

Překračování hranic

**Mezioborovost, migrace a mobilita
v dějinách umění a příbuzných oborech**



Konference Ústavu
pro dějiny umění FF UK



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova

Uspořádání konference bylo podpořeno z prostředků účelového stipendia FF UK

ISBN: 978-80-7308-940-5

© Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2019

© autoři příspěvků

Překračování hranic

Mezioborovost, migrace a mobilita v dějinách umění a příbuzných oborech

*Crossing Borders: Interdisciplinarity, migration and mobility
in art history and related subjects*

Sborník příspěvků z interdisciplinární konference studentů magisterských a doktorských studijních programů a postdoktorandů konané na Ústavu dějin umění FF UK ve dnech 22. a 23. září 2016

Editori: Eva Csémyová, Jakub Hauser, Tereza Johanidesová, Adéla Klinerová

Obsah

Předmluva	5
Na pomezí prostoru: kulturní a geopolitické hranice	7
Monika Brenišínová Klášterní umění Nového Španělska 16. století: umění na hranici kultur a vědeckých disciplín	9
Kristýna Řeháčková Umění amerického severozápadního pobřeží: mizející hranice stylů	29
Kristyna Kysilková Misionáři: stavitelé chrámů a klášterů v Novém světě	43
Mariana Šindelková Vyslanci světové avantgardy: A. Mercereau a H. Walden jako spoluorganizátoři pražské a budapeštské výstavy	61
Hranice pohledu: Možnosti interpretace	76
Lucia Kvočáková Fenomén košickej moderny a jeho hranice	78
Filip Jakš Horizont jazyka: problémové souvislosti experimentální poezie a konceptuálních uměleckých postupů... ..	97
Eva Skopalová Angelus Novus a Éternel retour: André Malraux a Walter Benjamin	119
Julie Weissová Portrét jako experiment	137
Mezioborové mosty: přesahy mezi vědními disciplínami	153
Tomáš Kolich Umělec je jen způsob galerie, jak vytvořit další galerii: memetika v dějinách umění.....	155
Matěj Strnad Migrace jako konzervační strategie	166
Lukáš Makky Keď sa stretnú archeológia, estetika a dejiny/teória umenia	171
Eliška Koryntová Sakrální prostor z pohledu religionistiky: inspirace pro dějiny umění.....	182
Prostupnost médií a hranice uměleckých disciplín	196
Lenka Hachlincová Fenomén písma a obrazu a jeho interpretácia ako medzioborový dialóg	198
Hana Fišerová Marie Fischerová-Kvěchová (1892–1984): vybrané aspekty života a díla z pohledu historie umění a etnografie	221
Jan Opěla Sklo jako materiál volného umění	235

Není větší výzvy, než překročit vlastní hranice. Odhodlání vymanit se z opakujících se mechanismů, které ve svém každodenním světě chtě nechtě neustále vytváříme a utvrzujeme, předpokládá odvalu a nemalé úsilí, neboť zápasy, jež se týkají nás samotných, jsou vždy ty nejtěžší. Překročení hranic může být osvobozující, avšak stejně tak i tíživé: nahlédnutím za dříve netušené horizonty se rozšiřují nejen možnosti poznání a porozumění světu, ale také čím dál silnější vědomí naší vlastní nedostatečnosti, před kterým nás dosavadní hranice klamně chránily.

Je pozoruhodné, jak se vnímání našich vnitřních hranic během života zvláště proměňuje. Na počátku je taková hranice vlastně jen vágním pojmem, který splývá s širokým horizontem výzev a příslibů. Čím dále jdeme, tím rychleji obzor ubíhá a svět se zdá nekonečný. Hledáme-li jeho hranice, pak jen proto, abychom je mohli triumfálně pokořit. O něco později však začínáme být ostražitější. Hranice se začínají objevovat, a to často bez toho, že bychom je v tu chvíli hledali. Prohlubování porozumění světu nám vyjevuje naše vlastní limity, které jsou většinou těsnější, než jsme si dosud mysleli. Horizont je stále s námi, ale už není na dosah – je zde spíše jako sílící připomínka naší vlastní zoufalé nedostatečnosti. Až během doby nám postupně dochází, k čemu ono bolestné vědomí vlastních hranic vlastně může být. Jejich přijetí je nezbytným předpokladem další cesty, která už není bezhlavým úprkem, ale rozvážným vykročením do neznámého světa, který nás sice výrazně přesahuje, avšak zároveň nám dává možnost vidět věci v novém a většinou naprosto nečekaném světle. Hranice již nejsou limitem, ale odrazovým můstkem. Jejich pokorné přijetí je tak paradoxně zároveň jejich definitivním překonáním – při vědomí toho, že zůstávají nezbytným protipólem touhy, která nás žene stále dál.

