

2025

Art

ROZHOVOR S MAGDALÉNOU
NESPĚŠNOU HAMSÍKOVOU

ROSTISLAV ŠVÁCHA:
ABYCHOM NEZHLOUPLI

PŘESTALA BÝT
KRÁSA HODNOTOU?

KINGDOM COME!

ext

OBSAH

Opuštění komfortní zóny / 1

Magdaléna Nespěšná Hamsíková: Nejdřív učíme sebe / 2

Středověká kovová akvamanile u nás / 8

Studium z jiné perspektivy / 20

Rostislav Švácha: Abychom nezhloupili / 22

Pražské stavební projekty 20. let / 26

Přestala být krása hodnotou? / 32

Josef Čapek. Teoretik, kritik a bojovník za moderní umění 1911–1914 / 35

Kingdom Come! / 44

3 x divadelní recenze / 47

Bronislava Kuzica Rokytová: Když vypráví ilustrace / 50

Knižní minirecenze / 56

Crashtest 2025 / 66

Art.ext

Vydavatel: Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy · Šéfredaktoři: Eva Janáčková a Milan Pech · Editorka a jazyková korektorka: Melissa Korjeníčová · Grafický design: Anna Hlaváčová · Redakce: Sára Aseemová, Fanni Elek, Jana Hejdová, Anna Koutňáková, Agáta Kudláková, Johanka Schmarczová, Dayana Talkenova a kolektiv · Foto na obálce: Josef Čapek, *Zpívající děvčata*, 1936, Wikipedia · Publikace vychází jednou ročně, ročník 3, 1. 10. 2025 · Uveřejněné texty nemusejí vyjadřovat názory a postoje redakce a vydavatele. · Redakce si vyhrazuje právo texty krátit a upravovat. · Tisk: DI Print · ISBN 978-80-87922-41-5

EDITORIAL



„Tak půjdete a naberete rozhovor s paní docentkou“. Takhle zaznělo jedno z prvních zadání, které mi bylo uděleno na semináři Umění a média, na který jsem se přihlásila ve třetím ročníku bakalářského programu Dějiny křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Tou dobou mě to hodně znervóznilo – jak se nabírá rozhovor? Jakým způsobem se mám na dotazy ptát? Mám tázanou osobu zastavit, když mluví mimo téma? Tyto a další otázky se mi honily hlavou po cestě do Dejvic, konkrétně do kabinetu paní docentky Hamsíkové, abych ji vyzpovídala otázkami, které jsme v naší společné redakci vymysleli. Jakožto téměř zapřisáhlý introvert a člověk, kterému do třinácti let dělalo problém koupit si v samoobsluze housku, jsem měla celou dobu žaludek jako na vodě. Nakonec si myslím, že to byl jeden z nejmilejších a zároveň velmi poučných momentů semestru, potažmo celého bakalářského studia. Většina mých obav se i díky tomuto postupně rozplynula a cítila jsem, že to nebylo k ničemu. Zpětně si vybavuji, že když jsem se v září přihlašovala na povinně volitelný seminář, jehož výstup měl být časopis, nečekala jsem, že půjde o opravdovou redakci opravdového časopisu. V hlavě jsem si vytvořila představu, že si budeme hrát na redakci, v teorii si shrneme nějaké základní praktiky či postupy a to všechno v bezpečí školních lavic. Tato iluze byla velmi rychle zbořena rychlostí, s jakou nám vyučující zadávali úkoly a chrlili požadavky na jednotlivé práce. Člověk je konfrontován s reálnou zodpovědností za výsledek práce, na které se

podílí celá skupina, a neplnění úkolů tak znamená problém nejen pro jednotlivce. Znamená to zároveň opuštění komfortní zóny, ujímaní se úkolů, které nám jsou možná trochu nepříjemné. Já osobně jsem si to vzala jako výzvu. Výsledkem snah bude něco hmatatelného a také velmi veřejného a já si dala za úkol, aby vzniklo něco, za co se nemusím stydět a na čem bude vidět moje aktivní práce. Myslím si, že nejen já, ale i ostatní kolegyně a kolegové se tohoto úkolu zhostili velmi dobře. Zároveň jsem přesvědčená, že jsme všichni do jisté míry čelili našim prohřeškům a špatným vlastnostem – ať už to je neplnění deadlinů, či nepříliš velká průbojnost. Mně se to na začátku zdálo jako boj se všemi mými negativními vlastnostmi, které mi vždy ztěžovaly dosahování výborných studijních výsledků. Nakonec jsem se ale naučila vyjadřovat svoje názory a myšlenky během seminářů zcela jasně a nahlas, a to nejen v rámci naší redakce, ale i v rámci ostatních předmětů. Ne vždy to bylo nutné či věcné, ale myslím si, že mi to pomohlo si uvědomit, jaké jsou moje silné a slabé stránky. Zpětně jsem velmi ráda, že jsem se na předmět přihlásila. Naším vyučujícím, kteří nám nejen tak trochu nastavili zrcadlo, ale zároveň nám dali prostor pro kreativitu a vyjádření našich myšlenek, jsem velmi vděčná.

Johanka Schmarczová
Studentka dějin křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy

NEJDŘÍV UČÍME SEBE

V rozhovoru s docentkou Magdalenou Nespěšnou Hamsíkovou se dozvíte, jaké bylo vyrůstat v domě sochaře Vojtěcha Suchardy a jak ji to ovlivnilo v její budoucí kariéře.



Jak Vás ovlivnilo to, že pocházíte z významné rodiny umělců a restaurátorů?

Musím se přiznat, že mě to docela definovalo. Když vyrůstáte v prostředí, kde je neustále kolem vás umění, něco to ve vás zanechá. Člověk se nejdřív setkává s tím materiálem. Rodiče samozřejmě o umění často diskutovali a já jsem nabyla dojmu, že bez studia dějin umění nebudu plnohodnotným členem rodiny. Tomu jsem se ale chtěla vzepřít. Původně jsem chtěla studovat přírodovědu, ale stejně nakonec zvítězilo to, o čem člověk defacto věděl nejvíc, protože se v tom neustále pohyboval. Rodiče mi studium dějin umění rozmlouvali, říkali, že se tím neuživím. Pro mě je to samozřejmě práce, která je velmi krásná. Vždy, když řeknu, že jsem historička umění, tak všichni říkají: „Ó to je krásný!“. Ale holt uplatnění je potom trochu těžké. To stejně poznáte sami. Studenti vědí, do čeho jdou, a když dějiny umění studujete, děláte to proto, že je máte rádi.

Považovala jste za samozřejmost, v jaké rodině jste vyrůstala?

Vyrůstala jsem v domě, který původně postavil Stanislav Sucharda jako ateliér, kde mohl pracovat na pomníku Františka Palackého pro Palackého náměstí v Praze, a později zde bydlel jeho bratr Vojtěch, můj praděda a jeho potomci. To bylo prostředí, kde se každý naplno věnoval své práci a o mě se naštěstí nikdo moc nezajímal. Přitom jsem měla možnost členy rodiny při práci sledovat. Vzpomínám si, jak



Foto: Alice Hrubá

jsem pozorovala babičku a mamku, když tvořily návrhy na poštovní známky. Brala jsem jim zmenšovací lupu a všechno jsem si zmenšovala na velikost známky. Nebo jsem „asistovala“ tátovi při analýze vzorků pod mikroskopem a dávala jsem tam vzorky všeho možného. Taky mne bavilo, jak mu světélkovaly zuby, když dělal ultrafialovou luminiscenci. S kamarády jsem se štourala v zemi na zahradě, prohlížela si staré věci na půdě nebo ve sklepě, vždycky bylo po ruce nějaké nářadí, z něhož se dalo něco vyrábět. Člověk byl ponechaný sám sobě a měl spoustu svobody a prostoru pro vlastní myšlenky.

Kterého svého předka si nejvíc vážíte?

Když se o člověku ví, že je z nějaké rodiny, chce se od toho svým způsobem distancovat. Poté, co jsem se rozhodla pro studium dějin umění, snažila jsem se svou rodinnou linii spíš nevnímat. Přesto jsem se s její historií musela opětovně vyrovnávat. Během loňského léta byla v Rychnově nad Kněžnou naše „rodová výstava“. S tím nápadem přišel kurátor místní galerie a muzea, pan Vlastislav Tokoš.

„KDYŽ DĚJINY UMĚNÍ STUDUJETE, DĚLÁTE TO PROTO, ŽE JE MÁTE RÁDI.“

I přes radost a vděk, že se výstava uskutečnila, člověk tak trochu bilancoval. Já jsem to zprvu dělala s velkou nechuť. O svých předcích jsem nechtěla psát nikdy, ale pokaždé mě k tomu donutily okolnosti. A koho si vážím nejvíc? To není tak jednoduché říct. Členy rodiny, hlavně ty nejbližší, samozřejmě milujete všechny stejně. Něco jiného je o nich psát a objevovat je, když je člověk neznal. Například loni jsme ve spolupráci s někdejší principálem Říše loutek Janem Novákem připravili výstavu o mé prababičce Anně Suchardové-Brichové. Jak jsem se probírala jejím životem, tak jsem zjistila, že to byla nesmírně zajímavá osobnost. Navrhovala kostýmy pro loutky, které dělal Vojta Sucharda, její muž, navrhovala divadelní scény a malovala. Ale těžko říct. Jak jsem zmínila, když o nich píši, snažím se od toho distancovat a spíš než jako svoje příbuzné tyto umělce vnímám jako objekty zkoumání.

„O SVÝCH PŘEDCÍCH JSEM NECHTĚLA PSÁT NIKDY, ALE POKAŽDÉ MĚ K TOMU DONUTILY OKOLNOSTI.“

Cítila jste tlak Vaší rodiny, abyste šla ve šlépějích Vašich předků?

Tlak jsem nevnímala, spíš naopak – rodiče mě nechali zcela svobodně rozhodnout, co chci v životě dělat, a nakonec jsem se stejně dostala k dějinám umění. A tlak na úspěch? Možná svým způsobem ano, ale spíš podvědomě. Přestože jsem ukončila docenturu a někam jsem možná došla, říkám si, že oproti mým předkům to nic neznamená. Každopádně svůj původ spíš nevnímám, i když samozřejmě někdy je to výhodou.

Zvážila jste někdy možnost věnovat se umění prakticky?

Ani ne. Například sestra je restaurátorka a malířka. Zнала jsem její kamarády z Akademie výtvarných umění, kteří vedli diskuse o současném umění. Ty mě trochu odradily od toho, abych se současnému umění věnovala. Tehdy probíhaly různé hádky mezi umělci i kunsthistoriky, jelikož někteří historici umění jim říkali, že malba se už nedělá, že malovat se už nebude. Musíte uznat, že to je nesmysl. Jsem vděčná za kontakt s umělci a výtvarnou scénou, kde je velká výhoda, že se daného malíře můžete zeptat, jak to dělal a co tím myslel. Vyhovuje mi věnovat se umění z teoretické stránky.

Mohla byste porovnat Vaši výchovu s tím, jak dnes vychováváte svou dceru? Vedete ji k umění, berete ji například na vernisáže a výstavy?

Já myslím, že můj přístup k výchově je asi velmi podobný jako přístup většiny dnešních rodičů. Dceru se snažím podporovat a pomáhat jí. Jakmile zjistím, že ji ve škole něco nebaví, snažím ji k tématu přivést jinou cestou. Zároveň se snažím dodávat dceři kontext k tomu, co se ve škole učí. Většinou, když dítě něco nebaví, bývá to proto, že tématu nerozumí nebo dostatečně nechápe, k čemu je to dobré znát. Jakmile si o tom něco přečteme a vysvětlíme, je to téma najednou zajímavější. Jelikož jsem historičkou umění, byla bych ráda, kdyby dcera měla dobrou znalost historie. Když byla jednou přítomna na mé přednášce, nejen, že si z toho spoustu věcí zapamatovala, ale dokonce mě i opravovala. Třeba jsem označila narvala, jehož roh měl Rudolf II. ve sbírce coby roh jednorožce, za rybu. To bylo pak doma řečí, že narval je kytovec, ne ryba.

Myslíte, že se dcera bude také věnovat dějinám umění?

Vždy měla ráda přírodovědu, stejně jako já v jejím věku. Teď začala chodit na výtvarku a vypadá to, že by ji mohl zajímat některý z uměleckých oborů. Je možné, že se vydá

Foto: Alice Hrubá



v rodových stopách. Avšak stejně jako moji rodiče jsem nikdy neměla snahu, aby se držela rodového řemesla, ale nějak to v našich genech stejně zůstává.

Jak jste se dostala k dějinám umění?

Stejně tak jako se děti hudebníků věnují hudbě, tak se i děti umělců zabývají uměním. Hned po revoluci jsme projeli s maminkou Itálii, vlastně nám tak předala své nadšení pro poznávání umění. Když jsem byla na střední škole, hodně jsem četla Oscara Wilda, Jorise Karla Huysmana a Edgara Allana Poa. Přestože mě velmi bavilo dekadentní umění a doba kolem roku 1900, nikdy jsem se mu nechtěla věnovat profesně. Důvod byl jednoduchý, souviselo to s tvorbou mých předků a vypadalo by to, že se chci věnovat jejich dílům. Nakonec jsem se zapsala do semináře středověkého umění profesora Homolky. Umění středověku a renesance je pro mě obrovské a nevyčerpatelné téma.

Svoji disertační práci jste věnovala osobnosti Luca-se Cranacha. Čím Vás zaujal?

To bylo právě na tom středověkém semináři, řešil se tenkrát grant Gotika v severozápadních a severních Čechách s panem profesorem Homolkou, Roytem, paní kolegyní Ottovou, Kubíkem a Klípou. Tenhle projekt byl velice zají-

„KDYŽ DÍTĚ NĚCO NEBAVÍ, BÝVÁ TO PROTO, ŽE TÉMATU NEROZUMÍ, NEBO HO DOSTATEČNĚ NECHÁPE.“

mavý, protože v této oblasti je zachované velké množství památek z 15. a hlavně 16. století. Ačkoli už 16. století není středověk, tak ta Cranachova dílenská praxe s ním stále souvisí. Pan profesor Royt mi tehdy říkal: „Ty české crnachovské odkazy nejsou vůbec zpracované“. Tenkrát se mi Cranachovy obrazy vůbec nelíbily, přišly mi ošklivé. Když jsem se nakonec do jeho díla zabrala a pochopila ho, začal se mi líbit. Bavilo mě poznání nezmapovaného. Díky spolupráci s historiky z Ústí nad Labem jsme získali hodně historického kontextu. Moje hlavní fascinace opravdu pramenila z objevování neznámého.

Na Cranachových obrazech se občas vyskytují zvířata, dokázala byste se s nějakým identifikovat?

Rozhodně! Existuje jeden obraz, při jehož tvorbě se Cranach částečně inspiroval tvorbou Hieronyma Bosche. Je na něm jakási hybridní figura, která by se dala považovat

za zvíře, jež pohlíží na vodní plochu pod ním. S tím bych se dokázala identifikovat, jelikož jsem si vždy připadala trochu nepatříčně, jako bych byla podivný tvor.

Co byste nejraději dělala, kdybyste nebyla historičkou umění? Říkala jste, že vás bavil přírodopis.

Věnovat se nějakému úplně jinému oboru, to by bylo na studium, na které jsem už bohužel stará. Osobně si velmi cením studentů, kteří k nám na fakultu chodí a mají za sebou už kariéru v jiném oboru. Myslím si, že o tak razantní změně jsem nikdy aktivně nepřemýšlela. Takový teoretický sen by mohlo být vedení nějaké kavárny spojené s galerií anebo třeba květinářství. Ráda bych byla na nějakém obyčejném místě, kde bych se mohla setkávat s lidmi. Třeba bych tam mohla vystavovat díla současných umělců, kteří nenacházejí takové uplatnění, jelikož umělecký trh je přesycený. Byla by to možnost propojovat je s umělekohistorickým prostředím. Myslím, že něco takového by mě velmi bavilo, třeba jednou...

Věnujete se také kurátorské činnosti, chystáte výstavy především svým rodinným příslušníkům. Jak se Vám s nimi spolupracuje?

Pokud to porovnáám například s umělci, které jsem předtím neznala, je to opravdu úplně jiné. Když jsem se začala věnovat kurátorské činnosti, spolupracovala jsem primárně s lidmi, které jsem velmi dobře znala. Proto se vždy snažím poznat člověka, s nímž spolupracuju, co nejlépe. Nevím, jestli se to tak dělá, nebo ne, ale mně se pak s takovými umělci pracuje mnohem lépe. Když o tom člověku víte vše, znáte jeho filozofické smýšlení a nahlížení na svět, píšou se vám texty skoro samy. Umělec je podle mě člověk, který je propojený s univerzem a má tvůrčí kanály otevřené víc než ostatní. Mají potřebu vyjadřovat to, jak jimi ty „informace“ prochází. Čili všechno to, co v jejich dílech vidíme, tam opravdu být může. Díky tomu se mi velmi dobře spolupracuje s rodinou a hlavně s mojí sestrou. Jsme si hodně blízké, tudíž ty významy, které v jejím díle objevuji, jsou většinou skutečné. Dalo by se říci, že mezi námi funguje jakési ping-pong porozumění – vzájemně si posíláme různé nápady a ideje.

„ČASTO DÍKY STUDENTŮM PŘICHÁZÍM NA NOVÉ ÚHLY POHLEDU A MYŠLENKY.“



Foto: Wikipedia

Zámek Horšovský Týn

Už víc než patnáct let vyučujete na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy. Který aspekt výuky Vás nejvíc obohacuje?

To už je hodně let. Nejdůležitějším aspektem je pro mě setkávání se s mladými lidmi. Nejen že je to velmi inspirativní, ale i poučné. Zároveň mám pocit, že se stále učím něco nového. I připravováním prezentací si člověk látku stále tříbí, nutí ho to uspořádat si myšlenky. Pan profesor Homolka mi jednou říkal, že nejprve učím sebe, než začnu informace předávat dál. Všechny tyto aspekty se nejvíc propojují na seminářích. Často díky studentům přicházím na nové úhly pohledu a myšlenky.

Na čem momentálně pracujete?

Po čtyřech letech jsem dopsala habilitační práci o Horšovském Týně, tak se těším na odpočinek. Nyní ji už jen musím připravit pro tisk. Abych řekla pravdu, do toho textu jsem zatím příliš nezasahovala. Je dobré tu práci nechat odležet. Samozřejmě mám poznámky, kde udělám jaké změny. Prismatem té práce vás stále něco napadá a nacházíte nová témata.

Jak jste práci nazvala a o čem pojednává?

Název je poněkud delší: *Zámek Horšovský Týn. Šlechtické sídlo jako zrcadlo života jeho obyvatel kolem poloviny 16. století*. Při obhajobě mi ten název byl vyčten, že přeci práce nepojednává přímo o obyvatelích, ale ten název se skutečně vytvořil sám. Každé křídlo zámku vzniklo za jiných okolností a životních podmínek jeho objednavatele. Stav-

ba podle mne přímo navazuje i na konfesi jeho manželky, pro kterou byla vymalovaná kaple protestantskými motivy. Doufám, že práce by mohla snad trochu přispět k rekonstrukci severního křídla zámku, které je nyní v zoufalém stavu. Jsou tam opravdu nádherné prostory.

Čemu se věnujete mimo Vaši odbornou práci a co děláte ve svém volném čase?

Momentálně jsem nucena relaxovat na procházkách s mými dvěma psy, ale to jsem si způsobila sama. Před čtyřmi lety, když jsem začala psát habilitační práci, jsem slíbila dceři, že pokud mě nebude rušit, pořídíme jí druhého psa. Teď máme jednu starší labradorku a štěňátko peruánského osrstěného naháče. Toto plemeno nebylo šlechtěno na práci, ale na zahřívání svých pánů v posteli, proto je ten vztah k člověku obrovský. A jelikož, podle mě, není nic horšího než nevychovaný pes, volný čas věnujeme výcviku. Na nic jiného kromě psů a ještě snad zahrady není moc čas.

Johanka Schmarczová a redakce Art.ext

MAGDALÉNA NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ

Historička umění, jejíž vědecký zájem zahrnuje studium evropského umění středověku a novověku, přičemž se zaměřuje na malířství a jeho recepci v českých zemích. Působí na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy a je šéfredaktorkou časopisu Zprávy památkové péče.

STŘEDOVĚKÁ KOVOVÁ AKVAMANILE U NÁS

Co je to akvamanile? Jaká práva nebo povinnosti měla kovová zvířata? Opravdu si dnes myjeme ruce lépe než lidé ve středověku? O tom všem v textu Jany Hejdové.

¹ Joanna Olchawa, *Aquamanilien. Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien*, Berlin 2019 (Bronzegeräte des Mittelalters VIII), s. 140, 194.

² Dana Stehlíková, *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*, Praha 2004, s. 20.

³ Theophilus Presbyter – John G. Hawthorne – Cyril Stanley Smith, *On Divers Arts. The Treatise of Theophilus* (Translated from the medieval latin with introduction and notes by John G. Hawthorne and Cyril Stanley Smith), Chicago 1963.

⁴ Viz Olchawa (pozn. 1), s. 33–35.

⁵ Pete Dandridge, *Exquisite Objects, Prodigious Technique* in: Peter Barnett – Pete Dandridge, *Lions, Dragons, And Other Beasts. Aquamanilia of the Middle Ages, Vessels for Church and Table*, New Haven 2006, s. 34–56, cit. s. 43.

⁶ Česká i cizojazyčná literatura většinou hovoří o bronzu, ve skutečnosti se ale nejčastěji jednalo o mosaz.

⁷ Dutiny akvamanile pocházejících z jedné dílny však někdy mívají totožnou velikost a stejný tvar. Jejich shodná jádra totiž mohla být vytvarována pomocí jakési (dnes nedochované) dvoudílné formy. – Viz Olchawa (pozn. 1), s. 101.

⁸ Ittai Weinryb, *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge 2016, s. 46, 54.

⁹ Hansjörg Küster, *Stadt am Wegekreuz*, in: Michael Brandt (ed.), *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, Regensburg 2008, s. 103–114, cit. s. 110.

¹⁰ Viz Olchawa (pozn. 1), s. 33.

¹¹ Ibidem, s. 32.

¹² Joseph Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, s. 2.



Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze

Akvamanile ve tvaru lva, polovina 12. století, slitina mědi, 20 × 22 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 4518

Slovo akvamanile složené z latinských výrazů aqua (voda) a manus (ruka) dnes označuje zoomorfní či antropomorfní konvice na mytí rukou vyrobené z kovu nebo keramiky. Pomocí akvamanile (a případně mísy na jímání vody) byly omývány ruce kněžského před manipulací se svátostí oltářní nebo ruce stolovníků během hostiny. Nejstarší středověká akvamanile vznikala v muslimských zemích, do Evropy se rozšířila díky obchodním vztahům s maurským Pyrenejským poloostrovem.¹ Evropské dílny je vyráběly přibližně od 12. do 16. století.²

V českých zemích se nejvíce rozšířila keramická akvamanile tvarovaná na hrnčířském kruhu. Ta kovová oproti tomu přicházela na svět ve slévačských dílnách především na území dnešního Německa, kde se odlévala na ztracenou formu. Tato technika je krok za krokem popsána již v traktátu Theofila Presbytera³ z první čtvrtiny 12. století.⁴

Nejprve se vymodelovalo hliněné jádro, na něj se aplikoval vosk ve tvaru akvamanile a spojené voskové válečky – budoucí kanálky pro tekutý kov.⁵ Vosková vrstva se pokryla hliněným pláštěm, který se spojil s jádrem pomocí drobných hřebů. Celá forma se zahřála, vosk se roztavil a vytekl, hlína se vytvrdila. Forma se zahrabala do země a byl do ní nalit rozžhavený kov.⁶ Po vychladnutí se přistoupilo k rozbití pláště formy, povrch akvamanile se brousil, leštil, cizeloval, scelovaly se nežádoucí otvory. Posléze se rozdrobilo i jádro formy a vyprostilo se ven otvorem v hrudi, který vzápětí zaslepila kovová destička. Jedinými otvory zůstaly vylévací trubička (často v ústech zvířete) a nalévací otvor (zpravidla na hlavě, bývá opatřen poklopem na otočném závěsu). Protože plášť i jádro formy v průběhu výroby zanikají, je každé středověké akvamanile jedinečným originálem.⁷

Obtížné odlévání na ztracený vosk vzbuzovalo ve středověku velký obdiv a bylo považováno téměř za magii. Mistrovství slévačů spočívalo ve schopnosti vytvořit takovou formu, v jejíž prázdné dutině bez přímého zásahu lidských rukou vzniklo stvoření, které pak působilo jako živé.⁸

Slévačská dílna potřebovala snadný přístup k dolům, kde se těžily měděné a kalamínové rudy. Zásadní byla také blízkost lesního (nejlépe dubového) porostu jakožto zdroje dřeva, které ve formě dřevěného uhlí zajišťovalo dostatečně vysokou teplotu v tavicí výhni.⁹ Těmito zdroji oplývala především oblast v blízkosti dolu Rammelsberg v pohoří Harz v Dolním Sasku.¹⁰

Mezi města, v nichž se v průběhu středověku postupně rozvinuly významné dílny vyrábějící akvamanile, se řadí zejména Magdeburg a Hildesheim, později (kolem roku 1400) také Norimberk. Ne náhodou leží tyto tři obce na vodních tocích. Zhruba kolem roku 1200 došlo k výraznému technickému pokroku, když měchy, které do slévačské výhně přiváděly vzduch, začalo pohánět vodní kolo.¹¹ I díky tomu se akvamanile vyráběla masově. Jejich výška ani délka většinou nepřesahuje třicet centimetrů, takže se dala snadno přenášet. Následně mohla být zakoupena jak do kostelů, tak do šlechtických či měšťanských domácností i poměrně daleko od místa, kde vznikla.



Foto: Jana Hejdová

Akvamanile ve tvaru lva nalezené v Rokytnu u Pardubic, 2. polovina 12. století, vícesložková slitina mědi, zinku, cínu a olova, 21,2 × 27,4 × 10,89 cm, Východočeské muzeum v Pardubicích, přír. č. 107/01877

V rámci kostelního náčiní se akvamanile řadí do tzv. vasa nonsacra, tj. neposvátných nádob, které se nedotýkají proměněného Těla ani Krve Páně, proto nemusejí být posvěceny ani požehnány.¹² Není vyloučeno, že některá akvamanile v průběhu času přešla z církevního majetku do soukromého vlastnictví či naopak a uplatnila se postupně v obou těchto sférách.¹³

Záhada ze země vykopaná

Ještě na počátku 19. století neměli o existenci akvamanile žádné povědomí ani naši přední vzdělanci. Jako první se u nás objevilo akvamanile ve tvaru koně, které bylo vykopáno ze země v tehdy ještě samostatné vesnici Košíře u Prahy roku 1817.¹⁴ O tři roky později vykopal zahradník Ludák během melioračních úprav městského pole při pražské silnici poblíž historického jádra Hradce Králové¹⁵ velmi pozoruhodné akvamanile (dnes v Národním muzeu v Praze pod inv. č. H2–1960).¹⁶ Tento nález vzbudil velký zájem tehdejší odborné veřejnosti. Tvar hradecké nádoby je skutečně unikátní, hlavu se čtyřmi obličejí nemá žádné jiné nám známé akvamanile u nás ani nikde jinde ve světě.

Tento „hradecký netvor“¹⁷ byl nejprve považován za starou pohanskou modlu. Tak o před-

¹³ Harald Wolter-von dem Knesebeck, Zur Inszenierung und Bedeutung von Aquamanilien, in: Michael Brandt (ed.), *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, Regensburg 2008, s. 217–228, cit. s. 226.

¹⁴ Karel Sklenář – Eliška Sklenářová, *Slepé uličky archeologie*, Praha 1977, s. 17.

¹⁵ Jan Klápště, Aquamanilia – otazníky kolem jednoho artefaktu, in: Eva Doležalová – Robert Šimůnek, *Od knížat ke králům. Sborník u příležitosti 60. narozenin Josefa Žemličky*, Praha 2007, s. 131–146, cit. s. 132.

¹⁶ Podle některých badatelů bylo nalezeno v těch místech Pražského Předměstí, kde stával kostel svatého Mikuláše zaniklý roku 1436. – Radek Bláha – Dana Stehlíková, Akvamanile z Hradce Králové, in: Ivo Hlobil – Helena Dáňová – Klára Mezihoráková et al., *Uprostřed Koruny české. Gotické a raně renesanční umění východních Čech 1250–1550 II/1*, Praha 2020, s. 73, cit. s. 73.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Antonín J. Vrtátko, Vzájemné dopisy Václ. Hanky a Jos. Dobrovského, *Časopis Musea království Českého* XLIV, 1870, s. 215–246, cit. s. 238–239.

¹⁹ Viz Sklenář – Sklenářová (pozn. 14), s. 17.

²⁰ Ibidem.

²¹ Maximilian Millauer, *Böhmens Denkmahle der Tempelherren*, Prag 1822, s. 5.

²² Jan Erazim Vocol, *Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde*, Prag 1845, s. 8.

²³ Idem, *Uiber böhmische Alterthümer und die Nothwendigkeit dieselben vor Verderben zu schützen*, Prag 1845, s. 10.

²⁴ Viz Sklenář – Sklenářová (pozn. 14), s. 18.

²⁵ Viz Olchawa (pozn. 1), s. 26–27.

²⁶ Slovo akvamanile ve významu, v němž ho známe dnes, poprvé použil německý teolog Johann Augusti roku 1831 právě na základě četby zmíněné kroniky. – Viz Olchawa (pozn. 1), s. 27.

²⁷ Není jasné, kdy, odkud a jak do Neuberkovy sbírky někdy před rokem 1845 přibýlo.

²⁸ *Národní listy* XXXII, 1892, č. 117, 27. 4. , s. 4.

²⁹ *Památky archaeologické a místopisné* XII, 1884, č. 9, s. 422.

³⁰ Václav Diviš Čistický, Zlomky kostelních předmětův románských z Rokytna, in: *Památky archaeologické a místopisné* XIX, 1900–1901, č. 7–8, s. 576–579, cit. s. 579.

³¹ Ibidem.

³² Fotografie tohoto akvamanile a další informace o něm jsou dostupné zde: <https://thejewishmuseum.org/collection/33926-aquamanile-handwashing-vessel>.

³³ Vzájemnou podobnost rokytenského a newyorského akvamanile jsem poprvé popsala ve své bakalářské práci, ze které vychází celý tento text. – Jana Hejdová, *Středověká kovová akvamanile v českých zemích* (bakalářská práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2024, s. 59–60, <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/194618>.

³⁴ Peter Barnet – Pete Dandridge, *Lions, Dragons, And Other Beasts. Aquamanilia of the Middle Ages, Vessels for Church and Table*, New Haven 2006, s. 70.

³⁵ Jméno Beyrek bylo spíše než na území Svaté říše římské rozšířeno v oblasti dnešní severní Francie a Anglie, kde se snad mohla nacházet synagoga, do níž byl tento předmět kdysi darován. – Peter Barnet – Pete Dandridge (pozn. 34), s. 70.

³⁶ Peter Bloch, *Aquamanilien. Mittelalterliche Bronzen für sakralen und profanen Gebrauch*, Genf 1981.

mětu psal dobový tisk i Václav Hanka, který v jednom svém dopise adresovaném Josefu Dobrovskému zmiňuje, že toto „osudí obětní“ by někteří mohli považovat za Bafometa.¹⁸ Rok po nalezení byl záhadný předmět darován Národnímu muzeu v Praze.¹⁹ Košířské akvamanile ve tvaru koně se mezitím dostalo do zásoby kovu jakéhosi zvonaře a od roztavení jej roku 1821 zachránil baron Neuberk, který jej zakoupil do své sbírky.²⁰

Maximilián Millauer – teolog a historik působící v Národním muzeu – považoval obě akvamanile za džbány používané během hostin templářů. Ačkoli se v mnohém mýlil, správně posunul dataci z pravěku do středověku a určil, že se nejedná o lampy, ale o nádoby na tekutiny.²¹ Jan Erazim Vocol ještě roku 1845 publikoval hradecké i košířské akvamanile jako pravěké obětní nádoby na olej.²² Téhož roku však svůj badatelský názor přehodnotil a zařadil hradecké akvamanile mezi středověké památky.²³ Revizi provedl na základě čtení Chronicon Moguntinum.²⁴ Tato kronika mohučského dómu z let 1251–1253 popisuje, co se údajně nacházelo v chrámovém pokladu v období před sto lety od sepsání této kroniky. Zmiňují se zde mimo jiné tzv. manilia – nádoby sloužící k nalévání vody na ruce kněžího. Tyto konvice měly mít tvary lvů, draků, ptáků, gryfů a dalších zvířat.²⁵ Mohučská kronika tedy konečně objasnila funkci těchto do té doby záhadných předmětů a inspirovala badatele k tomu, aby je začali označovat slovem akvamanile.²⁶

Magdeburská lví smečka

V Neuberkově sbírce figurovalo kromě košířského koně ještě akvamanile ve tvaru lva.²⁷ Oba předměty se roku 1892 dostaly do sbírky Uměleckoprůmyslového musea v Praze,²⁸ lev tam figuruje pod inv. č. 4518. Jeho formální znaky jej jednoznačně prozrazují jakožto typického představitele kovových předmětů, které vznikaly v Magdeburgu v polovině 12. století. To z něj zároveň činí patrně nejstarší kovové akvamanile u nás. Pro tuto ranou magdeburskou produkci jsou charakteristické štíhlé nohy, velká hlava na širokém krku s rytou hřívou, vyduté pysky a vystouplé mandlovité oči orámované plastickými víčky, výraznými nadočnicovými oblouky a rytými vráskami. Uši i bezprsté tlapy jsou drobné a jednoduché. Pouze reliéfně znázorněný ocas prochází pod zadními nohama na pravý bok. Coby držadlo slouží stylizovaná postava draka, jehož hlava se opírá o krk lva. Tělo draka se vymršťuje a následně klesá na lví záď, kde končí jakousi poloviční palmetou či ploutvičkou.

Zástupcem snad o něco mladších magdeburských výrobků je lev (dnes ve sbírce Východočeského muzea v Pardubicích), který se stal třetím a zároveň dosud posledním akvamanile vykopaným ze země na území dnešní České republiky. K jeho objevu došlo roku 1884 v Rokytnu u Pardubic během rozvážení písčitého vrchu. Akvamanile se našlo spolu s dalšími předměty včetně kadidelnice, schránky na hostie a pateny. Patrně se tedy používalo při liturgii. Nález by možná mohl souviset s nedalekými kláštery v Sezemicích a Opatovicích, které zanikly roku 1421.²⁹ Jednomu z těchto klášterů snad mohla patřit „bud tvrz, bud z cihel a kamene pevně stavěná budova s vedlejšími stavbami hospodářskými [...] sloužící jednak za zásobnici cerealií a viktualií, jinak co depositorium věcí cenných, hlavně paramentů a klenotův kostelních.“³⁰

Podle stavu dochování nalezených předmětů je zřejmé, že ono stavení někdy v průběhu historie postihnul požár. Rokytenské akvamanile vykazuje velkou míru poškození. Ale „vzdor své velké pohromě vzbuzuje lvíček svým živým postojem a celým svým bujarým, smělým a takřka vyzývavým zjevem posud pochopitelný efekt.“³¹ Skutečně se jedná o velice expresivně pojaté akvamanile, kterému nechybí držadlo v podobě draka opírajícího se o lví hřbet nejen hlavou, ale i předními končetinami.

Svémi tvary i rozměry se tento exemplář nejvíce podobá akvamanile v podobě lva z Židovského muzea v New Yorku.³² Tato podobnost zůstávala až dosud zcela bez povšimnutí.³³ Je však

„OBTÍŽNÉ ODLÉVÁNÍ NA ZTRACENÝ VOSK VZBUZOVALO VE STŘEDOVĚKU VELKÝ OBDIV A BYLO POVAŽOVÁNO TÉMĚŘ ZA MAGII.“

evidentní, že tyto dvě nádoby nemohly vzniknout bez vzájemné souvislosti. Obě lví postavy pravděpodobně vyrobila zhruba ve stejné době tatáž magdeburská dílna. Jejich osudy se však rozešly na opačné strany. Akvamanile dnes vystavené v New Yorku zamířilo ze severoněmecké dílny směrem na západ. Na jeho levý bok byl vyryt hebrejský nápis, který v překladu zní: „toto je dar mladého Beyrekha Segela, Levity.“³⁴ Toto akvamanile se tedy po určitý čas používalo v rámci židovské liturgie.³⁵

Služebnou jsem zvána

Jediným akvamanile s rytým nápisem je u nás mimořádná nádoba ve tvaru ženské busty uchovávaná dnes ve Slezském zemském muzeu v Opavě. Podobá se ostatkovým hermám či bustám jedenácti tisíc panen svaté Uršuly z Kolína nad Rýnem, podle nichž ji můžeme datovat přibližně do 20. až 30. let 14. století. Vznikla patrně v Hildesheimu a do dnešní sbírky se dostala až darem Jana II. z Lichtenštejna, který ji koupil na aukci v Paříži roku 1899.³⁷

Přibližně dvacet centimetrů vysoká busta stojí na třech krátkých nožkách, živůtek zdobí ryté rostlinné úponky a vinné listy na puncovaném pozadí. Za pozornost stojí dívčiny oči, materiál zorníček je totiž o něco více načervenalý než slitina použitá k odlití akvamanile. Štěrbina v ústech byla vytvořena až dodatečně,³⁸ původní vylévací otvor se nachází ve vlasech nad čelem, kde na něj kdysi navazovala dnes nezvěstná trubička. Vlasy nahoře sčesané do pěšinky se v týlu spojují do úhledného účesu. Zezadu se v místě živůtku připojuje jednoduché držadlo v podobě očka.

Na spodní straně podstavy čteme ve třech řádcích rytý nápis v gotické kapitále uvozený křížkem a prokládaný hvězdičkami: „† ANCILLA * BIN * // ICH GENANT * ZEHOVE * WER // ICH GERNE * ERKANT.“ Denisa Hradilová navrhuje možný překlad tohoto dolnoněmeckého nápisu: „jsem služebnou zvána, a s radostí poznána.“³⁹ Busta omývala ruce zřejmě v profánním prostředí a při každém nalití se zdvořile ukláněla.

Lev s plaménkovým ocasem

Z norimberské dílny z doby kolem roku 1400 pochází akvamanile ve tvaru lva uchovávané v Muzeu Prahy, kam bylo spolu s dalšími sedmnácti předměty údajně „českého nebo přímo pražského původu“⁴⁰ zakoupeno na aukci v Berlíně ze sbírek Vojtěcha Lanny roku 1909.⁴¹

Na tomto lvu najdeme většinu charakteristických znaků norimberských akvamanile jako jsou zejména chomáče srsti ve tvaru plamének na ocase, specificky zavinuté uši, vystupující vousy připomínající knír, dramatický výraz tváře, plastická rytá hřívá a štíhlé dlouhé nohy s článkovánými prsty. Norimberská akvamanile mají velmi blízko k heraldickým zvířatům. V uších lva se zachovaly pozůstatky červené barvy. Většina povrchu akvamanile asi nikdy neměla polychromii, barevně byly zvýrazněny jen detaily.

Lev měl v hrudi stejně jako ostatní norimberská akvamanile zabudovaný nový prvek v podobě vylévací trubičky uzavíratelné pomocí kohoutku, která umožňovala nalévání bez nahýbání a – jako v případě mnoha dalších norimberských akvamanile – se nedochovala. Lev má záměrně proděravěnou levou přední a pravou zadní tlapu, což nasvědčuje tomu, že byl kdysi připevněn k blíže neznámé podložce. Norimberská akvamanile směřovala (spíše než do kostelů) do měšťanských domácností. V Národním muzeu v Praze se (pod inv. č. H2–13950) nachází ještě jeden větší lev s plaménkovým ocasem, jehož středověký původ však zatím není jednoznačně doložen.⁴²

³⁷ Denisa Hradilová, Akvamanile ve sbírce Slezského zemského muzea, in: *Časopis Slezského zemského muzea* B LXX, 2021, s. 110–119.

³⁸ Ibidem, s. 112.

³⁹ Ibidem, s. 112.

⁴⁰ František Xaver Harlas, Ze sbírek bar. Lanny, in: *Světozor* X/XXXI, 1910, s. 730–732, cit. s. 730.

⁴¹ Idem, Bývalá sbírka bar. Vojtěcha Lanny, in: *Máj* 1910/11–12, 1910, s. 144–148, cit. s. 146.

⁴² Viz Hejdová (pozn. 33), s. 77–78.

⁴³ O středověkém původu brněnského lva jsem ve své bakalářské práci ještě nepochybovala. K podezřívavosti mě však nyní vede tenkostěnná vylévací trubička, ploché spodní strany tlap, atypicky umístěný nalévací otvor, neorganicky rozštěpený ocas a zejm. zjištění, že formálně velice podobný lví svícen z pokladu hildesheimského dómu byl na sklonku 19. století kopírován hannoverskou firmou Hägemann, viz např. <https://www.bonhams.com/auction/30256/lot/178/pair-of-bronze-lion-form-candelabrum-by-otto-hagemann-hannover-germany-late-19th-century>. Lev z Moravské galerie musel vzniknout před rokem 1887, kdy byl do Brna zakoupen. – *Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brunn*, 30. 11. 1887, s. 186–187.

⁴⁴ Viz Bloch (pozn. 36).

⁴⁵ Lukas Fuchsgreber, From Auction Catalogue to Museum Archive. The Role of Photographs in the Fight against Forgeries in the Early Twentieth Century, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* LXII, 2020, č. 1, s. 108–123, cit. s. 110, 115.

⁴⁶ *Verhandlungen der ersten Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäft-*

sgebahren, Hamburg 1898, s. 1.

⁴⁷ Viz Fuchsgreber (pozn. 45), s. 115.

⁴⁸ Otto von Falke – Erich Meyer, *Romanische Leuchter und Gefässe. Giesgefässe der Gotik*, Berlin 1935 (Bronzegerate des Mittelalters I).

⁴⁹ Viz Olchawa (pozn. 1), s. 359.

⁵⁰ Viz Wolter-von dem Knesebeck (pozn. 13), s. 220.

⁵¹ Jan Royt – Hana Šedínová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 182.

⁵² 1Pt 5,8. Všechny citace Bible v tomto textu jsou dle: *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona včetně deuterokanonických knih*, Český ekumenický překlad. 5., opravené vydání, Praha 2008.

⁵³ Viz Bloch (pozn. 36).

⁵⁴ Viz Olchawa (pozn. 1), s. 26.

⁵⁵ Viz Wolter-von dem Knesebeck (pozn. 13), s. 223.

⁵⁶ Ibidem, s. 225.

⁵⁷ Ž1,1–2.

⁵⁸ Ursula Mende – Michael Brandt – Claudia Höhl et al., *Gusswerke. Beiträge zur Bronzekunst des Mittelalters*. Regensburg 2020, s. 499.

⁵⁹ Viz Klápště (pozn. 15), s. 133.



Akvamanile ve tvaru ženské busty, 20. až 30. léta 14. století, vícesložková slitina mědi, zinku, cínu a olova, 20,2 × 17,2 × 13,5 cm, Slezské zemské muzeum v Opavě, inv. č. U 155 B

Falza?

Ve sbírkových institucích České republiky se nachází celkem deset předmětů evidovaných jako středověká kovová akvamanile. Středověký původ však můžeme zpochybnit hned u čtyř z nich – u drobného lva z Uměleckoprůmyslového musea v Praze, lva z Národního muzea v Praze, koně ze Slezského zemského muzea v Opavě a také lva z Moravské galerie v Brně.⁴³

V 19. století vznikala tajně vyráběná falza, která pak byla uvedena na umělecký trh coby středověké originály. Padělatelé ale často neměli trvalý přístup k originálům, případně experimentovali s novými a poměrně nezvyklými tvary a motivy, takže odhalení takových falz nemusí působit výraznější obtíže. Dalekosáhlejší problém představuje jiný fenomén. Některé německé instituce (např. Germanisches Nationalmuseum v Norimberku) oficiálně spolupracovaly s kovoliteckými firmami, které tak zcela legálně zhotovovaly velice přesné kopie středověkých předmětů z muzejních sbírek. Tyto nové odlitky se pak dostaly do oběhu jako upomínkové předměty, načež mohly uniknout a mnohdy také unikly na trh s uměním, kde se vydávaly za středověké originály. Některé z nich pak v dobré víře skončily v muzejních sbírkách mezi středověkými předměty, kde se nacházejí dodnes.



Foto: Moravská galerie v Brně

Akvamanile ve tvaru lva, nejspíš 2. polovina 19. století (před rokem 1887), zhotoveno zřejmě podle hildesheimského svícnu z poloviny 13. století, slitina mědi, 20,2 × 20,5 × 9,5 cm, Moravská galerie v Brně, inv. č. U 6423

Už v letech 1898 až 1939 existoval Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren – mezinárodní spolek ředitelů sbírkových institucí, který spolupracoval s předním aukčním domem Lepke v Berlíně, a jeho hlavním posláním bylo odhalovat falza uměleckých děl (mj. za pomoci fotografií). Mezi členy figuroval již od samého počátku také Karel Chytil – první ředitel dnešního Umělecko-průmyslového musea v Praze. K roku 1936 měl spolek více než čtyři sta členů z celkem dvaceti dvou zemí. Z této mimořádné badatelské iniciativy založené na důkladném znalectví vznikla roku 1935 vynikající syntetická práce, kterou napsali Otto von Falke a Erich Meyer – historici umění působící v berlínských muzeích.⁴⁸ Jejich korpus zahrnuje více než tři sta kovových

středověkých akvamanile a informace v něm obsažené jsou do značné míry stále platné. Publikováno je zde i pět akvamanile, která se dnes nacházejí v České republice.

Prostřednictvím fluorescenční analýzy lze zjistit procentuální zastoupení jednotlivých prvků ve slitině. Pouze na základě těchto výsledků se ale většinou nedá jednoznačně určit, zda se jedná o středověký originál nebo o předmět vyrobený až v 19. století. K pochybnostem o středověkém původu předmětů nás mohou vést určité formální znaky. Pokud je například vylévací trubička příliš pravidelná a má ostré hrany, patrně není středověká. Ploché spodní strany tlap akvamanile také nasvědčují tomu, že se jedná o novodobý odlitek,⁴⁹ o středověkém původu svědčí tlapy zespoda vyhloubené. Dalším ukazatelem je i velikost. Takzvané ak-

vamanile ve tvaru lva s inv. č. 77 177 ze sbírek Umělecko-průmyslového musea v Praze je vysoké jen přibližně deset centimetrů, kvůli svému miniaturnímu objemu by se tedy na omytí rukou dost dobře použít nedalo. Kromě toho má tato rustikálně zpracovaná nádobka ploché tlapy, takže se nejspíš nejedná ani o akvamanile, ani o středověký předmět.

Je podezřelé, pokud se dané akvamanile nepodobá jiným středověkým výrobkům, a nelze jej tedy na základě jeho formálních znaků zařadit do žádného z dnes již poměrně dobře probádaných evropských (zejména německých) center středověkého slévárství. Podobně alarmující však je, když se dané akvamanile naprosto přesně podobá jinému středověkému předmětu, u nějž máme doloženo, že podle něj byly v druhé polovině 19. století zhotovovány kopie.

