní místnosti a ubytování služebnictva. Místnosti na východní straně zámku sloužily jako umývárna nádobí, prádelna, sklad nádobí a stříbra, kuchyně na přípravu pokrmů pro obyvatele zámku, spižírny, velká umývárna nádobí, na kterou následovalo ubytování čeledínů a stáje. Na protější straně to byly kočárovny, ubytování sloužících z kuchyně, kočích a lokajů.³⁸

Přízemí sloužilo jako obytné, zahrnovalo po stranách schodiště předpokoje vedoucí zřejmě do soukromých komnat arcivévody a jeho manželky. Pokoje zahrnovaly malou kuchyni, koupelnu, předpokoj, šatnu a ložnici. Na patře se nacházela i malá soukromá kaple a velký sál se vstupem do zahrady. Místnosti jsou propojeny tradiční enfiládou, ale i chodbou.³⁹

33 NEZVAL. Schloss Weilburg (pozn. 206), s. 46–51. – MÜHLBACH, Gertraud M. Das Kaiserhaus zu Baden bei Wien: Franz I. und Karl I. von Österreich. Horn: Wien: Berger, 2013, s. 39.

34 Wiener Theater Zeitung, 1823, 22. Juli, s. 87. – Tato ulice, stejně jako nádvoří před zámkem, bývá večer osvětlována lampami, které vytvářejí krásnou atmosféru.

35 Albertina, Josef Kornhäusel, Návrh fasády ze strany od dvora (Hof von Bergseite), 1820, M. 2, Um. 6, Nr. 20, in. č. 5857.

36 Albertina, Josef Kornhäusel, Půdorys přízemí (Grundriss des Erdgeschosses), 1820, M. 2, Um. 4, Nr. 15, in. č. 5852. – Albertina, Josef Kornhäusel, Půdorys prvního patra (Grundriss des Hauptgeschosses), 1820, M. 2, Um. 4, Nr. 16, in. č. 5853.

37 MARTIN. Die Weilburg (pozn. 229), s. 41. – HERZMANSKY. Josef Kornhäusel (pozn. 214), s. 54–55.

38 Albertina, Josef Kornhäusel, Půdorys přízemí (Grundriss des Erdgeschosses), 1820, M. 2, Um. 4, Nr. 15, in. č. 5852.

39 Albertina, Josef Kornhäusel, Půdorys prvního patra (Grundriss des Hauptgeschosses), 1820, M. 2, Um. 4, Nr. 16, in. č. 5853.

Josef Kornhäusel vytvořil koncept moderního šlechtického obydlí, které mělo zajistit obyvatelům komfort. Využil při projektování fasád naprosté jednoduchosti a potlačení ornamentality na minimum, která umocňuje celkově elegantní vzezření budovy.⁴⁰

Zámek Weilburg byl vystavěn jako velmi moderní stavba i po technické stránce. Tekoucí vodou byly vybaveny všechny kuchyně, koupelny a toalety. Vodovodní potrubí vedlo k rezervoárům do podkroví, které mohly být použity i v případě požáru k hašení.⁴¹

Kornhäusel společně ve spolupráci s Josefem Klieberem vytvořili dokonalý, harmonický koncept neoklasicistního uměleckého díla, spojující architekturu využívající neoklasicistní prvky společně s interiéry doplněnými Klieberovými plastikami. Interiérové dekorace dnes lze hodnotit pouze na základě dochovaných fotografií. Obdélná vstupní hala zámku byla zakončena půlkruhem, prostor rozdělovaly zdvojené sloupy toskánského řádu lemující nízké schodiště, jež končilo pohledově sochou bohyně Flóry se Zephyrem a puttem, které vytvořil Klieber roku 1823. Pokoje byly dekorovány rostlinnými ornamenty a pilastry s korintskými hlavicemi. Nad dveřmi se nacházely medailony s grisaillovými figurami.⁴²

Arcivévoda Karel s velkým zájmem sledoval výstavbu zámku, často jezdil na stavbu dohlížet, aby se přesvědčil, jak pokračuje. Součástí areálu byla plavecká škola, zámecký park, který byl doplněn o drobnou zahradní architekturu fontán a plastik.⁴³ Zvláštní pozornost věnoval arcivévoda výsadbě parkové zóny, jež byla osázena různými druhy dřevin a keřovitých rostlin. Nacházel se tam i skleník a užitková zahrada [Obr. 7].⁴⁴ Ve svém konceptu vytvořil harmonickou syntézu mezi zahradou a okolní krajinou.⁴⁵

Finanční náklady na tuto stavbu byly publikovány v roce 1924 v *Österreichische Kunsttopographie*, odkud lze vyčíst, že Josef Kornhäusel obdržel za plány, vedení stavby a její rozvržení 35 730 florinů, vedoucí stavitel 180 000 florinů, Josef Danhauser za interiérové dekorace místností a vytvořený mobiliář obdržel kolem 28 000 florinů. Celkově náklady činily asi 772 000 florinů.⁴⁶ Stavba se naneštěstí do dnešních dnů neodchovala. Zámek byl poškozen bombardováním za druhé světové války a jeho ruina byla stržena v šedesátých letech 20. století.

Weilburg se neměl stát jen letním sídlem, ale především monumentem reprezentujícím význam arcivévody Karla, jeho pomníkem a oslavou úspěchu vítězství v bitvě u Aspern nad Napoleonem. V této stavbě lze zde vidět i paralelu k odkazu Evžena Savojského jako vojevůdce habsburských vojsk, který své ambice zhmotnil v zámku Belveder. Podobně i Weilburg se měl stát arcivévodovým Belvederem.

40 Albertina, Josef Kornhäusel, Návrh fasády ze strany od dvora (Hof von Bergseite), 1820, M. 2, Um. 6, Nr. 20, in. č. 5857.

41 Albertina, Josef Kornhäusel, Plán vodovodu (Wasserleitung), 1820, M. 2, Um. 9, Nr. 34, in. č. 5869.

42 NEZVAL. Schloss Weilburg (pozn. 206), s. 77–92.

43 MARTIN. Die Weilburg (pozn. 206), s. 35. – Österreichische Nationalbibliothek (dále ÖNB), Plán plavecké školy, (Detailplan der im Jahre 1826 neu erbauten Schwimmschule im Garten de Erzherogl Schlosses Weilburg), 1826, in. č. 187k 1a.

44 ÖNB, A. Nowak, Situační plán zámku Weilburg (Situations-Plan des Schlosses Weilburg bei Baden), 1834, in. č. K I 111226.

45 HERTENBERGER – WILTSCHKEK. Erzherzog Karl (pozn. 200), s. 312–313.

46 FREY, Dagobert. Österreichische Kunsttopographie: Die Denkmale des politischen Bezirkes Baden in Niederösterreich, Band XVIII. Wien: Hölzel, 1924, s. 131.

Těšínský zámek

Těšínské statky získala Marie Terezie koupí od svého syna Josefa II., který je zdědil po smrti svého otce roku 1765. Marie Kristina dostala Těšínské knížectví jako věno v roce 1766, u příležitosti sňatku s vévodou Albertem. Tehdy také zvolil Albert jméno Sasko-Těšínský (von Sachsen-Teschen) pro odlišení rodové větve. Knížectví mělo novomanželům zajistit stálé příjmy a tvořilo základ jejich majetku, který se později rozrostl o frýdecké panství a další zakoupené statky v Uhrách. Těšínské statky řídila Těšínská komora, která byla ve stálém spojení s úřední správou statků vévody Alberta.

Vévoda Albert Sasko-Těšínský společně se svým adoptivním synem arcivévodou Karlem spolu na těšínské a frýdecké panství často zajížděli, starali se společně o dohled nad hospodařením Těšínské komory a také nad rozvíjejícím se hutním průmyslem.⁴⁷ Za arcivévody Karla došlo k rozšíření hutního průmyslu i do Třince, kde byla zpracovávána železná ruda vytěžená v okolních obcích. Díky tomu celá oblast ekonomicky prosperovala.

Centrem Těšínského knížectví bylo město Těšín již od 13. století, kdy Piastovci sídlili na Zámeckém vrchu, kde se nacházel Těšínský hrad. Skládal se z Dolního a Horního hradu. Horní hrad sloužil k reprezentaci a bydlení aristokracie. Dolní hrad v sobě ukrýval hospodářská stavení, ubytování služebnictva, zbrojnice a stáje.⁴⁸ Sídlo Piastovců bylo značně poškozeno během třicetileté války a následně i požárem roku 1789, který zničil velkou část města.

Město v periferní oblasti se nikdy nestalo sídlem manželského páru, přesto se vévoda Albert staral o rozšiřování panství, kdy odkupoval další pozemky a o rozvoj ekonomiky systematickým lesním hospodářstvím a rozvíjením hutního průmyslu. Na předměstí Těšína Saské kupě nechal vybudovat továrnu na sukno.⁴⁹ Pomýšlel také na výstavbu nového těšínského zámku.

Počátkem 19. století byly zbořeny pozůstatky Horního hradu, na jehož místě byl vysázen anglický park. Několik pozůstatku hradu bylo zachováno a zakomponováno jako romantické středověké prvky do nového parku. Piastovská věž z 13. století sloužící posléze jako rozhledna a zámecká kaple sv. Mikuláše z poloviny 11. století, stojící na půdorysu kruhu s apsidou na východní straně.

V Dolním hradě sídlilo především úřednictvo, které se staralo o správu rozsáhlého komorního statku v majetku Alberta Sasko-Těšínského, později arcivévody Karla. Pozůstatky Těšínského hradu nepůsobily jako důstojné sídlo správy a reprezentace významu členů Habsburské monarchie, stejně jako největších pozemkových vlastníků. Při svých návštěvách v Těšíně byli nuceni se ubytovávat v Larischově paláci. Tuto nepříjemnou situaci řešil již vévoda Albert

47 HAWLS, František. Panna Maria a Frýdek. Brno, 1893, s. 28.

48 MAKOWSKI, Mariusz. Šlechtická sídla na Těšínském Slezsku. Český Těšín: Regio, 2005, s. 16–19.

49 PITRONOVÁ, Blanka. Marie Christina a Albert Saskotěšínský: Příspěvek k biografii. Těšínsko. Český Těšín: Okresní muzeum, 1991, XXXIV, č. 1., s. 19.

Sasko-Těšínský, který nechal roku 1810 vytvořit prospekt, který zachycuje stav Těšínského hradu a přilehlých budov. Plány vytvořil těšínský architekt a zednický mistr Florián Jilg, který dlouhodobě působil na Těšínsku. Prospekt je signován s datem 18. ledna 1810 v Těšíně a nachází se ve sbírce Rakouské národní knihovny [Obr. 8].⁵⁰ Florián Jilg byl hlavním městských architektem a působil v cechu zedníků, projektoval stavby v Těšíně i v okolí. Z jeho děl se převážně zachovaly stavby kostelů, jako například v Hnojníku (1812), Bystřici (1809) a měšťanských domů v Těšíně. Po jeho smrti roku 1841 pokračoval ve stavební činnosti jeho syn Karel.⁵¹

Arcivévoda Karel Rakousko-Těšínský přikročil k rozsáhlým úpravám zámku především proto, aby zajistil zefektivnění celého panství. Výstavba zámku v Těšíně splňovala požadavek stavby důstojné rezidence vhodné k reprezentaci vlastníka Těšínského knížectví. Rozsáhlé stavební úpravy započaly koncem třicátých let 19. století. Již z roku 1838 jsou dochovány archivní záznamy, které dokládají stavební přípravy jako obstarávání stavebního materiálu k přestavbě zámku, kde je zmiňován jako *Schloss Bau*.⁵² Především se jedná o dodávky kamene a skla pro výstavbu oranžerie, která se nacházela při severním křídle zámku. Jednalo se o obdélnou stavbu s jemně vystupujícím rizalitem.⁵³ Oranžerie byla navrhnutá velmi jednoduše a prostě, téměř bez dekoru. Před obdélnou stavbu předstupoval jemný rizalit tvořen ve formě serliány, kdy zdvojené pilastry s kládím tvořily vchod, nad kterým se vypínal trojúhelníkový štít s proraženým půlkruhovým oknem s paprscitou výplní. Zbytek fasády byl prosklený až po zem sahajícími okny. Byla součástí zámeckého areálu až do roku 1965.

Na nejnižší části zámecké výšiny na straně ke městu, byl na pozůstatcích starých zdí vystavěn nový zámek, v němž sídlila správa Těšínské komory. Arcivévoda Karel požádal o vytvoření plánů na výstavbu nového sídla svého dvorního architekta Josefa Kornhäusela, jenž na troskách starého piastovského hradu navrhnul novou rezidenci. Plány k této přestavbě z Rakouské národní knihovny, zahrnují půdorys stavby a nárysy hlavní a zahradní fasády.⁵⁴

Stavba zámku byla plánována už roku 1837, jak dokládá dopis úředníka Mayera, který píše 20. prosince komornímu ředitelství a zmiňuje přípravu stavby zámku plánovanou na rok 1838.⁵⁵ Se stavbou bylo započato roku 1838 a stavební práce pokračují i následujícího roku, kdy 27. února 1839 žádá Těšínské komora po Lesním úřadě ve Vendryni kamenné pláty na *Schloss Bau* a 17. listopadu po Lesním úřadě v Jablunkově další materiál na výstavbu zámku.⁵⁶ Byla nutná i výstavba cihelny, aby byl ke stavbě dostatek cihel, které dodával stejně jako

50 ÖNB, Florián Jilg, Prospekt zámku v Těšíně (Prospect des königl. herzoglichen Schlosses in Teschen), 1810, in. č. 193b, 11; 193b, 10.

51 IWANEK, Witold. *Klasycyzm w architekturze Cieszyna*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1970, s. 28. IWANEK, Witold. *Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim*. Bytom: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, 1967, s. 49.

52 Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 75, 81, 89, 278, 328.

53 IWANEK. *Klasycyzm* (pozn. 248), s. 35–36. – NEZVAL. *Joseph Kornhäusel* (pozn. 202), s. 41–42. – GRUNDMANN, Günther. *Deutsche Kunst im befreiten Schlesien*. Breslau: W.G. Korn, 1941, s. 70.

54 ÖNB, Josef Kornhäusel, Plány zámku v Těšíně, 1837, in. č. 193b–11a, 193b–11b, 193b–11c.

55 Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 31.

56 Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 328.

kovové prvky, úrad v Ustroni.⁵⁷

Josef Kornhäusel mnoho nezasáhnul do pôdorysu stavby a vyprojektoval ji na základech predešlého hradu, pričomž využil v niektorých častiach i pôvodní stěny, jež jsou zvýrazněny na plánové dokumentaci, tak i v dnešní stavbě výraznou šířkou zdí [Obr. 9]. Kornhäusel opatřil zámek reprezentativním průčelím otevřeným k městu. Na severní straně se nacházela prostorná oranžerie a nad řekou Olší byla vystavěna vyhlídka s portikem, tvořeném jednoduchými sloupy toskánského řádu [Obr. 11]. Jedná se o ukázkou architekta díla, kde použil typické prvky objevující se v jeho tvorbě jako atika, termové okno, mírně vystupující rizalit před hmotu stavby a harmonické vyvážení fasády. Podobné trojúhelníkovité suprafenestry s volutami adaptoval i na Rybníčním zámku v Lednicko-valtickém areálu a pravoúhle ukončená okna s paprscitou výplní objevující se na oranžerii a přestavbě rotundy jsou i u jeho další realizace, a to na zámku v Schönwaldu.⁵⁸

V případě stavby v Těšíně mohlo dojít i k pozměnění a vlastní adaptaci plánu stavitelem, který realizoval přestavbu zámku na základě Kornhäuselových plánů. Podle Pavla Kufy byl provádějícím stavitelem Florián Jilg.⁵⁹

Zámek je dvoupatrovou stavbou nepravidelného půdorysu. Hlavní fasáda obrácená k městu je rozdělena vystupujícím rizalitem, jenž je korunován trojúhelníkovým štítem s půlkruhově zakončeným termovým oknem pod ním [Obr. 13]. Před rizalitem vystupuje balkón, jehož vchod je po bocích zdoben dórskými pilastry, okny s trojúhelníkovými suprafenestrami a volutami. Celé přízemí stavby je kryto bosáží, ve které se po obou stranách rizalitu nacházejí vjezdy zdobené po obvodu hrubě tesanými kamennými kvádry. Jednotlivá podlaží jsou od sebe oddělena horizontálními profilovanými římsami. Okna v patrech nad průjezdy jsou půlkruhově ukončená a vytvářejí na fasádě dojem arkády. Průčelí otevřené do zahrady je mnohem jednodušší, po stranách je zdobeno mírně vystouplými rizality pokrytými bosáží, které zakončuje zvýšená pravoúhlá atika. Podlaží od sebe odděluje římsa a v přízemí jsou okna půlkruhově ukončená, v patře se nacházejí jen obyčejná okna bez zdobení. Zajímavým prvkem je hlavní dvouramenné schodiště, které je vytvořeno za použití kvádrových sloupů s jednoduchými hlavicemi, které podpírají profilovanou římsu proskleného stropu. Jeho výsledná forma se velice podobá schodišti, které vystavěl Kornhäusel v Klosterneuburgu v letech 1834–1842.⁶⁰ Úpravy celého zámeckého návrší trvaly ještě do čtyřicátých let 19. století, což dokládají i výdaje za úpravu zámecké studny a okolí.⁶¹

57 Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Cieszyń, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 378.

58 KONEČNÝ, Michal. Zámek Schönwald a Heinrichslust. In: Michal Konečný, ed. Vitruvius Moravicus: neoklasicistní aristokratická architektura na Moravě a ve Slezsku po roce 1800. Brno: Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, 2015, s. 281–295.

59 KUFA. Šlechtická sídla. (pozn. 198) s. 57–58.

60 TAUSIG, Paul. Josef Kornhäusel: ein vergessener österreichischer Architekt. Wien: Konegen, 1916, s. 35. – IWANEK. Klasycyzm (pozn. 248), s. 34. – ŠOPÁK, Pavel. Vzdálené ohlasy: moderní architektura českého Slezska ve středoevropském kontextu. 1. Opava: Slezská univerzita, 2014, s. 71–73.

61 Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Cieszyń, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 2724, fol. 27–43.

Zámek v Těšíně sloužil současně jako obytná rezidence při návštěvě vlastníka, ale i jako správa velkostatků a ubytování úředníků Těšínské komory. Již z rozmístění místností a jejich využívání je patrné, že se nejednalo o typické letní sílo. Přesto je ve stavbě zahrnuta i obytná část, komfortní s velkým počtem pokojů pro hosty, která mohla v případě potřeby být využita při příjezdu arcivévody na panství s četným doprovodem. Arcivévoda Karel pak velmi často zámek navštěvoval, byl také jediným z těšínských knížat z rodu Habsburků, kdo v Těšíně delší čas pobýval.⁶²

Obytné prostory pro arcivévodu se nacházely v prvním patře v přední části zámku v jižním křídle. Obsahují ložnici, šatnu, jídelnu, hostinské pokoje, biliárový pokoj a salón, z něhož se vystupovalo na vyhlídku nad řekou Olší. Zadní trakt zámku byl vyhrazen hospodářským místnostem, kuchyni, spižárně a kancelářím sloužícím dílčím úřadům jako sirotčímu, justičnímu a úřadu starajícím se o pozemkové knihy. V druhém patře se nacházely především kanceláře úředníků, ale také místnosti jako ložnice, kuchyně, společenský salón a přípravná jídel se spižárnou. Zřejmě se tam nacházelo obydlí správce Těšínské komory.⁶³

Interiéry zámku jsou dnes přestavěny pro potřeby hudební školy, jež v budově sídlí. Uvnitř stavby se zachovalo původní dvojramenné schodiště s jednoduchými kvádrovými sloupy a druhé schodiště vedoucí do jižního křídla zámku, které je menší, ale na stěnách se dochovaly zdvojené pilastry tvořící jednoduchou geometrickou ozdobu a zdobná litinová schodišťová lampa [Obr. 12]. Jednalo se o vstup vedoucí k obytným místnostem arcivévody a hostinským pokojům.

Ve sbírce Rakouské národní knihovny se nachází i celkový situační plán, který zobrazuje těleso nové zámecké stavby, přilehlých budov, a podobu rozlehlého zámeckého parku, ve kterém byly zakomponovány zbytky středověkého hradu jako piastovská věž, pozůstatek hradeb, ruina strážní věže a zámecká kaple.⁶⁴ Toto zasazení celé stavby do přírodního prostředí, kdy zámek v Těšíně plynule navazuje na parkovou zónu za ním je typické pro Kornhäuselovu tvorbu, které uplatňoval již během staveb pro knížete Jana I. Liechtensteinu i arcivévodu Karla v Badenu.

62 PITRONOVÁ, Blanka. Arcivévoda Karel (pozn. 200), s. 11.

63 ÖNB, Josef Kornhäusel, Půdorys zámku v Těšíně, 1837, in. č. 193b–11a.

64 ÖNB, Franz Haw Kuffay, Situační plán zámku v Těšíně (Situations Plan des Königl. Herzoglichen Schlosses zu Teschen mit angrenzungen), 1810, in. č. 193 b, 9.

Závěr

Arcivévodova snaha o modernizaci svých statků poznamenala dnešní podobu jeho tehdejších sídel. Pokračoval ve stavební činnosti započaté už jeho strýcem Albertem Sasko-těšínským, a snažil se o vtisknutí upravovaným sídlům vlastní individuality. Nově získané poznatky o fungování sídelní struktury arcivévody Karla vrhají nové světlo na společenský život rakouské aristokracie na počátku 19. století. Především o pohybu vysoce postavených představitelů šlechty v rámci jejich sídelních struktur.

V přestavbě paláce na Augustiniánské baště se arcivévoda snažil o deklarování svého společenského významu, jakému se mu dostalo po zdědění majetku svého strýce. Velký důraz byl kladen i na výslednou podobu vnitřního prostoru. Reprezentační pokoje byly dekorovány kvalitními a nákladnými materiály a měly společně s precizně řemeslně zpracovaným vybavením a nábytkem zvyšovat prestiž Habsbursko-Lotrinského rodu v centru císařské Vídně.

Výstavba Weilburgu sebou naopak nesla touhu po vystavění důstojného monumentu, který dokonce zastínil císařský dům v centru Badenu, ale také po nalezení klidu v ústraní, kde se mohl arcivévoda plně věnovat svým zálibám. Architektura zámku Weilburgu měla velký vliv na stavitelství rozvíjející se od třicátých let 19. století. Podle motivu jeho předsunutého zahradního portiku vzniknul i palác Coburg na Coburgbastei ve Vídni od architekta Karla Schlepse a vila Wertheimstein v Döblingu od Aloise Pichla, zase využila jednoduchosti jeho fasády.⁶⁵

Nejmohutnější stavební činností se však stala přestavba Těšína, jež se výrazně zapsala do podoby města, kdy se nejednalo pouze o úpravu šlechtické rezidence, ale také o vytvoření správního střediska, úpravu parku se zakomponováním středověkých prvků a vystavění dalších užitkových staveb pivovaru, divadla, které také projektoval jeho dvorní architekt Josef Kornhäusel.

Působení Josefa Kornhäusela jako člena vídeňské akademie na Těšínsku mělo velký vliv na místní stavitelství. Ovlivněna byla hlavně architektura vznikající na území Těšínské komory, kde byly vystavovány především měšťanské domy nebo hospodářské budovy. Příkladem může být hospodářský dvůr v Bažantovicích z třicátých let 19. století, budova pošty v Hažlachu, palírna ve Velkých Kunčicích nebo měšťanský dům v Puncově. Josef Kornhäusel na Těšínsku přestavěl nejspíš ještě několik dalších staveb, zámky rodů Beesů z Chrostiny v Hnojníku a Konské a zámek v Chotěbuzi, který patřil od roku 1817 do držení Těšínské komory a sloužil jako lovecký zámek. Později byl ale přestavěn a dnes na něm nejsou patrné žádné stavební úpravy z poloviny 19. století.⁶⁶ S působením Josefa Kornhäusela se do periferní oblasti Těšínska dostala moderní vídeňská architektura v duchu neoklasicismu.

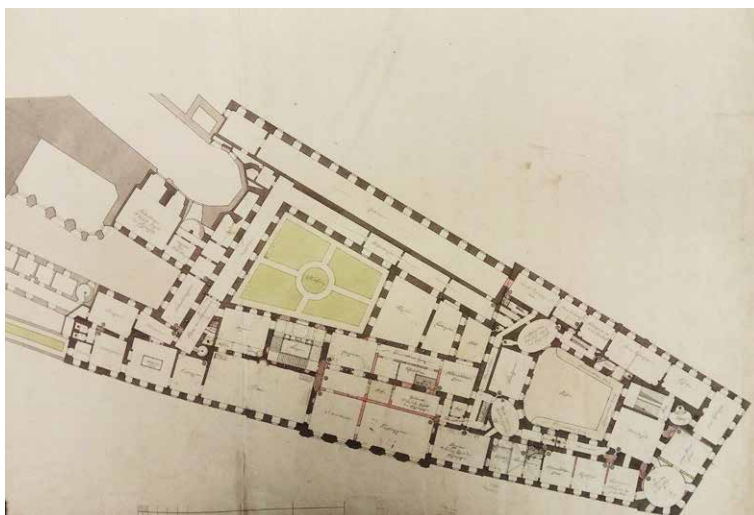
65 ERBEN, Tino (ed.). *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermaier in Vormärz in Wien 1815–1848*, Wien, 1988, s. 502–503.

66 VYCHODILOVÁ, Michaela. Rod Beesů z Chrostiny a jejich zámek v Hnojníku. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, 2015, s. 14–15. – BENATZKY, Jindřich. Zámeček v Chotěbuzi (okres Karviná), Těšínsko. Český Těšín: Okresní muzeum, 1992, č. 1, s. 31–32. – VYCHODILOVÁ, Michaela. Zámek Hnojník. In: Michal Konečný, ed. *Vitruvius Moravicus: neoklasicistní aristokratická architektura na Moravě a ve Slezsku po roce 1800*. Brno: Národní památkový ústav,

Obr. 1. Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, přízemí, po 1822



Obr. 2. Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, první patro, po 1822



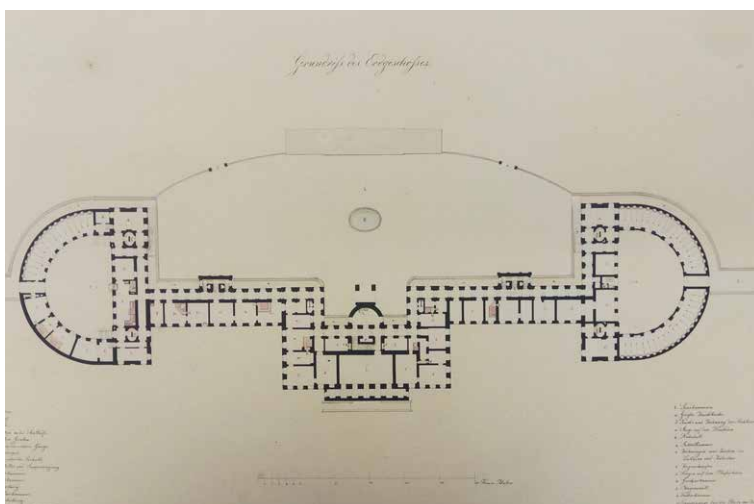
Obr. 3. Josef Kornhäusel, Josef Klieber, Albertina, Vstupní hala, současný stav



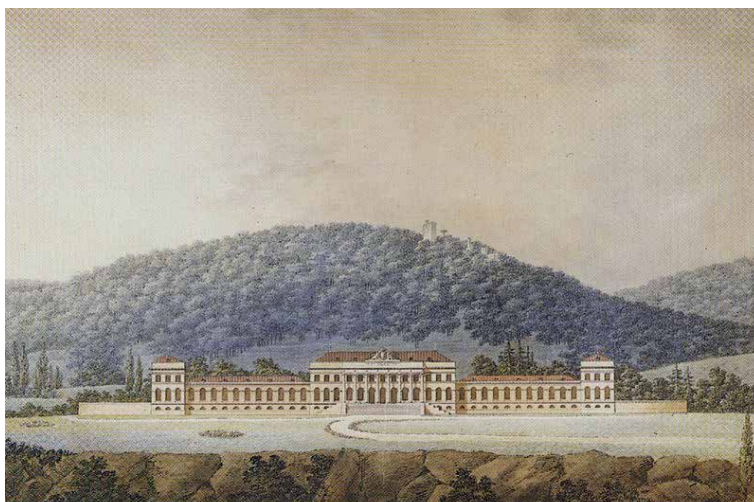
Obr. 4. Josef Kornhäusel, Josef Klieber, Albertina, Musensaal, současný stav



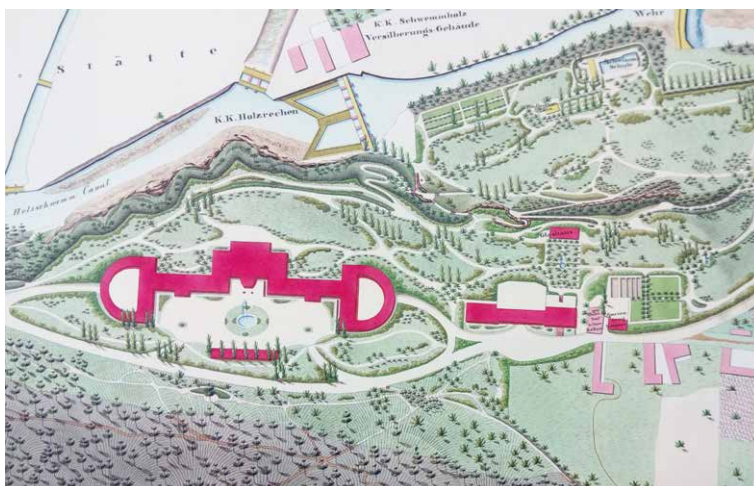
Obr. 5. Albertina, Josef Kornhäusel, Zámek Weilburg, půdorys přízemí, před rokem 1820



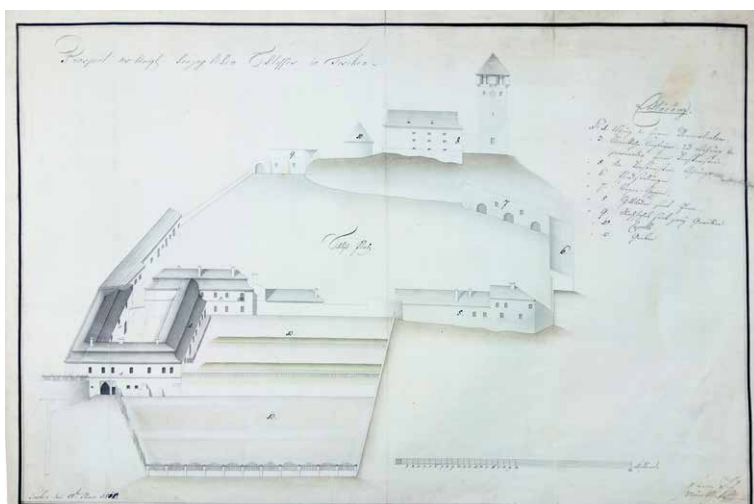
Obr. 6. Josef Kornhäusel, Zámek Weilburg, před 1820



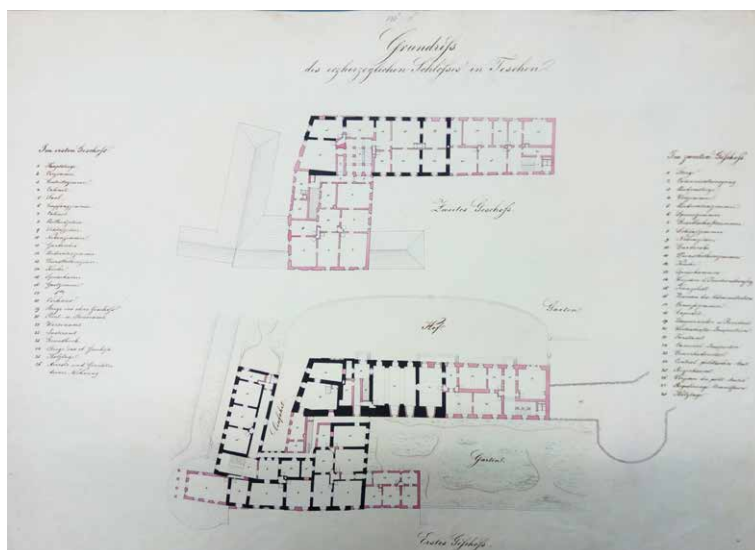
Obr. 7. A. Nowak, Situační plán zámku Weilburg



Obr. 8. Florian Jilg, Prospekt zámku v Těšíně



Obr. 9. Josef Kornhäusel, Půdorys zámku v Těšíně



Obr. 10. Josef Kornhäusel, Návrh fasády zámku v Těšíně



Obr. 11. Josef Kornhäusel, Zámek v Těšíně – vyhlídka, současný stav



Obr. 12. Josef Kornhäusel, Interiér zámku v Těšíně, současný stav



Obr. 13. Josef Kornhäusel, Zámek v Těšíně, současný stav



Použitá literatura:

BENATZKY, Jindřich. Zámeček v Chotěbuzi (okres Karviná), Těšínsko. Český Těšín: Okresní muzeum, 1992, č. 1, s. 31–32.

BENEDIK, Christian. The Albertina: the palais and the Habsburg state rooms. Vienna: Christian Brandstätter, 2008.

ERBEN, Tino (ed.). Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermaier in Vormärz in Wien 1815–1848, Wien, 1988.

FREY, Dagobert. Österreichische Kunsttopographie: Die Denkmale des politischen Bezirkes Baden in Niederösterreich, Band XVIII. Wien: Hölzel, 1924.

GIROUARD, Mark. Life in the English country house: a social and architectural history. New Haven: Yale University Press, 1978.

GRUNDMANN, Günther. Deutsche Kunst im befreiten Schlesien. Breslau: W.G. Korn, 1941.

HAFNER, Walter. Der Sauerhof in Baden bei Wien. Von der „Ruine“ zum Luxus Hotel. Wien: Österr. Ges. für Denkmal - und Ortsbildpflege, 1980.

HAWLS, František. Panna Maria a Frýdek. Brno, 1893.

HERTENBERGER, Helmut a Franz WILTSCHEK. Erzherzog Karl: der Sieger von Aspern. Graz: Styria, 1983.

HERZMANSKY, Hedwig, Die Baugeschichte der Albertina (1. Teil). Albertinastudien. Wien. 1965. Heft 1, s. 3–21.

HERZMANSKY, Hedwig. Josef Kornhäusel: eine Künstlermonographie. Wien: Dissertation, Universität Wien, 1964.

HRBEK, Jiří. Rezidenční síť členů Valdštejnského rodu v 17. a 18. století. Folia historica Bohemica. Praha: Ústav československých a světových dějin ČSAV, 2013, XXVIII, č. 1., s. 59–101.

IWANEK, Witold. Klasycyzm w architekturze Cieszyna. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1970.

IWANEK, Witold. Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim. Bytom: Muzeum Górnośląskie w

Bytomiu, 1967.

KONEČNÝ, Michal. Vitruvius Moravicus: neoklasicistní aristokratická architektura na Moravě a ve Slezsku po roce 1800. Brno: Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, 2015.

KONEČNÝ, Michal. Architekt Josef Kornhäusel v korespondenci liechtensteinské dvorské kanceláře. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: řada uměnovědná (F), LVI, Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2008, č. 51, s. 165–173.

KOSCHATZKY, Walter. Aus dem Tagebuch der Erzherzogs Johann von Österreich. Albertinastudien. Wien. 1965. Heft 3, s. 154–165.

KRÄFTNER, Johann. Im Schatten der Weilburg: Baden im Biedermeier. Baden: Grasl, 1988.

KUFA, Pavel. Šlechtická sídla na Těšínsku v letech 1789–1840. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012.

MAKOWSKI, Mariusz. Šlechtická sídla na Těšínském Slezsku. Český Těšín: Regio, 2005.

MARTIN, Waltraud de. Die Weilburg in Baden bei Wien. Wiener Neustadt: Weilburg-Verl, 1987.

MÜHLBACH, Gertraud M. Das Kaiserhaus zu Baden bei Wien: Franz I. und Karl I. von Österreich. Horn: Wien: Berger, 2013.

NEZVAL, Bettina. Joseph Kornhäusel: Lustschlösser und Theater. Horn: Berger, 2010.

NEZVAL, Bettina. Schloss Weilburg in Baden: Symbol einer Liebe. Museum Kaiserhaus Berndorf, 2015.

PAVLÍČKOVÁ, Radmila. Rezidenční síť olomouckých biskupů. Historická Olomouc: sborník příspěvků. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2002, XIII, s. 145–159.

PAVLÍČKOVÁ, Radmila. Sídla olomouckých biskupů: Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna 1664–1695. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001.

PITRONOVÁ, Blanka. Arcivévoda Karel, vítěz u Aspern. Těšínsko. Český Těšín: Okresní muzeum, 1991, XXXIV, č. 4., s. 8–11.

PITRONOVÁ, Blanka. Marie Christina a Albert Saskotěšínský: Příspěvek k biografii. Těšínsko. Český Těšín: Okresní muzeum, 1991, XXXIV, č. 1., s. 17–19.

RIZZI, Georg Wilhelm. Die Zinshäuser im Spätwerk Josef Kornhäusels. Wien: Verein für Ges-

chichte d. Stadt Wien, 1979.

SUCHÁNEK, Pavel a VALEŠ, Tomáš. Neoklasicistní dekorativní umění ve střední Evropě v éře Marie Terezie a Josefa II : Transkulturalita, nebo kulturní reprodukce? Cornova: Revue České společnosti pro výzkum 18. století, Praha: Česká společnost pro výzkum 18. století, 2018, roč. 8, č. 1, s. 95-110.

ŠOPÁK, Pavel. Vzdálené ohlasy: moderní architektura českého Slezska ve středoevropském kontextu. 1. Opava: Slezská univerzita, 2014.

TAUSIG, Paul. Josef Kornhäusel: ein vergessener österreichischer Architekt. Wien: Konegen, 1916.

THIEME, Ulrich. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 8. Leipzig: Coutan-Delattre, E.A. Seemann, 1913.

VONDRÁČEK, Radim. Biedermeier: umění a kultura v českých zemích 1814–1848. Praha: Uměleckoprůmyslové museum, 2010.

VYCHODILOVÁ, Michaela. Rod Beesů z Chrostiny a jejich zámek v Hnojníku. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, 2015.

VYCHODILOVÁ, Michaela. Zámek Hnojník. In: Michal Konečný, ed. Vitruvius Moravicus: neoklasicistní aristokratická architektura na Moravě a ve Slezsku po roce 1800. Brno: Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, 2015.

ZATLOUKAL, Pavel. Architektura neoklasicismu. Morava 1780–1840, in: Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (edd.). Dějiny českého výtvarného umění (III/1) 1780/1790. Praha: Academia, 2001.

Prameny:

Albertina, Josef Klieber, Apollón, Minerva, Erato, Terpsichore, po 1822, in. č. 5597.

Albertina, Josef Klieber, Apollón, po 1822, in. č. 47532.

Albertina, Josef Klieber, Clio, Calioppe, Polyhymnie, le Bonheur, po 1822, in.č. 5598.

Albertina, Josef Klieber, Erato, po 1822, in. č. 47529.

Albertina, Josef Klieber, Euterpe, po 1822, in. č. 47528.

Albertina, Josef Klieber, Kalliope, po 1822, in. č. 47526.

Albertina, Josef Klieber, Klio, po 1822, in. č. 47523.

Albertina, Josef Klieber, Melpomene, po 1822, in. č. 47524.

Albertina, Josef Klieber, Minerva, po 1814, in. č. 44424.

