2016 ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE PAG. 95–124
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1 / STUDIA HISTORIAE ARTIUM II

K PROBLEMATICE ČESKÝCH ILUSTROVANÝCH ČASOPISŮ DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ*

MARKÉTA DLÁBKOVÁ
Národní galerie v Praze
E-mail: marketa.dlabkova@seznam.cz

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[1] Martin 2006, 13.

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

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

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

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

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

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

[2] K našemu čtenářstvu. *Zlatá Praha* I, 1864, č. 1, 1.
[3] *Květy* vydával Josef Kajetán Tyl v letech 1834–1848 a 1850.
[4] Od roku 1886 vycházel i jako čtrnáctidenník ve zvláštní úpravě.

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

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

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

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

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

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

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

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

Umělci ve službách ilustrovaných časopisů

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

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

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

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

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

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

---

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

[7] Matějka 1894, 21–22.

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

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

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

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

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

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

[9] Cit. z Der Görres-verein zur Massenverbreitung guter Volksschriften, 1873, 4.

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

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

[12] Matějček 1929, 298.

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

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

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

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

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

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

---

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

[15] *Světozor* XV, 1881, č. 2, 23. Paradoxně více prostoru než „domovský" *Světozor* věnoval Karlu Maixnerovi po jeho úmrtí časopis *Ruch*, v němž se nikdy žádná jeho práce neobjevila. *Ruch* III, 1881, č. 3, 44.

[16] Zillich 1896, 144.

[17] Čeština nezná ekvivalent tohoto výrazu – anglicky *special artist*, francouzsky *envoyé spécial*.

[18] Baudelaire 1968, 587–625.

[19] Keller 2007.

[20] Hogarth 1967, 23–26. Martin 2006, 73–74.

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

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

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

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

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

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

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

[22] Našemu čtenářstvu! *Světozor* XI, 1877, č. 18, 213.

[23] Mírohorský 1873, č. 51, 606–607, č. 52, 614–615.

cestovatelským zážitkům, texty i ilustrace líčily krajinu, architekturu a zejména lid a jeho zvyky.[24]

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

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

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

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

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

[24] Takové byly např. cestopisy publikované v *Obrazech života* v letech 1859 a 1860.

[25] Dlábková 2008, 29–52.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

[29] Turci vrahové křesťanstva. Obraz Jaroslava Čermáka. *Světozor* IX, 1875, č. 31, 365–367.

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

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

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

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

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

---

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

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

[32] Dlábková 2008.

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

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

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

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

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

[33] Např. *Světozor* XXI, 1887, č. 8, 125.

[34] Pokud šlo o ilustrační práci, Paříž nabízela nepřeberné množství příležitostí. I přes stigma „nouzového výdělku", jež se ilustrace neochvějně drželo, vznikala v tomto oboru vedle průměrné produkce i díla vysoké kvality. K působení českých ilustrátorů v Paříži viz Theinhardtová 2000, 223–224.

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

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

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

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

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

Právě přibližování kresebného projevu fotografickému záznamu je jedním z paradox-

[35] Hlavním poznávacím znamením jsou v tomto případě signatury francouzských rytců. Mezi časopisy, od nichž české magazíny nakupovaly klišé, patří zejména *L'Illustration*, *Le Monde Illustré* či *Revue Illustrée*.
[36] Weitenweber 1884, 580.
[37] Roob 2008.
[38] Mžyková 2000, 130–140.
[39] Ibidem, 132.
[40] Wittlich 1986, 79–83.

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

Obraz a text

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

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

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

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

---

[41] Söderberg 1977, 38.

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

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

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

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

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

---

[43] Wildmeister 1998, 55.

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

[45] Např. anonymní kresba Válečná lest. *Světozor* XI, 1877, 553.

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

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

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

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

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

---

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

[47] *Světozor* XXIV, 1890, č. 24, 284–285.

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

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

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

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

---

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

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

[50] V rámci toho dokonce *Světozor* několikrát porušil zavedené střídání dvou stran s ilustracemi s dvěma stranami textu.

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

[52] Episoden vom Occupations-Schauplatze. *Heimat* III, 1878, 836–838; *Heimat* IV, 1879, 12–14, 76–78.

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

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

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

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

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

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

---

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

[54] Räuber auf der Balkanhalbinsel. *Heimat* XIII, 1888, 807–808.

[55] Dlábková 2008, 49–50.

[56] Praha. Pohled z Vácslavského náměstí Vodičkovou ulicí k radnici novoměstské. Dle skutečnosti kreslil Bedř. Wachsmann. *Světozor* XVIII, 1884, 549.

[57] Angelika. Nach dem Oelgemälde von A. Seifert. *Gartenlaube* 1885, 485; Věruška. Maloval Alfred Seifert. *Světozor* XX, 1886, 28.

[58] Chrobák 2002, 17; *Světozor* XVII, 1883, 520; *Ruch* VIII, 1886, 81.

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

Nepodařilo se nám dohledat, pod jakým titulem se Kieselova antická hlava objevila v německém tisku, podstatné ale je, že se to nepokoušeli zjistit ani redaktoři *Zlaté Prahy*. Podobných příkladů lze nalézt celou řadu – např. malbu Jana Chelmińskeho otiskl *Über Land und Meer* roku 1884 pod názvem *Im Park*, *Světozor* v roce 1886 zvolil titul *Na saních*. Dívčí postava Eugena Blaase vyšla v *Gartenlaube* roku 1882 pod konvenčním názvem *Erwartung*; *Světozor* se v roce1885 pokusil zvýšit dějovost statického výjevu sugestivním *Přijde-li pak*.

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

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

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

---

[59] Weitenweber 1886, 398.

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

[61] „*At times, painting and illustration even looked alike. Narrative pictures were widely reproduced as*

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

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

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

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

---

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

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

63 V líbánkách (K obrazu Tihaméra z Margitay). *Světozor* XXV, 1891, 240.

64 Thomas 2004, 5.

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

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

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

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

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

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

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

---

67 Ellenius 1984, 87.

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

69 Černohorka s dítětem. *Květy* V, 1870, 406.

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

71 Weitenweber 1892, 430.

umělec obrátit na redaktora některého obrázkového listu, kteréž po případě obstarají i báseň pod obraz.“[72]

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

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

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

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

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

---

[72] Bydžovská/Prahl 1993, 23.

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

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

[75] *Světozor* XVIII, 1884, č. 13, 148, 155.

Poměr textu a obrazu v tomto případě samozřejmě závisí na délce básně, obecně lze ale říci, že postupně dostává obrazová část více prostoru. Ilustrace jsou často celostránkové, což dokazuje jak prominentní místo těchto kreseb v rámci výbavy časopisu, tak i snahu vyhradit obrazové části více místa. Někdy je text obrazem vytlačen natolik, že působí téměř nadbytečně; výsledek opět vyvolává nejistotu, zda je spíše kresba ilustrací básně či báseň doplňkem kresby. Dominance obrazu nad textem se projevuje také v tom, že ilustrace básně tvoří v rámci časopisu zcela samostatnou jednotku – neobsahuje žádný další komentář, který by čtenář musel hledat v rubrice *Naše vyobrazení*.

Pojem ilustrace se v časopisech objevuje ještě v jednom významu. Maroldův výjev *Na kluzišti* komentoval v roce 1891 *Světozor* těmito slovy: „*Výborná nová kresba Mároldova jest elegantní sezonní illustrací.*“[76] Kresba zde tedy není primárně vázána na žádný text, je sama o sobě sdělením, určitým komentářem doby. Ve stejném duchu můžeme chápat i další žánrové obrázky, vztahující se k aktuální roční době či blížícímu se svátku. Především však tímto způsobem fungovaly reportážní a dokumentární kresby, jež se vztahovaly k současnému dění. Časopisy je označovaly termínem „časové ilustrace“ a jejich přítomnost v listu byla jedním ze základních prvků obrazové skladby.[77]

Paradoxně právě v rámci dokumentární kresby byl prostor pro dezinterpretaci a manipulaci značný; dotýká se přitom nejen textového doprovodu, ale spočívá v samotném jejím jádře. Často za ním stojí pomalý proces vzniku ilustrace, který časopisům znemožňoval reagovat na aktuální dění s dostatečnou rychlostí. Od samého počátku si tedy vypomáhaly „recyklací“ starších nebo již jednou použitých rytin. Již první reprodukce v *Illustrated London News*, představující požár Hamburku, byla vytvořena tak, že na kopii starého tisku z Britského musea přidali rytci zástupy lidí, lodě a plameny.[78]

Běžně tak vznikaly databáze klišé pořízených „do zásoby“ a ta již otištěná byla uchovávána pro případné budoucí využití – to byl také případ výše zmíněných Zvěřinových balkánských kreseb. Zatímco v případě etnografické ilustrace není dezinterpretace tak zásadní – jakkoliv o autenticitě kresby ve vztahu k textu nelze hovořit – daleko větší újma na věrohodnosti kresby a potažmo celého listu vzniká právě u dokumentárních kreseb. Časový rozptyl užití téže ilustrace mohl přitom nabýt skutečně podstatných rozměrů – např. v roce 1848 přinesly *Illustrated London News* Gavarniho charakterové studie z francouzské revoluce. Poté, co majitel listu Herbert Ingram převzal také *Penny Illustrated Paper*, objevily se zde tytéž kresby jako ilustrace pařížské komuny roku 1870.[79]

Manipulace s ilustracemi souvisela i se snahou listu přinést aktuální zprávu co nejdříve – někdy dokonce dříve, než k ní došlo. Dokládá to příklad z francouzského tisku, který popsal čtenářům *Lumíru* Josef Thomayer. Časopis *La Presse illustrée* ve spojitosti s morem v Astrachaňské oblasti v Rusku „nechal“ ve své ilustraci spálit obec Vetljanku,

---

[76] Na kluzišti. *Světozor* XXV, 1891, 76, 82.

[77] Zdůraznil to např. *Světozor* 1899 ve svém každoročním *Pozvání k předplacení*: „*Po stránce časové bude illustrační oddíl Světozora jako dosud také nadále věrnou kronikou současného života kulturního jmenovitě národa našeho, doplňuje ve směru tomto co nejúčinněji popis textový.*“ *Světozor* XXXIII, 1899, č. 1, 2.

[78] Wolff/Fox 1973, 562; Beegan 2008, 54.

[79] Wolff/Fox 1973, 579.

která ve skutečnosti nikdy neshořela.[80] Ačkoliv takovou blamáží mohla být poškozena důvěryhodnost listu, jeho atraktivitu to patrně neumenšilo.

Výše uvedené příklady se týkají ilustrovaných týdeníků, jejichž charakter se blížil novinám a přítomnost aktuální ilustrace pro ně byla zásadní. Časopisy rodinného typu naproti tomu přinášely časové ilustrace spíše v rámci snahy o co nejširší nabídku, takže tlak na jejich rychlou odezvu nebyl tak velký. Navíc častěji vycházely jako čtrnáctideníky, tudíž měly na přípravu ilustrace přeci jen větší prostor.[81]

Přesto bylo běžné, že u zásadních témat, jejichž obrazový doprovod vyžadoval práci více umělců současně, se ilustrace objevily až se zpožděním několika čísel po textu, který čtenáře o události zpravoval. Platilo to zejména v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy byla jedinou možností xylografická reprodukce. Příkladem může být průvod doprovázející převoz českých korunovačních klenotů z Vídně do Prahy, který se odehrál 28.–29. srpna 1867. Již 30. srpna přinesl *Světozor* obsáhlou zprávu o průběhu události, ilustrace mohli čtenáři zhlédnout až v následujících dvou číslech, 13. a 20. září. Také *Květy* otiskly rytinu průvodu až 19. září.

O tom, jaký pokrok znamenala autotypie, se mohli čtenáři přesvědčit po požáru Národního divadla, k němuž došlo 12. srpna 1881. Již bezprostředně následující číslo *Světozoru* z 19. srpna přineslo spolu s textovou zprávou i autotypickou reprodukci kresby shořelého jeviště, již podle fotografie vytvořil František Chalupa. Kresba hořícího divadla v dalším čísle již představovala typickou „rekonstrukci" uplynulého děje, kdy kreslíř, jenž byl tentokrát ponechán v anonymitě, doplnil ohořelou ruinu o vysoké plameny [OBR. 6].

V případě kreseb dokumentujících katastrofické události hrály časopisy velmi často na poněkud bulvární strunu. Obraz a text v tomto případě jako by spolu soupeřily o to, kdo vyvolá u diváka-čtenáře větší emoce.[82] Po požáru vídeňského Ringtheatru roku 1881 se v *Ruchu* objevila ostrá kritika těchto brutálních scén.[83] Zatímco její autor se domníval, že drastické detaily by měly zůstat očím skryty, zcela opačně přistoupil k téže události *Světozor*, kde se některé z inkriminovaných kreseb také objevily. Jejich publikování doprovodil krátký text o katastrofě, zakončený lapidární větou: „*Však dosti již slov a umělcova tužka nechť vypravuje, co vypisovati péro se vzpírá!*"[84] Zdůvodnění drastických záběrů poukazem na jejich děsivost si nijak nezadá se současnou žurnalistikou, jež v podobných případech rovněž upřednostňuje obraz před komentářem. Na rozdíl

---

[80] „*La presse illustrée' přinesla již dvacátého třetího února tohoto roku velikou illustraci – ukazující Vetljanku v plamenech, ‚zapálenou na rozkaz vyšší', jak oznamuje skromně nápis pod illustrací. Jak známo, bylo lze čísti svého času v listech, že bude prý ves tato v skutku zapálena, později však zpráva tato odvolána. Redaktor časopisu ‚La presse illustrée' četl však patrně jako já prvou zprávu v listech pařížských – a dal ihned již ves spálit, aniž by byl čekal na odvolání.*" Jamot 1879, 236.

[81] Proces vzniku nové rytiny podle kresby trval průměrně právě dva týdny. Martin 2006, 263.

[82] „*A dramatic and sensational textual account of a train wreck might be accompanied by a restrained image of the aftermath, thereby softening the impact of a disturbing event while still offering the reader a sensationalist thrill.*" Beegan 2008, 14.

[83] „*Ještě potřebí zvláště ukázati ku spekulaci na zdivočelý vkus, jak se nám jeví druhdy v našem nynějším obrázkovém časopisectvě* (…) *Především nejhroznější ukrutnosti válečné, nejstrašnější výjevy vraždění a mučení obírají si s obzvláštní zálibou za předměty senzačních vyobrazení, které věru nezušlechťují mysli čtenářovy. Tak např. u příležitosti katastrofy vídeňského Ringtheatru vydala Neue Illustrirte Zeitung zvláštní ‚slavnostní' číslo, ozdobené bohatě nejhroznějšími výjevy, zrodivšími se v mozku dotyčných kresličů.*" Německá literatura našich dnů na soudu Němce. *Ruch* IV, 1882, 78–79.

[84] Výjevy z hořícího „Ringtheatru". *Světozor* XVI, 1882, č. 1, 10.

od fotografií a filmových záběrů však ilustrace mohly rekonstruovat minulý děj, což jim dodávalo nejen atraktivitu, ale samozřejmě i možnost manipulace s realitou.

Lze říci, že právě v pojetí ilustrace jako „časové kresby" leží podstata termínu ilustrovaný časopis – nejedná se primárně o časopis s texty doprovázenými obrazem, ale spíše o časopis ilustrující prostřednictvím své obrazové výbavy čas, místo a okolnosti, v nichž vzniká a v nichž se pohybují jeho čtenáři. Magazíny s tímto významem ilustrace, jež měla sloužit jako jedinečný dokument doby, aktivně pracovaly.[85] Aby se časopis mohl stát takovým dokumentem, potřeboval kooperaci čtenáře. Zásadním požadavkem bylo archivování starších čísel. Používaly ho i samotné komentáře k ilustracím, jež se často dovolávají paměti čtenářů – např. reprodukce alpských krajin Julia Mařáka uvedl *Světozor* větou: „*Loňští odběratelé ‚Světozora' dojista dobře pamatují se na celou řadu větších i menších Mařákových kreseb z Tyrolska*."[86]

Obdobně tentýž list postupoval i tehdy, když šlo o díla dvou různých umělců. Když 19. listopadu 1886 publikoval Andriolliho kresbu *Smrt Kejstutova*, odkázal čtenáře na tematicky související reprodukci plátna Wojciecha Gersona, již uveřejnil před časem.[87] K tomu, aby si čtenář mohl dohledat nejen výjev „bezprostředně předcházející", ale i další vysvětlující text, musel mít tedy doma výtisky ze 7. a 28. května – komentář ke Gersonově obrazu totiž vyšel až v odstupu tří čísel.

Na obou příkladech můžeme demonstrovat nejen snahu časopisů přimět své čtenáře k archivaci jednotlivých čísel, ale znovu i význam, jaký byl přikládán textovému doprovodu ilustrace. Ať už byl jejich poměr jakýkoliv, je zřejmé, že obraz a text tvořily v časopisech druhé poloviny 19. století nerozlučný celek. Teprve svým vzájemným působením vytvářejí jedinečný, i když zdaleka ne objektivní obraz své doby.

LITERATURA A PRAMENY

Barták, Jan: *Z dějin polygrafie. Tisk novin a časopisů v průběhu staletí*. Praha 2004.

Baudelaire, Charles: *Úvahy o některých současnících*. Praha 1968.

Beegan, Gerry: *The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*. Palgrave Macmillan. University of Virginia 2008.

Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979.

Der Görres-verein zur Massenverbreitung guter Volksschriften, 1873, 4. In: Graf, Andreas: *Die Ursprünge der modernen Medienindustrie: Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit (1870–1918)*, http://www.zeitschriften.ablit.de/graf/default.htm, nepag., vyhledáno 15. 3. 2011. (Rozšířená verze textu Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit. In: Jäger, Georg (ed.): *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 1. *Das Kaiserreich 1870–1918*, Teil 2. Frankfurt 2003, 409–447, 460–522.)

Dlábková, Markéta: „Našich čtenářů dobrý to známý." František B. Zvěřina a ilustrované časopisy. In: Dlábková, Markéta / Chrobák, Ondřej (ed.): *František Bohumír Zvěřina 1835–1908*. Jihlava 2008, 29–52.

[85] Jak *Illustrated London News*, tak i *L'Illustration* se v editorialech ke svému cíli stát se důležitým dobovým dokumentem opakovaně vyjadřovaly. Martin 2006, 26.

[86] Mařákovy alpské krajiny. *Světozor* XIX, 1885, 366.

[87] „*V letošním ročníku ‚Světozora' na str. 348. nalezne čtenář reprodukci velkého obrazu Gersonova ‚Veliký kníže Litevský Jagello káže zatknouti děda svého Kejstuta i syna jeho Vitolda, pozvav je ku přátelské poradě', v dnešním čísle kresba Andriolliho podává bezprostřední pokračování této scény* (…). *Text na str. 398. podává stručnou zprávu o událostech, které konečný tento výjev předcházely.*" Smrt Kejstutova (Kresba E. M. Andriolliho). *Světozor* XX, 1886, 782.

Doskočil, Oldřich / Přenosilová, Věra / Smetana, Jan: *Kreslíři a litografové litoměřické kamenotiskárny Karla Viléma Medaua (1791–1866)*. Litoměřice 1999.
Ellenius, Allan: Reproducing Art as a Paradigm of Communication. The Case of the Nineteenth-Century Magazines. In: Visual Paraphrases: Studies in Mass Media Imagery. *Acta Universitatis Upsaliensis. Figura* 21, 1984, 69–92.
Hogarth, Paul: *The Artist as Reporter*. London 1967.
Chrobák, Ondřej: *„Ruch" ve výtvarném umění v Praze 80. letech 19. století* (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2002.
Ivins, William M.: *Prints and Visual Communication*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1953.
Keller, Ulrich: *Images of War, War of Images. The Invention of Pictorial Reportage in the course of the Crimean War*, 2007, nepag., http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5view=text&ID=10&language=English, vyhledáno 21. 4. 2011.
Krejčí, Marek: Daleký či blízký? Evropský Balkán očima malířů z Česka. In: Bláhová, Kateřina / Petrbok, Václav (ed.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku sympozia k problematice 19. století.* Praha 2008, 169–171.
Kroupa, Bohuslav: Z cest po úžině Panamské. *Světozor* XIV 1880.
Martin, Michèle: *Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*. University of Toronto Press 2006.
Matějček, Antonín: Josefa Mánesa obálky, tituly a záhlaví knižní. *Umění* II, 1929, 295–326.
Matějka, B. J.: Dřevořezbářství. In: *Ottův slovník naučný* VIII. Praha 1894, 16–22.
Mírohorský, Emanuel: Životopisný náčrtek. *Světozor* VII, 1873, č. 51, 606–607, č. 52, 614–615.
Mžyková, Marie (ed.): *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*. Praha 2000.
Roob, Alexander: *A Pre-modern History of the Culture of the Unfinished and Discarded Drawing in Two Parts*, http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=15&language=English, vyhledáno 21. 4. 2011.
Söderberg, Rolf: *French Book Illustration 1880–1905*. Stockholm Studies in History of Art 28. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm 1977.
Švehla, Jaroslav: *Jan Otto: Kus historie české knihy*. Praha 2002.
Theinhardtová, Markéta: Čeští ilustrátoři v Paříži. In: Mžyková, Marie (ed.): *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*. Praha 2000, 222–231.
Thomas, Julia: *Pictorial Victorians. The Inscription of Values in Word and Image*. Athens 2004.
Tonner, Emanuel: Z pamětí redaktorských. *Světozor* XX, 1886, č. 20a, 610.
Weitenweber, Vilém: Dostaveníčko. *Zlatá Praha* I, 1884, č. 48, 580.
Weitenweber, Vilém: Ifigenie. *Zlatá Praha* III 1886, 398.
White, Gleeson: *English Illustration: „The Sixties"*. Teddington 2009[3].
Wildmeister, Birgit: *Die Bilderwelt der „Gartenlaube". Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Würzburg 1998.
Wittlich, Petr: *Umění a život – doba secese*. Praha 1986.
Wolff, Michael / Fox, Celina: Pictures from the Magazines. In: Dyos, H. J. / Wolff, Michael (ed.): *The Victorian City. Images and Realities*, vol. II. London 1973, 559–582.

ON THE PROBLEMATICS OF CZECH ILLUSTRATED MAGAZINES IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Summary

Illustrated magazines are specific phenomenon in the 19th century culture. Especially between the 1860s and 1890s they published an enormous number of pictorial materials of diverse content and quality. Apart from general social importance they played a significant role in the world of art as well. Today they can serve as a beneficial source of knowledge about situation on Czech as well as European art scene in the period.

The so-called penny-magazines can be seen as predecessors of illustrated magazines. They presented a cheap and popular source of knowledge and amusement, together with considerable amount of xylographic illustrations. However, it was the second half of the 19th century that witnessed a real boom of illustrated magazines. At the beginning of the 1840s, the *Leipziger Illustrirte Zeitung*, the *Illustrated London News* and *L'Illustration* established the character of this type of periodicals. In following years there were many other magazines rising throughout entire Europe. In the Czech lands, first examples of the type can be found at the end of the 1850s. Among the most successful periodicals belong *Květy* (1865–1872), *Světozor* (1867–1899) and *Zlatá Praha* (1884–1929).

Development of printing techniques fundamentally influenced the visual facet of the magazines. Xylography, invented at the end of the 18th century, was the most common technique thanks to which text and picture could be placed on a single page. Invention of galvanoplastics and photoxylography simplified the preparation process and enhanced the quality of final print. At the turn of 19th and 20th century xylography was subsequently replaced by halftone technique that provided higher fidelity and time ergonomics.

Illustrated magazines employed many draughtsmen and engravers, serving as a convenient form of subsidiary income. Young artists as well as those living out of official art centres welcomed it as a good opportunity to present their work. There also established a group of artists who dedicated their work fully to the service of the periodicals. Though their names are familiar only to specialists today, their significance is not to be neglected. Their pictures actually created the face of the magazines and through them readers perceived the world as a whole. The text deals in short with those Czech authors whose work significantly influenced the visual aspect as well as the content of the magazines. Some of the names mentioned are František Bohumír Zvěřina, Adolf Liebscher or Luděk Marold.

The final part of the text is devoted to the relation of image and text. These two aspects of the magazine structure created very complex interrelations. Sometimes, it is not easy to define whether the picture illustrates the text or the text accompanies the picture. Moreover, the image was formally in a very loose connection with the text as it was only scarcely placed on the same page. The magazines also often manipulated the pictures by giving them titles of their own choice.

One of the most frequent types is a genre picture. In case of these images, the accompanying text was essential because it provided readers with narrative context and details the picture may (or may not) contain. The narrative aspect thus dominated over the artistic values of the image. While for genre pictures the text worked as some kind of extension of their inner narrative content, some damage could be caused by creating manipulative or misleading contexts to pictures that depicted topical events.

These reportage or documentary drawings can be seen as one of the chief parts of the magazine visual content. The term "illustration" thus describes not only a picture connected with text, but also a picture that by itself comments the time, place and circumstances in which it arises. At the same time, the interrelation between image and text forms a principal feature of the illustrated magazines.

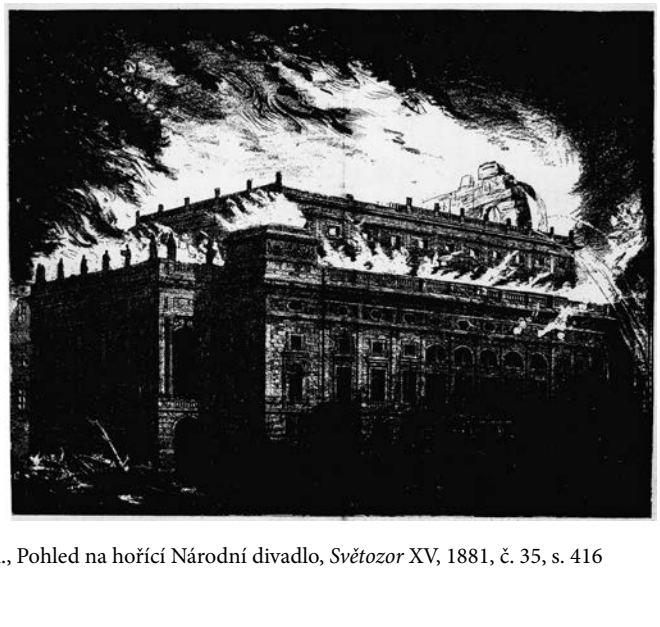
Obrázek 1: Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský, Snídaně v Něguši, 1867, tužka, akvarel, papír, 149 × 230 mm, Národní Galerie v Praze, inv. č. K 20345. Fotografie © Národní galerie v Praze, 2014

Obrázek 2: Karel Purkyně podle Emanuela Salomona Friedberga-Mírohorského, Snídaně v Něguši, *Květy* III, 1868, č. 17, s. 132

Obrázek 3: František Bohumír Zvěřina, Lup Hercegovcův, *Zlatá Praha* III, 1886, č. 41, s. 648

Obrázek 4: Nathaniel Sichel, Maruška, *Zlatá Praha* IV, 1887, č. 32, s. 505

Obrázek 5: Antonín Gareis, Erbenovy illustrované balady: 2. Holoubek, *Květy* III, 1868, č. 44, s. 352



Obrázek 6: An., Pohled na hořící Národní divadlo, *Světozor* XV, 1881, č. 35, s. 416

ných médiach organizuje fotokópie, zložky, pohľadnice či iný tlačený materiál v snahe o komponovanie vlastných „subjektívnych dejín umenia".[59] Svojími aktivitami iniciuje jeden z najdôležitejších aspektov, ktoré archív pri neexistencii oficiálnych inštitúcii na udržanie pamäte môže stimulovať – zdieľanie a vzdelávanie.

Z tuzemských, nie až tak známych dokumentačných aktivít treba vypichnúť archív umelca „brnenskej scény" Jiřího Hynka Kocmana pohybujúciho sa na poli konceptuálneho umenia, experimentálnej grafiky, od vizuálnej cez konkrétnu poéziu. Od roku 1965, podobne ako Július Koller, hromadí a zbiera dokumenty (prevažne z výtvarného umenia), ktoré uskladňuje v krabiciach vo svojom privátnom byte.[60]

KwieKulik je poľská umelecká dvojica tvorená Zofiou Kulik a Przemysławom Kwiek. Od sedemdesiatych rokov formujú archív nazvaný *Pracovňa aktivity, dokumentácie a distribúcie* pod značkou PDDiU.[61] Snahou je zaznamenávať činnosti marginalizovaných umelcov, neakceptovateľných oficiálnym štátnym aparátom, do ktorého sa snažili intervenovať. KwieKulik formuloval pútavý návrh, ako konštruovať históriu v trhlinách čítania archívu a úsilia pamäte, ktoré ukazujú problém nepísaných a potlačených dejín. Tým vytiahli problematiku symbolického násilia, ktoré vykonávajú oficiálne archívy a s nimi spojené dominujúce naratívy pretlačované v kontextu strednej Európy. Nie však púhym doplnením, ale celkovou reflexiou a prepracovaním naratívu v jeho mikroprúdoch.

Snahu zasiahnuť do verejnej sféry môžeme tiež badať v aktivitách Györga Galántai a Júlie Klaniczay, ktorí už od sedemdesiatych rokov minulého storočia rozvíjajú tzv. *Active Archive* v rámci širšieho zázemia Artpool (Artpool Art Research Center) v Budapešti. Dnes už na základe opulentnej dokumentácie perfomancií, videozáznamov, kníh, autorských pečiatok, pohľadníc a rôznych foriem net artu až po záznamy sociálne angažovaných projektov či činnosti členov Fluxusu spracováva tieto materiály a prezentuje ich vo forme výskumného centra. Emulguje tu prekrývajúca sa pozícia umelca-archivára a umelca-kurátora, kde archivácia je predpokladom výstavnej činnosti a vice versa.

Tamás St. Auby, Kollerov generačný súputník a jeden z najradikálnejších predstaviteľov maďarskej neoavantgardy, buduje od roku 2003 v Dorottya Gallery v Budapešti svoj archív, ktorým sa vzpiera „umeleckohistorickej falzifikácii", nazvaný *Portable Intelligence Increase Museum*. Snažil sa zmapovať pop art, konceptuálne umenie a akcionizmus medzi rokmi 1956 až 1976.

Ilja Kabakov môže tiež v mnohom pripomínať seba-historizačný Kollerov prístup, napríklad v posunutej pragmatike sovietskej byrokracie. Podľa Kabakova, archivár imituje, znovuvytvára úplne ten istý vonjakší pohľad, ktorého bol v daných okolnostiach zbavený.

---

[59] Projekt CAA/CAA (Contemporary Art Archive / Centre for Art Analysis) zhŕňa dokumenty o umeleckom vývoji po tranformačnom roku 1989 a spracováva ich do otvoreného „imaginárneho múzea" či archívu Plans for Knowledge Museum.

[60] Zdenka Badovinač: Interrupted Histories. The Need to Modernize the Art System, http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html,vyhľadané 25. 7. 2014. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/145551/ff_b/Bakalarka_BOHEMA_2.txt, vyhľadané 1. 8. 2014.

[61] Luiza nader: What Do Archives Forget? Memory and Histories, „From the Archive of Kwiekulik". In: Tomasz Cieciersk / Jarosaw Kozłowski / Zofia Kulik / Zbigniew Libera / Darek Foks / Aleksandra Polisewicz: *Opowiedziane inaczej. A story Differently Told* (kat. výst.). Gdańsk 2008, 84–122. Dostupné z: http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2_nader_eng.html, vyhľadané 1. 8. 2014.

Je zároveň autorom a pozorovateľom. Snaží si predstaviť svoje miesto a funkciu pohľadom „histórie", pričom si uvedomí, že táto „história" existuje len v jeho predstavivosti.[62]

Vizuálny archív – miesto pamäte

Pri snahe o interpretáciu a o postihnutie rôznych valérov archívu Júliusa Kollera nemôžeme opomenúť ďalší aspekt jeho stratégie, a to vizuálne mapovanie kultúry. Archív sa v časti svojich prejavov stále viac blíži akejsi vizuálnej antropológii, spočívajúcej v organizovaní a systematizovaní už existujúcich obrazov a dokumentov.

Rozšírenie záujmu o archív v súčasnom umeleckohistorickom bádaní poskytuje nové impulzy o možné porovnanie aktivít Júliusa Kollera, ktoré by mohli odhaliť nové aspekty v rámci kultúrnej histórie obecne. Akumulácia obrazov, kníh, časopisov, vlastnoručne písaných poznámok, umeleckých diel, novinových výstrižkov – voľne uložených či lepených na podklad, nám môže pripomnúť staršie, obecne známe príklady z dejín umenia. Neponúkam fixné interpretačné vodítko, ale na vystupujúcich troskách chcem len naznačiť vektory, ku ktorým môže ukazovať problematika archívu. Celkový vyčepávajúci prehľad by ďaleko presiahol formát tejto práce, avšak považujem za nosné vypichnúť zopár kľúčových viac či menej známych momentov.

Toto synoptické mapovanie nelpie už tak na fyzickej stránke či pomyselnom umiestnenie archívu, ale zasahuje do oblasti kultúrnej pamäte a vzťahu k prítomnosti.

Prechod k novému, modernému „režimu historicity" nesie so sebou nový „priestor skúsenosti" a „horizont očakávania", ktorými Reinhart Koselleck charakterizuje antropologickú dimenziu novej temporality a spôsobu zvnútorňovania minulosti a budúcnosti.[63]

Dejiny moderného umenia poskytujú značné množstvo príkladov tohto zvnútorňovania, ktoré siahajú až k avantgardným princípom koláže a fotomontáže alebo i *Passagenwerk* Waltera Benjamina. Štrukturálny dôraz na diskontinuitnosť a fragmentárnosť v počiatočnej fázi avantgardy uviedol do perceptuálneho poľa subjektu akúsi údernosť bežnej skúsenosti, ktorá môže iniciovať sociálnu aktivitu. Štrukturovanie seriálne produkovanej vizuálnej informácie v implicitne zdôrazenej otvorenej forme a potenciálnej nekonečnosti nás prinavracia k archívu.

Nové fazety a detaily sprostredkované reprodukciou konštituujú každý subjekt v rámci pozmenených sociálnych aktivít a objektových spojení. Je to nový spôsob artikulácie obrazovosti, ktorá bola formulovaná v avantgardných postupoch Rodčenka a sovietskych konštruktivistov. Organizačná a distribučná forma sa preto stáva archívom.[64]

Na koláž či fotomontáž je možné analogicky nazerať ako na prácu s vizuálnymi mapami, diagramami, ktoré môžu byť konštruktívnym nástrojom pre vývoj nových vedení. Podnecuje zmenu epistemologického, politického či iného reprezentačného rádu ako prax umeleckého myslenia.[65]

---

[62] Petrešin-Bachelez 2010.

[63] Jan Zálešák: *Minulá budoucnost. Současné umění na cestě od archeologie k angažovanosti*. Brno 2013, 66.

[64] H. D. Buchloh: Gerhard Richter's „Atlas". The Anomic Archive. *October* 88, 1999, 117–145.

[65] Zbyněk Baladrán: Vytřihování jako praxe myšlení. In: Vojtěch Lahoda / Lubomír Konečný / Jiří Thýn / Tomáš Winter: *Emil Filla. Archiv umělce* (kat. výst.). Praha 2010, 31.

Atlas Mnémosyné

Keď v roku 1929 zomrel Aby Warburg, zanechal po sebe obrovskú pozostalosť, ktorú tvorí asi šesťdesiat tisíc zväzkov kníh. Túto knižnicu následne jeho kolega Fritz Saxl premenil na výskumnú inštitúciu, dnes už preslávený Warburgov inštitút, ktorá je dnes súčasťou Londýnskej univerzity. To, čo nás ale hlavne bude zaujímať, je jeho posledný projekt – *Atlas Mnémosyné*, ktorý kvôli nečakanému úmrtiu zostal nedokončený. Pozostáva zo sedemdesiatich panelov, na ktorých sú umiestnené reprodukcie na „konduktívnom médiu",[66] ktoré predstavuje čierny poťah.[67] Mali byť doplnené o písaný komentár v zmysle náučného „bilderatlasu".[68]

Tento projekt mal modelovať odpovede na otázky po prenose obrazov a ich roli pri kultúrnej výmene, akožto i po fungovaní osobnej a sociálnej pamäte vôbec. Hľadal prepojenie migrujúcej formy a vnútornej sily, pôsobiacej skrze ňu. Rozšíril pritom pojem reprezentácie a teórie obrazu o okrajová témy, o kultúrne produkty a komodity, ako sú napríklad užitá grafika, reklama, poštové známky. Výsledkom je akási poetická transpozícia vedeckých schémat do metaforickej roviny.

Atlas Mnémosyné mal konštruovať mnémický model[69] v rámci západnej kultúry, ktorá sa dá trasovať až do prítomnosti skrze „dynamogramy", znovu objavujúce sa motívy giest a telesného výrazu (od klasickej antiky až do renesancie), ktoré zhrnul pod notoricky známy pojem „pathos formula". Warburg vlastne zrušil kategórie a metódy tradičnej histórie umenia a v benjaminovskej dôvere v rovnocennú pozíciu technologicky reprodukovateľného materiálu dokázal rekonfigurovať časovo a priestorovo heterogénny materiál v organizovanej juxtapozícii. Obrazy až „hauntologicky" vystupujú spoza čiernej podložky vo svojej simultánnosti a neodbytnej prítomnosti.

V tomto zmysle preklenutia „vysokého" a „nízkeho" umenia do kultúry nám môže pripomínať Júliusa Kollera, aj keď jemu principiálne nešlo o vytváranie umeleckohistorických konštrukcií.

Imaginárne múzem

Táto forma obrazového archívu ako múzea má svoju náväznosť aj v projekte *Imaginárneho múzea*, ktorý predstavil v roku 1947 francúzsky spisovateľ André Malraux.[70] Jeho koncepcia postavená na reprodukciách umeleckých diel sa odvracia od Benjaminovho skepticizmu straty aury k pozitívnejšiej vízii, kde umelecké dielo dostáva najvyššiej učinnosti, a to v otázke štýlu. Vytvára takto zbierku bez kontextu, bez umeleckohistorických

---

[66] Brian Dillon: Collected Works. Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. *Frieze Magazine* 80, 2004, 46–47.

[67] Jednotlivé panely je možné online prehliadať na stránkach projektu „Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas". Viz http://warburg.library.cornell.edu/panel, vyhľadané 1. 8. 2014.

[68] Vojtěch Lahoda: Nový život umělce. Fillův archiv. In: Lahoda/Konečný/Thýn/Winter 2010, 19.

[69] Hal Foster vo svojej eseji Archívy moderného umenia z roku 2001 zaraďuje v rámcii svojho prehľadu archívnych fází Warburga spolu s Heinrichom Wölfflinom do druhej archívnej fáze. V nej formulujú syntetické kategórie ako obranu proti fragmentárnemu chaosu predchádzajúcej fáze Manet–Beaudelaire a vyrovnávajú sa tým s krízou pamäti. Viz Hal Foster: Archivy moderního umění. *Labyrint revue* 23–24, 2008, 163.

[70] André Malraux: Imaginární muzeum. In: Ibidem 175–185.

chronológií a klasifikácií, v zmysle čírej umeleckej predstavy. Mary Bergsteinová ho označila za „para-politický projekt",[71] ktorý sa snaží vymaniť z nacionalistických, náboženských predurčení, čo ho uvádza do snovej ahistorickej pozície.

Emil Filla

Podobne ako Picasso zanechal v roku 1922 štátu ohromný archív v zmysle precíznej seba-dokumentácie, v roku 2010 rozvírala české vody veľkolepá výstava archívu Emila Filly. Kompletný archív obsahuje doklady, výstrižky, poznámky, účty, pozvánky, zápisky a účetné knihy. Filla dokumentoval skrze fotografie Josefa Sudka svoje vlastné dielo, ale je v ňom možné vystopovať aj hlbší záujem o Caravaggia, holandských umecov a špecificky o reprodukcie a fotografie Picassa. Na výstave bola prezentovaná len vizuálna zložka v podobe fotografií a tlačových reprodukcií lepených na jednotný papierový formát.[72] Tento spôsob adjustácie, ktorý sme videli aj u Kollera, naväzuje na tradíciu nalepovania do albumov od polovice 19. storočia. Podobným spôsobom pracoval i Jiří Kolář vo svojich *Konfrontážach,* kde kombinoval absurdné výjavy zo života konca 19. storočia.

Atlas Gerharda Richtera

Počiatky Richterovho *Atlasu* spadajú do začiatku sedemdesiatych rokov, keď začal zbierať amatérske rodinné fotografie spolu s reprodukciami z populárnych časopisov a magazínov, ktoré následne začal nalepovať na papier. Pre Richtera zohráva systém fotografie a jej rôznych praktík nástroj ideologickej kontroly, ako jeden z prostriedkov kolektívnej anómie, amnézie a represie, ktoré sú sociálne vpísané.[73]

Po tom, ako v roku 1961 presídlil z východného do západného Nemecka, začína sa totiž jeho archív diverzifikovať – od počiatočných fotografií z rodinného albumu prechádza k zbierke výstrižkov z nemeckých ilustrovaných žurnálov. Zaujíma postoj obrazového archeológa a kladie do nekompromisnej juxtapozície populárne, konzumné repodukcie s výjavmi z holokaustu. Tu sa mnémonický aparát subjektu transformuje a vzniká túžba o odlišné rekonfigurovanie identity jedinca v novom reprezentačnom registri.