První ročník doktorandské konference ÚDU FF UK se tak vlastně týká jednoho z nejpodstatnějších témat, která můžeme v rámci oboru vůbec otevřít. Rozmanitost i kvalita shromážděných příspěvků dokládá, že hledání a překračování hranic se nakonec většinou bohatě vyplatí. Organizátorům i účastníkům je třeba poděkovat – za odvalu, s jakou téma otevřeli, za erudici a pokoru, se kterou se s ním vyrovnali, a zejména za naději, kterou tím našemu oboru přinesli.

Richard Biegel, ředitel Ústavu pro dějiny umění FF UK

Předkládaný sborník přináší příspěvky, které zazněly v rámci prvního ročníku studentské konference, pořádané Ústavem pro dějiny umění FF UK ve dnech 22. a 23. září 2016. Interdisciplinární konference „Překračování hranic: Mezioborovost, migrace a mobilita v dějinách umění a příbuzných oborech“ byla otevřena studentům magisterských a doktorských studijních programů i jejich absolventům a jejími organizátory byli – pod záštitou ředitele katedry Richarda Biegela a předsedkyně oborové rady Marie Klimešové – studenti druhého ročníku doktorského studia pořadatelské instituce.

Téma hranic a jejich překračování je zásadní jednak pro obor dějin umění, v rámci něhož dokáže nastolit řadu klíčových otázek a vést spojnice mezi mnoha oblastmi výzkumu, jednak je důležité pro plodnou mezioborovou výměnu a pro zpochybňování samotného oborového vymezení. Navíc jsou nejen otázky překračování a boření hranic, ale i jejich utvrzování, konstrukce a zneužití čím dál palčivějším problémem celospolečenské diskuse. Příspěvky otištěné v tomto sborníku charakterizuje maximální možné časové, prostorové i oborové rozpětí, zároveň však texty neztrácejí schopnost vzájemné komunikace a tvoří smysluplný a koherentní celek kladoucí si základní otázky pro dějiny umění a jejich vztah k příbuzným oborům.

Téma překračování hranic, ať už posuzované z hlediska geografického a kulturně-sociálního, interpretačního, interdisciplinárního nebo formálního, příspěvky konference pochopitelně nevyčerpávají – věříme naopak, že sborník jako celek poslouží čtenářům jako inspirace pro nové perspektivy v rámci vlastního výzkumu. Tím spíše, že na konferenci „Překračování hranic“ převažovaly teoreticky a metodologicky zaměřené referáty.

První ročník konference, jehož se zúčastnili studenti z osmi kateder pěti různých vysokých škol České a Slovenské republiky, zahájil tradici každoročních studentských konferencí pod patronátem Ústavu dějin umění FF UK v režii jeho doktorandů. Akci tohoto charakteru vnímáme jako vítanou příležitost pro studenty doktorských i magisterských studijních programů přiblížit témata, která považují ve svém současném výzkumu za hodná širší diskuse a reflexe.