Albertina, Josef Klieber, Polyhymnia, po 1822, in. č. 47531.

Albertina, Josef Klieber, Tepischora, po 1822, in. č. 47527.

Albertina, Josef Klieber, Thalia, po 1822, in. č. 47525.

Albertina, Josef Klieber, Urania, po 1822, in. č. 47530r.

Albertina, Josef Klieber, Uranie, Calliope. Clio, po 1822, in. č. 5599.

Albertina, Josef Kornhäusel, Návrh fasády ze strany od dvora (Hof von Bergseite), 1820, M. 2, Um. 6, Nr. 20, in. č. 5857.

Albertina, Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, první patro, po 1822, M. 14, Um. 4, Nr. 21, in. č. 6021.

Albertina, Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, přízemí, po 1822, M. 14, Um. 4, Nr. 22, in. č. 6022.

Albertina, Josef Kornhäusel, Plán vodovodu (Wasserleitung), 1820, M. 2, Um. 9, Nr. 34, in. č. 5869.

Albertina, Josef Kornhäusel, Půdorys prvního patra (Grundriss des Hauptgeschosses), 1820, M. 2, Um. 4, Nr. 16, in. č. 5853.

Albertina, Josef Kornhäusel, Půdorys přízemí (Grundriss des Erdgeschosses), 1820, M. 2, Um. 4, Nr. 15, in. č. 5852.

Albertina, Plán prvního patra paláce Tarouca a třetího patra Augustiniánského kláštera, 1794, M. 14, Um. 3, Nr. 14, in. č. 6016.

Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 328.

Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska,

sign. 1200, fol. 378.

Archiwum Państwowe v Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 1987.

Archiwum Państwowe v Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 31.

Archiwum Państwowe v Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 75, 81, 89, 278, 328.

Archiwum Państwowe v Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 2724, fol. 27–43.

Archiwum Państwowe v Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 209, 211, 213, 205.

Archiwum Państwowe v Katowicach Oddział w Cieszynie, fond 14/76 Komora Cieszyńska, sign. 1200, fol. 220–222.

Badener Zeitung, 1914, č. 18, 4. März, s. 2.

Magyar Nemzeti Levéltár, fond P 300 Károly főherceg, sign. A VI. 3/39.

Magyar Nemzeti Levéltár, fond P 300 Károly főherceg, sign. A. VI. 23, fol. 45, 42, 39, 38, 49, 52, 40.

Magyar Nemzeti Levéltár, fond P 300 Károly főherceg, sign. A. VI. 19, fol. 1, 17, 26, 30, 48, 60.

Magyar Nemzeti Levéltár, fond P 300 Károly főherceg, sign. A.VI.22/9, Testament Ehn. Henriette, fol. 47.

Muzeu Śląska Cieszyńskiego, Josef Kornhäusel, Neoklasicistní úprava rotundy, 1839, in. č. MC/H/07300.

Österreichische Nationalbibliothek (dále ÖNB), Plán plavecké školy, (Detailplan der im Jahre 1826 neu erbauten Schwimmschule im Garten de Erzherogl Schlosses Weilburg), 1826, in. č. 187k 1a.

ÖNB, A. Nowak, Situační plán zámku Weilburg (Situations–Plan des Schlosses Weilburg bei Baden), 1834, in. č. K I 111226.

ÖNB, Florian Jilg, Prospekt zámku v Těšíně (Prospect des königl. herzoglichen Schlosses in

Teschen), 1810, in. č. 193b, 11; 193b, 10.

ÖNB, Franz Haw Kuffayi, Situační plán zámku v Těšíně (Situations Plan des Königl. Herzoglichen Schlosses zu Teschen mit angränzungen), 1810, in. č. 193 b, 9.

ÖNB, Josef Kornhäusel, Plány zámku v Těšíně, 1837, in. č. 193b–11a, 193b–11b, 193b–11c.

ÖNB, Josef Kornhäusel, Půdorys zámku v Těšíně, 1837, in. č. 193b–11a.

Wiener Theater Zeitung, 1823, 22. Juli, s. 87.

Wiener Theater Zeitung, 1824, 24. Juli, s. 89.

Zdroje obrazové přílohy:

Obr.1. Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, přízemí, po 1822. Albertina, M. 14, Um. 4, Nr. 22, in. č. 6022.

Obr. 2. Josef Kornhäusel, Plán na přestavbu paláce arcivévody Karla, první patro, po 1822. Albertina, M. 14, Um. 4, Nr. 21, in. č. 6021.

Obr. 3. Josef Kornhäusel, Josef Klieber, Albertina, Vstupní hala, současný stav.

Obr. 4. Josef Kornhäusel, Josef Klieber, Albertina, Musensaal, současný stav.

Obr.5. Albertina, Josef Kornhäusel, Zámek Weilburg, půdorys přízemí, před rokem 1820.

Obr. 6. Josef Kornhäusel, Zámek Weilburg, před 1820.

Obr. 7. A. Nowak, Situační plán zámku Weilburg (Situations–Plan des Schlosses Weilburg bei Baden), 1834. ÖNB, in. č. K I 111226.

Obr. 8. Florian Jilg, Prospekt zámku v Těšíně (Prospect des königl. herzoglichen Schlosses in Teschen), 1810. ÖNB, in. č. 193b, 11.

Obr. 9. Josef Kornhäusel, Půdorys zámku v Těšíně, 1837. ÖNB, in. č. 193b–11a.

Obr. 10. Josef Kornhäusel, Návrh fasády zámku v Těšíně, 1837. ÖNB, in. č. 193b–11b.

Obr. 11. Josef Kornhäusel, Zámek v Těšíně – vyhlídka, současný stav. Vlastní fotografie.

Obr. 12. Josef Kornhäusel, Interiér zámku v Těšíně, současný stav. Vlastní fotografie.

Obr. 13. Josef Kornhäusel, Zámek v Těšíně, současný stav. Vlastní fotografie.

.

Sokol ve výtvarném umění

Petra Willerthová

Seminář dějin umění, Masarykova univerzita v Brně

Úvod

V roce 2012 oslavila Tělocvičná jednota Sokol 150 let své existence. Fenomén, který má většina lidí spojený především se jménem Miroslava Tyrše a rozvojem tělocviku v českých zemích, se však v posledních letech těší velké badatelské pozornosti, a to nejen v oblasti sportu,¹ ale i jiných, někdy až překvapivých disciplín. Při příležitosti tohoto úctyhodného jubilea (které shodou okolností vyšlo na stejný rok jako XV. všesokolský slet) bylo uspořádáno několik výstav, které veřejnosti připomněly historii sokolské myšlenky² a vyšla také řada tematických publikací, mj. aktualizovaný životopis Miroslava Tyrše.³ Sokolská tematika se dotýká (kulturní) historie, sociologie, (kin)antropologie, filozofie,⁴ (soma)estetiky, etnologie,⁵ divadelních,⁶ genderových⁷ nebo queer studií⁸ a mnoha dalších. Sokol však výraznou měrou zasáhl i do dějin umění.⁹ V této souvislosti můžeme sledovat množství uměleckých děl z oblasti architektury, sochařství, malířství, fotografie i užitého umění, v jejichž vizuální reprezentaci¹⁰ se odráží především téma formování národní identity,¹¹ založené na „řeckém snu“ Miroslava Tyrše.¹²

1 BÁRTLOVÁ, Helena – ČERVINKA, Pavel – JENŠÍK, Miloslav – ODARČENKO, Michail – PAVLIS, Zdeněk – PROCHÁZKA, Pavel – ZEMÁNEK, Vladimír. 100 let českého sportu 1918-2018. Velké Přílepy: Olympia, 2018.

2 Jednalo se např. o výstavy Pod křídly Sokola v Armádním muzeu Žižkov v Praze, Slet sokolských plakátů 1901-1948 v Domě umění města Brna, 150 let sportování Sokola v Moravskoslezském kraji v ostravské Nové radnici a další.

3 SAK, Robert. Miroslav Tyrš: sokol, myslitel, výtvarný kritik. Praha: Vyšehrad, 2012.

4 MATÚŠEK, Miloš. Miroslav Tyrš – „filosofie“ aktivního národního života. In: KOHÁK, Erazim a Jakub TRNKA. Hledání české filosofie: soubor studií. Praha: Filosofia, 2012, s. 91-107.

5 DOLEŽEL, Michal. Folklorismus v Sokole. Lidová kultura jako zdroj národní identity sokolské organizace v letech 1862-1948. Brno, 2014. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

6 KONÝVKOVÁ, Tereza. Tělo v pohybu: Performativita sokolského hnutí v období formování moderního českého národa. Brno, 2018. Dizertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

7 LIBICHOVÁ, Lenka. Ženský Sokol. Studia ethnologica Pragensia: recenzovaný časopis, 2015, roč. 3, č. 2, s. 102-109.

8 Expozice Tyršův sen: Výstava sokolských pohlednic ze sbírek SPQP probíhala v Praze v Centru queer paměti v roce 2017 a zabývala se „možným erotickým, a především homoerotickým vnímáním“ těchto pohlednic.

9 Dne 10. listopadu 2017 byl v Praze uspořádán workshop s názvem Sokol a umění, během něhož badatelé a badatelky z různých oborů (filozofie, dějiny umění, divadelní a filmová věda apod.) představili své příspěvky k tomuto tématu. Dosud neexistuje přehledová publikace, která by podrobněji obsáhla problematiku Sokola a výtvarného umění (otázkou zůstává, je-li to vůbec možné). Nicméně se dají nalézt relevantní články, studie a publikace, které se této oblasti věnují, např. architektuře sokoloven, ikonografií sletů, sokolským krojům apod. Odkazy na konkrétní literaturu viz dále v textu.

10 ŠPANIHELOVÁ, Magda. Naše (krásné, zdravé, moderní a národní) tělo: vizuální reprezentace fyzické kultury a sportu v kontextu formování národní identity v meziválečném Československu. Praha, 2017. Dizertační práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta.

11 WAIC, Marek. Tělovýchova a sport ve službách české národní emancipace. Praha: Karolinum, 2013.

12 LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav. Tyršův řecký sen. Umění: sborník pro českou výtvarnou práci, 1932, roč. VI, s. 69-73.

Jak ale oprávněně upozorňuje Rostislav Švácha, zaměřovat se pouze na Sokola ve vztahu k Tyršovým teoretickým spisům či zkoumat umělecká díla se sokolskou tematikou, popř. umělce, kteří byli jeho aktivními členy, by bylo pro hlubší pochopení této problematiky nedostatečné. Švácha zdůrazňuje též úzkou provázanost umění Sokola s tělem a tělesností (krása jeho formy i pohybu),¹³ Gesamtkunstwerk sletů (malířství-sochařství-architektura-hudba-tanec), kinetické umění rejů, náboženský aspekt obsažený v sokolské ideji¹⁴ či programové budování národního umění.¹⁵ Tato studie si proto neklade za cíl faktografickou úplnost, pouze se pokusí na omezeném prostoru poukázat na nezvyklou šíři, s níž Sokol zasáhl do dějin umění od svého založení až do zákazu činnosti v roce 1948, a nabídne recentní literaturu k tématu.

Počátek vizuální identity Sokola – kroj, prapor a znak

Když byla v únoru 1862 založena Tělocvičná jednota Sokol a sepsány její stanovy, nikdo nemohl tušit, jaký sled událostí v následujících dekáдах nastane a v jaké míře Sokol později ovlivní dějiny Československé republiky. U zrodu tohoto spolku stálo několik mužů,¹⁶ nicméně nejčastěji bývá spojován s osobou Miroslava Tyrše (1832–1884). Je tomu tak především díky neuvěřitelné pílí a houževnatosti, kterou Tyrš celému hnutí věnoval. Vymýšlel cvičební sestavy a vytvářel novou terminologii (která se mimochodem dodnes používá v gymnastice i vojenství), sepisoval metodické příručky, založil a redigoval časopis *Sokol*, organizoval výlety a průvody, nadšeně spolek propagoval a vylepšoval. Neustále něco psal, zařizoval a řečnil, což ale bohužel v kombinaci s mani-odepresivní psychózou často vedlo k jeho nervovým kolapsům.¹⁷

Je důležité hned zkráj připomenout, že Tyrš byl původně vystudovaným filozofem (proto je všude označován jako „Dr. Tyrš“), který celý život tíhl k výtvarnému umění, především k antickému a klasickému. Od počátku 70. let 19. století se mu proto začal naplno profesně věnovat – psal kritiky na výstavy do novin, byl jedním z porotců v soutěži na výzdobu Národního divadla a členem výběrové komise v soutěžích pro realizace sochařských pomníků. Stal se autorem několika uměnovědných spisů,¹⁸ aktivně se zapojoval do politického i kulturního života v Čechách, přednášel dějiny umění na čerstvě rozdělené české Karlo-Ferdinandově univerzitě, kde také ke konci života

13 PETRASOVÁ, Taťána – MACHALÍKOVÁ, Pavla. Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 29. ročníku sympozia k problematice 19. století: Plzeň, 26.-28. února 2009. Praha: Academia, 2010.

14 I když se Sokol distancoval od církevního obsahu, spoustu křesťanských praktik přejal, např. „svěcení“ praporu, průvody městem či různé rituální praktiky. Také sokolovny byly často označovány jako „chrámy“ a jejich vnitřní dispozice připomínala svým osvětlením a členěním na loď baziliky.

15 ŠVÁCHA, Rostislav. Sokol a umění. In: DOLEŽEL, Michal – ŠVÁCHA, Rostislav – Petr VŠETEČKA, Petr – VÁCHA, Zdeněk – CHATRŇÝ, Jindřich – ŠEBÁNEK, Jan – DOLANSKÁ, Lenka. Prapor Sokola Brno I. Brno: Sokol Brno I, 2015. s. 35-37.

16 Obecně o Sokole existuje nespočet publikací. Z nejnovějších uveďme např. knihu *Byli jsme a budem*, která čtenářům nabízí kromě stručné historie spolku také bohatý obrazový doprovod. WAIC, Marek. *Byli jsme a budem*. Praha: Agentura Leman, 2012.

17 SAK. Miroslav Tyrš (pozn. 3), s. 95-98, 116-118, 154-159, 203, 216-217.

18 TYRŠ, Miroslav. *O umění*. I-VI. Praha: Československá obec sokolská, 1932-1937.

získal titul profesora. A právě u Tyrše-estetika musíme hledat základ vizuální prezentace Sokola.¹⁹

V dubnu 1862, dva měsíce po svém založení, už měl Sokol na 400 členů, kteří cvičili třikrát týdně. Tyrš se stal náčelníkem a jeho pracovní náplní bylo připravovat veřejná cvičení, u nichž velmi dbal na estetickou stránku, tedy „*úhlednost provedení*“.²⁰ Stejně tak bylo pro Tyrše důležité, aby měli sokolové kroje, které by celé hnutí důstojně a vkusně reprezentovaly. Byl proto povolán přední český umělec Josef Mánes, aby pomohl s oděvními návrhy. Původní kroj vznikl ze starého cvičebního úboru a sestával z turnerské kajdy, kalhot, klobouku s pérovým odznakem a košile.²¹ Bílá barva se ale ukázala být na cvičení velmi nepraktickou, tak se uvažovalo o košili barevné. Shodou náhod si Jindřich Fügner nechal z Itálie dovézt červenou garibaldiovskou košili z flanelu, která cvičencům nečekaně vyhovovala.

Další části oděvu se pak inovovaly podle toho, jak se osvědčily v průběhu cvičení a výletů, z klobouku se stala čapka černo-horských bojovníků za svobodu a boty nahradil pár holínek. Stejnokroj se pak ustálil na tmavě červené košili (nejdříve bez límce), halené do kajdy z lehké vlněné šedé látky, která připomínala oděv polských kozáků.²² Jakékoli výšivky byly zakázány, i když několik desítek členů poté kvůli tomu ostentativně odešlo, povoleny byly jen odznaky se sokolskou symbolikou. Kroj však neplnil jen symbolickou hodnotu (velmi připomínal vojenskou uniformu), ale i estetickou. Byl vytvořen dle soudobých krasocitných pravidel – bílý límeček zvýrazňoval krk, pásek se sponou utažený v pase a holínky ke kolenům na první pohled dělily postavu na čtyři části, zdůrazňující tak poměry mezi nimi (navazující tak na Polykleitova *Doryfora* a jeho učení o dokonalosti pomocí správných proporcí).²³

Josef Mánes se stal také autorem praporu, jenž byl slavnostně odhalen 1. června 1862.²⁴ S pracemi na praporu začal malíř na jaře 1862 a trvalo mu přes čtyři měsíce. Prapor byl malovaný olejem na hedvábí, na jeho lícové straně byl zachycen sokol s rozepjatými křídly držící v pařátech zvlněnou modrou stužku. Nad hlavou ptáka byl na stuze vyvedený červený nápis „Tužme se“, jedno ze sokolských hesel. Na rubové straně do střední části malíř umístil velký nápis „Sokol“, jenž byl shora a zespodu dekorován pásy s drobným modrým ornamentem. Mánes navrhl i kovový hrot praporu a žerď, ke které byl prapor připevněn 12 stříbrnými hřebíky. Součástí praporu byly též dvě stuhy z červeného a bílého hedvábí se stříbrně vyšitým sokolským znakem, rostlinnými ornamentálními motivy a hustými stříbrnými trásněmi.²⁵ Hlavici praporu zakončoval sokol, který ve svých pařátech svíral erb s charakteristickým znakem So-

19 Srov. DOLEŽEL, Michal. Konstrukce sociální identity členů Sokola. Brno, 2018. Diplomová práce (dosud neobhájeno). Masarykova univerzita. Filozofická fakulta, s. 46-52.

20 SAK, Miroslav Tyrš (pozn. 3), s. 73.

21 Historii a vývoj sokolského kroje podrobně zpracovala ve své publikaci Šárka Rámišová. RÁMIŠOVÁ, Šárka. S hrdostí nošený: sokolský kroj, úbor a scénický kostým. Praha: Národní muzeum, 2018.

22 Tyrš, Miroslav – Hořejší, Jan. O zdraví národa. Praha: Československý abstinentský svaz, 1948, s. 5.

23 TYRŠ, Miroslav. Tělocvik v ohledu estetickém. In: TYRŠ, Miroslav – SCHEINER, Josef. Úvahy a řeči Dr. Miroslava Tyrše. Díl 1. Povšechné úvahy o věci sokolské. Praha: Nákladem tělocvičné jednoty Sokol, 1894, s. 125, 141-142.

24 Tuto událost malířsky zachytil Josef Kočí na plátně v roce 1926. Detailní popis slavnosti viz Pravidla Tělocvičné jednoty pražské Praha: t. Jeřábkovská knihtiskárna, 1862, s. 32-33.

25 JAGOŠOVÁ, Anna. Mánesův prapor pro Sokol Pražský. Vzdělávací listy, 2017, č. 4, s. 3-6.

kola²⁶ tvořeným velkým písmenem S procházejícím okem písmene O. Toto logo pak bylo hojně využíváno na úředních dokumentech, odznacích a oděvech a v typograficky lehce upravené podobě se používá dodnes.

Všesokolské slety – architektura sletišť, plakáty a umělci

Sokol se po svém založení dostával do povědomí lidí především díky výletům, průvodům a účastem na různých národních slavnostních událostech (např. pokládání základního kamene Národního divadla 16. května 1868),²⁷ nicméně nic nezapůsobilo na diváky tak mocně jako organizovaná veřejná cvičení. V roce 1882 už Sokol fungoval dvacet let, a i když si spolek prošel několika krizemi (v 70. letech hodně členů odešlo do nově vznikajících hasičských sborů),²⁸ díky schopnému vedení se jednoty šířily i mimo Prahu a počet členů vzrostl téměř na 11 000.²⁹ V tomto roce se podařilo zorganizovat historicky první všesokolský slet na Střeleckém ostrově v Praze. Program, sestavený Tyršem, se skládal z jednoduchých cviků na koních, bradlech a hrazdách a z prostocviků, které předvádělo 720 mužů, na něž se dívalo 1600 diváků.³⁰ Tak byla úspěšně zahájena tradice všesokolských sletů, které se konaly (téměř) pravidelně každých šest let.

První všesokolský slet pouze využíval budov, které byly na Střeleckém ostrově, ale ten druhý, uspořádaný v rámci Jubilejní výstavy v roce 1891 v pražské Královské oboře,³¹ už vytvářel vlastní efemérní architekturu, kdy stavby měly dřevěnou konstrukci a byly potaženy jutou. Hlavním stavitelem se stal stavební inženýr Ludvík Čížek, který navrhoval sletišťe i III., IV., V., VI. a VII. sletu³² a vyprojektoval též několik sokoloven. Čížek původně plánoval čtyři tribuny a tábor pro cvičence, nakonec ale kvůli nedostatku finančních prostředků postavil pouze dvě tribuny a dvě slavobrány. Jedna z nich se nacházela mezi cvičišťem a seřadištěm a do její lunety zasadil František Ženíšek obraz *Sokolský slib*, na němž je zpodobněna sedící alegorie České obce sokolské obklopena zleva sokolským borcem třímajícím prapor a zprava postavami slovanské mytologie. Na výzdobě sletišťe se podílel i Josef Václav Myslbek.³³

26 Za informaci, kde se poprvé objevil sokolský znak, děkuji Michalu Doleželovi. V publikacích se někdy mylně uvádí jako autor loga Mikoláš Aleš. Srov. RÁMIŠOVÁ. S hrdostí nošený (pozn. 21), s. 28.

27 Další slavnosti, kterých se Sokol mezi léty 1862 a 1882 účastnil, viz Památník vydaný na oslavu dvacetiletého trvání tělocvičné jednoty Sokola pražského. Praha: Sokol pražský, 1883, s. 207.

28 Srov. TYRŠ, Miroslav. V příčině resoluce jaroměřské a jičínské o poměru sokolstva k hasičstvu. In: TYRŠ, Miroslav. Úvahy a řeči o věci sokolské. Praha, 1912, s. 94-98.

29 II. slet všesokolský konaný ve dnech 28.-30. června roku 1891 v Praze: pamětní list vydaný péčí České obce sokolské. Praha: [s. n., 1891], s. 122.

30 SAK. Miroslav Tyrš (pozn. 3), s. 120.

31 II. slet všesokolský konaný ve dnech 28.-30. června 1891 v Praze: pamětní list vydaný péčí České obce sokolské. Praha: [s.n., 1891].

32 WÁGNEROVÁ, Kateřina. Sletová architektura v letech 1891–1912. Vzdělávatelské listy, 2015, č. 2, s. 3-10.

33 II. slet všesokolský (pozn. 31), s. 23.

Třetí všesokolský slet,³⁴ spjatý s Národopisnou výstavou lidu československého, se už z kapacitních důvodů konal v roce 1895 na Letné. Počet tribun i bran se zvýšil, opět byla využita Ženíškova luneta, jen ji navíc doplnila formálně i obsahově analogická luneta od Jana Preislera *Vítězství myšlenky sokolské*, na níž je zachycena figura sokola, který si zpřetrhává své okovy, jakožto poměrně troufalé gesto vzdoru proti rakouské monarchii.³⁵ Místo letenské pláně se osvědčilo, a tak posloužilo i pro slet následující v roce 1901.³⁶ Tentokrát ale přibýly do komplexu cvičiště také hostince, kavárny, vinárny či prodejna suvenýrů. Uprostřed stál hudební pavilon, dvě brány byly postaveny pro cvičence a další dvě brány pro diváky – jedna byla Tyršova a ta druhá Fügnerova, v níž bylo umístěno sousoší Stanislava Suchardy. Brána měřila 15 metrů a její vrchol zaujímal štíhlý podstavec s koulí, na který dosedal sokol s rozepjatými křídly. Průčelí areálu bylo zdobeno jmény sokolských jednot a hlavními hesly, na galerii vlály sokolské prapory. Tento slet přinesl i další novinky – poprvé na něm cvičily ženy a byl vytvořen oficiální plakát, na jehož zhotovení byla vypsána veřejná soutěž. Ze zaslaných návrhů ale porota nikoho nevybrala, proto byl osloven malíř Bedřich Wachsmann, který plakát navrhl. Dominuje mu secesně stylizovaná postava mladíka, jenž v ruce triumfálně třímá meč ovinutý lipovou ratolestí, bedra mu zahaluje červená rouška vzdouvající se ve větru a nad hlavou krouží sokol.³⁷ Program sletu obsahoval také sokolskou výstavu, na niž zval plakát Mikoláše Alše.

Pátý slet³⁸ v roce 1907 poprvé obsahoval tematickou slavnostní scénu *Šachový turnaj*, během níž byla zrekonstruována na velké šachovnici husitská bitva v čele s Žižkou, z organizačních důvodů muselo být proto sletiště hotové o měsíc dříve. Opět se jako vstupy do areálu vybudovaly dvě brány pojmenované po zakladatelích Sokola a na ploše cvičiště byly co 1,85 metru umístěny žulové kostky sloužící jako rozestupové značky pro hromadné skladby. Autorem hlavního plakátu se stal Karel Šimůnek. Ten upustil od mytologizujících Ženíškových postav a představil více civilní postavu sokola-cvičence v bílém trikotu, černých kalhotách a sokolí čapce, jak předvádí jeden z prostných cviků. Jeho postavu malíř zvýraznil jednoduchým pozadím – modrým nebem s bílými mračky.

V roce 1912 bylo jako téma divadelní scény šestého sletu³⁹ zvoleno *V Athénách po bitvě u Marathónu*,⁴⁰ celý Čížkův areál proto jednotně architektonicky sladil v duchu antických staveb významný český architekt Alois Dryák,⁴¹ jehož slavobrány doplnily plastiky řeckých bojovníků

34 3. slet všesokolský, pořádaný v Praze Českou Obcí Sokolskou ve dnech 28.-30. června roku 1895. Praha: Česká Obec Sokolská, 1895, zvl. s. 9-26.

35 MAZÁČ, Tomáš. Proměny sokolství ve výtvarné řeči sletové propagace (1901-1948). Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta, s. 17.

36 IV. slet všesokolský pořádaný v Praze v dnech 28.-30. června a 1. července 1901; redakcí Josefa Scheinera. Praha: Svaz československého sokolstva, 1901.

37 MAZÁČ. Proměny sokolství (pozn. 35), s. 13.

38 Pátý slet všesokolský, pořádaný v Praze Českou Obcí Sokolskou 1907; redakcí Josefa Scheinera. [s. n., 1909], zvl. s. 42-60.

39 Očenášek, Augustin, ed. Památník sletu slovanského Sokolstva roku 1912 v Praze. Praha: Československá obec sokolská, 1912, zvl. s. 27-58, 94-101.

40 FRÝBERTOVÁ, Tereza. Sokolské sletové scény v letech 1907-1938. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta, s. 45-86.

41 DRYÁK, Alois. O zevnějšku, slohu či architektuře budovy Sokolovny dle hmot stavebních, účele polohy, rázu okolí atd. In: ČÍŽEK, Ludvík. Stavba sokoloven a cvičišť sokolských, jejich úprava a vnitřní zařízení: příručka pro tělocvičné jednoty

z dílny Václava Macha a Otomara Rábla.⁴² Celá akce trvala pět týdnů, součástí programu byla rovněž výstava na Staroměstské radnici a odhalení pomníku Františka Palackého, který vytvořili společně Alois Dryák a Stanislav Sucharda. K vytvoření plakátu byl osloven Alfons Mucha, který ale kvůli pracovnímu vytížení nestíhal, proto byla vypsána soutěž, z níž vítězně vzešel návrh Františka Horníka.⁴³ Ten příliš nereflektoval starořecké téma sletu, naopak se zaměřil na zdůraznění nacionální a sokolské myšlenky pomocí obrovské postavy českého lva, který stojí u nohou heroizovaného cvičence zachyceného z podhledu. Antické (a nikoli slovanské) téma, které bylo zvoleno, vycházelo z Tyršova celoživotního obdivu k řecké kultuře⁴⁴ a mělo být aluzí na to, že i malý národ, jako Řekové nebo Češi, může být nositelem velké kultury, musí však bojovat o své přežití.⁴⁵ Mucha tedy nakonec dodal plakát s profilem hlavy řeckého vojáka v helmici s červenými žíněmi na pozadí tvořeném mozaikou, která sofistikovaně spojuje motiv meandru a znaku Sokola.

Sedmý let⁴⁶ se konal až po osmi letech v roce 1920 opět na Letenské pláni, tentokrát už ale v nově vzniklé Československé republice, mezi diváky byl proto i prezident Masaryk, sám aktivní sokol. Tématem oslavujícím nově vzniklý stát se stala scéna *Stavba sochy Svobody*. Sletišti pak dominovalo pět sokolů na pylonech, které vytvořil Josef Drahoňovský, sochař a glyptik. Autorem hlavního plakátu se stal Jakub Obrovský, který netypicky neznázornil člena sokola, ale Slovana se štítem a mečem, jak velí k útoku.⁴⁷ Opět zde nechybí sokol v letu držící v pařátech lipovou ratolest. František Horník zopakoval kompozici z minula, jen ve spodní části přibyla mrtvá černožlutá saň symbolizující čerstvě poraženou habsburskou monarchii. Tento návrh plakátu nakonec posloužil jako pohlednice.

Osmý slet⁴⁸ už se z kapacitních důvodů musel v roce 1926 přestěhovat na nově vybudovaný Strahovský stadion, kde sletovou scénu *Kde domov můj* sledovalo 800 000 diváků. V rámci slavností bylo v Tyršově domě,⁴⁹ novém sídle České obce sokolské,⁵⁰ otevřeno sokolské muzeum a na jeho nádvoří byla odhalena bronzová socha Tyrše od Ladislava Šalouna. Úkolu vytvořit hlavní plakát se zhostil František Xaver Naske, jehož mladík v kroji se soškou

sokolské, inženýry, architekty, stavitele a projektanty vůbec: s 16 tabulkami. Praha: Československá obec sokolská, 1924, s. 88.

42 WÁGNEROVÁ. Sletová architektura. Vzdělávatelské listy (pozn. 32), s. 4-10.

43 MAZÁČ. Proměny sokolství (pozn. 35), s. 36.

44 Srov. TYRŠ, Miroslav. Hod olympický. Praha: Olympia, 1968, s. 7.

45 Srov. TYRŠ, Miroslav. Náš úkol, směr a cíl. Praha: Olympia, 1971, s. 23.

46 7. slet všesokolský v Praze 1920. 1.-2. část. Praha: J. Otto, 1920.

47 MAZÁČ. Proměny sokolství (pozn. 35), s. 40.

48 MAŠEK, František – MINÁŘÍK, Vojtěch. Památník 8. sletu všesokolského v Praze 1926. Praha: Československá obec sokolská, 1927, zvl. s. 22-39.

49 Česká obec sokolská hledala nové reprezentativní prostory, které by nahradily její úřad v ulici Na Příkopě. Na jaře 1921 odkoupila od města Prahy zdevastovaný raně barokní Michnův palác na Malé Straně, který dřív sloužil armádě. Na podzim pak byla vypsána veřejná soutěž na ideové řešení Tyršova domu v duchu řeckého gymnasionu, v níž nakonec zvítězil návrh architekta Františka Krásného. V květnu 1925 byl Tyršův dům slavnostně otevřen. SVOBODOVÁ, Markéta. Tyršův dům. In: ŠVÁCHA, Rostislav – HORÁČEK, Martin. Naprejl!: česká sportovní architektura 1567-2012. Praha: Prostor - architektura, interiér, design, 2012, s. 130. – BIRNBAUMOVÁ, Alžběta. Tyršův dům v Praze. Praha: Umělecká beseda, 1948.

50 K sloučení sokolských jednot došlo až v roce 1889, kdy vznikla sjednocená organizace Česká obec sokolská (ČOS). Jejím prvním starostou byl Jan Podlipný, jednatelem Josef Scheiner a náčelníkem František Čížek. V roce 1892 se sjednotily jednoty na Moravě a ve Slezsku a vytvořily Moravsko-slezskou obec sokolskou a v roce 1904 se obě organizace sdružily do jednotné ČOS.

sokola v ruce, nesoucí se v duchu lidového umění, se kvalitou nemůže rovnat plakátům sletů předešlých. Dvacátým létům už dominovala avantgarda, jejíž principy se ale nedaly příliš aplikovat na sokolský vizuální jazyk, který měl především jasně a srozumitelně nést poselství spolku. V této době nastává reforma jak v umění, tak v Sokole. Mezi vůdce reformy patřili umělci ze spolku Mánes, kteří vydávali časopis *Volné směry*, v němž se objevily odsudky na starý Tyršův program. Také vysocí funkcionáři Sokola debatovali, zda by neměli zreformovat také Tyršovu koncepci gymnastiky. Na jeho systém, kladoucí důraz na terminologii a estetiku pohybu, se začali dívat jako na něco příliš složitého, a tudíž nepřístupného běžnému člověku. Po Tyršovi už bohužel nebyl nikdo, kdo by se hlouběji zajímal o umění, a pokud ano, bylo to pouze pro použití k didaktickým a propagačním účelům.⁵¹ Sokol tedy dále pokračoval svými výtvarnými prostředky v již zavedené vizuální prezentaci.

V roce 1932 se slavilo nejen 70 let trvání Sokola, ale také 100. výročí narození Tyrše, jehož kultu osobnosti byl celý devátý slet,⁵² který vyvrcholil ve sletové scéně *Tyršův sen*, zasvěcen. Nikdo ze zúčastněných výtvarné soutěže na sletový plakát však nesplňoval představy organizátorů, pročez byl osloven Max Švabinský, který se pokusil úzce vymezené téma alespoň trochu inovovat a zhmotnil sokolskou myšlenku pomocí skupiny cvičenců, uprostřed nichž stojí rozradostněná sokolka zvedající paže k Tyršově podobizně v medailonu. Krásu provedení hromadných cvičení sice pochvaloval ve své reportáži Karel Čapek,⁵³ nicméně úpadku umělecké kvality si všiml i František Xaver Šalda, milovník moderny a progresivního vývoje v umění. Ten si nebral servítky a požadoval, aby už konečně kritika „*nastavila zrcadlo pravdy dnešnímu sokolstvu a poučila je, jak daleko se rozešlo s opravdovým uměním dnešním*.“⁵⁴

Desátý slet⁵⁵ roku 1938 byl ve znamení blížící se nacistické hrozby, kdy diváci mohli na Strahově sledovat asi nejslavnější skladbu *Přísaha republiky* sestavenou Františkem Pecháčkem,⁵⁶ kterou předvedlo 30 000 mužů najednou. Soutěž na hlavní plakát opět nepřinesla vítěze, proto byl z vybraných návrhů zvolen ten od Karla Mináře, který se snažil dle svých vlastních slov zvýraznit především myšlenku bratrství.⁵⁷ Hlavními postavami jsou tři, do půl těla svlečení muži, kteří v pozoru hlídají, z nichž dva se drží za ruce a třetí svírá lipovou ratolest, v pozadí za nimi je pak rozvinutá státní vlajka. Za zmínku určitě stojí plakát sletové scény *Budovat a bránit*, jež se odehrávala v noci,⁵⁸ tvůrců Jana Malíka a Vladimíra Mráze, vytvořený jednoduchou koláží z fotografií. Bílý sokol-pták osvětluje kuzelem světla (davem lidí z ptačí perspektivy) mohutné hradby, jejichž strukturu připomínající cihly tvoří ve skutečnosti seřazení sokoli-cvičenci v úborech.

51 ŠVÁCHA, Rostislav. Sport jako šlechtitel těla. In: ŠVÁCHA, Rostislav – STECKEROVÁ, Andrea – WINTER, Tomáš et al. *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*. Řevnice: Arbor vitae ve spolupráci s Českým olympijským výborem a Ústavem dějin umění AV ČR, 2016, s. 113-114.

52 Památník IX. sletu všesokolského v Praze 1932. Praha: Československá obec sokolská, 1932.

53 ČAPEK, Karel. Zdar!, *Lidové noviny*, 4. 7. 1932, roč. 40, č. 335, s. 1.

54 ŠALDA, F. X. Šaldův zápisník. Sv. 4, 1931-1932. 2. vyd., Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 398.

55 Památník 10. všesokolského sletu v Praze 1938. Praha: Nakladatelství a knihkupectví Československé obce sokolské, [1938], zvl. s. 273-285.

56 Hlavsá, Jaromír – Pecháček, František, ed. *Přísaha republiky: společná cvičení mužů: pro X. všesokolský slet v Praze r. 1938*. Praha: Československá obec sokolská, 1937.

57 MAZÁČ. Proměny sokolství (pozn. 35), s. 61.

58 FRÝBERTOVÁ. Sokolské sletové scény (pozn. 40), s. 112-113.

Do osudu Sokola poté násilně zasáhla válka, kdy se jeho členové zapojili do odboje a tisíce z nich pak zaplatily tu nejvyšší cenu. Funkcionáři Sokola byli zatýkáni, mučeni a hromadně popravováni v koncentračních táborech. Po válce silně zasažená Československá obec sokolská obnovila svou činnost a v červenci 1948, půl roku po komunistickém převratu, uspořádala jedenáctý všesokolský slet.⁵⁹ Na sletu cvičilo 300 000 cvičenců, které sledovalo 1 800 000 diváků. Výprava stála neuvěřitelných 165 000 000 korun,⁶⁰ které Sokol byl schopen uhradit z vlastních prostředků (příspěvky, dary, vstupné, tiskoviny, upomínkové předměty apod.). Autorem hlavního plakátu se stal opět Karel Minář, který se zcela vyhnul lidským postavám a omezil obsah plakátu pouze na československou vlajku, sokola a lipovou ratolest. Plakát k výstavě a ke sletové scéně *Dožínky* vytvořil Karel Svolinský, který zvolil folklórní motiv dívky v kroji. Už během sletu byli ale zatýkáni sokolové, kteří dávali okázale najevo svůj nesouhlas s nedemokratickým směřováním republiky,⁶¹ načež byl spolek zkolektivizován a na dlouhá léta zakázán.

Sokolovny jako svébytný stavební typ

Všesokolské slety byly bezesporu nejdůležitějšími událostmi, jakými se spolek veřejnosti prezentoval, nicméně výrazněji a dlouhodoběji se umělecké stopy sokolského hnutí otiskly do urbanismu měst. Na území českých zemí vzniklo mezi 60. léty 19. století a 40. léty 20. století na 1300 sokoloven,⁶² které mnohde stále fungují a plní svůj účel. Ne vždy se jednalo o novostavby, některé z nich byly zničeny za války nebo se dočkaly necitlivých přestaveb za normalizace, přesto se však zachovaly desítky stavebně i esteticky výjimečných budov, které odrážejí jak vývoj a směřování Sokola, tak dobové tendence v architektuře.⁶³

Základem každé sokolovny byl pochopitelně hlavní sál, v němž se cvičilo, který byl obvykle 20 metrů dlouhý a 12 metrů široký, o výšce dvou podlaží, aby mohli diváci z ochozu nebo z balkonu cvičení pohodlně pozorovat. Do vedlejších prostor sálu se pak ukládalo nářadí. Sokolovny ale neplnily jen funkci tělocvičen, byla to také společenská a kulturní centra, vznikaly při nich knihovny, restaurace a časem i biografy.

Rozhodně nemůžeme vynechat historicky první sokolovnu u nás z roku 1863. Budovu, dnes stojící na ulici Sokolská 43 v Praze-Vinohradech, navrhl pražský architekt Ignác Vojtěch Ullmann, absolvent vídeňské akademie. Ullmann navrhoval rezidence německé elitě, ale so-

59 ŠKVOR, Jiří – PROVAZNÍKOVÁ, Marie. 11. všesokolský slet 1948. Praha. Curych: Konfrontace, 1976.

60 SAK. Miroslav Tyrš (pozn. 3), s. 245.

61 WALDAUF, Jan. Sokol: malé dějiny velké myšlenky. 1. vyd. Luhačovice: Atelier IM, 2007, s. 236-238, 242, 250-268.

62 ŠVÁCHA a HORÁČEK. Naprej! (pozn. 49), s. 7.