Král zvířecích akvamanile

V Evropě se vyráběly kovové nádoby ve tvaru všemožných zvířat i bájných stvoření. Známe akvamanile ve formě lvů, draků, lidských postav porážejících lva či draka, símurgů (tj. pavích draků pocházejících ze starověké íránské mytologie),⁵⁰ gryfů, bazilišků, koní, jezdců (často rytířů) na koních, jednorožců, kentaurů, jelenů, psů, kohoutů, holubic, beranů, sirén, lidských postav a lidských bust. Existují dokonce kovová akvamanile ve tvaru lišky, geparda nebo amfisbainy (tj. hada, který má na konci svého těla druhou hlavu).⁵¹

Téměř všechny dílny, které se odléváním těchto předmětů zabývaly, vyráběly lví akvamanile s držadlem ve tvaru draka či hada. Lev může ve středověku v závislosti na kontextu symbolizovat mnohé, od Krista až po Antikrista. Snad zejména díky své velké významové variabilitě se lev stal vůbec nejrozšířenějším motivem tohoto druhu konvic. Protože je akvamanile služebnou nádobou, její ztotožnění s Kristem je v podstatě vyloučeno. Zde tedy spíše „dábel obchází jako lev řvoucí a hledá, koho by pohltit.“⁵² Žalm 91,13 praví: „po lvu a po zmiji šlapat budeš, pošlapeš lvíče i draka.“ Speculum ecclesiae Honoria Augustodunensia popisuje, že zmije ztělesňuje hřích, bazilišek smrt, lev Anti-

krista a drak dábla.⁵³ Kombinace lva a draka či hada (drak a had ve středověkých představách často splývají)⁵⁴ se v rámci akvamanile objevuje velmi často.

Význam kovových živočichů

Mnozí badatelé se snažili náměty akvamanile vysvětlit jako alegorie ctností a neřestí. Jejich symbolika je ale nejspíš složitější. Harald Wolter-von dem Knesebeck upozornil na to, že se v případě akvamanile velmi často setkáváme s bojem minimálně dvou zvířat – nejčastěji lva a draka.⁵⁵ Právě boj se zdá být určitým stále se opakujícím motivem středověkých akvamanile, jejichž zvířecí tvary představují pomíjivý a nedokonalý pozemský svět, proti němuž má správný křesťan bojovat.

Wolter-von dem Knesebeck poukázal na podobné náměty v knižní malbě, konkrétně na celostránkové iluminované iniciále písmena B uvádějící první knihu Žalmů (začínající slovy „Beatus vir...“) na fol. 14v v Elisabethpsalter, který vznikl na počátku 13. století v Dolním Sasku.⁵⁶ V bohatých úponcích zde zuří boj všech proti všem, přičemž draci se nápadně podobají dračím držadlům akvamanile. Psi pronásledují zajíce, jelena či holuby. Rytíři se snaží přemoci draky. Lev trhá ovci, na krk se mu však zezadu vrhá pes podobně jako draci ve formě držadel útočí na krk lvích akvamanile v reálném světě. V pravém horním rohu sedí na trůnu důstojný král David, který – odvrácen od celé této vřavy – drží v levé ruce nápisovou pásku se slovy „Beatus vir“ a reprezentuje toho blaženého muže, který se podle úvodních veršů prvního žalmu „neřídí radami svévolníků, nestojí na cestě hříšných, nesedává s posměvači, nýbrž si oblíbil Hospodinův zákon, nad jeho zákonem rozjímá ve dne i v noci.“⁵⁷

Pokud k omývání rukou použijeme nádobu ve tvaru hříšného zvířete, nebo dokonce dvou soupeřících zvířat ztělesňujících negativní a proti sobě bojující síly, nutíme tak tato stvoření sloužit prospěšnému účelu. Tím je přemáháme, neutralizujeme jejich zlobu a sami se tak odvracíme od hříchu. Vědomě si tak očišťujeme nejen tělo, ale i duši. Tato inscenace, v níž hraje akvamanile klíčovou roli, představuje přechodový rituál od neblahého světaездеjšího k duchovní čistotě.

V určitých případech však rozhodně nejsou vyloučeny další, poněkud odlehčenější významy akvamanile, která zvláště na slavnostních tabulích dokázala budit obdiv, podnítit zajímavou konverzaci a snad i pobavit. Některé evropské exempláře mají mravoučná témata, ale rozhodně spíše v žertovném než v přísně didaktickém smyslu.

Čtyřhlavý netvor a podivní muzici

Akvamanile s jedním z nejkomplikovanějších ikonografických programů vůbec je akvamanile z Hradce Králové. Vpředu má hlavu gryfa svírajícího v zobáku drobný obly

„MNOZÍ BADATELÉ SE SNAŽILI NÁMĚTY AKVAMANILE VYSVĚTLIT JAKO ALEGORIE CTNOSTÍ A NEŘESTÍ. JEJICH SYMBOLIKA JE ALE NEJSPIŠ SLOŽITĚJŠÍ.“

předmět, který symbolizuje kousek zlata. Gryfům jakožto strážcům pokladů byla připisována schopnost dobývat pomocí zobáku zlato z kamenů.⁵⁸ Antická literatura vnímala gryfa jako nadpřirozeně velké a silné stvoření se lvím tělem, orlí hlavou, křídly, drápy a špičatýma ušima. Měl mít schopnost vládnout na zemi i ve vzduchu. Do křesťanské symboliky se přenesl jako symbol Krista, Vzkříšení a také jako ochranný motiv a znamení mocných.⁵⁹

Dozadu se obrací tvář lva, na obou bočních stranách hlavy se nacházejí reliéfní tváře – patrně ženská a mužská. Držadlo tvoří dvě drobné zápasící postavy, jmenovitě rytíř snad pozadu vyskakující ze lví tlamy a Žid stojící na další drobné hlavě s výraznými stereotypně semitskými rysy, tato hlava je umístěna nad ocasem zakončeným vinným

listem. Rytíř v zaťatých pěstech svírá prameny Židova plnovousu, Žid popadá rytíře za obě předloktí. Rytíř má na sobě kroužkovou košili s rukavicemi, kroužkové nohavice, svrchní soukennou suknicí a hrncovou přilbu, podle jejichž detailů lze akvamanile datovat do druhé poloviny 13. století. Na hlavě Žida spočívá charakteristický špičatý klobouk, jinak je postava zcela nahá.

S tímto druhem drobných postav se setkáváme v případě dračího akvamanile (inv. č. 1959.307) z Muzea umění a řemesel v Hamburku. Akvamanile z Hamburku i z Hradce lze patrně spojit s Hildesheimem jakožto místem jejich vzniku. Drak má na svém krku mimo jiné nahého mužíka s kratším vousem a turbanem na hlavě. Na druhé straně drakova hrdla sedí nahý chlapík s židovskou pokrývkou hlavy, dlou-



Foto: Národní muzeum v Praze

Akvamanile ve tvaru gryfa nalezené v Hradci Králové, 2. polovina 13. století, vícesložková slitina mědi, cínu, olova a železa, 26,5 × 27 × 10,7 cm, Národní muzeum v Praze, inv. č. H2-1960



Foto: Národní muzeum v Praze

Akvamanile ve tvaru gryfa nalezené v Hradci Králové, 2. polovina 13. století, vícesložková slitina mědi, cínu, olova a železa, 26,5 × 27 × 10,7 cm, Národní muzeum v Praze, inv. č. H2-1960

hým plnovousem a snad velkou mincí v levé ruce, pravici se obscénně dotýká svého pohlavního údu. Tyto komické postavy snad mohly představovat jakési odstrašující příklady. Celým, velmi bohatým ikonografickým programem hamburského akvamanile opět silně prostupuje motiv boje.

Badatelé se dnes shodují, že hlavním tématem hradecského akvamanile je souboj dobra se zlem, který vyjadřuje boj křesťanského rytíře a nahého Žida, a také další pola-

rity – protiklady gryfa a lva, muže a ženy. Zatímco na povrchu hamburského dračího akvamanile vypuklo poněkud chaotické řádění nečistých sil, ikonografický program toho hradeckého má určitý řád a je mnohem vyváženější. Rytíř a Žid spolu zápasí, ale zároveň se vzájemně drží v rovnováze, ani jeden z nich nevíteží. Člověk, který tomuto výjevu přihlíží, by se snad měl ztotožnit s křesťanským rytířem v boji proti hříchu, ale možná by ho mělo toto akvamanile také přivést k úvahám o tom, kterak se protiklady v pozemském světě neustále přetlačují a vyrovnávají.

Akvamanile včera a dnes

Hradecké akvamanile bývá v odborné literatuře poměrně často skloňováno nebo alespoň zmiňováno. Ostatní kovová akvamanile ze sbírkových institucí České republiky se však takové pozornosti ani zdaleka netěší. Jsou-li popisována v recentní literatuře, většinou se o nich dočteme pouze in-

**„NĚKTERÉ EVROPSKÉ EXEMPLÁŘE
MAJÍ MRAVOUČNÁ TÉMATA, ALE
ROZHODNĚ SPÍŠE V ŽERTOVNÉM NEŽ
V PŘÍSNĚ DIDAKTICKÉM SMYSLU.“**



Foto: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Luther & Fellenberg

Akvamanile ve tvaru draka, 1. třetina 13. století, slitina mědi, 34 × 34,5 × 14,5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, inv. č. 1959.307

formace, které už publikovali starší badatelé.

Všechna kovová akvamanile nacházející se dnes v České republice nejspíš vznikla ve specializovaných slévačských dílnách na území dnešního Německa, ani v našich končinách však tento fenomén není tak marginální, jak by se mohlo zdát. Materiálem, někdy i tvarem obličejů a hlavně svým posláním se akvamanile blíží klepadlům v podobě nebezpečně vyhlížejících lvů, kteří jaksi zkrocení pomáhají člověku (ať už skutečně fyzicky nebo pouze symbolicky) otevřít dveře a vstoupit do kostela. Tím se z těchto šelem stávají apotropaické bytosti sloužící bohulibému účelu – přechodu křesťana z vnějšího světa (plného hříchu, pokušení a nástrah) do chrámu Páně.

Snadno bychom mohli nabýt dojmu, že akvamanile postupem času úplně vymizela. To ale není tak docela pravdou. Všechny možné potvůrky jako by jen přesídlily z presbyterií, sakristií a chrámových pokladů na římsy katedrál, kde v podobě chrličů dál plivají či vyvrhují vodu. Rozhodně tedy stojí za to se s akvamanile seznámit osobně. Čtyři z nich se zabydlela ve stálých expozicích v Praze. Koně nalezeného v Košířích a lva pocházejícího z Magdeburgu můžete navštívit v expozici ART, LIFE – Umění pro život v historické budově Uměleckoprůmyslového muzea. Hradecké akvamanile a lva s plaménkovým ocasem lze obdivovat v expozici Dějiny v historické budově Národního muzea.



Foto: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Maria Thrun

Akvamanile ve tvaru draka, detail nahého mužika v turbanu, 1. třetina 13. století, slitina mědi, 34 × 34,5 × 14,5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, inv. č. 1959.307



JANA HEJDOVÁ

Studentka navazujícího magisterského programu Dějiny umění na FF UK. Zaměřuje se na (nejen) středověké umělecké řemeslo, zejména na předměty zhotovené z obecných kovů. Kromě toho působí jako kurátorka v Poštovním muzeu.

JAK JSEM SE DOSTALA K PROBLEMATICE AKVAMANILE?

Vše začalo hledáním tématu pro mou bakalářskou práci. Zvolit si svůj badatelský záměr mi vůbec nepřipadalo jednoduché a jak čas běžel, rostla i moje bezradnost. V říjnu 2022 jsem (stále bez tématu) odjela na Erasmus+ na univerzitu v Heidelbergu. Právě tam (na chodbě Ústavu pro evropské dějiny umění) mi jednou padl do oka malý letáček – pozvánka na výstavu Islam in Europa – 1000–1250 konanou tehdy v Dommuseum v Hildesheimu. Jen tak ze zájmu jsem si z rozsáhlé univerzitní knihovny v Heidelbergu půjčila katalog k této výstavě a z jeho stránek na mě poprvé vykouklo akvamanile ve tvaru draka z Muzea umění a řemesel v Hamburku. Fousáči na něm mi okamžitě připomněli postavku Žida na držadle královéhradeckého akvamanile, které jsem dávno dobře znala z vynikajících přednášek o románském umění v Čechách pana doktora Jana Klípy. Zjištění, že by spolu tato dvě sama o sobě velice zajímavá akvamanile mohla souviset, ve mně vzbudilo takové badatelské nadšení, že jsem okamžitě zatoužila si na ně pořádně posvítit – a dobrodružné pátrání po těchto vzácných, podivuhodných tvorech zvaných akvamanile mohlo začít.



STUDIUM Z JINÉ PERSPEKTIVY

Odpověď na otázku „Odkud jsi?“ pro mě nikdy nebyla snadná. Když odpovídám, že jsem ze Slovenska, můj konverzační partner si hned myslí, že jsem Slovenka. Naopak, když říkám, že jsem Maďarka, tak si zase automaticky myslí, že jsem z Maďarska, ale ani to neodpovídá skutečnosti. My, z maďarské menšiny Slovenska, jsme na to už zvyklí. Můj příběh navíc komplikuje fakt, že jsem se v Praze ocitla s maďarským jménem na slovenském občanském průkazu a rakouským vysokoškolským diplomem. A teď vyvstává další otázka: jak jsem se vůbec dostala do Prahy?

Na konci střední školy byla Vídeň jasnou volbou v porovnání s Bratislavou a Budapeští, jelikož jsem ovládala němčinu na akademické úrovni. Nadějný začátek se rychle změnil ve frustraci a už ve třetím semestru jsem cítila, že změna bude nutná. Když jsem si přečetla nabídku pobytů na Erasmus+, narazila jsem na roční pobyt v Praze a tehdy jsem si poprvé uvědomila, že jsem nad tímto městem nikdy neuvažovala jako nad potenciálním místem pro studium. I když COVID-19 značně přepsal scénář mého pobytu, na UK jsem poprvé cítila, že to, co studuju a dělám, má opravdu smysl. V Praze jsem zažila jiný systém a jinou mentalitu a to mě motivovalo opustit Vídeň a přihlásit se na magisterské studium zde.

Většina lidí si myslí, že větší univerzita znamená lepší kvalitu v podstatě v každém ohledu, ale studenti humanitních oborů by na to měli jiný názor. Zatímco studenti přírodovědeckých fakult obvykle dostanou množství kreditů potřebných pro ukončení studia, Ústav pro dějiny umění na Vídeňské univerzitě z povinných 180 kreditů zajistil jen 120 (ve výjimečných případech 135) a zbytek jsme si museli doplnit z nabídky jiných ústavů. V průběhu studia jsem měla jeden akademický rok, kdy jsem se vůbec nezabývala kunsthistorií, ale namísto toho jsem sbírala kredity na ústavech byzantinistiky, keltologie a muzikologie.

Na začátku jsem si studium dějin umění ve Vídni představovala jako kvalitní studijní program, kde budou prezentovány všechny epochy a kde dostaneme vhled do praxe. Studijní plán byl složený z modulů, v rámci kterých mají studenti na výběr z různých předmětů. Témata se mění každý semestr na základě toho, co nabídnou profesori. A tady se objevuje další problém: témata, která by zajímala studenty, nemusí vždy korespondovat se specializací profesorů.

„TÉMATA, KTERÁ BY ZAJÍMALA STUDENTY, NEMUSÍ VŽDY KORESPONDovat SE SPECIALIZACÍ PROFESORŮ.“

Hlavní zaměření bylo na malířství a grafiku renesance, baroka a moderny. Když měl někdo zájem o specializaci mimo tyto kategorie, musel si vybrat z toho, co zbylo. V rámci architektury (jelikož ta byla mojí hlavní specializací) jsme měli na výběr z jednoho až dvou seminářů, kde se každý druhý semestr objevoval Fischer von Erlach. Systém na UK byl pro mě vítaná změna, protože jsem konečně měla na výběr z předmětů, které mě skutečně zajímají.

Austrocentrický kontext, ve kterém jsme pracovali, se dal také považovat za problematický. Několikrát se stalo, že měl být předmět zaměřený na středoevropský kontext, ale 95% prezentovaných objektů bylo z Rakouska a mož-

ná dva další z Česka, Slovenska nebo Maďarska. Také bylo demotivující, jak vnímali praxi v rámci studia. Na jedné z prvních přednášek, které jsem navštívila, nám profesorka řekla, že jestli chceme dělat něco praktického, můžeme se klidně přihlásit na Uměleckoprůmyslovou nebo Technickou univerzitu. I když jsme měli modul praxe ve studijním plánu, ten byl jednoduše vyplněn přednáškou. V průběhu studia jsem měla jen tři cvičení, v rámci kterých jsme navštívili muzeum, u ostatních jsme se tak daleko ani nedostali.

„PRAHA MĚLA V SOBĚ VŽDY NĚCO ZNÁMÉHO A ‚DOMÁCÍHO‘.“

Posledním, ale významným rozdílem je velikost ústavů. V prvním ročníku ve Vídni nás bylo asi 350 lidí a nejenom pro zahraniční studenty bylo výzvou navázat kontakty. Ale i když se člověk cítil ztracen v davu, společné online platformy studentů fungovaly skvěle a každý našel pomoc na Facebooku či ve WhatsApp skupinách nebo potřebné zápisky na společném disku. V Praze je přijímán o hodně nižší počet studentů, což dodává víc rodinný pocit, ale absence online komunikace a spolupráce vnímám jako ztrátu oproti Vídni.

V obou případech žiju a studuju ve městě jako cizinka a je obtížné (ale ne nemožné) najít někoho, s kým se dá mluvit v mateřském jazyce, atmosféra měst je ale naprosto odlišná. Praha měla v sobě vždy něco známého a „domácího“, čemuž přispívá společná historie našich zemí. Vídeň dávala po celou dobu cítit svou imperiální minulost a mnohokrát jsem měla pocit, jako by mě tamější budovy chtěly sevřít. Asi proto jsem nikdy nepřemýšlela nad Vídni víc než jako nad místem mezipřistání, zatímco v Praze mám konečně naději najít něco víc.

Pražští rodáci a dlouhodobí studenti fakulty si možná budou myslet, že řadu věcí idealizuju. Je mi samozřejmě jasné, že ani tady není všechno perfektní a můj názor na některé věci se nejspíš změní, ale i teď uprostřed stěhování a aklimatizace na nové systémy jsem dokázala najít víc pozitivních věcí než těch negativních. To je asi největší přínos zahraničních pobytů a stáží: člověku se naskytne hlubší vhled do fungování jiných institucí, a tím i získá víc zkušeností ke srovnání. To může inspirovat jeho budoucí kroky do neznáma a pomoci mu pochopit, co je mu opravdu blízké.

FANNI ELEK

Studuje Dějiny křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy.

ABYCHOM NEZHLOUPLI

Jak se dařilo architektuře a výtvarnému umění za minulého režimu a jak se jim daří dnes?

O památkové péči, výuce dějin umění, ale také o hudbě, sportu a českém jazyce se dozvíte v rozhovoru s profesorem Rostislavem Šváchou.

Někteří historici umění se věnují hře na hudební nástroj, populární je například bubnování. K čemu je dobrá historikovi umění praktická zkušenost s hudbou?

Zkušenost s praktickým provozováním hudby před publikem mám (šlo o léta cca 1967–1971). Posouvali jsme se od blues k jazzrocku, já ale nehrál na bubny, nýbrž na kytaru, popřípadě někdy na příčnou flétnu. Ale ať už je to tak či onak, hudba historikovi umění rozhodně neuškodí.

Co bylo impulsem k tomu, že jste si vybral střední grafickou školu? Naučil jste se tam řadě výtvarných technik. Čerpáte z toho dodnes?

Moje maminka pracovala ve velkém nakladatelství, a já tedy tušil, o co ve výrobě knih a jiných publikací asi jde. Jak se nějaká věc vyrábí, to na gymnáziu tak důvěrně nepoznáte, na to jsou průmyslovky dobré. Studoval jsem grafickou úpravu tisku, v druhém ročníku jsme měli výborného učitele Rostislava Vaňka. Měl jsem tam taky zajímavé spolužáky – Pavla Büchlera, Libušku Jarcovjákovou, Milana Jaroše, Jana Malého, který se jako fotograf stal spoluautorem mých důležitých knih. Na střední škole jsem trochu pronikl do tajů moderní typografie, a proto jsem se později vcelku ochotně stával pokusným králíkem pro typografické úpravce mých knih – mám na mysli Claru Istlerovou, Roberta Nováka, Tomáše Machka, z mladších Terezu Hejmovou nebo Štěpána Malovce.

Po střední škole jste šel studovat do Olomouce pedagogický obor výtvarná výchova a čeština. Proč zrovna Olomouc a tento dvojbor?

Věděl jsem, že bych se nedostal na normální dějiny umění, protože na ně se přijímalo velmi málo studentů a mně k tomu chyběla nějaká protekce. Historik umění František

Dvořák, který přednášel na grafické škole, mi tedy v roce 1971 poradil, abych se zkusil dostat na filozofickou fakultu do Olomouce, kde jemu samotnému nabídli docenturu, ale pak mu ji nedali. Na výtvarné výchově se tam přednášely dějiny umění na dobré úrovni, v posledních dvou ročnících mě učil Ivo Hlobil, u kterého jsem pak psal diplomku i dizertační práci o architektu Santinim. Ale stejně silně mě už tehdy zaujaly dějiny moderní architektury, a to Dvořákovou zásluhou. Jde-li o češtinu, i tam jsme měli zajímavé učitele. Mně dala nejvíc obecná lingvistika, tam jsem se leccos dozvěděl o zakladateli sémiotiky Charlesu Sandersovi Peirceovi, o zakladateli strukturalismu Ferdinandu de Saussurovi a jiných.

Jak Vás tato specializace následně ovlivnila?

Myslíte tu češtinu? Trochu jsem do ní pronikl a trochu pochopil, jak má vypadat dobrý text. Ale pravopis, hlavně in-

terpunkci, jsem se naučil až po univerzitě, když jsem musel učit češtinu během jednoleté vojenské služby na policejní střední škole v Holešově, a musel jsem tedy svým žákům vysvětlit, kde se ty čárky píší. Nejvíc se naučíte, když něco musíte naučit druhé, psychologové a didaktici to dobře vědí.

Jak důležitá je dobrá znalost češtiny jako mateřského jazyka při psaní o umění?

Když nejsou dobré myšlenky dobře vyjádřené, tak čtenáře dostatečně neoslovíte. Číst špatné texty je pro mě utrpením.

Mohl byste přiblížit své působení v redakci nakladatelství Odeon? Co Vám tato zkušenost dala?

Obsáhleji jsem se k tomu vyjádřil ve dvojknize *Více Krásy*. Nastoupil jsem do redakce výtvarného umění, kterou řídily Miloslava Neumannová a pak Ludmila Kybalová; vůbec

tam pracovalo víc žen než mužů a dělaly svou práci dobře. V Odeonu panoval dril, nesmírný důraz na precizní redakční přípravu každé knihy a na špičkové překlady ze světové literatury, na něž měl tehdy Odeon téměř monopol. Redaktoři byli mimořádně špatně placení, ale zato mohli občas dostat do edičního plánu vynikající díla ze Západu. Začalo se to dařit i v překladech západní uměnovědné literatury: Odeon už v šedesátých a sedmdesátých letech vydal Herberta Reada, Waltera Benjamina, Arnolda Hausera, já pak mohl připravovat překlady Erwina Panofskyho, Ernsta

„KDYŽ NEJSOU DOBRÉ MYŠLENKY DOBRĚ VYJÁDŘENÉ, TAK ČTENÁŘE DOSTATEČNĚ NEOSLOVÍTE.“



Foto: Anna Koutňáková



Hanse Gombricha nebo Pierra Francastela. Připravili jsme i edici textů významných domácích historiků umění – tam vyšli Vincenc Kramář, Vojtěch Birnbaum, Antonín Matějček, estetik Bohumil Markalous. Před různými režimními dohlížeteli to vše dokázal obhájit Josef Krása. Něco takového jsem chtěl rozjet i v překládání západních knih o dějinách a teorii architektury, ale to se nedařilo, protože mezi architekty se nenašla žádná taková otevřená a vlivná osobnost Krásova významu. Ale musím bohužel říct, že ani dnes naše architektonická scéna o takové překlady moc nestojí – a přitom je mnohem snazší je vydávat, protože ideologický dohled v roce 1989 padl.