1

Na pomezí prostoru: kulturní a geopolitické hranice

Hranice vnímané v geografických souřadnicích zůstávají prvotním kontextem, do něhož si většinou význam slova „hranice“ zasadíme. Je to zcela pochopitelné a samotná etymologie nám dává za pravdu. Jako hranice byly dříve označovány ze dřeva či z kamení vytvořené kupy hranatého tvaru, které vyznačovaly, kam sahá moc jednoho kmene či panovníka. Vyznačovaly tedy prostorově sféru moci, sféru kontroly. Kupy dřeva, kamení či mezníky lemující krajinu si můžeme snadno vizualizovat, stejně tak ostnaté ploty, jež byly ještě před několika desítkami let součástí československé pohraniční krajiny. Získáme tak obraz hranice jako něčeho skutečného a hmotného. Zcela jednoduše a v o něco abstraktnější rovině si můžeme hranice představit jako linie, jež procházejí prostorem a dělí od sebe dva a více celků. Stojíme-li v dostatečné vzdálenosti od hranic, mohou se nám zdát jejich kontury poměrně jasné a přesné. Ocitneme-li se však v samotné „hraniční oblasti“, jasné kontury mizí a zóna prostupnosti celků se zvětšuje. Nejinak tomu je i s hranicemi mezi jednotlivými kulturami, jež lze v protikladu k státním hranicím vytyčit přesně jen velmi těžko. Mohou s nimi být ve shodě, ale mohou je také přesahovat nebo fungovat v rámci nich v různých konstelacích. Lidé, jejich tradice, zvyky či umění nejsou kamennými mezníky, kupami dříví ani ostnatými ploty, připevněnými k zemi. Stejně tak nejsou kulturní hranice jen dělicími linkami v prostoru. Jsou zónami neustálých interakcí, které se mohou kdykoliv posunout, zaniknout či dále rozšiřovat. Jejich stanovování je stejně tak důležité jako jejich narušování. Jen tak si lze plně uvědomit, co znamená změna a jinakost, jež jsou s přechodem do nového prostředí – tedy s překročením hranic – vždy spojeny.

Dokládají to i texty autorek této sekce věnované výzkumu překračování, posouvání a zpětnému definování kulturních hranic. Přístup prvních dvou z autorek – Moniky Brenišínové a Kristýny Řeháčkové lze označit za antropologický, přitom vázaný na uměleckou problematiku (ať už se jedná o výzdobu klášterů či totemy), takže kromě zkoumání kulturních hranic vybízí také k úvahám o překračování hranic mezi obory dějin umění a antropologie či etnologie. Témata jako střetávání původních kultur s kolonizátory, jejich vzájemné oboustranné obohacování, ale i hrozba pozvolné ztráty původní identity se v obou textech různým způsobem promítají. Obdobně i autorka třetího příspěvku Kristýna Kysilková vykresluje problematiku kulturního transferu skrze zdánlivě ryze uměleckohistorický příklad, jímž je přenos architektonických vzorů misionáři do Nového světa. Poslední příspěvek nás pak vrací do o něco důvěrněji známého středoevropského prostoru první čtvrtiny 20. století, k němuž se z hlediska fenoménu moderny či avantgardy v kulturně- a geopolitickém pojetí váže zejména problematika „centra versus periferie“. Mariana Šindelková se v něm prostřednictvím dvou významných osobností – Alexandra Mercereaua a Herwartha Waldena – zabývá exportem výstav z modernistických center západní Evropy, jakými byla Paříž či Berlín, do středoevropského prostoru a jeho rodících se modernistických center Prahy a Budapešti.

Tereza Johanidesová

Klášterní umění Nového Španělska 16. století: umění na hranici kultur a vědeckých disciplín¹

Monika Brenišínová, Středisko ibero-amerických studií, FF UK

Místokrálovství Nové Španělsko, jehož území zahrnovalo v 16. století značnou část Severní a část Jižní Ameriky, Karibik a část asijsko-mikronéskeho regionu v podobě Filipín, bylo založeno v roce 1535.² Zatímco zpočátku tvořili obyvatelstvo této španělské zámořské kolonie především Indiáni,³ dobyvatelé a misionáři, později se k nim přidali osadníci, obchodníci, úředníci a řemeslníci spolu s umělci. Výrazným rysem koloniální společnosti se stalo míšencství (šp. *mestizaje*) a narůstající počet kast (šp. *castas mixtas*); stále více se také projevoval rozpor mezi tzv. *peninsulares*, tj. rodilými Španěly a kreoly, tj. Španěly, kteří se narodili již v Americe. Tento konflikt poznamená celé koloniální období trvající od roku 1550, kdy se skončila *conquista*, neboli dobývání španělské Ameriky, až do roku 1824, kdy skončily války za nezávislost,⁴ jež přinesly bývalým španělským koloniím tolik kýženou svobodu a samostatnou státnost.