63 Dosud neexistuje ucelená monografie, která by představila sokolovny jako specifický stavebně-typologický typ a nabídla jejich přehlednou katalogizaci, v současné době jsou však snahy vytvořit jejich internetovou databázi. Přehled vývoje sokoloven a několik medailonků přináší např. publikace *Naprej!*, časopis *Stavebnictví*, *Vzdělávací listy* (speciální příloha časopisu *Sokol*) nebo různé diplomové práce (viz seznam literatury). Ve dnech **26. května až 17. června 2018 byla uspořádána na brněnském Výstavišti v rámci Festivalu RE:PUBLIKA expozice Já a Sokol, která divákům představila některé z nevýznamnějších staveb Sokola (např. Tyršův dům v Praze nebo sokolovnu Sokola Brno I na Kounicově) a portréty několika prvorepublikových architektů. Dále byly k vidění projekty studentů Fakulty architektury VUT s modely řešených lokalit včetně mapy Jihomoravského kraje se zaznačenými 130 funkčními sokolovnami.**

učasne sympatizoval s českými vlastenci. Od konce 50. let 19. století stavěl v přísně historizujícím renesančním stylu, což italoofilům Fügnerovi i Tyršovi velmi vyhovovalo.⁶⁴ Původní návrh budovy byl honosnější, s věžemi a sochami antických atletů nad římsou, nakonec ale vyhrála skromnější fasáda a výzoba se přesunula do interiéru. Římsy, strop i zábradlí ochozu byly pokryty ornamenty s lipovými listy, vycházející ze slovanské symboliky. Po roce 1895 k výzdobě přibyla Preislerova a Ženíškova luneta, o nichž již byla řeč v souvislosti s výzdobou II. a III. sletu. Prostor byl doplněn také o medailony s podobiznami Tyrše a Fügnera, které byly přidány i na průčelí staré budovy.⁶⁵

Na další sokolovny si ale spolek kvůli nedostatku finančních prostředků musel ještě dvacet let počkat. V 80. letech 19. století pak architekti pokračují v nastoleném trendu a navrhují sokolovny v internacionálním neorenesančním slohu,⁶⁶ třeba Josef Kruliš (Kutná Hora, 1884-1885), Jan Koula, jenž v duchu „řecké renesance“ zdůraznil antické vstupní portiky (Český Brod, 1884-1885),⁶⁷ Josef Blecha (pražský Karlín, 1886) nebo Ludvík Čížek, nám již známý tvůrce sletišť (Plzeň, 1888-1889; Humpolec, 1897; Tábor, 1905). V pozdějších letech se pak stavební sloh přiklonil více k neorenesanci „české“,⁶⁸ která v duchu Tyršových zásad měla nejlépe odpovídat „národnímu“ stylu.⁶⁹ Takové sokolovny naprojektovali třeba F. Žák (Nymburk, 1897),⁷⁰ Alois Čenský (Turnov, 1896-1898; Dvůr Králové nad Labem, 1898), Josef Podhajský, absolvent Akademie výtvarných umění ve Vídni (Plzeň, 1892-1896; Vysoké Mýto, 1900-1902; Jaroměř, 1901-1903),⁷¹ nebo Rudolf Štech (Klatovy, 1906). Avšak můžeme nalézt i sokolovnu s prvky pozdní gotiky konce 15. století, kterou navrhl Kamil Hilbert (Louny, 1898),⁷² známý hlavně pro svou rekonstrukci a dostavbu Svatovítské katedrály.

Pražské vedení Sokola příliš nesympatizovalo s nastupující architektonickou modernou zprostředkovanou z německých a rakouských zemí, a tak se drželo konzervativního stanoviska, jak ve sletové architektuře, tak v sokolovnách. Nicméně na přelomu první a druhé dekády 20. století architekti několika menších jednot začali tvořit ve stylu florální nebo geometrické secese, jako bratři Václav a František Kavalírové (Praha-Smíchov, 1908-1909), Jan Vejrych (Čá-

64 Tyrš ve své esejí Tělocvik v ohledu esthetickém dodal své návrhy o tom, jak by správná tělocvična měla vypadat a jak by měla být vyzdobena. Jako sloh doporučoval neorenesanci a na výzdobu interiéru použít odlitky soch řeckých atletů nebo krátká, rázná hesla na stěnách (či delší úryvky z Královédvorského rukopisu). TYRŠ. Tělocvik v ohledu esthetickém. In: TYRŠ a SCHEINER. Úvahy a řeči Dr. Miroslava Tyrše (pozn. 23), s. 100-102.

65 HORÁČEK. Tělocvična Sokola Pražského. In: ŠVÁCHA a HORÁČEK. Naprej! (pozn. 49), s. 60.

66 Srov. HORÁČEK, Martin. Přesná renesance v české architektuře 19. století: dobová diskuse o slohu. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, zvl. s. 223.

67 ŠVÁCHA a HORÁČEK. Naprej! (pozn. 49), s. 68. – PETRÁSEK ml., Jaroslav. Sokolovna v Českém Brodě. Vzdělávací listy, 2015, č. 3, s. 7.

68 Sokolská architektura 19. století lavírovala mezi internacionální a českou neorenesancí. Ta se projevovala v 90. letech především ve formě stupňovitých štítů a venkovních sgrafit. HORÁČEK. Sokolovna ve Vysokém Mýtě. In: ŠVÁCHA a HORÁČEK. Naprej! (pozn. 49), s. 80.

69 Nejvíce si v tomto ohledu Tyrš cenil architekta Antonína Wiehla. TYRŠ, Miroslav. Ve prospěch renaissance české. In: TYRŠ, Miroslav. O umění. VI. Úvahy a posudky o výtvarných pracích z výstav a porot z let 1882-1884. Praha: Československá obec sokolská, 1937, s. 63.

70 Heslo Žák, F. In: VLČEK, Pavel. Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha: Academia, 2004, s. 735.

71 TOBIÁŠKOVÁ, Michaela. Architektura sokoloven ve východních Čechách. Pardubice, 2014. Diplomová práce. Univerzita Pardubice. Filozofická fakulta, s. 23-24.

72 ŠVÁCHA a HORÁČEK. Naprej! (pozn. 49), s. 50.

slav, 1910-1912), Emil Králíček ve spolupráci s Matějem Blechou (Praha-Libeň, 1910-1911) či Otakar Pokorný (Prostějov, 1906-1908).⁷³ K vrcholu tato modernistická linie dospěla v neoklasicistních návrzích Otakara Novotného, žáka Jana Kotěry a redaktora časopisu *Styl* (Holice, 1908-1911; Rakovník, 1912-1914), který pracoval jen s čistými geometrickými tvary a neomítanými režnými cihlami, jimiž se inspiroval v Holandsku.⁷⁴

Za první republiky začala vedle tělesné výchovy růst i prestiž sportu a Sokol se musel na tyto podmínky adaptovat.⁷⁵ Vedle tělocvičen proto začínají vznikat také stadiony a běžecké dráhy. Díky novým stavebním technologiím, především železobetonu, mizí podpůrné pilíře a také postranní galerie pro diváky. Naopak architekti jako Ladislav Machoň (Praha-Hostivař, 1931-1933) a Josef Dovrtěl (Litovel, 1934-1935) přidávají do hlavního sálu velká okna. Ze sokoloven se pak stávají velké multifunkční komplexy, na jejichž řešení se podíleli např. Karel Cívas, Vlastislav Chroust a Stanislav Andrlík (Přerov, 1926-1936) nebo Miloš Laml, jenž stavbu brněnské sokolovny převzal po Jindřichu Kumpoštovi (Brno-Kounicova, 1928-1929).⁷⁶

Ve 20. a 30. letech je architektura sokoloven plná nejrůznějších stylových projevů. Ať už se jedná o neoklasicismus Františka Průši (Volyň, 1928-1929) nebo tradicionalismus Františka Krásného, žáka Otty Wagnera. Krásný byl členem vídeňského Sokola a jedním z hlavních architektů pracujících pro tento spolek. Kromě přestavby Tyršova domu a návrhu cvičiště VIII. sletu je znám také jako autor asi 150 sokoloven (Litomyšl 1925; Poděbrady, 1927; Hodonín, 1930; Uherské Hradiště, 1930).⁷⁷ Dále můžeme v tomto období na sokolovnách sledovat prvky folklorismu Jana Flory (Vizovice, 1922)⁷⁸ nebo kubismu u Karla Mauermanna (Brodce nad Jizerou, 1920-1921), taktéž u dvojice Antonína Mendla a Václava Šantrůčka (Křivoklát (původně pro Ždánice), 1923-1924; Pardubice, 1921-1923). Dalším oblíbeným stylem byl rondokubismus, který měl svými válcovými a obloučkovými tvary správně vyjádřit onen „národní“ styl, jak to můžeme vidět v projektu Bohuslava Fuchse (Bystřice pod Hostýnem, 1921-1922). Fuchs, taktéž Kotěrovův žák, později udal v architektuře (nejen) sokoloven puristicko-funkcionalistický styl (Jihlava, 1934-1935),⁷⁹ jehož se pak drželi Karel Chochola (České Budějovice, 1924-1925), Alois Pilc (Kojetín, 1926-1929), Václav Placák (Česká Skalice, 1924-1928), Milan Babuška (Hradec Králové, 1929-1930), Vojtěch Vanický (Sloupnice, 1926-1928) či Miroslav

73 TABERY, Karel. Sokolovna Tělocvičné jednoty Sokol I Prostějov 1908-2008: 100 let od jejího postavení a otevření. Prostějov: TJ Sokol I Prostějov, 2008.

74 ŠVÁCHA a HORÁČEK. Naprej! (pozn. 49), s. 58.

75 Dlužno dodat, že Sokol byl původně ideologicky zamýšlen jako tělocvičný, nikoli sportovní spolek. Hlavní filozofií bylo provádět tělesná cvičení, která harmonicky vyvíjí tělo a duši, nikoli sport, který vede k nevraživosti a ziskuchtivosti. Sokol se ale neustále vyvíjel a za první republiky se jeho postoj ke sportu začal měnit. Bylo tomu tak především proto, že si vedení Sokola uvědomovalo, že sport přitahuje mladou generaci víc než gymnastická cvičení. V roce 1924 tak vznikly v Sokole první sportovní odbory. Atletiku Sokol nikdy neodmítal, nyní ale musel být vstřícnější i vůči míčovým hrám. Akceptoval tenis, volejbal, házenou i košíkovou, nesmířil se však s fotbalem. ŠVÁCHA a HORÁČEK. Naprej! (pozn. 49), s. 113.

76 HLAVÁČKOVÁ, Petra – SVOBODOVÁ, Šárka – VALDHANSOVÁ, Lucie. Brněnský architektonický manuál: průvodce architekturou 1918-1945. Druhé doplněné vydání. Brno: Dům umění města Brna, 2017, s. 227-228. – HÁJKOVÁ, Františka. Stadion – sokolovna tělocvičné jednoty Sokol Brno I. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

77 Heslo Krásný František. In: VLČEK. Encyklopedie architektů (pozn. 70), s. 337.

78 DOLEŽEL. Folklorismus v Sokole (pozn. 5), s. 82-86.

79 KROUPA, Jiří. Vzestup moderního města: od konce 18. století do poloviny 20. století. In: PISKOVÁ, Renata – BARTLOVÁ, Milena. Jihlava. Praha: NLN, 2009, s. 612-613.

Kopřiva, další sokoly často oslovovaný architekt (Znojmo, 1924-1925; Brno-Komín, 1929-1930; Moravská Ostrava, 1931-1932).⁸⁰ Příklon k jednoduššímu a industriálnějšímu vzhledu sokoloven Švácha připisuje jejich postupné desakralizaci a proměnu tělocvičen z „chrámů sokolství“ v „továrny na pohyb“.⁸¹

Z předešlých reprezentativních ukázek⁸² lze shrnout, že i přes původní záměr držet se „českého“ architektonického stylu (např. ve formě neorenesance či rondokubismu), který by vhodně prezentoval sokolskou ideji zdravého a kulturního (popř. zkulturněného) národa, postrádají sokolovny vizuální jednotu. Obecně se dá říct, že kvalita stavebních projektů šla ruku v ruce se schopností architekta a finančními možnostmi jednotlivých obcí. Od malých chatěk až po mohutné komplexy, od historizujících fasád s bohatým členěním a sochařskou výzdobou až po puristické stavby, sokolovny byly a nadále zůstávají ojedinělým stavebním typem, kulturními památkami a neodmyslitelnou součástí českých měst.

Sokol ve veřejném prostoru – sochařské pomníky a památníky

Není náhodou, že sokolovny často stojí na ulici či prostranství, které nesou název po Tyršovi či Fügnerovi. Sokol opanoval veřejný prostor nejen společenskými aktivitami v podobě různých událostí, sletů a šibřinek, ale také umisťováním sepulkrálních a memoriálních objektů, které oslavovaly především otce zakladatele. Když Fügner na podzim 1865 předčasně zemřel, bylo vzápětí rozhodnuto o zbudování jeho pomníku. Byl pochován na Olšanských hřbitovech a nad jeho hrobem byl v roce 1869 vztyčen žulový obelisk ve tvaru jehlanu, na jehož vrcholu umístil sochař Bohuslav Schnirch bronzovou sochu sokola s rozepjatými křídly a medailon s Fügnerovou podobiznou.⁸³ Po Tyršově tragické smrti v Oetzu v srpnu 1884 byly jeho ostatky uloženy na stejné místo a sochař doplnil pomník o reliéf s portréty Tyrše a Fügnera ověncenými palmovými listy. Sokolové dokonce plánovali oběma mužům vytvořit v roce 1912 společný pomník, jenž by stál na hraně Letenské pláně nad Čechovým mostem (na dohled od letiště). Soutěže se zúčastnil např. Stanislav Sucharda, který zvětšil oba muže ve slavnostním sokolském kroji, avšak bez čapky, jak se opírají o desku – „oltář sokolské práce“.⁸⁴ Naproti tomu Pavel Janák vymyslel svatyni, v níž by se skvělo obří figurální sousoší, shora osvětlené, od Bohumila Kafky.⁸⁵ Žádný z těchto návrhů se nakonec ale nerealizoval.

80 ŠVÁCHA a HORÁČEK. Naprej! (pozn. 49), s. 113-117.

81 ŠVÁCHA, Rostislav. Desakralizace sokoloven (přednáška), Brno: Fakulta architektury VUT, 12. prosince 2017.

82 Další příklady sokoloven na Moravě a ve Slezsku viz SEDLECKÝ, Jaroslav, František KUDA a Karel ZEMAN, Sokolovny a jejich odkaz současnosti. Časopis Stavebnictví: časopis stavebních inženýrů, techniků a podnikatelů. Brno: EXPO DATA, 2009, č. 8, s. 36-40. – Vzdělávací listy, 2015, č. 3.

83 TALLOWITZ, Ferdinand. Pomník Fügnerův na hřbitově Olšanském. In: Památník (pozn. 27), s. 119-121.

84 KRUMMHOLZ, Martin. Stanislav Sucharda 1866-1916 (katalog výstavy). Nová Paka, 2006, s. 20.

85 ŠVÁCHA. Sport jako šlechtitel těla. In: ŠVÁCHA, STECKEROVÁ, WINTER, et al. StArt (pozn. 51), s. 125-126.

Právě jubilejní události jako všesokolské slety bývaly častým impulsem k vytváření memoriálních soch sokolských činovníků. V době VI. sletu (1912), byl odhalen Tyršův pomník ve Vysokém Mýtě od sochaře Ludvíka Vocelky⁸⁶ a během VIII. sletu (1926) diváci mohli v Praze obdivovat již zmíněnou sochu Tyrše se šermířským mečem od Ladislava Šalouna. Rok 1932 připadl hned na několik výročí, a tak si u Šalouna Tyršovu podobiznu objednala i jednota ve Frýdku-Místku. Nakonec se však místo monumentálního figurálního objektu zrealizovala jen pamětní deska s Tyršovou podobiznou. V nedaleké Ostravě pak ve stejném roce došlo k odhalení pamětní desky s naddimenzovanou reliéfní podobiznou Tyrše z dílny sochaře Bohumila Kafky.⁸⁷ Další památník z této doby s bronzovou plaketou s reliéfem bychem mohli nalézt v Havlíčkově Brodě, jehož autorem je Antonín Lhoták.⁸⁸ Celofigurální postavu Tyrše v sokolském kroji, která se nachází v Turnově, vytvořil Josef Drahoňovský, pomník Tyrše v Brně-Husovicích zase navrhl Václav Hynek Mach.⁸⁹ V roce 1935 v Praze vznikla pro změnu socha Jana Podlipného, prvního starosty České obce sokolské, od sochaře Jaroslava Brůhy, který navrhoval také sletové odznaky a pamětní medaile.⁹⁰

Sokolové se navíc často angažovali o výstavbu pietních míst, především na uctění padlých legionářů z vlastních řad, jako byl např. Jan Čapek, jehož jméno nese sokolovna v Ostravě. Čapkovy ostatky společně s dalšími 55 vojáky byly uloženy v Pomníku padlým za Těšínsko v Orlové. V roce 1924 byla na vytvoření pomníku vypsána veřejná soutěž, první cenu získal „Zelený vykřičník nad Orlovou“, návrh od architektů Jaroslava Stránského, Josefa Šlégl a akademického sochaře Václava Žaluda. Slezskou orlici z pískovce, která pomník zdobila, vytvořil sochař Ferdinand Malina a architektonickou část stavitel Čeněk Volný.⁹¹ Kromě těchto rozměrných sepulkrálních památek ale vznikaly ve městech stovky jiných menších memoriálních soch, reliéfů a pamětních desek věnovaných významným činovníkům Sokola.⁹²

Užité umění – divadelní opony, odznaky, známky apod.

V neposlední řadě musíme zmínit i oblast, do níž Sokol pronikl s přirozenou lehkostí, tedy předměty užitého umění. Specifikem tohoto hnutí byla jeho precizní organizovanost, praktické fungování a rozšíření do všech vrstev po celé zemi. Jednalo se sice primárně o tělocvičný spolek, sokolové se ale velmi angažovali v oblasti kulturní a osvětové činnosti, proto se můžeme setkat s uměleckými předměty nejrůznějšího využití, např. s malovanými divadelními

86 HORÁČEK. Sokolovna ve Vysokém Mýtě. In: ŠVÁCHA a HORÁČEK. Naprej! (pozn. 49), s. 80.

87 ŠTASTNÁ, Marie. Socha ve městě: vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století. Ostrava: Ostravská univerzita, 2008, s. 60-61.

88 TAJOVSKÝ, Miloš. Havlíčkův Brod: fragmenty z historie. Havlíčkův Brod: Tiskárny Havlíčkův Brod, 2015, s. 80-82.

89 FLODROVÁ, Milena – MENŠÍKOVÁ, Miroslava. Pamětní desky a pomníky v Brně: (soupis pamětních desek a pomníků existujících či již jen prameny doložených na území města Brna). Brno: Šimon Ryšavý, 2004, s. 175.

90 JANOUCHOVÁ, Marcela. Umělci sletům. Vzdělatelské listy, 2018, č. 2, s. 4.

91 Těšínským hrdinům: památník vydaný ku slavnosti odhalení pomníku postaveného na hřbitově v Orlové. Orlová: Spolek pro poctu padlých za Těšínsko, 1928, s. 49-52.

92 KOUTEK, Tomáš. Pražské pamětní desky. Praha: Brána, 2015, s. 31, 94-95, 199-200.

oponami.⁹³ Ochotnické divadlo v menších městech a na vesnicích se totiž realizovalo často pod záštitou Sokola, ať už přímo v sokolovnách nebo i mimo ně.⁹⁴

Příkladem budiž třeba unikátní opona *Apoteóza sokolského hnutí* z Kounova, kterou namaloval Oskar Brázda v roce 1937. Ikonograficky je skutečně rozmanitá, snad až bizarní – nad oráčem se vznášá génius vlasti přinášející posvátný oheň nadšení, jehož v letu doprovází pár sokolů. Vpravo se nachází matka Vlast s bohyněmi umění, hudby, poezie a písemnictví. Vedle ní přináší žena chléb se solí a sokol-cvičenec v úboru vztahuje paže k blízcím se sokolům-ptákům. Uprostřed sedí putti a přidržuje sokolský znak. Celý výjev je zasazen do české krajiny, ale je ze stran orámován iónskými sloupy a zespodu festony. Jak vidíme, mísí se zde profánní, národní a sokolské náměty s klasickou řádovou architekturou, tak jako tomu bylo během sokolských sletů, kdy se podle potřeby reinterpretovalo a přisvojovalo antické kulturní dědictví. Obecně se na sokolských oponách objevují především národní či folklórní témata oslavující vlast, nicméně jejich umělecká hodnota je značně kolísavá, neboť se výtvarného zpracování často ujali místní nadšenci a neškolení malíři. Někdy však byly zakázky zadávány profesionálním umělcům, např. oponu pro Zbiroh vytvořil mezi léty 1923 a 1924 Alfons Mucha, který do prvního plánu výjevu umístil červenobílý prapor, znaky, stuhy a orlice, v pozadí pak namaloval zalesněný kopec se zbirožským zámekem ve vzdušném oparu a pod ním budovu sokolovny.⁹⁵

Další odvětví, do něhož Sokol výrazně zasáhl, je numismatika. Mezi takovéto předměty můžeme řadit medaile, plakety či odznaky.⁹⁶ První sletový odznak je znám až z II. sletu v roce 1891, kdy měl tvar červeného trojúhelníku se zaoblenými rohy, na němž byl stříbrný nápis informující o této události.⁹⁷ Za oficiální spolkový odznak byla zvolena plaketa Stanislava Suchardy *Na stráž!* z roku 1907, která sloužila jako vnější poznávací znak jeho členů a byla nošena na civilním šatu. Nositelé odznaku také byli povinni nosit u sebe členskou průkazku a nesměli mít odznak připnutý, pokud se účastnili politických projevů a podobných akcí.⁹⁸ Odznaky se ale vyráběly ve velkém na všelijaké závody, hry, výlety a slety, jejich vzhled byl skutečně rozmanitý. Stejně tak různorodé jsou pamětní plakety a medaile, účelové známky (které vznikaly při slavnostních akcích a sloužily jako alternativní platidlo),⁹⁹ prapory, sochy a busty, vázy a poháry z broušeného skla (sloužily často jako dary příjízdným hostům), fotografie, diplomy, pohlednice (někdy se používaly zmenšeniny plakátů nebo obrazů), pamětní listy, poštovní známky, ale také reklamní předměty (např. bonbony *Sletenky*),¹⁰⁰ knoflíky či opaskové spony z krojů a další objekty. To všechno jen dokazuje obrovský vliv sokolského fenoménu na svět umění a odhaluje množství předmětů, které ještě stále čekají na badatelské zpracování.

93 Srov. STROTZER, Milan. Příklady některých dochovaných sokolských opon. *Vzdělávatelské listy*, 2016, č. 1, s. 5-9.

94 BLÁHA, Jiří – VALENTA, Jiří – BLECHA, Jaroslav et al. *Malované opony divadel českých zemí*. 2. svazek. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze - NIPOS, 2017, s. 104-105.

95 BLÁHA, Jiří – VALENTA, Jiří – BLECHA, Jaroslav et al. *Malované opony divadel českých zemí*. 1. svazek. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze - NIPOS, 2017, s. 148-149.

96 NOVÁK, Emil. *Všesokolské slety 19. a 20. století: medaile, plakety a odznaky*. Nymburk: Česká numismatická společnost, pobočka Nymburk - Poděbrady, 2006.

97 POHLOVÁ, Kateřina. *Sletové odznaky*. *Vzdělávatelské listy*, 2018, č. 2, s. 11.

98 PELIKÁN, Jan. *O sokole*. 4. opr. vyd. Praha: Československá obec sokolská, 1922, s. 30.

99 NOVÁK, Emil – KUCHAR, Bohumil. *Sokolské účelové známky*. Poděbrady: Polabské muzeum, 2012.

100 RÁMIŠOVÁ. *S hrdostí nošený* (pozn. 21), s. 309.

Závěr

Na předešlých stranách jsem se pokusila ukázat, že Sokol, ač primárně tělocvičný spolek, jehož hlavní ideou bylo tělesně zocelovat a duševně kultivovat český národ, se velkou měrou zapsal také do dějin umění. A to nejen kvůli činorodosti jeho zakladatele Miroslava Tyrše, milovníka umění, jenž udal Sokolu jeho teoretické i praktické směřování, ale také díky neuvěřitelnému množství uměleckých děl, které spolek mezi léty 1862 a 1948 vyprodukoval. Nejvýznamnějšími památkami zůstávají dodnes sokolovny, které byly ve velkém stavěny od 80. let 19. století, kdy spolek preferoval neorenesanční styl, aby podtrhl národnostní vyznění staveb. Ale s tím, jak se spolek po vzniku republiky měnil a přizpůsoboval, začaly se tělocvičny zjednodušovat a jejich vnitřní i vnější výzdoba se přesunula více do sféry efemérní architektury všesokolských sletů a předmětů užitého umění. Lze snadno vypožorovat, že umělci pracující pro Sokola byli často jeho členy nebo příznivci, což ne vždy přinášelo adekvátní výsledky. Umělecká díla, která v tomto okruhu vznikala, měla být především lidem srozumitelná, jejich kvalita a progresivita se proto vždy odrážela od individuálních schopností umělce a finančních možností místních jednot.

Že ideové dědictví Sokola ani jeho umění rozhodně není mrtvé, dokazuje třeba to, že byl v roce 2018 Františku Pecháčkovi, sokolovi, který byl bestiálně umučen v Mauthausenu, v jeho rodné obci Záhornice odhalen pomník. Třicet letících sokolů tak symbolizuje myšlenky volnosti, rovnosti a bratrství, nastolené zakladateli Sokola už před více než 150 lety.

Použitá literatura:

II. slet všesokolský konaný ve dnech 28.-30. června roku 1891 v Praze: pamětní list vydaný péčí České obce sokolské. Praha: [s. n., 1891].

3. slet všesokolský, pořádaný v Praze Českou Obcí Sokolskou ve dnech 28.-30. června roku 1895. Praha: Česká Obec Sokolská, 1895.

IV. slet všesokolský pořádaný v Praze v dnech 28.-30. června a 1. července 1901; redakcí Josefa Scheinera. Praha: Svaz československého sokolstva, 1901.

7. slet všesokolský v Praze 1920. 1.-2. část. Praha: J. Otto, 1920.

BÁRTLOVÁ, Helena – ČERVINKA, Pavel – JENŠÍK, Miloslav – ODARČENKO, Michail – PAVLIS, Zdeněk – PROCHÁZKA, Pavel – ZEMÁNEK, Vladimír. 100 let českého sportu 1918-2018. Velké Přílepy: Olympia, 2018. N 978-80-7376-521-7.

BIRNBAUMOVÁ, Alžběta. Tyršův dům v Praze. Praha: Umělecká beseda, 1948.

BLÁHA, Jiří – VALENTA, Jiří – BLECHA, Jaroslav et al. Malované opony divadel českých zemí. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze - NIPOS, 2017.

ČAPEK, Karel. Zdar!, Lidové noviny, 4. 7. 1932, roč. 40, č. 335, s. 1.

ČÍŽEK, Ludvík. Stavba sokoloven a cvičišť sokolských, jejich úprava a vnitřní zařízení: příručka pro tělocvičné jednoty sokolské, inženýry, architekty, stavitele a projektanty vůbec: s 16 tabulkami. Praha: Československá obec sokolská, 1924.

DOLEŽEL, Michal. Folklorismus v Sokole. Lidová kultura jako zdroj národní identity sokolské organizace v letech 1862-1948. Brno, 2014. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

DOLEŽEL, Michal. Konstrukce sociální identity členů Sokola. Brno, 2018. Diplomová práce (dosud neobhájeno). Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

DOLEŽEL, Michal – ŠVÁCHA, Rostislav – Petr VŠETEČKA, Petr – VÁCHA, Zdeněk – CHATRŇÝ, Jindřich – ŠEBÁNEK, Jan – DOLANSKÁ, Lenka. Prapor Sokola Brno I. Brno: Sokol Brno I, 2015.

FLODROVÁ, Milena – MENŠÍKOVÁ, Miroslava. Pamětní desky a pomníky v Brně: (soupis pamětních desek a pomníků existujících či již jen prameny doložených na území města Brna). Brno: Šimon Ryšavý, 2004.

FRÝBERTOVÁ, Tereza. Sokolské sletové scény v letech 1907-1938. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

HÁJKOVÁ, Františka. Stadion – sokolovna tělocvičné jednoty Sokol Brno I. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

HLAVÁČKOVÁ, Petra – SVOBODOVÁ, Šárka – VALDHANSOVÁ, Lucie. Brněnský architektonický manuál: průvodce architekturou 1918-1945. Druhé doplněné vydání. Brno: Dům umění města Brna, 2017.

Hlavsa, Jaromír – Pecháček, František, ed. Přísa ha republiky: společná cvičení mužů: pro X. všesokolský slet v Praze r. 1938. Praha: Československá obec sokolská, 1937.

HORÁČEK, Martin. Přesná renesance v české architektuře 19. století: dobová diskuse o slohu. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.

JAGOŠOVÁ, Anna. Mánesův prapor pro Sokol Pražský. Vzdělavatelské listy, 2017, č. 4, s. 3-6.

JANOUCHOVÁ, Marcela. Umělci sletům. Vzdělavatelské listy, 2018, č. 2, s. 3-5.

KONÝVKOVÁ, Tereza. Tělo v pohybu: Performativita sokolského hnutí v období formování moderního českého národa. Brno, 2018. Dizertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

KOUTEK, Tomáš. Pražské pamětní desky. Praha: Brána, 2015.

KRUMMHOLZ, Martin. Stanislav Sucharda 1866-1916 (katalog výstavy). Nová Paka, 2006.

LIBICHOVÁ, Lenka. Ženský Sokol. In: Studia ethnologica Pragensia: recenzovaný časopis, 2015, roč. 3, č. 2, s. 102-109.

LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav. Tyršův řecký sen. Umění: sborník pro českou výtvarnou práci, 1932, roč. VI, s. 69-73.

MAŠEK, František – Vojtěch MINÁŘÍK, Vojtěch. Památník 8. sletu všesokolského v Praze 1926. Praha: Československá obec sokolská, 1927.

MATÚŠEK, Miloš. Miroslav Tyrš – „filosofie“ aktivního národního života. In: KOHÁK, Erazim a Jakub TRNKA. Hledání české filosofie: soubor studií. Praha: Filosofia, 2012, s. 91-107.

MAZÁČ, Tomáš. Proměny sokolství ve výtvarné řeči sletové propagace (1901-1948). Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

NOVÁK, Emil. Vsesokolské slety 19. a 20. století: medaile, plakety a odznaky. Nymburk: Česká numismatická společnost, pobočka Nymburk - Poděbrady, 2006.

NOVÁK, Emil – KUCHAR, Bohumil. Sokolské účelové známky. Poděbrady: Polabské muzeum, 2012.

Očenášek, Augustin, ed. Památník sletu slovanského sokolstva roku 1912 v Praze. Praha: Česká obec sokolská, 1912.

Památník IX. sletu všesokolského v Praze 1932. Praha: Československá obec sokolská, 1932.

Památník 10. všesokolského sletu v Praze 1938. Praha: Nakladatelství a knihkupectví Československé obce sokolské, 1938.

Památník vydaný na oslavu dvacetiletého trvání tělocvičné jednoty Sokola pražského. Praha: Sokol pražský, 1883.

Pátý slet všesokolský, pořádaný v Praze Českou Obcí Sokolskou 1907; redakcí Josefa Scheinera. [s. n., 1909].

PELIKÁN, Jan. O sokole. 4. opr. vyd. Praha: Československá obec sokolská, 1922.

PETRASOVÁ, Taťána – MACHALÍKOVÁ, Pavla. Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 29. ročníku sympozia k problematice 19. století: Plzeň, 26.-28. února 2009. Praha: Academia, 2010, s. 59-72.

PETRÁSEK ml., Jaroslav. Sokolovna v Českém Brodě. In: Vzdělávatelské listy, 2015, č. 3, s. 7.

PISKOVÁ, Renata – BARTLOVÁ, Milena. Jihlava. Praha: NLN, 2009.

POHLOVÁ, Kateřina. Sletové odznaky. In: Vzdělávatelské listy, 2018, č. 2, s. 11.

Pravidla Tělocvičné jednoty pražské. Praha: t. Jeřábkovská knihtiskárna, 1862.

RÁMIŠOVÁ, Šárka. S hrdostí nošený: sokolský kroj, úbor a scénický kostým. Praha: Národní muzeum, 2018.

SAK, Robert. Miroslav Tyrš: sokol, myslitel, výtvarný kritik. Praha: Vyšehrad, 2012.

SEDLICKÝ, Jaroslav – KUDA, František – ZEMAN, Karel. Sokolovny a jejich odkaz současnosti. Časopis Stavebnictví: časopis stavebních inženýrů, techniků a podnikatelů. Brno: EXPO DATA, 2009, č. 8, s. 36-40.

STROTZER, Milan. Příklady některých dochovaných sokolských opon. In: Vzdělavatelské listy, 2016, č. 1, s. 5-9.

ŠALDA, František Xaver. Šaldův zápisník. Sv. 4, 1931-1932. 2. vyd., Praha: Československý spisovatel, 1991.

ŠKVOR, Jiří – PROVAZNÍKOVÁ, Marie. 11. všesokolský slet 1948. Praha. Curych: Konfrontace, 1976.

ŠŤASTNÁ, Marie. Socha ve městě: vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století. Ostrava: Ostravská univerzita, 2008.

ŠVÁCHA, Rostislav. Desakralizace sokoloven (přednáška). Brno: Fakulta architektury VUT, 12. prosince 2017.

ŠVÁCHA, Rostislav – HORÁČEK, Martin. Naprej!: česká sportovní architektura 1567-2012. Praha: Prostor - architektura, interiér, design, 2012.

ŠVÁCHA, Rostislav – STECKEROVÁ, Andrea – WINTER, Tomáš et al. StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění. Řevnice: Arbor vitae ve spolupráci s Českým olympijským výborem a Ústavem dějin umění AV ČR, 2016.

TABERY, Karel. Sokolovna Tělocvičné jednoty Sokol I Prostějov 1908-2008: 100 let od jejího postavení a otevření. Prostějov: TJ Sokol I Prostějov, 2008.

TAJOVSKÝ, Miloš. Havlíčkův Brod: fragmenty z historie. Havlíčkův Brod: Tiskárny Havlíčkův Brod, 2015.

Těšínským hrdinům: památník vydaný ku slavnosti odhalení pomníku postaveného na hřbitově v Orlové. Orlová: Spolek pro poctu padlých za Těšínsko, 1928.

TOBIÁŠKOVÁ, Michaela. Architektura sokoloven ve východních Čechách. Pardubice, 2014. Diplomová práce. Univerzita Pardubice. Filozofická fakulta.

TYRŠ, Miroslav. Hod olympický. Praha: Olympia, 1968.

TYRŠ, Miroslav. Náš úkol, směr a cíl. Praha: Olympia, 1971.

TYRŠ, Miroslav. O umění. I-VI. Praha: Československá obec sokolská, 1932-37.

TYRŠ, Miroslav. Úvahy a řeči o věci sokolské. Praha, 1912.

Tyrš, Miroslav a Hořejší, Jan. O zdraví národa. Praha: Československý abstinentský svaz, 1948.

TYRŠ, Miroslav – SCHEINER, Josef. Úvahy a řeči Dr. Miroslava Tyrše. Díl 1., 2., Povšechné úvahy o věci sokolské. Praha: Nákladem tělocvičné jednoty Sokol, 1894.

ŠPANIHELOVÁ, Magda. Naše (krásné, zdravé, moderní a národní) tělo: vizuální reprezentace fyzické kultury a sportu v kontextu formování národní identity v meziválečném Československu. Praha, 2017. Dizertační práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta.

VLČEK, Pavel. Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha: Academia, 2004.

WÁGNEROVÁ, Kateřina. Sletová architektura v letech 1891-1912. Vzdělávací listy, 2015, č. 2, s. 3-10.

WAIC, Marek. Byli jsme a budem. Praha: Agentura Leman, 2012.

WAIC, Marek. Tělovýchova a sport ve službách české národní emancipace. Praha: Karolinum, 2013.

WALDAUF, Jan. Sokol: malé dějiny velké myšlenky. 1. vyd. Luhačovice: Atelier IM, 2007.

Vývoj typu evanjelického a.v. chrámu podľa Fedora Ruppeldta na začiatku 20. storočia

Zuzana Miklánková

Katedra dejín a teórie umenia, Trnavská univerzita v Trnave

Úvod

Obdobie po skončení Prvej svetovej vojny vyvolalo v oboch krajinách Prvej československej republiky impulz pre hľadanie identity a formulovanie hodnôt v cirkevných spoločenstvách. Na rozdiel od denominačne diverzifikovaného českého prostredia, kde menšie cirkvi združovala česká unionovaná evanjelická cirkev¹, na Slovensku evanjelici augsburgského vyznania (a.v.) vyhlásili od roku 1919 autonómiu spravovania. Snaha o vlastnú samosprávu sa prelínala nielen s angažovaním sa v politickej a spoločenskej sfére, ale podnecovala aj otvorenosť voči novým architektonickým riešeniam pri výstavbe kostolov, prezentujúcich cirkvi ako progresívnu inštitúciu. Napriek traume vojny a ekonomickej depresii sa výstavba sakrálnych priestorov v 20. rokoch 20. storočia zintenzívnila, tak isto ako využívanie nových konštrukčných techník.² Použitie stavebných materiálov charakteristických pre modernú architektúru, napríklad železobetónových konštrukcií, bolo aplikované aj v prevládajúcom pluralizme historizujúcich štýlov. Prístup k pôdorysnej štruktúre sa varioval. V medzivojnových novostavbách nachádzame príklady longitudál, priečne pozdĺžnych, oválnych koncepcií, tvarov latinského a gréckeho kríža. Z nich centrálny a centralizujúci pôdorys, presadzovaný žilinským farárom a laickým teoretikom architektúry Fedorom Ruppeldtom, podmienila iniciatíva o určenie podoby evanjelického chrámu na základe jeho bohoslužobnej a zhromažďovacej funkcie.

Vzrastajúca stavebná aktivita dvadsiatych rokov je však zreflektovaná len čiastočne, konkrétne vývinu stavebných typov a ich vnútornému usporiadaniu sakrálneho priestoru je venovaná iba okrajová pozornosť. *„Doterajšia reflexia evanjelickej sakrálnej architektúry v kultúrno historickom výskume nezodpovedá početnosti, historickému a spoločenskému významu týchto stavieb a okolnostiam ich vzniku... Ak sa objavujú zmienky o jednotlivých stavbách, lokalitách, kde sa vyskytujú, alebo o ich stavebníkoch a staviteľoch v historickej alebo umenovednej literatúre, sú zasadené do širšieho kontextu historického a umeleckého vývoja alebo sa jedná*

1 ALTOVÁ, Blanka. Architektura evanjelických kostelů a modliteben. In.: NEŠPOR, Zdenek: Encyklopedie moderních evanjelických (a starokatolíckych) kostelů Čech, Moravy a Slezska. Praha: Kalich, 2009. s. 32.