Problematické čítanie Gerhardovho *Atlasu* spočíva v napätí banality reprodukcií ako nástroja na vybudenie kolektívnej amnézie a zároveň ponímanie banality ako estetického postoja. Zdá sa však, že v povojnovej spoločnosti dochádza k inému nastaveniu fotomontáže, v momente, keď náhodnosť a arbitrárnosť usporiadania nielenže zakladá estetické postupy, ale aj druh sociálne posílenej legitimácie anómie, zamaskovanej v pokročilom štádiu individuálnej slobody: „*The politically enforced elimination of subjectivity necessitated this aesthetic recourse to structural, perceptual, and cognitive anomie, since this model alone seemed to enact the decreasing validity of concepts of communicative action, self-determination, and transparent social organization.*"[74]

---

[71] Vojtěch Lahoda: Nový život umělce. Filův archiv. In: Lahoda/Konečný/Thýn/Winter 2010, 20.
[72] Lahoda/Konečný/Thýn/Winter 2010, 6.
[73] Buchloh 1999.
[74] Buchloh 1999, 142.

Na záver

Archív Júliusa Kollera je vskutku aporetická štruktúra, kde dokumenty, reprodukcie, osobné intervencie do apropriovaného materiálu, záznamy rozneho druhu v duchu seba-administrácie či re-produkovania byrokaratickej mašinérie sa prelínajú s pamäťou, smrťou i archívnou horúčkou. Archív revitalizuje miznúcu pamäť na efekt, ktorý pomáha odhaliť slabnúce kontúry zaznamenaného. Takýto princíp histórie filtrovanej skrze pamäť je druh terapie. Taká, ktorá prepracováva, svedčí a konštruuje narácie, vyprovokováva recepcie a opakované čítanie minulosti a môže otvoriť históriu a identitu pre „ďalšie" – otvoriť ju do budúcnosti.

Koller pritom zaujíma dôsledné konceptuálne postupy, ktoré sa pohybujú v procese signifikácie, označovacieho aktu, ktorým transformuje bežnú skúsenosť v estetickú situáciu. Kontext posttotalitnej spoločnosti, ktorý určoval jeho epistemologický a politický rámec, naburával dômyselnou stratégiou simulovania skostnateného byrokratického aparátu. Postupmi administrácie, dokumentácie a archivácie sa začleňuje do kontextu seba-historizačných praktík, ktoré predovšetkým v zemiach bývalého východného bloku nadobúdali povahu paralelnej inštitúcie a vyvárali kritický spoločenský apel.

Také príklady ako je slovinská skupina IRWIN, činnosť umelca Gorana Đorđević v Museum of American Art v Berlíne, Lia Perjovschi, J. H. Kocman, KwieKulik, Tamás st. Auby alebo Ilja Kabakov nám možu naznačiť styčné body viac či menej odlišných seba-historizačných momentov, ktoré však vytvárajú jednú z mnohých línií rozsiahlych archivačných prístupov v umeleckej tvorbe dvadsiateho storočia až do súčasnosti.

Mojím cieľom nebolo vytvoriť model vyslovene generačných súputníkov a ich následnú komparáciu, ale asynchrónny rámec, ktorý vytvára i samotný archív Júliusa Kollera.

Okrem tohto implicitne politicky kritického Kollerovho archívu som považovala za nosné poukázať na čisto antropologickú rovinu akéhosi mapovania, iniciačného potenciálu archívu ako iného druhu vizuality, ktorý má svojbytný vzťah ku kultúrnej pamäti vôbec.

Táto línia sa odvíja od počiatočných impulzov, ako ich sprostredkoval avantgardný postup koláže a fotomontáže, ktorý v priebehu dvadsiateho storočia nadobúdal odlišné diskurzívne znaky. Tam, kde sa Július Koller stáva historikom, tam sa Aby Warburg či André Malraux stáva umelcom. Vytvárajú subjektívny model archívu, sprostredkovaný technologicky reprodukovaným materiálom, ktorý v povojnovej tvorbe, ako sme videli v *Atlase* Gerharda Richtera, nadobúda charakter kolektívnej amnézie a represie.

Július Koller svojím archívom neusiluje o nový represívny nástroj kolektívnej pamäti, ako je to u inštitucionálnych archívov, ale je subjektívnym vhľadom či pohľadom na vybrané informácie a fenomény. Ponúka mimoriadny vhľad do každodenného života československej socialistickej spoločnosti a svojou formou vybáda recipienta k aktívnej pozícii.

LITERATÚRA

Baladrán, Zbyněk: Vytřihování jako prax myšlení. In: Voječh Lahoda / Jiří Thýn / Tomáš Winter (ed.): *Emil Filla: Archiv umělce*. Praha 2010.

Bartlová, Milena: Hořící archiv: Archiv Juliuse Kollera v Tranzitdisplay. *Art & Antiques*, roč. 11, č. 11, 2012.

Bartošová, Zuzana: *Napriek totalite: neoficiálna slovenská scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava 2011.
Bourriaud, Nicolas: *Kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha 2004.
Brozman, Dušan: Július Koller 1939–2007. *Art & Antiques*, roč. 6, č. 9, 2007.
Brozman, Dušan: Vedecko-fantastická retrospektiva. *Art & Antiques*, roč. 6., č. 9, 2010.
Buchloh, Benjamin H. D.: Gerhard Richter's „Atlas": The Anomic Archive. *October*, roč. 88, 1999.
Buddeus, Hana / Dufková, Mariana / Jánoščík, Václav / Lomová, Johana (ed.): *AD AKTA. Dejiny umění v rozšířeném poli*. Praha 2011.
Čarná, Daniela: Sám som sa stal otáznikom. *Prostor Zlín*, roč. 107, č. 3, 2010.
Foucault, Michel: *Archeologie vědení*. Praha 2002.
Foster, Hal: Archivy moderního umění. *Labyrint revue*, č. 23–24, 2008.
Derrida, Jacques: Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, roč. 25, č. 2, 1995.
Dillon, Brian: Collected Works. *Frieze*, č. 80, January–February 2004.
Enwezor, Okwui: *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. New York 2008.
Fidelius, Petr: *Kritické eseje*. Torst 2000.
Fidelius, Petr: *Řeč komunistické moci*. Praha 1988.
Foster, Hal: Archivy moderního umění. *Labyrint revue*, č. 23–24, 2008.
Groys, Boris: Umění ve věku biopolitiky: od uměleckého díla k dokumentaci umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny,* roč. 2, č. 4–5, 2008.
Grúň, Daniel: Archív umelca – Paralelná inštitúcia alebo prostriedok sebahistorizácie ? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 11, 2011.
Grúň, Daniel: *Galéria Ganku*. Viedeň 2014.
Grúň, Daniel / Pospizsyl, Tomáš: *Archiv Juliuse Kollera: Badatelna*. Praha 2012.
Grúň, Daniel / Klímová, Barbora: *Navzájem. Společenství 70. a 80. let*. Praha/Brno 2013.
Hanáková, Petra: Láska s pečiatkou: milostné koncepty Juliusa Kollera. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, roč. 11, 2010.
Hanáková, Petra: Legere et collegere: čitateľ, spisovač a hromadič informácií JK. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, roč. 12, 2011.
Hanáková, Petra / Hrabušický, Aurel: *Július Koller: vedecko-fantastická retrospektiva*. Bratislava 2010.
Havránek, Vít: Slovenský U.F.O.-naut: Július Koller. *Revue Art*, roč. 2, č. 4, 2005.
Havránek, Vít / Baladrán, Zbyněk / Krejčová, Veronika: *Atlas transformace*. Praha 2009.
Jablonská, Beáta: Spor o slovenské „More". *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 7, č. 15, 2013.
Lahoda, Vojtěch / Thýn, Jiří / Winter, Tomáš (ed.): *Emil Filla: archiv umělce*. Praha 2010.
Malraux, André: Imaginární muzeum. *Labyrint revue*, č. 23–24, 2008.
Matuščík, Radislav: … *Predtým. Prekročenie hraníc. 1964–1971*. Žilina 1994 (samizdat 1983).
Chalupecký, Jindřich: Osud jedné generace. In: *Cestou necestou*. Jinočany 1999.
Orišková, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava 2002.
Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta, art and avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009.
Spieker, Sven: *The Big Archive. Art from Beaucracy*. Cambridge, 2008.
Štrauss, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992 (samizdat 1978–1979).
Štrauss, Tomáš: *Toto čudesné 21. storočie*. Bratislava 2009.
Zálešák, Jan: *Minulá budoucnost*. Brno 2013.

Internetové zdroje

Badovinać, Zdenka: *What will be next revolution like?*, http://www.eflux.com/journal/what-will-the-next-revolution-be-like, vyhľadané 1. 8. 2014.
Badovinać, Zdenka: http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html, vyhľadané 25. 7. 2014.
Breakelll, Sue: *Perspective: Negotiating the Archive*, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiatingarchive, vyhľadané 1. 8. 2014.
East Art Map: http://www.eastartmap.org, vyhľadané 2. 8. 2014.
Kadist Art Foundation: https://www.youtube.com/watch?v=0T6MNydabn0, vyhľadané 19. 7. 2014.

Hanáčková, Milada: *Brněnská bohéma*, http://is.muni.cz/th/145551/ff_b/Bakalarka_BOHEMA_2.txt, vyhľadané 1. 8. 2014.
History and Museum of Modern Art: http://www.kuda.org/en/history-and-museummodern-art-goran-or-evil, vyhľadané 28. 7. 2014.
Museum of American Art: http://www.museum-of-american-art.org, vyhľadané 28. 7. 2014.
Nader, Luiza: *What Do Archives Forget? Memory and Histories, „From the Archive of Kwiekulik"*, http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2_nader_eng.html, vyhľadané 1. 8. 2014.
Petrešin-Bachelez, Nataša: *Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contempory Art Archive*, http://www.eflux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-booksmuseums-and-lia-perjovschi%E2%80%99s-contemporary-art-archive, vyhľadané 15. 7. 2014.
Petrešin-Bachelez, Nataša*: Innovative Forms of Archives, Part Two: IRWIN's East Art Map and Tamás St. Auby's Portable Intelligence Increase Museum*, http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-twoirwin%E2%80%99s-east-art-map-and-tamas-st-auby%E2%80%99s-portableintelligence-increase-museum, vyhľadané 1. 8. 2014.
Petrešin-Bachelez, Nataša: *Archiv(y)*, http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/a/archiv/1-archivy.html, vyhľadané 3. 8. 2014.
http://warburg.library.cornell.edu/panel, vyhľadané 1. 8. 2014.

JÚLIUS KOLLER AND ART ARCHIVE

Summary

In this paper concerning Julius Koller's archive I wanted to look through the concept of "artist's archive" in the former communist bloc. For this purpose, the study had to deal with the broader discursive frames of archive's understanding and its specific framework within the art production. The nature and structure of Koller's archive revealed this practice as an important and unseparable component within his conceptual practise. My intention was to compare the practise with similar strategies in the former Eastern Bloc, especially those of the IRWIN group, Museum of American Art in Berlin, Lia Perjovschi, J. H. Kocman, KwieKulik, Artpool Art Research Center, Tamás St. Auby and Ilja Kabakov. This contextualisation demonstrated similar traits in the process of self-historization. Koller's imitation of the language of the official bureaucratic apparatus created new kind of para-institution that comprises strategies such as self-documentation and self-administration. This activity turned out to possess substantial power to become effective subversive tacticts within the existing system. In the last part I wanted to highlight besides the issue of self-historization another substantial aspect of "artist's archive" – the anthropological matter of the archive. Art historian's and artist's interest of building archives became significant in the moderinst era. It is necessarily entangled with strategies as technical reproducibility, collage and photomontage. These impulses led to various strategies of creating mind-maps and demonstrating new relation to memory. I examined the most known examples of this phenomenon such as The Mnemosyne Atlas of Aby Warburg, the Imaginary Museum of André Malraux to the Gerhard Richter's Atlas. It provided me another possibility how to grasp the issue of art archive in the framework of visuality of modernity.

VARIA

2016 ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE PAG. 205–224
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1 / STUDIA HISTORIAE ARTIUM II

SOCHY V ZÁMECKÉM PARKU V LYSÉ NAD LABEM
Možnosti využití metod stavebně historického průzkumu při posuzování datace a autorství sochařských děl v konfrontaci s využitím formální analýzy a srovnání při hledání jejich inspiračních zdrojů

KATEŘINA ADAMCOVÁ
Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
E-mail: Katerina.Adamcova@ff.cuni.cz

ABSTRACT

Statues in the park in Lysá nad Labem
Possibilities of using historical survey methods for the assessment of dating and authorship of sculptures in confrontation with the use of formal analysis and comparison in search of their sources of inspiration

Article examines the group of statues in the park in Lysá nad Labem, that was commissioned by the Count František Antonín Špork and which usually been associated with the famous Baroque sculptor Matyáš Bernard Braun. This article shows the possibilities of using historical survey methods in the analysis and interpretation of the sculptures. The main sources of new information about statues in th park in Lysá nad Labem are their pedestals, where we find the interesting clues revealing the history of the group and its main ideological program. The comparison of this group of the statues with the selected famous works of European Baroque sculpture demonstrated that its author, sculptor Johann Lang-Dlouhý, was very well focused on current trends, and that his works was not dependent only on production Prague sculpture studios.
Keywords: Lysá nad Labem; Matyáš Bernard Braun; František Adámek; Czech Baroque sculpture; historical research

Sochařská výzdoba parku zámku v Lysé nad Labem patří nejen k nejpočetnějším a nejpozoruhodnějším sochařským souborům z období baroka, ale také k dílům, s nimiž je dosud spojena řada nezodpovězených nebo neuspokojivě zodpovězených otázek, a to přesto, že se odedávna těší soustavnému zájmu badatelů.[1] Vznik tohoto početného sochařského souboru je svázán hned se dvěma klíčovými postavami v dějinách českého baroka –

[1] Na počátku soustavného badatelského zájmu o tento sochařský soubor stály zejména práce místních historiků, Františka Otruby a P. Josefa Vojáčka, z nichž čerpali téměř všichni uvedení badatelé. Srovnej např. in: František Otruba: Několik obrazů z dějin města Lysé. *Jizeran* 13, 1891; idem: *Paměti města Lysé nad Labem, panství lysského a vesnic okolních*. Lysá 1898; idem: Lysá nad Labem za Šporků. *Boleslavsko* 1947, 327–328; Josef Vojáček: *Lysá nad Labem. Grunty a jejich majitelé*. Lysá nad Labem 1936; idem: *Sochy, sochaři a řezbáři v Lysé nad Labem*. Rukopis. Pozůstalost Františka Vojáčka, SOkA v Nymburce se sídlem v Lysé na Labem, sign. B112 ad.
K těmto dvěma místním historikům je třeba přiřadit ještě autora prvního soupisu historických a uměleckých památek na území, v němž se Lysá nachází, Františka Bareše. Srovnej in: František Bareš: *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku 19. století, 21, Politický okres Mladoboleslavský*. Praha 1905.

Františkem Antonínem hrabětem Šporkem, jedním z nejpozoruhodnějších mecenášů umění a objednavatelů uměleckých děl, jejichž význam daleko překračuje hranice Čech, a sochařem Matyášem Bernardem Braunem, jehož jméno je u nás, podobně jako v Itálii jméno Gianlorenza Berniniho, svého druhu synonymem pojmu „barokní sochařství". Sochami v Lysé se tak opakovaně zabýval nejen Pavel Preiss v publikacích, v nichž podrobně analyzuje rozporuplnou, ale bezesporu mimořádnou osobnost hraběte F. A. Šporka,[2] ale i Emanuel Poche, který se již od 30. let 20. století věnoval dílu M. B. Brauna a jehož badatelské úsilí vyústilo v hutnou monografii sochaře vydanou nejprve v 60. letech, posléze doplněnou o nové poznatky v 80. letech a naposledy pak ještě jednou poměrně nedávno roku 2003, tentokrát dokonce v německém jazyce.[3] Na poslední reedici Pocheho Braunova uměleckého životopisu spolupracoval také další vynikající znalec Braunovy tvorby, Ivo Kořán, který ostatně pár let před tím vydal podnětnou monografii sochaře, v níž se setkáme nejen se samotným Braunem, ale i s jeho synovcem Antonínem a některými dalšími pokračovateli M. B. Brauna.[4] Právě zde se I. Kořán mimo jiné znovu poctivě pokouší o vyřešení některých atribučních nejasností spojených se sochařským souborem zdobícím zámeckou zahradu v Lysé nad Labem.[5]

Problematiky autorství soch v zámeckém parku se dotkl také Oldřich Jakub Blažíček, a to zejména ve své studii věnované „sochaři z Benátek" publikované již v roce 1970.[6] Další významné práce zabývající se otázkou osobitosti sochařského projevu „sochaře z Benátek" a jeho podílu na vzniku soch v zámeckém parku v Lysé najdeme ve sborníku ke konferenci, kterou společně s výstavou děl M. B. Brauna upořádala Národní galerie v Praze v roce 300. výročí narození tohoto sochaře.[7] V polovině 90. let 20. století vznikla na Filozofické fakultě UK v Praze diplomová práce zabývající se výlučně zahradní plastikou v tvorbě M. B. Brauna.[8] V této studentské práci je ta část soch, která na základě výpovědi dochovaných písemných pramenů vznikla v roce 1735, pravděpodobně popr-

---

[2] Pavel Preiss: *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha 1981, 184; idem: *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Litomyšl 2003, 219–220.

[3] Emanuel Poche: *Matyáš Bernard Braun*. Praha 1937; idem: Matyáš Bernard Braun a sochy v Lysé nad Labem. *Volné směry* XXXIII, 1937, 44sqq.; idem: *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha 1965, 126; idem: *Matyáš Bernard Braun*. Praha 1986, 128; Emanuel Poche / Ivo Kořán: *Matthias Bernhard Braun, der Meister der Böhmischen Barock und seine Werkstatt*. Insbruck 2003, 136–137.

[4] Ivo Kořán: *Braunové*. Praha 1999.

[5] Ibidem 123–124.

[6] Oldřich Jakub Blažíček: Řezbář z Benátek. In: *Labores Musei in Benátky n. Jizerou* VI/3–4 (Sborník k 70. narozeninám Zdeňka Kalisty), 1970, 86–90.

[7] Oldřich Jakub Blažíček (ed.): *Matyáš Bernard Braun (1684–1738). Výběr řezeb. Katalog výstavy Národní galerie v Praze k 300. výročí umělcova narození, únor–duben 1984*. Praha 1984. Sborník ke konané konferenci vyšel v roce 1988. K otázce atribuce souboru soch v zámeckém parku v Lysé nad Labem se zde vztahují dvě studie, a to od Josefa Kopečka a Ivo Kořána. Srovnej in: Josef Kopeček: Soubor alegorických soch Šporkova zámeckého parku v Lysé nad Labem ve světle nových poznatků. In: Milena Freimanová (ed.): *Matyáš Bernard Braun 1684–1738: Sborník z vědecké konference Národní galerie v Praze 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, 143–150; Ivo Kořán: Raráš a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech. In: Milena Freimanová (ed.): *Matyáš Bernard Braun 1684–1738: Sborník z vědecké konference Národní galerie v Praze 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, 104–106. Vedle těchto publikací historiků umění je třeba připomenout ještě práce Jana Durdíka st. a Milady Šulcové. Srovnej in: Jan Durdík st.: Barokní plastiky v Lysé nad Labem. *Vlastivědný zpravodaj Polabí* 5–6, 1969, 67–70; Milada Šulcová: Figurální alegorie měsíců v zámeckém parku v Lysé nad Labem. *Vlastivědný zpravodaj Polabí* 1–2, 1973, 7–10.

[8] Petr Bašta: *Zahradní plastika pozdní Braunovy dílny* (diplomová práce na Filosofické fakultě University Karlovy v Praze). Praha 1995.

vé jednoznačně a přesvědčivě spojena se jménem staršího ze „sochařů z Benátek", Jana Dlouhého-Langa.[9] Její autor, Petr Bašta, se touto problematikou zabýval i po skončení studia a výsledky svého bádání pak shrnul v knize nazvané „Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka" vydané v roce 2011.[10] Rok před tím obhájila Gabriela Šinkorová na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci bakalářskou práci, jejímž hlavním cílem bylo opět pokusit se vyřešit otázku autorského určení s tím, že zároveň zde byl položen značný důraz na analýzu ikonografické koncepce skupiny alegorií dvanácti měsíců, která patří k nezajímavější části sochařské výzdoby zámecké zahrady.[11] Shodou okolností pak byla v loňském roce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy obhájena další bakalářská práce na téma sochařské výzdoby v zámeckém parku opět se zaměřením na otázku autorství těchto soch, zpracovaná tentokráte Janou Dörflovou.[12] Poslední jmenovaná studentská práce má oproti předchozím uvedeným tu výhodu, že badatelka měla konečně možnost srovnat sochy v parku v Lysé nad Labem s velmi obdobnými díly z tvorby dotčeného „sochaře z Benátek".[13] Jednalo se o sochy vytvořené Janem Dlouhým-Langem, pro výzdobu zámku v Ploskovicích. Autorství Jana Dlouhého-Langa je v případě ploskovických soch opřeno o výsledky archivního průzkumu zpracovaného krátce předtím Pavlem Zahradníkem.[14]

Zdálo by se, že ve chvíli, kdy byla vyřešena nejpalčivější otázka týkající se autorství tohoto sochařského souboru, není k danému tématu již příliš co dodat, že vše je již vybádáno, prameny vyčerpány a že není možné, alespoň pokud nebudou nalezeny nějaké neznámé nebo dosud neobjevené písemnosti, učinit nějaké nové závěry nebo pozměnit interpretaci dosud známých skutečností. Je tomu ale skutečně tak? Byly skutečně všechny dostupné zdroje informací beze zbytku vyčerpány? Možnost sledovat z bezprostřední blízkosti restaurování jednotlivých děl sochařské výzdoby zámku v Lysé, příležitost poznat je tak, jak většina badatelů nemůže a jak by si mnohdy ani sochaři sami nepřáli, ale i obdobné zkušenosti s jinými barokními sochařskými díly z tvorby M. B. Brauna a některých jeho následovníků ve mně vzbudily přesvědčení, že jsou zde ještě informace, které zůstávají tak trochu nepovšimnuty, kterým není věnována náležitá pozornost, a to proto, že se zdají stát na okraji daného tématu nebo dokonce mimo ně.

Prvním zdrojem těchto nových či dosud nepublikovaných skutečností jsou indicie, které nás informují o tom, jak jednotlivé části tohoto sochařského souboru vznikaly a jaká byla koncepce a postavení jednotlivých částí souboru v rámci celku. Zmíněné

---

[9] Poprvé jméno Jana Dlouhého-Langa v této souvislosti vyslovil Ivo Kořán ve své studii publikované ve sborníku k výše uvedené konferenci. P. Bašta však ve své práci nabízí další přesvědčivé komparace, které toto autorství činí pravděpodobnějším. Srovnej in: Kořán 1988.

[10] Petr Bašta: *Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka*. Praha 2011, 31–40.

[11] Gabriela Šinkorová: *Sochařské personifikace Dvanácti měsíců v zámecké zahradě v Lysé nad Labem* (bakalářská práce na Katedře dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2010. G. Šinkorová se opět přiklonila k názoru, že sochy jsou již dílem Františka Václava Adámka, tedy mladšího ze „sochařů z Benátek".

[12] Jana Dörflová: *Sochařská výzdoba zámecké zahrady v Lysé nad Labem* (bakalářská práce na Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2013.

[13] Až do této chvíle bylo možné s Janem Dlouhým-Langem spojit jen velmi malé množství děl a žádné z nich nestálo tak blízko ikonograficky ani čistě formálně jako jmenovaný soubor v Ploskovicích.

[14] Archivní průzkum stavebních dějin zámku v Ploskovicích byl P. Zahradníkem zpracován jako součást stavebně historického průzkumu objektu zámku a zároveň jako podklad pro monografii architekta pracujícího ve službách velkovévodkyně Toskánské, Josefa Špačka, která je tématem práce Petra Macka.

indicie se přitom nenacházejí v takové míře na samotných sochách jako spíše na jejich podstavcích či v místě, kde se podstavec a daná socha dotýkají.[15] Druhým dosud opomíjeným zdrojem informací je srovnání jednotlivých děl sochařského souboru v parku zámku v Lysé nad Labem, ovšem ne se sochami z tvorby M. B. Brauna a jeho následovníků, nýbrž se soudobými či o něco málo staršími díly evropského barokního sochařství.[16] Tyto komparace přinášejí, jak ještě ukážeme, zajímavé informace o inspiračních zdrojích autora tohoto souboru, odkazují k místu jeho sochařského školení, ale také k tomu, co ovlivnilo či zaujalo objednavatele tohoto souboru v průběhu jeho kavalírské cesty či dalších jeho cest směřujících za hranice Českého království.

To, co je na podstavcích soch v parku nepřehlédnutelné a co zmiňují takřka všichni výše uvedení badatelé, je skutečnost, že jsou zdobeny malovanými nápisy. S výjimkou Gabriely Šinkorové a Jany Dörflové však této skutečnosti nevěnují zvláštní pozornost, snad proto, že podstavce barokních soch jsou velmi často nositeli nějakých nápisů, je to jedna z jejich hlavních rolí. Ovšem nápisy na soklech lyských soch jsou přece jen výjimečné, a to nejen z hlediska obsahového, ale i z hlediska rozsahu těchto nápisů, jejich úlohy v celkovém ikonografickém programu sochy a v neposlední řadě i ve způsobu, jakým byly provedeny.[17] Zajímavé je již to, že zmíněné malované nápisy nenajdeme na podstavcích všech soch v parku. Nejenže takovými nápisy nebyla nikdy opatřena mladší skupina soch vzniklá o víc jak čtvrt století později v dílně Ignáce Františka Platzera, ale i v případě starší skupiny soch spojené se jménem „sochaře z Benátek" skládající se ze sochařské výzdoby horní terasy umístěné na samostatných soklech (alegorie čtyř ročních dob) a vázané na trojici schodišť (alegorie dvou denních dob, čtyř světadílů a čtyř živlů), výzdoby plochy parku pod terasou před bludištěm tvořeným habrovými stěnami (dvojice lvů, lvic a sfing), a sochařské výzdoby lemující stávající hlavní osovou cestu (alegorie dvanácti měsíců) se tyto nápisy objevují pouze na podstavcích posledně jmenovaného dvanáctičlenného souboru.[18] Již to nás může vést k úvaze, že právě této části sochařské

[15] První zdroj indicií vychází z využití metod obvyklých u stavebně historického průzkumu, hledání drobných rozdílů a anomálií v provedení daného souboru, stop po použitých technologických postupech atp., a to v místech, které nebyly primárně určeny pro pohled diváka.

[16] Druhý zdroj představuje jakousi návaznost na studie O. J. Blažíčka, který se jako jeden z mála badatelů pokusil na základě velmi dobré znalosti evropského barokního sochařství nalézt předobrazy některých prací českých sochařů a poukázat na jejich inspirační zdroje, na jejich stylovou orientaci, a tím pádem i na charakter jejich uměleckého školení. Narážíme zde především na studie a články O. J. Blažíčka publikované v 80. letech 20. století. Srovnej in: Oldřich Jakub Blažíček: Italské podněty a ohlasy v českém barokovém sochařství. *Umění* XXVIII, 1980, 493–503; idem: Italienische Impulse und Reflexe in der böhmischen Barockskulptur. In: K. Kalinowski (ed.): *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Poznań 1981, 103–104; idem: Čechy a Itálie v baroku. In: Jaromír Homolka (red.): *Itálie, Čechy a střední Evropa: referáty z konference pořádané ve dnech 6.–8. 12. 1983, katedra dějin umění a estetiky FF UK v Praze*. Praha 1986, 201–215.

[17] Přepisy a rekonstrukce těchto nápisů se staly jedním z hlavních bodů restaurátorského průzkumu. Bohužel tyto nápisy se dochovaly pouze torzálně a míra jejich poškození pak předurčila možnost nebo naopak nemožnost jejich rekonstrukce. Při rekonstrukci dochovaných částí textů se bohužel nebylo možné opřít ani o dochované prameny, ani o starší literaturu, protože přepisy znění nápisů v nich nikde nefigurují, a dokonce ani o starší obrazovou dokumentaci, protože fotografové jim nevěnovali patřičnou pozornost. A bohužel i pomocné optické metody se ukázaly jako neúčinné.

[18] Šestice Olympských bohů a torzo původně sedmičlenné skupiny Sedmi svobodných umění zobrazených opět pomocí putti vznikly až okolo roku 1760, na objednávku hraběte Sweert-Sporcka. Zajímavé je, že nejspíše z důvodu zachování jednoty sochařské výzdoby byly i tyto sochy osazeny na stejně tvarovaný sokl.

výzdoby zámeckého parku v podobě personifikací dvanácti měsíců byl v celkové koncepci přikládán nějaký zvláštní význam.[19]

Jednoduché hranolové dříky podstavců alegorií dvanácti měsíců člení sekané rámy se čtvrtkruhovými výkroji. Pole, která takto vznikla na čelní straně podstavců, ale zůstala prázdná, protože nápisy se nacházejí jen na bočních stranách podstavců. Na čelní straně můžeme spatřit pouze latinský název daného měsíce, který daná socha zosobňuje. Další nezvyklou skutečností je, že nápisy byly koncipovány výlučně v němčině a navíc jsou veršované.[20] Psány jsou v tištěné formě kurentu s jistými charakteristickými odlišnostmi v podobě písmen a s tím, že první písmeno nápisu je stejně jako iniciály v tištěných knihách větší a má zdobnější formu než ostatní písmena. To pak s jistým omezením platí i pro písmena uvozující nový verš nebo písmena na počátku slov s nějakým zvláštním významem. Nápisy nejsou na obou stranách soklu stejně dlouhé a i jejich literární forma je jiná. Na jedné boční straně je nápis dlouhý osm řádků, má obecnější charakter a představují se v něm ve třetí osobě jednotného čísla stručně ty činnosti člověka, které jsou pro daný měsíc roku typické. Na druhé boční straně je nápis dvakrát delší, má tedy šestnáct řádek, a je zajímavý tím, že se nám zde představuje měsíc sám. Je to tedy on, kdo k nám promlouvá a kdo popisuje svoje vlastnosti.

Umístění nápisů jednoznačně ukazuje, že i když se sochy, jak víme, dnes nenacházejí na původním místě – hlavní osa zámecké zahrady byla totiž posunuta směrem k severu – můžeme se domnívat, že i původně byly sochy rozmístěny do dvouřadé aleje vždy o šesti sochách na každé straně.[21] V případě soch představujících měsíce první poloviny roku se totiž osmiřádkové nápisy nacházejí na levé boční straně a šestnácti řádkové na pravé boční straně, zatímco v případě soch představujících měsíce druhé poloviny roku, se osmiřádkové nápisy nacházejí na pravé boční straně a šestnáctiřádkové nápisy naopak na levé boční straně.

Přepis torzálně dochovaných nápisů publikovala ve své bakalářské práci G. Šinkorová,[22] přepisy a někdy i překlady a především rekonstrukce torzálního stavu a fotodokumentace stavu nápisů před restaurováním jsou také součástí restaurátorských zpráv zpracovaných Vojtěchem Adamcem ke každé jednotlivé restaurované soše.[23] Z hlediska obsahového jsou nápisy pozoruhodnou zprávou o tom, co který měsíc pro člověka žijícího v daném období znamenal, a jsou tak, jak si povšimla právě G. Šinkorová, důležitým prvkem v ikonografickém programu dané sochy i celého souboru. Můžeme dokonce říci, že divákovi jistým způsobem pomáhají dané sochařské dílo číst, resp. rozšiřují a obohacují jeho zrakový vjem. Leden, v podobě starce s ohřívadlem u nohou je, jak doplňuje nápis pod sochou, měsícem, kdy se nám hodí kožich, aby nás hřál, a kdy si můžeme užít

[19] K tomu se ještě pokusíme vyslovit níže.

[20] P. Preiss ve svých knihách věnovaných hraběti F. A. Šporkovi výlučně zmiňuje nechuť hraběte k latinskému jazyku, který podle jeho soudu nemá schopnost promlouvat k lidu. Srovnej in: Preiss 1981; Preiss 2003.

[21] Srovnej in: Veronika Pincová: *Historie a současnost zámeckých parků v Lysé nad Labem*. Lysá nad Labem 2007. Původní situaci umístění hlavní osové cesty zachycuje ještě císařský stabilní katastr z roku 1842.

[22] Šinkorová 2010.

[23] Na rekonstrukci znění těchto textů se podíleli Kateřina Adamcová a v případě některých soch také Pavel Zahradník. Restaurátorské zprávy zpracované V. Adamcem jsou uloženy v archivu NPÚ-ÚOP středních Čech v Praze a také u investora restaurování těchto děl, tj. na odboru kultury Městského úřadu v Lysé nad Labem.

potěšení z jízdy na saních. Únor, v podobě nezvykle spoře oděné dívky s úsměvem prozářeným obličejem a mísou plnou koláčů, je, jak upřesňuje nápis, měsícem Karnevalu, hodování a tance i nevázaného veselí, kdy máme odhodit všechny starosti, zármutek a vrtochy, protože je dovoleno vše, i letmý polibek neznámému dítku. Březen je zobrazen jako muž středního věku, oblečený jako důstojník armády s tříhrohým kloboukem, puškou, kyrysem a štítem u svého boku. Právě nápis nám pak vysvětluje, že je to období, kdy končí zimní ležení a vojsko se opět může vydat na pochod. Duben zastupuje dívka s rýčem a květináčem, v němž je zasazen malý citronovník. Sochou je tento měsíc představen jako okamžik, kdy se do zámeckých zahrad znovu vracely rostliny, které přezimovaly v zámeckých oranžériích. Nápisy na podstavci sochy tento první zrakový vjem podstatně rozšiřují. Připomínají nám, že ten, kdo si chce užívat darů přírody, musí se o ně trpělivou a pilnou prací zasloužit. Měsíc Duben je zkrátka obdobím naplněným těžkou prací na zahradách a polích. A tak bychom mohli pokračovat.

Způsob, jakým jsou sochy personifikující jednotlivé měsíce zobrazeny, je velmi popisný a konkrétní. Popisnost sochařského provedení dokonale rezonuje s charakterem veršů, které, jak jsme viděli, divákovi nabízejí další obrazy upřesňující vjem získaný při prohlížení soch. Jako příklad zde uvádíme přepis delšího nápisu na podstavci měsíce Května. Ten je opět personifikován půvabnou dívkou. U jejího levého boku stojí koza, jejíchž rohů se dívka lehce dotýká, zatímco ve druhé ruce přidržuje džber, do nějž snad před chvílí nadojila mléko. V dolní části pláště, do něhož je usmívající se dívka zahalena-nezahalena, vidíme košík, v němž sedí slípka na vajíčkách. Tady se rodí nový život, vedle malých, sotva vylíhlých kuřátek zde můžeme najít celá neporušená vejce, vejce s prasklinou na skořápce i vejce s odpadlou horní částí skořápky a kuřátko, které se přímo před našima očima snaží ze skořápky vysvobodit. V nápisu na pravé boční straně podstavce k nám jako divákům pak Květen promlouvá takto:

Bey mir wird alles recht
belebet und erquicket.
Durch mich wird die Natur
vermehret und beglücket.
Ich schaffe gutte kost
in rechten übefluß.
Und alles hat von mir
den lieblichen genuß.
Ich bin recht angenomen
bey armen und auch reichen.
Mir ist an lieblichkeith
kein Monath zu vergleichen.
Wenn blumen blüth und graß
in bundten prachte stehen
kan ein Philosophus
mit lust spatzieren gehn.[24]

[24] Nápis předkládáme v původním znění včetně jistých odlišností od stávající gramatiky.

Květen je v nápisu charakterizován jako období hojnosti, které je vítáno jak chudými tak bohatými, období, kdy se příroda rozzáří jasnou zelení a kdy trávníky doslova stojí v plném květu, období, kdy se „Filosof" může Přírodou s radostí projít. Opěvování toho, co každý měsíc v roce přináší, je poctou řádu, jímž je naplněna Příroda, jako dílo Stvořitele, Příroda, jejíž součástí je i člověk sám. Tyto veršované nápisy jsou rozhodně něčím víc, než jen obvyklým sdělením, kdy, proč a kým byla daná socha vztyčena, popř. co k jejímu vztyčení vedlo. A jak jsme viděli, ani sochy nejsou pouhou ilustrací veršů na podstavcích. Neobvyklý koncept těchto nápisů i jejich vazba na dané výtvarné dílo dokládají znovu skutečnost, že František Antonín hrabě Špork byl osobností po všech stránkách podivuhodnou. Je třeba jen litovat, že nápisy není možné dnes v úplnosti rekonstruovat a že naším předchůdcům nestály za to, aby je pečlivě přepsali v době, kdy ještě nebyly tolik poškozené v důsledku degradace povrchových vrstev kamene podstavců soch.

Jak již bylo uvedeno výše, umístění nápisů vypovídá o tom, jak byl původně celý soubor soch dvanácti měsíců koncipován, tj. jako dvouřadá alej soch rozmístěná podél cesty. Umístění a charakter nápisů na podstavcích pak potvrzuje předpoklad, že tyto sochy lemovaly jednu z hlavních komunikačních spojnic, cestu, která kdysi vedla zámeckým parkem k bráně nacházející se na jižním konci východního křídla zámku. Tato dvanáctičlenná skupina soch tedy patřila k tomu, co měl návštěvník zámeckého parku zahlédnout jako první a čemu měl především věnovat svou pozornost. Nejen sochy samé, ale i zmíněné nápisy doslova vybízejí k opětovnému prohlížení.

Na podstavcích těchto soch však můžeme najít ještě další indicie týkající se vzniku této skupiny. Dřík podstavce je členěn na čelní i obou bočních stranách výše zmíněným polem vymezeným sekanou drážkou. Na zadní straně soklů však tuto drážku můžeme najít jen u vybraných soch z tohoto souboru. V případě dvou z nich se pak na zadní straně soklu dokonce dochoval původní zákres sekané drážky provedený olůvkem. Drážku i na zadní straně soklu má vysekáno sedm soch, konkrétně alegorie Února, Března, Května, Června, Července, Srpna a Prosince, s tím, že na podstavci Srpna a Prosince vidíme i zmíněný zákres. Hladký sokl bez drážky, dokonce i beze stop po zákresu, má zbývajících pět soch, alegorie Ledna, Dubna, Září, Října a Listopadu. Z toho můžeme soudit, že během realizace díla došlo ke změně původní koncepce, nebo že se původní koncepce teprve postupně upřesňovala, ale také to, že se při realizaci tohoto souboru notně spěchalo.[25] Na základě této indicie také můžeme předpokládat, že sochy s podstavci s drážkou byly hotovy o něco dříve, než sochy s podstavci bez drážky. Je totiž nepravděpodobné, že by sochy byly transportovány ze sochařského ateliéru na místo určení, aniž by vzápětí byly osazeny přímo na sokl, který již stál na svém místě určení, osazený na nějaký předem připravený základ.

Podstavce soch v zámeckém parku však kromě právě uvedeného ukrývají ještě jednu zajímavou stopu, o níž se v doposud publikovaných pracích nic nedozvíme. Horní terasu zámeckého parku u východního průčelí zámku korunují jednak sochy představující čtyři roční doby, tedy Jaro, Léto, Podzim a Zimu, a jednak sochy, které jsou součástí trojice schodišť spojujících tuto terasu s níže položenou částí zámeckého parku. Na jižním

[25] Tento předpoklad potvrzují i dochované písemné prameny. Celý více jak dvacetičlenný soubor měl vzniknout ve velmi krátkém čase vymezeném měsíci květnem, kdy si hrabě mohl v parku prohlédnout první trojici soch ze skupiny čtyř ročních dob, a červencem, kdy byla „sochaři z Benátek" vyplacena poslední část honoráře za skupinu dvanácti měsíců. Srovnej např. in: Kořán 1999, 123.

schodišti stojí čtveřice putti zosobňujících čtyři tehdy známé světadíly, na severním opět čtveřice putti zosobňujících čtyři živly neboli elementy, z nichž se skládá celý náš hmotný svět. Na zábradlí prostředního schodiště stojí v horní části sochy Venuše a Apollóna, tedy bohyně Měsíce a bůh Slunce, zatímco v dolní části zábradlí spatříme putti s medailóny s reliéfy vztahujícími se ke dvěma denním dobám, jimž tato nebeská tělesa vládnou. Čtvero ročních dob stojí na stejných soklech jako alegorie dvanácti měsíců, a to včetně sekaných rámů, které v tomto případě zdobí všechny strany podstavců. Důvod je zřejmý, tyto sochy byly vždy koncipovány na hranu stávající horní terasy parku a jejich sokly byly pohledové stejně jako sochy samy i ze zadní strany. Sochy putti stojí na prostých hranolových soklech s hladkými dříky, na něž navazuje zábradlí s plným dříkem s polem opět členěným nám známým sekaným rámem. Zde se motiv sekaného rámu přenesl z hranolového dříku soklu na dřík zábradlí. Z jednotné koncepce podstavců soch horní terasy zámku, kterou nakonec dodržela i skupina soch vzniklá až v dílně Ignáce Františka Platzera zhruba o čtvrt století později, se zcela vymykají podstavce pod sochami Venuše a Apollóna. Ty se od všech ostatních odlišují nejen tím, že byly zhotoveny z jiného druhu jemnozrnného pískovce, ale také tím, že jejich dříky zdobí plastické bosy v podobě psaníčka, a to dokonce i na zadní straně, k níž je přisazeno plné pole zábradlí schodiště.[26] Je zřejmé, že tyto sokly pocházejí z jiné doby, z hlediska dějin stylu nepochybně z doby starší.[27] I. Kořán předpokládá, že sochy Apollóna a Venuše vznikly o něco dříve než čtveřice ročních dob, která podle všeho zahájila sochařskou výzdobu parku iniciovanou hrabětem F. A. Šporkem po znovuzakoupení panství Lysá do svého majetku.[28] Petr Bašta zdůrazňuje klasicizující pojetí těchto soch a domnívá se, že s ostatními částmi sochařské výzdoby lyského parku vzniklými v roce 1734, tyto dvě sochy vůbec nesouvisí.[29] Charakter podstavců soch Venuše a Apollóna jednoznačně vypovídá o tom, že Baštova i Kořánova hypotéza opírající se o formální analýzu dotčených soch a jejich srovnání s ostatními ze zámeckého parku je více než pravděpodobná. Dovolujeme si zde vyslovit domněnku, že obě sochy představují torzo nějaké starší koncepce sochařské výzdoby zahrady, která ani nemusela být dokončena. Sochy se od ostatních neliší jen svými podstavci, ale také podobou svých plintů. Ostatní sochy vzniklé v roce 1735 se zdvíhají z pravoúhlých plintů, tyto dvě mají plinty nepravidelné, připomínající výseky terénu.