„NEJPODSTATNĚJŠÍ JE NADCHNOUT STUDENTY PRO VAŠE TÉMATA...“

V letech 1985 až 1995 jste byl šéfredaktorem časopisu Umění. Jak se Vaše práce proměnila na přelomu komunistického režimu a sametové revoluce?

Do funkce šéfredaktora mě v roce 1985 dosadil Josef Krása, který byl vážně nemocný a hledal za sebe náhradu. Změna po roce 1989 byla možná jiná, než si představujete. Neustále nad námi visela hrozba zániku, protože se dramaticky měnily podmínky financování a výroby odborných časopisů, a přestávali pro nás psát zavedení autoři, protože je zavalily nové druhy práce a někteří našli lepší odbytiště svých textů – nebo si to aspoň mysleli. Neustálými spory též procházelo jednání redakční rady. Mě to vše udolávalo,

a v roce 1995 jsem proto časopis rád předal Lence Bydžovské, která ho pak nesmírně pozvedla a udělala z něj jeden z nejdůležitějších časopisů ve střední a východní Evropě.

Co pro Vás jako pedagoga bylo nejsložitější, když jste začal v roce 1991 učit dějiny umění na Univerzitě Palackého v Olomouci? V čem se liší tehdejší a dnešní studenti?

Neměl jsem téměř žádné zkušenosti s učením na vysoké škole. Díky zakladatelům tamější katedry Milanu Tognerovi a Ivo Hlobilovi jsme však mohli k výuce přistupovat kreativně a to se snad vyplatilo, protože dobrých absolventů a absolventek jsme vždycky měli dost. Rozdíl mezi „devadesátkami“ a pozdější dobou spočívá hlavně v tom, že jsme tehdy ještě nemuseli nabírat tolik studentů jako později po vstupu republiky do Evropské unie, kdy jsme přistoupili na pravidla takzvaného Boloňského procesu a naše univerzity, fakulty a katedry se zároveň začaly financovat podle počtu studentů. Pamatuju si, že jsme někdy v Olomouci měli i šedesát nebo snad i víc studentů v prvním ročníku, což se mi zdálo být nezvládnutelné, a kvalita výuky na to určitě začala doplácet. Jinak žádný velký rozdíl mezi tehdejšími a dnešními studenty nevidím; vždycky se mezi nimi najdou géniové i lemplové. Možnost studovat dějiny umění dnes ovšem už není takovou vzácností jako za minulého režimu.

„RADOST MI DĚLÁ VÝBORNĚ FUNGUJÍCÍ VEŘEJNÁ DOPRAVA A ÚPRAVY VEŘEJNÝCH PROSTORŮ PODPORUJÍCÍ KOMUNITNÍ ŽIVOT.“

Byl jste editorem knihy StArt, ve které jste publikoval kapitolu Sport jako šlechtitel těla. Šlechtíte své tělo také Vy?

Mě vždycky zajímal Miroslav Tyrš, jednak jako nejvlivnější český historik umění všech dob a také jako osobnost, která se úporně snažila využít ve svých textech aktuální dobové uměleckohistorické metodologie. Když jsme na popud Českého olympijského výboru pracovali na knihách *Naprej* (2012) a *StArt* (2016), koupil jsem si v antikvariátu Tyršovu knihu *Základové tělocviku* a podle ní se naučil provádět celé sestavy cviků, jaké se asi uplatňovaly na prvních sokolských sletech v 19. století. Jsem v tom asi trochu potrhlý, to uznávám. Ale rád jsem cvičil už předtím, každé ráno doma, protože při tom můžu poslouchat hudbu – mám teď nejradši Martinů, Stravinského nebo Bartóka. Bohužel mě ale otravují vyhrzelé plotýnky, a nemůžu proto cvičit tak intenzivně, jak bych chtěl. Chodím proto na výlety do přírody, do Polabí

nebo teď do Posázaví. Dnes už pěší turistiku pěstuje málo lidí, všichni jezdí po cyklostezkách na kole, takže na méně sjízdných pěšinách třeba celý den nikoho nepotkám a to se mi docela líbí.

Co považujete při výuce dějin umění za nejpodstatnější?

Nejpodstatnější je nadchnout studenty pro vaše témata a dávat pozor, aby jejich texty byly jakžtakž dobře napsané.

Měl by se historik umění angažovat ve veřejném životě, případně proč?

Vezmu-li v úvahu své zkušenosti z Klubu Za starou Prahu a ze spolku Za krásnou Olomouc, tak mám pocity dvojznačné. Vůbec si nejsem jistý, zda mám aktivismus doporučovat druhým. Když totiž získáte pověst aktivisty, tak vás přestanou brát vážně jako experta. Ale ani experty dnes nikdo moc neposlouchá, takže co pak zbývá jiného než aktivismus? Je v tom zkrátka velké dilema.

V čem se liší a v čem se podobá boj za ochranu památek v Praze a v Olomouci?

Praha je víc než desetkrát větší než Olomouc, takže v ní najdete víc lidí, kteří se o ochranu památek zajímají. Jinak jsou podmínky stejné: státní správa dává přednost soukromým zájmům před veřejnými (včetně ochrany památek) a chování samosprávy je v tom ohledu v obou případech podobné. Někteří lokální olomoučtí politici, například dnešní primátor Miroslav Žbánek, vás ale aspoň vyslechnou, zatímco v Praze se jejich významná část chová k obráncům památek arogantně, ne-li nenávislně.

Praha se v průběhu posledních sedmdesáti let velmi proměnila. Co z Prahy Vašeho dětství Vám dnes schází? Co Vám naopak dělá radost?

Budu se snažit nepromítat do odpovědi čistě odborná hlediska, ale asi se mi to nepovede. Praha mého dětství a mládí byla zchátralá, měla špatně fungující dopravu, ale bylo v ní mnoho krásných památek od středověku po 20. století. Po roce 1989 se do její podoby promítly restituční a privatizační procesy. Svě soukromé domy lidé opravili, ale neviditelná ruka trhu zároveň vyhnala z centra Prahy normální obyvatele. V širším okolí centra pak vypukla zateplovací mánie, jejíž katastrofální důsledky pro architekturu si snad ještě ani nedovedeme uvědomit. Radost mi dělá výborně fungující veřejná doprava a úpravy veřejných prostorů podporující komunitní život.

Co jste prožíval, když šly k zemi uměleckohistoricky cenné památky jako hotel Praha nebo Transgas?

Řekl jsem to na začátku filmu Vladimira 518 a režiséra Jana

Zajíčka *Architektura ČSSR 58–89*. Historik umění potřebuje, aby se objekty jeho odborného zájmu pokud možno zachovaly – aby je pak nemusel studovat jen z fotografií a výkresů. U nás však hrozí, že z architektury šedesátých a sedmdesátých let 20. století zůstane zachováno jen několik málo příkladů a zbytek bude z dějin architektury vygumován. V šedesátých letech se naše památková péče ocitla v popředí Evropy, protože jako jedna z prvních začala ve velkém počtu chránit relativně mladé stavby z doby první republiky. My se dnes ocitáme v popředí Evropy v masové likvidaci památek z doby socialismu. O dnešní době to nepodává dobré svědectví.

„MY SE DNES OCITÁME V POPŘEDÍ EVROPY V MASOVÉ LIKVIDACI PAMÁTEK Z DOBY SOCIALISMU. O DNEŠNÍ DOBĚ TO NEPODÁVÁ DOBRÉ SVĚDECTVÍ.“

Jaký má smysl a význam studovat dějiny umění a architektury v jednadvacátém století?

To ano, má to smysl pro každého člověka i pro celou společnost, protože umění i architektura vás dokážou nesmírně obohatit, a historici umění by měli umět vědomí tohoto bohatství přenášet na ostatní lidi. A důkazem potřebnosti našeho oboru jsou i útoky některých hloupých politiků a hloupých ekonomů na něj. Dobré umění a dobrá architektura představují něco, co se vzpírá hloupému populistickému, technokratickému a ekonomistickému myšlení, a právě proto jsou potřebné – abychom nezhloupili.

Jana Hejdová a redakce Art.ext



ROSTISLAV ŠVÁCHA

Přední odborník v oblasti architektury od období baroka po současnost. Působí na Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky a přednáší na Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Aktivně vystupuje na ochranu ohrožené architektury 20. století.



PRAŽSKÉ STAVEBNÍ PROJEKTY 20. LET

Ve 20. letech 20. století se začala podoba Prahy měnit v souvislosti se vznikem Československé republiky. Stala se hlavním městem nového státu, který v prvním desetiletí své existence hledal svou vizuální identitu prostřednictvím tzv. národního stylu. Poté, co národní styl vyčerpал své možnosti, se uplatnily v pražské architektuře konstruktivismus a funkcionalismus, které lépe odpovídaly duchu moderního demokratického státu. V následujících medailonech se seznámíte s proměnami pražské architektury ve sledovaném období.



PALÁC ADRIA

Pavel Janák a Josef Zasche
1922–1925
Jungmannova 36/31, Praha 1

Na nároží Národní třídy a Jungmannova náměstí narazíme na krásný příklad národního slohu. Palác Adria dostal svůj název podle italské pojišťovny Riunione Adriatica a je zajímavý jak z architektonického, tak i uměleckoprůmyslového hlediska. Jeho fasáda zaujme především impozantními sloupy a sochami, ale cenný je také interiér stavby.



HUSŮV SBOR CÍRKVE ČESKOSLOVENSKÉ HUSITSKÉ

Jiří Stibral, Alois Zima
1924–1926
Wuchterlova 523/5, Praha 6

V době, kdy se po celém městě stavěly budovy nejrůznějších moderních slohů, se v Dejvicích objevila stavba, která se vrátila o více než století zpátky. Jedná se původně o sídlo patriarchy Církve československé husitské. Hlavní myšlenkou projektu bylo dovršení reformního úsilí církve, které se má odrážet symbolicky ve vrcholných stavebních slozích. V pseudogotické stavbě se objevují různorodé architektonické prvky: kromě gotické síťové klenby například románská okna či korintské hlavice sloupů.





3

MAJÁKOVÁ A VODÁRENSKÁ VĚŽ KBELY

Otakar Novotný
1927–1928
Mladoboleslavská, Praha 19

Na vojenském letišti v Kbelích stojí dnes již opuštěná památka moderní architektury. Hexagonální věž byla na svou dobu jedinečná, jelikož kombinovala užitkovou funkci vodárenské věže a leteckého majáku, který fungoval jako navigace leteckého provozu. Zatím nepřístupná věž se v budoucnosti otevře návštěvníkům jako součást kbelského leteckého muzea.



4

MĚSTSKÁ KNIHOVNA

František Roith
1924–1929
Mariánské nám. 98/1, Praha 1

Po rozšíření Prahy v roce 1922 se objevil návrh na založení ústřední knihovny hlavního města. Za tímto účelem byla postavena samostatná budova na Mariánském náměstí, která svému poslání slouží dodnes. Knihovna je jedním z nejvýznamnějších příkladů neoklasicistní architektury na Starém Městě. Rezidence primátora hlavního města Prahy umístěná v prvním a druhém patře průčelního traktu budovy je zpracována v duchu art deco.

PALÁC LUCERNA

Václav Havel
1907–1929
Štěpánská 61, Praha 1

Palác Lucerna je symbolem stylového vývoje Prahy na konci období monarchie a Prahy jakožto hlavního města Československé republiky. Velkolepý secesní interiér paláce je významným příkladem vysoké uměleckořemeslné kvality a technického pokroku. Lucerna je jednou z prvních železobetonových budov postavených v Praze. Nalézá se zde několik multifunkčních sálů využívaných jako kino, divadlo či koncertní a galerijní prostor.

5

VELETRŽNÍ PALÁC

Oldřich Tyl a Josef Fuchs
1924–1928
Dukelských Hrdinů 47, Praha 7

Budova, která dominuje ulici Dukelských hrdinů, je jedním z nejlepších příkladů české funkcionalistické architektury. Původně se zde konaly vzorkové veletrhy, během kterých mohly firmy představovat své produkty. Z toho důvodu vznikly v paláci velké výstavní plochy a množství obchodních prostor. V druhé polovině 20. století objekt postupně plnil různé funkce. Po katastrofálním požáru v polovině sedmdesátých let byl objekt na dvacet let uzavřen a proběhla jeho rekonstrukce. Od poloviny 90. let v něm Národní galerie prezentuje umění z doby od konce 18. století až do současnosti.

6

KOSTEL SV. VÁCLAVA

Josef Gočár
1929–1930
Náměstí Svatopluka Čecha 1348/3, Praha 10

Jednou z charakteristických staveb dnešních Vršovců je kostel typický svými čistými konstruktivistickými liniemi. Je zasvěcený svatému Václavu a vznikl při příležitosti povýšení obce Vršovice na město. Díky použití železobetonu nebylo potřeba oddělovat jednotlivé lodě nosnými sloupy, což působí nezvykle. Nejzajímavějším prvkem je ovšem presbytář osázený dlouhými vitrážovými okny, na kterých je vyobrazen sv. Václav.

7



8

BUDOVA KLUBOVNY TENISOVÉHO KLUBU LTC PRAHA

Bohumír Kozák
1926
Letenské sady 32, Praha 7

V polovině 20. let se členové tenisového spolku rozhodli, že postaví novou klubovnu, kterou financovali převážně z vlastních zdrojů. Dřevěná budova Bohumíra Kozáka byla ovlivněna americkým purismem. Později komunistický režim budovu a pozemek zkonfiskoval. Díky občanské iniciativě došlo na začátku nového tisíciletí k pokusu o záchranu chátrajícího objektu. Roku 2024 začala rekonstrukce areálu a dané stavby.



9

MÜLLEROVA VILA

Adolf Loos a Karel Lhota
1928–1930
Nad Hradním vodojemem 14/642, Praha 6

O realizaci funkcionalistické vily musel František Müller dlouho bojovat s městskou radou, neboť panovaly pochybnosti o urbanistické a estetické podobě projektu. Vila, která byla dokončena v roce 1930, má tvar bílého kvádra s nepravidelně umístěnými okny. Loos navrhl budovu kolem centrálního schodiště, přičemž každá místnost má v závislosti na své funkci různou výšku stropu. Formálně čistý exteriér kontrastoval s překvapivě dekorativním a luxusním interiérovým vybavením.

MAPA

10

PODOLSKÁ VODÁRNA

Antonín Engel
1925–1929
Podolská 15, Praha 4

Architektonicky působivá budova byla postavena z důvodu nedostatečné kapacity původní vodárny poté, co vznikla tzv. Velké Praha, kdy došlo k administrativnímu a faktickému rozšíření města o okolní obce. Tato masivní novoklasicistní stavba o výšce 45 metrů je jednou z nejvýznamnějších památek industriální architektury. Průčelí zdobí řada alegorických soch reprezentujících Vltavu a deset jejích přítoků. Návštěvníkům je zpřístupněna expozice o historii pražského vodárenství.

11



KOSTEL NEJSVĚTĚJŠÍHO SRDCE PÁNĚ

Jože Plečnik
1928–1932
Náměstí Jiřího z Poděbrad, Praha 2

Tento výjimečný kostel je známý díky své neobvyklé kombinaci klasických a moderních architektonických prvků. Tvar budovy je spojován s Noemovou archou. Věž a průčelí se inspirovaly tympanony starověkých chrámů. Věžní hodiny s průměrem 7,6 metrů jsou největšími v České republice. Vnitřní prostor tvoří jedna otevřená hala, kde pohled návštěvníků přitahuje zlatená socha Ježíše na čelní stěně nad oltářem a šest českých zemských patronů pod ní. Podobně jako exteriér i interiér je charakteristický ušlechtilými materiály a čistými tvary.

Fanni Elek a redakce Art.ext
Foto: Dayana Talkenova, Wikimedia

PŘESTALA BÝT KRÁSA HODNOTOU?

Co považujete za největší projev kulturní ignorance v současnosti? Vědomě se dá přehlížet leccos, včetně kultury. Je aktuální lhostejnost široké veřejnosti nebo veřejné správy vůči kulturní sféře projevem úpadku, důsledkem oddělování krásy od pravdy, nebo výrazem despektu k historickým památkám? O různosti názorů se můžete přesvědčit v odpovědích našich respondentů.

CO POVAŽUJETE ZA NEJVĚŠÍ PROJEV KULTURNÍ IGNORANCE V SOUČASNOSTI?



ADAM HORŇÁK

Student Katolické teologie, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy

Za kulturní ignoranci považuji to, že častokrát oddělujeme krásu od pravdy. Dostojevský je spojuje v románu *Bratři Karamazovi*. Je v něm scéna, jak Zosimův bratr umírá a říká, že všechno je krásné, protože všechno je pravda. Jako příklad bych uvedl květ nebo člověka. Člověka vnímáme jako krásného jen tehdy, když je mladý a produktivní, a květ, když je bez chyby, plný barev a plný živin. Ale o starém člověku a uschlém květu už nikdo neřekne, že jsou krásní, protože jsou už za vrcholem své krásy..., ale v tom to nespočívá. Pravdou je, že vše je krásné v každém čase, jak suchý květ, tak starý člověk na smrtelné posteli. Společnost vidí krásu jen v mládí a mnohokrát si ji nespojuje s pravdou.

JOHANKA SCHMARCOVÁ

Studentka Dějin křesťanského umění, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy

Podle mě nejde o to, že se nechodí do galerií či divadel, ale o to, co se za kulturu počítá a co ne. Vadí mi například, že se někdo staví k umění minulého režimu tak, že by nemělo existovat, respektive zmizet z veřejného prostoru. Je úplně jedno, za jakého státního uskupení dílo vzniklo, stále je svébytným projevem umělce a součástí naší kultury. Lidé by také neměli být slepí k tomu, co je obklopuje. Pro kulturní zážitek nemusíme chodit do galerie na staré mistry nebo obdivovat impresionismus na výstavě. Kulturu máme všude kolem sebe ve formě budov, mostů či street artu. Pokud se považujeme za milovníka umění a kulturního člověka, tak právě slepota ke kultuře, kterou vidím všude okolo sebe, a lhostejnost vůči ní jsou za mě největším projevem kulturní ignorance.



JAN ROYT

Historik umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Těch prohřešků je více. Určitě je to podfinancování kulturních institucí. Obecně řečeno jde i o vztah některých městských rad k památkám. Samozřejmě to není pravidlo, ale kulturní ignorance je už někde „nahoře“. To pak můžeme vztáhnout k některým nevhodným architektonickým zásahům. Jde i o boření některých staveb, které se bohužel děje pod taktovkou developerů. Dochází tak k likvidaci historicky hodnotných staveb a na jejich místě vznikají výnosnější stavby. V historickém kontextu pak dochází k nesoúladi. To je dle mého názoru například „maršmeloun“ u kláštera sv. Anežky v Praze.

PETR MULAČ

Student Práva a právní vědy, Právnická fakulta Univerzity Karlovy

Za největší kulturní ignoranci považuji dnešní přístup k architektuře, v níž se téměř absolutně vynechávají detaily. V současném stavitelství mi chybí regionálně specifické stavby. Budovy jsou dnes vlastně velmi monotematické.



JANKA HRADILOVÁ

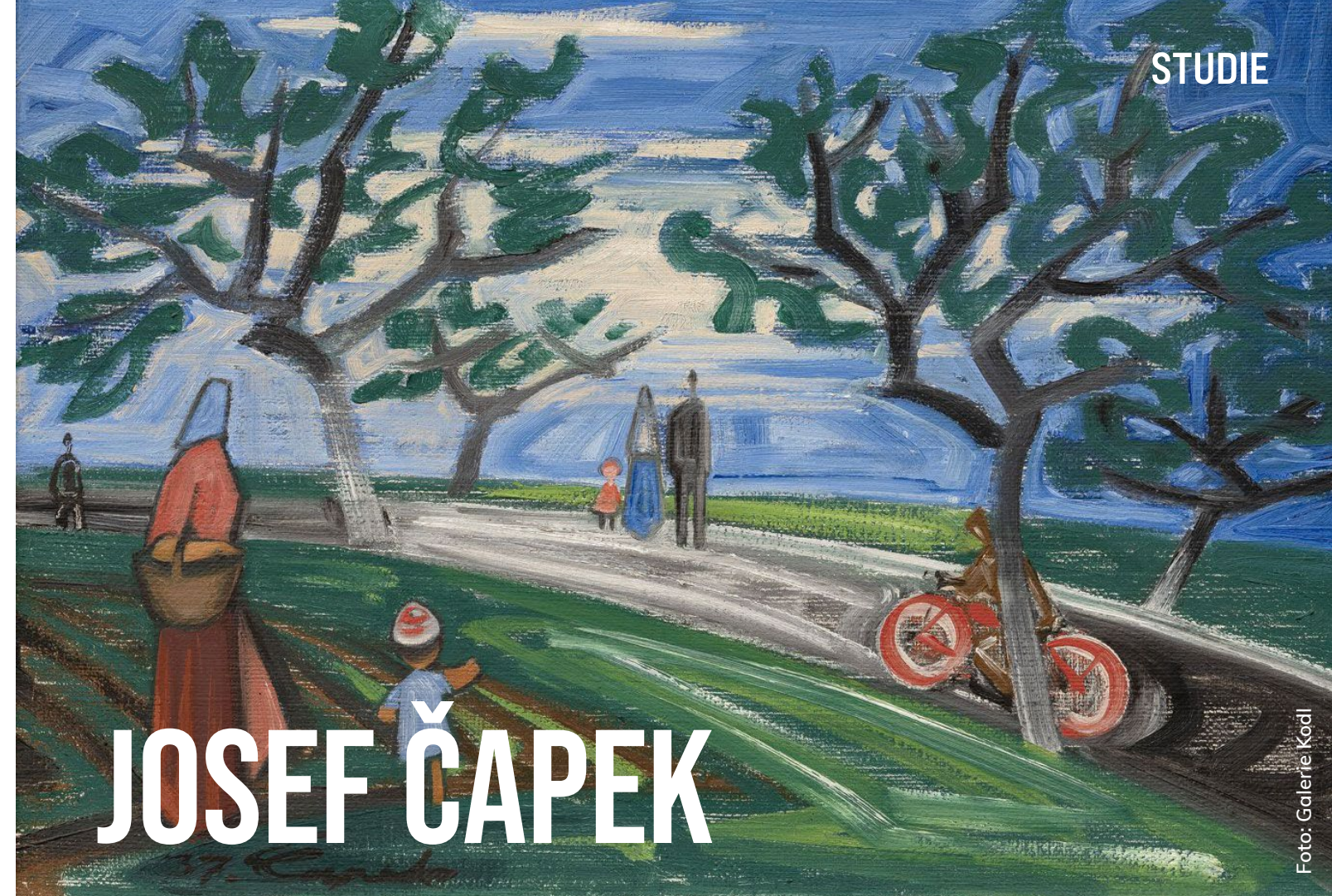
Vědecká pracovnice, Akademie věd České republiky

Většinou trochu zjednodušeně zaměňujeme ignoranci za pouhou lhostejnost a nedostatek zájmu. Pravou příčinou nebo přímo obsahem ignorance je ale ve skutečnosti neznalost. Odmítáme to, čemu nerozumíme, nechápeme prospěšnost, důležitost nebo význam věci – a to i pro nás samotné. Kulturním ignorantem se člověk stane snadno, a to i v širokém smyslu slova „kultura“ nebo „kulturnost“. Vždyť kolik kolem sebe vidíme nekulturních projevů, odeznívání bývalé noblesy spojené třeba jen se společným stolováním nebo návštěvou divadla. Při zehrání na nedostatečnou výchovu se většinou dozvídáme o možnosti volby. Ano, to je pravda. Ale stává se čím dál tím obtížnější nalézt klenoty pod hromadou laciných cetek. Nejděsivějším projevem dneška není tedy jen nepodpora kultury, ale přímá a snad i cílená podpora kulturní ignorance – vymývání mozků proudem bezduchých reklam a nekonečných plytkých seriálů, v důsledku čehož se lidé postupně odnaučují rozlišovat nejen to, co je dobré – kvalitní, ale také co je krásné. Krása přestala být hodnotou.