2 BAKU, Eszter. Tradition and Liturgy: Centralising Tendencies of Lutheran Church Architecture in Hungary during the Interwar Period. Budapešť: Periodica Polytechnica, 2012.

o monografii jednotlivých architektov.”³ V stredoeurópskom kontexte môžeme hovoriť o postupnom otváraní tematiky stavebného typu v protestantskej architektúre. A to vo výskume Jánoša Krählinga, sústredenom na barokové pôdorysné typy na území Maďarska (zasahujúcom na územie východného Slovenska), Jana Harasimowicsa sumarizujúceho hľadanie správneho usporiadania protestantského chrámu vrámci Európy 16. až 18. storočia, a napokon Eszter Baku venujúcej pozornosť centrálnym pôdorysom kalvínskych chrámov v Maďarsku v medzivojnovom období. Tieto štúdie boli podstatnými zdrojmi poznatkov pre uchopenie problematiky centrálného protestantského chrámu v medzinárodnom kontexte a poskytli impulzy pre porovnanie a výskum v lokálnom meradle.

Uvedenú tému predstavíme v nasledujúcom príspevku prostredníctvom spisu Evanjelický kostol od Fedora Ruppeldta a závery týkajúce sa architektonickej formy a podmienok navrhovania evanjelického a.v. chrámu, tak ako ich môžeme vidieť na realizovanom evanjelickom kostole v Trnave. Zároveň ponúkneme reflexiu na historické podmienenie centrálného pôdorysu zamerané na druhú polovicu 19. storočia.

Úvaha o stavbe a o vnútornom zariadení evanjelického kostola: Spis Evanjelický kostol

Mimoriadne všestranná osobnosť Fedora Ruppeldta (1886-1979) patrí k vedúcim slovenským intelektuálom Prvej československej republiky, ktorých aktivity presahovali za hranice nového štátu. Popri kňazskej činnosti sa venoval prekladateľstvu, vlastnej spisovateľskej tvorbe a bol členom niekoľkých medzinárodných cirkevných a mierových organizácií.⁴ Štúdium filozofie a teológie absolvoval v Šoproni, Viedni, Lipsku a Edinbughu, kde narástol aj jeho záujem o architektúru. Kaplánske pôsobenie v anglikánskej cirkvi v Edinburghu (pozn. zväčša kalvínskeho vierovyznania) u Ruppeldta podnietilo zhodnotenie a usmernenie stavu cirkvi na Slovensku a jej hlavného miesta stretávania – evanjelického chrámu.

Úvaha o stavbe a vnútornom zariadení evanjelického kostola prvotne vznikla na podnet evanjelického a.v. cirkevného zboru v Trnave. Predstavitelia zboru hľadali spôsob, akým by cirkev mohla reprezentovať tradičnú protestantskú identitu a zároveň korešpondovať so súdobou spoločnosťou. Obrátili sa preto na žilinského farára Ruppeldta, známeho záujmom o myšlienково-priestorové usporiadanie evanjelických chrámov, zodpovedajúce prevádzko-

3 ALTOVÁ, s. 32.

4 Bol členom deviatich medzinárodných cirkevných a mierových organizácií, ako napríklad World Alliance for International Friendship through the Churches (Svetová Aliancia pre medzinárodnú mierovú prácu prostredníctvom cirkví), Congres universal de la paix (Svetový mierový kongres), Union et Bureau international de la paix (Svetová únia za mier), Svetového luteránskeho zväzu a v roku 1948 sa stal spoluzakladateľom Svetovej rady cirkví. MIROLOVÁ, Lýdia: Prínos Fedora F. Ruppeldta pri presadzovaní anglosaskkej kultúry a myslenia, In.: Zborník príspevkov I. (Sekcie histórie, etiky, filozofie a estetiky). Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2017.

vým a liturgickým potrebám cirkvi. Ruppeltdt začal od marca roku 1922 tvoriť koncepciu sakrálneho priestoru, ktorá vychádzala z prevádzky služieb Božích. Časti úvahy boli uverejňované v Cirkevných Listoch (ročník XXXVIII.) od mája do novembra 1924. V júni toho istého roku boli vydané spoločne ako samostatná publikácia. Hlavným cieľom sa pre autora stalo vyvolanie diskusie o tom, ako by mal vyzeráť kvalitný sakrálny priestor pre kázanie a spoločné stretávanie veriacich. V štyroch kapitolách objasňuje predstavu o evanjelickom chráme zodpovedajúcom funkcii a forme, ktorej má slúžiť. Návrh má disponovať konkrétnymi akustickými a optickými vlastnosťami, byť prispôsobený liturgii a výzdobou zodpovedať protestantskému charakteru jednoduchosti. Vyjadruje sa tiež k svetelným podmienkam a technickému zabezpečeniu kostola.

Hlavnou myšlienkou spisu, ktorú vyslovuje už v úvode, je, že architektonická forma kostola musí vyplývať z jeho podstaty a charakteru funkcie – bohoslužby. V luteránskom (evanjelickom a.v.) kontexte chápe bohoslužbu ako zhromaždenie slobodne a dobrovoľne zúčastnených na biblickom vyučovaní, kázaní, pri modlitbe a speve, kde sa vykonávajú sa sviatosti.⁵ Ruppeltdt poukazuje na rozdiel medzi evanjelickou a katolíckou liturgiou. Zatiaľčo v katolíckej konfesií predstavuje bohoslužba (omša) činnosť kňaza vykonávanú za ľudí, v evanjelickom ponímaní ide o spoločnú činnosť kňaza a veriacich zároveň. Prihliadajúc na tento rozdiel vznikajú požiadavky na vnútornú dispozíciu chrámu. Za kľúčové považuje akustické a optické danosti bohoslužobného priestoru. Tie je v zmysle protestantskej liturgie nutné zabezpečiť kvôli špecifickým liturgickým formám bohoslužby. Počas duchovného stretnutia zaujíma kňaz rôzne pozície pri oltári a na kazateľnici (pri modlitbe za zhromaždenie otočený k oltáru, počas čítania biblických pasáží smerom k veriacim a tiež pri kázaní), ktoré musia byť pre veriaceho participujúceho na bohoslužbe zreteľne viditeľné a počuteľné.

Akustika a optická požiadavka

Otázke akustiky priestoru sa autor nevenuje, nakoľko sa s touto oblasťou návrhu môže zaoberať stavebný technik. Zatiaľ čo vhodné akustické navrhovanie by malo byť všeobecnou požiadavkou každej verejnej budovy alebo miestnosti, optické kvality sú podľa Ruppeltdta vyžadované bohoslužobnou praxou. Primerané osvetlenie prirodzeným a umelým svetlom je základnou charakteristikou priestoru, ktorú dopĺňa o tzv. špeciálnu optickú požiadavku. Kňaz má byť podľa nej pri vykonávaní každej liturgickej či kazateľskej funkcie viditeľný z ktoréhokoľvek miesta v chráme a takisto má byť poslucháčovi poskytnutý pohľad na čím väčší počet zúčastnených.. Ruppeltdt to odôvodňuje poznámkou z praxe – veriaci pri očnom kontakte s kňazom prednášajúcim kázeň dokáže odčítať z jeho zjavu neverbálne podávané informácie. Mimické a gestické vyjadrenie odráža vnútorné presvedčenie kázučeho, ale aj udržuje pozornosť poslucháča. Zatiaľ čo kazateľ dostáva spätnú väzbu od veriacich, vidí, aký účinok má jeho kázeň. Dôležitým aspektom sa stáva psychologický efekt vzájomného zrakového kontaktu, vďaka

5 Sviatosť je definovaná ako posvätný úkon ustanovený Kristom a vykonávaný cirkvou, zbavujúci človeka hriechu a dávajúci spasenie. Evanjelická cirkev augsburgského vyznania má dve sviatosti: Krst svätý a Večeru Pánovu. LUTHER, Martin: Augsburgské vyznanie. Vyznanie viery predložené na sneme v Augsburgu roku 1530. 2.vyd.Liptovský Mikuláš: Tranoscius, 1982. s.25.

ktorému vzniká spolunáležitosť pôsobiaca nielen na veriacich ale aj na kazateľa.

Prirodzený optický kontakt v longitudálnych koncepciách a tiež mnohých centrálnych riešeniach, ktoré poznáme protestantskej architektúre do začiatku 20. storočia, nepatrí medzi prioritné kritériá pri návrhu kostolov. Prípady, kedy tretine poslucháčov nie je umožnené vidieť kňaza pri kázaní ani liturgii, považuje autor za problematické. Kritizuje pozdĺžne komponované štvorhrany, kde sa centrum bohoslužby nachádza vždy na užšej strane obvodovej steny. Liturgia vykonávaná pri oltári sa tým pádom dostáva do izolovanej pozície oddialenej od pomerne veľkej skupiny prítomných. Očný kontakt s dňaním v oltárnom priestore u longitudál rušia hrubé piliere, zamedzujúce pohľad na kazateľnicu a odoberajúce prirodzené svetlo. Tento problém Ruppeldt identifikuje aj pri návrhu chórov. Tieto pôdorysné a interiérové riešenia preferovali stavitelia na Slovensku od prijatia Tolerančného patentu, využívajú románsky alebo gotický štýl.

*„Pre evanjelickú bohoslužbu, založenú na kázaní Slova B., sa vyžaduje chrám tak stavaný, aby – pri číom najlepšom využití priestoru – číom viac poslucháčov malo také miesto, odkiaľ by číom jasnejšie mohli vidieť a počuť všetko, kňaz hovorí a koná.“*⁶ Pre odstránenie týchto nedostatkov odporúča použitie amfiteatrálneho pôdorysu kostola a popisuje autor radenie prvkov tohto priestoru. Na polkruhovej až elipsovej základni umiestňuje rady stupňovito vyvýšených lavíc radiálne smerujúci chod centra s oltárom a kazateľnicou k východom z chrámu. Oporné prvky posúva k priechodom tak, aby nezabraňovali vo výhlade k centru.

Liturgické špecifiká

Liturgické potreby protestantských cirkví sa líšia svojimi prejavmi v závislosti od vierovyznania. Medzi spoločné nároky patrí *„aby sakrálny priestor pojal všetkých členov zboru a slúžil k spoločnému kázaniu Slova Božieho a prijímaniu sviatostí. Preto sú podstatnou (a spoločnou) súčasťou vybavené sakrálné priestory augsburgských a reformovaných zborov kazateľnica a stôl Pánov. Kazateľnica v tolerančných modlitebniach mala byť umiestnená oproti vstupu, stena na dlhšej stene modlitebne. Keď bola po strane, tak viac vpredu, pred lavicami, aby bola v strede zboru.“*⁷ Ruppeldtov prístup k radeniu, vzájomnému vzťahu interiérových prvkov a ich estetickému prevedeniu vychádza z praktických súvislostí a ducha jednoduchosti. Na príkladoch kostolov v Mošovciach, Turanoch a Pribovciach, kde intuitívne zvolili centrálnu usporiadanie, predkladá možnosti umiestnenia oltárneho priestoru a kazateľnice pri amfiteatrárovom návrhu. Oba prvky situuje vo vertikálnej osi nad seba, kazateľnicu nad oltár alebo tento vzťah prevedie do horizontálnej roviny a kazateľnicu umiestni pred oltár. Treťou možnosťou je postavenie kazateľnice a oltára vedľa seba (v tomto prípade navrhuje, aby sa zachovávali symetriu použili dva kanzle). Zásadným hľadiskom Ruppeldtovej úvahy je psychické a fyzické naladenie veriaceho, ktorý prichádza do chrámu. Ako zásadnú prekážku k sústreďeniu sa na duchovné

6 RUPPELDT, Fedor. Evanjelický kostol. Úvaha o stavbe, slohu a o vnútornom zariadení evanjelického kostola. 1. vyd. Liptovský Mikuláš: Tranoscius 1924. s. 7.

7 ALTOVÁ, Blanka. Architektura evanjelických kostelů a modliteben. In.: NEŠPOR, Zdenek. Encyklopedie moderních evanjelických (a starokatolíckých) kostelů Čech, Moravy a Slezska. Praha: Kalich, 2009. s.36

posolstvo vníma neprirodzené polohy tela, v ktorých veriaci sedia, aby videli alebo počuli kazateľa. Do podmienok pre návrh správneho sakrálneho priestoru vnáša impluz pre dimenzovanie architektúry podľa ľudských potrieb.

Vo svojich úvahách vychádza žilinský farár z diela Georga Grafa Vitzthuma, *Christliche Kunst im Bilde* (1911), kde nemecký kunsthistorik porovnáva vzťah oltára a kazateľnice v katolíckom a protestantskom sakrálnom priestore.⁸ Vitzthum však, ako aj mnoho čiastkových publikácií z nemeckého prostredia, odkazuje len na vzťah interiérových prvkov a neskôr sa vyjadruje k otázke používania obrazov a sôch v protestantskom sakrálnom priestore. Na záver ako príklad uplatnenia centrálneho pôdorysu a dispozície prispôsobenej chodu služieb Božích uvádza Ruppeldt evanjelický kostol Frauenkirche v Drážďanoch (Georg Bähr, 1726-1740). Oceňuje na prevedení jeho praktickosť: mať veľkú, jasnú dvoranu, primeranú pre kázanie Slova.

V prehľade spisu Evanjelický kostol od Fedora Ruppeldta a nasledujúcom riešení kostola v Trnave naznačujeme kľúčové vzťahy priestoru vychádzajúce z liturgie evanjelickej cirkvi a.v. na Slovensku. Najdôležitejším aspektom a architektonickou výzvou protestantskej bohoslužby vo všeobecnosti, je zviditeľnenie hlavných častí liturgie pre všetkých zúčastnených. Na jednej strane kňaz predstupujúci pred kongregáciu musí byť zreteľne viditeľný a počuteľný, na strane druhej veriaci sa musia priblížiť k oltáru a kazateľnici, čím sa môžu aktívne podieľať na kázaní a pristupovať k Večeri Pánovej. Uvedený príklad prevádzajúci teoretickú Ruppeldtovu predstavu amfiteátra v polkruhovom pôdoryse v sebe nesie základné prvky centrality, ale v rámci ostatných protestantských denominácií a odlišných liturgických odtienkoch môže dochádzať k rôznym variantom centrálnych riešení.⁹ Ako napríklad jednodňovej halovej stavbe bez oporných pilierov či stĺpov, centralizované rozmiestnenia polygonálneho tvaru, hexagonálne, oktagonálne tvary, trianguláre a trapezoidy alebo klasické riešenia gréckeho kríža.

Evanjelický kostol v Trnave

V decembri roku 1922 sa Evanjelický a.v. cirkevný zbor v Trnave odhodlal pre vypísanie architektonickej súťaže na vlastný kostol. Súbehové podmienky pripravované Fedorom Ruppeldtom, arch. Františkom Krupkom a mestským inžinierom Milošom Rapošom vychádzali z Ruppeldtových úvah uverejňovaných v *Cirkevných Listoch*. Bola vyhlásená verejná anonymná súťaž na návrh kostola, ktorý mal stáť na južnej strane starého mesta Trnava. Poloha medzi železničným nádražím, industriálnou zónou a novovybudovaným sídliskom Prednádražia vyvolávala očakávania nového záchytného bodu spájajúceho starú a novú časť mesta. Zároveň predstavitelia zboru očakávali riešenia odlišujúce sa od zvyčajných, návrh prejavujúci svojou invenciou otvorenosť evanjelikov voči mestu, tak ako začlenenie do jeho štruktúry. Požiadavky na exteriérovú formu stavby boli nasledované podmienkami pre vnútorné radenie priestoru kostola, ktorý sa mal pripojiť vyjadrením nového prístupu k veriacim.

8 VITZTHUM, Georg Graf. *Christliche Kunst im Bilde*. Leipzig. Quelle & Meyer. 1925.

9 BAKU, s.3

V návrhu vypracovanom Josefom Marekom (osloveného predstavenstvom zboru po neúspešnom súťažnom súbehu) sa architekt bezpodmienečne pridŕžal pôdorysných a priestorových vzťahov opisovaných Ruppeldtom v Úvahe o evanjelickom kostole. Vytvoril nezvyčajnú formu s hranolovou vežou zasadenou za amfiteáter presvetlený pozdĺžnymi oknami. Pôdorysne vychádza z polkruhového tvaru a blíži sa k pol-elipse. Vnútorň priestor podliehajúci vzťahu základných prvkov, oltára, kazateľnice a organu nad sebou radených vo vertikále sa od najširšej strany polkruhu rozpína do radiálnych línií sekcií lavíc. Lavice obrátené k centru sa od kontaktu s oltárnym priestorom postupne dvíhajú, každý rad je zasadený vyššie než predošlý. Priechody od vchodov k laviciam takisto sa zväžajúce k stredu sú vytvorené naklonenou rovinou. Otvorenosť centrálnej haly umocňuje konzolové ukotvenie prostej nečlenenej polkruhovej hmoty empory.

Centralizačné tendencie v protestantskej architektúre

Výskyt centrálneho riešenia priestorovej štruktúry sa na území Slovenska začiatkom 20. storočia neobjavuje ojedinelo. V krátkosti predstavíme centralizačné tendencie v histórii európskej architektúry, ktoré poukazujú na tradíciu tejto formy v stavbe protestantských chrámov a kostolov 20. storočia odvolávajúce sa na ne, a tiež kritériá, ktoré usmernili vnútrocirkevné doporučenia o navrhovaní a stavbe evanjelických kostolov.¹⁰

Reformačné hnutie začiatku 16. storočia sa vo svojich teologických nazeraniach a liturgii vyznačuje návratom k ranokresťanským a starozmluvným predchodcom. Rovnaké pohľady sledujeme aj pri používaní termínu „chrám“, ako vyjadrenia vzťahu k predobrazu Jeruzalemského chrámu, príbytku Boha na zemi a zároveň duchovnej podstaty sakrálneho miesta. Francúzska hugenotská línia kalvínskeho protestantizmu sa vrátila k židovskému názvu bohoslužobného miesta, chrámu, ako gesto návratu k ranokresťanskej tradícii a jednoduchosti prvých kresťanov a začala využívať centrálné priestory s kazateľnicou pre svoje bohoslužobné zhromaždenia.¹¹ Oktogonálne amfiteátrové stavby z hrázdnených konštrukcií (resp. pozostatky silnej protireformačnej vlny a záznamy o nich) nachádzame v Quevilly, Lyone, La Roche, Caen a iných francúzskych mestách.¹²

Nový, odlišný prístup k centralizačným tendenciám indikuje výskum v Nemecku na začiatku 18. storočia v teoretickej analýze protestantskej chrámovej architektúry Leonarda Christophera Sturma. Teoretik architektúry, architekt a matematik vytvoril zbierku typologic-

10 HARASIMOWICZ, Jan. Longitudinal, Transverse or Centrally Aligned? In the Search for the Correct Layout of the 'Protesters' Churches. Budapešť: Periodica Polytechnica, 2017.

11 Bližšie MENTZER, Raymond A. The Reformed Churches of France and the Visual Arts. In.: FINNEY, Paul Corby. Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition. Michigan: William B. Eerdmans Publishing Co., 1999.

12 Harasimowicz podotýka, že môže ísť o sekundárne využitie alžbetínskych divadiel, pozostatku britskej stavebnej aktivity na francúzskom území.

kých nákresov (pod názvom Architectonisches Bedencken Von Protestantischer Kleinen Kirchen Figur und Einrichtung, prvé vyd. 1712, druhé vyd. 1718), ktoré pokladal za vhodné pre stavbu protestantských kostolov. Znovuobjavenie Sturmových modelových riešení podmienilo pohľad na návrhy sakrálnych priestorov hlavne po vlne regulatív prebiehajúcich v protestantskom cirkevnom prostredí od polovice 19. storočia.¹³ Historik umenia Cornelius Gurlitt ich v práve prebiehajúcej vlne záujmu o variabilitu centrálnych pôdorysov uverejnil v prehľadovom diele histórie baroka a rokokového štýlu v Nemecku.¹⁴

Uvedené vplyvy ranokresťanských, hugenotských a barokových centrál ukazujú náznaky použitia tejto formy v chrámovej architektúre a nemajú ambíciu vysvetliť ich samotný vznik. Spája ich symbolická rovina podstaty protestantskej bohoslužby – zhromaždenie veriacich a upriamanie pozornosti na stred tohto stretnutia, kázanie a prijímanie Večere Pánovej. Za priamy vplyv zreteľne zasahujúci aj územie Slovenska môžeme považovať rozmach navrhovania chrámovej architektúry s prihliadaním na liturgickú prax, ktorý nastal v druhej polovici 19. storočia a začiatkom 20. storočia v Nemecku, kde reformačné hnutie vzniklo. V naplno rozvinutom národnom štýle nemeckej neogotiky sa rozvíjali dve princípové roviny.

Eisenachské direktívy

Prvá iniciatíva pomenováajúca podmienky, ktoré by mali protestantské kostoly spĺňať, bola formulovaná v rámci konferencie nemeckých evanjelických cirkví (Deutscher Evangelischer Kirchentag, od roku 1846). Úlohou stretnutí sa stala spolupráca evanjelických cirkví nemeckých a rakúskych regiónov evanjelického augsburského vyznania (luteránskej cirkvi), reformovanej cirkvi (helvétskeho vyznania, kalvínov) a zjednotenej unionovanej cirkvi. Jednou z diskutovaných tém bola jednotná architektonická reprezentácia cirkví. V roku 1861 prizvaní architekti (Friedrich August Stüler, Christian Friedrich von Leins a Conrad Wilhelm Hase) zhrnuli a publikovali Eisenachské direktívy (Eisenacher Directive, Regulativs für den Evangelischen Kirchenbau), ktoré v 16 článkoch popisujú ako by mal evanjelický kostol vyzeráť.¹⁵ Presadzovali východne orientovanú stavbu longitudálneho typu na štvoruholníkovom pôdoryse v tzv. kresťanskom slohu s frontálnou vežou, ktorá mala v jednolodovom interieri obsahovať vyvýšenú svätyňu s oltárom umiestnený k zadnej stene a víťazný oblúk, v ktorom mala byť zasadená kazateľnica.

Liturgická zložka bohoslužby v tomto prípade prebieha v poloizolovanom priestore, oddeľujúcim víťazným oblúkom kňaza od veriacich. Znížená kazateľnica na rozhraní svätyne a lode chrámu poskytuje najbližší kontakt zúčastnených na bohoslužbe a duchovného, čo môžeme pokladať za čiastočne naplnenú potrebu optického kontaktu prítomných s dlaním. Pri-

13 GENZ, Peter: Das Wiesbadener Programm: Johannes Otzen und die Geschichte eines Kirchenbautyps zwischen 1891 und 1930. Kiel: Ludwig, 2011. s. 36

14 GURLITT, Cornelius. Geschichte des barockstiles und des rococo in Deutschland. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1889.

15 STÜLER, Fridrich August von – LEINS, Christian Fridrich – HASE, Conrad Wilhelm. Eisenacher Regulativ. 1861. Dostupné z: < http://kirchbauinstitut.de/wp-content/uploads/2017/12/Eisenach_1861.pdf >

stup veriacich k oltáru pri druhej hlavnej zložke bohoslužby, Večeri Pánovej je priamy. Distribúciu pohybu prichádzajúcich a odchádzajúcich k prijímaniu je možné rozdeliť (podľa množstva sekcií radov lavíc) na niekoľko smerov pohybu. Na základe predošlého popisu usudzujeme, že pri tvorbe tohto dokumentu nedeterminovala návrh stavby funkcia a liturgické, či bohoslužobné praktiky, ale návrat k stredovekému typu kostola, hlavne gotickej katedrály z ktorej vychádzal nemecký národný štýl architektúry.¹⁶

„Princípy Eisenachských direktív definovaných konzervatívnou luteránskou teológiou mali byť vhodným riešením pre nemeckú protestantskú cirkev, ktorá spájala luteránske a kalvínske tendencie v Nemecku. Archaizujúce smerovanie horšie prijímali kalvíni, ktorých teologické zásady nasledovali osvietenstvo a tradície nastolené 18. storočím.“¹⁷ Typ evanjelického chrámu podľa Eisenachských direktív bol napokon používaný primárne pre evanjelické a.v. (luteránske) kostoly. V nasledujúcich dvadsiatich rokoch od vydania direktív bola snaha pridržať sa ich konceptu. Hlavne v oblasti severozápadného Nemecka, kde sú príkladnými realizáciami Christuskirche v Hannoveri od tvorcu regulatív Conrada Wilhelma Hase (1859-1864), Paulskirche vo Schwerine (1863-1869), St.Johannis v Hamburgu (1880-1882) alebo Kreuzkirche v Senne (1894).

Wiesbadenský program

Odpoveď na nie celkom vydatený pokus Eisenachských direktív, s ktorých akceptovaním mala problém kalvínska a unionovaná časť protestantskej cirkvi v Nemecku, podali kňaz Emil Veessenmeyer a architekt Johann Otzen. V roku 1890 sa Veessenmeyer otvorene vyhradil v cirkevnej tlači (*Das evangelische Gemeindeblatt*) voči Eisenachským direktívam a ich inklinovaniu k románskym a gotickým vzorom. O rok neskôr skoncipovali s Otzenom tzv. Wiesbadenský program. Neoficiálny dokument, podľa ktorého Otzen navrhol Ringkirche vo Wiesbadene (1894), sa v piatich tézach vyjadruje k usporiadaniu sakrálneho priestoru na základe bohoslužobnej praxe a funkcie, ktorú plní. Protestantský chrám je chápaný ako miesto stretnutia pre zhromaždenie veriacich. Autori tým narážajú na rozdielne chápanie protestantského a katolíckeho sakrálneho priestoru. Zjednotenie cirkevnej obce má odrážať zjednotený priestor, v ktorom sa stretáva, preto program neodporúča rozdelenie na bočné lode, svätyňu a sakristiu. Zjednotenie prostredníctvom spoločného prijímania Večere Pánovej sa má diať v strede zhromaždenia, tak ako aj kázanie. Oltár, kazateľnicu a chór pre spevácky zbor umiestňuje v nadväznosti na seba, ako centrálné zjednocujúce body spoločne vykonávanej bohoslužby.¹⁸

V centrálne usporiadanom pôdoryse chrámu, ktorý môže nadobudnúť oválny, polygonálny alebo križový tvar, je centrum umiestnené v geometrickom strede najširšej strany. Hlavná

16 WEBSKY, J. *Das Wiesbadener program von 1891*. Protestantische Monatshefte, Leipzig: Heinius Nachfogler Verlag, 1917.

17 BAKU, s.3.

18 OTZEN, Johann. *Das Wiesbadener Programm, 1891*, Dostupné z: < http://kirchbauinstitut.de/wp-content/uploads/2017/12/Wiesbadener_Programm.pdf >

os spájajúca stred, s hlavným vstupom do chrámu prechádza kratšou stranou centrály. Od v strede, centre stojaceho oltára a nad ním kazateľnice je priestor dostredivo komponovaný polkruhovým radením lavíc a galériami opisujúcimi obvod stavby. V koncepcii sa prejavuje rovnosť významu liturgie, kázaného slova a prijímania Večere Pánovej. Zároveň sú tieto úkony prevádzané v exponovanom bode, viditeľnom všetkým zúčastneným.

Nezáväzné vyjadrenie Wiesbadenského programu ovplyvnilo navrhovanie cirkevných stavieb najmä v oblasti stredného východného Nemecka. Okrem Otzenovej tvorby (Ringkirche, Wiesbaden 1892-94, Friedhofskirche, Wuppertal 1894-98, Hauptkirche, Rheydt 1899-1902, ai.) sa koncepciou medzi mnohými inšpirovali aj Otto March (Bergkirche, Osnabrück 1892-93, Lutherkirche, Duisburg 1894-95, ai.) a Robert Curjel s Karlom Moserom (Christuskirche, Karlsruhe 1896-1900, Paulskirche, Basel 1898-1901, ai.).¹⁹ Tézy programu prijal napokon aj kongres evanjelickej chrámovej architektúry (Berlín, 1894 a Eisenach, 1898), vďaka ktorému iniciatíva pre vytváranie centrálnych stavieb evanjelických kostolov pretrvala až do medzivojnového obdobia. Precízne prevedenie Wiesbadenského programu nachádzame v sakrálnych stavbách Otta Bartninga (Sternkirche, 1922, nerealizovaný).

Spisba po Wiesbadenskom programe

Formulovanie princípov pre stavbu protestantských chrámov na konci 19. storočia v prostredí nemeckých cirkví ovplyvnilo nasledovanie týchto regulatív v teoretických spisoch a konkrétnych realizáciách od začiatku 20. storočia a pokračovalo aj počas medzivojnového obdobia. Krajiny s väčšinovou alebo menšinovou protestantskou konfesiou sa pokúšali otázku stavby kostolov riešiť v dialógu s nastolenými princípmi a regionálnymi špecifikami cirkví.

Popri spise Evanjelický kostol (1922) Fedora Ruppeldta zo slovenského územia Prvej Československej republiky sa k reflektovaniu situácie o architektonickom prejave reformovaných cirkví pridali český teoretik architektúry a publicista Emil Edgar. Autor v knihe Protestantizmus a architektura (1912) hodnotí prevedenie chrámov a modlitební v Česku v minulosti a súčasnosti. Príklon k eisenachskému alebo wiesbadenskému nevyslovuje priamo. Poukazuje hlavne na zmysel protestantizmu a odlišnosť katolíckeho rítu od protestantského chápania sakrálnych stavieb. Vidí nezlučiteľnosť stredovekých architektonických foriem so súčasným využívaním kostolov a modlitební a tak ako vo Wiesbadenskom programe a následne aj u Ruppeldta nachádzame u Edgara myšlienku kostola ako zhromaždiska pre liturgiu, výklad Biblie, počúvanie kázne, modlitby a duchovný spev. Centrálna riešenia umiestnenia oltára a kazateľnice pokladá za prínosné, ale svoju pozornosť prenáša na iné interiérové vlastnosti priestoru, hlavne použitie umeleckých diel v bohoslužobnom priestore.²⁰ Po skončení druhej svetovej vojny sa ku kritike sakrálnej architektúry dostáva opäť v evanjelických cirkevných listoch Kostnické jiskry (1954).²¹

19 WEYRES, Willy – BARTNING, Otto. Kirchen : Handbuch für den Kirchenbau. München: Callwey, 1959. s. 265- 293.

20 KRATOCHVÍL, Emilian. Protestantizmus a architektura. 2.vyd. Praha: Šolc, 1922.

21 EDGAR, Emil. O protestantské architektuře. In. Kostnické jiskry č. 39. Praha: Jednota bratská 1954. s. 4.

V maďarskom prostredí sa po vydaní Eisenachských regulatív k stavbe kalvínskeho chrámu vyjadril Frigyes Schulek v eseji uverejnenej v časopise o architektúre a stavebníctve Építési Ipar (1885). Jeho návrh predstavuje protestantský chrám s dôrazom na postavenie kazateľnice a oltára a ich premiestnenie zo sakristie do stredu kostola predtým než bol Veesenmayerom a Otzenom formulovaný Wiesbadenský program.²² V rámci vnútrocirkevnej tlače Evangélikus Élet uverejnil úvahu o centrálnom usporiadaní chrámu Sándor Pröhle (1936). Jej rozsah však nepresiahol do vydania samostatného spisu, tak ako to bolo u Ruppeldta.

Záver

Objasnenie formulácie Ruppeldtových požiadaviek na evanjelický kostol sa naskytá vo vyhlásení Wiesbadenského programu a jeho realizácií v prostredí nemeckej evanjelickej cirkvi. Tendencie protestantskej architektúry smerujúce k centrálnym riešeniam, objavujúce sa na území Slovenska po Prvej svetovej vojne môžeme chápať nielen ako nasledovanie nemeckých usmernení a vzorov, ale aj symbolické zjednotenie a súdržnosť zhromaždenia v rámci evanjelickej cirkvi.²³ Typ centrály, objavujúci sa v sakrálnej architektúre od počiatku kresťanských stavebných aktivít predstavuje v kontexte protestantského chápania odlišné významy než akými môže byť interpretovaná architektúra katolíckych kostolov. *„V tomto smere je zaujímavé sledovať dobové diskurzy (uvádzané v historickej a teologickej literatúre) o osobnej zbožnosti evanjelikov, ktorá kladie dôraz iba na Bibliu, hlavne evanjeliové texty, a očisťuje sa od nánosov kresťanskej tradície vecí a javov, ktoré považuje za ľudské nálezy. Význam môžu mať i odkazy na učenie Luthera či Kalvína a ich interpretáciu.“*²⁴

22 SCHULEK, Frigyes. A református templom. Építési Ipar, 9, Budapešť: Adattár, 1885. s. 11-25.

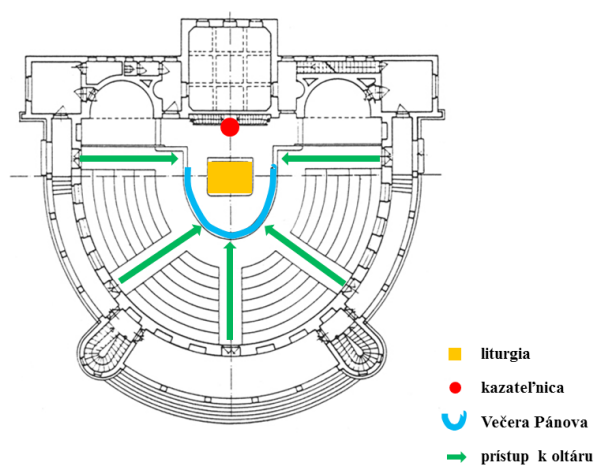
23 BAKU, s. 7.

24 ALTOVÁ, s. 33.

Obr. 1. Evanjelický a.v. kostol v Trnave (Josef Marek, 1924) (1)



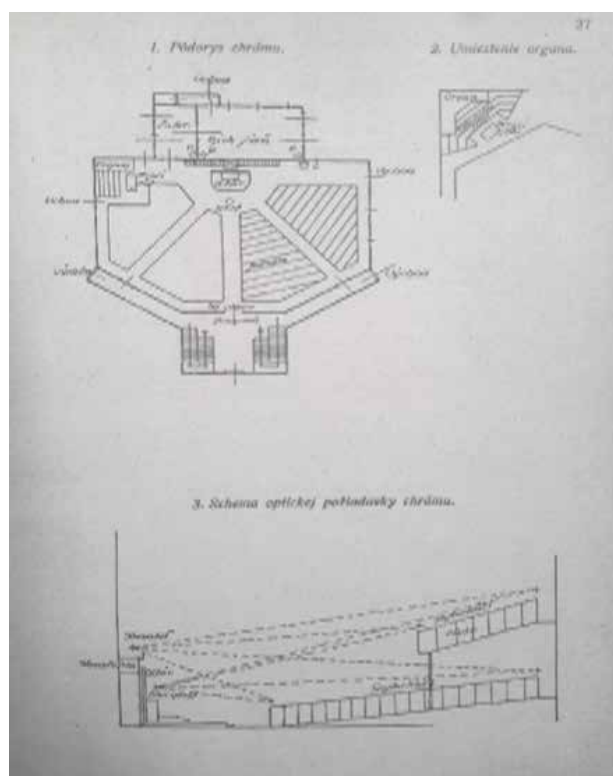
Obr. 2. Prevádzková schéma, Ev. a.v. kostol v Trnave (1)



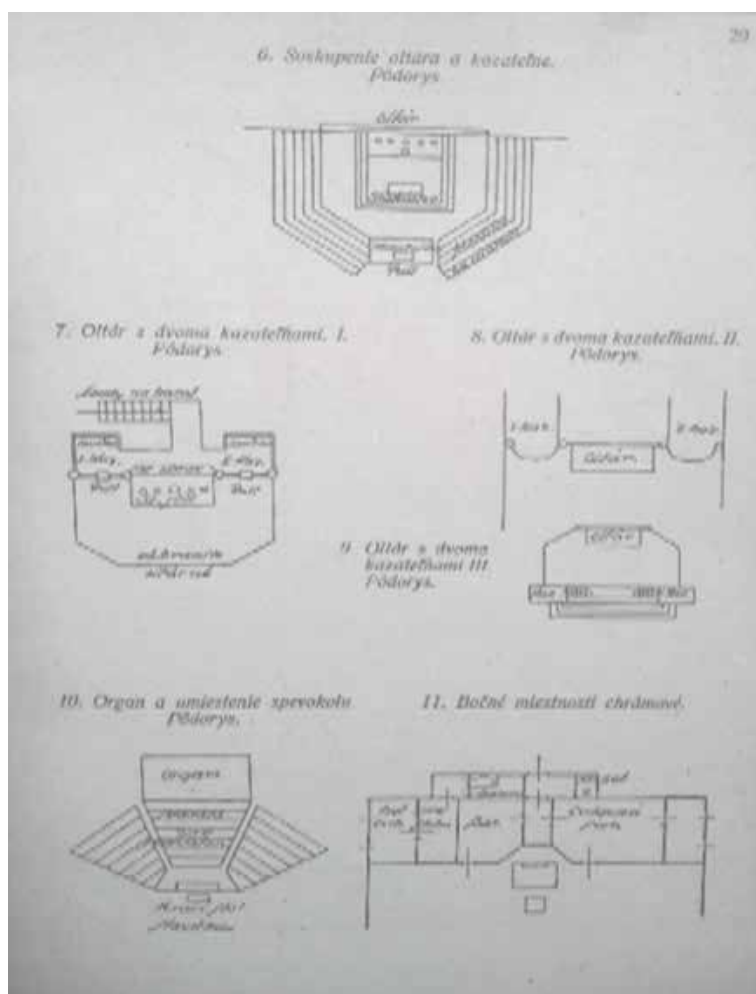
Obr. 3. Spis Evanjelický kostol. Úvaha o stavbe, slohu a o vnútornom zariadení evanjelického kostola (Fedor Ruppeldt, 1922) (1)



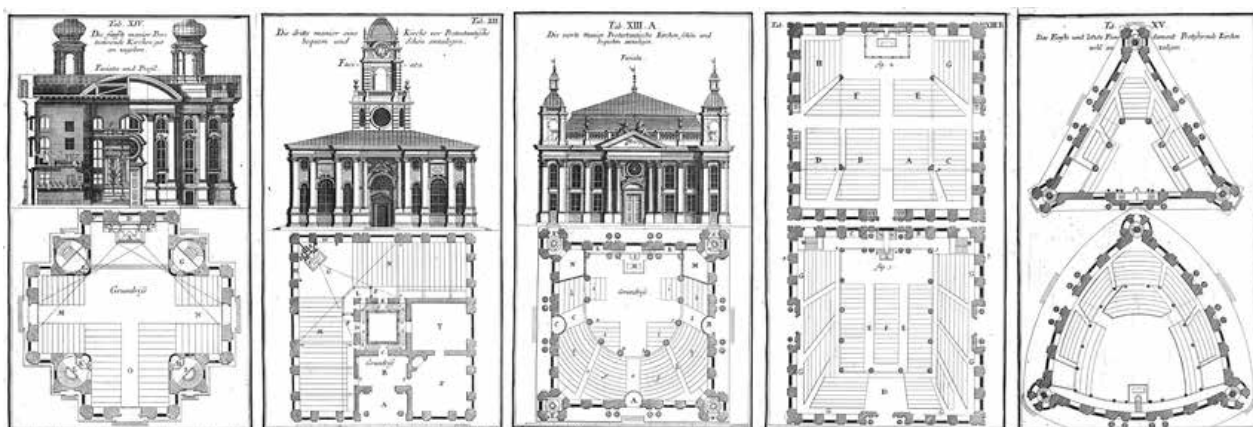
Obr. 4. Schématické nákresy pre optické podmienky priestoru (Ruppeldt, 1922) (1) Obr. 4. Longinus propichující Kristův bok kopím, Maerten van Heemskerck, 1564



Obr. 5. Schématické nákresy pre postavenie kazateľnice a oltára (Ruppeldt, 1922) (1)



Obr. 6. Návrhy centrálnych chrámov, Leonard Christoph Sturm (1719)



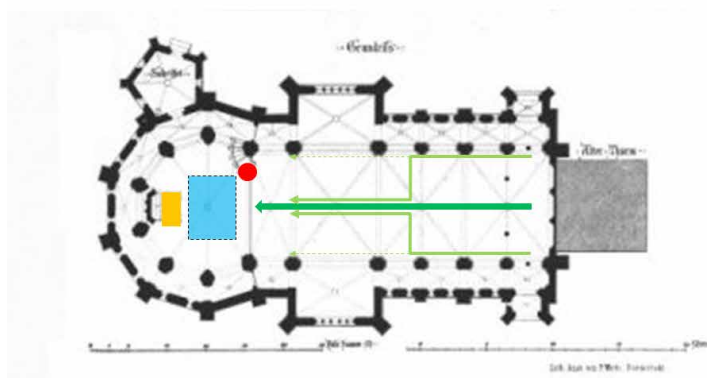
Obr. 7. Christuskirche, Hannover (Conrad Wilhelm Hase, 1859-1864) (1)



Obr. 8. Interiér Christuskirche, Hannover (1)



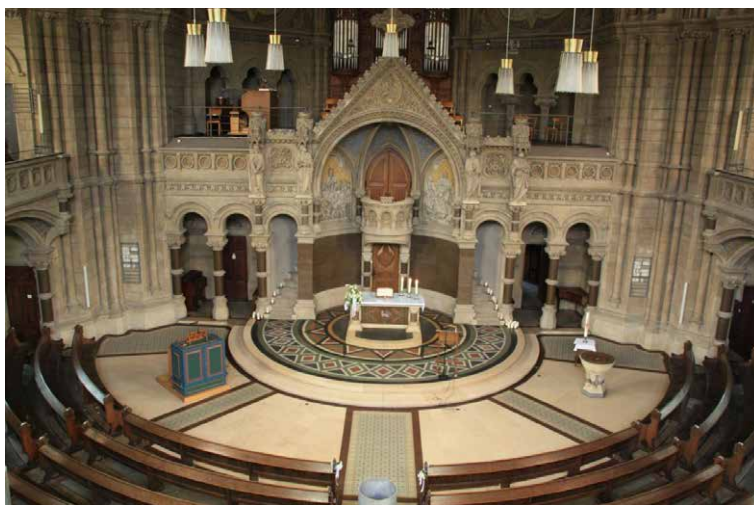
Obr. 9. Schéma prevádzky Christuskirche, Hannover (1)



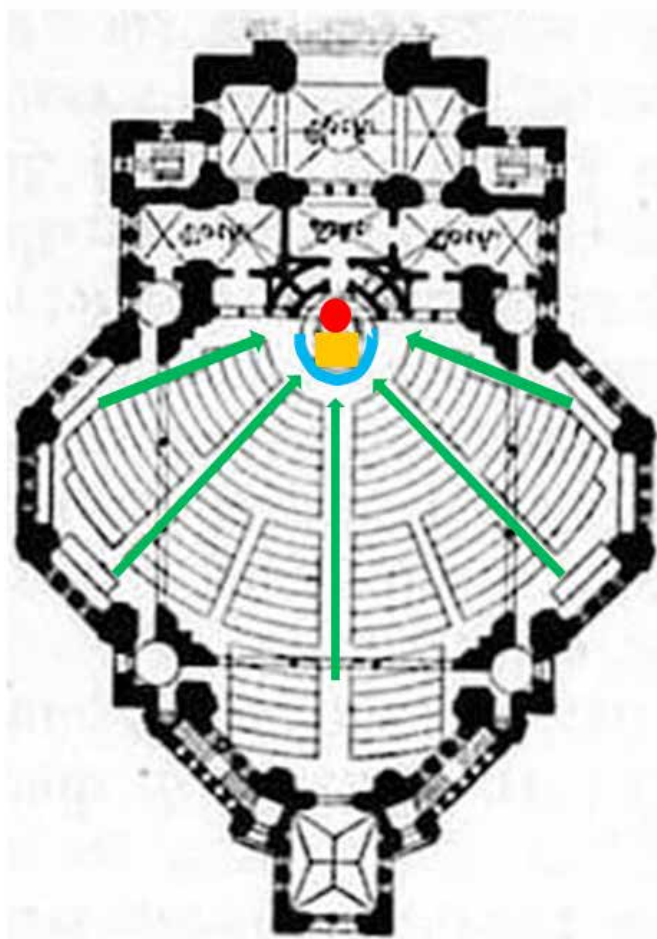
Obr. 10. Ringkirche, Wiesbaden (Johann Otzen, 1894) (1)



Obr. 11. Interiér Ringkirche, Wiesbaden - vertikálne radenie oltáru, kazateľnice a organu (Altar, Kanzel, Orgel) (1)



Obr. 12. Schéma prevádzky, Ringkirche, Wiesbaden (1)



Použitá literatúra:

ALTOVÁ, Blanka. Architektura evangelických kostelů a modliteben. In NEŠPOR, Zdeněk. Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a Slezska. Praha: Kalich, 2009.