---

[26] Při posledním restaurování tohoto schodiště byly dříky obou soklů nahrazeny kopiemi, a to proto, že jejich materiál byl natolik degradovaný, že došlo k narušení statiky daného bloku. Originály podstavců byly vysekány z jemnozrnného okrového pískovce s výrazným nazelenalým nádechem, který je charakteristický pro křemité pískovce s vysokým obsahem minerálu zv. glaukonit, pískovce, který se nacházel v okolí Záp nedaleko Brandýsa nad Labem. Srovnej in: Václav Rybařík: *Ušlechtilé stavební a sochařské kameny České Republiky*. Hořice v Podkrkonoší 1994.

[27] Obdobné plastické psaníčko člení např. dřík soklu tzv. Vinařského sloupu se sochou sv. Václava, který dnes stojí u pravého nároží hlavního průčelí kostela sv. Františka z Assisi v Praze na Starém Městě. Tento sloup je dílem Jana Jiřího Bendla z roku 1676. Jiným příkladem použití tohoto dekorativního motivu z pozdější doby může být atika v podobě balustrového zábradlí korunující střední část hlavního průčelí Toskánského paláce na Hradčanském náměstí v Praze se sochařskou výzdobou od Jana Brokoffa z počátku 90. let 17. století. K J. J. Bendlovi srovnej např. in: Oldřich Jakub Blažíček: *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958, 73. K J. Brokoffovi srovnej nejlépe in: Věra Nejedlá: Příspěvek k dílu Jana Brokofa. *Umění* XII, 1964, 16. Po roce 1700 se tento dekorativní prvek objevuje zcela výjimečně.

[28] Kořán 1999, 123–124.

[29] Bašta 2011, 34.

Současná ikonografie obou soch také nemusí odpovídat tomu, čím původně měly být. Podoba sochy Apollóna, který je zde představen jako bůh lukostřelby a lovu, by totiž také odpovídala mnoha jiným mytickým lovcům, např. Venušinu milému, Adonidovi, nebo hrdinnému Meleagrovi. Je totiž zvláštní, že zatímco socha Venuše byla jejím autorem komponována podle slavných antických předobrazů Venuše Kapitolské z Kapitolských muzeí v Římě či Venuše Felix s kupidem z muzea Pio Clementino ve Vatikánu, socha představující Apollóna nebyla předurčena neméně slavným vzorem, Apollónem Belvedérským, či jinou slavnou verzí tohoto boha Slunce, jak bychom očekávali, ale vychází právě ze sochy Meleagra, která stávala v Římě na Kapitolu a která je dnes rovněž součástí sbírek muzea Pio Clementino.

Uvedené záměrné citace slavných antických děl nám také cosi vypovídají o autorovi těchto dvou soch a jeho stylové orientaci. Tento doposud neznámý sochař působil ve službách F. A. Šporka nejspíše, podobně jako Bartolomeus Zwengs z Ypern doložený při výzdobě Kuksu, před příchodem M. B. Brauna do Čech. Zdá se, že patřil k těm sochařům, kteří během svých studijních cest navštívili Řím, kde jedině mohl tyto sochy poznat natolik, aby byl ve své vlastní tvorbě schopen takto blízkých variací na tato obecně obdivovaná díla antického sochařství.

„Klasicistní" orientace těchto dvou sochařských prací z výzdoby zámeckého parku opravdu ostře kontrastuje s charakterem sochařského projevu Jana Dlouhého-Langa. V literatuře doposud nejčastěji zastávaný pohled na osobnost tohoto benáteckého sochaře vycházel z předpokladu, že byl Braunovým ne příliš talentovaným epigonem.[30] V případě realizace souboru soch pro zámecký park v Lysé nad Labem mu dokonce bývá určena role pouhého provádějícího sochaře pracujícího na podkladě Braunových bozzett.[31] Úzká spojitost se sochařským projevem M. B. Brauna nepochybně platí v případě hodnocení tvorby tohoto sochaře v rovině jeho základního formálního cítění, vycházejícího z dynamicko-expresivní orientace charakteristické tvarovou nadsázkou, stylizací tvaru, ve smyslu zdůraznění jeho smyslových a expresivních kvalit, a nadnesené dynamice všech částí figurálního díla. Jak si však ukážeme, byl tento sochař schopen tvůrčím způsobem reflektovat vzory, které nepocházejí přímo z Braunovy tvorby, ale ze soudobého sochařství italského a dokonce překvapivě i ze sochařství francouzského.

Giuseppe Mazzuoli, il Vecchio, žák Ercole Ferraty a Melchiore Caffá, patří k posledním zástupcům berninismu, tedy následovníkům dynamicko-expresivního sochařské-

---

[30] K dosavadnímu obrazu tvorby Jana Dlouhého-Langa nejlépe in: Kořán 1988, 105–106.

[31] E. Poche se domnívá, že Braun se na tomto souboru nikterak nepodílel, že je celý dílem Františka Adámka z Benátek. Srovnej in: Poche 1937. Stejného názoru jsou i P. Preiss, O. J. Blažíček a G. Šinkorová. Srovnej in: Preiss 2003, 219; Blažíček 1984; Šinkorová 2010. Naopak I. Kořán a spolu s ním i J. Dörflová předpokládají, že Braun vytvořil alespoň pro část z tohoto souboru bozzetta, jež předurčila základní koncepci soch realizovaných ovšem starším sochařem z Benátek Janem Dlouhým-Langem ve spolupráci s Františkem Adámkem. Srovnej in: Kořán 1999; Dörflová 2013. Podobný názor zastává i P. Bašta. Srovnej in: Bašta 1995 a Bašta 2011. Erich Bachmann, kterého jsme v úvodu nezmínili, jako jediný spojil vznik souboru dvanácti měsíců dokonce s Adamem Ferdinandem Dietzem, pozdějším dvorním sochařem würzburského, bamberského a trevírského kurfiřta, jenž měl podle jeho názoru v této době pobývat v dílně M. B. Brauna. Srovnej in: Erich Bachmann: Die Skulptur. In: Karl Maria Swoboda (ed): *Die Barock in Böhmen*. München 1964, 151. Tato Bachmannova hypotéza však není pravděpodobná, jak z hlediska výpovědi dochovaných písemných pramenů, tak z hlediska srovnání těchto děl se samostatnou tvorbou A. F. Dietze. Podrobněji srovnej in: Kateřina Adamcová: Jan Adam Dietz a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova. *Průzkumy památek* II, 2010, 7-36.

ho projevu Gianlorenza Berniniho, v Římě. Je totiž vrstevníkem sochařů, kteří naopak v římském sochařství zastupují novou vlnu klasicismu, jež přestavuje jakousi reakci na předchozí nadvládu cavaliere Berniniho v Římě.[32] Ve sbírkách muzea v Ermitáži v Petěrburku se dnes nachází Mazzuolliho socha zobrazující téma z Ovidiových Metamorfóz s názvem *Adónidova smrt*. Ve sbírkách Puškinova muzea je evidována od roku 1923, ovšem původně byla součástí jedné z nejvýznamnějších římských uměleckých sbírek. Jak uvádí Lione Pascoli, tuto sochu si od Giuseppe Mazzzuolliho zakoupil kardinál Barberini poté, co pro něj tento sochař dokončil sochu Diany.[33] L. Pascoli o této soše dokonce píše jako o „slavném Adónidovi", tzn., že ve své době patřila k jedné z nejznámějších Mazzuolliho prací.[34] Základní postoj této figury, šroubovité vytočení jejího těla, i to, že celá kompozice je rozvržena tak, že Adónidovu postavu vnímáme především z boční strany, to vše je až neuvěřitelně blízké základní kompozici sochy Prosince ze souboru měsíců v Lysé nad Labem. A nejen to. Jan Dlouhý-Lang zde zopakoval i zvláštní zaklonění Adónidovy hlavy a to, jak na tento prudký pohyb reagují prameny polodlouhých vlnitých vlasů rámujících obličej. A najdeme zde i vzor pro obrovité chlupaté prase, které má Prosinec z Lysé ledabyle přehozené přes svá záda.

O životě Jana Dlouhého-Langa, zejména pak o létech jeho učení, toho příliš nevíme.[35] Obecně se předpokládá, že patří mezi ty sochaře, kteří prošli dílnou M. B. Brauna, někdy je také v literatuře nazýván šporkovským sochařem. Jana Dörflová ve své práci usuzuje, že s Braunem spolupracoval opakovaně nebo že alespoň mohl sledovat jeho tvorbu i poté, co se osamostatnil.[36] Zda podnikl Jan Dlouhý-Lang tovaryšskou cestu do Itálie nevíme, nemůžeme to ani zcela vyloučit, ani potvrdit. Místem, kde se mohl s tímto italským dílem seznámit, však také mohla být Braunova dílna, protože i v jeho tvorbě najdeme několik děl koncipovaných na podkladě tohoto vzoru. Patří sem jednak sousoší s mytologickou tématikou, které bylo součástí výzdoby usedlosti J. V. Rotta a které bylo později přeneseno do parku zámku ve Štiříně.[37] Toto sousoší, které nejspíše představuje Hérakla s Lichasem nebo jiné podobné téma, patří k pozdějším Braunovým pracím pocházejícím zhruba ze stejné doby jako soubor v Lysé nad Labem. Ovšem tento koncept šroubovitého přetočení postavy je také základní komponentou určující postoj a základní objemový rozvrh sochy boha Vulkána, jež byla součástí skupiny Olympanů na atice Clam-Gallasova paláce v Praze, jejíž výzdoba vznikla krátce po roce 1715. Mazzuolliho socha Adónida byla dokončena až v roce 1709, ovšem Mazzuolli na ní pracoval více jak třicet let, což si mohl dovolit proto, že se jednalo o jeho privatissimo.[38] Předpokládá se, že M. B. Braun doplňoval své sochařské vzdělání právě pobytem ve významných italských uměleckých centrech a zvláště pak v Římě, a to v době před svým příchodem do Čech, který spadá právě do roku 1709.[39] Brauna mohla tato Mazzuolliho socha zaujmout nejen svým dokonalým

[32] K životu a dílu Giuseppe Mazzuolliho srovnej in: Maria Vittoria Thau: Giuseppe Mazzuolli il Vecchio. *Dizionario biografico degli italiani* 72, 2008. Dostupné z: http://www.treccani.it/enciclopedia/mazzuoli-giuseppe-il-vecchio_%28Dizionario-Biografico%29, vyhledáno 30. 8. 2014.
[33] Lione Pascoli: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni II*. Roma 1736, 482.
[34] Idem 479.
[35] Kořán 1988.
[36] Dörflová 2013.
[37] Srovnej in: Poche 1965, 122, obr. č. 157.
[38] Pascoli 1736.
[39] Srovnej in: Poche 1965, 16; Poche 1986, 18; Kořán 1999, 21; Poche/Kořán 2003, 22.

řemeslným provedením, ale i výrazovou nadsázkou oscilující na hraně mezi zobrazením tématu a jeho parodií, což je něco, co mu muselo být nesmírně blízké.

Zámecký park v Lysé nad Labem bývá stejně jako mnoho jiných barokních zahrad v Čechách a na Moravě připodobňován k zámeckému parku ve Versailles. Porovnáme-li oba parky co do počtu soch na danou rozlohu zámecké zahrady, je tato paralela nepochybně možná a dokonce není ani příliš nadsazená. Mají však tyto dvě tak zásadně odlišné zahrady ještě něco společného? Ikonografický program sochařské výzdoby zámeckého parku ve Versailles je nedílnou součástí ikonografického programu celého zámeckého areálu vycházející z koncepce obecně platné pro všechny stavební podniky iniciované a realizované Ludvíkem XIV. Jejich cílem byla apoteóza francouzského krále jako nově vtěleného Slunce, tedy boha Apollóna, dárce života i smrti, zdroje moudrosti a pravdy, patrona věd a umění.[40] Obrazem tohoto konceptu jsou ve versailleském parku nejen slavné sousoší Apollóna obsluhovaného nymfami, Latonina fontána se sousoším bohyně Léto, matky božských dvojčat Apollóna a Diany na vrcholu, ale i fontány na téma čtvero ročních dob, jejichž sled určuje Apollón svým slunečním svitem, sochy představující čtvero světadílů, jimž všem Slunce vládne, sochy múz nebo i fontány s koupajícími se a dovádějícími nymfami, které Apollóna často doprovázely a z nichž mnohá podlehla jeho kouzlu. Najdeme zde však i sochy a sousoší oslavující ve formě alegorií konkrétní historické události týkající se vlády Ludvíka XIV., jako jsou sousoší *Triumf Francie nad Španělskem* a *Triumf Francie nad Říší*, míněno Habsburskou říší atd. Součástí odkazu na zlatou éru dějin lidstva spojenou se světovládou Římské říše, s níž se Ludvík XIV. rovněž ztotožňoval, jsou pak kopie antických šedévrů pocházejících z římských sbírek. Tak přebohatou, mnohovrstevnatou ikonografii vázanou navíc přímo na osobu objednavatele bychom jinde v Evropě a tím spíše u nás jen těžko hledali. Přesto, jak si ještě ukážeme, jisté styčné body mezi Ludvíkovými Versailles a Šporkovou Lysou existují.

Přímo na fasádách versailleského zámku můžeme spatřit soubor personifikací dvanácti měsíců. Důvod je zřejmý, jejich střídání opět zajišťuje svým svitem bůh Slunce a jejich koloběh je mimo jiné také symbolem věčnosti a naplnění světa řádem. Tento soubor najdeme na fasádách tzv. „Le Corps central", tedy hlavní zámecké budovy, a vznikal, jak víme z dochovaných pramenů, v letech 1670–1672.[41] Stejně jako veškerá výzdoba tohoto areálu i tyto sochy byly vytvořeny podle programu sestaveného „Petite Académie" vedenou Claudem Perraultem. Mezi nejvýznamnější a nejznámější osobnosti, které se podílely na tomto souboru, patří např. bratři Balthasar a Gaspard Marsy, Jean Raon nebo Jean-Baptiste Tuby.[42] Na rozdíl od stejného souboru, který vznikl o mnoho let později v Lysé, tyto personifikace jsou všechny představeny ženskými postavami. Výběr atributů, pomocí nichž můžeme jednotlivé postavy identifikovat a které stejně jako v Lysé odkazují k tomu, co je pro daný měsíc charakteristické, je odlišný. Hlavním identifikačním prvkem jsou v jejich případě znamení zvěrokruhu spojená s daným měsícem a ta jen tu a tam doplňují atributy další jako květiny a plody ovoce a zeleniny nebo to, jak moc nebo naopak málo jsou ženské figury zahaleny do svého antikizujícího oděvu. Tento zásadní rozdíl

[40] Françoise de La Moureyre: Réflexions sur le style des statues aux façades du château de Versailles. In: *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* 2008. Dostupné online z: http://crcv.revues.org/992.
[41] Ibidem.
[42] Ibidem.

mezi oběma soubory vychází jednak ze skutečnosti, že ikonografie versailleských měsíců se více opírá o ikonografii těchto personifikací, jak ji najdeme v *Ikonologii* Cesare Ripy, a jednak z toho, že ve Francii podobně jako v Itálii panují jiné klimatické podmínky než ve střední Evropě, což pak ovlivňuje to, kdy se co sklízí a kdy se provádějí jaké zemědělské práce.[43] I přes tyto odlišnosti se zde setkáme s několika pozoruhodnými a rozhodně nečekanými souvislostmi.

Samotné rozhodnutí hraběte Šporka zařadit do souboru soch, které budou zdobit nově upravovanou zahradu zámku v Lysé nad Labem, personifikace dvanácti měsíců, mohlo být inspirováno právě zážitky z francouzské etapy jeho kavalírské cesty, kterou podnikl v letech 1679–1681.[44] Personifikace dvanácti měsíců nejsou tak častou součástí výzdoby zahrad, jak bychom předpokládali. V našem prostředí jedinou paralelu představují personifikace dvanácti měsíců osazené na pilíře oplocení čestného dvora zámku ve Veltrusech a sochy v zámeckém parku ve Lnářích, které navíc vznikly později než soubor v Lysé. Ani jinde ve střední Evropě se s tímto ikonografickým motivem příliš často nesetkáme. Jinak je tomu ve Francii. Soubor dvanácti měsíců mohl Špork spatřit nejen ve Versailles, ale také na dalším významném sídle francouzských králů, zahradách zámku ve Fontenaibleau, kam byly alegorie dvanácti měsíců osazené do „Parterrre du Tibre", opět na podnět Ludvíka XIV. krátce po dokončení soch pro Versailles.[45] To však není jediná podobnost mezi oběma soubory. Některé ze soch umístěné v 70. letech 17. století na fasády „Corps central" jsou sochám z Lysé nad Labem až neuvěřitelně blízké, podobně jako soše *Prosince* socha *Adónidova smrt* od Giuseppe Mazzuolliho. První z nich přestavuje ve Versailles alegorii Května, kterou vysekal Benoît Massou. Koncepce této ženské postavy, s květinami posbíranými do záhybů šatu a především nádherným květinovým věncem ve vlasech sčesaných do rozvolněného drdolu rámujícího velmi pravidelné obličejové rysy, je velmi blízká alegorii Jara ze souboru čtyř ročních dob v Lysé. Mimochodem P. Bašta při hodnocení této lyské alegorie upozorňuje na skutečnost, že v typice jejího obličeje a i na dalších partiích najdeme v braunovské tvorbě vzácné „klasicizující rysy".[46] Další versailleská socha představující alegorii Března s beraní kůží přehozenou přes klín má své podivuhodné dvojče v Lysé v postavě Června. Ještě o něco blíže pak stojí této soše zobrazující stříhání ovce kresba Charlese Le Bruna určená pro sochu zobrazující Březen, kterou pro Fontainebleau vysekal Thibault Poissant.[47] Osobou, která tyto francouzské vzory Janu Dlouhému-Langovy zprostředkovala, nejspíše nebyl M. B. Braun, ale hrabě F. A. Špork, který s Francií a francouzskou kulturou udržoval vazby po celou dobu svého života.[48]

Viděli jsme, že podstavce pod sochami v zámeckém parku skrývaly indicie, které nám napomohly potvrdit nebo vyvrátit některé v literatuře vyslovené hypotézy. Pozornost,

---

[43] Cesare Ripa: *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti.* Siena 1613.

[44] Preiss 1981, 32; Preiss 2003, 34.

[45] de La Moureyre 2008.

[46] Bašta 2011, 39.

[47] Tento soubor dvanácti měsíců bohužel patří k nedochovaným sochám, jejichž někdejší podobu nám dnes dokládají právě jen dochované návrhové kresby Charlese le Bruna. Srovnej in: de La Moureyre 2008. Zajímavé je, že zatímco ve Versailles jsou všechny měsíce personifikovány ženskými figurami, ve Fontainebleau naopak pouze postavami mužskými. V Lysé se mužské a ženské postavy o personifikace dělí rovným dílem.

[48] Srovnej in: Preiss 2003, 19, 24, 30, 128–129, 132, 133, 1338, 188, 268, 322, 351–52, 465, 490, 495.

kterou jsme jim věnovali, se ukázala jako naprosto opodstatněná. Zjištěné rozdíly ve způsobu jejich formálního provedení vedly ke zpřesnění našich dosavadních představ o tom, jak sochařská výzdoba zámeckého parku v Lysé vznikala, co bylo a co nejspíše nebylo součástí souboru vytvořeného Janem Dlouhým-Langem. Důkladnější analýzy vztahu mezi sochařskými díly a nápisy na podstavcích skupiny dvanácti měsíců zase poukázaly na to, jakým způsobem se tyto dvě složky v případě těchto děl doplňují a jak teprve spojení veršů se zrakovým vjemem získaným při prohlížení těchto soch vytváří úplný obraz sdělení zamýšleného objednavatelem. Nemůžeme tak souhlasit se slovy Ivo Kořána, že se jedná o „nezávazné alegorie", které tak trochu nezapadají do kontextu předchozích Šporkem iniciovaných uměleckých podniků s náměty více „ideově cílenými".[49]

Další zajímavé a nečekané souvislosti přineslo srovnání těchto soch s díly evropského barokního sochařství. Našli jsme předobrazy lyských soch nejen v tvorbě Giuseppe Mazzuolliho zastupujícího dynamicko-expresivní linii evropského barokního sochařství, ale i v sochách na fasádách zámku ve Versailles, reprezentujících francouzský barokní klasicismus období první etapy vlády Ludvíka XIV. Čerpání inspirace z výrazově tak odlišných zdrojů je pro období, kdy vznikly sochy zdobící zámeckých park v Lysé nad Labem, typické. Nalezené nečekané souvislosti nám ukazují, že mnohdy je i tvorbu „sochařů regionálního významu" třeba nahlížet nejen v kontextu produkce českého barokního sochařství, ale i v kontextu se sochařstvím evropským.

LITERATURA

Adamcová, Kateřina: Jan Adam Dietz a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova. *Průzkumy památek* II, 2010, roč. XVII, s. 7–36

Bachmann, Erich: Die Skulptur. In: Karl Maria Swoboda (ed): *Die Barock in Böhmen*. München 1964.

Bareš, František*: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém, 21, Politický okres Mladoboleslavský*. Praha 1905.

Bašta, Petr: *Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka*. Praha 2011, s. 31–40.

Blažíček, Oldřich Jakub: *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958.

Blažíček, Oldřich Jakub: Řezbář z Benátek. In: *Labores Musei in Benátky n. Jizerou* VI/3–4 (Sborník k 70. narozeninám Zdeňka Kalisty). Benátky nad Jizerou 1970, s. 86–90.

Blažíček, Oldřich Jakub: Italské podněty a ohlasy v českém barokovém sochařství. *Umění* XXVIII, 1980, s. 493–503.

Blažíček, Oldřich Jakub: Italienische Impulse und Reflexe in der böhmischen Barockskulptur. In: K. Kalinowski (ed.): *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Poznań 1981, s. 103–104.

Blažíček, Oldřich Jakub: Čechy a Itálie v baroku. In: *Čechy a střední Evropa*, Praha 1986, s. 201–215.

Blažíček, Oldřich Jakub: (ed.): *Matyáš Bernard Braun. Výběr řezeb. K třístému výročí narození*. Praha: Národní galerie 1984. Sborník ke konané konferenci vyšel v roce 1988.

Dörflová, Jana: *Sochařská výzdoba zámecké zahrady v Lysé nad Labem*. Bakalářská práce, Ústav pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Praha 2013, rkps.

Durdík, Jan, st.: Barokní plastiky v Lysé nad Labem. *Vlastivědný zpravodaj Polabí* 5–6, 1969, s. 67–70.

Kopeček, Josef: Soubor alegorických soch Šporkova zámeckého parku v Lysé nad Labem ve světle nových poznatků. In: *Matyáš Bernard Braun: 1684–1738: Sborník z vědecké konference Národní galerie v Praze 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, s. 143–150.

Kořán, Ivo: Raráš a šetek aneb braunovské sochařství východních Čech. In: *Matyáš Bernard Braun: 1684–1738: Sborník z vědecké konference Národní galerie v Praze 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, s. 104–106.

[49] Kořán 1999, 123.

Kořán, Ivo: *Braunové*. Praha 1999.
La Moureyre, Francoise de: Réflexions sur le styl des statues aux facades du chateau de Versailles. *Bulletin du Centre de recherches du Chateau Versailles*, 16. 6. 2008, http://crcv.revues.org/992.
Nejedlá, Věra: Příspěvek k dílu Jana Brokofa. *Umění* XII, 1964, s. 4–44.
Otruba, František: Několik obrazů z dějin města Lysé. *Jizeran* 13, 1891.
Otruba, František: *Paměti města Lysé nad Labem, panství lysského a vesnic okolních*. Lysá 1898.
Otruba, František: Lysá nad Labem za Šporků. In: *Boleslavsko*. Mladá Boleslav 1947, s. 327–328.
Pascoli, Lione: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II. Roma 1736, s. 482.
Pincová, Veronika: *Historie a současnost zámeckých parků v Lysé nad Labem*. Lysá nad Labem 2007.
Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun a sochy v Lysé nad Labem. *Volné směry* XXXIII, 1937, s. 44 ad.
Poche, Emanuel: *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha 1965, s. 126.
Poche, Emanuel: *Matyáš Bernard Braun*. Praha 1986, s. 128.
Poche, Emanuel / Kořán, Ivo: *Mathias Bernhard Braun, der Meister der Böhmischen Barock und seine Werkstatt*. Insbruck 2003, s. 136–137.
Preiss, Pavel: *Boje s dvouhlavou saní*. Praha 1981, s. 184.
Preiss, Pavel: *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Litomyšl 2003, s. 219–220.
Ripa, Cesare: *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtú, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi Celesti, Mondo e sue Parti*. Siena 1613.
Rybařík, Václav: *Ušlechtilé stavební a sochařské kameny České Republiky*. Hořice v Podkrkonoší 1994.
Šinkorová, Gabriela: *Sochařské personifikace Dvanácti měsíců v zámecké zahradě v Lysé nad Labem*. Bakalářská diplomová práce, Katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2010, rkps.
Šulcová, Milada: Figurální alegorie měsíců v zámeckém parku v Lysé nad Labem. *Vlastivědný zpravodaj Polabí* 1–2, 1973, s. 7–10.
Thau, Maria Vittoria: Giuseppe Mazzzuolli il Vecchio. *Dizionario biographico degli Italiani* 72, 2008, in: http://www.treccani.it/enciclopedia/mazzuoli-giuseppe-il-vecchio_%28Dizionario-Biografico%29, vyhledáno dne 30. 8. 2014.
Vojáček, Josef: *Lysá nad Labem. Grunty a jejich majitelé*. Lysá 1936; Vojáček, Josef: *Sochy, sochaři a řezbáři v Lysé nad Labem*. rkps. Vojáčkova pozůstalost, SOkA v Nymburce se sídlem v Lysé na Labem, sign. B112 ad.

STATUES IN THE PARK IN LYSÁ NAD LABEM
Possibilities of using historical survey methods for the assessment of dating and authorship of sculptures in confrontation with the use of formal analysis and comparison in search of their sources of inspiration

Summary

Pedestals of statues are in Arts history often neglected sources of information. File of pedestals of statues in the chateau park in Lysá nad Labem hidden clues that can help us prove or disprove some of the hypothese expressed in the literature. Observed differences in the way of their formal execution led to the refinement of our current ideas about, how the sculptural decoration of the chateau park in Lysá nad Labem emerged and which of the sculptures were, and which were not not part of the file that was created by scupltor from Benátky nad Jizerou, Jan Dlouhý-Lang.

A more thorough analysis of the relationship between sculptures and inscriptions on the pedestals of statues of "Twelve Months" again point out, in which way these two components in case of these works are being complementary and how verses only in connection with visual sensation obtained from viewing these sculptures create a full picture of the communication client intended. Thuss we can not agree with the words of Ivo Kořán, that they are a "non-binding allegories" that kind of do not fit into the context of previous artistic ventures initiated by František Antonín Špork with a more "ideologically targeted" themes. Another interesting and unexpected connections brought about the comparison of these sculptures with works by European Baroque sculpture. We found prototypes of sculptures of Lysá nad Labem not only

in the works of Giuseppe Mazzuolli, which represent the dynamic expressive line of European Baroque sculpture, but also in sculptures on the facades of the Chateau de Versailles, which represent the French Baroque classicism period, the first stage of the reign of Louis XIV. The Unexpected context, which has been found, shows us that sometimes even creation of "Sculptors of regional significance" should not be seen only in the context of the production of Czech Baroque sculpture, but as well in the context of European sculpture.

Obrázek 1: Lysá nad Labem, alegorie Listopadu, nápis na pravé boční straně podstavce. Foto: Kateřina Adamcová, 2010

Obrázek 2: Lysá nad Labem, alegorie Listopadu, nápis na levé boční straně podstavce. Foto: Kateřina Adamcová, 2010

Obrázek 3: Lysá nad Labem, alegorie Května, celkový pohled na čelní stranu. Foto: 1924, fotoarchiv NPÚ GŘ v Praze

Obrázek 4: Lysá nad Labem, alegorie Prosince, pohled na zadní stranu podstavce. Foto: Kateřina Adamcová, 2013

Obrázek 5: Lysá nad Labem, alegorie Října, pohled na zadní stranu podstavce. Foto: Kateřina Adamcová, 2013

Obrázek 6: Péterburk, Ermitáž, Giuseppe Mazzuoli, Adonidova smrt. Zdroj: Wikimedia Commons

Obrázek 7: Lysá nad Labem, alegorie Prosince, čelní strana sochy. Foto: Kateřina Adamcová, 2005

2016 ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE PAG. 225–247
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1 / STUDIA HISTORIAE ARTIUM II

JORIS KARL HUYSMANS JAKO KRITIK UMĚNÍ A JEHO PRAŽSKÉ ODEZVY*

TOMÁŠ KOLICH
Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
E-mail: tider@centrum.cz

ABSTRACT

Joris Karl Huysmans as an art critic and his influence upon the Czech lands

This text focuses on Joris-Karl Huysmans as an art critic and on his influence on the Czech environment. As during his lifetime, Huysmans's critical work as well as his personal life underwent significant transformations, his work found favorable response among several different opinion groups, which engaged in controversies with one another.

The circle associated with the *Moderní revue* (Modern Review) magazine presented Huysmans as a decadent and focused on his texts such as *À rebours* (1884). Of the *Moderní revue* circle, particularly Antonín Procházka's and Karel Hlaváček's texts featured inspiration by Huysmans. The *Volné směry* (Free Styles) magazine, on the other hand, perceived Huysmans as a naturalist and a defender of impressionism. Huysmans influenced particularly Miloš Jiránek and František Xaver Šalda; the latter wrote an extensive obituary of Huysmans. Huysmans was further mentioned in *Rozhledy* (Horizons), a periodical which voiced opinions which were less limited in breadth, and his conversion made him an attractive figure also for the Catholic *Nový život* (New Life) magazine, which however did not focus on his critical thought on art.

Generally speaking, Huysmans's reviews were widely read in the Czech Lands, although their selection was limited. Czech art periodicals found his reviews interesting for his daring style and a broad range of themes, which also included little-known artists, caricatures and posters.

Keywords: Joris-Karl Huysmans; art criticism; decadence; *Moderní revue*; *Volné směry*

Úvodem

Životní dráha i literární tvorba Jorise-Karla Huysmanse (1848–1907) bývá zpravidla rozdělována do tří fází. V té první si získal věhlas jako pomyslný Zolův žák a stoupenec naturalismu. Ve druhé etapě, která začíná vydáním jeho nejslavnější knihy *Naruby* (*À rebours*) v roce 1884, se s naturalismem razantně rozchází a přiklání se k dekadenci. Od roku 1891, kdy vydává knihu *Tam dole* (*Là-Bas)*, lze datovat jeho poslední „katolické" období, v němž se náboženství postupně stále silněji projevuje v Huysmansově životě i románech.

V případě Huysmansovy kritické činnosti již toto kategorické rozdělení přijmout nelze. Své výtvarné kritiky uveřejňoval Huysmans časopisecky a vydal je i knižně ve sbírkách *L'Art moderne* (1883) a *Certains* (1889). Huysmansovy postřehy o výtvarném umění

* Text vznikl v ikonografickém semináři prof. Lubomíra Konečného.

rovněž prostupovaly jeho beletristickou tvorbu a objevují se hlavně v *Naruby*, dále například v *Croquis Parisiens* (1880) a *Tam Dole*.

L'Art moderne obsahuje kritiky čtyř oficiálních Salonů mezi roky 1879 a 1882 a výstav Nezávislých v letech 1880, 1881 a 1882. V těchto textech především obhajuje impresionisty a brojí proti akademické malbě. Nabádá malíře, aby více zobrazovali současný život, a za největšího umělce Francie pokládá Degase. Mimo jiné jej fascinuje Degasova schopnost zachytit tóny pleti v umělém osvětlení, což je jedno z témat, které později, byť v pozměněné formě, rozvíjí v *Naruby*.

Huysmans v *Naruby* nepojednává ani o jednom impresionistovi, což vytváří zdání, že jejich umění ve své „dekadentní" etapě zcela zavrhl. Ve skutečnosti se jeho oblíbení malíři z *L'Art moderne* jako byli Degas či Raffäelli vrací ve sbírce *Certains*. Ta je ve své koncepci odlišná a nezaměřuje se na výstavy, nýbrž rozebírá jednotlivé výtvarníky ve formě esejí. Huysmansův posun v umělecko-kritickém uvažování se zde projevuje studiemi o umělcích jako Félicien Rops, Goya a Jan Luyken, také zde nacházíme čistě teoretické statě o soudobé architektuře a tradici zobrazování oblud v historii. Huysmans se zde odklání od fascinace současným životem a dává větší prostor umělcům, jejichž díla jsou více symbolická a ztvárňují „jiné" světy, na druhou stranu píše o Chéretových plakátech – žánr, který je projevem moderní doby *par excellence*.

Ve svém „katolickém" období již Huysmans o současném malířství nepíše a v knihách se zaměřuje spíše na umění středověku. Jeho zájem o primitivy, jak je sám nazývá, se odráží ve slavném popisu Grünewaldova *Ukřižování* v *Tam dole* a vyústí v knize *Trois primitifs*, kterou vydává ke konci života v roce 1905.

Některé z Huysmansových názorů na umění se proměňují v osmdesátých letech razantně, jiná témata ovšem prochází napříč celou jeho kritickou tvorbou. V každém jejím období jsou Huysmansovy studie natolik různorodé, že neumožňují definovat jej pouze jako naturalistu, dekadenta či novokatolíka.

V českých uměleckých kruzích byl Huysmans dobře znám, především jako literát. Zájem o něj předchází už generaci devadesátých let, například do své knihy *Nové studie a podobizny* jej zahrnul Jaroslav Vrchlický.[1] Na opačné straně uměleckého spektra můžeme Huysmansův vliv, byť přeneseně, vysledovat až k Emilu Fillovi, jehož *Čtenář Dostojevského* byl pravděpodobně inspirován Redonovým imaginárním portrétem hraběte des Esseintese z Huysmansovy knihy *Naruby*.[2]

Vliv Huysmanse na českou výtvarnou kritiku dosud samostatně prozkoumán nebyl. Tento vztah je zajímavý hlavně tím, že Huysmansem se inspirovaly velmi odlišné názorové tábory, které mezi sebou mnohdy vzájemně polemizovaly. Ukazuje se, že v českých uměleckých periodikách docházelo k velmi selektivnímu přístupu k Huysmansovým studiím, a jeho osobnost byla často představována poněkud zkresleně. V Čechách se tak objevuje určitá tendence aplikovat ono dělení na naturalistu, dekadenta a novokatolíka důsledně i na Huysmansovy kritiky. V obecné rovině nám tak Huysmansův příklad dokládá, jak různorodé názory mohli čeští výtvarníci a teoretici čerpat z jedné a téže zahraniční autority.

---

[1] Vrchlický 1897.

[2] „*Fillův zemdlený, duševně vyčerpaný Čtenář, bezvládně ležící v lenošce, je vlastně jen munchovsky traktovanou zrcadlovou variantou Redonovy sugestivní představy.*" Šmejkal 1976, 48.

Moderní revue

V oblasti literární a výtvarně-kritické našel Huysmans největší odezvu v okruhu časopisu Moderní revue. Zde bylo otištěno nejvíce českých překladů jeho textů. Prvním a nejdůležitějším z nich byla kniha *Naruby*, která vycházela na pokračování ve III. ročníku.[3] *Naruby*, slavná „bible dekadence", je pro uměleckou kritiku důležitá především svými sugestivními popisy výtvarných děl, které nepředstavují pouze dojmy hlavního hrdiny románu, hraběte des Esseintese, ale jsou Huysmansovou interpretací daných autorů. Nejvýznamnější jsou výklady obrazů *Salome* a *Zjevení* od Gustave Moreaua a grafik Odilona Redona,[4] které, jak již bylo v odborné literatuře mnohokrát poznamenáno, značně přispěly k uvedení jejich díla do povědomí širší veřejnosti. O obou psal Huysmans již dříve ve svých výtvarných kritikách,[5] ovšem nelze si myslet, že by beletristický formát ubíral interpretacím z *Naruby* na jejich významu. Naopak, Huysmans napsal v dopise Émile Hennequinovi, že si své poznatky o Redonovi a Moreauovi šetří raději do *Naruby*, než aby se ztratily v knize článků.[6]

Je možno říci, že umělci z okruhu Moderní revue se na Huysmanse dívali především prismatem *Naruby* a povětšinou jej chápali jako bytostného představitele dekadence, což ovlivňovalo jejich čtení dalších Huysmansových textů. Význam, jakému se *Naruby* těšilo v rámci Moderní revue, dokládá i skutečnost, že v XVI. ročníku najednou vyšly hned čtyři recenze této knihy od Émile Hennequina, J. B. ďAurevilly, Vittoria Pica a Renny de Gourmonta, všechny přirozeně kladné.[7]

Ve XIII. ročníku byla uveřejněna Huysmansova esej *Obluda v umění*.[8] Huysmans zde sleduje zobrazení monster od dob starodávných civilizací přes antiku a středověk až do své současnosti a tento historický exkurz mu slouží k tomu, aby na něj navázal Redonovy vize posunující zobrazení oblud do moderní doby: „*Ačkoliv byla již tolik prodělána, je cesta oblud přece dosud nová. A jsouc tentokrát důmyslnější než člověk, příroda sama stvořila opravdové obludy, ne mezi ‚velkým dobytkem', ale mezi ‚nekonečně malým', ve světě živočišníků, nálevníků a larv, jejichž suverénní ohavnost nám odhaluje mikroskop.* (…) *Tady je tedy nové východisko, takměř nová cesta; podobá se, by byla odkryta jedním malířem, který je dnes zaujat fantastičností, Odilonem Redonem. Pokusil se skutečně, tvoře své obludy, vypůjčiti si z vlnivého a proudícího světa, z oblastí nepostřehnutelných tvorečků, zvětšených projekcí a potom mnohem strašnějších než nadsazení dravci starých mistrů, báječný úděs jejich víření.*"[9]

Text musel být pro revue přitažlivý nejen tím, že poskytuje určitý interpretační klíč k Redonovi, ale také jako teoretické obhájení všech děl zpracovávajících temnou, symbo-

---

[3] V Literárním archivu Památníku národního písemnictví se nachází velmi krátký dopis z roku 1895, ve kterém Huysmans Procházkovi uděluje autorizaci k překladu *Naruby*. (Fond: Procházka Arnošt, položka: Huysmans Joris-Karl Procházka Arnošt, signatura I/8/64.)

[4] Huysmans 1979, 88–97, 100–102.

[5] Viz dodatky v *L'Art Moderne*, *Le nouvel Album d'Odilon Redon* (původně v *La Revue Indépendante*, 1885, později v druhém vydání *Croquis parisien*, 1886), *Certains*.

[6] Gamboni 2011, 85.

[7] Hennequin 1909/10, ďAurevilly 1909/10, Pica 1909/10, de Gourmont 1909/10.

[8] Tuto esej spolu s dvanácti grafickými listy O. Redona vydala později knižně Kamilla Neumannová – Joris-Karl Huysmans: *Obluda v umění*. Praha 1912b.

[9] Ibidem 11–13 .

lickou a niternou tématiku, neboť je navazuje na historii a vykládá je jako projev tradice sahající až do počátků lidské civilizace.

Poslední Huysmansův text v Moderní revue, *O diletantismu*, byl otištěn se značným časovým odstupem až ve XXV. ročníku, těsně po ukončení války.[10] Zde Huysmans rázně odsuzuje zbabělost kritiků, kteří se bojí názorově vyhranit: „*Stejně jako literární kritik, jenž z kritiky dělá řemeslo, i umělecký kritik jest obyčejně literát, který nedovede vytvořiti z vlastní podstaty opravdového díla. Mezi nimi někteří mají prázdné hlavy jako lidé velkého světa, kterým závidí a po nichž se opičí; jejich názory jsou tedy známy. Ale jsou jiní, otevřenější, vychytralejší, kteří pod jménem dilettantismu hlásají nutnost nevázati se, potřebu netvrditi ničeho, zbabělost, abychom vše řekli, myšlenky a pokrytectví formy.*“[11]

Zůstává otázkou, čím mohl být pro Moderní revue tento text aktuální v poválečné době. Možná se revue v novém ovzduší vznikající republiky snažila apelovat na odvážnější a otevřenější výtvarnou kritiku.