VÁCLAV CÍLEK

Vědecký pracovník, Geologický ústav Akademie věd České republiky

Úpadková období by měla být doprovázena kulturní ignorancí, takže všechno je v nejlepším pořádku. Různé projevy ignorance a kulturní destrukce nejsou tak zajímavé jako růst či regenerace. Ten je v této době méně vidět, protože masová kultura, prostý počet hraných písní či výstav převrstvuje záležitosti semen pod zemí. Ale tak tomu bylo, být v menším měřítku, vždycky. Z hlediska kultury mne v poslední době asi nejvíc zaujalo to, že třeba americká, anglická či německá kultura se nějak rozplynula a třeba do USA se již nestěhují lidé střední třídy oslovení např. tehdejší politickou kulturou. Když se nad tím zamyslím, tak mi vychází, že to je právě kultura země, která leží v základech její atraktivity. Ta přitahuje nejenom znalce umění, ale třeba taky manažery a mírně osvěcené ředitele velkých firem.



JOSEF ČAPEK

TEORETIK, KRITIK A BOJOVNÍK ZA MODERNÍ UMĚNÍ 1911–1914

Josef Čapek šel svou vlastní cestou mezi tehdejšími konzervativci a radikálními modernisty. Jakým výzvám jako výtvarný kritik čelil v době, kdy se bouraly zažitě umělecké konvence, se dočtete v následujícím článku.

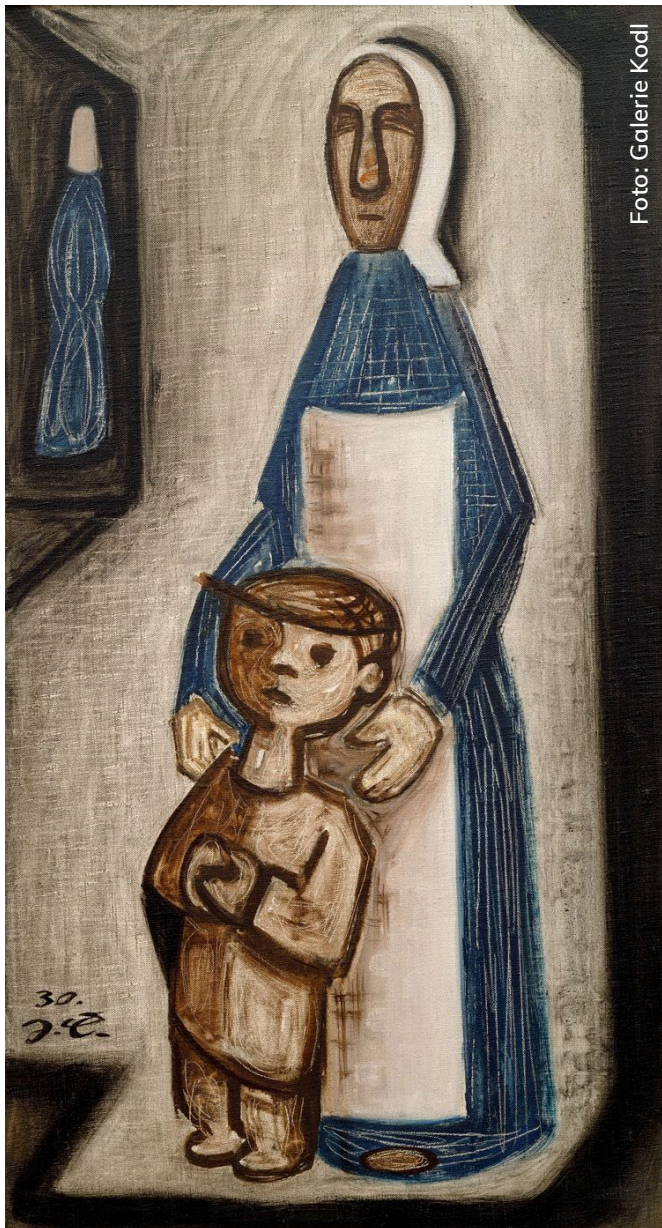


Foto: Galerie Kodl

Josef Čapek patří bezesporu k nejvýraznějším figurám kulturního života první poloviny 20. století. Byl malířem, grafikem, ilustrátorem, scénografem, kreslířem, humoristou, dramatikem, básníkem, prozaikem, autorem pohádek, esejistou, žurnalistou a v neposlední řadě i teoretikem a uměleckým kritikem. V širším povědomí vystupuje především jako výtvarník, potom jako literát, a nakonec snad i jako publicista.

Výtvarná publicistika přitom představuje nejrozsáhlejší a paradoxně dosud nejméně odborně zhodnocenou oblast Čapkova literárního odkazu. Souborné vydání Čapkových publicistických textů se začalo realizovat až poměrně nedávno v nakladatelství Triáda v rámci edice *Spisy Josefa Čapka*.¹ Odborný zájem o Čapkovu výtvarně kritickou činnost se samozřejmě neomezil pouze na vydávání jeho textů. Z hlediska mého odborného zájmu zaměřeného na výtvarnou kritiku jsou nejdůležitější dva

Chlapec z ulice, 1930

články Pavly Pečinkové z osmdesátých let.² Oba články se zaměřují na výtvarně kritickou činnost, která vznikala ve spolupráci obou bratrů Čapkových, tedy výhradně na počátky jejich tvorby v krátkém období vymezeném zhruba lety 1907–1911. Další vývoj jejich samostatné kritické činnosti již nesledují. Následující text si proto klade za cíl představit samostatnou kritickou činnost Josefa Čapka v období 1911–1914, které zhruba pokrývá nejbouřlivější období prosazující se domácí moderny.³

Slibná pozice přinášející těžkosti

Klíčovou událostí na počátku sledované doby byl rozkol uvnitř Spolku výtvarných umělců Mánes. Neshody mezi tradicionalisty a mladší generací umělců orientovaných na nové umělecké směry eskalovaly v první polovině roku 1911 odchodem modernistů, kteří si založili vlastní nezávislé sdružení – Skupinu výtvarných umělců.⁴ Josef Čapek vstoupil do Skupiny (spolu s bratrem Karlem) ihned po návratu z ciziny do Prahy na konci července 1911 a od počátku se s ním počítalo jako s redaktorem chystaného spolkového časopisu, *Uměleckého měsíčníku*.⁵ Skupině se jako vhodný kandidát na tuto pozici jevil zřejmě proto, že v jedné osobě spojoval výtvarníka, literáta a publicistu. Čapek se ovšem z tohoto nového zodpovědného úkolu příliš netěšil, jak vyplývá z dopisu adresovaného jeho budoucí manželce.⁶ Kromě pochybností o svých schopnostech a strachu, že ho budou povinnosti redaktora příliš odvádět od vlastní výtvarné práce, vyja-

¹ Vedle *Knih o umění (Nejskromnější umění, Málo o mnohém, Umění přírodních národů)* jsou to čtyři svazky věnované publicistice: Josef Čapek, *Publicistika 1. Sloupky, entrefilety, fejetony, črty aj.*, Praha 2008 – Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013. – Josef Čapek, *Publicistika 3. Výtvarné eseje a kritiky 1921–1930*, Praha 2021 – Josef Čapek, *Publicistika 4. Výtvarné eseje a kritiky 1931–1939*, Praha 2022.

² Pavla Pečinková, *Počátky výtvarně kritické činnosti bratří Čapků v moravských časopisech, Vlastivědný věstník moravský XXXIII*, 1981, č. 1, s. 60–69. – Pavla Pečinková, *Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy*, in: *Estetika XX*, 1983, s. 30–48.

³ Článek vychází z diplomové práce autorky, Adéla Bytelová, *Josef Čapek – umělecký kritik* (diplomová práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Praha 2022.

⁴ Do skupiny vstoupilo několik bývalých členů Osmy i další mladší umělci: Emil Filla, Vincenc Beneš, Antonín Procházka, Václav Špála, Otto Gutfreund, Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Pavel Janák a další. K nim se připojili i někteří spisovatelé a teoretici – František Langer, Vincenc Kramář a Václav Vilém Štech.

⁵ Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, Praha 1995, s. 27.

⁶ Jaroslav Dostál — Jiří Opelík — Jaroslav Slavík, *Dvojí osud: dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*, Praha 1980, s. 59.

⁷ Jaroslav Dostál — Jiří Opelík — Jaroslav Slavík, *Dvojí osud: dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*, Praha 1980, s. 59–60.

⁸ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 37.

⁹ Srov. Emil Filla, *Jak se píše, Umělecký měsíčník II*, 1912–1913, s. 331–336.

¹⁰ Například Vincenc Beneš, *Umělecký měsíčník II*, 1912–1913, s. 326–331.

¹¹ Poznámka redakce, *Umělecký měsíčník II*, 1912–1913, s. 336. Vincenc Kramář byl v úzkém přátelském kontaktu s galeristou a obchodníkem s obrazy Danielem Henry Kahnweilerem, který svou obchodní strategii založil na výhradním zastupování vybraných umělců (hlavně Picassa, Deraina a Braqua), kolem kterých pak budoval auru exkluzivity vyčleněním jejich díla z jakýchkoliv širších proudů a „škátulek“, jako bylo například označení kubismus, a přísným dohledem nad jejich zápůjčkami na vý-

druje v dopise obavy, že bude neustále vystavován různým útokům jak ze strany konzervativců, tak ze strany Mánesa, a dokonce i některých kolegů z vlastního tábora. Jak uvidíme později, tyto obavy byly zcela oprávněné. Čapek byl navíc nucen ručit určitou částkou za schodek, který by mohl časopisu případně vzniknout.⁷ Působení v *Uměleckém měsíčníku* tak pro něj představovalo značné zatížení, časové, finanční i duševní. Přijetí tohoto nevděčného úkolu může naznačovat, že se Čapek chtěl vědomě zapojit do aktivního prosazování moderního umění a v této příležitosti viděl své poslání.

První číslo *Uměleckého měsíčníku*, koncipovaného jako obecněji kulturně orientovaný časopis, vyšlo v říjnu 1911. Několik prvních čísel bylo překvapivě konzervativních a vedle moderního umění byl prostor věnován i starším umělcům, což Čapkovi velmi konvenovalo. Konfrontace moderních výtvarných projevů se starším uměním a důraz na kontinuitu vývoje bude totiž patřit k trvalým rysům jeho kritických textů i v pozdějších obdobích. Již na počátku roku 1912 se na stránkách časopisu začínala více projevovat názorová diferenciacce uvnitř Skupiny a brzy převládla témata související se současným uměním a pomalu se začínal blížit i konec Čapkova redaktorského působení. Navzdory poměrně krátkému působení (říjen 1911 – březen 1912) uveřejnil Josef Čapek v *Uměleckém měsíčníku* řadu publicistických textů: dva monografické články, příspěvek k aktuálnímu problému protestu německých umělců, dvě recenze knih, jeden referát z výstavy a stať Postavení futuristů v dnešním umění, bezesporu nejzásadnější Čapkův text v *Uměleckém měsíčníku*, kde jasně formuloval svůj nedogmatický pohled na vývoj moderního umění a který zřejmě nakonec spoluzavinil definitivní Čapkův rozchod se Skupinou.

Vstříc moderně bez předpojatosti

Jako jeden z prvních u nás zde Josef Čapek dokázal objektivně kriticky zhodnotit italský futurismus, správně pochopit jeho východiska, vystihnout jeho charakteristiky a vřadit jej do kontextu avantgardního umění. Článek však překračuje rámec čistě futuristické problematiky následujícím stanoviskem: „*Proto je nutno všímáti si i takových průvodních úkazů, jež se vyskytují souřadně vedle hlavního proudu uměleckého vývoje, a přiřaditi je k ostatním poznatkům již více méně běžným tím, že se snažíme stanovit k nim svůj poměr, byť někdy třeba i negativní, který se takto, jestliže vznikl jasnou a správnou poznávací cestou, stává kladným poznatkem, jenž není bez živého významu hlavně pro umělce výkonného.*“⁸ Takto širokým pojetím moderního umění bez potřeby okamžitě nálepkovat jednotlivé projevy hotovými „ismy“ a navíc přiznáním jistého významu i tendencím mimo kubismus u podstatné části tehdejších členů Skupiny narazil.⁹ Toto nedogmatické stanovisko bylo tvrdě odsuzováno především trojicí ortodoxních kubistů Filla–Beneš–Kramář jako relativismus, vyhybání se kritickým soudům, či dokonce neschopnost vůbec kriticky rozlišovat.¹⁰ Tato frakce Skupiny totiž v té době viděla jediný možný vývoj moderního umění cestou následování Picassa. Krátce před válkou pak tyto tendence ve Skupině vyústily až v určité „sektářství“. V poznámce redakce v druhém ročníku *Uměleckého měsíčníku* čteme: „*Umělecký měsíčník od svého počátku stál proti futurismu a tzv. proudu kubistickému a trvale stále na stanovisku kvality uváděl jedině skutečné umělce Picassa, Braqua a Deraina. Naproti tomu pp. Čapkové & Co. postavili se „samostatně“ na stranu futurismu a kubismu, téměř proti Picassovi.*“¹¹ Proti tomuto tvrzení se Čapek ohradil ve *Volných směrech* a na závěr znovu shrnul svůj pohled na vývoj moderního umění: „*Tak třeba mnozí se snaží vyřadit Deraina, Picassa a Braqua jakožto jedině hodnotné zjevy (...) a vymýtit ostatní vývojové složky jakožto nekvalitní (...)* Vždyť přece veškeré ismy prostě nejsou než individuálními orientacemi v ještě nezformované oblasti moderního umění, jež je širokou bytností o pohyblivých hranicích.“¹² Z dnešního pohledu se Čapkovy názory proti Kramářovu, Fillovu a Benešovu

„TAKTO TOLERANTNÍ A KOMPLEXNÍ PŘÍSTUP K MODERNÍMU UMĚNÍ BYL V TÉ DOBĚ VZÁCNÝ NEJEN U NÁS, ALE I VE FRANCII.“

„sektářství“ jeví jako mnohem předvídavější a jimi kritizovaný nadhled, pojmání moderní tvorby v širších souvislostech a „relativismus“ vnímáme jako kvality pozitivní. Takto tolerantní a komplexní přístup k modernímu umění byl v té době vzácný nejen u nás, ale i ve Francii.¹³

Nové příležitosti přinášejí nové problémy

V březnu 1912 Čapek jako redaktor *Uměleckého měsíčníku* končí. Časopis jeho odchod zdůvodnil zahraniční cestou, kterou sice skutečně plánoval, ale nakonec z Prahy odjel až v říjnu 1912 na necelé tři týdny. Je tedy patrné, že pravým důvodem byly spíš názorové neshody a osobní konflikty.¹⁴ Po jeho návratu do Prahy se dále stupňovaly rozpory ve Skupině, kde postupně převládla fillovsko-benešovská orientace na francouzskou trojici „velkých kubistů“. ¹⁵ Bratři Čapkové spolu s dalšími umělci ze Skupiny vystoupili a Josef využil nabídky SVU Mánes, aby se stal s Antonínem Matějčkem spoluredaktorem *Volných směrů*.

Ve *Volných směrech* působil od prvního čísla 17. ročníku (konec roku 1912) a měl zde pečovat především o rubriku Kronika. Antonín Matějček měl ale ještě další pracovní povinnosti ve Vídni, takže Čapek zasahoval i do článků, publikoval zde různé glosy, referáty, několik recenzí, překlady i některé zásadní teoretické stati. 17. ročník *Volných směrů* tedy nese zřetelný čapkovský rukopis. Za Čapkova redigování se *Volné směry* profilovaly jako časopis věnující velkou pozornost vykládání nových výtvarných proudů a jejich obhajobě, a to zejména kubismu.¹⁶ Ale ani ve *Vol-*

ných směrech nebyl bez vnitřních spolkových problémů. Jednak tu byl osobní konflikt mezi Čapekem a Matějčkem, který rozkročen mezi dvěma redakčními povinnostmi (nasazením časopisu a jeho vedením), ale který Čapek zasahováním do koncepce časopisu a jeho rubriky Kronika.¹⁷ Zá-

představovaly spory s oficiálním vedením Mánesa. Umění prosazované na stránkách *Volných směrů* pod Čapkovým vedením bylo pro starší generaci Mánesa příliš modernistické, naproti tomu progresivní mánesácké křídlo, reprezentované Čapkovými vrstevníky, usilovalo o prosazení ještě mnohem většího důrazu na avantgardní umění. Koncem roku 1913 pak proběhla zásadní čistka uvnitř Mánesa. V březnu 1914 už nebyl Čapek zvolen do výboru Mánesa a *Volné směry* byly nakonec předány konzervativní redakční radě.¹⁸ Ve stejné době stále čelil útokům i z druhé strany, ortodoxní picassovské dvojky Filla–Beneš, kteří se v recenzi 45. výstavy Mánesu do Čapka opřeli kvůli výběru na výstavě (koncepti měl ale na starosti Alexandre Mercereau). Beneš dokonce píše, že jediná Skupina je schopná přinášet kvalitní umění z Paříže, zatímco Čapkové předkládají jen hnus.²⁰

Můžeme pozorovat, že v období před první světovou válkou zastával Čapek nevděčnou pozici teoretika, který je příliš progresivní pro konzervativce a málo radikální pro avantgardu. Neustálé útoky z obou stran ho zřejmě nesmírně vyčerpávaly a události jara 1914 přispěly k definitivnímu rozhodnutí opustit sféru spolkových časopisů a věnovat se publicistice v tisku, který tak silně neovládaly skupinové zájmy.

Budování výtvarné kultury

Již dlouho před tímto rozhodnutím, v roce 1912, získal místo výtvarného referenta v *Lumíru*, názorově nepřilíživě vyhraněném časopise vydávaném Uměleckou besedou.²¹ Krátce působil také v *Času*, příležitostně spolupracoval s *Lidovými novinami* a týdeníkem *Přehled*. Dva texty uveřejnil také v německém časopise *Der Sturm* a ve *Stylu*.²² Josef Čapek byl jako výtvarný referent a teoretik opravdu mnohostranný a měl nesmírně široký záběr. Pokoušel se obsáhnout veškerý domácí výtvarný život a upozornit i na nejzásadnější události v umění evropském. Pomocí re-

stavy. Tuto Kahnweilero-vu strategii respektoval i Kramář, proto se tedy ve zmíněné poznámce v *Uměleckém měsíčníku* objevuje zdánlivě nelogická formulace, že „*Umělecký měsíčník* od svého počátku stál proti futurismu a tzv. proudu kubistickému a trváje stále na stanovisku kvality uváděl jediné skutečné umělce Picassa, Braqua a Deraina“. Po první světové válce je tato strategie již neudržitelná a Kahnweiler i Kramář mluví o Picassovi, Braquovi a Derainovi jako o kubistech.

¹² Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 203–205.

¹³ Pavla Pečinková, Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy, in: *Estetika* XX, 1983, s. 34.

¹⁴ Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, Praha 1995, s. 29.

¹⁵ Jiří Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 74.

¹⁶ Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, Praha 1995, s. 30.

¹⁷ K tomu Lenka Bydžovská, Volné směry 1913 – Čapek kontra Matějček, in: *Documenta Pragensia*, 1988, s. 235–250 a Jaroslav Slavík, O jedné polopravdě (Ke kubismu Josefa Čapka), *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 32, 1993, s. 35–48.

¹⁸ Jednotlivá stadia boje v Mánesu Josef Čapek podrobně probírá ve svých dopisech S. K. Neuman-

novi, srov. Stanislava Jarošová — Milan Blahynka — František Všetíčka (edd.), Viktor Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové. *Korespondence z let 1905–1918*, Praha 1962, s. 56–87. Mezi nejmladšími představiteli boje proti modernímu umění uvádí Čapek Jana Štursu a Vratislava Nechlebu, nešlo tedy jen o boj staří vs. mladí.

¹⁹ Této výstavě bude ještě věnováno více pozornosti.

²⁰ Vincenc Beneš, Kubistická výstava v Mánesu, *Umělecký měsíčník* II, 1912–1913, s. 330.

²¹ Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, Praha 1995, s. 32.

²² Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, Praha 1995, s. 32.

²³ Pavla Pečinková, Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy, in: *Estetika* XX, 1983, s. 36.

²⁴ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 30.

²⁵ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 31.

²⁶ Například v recenzi Podzimního salonu v Paříži Čapek píše: „Picasso, nejpokročilejší z mladých malířů, sám sebe nazval realistou. A skutečně v jeho posledních pracích do obrazu abstraktně sestrojeného vnikají bezprostředně nazírané a jako přímo obnažené reálné podoby hmot nebo



Les, 1912

cení a překladů se snažil českému prostředí zprostředkovávat i nejdůležitější nové poznatky uměnovědné, estetické myšlení a teoretické koncepty důležité pro lepší orientaci v nových uměleckých tendencích.²³ Publicistické texty Josefa Čapka v období mezi lety 1911–1914 lze rozdělit do několika kategorií: 1. drobné informativní glosy, 2. úvahy o rozličných aktuálních otázkách výtvarného života, 3. recenze publikací o výtvarném umění, 4. portréty jednotlivých umělců (medailony k jubileím a nekrology), 5. rozsáhlé stati věnované obecným výtvarným otázkám a 6. výtvarné referáty.

Obhájce nového umění

Základní Čapkovy teze, ze kterých vycházel při posuzování dobové umělecké produkce, najdeme v kondenzované podobě v trojici klíčových teoretických textů *Nové umění*, *Tvořivá povaha moderní doby* a *Krása moderní výtvarné formy*. Ze stati *Nové umění*, uveřejněné na pokračování v *Lidových novinách* na přelomu února a dubna 1912, je patrné, že již plně uznává „obrazy Picassovy, Derainovy, Matissovy aj. za umění, jež má právo k životu.“²⁴ Usiluje zde o souhrnný výklad moderního umění od jeho ideových předpokladů přes vývojovou vazbu na umění předcházející až po analýzu jeho výrazových prostředků a charakterizaci tvarových zákonitostí. Čapek se snaží hlavně předjímat argumenty odpůrců a podávat zdůvodnění oprávněnosti tohoto směru. Celkově článek vyznívá v podstatě jako obhajoba práva kubismu na existenci jako legitimního uměleckého projevu. Čapek v článku vysvětluje, že na rozdíl od analytické metody realismu a impresionismu, která dospěla k pouhému konstatování přírodních faktů a jejich subjektivnímu popisu, nové umění přichází s formovým projevem osvobozeným od předmětu a že „*Umělecké dílo musí se stát něčím samobytným a nesmí pak být porovnáváno s přírodním faktem, chceme-li již zjišťovat jeho pravdivost. Tato [pravdivost] leží v samotném organismu uměleckého díla a je výsledkem vztahů a souladu různých zákonů, jež jsou u něho přirozeně jiné*

než u věci ve fyzickém světě.“²⁵ Právě tento nový poměr umění ke skutečnosti a s ním související otázka umělecké pravdivosti se stává ústředním tématem Čapkových předválečných umělecko-teoretických úvah. Nové umělecké směry interpretuje vlastně jako rozdílné projevy téhož úsilí o proniknutí k podstatě skutečnosti. Moderní umění postupně začíná v Čapkových textech vystupovat jako „nejvlastnější realismus“, neboť se neomezuje pouze na popis vizuální stránky předmětu, ale zachycuje přímo jeho podstatu.²⁶ K legitimizaci nového umění měla přispět i jeho kontinuita s uměním předcházejícím: „Zapomíná se na to, že za nimi [„výstřelky“] je celé vývojové proudění směřující k jistému cíli, že všechno toto tak silné a nelibě překvapující úsilí za novou formu výtvarných obsahů je oprávněné, neboť je zaručeno veškerým vážným uměním minulého století.“²⁷ Úvahy nad povahou moderní doby a kontinuitou moderního umění se slahy předchozími Čapek dále rozvádí i v článku *Tvořivá povaha moderní doby*. Stať vyšla ve zvláštním čísle *Volných směrů* věnovaném klasicismu přelomu 18. a 19. století. Čapek však pojednání o této konkrétní problematice využil k rozvíjení úvah o rysech moderního umění a moderní kultury vůbec. Od všeho předcházejícího umění se podle Čapka klasicismus odlišoval střízlivostí a věcností, civilním rázem a s moderním uměním jej spojuje mimo jiné hlavně zájem o prostor a elementární formy. Klasicistní malbu charakterizuje takto: „Kontura cílí za koncizní tvarovou a prostorovou přesností, za trvalým plastickým aspektem a za precizním podáním toho, co na formách je podstatného a tvoří jejich prostorovou konstrukci... Kompozice je nehudební, věci jsou obnaženy... Podávají se holé, neboť malířovo účastenství na formě neváhá ani hledati je v jejich skoro geometrické podstatě.“²⁸ V tomto zaujetí geometrickou podstatou forem, které podle něj pokračuje u Cézanna a vrcholí v díle Picassově, viděl Čapek nejvýraznější spojitost empiru s moderním uměním, respektive kubismem. Kubistické technice a „tvárné perspektivě“ kubismu se Čapek věnuje i v posledním z trojice velkých teoretických článků, v *Krásě moderní výtvarné formy*. Větší část textu je věnována gotickému umění, ovšem jak je u Čapka zvykem, rozbor charakteristik gotického umění po celou dobu směřuje především k odhalení jeho souvislostí s uměním moderním. V případě gotiky jde zejména o její odpoutání „od syrových a neduchových vzhledů přírody, a tedy i od pojetí naturalistického.“²⁹ Gotická linie i plochy jsou osvobozeny od přírodně prostorového zatížení a stejně jako moderní umění působí samy sebou, svou vlastní bytností. Právě autonomnost či umělost formy je pro Čapka prvořadým požadavkem nového úsilí.³⁰ Teoretická východiska naznačená v rozboru těchto třech teoretických statí se pak Čapkovi stávají výchozím bodem a hodnotícími kritérii při posuzování současného umění.