BAKU, Eszter. Tradition and Liturgy: Centralising Tendencies of Lutheran Church Architecture in Hungary during the Interwar Period. Periodica Polytechnica: Budapešť, 2012.

EDGAR, Emil. O protestantské architektuře. Kostnické jiskry č. 39. Praha: Jednota bratská, 1954.

FAULHABER, Michael von. Kirche und kirchliche Kunst. In. STOCKAMEYER, Georg – BUCHWALD, Karl. Die Geschichte der deutschen Kirche und kirchliche Kunst im Wandel der Jahrhunderte. 2. Anlag. Wartburg: Wartburg Verlag 1927.

GENZ, Peter. Das Wiesbadener Programm : Johannes Otzen und die Geschichte eines Kirchenbautyps zwischen 1891 und 1930. Ludwig: Kiel, 2011.

HARASIMOWICZ, Jan. Longitudinal, Transverse or Centrally Aligned? In the Search for the Correct Layout of the 'Protesters' Churches. Budapešť: Periodica Polytechnica, 2017.

KRATOCHVÍL, Emilian. Protestantizmus a architektura. 2.vyd. Praha: Šolc, 1922.

LUTHER, Martin. Augsburské vyznanie. Vyznanie viery predložené na sneme v Augsburgu roku 1530. 2.vyd. Liptovský Mikuláš: Tranoscius, 1982.

MENTZER, Raymond A. The Reformed Churches of France and the Visual Arts. In.: FINNEY, Paul Corby. Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition. Michigan: William B. Eerdmans Publishing Co., 1999.

MIKLÁNKOVÁ, Zuzana: Evanjelický kostol v Trnave architekta Josefa Mareka. Bakalárska práca. Trnava: TRUNI 2018.

MIROLOVÁ, Lýdia. Prínos Fedora F. Ruppeldta pri presadzovaní anglosaskkej kultúry a myslenia, In.: KÓNYOVÁ, Annamária – ŠVAŇA, Lukáš. Zborník príspevkov I. (Sekcie histórie, etiky, filozofie a estetiky). Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2017.

NEUHEUSER, Hanns Peter. Christozentrik und Gesamtkunstwerk: Johannes van Aken und seine Programmatik zur Liturgie und Sakralkunst in der Moderne. Böhlau: Verlag GmbH & CIE., 2012.

OTZEN, Johann. Das Wiesbadener Programm. Berlin, 1891. Dostupné z: < <http://kirchbauinsti->

tut.de/wp-content/uploads/2017/12/Wiesbadener_Programm.pdf

RUPPELDT, Fedor. Evanjelický kostol. Úvaha o stavbe, slohu a o vnútornom zariadení evanjelického kostola. 1.vyd. Liptovský Mikuláš: Transcius, 1924.

SÁNDY, Guyla. A templomépítések gyakorlati megvalósítása. In.: Evangélikus templomok. Budapest: Athenaeum, 1944.

SCHULEK, Frigyes. A református templom. Építési Ipar, 9. Budapest: Adattár, 1885.

STÜLER, Fridrich August von – LEINS, Christian Fridrich – HASE, Conrad Wilhelm. Eisenacher Regulativ, 1861. Dostupné z: < http://kirchbauinstitut.de/wp-content/uploads/2017/12/Eisenach_1861.pdf

SZ.B.. Neuere Sakralbauten in der Slovakei. In. Forum: Zeitschrift für Kunst, Bau und Einrichtung, ročník I, no.3. Bratislava: Concordia, 1931.

WEBSKY, J. Das Wiesbadener program von 1891, Protestantische Monatshefte, Leipzig: Heinius Nachfolger Verlag, 1917.

WEYRES, Willy – BARTNING, Otto. Kirchen : Handbuch für den Kirchenbau. München: Callwey, 1959.

Zdroje obrázkov:

Obr. 1. Evanjelický a.v. kostol v Trnave, Josef Marek, 1924. Vlastná fotografia.

Obr. 2. Prevádzková schéma, Ev. a.v. kostol v Trnave. <http://www.register.ustarch.sav.sk/index.php/sk/objekty/558-k%C3%BD-kostol-v-trnave.html>

Obr. 3. Obr. 3. Obálka Spisu Evanjelický kostol. Úvaha o stavbe, slohu a o vnútornom zariadení evanjelického kostola, Fedor Ruppeldt, 1922.

Obr. 4. Schématické nákresy pre optické podmienky priestoru. Ruppeldt, 1922. s. 97.

Obr. 5. Schématické nákresy pre postavenie kazateľnice a oltára. Ruppeldt, 1922. s. 29.

Obr. 6. Návrhy centrálnych chrámov, Leonard Christoph Sturm, 1718. https://www.researchgate.net/figure/Central-and-centralising-ground-plans-of-LC-Sturm-plates-XIV-XII-XIII-a-b-XV_fig1_269679369

Obr. 7. Christuskirche, Hannover. Conrad Wilhelm Hase, 1859-1864. Christian A. Schröder, ht-

[tps://www.kirche-hannover.de/wir_fuer_sie/orte](https://www.kirche-hannover.de/wir_fuer_sie/orte)

Obr. 8. Interiér Christuskirche, Hannover. Conrad Wilhelm Hase, 1859-1864. <https://www.heinze.de/architekturobjekt/zoom/12672767/>

Obr. 9. Schéma prevádzky Christuskirche, Hannover. Conrad Wilhelm Hase, 1859-1864. <https://elisabeth.kirche-burgwedel-langenhagen.de/baumeister.html>

Obr. 10. Ringkirche, Wiesbaden. Johann Otzen, 1894. <https://stadtwiesbaden.blogspot.com/>

Obr. 11. Interiér Ringkirche, Wiesbaden - vertikálne radenie oltáru, kazateľnice a organu. Altar, Kanzel, Orgel. https://www.monumente-online.de/wAssets/img/ausgaben/2017/1/Kirchenbau/weblication/wThumbnails/IMG_0954-aa59fde3405ed29ge0ba8fcff1d92c17.jpg

Obr. 12. Schéma prevádzky, Ringkirche, Wiesbaden. Johann Otzen, 1894. http://www.kirchbau.de/php/300_datenblatt.php?id=4098&name=keiner

Průmysl a sen o umění. Volná tvorba studentů Školy umění ve Zlíně (1939–1949)

Kateřina Ottmarová

Katedra dějin umění, Univerzita Palackého v Olomouci

Úvod

Umělecké vzdělávání v českém prostředí ve čtyřicátých letech minulého století bylo z politických důvodů značně omezeno. Jednou z mála uměleckých vzdělávacích institucí, které se díky svému propojení s průmyslovou výrobou podařilo působit i v době protektorátu, byla Škola umění ve Zlíně.¹ Pozadí jejího vzniku je spojeno s konglomerátem firmy Baťa a přeměnou města Zlína, který se pod vedením Tomáše Bati (1876–1932) a později Jana Antonína Bati (1898–1965) stal enklávou nových pracovních postupů a moderního způsobu života.² Škola byla firemní soukromou institucí, a proto se také částečně zaměřovala na výuku produktového designu. Vedle uměleckoprůmyslové produkce se však projevila jako stěžejní především mimoškolní volná tvorba studentů, která přesáhla formát lokální umělecké produkce.

Koncept zlínské umělecké školy doposud přitahuje řadu odborníků nejen z umělecko-historické oblasti.³ Většina odborných textů se věnuje především přístupům instituce ve

1 Zlínská Škola umění působila v letech 1939–1949. Toto desetileté období je spjato s osobností ředitele této instituce Františka Kadlece (1906–1972). První etapa školy byla ukončena kolem roku 1945 z důvodu válečných represí. Avšak vzápětí se Kadlec znovu pokusil navázat na vývoj instituce. Zlínskou Školu umění se v původním konceptu podařilo udržet pouze do roku 1949, kdy fakticky zanikla. Více k historickému vývoji Školy umění ve Zlíně a jejích následných pokračovatelů viz JAKUBÍČEK, Vít. Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská Škola umění (1939–1949). In: JAKUBÍČEK, Vít – MÍLEK, Václav, edd. Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská Škola umění (1939–1949). Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015, s. 12–49.

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2019_010: Imagines agentes: Umělecká díla mezi formou, obsahem a kontextem).

2 K inovativním přístupům Tomáše Bati a Jana Antonína Bati v průmyslové výrobě, ale také s k sociologickým, architektonickým, urbanistickým i kulturním problémům, například POKLUDA, Zdeněk. Člověk a práce – z ekonomických principů a vizí Tomáše Bati. Zlín: Nadace Tomáše Bati a Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta managementu a ekonomiky, 2014. ŠEVEČEK, Ondřej. Zrození Baťovy průmyslové metropole. Továrna, městský prostor a společnost ve Zlíně v letech 1900–1938. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2009. BAŤA, Tomáš. Úvahy a projevy. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2002.

3 Škole umění se věnovali zejména regionální teoretici. V současnosti nejucelenější publikaci vydala Krajská galerie ve Zlíně v rámci výstavy tematicky věnované Škole umění viz JAKUBÍČEK, Vít – MÍLEK, Václav, edd. Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská Škola umění (1939–1949). Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015. Dále se fenoménu zlínské Školy umění věnovali například: SVOBODOVÁ, Markéta. Bauhaus a Československo 1919–1938. Studenti, koncepty, kontakty. Praha: KANT, 2016, s. 57–59. -7437-224-7. – HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada – PACHMANOVÁ, Martina – RESSOVÁ, Jitka, eds. Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design. Praha: Vysoká škola

vzdělávání v oboru průmyslového designu, volná tvorba studentů však byla ve většině studií zmíněna pouze okrajově.⁴ Vznikla tak určitá izolace volné tvorby studentů od kontextu zlínské Školy umění. Tato studie představí vybrané inspirační zdroje, které si studenti přisvojili v období formování vlastního osobitého projevu, ale také faktory, na něž ve svých dílech reagovali. Dále se zaměří na postavení volné tvorby v rámci školního kolektivu.

Baťovská idea organizované práce, společnosti a jedince

Tomáš Baťa a další továrníci, kteří vybudovali své podniky ve Zlíně na počátku nového století, stáli u přeměny venkovského města v prosperující průmyslové centrum.⁵ Baťovy závody se rozšiřovaly velmi rychlým tempem a brzy se staly největší společností ve městě. Pro myšlený sociální aspekt ideologie Tomáše Bati byl zásadním faktorem, který ovlivňoval vývoj firmy a životní podmínky jejich zaměstnanců. Idealistická podnikatelská myšlenka „kultury práce“, kterou ve Zlíně rozvíjel, se projevila nejen v organizaci výrobních procesů, rodinného i společenského života, ale také v architektuře.⁶ Slovy Ludvíka Ševečka: „Šlo [...] o podnikání s přesahy do všech sfér lidské činnosti, s ambiciózní představou vytvořit ve Zlíně novou harmonickou společnost.“⁷ Vzestup zájmu o osobní rozvoj jednotlivců vedl k uvedení řady vzdělávacích, kulturních i vědeckých aktivit do všedního života zaměstnanců továrny. Víze „batismu“ o prosperující, vzdělané a sociálně uvědomělé společnosti spojené výlučně s jednou řídicí firmou byla značně utopistická. O to více překvapující je, že se ji dařilo uskutečňovat.

Roku 1932 převzal vedení firmy Jan Antonín Baťa, jehož hlavním cílem bylo rozšířit odvětví firemních zájmů. Vzhledem k rozvinutí odborné působnosti podniku Baťa (firma prosperovala také ve strojírenství, stavebnictví, chemickém výzkumu, dopravě ad.) vznikla potřeba vytvořit kvalifikovanou instituci pro vzdělávání zaměstnanců. V roce 1932 založil J. A. Baťa

umělecko-průmyslová v Praze, 2013. ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně. In: ŠVÁCHA, Rostislav – PLATOVSKÁ, Marie, edd. Dějiny českého výtvarného umění V. Praha: Academia, 2005, s. 257–265. FROLCOVÁ, Milada. Slovník žáků a absolventů zlínské Školy umění a Střední umělecko-průmyslové školy ve Zlíně a v Uherském Hradišti (1939–2003). Uherské Hradiště: Slováké muzeum v Uherském Hradišti, 2003. ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně. Německý Bauhaus ve školské praxi Baťova Zlína. Prostor Zlín. 1998, roč. 6, č. 1, s. 3–6. VAŠÍČEK, Vladimír. Škola umění ve Zlíně. In: ŠEVEČEK, Ludvík – ZAHŘÁDKOVÁ, Marie. Kulturní fenomén funkcionalismu. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 116–119. WICHEREK, Jaroslav. Školy a vzdělávací činnost na Zlínsku ve dvacátých a třicátých letech III. Acta Musealia, 1992, č. 4, řada A, s. 1–22. PROCHÁZKOVÁ, Jana. Historie vzniku a šesti let trvání Školy umění ve Zlíně. Brno, 1970. Diplomová práce. Univerzita J. E. Purkyně v Brně. Fakulta filozofická. Katedra dějin umění a muzikologie.

4 Samostatný výklad o volné mimoškolní tvorbě studentů podal pouze Václav Mílek viz MÍLEK, Václav. Umění vedle školy. In: JAKUBÍČEK, Vít – MÍLEK, Václav, edd. Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949). Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015, s. 95–109.

5 K počátkům rozvoje průmyslového Zlína více viz POKLUDA, Zdeněk. Starý a nový Zlín – proměna města. In: HORNÁKOVÁ, Ladislava, ed. Fenomén Baťa. Zlínská architektura 1910–1960. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2009, s. 21–35.

6 Fenoménu práce v kultuře Zlína se věnoval Ludvík Ševeček. Za rozvojem sociálního systému „batismu“ stála podle něj především snaha o všestranný osobní rozvoj zaměstnanců firmy Baťa viz ŠEVEČEK, Ludvík. Fenomén práce v kultuře Baťova Zlína. In: HORNÁKOVÁ, Ladislava, ed. Fenomén Baťa. Zlínská architektura 1910–1960. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2009, s. 221–238.

7 Ibidem, cit. s. 223.

Studijní ústav.⁸ Ten postupně zahrnul do svých osnov výuku jednotlivých oborů, kterým se firma věnovala.

Vedle vzdělávání rozvíjela firma za doby působení Jana Antonína Bati své aktivity také na poli kultury. Stejně tak, jako bylo možné sledovat rychlý přerod Zlína z venkovského města na průmyslovou metropoli, bylo možné vnímat posun v umělecké sféře od lidové kultury k moderním tendencím v architektuře a umění.⁹ Okolností, které vedly firmu k zájmu o kulturní aktivity, bylo několik a lze je označit za velmi pragmatické. V první řadě ekonomická idea „kultury práce“ prosazovala vzdělané jedince, jejichž kreativita měla vést k vyšší efektivnosti v pracovní činnosti.¹⁰ S rostoucí kvalitou výrobků firmy vzešel také požadavek na jejich účinnou propagaci. Pro tuto práci bylo nutné vychovat esteticky a výtvarně nadané zaměstnance firmy. Další okolností vzrůstu zájmu o kulturní aktivity byl pravděpodobně také nový přístup ke kultivovanému bydlení. Snaha zajistit zaměstnancům co nejpohodlnější obydlí nenáročné na údržbu vedla k většímu množství volného času, ten bylo nutné naplnit co nejvíce kultivovaně, ať již vzděláním, či kulturou.¹¹

Pozice výtvarného umění ve Zlíně procházela ve třicátých letech výraznou proměnou. S pragmatickým zájmem Jana Antonína Bati v uměleckých dílech rostl počet výstav a vzešla také myšlenka zbudovat městskou galerii vytvořenou primárně ze sbírky zbudované z pravidelných nákupů uměleckých děl.¹² Z těchto důvodů se také začaly od roku 1936 pořádat Zlínské salony současného výtvarného umění.¹³ Z počátku se na salonech objevila řada děl zastupujících současné tendence v umění (nákupy děl Toyen, Jindřicha Štýrského, Jana Bauchy a dalších), avšak postupně byla většina výtvarných prací zakoupených pro účely galerie poplatná spíše stylu baťovské „kultury práce“, přičemž se jednalo o díla zachycující témata všedních dní pracujícího lidu.¹⁴ Zájem o téma práce a heroizace dělníka souvisel s preferencemi J. A.

8 Ke vzniku instituce Studijního ústavu více viz GLOGAR, Alois. Studijní ústav ve Zlíně. Příklad mnohoúčelové kulturní instituce. In: ŠEVEČEK, Ludvík – ZAHŘÁDKOVÁ, Marie. Kulturní fenomén funkcionalismu. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 91–93.

9 „Po dlouhá staletí se kulturní život ve Zlíně odvíjel v užších horizontech místní měšťanské pospolitosti. Byly zde ovšem i hluboké historické tradice, spojené zejména s působením městské školy (1582) nebo s činností kostelního literátského bratrstva (1593).“ Popisuje historii kulturních tradic ve Zlíně Zdeněk Pokluda viz POKLUDA, Zdeněk. Kultura ve Zlíně. Prostor Zlín. 1994, zvl. vyd., cit. s. 1.

10 Viz HUBATOVÁ–VACKOVÁ, Lada. Praktická umělecko-průmyslová práce. Zlín a škola umění v letech 1939–1945. In: HUBATOVÁ–VACKOVÁ, Lada – PACHMANOVÁ, Martina – RESSOVÁ, Jitka, eds. Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, 2013, s. 22.

11 Mezi významné aktivity patřilo založení filmových ateliérů a s tím spjatý vzestup obliby kin jako volnočasové aktivity. Ve 30. letech se také začaly ve větší míře pořádat výstavy, které měly plánovitě oslovovat zaměstnance firmy Baťa. K pohledu na kulturní dění v tomto období ve Zlíně viz MIKULÁŠTÍK, Tomáš. Kulturní aktivity ve Zlíně v druhé polovině třicátých let. In: ŠEVEČEK, Ludvík. Zlínský funkcionalismus. Sborník příspěvků sympózia pořádaného u příležitosti 100. výročí narození Františka Lydie Gahury a 90. narozenin Vladimíra Karfíka. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1991, s. 62–66.

12 Od 30. let 20. století rostla výstavní činnost ve Zlíně, která vyústila k rozhodnutí o založení instituce galerie. K výstavní činnosti a k aktivitám okolo konceptu nové galerie viz GROSSOVÁ, Anna. Poznámka k historii vzniku a trvání stálé galerie umění firmy Baťa ve Zlíně v letech 1939–1953. Prostor Zlín. 2006, roč. 13, č. 1, s. 42–47.

13 Vzniku a vývoji Zlínských salonů se ve svých statích věnoval především Ludvík Ševeček: ŠEVEČEK, Ludvík. Z historie zlínských salonů. Prostor Zlín. 1996, roč. 4, č. 1, s. 18–23. ŠEVEČEK, Ludvík. Z historie zlínských salonů. Prostor Zlín. 196, roč. 4, č. 2, s. 24–27. ŠEVEČEK, Ludvík. Zlínské salony. In: ŠEVEČEK, Ludvík – ZAHŘÁDKOVÁ, Marie. Kulturní fenomén funkcionalismu. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 94–106.

14 Zlínské salony obsahovaly díla předem vybraných umělců, kteří byli vyzváni k prezentaci. V rámci katalogů lze sledovat konvenčnější směřování náplně salonů, které pravděpodobně vyhovovalo vkusu samotného J. A. Bati. V rámci prvních

Bati, který více než avantgardní umění podle Rostislava Šváchy: „preferoval tradiční prostředky figurativního umění.“¹⁵

Umění pro práci

Rozvoj zájmu firmy Baťa o umělecké dění paralelně provázely snahy o zlepšení výtvarných kvalit samotných produktů a jejich propagace. Toto úsilí nasměrovalo vedení firmy k myšlenkám o způsobu vzdělávání výtvarně nadaných zaměstnanců firmy, které vyvrcholily v roce 1939 otevřením Školy umění.¹⁶ Nová soukromá instituce v sobě měla skloubit nároky J. A. Bati a zvoleného ředitele Školy umění, architekta Františka Kadlece (1906–1972). Na straně Bati se jednalo o pragmatický požadavek vzdělané pracovní síly, věnující se širokému odvětví produktového designu, která by se podílela na hospodářském vzestupu firmy. Záměry Františka Kadlece spočívaly v reformě výtvarné školy k účelům praktickým, se snahou vychovat soběstačného výtvarníka, jehož dílo by mělo podpořit a reprezentovat stát.¹⁷ Veškeré požadavky byly předloženy a zhodnoceny na únorové konferenci, při níž byl rovněž představen plánovaný koncept školy.¹⁸ Anonymní dobový komentátor k tomu řekl: „Výchova ve škole bude taková, aby vedle výchovy čistě výtvarné, která se bude opírat o míru vrozených vloh, každý žák byl dokonale vyučen některému uměleckému řemeslu.“¹⁹

V koncepci výuky nacházíme inspirační zdroje v principech Bauhausu: důraz na praktickou uplatnitelnost studentů v umělecko-průmyslové sféře, pragmatické vyučení se jednoho řemesla a snaha o spojení umění s životem.²⁰ Zlínská Škola umění se inspirovala zejména možnostmi tzv. duální výuky, částečně věnované výuce výtvarných předmětů a zčásti stojící na důkladné znalosti určitého uměleckého řemesla.²¹ [1] Jedním z účelů instituce měla být výchova potenciálních zaměstnanců firmy, čemuž odpovídala i první složka tzv. duální výchovy, užité umění. Součástí specializace v druhém ročníku byl výběr jednoho průmyslového oboru, který měl doplnit výtvarné vzdělání.²² V dílnách byl kladen důraz zejména na účelovost a na

salonů byla prezentována také díla nových přístupů k umění, zejména surrealismu Toyen a Jindřicha Štýrského a existenciálního expresionismu Jana Baucha. Tato tvorba se vzápětí stala inspiračním zdrojem pro budoucí studenty Školy umění. V následujících letech však tyto umělecké přístupy na salonech přijaty nebyly. Viz ŠEVEČEK, Zlínské salony, pozn. 13, s. 94–106.

15 ŠVÁCHA, Rostislav. Amerika ve Zlíně. In: PETRASOVÁ, Taťána – ŠVÁCHA, Rostislav, edd. Dějiny umění v českých zemích 800–2000. Praha: Arbor vitae societas, 2017, s. 841.

16 Prvotní myšlenky o umělecko-průmyslovém vzdělávání se týkaly možnosti výtvarných kursů v rámci výuky ve Studijním ústavu. Následně Jan Antonín Baťa uvažoval také o přijetí a přeškolení studentů Akademie výtvarných umění v Praze viz JAKUBÍČEK, pozn. 1, s. 14–15.

17 F. Kadlec [KADLEC, František]. Výtvarné umění dnes a výtvarníci. Zlín. 25. 1. 1939, č. 4, s. 4.

18 Viz Anonym. Konference o reformě školy zahájena. Zlín. 20. 2. 1939, č. 8, s. 1.

19 Anonym. Škola umění ve Zlíně. Zlín. 14. 6. 1939, č. 24, cit. s. 6.

20 Je patrné, že se vedení Školy umění ve Zlíně inspirovalo nově formovaným typem bauhausovského umělecko-průmyslového vzdělávání. Avšak vliv na osnovy zlínské Školy umění pravděpodobně mohla mít také Škola uměleckých řemesel v Bratislavě viz KOLESÁR, Zdeno. Dve bauhausovské inšpirácie – Škola uměleckých remesiel a Škola umění ve Zlíně. In: JAKUBÍČEK, Vít – MÍLEK, Václav, edd. Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949). Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015, s. 86–87.

21 Jednalo se o spojení principů dvou škol: umělecko-průmyslové školy a výtvarné akademie. V době zákazu působení českých vysokých škol Škola umění suplovala obě tyto instituce. Viz WICHEREK, pozn. 3, s. 14.

22 Jednalo se o obory reklamní grafika, knihařství, modelářství, nábytkové stolařství, keramika, kamenictví, štukatérství,

upotřebení pro průmyslovou výrobu podle požadavků firmy. Kvalita školních prací nebyla příliš vysoká a byla poplatná především snadné uplatnitelnosti na trhu.²³

Jedním z cílů baťovské školy byla finanční soběstačnost studentů, a proto v rámci studia současně pracovali v některém továrním provozu a vydělávali si na školné.²⁴ Tento princip pracovní soběstačnosti byl zařazen do organizace školní výuky.²⁵ Sociologické aspekty baťovského systému života, důraz na individuální kázeň i prolínání pracovní doby a školní výuky se projevily také v přístupu k vlastnímu uměleckému vzdělání. Slovy Jana Rajlichy: „*Tato dualita v prožívání každého dne neposkytovala studentům v žádném případě příležitost k jednotvárnosti a jednosměrnosti v chování, a nemohla tak ani produkovat jakékoli jejich bezproblémové vegetování a v jeho důsledku pak vést k nějakému nežádoucímu vývojovému ustrnutí.*“²⁶

Umění pro umění

Ačkoli byla zlínská Škola umění doposud spojována především s uměleckoprůmyslovým výtvarnictvím, její důležitou část tvořilo výtvarné umění vyučované po vzoru akademií. Cíl zapojit výtvarné umění do osnov vyslovil Jan Antonín Baťa ještě v době plánování koncepce školy.²⁷ Výsledkem byla možnost zaměření studentů na jeden ze tří oborů: malířství, sochařství a volnou grafiku.²⁸ Vzdělávání v rámci těchto ateliérů – především v malířství – vykazovalo podobnosti s klasickým akademickým školením, což zřejmě vycházelo ze samotného akademického vzdělání učitelů.²⁹ [2] Obor malířství se zaměřoval zejména na lekce kresby, figurální malby a krajinomalby. Výuka těchto předmětů byla tradiční a současné avantgardní projevy do ní nijak nezasahovaly.

dekorační malba a řezbářství, které měly doplnit výtvarné obory malířství, grafiku a sochařství viz PROCHÁZKOVÁ, pozn. 3, s. 67.

23 Na rozdíl mezi kvalitou školních a volných prací poukázal Rostislav Švácha ve svém komentáři: „[...] program výuky na Škole umění tak odvážný nebyl; práce jejích žáků v mnohém předjímaly socialistický realismus padesátých let. Nejnadanější žáci, Čestmír Kafka a Václav Chad, alespoň ve své privátní tvorbě vstřebávali podněty avantgardních uměleckých směrů.“ ŠVÁCHA, pozn. 15, cit. s. 841.

24 Příznačně nezačalo vzdělávání studentů výukou uměleckých oborů, ale šestitýdenní obuvnickou a gumárenskou školou. Po jejím absolvování byli zařazeni do některého z továrních provozů. Viz JAKUBÍČEK, pozn. 1, s. 25.

25 Ve školním rozvrhu byla zahrnuta také dopolední pracovní doba v továrně Baťa, za kterou studenti získávali pravidelný plat. Po zavedení školních dílen zde plnili studenti svou pracovní povinnost. „Od školného není zásadně nikdo osvobozen. Všichni žáci obdrží vkladní knížku, do níž si budou vkládati úspory, získané vlastní prací. Jejich smysl pro spořivost bude sledován profesorským sborem.“ Popisuje finanční soběstačnost studentů pro místní noviny anonym. Anonym, pozn. 18, cit. s. 6.

26 RAJLICH, Jan. Přistřižená křídla. Brno: Akademické nakladatelství Cerm, 2005. cit. s. 115.

27 V rámci konceptu nové školy J. A. Baťa konstatoval, že její součástí nemá být jen uměleckoprůmyslový design, ale také tzv. „umění pro umění“. Dr. J. A. Baťa [BAŤA, Jan Antonín]. Umělecká škola zlínská. Zlín. 13. 2. 1939, č. 7, s. 1. Jak již bylo zmíněno, pod pojmem umění pro umění si J. A. Baťa pravděpodobně představoval tradiční akademickou figurální malbu.

28 Tato tři oddělení doplnil obor bytové kultury, který fungoval pouze jeden semestr v roce 1940, poté byl zrušen. Viz JAKUBÍČEK, pozn. 1, s. 33.

29 Výuku malby a kresby na Škole umění učili: Karel Hofman (1906–1998): 1926–1933 studium na AVU v ateliéru Otakara Nejedlého, Vladimír Hroch (1907–1966): 1925–1932 studium na AVU v ateliéru Otakara Nejedlého, Rudolf Gajdoš (1908–1975): 1929–1936 studium na AVU v ateliéru Maxe Švabinského, Richard Wiesner (1900–1972): 1920–1928 studium na AVU v ateliéru Jakuba Obrovského a poté Vratislava Nechleby, František Petr (1884–1964): studium na AVU v ateliéru Vojtěcha Hynaise a Vlaho Bukovace, Karel Putz (1908–?): 1933 studium na AVU v ateliéru Maxe Švabinského a Josef Kousal (1902–1980): 1923–1932 studium na AVU v ateliéru Josefa Loukota a poté Maxe Švabinského. K učitelskému sboru více viz JAKUBÍČEK, pozn. 1, s. 18–23.

Zdroje tehdy „zakázaných“ modernistických uměleckých projevů třicátých let, zejména na poli surrealismu, se uplatnily pouze v mimoškolních pracích studentů. Velká řada z nich se ve chvílích mimo vyučování věnovala zejména krajinomalbě, což dosvědčují také časté vzpomínky na jejich tzv. „Barbizony“.³⁰ Pro skupinu mladých umělců se stala důležitým výrazovým prostředkem kresba. Silné kresebné projevy Václava Chada a Čestmíra Kafky inspirované surrealistickými kresbami Toyen a Štýrského ze třicátých let dvacátého století byly pravděpodobně tím nejosobitějším projevem mladé zlínské generace.

„Zažívání četby, filmů, postpubertální erotika a návštěvy výstav.“³¹ Inspirační zdroje přijímané studenty Školy umění

Ačkoliv byla výuka malířských předmětů značně konzervativní, lze předpokládat, že prvními inspiračními východisky studentů budou práce jejich učitelů. Spíše, než o přejímání prvků jejich tvorby se jednalo o nepřímé nasměrování, a to především v rámci krajinomalby. [3]

„Samozřejmě, že silné osobnosti zkušených pánů profesorů nás do jisté míry dokázaly ovládat, aniž byli přítomni. Jejich malba, se kterou jsme se již mezitím důvěrně seznámili z originálů, byla nám většinou stejně vzorem a samovolně vytvářela jakési duchovní nátlakové ovzduší. Vznikalo tak tvůrčí prostředí, které spolu s dalšími vzory, svobodně vybíranými z dostupných knih a reprodukcí, ze salonu nebo z výstav pořádaných pravidelně ve dvou poschodích Studijního ústavu I, celé ovládalo naše snažení a téměř každou volnou chvíli.“³²

Z tohoto komentáře Jana Rajlichy lze usoudit, že působení učitelů – malířů – sami znatelně ve své tvorbě pociťovali a byli vystaveni nutnosti se s ním vyrovnat. V dochovaných krajinomalbách studentů lze hledat vlivy Vladimíra Hrocha a Karla Hofmana, které se však pravděpodobněji nacházely na hraně technického poučení než na pozici přímého inspiračního zdroje.

Jedinou osobností ve školním sboru, která byla známá svou experimentálnější polohou tvorby, byl Vincenc Makovský. Pro studenty se Makovského surrealistické období, kterému se však již v době Školy umění nevěnoval, stalo středem zájmu. Lze se domnívat, že mimo jiné osobnost Makovského a jeho minulost podnítila zájem studentů o surrealismus, nikoli však Makovský sám. Ten se podle vzpomínek ke své surrealistické poloze nikdy nevyjadřoval.³³

Vedle současného umění se u studentů rozvíjel zájem o dějiny výtvarného umění,

30 Jedná se o termín, kterým sami studenti označovali malířské výlety do plenéru. RAJLICH, pozn. 26, s. 155–159.

31 Ibidem, cit. s. 234.

32 Ibidem, cit. s. 156.

33 RAJLICH, pozn. 26, s. 103.

zprostředkované nejen hodinami dějin umění s Albertem Kutalem, ale také samostudiem. Pozornost o tuto oblast podporovali také sami učitelé v malířských dílnách, jejichž častými požadavky byly studijní kopie podle starých mistrů.³⁴ Že tento zájem přesáhl rámec školní výuky dokazují malby s tematikou ukřižování Václava Chada, pro jejichž inspiraci čerpal v publikacích. Ačkoli Václav Chad přejal kompozice z děl Rubense, jeho přístup k malířské práci s barevnou hmotou vykazuje svébytný styl.³⁵ [4,5] Téma ukřižovaného Krista bylo spjato předně s Václavem Chadem, avšak jeho silné působení v rámci školního kolektivu dokazuje cirkulaci daného tématu mezi jednotlivými studenty. [6]

Jednou z možností, jak poznat surrealismus, ale i jiné výtvarné projevy, byly například knihy, periodika, katalogy výstav a další výtvarné publikace. Škola poskytla studentům rozsáhlou knihovnu výtvarných publikací, ale řadu výtisků a periodik si pořizovali studenti také sami. Podle dochovaných vzpomínek se jednalo zejména o knihy týkající se děl, která německá propaganda považovala za „zvrhlé“.³⁶ Tento poněkud volný přístup k informacím sehrál značnou roli ve výběru studentských inspiračních zdrojů. Šlo zvláště o katalogy Toyen a Štýrského, Františka Janouška a dalších českých umělců. Vedle toho stála v popředí zájmu také literatura pojednávající o díle a životech světových umělců, které lze dnes označit za vzory studentů. [7] Jeden z nich, Vladimír Vašíček, to komentuje: „Věděli jsme, kdo je Picasso, Matisse, Munch, ale živým vzorem byl – a myslím hlavně pro V. Chada a Č. Kafku – malířský a životní příklad Vincenta van Gogha a Paula Gauguina.“³⁷ Četba biografických textů o zmíněných autorech mohla stát za projevy „outsiderství“ studentů, které jsou ze studentských textů patrné. Motiv heroizace umělců v biografické literatuře popsany Ernstem Krisem a Otto Kurzem³⁸ se u umělců, jako byli van Gogh a Gauguin obracel zejména k obrazu umělce nepochopeného a odmítnutého společností a soudobou uměleckou kritikou. Aproprie výrazových prostředků i životních postojů jednotlivých vzorů mohla stát za výtvarnými projevy studentů vyjadřující snahu vyrovnat se s akademickou tvorbou svých učitelů.³⁹

Dalo by se předpokládat, že zdrojem poučení v nejmodernějších uměleckých tendencích se pro mladé studenty staly Zlínské salony. Nicméně jejich obsah byl s postupem času těchto moderních projevů zbaven, jak o tom mluví J. Rajlich: „Na současných výstavách pak

34 Ibidem, s. 252–253.

35 Pro obraz Ukřižování, volně podle Rubense, našel předlohu v jednom z vydání knih Mistři Malířství. Pohledy Čechů na světové umění, zabývajícím se Rubensovým dílem. Viz MATĚJČEK, Antonín. Mistři Malířství. Pohledy Čechů na světové umění. Petr Pavel Rubens. Praha: Lutetia a Menhart antikva, 1941. Ve stejné edici vyšel také díl věnovaný Matthiasi Grünewaldovi, jehož obrazy s tematikou ukřižování taktéž mohly být Chadovi inspiračním zdrojem viz PEŠINA, Jaroslav. Mistři Malířství. Pohledy Čechů na světové umění. Mathias Grünewald. Praha: Menhart antikva, 1941.