Huysmansovo jméno se na stránkách Moderní revue objevuje pravidelně, nejčastěji jej nacházíme v literárních recenzích, ať už coby srovnání či pouze ve výčtu současných spisovatelů preferovaných daným kritikem. Odkazování se na Huysmanse jakožto romanopisce převažuje, články přispěvatelů Moderní revue však ukazují, že byli dobře obeznámení i s jeho výtvarnými kritikami. Není nezvyklé, že se Huysmansem teoreticky zaštiťují i v esejích, které přímo nesouvisí s jím probíranými tématy.

Hned v I. ročníku se objevuje Procházkova recenze Huysmansova *Tam dole* a ve svém článku *Immoralita v umění* z této knihy cituje v rámci obhajoby výlučnosti umění: „*Ono, které jest a musí býti vždycky tolik hrdé a exklusivně aristokratické, ono má býti degradováno k roli venkovského kantora! ‚Ce que repriche au naturalisme ce n'est pas le lourd badigeon de son gros styl, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art!‘ – ta hořká pravdivá slova p. J.-K. Huysmanse mají snad v nejbližší době míti svou drtivou platnost pro všechno umění!*“[12]

Ve II. ročníku zmiňuje Huysmansovy kritiky B. Chaloupka, když píše o literárním díle Przybyszewského: „*Je tu skvělým interpretem těch velkých umělců malířů, pp. Delvillea a Ropse, kteréhož posledního vystihl s ním congenialně snad jen jediný umělec, myslím p. J. K. Huysmanse, ve své nepřeložitelné studii, obsažené v nádherné sbírce portretův Certains.*“[13]

V recenzi výstavy *Dánské umění v Praze* od K. Svobody najdeme další odkaz na Huysmanse, když autor hodnotí dílo malířky Holtenové-Skovgaardové: „(…) *vedle výstředních umělůstek a titěrnůstek, kterými Holtenová-Skovgaardová šilhá po modernosti, nehledíc k protivnému rámu. Huysmans vyslovil se o malířství žen trochu negalantně, ale sotva jim křivdil. Uchází jim totiž jedno velké tajemství činnosti umělecké, jímž se dává vésti každý opravdový umělec instinktivně, a s nímž se i Baškircevá bez úspěchu trýznila, ač si ho byla vědoma: soustředit se.*“[14]

Je tedy možné konstatovat, že znalost Huysmansových výtvarných kritik byla v okruhu Moderní revue zcela běžnou.

---

[10] Huysmans 1918/19.
[11] Ibidem 105sq.
[12] Procházka 1894/95, 118.
[13] Chaloupka 1896, 74.
[14] Svoboda 1905/06, 117sq.

Největší vliv měl Huysmans bezpochyby na Arnošta Procházku a to nejen v rámci revue, ale i celé soudobé české výtvarné kritiky. Procházka věnoval Huysmansovu dílu poměrně obsáhlou esej,[15] a vedle F. X. Šaldy byl jediný, kdo se pokusil teoreticky zhodnotit jeho kritickou činnost. Celkově posuzuje styl Huysmansových knih takto: „*Dvojitost nitra, posvátná touha po vzdušném, duchovním, a upřímná záliba v krevnatých radostech, jaká zírá z fysiognomie Huysmansovy, najde se celá, v plném rozsahu, v jeho díle. Nejprve veliké opojení tvary, obrysy, barvami* (…) *ve všem taková přebohatá, přeplněná, přetékající síla, takový vzmach husté horké krve, bouřící za doteku reality, taková kořeněná vůně míz a zdravá robustnost svalu; mocná evokativní schopnost, která zachytí vše do nejbedlivějších detailův, ale která dá pro to neméně vyniknouti celku, která mu zná vdechnouti živoucí duši, pojíc pozorovaný a líčený vnějšek s duší postřehujícího individua, dávajíc mu se obrážeti právě v ní, na ni působiti a jí býti zpracovávánou. Vzpomenete mimoděk na některé obrazy vlámských mistrů, na sceny prosycené šťavnatou kyprostí života, na statné, svalnaté, sílou a zdravím sršící lidi s jejich pláten: je něco z toho v J. K. Huysmansovi, – základní ráz vlámské povahy, její – možno-li to tak říci – materiálnost, to je přissátost všemi pory na vezdejší život, nezanikl ani v něm, Pařížanu.*“[16]

Huysmansovo „malířské oko“, projevující se v jeho kritikách i románech, a které později ocení i například Šalda, přisuzuje Procházka Huysmansově původu.[17] To není nikterak překvapivé, neboť výklad umělce na základě jeho „rasy“ je jeden z bytostných Procházkových přístupů, který užívá velmi často. Dále zmiňuje i Huysmansovy rodinné predispozice: „*Malířský živel v jeho bytosti pochází asi z dlouhé rodinné tradice, jest atavistický: jeho otec byl malířem, jeho předkové byli oddáni umění.*“[18]

Celou první sbírku Huysmansových kritik shrnuje Procházka následovně: „*Z první řady článků v Art Moderne nejzajímavější jsou stati o budoucnosti sochařství a stavitelství. Pro ono vidí jediné možnou cestu k novému rozkvětu, (– tvrdí totiž, že dnešní sochařství, utkvěvší na studiu antiky a nemohouc se vyšinouti z okruhu týchž sujetů, je na skonu, –) přeruší-li rozhodně s tradicí antickou, přilne-li k modernímu životu a zřekne-li se mramoru a bronzu. Radí zobrazovati vrstevnický život, používati dřeva, ježto je měkčí, ohebnější a plynulejší, jako činili umělci středověcí, poukazuje hlavně ke vzoru starých vlámských sochařův; a žádá by dřevo se pomalovalo, by barva doplnila, čeho původní materiál nemůže poskytnouti. Pokládám tuto theorii za nesprávnou, aspoň za přepjatou, pokud tvrdí tak kategoricky, že jest jedinou stezkou ke spáse: možno přece ve Francii poukázati k Rodinovi,*

---

[15] Procházkův esej *Joris-Karl Huysmans* vyšel nejprve ve XX. ročníku Literárních listů (1898/99), později i knižně ve sbírce statí *Francouzští autoři a jiné studie* v roce 1912. Přetiskl jej také Przybyszewski v časopisu Życie. Urban 2002, 92.

[16] Procházka 1912, 142.

[17] O Huysmansově schopnosti vylíčit sugestivními popisy výtvarné dílo Procházka píše později při uvažování o literárnosti výtvarného umění: „*Výtvarné umělecké dílo dá se vyjádřiti slovy – toť jediná jeho literárnost. Ale samo mohlo býti vysněno a vytvořeno jenom jako obraz nebo socha. Přirovnají-li se transpozice děl výtvarníkových do rythmu vět, jako jsou místy u J.-K. Huysmanse třeba, s díly samými, pochopí se všechen esensiellní a fatální rozdíl obou způsobů inspirace a projádření. Co slovo podává postupně, v sledu časovém a toku vznikovém, socha podává nutně jenom ve vrcholném momentě, v jednom bodě a na ráz (Hlaváček první, tuším, u nás o tom promluvil). Její rozvojová možnost je v tom, že z prvního dojmu působí dále jako vůdčí motiv, dává sníti a rozrušovati se pozorovateli.*“ Cyriak (Procházka) 1904/05a, 231.

[18] Ibidem 143.

v Norsku k Vigelandovi, u nás k Bílkovi, by valná část důvodů Huysmansových ve své výlučnosti padla.“[19]

Toto shrnutí je pozoruhodné. Procházka se zaměřuje pouze na Huysmansovy postřehy o sochařství, které jsou v *L'Art moderne* i celé jeho kritické tvorbě zcela okrajové. Rozsáhleji se k němu vyjadřuje pouze jednou, v úvaze o Degasově *Tanečnici*, ze které zde Procházka čerpá. Procházka se ani slovem nezmiňuje o impresionistech, Gauguinovi či Degasovi, kterého Huysmans považoval za největšího malíře Francie své doby. Nadto Procházka kategoričnost této sochařské teorie odmítá a oceňuje nakonec pouze ono přerušení antické tradice a přilnutí k modernímu životu.

Důvod stojící v pozadí tohoto Procházkova zvláštního výběru by mohla být snaha vyhnout se impresionistům jakožto umělcům vyzdvihovaným Volnými směry. Než aby se Procházka přiklonil k malířům preferovaným v periodiku, se kterým Moderní revue vedla polemiku v otázkách současného umění, raději je zcela opomíjí.

Certains hodnotí Procházka následovně: „*Vedle svých nepřátelství staví do bílého horkého světla svá nadšení pro tvůrce, kteří mu znamenají nová vítězství pro umění, jako je Rops, nebo se vrací ke starým, polozapadlým umělcům, jako je Luyken. Jeho studie o Ropsovi, byť jednostranná, neboť dbá pouze jeho erotického díla, přehlížejíc vše ostatní, je nejdokonalejší prací, jaká byla napsána o tomto podivuhodném umělci, majíc nad to do sebe přednost, že se snaží vyložiti psychickou konstrukci umělců, kteří bez veškeré vilnosti a chlípnosti líčí sexuelní život na svých obrazech, zabývajíc se na jedné straně evropskými předchůdci Ropsovými, na druhé straně pak vystupujíc až k Japoncům.*“[20]

Nakonec se ještě zmiňuje o Huysmansových literárních transkripcích grafik Odilona Redona v *Croquis Parisiens*.

V samotných Procházkových esejích o výtvarnících lze rovněž vysledovat vliv Huysmanse, který inspiroval již samotný výběr těchto umělců. To platí pro Redona, a zvláště Jana Luykena, který by bez Huysmanse zůstal pro Procházku i celou Moderní revue pouze neznámým jménem.

Procházkův „imaginární medaillon“ o Luykenovi je kombinací barvitého popsání jeho života a výkladu rytin z *Theatre des martyrs*, která je svým stylem velmi blízká Huysmansovi, ovšem po faktické stránce z něho příliš nevychází.[21]

Jinak je tomu v Procházkově eseji o Redonovi, kterou začíná poměrně dlouhým poetickým výkladem Redonova světa a jeho vizí, jakousi básní v próze, v níž propojuje sugestivní popisy Redonových motivů s vlastními dojmy a ve výsledku se blíží Huysmansovu textu z *Croquis Parisiens*: „*Dechy a šepoty přicházejí, z beztvarých nakupenin sražené tmy vylamuje se nový život, mimopozemský* (…) *jiných okruhů, jiných pásem* (…) *jiných dimensí.*“[22]

Ve své interpretaci Redona vychází Procházka přinejmenším částečně z Huysmanse. Oba chápou Redonova díla jako vize z jiného, cizího světa, mimo naší realitu, ovšem ve svém pojetí se mírně odlišují. V textu inspirovaném Redonovým albem *Pocta Goyovi* vnímá Huysmans tento svět jako noční můru, ze které se na konci probouzí, a postava

[19] Ibidem 156.
[20] Procházka 1912, 157.
[21] Cyriak (Procházka) 1908/09.
[22] Cyriak (Procházka) 1904/05b, 32.

Jistoty jej vrací zpět do života naplněného nudnými pracemi, jež jsou pro něj každé ráno připraveny.[23]

V *Naruby* píše o Redonově uhlu, který se „*rozbíhal ještě dál v hrůzu snu třeštícího v mozku zachváceném návalem krve*“, a kresbách, jež se „*vymykaly jakémukoli srovnání; vybočovaly většinou z hranic malby, jejich originalitou bylo jakési velmi speciální fantastično, fantastično chorobné a delirantní*“. Esseintesa se při pohledu na ně „*zmocňovala nedefinovatelná nevolnost, bylo mu jako po četbě Edgara Poa, jejíž halucinační přeludy a děsivé efekty jako by tu Odilon Redon transponoval do jiné sféry umění*“.[24]

Důležitým pro Huysmansův výklad Redonova díla je analogie s vědou. Do jisté míry se zde jedná o stylovou záležitost, neboť přírodní vědy byly odvětvím, z něhož Huysmans s oblibou čerpal svůj slovník.[25] V případě Redona však hraje zásadní roli. Z výše uvedené citace z eseje *Obluda v umění* je patrné, že Huysmans považuje říši mikroskopických tvorů za přímý zdroj Redonovy inspirace. Tuto myšlenku rozvíjí i ve své noční můře vyvolané grafickým albem *Pocta Goyovi*, kde se mu zjevují bičíkovci, protoplazmata a další živočichové vypadající jako „*Bathybius d'Haeckel, ale méně želatinový a méně neforemný*“.[26]

Podle Procházky jde Redonovo umění „*za tuto běžnou realitu, hledá a vytváří nevystihnutelné, nepostřehnutelné, to, co je za obyčejnou, opakovanou zkušeností, co vyvstává před duchem lidským za oněch okamžiků, kdy vymaní se z pout svého krátkodechého a slabozrakého rozumu*“.[27] Přirovnání k baktériím a mikrobům v Procházkově textu přímo nenajdeme, naopak se zde objevuje pojem „čtvrtá dimenze“, který směřuje spíše k dobovému spiritismu. V souhrnu chápe Procházka Redonovy práce jako protiklad rozumu „*každodenního života, krátkozrakého, praktického, opatrného a plížícího se při zemi, nepřítele duševního roznícení a věšteckého vytržení*“.[28]

Procházka považuje Redonovo umění za „*hrdé a tiché, hovořící pouze k malému počtu*“, které se svou prostotou a uzavřeností nehodí do „*demokratického a utilitaristního shonu davů*“ a je mu nutno „*duší milujících záhadu, zasněných v tajemno, naslouchajících mystickým hlasům, jež nesou se z bezkonečna a odvěčna, schopných a roztoužených žíti také onou nadzemskou, vyšší a obsáhlejší realitou vise a snu*“.[29] Takovouto vnímavou osobu spatřuje v Esseintesovi a přidává popis jeho imaginárního portrétu od Redona: „*Bledou a vyhublou tvář, postřenou pavučinami snu, oči, zahalené mlhami a parami vidin, ústa, bezkrvá a úzce sevřená, že nemají, ke komu by lidským hlasem pronášela svá hádankovitá slova, postavu, zhroucenou zchaběle do kouta široké lenošky. Je to trochu souchotinář v posledních dnech svého života, trochu anachoret, jehož nervy jsou rozbolněny a rozleptány kulturou dlouhých staletí a neklidem dneška,* (…) *osoba s fantomálním přídechem, nadměrně zcitlivělá a zútlená, krajně přístupná všem dojmům obraznosti, pro niž není nereálností než všední skutečnost sama.*“[30]

---

[23] „*Subitement le cauchemar se rompit tout à fait et le réveil effaré s'opéra, alors que l'inflexible figure de la Certitude apparut, me ressaisissant dans sa main de fer, me ramenant à la vie, au jour qui se lève, aux fastidieuses occupations que chaque nouveau matin prépare.*“ Huysmans 1885.

[24] Huysmans 1979, 101sq.

[25] Gamboni 2011, 151.

[26] „(…) *tels que le Bathybius d'Haeckel, déjà moins gélatineux et moins informe.*“ Huysmans 1885, nepag.

[27] Cyriak (Procházka) 1904/05b, 33.

[28] Ibidem 34.

[29] Ibidem 39.

[30] Ibidem 39sq.

Přestože Procházka onu teorii o inspiraci mikroskopickými organismy ve svém článku o Redonovi ještě neuvádí, pozdější texty ukazují, že ji přijal, a stala se součástí jeho kritického přístupu i v esejích o jiných umělcích.

Ve své práci o umění Jamese Ensora píše o jeho děsivé představivosti takto: „*Obluda v umění, pekelné stvůry, fantómy, skřítkové a podobná změť, vyvolaná polekanou, rozbojácněnou, vyjevenou fantasií mozku, rozpáleného zánětem a zalévaného přívaly vařící krve*.“[31] Samotná formulace „*obluda v umění*“ shodující se s názvem Huysmansovy eseje nebude jistě náhodná a závěr věty se zdá být parafrází výroku z *Naruby* o hrůze „*snu třeštícího v mozku zachváceném návalem krve*“.[32]

Při uvažování o původu těchto motivů Procházka zastává názor, že Ensor „*nehledá také v krajích nových výzkumů, v tajích mikroskopických okrsků živočišných čerstvé, neopotřebované hrůzy nenadálých, nezvyklých tvarů, jež by mohl lidské podobě vočkovati*“ ovšem následně si protiřečí, když v jeho dílech vidí „*potvory, beroucí své formy z říše miasmat, nahému oku neviditelné*“ a ve vzduchu poletující „*nedochůdčata, potvorní zmetkové, snad do ohromna vzrostlé bakterie venerických nemocí, jež se sednou do boláků, zasazených potvornou, zlobnou mocí, vyčkávající příhodné chvíle, by zranila*“.[33]

V otázce Procházkovy misogynie, která je dobovým fenoménem objevujícím se u celé řady autorů *fin de siécle*, je obtížné určit, do jaké míry jej ovlivnil samotný Huysmans. Výše uvedená citace K. Svobody, který se Huysmansem zaštiťuje při odsuzování ženského umění, dokládá, že i v tomto ohledu francouzský dekadent zapůsobil na okruh Moderní revue. Huysmansova misogynie navazuje na Baudelairea a od opovržení ženským tělem se vyvíjí ke středověkému pojetí ženy jako *instrumentum diaboli*. Svůj negativní postoj k opačnému pohlaví formuluje Huysmans především v rámci interpretace Ropsových *Sataniques* a *Diaboliques*, objevuje se však ve větší či menší míře napříč celou jeho beletristickou a kritickou tvorbou. Pokud můžeme Huysmansovi přiznat v tomto ohledu určitý primát, děje se tak především z chronologických důvodů, protože Huysmans píše nevybíravě o ženách již na počátku osmdesátých let 19. století, o celou dekádu dříve než se k tomuto tématu začne vyjadřovat například Przybyszewski.

Vliv Huysmansovy misogynie lze konkrétněji doložit snad jen na několika málo příkladech. Ve své práci *Láska a Vilnost*, recenzi knihy *Marie* od Petra Nansena, Procházka interpretuje vztah mezi mužem a ženou jako „*pokálení ‚magovo‘ ničivou nízkostí ‚černé moci‘ pohlaví, jeho ponížení na kozla jest útrapný a mučivý, krutý a úděsný*“ a Huysmanse uvádí vedle Féliciena Ropse, Edvarda Muncha, Gustava Vigelanda a Stanislava Przybyszewského jako jednoho ze „*vzácných umělců, kteří sem plnými plachtami se odvažují vplouti*“.[34]

Další stopy vlivu nacházíme v eseji o sochaři Franciszkovi Flaumovi, kde popisuje dílo *Pohlaví* se Procházka obrací ke svému tradičnímu slovníku, hovoří o ženiných jedech a jejím klínu, kterým vyčerpává mužovu životní mízu, a mimo jiné píše: „*Žena, hadem oklamaná, obdrževší za vteřinu pochybného požitku a přeletného rozžehnutí své bytosti muka mateřství, útrapy obtěžkaného lůna a hrůzy porodu, stavši se poddanou brutálné*

[31] Cyriak (Procházka) 1905/06, 5.
[32] Huysmans 1979, 101sq.
[33] Cyriak (Procházka) 1905/06, 5–7, 37.
[34] Procházka 1916, 11.

svalnatosti mužovy.“[35] Podobný výrok lze nalézt v kritice výstavy Nezávislých z roku 1881, kde se Huysmans velmi pochvalně vyjadřuje o Gauguinově studii nahé ženy, kde „*můžeme skorem počítati na jejích zbičovaných bocích stopy porodů*“.[36]

Procházka z Huysmanse vycházel i v kritikách psaných ke konci svého života, v době, kdy Huysmansovy eseje mohly už jen stěží poskytnout relevantní odpovědi na aktuální umělecké problémy. To není v případě Procházky nikterak překvapivé, neboť jeho estetická kritéria se od založení Moderní revue příliš nezměnila a většinu avantgardních směrů naprosto odsuzoval.

Tak jeho článek *Orfismus* uveřejněný v XXVIII. ročníku začíná slovy: „*Kdo čekal, že úpad moderního umění výtvarného se skončí kubismem a že může z něho nastati jenom návrat k tradici a v okruh bytostných předpokladův a možností, klamal se dokonale.*“[37]

Procházka odmítá Kupkovy „já-malby“, které pozbývají obecné platnosti a jsou „*výmluvné jen pro toho, kdo jimi v dané chvíli vyjádřil svůj cit, dojem, nebo docela i vyslovil svou myšlenku*“. Zde se Procházka odkazuje na zážitek Durtala, hrdiny Huysmansovy knihy *Katedrála*: „„*Pomalý, žalostný zpěv se vznášel, De profundis. Proudy hlasů se táhly pod klenbami, splývaly s harmonikovými, téměř zelenými tóny, s hrotitými zvuky, které se rozbíjejí,*‘ praví Huysmans o visuelně hudebním dojmu Durtalovu v kathedrále za gregoriánského zpěvu. *Jinému, nadanému odlišnou fantasií sluchovou nebo zřivou, měnily by se tytéž zvukové výrony v jinou barvu, v jiné podoby. Stejně pak, jako hudba vyvolává i dojmy zrakové a barvové, malba může vzbuditi impresse musikálně, měniti se v tony, nebo aspoň sdružovati se s nimi. Ale to je vždycky jediné individuélní, nemůže nabýti obecné platnosti a závaznosti.*“[38]

Dále přidává Procházka svůj názor na abstraktní malbu: „*Zvuk i barva v jádře jsou něco absolutního. Ale liší se již tím, aspoň v přírodě, že onen zní z něčeho a tato že lpí na něčem.* (…) *Uvolniti je docela, znamená v pravdě stvořiti nové formy, barevné formy, z netvárného, amorfního dělati homogenní, zkázněný tvar, – obohatiti kosmos o novou entitu. Žel, dosud se tak nesvedlo člověku, i bezděky a nevědomky vždy jen napodobil přírodu, jíž nejnovější malíři prchají a jíž chtějí překonati absolutní malbou, – i když pak na konec se uchylují k mikroskopu a teleskopu, nečiní nic jiného, užívajíce pro sebe objevů, s nichž strhly roušky, nežli že imitují, třeba jediné infusorie, bacily a bakterie. Jak šťastně a bez kejklů dobyl jich pro své umění již Redon!*“[39]

Můžeme tedy konstatovat, že až do své smrti Procházka stále vycházel (nejen) ve výkladu Redona velmi silně z Huysmanse.

Ve výtvarných kritikách Jiřího Karáska ze Lvovic se Huysmansův vliv objevuje spíše poskrovnu, což je mimo jiné způsobeno tím, že Karásek většinou přenechával referování o zahraniční i domácí výtvarné scéně ostatním. Snad jediným příkladem je recenze výstavy Františka Koblihy, která vyšla ve XXX. ročníku. Karásek Koblihovo dílo charakterizuje následovně: „*Kobliha inklinuje ke všemu baladickému a legendárnímu. Jeho dílo vrcholí v apokalyptických nokturnech. Salambo, Herodias, Kleopatra, to jsou ‚ženy jeho snů‘. Obsahově tedy se přimyká Kobliha co nejúže ke generaci, z níž vzešla skupina Moderní revue.*

[35] Cyriak (Procházka) 1904/05a, 222.
[36] Huysmans 1900, 142.
[37] Cyriak (Procházka) 1921/22, 293.
[38] Ibidem 295.
[39] Ibidem 296.

Také jej vyznačuje smysl pro ‚umělé ráje', jimiž se umění povznáší nad surovinu reálnosti, používajíc jí jako látky, ale nedávajíc se jí obmezovati. Také Kobliha má smysl duchovosti, sensuální zjemnění, lásku k vítězné a hříšné kráse, vonící muškátem a ambrou, nardem a kadidlem. Vytvořil si jistý rituál tvarů, jako měli básníci t. zv. dekadence rituál slovní, a některé jeho exotické vise jsou listy, jež by prohlížel s rozkoší, myslím, i Huysmansův estét z A rebours."[40]

Karásek přiřazuje Koblihovu tvorbu k dílům Moreaua a Redona tak, jak je chápal Huysmans. Výrok, že by Koblihovy grafiky vyhovovaly i vkusu Esseintese zde není pouhou ozvláštňující referencí, je to svého druhu hodnocení kvality, jež dokládá, že i po téměř čtyřiceti letech od svého vydání bylo *Naruby* pro Karáska stále relevantní.

Karel Hlaváček byl rovněž dobře obeznámem s Huysmansovými knihami. Ve své studii *Pařížská nároží* ve IV. ročníku u Julesa Chéreta uvádí, že „*p. Joris Karl Huysmans posvětil jeho umění studií ve svých Certains*".[41] Žádné styčné body s Huysmansem zde ovšem nenajdeme.

Oproti tomu v Hlaváčkově nedokončené a posmrtně vydané práci o Félicienu Ropsovi je Huysmansův vliv dosti znatelný. Již Otto M. Urban uvedl, že text odkazuje k Huysmansovu chápání satanismu, jak jej vypsal například v románu *Tam dole,* a poukázal na podobnosti s pracemi Przybyszewského a zejména Péladana.[42] David Chirico ve svém rozboru Hlaváčkovy studie uvádí jako stěžejní vzory Péladanův esej *Les Maîtres contemporains* a Huysmansovo *L'oeuvre érotique de Félicien Rops*, které vyšly shodně v roce 1896 ve zvláštním čísle francouzského časopisu La Plume věnovaném Ropsovu dílu.[43]

Podle Hlaváčka Rops „*spojuje ‚ztracený ráj' s našimi dny a navazuje celé epochy středověké na naši dobu*",[44] což je ve shodě s Huysmansem, který Ropsovo dílo chápe rovněž v návaznosti na středověk: „*Ropsovi bylo nutně ztělesniti v ženě Posedlost. Učiniv tak, byl ve shodě s Církevními otci a přímo s veškerým Středověkem.*"[45]

Hlaváček dále charakterizuje Ropsovo dílo takto: „*Láska a Smrt, Radost a Utrpení, Čistota a Chlípnost, Nebe a Peklo – dva poly, mezi nimiž se třese umělcova duše jako magnetická střelka – to je Terra incognita i Ropsova umění.*"[46] Toto pojetí je velmi blízké Huysmansovi, který soudí, že „*malířství* (…) *neuvědomilo si, že jest mu gravitovati jako lidstvu, které je plodí, jako zemi samé, která je nese, mezi oběma póly: Čistotou a Vilností, mezi nebem a peklem umění. Neujasnilo si, že každé dílo, by bylo na výsost ostré, musí být satanistické nebo mystické, že mimo tyto nejkrajnější body jsou jediné díla umírněného pásma, díla očistcová, díla, vyšlá z lidských tvorů, více nebo méně pošetilých.*"[47]

Hlaváček uvádí Ropsovu vzdělanost ve spojitosti s jeho bravurními titulními kresbami: „*Rops jest malířem mladé francouzské literatury; má výchovu, raffinovanost, duchaplnost jejích autorů: jako oni vyvršil v sobě kulturu. Neznám genialnějšího případu kromě Ropse, jenž by dovedl pouhou kresbou, hrou linií proniknouti podstatu tak složitých*

---

40 Karásek1923/24, 125.
41 Hlaváček 1930, 34.
42 Urban 2002, 162sq.
43 Chirico 1995, 154. Huysmansova esej o Ropsovi vyšla původně v *Certains*.
44 Hlaváček 1898/99, 8.
45 Huysmans 1912a, 41.
46 Hlaváček 1898/99, 9.
47 Huysmans 1912a, 29.

a raffinovaných individualit.“[48] I zde navazuje v o něco umírněnější formě na Huysmanse: „*V protivě ke svým druhům, kteří téměř všichni se narodili ve stájích a podzemcích a kterýchž výchova se dala ve venkovských školách a v nejsprostších zpěvních síních, Rops, ušetřený dělnického nebo selského původu a nabyvší naprosto literární výchovy, jest jediný, který v plebi kresličů je schopen formulovati synthese titulní kresby.*“[49]

Hlaváček se Huysmansem inspiroval nejen ideově, ale místy i v samotné struktuře vět. Podobnosti nacházíme u popisu grafiky *Satan rozsévá koukol*. U Hlaváčka čteme: „*Stanul o půlnoci v obrovských dřevácích nad Paříží, jednu nohu na kosých Notre-damských věžích, druhou na břehu Seiny, v jejíž hladině tiše chví se reflexy měsíce na zinkovém elektricky nabitém zrcadle.*“[50]

Tento úryvek se zdá být zestručněnou a pozměněnou verzí Huysmansova podání: „*Za noci ohromný rozsévač zaplňuje nebe nad Paříží, která spí, jeho chodidla, obutá do těžkých dřeváků, spočívají na střechách pravého břehu a na vrcholku věží Notre-Dameských. Pod obloukem, rýsovaným jeho hubenýma nohama, Seina se valí jako rýžová voda, kterou zmrazuje měsíc, jehož kotouč připadá rozedřen dýmem oblaků.*“[51]

V kritickém díle Miloše Martena je Huysmansův vliv daleko menší, než u starší generace Moderní revue. Ve stejném roce, kdy v revui vyšla Huysmansova *Obluda v umění*, napsal Marten recenzi jeho aktuální knihy *Sainte Lydwine de Schiedam* a podobně jako jiní ocenil Huysmansův styl: „*Umělecky p. Huysmans užil ve své hagiografii všech svých vlastností kritika – ostrého, za povrch vnikajícího oka pozorovatelského, přesné analytické pitvy a vyvinutého smyslu pro ustrojení zjevů.*“[52]

I když Marten ve svých pracech z Huysmanse prakticky nečerpal, pokládal jej za jednoho z těch, kdo „*razili vůdčí myšlenky umělecké kritiky*“[53] a vzpomněl si na něj při recenzi výstavy Krasoumné Jednoty v roce 1904: „*Míjíte jednotlivé práce ‚všech stupňů, dobrých i špatných, prostředních i podprostředních – těchto nejvíce, zvlášť, pokud jde o domácí vystavovatele‘.* (…) *‚a jen si těžkomyslně opakujete p. Huysmansovo: La médiocrité des gens élevés dans la métairie des Beaux-Arts demeure stationnaire‘.*“[54]

Marten napsal poměrně obsáhlé studie o Moreauovi a Redonovi. Podobě jako u Huysmanse, pro Martena symbolizuje Moreauova žena „*žádost a zlo a dohromady daemonium pohlaví*“.[55] Marten zmiňuje, že „*dlouhá opojení Esseintesova učinila proslulými obrazy Salome, tančící před Herodem a Zjevení*“, jeho výklad malířova díla je však na Huysmansově nezávislý.[56]

I v případě Redona se od Huysmanse odklání, odvolává se zde na studii Francise Jammese *Odilon Redon, botaniste*.[57]

František Kobliha také napsal esej o Redonově díle, která nevyšla v Moderní revue, ale v časopise Hollar. Podobnost s Huysmansem se zde objevuje v Koblihově ocenění poe-

[48] Hlaváček 1898/99, 10.
[49] Huysmans 1912a, 68.
[50] Hlaváček 1898/99, 68.
[51] Huysmans 1912a, 47sq.
[52] Marten 1901/02, 343sq.
[53] Marten 1908/09, 356.
[54] Marten 1903/04, 351.
[55] Marten 1906/07, 463.
[56] Ibidem.
[57] Marten 1907/08.

tického obsahu Redonových děl: „*Odilon Redon šel za svým uměním vlastní cestou, mimo běžné, už dobře vyšlapané cesty, proto také vždy bude státi mimo dosah a osamoceno, aniž bude je lze zaškatulkovati. Jsouc svým obsahem bližší dílům básníků a podáním odlišné od běžné výtvarnické produkce, bude tu vždy jako těžko přístupný kraj, z jiných světů zapadlý k nám meteor, duchovní oasa na poušti střízlivé reality našeho života.*“[58]

Kobliha tedy soudí, že přestože Redon tvoří výtvarnými prostředky, jeho dílo je bližší poezii než výtvarnému umění. To již částečně vyjádřil v *Naruby* Huysmans, podle něhož Redonovy grafiky „*vybočovaly většinou z hranic malby, jejich originalitou bylo jakési velmi speciální fantastično*“.[59]

Volné směry

Časopis Volné směry považoval Huysmanse rovněž za autoritu v oblasti výtvarné kritiky, pochopitelně s poněkud odlišným přístupem. Části z Huysmansova *L'Art moderne* otiskli jako jeden z vůbec prvních zahraničních výtvarně-kritických textů. Na rozdíl od Moderní revue, která přeložila Huysmansovy eseje *Obluda v umění* a *O dilettantismu* vždy celé, redakce Volných směrů se rozhodla vybrat pouze určité úryvky, jež doplnila rozsáhlým úvodem. Ten poměrně dobře odhaluje, co Huysmans pro Volné směry představoval.

Text začíná vyzdvižením impresionismu – „*celé současné umění z něho vyrostlo a děkuje mu za nesmírně mnoho*“ – a pokračuje přiblížením tehdejšího uměleckého boje, v němž po boku výtvarníkům stála „*hrstka mladých literátů, kteří si získali svou neohroženou kritickou činností hezkou část zásluhy na konečném vítězství*“. Jedním z nich byl „*Joris Karl Huysmans, romanopisec dnes světového jména, a jeden z nejbystřejších uměleckých kritiků, co jich kdy bylo*“, jehož *Certains* a *L'Art moderne* „*patří k nejzajímavějším francouzským publikacím toho druhu*“.[60] Následně Volné směry charakterizují Huysmansovy kritiky: „*Nejsou to přirozeně klidné, definitivní úsudky historikovy, který po letech s uzavřenou uměleckou periodou chladnokrevně účtuje; jsou to naopak vášnivé výpady temperamentního bojovníka v první řadě a raději ještě před šikem.* (…) *Nenapadá nám tedy říci dnes: ano souhlasíme tady s každou čárkou, a tak a nejinak se má psáti kritika. Dokonce ne. Tak psáti kritiku si mohl dovoliti právě jenom Huysmans, jiný to po něm nedovede; a jako vzbuzuje náš obdiv dnes jeho nesmírná kritická bystroduchost – téměř všechny jeho úsudky se potvrdily, tam, kde odsuzoval, téměř napořád (až snad na Puvis de Chavannes a Bastien Lepage), a ještě více, kde upozorňoval na mladé talenty (všechny impressionisty, Rolla Thaulowa, Boldiniho, Odilon Redona) – tak svrchovanou úctu budí divoké zrovna přesvědčení, které cítíte za každou jeho řádkou, jeho poctivost a nejkrajnější pravdomluvnost, odvaha, temperament, s jakým ze svoje zásady bojuje.*“[61]

Na závěr je vysvětleno, v čem spočívá význam těchto studií: „*Zdá se nám, že čísti ty jeho výbuchy hněvu i radosti nad opravdovým uměleckým dílem je v našich poměrech skutečným osvěžením. A jeho knihy přes všechnu svou časovost zůstanou mnohými svými*

[58] Kobliha 1927/28, 88.
[59] Huysmans 1979, 101sq.
[60] Huysmans 1900, 13.
[61] Huysmans 1900, 13sq.

stránkami vždycky svrchovaně aktuální. Čtěte v Certains kapitolu o amateurství, z L'art moderne passus o ‚modernosti' s Fromentinovým výkladem; vizte, jak z požadavků, jež staví na chápání ženského aktu, je splněna do dnes sotva první polovice (akt v plein-airu), atd. atd.; vždycky odlišíme-li věci dnes už překonané, zůstane ještě dost popudů ku přemýšlení."[62]

Volné směry přeložily několik částí z Huysmansovy recenze Salonu z roku 1879. První z nich je úvaha o modernosti v malbě, v níž Huysmans vytýká malířům, že se nesoustřeďují na reálný život a aranžují scény podle modelů: „*Nelze malovat současníky dle najatého modelu, který pasuje stejně na velké dámy i na nejnižší děvky, a hlavně v tomto ohledu stojí dle mého mínění dobří impressionisté nekonečně vysoko nad malíři vystavujícími v officielních salonech.*"[63] Další fragmenty pojednávají o bitevních scénách – „*vojsko existuje a má následkem toho právo býti reprodukováno stejně jako ostatní třídy společnosti; ale už bych jednou prosil, aby nám je přestali představovati buď melodramaticky nebo plačtivě*"[64] – a o provedení ženského aktu v plein-airu: „*Jaký má smysl reálný rám pro smyšlené sujety?* (…) *Boucher byl logický se svými divadelními krajinami a se svými fešnými herečkami převlečenými za Venuše a Diany. Anebo připustíte-li, že nahota existuje jako stav stálý, pak mi namalujte ve skutečné krajině nymfy takové, jaké by musily býti, venkovská děvčata opálená a osmahlá sluncem i nepohodou.*"[65]

Z recenze výstav Nezávislých z let 1880 a 1881 byly vybrány studie Degasových obrazů baletek a Gauguinových aktů.[66]

Z výběru lze vidět, že Volné směry čerpají výhradně z Huysmansova „naturalistického" období, ještě před *Naruby*, kdy jako obhájce impresionismu zdůrazňuje nutnost zachycovat současný život. Stěžejní jsou pro ně pasáže zabývající se problémy malířského ztvárnění a podáním pravdivého obrazu reality. Je to diametrálně odlišný Huysmans od toho, kterého nalézáme na stránkách Moderní revue. Témata duševních hnutí, jiných světů či Satana a pohlaví se v této selekci Volných směrů neobjevují a Huysmanse připoutávají k impresionistům i jeho literárním stylem: „*Je ve svém slohu stejný impresionista jako mistři, které miluje. Neznám popisu vystihujícího dokonaleji dojem i technické stránky obrazu než jeho popisy obrazů Degasových, Turnera a Goyy!*"[67]

Tato selekce Huysmansových kritik je v souladu s impresionistickým proudem, který ve Volných směrech převládal především zásluhou Miloše Jiránka jakožto hlavního mluvčího výtvarníků.[68]

A byl to právě Jiránek, kdo se na Huysmanse odkazuje ve své studii o karikatuře, jež vyšla ve stejném ročníku. V textu, který rozebírá tento žánr ve Francii, Německu a Anglii, čerpá Jiránek z *L'Art moderne*, když píše o Forainovi: „*Na cestu modernosti vedl ho Degas. Po znamenitém článku Huysmansovu uveřejněném v březnovém čísle Volných Směrů*

---

62 Ibidem 15.
63 Ibidem 17.
64 Ibidem 138; Volba úryvku o malbě bitevních scén budí pozornost, neboť v roce 1900 to nemohlo být pro Volné směry stěžejní téma. Vysvětlení můžeme hledat v nadpisu *Vlastenectví v umění*, který k úryvku připojila redakce a v původním textu není. Pro směry byl úryvek tedy zajímavý ve vztahu k tomuto rozhodně více aktuálnímu problému.
65 Ibidem 139sq.
66 Huysmansovu studii o Degasovi otiskly Volné směry ještě jednou v XI. ročníku spolu s dalšími třemi od G. Moorea, M. Liebermanna a J. Meier-Graefe. Pro Jiránka je Huysmans „*hlavní předbojník Degasův*". Jiránek 1907a, 286.
67 Huysmans 1900, 15.
68 Prahl 1995, 97.

spokojím se ovšem s pouhým konstatováním této příbuznosti, která je ostatně čistě sujetová a nejeví se nikdy pouhým napodobením." Forainovy pastely visely na výstavách Nezávislých v letech 1879 a 1889 a „*již tehdy dle svědectví Huysmansova vyznamenávaly se tímže úžasným vystižením prostředí, ostrou charakteristikou a jednoduchostí prostředků jako dnes*".[69]

Při charakterizaci anglické karikatury a jejího vývoje se Jiránek odkazuje na *Certains*, konkrétně na esej o Ropsovi, v jejímž úvodu Huysmans hovoří o historii zobrazování Vilnosti: „*J. K. Huysmans popisuje některé listy Rowlandsonovy, kterého považuje za největšího vůbec anglického karikaturistu: jsou to sceny z krčem nejhoršího druhu, variace na thema lásky á prix fix, studie různých způsobů násilného smilstva, většinou motivy kvalifikované určitými §§ trestního zákona.*"[70]

Huysmansovy texty obecně příliš mnoho teoretické báze pro psaní o karikatuře neposkytují. I ve zmíněném pojednání o Rowlandsonovi jej Huysmans vnímá především jako předchůdce Ropse ve znázornění erotických námětů a jako jeden z dokladů jeho tvrzení, že „*umělec, který mocně traktuje smyslné náměty, je z toho nebo z onoho důvodu cudný člověk*".[71] V případě Foraina Jiránek z Huysmanse ještě přebírá určité poznatky, ale u Rowlandsona pouze uvádí, že Huysmans jej považuje za největšího anglického karikaturistu. Stejně zdůraznil Hlaváček kvalitu Chéreta ve své studii *Pařížská nároží* (viz výše). V obou případech Huysmans slouží jako autorita, renomovaný zahraniční kritik, jehož názor stvrzuje nepopiratelnou výtvarnou kvalitu daného umělce a umocňuje odbornost Jiránkovy a Hlaváčkovy studie, dává jim obecnější platnost.[72]