„MODERNÍ UMĚNÍ BY MĚLO TOTIŽ USILOVAT O TO, ABY ODPOVÍDALO MODERNÍ DOBĚ, NÁZORŮM A POCITŮM MODERNÍHO ČLOVĚKA...“

Co do počtu, představují výstavní referáty v období mezi lety 1911–1914 rozhodně nejrozsáhlejší složku Čapkovy publicistické tvorby. Mezi Čapkovými kritikami lze rozpoznat dva základní typy. V prvním se autor nesoustředí ani tak na konkrétní ráz výstavy, ale téma výstavy se stává spíše východiskem k obecnějším úvahám o dané problematice. Například u výstavy evropské grafiky se po stručném shrnutí základních údajů dostává k reflexi o grafice jako takové, o jejím vývoji, kvalitách a specifických problémech. Ve druhém typu referátů se naopak důkladně zabývá popisem a hodnocením exponátů, charakteristikou vystavujících umělců a jejich technikou a samozřejmě také jejich místem v uměleckém vývoji. Při samotných popisech děl se namísto chladné deskripce spoléhá spíše na citové naladění diváka, evokaci dojmů z uměleckého díla a vylíčení toho, jak dílo celkově působí, čímž do určité míry pokračuje ve způsobu vyjadřování z raného období spolupráce s Karlem. Je ale mnohem střízlivější v užívání okrašlujících básnických prostředků a subjektivní „imprese“ logicky zdůvodňuje a odborně vysvětluje. Ve svých kritických soudech se snaží zůstat objektivní a případné výtky vždy pádně zdůvodňuje.

skoro přímé reální fakty.“ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 64.

²⁷ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 30.

²⁸ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 96.

²⁹ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 130.

³⁰ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 132.

³¹ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 106.

³² Ibidem.

³³ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 101.

³⁴ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 53.

³⁵ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 58.

³⁶ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 259.

³⁷ Pavla Pečínková, Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy, in: *Estetika XX*, 1983, s. 39.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 111.

⁴⁰ Pavla Pečínková, Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy, in: *Estetika XX*, 1983, s. 41.

⁴¹ Pavla Pečínková, Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy, in: *Estetika XX*, 1983, s. 40.

⁴² Pavla Pečínková, Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy, in: *Estetika XX*, 1983, s. 41.

⁴³ Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, Praha 1995, s. 44.

⁴⁴ Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 111, nebo na jiném místě: „O dnešní etapě kubismu, jež není nijak uzavřená a ostře vyhraněná, nelze dosud říci nějakých definitivnějších slov.“, Josef Čapek, *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, Praha 2013, s. 63.

Jedinečný význam předválečných recenzí

Se sympatiemi naopak přistupoval k tvorbě mladších výtvarníků vystavujících v rámci Skupiny výtvarných umělců a SVU Mánes. Referáty o těchto výstavách patří k nejdůležitějším Čapkovým výtvarně kritickým pracím předválečného období a většina těchto textů má silně apologetický charakter. Snaží se v nich znovu a znovu neúnavně objasňovat výtvarné principy kubismu a jeho ideová východiska. Vysvětluje jeho vztah k realitě, nové pojetí prostoru a odhaluje jeho vztah k umění klasickému. „Moderní umění je úkazem širokým a postupujícím...“³⁴ deklaruje Čapek hned v úvodu recenze II. výstavy Skupiny výtvarných umělců a jasně tak znovu vyjadřuje svoje pojetí moderního umění akcentující otevřenost a dynamickou proměnlivost. Po vyčerpávajícím teoretickém úvodu o povaze moderního umění se dostává k hodnocení vystavených děl. Za bližší pozornost zde stojí Čapkovo hodnocení obrazů Václava Špály: „I přes silně akcentované a velice samostatné pokusy v řešení problémů liniových, barevných nebo kubických, vnucuje se mile jistý původní rys českosti; je to ryzí samorostlá vlastnost a přirozený duch původnosti, úkaz v našem umění ne častý. Tato českost není podmíněna předmětem, ale zdá se být nejnuitnější povahovou náplní, pod níž linie, barvy

Umění před tradicí a vlastenectvím

Jak bylo již naznačeno, Čapkovy výtvarné referáty mají neobyčejně široký tematický záběr. Čapek se snaží postihnout výtvarný život v co největší šíři a věnuje se umění domácímu i zahraničnímu, starému i novému, progresivnímu i konzervativnímu. Největší pozornost věnuje pocho-pitelně umění domácímu. Soustavně referuje o činnosti nejvýznamnějších spolků (SVU Mánes, Skupina výtvarných umělců, Umělecká beseda, Krasoumná jednota, Jednota umělců výtvarných), ale všímá si i menších výstav a okrajových záležitostí. Jednoznačně negativní stanovisko zaujímal Josef Čapek k výstavám členů konzervativní Jednoty umělců výtvarných a eklektické tvorbě Krasoumné jednoty. U recenzí těchto výstav většinou Čapkovi ani nestojí za to komentovat, či dokonce hlouběji analyzovat vystavená díla a většinou rovnou přechází k širším úvahám a kritickému hodnocení tvorby těchto spolků jako celku. Pokud se už vyjadřoval ke konkrétním umělcům, kvalifikoval jejich díla většinou jako nevýznamná, průměrná, šablonovitá, bezobsažná, povrchně líbivá až kýčovitá, či dokonce úpadková. Hlavně u nich ale postrádal „hledajícího ducha“, tvárné úsilí a vůbec nějaký osobitý výtvarný názor. Dost skepticky se Čapek stavěl i k tehdy populárnímu programu „národního umění“, který silně rezonoval hlavně na výstavách Umělecké besedy. Referáty věnované výstavním aktivitám toho spolku tedy většinou krouží kolem této tehdy aktuální a opakovaně diskutované problematiky národního umění a cizích vlivů. Čapek upozorňuje na to, že umělecký program zaměřený výhradně na národní tradici by vedl k estetismu a „stagnaci a ustrnutí na formách, jež se v etickém a politickém životě národa již přežily“³¹ a že pro budoucí vývoj českého umění je dokonce nebezpečný, protože vede ke konzervatismu a ustrnutí. Skutečná tradice podle něj znamená pokračování v tvoření nového a „trvá jen pokud postupuje.“³²

Čapkova akcentace mnohostranného široce pojímaného vývoje moderního umění se samozřejmě vůbec neslučovala se snahou vydělovat české umění z evropského celku a pěstovat domácí tradici v izolovaném prostředí bez vztahu k cizině. Naopak, pro vývoj českého umění vidí jako nezbytné spojení s moderní evropskou tvorbou a sledování spíše čistě výtvarných otázek, nikoli těch vlasteneckých. Odmítá tím strnulou polaritu „kosmopolitní“ versus „národní“ a požadavek národnosti přímo propojuje s úsilím o modernost. Není podle něj nutné vyhlašovat nějaký národní program a klást na umění požadavek „národnosti“. V kvalitním a silném uměleckém projevu se národní charakter vždy určitým způsobem projeví, jak píše v recenzi jubilejní výstavy Umělecké besedy: „Každý národ má svou původní psychu, jež není v žádném silném projevu nikdy zapřena a jež se ve své chvíli ukáže vždy s mocnou silou a se spontánní upřímností.“³³

Stvořitelé, 1926



Foto: Galerie Kodl



Foto: Galerie Kodl

Děvčátko s míčem, 1918

a rytmy oživují srdečným dechem českého bezprostředního lyrismu.“³⁵ Špála tu totiž vystupuje jako ideální typ malíře, kterému se v tvorbě podařilo vhodným způsobem skloubit požadavek „českosti“ a „modernosti“, nikoliv však uměle a „chtěně“, nýbrž naprosto přirozeně a autenticky. Následující výstavu Skupiny umělců výtvarných, na které byly kromě grafiky, lidového a exotického umění k vidění obrazy Picassa, Deraina a Braqua, recenzoval dvakrát. Jedna recenze vyšla v červnu 1913 ve *Volných směrech* a druhá v *Lumíru*. Oba referáty se dost podstatně liší, neboť Čapek respektoval odlišné zaměření periodik a především měl na zřeteli čtenáře. Recenze publikovaná ve *Volných směrech* řeší hlavně otázku zastoupení a kvality výběru, zatímco druhý referát určený do *Lumíra* (a cílící na širší veřejnost) pojímá spíše jako teoretický článek vykládající umění od Cézanna až po Picassa, s důrazem na zevrubné vysvětlení techniky kubismu a jeho specifického nazírání reality.

Z evropské produkce sleduje Čapek hlavně umění francouzské, německé a italské. Zde si všímá především tvorby avantgardních umělců a velkých souborných výstav moderního umění, které umožňovaly srovnání jednotlivých

proudů a nabízely pohled na moderní umění v celé jeho šíři, například pařížský a berlínský podzimní salon. Jednoznačně kladně hodnotí umění francouzské, hlavně kubistické, německému umění (expresionismus) a italskému (futurismus) sice nepřipisuje určující úlohu, ale uznává ho jako součást moderního uměleckého proudu, jak bylo již naznačeno výše.

Umělecká kritika

Kritické texty tohoto období lze považovat za nejdůležitější Čapkův odkaz modernímu umění, neboť jeho pozdější výtvarná publicistika ztrácí programový charakter a poválečným kritikám publikovaným téměř „rutinně“ v denním tisku již nelze připisovat konstruktivní úlohu v budování soudobé výtvarné kultury. V předválečném období připisuje sám Čapek teoretické reflexi umění a umělecké kritice mimořádný význam pro vývoj moderního umění. A to jak v prostředí samotných tvůrčích výtvarníků, tak u širší veřejnosti. Umělcům a teoretikům pomáhá pojmové uchopení a teoretické promyšlení výtvarných problémů zorientovat se v množství různých tendencí, identifikovat nosné myšlenky, vyhnout se slepým uličkám a snadněji tak posouvat vývoj umění kupředu. Kritika se tak stává jedním ze součinitelů uměleckého procesu. Veřejnost pak díky popularizaci aktuálních výtvarných otázek získává lepší „výbavu“ pro návštěvu galerií, snadněji porozumí aktuálním trendům a dokáže je lépe přijímat. Moderní umění klade na diváka v procesu vnímání značné nároky, a tím nabývá na důležitosti i role umělecké kritiky. Odpor vůči modernímu umění totiž nemusí být (a většinou není) založen na vyloženě kritickém postoji k charakteru daného umění, často je podle jeho názoru jen důsledkem „duševní pohodlnosti“.³⁶

V metodologii Čapkovy kritické práce dochází ve sledovaném období k výraznému posunu oproti počátkům spojeným s bratrem Karlem. Nyní přistupuje ke kritice s větší „vědeckostí“, opouští impresionistické a symbolistní postupy a sází na racionální objektivní kritéria. V centru pozornosti stojí analýza tvárných postupů, struktura vnitřních zákonitostí uměleckého díla a formová čistota. Od samotného díla pak postupuje k historickému a teoretickému zobecnění, které je pro něj vždy důležitější než samotná díla a jejich autoři. Charakteristickým znakem Čapkových výtvarně-kritických prací je právě toto prolínání principů umělecké kritiky s teorií a částečně i s přístupem uměleckohistorickým. To Čapkovi umožňuje lepší orientaci v problematice moderního umění, a jeho kritická práce tím získává mnohem širší dosah a obecnější platnost.³⁸

Umělecký vývoj jako výchozí bod kritiky

Vůbec nejobecnějším východiskem pro veškeré úvahy o umění v tomto období je přitom pro Josefa Čapka kategorie vývoje. Svou specifickou evolucionistickou koncepci

uměleckého vývoje vycházející z bergsonovské filozofie aplikuje také ve své výtvarně kritické práci. Vývoj je centrálním bodem jeho uvažování a také nejdůležitějším měřítkem pro hodnocení uměleckých děl. Ta jsou posuzována z hlediska jejich pozice ve vývoji – pokud odpovídají současnému stádiu vývoje, či dokonce ukazují na nové možnosti, jsou uznána za kvalitní, naopak negativně jsou hodnocena díla za vývojem zaostávající. Díky tomuto evolucionistickému přístupu je Čapek schopen vidět moderní umění historicky a vnímat aktuální umělecké dění v širší perspektivě. U moderního umění si všímá obsahových i formových souvislostí a podobností se starším uměním (například klasicismem nebo gotikou) a poukazem na kontinuitu s předchozími epochami se snaží dokázat oprávněnost nových tendencí. Nové umění podle Čapkova názoru organicky vyrůstá z dosavadního vývoje a může i vytvářet vě-

domé svazky s některými staršími vývojovými etapami, ale toto starší umění musí vždy určitým způsobem aktualizovat. Moderní umění by mělo totiž usilovat o to, aby odpovídalo moderní době, názorům a pocitům moderního člověka, aby se stalo „vyjadřovací řečí pro nové představy.“³⁹ „Nové představy“ pojímá dost široce jako změněnou duchovní atmosféru 20. století, která se projevuje i v jiných oblastech lidské aktivity, a vývoj umění tak propojuje s vývojem civilizace vůbec. Tyto změněné představy příliš nespecifikuje, zůstává u všeobecné charakteristiky a „nového ducha“ či „ducha moderní doby“ spíše vycituje, než analyzuje.⁴⁰ Pojem „nový duch“ se objevuje i ve Francii, ale až koncem první světové války a s poněkud odlišným významem.⁴¹ U nás výraz „duch doby“ nacházíme v teoretických textech zabývajících se formálními a ideovými proměnami uměleckých slohů již začátkem 20. století, a to pravděpodobně pod vlivem Vídeňské školy a díla Maxe Dvořáka. Čapkův „duch doby“ ovšem nemá metafyzický charakter, a když Čapek mluví o „duchovních“ složkách umění, myslí na kreativní schopnost lidského intelektu.⁴² Právě tvořivost, kreativnost, je pak nejpodstatnějším znakem „nového ducha“. Kreativnost je nutnou složkou každého pravého umění. Tvůrčím aktem člověka vzniká autonomní výtvar, svébytná forma, řídící se vlastními principy nezávislými na přírodě. Tato forma určovaná člověkem vyjadřuje jeho vlastní pojmání věcí a slouží k hlubšímu poznání skutečnosti. Poznání se tu již neomezuje jen na ohmatávání povrchu a jevové

stránky objektu, ale snaží se proniknout přímo k jejich podstatě. Jelikož člověk usiluje o stále hlubší poznání, umělecká forma musí být nutně proměnlivá a dynamická, proto nemá smysl hledat nějakou věčnou, ideální formu ani se vracet k formám minulosti, jež odpovídají už překonaným vývojovým fázím pojmání světa.⁴³ Zásadní důležitost má Čapkova snaha nepojímat moderní umění úzce a staticky, ale jako velmi široký proud s řadou rozmanitých dílčích projevů. Dobře si totiž uvědomoval, že moderní umění zatím není hotový produkt, že je stále v procesu vzniku a že on a jeho současníci nemají dostatečný odstup k tomu, aby hodnotili, která z dílčích tendencí má právo na život a která si zařazení do proudu moderního umění nezaslouží.⁴⁴ Důležitější než konkrétní hotové umělecké výsledky se mu proto jeví mnohotvárné úsilí a hledání, které by podle jeho představ mělo časem dospět k nějakému zřejmému

identifikovatelnému „úhrnnému“ stylu, který bude nejlépe vystihovat duševní názor doby.

Jak bylo již zmíněno, Čapkovo široké pojmání moderního umění se opakovaně stávalo cílem kritiky, zejména u avantgardy. Právě tato otevřenost a nedogmatičnost Čapkova přístupu ale nakonec významně přispěla k prosazení moderního umění i moderního myšlení o umění v české kultuře. A kritické a teoretické práci Josefa Čapka zajistila nadčasový význam.



ADÉLA BYTELOVÁ

Studentka doktorského programu Dějiny křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Její specializací jsou dějiny české výtvarné kritiky a umění 1. poloviny 20. století.

KINGDOM COME!

Pro filmový a herní průmysl byla historie vždy poutavým zdrojem inspirace. Tvůrci ale mívají sklon popustit uzdu své fantazie a v dílech často dochází k různým ahistorickým projevům. Následkem toho jsou diváci utvrzováni v dlouho přetrvávajících stereotypech o vybraných historických obdobích. Naštěstí existují i výjimky.

V roce 2018 se hráči i badatelé dočkali historické hry Kingdom Come: Deliverance od českého Warhorse Studios, která byla vítaným překvapením. S hlavním hrdinou Jindřichem se hráč ocitá v českých zemích 15. století uprostřed trůnního sporu rodu Lucemburků, který vznikl po smrti Karla IV. mezi jeho syny Václavem a Zikmundem. Místem dění je oblast Sázavského kláštera, Rataje nad Sázavou

a Stříbrné Skalice, kde během různých misí hráč nahlédne do života obyvatel středověkých vesnic, hradů, a dokonce i kláštera.

Už dříve ve videohrách samozřejmě existovaly pokusy realisticky vykreslit historické prostředí. Mezi nejznámější příklady patří herní série Assassin's Creed, ve které autoři věrohodně rekonstruovali pařížskou Notre Dame na zákla-

dě podrobného skenu stavby nebo oživilí renesanční Řím ve spolupráci s významným znalcem doby, Marcellem Simonettim. Při vývoji takovýchto her se objevila snaha o historickou přesnost, přesto ale ve většině případech nakonec převládla touha autorů přidat dějinám akční prvky a vynechat pravdivé části, které se zdály být nezajímavé, popřípadě zbytečné. Tak se stalo, že v Assassin's Creed II chybí před florentským dómem známé baptisterium anebo že se ve hře Europa Universalis IV objevuje v 19. století Polsko jako suverénní stát, který tehdy ve skutečnosti neexistoval.

Hry Kingdom Come: Deliverance I a II posunuly zobrazování herního prostředí na vyšší úroveň. Při vývoji se kladl důraz nejen na přesnou rekonstrukci hradů a kostelů, ale i prostých vesnických domů. Dle vedoucích historicky studia, Joanny Nowak, bylo právě největší výzvou napodobit nejenom vzhled, ale i celkovou atmosféru venkova. „Nejsložitějším úkolem bylo rekonstruovat život na venkově vzhledem k tomu, že dřevěná architektura a předměty z přírodních materiálů rychle během staletí zanikaly a to

dlouho předtím, než byly vynalezeny jakékoli patřičné metody konzervování. Navíc bylo těžké určit, o čem konkrétně se chudší lidé v každodenním životě bavili. Mluvili pouze o plnění základních potřeb nebo se zapojili i do hlubších diskuzí ohledně hrozcích nebezpečí? To nikdo přesně neví. Žádné písemné prameny z té doby se nezabývaly tím, co by se vztahovalo ke komukoli jinému než šlechtě. Rozhodli jsme se spoléhat na několik zdrojů a etnologických průzkumů z pozdějších století, přičemž jsme hledali univerzální a opakující se témata, která by mohla být relevantní.“ Se studiem spolupracovali čeští historici a znalci středověkých Čech, mezi nimiž byli Jan Klípa a profesori Jan Royt a Petr Sommer. I přes důkladnou rešerši se doba nicméně nedala plně rekonstruovat. „Samozřejmě jsme museli vynechat určité lokality vzhledem k nedostatku věrohodných informací, stejně tak jako historické postavy. Někteří zajímaví šlechtici a měšťané jsou pouze stručně zmíněni v kronikách, takže si u nich nemůžeme být jisti, kde se nacházeli během časového úseku, ve kterém se naše hra odehrává,“ uvedla Nowak.



Foto: press.warhorsestudios.cz

Hráč má možnost zažít atmosféru středověké doby, ať už se nachází na hradě Talmberk nebo Rataje, na náměstí v Kutné Hoře nebo v Sázavském klášteře. Samotný klášter představuje na herní mapě unikátní místo, protože zde, v době 15. století, právě probíhá výstavba gotického kostela sv. Prokopa. Nejenže je fascinující sledovat středověký proces výstavby, ale stejně tak je zajímavé pozorovat každodenní život tamních benediktínských mnichů a to v rámci mise, během které se hlavní postava musí vydat do kláštera jako novic. Účastní se modliteb a zpěvů, pracuje na rukopisech či míchá léčivé odvary. Ve volných chvílích může hráč obdivovat fresky, které byly překvapivě odhaleny teprve v době, kdy byla hra vyvíjena. Nutno podotknout, že

ve skutečnosti plánovaná stavba nebyla nikdy dokončena. Přesto je kostra jižního křídla i dnes charakteristickým prvkem areálu bývalého kláštera.

Zatímco výtvarné umění je zobrazeno podle skutečnosti do detailu, oděv a výzbroj postav mají k pravosti poměrně daleko. Řada postav se objevuje v oděvech, které dle středověkých norem nebyly vhodné, a mnozí nosí roztrhané a špinavé oblečení, které by v té době žádný slušný člověk nenosil. Ve hře se navíc objevují i renesanční prvky a motivy, které jsou spíše převzaty z moderních „reenactment“ skupin rekonstruujících historické události, každopádně nevycházejí z historických pramenů. Odborníci rovněž kritizovali nedostatek kuší a střelných zbraní, které byly charakteristické pro dobové Čechy. Studio si naštěstí vzalo kritiku znalců k srdci a v druhém dílu hry vylepšilo nedostatky toho prvního.

I přes pár nedokonalostí nadšenci do dějin i opravdoví znalci pozitivně přijali výsledek snah studia, které vytvořilo originální děj na základě skutečných historických zdrojů a nálezů. V případě her Kingdom Come: Deliverance I a II se totiž nejedná o pouhé přetvoření dějin tak, aby vyhovaly představám tvůrců. Doufáme, že se tak stanou vzorem pro budoucí historické akční videohry.

Fanni Elek

Studentka Dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy



Foto: www.kingdomcomerpg.com

3 X DIVADELNÍ RECENZE



Foto: Alena Hrbková

VĚČNÁ MILENKA ALMA MAHLEROVÁ

Věčná milenka Alma Mahlerová je komorní divadelní představení, které odhaluje fascinující příběh múzy velkých umělců i ženy plné vnitřních rozporů. Skrze postavu Almy Mahlerové žijící na sklonku života v New Yorku zkoumá hra nadčasovou otázku, co zůstává, když vzpomínky blednou. Přibližuje její komplikovanou osobnost – milující, inspirující, ale také manipulativní, sebestřednou a občas antisemitskou.