36 Dobovou literaturu, ze které studenti Školy umění čerpali inspirační zdroje popisuje jeden z bývalých studentů Vladimír Vašíček viz VAŠÍČEK, Vladimír, RAJLICH, Jan, HEJNÝ, Miroslav. Kus prehistorie: vzpomínání přátel na Školu umění. In: 79 stránek pro Čestmíra Kafku [nepublikovaný strojopis]. Soukromá sbírka. Praha, 1981, s. 7.

37 Viz VAŠÍČEK, RAJLICH, HEJNÝ, pozn. 36, cit. s. 7.

38 KRIS, Ernst – KURZ, Otto. Legenda o umělci. Historický pokus. Řevnice: Arbor Vitae, Praha: Vysoká škola umelecko-průmyslová v Praze, 2008.

39 „Škola tohoto druhu nám mohla dát jen to, že nás shromáždila a naučila nás řemeslu, nejen technologii, ale i řemeslu výtvarnému. Umění jsme však už museli hledat sami.“ Takto vnímal postoj studentů ke svým učitelům jeden z nich Otakar Hudeček HUDEČEK, Otakar. Škola umění: vzpomínky na jednu školu ve Zlíně, která začínala v září roku 1939 a skončila v době neurčité [nepublikovaný strojopis]. Soukromá sbírka. 1985, cit. s. 6–7.

už účast nejexponovanějších představitelů krajních poloh moderního umění, které v hitlerovském Německu začalo být pronásledováno jako tzv. *Entartete Kunst* – zvrhlé umění, byla pod tlakem okupačních správců a vedení závodů postupně, ale velmi citelně omezována.“⁴⁰ Přesto je v tvorbě studentů možné dobře sledovat vlivy Jana Bauchy a již několikrát zmiňovaných surrealistů, kteří na prvních salonech vystavovali.⁴¹ Nelze říci, zda se jim jejich díla zakoupená pro stálou sbírku (uložena do depozitářů pravděpodobně kvůli svému stylu) podařilo vidět, či jim byla zprostředkována až druhotně skrze literaturu.

Surrealismus se stal jedním z nejzřetelnějších východisek pro experimentální tvorbu studentů. Freudův *Výklad snů*⁴² a reprodukce surrealistických kreseb a grafických listů zapůsobily zejména na Václava Chada, Čestmíra Kafku, Miroslava Šimordu a Alexe Berana. V rámci jejich kreseb a maleb lze najít jednotlivé prvky převzaté z výrazového rejstříku surrealistů. Zmrzačená nahá lidská těla, ostnaté dráty, nerealistické přírodniny, neurčité krajiny a další elementy lze hledat v parafrázích u většiny studentských prací. [8,9] Nejčastěji zmiňovanou surrealistickou složkou v jejich tvorbě byl zájem o erotiku, kterou ve svých kresbách rozvíjel zejména Václav Chad.⁴³ [10] Tyto kresby se staly ventilem pro postpubertální frustrace mladých mužů.⁴⁴

Se silícím válečným děním ve Zlíně (který byl po určitý čas vcelku úspěšně ušetřen následků války) se proměnila také tvorba studentů. Do jejich surrealisticky orientovaných kreseb se vepsaly existencionální pocity z kritické situace. Na rozdíl mezi surrealismem českých umělců a surrealismem zlínských studentů poukázal Vojtěch Lahoda, který jej vidí v opouštění surrealistické hry ve prospěch brutality a emocionálně vypjaté exprese.⁴⁵ Životy studentů poznamenalo nejen vojenské nasazení jejich přátel, které mnohdy končilo smrtí, ale také odbojová činnost i časté nálety na Zlín.⁴⁶ Válečné dění se stalo zdrojem pro jejich krajiny za války, zobrazující zpustošené scenérie s traumatizovanými a raněnými figurami vyznačující se značnou mírou existencionálního patosu.⁴⁷ [11,12]

40 RAJLICH, pozn. 26, cit. s. 161.

41 Například na druhém salonu vystavoval Jan Bauch (Koupání, Krajina), František Janoušek (Večerní máj, Španělsko 1936), Jindřich Štýrský (Jaro – cyklus akvarelů), Toyen (Dívky – cyklus akvarelů) viz katalog druhého Zlínského salonu II. Zlínský salon. Seznam vystavených děl. Zlín 1939.

42 O knize Sigmunda Freuda Výkladu snů, kterou četl Václav Chad, se zmiňuje Jan Rajlich viz RAJLICH, pozn. 26, s. 243.

43 K sexualitě v kresbách Václava Chada viz ROUSOVÁ, Hana. Láska – pokus o komunikaci. In: ROUSOVÁ, Hana, ed. Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu. Praha: Arbor Vitae, 2011, s. 50–54.

44 V dochovaných vzpomínkách spolužáků V. Chada lze najít mnoho zmínek o jeho velmi komplikovanému duševnímu rozpoložení i vztahu k ženskému pohlaví viz HUDEČEK, pozn. 39, s. 22. Například Jan Rajlich takto popisuje kresby V. Chada v souvislosti s jeho sexuálními vizemi: „Že prožíval své erotické vize se snažnou intenzitou, mohli jsme se přesvědčit prohlížením jeho kreseb v četných skicácích [...]“ viz RAJLICH, pozn. 26, cit. s. 242–243.

45 LAHODA, Vojtěch. Archeologie brutality a sirnatých emocí. in: ed. Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu. Praha: Arbor Vitae, 2011, s. 61.

46 Ačkoli se podařilo některé studenty uchránit před totálním nasazením díky školní dílně, řada z nich se přidala k odbojové činnosti na Zlínsku a podílela se na nebezpečných akcích. Viz OTTMAROVÁ, Kateřina. Václav Chad (1923–1945). Olomouc, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Fakulta filozofická. Katedra dějin umění, s. 15–18.

47 Více k formám existencionálního patosu v umění viz KESNER, Ladislav. Trauma, tíseň, extáze, prázdnota. Formule afektu a patosu 1900–2018. Brno: B&P Publishing, Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2018.

„Přijetí“ volné tvorby studentů v okruhu Školy umění

Na to, jak byly v tehdejší školní kolektivu vnímány tyto individuální umělecké projevy, mohou podat pohled vzpomínky studentů. V rámci uzavřeného přátelského okruhu posluchačů školy se těšily uznání. Vzhledem ke společnému sdílení života docházelo taktéž ke sdílení výtvarných myšlenek a často lze najít v pracích jednotlivých osobností stejné motivy i přístupy ke kresbě.⁴⁸ Ve svých kresbách pak zejména výše zmiňovaný Chad a Kafka vytvořili „nový styl“ generace Školy umění. Díla tohoto „stylu“ jsou dnes vedle zlínské funkcionalistické architektury považována za jednu z nejkvalitnějších projevů tehdejší umělecké scény.⁴⁹

Oproti tomu přijetí studentské individuální tvorby v okruhu autoritativního učitelského sboru bylo poněkud odlišné. Lze předpokládat, že odměřený přístup k těmto výrazům byl ovlivněn zejména dobou, která právě tyto projevy individualit nepřijímala.⁵⁰ Nelze však vyloučit, že v konzervativně založeném sboru školy tento druh umění vyvolával také osobní známky nepřízně. Právě Václava Chada se tyto postoje týkaly nejvíce, jak vzpomíná Otakar Hudeček na přijímání Chadových prací v rámci školního sboru: „*Vidím Chada, jak stojí v bílém pracovním plášti před člověkem, který jeho malování nemůže snést. Je to příliš dobré na mladého člověka, rozčilující pro uznávaného umělce.*“⁵¹ Avšak tyto přístupy měly v rámci učitelů i své zastánce a studentská „neoficiální“ tvorba se mohla nadále rozvíjet i v prostorách školy.⁵²

Dochované texty bývalých studentů přinášejí pohled na tvůrčí prostředí zlínské školy a na elementy, které se staly hybatelem studentské experimentální tvorby. Je však namístě položit si otázku, jak se tyto projevy mohly rozvíjet na sklonku světové války v instituci, která podléhala nejen firemním požadavkům, ale také požadavkům politickým. Z dochovaných textů lze zjistit, že volná tvorba studentů se stala komunitní záležitostí, nebyla chována v soukromí a znal ji také učitelský sbor.⁵³ Lze tedy předpokládat, že ačkoliv byl přístup vedení školy ke studentské volné tvorbě odměřený, její vývoj nijak neohrožoval. Jistá benevolence ze strany školního sboru zajistila podmínky pro osobní rozvoj studentů. Díky volnému přístupu k informacím, kulturnímu a vzdělanému prostředí Zlína a zejména díky studentskému kolektivu vznikly charakteristické a pozoruhodné umělecké projevy studentů, které dnes dotváří obraz Školy umění ve Zlíně.

48 Studentské kresby lze porovnat v jednotlivých katalozích, které se věnují těmto projevům například ČERVINKA, Jan. *Cesty jizerského poustevníka*. Alex Beran. Liberec: Oblastní galerie v Liberci, 2008. MACHARÁČKOVÁ, Marcela. Miroslav Šimorda. *Obrazy, kresby*. Brno: Muzeum města Brna, 2005. PETROVÁ, Eva. Václav Chad. Litoměřice: Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1997. MILER, Karel. Čestmír Kafka. *Obrazy, kresby, koláže, asambláže 1943–1988*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994.

49 Důležitost této (krátké) periody tvorby zlínských studentů potvrzují odborné texty v komplexních publikacích, pojednávající o českém umění, které zařadily volnou tvorbu studentů mezi výrazné umělecké projevy v českém umění 40. let 20. století viz ŠVÁCHA, pozn. 15, s. 838–84. ŠEVEČEK, Škola umění ve Zlíně, pozn. 3, s. 257–265.

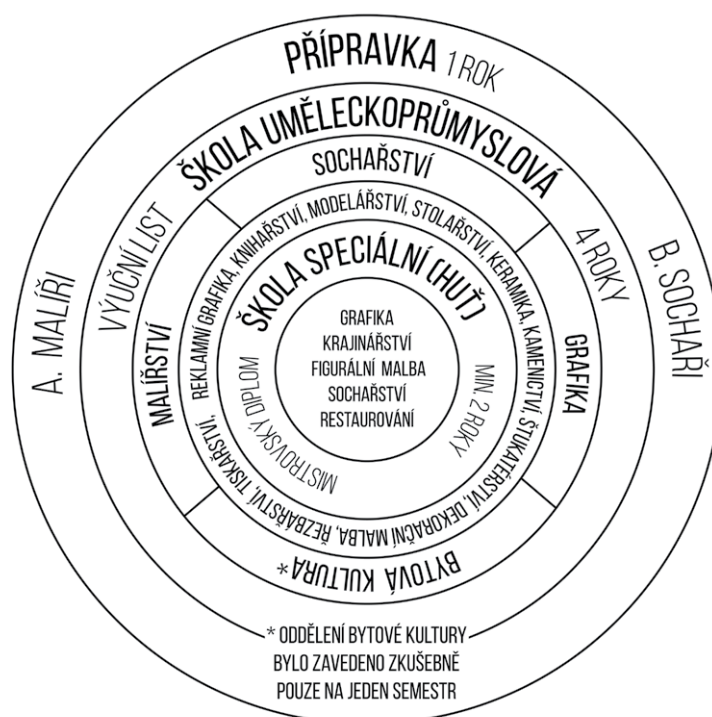
50 Díla Václava Chada byla často cenzurována. Například v rámci studijní výstavy měli zakázáno, Václav Chad a Miroslav Šimorda, vystavit své obrazy pro vykazování známek surrealismu. Viz RAJLICH, pozn. 26, s. 316.

51 HUDEČEK, pozn. 39, s. 21.

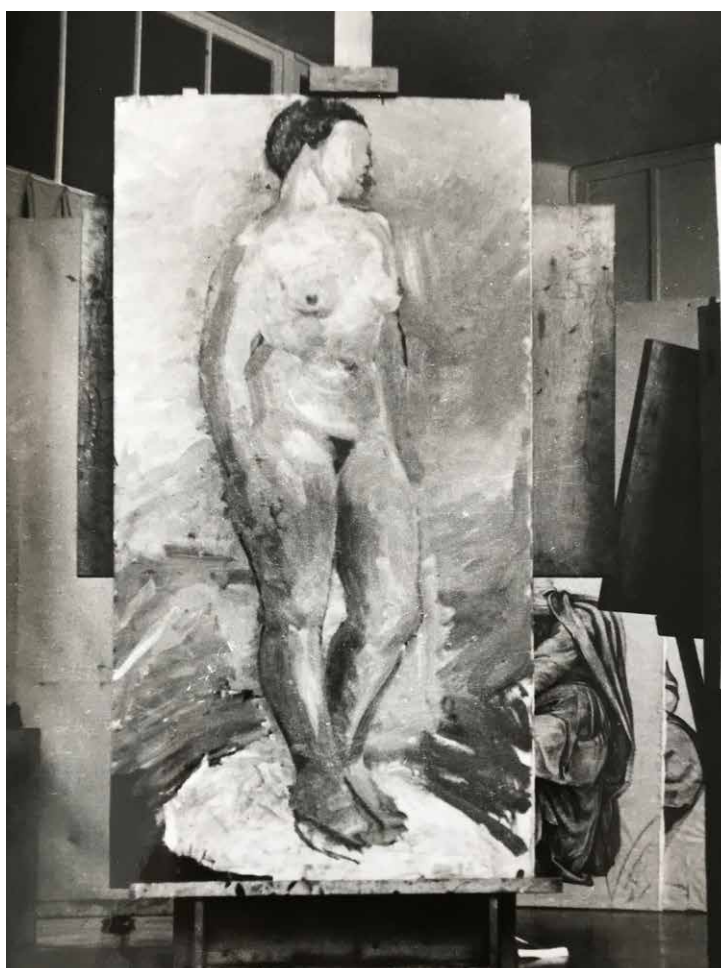
52 Například lze zmínit podporu Vincence Makovského při rozepři o dílo Ukřižování Václava Chada. Makovský malbu zakoupil, aby ukončil spor o nevhodnosti díla. Viz RAJLICH, pozn. 26, s. 242.

53 „Maloval se stejným zaujetím v internátním „ateliéru“ nebo dokonce někdy i ve škole, pokud byli dohlížitelé dosti ohleduplní.“ Popisuje možnost osobní tvorby (V. Chada) v prostorách školy Otakar Hudeček viz HUDEČEK, pozn. 39, cit. s. 17.

Obr. 1. Koncept výuky na Škole umění ve Zlíně 1939–1945



Obr. 2. Školní malba Václava Chada, nedatováno, soukromá sbírka



Obr. 3. Václav Chad, *Podzim u Zlína*



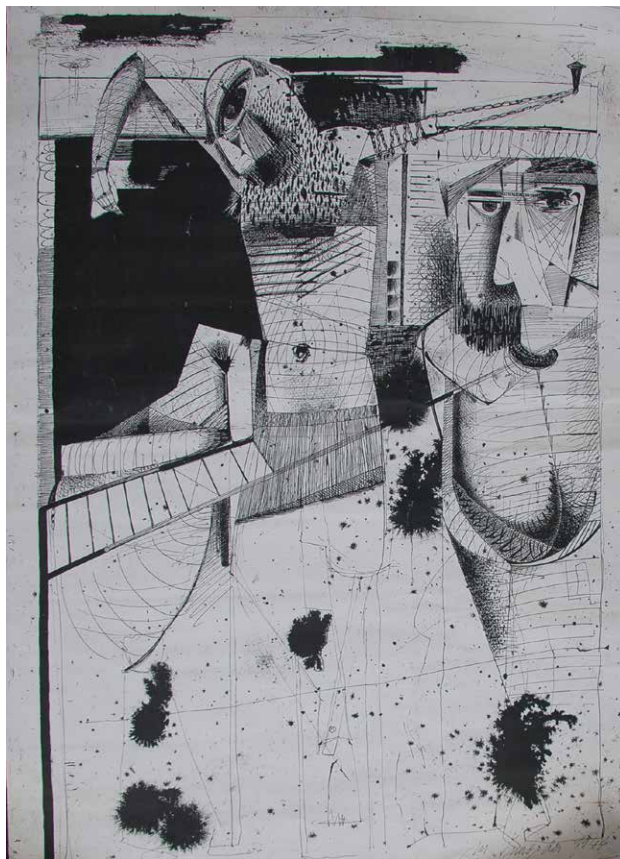
Obr. 4. Václav Chad, *Ukřižování, volně podle Rubense* (Crucifixion, freely after Rubens)



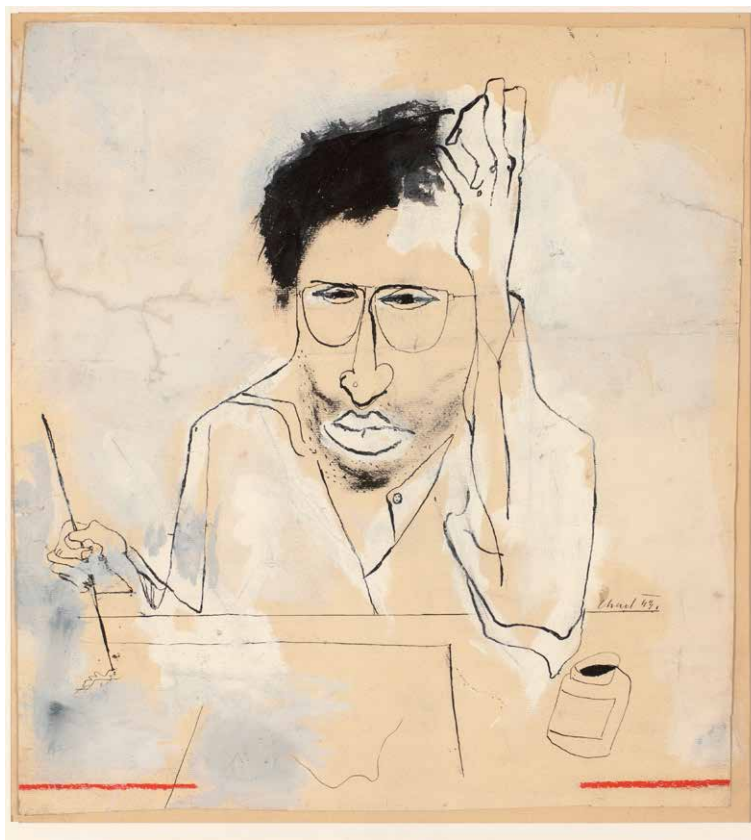
Obr. 5. Peter Paul Rubens, Ukřižování, 1620



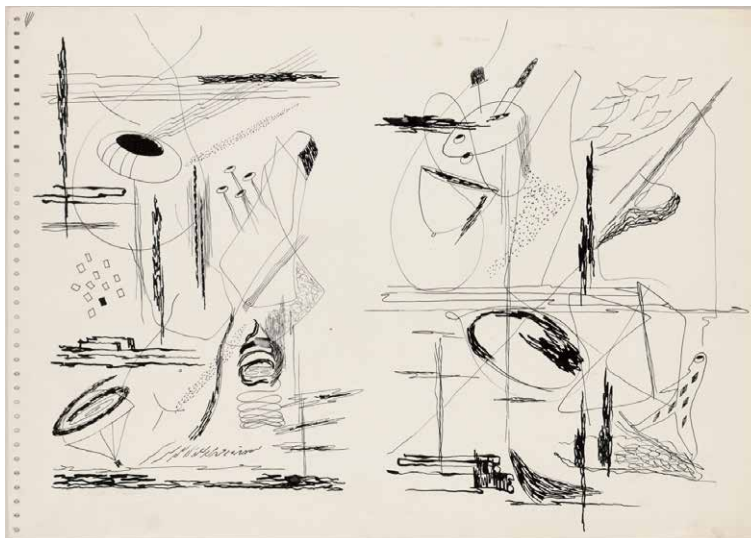
Obr. 6. Miroslav Šimorda, bez názvu



Obr. 7. Václav Chad, Autoportrét (volně podle Kleea) Obr. 7. Václav Chad, Autoportrét (volně podle Kleea)



Obr. 8. Václav Chad, bez názvu



Obr. 9. Čestmír Kafka, Čekání na konec války



Obr. 10. Václav Chad, bez názvu



Obr. 11. Alex Beran, *Dvě postavy za plotem*



Obr. 12. Václav Chad, *Rozmluva za války*



Použitá literatúra:

II. Zlínský salon. Seznam vystavených děl. Zlín 1939.

Anonym. Konference o reformě školy zahájena. Zlín. 20. 2. 1939, č. 8, s. 1.

Anonym. Škola umění ve Zlíně. Zlín. 14. 6. 1939, č. 24, s. 6.

BAŤA, Tomáš. Úvahy a projevy. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2002.

BAŤA, Jan Antonín. Umělecká škola zlínská. Zlín. 13. 2. 1939, č. 7, s. 1.

ČERVINKA, Jan. Cesty jizerského poustevníka. Alex Beran. Liberec: Oblastní galerie v Liberci, 2008.

FROLCOVÁ, Milada. Slovník žáků a absolventů zlínské Školy umění a Střední uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně a v Uherském Hradišti (1939–2003). Uherské Hradiště: Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, 2003.

GLOGAR, Alois. Studijní ústav ve Zlíně. Příklad mnohoúčelové kulturní instituce. In: ŠEVEČEK, Ludvík, ZAHŘÁDKOVÁ, Marie. Kulturní fenomén funkcionalismu. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 91–93.

GROSSOVÁ, Anna. Poznámka k historii vzniku a trvání stálé galerie umění firmy Baťa ve Zlíně v letech 1939–1953. Prostor Zlín. 2006, roč. 13, č. 1, s. 42–47.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada. Praktická umělecko-průmyslová práce. Zlín a škola umění v letech 1939–1945. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, PACHMANOVÁ, Martina, RESSOVÁ, Jitka, eds. Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2013, s. 20–36.

HUDEČEK, Otakar. Škola umění: vzpomínky na jednu školu ve Zlíně, která začínala v září roku 1939 a skončila v době neurčité [nepublikovaný strojopis]. Soukromá sbírka. 1985.

JAKUBÍČEK, Vít. Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská Škola umění (1939–1949). In: JAKUBÍČEK, Vít – MÍLEK, Václav, edd. Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská Škola umění (1939–1949). Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015, s. 12–49.

KADLEC, František. Výtvarné umění dnes a výtvarníci. Zlín. 25. 1. 1939, č. 4, s. 4.

KESNER, Ladislav. Trauma, tíseň, extáze, prázdnota. Formule afektu a patosu 1900–2018. Brno: B&P Publishing, Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2018.

KOLESÁR, Zdeno. Dve bauhausovské inšpirácie – Škola uměleckých remesiel a Škola umění ve Zlíně. In: JAKUBÍČEK, Vít, MÍLEK, Václav, edd. *Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949)*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015, s. 79–93.

KRIS, Ernst, KURZ, Otto. *Legenda o umělci. Historický pokus*. Řevnice: Arbor Vitae, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2008.

KROUTVOR, Josef. *Internáty. Kresby Čestmíra Kafky z let 1943–1945*. Praha: Umělecoprůmyslové muzeum Praha, 1985.

LAHODA, Vojtěch. Archeologie brutality a „sirnatých emocí“. In: ROUSOVÁ, Hana, ed. *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Praha: Arbor Vitae, 2011, s. 55–66.

MACHARÁČKOVÁ, Marcela. Miroslav Šimorda. *Obrazy / kresby*. Brno: Muzeum města Brna, 2005.

MATĚJČEK, Antonín. *Mistři Malířství. Pohledy Čechů na světové umění*. Petr Pavel Rubens. Praha: Lutetia a Menhart antikva, 1941.

MIKULÁŠTÍK, Tomáš. Kulturní aktivity ve Zlíně v druhé polovině třicátých let. In: ŠEVEČEK, Ludvík. *Zlínský funkcionalismus. Sborník příspěvků sympózia pořádaného u příležitosti 100. výročí narození Františka Lydie Gahury a 90. narozenin Vladimíra Karfíka*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1991, s. 62–66.

MILER, Karel. *Čestmír Kafka. Obrazy, kresby, koláže, asambláže 1943–1988*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994.

MÍLEK, Václav. *Umění vedle školy*. In: JAKUBÍČEK, Vít, MÍLEK, Václav, edd. *Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949)*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015, s. 95–109.

OTTMAROVÁ, Kateřina. *Václav Chad (1923–1945)*. Olomouc, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Fakulta filozofická. Katedra dějin umění.

PETROVÁ, Eva. *Václav Chad*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1997.

PĚŠINA, Jaroslav. *Mistři Malířství. Pohledy Čechů na světové umění*. Mathias Grünwald. Praha: Menhart antikva, 1941.

POKLUDA, Zdeněk. *Člověk a práce – z ekonomických principů a vizí Tomáše Bati*. Zlín: Nadace Tomáše Bati a Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta managementu a ekonomiky, 2014.

POKLUDA, Zdeněk. Starý a nový Zlín – proměna města. In: HORŇÁKOVÁ, Ladislava, ed. Fenomén Baťa. Zlínská architektura 1910–1960. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2009, s. 21–35.

POKLUDA, Zdeněk. Kulturní obraz meziválečného Zlína. In: ŠEVEČEK, Ludvík, ZAHŘÁDKOVÁ, Marie. Kulturní fenomén funkcionalismu. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 80–88.

POKLUDA, Zdeněk. Kultura ve Zlíně. Prostor Zlín. 1994, zvl. vyd., s. 1–3.

POKLUDA, Zdeněk. Přerod venkovského města v průmyslové centrum. Lidnatost Zlína 1900–1940. In: ŠEVEČEK, Ludvík. Zlínský funkcionalismus. Sborník příspěvků sympózia pořádaného u příležitosti 100. výročí narození Františka Lydie Gahury a 90. narozenin Vladimíra Karfíka. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1991, s. 12–29.

PROCHÁZKOVÁ, Jana. Historie vzniku a šesti let trvání Školy umění ve Zlíně. Brno, 1970. Diplomová práce. Univerzita J. E. Purkyně v Brně. Fakulta filozofická. Katedra dějin umění a muzikologie.

RAJLICH, Jan. Přistřižená křídla. Brno: Akademické nakladatelství Cerm, 2005.

ROUSOVÁ, Hana. Láska – pokus o komunikaci. In: ROUSOVÁ, Hana, ed. Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu. Praha: Arbor Vitae, 2011, s. 44–54.

ŠEVEČEK, Ludvík. Fenomén práce v kultuře Baťova Zlína. In: HORŇÁKOVÁ, Ladislava, ed. Fenomén Baťa. Zlínská architektura 1910–1960. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2009, s. 221–238.

ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně. In: ŠVÁCHA, Rostislav, PLATOVSKÁ, Marie, edd. Dějiny českého výtvarného umění V. Praha: Academia, 2005, s. 257–265.

ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně. Německý Bauhaus ve školské praxi Baťova Zlína. Prostor Zlín. 1998, roč. 6, č. 1, s. 3–6.

ŠEVEČEK, Ludvík. Z historie zlínských salonů. Prostor Zlín. 1996, roč. 4, č. 1, s. 18–23.

ŠEVEČEK, Ludvík. Z historie zlínských salonů. Prostor Zlín. 1996, roč. 4, č. 2, s. 24–27.

ŠEVEČEK, Ludvík. Zlínské salony. In: ŠEVEČEK, Ludvík, ZAHŘÁDKOVÁ, Marie. Kulturní fenomén funkcionalismu. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 94–106.

ŠEVEČEK, Ondřej. Zrození Baťovy průmyslové metropole. Továrna, městský prostor a společnost ve Zlíně v letech 1900–1938. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2009.

ŠMEJKAL, František. Čestmír Kafka. Kresby a obrazy z let 1942–1947. Praha, 1988.

SVOBODOVÁ, Markéta. Bauhaus a Československo 1919–1938. Studenti, koncepty, kontakty. Praha: KANT, 2016.

ŠVÁCHA, Rostislav. Amerika ve Zlíně. In: PETRASOVÁ, Taťána, ŠVÁCHA, Rostislav, edd. Dějiny umění v českých zemích 800–2000. Praha: Arbor vitae societas, 2017, s. 838–841.

VAŠÍČEK, Vladimír. Škola umění ve Zlíně. In: ŠEVEČEK, Ludvík, ZAHRÁDKOVÁ, Marie. Kulturní fenomén funkcionalismu. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 116–119.

VAŠÍČEK, Vladimír – RAJLICH, Jan – HEJNÝ, Miroslav. Kus prehistorie: vzpomínání přátel na Školu umění. In: 79 stránek pro Čestmíra Kafku [nepublikovaný strojopis]. Soukromá sbírka. Praha, 1981, s. 5–12.

WICHEREK, Jaroslav. Školy a vzdělávací činnost na Zlínsku ve dvacátých a třicátých letech III. Acta Musealia. 1992, č. 4, řada A, s. 1–22.

Zdroje obrazové přílohy:

Obr. 1. Koncept výuky na Škole umění ve Zlíně 1939–1945. Kateřina Ottmarová.

Obr. 2. Školní malba Václava Chada, nedatováno, soukromá sbírka.

Obr. 3. Václav Chad, Podzim u Zlína, nedatováno, olej, plátno, 89,2 × 108,4 cm, soukromá sbírka. Foto: Kateřina Ottmarová.

Obr. 4. Václav Chad, Ukřižování, volně podle Rubense, 1941–1942, olej, lepenka, 99 × 69 cm, Národní galerie v Praze. Reprofoto: PETROVÁ, Eva. Václav Chad. Litoměřice: Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1997, nestr.

Obr. 5. Peter Paul Rubens, Ukřižování, 1620, olej, plátno, 125,4 × 92 cm, The Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Reprofoto: MATĚJČEK, Antonín. Mistři Malířství. Pohledy Čechů na světové umění. Petr Pavel Rubens. Praha: Lutetia a Menhart antikva, 1941, nestr.

Obr. 6. Miroslav Šimorda, bez názvu, tuš, papír, 900 × 600 mm, soukromá sbírka. Foto: Kateřina Ottmarová.

Obr. 7. Václav Chad, Autoportrét (volně podle Kleea), 1943, tuš, tempera, papír, 385 × 348 mm, soukromá sbírka. Foto: Studio 6.15.

Obr. 8. Václav Chad, bez názvu, 1943–1945, tuš, papír, 299 × 425 mm, soukromá sbírka.

Foto: Studio 6.15.

Obr. 9. Čestmír Kafka, Čekání na konec války, 1944, tuš, papír, uložení neznámé. Reprofoto: ŠMEJKAL, František. Čestmír Kafka. Kresby a obrazy z let 1942–1947. Praha, 1988, nestr.

Obr. 10. Václav Chad, bez názvu, 1942–1945, tuš, papír, 282 × 202 mm, soukromá sbírka. Foto: Kateřina Ottmarová.

Obr. 11. Alex Beran, Dvě postavy za plotem, 1943, olej, plátno, 45 × 65 cm, soukromá sbírka. Reprofoto: ČERVINKA, Jan. Cesty jizerského poustevníka. Alex Beran. Liberec: Oblastní galerie v Liberci, 2008, s. 28.

Obr. 12. Václav Chad, Rozmluva za války, 1943–1944, olej, plátno, 41 × 96 cm, soukromá sbírka. Reprofoto: PETROVÁ, Eva. Václav Chad. Litoměřice: Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1997, nestr.

Polystyrenový nábytek jako symptom "revoluce umělých hmot"

Vilém Urban

Katedra dějin umění, Univerzita Palackého v Olomouci

Úvod

Revoluce umělých hmot, nebo také chemizace nábytkářského průmyslu jsou sousloví z prostředí československé produkce nábytku sedmdesátých let 20. století. Odrážejí dobové očekávání, že organická chemie, tedy konkrétně plastické hmoty do konce desetiletí plně ovládnou nábytkářský průmysl.¹ Prostředí československé nábytkářské produkce bylo v první polovině sedmdesátých let pod vlivem analýz skladby nábytkového sortimentu², predikcí a spekulací o nedostatku přírodní surovinové základny³ a snah vyrovnat se s trendy a směry nastolenými světovou, zejména italskou a skandinávskou nábytkářskou produkcí. Pod vlivy těchto a dalších okolností vstupoval na počátku sedmdesátých let československý nábytkářský průmysl do revoluční éry výroby nábytku z plastických hmot.

V rámci přechodu na tuto převratnou surovinovou základnu⁴, byla brněnským Vývojem nábytkářského průmyslu⁵ vytvořena skupina vývojových modelů nábytku z polystyrenu, která novým způsobem reagovala na řešení obytného prostoru. Navzdory kvalitám, které tato skupina vývojových modelů vykazovala, propagaci těchto modelů na výstavách, v dobových periodických časopisech a publikacích o bytové kultuře,⁶ byla jen malá část této skupiny modelů

1 Příspěvek vznikl v rámci grantového projektu IGA_FF_2019_010: Imagines agentes: Umělecká díla mezi formou, obsahem a kontextem. Řešeno v rámci FF UP.

Ro, „Chemizace“ výroby nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 65, Brno 1972, s. 79.

2 ŠMÍDEK, Josef. Sortiment nábytku – 1980, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 62, Brno 1971, s. 65–70. HALABALA, Jindřich. Některé vlivy, které předurčovaly a předurčují typologický vývoj nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 64, s. 9–15.

3 FRIČ, Miroslav. Rozvojové směry materiálů a technologie při výrobě nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 80, Brno 1977, s. 8–11, zvl. s. 8.

4 Převratnou, protože spolu s avantgardním nábytkem z kovových trubek jsou to jediné případy, kdy byl nábytek vyráběn z materiálu, jehož základem nebyla dřevní hmota.

5 Účelová organizace VHJ Nábytkářský průmysl, jejímž úkolem bylo zajišťování aplikovaného výzkumu a vývoje pro nábytkářský průmysl. Viz DKO [Dagmar Koudelková], heslo Vývoj nábytkářského průmyslu, in: HOROVÁ, Anděla (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění, sv. 3 [dodatky], Praha 2006, s. 840–841. ŠKVAŘIL, Josef. Nábytkářský průmysl, in: idem, Brno, významné centrum československého průmyslu, Brno 1970, s. 284–287.

6 III. Mezinárodní veletrh spotřebního zboží v Brně, 1972. Viz KADLEC, Jaroslav. Brno 72, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 6, Praha 1972, s. 17–26. BOHMANNOVÁ, Andrea. Práce šlechtí člověka..., in: eadem, Dnešní byt a věci kolem nás, Praha 1974, s. 47–52, zvl. s. 49.

vybrána do ověřovací výroby. Tato skupina výše zmíněných vývojových modelů má jasně doložený původ, jsou známa jména autorů jednotlivých návrhů, je známa datace vzniku modelů a především materiály, ze kterých byly vývojové modely zhotoveny. Proto na základě skupiny těchto vývojových modelů lze z části zmapovat počátky výroby nábytku z plastických hmot v československém nábytkářském průmyslu sedmdesátých let 20. století a definovat, jaké místo v tomto převratném vývoji skupina zastupuje. Pro uchopení tématu je důležité pochopit změny v pojetí tuzemského bytového prostoru a vazby na světovou produkci nábytku z plastických hmot v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století.

Chemizace nábytkářského průmyslu

Počátky aplikace plastických hmot ve světovém nábytkářském průmyslu jsou spojeny s využitím jejich vlastností k imitování materiálů vzácných nebo nedostupných. Pro účely imitace byly plastické hmoty vyvinuty již v druhé polovině 19. století.⁷ V obecném měřítku je však aplikace plastických hmot na prvky konstrukčního charakteru (například části letadel a lodí) výdobytkem druhé světové války, která vyčerpala materiály běžně používané.⁸ Alternativním materiálem pro armádní využití byla překližovaná deska. Experimenty prováděné s těmito deskami z lepených dřív, na počátku čtyřicátých let 20. století, přivedly dvojici návrhářů ve službách americké armády, manžele Charlese a Ray Eamsovy⁹, k aplikaci sklolaminátu.¹⁰ I když sklolaminát nebyl první plně syntetickou plastickou hmotou,¹¹ byl první hmotou používanou pro experimentální výrobu konstrukčních prvků, a to zejména v oblasti aviatiky. Manželé Eamsovi začali již na konci čtyřicátých let 20. století aplikovat sklolaminát také v civilním nábytkářském průmyslu.¹² Tento směr sami dále rozvíjeli¹³ a byli následováni předními světovými návrháři nábytku.¹⁴ Na trend sféricky tvarovaného sklolaminátu reagoval v tuzemském prostředí Miroslav Navrátil¹⁵ svou židlí prezentovanou na konci padesátých let na Světové výstavě EXPO 1958.¹⁶

7 Experimentem na prahu tohoto způsobu využití plastických hmot je soutěž z roku 1868 na alternativní materiál pro výrobu kulečnickové koule, vyráběné do poloviny devatenáctého století ze slonové kosti a průlomový objev celulóidu Johna W. Hyatta (1837–1920). Viz Red., Domov Vás informuje. Plastik dnes a zítra, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 1, 1972, s. 57–60.

8 Kovy a kovové slitiny.

9 Charles Eames (1907–1978) americký návrhář nábytku; Ray Eames (1912–1988) americká návrhářka nábytku, manželka Charlese. Viz KARASOVÁ, Daniela. Medailony tvůrců a teoretiků. Charles Eames, in: eadem, Geneze designu nábytku, Praha 2012, s. 253.

10 Polyester tužený skleněnými vlákny.

11 První plně syntetickou plastovou hmotou byl tzv. bakelit – fenolformaldehýdový polykondenzát – známý už od roku 1907.

12 Mezinárodní soutěž Nízkonákladový nábytkový design / Low-Cost Furniture Design, MoMA, 1948. Viz Charlotte Fiell, Charles & Ray Eames. La Chaise, in: eadem, 1000 Chairs, 2012, s. 217.

13 Křeslo RAR (Rocking Armchair Rod) a křeslo DAR (Dinig Armchair Rod) z let 1948–1950.

14 Eero Saarinen (1910–1961), Tulip chair No. 150, 1955–1956; Verner Panton (1926–1998), Panton chair, 1959–1960; a další.

15 Miroslav Navrátil (1913–1999) československý návrhář nábytku; DK [Dagmar Koudelková], heslo Miroslav Navrátil, in: Anděla Horová (ed.), Nova encyklopedie českého výtvarného umění, [dodatky], Praha 2006, s. 533.

16 Sklolaminátové křeslo, návrh Miroslav Navrátil. Viz KARASOVÁ, Daniela. Bruselský sen – Interiér a nábytek, in: HAVRÁNEK, Vít (ed.), Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60 let, Praha 2008, s. 252–263, zvl. s. 257.

Díky sklolaminátu byla ve čtyřicátých a padesátých letech 20. století úspěšně aplikována syntetická hmota na nábytkové modely světové, ale i tuzemské produkce. Navzdory úspěšnému ověření vhodnosti syntetických materiálů pro nábytkářský průmysl se zdá, že trvalo ještě dalších patnáct let, než byly plastické hmoty akceptovány spotřebitelem ve své přirozené, pravdivé podobě. V rámci světové produkce nábytku se plastické hmoty aplikovaly až v průběhu šedesátých let a přijetí plastických hmot tuzemským spotřebitelem proběhlo až na počátku let sedmdesátých, jak o tom v podstatě informovala redakce Domova: „...už dnes mají plastické hmoty blahodárný vliv na život společnosti a zdaleka už nejsou náhražkou, nýbrž přirozeným materiálem, s kterým máme dobré zkušenosti a k němuž máme důvěru.“¹⁷

Pro československý nábytkářský průmysl byl, ve vztahu k zavádění plastických hmot do výrobního organismu, revolučním rok 1972. Událostí tohoto roku byla konference MoPlast72,¹⁸ která se svými příspěvky zaměřovala výhradně na plastické hmoty a jejich využití v nábytkářském průmyslu. Konference poukázala na problémové aspekty¹⁹ zavedení těchto syntetických materiálů do výrobního organismu.