V VIII. ročníku se objevuje článek Karla Svobody *XIII. Výstava Manesa*, ve kterém značnou část věnuje Goyovi a Ropsovi. Goyovy rytiny charakterizuje Svoboda jako „*vířivé vidiny předrážděné obrazností, překotné sny rozpáleného mozku, jejž tíží obrovská noční můra*".[73] V tomto Svoboda vychází nepochybně z Huysmanse, především z jeho výkladu Redona v *Naruby*, podobně jako Procházka ve své studii o Ensorovi.[74] V případě Ropse Svoboda přímo jmenuje Huysmanse a částečně s ním polemizuje: „*Nerozlišuje Huysmans dosti přesně, spřahuje-li bujný názor Ropsův s krotkými představami církevních otců a se schváceným asketismem středověku. Postřehnete tu bez odporu nejeden příbuzný rys, leč převahou chýlí se Rops k francouzskému sensualismu XVIII. století.*"[75]

Texty F. X. Šaldy ukazují, že byl rovněž dobře obeznámen s Huysmansovým dílem. Když v roce 1907 zemřel, věnoval mu Šalda v XI. ročníku Volných směrů obsáhlou studii, v níž rozebírá jeho knihy, konverzi ke katolicismu i kritickou činnost: „*Ukázal jsem, jakou úlohu hraje v díle Huysmansově oko, vid, kterémuž slovu musí se rozuměti z počátku tělesněji, později duchověji. Huysmans jest rozený kritik a znatel malířství, člověk, který rozumí*

[69] Jiránek 1900, 224.
[70] Ibidem.
[71] Huysmans 1912a, 11.
[72] Podobně je Huysmans uveden např. v Jiránkově textu o Gauguinovi: „*R. 81 dobyl si prvního úspěchu ženským aktem, který J.-K. Huysmans prohlásil za první moderně cítěný obraz toho druhu.*" Jiránek 1907b, 181.
[73] Svoboda 1904, 242.
[74] Nejprve zde Huysmans skrze dojmy Esseintese popisuje Redonova díla jako hrůzy „*snu třeštícího v mozku zachváceném návalem krve*" a následně je navazuje na Goyu: „*Při pohledu na tyto kresby se ho podobně jako před některými Goyovými Proverby, které připomínaly, zmocňovala nedefinovatelná nevolnost.*" Huysmans 1979, 101sq.
[75] Svoboda 1904, 246.

jeho rodnému jazyku, specifické výrazové oblasti jeho, a víc: který cítí i zvláštní duchový jeho pathos, všecky možné výrazy jeho, od nejmohutnějších až po nejduchovnější. Jeho kritika není jistě spravedliva ve smyslu objektivné nestrannosti a nezaujatosti – Huysmans jest příliš osobností, aby mohl kultivovati tuto negativnou ctnost – ale jest více: jest vášnivě bojovná, otevírá nové průzory, vybuřuje a nutí krystalisovati se. Kritiky Huysmansovy byly pravé kritiky ďavantgarde: ocenil jeden z prvních Whistlera, Degasa, Ropse, Redona, Cézanna, některé impresionisty; učil umění výtvarné chápati jako projev osobnosti, cenil daleko více duchový čin než hmotné provedení (…) *Svým uměním slovným jedinečné síly dynamické dovedl ne popsati, ale vyvolati díla výtvarná, zvážiti a zhodnotiti všecky eruptivné síly, nervové, hmotné, tvárné i citové a duchové, z nichž dílo vyvřelo. Stačí vzpomenouti jen na Grünewaldova Ukřižovaného Krista z ‚Lá-bas', na tu orchestraci dravých, výbušných, do krajnosti konkrétních a tvárných slov, adjektiv, metafor, prorvaných násilnými blesky, kouřících se sehnaným žárem, abys pochopil, jak hluboko sestupoval do tvůrčího procesu výtvarného, jak organicky jej cítil a jak jej prožíval jako osudné mysterium.*"[76]

Šalda adresuje i Huysmansovu nenávist k ženám, ovšem v o něco pozitivnějším světle než například Svoboda v Moderní revue (viz výše): „*Jsou nadgeniové a nadčlověkové u nás, kteří bagatelizují a podceňují z principu a limine každou knihu nebo každý obraz podepsaný ženským jménem. Myslím, že jednají z velikášské, ale jinak docela neškodné premisy, jako by si byli pronajali sami celého genia a drželi jej výlučným právem pachtovním, takže na jiné nic nezbylo. Ať tak, ať onak: jisto jest, že jsou českou specialitou. V kulturních národech neváhá ku příkladu takový J. K. Huysmans (a byl-li kdo mysogen celou konstitucí svojí bytosti i svého genia a měl-li kdo právo ironisovat a bagatelisovat, byl to jistě on!), pokloniti se románu pí. Miriam Harry a prohlásiti hlasitě, že ženy mají dnes víc talentu než muži.*"[77]

Šalda zmiňuje Huysmanse ještě několikrát, v glose k pražské výstavě impresionismu v roce 1906 – „*Druhý jest koloristická orchidea ryze degasovské struktury, kytice kypivých malířských raket, dílo, na němž lze pochopit a ověřit slovo Huysmansovo ‚o manželství a cizoložství barev', pronesené právě při příležitosti díla Degasova*"[78] – a ve článku *Jarní salony pařížské*, který vyšel v X. ročníku Volných směrů: „*Příkré, ale pravdivé slovo Huysmansovo, někdejšího velikého a zápasného kritika výtvarného, o hnusné promiskuitě toho, čemu se přezdívá moderní umění, a obchodní prostituci, stálo mně před zrakem při procházce těmito přeplněnými sály a psalo se šarlatovým písmem na znesvěcené stěny. Všecko tu křičí, překřikuje se, lomozí, hledí strhnout a opít – všecko vypočteno jen na chvilkové rozčilení, umdlý a chvilkový bengál – nikde skoro umění, které touží po tom, aby bylo zbožně a dlouho a s radostí prociťováno, promýšleno o samotě.*"[79]

Vděčí mu dokonce za jedno ze tří témat své disertace – *Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl*: „*Jméno Grünewaldovo dostalo pro mne jako pro tak mnohého obsah, když jsem roku 1893 po prvé četl J. K. Huysmansův paradoxní román moderního satanismu Lá bas. V této knize jest několik stran věnováno střednímu poli isenheimského oltáře, pathetickému Ukřižování: s naléhavostí a reliéfností slova, kterému není snad příkladu ve francouzské moderní próze, jest tu parafrázováno základní mysterium křesťanské,*

[76] Šalda 1973, 433sq.
[77] Šalda 1951c, 176sq.
[78] Šalda 1951a, 219.
[79] Šalda 1951b, 147.

tragedie golgotská. V této parafrázi není Huysmans zcela věcně správný: ušlo mu, že nejde zde Grünewaldovi o jedinečný akt ukřižování, nýbrž o scénu theologickou, o oběť Kristovu trvale představovanou, – ne tedy o ukřižování, nýbrž, přesně mluveno, o Krucifix. Ale přesto! Jak dovedl zde převést ve slovo a vyvážit v ně všecky podstatné složky malířského temperamentu Grünewaldova: jeho robustnost, jeho utajený var a žár, jeho vznětlivou krev, jeho barokní pathos!"[80]

Ještě v roce 1925 Šalda na Huysmanse vzpomíná v eseji o Janu Zrzavém, *Malíř básník*: „*Před léty procházel jsem zklamaný museem Gustava Moreau v Paříži. Nadšené hymny Huysmansovy a jiných výtvarných kritiků přivedly mne do tohoto nevelkého domu, vyhrazeného výlučně památce malíře samotáře, malíře spiritualisty. Také malíř ticha a snění jako Zrzavý; exaltace a vidění jako Zrzavý; malíř teskných efébů a Orfeů a tragických a legendárních milenek a tanečnic, náměsíčnic a kurtizán jako Zrzavý. A přece byl jsem zklamán a odcházel jsem rozčarován. Smrt dýchala ze všeho. Všecky postavy mrtvé, jakoby z hrobek vyňaté, ověšené těžkými hrozny šperků a drahého kamení, zatížené několikapatrovými tiárami, byly přes všecku chtěnou soustředěnost snu vnějškové. Byly přece jen divadelní rekvisity umně připravené, složité kousky rafinované režie.*"[81]

Je třeba poznamenat, že přes chválu, kterou na Moreaua pěl Huysmans v *Naruby*, uvědomoval si, že kumulování detailů je pro tohoto malíře nezbytné k vytváření jeho snové vize, a tyto fragmenty mohou částečně přebíjet celistvost obrazu.[82]

Nový život

Česká katolická moderna projevovala živý zájem o Huysmansovy knihy, což je patrné v hlavní tribuně tohoto hnutí, časopisu Nový život. Pro současné žijící osobnosti, které by mohly být inspirativní pro českou katolickou i sekulární veřejnost, se redakce Nového života obracela nejvíce k frankofonním oblastem. Huysmans, který byl pro ně přitažlivý především svou konverzí, se na stránkách Života objevuje pravidelně, což vyústilo v monografii Františka Odvalila *Joris-Karl Huysmans* z roku 1907, dodnes jediné české knize věnované zcela Huysmansovi. V další generaci českých katolíků se však vzory obměnily. Začal být preferován například Léon Bloy, který Huysmanse i celou jeho generaci odsoudil jako představitele katolicismu pouze estétského a sentimentálního.[83]

Nový život vnímal Huysmanse jako jednoho z dekadentů, jenž se obrátil ke katolicismu, a jeho konverzi vesměs prezentoval coby doklad toho, že katolicismus je přirozenou odpovědí na palčivé problémy zatěžující myšlenky lidí přelomu století. I všechny Huysmansovy knihy byly interpretovány ve stejném duchu, jako dokumenty „*dnešní reakce: všeobecného útěku z říše hmoty do říše ducha, od smyslného k nadsmyslnému, od naturalismu k mysticismu a symbolismu, od nevěry k víře a církvi*".[84]

---

[80] Šalda 1955, 350.
[81] Šalda 1963, 104sq.
[82] „*Out of that gallery, in the bleak street, the dazed memory of these work persisted, but the scenes no longer appeared in their entirety; they became unremittingly fragmented into the minutiae of their strange details.*" Huysmans 1995, 46.
[83] Putna 2000, 195.
[84] Forum 1899, 38.

Je jisté, že přispěvatelé Nového života četli *Naruby* a občas se i na něj odkazují,[85] přesto byly všechny dekadentní prvky Huysmansovy tvorby vesměs přehlíženy. Nový život se stavěl do opozice vůči dekadenci a Moderní revui jakožto jejímu českému představiteli: „*V některých blázincích vydávají si choří vlastní časopisy, v nichž prý se nejhůř daří ‚tyranům a bláznům' – doktorům. Takový časopis připomíná mrzkými ilustracemi i články Mod. Revue, jež stává se orgánem pro choroby pohlavní a mozkové.*"[86] Vzhledem k tomu, že velký podíl inspirace pro tyto mrzké ilustrace a články poskytl právě Huysmans, ukazuje se, jak značně odlišně jeho knihy chápal okruh Nového života.

Kritikám v *L'art moderne* ani v *Certains* žádná pozornost věnována nebyla, Huysmansovy úvahy o umění čerpal Nový život pouze z jeho „katolických" knih – *Tam dole*, *Na cestě* (*En route*, 1895), *Katedrála* (*La Cathédrale*, 1898) – z nichž nejvýznamnější je *Katedrála*, která vycházela v VII. ročníku na pokračování. Hrdost, s jakou se časopis hlásil k Huysmansovi, dokazuje skutečnost, že jako ilustrace zde byl otištěn ručně psaný dopis, kterým Huysmans udělil autorizaci k překladu.[87]

Huysmansovo jméno se objevuje především ve studiích o literatuře, která se v Novém životě těšila daleko většímu zájmu než umění výtvarné, výjimečně v úvahách o katolickém umění jako takovém.

Tak například Alois Nevím ve své recenzi *Katedrály* přeložil část, v níž se hrdina románu Durtal zamýšlí nad úpadkem církevního umění. Dle Nevíma „*bezohlednost, s jakou tu mluví katolický spisovatel – jest pro naše poměry úžasná*".[88] Durtal soudí, že církev „*zmeškavši několik věků, nesledovavši po staletí vývoje slohu, změnila se v chrapouna, který umí sotva čísti, nerozuměla více polovici hlásek, jichž spisovatelé užívali, opelichala – řekněme to slovo – na poli nevzdělaných; neschopna rozeznati zlého od dobrého stejně zavrhla výplody pornografie i díla umělecká; zkrátka došla tam, že spouštěla takové hákovačky a deklamovala tak obludné hlouposti, že ztratila nadobro úvěr i cenu*".[89]

Z jednotlivých osobností se na Huysmanse nejvíce odvolával Sigismund Bouška, který dokonce ve své sbírce *Pietas* věnoval básně románům *Naruby*, *Na cestě* a *Tam dole*,[90] a pak především již zmíněný František Odvalil.[91] Jeho poměrně rozsáhlá kniha o Huysmansovi s podtitulem *Vypsání jeho literární tvorby a její význam náboženský*, který jasně udává směřování této studie, je vlastně pouhé sepsání Huysmansova životopisu a obsahů jeho románů doprovázené jednotlivými úryvky, bez snahy o hlubší rozbor, což kritizoval již Šalda.[92] Huysmansovy výtvarné kritiky přechází Odvalil jednou větou a nevěnuje se ani názorům na toto téma obsaženým v *Naruby* a dalších knihách.

---

[85] Léman 1899.
[86] Forum 1896, 114.
[87] Huysmans 1902, 44; Dostál-Lutinov poslal Huysmansovi při této příležitosti knihu *Otče náš* s 23 ilustracemi Františka Bílka a předmluvou Otokara Březiny. Trnka 1965, 300sq.
[88] Nevím 1899, 144.
[89] Ibidem 145.
[90] Bouška 1897.
[91] Vedle monografie věnující se Huysmansovi napsal Odvalil i dlouhý rozbor Huysmansových *Poutí lurdských*. V následujícím úryvku se Odvalil snaží vysvětlit, proč už Huysmans není přitažlivý pro dekadenty: „*A vzpomenete maní. Vzpomenete bolestně na naše dekadenty, jimž autor byl prorokem, dokud se brouzdal záludným bludištěm duše od Boha odvrácené, dokud nebylo vidět, ku kterému východu jeho tápání směřuje. Autor, který věří v zázraky svaté, autor, který se modlí, zpovídá a přijímá, pro ně neexistuje.*" Odvalil 1907b., 281.
[92] Odvalil 1907a; Šalda 1953.

Lze tedy konstatovat, že co se týče teorie výtvarného umění, Huysmans okruh Nového života prakticky neovlivnil. To platí i pro časopis Meditace, nástupce Nového života, kde odezvu na Huysmanse nalezneme pouze ve studii *Matyáš Grünewald* od E. Pacovského,[93] která byla bezpochyby inspirována slavným popisem Isenheimského oltáře z *Tam dole*.

Nový život můžeme použít jako oslí můstek ke Zdence Braunerové, jež byla jedinou z českých uměleckých kruhů, která se s Huysmansem osobně setkala. Seznámili se v Paříži roku 1891 a vyměnili si posléze několik dopisů. Z její korespondence víme, že četla několik Huysmansových knih, ovšem nezdá se, že by ji ony či jejich autor nějak významně ovlivnili v jejím přístupu k výtvarnému umění.[94] Podobnost snad můžeme spatřit v její studii *Úvod k Bílkovým modlitbám* otištěné v Novém životě, kde jej označuje za „*výtvarného umělce, jenž patří více do říše myslitelů a básníků, než sochařů v přijatém smyslu slova*“,[95] což odpovídá Huysmansovu chápání Redona. Kromě tohoto je však text prost jakéhokoli odkazu na Huysmanse, stejně jako všechny ostatní studie o Bílkovi otištěné v tomto časopise.

Rozhledy

I Pelclovy Rozhledy se zabývaly Huysmansem, kterého obecně vnímaly především jako novokatolíka a v této fázi své tvorby již pro ně, zdá se, nebyl příliš inspirativní.[96] Jaroslav Kamper ve své recenzi *Katedrály* autorovi vytýká, že se jeho kniha nedotýká problémů doby: „*Hledám-li mezi houštím této kulturně-historické erudice něco zájmům našim bližšího, nadhození dnešní duševní krise, odpovědi k otázkám, které nás mučí a znepokojují, nějaký typický významný vnitřní proces, jaký mám právo žádati od autora knihy ‚A rebours‘, nalézám z toho všeho pramálo a co tu je z toho, je tradováno povrchně a vyhýbavě.*“[97]

Redakce Rozhledů byla ovšem dobře obeznámena i s Huysmansovými výtvarnými kritikami. Ve IV. ročníku otiskla nejprve studii Gustava Geffroye o impresionismu a čtenářstvu sdělila, že Geffroy je „*vedle Goncourta a Huysmanse snad největší umělecký kritik francouzský*“. Mimoto je zde napsáno, že „*impressionismus v malířství je obdobný naturalismu v písemnictví a jména Cézannea, Clauda Moneta, Tisarra a j. obdobná jménům Flauberta, Goncourtů, Zoly a. j.*“.[98] I Huysmans vnímal impresionismus jako projev naturalismu v malířství.[99]

O tři ročníky později se v Rozhledech objevuje celá Huysmansova studie o Chéretových plakátech. Děje se tak ve stejném roce, kdy vychází v Moderní revue Hlaváčkova esej *Pařížská nároží*. Rozhledy se tak patrně snažily zareagovat na dobový fenomén plakátu, který si v jednotlivých uměleckých časopisech získával stále větší pozornost. Tento Hu-

[93] Pacovský 1908/09.
[94] Vyplývá to z její korespondence se samotným Huysmansem i s jinými (viz např. Trnka 1965; Hellmuth-Brauner 1941). Vliv Huysmanse nezaznamenává ani Barbara Jebavá ve své práci *Estetická kritéria a východiska v literárním odkazu Zdenky Braunerové* (Jebavá 2008).
[95] Braunerová 1898, 11.
[96] Krejčí 1896, 92, 158; Krejčí 1897, 1023sq.
[97] Kamper 1899, 707.
[98] Geffroy 1895, 407.
[99] Grabska 1969, 11.

ysmansův text je doplněn třemi ukázkami Chéretovy tvorby, ovšem žádným redakčním komenářem.[100]

Co se týče samotné výtvarně-kritické činnosti Rozhledů, Huysmansův vliv nacházíme pouze v jednom případě, a to v krátkém článku *Félicien Rops*, který napsal Jaroslav Kamper k příležitosti umělcova úmrtí.[101] Skutečnost, že Kamper čerpal přímo z Huysmansovy eseje o Ropsovi, je patrná v celkovém pojetí textu i ve struktuře některých vět. Jak již poznamenal Procházka, „nedostatkem" Huysmansovy práce bylo to, že se zabýval pouze Ropsovou erotickou tématikou. Přestože Kamper svůj článek koncipuje jako popsání celé Ropsovy tvorby, zaměřuje se ve skutečnosti také pouze na určitá díla a dochází k závěrům velmi podobným těm Huysmansovým: „*Otázka po příčině a původu zla nepřestala ho již zajímati. Každou novou svou prací dával na ni odpověď, každou svou kresbou se k ní vracel a odpověď byla stále táž: Žena a Satan. Satan jest prapůvodcem zla a žena jeho nástrojem. Maluje ji, dárkyni rozkoše a zhouby, vyzbrojenou všemi vděky, stupňovanými raffinovaně volenými detaily toilety, až ve zvláštní dráždivě perversní jakési kouzlo, personifikuje v čarovných symbolech rozkoš a zlo.*"[102]

Dále Kamper dodává, že „*záhada pohlaví nebyla v umění dosud nikým tak v samých základech svých postižena, jako jím*", a tento dojem „*si odnáší i ten, kdo zná jenom několik málo z jeho listů*".[103]

Největší podobnost se objevuje při Kamperově popisu Ropsova Satana: „*To není ďábel, který strašil ve hlavách středověkých teologů a rušil mystické vzrušení asketů. Není špinavý, smrdutý, šeredný chlapík s nosem buď rozplesklým, nebo zase nesmírně klenutým, očima zapadlýma a příšerně blýskavýma, se zježeným vlasem, černou kozí bradou, kohoutím perem za čapkou a ostruhami, není zkrátka onou podivnou, kozlu podobnou pitvorou, jakou jej chtěli míti učenci daemonologové. Ropsův Satan je dokonalý světák z konce století, pán ‚z posledního korábu', Pařížan každým coulem.*"[104] Srovnejme tento úryvek s Huysmansovou studií, ve které jsou citovány popisy ďábla tak, jak je udávají Kamperem zmíněni středověcí teologové: „„*Byl muž veliký a notně černý, oděný docela černě, a měl stále na nohou boty s ostruhami.' ‚Když se odívá lidskou podobou, Ďábel je černý, nečistý, smrdutý a strašný, nebo aspoň v obličeji temný, snědý a umouněný, nos je netvárně rozplesklý nebo ohromně orličí, ústa jsou otevřena a hluboká, oči zapadlé a silně jiskřivé…' ‚Je dlouhý a černý, má nezřetelný a vyšeptalý, ale hlomozný a strašný hlas… jeho vlasy jsou zježeny… má na bradě kozlí vous…' Zde Rops se odpoutal rozhodně od tradicí.* (…) *Jeho Satan je zcela moderní, je gentleman v černém salonním oděvu.*"[105]

Kromě tohoto Kamperova článku, který z Huysmanse čerpá mnoho co do obsahu i formy, už v Rozhledech žádné další příklady Huysmansova vlivu nenacházíme.

[100] Huysmans 1898.
[101] Kamper 1898.
[102] Ibidem 80.
[103] Ibidem 82.
[104] Ibidem 81.
[105] Huysmans 1912a, 43sq.

Závěrem

Všechny Huysmansovy fáze, tak jak jsme je vypsali v úvodu, našly v Čechách silnou odezvu. Jednotlivé názorové tábory prezentované uměleckými periodiky si v naprosté většině přisvojily pouze část Huysmansova kritického díla a jeho ostatní úvahy odmítly či spíše raději přešly mlčením.

Moderní revue chápala Huysmanse především jako dekadenta a její zájem se soustřeďoval v textech jako *Naruby* a *Certains*, které nejúplněji zachycují právě tuto rovinu Huysmansovy tvorby. Zároveň však nečinilo například Procházkovi obtíže převzít určité názory i z knih Huysmansova „katolického" období, přestože se s nimi obecně neztotožňoval. Huysmans byl jistě jednou z hlavních autorit, jež v počátcích Moderní revue formovala umělecko-kritické názory jejích přispěvatelů, kteří následně tento svůj pro jednou zažitý postoj k Huysmansovi nikdy prakticky nezměnili.

Huysmans pomáhal kritikům revue obhájit relevantnost tak zvaného literárního malířství. Jeho studie o Redonovi a dalších umělcích dostávaly na stránkách Moderní revue obecnější platnost a poskytovaly teoretickou bázi a zaštítění všem dílům, která kladla důraz na obsahovou složku a čerpala svá témata z oblasti duševních pochodů, lidského nitra, snu, nevědomí a ireálnosti. Huysmans tato témata navazoval na historickou tradici, což činil cíleně zaměřenými studiemi (*Obluda v umění*) a také tím, že psal o umělcích dob minulých, jako byl Goya či málo známý Luyken. Zároveň tyto texty ukazovaly do jisté míry cestu, jak k těmto dílům interpretačně přistupovat – například teorie o mikroorganismech, kterou přijal Procházka. Jak Šalda správně poznamenal, Huysmans „*cenil daleko více duchový čin než hmotné provedení*" a okruh Moderní revue z něj čerpal takové myšlenky, které vyhovovaly jejich představě „malíře-filozofa".[106]

V případě Volných směrů můžeme konstatovat, že se inspirovaly ponejvíce Huysmansovým „naturalistickým" obdobím a prezentovaly jej jako obhájce impresionismu. „Huysmans dekadent" či „Huysmans katolík" zde ohlas nenašel. Výjimku představuje Karel Svoboda, který ovšem přispíval i do Moderní revue a jeho text o Goyovi a Ropsovi byl ve Volných směrech spíše ojedinělý. Převládající názorovou tendenci představuje Miloš Jiránek, který znal dobře *Certains*, ovšem odkazoval se na něj pouze u Degase a karikaturistů. To na druhou stranu dokládá, že kromě názorové plurality čerpali čeští kritici z Huysmanse i přístupy k široké škále uměleckých žánrů, sahající od sochy přes malbu, grafiku až po plakát a karikaturu.

Přestože Volné směry byly v případě Huysmanse stejně selektivní jako ostatní periodika, zde otištěná Šaldova studie je rozhodně nejobjektivnějším a nejvýstižnějším shrnutím Huysmansovy kritické činnosti.

V Novém životu se Huysmansovo jméno objevuje často. Je zde vyzdvihován jako konvertita a katolický spisovatel, ovšem ne jako výtvarný kritik a jeho vliv je v tomto ohledu mizivý.

Oproti tomu Rozhledy přiznávaly Huysmansovi místo jednoho z největších francouzských kritiků. Neobjevuje se zde tak často jako v Moderní revue a Volných směrech a je poněkud obtížnější zhodnotit, co znamenal například pro F. V. Krejčího, který jej vnímal coby představitele katolicismu, jenž mu byl cizí stejně jako dekadentní proud. Rozhledy

[106] Prahl 1995, 97.

si zvolily Huysmansovu studii vztahující se k aktuálnímu problému plakátu, esej o Chéretovi, která je, co se týče obecných názorů na směry v umění, poměrně indiferentní. Huysmans na stránkách Rozhledů nedostal nikdy tak vyhraněnou podobu jako například v Moderní revue.

Huysmans do Čech uvedl, ať už svými studiemi či prostřednictvím jiných teoretiků, do té doby neznámé umělce jako byli Odilon Redon, Jan Luyken, Matthias Grünewald a jiné značně zpopularizoval. Jeho výklad díla Féliciena Ropse patřil v Čechách k nejvlivnějším zahraničním interpretacím tohoto umělce a jeho stopy nacházíme v Moderní revue u Hlaváčka, ve Volných směrech u Svobody i v Rozhledech u Kampera.

Všechna umělecká periodika bez rozdílu vysoce oceňovala rázný a odvážný styl Huysmansových kritik, které se neštítily přímé konfrontace. Zároveň byla také opakovaně vyzdvihována jeho schopnost popsat a analyzovat výtvarná díla, vystihnout slovem ty kvality, které jsou ve většině případů literárně nesdělitelné.

LITERATURA A PRAMENY

Bouška, Sigismund: *Pietas*. Praha 1897.

Braunerová, Zdenka: Úvod k „Bílkovým modlitbám". *Nový život* III, 1898, 10–19.

Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Francisiek Flaum. *Moderní revue* XI, 1904/05a, 221–232.

Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): James Esor. *Moderní revue* XII, 1905/06, 3–10, 35–38.

Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Jan Luyken. Imaginární medaillon. *Moderní revue* XV, 1908/09, 339–349.

Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Odilon Redon. *Moderní revue* XI, 1904/05b, 31–40.

Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Orfismus. *Moderní revue* XXVIII, 1921/22, 293–299.

d'Aurevilly, Jules Barbey: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/10, 381–385.

de Gourmonl, Renny: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/10, 394.

Forum. *Nový život* IV, 1899, 38.

Forum. Moderní revue. *Nový život* I, 1896, 114.

Gamboni, Dario: *The Brush and the Pen*. Chicago 2011.

Geffroy, Gustav: Rozvoj moderního umění francouzského. Impresionismus. *Rozhledy* IV, 1895, 407–411, 473–478.

Grabska, Elżbieta (ed.): *Joris-Karl Huysmans o sztuce*. Vratislav/Varšava/Krakov 1969.

Hellmuth-Brauner, Vladimír (ed.): *Přátelství básníka a malířky: vzájemná korespondence Julia Zeyera a Zdenky Braunerové*. Praha 1941.

Hennequin, Émile: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/10, 370–81.

Hlaváček, Karel: Félicien Rops. *Moderní revue* V, 1898/99, 7–11, 39–41, 68–69.

Hlaváček, Karel: *Kritiky*. Praha 1930.

Huysmans, Joris-Karl: *Certains*. Paříž 1889, nepag., http://www.huysmans.org/certains/certains1.htm, vyhledáno 1. 8. 2014.

Huysmans, Joris-Karl: Dopis Karlu Dostál-Lutinovovi. *Nový život* VII, 1902, 44.

Huysmans, Joris-Karl: *Félicien Rops*. Praha 1912a.

Huysmans, Joris-Karl: Gustave Moreau. In: Dorra Henri (ed.): *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*. Berkeley/Los Angeles/London 1995, 44–46.

Huysmans, Joris-Karl: Chéret. *Rozhledy* VII, 1898, 855–860.

Huysmans, Joris-Karl: *L'Art Moderne*. Paris 1883, nepag., http://www.huysmans.org/artmod/am1879.htm, vyhledáno 1. 8. 2014.

Huysmans, Joris-Karl: *Le nouvel Album d'Odilon Redon*. s.l. 1885, nepag., http://www.huysmans.org/artcriticism/nouvelalbum.htm, vyhledáno 1. 8. 2014.

Huysmans, Joris-Karl: *Naruby*. Praha 1979.

Huysmans, Joris-Karl: *Obluda v umění*. Praha 1912b.

Huysmans, Joris-Karl: O diletantismu. *Moderní revue* XXV, 1918/19, 103–106.
Huysmans, Joris-Karl: Z uměleckých kritik J. K. Huysmanse. *Volné směry* IV, 1900, 13–18, 98–100, 128–43.
Chaloupka, Bohuslav: Nové knihy německé. *Moderní revue* II, 1896, 73–77.
Chirico, David: Karel Hlaváček a Moderní revue. In: Otto M. Urban / Luboš Merhaut (ed.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha 1995, 145–160.
Jebavá, Barbara: *Estetická kritéria a východiska v literárním odkazu Zdenky Braunerové* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2008.
Jiránek, Miloš: Degas a kritika. *Volné směry* XI, 1907, 286–290.
Jiránek, Miloš: Kreslíři – karikaturisté. *Volné směry* IV, 1900, 211–265.
Jiránek, Miloš: Paul Gauguin. Výstava v galerii Miethke ve Vídni. *Volné směry* XI, 1907, 181–182.
Kamper, Jaroslav: Félicien Rops. *Rozhledy* VII, 1898, 79–82.
Kamper, Jaroslav: J. K. Huysmans. La Cathédrale. *Rozhledy* VIII, 1899, 706–708.
Karásek, Jiří: František Kobliha. *Moderní revue* XXX, 1923/24, 123–27.
Kobliha, František: Odilon Redon. *Hollar* IV, 1927/28, 80–90.
Krejčí, F. V.: Glossy ke sjezdu „Nového Života". *Rozhledy* VI, 1897, 1023–1024.
Krejčí, F. V.: Nové umění. *Rozhledy* V, 1896, 4–9, 91–94, 155–160.
Léman, Fr.: Stephan Mallarmé. *Nový život* IV, 1899, 94–95, 160–62, 188–96.
Marten, Miloš: Gustave Moreau. *Moderní revue* XIII, 1906/07, 461–471.
Marten, Miloš: Měsíční přehled. Výstava Krasoumné jednoty. *Moderní revue* X, 1903/04, 349–354.
Marten, Miloš: Odilon Redon. *Moderní revue* XIV, 1907/08, 3–11, 100–110.
Marten, Miloš: Sainte Lydwine de Schiedam. *Moderní revue* VIII, 1901/02, 343–344.
Marten, Miloš: Výtvarné umění. *Moderní revue* XV, 1908/09, 352–357.
Nevím, Alois: J. K. Huysmans. La Cathédrale. *Nový život* IV, 1899, 144–145.
Odvalil, František: *Joris Karl Huysmans. Vypsání jeho literární tvorby a její význam náboženský*. Praha 1907.
Odvalil, František: Pouti lurdské. *Nový život* XII, 1907, 25–27, 77–79, 112–114, 137–139, 194–197, 230–232, 281–284.
Pacovský, Emil: Matyáš Grünewald. *Meditace* I, 1908/09, 440–448.
Pica, Vittorio: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/1910, 385–394.
Prahl, Roman: Moderní revue et/versus Volné směry. In: Otto M. Urban / Luboš Merhaut (ed.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha 1995, 89–102.
Procházka, Arnošt: *Francouzští autoři a jiné studie*. Praha 1912.
Procházka, Arnošt: Immoralita v umění. *Moderní revue* I, 1894/95, 115–118.
Procházka, Arnošt: *Rozhovory s knihami, obrazy i lidmi*. Praha 1916.
Putna, C. Martin: K literatuře Katolické moderny: její čas, prostor a žánry a její evropský obzor. In: Roman Musil / Aleš Filip: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)* (kat. výst.). Praha/Brno 2000, 183–200.
Svoboda, Karel: Dánské umění v Praze. *Moderní revue* XII, 1905/06, 89–92, 115–119, 137–140.
Svoboda, Karel: XIII. Výstava Manesa. *Volné směry* VIII, 1904, 235–250.
Šalda, F. X.: František Odvalil. Joris Karl Huysmans. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VII*. Praha 1953, 78–80.
Šalda, F. X.: Impresionismus: jeho rozvoj, resultáty i dědicové. Historický exkurs a kritické glossy k jeho pražské výstavě. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VI*. Praha 1951, 198–225.
Šalda, F. X.: Jarní salony pařížské. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VI*. Praha 1951, 146–48.
Šalda F. X.: Joris Karl Huysmans. In: F. X. Šalda: *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Praha 1973, 426–435.
Šalda, F. X.: Malíř básník. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy XIII*. Praha 1963, 104–106.
Šalda, F. X.: Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VIII*. Praha 1955, 350–365.
Šalda, F. X.: Slovíčko o ženském umění. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VI*. Praha 1951, 176–183.
Šmejkal, František: *Sursum 1910–1912* (kat. výst.). Hradec Králové 1976.
Trnka, Dag Mar: J. K. Huysmans et ses amis tcheques. *Bulletin de la Société J.K. Huysmans* XLIX, 1965, 296–310.
Urban, Otto M.: *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo*. Praha 2002.
Vrchlický, Jaroslav: *Nové studie a podobizny*. Praha 1897.

JORIS-KARL HUYSMANS AS AN ART CRITIC AND HIS INFLUENCE UPON THE CZECH LANDS

Summary

The life and oeuvre of Joris-Karl Huysmans (1848–1907) is usually divided into three periods. In the first one, he came to fame as Zola's 'follower' and a naturalist writer. During the second period, which started off by the publishing of his most famous book *À rebours* in 1884, he separated himself from naturalism and inclined towards decadence. Around 1891, which was the year he published *Là-Bas*, his catholic period began. This stage lasted until the end of his life.

When regarding Huysmans's art criticism, we cannot accept this categorical and periodical sequencing. Some of Huysmans's opinions about the art of his time changed completely in the 1880s; other of his views, however, can be found throughout his whole critical writing.

Huysmans was well-known in the Czech art community, mostly as a novelist. His influence upon Czech art criticism has not been researched yet. This relationship proves to be quite interesting because Huysmans inspired variety of different Czech art groups which frequently disputed among themselves. Many Czech art journals approached Huysmans's art criticism very selectively and tended to involve some categories mentioned above into it (naturalist, decadent, catholic).

The circle of writers and artists of *Moderní revue* perceived Huysmans as decadent and their interests were concentrated on texts like *À rebours* or *Certains*. Huysmans was undoubtedly one of the most important authorities that formed their artistic opinions at the beginning of Moderní revue. Huysmans helped them defend relevancy of the so-called 'literary painting'. His studies provided theoretical support for all works of art that dealt with topics such as the human soul, dream, unconsciousness or unreality. The correspondents of *Moderní revue* took from Huysmans those ideas that suited their concept of 'painter-philosopher'.

The journal *Volné směry* was inspired mostly by Huysmans's naturalistic period and presented the French critic as a defender of impressionism. We can see this tendency in texts of Miloš Jiránek, who knew *Certains* very well, but used it as a book of reference only in cases of Degas and caricaturists. On the other hand, this proves that apart from the plurality of opinions, Czech critics also could learn from Huysmans some approaches to a variety of art genres, covering all from sculpture and painting to poster and caricature. Despite the selectiveness that *Volné směry* displayed, the essay of F. X. Šalda that was published in this journal on the occasion of Huysmans's passing away is undoubtedly the most objective summary of Huysmans's critic oeuvre.

Huysmans's influence can also be seen in other Czech art and cultural journals. The catholic platform *Nový život* praised Huysmans for his conversion to Catholicism, but the impact of his critical ideas was only marginal. The more centrist magazine *Rozhledy* published Huysmans's text about Jules Chéret; possibly in an effort to contribute to the current debate about the art of posters. *Rozhledy* did not show the same tendency to 'cherry-pick' Huysmans's ideas that can be seen in the case of *Moderní revue* and *Volné směry*.

Through his essays, Huysmans introduced artists, hitherto unknown in the Czech lands like Odilon Redon, Jan Luyken or Matthias Grünewald, and helped popularize others. His commentary to works of Félicien Rops was one of the most influential foreign interpretations of this artist, and its traces can be found in texts of Karel Hlaváček in *Moderní revue*, Karel Svoboda in *Volné směry* or Jaroslav Kamper in *Rozhledy*.

All the journals mentioned above unanimously praised the vigorous and courageous style of Huysmans's critiques and also his ability to emphasize those qualities in artworks that are usually indescribable with words.

2016 ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE PAG. 249–263
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1 / STUDIA HISTORIAE ARTIUM II

EGON SCHIELE: AUTOPORTRÉTY Z LET 1910 A 1911 V KONTEXTU PSYCHOPATOLOGIE*

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

ABSTRACT

Egon Schiele: The Self-portraits of 1910 and 1911 in the context of psychopathology

Older interpretations of Egon Schiele's self-portraits are based primarily on psychoanalysis, seeking the source of inspiration of his artistic expression in the artist's spirit and mind. Later views associate the artistic style employed by Schiele and other Vienna-based expressionists with the development of psychiatry and hysteria, a diagnosis discovered by Jean-Martin Charcot (1825–1893). The extensively published research on hysteria, and later also of other neuropathological disorders, affected the scientific as well as the social environment. Photographs which feature Charcot's construct of hysteria as well as photographs of patients suffering from other neuropathological disorders spread from the Salpêtrière Hospital in France to Vienna thanks to periodicals. The photographs that illustrate hysteria typically feature multiple pictures of female patients in extreme tonic spasms during a bout of hysteria. The extreme nature of the photographs and often also their erotic overtones ensured their wide-spread publicity.

These photographs helped disseminate the image of "a pathological body" among the broader public, with the "language" of this body subsequently appearing in fine arts as well as in the theater. Artists often cooperated with clinics and mental institutions, be it to paint portraits of the patients or to decorate the institutions' interiors. This allowed them to stay in touch with new research and its documentation. Egon Schiele maintained contact with these artists as well as with doctors, which afforded him access to the publications which documented the patients.

Society gazed at photographs of exalted women (hysteria) and deformed male bodies (neuropathology) with voyeuristic interest. The language of the "pathological body" was supposedly comprehensible in general and the "pathological body" was perceived as a symptom of the times. Egon Schiele employed the extreme expression of the deformed bodies in his self-portraits as well as in the portraits of his benefactors and collectors. The quick succession of Schiele's self-portraits can be seen as an obsession to extensively document bodies of people with neuropathological disorders to map out and characterize the disease. At the same time, Egon Schiele was evidently attempting to fully encompass himself.

Keywords: Egon Schiele; Self-portraits of 1910 and 1911; psychopathology; The Salpêtrière Hospital

Ústředním motivem tvorby Egona Schieleho je lidské tělo, které často tematizuje pomocí působivého expresivního výrazu. Významné místo zaujímají autoportréty, jejichž

* Text vznikl v rámci ikonografického semináře v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, vedeného v akademickém roce 2012/2013 prof. Lubomírem Konečným.

konstruováním a neustálým opakováním byl zvláště mezi léty 1910 a 1911 téměř posedlý. Bezmála obsese, kterou dokládá jejich množství i vyhraněnost výtvarného stylu, se stala předmětem mnoha analýz a interpretací. Takto vzniklý materiál na sebe navázal mnoho dalších výkladů, ať už se jednalo o texty psychoanalytické či formalistické povahy. Tato práce sleduje linii, která se snaží najít dobové vizuální paralely a vlivy v nových psychopatologických výzkumech a v jejich rozsáhlé dokumentaci. Velký zájem na přelomu 19. a 20. století o duševní choroby, nejprve diagnostikované jako hysterie, který inicioval pařížský lékař Jean-Martin Charcot (1825–1893), posléze rozšířené i o jiné diagnózy, ovlivnil dobové estetické vnímání lidského těla. Nový jazyk „patologického těla" pronikal přes lékařské výzkumy do výtvarného umění, divadla i fotografie.

K tvorbě Egona Schieleho lze přistupovat z mnoha pohledů. Záměrem této práce je charakteristika možných vlivů psychopatologických výzkumů, teorií a estetiky na Schieleho autoportréty. Přes všeobecný vliv psychopatologie na dobovou kulturní atmosféru se práce dostává až ke konkrétním příkladům, kde se s psychopatologickým výzkumem mohl Egon Schiele setkat. Mým cílem nebylo najít nové podobnosti mezi fotografiemi pacientů a Schieleho autoportréty či portréty,[1] ale spíše charakterizovat tuto interpretační linii.

Tvorba Egona Schieleho stála u obratu od umění fin de siècle k vídeňskému a posléze německému expresionismu. Pro celé vídeňské kulturní prostředí je v této době charakteristických několik změn, proto zde nastíním kontext, do kterého lze Schieleho tvorbu zařadit a okolnosti, které se k ní vztahovaly.