Inscenace, vzniklá v rámci 40. výročí Divadla v Řeznické, vychází z textu Marca Delaruellea a zaměřuje se na Almino pozdní období, kdy rekapituluje svůj bouřlivý život plný vášně, slávy a skandálů. Režisér Petr Gábor pracuje s intimním prostorem divadla a zdůrazňuje herecké výkony. Minimalistická scéna a střídá vizualita dávají vyniknout psychologickým nuancím, přesto občasné zpomalení působí staticky.

Dramaturgie Yvety Srbové využívá střídání starší a mladší Almy, které spolu vedou nepřímý dialog o lásce, ztrátách a ideálech. Oživení Alminých milenců formou proměn jediné postavy nakladatele přináší do hry svěžest. Hra se vyhýbá patosu a nabízí vtipný i tragický tón rozkrývající rozpor mezi inspirací a tvorbou.

Scénografie Michala Syrového je úsporná, avšak symbolická – pár předmětů, např. zrcadlo či kufr, evokuje vzpomínky a nostalgii. Zajímavým prvkem je „Kokoschkova panenka“ vystihující Alminu roli múzy. Jemná světelná režie a projekce navozují atmosféru, kterou podtrhuje i důmyslný kostýmní koncept Tomáše Kypty. Ten propojuje módu přelomu 19. a 20. století s moderními prvky, zdůrazňuje vývoj Almy a odlišuje mužské postavy drobnými znaky.

Herecké výkony tvoří jádro inscenace. Radka Fidlerová jako starší Alma mistrovsky zobrazuje zklamanou, ale ženu smířenou s vlastním příběhem, zatímco Máša Málková v roli mladší Almy přináší energii a vášnivost. Ondřej Volejník věrohodně ztělesňuje směs milenců, od Gustava Klimta po Franze Werfla, a zdařile předává mozaiku Alminých vztahů.

Věčná milenka Alma Mahlerová tak působí jako silná divadelní výpověď o ženě, jež střídavě inspirovala i manipulovala. Přináší zážitek nabízející nejen historický vhled do Almina života, ale i zamyšlení nad cenou, kterou platíme za lásku a umění.

Sára Aseemová



Foto: Zuzana Havlíková

JÁ SECESE: MILOVALA JSEM MUCHU

Inscenace *Já Secese: Milovala jsem Muchu* slibuje divákům nezapomenutelný popkulturní audiovizuální zážitek plný barev, akrobacie a 3D komiksových projekcí. Podle autorů to má být strhující cesta do světa secesního umění. V rámci hry se propojuje dílo Alfonse Muchy s příběhem mladého umělce dnešní doby, který se ocitá v Paříži na přelomu 19. a 20. století – v době, kdy byla secese na svém vrcholu. Představení nabízí příběh vzestupu tohoto uměleckého směru i střetu hodnot umění s temnými hrozbami doby. Hlavní zápas mezi dobrem a zlem představuje (super)hrdina Drawman, alter ego mladého umělce, a jeho úhlavní nepřítel Blackdust, avšak právě tato linka připomíná klišé typického komiksového hrdiny, což oslabuje dramatický efekt. Postava Drawmana se tak stává nejslabším článkem inscenace.

Dramaturgie představení staví na originální myšlence propojit Muchovu estetiku se světem současného komiksu, což má potenciál oslovit nejmladší generaci. Hra nicméně postrádá hlubší pohled na Muchovu osobnost a historický kontext, které by podaly ucelenější obraz o jeho době a tvorbě. Složitě proplétání dějových linek navíc místy přesycuje diváka natolik, že sleduje spíše sled obrazů než

souvislý příběh. Pilířem inscenace je bezesporu scénografie. Okamžitě přenese diváky ze současného New Yorku do Paříže začátku 20. století, čímž umožňuje prožít magickou cestu proti proudu času. Přesto se místy scéna potýká s přemírou vizuálních podnětů, které tříští pozornost diváků. Zatímco efektní 3D projekce a akrobatické prvky dodávají pohybu až mystický nádech, otázkou zůstává, zda se divák uprostřed této audiovizuální smršti dokáže soustředit na příběh. Michal Dvořák, známý tvůrce multimedialního show Vivaldianno a člen kapely Lucie, spojil ve své režii moderní techniku, muzikálové prvky a výtvarné umění do dynamického celku. Jeho schopnost propojovat moderní animační technologie s Muchovým příběhem vytváří na české scéně ojedinělou koláž, která však místy balancuje na hranici přepětí.

Já Secese: Milovala jsem Muchu je odvážným pokusem propojit secesní krásu s dynamikou moderní technologie, který oslovuje diváky bohatou vizualitou a atraktivními pohybovými prvky. Přesto inscenace ztrácí část svého půva- bu tím, že vizuální složka, byť podmanivá, místy až příliš dominuje nad vyprávěním.

Sára Aseemová

ŠTYRSKÝ, TOYEN, HEISLER

Štyrský, Toyen, Heisler je komorní inscenace o třech výrazných osobnostech českého surrealismu, které spojilo přátelství, tvorba a touha po svobodě v temných časech protektorátu. Hra přibližuje jejich výjimečné osudy i křehké vztahy, aniž by sklouzávala k patosu nebo výkladu učebnicových faktů. Nabízí silnou výpověď o umění jako způsobu jak přežít a neztratit sebe sama.

Hra se odehrává jedině noci roku 1941 uprostřed nacistické okupace. Mladý židovský básník Jindřich Heisler se skrývá před gestapem a nachází útočiště u malířky Toyen. Zpočátku působí prostor stísněně. Heisler spí ve vaně, ticho a strach vyplňují každou mezeru. Jak ale hra postupuje, prostor se otevírá, což oslabuje prvotní pocit klaustrofobie. Posléze se zde objevuje i třetí klíčová postava přímého a sarkastického Štyrského. Společně dokreslují obrázek doby i bez větších historických souvislostí. Díky tomu se časová jednotka jedné noci místy rozplývá.

Martina Kinská se v inscenaci vyhýbá přehnané stylizaci, přesto zůstává věrná poetice surrealismu. Její scénář není klasickým biografickým dramatem, jelikož zvolila mozaikovitý typ vyprávění, který se skládá z reálných událostí, básnického jazyka, obrazotvorných scén, ticha a útržků snů. Tím však nepůsobí nesourodě, naopak jsou promyšleně rytmizované. Kinská tak balancuje mezi tím, co je skutečností, a tím, co je osobní výpověď. Dává tak prostor divákům, aby si mezi řádky dosazovali vlastní významy.

Dramaturgie inscenace v podání Johany Součkové-Němcové staví na imaginativnosti diváka. Místo přesné rekonstrukce nabízí hra koláž vzpomínek. Tento přístup umožňuje volně nakládat s historickými fakty, což je patrné například v situaci, kdy Štyrský přichází na Žižkov navzdory svému špatnému zdravotnímu stavu. Inscenace se nesnaží být autentickým svědectvím, ale spíše jemnou meditací umělecké duše ve zlých časech. Hra může místy působit nejednoznačně kvůli svému otevřenému pojetí. Inscenace tak vybízí k přemýšlení nejen o reálných osudech, ale také o nadčasovém boji svobody s útlakem.

Scénograf Jozef Hugo Čačko vytvořil vizuální svět, ve kterém dominují syrové cihlové zdi, jednoduché omítky, staré okno či již zmíněná vana. Scéna působí zpočátku sevřeně, postupně se však otevírá například díky rámcům pláten, které se v prostoru volně pohybují, a podporují tak dojem proměnlivého světa. Vše je krásně dokresleno detaily v podobě fotek, které Toyen stříhá do pomyslné koláže. Kostýmy jsou na první pohled fádny, vytvářejí civilní dojem. Ten však neruší, nýbrž dokresluje dobovou atmosféru i charakter postav.

Pánské kalhoty s vysokým pasem, šle, bílé košile a tmavá saka. Toyen v pánském oblečení stírá hranice genderových rolí i osobní identity.

Herecké výkony v inscenaci stojí na důrazu vnitřního napětí postav. Anežka Šťastná ztvárňuje Toyen s tichou intenzitou. Její pevná gesta a hlubší hlas podtrhují sílu i odtajitost, kterou se Toyen chránila před okolním světem. Jacob Erftemeijer ve Štyrském vystihuje určitou dávku sebevědomí a lehké podrážděnosti, jeho výkon však místy postrádá větší hloubku, která by odhalila vnitřní slabost. Mark Kristián Hochman v roli Heislera působí nejpřirozeněji. Jeho křehkost a nesmělé pohyby věrohodně vystihují mladíka, pro nějž je úkryt nejen fyzickou nutností, ale i existenciální zkouškou. Mezi herci pracuje chemie, která ladí s celkovou koncepcí. Nesnaží se o efektní gesta, ale spíše o ladné odkrývání emocí skrytých pod povrchem.

Hudební složku představení vytvořila Gabriela Vermelho, jejíž kompozice citlivě podtrhuje atmosféru. Hudba nenásilně propojuje jednotlivé scény, vytváří jemné napětí i melancholii. Přechází od sotva slyšitelných tónů k vypjatým pasážím.

Inscenace *Štyrský, Toyen, Heisler* je citlivým a vizuálně působivým zamýšlením nad osudy tří výjimečných osobností v době, kdy svoboda přestala být samozřejmostí. Nesnaží se o věrnou rekonstrukci, ale o zachycení ducha doby. Výsledek není vždy snadno čitelný nebo jednoznačný, jak se na první pohled může zdát. Možná právě ale tím v divákovi zanechává hlubokou stopu.

Sára Aseemová



Foto: Alena Hrbková

KDYŽ VYPRÁVÍ ILUSTRACE

Ilustrované dětské knihy bývají jednou z prvních forem umění, se kterou se v životě setkáváme. Tímto často opomíjeným tématem se zabývá kurátorka Památníku národního písemnictví Bronislava Kuzica Rokytová. Co ji ke zkoumání dětské ilustrace přivedlo a na jaké knihy vzpomíná ona sama, nám prozradila v následujícím rozhovoru.

Foto: Archiv Bronislavy Rokytové

V současnosti se badatelsky věnujete ilustracím dětských knih. Jaká knižní ilustrace z dětství se Vám jako první vybaví?

Určitě to nebylo nic neobvyklého, nezapomeňme, že trh před sametovou revolucí se omezoval zejména na produkci Albatrosu, na dobré knihy se stály fronty a také v knihovnách byly dlouhodobé rezervace běžnou součástí každé návštěvy. Zatímco můj bratr přečetl vše, co mu přišlo do ruky, já si vybírala podle ilustrací. Kniha se mi musela líbit nejprve vizuálně. Pozitivně si vybavuji samozřejmě Jiřího Trnku, Josefa Čapka, Helenu Zmatlíkovou, prostorové knihy Vojtěcha Kubašty, ilustrace Zdeňka Seydla či Václava Kabáta. Měla jsem moc ráda *Malého prince* s ilustracemi Vladimíra Fuky. Bylo pro mě pak velké rozčarování, když jsem pochopila, že původní vydání s kresbami Antoina de Saint-Exupéryho vypadají zcela jinak a dost těžce jsem se s nimi při čtení vyrovnávala. Ta kniha pro mne dostala zcela jiný rozměr. Možná jsem si už tehdy uvědomila, jak vás může ilustrace ovlivnit nejen při výběru knihy. A samozřejmě dnes už mám i ty původní spisovatelské kresbičky moc ráda.

Co Vás při výzkumu dějin dětské ilustrace nejvíc překvapilo?

Námět jsme si vymyslely s Evou Bendovou a podávaly žádost na Grantovou agenturu České republiky v době nastupující covidové pandemie. Bylo pak složité vše promýšlet na dálku, ale bavilo nás to a vůbec jsme nečekaly, že bychom podporu dostaly. Zdálo se nám, že ilustrace nikoho moc nezajímají, natož ty pro děti. Náš pohled navíc dost přehodnocuje dosavadní poznání, protože se těm kvalitativně uznávaným a z našeho dětství oblíbeným ilustracím věnuje spíš okrajově. Během práce potom přišly různé válečné konflikty a my si uvědomily, že náš projekt se stal hořce aktuální. Překvapilo mne, jak zkrešené představy o celém vývoji máme. Zkoumaly jsme ilustrované knihy pro děti z let 1868 až 1968 především z hlediska nakladatelských záměrů a společenského vývoje, včetně politických turbulencí. Ty měly ale zároveň vliv také na odborníky, kteří se ilustracemi zabývali a psali o nich. Výsledkem je, že například ve své době různí prvorepublikovní oblíbení ilustrátoři jsou dnes téměř zapomenuti, protože byli „buržoazní“. Překvapil mne ten obrovský rozsah vydávaných titulů v meziválečné době a svoboda názorů, jak má ilustrovaná kniha pro děti vypadat. A potom jak soukromí nakladatelé sami dospěli k vlastní regulaci v padesátých letech 20. století, protože se schovávali za chvályhodné zkvalitnění knihy bojem proti braku, ale přitom jim šlo hlavně o omezení konkurence ve vlastní prospěch. To mi připadá jako důležité varování i pro dnešní

dobu, schopnost tolerance názorů je důkazem jen vyspělé společnosti. Je také zajímavé, jak knihy pro děti zrcadlí dění v monarchii a republice. Jsou totiž bezprostředními nástroji výchovy budoucích poddajných a oddaných občanů. Pokud na vás navíc v mládí z každé třetí knihy útočí ilustrace s chlapci, kteří si hrají na vojáčky, přijmete to v dospělosti jako fakt. Zároveň je ale zjevný i měnící se přístup k dítěti, které se z malého dospělého mění na bytost s vlastními potřebami, a ilustrace mají tento svět jen ještě více rozvíjet. Na to jako by mnozí současní ilustrátoři zapomínali a někdy si realizují jen vlastní sny.

Napadlo Vás někdy napsat vlastní dětskou knihu?

Ne, to mne opravdu nikdy nenapadlo. Dříve jsem ale občas psala, jednalo se ovšem o různé povídky a jejich čtením jsem bavila jen spolužáky. O vydání čehokoliv prozaického jsem se nikdy nepokusila, navíc když se pohybujete mezi kolegy, kteří jsou literárními vědci, tak čím víc psát musím, tím víc o této své schopnosti pochybuji. Několik dětských knih už vytvořil můj syn Jonatan, kterému je deset let. Sám si je píše, ilustruje, váže a já mu někdy jen mírně asistuji.

Jak jste se dostala ke studiu dějin umění?

Tak to je hodně krkolomná cesta. Studium dějin umění můj sen totiž nikdy nebyl. Ale polovina mojí rodiny měla k umění vždy blízko. Jeden pradědeček se strýcem měli fotografický ateliér. Další praděda Jan Eisner byl zase profesorem archeologie. Sice jsem ho nezažila, ale jako malá jsem jezdila do jeho pražského bytu na nábřeží naproti Mánesu. Tam měli děda, který byl výtvarník, a jeho bratr, scénograf ze Stavovského divadla, spoustu obrazů a plno výtvarných potřeb, prostě to všude vonělo terpentýnem. Bylo mi to blízké natolik, že jsem chtěla být výtvarnicí, a nejvíc mne

„ZDÁLO SE NÁM, ŽE ILUSTRACE NIKOHO MOC NEZAJÍMAJÍ, NATOŽ TY PRO DĚTI.“

lákala textilní tvorba. Rodinné okolnosti ale nepřály tomu, abych šla na internátní školu, tak jsem si vybrala svou druhou vášeň, kterou byly přírodní vědy. Zajímaly mne subtropické a tropické rostliny, zvláště jejich způsoby komunikace. Během studia

jsem ale zjišťovala, že výtvarné umění mi je bližší a pokoušela jsem se připravit na zkoušky během práce v Ústavu experimentální medicíny Akademie věd. Tady jsem už v podstatě působila jako grafička a ilustrátorka, když jsem začala studovat mediální a didaktickou ilustraci na současné Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara v Plzni. Ráda vzpomínám na Borise Jirků nebo Dušana Záhoranského, to byli skvělí pedagogové. Ve svém věku a zkušenostmi z praxe jsem se už ale nedokázala přizpůsobit některým hodnotícím mechanismům, které jsou v umění hodně abstraktní, a diskutovat o nich s našimi pedagogy bylo poměrně obtížné. Zvažovala jsem odchod a náhodou zjistila, že na

Katolické teologické fakultě je obor dějin umění, kde v druhém kole přijímají ještě několik studentů. Vyšlo to a zprvu jsem se chtěla orientovat na iluminované rukopisy. Skvělé byly také přednášky Jana Royta a Viktora Kubíka. Musím se dnes smát, když si vzpomenu, že jsem od oboru čekala jasné pragmatické odpovědi.

„...NAVZDORY SOUČASNÉMU SPOLEČENSKÉMU VÝVOJI JE NAŠE PRÁCE STÁLE SMYSLUPLNÁ A ŽÁDANÁ...”

Vaše magisterská práce byla publikována jako kniha *Dost tichého šepotu*. Mohla byste nám přiblížit její téma?

V průběhu studia jsem si postupně uvědomovala, že střevíček mi není tak blízký, protože mu nerozumím jako současnosti. A začalo mě zajímat, co ji ovlivňuje. Orientace na 20. století proto byla jasnou volbou. Pro jednu seminární

práci jsem si vybrala téma českých Němců a při tom se setkala i s výčtem několika jmen výtvarníků, německých uprchlíků před nacismem, kteří pobývali krátce v Československu ve třicátých letech 20. století. Více se bylo možné dovědět jen o Oskaru Kokoschkovi, Johnu Heartfieldovi a Thomasi Theodoru Heinovi. Proč ale nevíme více o jejich životě, spolupráci s místními výtvarníky a co ten zbylý výčet jmen? Ty otázky mne trápily a probudily ve mně detektivní vášně i zájem o sociologii. Probírala jsem se archivy, pátrala po příbuzných. Nemohla jsem snést, že nevím, kdo se skrývá za některými pseudonymy. Výsledkem byla bakalářská i magisterská práce, a nakonec kniha. V tom průběžném čase jsem opravovala své texty, jak jsem objevovala nové informace a díla. Na tuto práci vlastně navazují stále, například výstavním projektem Oskar Kokoschka a Praha pro Národní galerii nebo odhalením totožnosti karikaturisty Berta článkem v časopise *Umění* a samozřejmě kniha o Hannesi Beckmannovi. A mohu dopředu prozradit, že se uprchlíkům nevyhnu ani ve své práci o ilustrovaných knihách pro děti.

Z německých umělců, kteří emigrovali v meziválečném období do Československa, jste si pro svou disertaci vybrala Hannese Beckmanna. Proč jste zvolila právě jeho?

Původně jsem si vybrala jiné téma. Pracovala jsem na ikonografii Sudet a je to problematika, která mi zatím zůstala nedokončená v šuplíku. Z Beckmanna se totiž stalo velké téma, když jsem navázala kontakt s americkým galeristou Davidem Hallem a jeho prostřednictvím s Beckmannovou dcerou Cathy. Začala jsem cítit, že jeho osobnost, dílo a život si zaslouží mnohem víc než jen odborný článek. Zkusila jsem proto podat žádost o projekt na Grantovou agenturu. Myslela jsem, že je to naivní, byla jsem jen magistra bez zásadnějších vědeckých výstupů, ale překvapivě to vyšlo a já měla pracovat na knize, cestovat do institucí v New Yorku a Gettyho centra v Los Angeles, a to těsně po narození syna. Téma disertace jsem proto změnila, abych se mohla vedle rodiny věnovat zcela tomuto projektu. Kolikrát v životě se vám může stát, že objevíte zcela zapomenutého výtvarníka světové úrovně a nahlédnete tím do Bauhausu, československé meziválečné tvorby nebo třeba amerického op-artu či do Guggenheimova muzea?

Už léta pracujete v Památníku národního písemnictví v Praze, kterého fondu ve vašich sbírkách si nejvíc ceníte?

Naše umělecké sbírky jsou specifické tím, že některé fondy pocházejí z pozůstalostí nadšených sběratelů, jako byli Jiří Karásek nebo Josef Portman. Obsahují proto skutečně vysoce hodnotná díla českých i zahraničních autorů vedle těch zdánlivě okrajových a také řady falz. Na publikaci a vý-



Foto: Archiv Bronislavy Rokytové

stavě sbírky Josefa Portmana jsem se podílela, a mám k ní tedy blízko, zejména k zahraničním výtvarníkům Georgu Rouaultovi, Georgu Groszovi nebo Albertu Schamoni. Právě jeho se bude týkat můj budoucí výstavní a publikační projekt. Ve fondu Karáskovy galerie jsem se zabývala například sbírkou japonského umění, to se ostatně vyskytuje i v jiných částech sbírky. A najdete u nás mnohé, vždyť máme přes 400 000 sbírkových předmětů včetně soch a nábytku. Fascinující jsou ale také naše nakladatelské fondy Vilímek, Šolc a Šimáček nebo Družstevní práce. Zajímají mě příběhy, které stojí za vydáním jednotlivých knih a naše sbírky do nich poměrně často umožňují nahlédnout. Můžete totiž hledat souvislosti ještě v naší knihovně a Literárním archivu. Je to ale samozřejmě o jiných hodnotách než těch tržních, a právě pomyslné marginálie mě baví sledovat nejvíc.

Máte rozsáhlou publikační činnost. Kde berete sílu a jak si udržujete chuť do práce?

Za vším je asi přirozená zvědavost, která vždy zvítězí nad mou lenivostí... A pokud jsem se zabývala uprchlíky, je to i jistá potřeba vzdát jim úctu. Především antinacističtí a antifašističtí karikaturisté pracovali navzdory nasazení vlastního života. Také Beckmann si prošel mnohými děsy, za nimiž stála zbabělost nebo zkorumpovanost našeho náro-

da. Pokud je ale v našem oboru někdy něco těžké, tak je to udržet si právě tuto víru, že navzdory současnému společenskému vývoji je naše práce stále smysluplná a žádaná, a tím nenarážím jen na to, jak pohodlně tenduje ke konzumu, ale posouvá se i těžiště zájmu naší vzdělanosti a co je zásadní – měřítko morálky.

„JE PRO MĚ DŮLEŽITÉ, ABYCH SI PAK ZA VÝSLEDKEM MOHLA STÁT, PROTOŽE POKUD JE NA KONCI NĚCO JISTÉ, JE TO KRITIKA.“

Jakou fázi přípravy knihy máte nejraději? Která Vás naopak nejvíc vyčerpává?

Nejraději mám práci na grafické podobě knihy. Je to asi proto, že jsem se grafikou jistý čas živila a zároveň se v naší instituci designu knihy věnujeme například soutěži Nejkrásnější kniha roku. Současně jde o nesmírně kreativní proces, kdy můžete něco akcentovat a jiné upozadit, prostě dát svým myšlenkám jasnější podobu, pokud chápete knihu jako celistvý proces. Vyčerpávající je, než přijdu na její

Foto: Archiv Bronislavy Rokytové





Foto: Archiv Bronislavy Rokytové

smysluplnou koncepci – abych si materiály, kterými se léta zabývám, a literaturu, kterou jsem četla, správně interpretovala a vše fungovalo a já nezapomněla na nic podstatného, co jsem během psaní chtěla říct. Je pro mě důležité, abych si pak za výsledkem mohla stát, protože pokud je na konci něco jisté, je to kritika.

„ZAJÍMÁ MĚ PŘÍBĚH, KTERÝ STOJÍ ZA VYDÁNÍM JEDNOTLIVÝCH KNIH...“

Jste také autorkou řady výstavních projektů. V čem se liší proces přípravy výstavy od psaní knih a odborných článků?