Kolem roku 1972 se také otevřela v tuzemském prostředí nová kapitola výroby nábytku ze syntetických materiálů. Podařilo se vyřešit výrobu nábytku z plastických hmot, a i v nízkých sériích byly produkovány výlisky za přijatelných nákladů. Tyto materiály se tím staly konkurenceschopnými vůči klasickým materiálům.²⁰

Převratným impulzem, který napomohl tuzemské široké veřejnosti akceptovat nové syntetické materiály, bylo představení nábytku z plastických hmot přední světové produkce na výstavě „Design a plastické hmoty“²¹ uspořádané Milenou Lamarovou²² v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Díky prezentaci nábytkových modelů a bytového vybavení z plastických hmot od předních světových designérů²³ šlo o přelomovou výstavu v československém prostředí.

Na počátku sedmdesátých let se aplikace plastických hmot stala novým programem i v tuzemském nábytkářském průmyslu. Nově vytyčená cesta vynesla do popředí otázku, zda

17 Viz Red. (pozn. 7), s. 57.

18 Konference MoPlast72 se konala v Brně ve dnech 26.–28. dubna 1972. Viz UHLÍŘ, Alois. MoPlast72. Úvodní slovo, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 66, Brno 1972, s. 85–88.

19 Aspekty ekonomické, výrobní, surovinové, etc.

20 FIALA, Vladimír. MoPlast72. Úvodní referát konference, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 66, Brno 1972, s. 88–92, zvl. s. 89.

21 Výstava Design a plastické hmoty se konala ve dnech 21. září – 4. prosince 1972. Viz LAMAROVÁ, Milena. Design a plastické hmoty, Praha 1972. – Red., Design a plastické hmoty, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 3, Praha 1973, s. 10–21. VRÁNA, František. Design a plastické hmoty, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 69, Brno 1973, s. 45–48.

22 Milena Lamarová (1930–2006), historička umění se zaměřením na design druhé poloviny 20. století, muzejní pracovníce, autorka science fiction. Viz AH [Anděla Horová] – LS [Lubomír Slaviček], heslo Lamarová Milena, in: SLAVÍČEK, Lubomír (ed.), Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008), sv. 1, A–M, Praha 2016, s. 796–798.

23 Z Dánska Steen Østergaard (nar. 1935), z Finska Eero Aarnio (nar. 1932), z Holandska Pierre Paulin (1927–2009), z NSR Verner Panton (1926–1998) a mnoho dalších.

plastické hmoty v celosvetovom mēřítke ovládnou nábytkárský průmysl.²⁴ Otázka byla vzbu-zena obavami o nedostatek dřeva v budoucích desetiletích, které obecně vyvstaly na přelomu padesátých a šedesátých let v rámci celoevropského nábytkárského a dřevozpracujícího průmyslu. Tyto obavy byly rozptýleny až v polovině sedmdesátých let. Nedošly ovšem naplnění ani predikce o ovládnutí nábytkárského průmyslu plastickými hmotami.²⁵

Nábytek z pěnového polystyrenu

Výzkum nových materiálů a jejich aplikací do nábytkárského průmyslu zajišťoval pro oblast Moravy národní podnik Vývoj nábytkárského průmyslu se zkratkou VNP.²⁶ Při zřízení měl podnik zajišťovat „...aplikovaný výzkum a vývoj, projektovou a rozpočtovou dokumentaci na investiční akce v rozsahu svého oprávnění“ a působit „jako oborové středisko technickoekonomických informací.“²⁷ K podávání informací o novinkách v domácím i v zahraničním nábytkárském průmyslu vydával národní podnik od roku 1956 neperiodický časopis Rozhledy.²⁸ Při reorganizaci průmyslu v roce 1961 byl k Vývoji nábytkárského průmyslu přičleněn také vývojový závod v Bratislavě²⁹ a v roce 1965 se podnik stal organizací nazvanou Výrobně-hospodářská jednotka Nábytkárský průmysl Brno,³⁰ jež měla „zajišťovat pro obor aplikovaný výzkum a vývoj, projektovou a rozpočtovou dokumentaci na investiční akce a úkol působit jako oborové středisko.“³¹ V druhé polovině sedmdesátých let byl národní podnik přejmenován na Výzkumný a vývojový ústav nábytkárský se zkratkou VVÚN.³² Činnost národního podniku upadla následně po Sametové revoluci.³³

Pro vývoj nábytku v rámci podniku Vývoj nábytkárského průmyslu byl zásadní rok 1964,

24 Viz Ro (pozn. 1), s. 79.

25 Viz Frič (pozn. 3), s. 8.

26 Podnik byl zřízen v Brně Ministerstvem lesů a dřevařského průmyslu roku 1954. Ke zřízení došlo zásluhou Jindřicha Halabaly (1903–1978), který zde působil ve funkci hlavního architekta a řídil zejména tvorbu typů pro sériovou výrobu. Viz DKO [Dagmar Koudelková], heslo Vývoj nábytkárského průmyslu, in: HOROVÁ, Anděla (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění, sv. 3 [dodatky], Praha 2006, s. 840–841.

27 Red., Náš ústav – Vývoj nábytkárského průmyslu byl zřízen před dvaceti lety, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkárského průmyslu Brno, č. 72, Brno 1974, cit. impresum.

28 Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkárského průmyslu Brno. Časopis byl určen pro vnitřní potřebu výrobních podniků a odbornou veřejnost. Informoval o novinkách v domácím i v zahraničním nábytkárském průmyslu, o výstavách nábytku a bytové kultury, ale také o veletrzích dřevozpracujících strojů a techniky. Vycházel v letech 1956–1989?. V čele redakční rady stáli ředitelé podniku, v sedmdesátých letech tedy Jaroslav Raiser (nar. 1918) a následně Vojtěch Škodík (nar. 1935). Tisk časopisu zajišťoval národní podnik Grafia se sídlem v Brně na ulici Gottwaldova 21. Časopis dnes není běžně dostupný a největší soubor jednotek tohoto časopisu se dnes nachází v NTK Praha a MZK Brno.

29 Viz DKO [Dagmar Koudelková], heslo Vývoj nábytkárského průmyslu, in: HOROVÁ, Anděla (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění, sv. 3 [dodatky], Praha 2006, s. 840–841.

30 Zkráceně VHJ Nábytkárský průmysl Brno.

31 Cit. podle Katalog nábytku VHJ Nábytkárský průmysl Brno, Brno 1985, nestr.

32 Roku 1978 přejmenován ministerstvem průmyslu Československé socialistické republiky. Viz Red., Změna názvu vydavatelské organizace, Rozhledy: Technické zprávy Výzkumného a vývojového ústavu nábytkárského, č. 84, Brno 1978, impresum.

33 Po Sametové revoluci roku 1989, ve vzniklé politické situaci, již nebyla výroba nábytku národní záležitostí a tím byla také k roku 1991 bez likvidace ukončena činnost Výzkumného a vývojového ústavu nábytkárského z rozhodnutí Ministerstva průmyslu České republiky. Viz ŠPENDLÍČEK, Miroslav. Půl století od založení Vývoje nábytkárského průmyslu se sídlem v Brně, in: TESAŘOVÁ, Daniela (ed.), Informační bulletin a sborník statí, Brno 2004, s. 34–42, zvl. s. 41.

kdy se tento podnik stal nositelem a koordinátorem všech nadpodnikových a státních úkolů pro Rozvoj vědy a techniky v rámci Sdružení podniků nábytkářského průmyslu.³⁴ Úkoly byly děleny dle způsobu financování na úkoly státní, resortní, oborové a podnikové.³⁵

Státní úkoly na počátku sedmdesátých let 20. století se soustředily na vývoj aplikace polystyrenu v nábytkové výrobě. Toto systematické a cílené úsilí, iniciované a ovlivněné různorodými faktory,³⁶ lze vyložit jako převrat v oblasti tuzemské materiálové základny. Přitom materiál, tedy polystyren, není sám o sobě zcela převratný. Československý nábytkářský průmysl okrajově experimentoval s vývojem nábytku z polystyrenu už v období šedesátých let.³⁷ Polystyren je tak pouze symptomem pro období počátku sedmdesátých let, kdy se Československo s tímto materiálem aktivně a systematicky zapojilo do celosvětové chemizace nábytkářského průmyslu.

V sedmdesátých letech 20. století Československá republika kooperovala na vývoji plastických hmot pro nábytkářský průmysl s výzkumem v Německé demokratické republice. Rozdělením vývoje se československý nábytkářský průmysl zaměřil na vývoj polystyrenu a v NDR na vývoj polyuretanu.³⁸ Pro tento mezinárodní kooperační program byla na straně Československa založena při státním Úkolu C-4³⁹ podsekcce „Výzkum, vývoj a výroba nábytkových dílců z polystyrenu“,⁴⁰ ze které jsou doloženy fyzické výstupní projekty v podobě vývojových modelů čalouněného sedacího nábytku. Úkolová podsekcce řešila všechny využitelné druhy polystyrenu pro oblasti polystyrenových výlisků v kombinaci s klasickými materiály, rozšíření výlisků z polystyrenu na odpočinkový nábytek a také využití strukturálních polystyrenových pěn.⁴¹ Po předání výsledků z obou výzkumů měl mezinárodní kooperovaný výzkum s NDR dále pokračovat i v následující šesté pětiletce (1976–1980), přičemž československý nábytkářský průmysl měl na toto období plánovaný vývoj polyuretanu. Komplikace v oblasti mezinárodního jednání však tento vývoj značně zpomalily.⁴²

34 RAISER, Jaroslav et al. Dvacet let Vývoje nábytkářského průmyslu, Brno 1974, nestr.

35 PAVLICA, Jan. Nové státní úkoly pro nábytkářský průmysl, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 77, Brno 1975, s. 25.

36 Vliv zahraničních trendů v oblasti produkce nábytku, nedostatek pracovních sil (který měly plastické hmoty vyřešit), rostoucí životní úroveň obyvatelstva a požadavek konzumenta (mladé generace) na individualizaci bytového prostoru, atd.

37 Pro výrobu polystyrenového nábytku v šedesátých letech byly převzaty výrobní formy z Německé spolkové republiky. Dalším vývojovým stupněm byla cesta experimentu. Tuzemský nábytkářský průmysl produkoval nábytek vyráběný ze slepených desek vysokohěčného polystyrenu, který byl doplněn kypřicí vrstvou z měkké polyuretanové pěny. Technologie slepování polystyrenových desek propůjčila československému polystyrenovému nábytku v jeho rané podobě charakteristické kubické rysy. Zahraniční produkce polystyrenového nábytku se ve svých raných projevech vyznačoval organickými tvary, které byly dány odlišnou technologií výroby, tedy dostupností škály forem a strojů. Viz VRÁNA, František. Využití polystyrenu ve výrobě nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 73, Brno 1974, s. 50–51.

38 Vývoj plastických hmot byl rozdělen v rámci centrálního pětiletého plánování na pátý pětiletý plán (1971–1975). Po plánovaném ukončení tohoto kooperačního výzkumu v roce 1975 si obě strany měly navzájem předat výsledky obou výzkumů.

39 Plný název „Nové směry ve vývoji nábytku a bydlení ve vztahu k rozvoji bytové výstavby a bytové kultury“. Viz Raiser (pozn. 34), nestr.

40 číselné označení C-4-35-11-30.

41 FIALA, Vladimír. Plastické hmoty pro nábytek, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 68, Brno 1973, s. 11–13, zvl. 12–13. Mk, Nábytkové dílce z polystyrenu, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 69, Brno 1973, impresum.

42 Vývoj polyuretanu byl plánovaný na období šesté pětiletky (1976–1980). V roce 1974 měl být podepsán kontrakt mezi

V západní produkci nábytku z plastických hmot se polystyrenu využívalo zejména jako plniva pytlového sezení.⁴³ Díky úkolu na vývoj nábytku z polystyrenu se v tuzemském prostředí nábytkářského průmyslu polystyren neuplatňoval jen na částech, ale na celých kostrách, především na sedacím čalouněném nábytku. Pro tento nábytek se využívalo zejména pěnového polystyrenu vypěňovaného do forem. Pěnová struktura polystyrenu, a tím také nízká objemová hmotnost nedovolují zavádět do tohoto materiálu spojovací prvky.⁴⁴ Nejen z těchto důvodů se polystyren v konstrukcích sedacího nábytku musel kombinovat s jinými materiály. V určitých partiích, namáhaných,⁴⁵ nebo určených k zavedení spojovacích materiálů, musely být do polystyrenu aplikovány výztuhy.⁴⁶ Pěnový polystyren není měkký, a proto musel být opatřen kypřicí vrstvou v podobě polyuretanové pěny.

Tuzemské originální vývojové modely nábytku z polystyrenu reagovaly tvarově a dispozičně jak na aktuální zahraniční směry v oblasti nábytku z plastických hmot, tak na současné koncepte budování obytného prostoru. To lze pozorovat na skupině vývojových modelů nábytku polystyrenu, které byly fyzickým výstupem úkolu „*Výzkum, vývoj a výroba nábytkových dílců z polystyrenu*“, na kterém se podíleli zejména František Vrána, Miroslav Navrátil a František Mezuláník.⁴⁷ Podobu těchto modelů z polystyrenu přibližují reprodukce zveřejněné v časopisech a publikacích a díky nim je možné alespoň částečně zhodnotit jejich tvar ve vztahu k prostoru.⁴⁸

Některé reprodukce představují vývojové modely, které byly koncipovány jako autonomní solitérní nábytkové kusy. Jedním z nich byl návrh křesla 36-VÝ-1928 [1, 2] od Miroslava Navrátila, který byl zhotoven nejméně ve dvou vývojových variantách.⁴⁹ Křeslo má hranaté tvary a konstrukci s čitelnou skladbou jednotlivých geometrických jednotek, ze kterých je složena. Je možné, že model reprezentuje technologii výroby nábytku slepováním jednotlivých polysty-

těmito zeměmi na převzetí provozní technologie výroby dílců ze studených polyuretanových pěn v jejím plném rozsahu. Ve výsledku však nebyl podepsán kontrakt na dodávky surovinového systému a tím se celý projekt stal nerealizovatelným. Nebylo možné převzít výsledky výzkumu z Německé demokratické republiky bez použité surovinové základny. Tuhé polyuretanové pěny měly jiný surovinový systém, s jehož dodávkami problémy nebyly. Viz PETŘEK, Boris. Současné problémy při používání polyuretanů, *Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno*, č. 82, Brno 1977, s. 87–88. Idem, Současné problémy při používání polyuretanů, *Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno*, č. 83, Brno 1978, s. 109–110.

43 Kk, Zamyšlení nad skandinávským veletrhem nábytku, *Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti*, č. 5, Praha 1970, s. 23–40, zvl. s. 36.

44 Jako jsou vruty, hřebíky nebo čalounické sponky. Viz HAŠKOVEC, František. Teoretická příprava, in: idem, *Nábytek z pěnového polystyrenu: výroba a opravy*, Praha 1982, s. 32–41, zvl. s. 40–41.

45 zádová opěradla, područky, atd.

46 V podobě kovových tyčí, nebo dřevěných latí. Viz. Haškovec (pozn. 44), s. 40.

47 František Vrána (1934–2014), brněnský návrhář nábytku, v letech 1962–1990 pracovník VNP. Viz KOUDELKOVÁ, Dagmar – VRÁNA, František. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, Brno 1997, č. 53, s. 176–181. Miroslav Navrátil (1913–1999) československý návrhář nábytku. Viz DK [Dagmar Koudelková], heslo Miroslav Navrátil, in: HOROVÁ, Anděla (ed.), *Nova encyklopedie českého výtvarného umění III, [dodatky]*, Praha 2006, s. 533. František Mezuláník (1930–2011) československý designér, zaměstnancem VNP v letech 1954–1990. Viz DK [Dagmar Koudelková], heslo František Mezuláník, in: HOROVÁ, Anděla (ed.), *Nova encyklopedie českého výtvarného umění III, [dodatky]*, Praha 2006, s. 505.

48 Viz Kadlec, Brno 72 (pozn. 6), s. 17–26. Red., *Nové typy nábytku z VNP*, *Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno*, č. 68, Brno 1973, s. 20–21. Viz Vrána (pozn. 37), s. 50–51. Viz Bohmannová, *Práce šlechtí člověka...* (pozn. 6), s. 49.

49 S odlišným potahovým materiálem.

renových desek. Na křesle jsou nápadné dva symetrické žlábký, které prolamují jinak kontinuální plochu područek. Za sedací plochou lze očekávat otvor, ve kterém je vsunuta vysoká zářadová opěrka. V souladu s dobovými trendy multifunkčního a transformovatelného nábytku je pravděpodobné, že zářadová opěrka bylo možné vyjmout z otvoru za sedací plochou, otočit jej o devadesát stupňů a zasadit do již zmíněných žlábků v područkách. Varianta křesla by měla místo úzkého a vysokého zářadového opěradla nízkou a širokou bederní opěrku. Je také hypoteticky možné, že tyto dvě uživatelské varianty křesla (s vysokým nebo nízkým opěradlem) poskytovaly odlišný komfort sezení díky rozdílnému úhlu, který svíral sedák se zářadovým opěradlem. V každém případě je jisté, že model nevyužívá potenciálu organického tvarování polystyrenové pěny. V mnoha ohledech je tak toto křeslo podobné konstruktivistickým a abstraktním projevům meziválečného avantgardního nábytkářského designu.⁵⁰

Zcela opačný přístup k plastické hmotě vykazuje model houpacího křesla s označením 36-VÝ-1911 [3], jehož autorem je František Vrána. Návrh podstatně větší měrou zdůrazňuje možnosti polystyrenu jako objemového materiálu. Základem tělesa křesla je dutovypuklý tvar (zajišťující efekt houpání), na který jsou naloženy polštáře ve formě segmentů eliptických válců, jež slouží k podepření jednotlivých částí těla. Z obrazové reprodukce sice nejsou některé informace zcela zřejmé,⁵¹ přesto se jedná o ojedinělý návrh, k němuž se nepodařilo dohledat žádnou adekvátní paralelu. Je tak pravděpodobně originálním řešením, vycházejícím z ergonomie, antropometrie a práce s vlastnostmi polystyrenové hmoty. Není zcela jasné, proč tento druh odpočinkového sedacího nábytku ve světové produkci byl tak skromně zastoupen.⁵²

Vývoj polystyrenového nábytku se neomezoval pouze na nábytek k umístění do volného prostoru. Měl prověřit veškeré možnosti aplikace daného materiálu, proto byly součástí skupiny vývojových modelů nábytku z polystyrenu také modely, založené na principu modulárního systému.⁵³ Pro tento druh využití polystyrenu navrhl František Vrána dva vývojové modely. Jedním z nich byl návrh křesla 36-VÝ-1915 [4], který vyniká precizní agregací elementárních geometrických tvarů. Velmi jednoduchému křeslu posloužil kvádr jako sedací plocha a válec jako opěradlo. Po odebrání válce bylo možno z křesla vytvořit lavici a válec byl použit jako podnožka. Modulární systém je zde tedy vnější a vnitřní, který umožňuje transformaci jednotlivých modulů pro dosažení maximální variabilnosti jak celku, tak i každé části.

50 Gerrit Rietveld (1888–1964), Red Blue Chair, 1918–1923, The Museum of Modern Art, New York; Gerrit Rietveld. Red/Blue chair, 1918/1923, in: FIEL, Charlotte. 1000 Chairs, 2012, s. 95.

51 Barva zvoleného potahového materiálu, jak bylo křeslo zajištěno proti překlopení při houpání, zda mělo toto křeslo nějakou transformační abilitu, atd. Z odlesků potahového materiálu lze soudit, že jde o hladkou koženku.

52 Absence nábytkových modelů tohoto typu odpočinkového sedacího nábytku ve světové produkci nábytku, byla patrně dána odlišně zaměřenou materiálovou základnou, kdy se v zahraniční produkci nábytku z plastických hmot návrháři zaměřovali podstatně více na polyuretanové pěny, které nejsou dostatečně pevným materiálem, aby z nich mohlo být vyrobeno houpací křeslo. I když se tyto pěny zpevňovaly na styčné ploše s podlahou jinými materiály, pravděpodobně by i tak nebylo dosaženo kombinací komfortního sezení a houpání. Je také možné, že tento druh sedacího nábytku neodpovídal pokrokové kultuře bydlení.

53 Při zmnožení těchto vývojových modelů mohly být kladeny vedle sebe a utvářet tak prostorové množiny a větší řetězové celky. Současně mohly být užívány jako samostatné nábytkové kusy. Díky tomu byly vhodné jak do moderního obytného interiéru, tak i do veřejných prostor.

Identické ohledy reprezentuje vývojový model Františka Mezulánika 34-VÝ-1923 [5]. Do těla křesla je v oblasti, kde se stýká sedák a opěrák, vsazen válec, který lze z lůžka vyjmout a použít opět jako podnožku. Je pravděpodobné, že se František Mezuláník v tomto případě inspiroval podobným návrhem křesla *Chauffeuse*⁵⁴ [6] francouzského designera Christiana Adama.⁵⁵ Obě křesla mají podobné rysy, jako je nízké sezení, princip vnitřního a vnějšího modulárního systému. Jsou zde i odlišnosti, křeslo 34-VÝ-1923 má ostré rysy a je konstruováno z jasně čitelných geometrických tvarů. Hmota křesla Christiana Adama působí expanzivním dojmem,⁵⁶ což pravděpodobně způsobuje odlišný materiál.⁵⁷ Při komparaci obou křesel je patrný rozdíl v propracování a využití možností vnitřní modulace, tedy transformace jednotlivých modulů. Tuzemské modely⁵⁸ disponují pouze jednou odnímatelnou částí. Křeslo Christiana Adama [6] se skládá ze tří částí, které jeho možnosti vnitřní modularity ještě znásobují. Reprezentuje tak plně rozvinutou formu tohoto druhu nábytku.

Druhý model Františka Vrány, založený na principu modulárního systému, je mnohem originálnější než předchozí modely. V návrhu pohovky [7] (jejíž jméno nebo číselné označení nebylo publikováno) se autor vzdal striktních geometrických prvků ve prospěch ergonomicko-organického tvarování. Je zde absence vnitřní modularity a prvky, ze kterých byla pohovka složena nebyly autonomní a samostatně použitelné. Pohovka byla zkomponována navrstvením dvanácti tvarově totožných svislých jednotek (vrstevnic), které jsou navzájem sešroubovány pravděpodobně třemi průběžnými (patrně kovovými) tyčemi. Tento vývojový model sleduje zahraniční trend množování úzkých stavebních jednotek, které vytváří někdy velké, prostorové celky sedacího zařízení zejména ve veřejných, ale i soukromých prostorách. Modulárním nábytkovým systémem ze zahraniční produkce, který nejbližší odpovídá návrhu Františka Vrány, je model sedačky *VarioPillo* [8] německého návrháře Burkharda Vogtherra.⁵⁹ Německý i tuzemský model jsou si navzájem velmi podobné jak skladbou, tak i celkovým vizuálním dojmem, tak i potahovým materiálem s vysokým vlasem. Rozdíl je v konstrukci, kdy sedačka *VarioPillo* přiznává skořepinovou platformu, kterou u modelu Františka Vrány nenajdeme. U německého modelu [8] také konstantní vodorovnou obrysovou linku prorážejí dvě vrstevnice svou převýšenou hlavovou opěrkou.

Skupina vývojových modelů polystyrenového nábytku z produkce Vývoje nábytkářského průmyslu se zřetelným úspěchem ověřila možnosti aplikace tohoto syntetického materiálu na různé druhy sedacího čalouněného nábytku. Vývojová řada prototypů, která poukazuje na schopnost tuzemských návrhářů kvalitně reflektovat přední zahraniční nábytkové modely z plastických hmot, se přesto nedostala do ověřovací výroby. Nebylo to ani možné, protože

54 Název křesla *Chauffeuse* se používá pro jeho současný prodej, historickou autentičnost názvu se v literatuře nepodařilo ověřit.

55 Christian Adam (nar. 1938, Normandie), francouzský designér. Viz Christian Adam, in: JOLLANT, Françoise - Kneebone – MICHALOVIC, Cécile. *Mobilier national 20 ans de création*, Paris 1984, s. 57–58.

56 Dojem zvětšení objemu samotné hmoty.

57 Objemné tvary v tuzemském nábytku zajišťuje kypřící polyuretanová vrstva a skutečnost, v jaké tloušťce byla použita. Křeslo Christiana Adama bylo pravděpodobně vyrobeno celé z tohoto velmi tvárného a nadýchaného materiálu.

58 křesla 34-VÝ-1923 [5] a 36-VÝ-1915 [4].

59 Burkhard Vogtherr (nar. 1942), německý návrhář nábytku.

československá produkce nábytku neměla dostačující kvalitní podmínky pro rychlý a efektivní vývoj nových nábytkových modelů.⁶⁰

Země, jako např. Itálie a Švédsko, které byly v popředí světového nábytkářského průmyslu, měly jinak organizovaný nábytkářský průmysl⁶¹ a mohly produkovat ve srovnání s Československem velké počty nábytkových, mnohdy experimentálních modelů.⁶² Československý nábytkářský průmysl a jeho formování do centrálně řízených „mamutích národních podniků“ byl však svou nepružností nevhodný pro produkci experimentálního nábytku, jakými jsou vývojové modely nábytku z polystyrenu.

Polystyrenový nábytek v tuzemském bytovém prostoru

Záhy po první prezentaci skupiny vývojových modelů z polystyrenu na III. Mezinárodní výstavě spotřebního zboží v Brně byl v roce 1974 jeden model [7] publikován v populárně naučné literatuře o bytové kultuře a popsán, jako celočalouněné sedací prvky, které lze sestavit dle prostoru v bytě.⁶³ Jednoznačně lze konstatovat, že pokud byl tento nábytek určen do běžného bytu spotřebitele (a nikoli do veřejného prostoru), byl zamýšlen do obývací části bytu. Sedací nábytek založený na modulárním systému předpokládá velký prostor. Ovšem otázkou je, zda byl tento nábytek svými rozměry, vzhledem a konstrukcí odpovídající dimenzi, funkčnosti a charakteru bytového prostoru sedmdesátých let?

Obývací místnost od padesátých let prodělala dramatickou proměnu ve své podobě i funkci. Zatímco v padesátých letech 20. století se opakovaně setkáváme se úsporným modelem obývacího nebo odpočinkového prostoru [9],⁶⁴ obytné prostory šedesátých let byly o poznání velkorysejší a autonomnější [10]. Změna nastala především ve vnímání obývacího prostoru a jeho funkce. Na konci padesátých let nebyl ještě obývací pokoj chápán jako samo-

60 Celý proces od návrhu až po uvedení do výroby byl v rámci centralizace řízení nábytkářského průmyslu velmi zdoluhavý a neumožňoval flexibilně reagovat na změny trhu. Viz Vrána (pozn. 37), s. 50–51.

61 Nábytkářský průmysl skandinávských zemí nebo Itálie měl velký počet drobných autonomních nábytkářských firem, které nezaměstnávaly více než dvacet pracovníků. To přispívalo k silné a zdravé konkurenci v rámci jedné národní produkce a umožňovalo to produkovat velké množství nábytkových modelů. Viz BUREŠ, J. Zajímavosti nábytkářského průmyslu v USA, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 69, Brno 1973, s. 55.

62 V roce 1972 švédský nábytkářský průmysl zaměstnával zhruba 15 000 zaměstnanců a produkoval přibližně stejné množství nábytkových modelů. Tedy na každého zaměstnance tohoto průmyslu připadal jeden nábytkový model z produkovaného sortimentu. Viz RAISER, Jaroslav – TRAČ, B. Poznatky o nábytkářském průmyslu ve Švédsku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 68, Brno 1973, s. 24–27, zvl. s. 24–25.

63 Viz Bohmannová, Práce šlechtí člověka... (pozn. 6), s. 49.

64 Ten byl budován velmi úsporně z hlediska náročnosti na prostor. Z toho důvodu se se sedačkou v pravém slova smyslu (slouží pouze k sezení) můžeme v padesátých letech setkat jen zřídka a daleko častěji se ke sdruženému sezení užívalo čalouněného nábytkového prvku, který současně sloužil k dennímu odpočinku vleže. Byly to různé spací pohovky nebo denní lehátka, ke kterým byl současně přičleněn stůl a dvě křesla.

statná část bytu.⁶⁵ Na konci šedesátých let se ovšem objevuje kritika alternativního spaní⁶⁶ a současně potřeba společenské a reprezentativní místnosti.⁶⁷ Byt už neměl být jen intimním prostorem pro soukromý život rodiny, ale stával se také společenským místem.⁶⁸ Teorie bytové kultury šedesátých let tak přinesla legitimizaci obývacího pokoje, jako autonomního prostoru velkorysých rozměrů, vybaveného plnohodnotným čalouněným sedacím nábytkem.⁶⁹ Pro sdružené sezení se tak do popředí dostává zejména rozkládací gauč na úkor denního lehátka.

V sedmdesátých letech 20. století byla do tohoto autonomního obývacího prostoru vnášena dynamika, a to jak v podobě charakteru prostoru a jeho účelu, tak i jeho vybavení [11]. Československé texty různých autorů,⁷⁰ kteří se věnovali problematice bytového prostoru, se pokoušely uchopit byt jako dynamicky prostor⁷¹ a v některých polohách dospívaly k názoru, že dynamika života je bytem násilně uzavřena.⁷² Tomu také odpovídaly požadavky na nábytek, který neměl „zarůst do země“, ale měl být mobilní. V druhé polovině sedmdesátých let došlo znova k proměně chápání obytného prostoru a hranice mezi zónami spánku a denní činnosti začaly mizet a stírat se.⁷³ Z obývací místnosti se stal polyfunkční prostor, ve kterém jsou různé kouty odlišné účelem.⁷⁴ Nábytek se měl stát ve vztahu k polyfunkčnosti mobilním, lehkým a snadno přenosným. Lůžka pro příležitostné spaní nahradily nové mechanismy rozkládacích souprav. Dynamiku, jako žádaný parametr současného nábytku, popsal v roce 1970 Miroslav Navrátil: *„Odpočinkový nábytek přestává mít nohy – nestojí, ale leží, začíná se dokonce válet, měnit tvar, místo i polohu. Jakoby se začal hýbat. Zdá se, že toto všechno spotřebitel – člověk*

65 Obývací prostor byl do bytu zařazen pouze jako jedna z možných obytných (spíše intimních) místností. Bylo považováno za vhodné, byl-li obytný pokoj současně ložnicí, nebo naopak bylo-li v ložnici také pracovní místo. Z toho patrně plyne, že se v této době ještě nepočítá s dostatečně prostorným bytem, a samostatnou místností, která by mohla sloužit jako centrum bytu, koncentrující rodinný život u společného jídla (jídelní kout) a odpočinku (obývací kout). Viz KRCH, V. Byt a jeho zařízení. Byt a jeho rozčlenění, in: BRÍZOVÁ, Joza – KRCHOVÁ, Božena. Naše domácnost, Praha 1958, s. 11–16, zvl. s. 13–14.

66 Kritika alternativního lůžka v podobě příležitostných postelí, stejně jako polyfunkčních místností obecně. Kvalitní klasická postel byla považována za vymírající, protože ji člověk vyměnil za polyfunkční gauč nebo přistýlku. Kritika je voláním po klasické plnohodnotné posteli. Viz LAMAROVÁ, Milena. Dvě tabletky Dorminalu – zapít sklenicí vody, in: eadem, O bytech a lidech, Praha 1969, s. 27–38, zvl. s. 27–28.

67 Reprezentativní místnost, kde by mohla být uvedena návštěva. Také již není vhodné, aby v obývacím pokoji některý člen rodiny trvale nocoval. Objevuje se apel na vyčlenění dostatečného místa pro sestavu sedacího a stolového nábytku a tím se také vrací do bytů plnohodnotná pohovka na úkor denního lehátka. Viz BOHMANNOVÁ, Andrea. Příjemný obývací pokoj, in: eadem, Dnešní byt a věci kolem nás, Praha 1974, s. 35–37, zvl. s. 37.

68 LAMAROVÁ, Milena. Bydlení, bydlo, obydlí, bývati, pobývati, byt, in: eadem, O bytech a lidech, Praha 1969, s. 11–24, zvl. s. 15–16.

69 V padesátých letech 20. století ke sdruženému sezení sloužila postel, na níž se příležitostně sedělo. V šedesátých letech zde již byla rozkládací pohovka, na níž se příležitostně spalo. Tedy společenské sezení bylo povýšeno nad příležitostné denní spaní.

70 Milena Lamarová, Andrea Bohmannová, Vlasta Řezníčková, Jan E. Koula, etc.

71 „provoz v bytě [je] jako běh života, který se v bytě přelévá z místa na místo...“. Viz BOHMANNOVÁ, Andrea. I umění bydlet má svá pravidla, in: eadem, Dnešní byt a věci kolem nás, Praha 1974, s. 25–27, cit. s. 27.

72 Byt je vnímán jako plošná výměra, nikoli jako trojrozměrný prostor. Je zde projevena touha po znovuoobjevení sceleného otevřeného prostoru pro život člověka. Viz Lamarová (pozn. 68), s. 18–20.

73 ŘEZNÍČKOVÁ, Vlasta. Co pomáhá dotvářet prostor bytu. Předpoklady zařízení bytu, bytové doplňky. Dělení prostoru, in: eadem, Jak zařídit byt, Praha 1979, s. 121–139, zvl. s. 121.

74 „Dnes už se mluví jen o obývacích pokojích, obývacích prostorách, v nichž jsou různé kouty: jídelní, společenský, někdy i pracovní.“ Viz KOULA, Jan E. Místnosti bytu a jejich vzájemné vztahy. Obývací pokoj, in: idem, Moderní bytový interiér, Praha 1976, s. 54–56, cit. s. 54.

chce, žádá. Požadavek je, aby zařizovací předměty žily s ním.“⁷⁵

Není zcela jisté, zda čalouněný sedací nábytek z polystyrenu, založený na modulárním systému, fyzicky (svými rozměry) odpovídal představě bytového prostoru sedmdesátých let.⁷⁶ Na základě dobových teoretických textů o bytové kultuře je však prokazatelné, že od mobiliáře obytného prostoru druhé poloviny sedmdesátých let se očekávaly totožné vlastnosti, jakými disponoval prostor sám, tedy mobilita a polyfunkčnost. Vývojové modely nábytku z polystyrenu z produkce Vývoje nábytkářského průmyslu byly díky polystyrenu jednoznačně mobilní a disponovaly vlastní transformační abilitou. Polyfunkční ale jednoznačně nebyly, a proto zcela neodpovídaly tuzemskému obytnému prostoru sedmdesátých let 20. století. Snad i proto skupina vývojových modelů nábytku z polystyrenu vyvinutá Františkem Vránou, Miroslavem Navrátillem a Františkem Mezulánikem nebyla pravděpodobně určena k velkovýrobě, ale spíše jen měla prověřit vhodnost aplikace polystyrenu na určité druhy sedacího odpočinkového nábytku a odhalit skryté možnosti tohoto materiálu.

Tento závěr je podpořen vyráběnými nábytkovými, na modulárním systému založenými modely, které produkoval československý nábytkářský průmysl v sedmdesátých a osmdesátých letech. Čalouněná souprava *NATALI I* [12] je příkladem modulární sestavy, analogické ve svém principu k vývojovému modelu Františka Vrány [7]. Sestava *NATALI I* je složena ze tří základních stavebních jednotek, rohové nebo podélné sedací jednotky a područek. Dala se tak sestavit libovolně dlouhá sedací plocha podle rozměrů obývacího pokoje. Sestavu nebylo ovšem možné rozložit. Totožně jako souprava *NATALI I* fungovaly také čalouněné prvky *PAULI* [13], které již umožňovaly rozložení sedačky na lůžko. Velmi podobně, jako prvky *PAULI*, mohly být zamýšleny modulární prvky Františka Mezulánika *34-VÝ-1923* [5], pokud by byly striktně řazeny do delších řetězců. Měly-li být tyto prvky více autonomní v prostoru, patrně by v tomto prostoru byly orientovány jako rozkládací křeslo *JARKA* [14] nebo klubové křeslo ze soupravy *APOLO* [15], které je rovněž vyrobeno z pěnového polystyrenu.

Při komparaci vývojových modelů z polystyrenu z produkce Vývoje nábytkářského průmyslu s modely, které se v osmdesátých letech dostaly do sériové velkovýroby, je patrné, že vývojovým modelům ze sedmdesátých let chyběla polyfunkčnost. Sériově vyráběné modely [13, 15] nejen že měly možnost zmnožení prvků do libovolně dlouhých sérií, ale zároveň je bylo možno rozložit na jednolůžkovou pohovku pro příležitostné přenocování.

75 NAVRÁTIL, Miroslav. Nové směry ve tvarovém pojetí sedacího nábytku a odpočinkového nábytku, *Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno*, č. 59, Brno 1970, s. 96–97, cit. s. 97.

76 Nejsou jasné rozměry jednotlivých modelů z vývojové skupiny modelů nábytku z polystyrenu z produkce VNP.

Vliv vesmírného bydlení

Tuzemská chemizace nábytkářského průmyslu nebyla ovlivněna jen potřebami vlastní bytové kultury. Zohledňovala také situaci na poli světové designérské tvorby předchozí dekády. Nároky na dynamizaci obytného prostoru se ve světovém nábytkovém designu objevily už v šedesátých letech,⁷⁷ označovaných jako *space age*.⁷⁸ Vesmírné závody posunuly hranice lidského uvažování do nových mimozemských dimenzí, což se promítlo do společenské nálady, literárních žánrů, sci-fi kinematografie, a také do architektury a nábytkového designu. Plastické hmoty, jako vysoce moderní materiály, mohly vyniknout ve své přirozené podobě v realizovaných představách o vesmírném bydlení. Díky projektu vesmírného bydlení *VISIONA*⁷⁹ byla tato estetika aktuální i na počátku sedmdesátých let, tedy po energetické krizi a příklonu světového designu k ekologismu, minimalismu a postmoderně.⁸⁰ V roce 1972 uvedl chemický koncern Bayer AG projekt *VISIONA 3* [16], který vytvořil Olivier Mourgue.⁸¹ Tento francouzský návrhář byl také autorem scénografie kultovního sci-fi filmu o cestě do vesmíru *2001: Vesmírná odysea* z roku 1968.⁸² Projekt *VISIONA* byl vyvrcholením estetiky vesmírného bydlení šedesátých let a přinesl vizi plastických hmot jako materiálu pro bydlení budoucnosti.⁸³

Československá společnost reflektovala tuto západním světem nabídnutou estetiku různými cestami. Zásadní bylo, že československý nábytkářský průmysl přijal za svůj modulární nábytkový systém, který se konstituoval ve světové nábytkářské produkci v průběhu šedesátých let a na kterém byly vystavěny projekty bydlení budoucnosti, jako je *VISIONA*.

77 Světový design nábytku šedesátých let 20. století pod vlivem Joe Colomba (1930–1971) a skupiny Archigram spěl k dynamizaci jak obytného prostoru, tak i nábytku jako takového. Tito návrháři a architekti se zasadili o proměnu zažitě představy o nábytku, „jako statického, převážně monofunkčního interiérového objektu na dynamický element“. Viz KOLESÁR, Zdeno. Design 60. let, in: idem, Kapitoly z dějin designu, Praha 2009, s. 96–107, cit. s. 103–104.