Pro vznik vídeňského expresionismu byl mimo jiné určující vztah umělců k městu. Vídeň na přelomu století měla kolem 1,5 milionu obyvatel. Velký podíl tvořily jiné než rakouské národnosti ze všech koutů monarchie a napětí vrcholící rozpadem císařství rostlo. Vídeň druhé poloviny 19. století prošla velkou urbanistickou proměnou vytyčením okružní třídy Ringstrasse, kterou se výrazně architektonicky i sociologicky oddělilo centrum města od průmyslových předměstí. Císařský dvůr se i přes předzvěsti rozpadu snažil udržet alespoň navenek svou moc a Vídeň mu tvořila jakousi fasádu na způsob Potěmkinovy vesnice. Nejspíš právě proto byla Vídeň označována za izolovanou celu, která pod svou pevnou slupkou udržovala silný kulturní život. Na několika místech je v souvislosti s Egonem Schielem a dobovou atmosférou Vídně citována věta od Karla Krause, kontroverzního editora vídeňského časopisu *Die Fackel*, ve které definuje status Vídně jako: „*An isolation cell in which one is allowed to scream.*"[2] Pod povrchem se kumulovalo množství politické korupce a antisemitských nálad, a tak pocit úzkosti a destrukce prostupoval výrazně i do umělecké sféry.

Období počátků vídeňského expresionismu provází určitý kulturní zájem o vnitřní psychologický svět jedince. Jde o směr od vnějšího (*facade*) k vnitřnímu (*psýché*). Snaha vyjádřit podstatu věcí, proniknout do nitra a najít nový jazyk pro jeho formulování se neomezuje jen na expresionistické výtvarné hnutí, ale objevuje se i v divadle, tanci, hudbě a literatuře. Psychologie jako nově nastupující vědní obor vedla umělce k vizionářským sondám do lidského nitra, stejně jako jim vynález rentgenu poskytl iluzi, že

[1] Proto zde pro příklad uvádím již dříve publikované paralely.
[2] Alessandra Comini: *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley 1974, 3.

obrazem lze obsáhnout lidskou mysl a že mohou proniknout k „pravdě", ke skutečnému stavu věcí.[3] Snaha proniknout skrze tvář do nitra člověka dala ve Vídni vzniknout fenoménu portrétů, který se v takové míře jinde neobjevil. V prvním desetiletí se pozornost obrací od mytologie jako takové k osobní mytologii jedince. Umělci prosazují do svých děl vlastní autobiografii a čerpají z lidské zkušenosti. Zaujetí sebou samým je posléze legitimováno jak v umění, tak i ve vědě rozvojem psychoanalýzy. Kolem roku 1910 už nebyl umělec jen tichým pozorovatelem erotických námětů, ale mohl otevřeně vypovídat o svých vlastních sexuálních traumatech a touhách. Obrazně by se dalo říci, že obrat k individualitě jedince a individuálnímu projevu se tak snažil prolomit vnější fasádu, kterou se Vídeň nebo celá monarchie pokoušela samu sebe udržet pohromadě.

Nové moderní prostředí města, které mělo negativní vliv na lidský nervový systém, přineslo obavy a motivaci zahájit v tomto směru výzkumy a posléze způsoby léčby nervových poruch. Rakouská vláda reagovala na hrozby anticipované psychiatry (např. Krafftem Ebingem) rozsáhlou reformou psychiatrické léčby. Dokladem takových snah bylo otevření psychiatrické léčebny Steinhof (1907), která zvládla pojmout až tři tisíce pacientů. Reforma, která proběhla na poli nových diagnóz a léčebných metod, nezůstala bez pozornosti veřejnosti. Velký vliv měla také pařížská klinika Salpêtrière, která velmi často veškeré své výzkumy, nejen hysterie, publikovala v časopisech přístupných i ve Vídni.

Všeobecný zájem o psychoanalýzu rozšířila osobnost Sigmunda Freuda, který dovedl veřejnost až k neuropatologii. Freud byl odpůrcem Charcotových výzkumů, přesto se o ně ale silně zajímal a některé jeho texty přeložil, a tím je zprostředkoval vídeňskému prostředí. Proces nových výzkumů a reforem, který byl přístupný očím a zájmu veřejnosti, vytvořil z pacientova těla „tělo veřejné". Zájem o tělo můžeme paralelně sledovat i ve výtvarném umění, kde se v době „post-secese" z exponovaného portrétu samotného umělce stává obraz pro veřejnost a proniká do centra její pozornosti. Docházelo i ke konkrétnějším případům propojení psychiatrie a výtvarného umění, kdy se současní umělci podíleli na projektech léčeben anebo lékařům dokumentovali samotné pacienty pro přesnější určení diagnózy.[4]

Mnoho odborníků zabývajících se tvorbou Egona Schieleho pátrá po příčinách jeho specifického jazyka a extrémního výrazu. Velká část interpretací vztahujících se k jeho dílu vychází z psychoanalýzy. Zdroj expresivních autoportrétů plných bolesti a sexuálního napětí často hledají v umělcových tragických zkušenostech z dětství a v jeho psychice. Podstata umělecké tvorby vychází přímo z jeho osobnosti, kterou utvářejí traumata z dětství, jeho psychologické onemocnění, pocity úzkosti a citlivost k současnému světu. Schiele tak skrze své vlastní obrazy artikuluje i všeobecný pocit společnosti a ve vlastní vyhrocené podobě odráží společenský obraz.

Podle Alessandry Cominiové je obsahem autoportrétů pouze Schieleho vlastní já. Cominiová tvrdí, že cílem není zobrazení naturalistické fyzické podoby, ač je i v tomto Schiele úspěšný, ani žádných dalších významů, jde jen o zobrazení sebe sama cele. Schiele také sleduje, jak se na vnější podobě projevuje vnitřní pnutí, emoce a pocity. Proto nejsou

[3] Ladislav Kesner / Colleen M. Schmitz (ed.): *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno 2011, 175.
[4] Gemma Blackshaw: The Pathological Body. Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture. *Oxford Art Journal* XXX, 2007, 390–392.

Egon Schiele: Sedící mužský akt (autoportrét), 1910, olej a kvaš na plátně, 152,5 × 150 cm. Leopold Museum, Vídeň. Zdroj: Nathan J. Timpano: *The Semblance of Things. Corporeal Gesture in Viennese Expressionism* (disertační práce na College of Visual Arts, Theatre and Dance, The Florida State University). Tallahassee 2010, s. 276

podstatné ani souvislosti s jeho další tvorbou, ani s dobovým společenským kontextem.[5] Obraz vychází z osobní mytologie, které je umělec prorokem a která vychází z jeho podvědomí.[6]

Dívat se na Schieleho dílo skrze psychoanalýzu láká zvláště kvůli jeho životnímu příběhu. Během dospívání přišel o otce, který zemřel úplně zbavený smyslů na syfilis. Tato zkušenost pak přinesla do Schieleho umělecké tvorby téma smrti a sexuality. Tyto náměty prostupovaly celou dobovou atmosférou, proto je Schieleho dílo spjaté jak s kontextem této doby, tak s jeho osobní životní zkušeností. Destrukcí svého vlastního obrazu a následným znovuzrozením v obrazu novém si Schiele kompenzoval absenci svých rodičů. Vztah s rodiči a jeho důsledky jsou proto spojovány s Schieleho tvorbou často. Snahu vymanit se z okolních vlivů, prolomit masku a vykonstruovat ničím neovlivněného nového člověka podtrhl ve svých obrazech neutrálním prázdným pozadím.[7]

---

5 Comini 1974, 50.
6 Patrick Werkner: *Austrian Expressionism. The Formative Years*. Palo Alto 1993, 126.
7 Danielle Knafo: *Egon Schiele – A Self in Creation: A Psychoanalytic Study of the Artist's Self-Portraits*. London/Toronto 1993, 164–165.

Vedle interpretací, které hlavní zdroj Schieleho imaginace a kreativity nacházejí v umělcově osobní životní zkušenosti či nitru a které spojují tvorbu především s psychologizací jeho samého, stojí interpretace, které hledají vliv v okolních dobových souvislostech. A to jak ve společenských, tak přímo ve vizuálních vlivech. Hledáním předobrazů pro Schieleho tvorbu a charakteristikou soudobé vizuální kultury Vídně se otevírá nové pole pro další výklady.

Pro tento směr interpretace je klíčovým pojmem „patologické tělo". Schieleho vlastní tělo, exponované na plátně, deformované či v podobě torza, odpovídá představám destrukce a patologizace současného světa.

Obrazně odpovídá „patologické tělo" invalidizujícímu efektu, kterým na společnost působí moderní život.[8] Možnost interpretace autoportrétů jako zrcadlení zkažené a destruované společnosti si s předchozí interpretací neodporuje, ale rozšiřuje ji na přesné formální předobrazy pro Schieleho „patologické tělo". V úvodu zmíněná Charcotova klinika, která poprvé formulovala diagnózu hysterie, vytrvale zásobila společnost fotografiemi nemocných žen a na jejich zobrazení demonstrovala diagnózu a léčení hysterie.[9] Fotografie dokumentující tyto výzkumy byly dostupné a široce diskutované i ve Vídni, kde se postupně rozvíjel vlastní výzkum psychopatologie. „Patologické tělo" pro své bolestné a násilné vzezření lákalo a fascinovalo veřejnost. Ve své fyziognomii jsou fotografie žen, u kterých byla diagnostikována hysterie, a posléze také fotografie odlišných neuropatologických příznaků,[10] které byly později demonstrovány i na mužích, až nápadně podobné Schieleho postavám. Jestliže byla společnost na přelomu století tolik zásobena vizuálně zpracovaným „patologickým tělem", pak je možné, že takové tělo bylo všeobecně srozumitelným znakem. Jazyk těla jako takového se pak stal novou možností pro umělecké vyjádření.[11]

Tělesný jazyk v konkrétní verzi „patologického těla" se neomezoval jen na výtvarné umění, ale je spojován i s dobovým loutkovým divadlem. Oboje ve svém jazyku vychází z ikonografie hysterie a vytváří tak nové „hysto-teatrální gesto".[12]

Na Schieleho obrat k autoportrétům lze pohlížet i skrze jejich tržní úspěšnost. Autoportréty i portréty jeho mecenášů používající jazyk „patologického těla" se rychle staly žádaným sběratelským a kupním artiklem. Například během roku 1910 dokončil Schiele sérii pěti aktů: tři autoportréty a dvě ženské figury. Byla to doposud největší plátna, která namaloval. Ve stejný rok celou sérii koupil průmyslník Carl Reninghaus.[13] Sugestivní autoportréty vyvolávají v divákovi soucit, ten se potom identifikuje se samotným umělcem, který mu tak může lépe předat vyjádřené emoce. Pro tyto vlastnosti měla Schieleho díla ve společnosti velký úspěch. Schiele používal jazyk „patologického těla" i pro portréty

[8] Blackshaw 2007, 401.

[9] Fotografie a výzkumy byly publikovány mezi léty 1876 a 1880 v časopise *Iconographie Photographique de la Salpêtrière.*

[10] Fotografie a výzkumy byly publikovány mezi léty 1888 a 1918 v časopise *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des Maladies du Systeme Nerveux.*

[11] Nathan J. Timpano: *The Semblance of Things. Corporeal Gesture in Viennese Expressionism* (disertační práce na College of Visual Arts, Theatre and Dance, The Florida State University). Tallahassee 2010, 10.

[12] Nathan J. Timpano tímto pojmem označuje gesta, která se objevila v novém divadelním hnutí ve Vídni na konci 19. století a která byla inspirována klinickou hysterickou taxonomií. Stejný pojem pak vztahuje i na gesta používaná ve výtvarném umění. Timpano 2010, 2.

[13] Blackshaw 2007, 381.

Planche XXV.

ATTITUDES PASSIONNELLES

CRUCIFIEMENT

Planche XXIX.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE

CONTRACTURE

Planche XIV.

LÉTHARGIE

HYPEREXCITABILITÉ MUSCULAIRE

Paul Regnard: Dokumentační fotografie z *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, 1876–1877. Zdroj: Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria.Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. London 2003, s. 194, 248 a 268

svých mecenášů a sběratelů,[14] a tím na ně přenesl obraz sama sebe. Vytvořil tak specifickou ikonografii rozpadu a zároveň mezi portrétovanými specifický vztah založený na sdílené identitě. To potvrzuje i fakt, že sběratelé kupovali své portréty navzájem.[15] Zájem, s nímž společnost sledovala dílo Egona Schieleho, odpovídá až voyeuristickému zájmu o Charcotovy „patologické" fotografie plné bolesti a násilí.

[14] Mezi ně patří např. Erwin von Graff, Heinrich a Otto Benesch, Max Kahrer, Eduard Kosmack, Sigmund Rosenbaum a Otto Wagner.

[15] Blackshaw 2007, 398.

Jean-Martin Charcot působil od roku 1862 jako ředitel pařížské kliniky pro nemoci nervového systému Salpêtrière. Věnoval se patologické anatomii a posléze získal profesuru v oboru nervových onemocnění. Na základě experimentálního pozorování vyvinul přesnou diagnózu hysterie a sestavil a definoval fáze hysterického záchvatu podle proměn tělesných gest. Podstatnou součástí jeho výzkumu byla dokumentace a prezentace. Mezi sádrovými modely nemocných či kresbami jednotlivých fází záchvatů převažovaly fotografie. Relativně nové médium, které bylo považováno za přesný záznam reality a které bylo zatím obestřeno jakousi aurou neznámého, dodávalo výzkumu patřičnou váhu. Součástí prezentace byly vyhlášené úterní přednášky na klinice, které byly většinou určeny pro Charcotův okruh přátel a známých. Charcotovo zaměření oscilovalo mezi medicínou a uměním, a přestože se rozhodl nastoupit lékařskou dráhu, měl mezi svými přáteli mnoho výtvarných umělců i literátů a umění aktivně podporoval.[16]

Popularitu Charcotovým výzkumům zajistila jejich pravidelné publikování. Mezi léty 1875 a 1880 a posléze pak v letech 1888 až 1918 vycházel časopis *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (*IPS*). Ten byl demonstrací hysterie, nemoci, která se projevovala častěji u žen než u mužů[17] a kterou provázely halucinace a náchylnost k hypnóze.

Salpêtrière bylo rozlehlé umisťovací zařízení pro přibližně pět tisíc žen. Časopis se rychle dostal do celé Evropy a Charcotovy výstupy byly překládány do jiných jazyků. Fotografie se staly slavnými už jen svou poutavou formou. Zachycovaly většinou ženy uprostřed záchvatu hysterie zmítající se v křečích na nemocničním lůžku. Obrazy žen zachycených uprostřed krajního svalového napětí nebo napodobující pozici ukřižovaného měly silný erotický a genderový podtext.[18]

Snímky hysterických žen se staly populárními hlavně díky svému násilnému vzezření; stejně tak se posléze mohly stát populárními právě Schieleho autoportréty. Georges Didi-Huberman ve své studii *Invention of Hysteria*[19] řeší podstatu zobrazování hysterie a hysterii označuje za formu „spektáklu bolesti". Hysterie je extrémně viditelnou bolestí. Otázkou pak zůstává, co takové obrazy činí s divákem.

Charcot vytvořil „žijící patologické muzeum" s vlastním archivem, který odpovídal téměř muzeu umění. Předobrazy pro postoje a pozice, které pozoroval u svých pacientů, můžeme najít ve výtvarném umění od 12. do 18. století nejvíce ve znázorňování exorcismu. Pacienti se tak nejspíš stali prostředkem Charcotovy vlastní imaginace, kterou vytvářel diagnózu hysterie.[20]

Didi-Huberman v titulu své knihy označuje toto hnutí za „vynález hysterie", na němž měli spoluvinu jak pacienti, tak doktoři. Fotografie byla ideálním pojítkem mezi fantazií hysterie a fantazií poznání. Lékaři prahli po obrazech hysterie a pacienti se na nich ochotně podíleli skrze svá čím dál tím víc teatralizovaná těla. Hysterie se tak stala veřejnou podívanou.[21]

---

[16] Sigrid Schade: Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The „pathosformula" as an aesthetic paging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Warburg. *Art History* XVIII, 1995, 503.

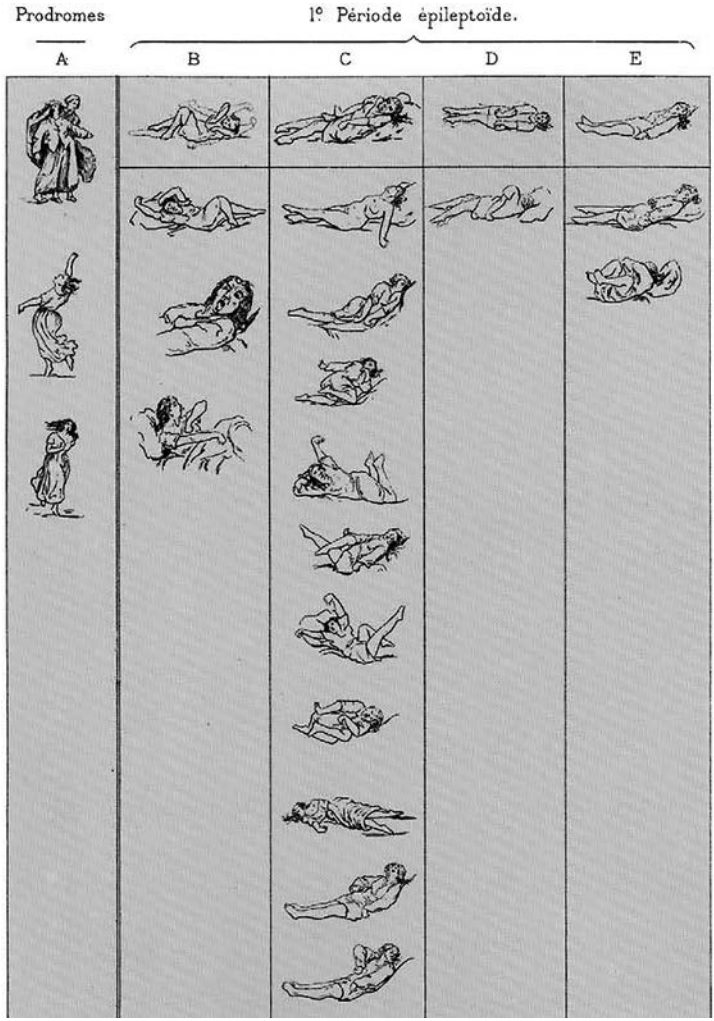
[17] Fotografie, na kterých Charcot demonstroval příznaky hysterie, se zaměřovaly především na ženy.

[18] Blackshaw 2007, 383.

[19] Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria.Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. London 2003, 3.

[20] Schade 1995, 506.

[21] Didi-Huberman 2003, xi.



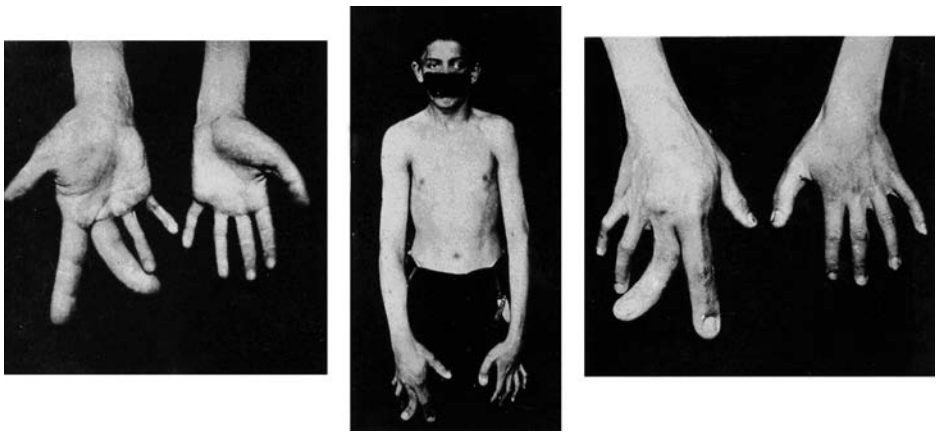
Přehledná tabulka „kompletního a pravidelného záchvatu" s typickými pozicemi a jejich „variantami". *Etudes Cliniques*, 1881. Zdroj: Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. London 2003, s. 118

Charcot ve svých publikacích sám srovnává novodobý obraz hysterie s obrazy z dějin umění. Nepochybně byl těmito obrazy při výzkumu hysterie ovlivněn. Vztah lékaře a pacienta připodobňoval vztahu inkvizitora a čarodějnice (ženy posedlé ďáblem). Inkvizitor ale nerozeznal hysterii[22] a „léčil" ženu chybně pomocí mučení. Charcot přichází jako ten správný a nový inkvizitor-lékař.

[22] Charcot diagnostikuje hysterii i u žen na obrazech znázorňujících exorcismus.

Ženy vyšetřované v Charcotově ordinaci, kde je soustředěně pozoroval, viděly na stěnách mnoho „příkladů" hysterie v podobě obrazů, kreseb a fotografií. Jistě měly čas a možnost získat představu o tom, co se od nich očekává. Fotografie se pak podobaly více fotografickým portrétům současných herců[23] než portrétům skutečně mentálně nemocných. Lékaři zároveň viděli jen to, co chtěli vidět a co zapadalo do jejich představy o jazyku hysterie. Pak už jen záleželo na spolupráci pacienta a lékaře, nehledě na to, že k vyvolání záchvatů bylo používáno elektrických šoků a podobných impulzů.[24] Nebudu dále zabíhat do podrobností, jen chci naznačit, jakým způsobem byl obraz hysterie konstruován. Ještě je třeba dodat, že podobným kritikám o simulaci a konstrukci hysterie se ve své době Charcot ubránil.

Druhá vlna časopisu spadá mezi roky 1888 a 1918. Vycházel tedy i po smrti Charcota (1893), a to dokonce dvakrát měsíčně pod názvem *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique des Maladies du Systeme Nerveux* (*NIS*). Už samotný název předjímá změnu, kterou celý výzkum prošel; přesunul se od hysterie k nervovým poruchám obecně. V časopise vystupovaly jako pacienti nejen ženy, ale nově i muži. Publikovaný průběh výzkumu se zabýval širokou škálou neuropatologie, proto se objevovaly také fotografie poruch páteře či neobvyklých výrůstků na kůži a jiných tělesných deformit. Nová vlna časopisu se už netěšila takové pozornosti, neboť starší záznamy exaltovaných žen uprostřed záchvatu šokovaly a lákaly pozornost přeci jenom více. Charcot tvrdil, že hysterie se ve stejné míře projevuje i u mužů a že má stejné příznaky jako u žen, přesto ale nikdy nebyli mužští pacienti v *IPS* středem zájmu. Napříště ale naopak fotografie převážně mužských postav vytvořily ve své řadě ikonografii těla svíraného bolestí. Deformovaná těla či těla s fyzickými anomáliemi[25] byla často pro názornější ukázku fotografována z několika úhlů; pacienti přímo svou nemoc nastavovali objektivu.



Makrodaktylie. Dokumentační fotografie z *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique des Maladies du Systeme Nerveux*, c. 1890. UCL Institute of Neurology, Londýn. Zdroj: *Oxford Art Journal* XXX, 2007, s. 384

[23] Tito herci využívali záměrně tělesný vzorec patosu, např. herečka Sarah Bernhardt.
[24] Schade 1995, 508–511.
[25] Např. diagnóza infantilismu, gigantismu či makrodaktylie.

Vedle pacienta je někdy pro větší exaktnost na fotografiích zobrazen i metr.[26]

Charcot ale neodděloval hysterii od jiných psychopatologických nemocí, jako byla například Parkinsonova nemoc, skleróza, paralýza, neuro-syfilida a další. Naopak tvrdil, že hysterie je také somatogenní nemoc související s poruchami v mozku a míše.[27]

Někteří badatelé spojují autoportréty Egona Schieleho navzdory opačnému pohlaví s první vlnou fotografií ze Salpêtrière.[28] Pojem hysterie byl v této době silně rozšířený i ve Vídni a tato první vlna fotografií jistě tvoří tu známější. Zároveň exaltovanost a extrémní napětí, které se objevují na fotografických záznamech hysterie, korespondují se Schieleho vlastním obrazem. Když se ale zaměříme na detaily Schieleho fyziognomie, například na ruce, které často i na portrétech zdůrazňoval, můžeme stejné, a možná i konkrétnější podobnosti najít na fotografiích mužských pacientů z *NIS*. Pacienti byli fotografováni proti neutrálnímu pozadí v prázdném prostoru, který vyplňoval maximálně nějaký předmět, jenž je podpíral. Muži byli většinou částečně nebo úplně nazí a upírali svůj pohled přímo na fotografa. A právě v těchto „znacích" lze oproti fotografiím hysterických žen najít podobnosti se Schieleho obrazy.[29]

Nabízí se i jiná než formální analogie. Fotografie pacientů byly pro srovnání uveřejňovány vedle sebe, pacient byl nafocen z několika úhlů a v několika pozicích, někdy i s detaily, což vypovídá o obsesi zachytit a popsat nemoc či konkrétního pacienta úplně. Stejně intenzivně se Schiele zabývá svým vlastním tělem a obsesivně zachycuje sám sebe, aby mu neunikl jediný „znak".

Charcotovy myšlenky byly ovlivněny určitými analogiemi s uměním. Podle jeho názoru byl fotograf nástrojem pro určení diagnózy a pohled umělce byl při diagnostikování stejně důležitý jako pohled lékaře. Lékař se posléze mohl k pacientovu tělu na fotografii vracet a zkoumat ho déle a podrobněji. Tyto názory byly v souladu s dobovou adorací fotografie jako pravdivého média. Lékařský pohled na pacientovo tělo byl stejně důležitý jako pohled estetický. Fotografie byly publikovány vedle reprodukcí obrazů starých mistrů jako předobrazů neuropatologie, a byla tak zdůrazňována estetická stránka „patologického těla".[30] Jestliže je pak umělec ten, „kdo vidí" – když vidí do pacientovy mysli a je schopen zachytit to, co lékař ne –, mohl se pak Egon Schiele považovat za toho, kdo vidí do svého patologického nitra, když maluje vlastní podobu.

Umělcovy autoportréty se sice formálně podobají více druhé vlně publikovaných fotografií především mužských pacientů, pokud se však s nimi setkal, musel nejspíš znát i fotografie hysterických žen. Fakt, že se fotografie s takovým negativním (patologickým) námětem dostaly ve velkém měřítku do oběhu, mohl ovlivnit i Schieleho způsob stylizace „patologického těla" a způsobit jeho potřebu stále námět opakovat.

Na přelomu 19. a 20. století se ve Vídni do popředí zájmu dostalo lidské tělo. Sigmund Freud přirovnával psychoanalýzu k chirurgickému zákroku. Proces týkající se proniknutí do duševního nitra člověka tedy metaforicky řadil k procesu týkajícímu se fyzického těla, přestože odmítal přisuzovat hysterii souvislost s tělesným uspořádáním. Na nové

[26] Blackshaw 2007, 383–385.
[27] Blackshaw 2007, 389.
[28] Např. Patrick Werkner či Klaus Albrecht Schröder.
[29] Blackshaw 2007, 385–386.
[30] Blackshaw 2007, 386–387.

Egon Schiele: Šklebící se (akt – autoportrét), 1910, kvaš, akvarel, 55,8 × 36,9 cm. Albertina, Vídeň.
Zdroj: Alessandra Comini: *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley 1974, obr. příl.

vídeňské lékařské škole byl velký zájem o pitvu, čemuž odpovídal i počet zkoumaných těl. Touha po diagnóze a výzkumu, který probíhal převážně na mrtvolách, přesáhla touhu po léčení pacientů. Převahu pak získala patologická anatomie, vedle níž v menší míře existoval směr terapeutický. V tomto prostředí pak Charcotovy výzkumy našly náležitou odezvu.

Existuje i praktičtější cesta k vysvětlení rozšíření Charcotových myšlenek ve Vídni, a to dostupnost všech jeho publikací, zejména ve vídeňských knihovnách. Převážně šlo o knihovny při pracovištích nebo školách souvisejících s psychiatrickým výzkumem. Například knihovna při Institutu neurologie vídeňské univerzity měla kompletní edici obou výše zmíněných časopisů a mnoho dalších Charcotových lekcí a studií.[31] Podobně

[31] Některé z nich překládal Sigmund Freud.

zásobená byla i knihovna ve veřejné psychiatrické léčebně ve Steinhofu. Sigmund Freud, přestože byl Charcotův odpůrce, sbíral jeho studie a publikace a schraňoval je ve své osobní knihovně. I přes Freudův velký vliv se ve Vídni našlo dost Charcotových přímých stoupenců z řad lékařů.[32] Zájem o hysterii se šířil také díky všeobecně velkému zájmu o psychopatologii, který souvisel s rakouskou reformou psychiatrie vůbec. Na této reformě se podíleli i rakouští umělci. Participovali například na nemocničních stavbách či asistovali konkrétním lékařům. Autorem architektonického plánu léčebny Steinhof a jejího kostela je Otto Wagner, okna kostela navrhl Koloman Moser. Soukromé sanatorium Purkersdorf zamýšlené jako umělecky jednotný *gesamtkunstwerk* navrhl Josef Hoffmann. Erwin Osen, mimo jiné divadelní malíř, přímo portrétoval pro doktora Kronfelda pacienty ze Steinhofu. Vytvořil množství kreseb, které jsou navíc označené jménem pacienta, jeho nemocničním číslem atd. Tím přispěl k prezentaci nemoci. Jeho portréty využíval například doktor Kronfeld pro ilustraci patologického výrazu na svých přednáškách. Přestože se Osen soustředil spíše na obličej pacienta, najdeme mezi jeho kresbami i zkroucená celá těla. Systém zobrazení pacienta umělcem a následné čtení diagnózy či příznaků z obrazu je podobný Charcotovým názorům na pozici fotografa v celém procesu: pacient – fotografie – diagnóza.

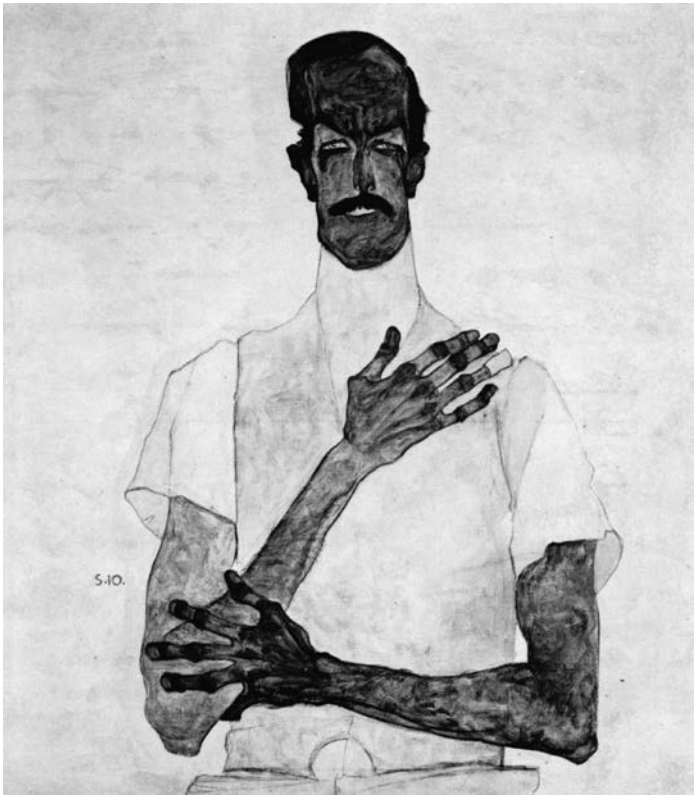
Se zmíněnými umělci byl Egon Schiele v přímém kontaktu. Většina z nich kupovala a sbírala jeho díla a podporovala ho. Erwin Osen byl pak jedním z jeho blízkých přátel. Mezi Schieleho přátele patřil i Erwin von Graff, gynekolog prosazující směr patologické anatomie. Možná kvůli jeho vztahu k anatomii a pitvě ho Schiele namaloval s výraznýma rukama, které určují celé vyznění portrétu**.**

Seznámili se v univerzitní nemocnici Frauenklinik, kde Graff posléze Schielemu umožnil portrétovat pacienty. Přestože se z těchto portrétů dochovaly pouze kresby těhotných žen a dětí, dokazují, že se Schiele pohyboval v prostředí kliniky, která nejen že vlastnila kompletní náklad *NIS*, ale prosazovala patologicko-anatomický přístup k psychiatrii.[33]

Tyto okolnosti konkretizují úvahy o kulturní atmosféře doby, která měla ve svém popředí „patologické tělo". Posouvají obecné názory, podle nichž tvorba Egona Schieleho odrážela současnou společnost, její napětí a patologii ke konkrétním zdrojům. Uvedené příklady tyto obecné názory nevyvrací, ale také poukazují na možné přímé zdroje umělcovy inspirace a na konkrétní vztahy mezi jednotlivými umělci, lékaři, současnou psychiatrickou léčbou a Charcotovým „objevem" hysterie.

Novější studie zabývající se tvorbou Egona Schieleho a zvláště jeho autoportréty se odklánějí od psychoanalytické metody a hledají vlivy spíše v kontextu doby a v dobové vizuální kultuře podporované psychopatologickými výzkumy než v nitru umělce. Hledají formální podobnosti, ptají se po důvodu Schieleho úspěšnosti na uměleckém trhu i po jeho oblíbenosti u veřejnosti. Odpovědí je celková popularita „patologického těla", která se dostává přes lékařské fotografické záznamy do současného divadla a výtvarné kultury. Texty dále zkoumají důvody atraktivity takového těla, formování vizuální patologické kultury a přesné předobrazy pro díla Egona Schieleho. Gemma Blackshawová,

[32] Šlo například o ředitele první a druhé psychiatrické kliniky.
[33] Blackshaw 2007, 389–393.



Egon Schiele: Portrét Dr. Erwina von Graff, 1910, olej, kvaš a uhel na plátně, 100 × 90 cm. Soukromá sbírka, New York. Zdroj: Alessandra Comini (ed.): *Egon Schiele. Portraits*. New York 2005, s. 70

která vysvětluje Schieleho motivace i skrze umělecký trh a posouvá pozornost od Charcotových fotografií hysterických žen k fotografiím neuropatologických mužů, upozorňuje i na jinou než formální podobnost Schieleho zobrazení a „patologických těl". Uvádí, že tělesnost Schiele na obrazech nevyjadřoval ani tak „patologickým tělem", jako způsobem malby, kdy do ní ryl nehty, což dodávalo obrazu ještě větší „útrobní" náboj.[34] Na rytí do obrazové plochy tak můžeme pohlížet jako na narušování obrazu, stejně jako byla narušená těla pacientů. Pak už by to však nebylo tělo, co je na obraze patologické, ale spíše způsob, jakým je malováno.

Pokud se přikloníme k tvrzení, že se Egon Schiele inspiroval psychopatologií, protože tomu odpovídá jak atmosféra doby, tak formální podobnosti, a není ani problém prokázat, že byl s dokumentací pacientů ve styku, stále to nevysvětluje, proč se stylizoval do role či podoby nemocného člověka. Ani vídeňský fenomén malování autoportrétů na odpověď nestačí. Obraz sama sebe vypovídá spíše o tom, jak chce být umělec nahlížen než o skutečné podobě či charakteru zobrazeného. Pokud se tedy nespokojíme s názorem, že

[34] Blackshaw 2007, 396.

Schieleho autoportréty vypadají takto z důvodu oblíbenosti jazyka „patologického těla", musíme hledat jinou motivaci jeho stylizace. Ikonografie zpodobňování umělců, zvláště v případě autoportrétů, prošla během dějin umění mnohou proměnou. V knize *Legenda o umělci*[35] najdeme několik schémat, která se v životopisech umělců tradují a opakují. Přestože na život Egona Schieleho lze z příkladů v textu vztáhnout jen minimum (např. pátrání po příčinách tvorby již v dětství), stojí za povšimnutí definice, kterou autoři vymezují status umělce jako člověka s nepostižitelným tajemným géniem. Didi-Huberman v úvodu ke své knize *Invention of Hysteria*[36] hovoří o „kouzlu" hysterie a posléze ji spojuje často s tajemnými úkazy provázejícími hysterii, ať už byly naaranžované fotografy, nebo ne. Hysterie tak musela fascinovat společnost pro svou tajemnost, ostatní zmiňované nemoci pak pro svůj status „zvláštnosti". Egon Schiele se tedy zřejmě záměrně stylizoval do role toho, kdo je zvláštní a nějakým způsobem obestřen kouzlem.

LITERATURA

Blackshaw, Gemma: The Pathological Body. Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture. *Oxford Art Journal* XXX, 2007, 377–401.

Comini, Alesandra: *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley 1974.

Comini, Alesandra: *Egon Schiele*. New York 1976.

Didi–Huberman, Georges: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. London 1982 (2003).

Kallir, Jane: *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*. Munich 2011.

Kesner, Ladislav / Schmitz, M. Colleen: *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno 2011.

Knaffo, Danielle: *Egon Schiele. A Self in Creation. A Psychoanalytic Study of the Artist's Self-Portraits*. London/Toronto 1993.

Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Legenda o umělci*. Praha 2008.

Schade, Sigfrid: Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The pathos formula as an aesthetic staging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Wartburg. *Art history* XVIII, 1995, 499–517.

Timpano, J. Nathan: *The Semblance of Things: Corporeal gesture in Viennese Expresionism* (disertační práce, The Florida State University, College of Visual Arts, Theatre and Dance). Tallahassee 2010.

Werkner, Patrick: *Austrian Expresionism. The Formative Years*. Palo Alto 1993.

EGON SCHIELE: DIE SELBSTPORTRÄTS AUS DEN JAHREN 1910 UND 1911 IM KONTEXT DER PSYCHOPATHOLOGIE

Zusammenfassung

Vorige Interpretationen der Selbstporträts von Egon Schiele basieren überwiegend auf der Psychoanalyse und finden die Quelle seiner Bildersprache in seinem Innersten und seiner Psyche. Später scheinen sich die Ansichten, die den Stil sowohl Egon Schieles als auch anderer Wiener Expressionisten auf den Aufstieg der Psychiatrie und auf die neu endeckte Diagnose der Hysterie (Jean-Martin Charcot 1825–1893) zu beziehen. Die Charcots Fotos, die das Image der Hysterie gestalten, und ebenso wie die Fotos von anderen neuropathologischen Patienten aus der französischen Klinik Salpêtrière sind durch die klinischen Fachzeitschriften nach Wien gelangt. Meistens sind die Patientinnen, die an Hysterie

[35] Ernst Kris / Otto Kurz: *Legenda o umělci*. Praha 2008.
[36] Didi-Huberman 2003, xi–xii.

leiden, auf den Fotos in übertriebene Muskelanspannung und mehrere Male während eines hysterischen Anfalls zu sehen. Das Extreme der Fotos und manchmal auch ein Hauch Erotik sicherten ihnen grosse Aufmerksamkeit.

Die Kunstszene stand im Kontakt mit der neuen Forschung und verfolgte die Publikation ihrer Ergebnisse: die Künstler haben oft mit Ärzten kooperiert, z. B. haben sie Porträts von Kranken angefertigt. Egon Schiele hat diese Künstler und auch einige Ärzte kennengelernt, so hatte er Zugang zu der Dokumentation der Kranken.

Die Gesellschaft hat die Fotos der überspannten Frauen (Die Hysterie) und der deformierten männlichen Körper (Die Neuropathologie) fast voyeuristisch verfolgt. Es ist anzunehmen, dass die Sprache des „pathologischen Körpers" allgemein verständlich und so der „pathologische Körper" das Symptom seiner Zeit wurde. Man kann das nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch im Theater finden. Egon Schiele hat die selbe übertriebene Ikonographie für seine Selbstporträts und auch für Porträts seiner Mäzene und Sammler verwendet. Man kann die schnelle Abfolge der Selbstporträts, die Schiele angefertigt hat, vergleichen mit der Obsession kranke Körper zu dokumentieren, um die Krankheit völlig zu beschreiben und zu kennzeichnen. Ähnlich hat offenbar Egon Schiele durch die Folge der Selbstporträts danach gestrebt seine Psyche völlig zu dokumentieren.

2016 ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE PAG. 265–279
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1 / STUDIA HISTORIAE ARTIUM II

INSTITUCIONÁLNÍ KRITIKA V ZÁPADNÍM A ČESKOSLOVENSKÉM UMĚNÍ 60. A 70. LET 20. STOLETÍ*

ANNA REMEŠOVÁ
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze
E-mail: Anna.Remesova@seznam.cz

ABSTRACT

Institutional Critique in Western and Czechoslovakian Art in the 1960s and 1970s

The text examines the works of the representatives of the institutional critique, in particular the works of Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher and Daniel Buren. It starts with the discussion on the institutional definitions of art and continues with the analysis of the concrete events. The situation in West in 60s and 70s is compared to the institutional conditions of the Czechoslovakian art scene in 70s and 80s. In the end the text demonstrates the idea of considering the notion of institutional critique from a broader point of view that challenges the prevailing narrative of the Western art history.
Keywords: Institutional Critique; art world; Critical Art; Eastern Art; Czechoslovakian unofficial art in 1980s

Institucionální definice umění

Před tím, než přistoupím k samotnému tématu institucionální kritiky, dovolím si krátce zmínit diskuzi týkající se institucionální definice umění. Tuto diskuzi zahájili v 60. letech angloameričtí teoretici umění Arthur Danto, George Dickie a Richard Wollheim, jejichž teze jsou důležité pro pochopení termínu *svět umění* a jeho zásadního vlivu na vnímání uměleckého díla. Právě struktury a pohyby v pozadí uměleckého světa hrály zásadní roli ve vzniku institucionální kritiky. Problematiku, kterou poprvé obšírněji rozepsal Arthur Danto, se později budou snažit umělci institucionální kritiky ilustrovat svými díly. Jejich intervence jsou proto podstatnými příspěvky do diskuze o samotném statutu uměleckého díla a o jeho vztahu k příslušné instituci a k percipientovi umění.