Výstava není nikdy osamělý proces. Stojí za ní celý tým lidí, který její vyznění ovlivňuje. Architekt je samozřejmě nejviditelnější, ale nezapomínejme ani na produkční nebo lektory. Můžete si dovolit být mnohem uvolněnější, pokud

tedy výstavu chápete tak, že jde především o popularizaci tématu, jímž se zabýváte v knize a chcete ho přiblížit veřejnosti, dostat ho do širšího povědomí. Hodně jsem se naučila od Hany Rousové, když jsme spolupracovaly na výstavě o sochaři Zdeňku Dvořákovi. A od té doby jsme práci vlastně diskutovat nikdy nepřestaly. Jsem jí vděčná opravdu za mnoho. Kromě jiného mě naučila přijímat dobře míněnou věčnou kritiku, případně s ní polemizovat a rozlišit ji od té formální nebo ještě horší, když je osobní.

Váš manžel je slovenský sochař Milan Kuzica. Jak jste se poznali?

Můj muž by odporoval, že je československý sochař. Na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě vystudoval kromě sochařství i design a tím se vedle reklamní tvorby živil na Slovensku i v Čechách. Sochařství se soustředěně začal věnovat právě až zde, asi v posledních patnácti letech. Možná v tom je částečný problém, proč je úspěšnější v zahraničí, kde se navíc prosazuje svou volnou abstraktní tvorbou. Než

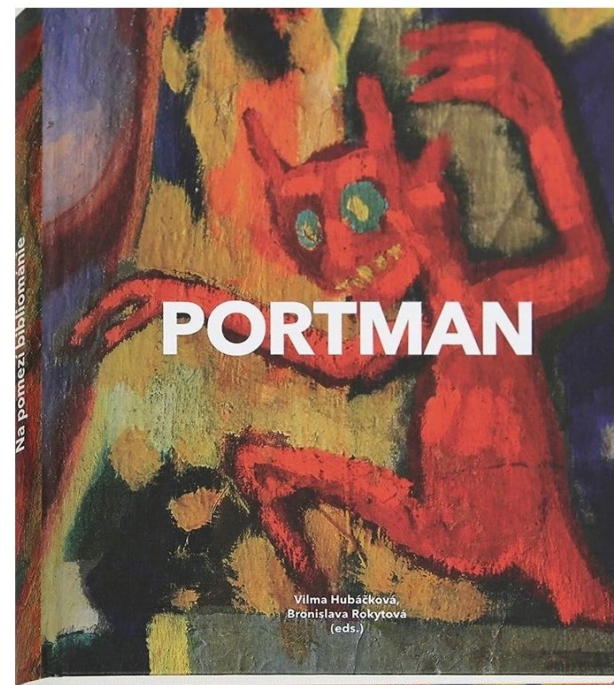
se odvážil zcela osamostatnit, pracoval částečně v oddělení prezentace sbírky Památníku národního písemnictví. Tehdy jsem tam nastoupila jako produkční a grafička, než jsem dokončila studium dějin umění. Tedy nijak originální seznamovací proces.

Spolupracovali jste na nějakých společných projektech? Jak se vzájemně ovlivňujete?

Spolupracujeme dost často, protože mému muži píšu většinu textů, jak o něm, tak o sochách, pomáhám mu vše trochu systematizovat, psát návrhy projektů do soutěží. Jeho výstavy většinou zahajujeme společně, ale někdy asi stačí, když jsem společenskou oporou v pozadí takové obrovské akce, jakou je Sculpture by the Sea v Austrálii. Tím se sama hodně učím a získávám pokoru před prací výtvarníků, hlavně sochařů. Málokdo tuší, co je za jejich prací fyzické i organizační dřiny, životní nejistoty, a kdyby vše nepodstupovali, tak tu historici umění nejsou. Milanovu práci samozřejmě pečlivě diskutujeme, ale hlavně poslouchám, jak nad ní uvažuje sám, a je pro mne potom snadné dát vše na papír. Když jsem já zase uvažovala, kdo bude grafikem knihy o Beckmannovi, byl pro mne jasnou volbou. A je to, myslím, i proto ta nejlepší kniha, která se mi doposud podařila. Prostě odtušil, jak si ji představuji, vždyt s námi Beckmann již delší dobu „bydlel“.

Vedete své děti k zájmu o umění?

Pokud bych měla jinou možnost, asi bych si takové vědomé vedení rozmyslela, protože to není pohodlná cesta. Ale umění je přirozená součást našich životů, včetně návštěv výstav, a Jonatan si ho našel sám, když dostal poprvé do ruky pastelku. Knihy jsme si četli vždy, ale sám čtenářské



„VYDÁVAT ILUSTROVANÉ KNIHY PRO DĚTI SMYSL ROZHODNĚ MÁ.“

vášni zatím nepodlehl. Není v něm prý dostatečně tvůrčí proces. Je prostě vizuální a fantazii při čtení ještě nenalezl. Ilustrace jsou pro něho vždy důležitější a ještě víc ty, které vytvoří sám. Navíc po Milanovi zdědil výraznou prostorovou orientaci a zájem o materiály, stále tak něco vymýšlí a vyrábí. K umění ho tedy nevedeme, ale ani mu v něm nebráníme, protože jsme pochopili, že by to bylo marné.

Má dnes v době internetu a sociálních sítí smysl vydávat dětské ilustrované knihy?

Vydávat ilustrované knihy pro děti smysl rozhodně má. Zánik fyzických knih s érou internetu a elektronickou knihou se nekonal, právě naopak vše vedlo k jejich zkvalitnění. Tištěné knihy se osvědčily a určitě je to právě díky těm osobitým a výtvarně kvalitním. Většina z nás dá do rukou, zejména těch nejmenších, raději leporelo než tablet. Každopádně technologický vývoj nemusí způsobit zánik, spíš modifikaci dosavadního. Nevadí mi, když se ilustrace přesouvá také do nehmatatelné podoby. I sociální sítě mají někdy na čtenářskou gramotnost nebo prezentování knižních novinek pozitivní vliv. Ten negativní se zdá být zatím viditelnější v jisté ztrátě kreativního myšlení, soustředěnosti a schopnosti vnímat složitější text. To se ale týká nás všech, nejen dětí, a zřejmě to není jen důsledek sociálních sítí. Doba je natolik složitá, že raději volíme izolovaný, méně bolavý přístup. Právě děti takový handicap ještě nemají a o ilustrované knihy mají zájem stále. Je pouze na rodičích, zda v nich budou tuto zálibu podporovat i nadále.



BRONISLAVA KUZICA ROKYTOVÁ

Vystudovala dějiny umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Pracuje jako kurátorka v oddělení uměleckých sbírek Památníku národního písemnictví.

CO JEST K PRAVÉMU POROZUMĚNÍ ARCHITEKTURY TŘEBA

Daniela Lunger Štěrbová
Lidové noviny, 2024

Častým problémem architektonické teorie je, že chápání krásy se v každé době mění. S touto výzvou se také potýkal profesor Stavovské inženýrské školy v Praze, Johann Ferdinand Schor. Tento významný autor působil v 18. století, kdy se výuka civilní architektury začala etablovat jako samostatný obor a kdy se estetika začala vyvíjet jako vědní disciplína. Základem Schorova přístupu byla výuka pomocí příkladů, přičemž mnohé z nich čerpal z vlastní praxe. V nedokončeném traktátu ze svých přednášek se pokusil shrnout soudobou architektonickou teorii a estetiku. Tento spis komentuje Daniela Lunger Štěrbová v češtině a němčině. Knihu doprovází bohatá obrazová příloha, která obsahuje Schorovy kresby a náčrty, ale i díla známých teoretiků a umělců, jako byli Roland Fréart, Claude Perrault a Johann Fischer von Erlach. Kdo by si chtěl přečíst Schorovy přednášky, musí se vyrovnat s němčinou 18. století.

Fanni Elek



UMĚNÍ, KTERÉMU ROZUMĚJÍ ÚPLNĚ VŠICHNI: HISTORKY ZE ZÁKULISÍ ČESKÉ VÝTVARNÉ SCÉNY

Jan H. Vitvar
Paseka, 2024

Z produkce nakladatelství Paseka jsme se po třech letech dočkali pokračování publikace *Umění, kterému nikdo nerozumí, aneb historky z podsvětí výtvarné kultury*, které navazuje na tradici překvapivě dlouhých názvů, tentokrát pod titulem *Umění, kterému rozumějí úplně všichni: historky ze zákulisí české výtvarné scény*. Jan H. Vitvar je jakožto dlouholetý vedoucí kulturní rubriky deníku Respekt, co se týče české výtvarné scény, opravdu „v obraze“. V nové provokativní publikaci zprostředkovává vlastní postřehy, zkušenosti a skutečně mnoho historek posbíraných za dobu jeho více než dvacetiletého působení.

Co mohli někteří vytykat jeho první publikaci – totiž že si udržuje bezpečný odstup od příliš nepříjemných domácích témat – zde zcela potírá. Už v první kapitole *Kdo je tu šéf? Aneb Národní Galerie Praha* jasně udává tón, který provází celou knihu. Vitvar se nebojí vyjádřit antipatie či kamarádství s jednotlivými aktéry, nevynechává politické pozadí a čtenáři jeho názor neunikne, ani pokud ho náhodou neříká „na plno“.

Myslím si, že kniha zdárně překonala vysoko postavenou latku první publikace *Umění, kterému nikdo nerozumí*.

Agáta Kudláková



možným rušivým prvkem by mohlo být odlišné uspořádání témat v knize a ve výstavě Musea Kampa. Nicméně, vzhledem k tomu, že kniha má sloužit i jako samostatné médium, nikoliv pouze jako katalog k výstavě, by to nemělo čtenáře odradit od jejího čtení.

Johanka Schmarczová

IDENTITA – PŘÍBĚH ČESKÉHO GRAFICKÉHO DESIGNU

Lenka Kudrnovská
Paseka, 2024

V roce 2020 mohl upoutat naši pozornost vznik multimediálního projektu zaměřeného na český grafický design. V rámci tohoto dlouhodobého projektu uvedla Česká televize na počátku roku 2024 sedmidílný cyklus, který představuje legendy tohoto oboru v Čechách a prezentuje různé aspekty grafického designu. V září téhož roku byla nakladatelstvím Paseka uvedena také kniha s názvem *Identita: příběh českého grafického designu*. Na jejím vzniku se podílelo několik autorů, přičemž každý z nich se zaměřil na určité kapitoly a podkapitoly tohoto rozsáhlého tématu. Kniha mapuje více než stoletou historii grafického designu, současné trendy a fenomény a přináší rozhovory s významnými osobnostmi české grafické scény. Publikace poskytuje nejen základní orientaci v tématu, ale také vybízí čtenáře k zamyšlení nad tím, jak může být jeho každodenní život ovlivněn právě grafickým designem. Koncepte knihy je velmi přehledná. Jediným

ÉCOLE DE PARIS: UMĚLCI Z ČECH A MEZIVÁLEČNÁ PAŘÍŽ

Anna Pravdová
Národní galerie Praha, 2024

Průvodce výstavou a díly českých autorů takzvané Pařížské školy, to je kniha *École de Paris* autorky a kurátorky stejnojmenné výstavy Národní galerie Anny Pravdové. Ta nám přibližuje atmosféru meziválečné Paříže a seznamuje nás s osudy vybraných umělců českého původu, kteří do Paříže přišli hledat slávu, podobně jako mnoho výtvarníků z celého světa.

Téma knihy je poměrně neotřelé. Anna Pravdová se totiž nezaměřuje na známá jména jako jsou František Kupka, Toyen, Jindřich Štyrský či Josef Šíma, ale představuje nám i méně známé osobnosti. Primárně jsou jimi Jiří Kars, Otakar Kubín a František Zdeněk Eberl. V knize najdeme vedle analýzy jednotlivých děl rozsáhlou obrazovou přílohu, ale i kontext doby, rozebrání vztahů mezi umělci, galeristy a důležitými personami meziválečné Paříže a jejich vzájemné ovlivňování a formování umělecké tvorby.

Johanka Schmarczová



CRASHTEST 2025

Kurátorský seminář Crashtest je dvousemestrální předmět vyučovaný na Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze. Jeho hlavním výstupem se každoročně stává výstava vznikající pod taktovkou samotných studentů, zatímco v roli vystavujících umělců se mnohdy vůbec poprvé v životě ocitají studenti vysokých uměleckých škol.



Foto: FB Jilská 14

Za celým nápadem stojí Milan Pech, který seminář již čtrnáct let vede. Hlavním cílem je nabídnout studentům už během studia skutečnou praktickou zkušenost, která nejen obohatí jejich životopis, ale hlavně jim pomůže v jejich budoucím životě. Název napovídá, že se jedná o první profesní zátěžovou zkoušku studentů dějin umění a uměleckých oborů. Ti tak mají šanci vystoupit z komfortní zóny přednáškových místností a uměleckých ateliérů do galerie Jilská 14 v centru Prahy před kritické zraky skutečných návštěvníků výstav.

Studenti postupně pronikají do všech fází přípravy výstavy. Seznamují se s prostory galerie a jejím fungováním. S ohledem na tematický plán galerie se volí námět výstavy. Letošní ročník se tak nese v duchu zpomalení. Začínající kurátoři zvolené téma nejprve důkladně teoreticky prozkoumají a vypíší opencall. Ten rozešlou vybraným ateliérům uměleckých vysokých škol, kde mohou umělce také navštívit a společně diskutovat o možnostech, které téma výstavy skýtá.

Po uzavření opencallu – přibližně koncem ledna – je třeba vybrat díla, a to nejen na základě jejich kvality, ale také s ohledem na postupně se rodící celkový koncept výstavy. Kurátoři v galerii promýšlejí ideální umístění a způsob instalace jednotlivých děl. Následuje oslovení vybraných umělců. Výstupem se stává skládací katalog kombinovaný s plakátem a později také rozšířené popisky určené k nalepení na stěny galerie k jednotlivým dílům.

Je třeba zkoordinovat svoz děl, samotná instalace pak probíhá zhruba v průběhu jednoho týdne před otevřením výstavy. Na kurátorech je i organizace květnové vernisáže od rozeslání pozvánek a přípravy občerstvení přes proslov až po úklid. Samotná vernisáž je v podstatě malou slavností, kdy se konečně ukážou výsledky dlouhodobého intenzivního úsilí. Velmi oblíbeným bodem programu bývá již tradičně prohlídka výstavy s komentářem samotných umělců.

Výstava trvá zhruba měsíc a půl, během této doby kurátoři průběžně kontrolují, zda je vše, jak má být, a vedou

několik kurátorských prohlídek. Doba trvání výstavy utíká rychle. Samotná deinstalace děl bývá snadnější a svižnější než instalace, ale nese s sebou i trochu smutku nad tím, že dlouho připravovaná výstava končí.

Crashtestu jsem se účastnila loni i letos a můžu potvrdit, že každý ročník je něčím jedinečný. Letošní Crashtest je specifický už tím, že je česko-německý, a to nejen oslovením ateliérů z Čech a z drážďanské akademie výtvarných umění, ale také složením kurátorstva. Kurátorkami se staly dvě studentky Univerzity Karlovy a dvě studentky z Technické univerzity v Drážďanech. Společně tvoříme skvělý tým. Zcela unikátní je letos naprosto enormní množství návrhů, které dorazily jako odpověď na vypsání opencall. Během návštěvy kurátorek v drážďanské akademii zavládl mezi studenty takový zájem o účast v Crashtestu, že museli místní vyučující nastolit dokonce jakýsi speed curating. Každý student měl možnost kurátorkám představit svoje dílo za pouhé dvě minuty, aby se dostalo na každého z mnoha zájemců.

Nakonec přišly návrhy celkem od sto šesti lidí (většina od drážďanských studentů), což je v celé historii Crashtestu zdaleka nejvyšší počet. Z tohoto obřího množství bylo potřeba vybrat díla jen přibližně dvanácti autorů. Zdálo se nám to jako téměř nadlidský úkol, protože nás kapacitní důvody nutily odmítnout i řadu vysoce kvalitních děl a velmi pečlivě rozvažovat, které předměty spolu budou tvořit celek výstavy nejlépe.

Letos nám tedy Crashtest opět přinesl řadu praktických dovedností a posílil naše teoretické uvažování. V neposlední řadě nás také obohatil o další nové zkušenosti s budováním vazeb mezi lidmi a vztahu veřejnosti k mladému současnému umění. Zda se i letošní výstavní projekt vydařil jak po stránce obsahové, tak formální, to už posoudí sami návštěvníci.

Jana Hejdová, studentka navazujícího magisterského programu Dějiny umění na FF UK

STUDIUM NA KATOLICKÉ TEOLOGICKÉ FAKULTĚ UNIVERZITY KARLOVY

Dějiny křesťanského umění

Se zabývají poznáváním uměleckých děl ve všech tradičních oborech výtvarného umění: architektuře, sochařství, malířství, fotografii, grafice a užitém umění, a to od antiky po současnost. Zvláštní pozornost při studiu věnujeme historickému, teologickému a kulturnímu kontextu vzniku uměleckých děl a klademe důraz na provázanost studia s praxí. Odborné přednášky a specializované semináře doplňují odborné stáže, práce v terénu a exkurze do galerií, muzeí a památkových objektů. Obor je proto vhodný pro všechny, kteří se připravují na kariéru v kulturních, památkových a sbírkových institucích jako kurátoři, správci sbírek, památkáři, redaktoři, galeristé, znalci a obchodníci s uměním nebo se chtějí uplatnit jako pedagogové, akademici či výtvarní kritikové.

forma studia: prezenční

programy: bakalářský, navazující magisterský, doktorský

přijímací zkouška: ústní pohovor

Katolická teologie

Studijní program poskytuje hluboké pochopení katolické víry a učení. Je cenným zdrojem duchovního rozvoje a posílení víry a identity člověka. Student si rozšíří pohled na svět a na možnosti řešení etických a morálních otázek. Důraz na široký humanitní základ během studia poskytuje nástroje pro kritické myšlení, tolik užitečné pro osobní i profesionální růst. Absolvent Katolické teologie je proto ideálním kandidátem pro kněžskou službu, povolání učitele náboženství či jinou eticky fundovanou službu společnosti.

forma studia: prezenční

programy: magisterský, doktorský

přijímací zkouška: ústní pohovor

Dějiny evropské kultury

Jedná se o unikátní obor zaměřený na interdisciplinární poznání kulturních dějin Evropy od antiky po současnost. Hlavní pilíře oboru tvoří obecná historie a dějiny literatury. Doplňují je dějiny výtvarného umění, dějiny hudby, pomocné vědy historické a dějiny křesťanské spirituality. Studenti tak získají neobyčejně široký a komplexní přehled o evropské kultuře a myšlenkových zdrojích, ze kterých vyrůstala. Přednášky doplňují různé exkurze, poskytující přímý kontakt s pamětovými a kulturními institucemi, nebo třeba experimentální výuka realizovaná prostřednictvím hraní barokního divadla. Studium připravuje na profesní působení pamětových a kulturních institucích - galeriích, muzeích, archivech, knihovnách apod. Díky komplexnímu humamanitnímu vzdělání jsou absolventi vybaveni i pro práci v nakladatelstvích, redakcích a mediální sféře.

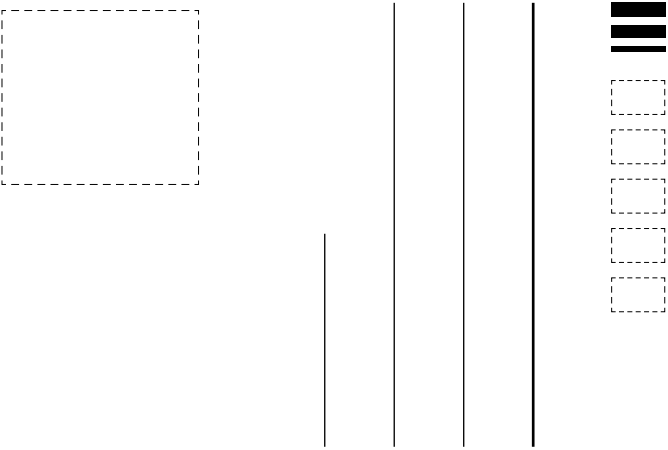
forma studia: prezenční

programy: bakalářský, navazující magisterský, doktorský

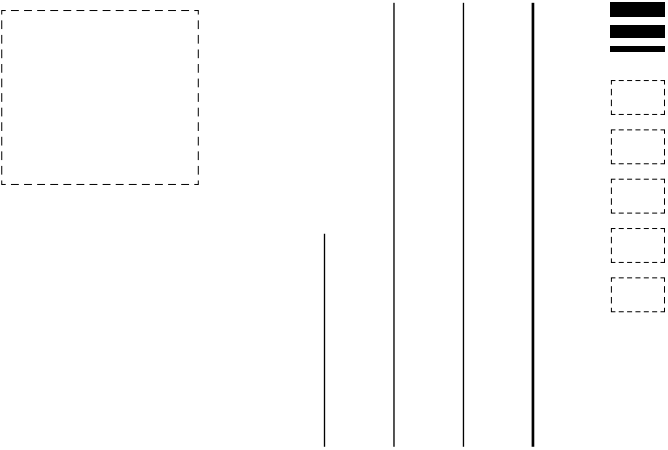
přijímací zkouška: ústní pohovor



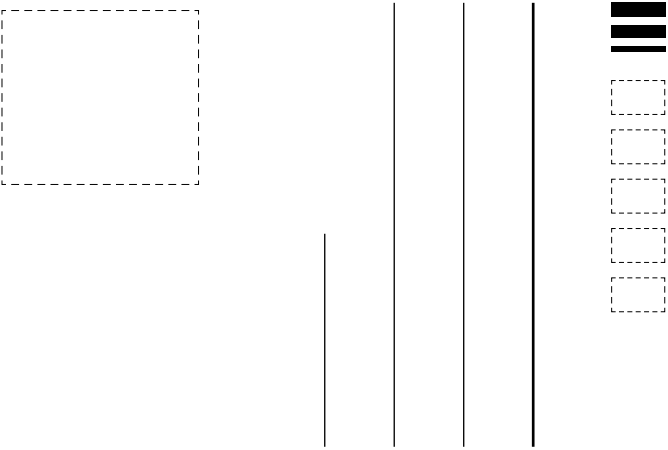
Více informací najdete na: <https://www.ktf.cuni.cz>



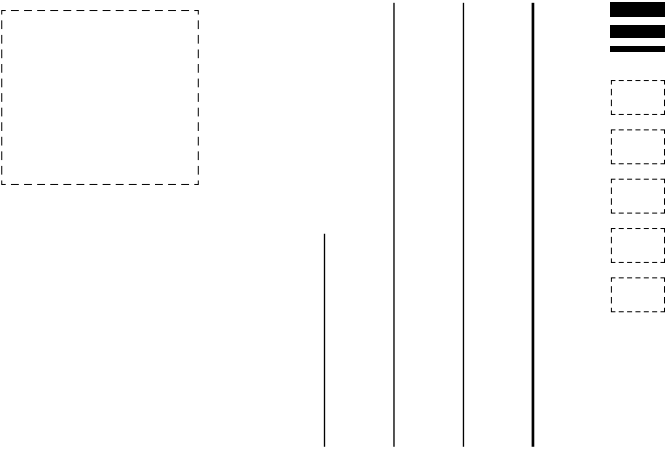
Zuzana Sochorová, Vlákna paměti. V roce 2025 představila své dílo na výstavě CRASHTEST 14: SLOWING DOWN v pražské Galerii Jilská 14, kterou v rámci kurátorského semináře připravili studentky KTF a FF UK v Praze a TU v Drážďanech.



Masha Parvizí, Oheň. V roce 2025 představila své dílo na výstavě CRASHTEST 14: SLOWING DOWN v pražské Galerii Jilská 14, kterou v rámci kurátorského semináře připravili studentky KTF a FF UK v Praze a TU v Drážďanech.



Christ Schröder, Polymorf. V roce 2025 představil své dílo na výstavě CRASHTEST 14: SLOWING DOWN v pražské Galerii Jilská 14, kterou v rámci kurátorského semináře připravili studentky KTF a FF UK v Praze a TU v Drážďanech.



Nina Behnisch, Fragmenty z města Frankenthal. V roce 2025 představila své dílo na výstavě CRASHTEST 14: SLOWING DOWN v pražské Galerii Jilská 14, kterou v rámci kurátorského semináře připravili studentky KTF a FF UK v Praze a TU v Drážďanech.