78 Tento pojem se neomezoval pouze na vesmírné závody mezi východem a západem. Kosmický věk je fenomén, který definuje celosvětovou společenskou kulturu šedesátých let a silně rezonuje také v letech sedmdesátých. Viz RILLEYOVÁ, Noël – HELLER, Jan. Kosmický věk, in: eadem – idem (edd.), Dějiny užitého umění: vývoj užitého umění a stylistických prvků od renesance do postmoderní doby, Praha 2003, s. 450–461, zvl. s. 50.

79 Projekt vesmírného bydlení uskutečněný poprvé ve spolupráci Joe Colomba a německého chemického koncernu Bayer AG. Viz Red., Visiona, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 1, 1970, s. 40–43.

80 KOLESÁR, Zdeno. Design 70. let, in: idem, Kapitoly z dějin designu, Praha 2009, s. 108–119.

81 Olivier Mourgue (nar. 1939), francouzský designér a návrhář nábytku. Viz Daniela Karasová, Medailony tvůrců a teoretiků. Olivier Mourgue, in: eadem, Geneze designu nábytku, Praha 2012, s. 278. UBR, Ladislav. Visona nebo aktuální současnost?, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 4, Praha 1972, s. 14–19.

82 2001: Vesmírná odysea, režie Stanley Kubrick (1928–1999), 1968.

83 Všechny tři verze projektu *VISIONA* vykazují velmi podobnou práci s tvarováním plastických hmot, příjemný haptický charakter bytového vybavení, nové pojetí strohého a sterilního prostředí. Také využívají a rozvíjí systém modulárního nábytku. Společným znakem je také použití přírodní nebo umělé kůžešiny, která se objevuje v různých podobách na všech třech verzích projektu *VISIONA*. Následně se také objevuje v tuzemském obytném prostoru.

Liberecký televizní vysílač a horský hotel Ještěd⁸⁴ dle samotného Karla Hubáčka⁸⁵ sice nereagoval na kosmickou estetiku,⁸⁶ i když je zde nesporná podobnost s raketami ze sci-fi románů.⁸⁷ Při navrhování křesla *Křesílko* [18] do schodišťové haly ve věži na Ještědu se Otakar Binar⁸⁸ ovšem silně inspiroval křeslem *Model 042* designera Geoffreyho Harcourta,⁸⁹ které Olivier Mourgue použil jako scénograf do již zmiňovaného filmu *2001: Vesmírná odysea* [17]. Československá kinematografie také vyprodukovala řadu sci-fi snímků, které spontánně přijímají tuto vesmírnou a futuristickou estetiku. Jedním z příkladů je snímek *Zabil jsem Einsteina, pánové...*⁹⁰ z roku 1969. Na záběru [19] se nachází herecká dvojice⁹¹ na prostorové modulární sestavě francouzského návrháře Bernarda Govina⁹² [20].⁹³

Nábytek sedmdesátých let je popisován jako zabořen v podlahové pokrývce s vysokým vlasem nebo strukturou.⁹⁴ Prvek vysokého vlasu se vyskytuje také na projektech *VISIONA 1–3* a použil jej také Otakar Binar v interiérech hotelu a vysílače Ještěd.⁹⁵ Ve světové sci-fi kinematografii se tato estetická poloha poprvé vyskytuje ve snímku *Barbarela*.⁹⁶ Československá kinematografie zařadila estetiku vysokého vlasu do již zmíněného sci-fi snímku *Zabil jsem Einsteina, pánové...* nebo snímku *Pane, vy jste vdova!*⁹⁷ Většina nábytkových modelů vyráběných v osmdesátých letech [12, 13, 14] je v prodejních katalozích doplněna také o kožesinový koberec, nebo o koberec s výraznou strukturou a vysokým vlasem.⁹⁸

Toto jsou jen některé příklady, dokládající přejímání estetických poloh futuristického bydlení, nabídnutých západní produkcí nábytkového designu v druhé polovině šedesátých let 20.

84 BERAN, Lukáš – ŠVÁCHA, Rostislav. Televizní vysílač a horský hotel Ještěd, in: Rostislav Švácha (ed.), SIAL, Olomouc 2010, s. 50–61. VAŽURA, Petr. Perretova cena v Československu, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 1, 1970, s. 38–39.

85 Karel Hubáček (1924–2011), architekt a urbanista. Viz RŠ [Rostislav Švácha] heslo Hubáček Karel, in: HOROVÁ, Anděla (ed.), Nova encyklopedie českého výtvarného umění I, Praha 1995, s. 290–291.

86 ŠVÁCHA, Rostislav. Karel Hubáček, Praha 1996, s. 38.

87 ŠVÁCHA, Rostislav. Místo SIALu v dějinách architektury, in: MASÁK, Miroslav. Architekti SIAL, Praha 2008, s. 220–225, zvl. s. 222.

88 Otakar Binar (nar. 1931) akademický architekt a člen Libereckého sdružení SIAL. Viz MASÁK, Miroslav. Otakar Binar, in: idem, Architekti SIAL, Praha 2008, s. 44–53.

89 Geoffrey Harcourt (nar. 1931), anglický designer nábytku.

90 Režie Oldřich Lipský (1924–1986), podle knižní předlohy Josefa Nesvadby (1926–2005).

91 Jiří Sovák (1920–2000) a Iva Janžurová (nar. 1941).

92 Bernard Govin (nar. 1940), francouzský architekt a návrhář.

93 Tento nábytkový model je jednou z atribuovaných mobiliářových rekvizit, které jsou v tomto snímku zastoupeny. Sestava Bernarda Goviny je však patrně jediným kusem nábytku z tohoto filmového snímku, který byl také publikován (i když jen formou skici) v časopise Rozhledy u příležitosti jeho prezentace na mezinárodním Salónu nábytku v Paříži roku 1971. Viz F. V., Salon nábytku v Paříži 1971, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 61, Brno 1971, s. 50.

94 „Interiéry byly vybavovány celoplošnými koberci, do nichž byl rozložitý úložný nábytek doslova ‘zabořen.’ BRUNECKÝ, Petr. Funkcionalistická moderna a postmoderna, in: idem, Stylový nábytek. Příčiny proměn, Brno 2012, s. 146–177, cit. s. 156.

95 Otakar Binar použil variaci na zavěšená křesla Globe chair od Eera Aarnia, které pokryl strukturou vysokého vlasu. Viz FIELL, Charlotte – AARNIO, Eero. Ball (or Globe) 1963–1965, in: eadem, 1000 Chairs, 2012, s. 369. Srov. viz. Beran – Švácha, Televizní vysílač a horský hotel Ještěd (pozn. 84), s. 61.

96 Barela, režie Roger Vadim (1928–2000), 1968.

97 Pane, vy jste vdova!, režie Václav Vorlíček (1930–2019), 1970.

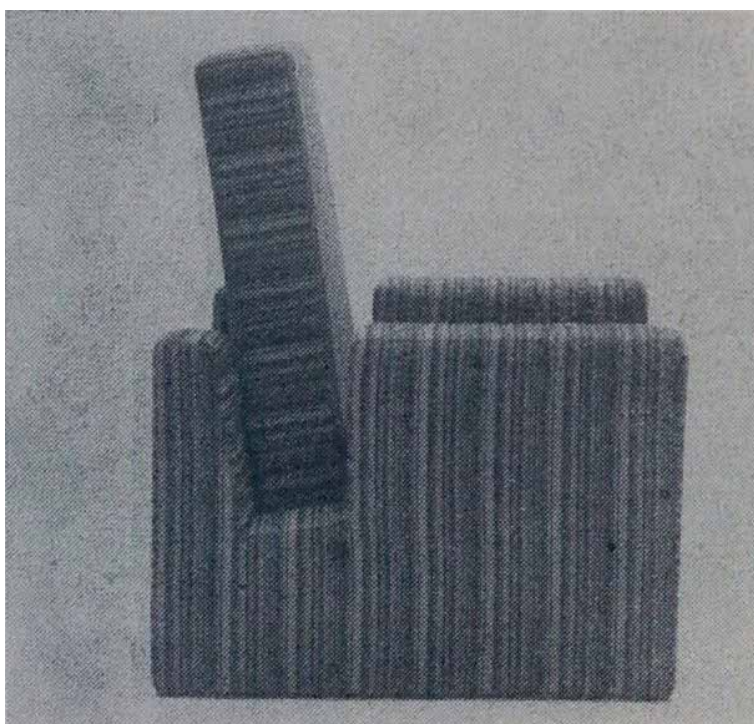
98 Prvek výrazného koberce vytváří kontrast a protiklad mezi strukturovaným podkladem, ze kterého vyrůstá moderní nábytek, který vykazuje strohé a jednoduché tvary. Viz LAMAROVÁ, Milena. Očima a hmatem, in: eadem, O bytech a lidech, Praha 1969, s. 63–77, zvl. s. 71. – Ibidem, s. 76.

století.

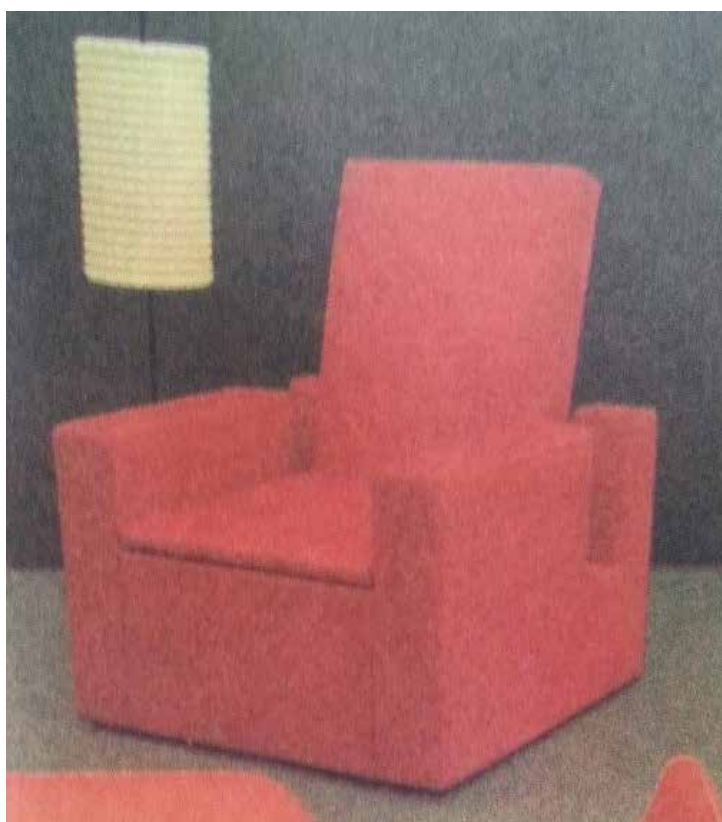
A jak je to s revolucí?

Chemizace nábytkářského průmyslu měla skutečně charakter revoluce, revoluce spočívající v akceptování přirozených tvárných a estetických kvalit plastických hmot, které se tak staly autonomním materiálem, oproštěným od pouhého imitačního účelu. Plastické hmoty se plně prosadily ve světové produkci nábytku v šedesátých a v tuzemské produkci v sedmdesátých letech 20. století. Tomuto převratu v rámci materiálové základny předcházela dekáda, ve které plastické hmoty musely legitimizovat své místo v nábytkářském průmyslu a musela být ověřena jejich vhodnost jako hlavního výrobního materiálu. Tuzemský nábytkářský průmysl na počátku sedmdesátých let 20. století následoval trend západního světa a chemizaci nábytkářského průmyslu vytyčil jako svůj program. Zatímco západní země využívaly v rámci této revoluce zejména polyuretanové pěny, tuzemský nábytkářský průmysl se vydal cestou výzkumu polystyrenových pěň. Polystyren se tak stal, v rámci československého nábytkářského průmyslu v první polovině sedmdesátých let, symptomatickým znakem této revoluce. Díky výsledkům výzkumu Vývoje nábytkářského průmyslu a jejich předních návrhářů, Františka Vrány, Miroslava Navrátila a Františka Mezulánika, získal tuzemský nábytkářský průmysl vynikající zkušenosti s polystyrenovými pěňami, o čemž svědčí fakt, že produkoval celé nábytkové modely z polystyrenové hmoty i v osmdesátých letech.

Obr. 1. Miroslav Navrátil, křeslo 36-VÝ-1928, 1971-1972



Obr. 2. Miroslav Navrátil, křeslo 36-VÝ-1928, 1971-1972



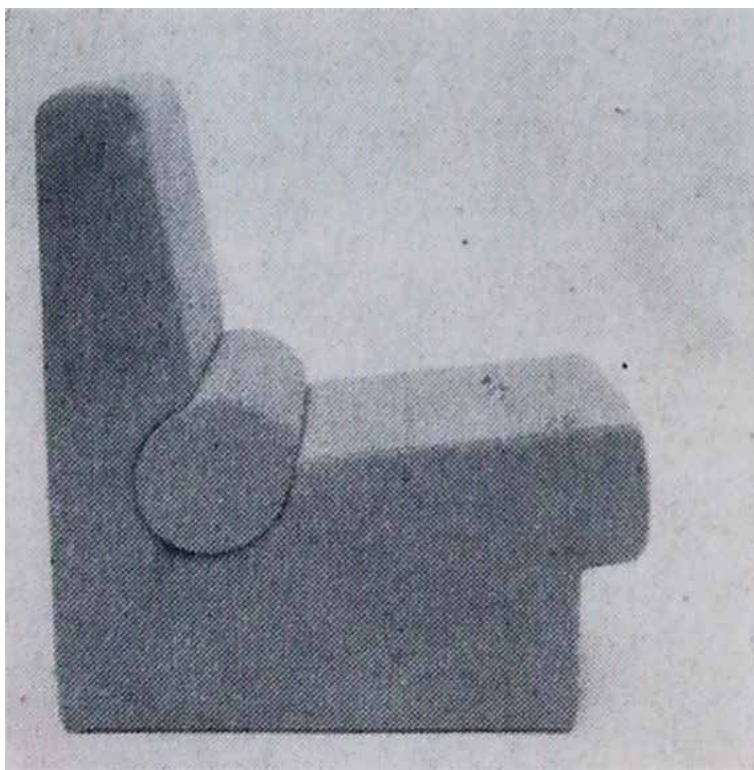
Obr. 3. František Vrána, houpací křeslo 36-VÝ-1911, 1972–1973, polystyren



Obr. 4. František Vrána, křeslo 36-VÝ-1915, 1971–1972, polystyrén, polyuretan, koženka.



Obr. 5. Fantišek Mezuláník, kreslo 34-VÝ-1923, 1972–1973, pěnový polystyren, barevná tkanina.



Obr. 6. Christian Adam, kreslo Chauffeuse, před rokem 1970



Obr. 7. František Vrána, pohovka z polystyrenu, kolem roku 1972



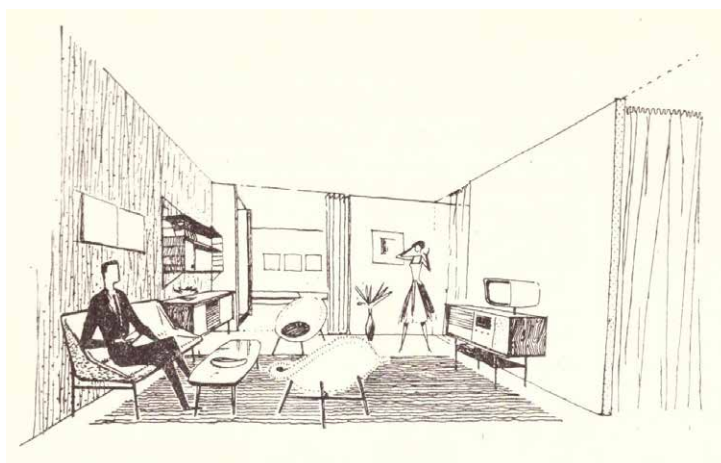
Obr. 8. Burkhard Vogtherr, sedačka VarioPillo, okolo 1970



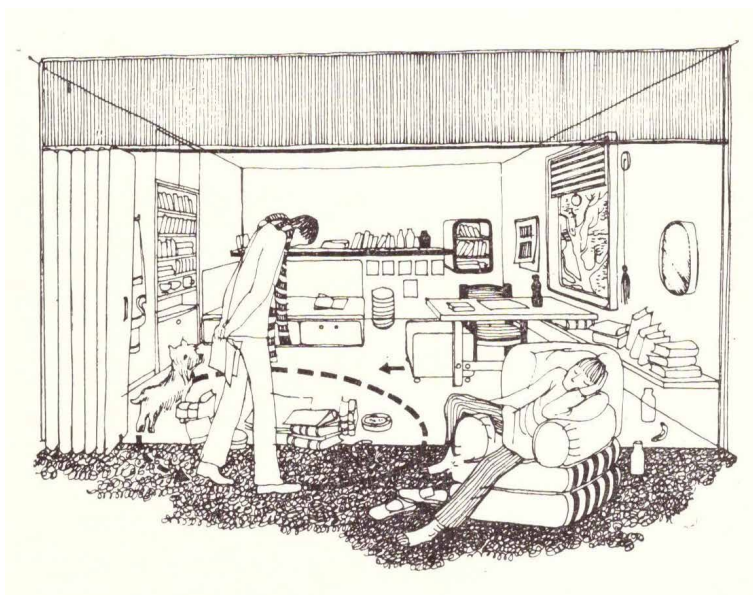
Obr. 9. Standardizovaný nábytek pro panelové domy řady T a G, 1953



Obr. 10. Milan Škorupa – Jozef Melcer, perspektiva obývacího prostoru bytu ve věžovém domě



Obr. 11. Dynamický obývací prostor sedmdesátých let



Obr. 12. Čalouněná souprava NATALI I, polyuretanové výlisky



Obr. 13. Čalouněné prvky PAULI, vyráběly UP závody Rousínov n. p



Obr. 14. Rozkládací křeslo JARKA, vyráběl Mier, n. p., Topolčany



Obr. 15. Milan Čeček, Čalouněná souprava APOLO (celek), 1973, kovová kostra, pěnový polystyren, molitan, gumožíně, polyesterové kypřící rouno



Obr. 16. Olivier Mourgue, Visiona 3, 1971



Obr. 17. Záběr z filmu 2001 vesmírná odysea, 1968, režie Stanley Kubrick (1928–1999), scénografie Olivier Mourgue (nar. 1930)



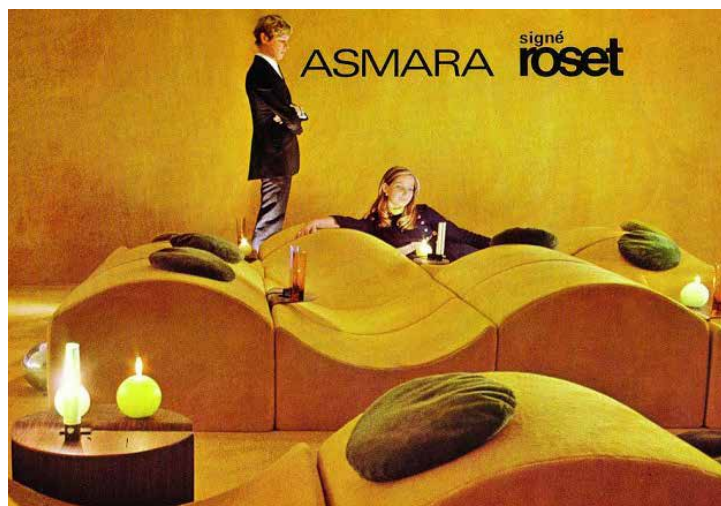
Obr. 18. Otakar Binar, schodiště do restaurace ve věži na Ještědu



Obr. 19. Záběr z filmu *Zabil jsem Einsteina, pánové ...*, 1969, režie Oldřich Lipský (1924–1986)



Obr. 20. Bernard Govin, *Asmara Modular Sectional*, 1966



Použitá literatura:

BERAN, Lukáš – ŠVÁCHA, Rostislav. Televizní vysílač a horský hotel Ještěd. In: Rostislav Švácha (ed.), Sial, Olomouc 2010, s. 50–61.

BOHMANNOVÁ, Andrea. Dnešní byt a věci kolem nás, Praha 1974.

BRUNECKÝ, Petr. Funkcionalistická moderna a postmoderna, in: idem, Stylový nábytek. Příčiny proměn, Brno 2012, s. 146–177.

BŘÍZOVÁ, Joza – KRCHOVÁ, Božena. Naše domácnost, Praha, 1958.

BUREŠ, J. Zajímavosti nábytkářského průmyslu v USA, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 69, Brno 1973, s. 55.

FIALA, Vladimír. MoPlast72. Úvodní referát konference, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 66, Brno 1972, s. 88–92.

FIALA, Vladimír. Plastické hmoty pro nábytek, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 68, Brno 1973, s. 11–13.

FIELL, Charlotte. Charles & Ray Eames. La Chaise, in: eadem, 1000 Chairs, 2012.

FRIČ, Miroslav. Rozvojové směry materiálů a technologie při výrobě nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 80, Brno 1977, s. 8–11.

HALABALA, Jindřich. Některé vlivy, které předurčovaly a předurčují typologický vývoj nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 64, s. 9–15.

HAŠKOVEC, František. Nábytek z pěnového polystyrenu: výroba a opravy, Praha 1982.

HOROVÁ, Anděla (ed.). Nová encyklopedie českého výtvarného umění, sv. 3 [dodatky], Praha 2006.

KADLEC, Jaroslav. Brno 72, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 6, Praha 1972, s. 17–26.

KARASOVÁ, Daniela. Bruselský sen – Interiér a nábytek, in: Vít Havránek (ed.), Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60 let, Praha 2008, s. 252–263.

KARASOVÁ, Daniela. Geneze designu nábytku, Praha 2012.

KK, Zamyšlení nad skandinávským veletrhem nábytku, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 5, Praha 1970, s. 23–40.

JOLLANT-KNEEBONE, Françoise – MICHAÏLOVIC, Cécile. Mobilier national 20 ans de création, Paris 1984.

KOLESÁR, Zdeno. Kapitoly z dějin designu, Praha 2009.

KOUDELKOVÁ, Dagmar – VRÁNA, František. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 1997, č. 53, s. 176–181.

KOULA, Jan E. Moderní bytový interiér, Praha 1976.

LAMAROVÁ, Milena. O bytech a lidech, Praha 1969.

LAMAROVÁ, Milena. Design a plastické hmoty, Praha 1972.

MASÁK, Miroslav. Otakar Binar, in: idem, Architekti SIAL, Praha 2008.

MK, Nábytkové dílce z polystyrenu, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 69, Brno 1973, impresum.

NAVRÁTIL, Miroslav. Nové směry ve tvarovém pojetí sedacího nábytku a odpočinkového nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 59, Brno 1970, s. 96–97.

PAVLICA, Jan. Nové státní úkoly pro nábytkářský průmysl, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 77, Brno 1975, s. 25.

PETŘEK, Boris. Současné problémy při používání polyuretanů, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 82, Brno 1977, s. 87–88.

PETŘEK, Boris. Současné problémy při používání polyuretanů, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 83, Brno 1978, s. 109–110.

RAISER, Jaroslav – TRÁČ, B. Poznatky o nábytkářském průmyslu ve Švédsku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 68, Brno 1973, s. 24–27.

RAISER, Jaroslav et al., Dvacet let Vývoje nábytkářského průmyslu, Brno 1974.

RED., Visiona, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 1, 1970, s. 40–43.

RED., Domov Vás informuje. Plastik dnes a zítra, Domov: Bytová kultura a technika v domác-

nosti, č. 1, 1972, s. 57–60.

RED., Design a plastické hmoty, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 3, Praha 1973, s. 10–21.

RED., Nové typy nábytku z VNP, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 68, Brno 1973, s. 20–21.

RED., Náš ústav – Vývoj nábytkářského průmyslu byl zřízen před dvaceti lety, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 72, Brno 1974, cit. impresum.

RED., Změna názvu vydavatelské organizace, Rozhledy: Technické zprávy Výzkumného a vývojového ústavu nábytkářského, č. 84, Brno 1978, impresum.

RILEYOVÁ, Noël – HELLER, Jan. Kosmický věk, in: eadem – idem (edd.), Dějiny užitého umění: vývoj užitého umění a stylistických prvků od renesance do postmoderní doby, Praha 2003, s. 450–461.

RO. „Chemizace“ výroby nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 65, Brno 1972, s. 79.

ŘEZNIČKOVÁ, Vlasta. Jak zařídit byt, Praha 1979.

SLAVÍČEK, Lubomír (ed.), Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800-2008), sv. 1, A–M, Praha 2016.

ŠKVAŘIL, Josef. Nábytkářský průmysl, in: idem, Brno, významné centrum československého průmyslu, Brno 1970, s. 284–287.

ŠMÍDEK, Josef. Sortiment nábytku – 1980, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 62, Brno 1971, s. 65–70.

ŠPENDLÍČEK, Miroslav. Půl století od založení Vývoje nábytkářského průmyslu se sídlem v Brně, in: Daniela Tesařová (ed.), Informační bulletin a sborník statí, Brno 2004, s. 34–42.

ŠVÁCHA, Rostislav. Karel Hubáček, Praha 1996.

ŠVÁCHA, Rostislav. Místo SIALu v dějinách architektury, in: Miroslav Masák, Architekti SIAL, Praha 2008, s. 220–225.

UBR, Ladislav. Visona nebo aktuální současnost?, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 4, Praha 1972, s. 14–19.

UHLÍŘ, Alois. Moplast72. Úvodní slovo, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 66, Brno 1972, s. 85–88.

F. V., Salon nábytku v Paříži 1971, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 61, Brno 1971, s. 50.

VAĎURA, Petr. Perretova cena v Československu, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 1, 1970, s. 38–39.

VRÁNA, František. Design a plastické hmoty, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 69, Brno 1973, s. 45–48.

VRÁNA, František. Využití polystyrenu ve výrobě nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 73, Brno 1974, s. 50–51.

Zdroje obrázové přílohy:

Obr. 1. Miroslav Navrátil, křeslo 36-VÝ-1928, 1971-1972. Nové typy nábytku z NVP, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 68, Brno 1973, s. 20.

Obr. 2. Miroslav Navrátil, křeslo 36-VÝ-1928, 1971-1972. Jaroslav Kadlec, Brno 72, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 6, Praha 1972, s. 23. foto: Adolf Vrhel.

Obr. 3. František Vrána, houpací křeslo 36-VÝ-1911, 1972–1973, polystyren. František Vrána, Využití polystyrenu ve výrobě nábytku, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 73, Brno 1974, s. 51.

Obr. 4. František Vrána, křeslo 36-VÝ-1915, 1971–1972, polystyrén, polyuretan, koženka. Jaroslav Kadlec, Brno 72, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 6, Praha 1972, s. 23. foto: Adolf Vrhel.

Obr. 5. František Mezuláník, křeslo 34-VÝ-1923, 1972–1973, pěnový polystyren, barevná tkanina. Mk, Nábytkové dílce z polystyrenu, Rozhledy: Technické zprávy Vývoje nábytkářského průmyslu Brno, č. 69, Brno 1973, impresum.

Obr. 6. Christian Adam, křeslo Chauffeuse (?), před rokem 1970. Meubles et sieges français d'aujourd'hui, Paris, 1970. reprofoto: Laurence Bartoletti, Musée des arts décoratifs, Paris.

Obr. 7. František Vrána, pohovka z polystyrenu, kolem roku 1972. Jaroslav Kadlec, Brno 72, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 6, Praha 1972, s. 23. foto: Adolf Vrhel.

Obr. 8. Burkhard Vogtherr, sedačka VarioPillo, okolo 1970. Charlotte Fiell – Peter Fiell (edd.), Domus 1970–1979, Köln 2017, s. 310.

Obr. 9. Standardizovaný nábytek pro panelové domy řady T a G, 1953. Vyobrazeno: Kimberly Elman Zarecorová, Industrializace bydlení. Ústav montovaných staveb, in: eadem, Utváření socialistické modernity. Bydlení v Československu v letech 1945–196, Praha 2015, s. 253–368, zvl. s. 362.

Obr. 10. Milan Škorupa – Jozef Melcer, perspektiva obývacího prostoru bytu ve věžovém domě. Vyobrazeno: Jan E. Koula – Karel Koželka, Byt a jeho jednotlivé části. Část zdravotnická, in: iidem, Dnešní byt, Praha 1962, s. 65–69, zvl. s. 66.

Obr. 11. Dynamický obývací prostor sedmdesátých let. Vyobrazeno: Andrea Bohmannová, Práce šlechtí člověka..., in: eadem, Dnešní byt a věci kolem nás, Praha 1974, s. 47–52, zvl. s. 47.

Obr. 12. Čalouněná souprava NATALI I, polyuretanové výlisky; rohové křeslo 76,5 × 90 × 93 cm; křeslo 76,5 × 61,5 × 93 cm. Katalog z výroby n. p. VHJ Drevárský a nábytkářský priemysel Žilina, 1983, nestr.

Obr. 13. Čalouněné prvky PAULI, vyráběly UP závody Rousínov n. p.; 72 × 75 × 75/186 cm. katalog VHJ Nábytkářský průmysl Brno, 1985, nestr.

Obr. 14. Rozkládací křeslo JARKA, vyráběl Mier, n. p., Topolčany; 72,5 × 65 × 82/195 cm. Vyobrazeno: katalog z výroby n. p. VHJ Drevárský a nábytkářský priemysel Žilina, 1985/1986, nestr.

Obr. 15. Milan Čeček, Čalouněná souprava APOLO (celek), 1973, kovová kostra, pěnový polystyren, molitan, gumožíně, polyesterové kypřící rouno; pohovka 41/71 × 174,8 × 88 cm; klubovka 40/74 × 76,8 × 88 cm. Katalog Interiér Praha, 1973/1974, nestr.

Obr. 16. Olivier Mourgue, Visiona 3, 1971. Vyobrazeno: Ladislav Ubr, Visona nebo aktuální současnost?, Domov: Bytová kultura a technika v domácnosti, č. 4, Praha 1972, s. 16.

Obr. 17. Záběr z filmu 2001: vesmírná odysea, 1968, režie Stanley Kubrick (1928–1999), scénografie Olivier Mourgue (nar. 1930).

Obr. 18. Otakar Binar, schodiště do restaurace ve věži na Ještědu. Lukaš Beran – Rostislav Švácha, Televizní vysílač a horský hotel Ještěd, in: Rostislav Švácha (ed.), SIAL, Olomouc 2010, s. 50–61, zvl. s. 61.

Obr. 19. Záběr z filmu Zabil jsem Einsteina, pánové ..., 1969, režie Oldřich Lipský (1924–1986).

Obr. 20. Bernard Govin, Asmara Modular Sectional, 1966. <http://www.moderndesign.org/2011/01/space-age-seating-from-60s-and-70s.html>.

English Resume

Pavel Suchánek: Andreas Schweigl and the Beginnings of Art History in Moravia

The article deals with the writings of the sculptor Andreas Schweigl (1735–1812), an erudite sculptor from Brno, one of the best-known centres of the Enlightenment in the Habsburg monarchy around the year 1780. A fertile intellectual milieu, in which the presence of supporters of the Enlightenment and patrons of the sciences and the arts was appreciated, as well as literary contacts with the world, and a large quantity of scientific material for investigation, provided also good opportunities for easily making available the results of this investigation. It was in this setting that a manuscript was written at this time, which is regarded as the very first art-historical treatise in Moravia. Schweigl was a graduate of the Academy of Fine Arts in Vienna, and was highly regarded as an artist by leading Enlightenment figures in Moravia. In spite of its incomplete and sketchy nature, Schweigl's manuscript, entitled *Bildende Künste in Mähren / Anmerkung der bildenden Künste in Betreff der schönen Gebäuden, Mahlereyen und Statuen in Mähren*, already attracted considerable attention during the author's lifetime. In many respects, Schweigl's treatise fits in with the literary and research activities which attracted great interest in the scientific circles of Brno at that time. The present analysis of Schweigl's text reveals a knowledge of contemporary artistic terminology, partly of French and Italian origin, but which he consistently subordinates to Enlightenment ideas about progress in human society and the human intellect. His work is thus not traditional academic theory of the early modern age, because Schweigl also incorporated into his text to some extent the genre of artistic criticism, which was still establishing itself in the 18th century, and which in addition to theoretical questions dealt more with sensualist reasons for emotions, passions, morality, and happiness. Schweigl endeavoured to place his art-critical "remarks" in a broader historical framework, to interpret works of art in the context of the history of society, and to define a new ideal of what artists were and a new role in society for them. It was most probably on this level of meaning that Schweigl was able to capture the interest, not only of his fellow artists and academics, but also Enlightenment teachers, philanthropists, Freemasons, and other readers from outside the traditional world of art.

Jana Gazdagová: The Church of Holy Wisdom in the West: Santa Sofia in Benevento

The dedication of Santa Sofia in Benevento has not been a popular topic among academic scholars, but it is crucial to the understanding of how Benevento identity has been represented. To date, the sparse research on the topic has advanced two main opinions on the matter: (1) Later sources on Santa Sofia assert that the dedication probably follows the ancient model of the Hagia Sophia in Constantinople, where the dedication was simply a political act; (2) The view primarily espoused by scholar Laura Esposito is that the dedication of Santa Sofia refers to the cult of the Roman martyr Sofia, who was placed in Benevento at the beginning of the eighth century.

Santa Sofia was built as the Longobard Kingdom was gradually disappearing. King Charlemagne had occupied an increasingly large area of the Italian peninsula, and the last autonomous region was Benevento, whose Duke and later Longobard Prince Arechis II had established a new important cultural, political, and economic centre. Based on primary sources, contemporary political circumstances, and the intellectual background of the princely couple themselves, the present article tries to answer the problematic question of the dedication: What does it mean to dedicate a church to Holy Wisdom?

Kateřina Vajdáková: The Drawings of Maerten van Heemskerck in the Moravian Gallery, Brno

The present article primarily presents four drawings by Dutch painter Maerten van Heemskerck (1498–1574) which have been housed in the Moravian Gallery in Brno since the second half of the 19th century. Two drawings depict the holy apostles St. Luke and St. Matthew and belong to a larger cycle of the four apostles that was created in 1560. The other two represent scenes from The Passion of the Christ cycle: “The Nailing to the Cross” and “Longinus Piercing Christ’s Side with a Lance”, from 1564. These drawings were templates for engravings that were produced in large quantities. The graphics sheets also carry Latin inscriptions, which clarify their function and enrich the image component with another level of meaning. They are also associated with drawings, whose provenance can be followed through preserved archival sources, and which were popular as collectibles in 19th century in Moravia.

Michaela Hojdysz: Archduke Charles of Austria-Těšín as a Building Patron

Archduke Charles of Austria, Duke of Teschen (1771–1847) was one of the most important building patrons in the Habsburg Monarchy in the first half of the 19th century. He inherited a large amount of property from his uncle in 1822, subsequently modernized his residences, and built a new summer residence. Reconstructing the archduke's residency network and its workings throughout the year is an important aspect of the research into the archduke's building activity. The central part of this research is the archduke's palace in Vienna, which extends to the Habsburg imperial palace of Hofburg, improving its reputation. Josef Kornhäusel, the court architect of Archduke Charles, modernized the interiors of the palace. For his wife, the Archduke built the large modern palace of Weilburg in the popular spa city of Baden, near Vienna. However, Weilburg palace was not merely a summer residence; it was primarily a monument intended to display the importance of Archduke Charles and celebrate his victory over Napoleon in the battle of Aspern. In the 1840s, the archduke rebuilt the ruins of the old castle in Teschen according to the designs of Josef Kornhäusel. The castle was converted into a summer residence and also served as the seat of the Těšínská Komora, which governed the duchy. These three residences were modernized or built by Archduke Charles and were part of his residential network. During the year, he spent most of his time in Vienna. He summered with his family in Baden, mostly during June and July. In autumn, he moved the family to Teschen, where he managed his property.

Petra Willerthová: “Sokol” in fine Arts

The present study deals with the relation between the gymnastics organization Sokol and art in the Czech lands. The Sokol movement, founded in Prague in 1862, primarily focused on physical exercises and support for national consciousness. However, during its active years from the 1860s to the 1940s, the movement produced a large number of artworks as well, partly because of the influence of Miroslav Tyrš, one of the founders, who was interested in art all his life and endeavoured to increase cultural life in Bohemia. The study is divided into 5 chapters: the first explains the beginning of Sokol's visual identity, how the costume, banner, and emblem originated. The second chapter describes the art propaganda of mass gymnastics rallies, which artists designed the Sokol posters and postcards, and which visual symbols they chose. Afterwards, the unique architecture of the Sokol gym buildings is evaluated. Several representative examples illustrate which architects built the gyms and which style they considered appropriate. The fourth chapter briefly presents some public memorial statues and monuments dedicated to Sokol officials. Finally, several objects of applied art are mentioned, such as theatre curtains, badges, medals, coins, etc., which show the extent to which Sokol influenced the history of art.

Zuzana Mikláňková: Development of Fedor Ruppel- dt's Lutheran Church Type at the Turn of the 20th Century

The extensive interest in the central ground plans of protestant sacral buildings reached the countries of the former Austro-Hungarian monarchy at the beginning of the 20th century. Evidence of this architectural tendency is found in clerical writings published in church press, as well as in the church buildings themselves. The Lutheran Church in Slovakia, which at the time formed part of the First Czechoslovak Republic, also followed this centralising trend, with a publication by Fedor Ruppeltdt that was implemented in the building of the Lutheran Church in Trnava. The present article assesses the stated requirements of the protestant church by examining the dispositional and liturgical aspects of this building style, and by referring to traditional 19th century building styles in Germany. Subsequently, we analyse the organization of space, which showed an intimate connection to the church service itself, which involved the participation of both the congregation and the priest. The research implied that Ruppeltdt's theoretical concept was prompted by the attempts of the protestant church to regulate architecture, which spread throughout Europe shortly before and after the First World War.

Kateřina Ottmarová: Industry and Dreams about Art: Free Expression of Art School Students in Zln (1939–1949)

Although the School of Arts in Zln (1939–1949) is mainly associated with innovative approaches in arts and crafts, this was partly due to the extracurricular production of the students. Unfortunately, this production has often been studied in terms of individual personalities. The present work, *Industry and Dreams about Art*, focuses on the environment that shaped the artistic development of all students and the factors that influenced the form of their experimental work.

Researching the extant memories of students is one way to outline the circumstances that shaped this work. It was a shared experience of reading, knowledge of art history, etc. By comparing the sources of inspiration of the students' work, we found that the various personalities freely exchanged individual elements, creating the imaginary 'style' of the School of Arts. However, this style differed from the conservative teaching of the school, which was subject to both company management and state requirements. Despite this, the environment of the School of Arts provided the conditions for the development of this work. Thanks to the possibilities they created for themselves, the work of Václav Chad, estmr Kafka, and others is today perceived as an important part of art culture in Zln.

Vilém Urban: Polystyrene Furniture as a Symptom of the “Artificial Materials Revolution”

The present article seeks to clarify the living space solution in standardized flats of the 1970s in relation to domestic furniture made of plastic, especially polystyrene foam. The subject of analysis is a group of developmental models of polystyrene foam furniture that were developed by the nationalised enterprise “Vývoj nábytkářského průmyslu” (Development of the Furniture Industry), which was situated in Brno. The study takes into account the world's production of plastic furniture in the 1960s, its influence on the design of domestic living space, the aspects and phenomena of living space that arose as a result of the Space Age in the 1960s, and the aesthetic of futuristic and cosmic living, with the expansion into cinematography that helped its spread.

**KATARÍNA IHRINGOVÁ
ADRIÁN KOBETIČ
ADAM KORCSMÁROS
(eds.)**

***Zborník príspevkov z Medzinárodného
umelecko-historického sympózia SandrArt 2019***

Grafická úprava a zalomenie: Jakub Luliak

Obálka: Simona Princová

Publikácia neprešla odbornou jazykovou korektúrou.

Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

ISBN 978-80-568-0331-8