Jedním z prvních teoretiků zabývajících se kriticky statutem uměleckého díla, jenž je definován institucionálními podmínkami, byl Arthur Danto. Jeho příspěvek k teorii samotné podstaty uměleckého díla vyvolal v poválečné teorii umění zásadní obrat. Spočíval v tvrzení, že při rozhodování se o tom, zda dané dílo je či není uměním, nerozhoduje jeho funkce, ani vzhled, nýbrž kontextuální podmínky jeho existence. Nejedná se o samotnou výrobu, ale o to, kde a v jakém rámci je dílo prezentováno veřejnosti. Ve svém slavném článku *The Artworld* (Svět umění) z roku 1964 popisuje instalaci Andyho Warhola ze stejné doby, vytvořenou z překližkových kvádrů imitujících krabice s práškem na praní Brillo. Aby mohly být tyto krabice označené za umění, a tak odlišeny od běžných před-

* Text vznikl jako bakalářské diplomová práce v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty v Praze pod vedením prof. Vojtěcha Lahody.

mětů, je třeba, aby za nimi stála určitá teorie umění. „*Role teorií umění, dnes stejně jako v minulosti, spočívá v tom, že umožňuje jak svět umění, tak i umění samo*."[1] Na základě rozhodnutí autora a vystavení objektů v galerii se tak krabice staly uměleckým dílem, vstoupily do světa umění. Nezáleží tedy na ničem, co jsme schopni na předmětu perceptuálně vypozorovat. Podle Danta vše zcela spočívá v moci, jíž disponuje svět umění, který stojí na pilířích teorie umění. Tak dává Danto v polovině 60. let v době rozkvětu minimalismu a napjatých politických situací po celém světě základní podněty k institucionální kritice.

Podobnou myšlenku jako Arthur Danto rozvíjí ve své studii o vzniku a struktuře literárního pole francouzský sociolog Pierre Bourdieu. Tzv. *pole* je prostor, v jehož rámci se pohybují aktéři na různých pozicích. Pozice aktivního účastníka je proměnlivá a je výsledkem interakce mezi specifickými pravidly pole, jeho habitem a kapitálem (sociálním, kulturním či ekonomickým). Jednotlivá pole (umělecké, náboženské, politické) fungují v rámci jednoho společenského prostoru. Každé pole „*se řídí svými vlastními zákony fungování a transformace, jinými slovy jde o strukturu objektivních vztahů mezi pozicemi, které v něm zaujímají jednotlivci či skupiny konkurující si v úsilí o legitimitu*".[2] V takovém prostoru se předmět stává uměleckým dílem ne na základě nějaké esenciální vlastnosti, nýbrž tím, že se ocitá v patřičném vztahu k lidskému jednání a myšlení.

Institucionální podstatu uměleckého díla však poprvé popíše George Dickie v roce 1969. O pět let později se jí obšírněji zabýval v textu nazvaném *What is Art? An Institutional Analysis* (Co je umění? Institucionální analýza). Stejně jako Danto i Dickie tvrdí, že prohlášení určitého artefaktu za umělecké dílo nestojí na esenciální vlastnosti dotyčného předmětu, nýbrž na jeho existenci v patřičném vztahu k lidskému jednání a myšlení. Dickieho tvrzení o společensko-institucionálním rozměru je dokázáno dvěma podmínkami postačujícími k prohlášení předmětu za umělecké dílo, tedy: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění).*"[3] Přičemž svět umění je velmi široký pojem, do nějž spadají jak umělci, tak historici, teoretici a filozofové umění, kurátoři, kritici, zaměstnanci galerií a další osoby.

George Dickie používá Dantův termín *svět umění* k označení pestré společenské instituce, která tvoří základ uměleckých děl. Instituce je podle Dickieho výsledek dlouhotrvající tradice a ustálené konvence. Dickie za příklad sice dává divadlo a divadelní hry, stejnou tezi lze ale vztáhnout také na svět výtvarného umění. Umělecká díla jsou vytvářena umělci a existují právě díky rámci, jenž tvoří systém světa umění. Instituce hraje v tomto systému zásadní roli. Pro Dickieho je institucí určitá zaběhnutá praxe,[4] nejde proto pouze o společenství pracovníků galerie nebo korporaci pod názvem národní galerie. Jde především o naplňování zavedených konvencí, které byly utvářeny po dlouhá staletí. Duchamp a jeho dadaističtí druhové instituce nebourali, jak by se mohlo na první pohled zdát, nýbrž velmi precizně obnažovali institucionální esenci umění. Tím, že Duchamp

---

1 Arthur Danto: Svět umění. In: Tomáš Kulka / Denis Ciporanov (ed.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec 2010, 107.
2 Pierre Bourdieu: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno 2010, 282.
3 George Dickie: Co je umění? Institucionální analýza. In: Kulka/Ciporanov 2010, 122.
4 Dickie 2010, 120.

nazval své ready-mades uměleckými předměty, upozorňoval na proces udělování statusu umění, který do té doby „dřímal ve stínu".

Teze angloamerických teoretiků umění byly později podrobeny kritickému zhodnocení z pera Richarda Wollheima, který se tématu institucionální definice umění věnoval ve své knize *Art and Its Objects* (1968; 2. doplněné vydání 1980).[5] Wollheim analyzoval Dickieho teorii z hlediska vztahu mezi procedurou udělování statusu uměleckého díla a těmi, kdo tento status udělují. Zatímco Dickie se zabývá především oním aktem, kdy se artefakt stává uměleckým dílem, Wollheim jednoduše upozorňuje na jeho vratkou, z lidských jedinců složenou základnu. Poukazuje na fakt, že zástupci světa umění musí mít pro své jednání dobré důvody, avšak taková podmínka není zmíněna v původní Dickieho definici a bez ní ztrácí status na své relevanci.[6] Na cirkularitu Dickieho definice, která zároveň stojí na kompetencích zástupců světa umění a s nimi i padá, poukazoval ve svém komentáři také Denis Ciporanov,[7] který v současné době vyučuje estetiku na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

Všechny tyto teoretické texty připravovaly na sklonku 60. let živnou půdu pro umělecká díla, která explicitně kritizovala institucionální systém a jeho mocenskou strukturu. Umělci rozebírali jak institucionální podstatu uměleckého díla, tedy fakt, že dílo se stává uměleckým dílem právě díky rámci světa umění, tak mocenské autority, jimiž disponují ředitelé či správní rady galerijních a muzejních institucí. Nešlo v prvé řadě o jejich zrušení, jako spíše o poukázání na ně a o analýzu jejich činnosti. Tomu je však věnován oddíl o institucionální kritice.

Co je institucionální kritika

Institucionální kritika je – zjednodušeně řečeno – kritika obsažená v dílech, jejichž hlavním cílem je přezkoumání a zviditelnění struktur a nástrojů, které používají instituce ke svému fungování a působení. Je úzce spojena s prvotní myšlenkou vzniku muzeí a s institucionální definicí umění, jež byla aktuální především v 60. a 70. letech na Západě. Ačkoliv je instituce většinou spjata s konkrétním fyzickým umístěním, tedy s nějakou budovou – v našem případě s muzeem či galerií –, v rozšířeném významu se institucí stávají všichni aktéři světa umění. Samotnou institucí tak může být umělecké dílo, umělec či umělkyně, teoretik či teoretička nebo historik či historička umění, může jím být kurátor či kurátorka expozice, nakladatelství vydávající knihy o umění, sběratel či sběratelka, tedy vše, co se světem umění úzce souvisí a má potenciální moc rozhodovat, co umění je a není. Protože je však takové rozdělení příliš obecné a v podstatě jej nelze definovat, umělci pracující v rámci institucionální kritiky se zaměřují převážně na struktury moci a vlivu, které stojí v pozadí fungování veřejných institucí typu muzea či galerie nebo jsou přímo ovládány konkrétními osobami, jakými je například ředitel nebo ředitelka

[5] Denis Ciporanov: Reakce na institucionalismus. In: Kulka/Ciporanov 2010, 163.
[6] Richard Wollheim: Institucionální definice umění. In: Kulka/Ciporanov 2010, 167–174.
[7] Více viz Denis Ciporanov: Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho. *Aluze* 2, 2008, 71–80. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.pdf, vyhledáno 8. 4. 2014.

či správní rada muzea. Díla institucionální kritiky se neprojevují vždy přímo a otevřeně kriticky, často spíše odhalují neviditelné podpěry a upozorňují na ně.

Faktický vznik institucionální kritiky je tradičně spjat s rozvojem minimalistického sochařství v 60. letech v USA. Linii intervencí kritizujících galerijní praktiky lze však vztáhnout už k Marcelu Duchampovi, jeho ready-mades, a odtud ji potom vést k dadaistickým akcím a textům situacionistů z 50. let.

Duchampovy ready-mades určitě změnily povahu samotného umění a nastínily řadu otázek, jež vyzývají k posouzení tradičních měřítek hodnocení uměleckých děl. Odmítnutí konvencí bylo však mnohem obecnější (a také radikálnější), než jak tomu bylo o padesát let později. Dadaismus v podstatě cílil na vše, co bylo spojeno se starším uměním, ať už na konvenční společenský vkus, na instituce, tradice či na obvyklé techniky zobrazování. Pokud dadaisté poukazovali na institucionalizaci umění, situacionisté na to odpověděli radikalizací avantgardní představy o spojení umění a života. Návody na vytváření nezvyklých situací poukazovaly vždy na prostor mimo instituce, zároveň podobně jako dadaisté usilovali i situacionisté o vychýlení převládajících estetických prvků. Své akce však většinou neadresovali konkrétně a nezabývali se skrytými strukturami uměleckých institucí.

Na jednu stranu tedy institucionální kritika vyrostla bytostně z avantgardy, na druhou stranu odpovídá na požadavky své doby. A to právě tím, že již předznamenává postmodernu. Jak o tom píše Nicolas Bourriaud v úvodu ke své knize *Vztahová estetika*,[8] kde parafrázuje myšlenky Jeana-Francoise Lyotarda, postmoderna se soustředí více na přítomný svět, který obývá, než na budování idejí. „*Jinými slovy, díla si již nekladou za cíl vytvářet imaginární či utopickou realitu, ale konstituovat způsoby existence či modely chování uvnitř existující reality, bez ohledu na umělcovo měřítko*."[9] Jednoduše řečeno, institucionální kritika se soustředí na to, co je teď a tady.

Počátek institucionální kritiky je tedy spíše spletitá cesta vedoucí napříč celým 20. stoletím, jež více než o samostatném hnutí vypovídá o vytváření podkapitol jednotlivých avantgard. Tuto situaci poměrně dobře ilustruje úzká spojitost s konceptuálním uměním a s minimalismem. Institucionální kritika se v širším kontextu řadí do proudu neoavantgardních návratů, jak o tom Hal Foster referuje ve svém známém textu *Co je nového na neoavantgardě?*[10] Návratů proto, že institucionální kritika, jak jsem již zmínila, v některých tradicích navazuje na avantgardní hnutí, jakými byly dadaismus, konstruktivismus a surrealismus. Jejich představitelé usilovali o negaci autonomie umění, která byla chápána jako znak buržoazní společnosti. Umělci institucionální kritiky, jako Haacke, Asher, Buren a Broodthaers, rozvinuli kritiku konvencí tradičních médií (jak ji revoluční hnutí prováděla) „*do podoby zkoumání instituce umění, jejich percepčních, poznávacích, strukturálních a diskursivních parametrů*".[11]

Cestu od Duchampova vlivu přes minimalismus nastiňuje Benjamin H. D. Buchloh ve svém textu *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the*

---

[8] Kniha vyšla poprvé ve Francii v roce 1998. Viz Nicolas Bourriaud: *L'esthétique relationnelle*. Dijon 1998.

[9] Nicolas Bourriaud: Vztahová estetika. *Umělec* 4, 2002, 86–91. Dostupné z: http://www.divus.cc/praha/cs/article/relational-aesthetics-part-1, vyhledáno 31. 3. 2014.

[10] Hal Foster: Co je nového na neoavantgardě? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 8, 2010, 58–84.

[11] Foster 2010, 76.

Critique of Institutions, který byl původně napsán v roce 1989 pro katalog výstavy „*L'art conceptuel: une perspective*" v Musée ďart moderne v Paříži a později otištěn ve vlivném časopise *October*.[12] Počátky konceptuálního umění, které tvoří podhoubí pro institucionální kritiku, vztahuje Buchloh ke kubismu a jeho práci s prvky jazyka ve vizuálním umění. Napjaté vztahy a prolínání strukturalistické analýzy jazyka a formalistního zkoumání reprezentace jsou konceptuálnímu umění vlastní. Zároveň mu v extrémní formě pomáhají zcela nahradit materiální objekt a perceptuální zkušenost lingvistickou definicí, a tím napadnout konvenční vlastnosti uměleckého objektu: jeho vizualitu, komodifikační funkci a tradiční podoby jeho distribuce.[13] Důležité je, že konceptuální umění, kubismus a dadaismus otevřely dveře uměleckým dílům, která již neodpovídají tradičním funkcím umění, jako byla reprezentace skrz ikonický, indexikální či symbolický vztah mezi označovaným a označujícím (Arthur Danto mluví o teorii *umění jako imitace*), ale které naopak vytvářejí zcela nové objekty, které k žádným situacím neodkazují, nýbrž nové situace podněcují. Nejedná se tedy o nápodobu, ale o novou skutečnost (podle Danta jde zde o teorii *umění coby reality*). Nejlepším příkladem jsou právě díla tzv. minimalistů.

Minimalisté se kromě samotné ontologie uměleckého díla začali zabývat také fenomenologickým vztahem mezi divákem a dílem a jeho pohybem v prostoru. S postupným odhmotňováním a konceptualizací umění již začínalo být patrné, že samotná existence uměleckého díla nezávisí ani tolik na materiálu, procesu, textuře, ale především na vztahu k divákovi a na kontextu, ve kterém se dílo a divák nachází.

Co se týče vztahu mezi dílem a divákem, tradičně je s minimalistickými instalacemi spojován text francouzského filozofa Maurice Merleau-Pontyho *Fenomenologie vnímání* z roku 1945. Jedna z jeho klíčových tezí je, že předmět je neoddělitelný od osoby, která jej vnímá, a dílo nikdy není jen samo sebou, jelikož stojí na druhé straně našeho pohledu, jenž mu „propůjčuje lidskost" (*„gaze … which invests it with humanity*").[14] Obojí, vnímající subjekt a vnímaný objekt, jsou dva na sobě závislé systémy. Merleau-Ponty ale nepodporuje hegemonii zraku a zahrnuje do fenomenologie vnímání zkušenost celého těla. Naše vnímání světa je závislé na našem bytí a zároveň naše bytí je determinováno tím, jak vnímáme. Protože nejsme schopni vystoupit ze světa, ale jsme do něj plně vnořeni, nemůže být ani naše vnímání nezávislé na kontextu, ve kterém se nacházíme.

U Merleau-Pontyho hraje velkou roli primární vjem. Nejdříve svět vnímáme a později jej analyzujeme. „*Jak jsme viděli, být tělem znamená být svázán s určitým světem. Naše tělo zprvu není v prostoru, je bytím k prostoru.*"[15] Zásadní je právě onen důraz na tělo, které zkušenost zakouší. Právě tělo a s ním spojené tělesné vnímání jsou motivy, které jsou v Merleau-Pontyho filozofii silně akcentovány.

Merleau-Pontyho kniha *Fenomenologie vnímání* byla do angličtiny přeložena v roce 1962; záhy byla přijata umělci a teoretiky ve snaze popsat nové estetické zkušenosti plynoucí z vnímání minimalistických děl. Překližkové trámy Roberta Morrise, kostky Carla Andreho, železné desky Richarda Serry, plexisklové boxy Donalda Judda: to jsou díla

---

[12] Julia Bryan-Wilson: A curriculum of Institutional Critique. In: Jonas Ekeberg (ed.): *New Institutionalism*. Oslo 2003, 97.

[13] Benjamin H. D. Buchloh: Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October* 55, 1990, 107.

[14] Claire Bishop: *Installation Art. A Critical History*. London 2005, 50.

[15] Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenologie vnímání*. Praha 2013, 193.

většinou velmi jednoduchá, postavená přímo na podlahu galerie, neobsahující žádný děj. Návštěvník prochází mezi nimi, případně na ně může i stoupnout (Carl Andre), fyzický kontakt je vysloveně vyžadován. Divák, vnímatel, je postaven před otázky o vztazích mezi uměleckými objekty a prostorem, ve kterém se nachází, a do tohoto uskupení vstupuje jako neméně důležitá třetí entita. Hal Foster nazývá tento posun novým zájmem o tělesnost, o snahu nově analyzovat percepci uměleckého díla.[16] To, co minimalismus zčásti rozpracoval, dovedli ještě dále ve své analýze podmínek divákovy percepce umělci institucionální kritiky.

Umělecké dílo je vždy již dopředu orámováno konvencemi jazyka, diskurzu, tedy se nachází uvnitř již existující institucionální moci a aparátu ideologie a ekonomie. Dílo bude vždy mít poněkud jiný význam, pokud jej budeme mít doma nad krbem, nebo se vypravíme na tematickou výstavu do národní galerie, či jej spatříme na veletrhu umění, kde bude zařazeno do zástupu značně odlišných předmětů. To všechno jsou poměrně zjevná fakta, jež však před šedesátými lety minulého století nebyla příliš reflektována.

Institucionální kritika na Západě

Institucionální kritika nabývala během 70. let minulého století na Západě mnoha podob. Souhrnně by se dalo říct, že prozkoumávala ideologické, sociální a ekonomické funkce uměleckého trhu, muzejních institucí, jejich patronů a dalších mechanismů prodeje a vystavování umění. Umělci institucionální kritiky se zabývali specifickým architektonickým prostorem (Michael Asher), akviziční politikou a normotvornou funkcí muzejních institucí (Marcel Broodthaers) a jejich financováním (Hans Haacke). Pozdější generace institucionální kritiky ironizovala a tematizovala standardizované a konvenční sítě interpretací (Andrea Fraser)[17] a dlouhotrvající systémy rasových nesrovnalostí, které muzejní a galerijní instituce podporují a produkují (Fred Wilson)[18].[19]

Díla institucionální kritiky se nesnaží jen upozornit na konzervativní roli muzeí jako opatrovníků umění, ale spíše povzbuzují diváka v jeho uvědomění si institucionální autority v otázce samotné podstaty uměleckého díla a její moci měnit významy a smysly. Zároveň umělci tohoto proudu usilují o vtažení procesů a praktik vystavování a sbírání exponátů do mnohem širšího sociokulturního kontextu. Nikdy si ale nekladou za cíl podobné radikální celospolečenské proměny jako situacionisté. Jejich projevy a přání jsou umírněnější. Nejlépe to bude vidět na konkrétních počinech umělců řazených do institucionální kritiky.

---

[16] Hal Foster: *Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge 1996, 43.

[17] Andrea Fraser se institucionální kritikou zabývala nejen ve své vlastní umělecké praxi, ale také teoreticky. V roce 2005 publikovala v časopise Artforum zásadní stať pod názvem *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. In: *Artforum* 44, 2005, 278–283. Zde se zabývá především vznikem termínu institucionální kritika a postupnou institucionalizací tohoto uměleckého proudu. Přezkoumání tohoto posledního aspektu se věnoval již dříve James Meyer, který v roce 1993 uspořádal pro American Fine Arts gallery v newyorském SoHo výstavu „*What Happened to the Institutional Critique*?".

[18] Je vhodné zde zmínit alespoň nejslavnější Wilsonovu intervenci do galerijních praktik, tedy jeho projekt *Mining the Museum*, který se konal v letech 1992–1993 v expozici Maryland Historical Society v Baltimoru. Wilson zde uchopil samotný aspekt výběru vystavených děl a podřídil je kritice vyplývající z postkoloniální teorie.

[19] Bryan-Wilson 2003, 91.

Jedním z iniciačních umělců pracujících s myšlenkou institucionální kritiky v 60. letech byl Hans Haacke, jehož *Kondenzační kostka*, pocházející z rozmezí let 1963–1965, vycházela nejen z estetiky minimalismu, ale zároveň svou metaforičností poukazovala na vnější předpoklady umění, tedy na fakt, že úspěch kondenzace uvnitř kostky je závislý na teplotních podmínkách, které muzejní prostory poskytují. Haackeho stěžejní díla však úzce souvisela především s politickou a společenskou situací v Evropě a USA na konci 60. let. V galeriích jako MoMA „vystavil" interaktivní dotazník, nabádající návštěvníky k vyslovení svého názoru k volbě Nelsona Rockefellera guvernérem státu New York. Na počátku 70. letech chystal výstavu *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971* do Guggenheimova muzea, která však neprošla cenzurou. Haacke těmito projekty explicitně upozorňoval na zdánlivou neutralitu muzeí a galerií a na úzké vztahy mezi vlivnými členy správní rad, soukromníky a politiky.

Dalším neméně důležitým umělcem institucionální kritiky byl zajisté Marcel Broodthaers, jehož touha pochopit mocenské struktury muzea vedla k založení vlastního fiktivního muzea. Na podzim roku 1968 otevřel vlastní *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^e siècle* v přízemí svého domu. Hosté pozvaní na otevření muzea mohli spatřit expozici sestavenou z mnoha prázdných dřevěných beden určených pro přepravu křehkých objektů, pohledů slavných francouzských maleb přilepených na stěnu a venku stojící prázdnou dodávku, jež blokovala výhled z okna pokoje. Není snad třeba podotýkat, že muzeum žádné skutečné sbírky nemělo. Během čtyř let změnilo několikrát místo, a v roce 1970 se jej z důvodu údajného bankrotu snažil Broodthaers dokonce prodat. Právě fakt fiktivnosti vznáší podle Broodthaerse širší otázky na umění jako klam, podvod, a zároveň se snaží vnést světlo do mechanismů umění, uměleckého života a společnosti.

Stručně je třeba zmínit také Daniela Burena, který svými barevnými a geometricky jednoduše pojatými tisky, často tvořenými černobílými pruhy nebo barevnými obdélníky, do dneška nabourává tradiční vystavování obrazového materiálu v galeriích a muzeích. V roce 1971 umístil do atria Guggenheimova muzea v New Yorku obří pruhované plátno, které prostor mezi jednotlivými patry rozdělovalo na dvě části. Plátno mělo být součástí velké výstavy minimalismu, na žádost některých vystavujících však muselo být odstraněno, neboť příliš narušovalo vnímání ostatních děl. V roce 2014 zase připravil pro Muzeum moderního a současného umění ve Štrasburku výraznou barevnou intervenci, která pracovala s monumentální prosklenou fasádou budovy.

Posledním umělcem, který pracuje nejvýrazněji se samotným galerijním prostorem, je Michael Asher, jenž se do výtvarného provozu zapojil na sklonku 60. let, kdy začal přestavovat prostory malých galerií. Jeho specifickou činností nebylo vytváření nových objektů, jako to dělali Buren, Haacke nebo Broodthaers, nýbrž vyvíjel strategii situacionistické estetiky, která odmítala participovat na praktikách galerijního aparátu, ale spíše odhalovala fyzické podmínky jeho existence. Jeho tvorba byla radikální ve smyslu naprosté pomíjivosti a vytrvalé kritiky, která analyzovala podmínky estetické produkce a recepce při každém vstoupení do galerijního prostoru.[20]

První instalace, kdy Asher do galerie nic nepřinesl, nýbrž pracoval s hmotou místnosti, se udála na podzim roku 1969 v Seattle Art Museum Pavilion. Hlavním prvkem výstavy

[20] Benjamin H. D. Buchloh: Editor's Note. In: Michael Asher: *Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*. Halifax/Los Angeles, 1983, vii.

byl samotný prostor muzea. Asher dostal jednu místnost, kterou rozdělil přídavnými zdmi a prostor tak výrazně zmenšil. Položil tak návštěvníkovi otázku, zda se prostor sám o sobě může stát objektem pozorování. Vytvořil uzavřený prostor uprostřed jiného uzavřeného prostoru, aby tak na tento aspekt galerijní instituce poukázal. Pro Ashera nejsou zdi jen neviditelnou podporou, ale jsou objektem samy o sobě stejně jako díla na ně pověšená. Asher analyzuje samotnou specifičnost sochařského média tím, že vytváří prostory jako sochy. Vyzývá konvenční kategorie umění a zároveň vrací divákovi jeho vlastní tělo a prožívání, které se snaží galerijní instituce normalizovat.

Dalo by se tedy říci, že Michael Asher pracuje na podobném principu jako situacionisté v padesátých letech. Ti si všimli, že ideální myšlenka osvícenství nedovedla člověka k vytoužené emancipaci, ale naopak vytvořila nástroje (instituce), těmi jej svázala a normalizovala jeho vnímání, chování, touhy, pohyb a estetický prožitek. Situacionisté usilovali o revoluci každodenního života a aby se vyhnuli pojetí kultury, která sice „*reflektuje, ale zároveň předznamenává možnosti organizace života v dané společnosti*“,[21] ustanovili vlastní strategie, které se zaměřovaly na vytváření specifických situací.[22] Zůstává otázkou, zda Asher znal situacionistickou strategii *détournement*. Pravdou však je, že její definice o odkrývání ideologického statutu umělecké formy a přeměna její funkce pro politické použití[23] se velmi blíží vlastnostem Asherových instalací. „*Situacionistická internacionála hlásá* odklánění *existujících uměleckých děl s cílem vrátit do ‚každodenního života vášeň' a upřednostňuje vytváření žitých situací na úkor výroby děl, která jen podporují rozdělení lidstva na aktivní aktéry a pouhé diváky existence.*“[24] Stejný postup lze aplikovat i na Asherovy strategie přeměňování galerijního prostoru.

V roce 1974 v Claire Copley Gallery v Los Angeles zašel Asher v odkrývání skrytých podpor galerijních institucí nejdál.[25] Galerii nechal víceméně nezměněnu, jen dal odstranit stěnu, které oddělovala výstavní prostor od provozní kanceláře. V podstatě tak „vystavil“ samotné pracovníky, kteří i nadále v kanceláři vykonávali své funkce. Galerijní personál si tak uvědomoval vlastní práci galerie a divák si byl mnohem více vědom svého statutu diváka. Asher zde nejen „odhalil“ jádro fungování galerijní instituce, ale také objektivizoval samotnou ekonomickou podstatu uměleckého díla. Dovedl tak snažení Marcela Broodthaerse, ale také Hanse Haackeho, k dokonalosti (a zároveň celý institucionální systém trefně ironizoval).

Institucionální kritika v československém výtvarném kontextu

Revoluční napětí, které zčásti stojí za vznikem institucionální kritiky a jež rozpohybovalo uměleckou reflexi galerijního prostoru ve světě, bylo na konci 60. let přítom-

[21] Větu napsal v roce 1957 Guy Debord. In: Hal Foster (ed.): *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha 2007, 394.

[22] Nejznámějšími situacionistickými kulturními strategiemi jsou tzv. *dérive*, unášení proudem či kolísání, a *détournement,* vychýlení již existujících estetických prvků či jednoduše odklánění, jak o tom píše Nicolas Bourriaud ve své knize *Postprodukce*.

[23] Foster 2007, 395.

[24] Nicolas Bourriaud: *Postprodukce. Kultura jako scénář. Jak umění nově programuje současný svět*. Praha 2004, 28.

[25] Asher 1983, 95–100.

no i v Československu. Roky předcházející sovětské invazi v srpnu 1968 znamenaly pro mnoho umělců dobu tvůrčí svobody a rozvoje, ačkoliv pro samotný oficiální výstavní systém v Československu se toho příliš nezměnilo.

O umělecké situaci v poválečném Československu píše Marie Klimešová v katalogu k výstavě Spící město, kterou pro 54. ročník benátského bienále v roce 2011 připravil Dominik Lang. Marie Klimešová do popředí klade především ideologický nátlak a kulturní úpadek se ztrátou kontextu, který vedl k dlouhým letům nehybnosti na domácí scéně.[26] K určitému rozpohybování sice došlo v roce 1958 díky úspěchu československého pavilonu v Bruselu, dobu tvůrčí euforie však záhy překvapila tuhá normalizační léta po srpnové invazi v roce 1968.

Na jednu stranu lze s Klimešovou souhlasit, jelikož pro oficiální produkci znamenala normalizační léta postupný útlum, nebyla by však pravda, pokud bychom z toho vyvodili, že vývoj současného a progresivního umění se odehrával pouze na Západě. Záleží totiž, z jakého pohledu na umění Východu hledíme. To, že se konceptuální umění a jemu podobné formy výtvarné tvorby rozvíjely pouze na Západě, je pouhým výsledkem západních dějin umění. Abychom však byli schopni vytvořit úplný obraz vývojových linií dějin umění (což samozřejmě není v ideální podobě nikdy možné), je třeba odhlédnout od monocentrálního pohledu, který často převažuje, a přiznat si, že se vývoj „*odohráva nielen plurálne viacerými vývojovými prúdmi, ale aj cez viaceré regionálne centrá, navyše samotná identita jednotlivých regiónov sa historicky mení a centrá se neustále presúvajú*,“[27] jak píše Ján Bakoš.

O určité historiografické kolonializaci Východu se zmiňuje i Hans Belting: „*Přerušená moderna v zemích jako Rusko, o jejíž avantgardě se nějaký čas mluvilo i na Západě, podporovala omyl, že se moderna konala pouze na Západě, jako by nebyla na Východě ustavičně potlačována, přičemž v jednotlivých východoevropských zemích byl časový průběh zpravidla velice rozdílný. V této oblasti se moderna vždy záhy stala neoficiální kulturou, a proto byla jako ilegální hnutí oloupena jak o příslušné instituce, tak i o veřejnost.* (…) *Vůbec nevíme, jak moc jsme Východ zaštiťovali západoevropským obrazem dějin, v němž i staré umění je ryze západní a v němž existují pouze jen jedny dějiny umění, jež Východ vylučují.*“[28]

Důkazem Beltingova tvrzení můžou být právě publikace a články, které vycházely od počátku 90. let a byly zaměřeny na konceptuální umění. Jak již podotýká v kapitole „Konceptuální umění mezi teorií umění a kritikou systému“ ve své knize *Ve stínu Jalty* Piotr Piotrowski, v Buchlohově textu *Conceptual Art 1962–1969* nenajdeme jediný odkaz k umění vytvořenému v regionu. Stejně tak antologie textů o konceptuálním umění, kterou editovali Alexander Alberro a Blake Stimson (2000),[29] neobsahuje žádný text od východoevropského konceptuálního umělce. Částečně tento fakt nahradila o devět let později antologie od stejných autorů, která cílila přímo na institucionální kritiku a již se

[26] Karel Císař / Yvona Ferencová / Marie Klimešová / Tomáš Pospiszyl: *Dominik Lang – Spící město = Dominik Lang – The sleeping city* (kat. výst.). Praha 2011.
[27] Ján Bakoš: Región, periféria a umeleckohistorický vývoj. In: Jiří Ševčík (ed.): *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*. Praha 2011, 272.
[28] Hans Belting: Evropa. Západ a Východ v rozštěpení dějin umění. In: Ševčík 2011, 285.
[29] Alexander Alberro / Blake Stimson (ed.): *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge 2000.

věnovala i nezápadním autorům.[30] V knize najdeme odkazy také na počiny jihoamerických i východoevropských umělců.

V 70. letech byl v Československu samozřejmě přístup k mezinárodnímu kontextu a obecnější společenské diskuzi z velké části uzavřen. Nelze však tvrdit, že by umění na domácí scéně bylo nějakým způsobem pozadu za Západem, spíše nabývalo jiných podob. Umělecký systém sice prakticky neexistoval, nebo jen ve velmi roztříštěné formě, tím pádem ale pozbyl funkci vůdčí autority, která by rozhodovala o tom, co je umění a co ne. Svět umění se zcela stáhl do sebe a vytvářel vlastní instituce s vlastními pravidly. Zmíněné instituce se vůči oficiální kultuře vymezovaly především formou. Co se týče akčního umění a performance, následovala domácí scéna úspěšně celosvětovou orientaci k procesu a dematerializaci umění. To, co však ve světě tíhlo k dekomodifikaci umění, se u nás vyznačovalo „de-oficialitou". Bylo nesmyslné bojovat proti trhu s uměním a ekonomickému vlivu na vznik uměleckých děl (jako o to usiloval Marcel Broodthaers či Michael Asher), protože tato díla se již ze své podstaty nemohla stát předměty obchodu, v Československu trh s uměním prakticky neexistoval.

Neoficiální kulturu pěstoval na domácí půdě především underground, jehož ideologii vytvářel v 70. letech do značné míry Ivan Martin Jirous. Druhá kultura byla rozporuplná, duchovní, a rozvíjela existenciální a groteskní formu výtvarného umění. „*Hnutí undergroundu, stejně jako celá neoficiální scéna, nezaujímalo otevřené politické postoje. Svoji funkci spatřovalo ve vytváření kultury určené ke změně života, tj. kultury jako nástroje existenciální revoluce.*"[31]

V antologii *České umění 1938–1989* se její autoři Jiří Ševčík, Pavlína Morganová a Dagmar Dušková v rámci popisu situace sedmdesátých let obrací na osobnost Jindřicha Chalupeckého a jeho text *Umění a transcendence*. Autoři parafrázují Chalupeckého „*skepsi z moderního světa a jeho zkaženého umění, které není schopné jít za obzor praktického života a otevřít se svému metafyzickému cíli, transcendenci*".[32] Podle Chalupeckého je svobodný jen ten umělec, který se plně vzdálí systému, prostředí galerie a vyjde ven do přírody, krajiny, do městského prostoru. To, co se dělo na Západě na konci 60. let, se později začalo vyskytovat i v Československu. Umělci opouštěli galerijní instituce a vytvářeli site-specific instalace. Za všechny jmenujme alespoň mutějovickou chmelnici a Malostranské dvorky ze začátku 80. let. Tyto akce však nevypovídaly ani tak o skrytých a normalizujících strukturách galerijních institucí, jako spíše o nesvobodných pravidlech ve vystavování a kurátorování. Myšlení o umění se stalo polem pro morální a revoluční činy, jak o tom svědčí Jirousovy a Havlovy texty. Umělecká forma byla zatížena existenciálními významy a jakékoliv konceptuální projevy byly z velké části vytlačeny ze scény. Kritika, kterou razili Haacke, Broodthaers, Buren a Asher, zaměřená na institucionalizaci umění, by se v československém prostředí minula účinkem. Hugo Demartini tuto skutečnost trefně glosoval tím, že prohlásil: „*Bylo dobře, že Rusové přišli. Jinak by se z nás všech stali*

[30] Alexander Alberro / Blake Stimson (ed.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge/London 2009.
[31] Pavlína Morganová / Dagmar Svatošová / Jiří Ševčík (ed.): *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha 2001, 339.
[32] Ibidem.

profesoři umění a oficiální umělci."[33] V Československu vznikla kuriózní situace, o které si Západ mohl nechat leda tak zdát. Umělci tvořili na základě vnitřní potřeby, mimo jakékoliv struktury uměleckého světa, mimo trh a jeho tíhnutí k trendům. Paradoxně tak vznikala díla mnohem svobodnější a nezávislejší na vnějších politických podmínkách. Umění bylo silně socializováno, vznikalo v intencích toho, co později francouzský kritik Nicolas Bourriaud nazval *vztahovou estetikou*. Díla tohoto proudu vytvářela sociální prostředí, kde se diváci potkávali v rámci sdílené zkušenosti a mohli participovat na celkové akci. Akční umění 70. let vyzývalo diváky právě ke společnému prožívání a intersubjektivním zážitkům, stávali se tak z nich spíše participanti než návštěvníci.

Existenciální a humanistickou formu československého umění lze vysvětlit také pomocí tezí Borise Groyse o moskevském konceptualismu. Podle něj neoficiální umělci bojovali proti oficiálnímu sovětskému umění návratem k prožívané přítomnosti a k realismu (v tom pravém slova smyslu). Společnost v Sovětském svazu byla orientována směrem k budoucnosti, kompletně vnořena do vizí o šťastné a společně sdílené budoucnosti, jež by završila vše-sjednocující komunistický projekt. Prožívaná přítomnost byla zapomenuta a podřízena budování budoucnosti. Právě proto moskevští umělci (a patrné je to především v dílech představitelů soc-artu) usilovali o obrácení se k naší současnosti. Poháněla je snaha vzdorovat utopistickým představám o budoucnosti, ke kterým komunistický systém tolik tíhl.[34]

Groysova kniha nám pomáhá osvětlit také postavení umělce, jež se značně lišilo na Západě a v zemích sovětského bloku. Zájem konceptuálního umění na Západě v 60. a 70. letech se točil kolem otázky „Co je umělecké dílo?" Tím se umělci dostávali k přezkoumávání samotného statutu uměleckého díla a k potřebám jej dematerializovat a dekomodifikovat. Moskevští konceptualisté se podle Groyse, jenž se v jejich kruzích pohyboval, mnohem více zabývali otázkou „Kdo je umělec?"[35] V západním světě umění je umělec vystudovaný profesionál, který si na živobytí vydělává prodejem a prezentací svých děl. Tito umělci jsou závislí na systému světa umění a jejich strukturách a vztazích mezi kurátory, sběrateli a teoretiky. Ale všechny tyto prvky a vlivy byly na Východě irelevantní. Sovětský neoficiální umělec nemohl vystavovat v oficiálních galeriích a muzeích a neměl přístup k uměleckému trhu a k médiím. Pokud chtěl výtvarník v Československu vystavovat a oficiálně svá díla prodávat, musel být registrován v Ústředním svazu československých výtvarných umělců (50. léta), později přejmenovaném na Svaz československých výtvarných umělců (60. léta) a ještě později na Svaz českých výtvarných umělců (70. a 80. léta). Takovému členství však bylo samozřejmě zapotřebí přizpůsobit i formu své tvorby. Nemělo proto příliš význam ironizovat systém mecenášství, jako to dělala Andrea Fraser, nebo kritizovat instituce podobným způsobem jako Marcel Broodthaers.

Zatímco na Západě měla institucionální kritika podobu děl Haackeho, Burena, Broodthaerse, Ashera a dalších, v československém výtvarném kontextu lze mluvit o jiných formách, které se kriticky obracely na instituce a vládnoucí autority. Právě akce, které probíhaly mimo centra: na poli (Mutějovice), ve stodole (Galerie H bratří Hůlů), na chalupě (Malechov), v opukovém lomu (Přední Kopanina) či ve františkánském klášteře

[33] Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009, 248.
[34] Boris Groys: *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*. Cambridge/London 2010, 1–2.
[35] Ibidem 11.

(Hostinné) a jinde, lze vnímat jako intervence otevřeně kritizující nefungující a represivní režim. Nástrojem kritiky nemusela být příliš ani samotná díla, která se často obracela k vnitřnímu prožívání autora, jako spíše fakt zrodu svobodného ostrova uprostřed skomírajícího institucionálního systému. Takové akce musely být vždy tajné a po prozrazení byly zpravidla okamžitě zrušeny a zničeny. Tak tomu bylo v případě chmelnice u Mutějovic nebo Malostranských dvorků. Dostáváme se tak k paralele s díly Daniela Burena nebo Hanse Haackeho, jejichž projekty byly často zakázány dřív, než se vůbec mohly uskutečnit.

Akce s určitým progresivním a subverzivním podtextem však probíhaly také v oficiálních institucích. Příkladem můžou být například výstavy v Městském kulturním středisku v Dobříši nebo v Letohrádku v Ostrově u Karlových Varů.[36] V Dobříši proběhlo několik výstav neoficiálních umělců, jejichž vystavená díla akcentovala probouzející se odpor výtvarníků proti režimu. Významná role dobříšské výstavní síně však musela skončit v září 1982 s výstavou Jiřího Sozanského, který zde prezentoval dokumentace z akcí v Mostě.[37] Podobně tomu bylo v Letohrádku Ostrov, kde byla po výstavě Olbrama Zoubka propuštěna její kurátorka Zdena Čepeláková.[38] Důležitý je právě fakt, že nešlo o „undergroundové" akce, nýbrž o výstavy schválené krajem. Přesto se zde často vystavovala díla, jež svou formou neodpovídala oficiálnímu proudu a dokonce skrytě kritizovala režim.

Je proto na závěr třeba říci, že institucionální kritiku lze vnímat v daleko širších souvislostech, než je často prezentováno. V různých prostředích nabývá různých podob, což ji právě umožňuje cílit na rozličná paradigmata. Zároveň jsem chtěla touto statí demonstrovat, že nelze západní umění považovat za pouhého tažného koně, ale spíše za konstrukt západních dějin umění, které napomohly k propasti mezi uměním Východu a Západu.

LITERATURA

Knihy, katalogy a sborníky

Adorno, Theodor W.: *Prisms*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1996, s. 175.

Alberro, Alexander: *Institutional Critique. An Anthology of Artist's Writings*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009.

Asher, Michael: *Writings 1973–1983 on Works 1969–1971*. Halifax/Los Angeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / The Museum of Contemporary Art Los Angeles, nedatováno.

Bishop, Claire: *Installation art: a critical history*. London: Tate, 2005.

Bourdieu, Pierre: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.

Bourriaud, Nicolas: *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004.

Bryan-Wilson, Julia: A curriculum of Institutional Critique. In: *New Institutionalism*, ed. Jonas Ekeberg. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003.

---

[36] Institucí v regionech, které vystavovaly neoficiální či polooficiální umění, bylo samozřejmě více. Namátkou zmíním po Dobříši a Letohrádku Ostrov ještě Galerii 55 v Kladně, Muzeum dělnického hnutí v Semilech, dále galerie v Liberci, Rychnově nad Kněžnou, Karlových Varech, Plzni, Hodoníně, Mohelnici, Kolíně, Mělníku, Táboře či v Roudnici nad Labem.

[37] Jaroslav Vančát: Dobříš, začátek 80. let. In: Marcela Pánková / Milena Slavická (ed.): *Zakázané umění II. Výtvarné umění 1–2*. Praha 1996, 228.

[38] Zdena Čepeláková: Letohrádek Ostrov. In: Pánková/Slavická 1996, 227.

Buchloh, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October* 55, 1990, s. 105–143.
Císař, Karel: Dominik Lang. In: *Cena Jindřicha Chalupeckého finále*. Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého 2011.
Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty. Ed. Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová a Jiří Ševčík. Praha: Academia, 2001.
Dominik Lang – Spící město = Dominik Lang – The sleeping city (texty Karel Císař, Yvona Ferencová, Marie Klimešová; rozhovor s Dominikem Langem Tomáš Pospiszyl). Praha: Tranzit, 2011.
Dominik Lang: místo pro diváka = a place for the viewer (katalog výstavy). Brno: Moravská galerie, 2009.
Foster, Hal: Co je nového na neoavantgardě? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 4, 2010, s. 58–84.
Foster, Hal: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. London: MIT Press, 1996.
Groys, Boris: *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.
Haidu, Rachel: *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964–1976*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.
Hopkins, David: *After Modern Art 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 166.
Horyna, Mojmír: Architektura přísného a pozdního historismu. In: *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*. Praha: Academia, 2001, s. 152.
Chalupecký, Jindřich: Umění 1967. In: *Cestou necestou*, ed. Zina Trochová a Jan Rous. Jinočany: H & H, 1999.
Mansfield, Elisabeth (ed.): *Art History and Its Institutions. Foundations of a discipline*. London & New York: Routledge, 2002.
Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2013, s. 193.
O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press, 1986.
Ottův slovník naučný, Sedmnáctý díl. Praha 1901, s. 890.
Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London: Reaktion Books Ltd., 2009.
Roman Ondák, Určitě jsem tady byl = Roman Ondák, I've definitely been here before (katalog výstavy, text Karel Srp). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998.
Sandler, Irving: *Art of the Postmodern Era. From the late 1960s to the Early 1990s*. New York: Westview Press, 1996, s. 94.
Sklenář, Karel: *Obraz vlasti: Příběh Národního muzea*. Praha: Paseka, 2001.
Svoboda, Jan E., Jindřich Noll a Ester Havlová: *Praha 1919–1940. Kapitoly o meziválečné architektuře*. Praha: Libri, 2000, s. 91.
Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus, ed. Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster a Rosalind Kraussová. Praha: Slovart, 2007.
Vlnas, Vít: „Znovuvyzdvižení umění a vkusu". Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1884. In: *Obrazárna v Čechách 1796–1918*. Katalog výstavy, uspořádaný Národní galerí v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Č. Praha: Národní galerie, 1996.
Zálešák, Jan: *Umění spolupráce*. Praha: VVP AVU, 2011.

Internetové zdroje

Bourriaud, Nicolas: *Vztahová estetika*. Zdroj: http://www.divus.cc/praha/cs/article/relational-aesthetics--part-1.
Ciporanov, Denis: *Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho*. Zdroj: http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.pdf.
Cumming, Laura: Roman Ondák – review. *Guardian online*, 20. 3. 2011. Zdroj: http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/20/roman-ondak-oxford-chilean-miners.

Čechlovská, Magdalena: Politické umění v Česku zatím chodí málo ven. *Hospodářské noviny*, 15. 12. 2006. Zdroj: http://ihned.cz/?&p=000000_d&article[id]=19984840.
Chalupecký, Jindřich: *Umění a transcendence*. Zdroj: http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska.
Lang, Dominik: Profese architekta mě láká. Rozhovor v časopise *Stavba* 2, 2010. Zdroj: http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/234/19.pdf.
Rehberg, Vivian: Roman Ondak, Subterfuge. *Art Press* 363, 2010. Zdroj: http://www.gbagency.fr/docs/RO_ArtPress2010_web-1271950768.pdf.
Stejskal, Jakub: Mimetické inverzní vzpomínání. *A2* 4, 2009. Zdroj: http://www.advojka.cz/archiv/2009/4/mimeticke-inverzni-vzpominani.
Verwoert, Jan: Taking a Line for a Walk. *Frieze* 90, 2005, s. 85. Zdroj: http://www.gbagency.fr/en/51/Roman-Ondak/#!/Downloadable-press-articles/site_textes/237.
Vlnas, Vít: *Národní galerie v Praze. Úkol pro dnešek i pro budoucí generace: Projekt pro výběrové řízení na místo generálního ředitele Národní galerie v Praze, březen 2010*. Zdroj: http://www.dejinyumeni.cz/Vlnas.pdf.
Vossoughian, Nader: The Language of the World Museum: Otto Neurath, Paul Otlet, Le Corbusier. *Transnational Associations* 1–2, 2003, s. 82–93. Zdroj: http://www.academia.edu/3127404/The_Language_of_the_World_Museum_Otto_Neurath_Paul_Otlet_Le_Corbusier.

INSTITUTIONAL CRITIQUE IN WESTERN AND CZECHOSLOVAKIAN ART IN THE 1960S AND 1970S

Summary

The text examines the notion of institutional critique and its various forms during the selected period. The primary focus is on the essence of institutional critique, i.e. what formed it, and its manifestations. The first part is a philosophical discourse on institutional definitions of art. This discussion was started in the 1960s by Anglo-American art theoreticians Arthur Danto, George Dickie and Richard Wollheim. Their ideas were important for an understanding of the expression *art world* and the conditions that determine the existence of the artwork itself. The structures and motions in the background of the art world played a crucial role in the emergence of institutional critique.

There follows an examination of the origin and development of specific art works. Works by Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher and Daniel Buren are set in the flow of artistic movements of the 20th Century. These artists developed a critique of the conventional forms of traditional media into the exploring art institutions, their perceptual, cognitive, structural and discursive parameters. Specifically, they were engaged in critique of the architectural space (Michael Asher), in the acquisition policy and normalizing function of art institutions (Marcel Broodthaers) and their funding (Hans Haacke). Later generations of institutional critics ironized and thematised the conventional and standardized forms of interpretation (Andrea Fraser) and long-lasting systems of racial discrepancies promoted and produced by museums and gallery institutions (Fred Wilson).

The revolutionary tension which partly motivated the emergence of institutional critique and the reflection of gallery space in the art world, also existed in Czechoslovakia in the late 1960s. The text seeks to demonstrate that it is not be true to say that contemporary and progressive art forms occurred exclusively in the West. We need to jettison the mono-central viewpoint of Western art history in order to understand the various and different forms of critical art in the regions.

The next part analyses the difference between the status of the artist in the Western and Eastern art worlds. Artists in Eastern Europe were unable to exhibit their works, many having little or no access to the art market and the media. Hence in these circumstances, it makes no sense to criticize the system of the art world because the artist could not participate in it. While art in the West strived for de-commodification, artists in Eastern Europe tried to avoid official institutions and to *de-officialize* art itself. That is why in the 1970s and 1980s, so many events in Czechoslovakia took place outside the centres. These events were not critical in their external forms, rather in their location. They took place outside the city – in fields (Mutějovice), in a barn (Gallery H in Kostelec nad Černými lesy), in cottages (Malechov), in

a marlstone quarry (Přední Kopanina), in a Franciscan monastery (Hostinné) and elsewhere. The tool of criticism would not be the artwork itself, since this often reflected the inner experience of the author, so much as the birth of a free island in the middle of a languishing institutional system. Such events always had to be kept secret and, upon discovery, immediately cancelled and destroyed.

In conclusion these matters serve to demonstrate the importance of considering the notion of institutional critique from a broader point of view and the dangers of entrapment in a narrowly-defined and limited concept of Western art history.

OBHÁJENÉ PRÁCE V LETECH 2011–2015

DISERTAČNÍ PRÁCE

2011

BOROZAN, VJERA: Tři kapitoly společného dějepisu umění. Vzájemné vztahy Čechů a Jihoslovanů na poli výtvarného umění mezi lety 1861–1922
JAROŠOVÁ, MARKÉTA: Středověká architektura mendikantských církví ve Slezsku
NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, MAGDALÉNA: Recepce díla Lucase Cranacha st. v malířství první poloviny 16. století v Čechách
PENCÁK, MARCEL: Vladimír Fultner ve spleti české architektury do roku 1914
PURŠ, IVO: Alchymický mecenát cisaře Rudolfa II. Michael Maier (1569–1622) a Anselmus Boëthius de Boodt (1550–1632)
ŠÁROVCOVÁ, MARTINA: Ikonografie česky psaných utrakvistických graduálů
ŠUGÁR, MARTIN: Tabuľová maľba neskorej gotiky v stredoslovenských banských mestách
VLČKOVÁ, LUCIE: Krajinomalba v Praze 1840–1890. Prezentace krajinomalby a její reflexe na výstavách Krasoumné jednoty
ZÍTKO, DALIMIL: Interpretace řádových a zemských dějin v uměleckých realizacích českých benediktinů v barokní době

2012

FIŠER, MARCEL: Výtvarná symposia v šedesátých letech
KLEISNER, TOMÁŠ: The Medals of the Emperor Francis Stephen of Lorraine
KUKUROVÁ, LENKA: Politické aspekty v súčasnom umení. České a slovenské umenie v období 1989–2011
LAVIČKA, ROMAN: Jihočeská sakrální architektura pozdní gotiky 1450–1550 na rožmberském panství
MLADIČOVÁ, IVA: Jan Kotík 1916–2002 – monografie
PECH, MILAN: Výtvarná kultura Protektorátu Čechy a Morava
VOLRÁBOVÁ, ALENA: Vývoj umění kresby v německy mluvících zemích od 15. do 1. poloviny 17. století s ohledem na její zastoupení v českých a moravských sbírkách

2013

BENDOVÁ, EVA: Kavárenská architektura – kavárenský prostor v studiích a realizacích architektury první poloviny 20. století
DOLANSKÁ, KAROLINA: Beauty Revisited in Contemporary Art
KRÁTKÁ, EVA: Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie
KRUMMHOLZ, MARTIN: Gallasové – barokní kavalíři a mecenáši (1630–1757)
LÍČENÍKOVÁ, MICHAELA: Okruh architektů Albrechta z Valdštejna a počátky raného baroka v Čechách
MAREŠOVÁ, JANA: Jan Quirin Jahn a slovník dějin umění? (Počátky dějin umění v českých zemích)
PÁTEK, JAKUB: Umělecké objednávky Michaela Osvalda Thuna jako nedílná součást reprezentace českého aristokrata ve 2. polovině 17. století
PROUZA, PAVEL: Německá sociálně demokratická architektura komunálního bydlení v Ústí nad Labem v letech 1918–1938

RADOSTOVÁ, ŠÁRKA: Madona z Košíř – neznámá kulturní památka České republiky
RAJLICH, CLAUDIA: Fundamentální malba: Vznik, charakteristika, kořeny a význam
SOJKA, JAROSLAV: Katedrální motivy v české gotické architektuře doby okolo r. 1400
VESELÁ, RADMILA: Auguste Perret a česká architektura
ZÁRUBA, FRANTIŠEK: Hradní kaple v Čechách

2014

BERÁNEK, JAN: Vývoj a podoba trojlodního síňového prostoru sakrální architektury Čech do poloviny 15. století
KREJČÍ, MAREK: Moderní dějiny a památková péče ve středo-východní Evropě
MACHKOVÁ, MAGDA: Podoby Orfea. Ikonografická studie o motivu Orfea v evropském a českém výtvarném umění 19. století
MERGL, JAN: Výtvarný vývoj produkce Harrachovské sklárny v Novém Světě 1850–1940
NEKVINDOVÁ, TEREZIE: Výstava versus výstavnictví. Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970 v Ósace
PŮTOVÁ, BARBORA: Félicien Rops v kontextu své tvorby a doby
TUČKOVÁ, KATEŘINA: Skupina RADAR
ZLATOHLÁVKOVÁ, ELIŠKA: Ikonografie Rudolfa II.

2015

FOLTÝNOVÁ, MARIE: Slavnostní vozy 16.–18. století dochované ve sbírkách na území České republiky
GAUDEK, TOMÁŠ: Iluminované rukopisy roudnické druhé třetiny 14. století
HACHLINCOVÁ, LENKA: Písmo a obraz v českom a slovenskom umení 50. a 60. rokov 20. storočia
HLAVÁČKOVÁ, JITKA: Grafické partitury jako cesta ke skutečnosti. Ukázka „komplexního realismu" v tvorbě československých umělců 60. a 70. let 20. století v kontextu mezinárodního hnutí experimentální tvorby.
JANÁČOVÁ, EVA: Židovská figurální ikonografie v českých zemích
KOLÁŘOVÁ, PETRA: Étienne Decroux (1898–1991) « Portrait du mime en sculpteur » Figures du corps au croisement des arts du spectacle et des arts plastiques
OKRUHLICOVÁ, ERIKA: Parlerovská architektúra na západnom Slovensku
OURODOVÁ, LUDMILA: Johann Georg de Hamilton. Život a dílo
PRAŽANOVÁ, EVA: Česká urbanistická tvorba 1938–1948: regionalismus a činnost Zemského studijního a plánovacího ústavu v Brně.
PUČEROVÁ, KLÁRA: Architekt Antonín Tenzer
SKLENÁŘOVÁ TEICHMANOVÁ, JANA: Uměleckoprůmyslová škola v Praze a její ateliéry v letech 1890–1910
ŠÁMAL, PETR: Výzdoba pražské obytné budovy od šedesátých let 19. století do první světové války
ŠTĚRBOVÁ, DANIELA: Böhmen in Bayern. Joch für Joch – der Weg vom Süden nach Böhmen und zurück (Forschungsbeitrag zur Architekturlehre in der Barockzeit anhand des sog. Dientzenhofer--Skizzenbuches)
VÁCHOVÁ, LUCIE: Sociální témata v projektech českého konceptuálního a akčního umění (od konce 80. let do současnosti)

RIGORÓZNÍ PRÁCE

2011

MAZANCOVÁ, DAGMAR: Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko (1925–1927) v kontextu poválečných realismů v Německu, Francii a Itálii
STECKEROVÁ, ANDREA: Žánrová malba 17. a počátku 18. století v Čechách
VAŠÁTKOVÁ, VENDULA: Zdena Fibichová (1933–1991), život a dílo české sochařky

2012

JAROŠOVÁ, MARKÉTA: Středověká architektura mendikantských církví ve Slezsku
NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, MAGDALÉNA: Recepce díla Lucase Cranacha st. v malířství první poloviny 16. století v Čechách
PECH, MILAN: Výtvarná kultura Protektorátu Čechy a Morava
ŠIMEK, MICHAL: Dílo Gabriela Maxe v ohlasech pražské dobové kritiky

2013

GERSDORFOVÁ, ZLATA: Theatrum fidei Crumloviensi. Sakrální prostory Českého Krumlova ve světle slavností ukazování ostatků v oktáv svátku Božího Těla
KLEISNER, TOMÁŠ: The Medals of the Emperor Francis Stephen of Lorraine

2014

LAVIČKA, ROMAN: Jihočeská sakrální architektura pozdní gotiky 1450–1550 na rožmberském panství
SOJKA, JAROSLAV: Katedrální motivy v české gotické architektuře doby okolo r. 1400
TEHNÍKOVÁ, ELEONORA: Středověké nástěnné malby v kostele Svatého Ducha v Hradci Králové
ZLATOHLÁVKOVÁ, ELIŠKA: Ikonografie Rudolfa II

2015

PEROUTKOVÁ, JANA: Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem na Starém městě pražském

MAGISTERSKÉ PRÁCE

2011

BAREŠ, DAVID: Nauky o barvách v osvícenství a jejich vliv v umění avantgardy
BIĽOVÁ, ZUZANA: Inštitucionálne prijatie konceptuálneho umenia v Európe
ČERVENÝ, MAREK: Stavební plastika administrativních budov první Československé republiky
FRONĚK, PAVEL: „Fotopurismus" v díle Františka Drtikola
HLUŠIČKOVÁ, PAVLA: Efemérní architektura renesančních festivit v kresbě Giulia Campiho
KOKINOVÁ, ELIŠKA: Karel Josef Hiernle – sochař pozdního baroka
KOZIOL, PAVEL: Madona Mostecká
LESÁKOVÁ, KRISTÝNA: Architekti Josef Skřivánek a Václav Svoboda, místní stavitelé v Čáslavi. Architektura první třetiny 20. století
MOUČKOVÁ, BARBORA: Litomyšlský graduál z dílny Matouše Ornyse z Lindperka
ROPKOVÁ, BARBORA: Vincenc Beneš. Malířské dílo
SKOPALOVÁ, VERONIKA: Karel Eusebius z Liechtenštejna jako stavebník a stavitel v kontextu jeho teoretického díla
SMETANOVÁ, MARIE: Skupina Experiment a tvůrčí skupiny na přelomu 50. a 60. let
ŠANDA, MARTIN: Antonio Ehorto Martinelli jako schwarzenberský knížecí architekt a stavitel
TEHNÍKOVÁ, ELEONORA: Středověké nástěnné malby v kostele Svatého Ducha v Hradci Králové
WOLLNER, JAN: Kosmické inspirace v umění, architektuře a designu 60. let
ŽABKOVÁ, GABRIELA: Renesanční nástěnná malba a sgrafito na fasádách domů v Prachaticích

2012

BACHTÍK, JAKUB: Johann Anton Schmidt a kostel sv. Michaela Archanděla ve Smržovce v kontextu české architektury po polovině 18. století
BROŽOVÁ, KRISTÝNA: Soběslav Pinkas, český malíř (1827–1901)
DVORNÁ, ZUZANA: Česká avantgarda a knižní ilustrace
FEDROVÁ, STANISLAVA: Panovník a reprezentace. Josef I. v grafice
FIŠEROVÁ, HANA: Jaroslav Špillar (1869–1917) a český výtvarný folklorismus na přelomu 19. a 20. století
FRYDLOVÁ, VERONIKA: Akční scénografie v Československu
GERSDORFOVÁ, ZLATA: Sakrální prostory českokrumlovského hradu
KALINOVÁ, DANIELA: Španělský dvorský portrét 16. století a španělské podobizny z Lobkowické sbírky
KLAPETKOVÁ, JANA: Památková péče o drobnou barokní sakrální architekturu na příkladu regionu Českolipska
KLOUZOVÁ, ANETA: Viktor Barvitius (1834–1902)
KUŽVARTOVÁ, LENKA: Kolektivní bydlení v 2. polovině 20. století. K realizovaným kolektivním domům v Československu
MAŠTEROVÁ, KATARÍNA: Jan Svoboda: dialóg fotografa s priestorovým objektom
MĚDÍLKOVÁ, VERONIKA: Umění a architektura Národopisné výstavy 1895
PERLÍKOVÁ, ZDENKA: Sochař Čeněk Vosmík (1860–1944)
ŠIKOVÁ, TEREZIE: Kamenosochařská a řezbářská díla Jana Karla Hammera ve středních a jižních Čechách
VOHÁŇKOVÁ, ROMANA: Malířství a fotografie okolo roku 1900
VRCHOTOVÁ, MICHAELA: Nástěnné malby v augustiniánském klášteře v Třeboni
ZIMMER, TOMÁŠ: Novobarokní fenomén v pražské architektuře kolem roku 1900

2013

BARTLOVÁ, ANEŽKA: Dav a masa v umění. Multiplicita v díle Ivana Kafky
DVOŘÁKOVÁ, VALERIE: Nástěnné malby v kostele svatého Jakuba Většího v Libiši
ERETOVÁ, MONIKA: Sochař Franta Úprka a jeho sepulkrální tvorba
HADRAVOVÁ, ZUZANA: Venkovské kostely v kontextu architektury raného středověku na Strakonicku
HÁJKOVÁ, ZITA: Caspar David Friedrich. Motiv postavy u okna, její geneze a vývoj
HRNČÍŘOVÁ, MARKÉTA: Proměny reflexe krajiny; práce ateliéru konceptuální tvorby Miloše Šejna v letech 1990–2000
CHRISTIANOVÁ, DANA: Vztahy umění a designu v meziválečném Československu
JIRÁKOVÁ, HANA: Benátské vlivy na dílo Boccaccia Bocaccina
KOPECKÁ, KRISTÝNA: František Čermák – Gustav Paul. Zdravotnické stavby 30.–60. let
MICKA, ALOIS: Galerie Vincence Kramáře
OPĚLA, JAN: Pavel Pánek a české lisované sklo šedesátých a sedmdesátých let 20. století
RAMEŠOVÁ, MICHAELA: Otázky saské renesance
ROZINEK, JOSEF: Malované opony české provenience v poslední čtvrtině 19. století
ROZINKOVÁ, KATEŘINA: Renáta Tyršová
ŠEVČÍKOVÁ, LUCIE: Český architekt během politických změn po roce 1989
ŠTĚCH, ADAM: Zbyněk Hřivnáč a interiérový design 60. a 70. let

2014

CSÉMYOVÁ, EVA: Středověká šablonová malba ve střední Evropě
ČERNÝ, LIBOR: Ikonografický program jezuitů v barokní sochařské výzdobě Svaté Hory u Příbrami
DONNÉ, TEREZA: John Heartfield v Československu
HOŠEK, PETR: Post-internetové umění v galerijní praxi
IŠTOK, RADOSLAV: Denmark–Czechoslovakia 1947–1957, The Art and Architecture Beyond Functionalism, Surrealism and Bauhaus
JANKULÍKOVÁ, ALŽBĚTA: Jindřich Freiwald a česká meziválečná divadelní architektura
JOHANIDESOVÁ, TEREZA: Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo
KLINEROVÁ, ADÉLA: Kostel sv. Václava v Praze na Smíchově. Otázka historismu a novorenesance
KSANDR, KAREL: Müllerova vila verzus vila Tugendhatova – srovnání památkových obnov dvou modernistických objektů
LIŠKOVÁ, JULIE: Jaromír Neumann: znalec benátské malby
NEUBERT, JIŘÍ: Teorie hodnocení uměleckého díla
PEROUTKOVÁ, JANA: Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem na Starém městě pražském v lucemburském období
POKORNÁ, BARBORA: Bassanové ve sbírce Národní galerie v Praze
POLANSKÁ, MAGDA: Ilustrace v tisku tzv. Pán rady (1505)
UHLÍK, JAN, MBA: Architekt Jan Vejrych a jeho tvorba
VICHERKOVÁ, VERONIKA: Novodobá česká mozaika jako specifický druh umění v architektuře 2. poloviny 20. století

2015

BENCOVÁ, ZUZANA: Maxmilián Pirner – Pojetí alegorie a symbolu v tvorbě jednoho umělce na sklonku 19. století
BRABCOVÁ, ANNA: Italské inspirace středoevropské architektury
DOLEŽALOVÁ, MONIKA: Performance v radikálním politicko-sociálním kontextu od konce 60. let 20. století
FILIPCOVÁ, MARIE: Pojetí biblické narace v českém umění 20. století od konce 40. let do počátku normalizace

HEKRDLOVÁ, ALICE: Pokušení svatého Antonína. Motiv novodobé a moderní tvorby mezi textem a obrazem
HELIKAROVÁ, KATEŘINA: Domy s malými byty Ústřední sociální pojišťovny a obce pražské, realizované mezi lety 1932 a 1939, na „Zelené lišce" v Praze, na Pankráci
HORÁČEK, JAROSLAV: Kapitola z historiografie dějin umění a památkové péče. František X. Beneš (1820–1888)
HRABINA, MARTIN: Victor Burgin: Prostředí fotografie
KERDOVÁ, LENKA: Pozice pražských německy mluvících architektů v Praze mezi lety 1918–1940
KNAPOVÁ, MARTINA: Sociální tendence a dílo Vladimíra Astla
KOLICH, TOMÁŠ: Makabrózní, mysteriózní, monstrózní. Architektura a prostředí v gotickém hororu
KORYNTOVÁ, ELIŠKA: Prostor barokní architektury v pojetí české kritiky ve 20. století
MLÉČKOVÁ, TEREZA: Architekt Zdeněk Kuna
PAVLÍKOVÁ, VERONIKA: Architektonická účast českých umělců na světových výstavách v letech 1900–1940
PAVLIS, MARTIN: Proti proudu času. František Hudeček prizmatem své pozdní tvorby
STEIGERWALDOVÁ, KRISTÝNA: Původní zdroje inspirace v českém umění 1980–2015
ZACHARIÁŠ, JAN: Boty v díle Vincenta van Gogha Nové interpretace od Derridy k dnešku
ŽABŽOVÁ, MICHAELA: Zikmund Reach a fotografie staré Prahy. Se zaměřením na menší archivní sbírky
ŽDYCHOVÁ, DAGMAR: Francouzské a české moderní umění v karikatuře v letech 1911–1918

BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

2011

BARTLOVÁ, ANEŽKA: Aspekty komična v umění raného novověku
BRABCOVÁ, ANNA: Vlivy pražské stavební huti Benedikta Rieda na raně renesanční portály ve středních Čechách
BRŮHOVÁ, KLÁRA: Josip Plečnik a jeho projekty pro Prahu
CSÉMYOVÁ, EVA: Mistr slavětínského oltáře
ČERNÝ, LIBOR: Ikonografie sv. Jana Nepomuckého v Praze 17. a 18. století
DONNÉ, TEREZA: Výroční prémie Krasoumné jednoty v Praze ve 2. polovině 19. století
DVOŘÁKOVÁ, VALERIE: Středověký deskový obraz jako objekt
GAUDEKOVÁ, HELENA: Sochař Karel Novák a jeho umělecký závod
HÁJKOVÁ, ZITA: Mytologické náměty v díle Lucase Cranacha staršího
HUML, VÁCLAV: Plány a projekty pro malostranský břeh v první polovině 20. století
IŠTOK, RADOSLAV: Architekt Evžen Rosenberg – práce v Československu
JINDROVÁ, TEREZA: Rudolf Němec – Otisk, silueta, rastr
KERDOVÁ, LENKA: Krematorium v Pardubicích
KLIČKA, TOMÁŠ: Proměny autoportrétu ve fotografii českých intermediálních umělců 90. let 20. století
KLINEROVÁ, ADÉLA: Kostel sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně
MICKA, ALOIS: František Tichý a jeho tvorba ve 40. letech 20. století
MLÉČKOVÁ, TEREZA: Architekt Karel Prager a pražská architektura šedesátých let
MOUČKOVÁ, LUCIE: Francesco de Goya: Los Caprichos (Rozmary)
NEMEJOVSKÁ, VERONIKA: Kritická reflexe díla Zdeňka Buriana
PAVLIS, MARTIN: Surrealismus v tvorbě umělců sdružených později ve Skupině 42
PEŠLOVÁ, OLGA: Marco Bello ve veřejných sbírkách České republiky
RICHTEROVÁ, HELENA: Tématika smrti v díle Bohumila Kubišty z let 1912–1918
STUCHLÍKOVÁ, KAROLÍNA: Blücherův palác a barokní tvorba v Opavě
ŠOSOVÁ, JITKA: Vliv Kazimíra Maleviče na české výtvarné umění šedesátých let
ZACHARIÁŠ, JAN: Martin Heidegger, Meyer Schapiro, van Goghovy Boty a některé problémy interpretace
ZIMA, MARTIN: Potopa: extrakt z vybraných kultur a nástin biblického pojetí

2012

BINKOVÁ, SIMONA: Citace maleb starých mistrů ve fotografii (s důrazem na Vermeera van Delft)
BRÁZDA, MIKULÁŠ: Půst vidění (současná sakrální architektura v teorii: kostely sv. Ducha v Ostravě a Šumné)
FIALA, JIŘÍ: Hrad Kumburk
FILIPCOVÁ, MARIE: Kostel Sv. Klimenta ve Staré Boleslavi v kontextu soudobé románské tvorby
GRUNTORÁDOVÁ, ZUZANA: Vlámská krajina přelomu 16. a 17. století v Roudnické lobkowické sbírce
HORÁČEK, JAROSLAV: Italské renesanční truhly v českých sbírkách
HOŠEK, PETR: Výzdoba Smetanovy síně Obecního domu v Praze
HOUDOVÁ, EVA: Speculum humanae salvationis-ikonografie rukopisů
HRABINA, MARTIN: Ušlechtilé tisky a tvárné procesy a jejich vztahy k dalším uměleckým mediím
JANŮ, BARBORA: Architektonický vývoj zámku ve Světlé nad Sázavou
KOLEČKOVÁ-VESELÁ, JANA: Kostel sv. Petra a Pavla v Čáslavi
KOLICH, TOMÁŠ: The face is afoot. Zobrazení Sherlocka Holmese v Českých zemích
KONEČNÁ, KATEŘINA: Sebastiano Luciani (zvaný del Piombo) a jeho spolupráce s Raffaelem v Římě mezi lety 1511–1517
KUBÍK, PETR: Nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Mikuláše v Boleticích

LINHOVÁ, LUCIE: Zdeněk Pešánek a jeho účast na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1937
NECHVÁTALOVÁ, MARIE: Viktor Oliva – český malíř a designer 90. let 19. století
PAVLÍKOVÁ, VERONIKA: Architektura Československých pavilonů na výstavách EXPO 1958–70
PAVLOVÁ, JANA: Česká postmoderní architektura bankovních domů a spořitelen po roce 1989 do konce 20. století
PECHÁČKOVÁ, EMMA: Emil Filla a Čína
PEROUTKOVÁ, JANA: Ikonografická rekonstrukce severního portálu chrámu Matky Boží před Týnem
POHL, KAROLÍNA: Campiho šachy
PRAŽANOVÁ, KRISTÝNA: Jan Toorop a české umění
RYANTOVÁ, ZDISLAVA: Díla „nizozemských" mistrů 17. století ze sbírky hraběte Humprechta Jana Černína
SEDLÁKOVÁ, KATEŘINA: Autodestruktivní tendence v akčním umění 70. let
ŠVAMBEROVÁ, DOMINIKA: Obchodní domy v historickém centru Prahy od 1945 do roku 1989
VÁVROVÁ HANUŠOVÁ, BARBORA: Vytápění ve středověku
VESELÁ, MARKÉTA: Mistr B s kostkou ve sbírce Národní galerie v Praze
VRANÁ, KRISTÝNA: Proměnlivá identita v díle Václava Stratila
ŽIŽKOVÁ, BARBORA: Sociální aspekty v architektonickém díle Milady Petříkové-Pavlíkové

2013

BLAŽÍČKOVÁ, NADĚŽDA: Zdeňka Braunerová: Krajinářská tvorba do roku 1914
DÖRFLOVÁ, JANA: Sochařská výzdoba zámecké zahrady v Lysé nad Labem
DRÁPALOVÁ, KRISTÝNA: Kostel Stětí sv. Jana Křtitele v Hořelici a dynamické baroko v Čechách
GRACA, IVO: David Hockney: cesta k novým médiím
KNAPOVÁ, MARTINA: Výstava Augusta Rodina v Praze 1902, její okolnoti a vlivy
KOZÁKOVÁ, KATEŘINA: Pražské Husovy sbory třicátých let 20. století
KUSÁKOVÁ, ANNA: Bohumil Hypšman – moderní architekt v historickém městě
LAHODOVÁ, KATEŘINA: Alén Diviš a Kytice od Karla Jaromíra Erbena
MINAŘÍKOVÁ, ADÉLA: Obchodní domy Baťa v Praze
MURÁR, TOMÁŠ: Baroko jako styl v pojetí Vojtěcha Birnbauma
NĚMCOVÁ, KRISTINA: Kapitoly z dějin teorií o vznešeném a jejich reflexe ve výtvarném umění
PLACÁKOVÁ, MARIANA: Igor Korpaczewski
PRIKNEROVÁ, PAVLA: Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Horním Jiřetíně v souvislostech valdštejnské stavební činnosti na duchovském panství
ŘEPOVÁ, MAGDALÉNA: Působení architekta Pavla Janáka na Pražském Hradě
SAVICKÁ, PAVLA: K ikonografii italských renesančních desek ze svatebních truhlic na příkladech ze sbírek Národní galerie v Praze
ŠVENĚK, MARTIN: Pražský pobyt Jana Kryštofa Lišky
VARYŠOVÁ, ELIŠKA: Osada Baba – historie a současnost

2014

BUTKOVÁ, ALEXANDRA: Stylové odívání u Alfonse Muchy
CACHOVÁ, TEREZA: Oltář v české secesi
CEPÁKOVÁ, KATEŘINA: Reflexe internetu ve výtvarném umění a teorii ve 21. století
ČEJKOVÁ, MARKÉTA: Věra Janoušková – „Sešívám smalty jako ty výjevy z hadrů" (textilní koláže a smalty)
ČTVRTNÍKOVÁ, MARIE: Pieta ze Všeměřic v kontextu krásnoslohých piet
DVOŘÁKOVÁ, NIKOLA TORA: „Elektrické domy" – architektura a vybavení progresivních činžovních domů v Praze druhé poloviny 30. let 20. století
FIALOVÁ, RADKA: Architektura na barokních obrazech (Čechy 1640–1730)
FULÍKOVÁ, ANNA: Josef Hakl (1899–1969), architekt a stavitel, v kontextu dobové tvorby

HAVELKOVÁ, TEREZA: Autoportrét v českém sochařství
HOŠKOVÁ, MARKÉTA: Vojtěch Preissig a typografie jeho doby
HRUŠKOVÁ, TEREZA: Eva Kmentová a tělesný otisk v umění šedesátých a sedmdesátých let
CHROUSTOVÁ, EVA: Ikonografický program jezuitského kostela v Klatovech
JAROLÍMKOVÁ, KLÁRA: Pieta v českém umění první poloviny 20. století
KOKEŠ, VÁCLAV: Výstavba panelových bytových domů v sedmdesátých letech 20. století s důrazem na výstavbu „Severního města" v Praze
KONOPČÍKOVÁ, PETRA: Vybavení a výzdoba budovy bývalého Federálního shromáždění
KVOČÁKOVÁ, LUCIA: Autoportréty predstaviteľov košickej moderny zo zbierky Vojtecha Löfflera
MACHKOVÁ, NINA: Haštalská čtvrť – urbanistické a architektonické proměny ve 20. století
MALÁ, KAROLÍNA: Architektonické proměny budovy gymnázia Jana Keplera
MATĚJKA, MILAN: Pozdně gotické architektonické sochařství na Hrádku v Kutné Hoře
MĚŘIČKOVÁ, MARTINA: Donátorské scény v malbě závěsné, nástěnné a knižní ve 14. a 15. století jako výraz reprezentace
POLIAČKOVÁ, MARTINA: Július Koller a umelecký archiv
PRAŽÁKOVÁ, ZUZANA: Průčelí měšťanských domů ve Slavonicích
REMEŠOVÁ, ANNA: Institucionální kritika a její projevy ve vybraných dílech českého a slovenského umění
SKOPALOVÁ, EVA: Ikonografie tarotových karet, řečených Mantegnových
ŠTĚRBOVÁ, MAGDALENA: Klášter Hájek u Červeného Újezda
TOCAR, SOFIA: Sen a obraz v českém umění třicátých let 20. století
ZAHRÁDKOVÁ, NIKOLA: Raná tvorba architekta Otakara Novotného
ZENKLOVÁ, IVETA: Reflexe informelní tvorby malíře Mikuláše Medka v dobové a pozdější literatuře

2015

DONÁTOVÁ, MARKÉTA: Hotel Thermal v Karlových Varech
DOUŠOVÁ, ALEŠKA: Proměna nádraží Praha-Bubny v průběhu času a kultury
DUŠKOVÁ, MARIE: Český secesní šperk
HÄRTELOVÁ, MAGDALENA JADWIGA: Autoportrét – vivisekce představ sám o sobě
HUDEČEK, KAREL: Architektura přelomu pozdního historismu a secese na příkladu díla čelákovického stavitele Konstantina Saxe
KOBER, JAN: Mezi místem, reprezentací a možnostmi: Hledání urbanistického umístění a architektury československé parlamentní budovy
KOVÁŘOVÁ, LENKA: Kostel sv. Gotharda v Českém Brodě
KUČEROVÁ, ANEŽKA: Kult umělce na přelomu století – A. Rodin a M. Aleš podle M. Švabinského
LISNYAK, VLADA: Stylový vývoj českého flakónu od druhé poloviny 19. do počátku 20. století
MIKULEC, JAN: Nápisy na nástěnných a deskových malbách v českém gotickém umění 14. století
MRÁZKOVÁ, MAGDALÉNA: Urbanistické a architektonické proměny bývalého průmyslového areálu Karolina
POLÁČKOVÁ, TEREZA: Urbanistický vývoj Žižkova ve druhé polovině 20. století
PRÁŠKOVÁ, ZITA: Ana Mendieta – Adriena Šimotová. Různé podoby ženského principu v umění
SEMRÁDOVÁ, ALŽBĚTA: Vývoj květinových zátiší od antiky po závěr baroka
STRASSEROVÁ, ANNA: Skupina Cobra v kontextu umění 40. a počátku 50. let 20. století
ŠEDIVÁ, NELLA: Rubensova osobní válka
ŠKVÁROVÁ, EVA: Nábytkářská firma Emil Gerstel Prague a její spolupráce s architekty
ŠVEJSTILOVÁ, MICHAELA: Časopis Dílo. Jeho podoba a význam v letech 1902–1914
TVRDÁ, ZUZANA: Architektonické návrhy Státní galerie vypracované Josefem Gočárem
VANÍČEK, MICHAL: Kostel sv. Prokopa v Záboří nad Labem
VYSLOUŽILOVÁ, VERONIKA: Pomník Františka Palackého v Praze

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2016

STUDIA HISTORIAE ARTIUM II

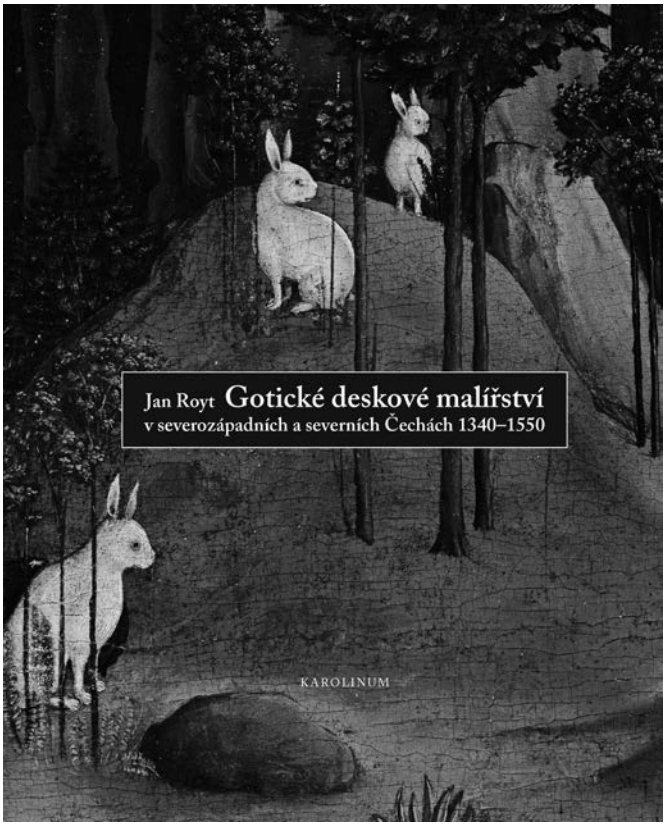
Vydala Univerzita Karlova,
Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1
www.karolinum.cz
Praha 2016
Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová
Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum
Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum
ISSN 0567-8293 (Print)
ISSN 2464-7055 (Online)
MK ČR E 18598

Objednávky přijímá Filozofická fakulta Univerzity Karlovy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 (books@ff.cuni.cz)

Distributed by books@ff.cuni.cz

JAN ROYT: GOTICKÉ DESKOVÉ MALÍŘSTVÍ V SEVEROZÁPADNÍCH A SEVERNÍCH ČECHÁCH, 1340–1550

Praha, Karolinum 2015, vázaná, 352 str., 1. vydání, cena: 450 Kč

V severozápadních Čechách se dochoval pozoruhodný soubor oltářních retáblů či jednotlivých deskových obrazů z let 1340–1550. Převážná většina z nich pochází z období pozdní gotiky a raného novověku, kdy v Čechách vládla dynastie Jagellonců a Ferdinand I. Habsburský. Toto bohatství uměleckých děl vzniklo díky hospodářskému vzmachu severozápadních Čech, především zásluhou těžby a zpracování kovů v Krušnohoří. Autor monografie Jan Royt ve spolupráci s historičkou Michaelou Hrubou a historičkou umění Magdalénou Nespěšnou Hamsíkovou seznamuje čtenáře s vývojem deskové malby v severozápadních Čechách a v Sasku v kontextu historického a náboženského vývoje na tomto území. Jednotlivé památky jsou podrobně představeny formou katalogových hesel, doprovázených barevnými reprodukcemi.

ISBN 978-80-246-3174-5