Obyvatelstvo Nového Španělska

Pro koloniální společnost Nového Španělska 16. století byla tedy příznačná rostoucí diverzita. Přesto lze najít i téma, jež ji spojovalo (a zároveň rozdělovalo). Byl to postoj k Indiánům, domorodým obyvatelům Západních Indií,⁵ jak se španělské zámořské kolonie v této době nazývaly. Výmluvnou historií o záměně Ameriky s Indií, zemí bohatou na drahé látky i koření, a s ní spojený původ jména Indián, jistě každý zná. Obecně lze říci, že zatímco většina obyvatel Nového Španělska evropského původu spolu s představiteli světského kléru pohlížela na Indiány jako na pracovní sílu, zdroj financí a surovin, misionáři chápali domorodce jako pohany, jež je třeba v první řadě pokřtít a civilizovat. Odtud plynou i dva

¹ Tato práce vznikla v rámci programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově PROGRES Q09 – Historie, klíč k pochopení globalizovaného světa.

² Josef Opatrný, *Amerika v proměnách staletí*, Praha 1998, s. 392–395.

³ Slovo Indián píše s velkým počátečním písmenem, a to navzdory pravidlům českého pravopisu. Nesouhlasím totiž s argumentací, že pojem Indián označuje „příslušníka antropologické skupiny“ (podobně jako „černocho“ atd.), neboť společnou antropologickou skupinu tvoří Indiáni s obyvateli dalších území, jako jsou Polynésie, Melanésie a Asie. Termín Indián pokládám za označení geografické, tedy za označení obyvatele Západních Indií a nedomnívám se proto, že by toto označení neslo jakýkoli pejorativní podtext (např. evropocentrismus, kolonizace). *Pravidla českého pravopisu*, Praha 2014, s. 61.

⁴ Války za nezávislost trvaly od roku 1806 do roku 1824. Opatrný (pozn. 2), s. 667–671.

⁵ Historický pojem Západní Indie označuje španělské državy v Americe. Termín vznikl na základě mylného Kolumbova přesvědčení, že nově objevený kontinent, jenž byl později nazván Amerika, je země koření Indie. Tento pojem se používal od 16. do 18. století. *Ibidem*, s. 821–822.

odlišné obrazy, jež lze v pramenech k dějinám Nového Španělska 16. století rozlišit: zatímco jeden ukazuje Indiány jako aktivní a agresivní bytosti, druhý je prezentuje jako pasivní a mírumilovné. Španělská koruna, jež potřebovala obě části novošpanělské společnosti, pojímala Indiány nejčastěji jako děti, které je třeba ochraňovat. A i když se soustavně snažila o jejich obranu, zákony na zlepšení právního postavení Indiánů (zejména Zákony z Burgosu z roku 1512 a Nové zákony z roku 1542)⁶ narážely opakovaně na nevoli představitelů místokrálovské správy, jež odrážela postoj většiny obyvatel španělských zámořských kolonií evropského původu. Tyto zákony tak zpravidla nikdy nebyly uplatněny v praxi, a to v duchu zásady příslušníků koloniální správy „uposlechnu, ale nesplním“ (ze šp. „*obedezco pero no cumplo*“), jež vyjadřovala zároveň uznání svrchovanosti nadřízeného i odmítavý postoj ke splnění příkazu ze strany podřízeného úředníka.

Domorodé obyvatelstvo Mezoameriky,⁷ zeměpisného a kulturního území, které svými hranicemi zhruba odpovídalo hranicím pozdějšího Místokrálovství Nové Španělsko, charakterizovala vysoká etnická a jazyková diverzita. Dodnes jsou v Mexiku desítky indiánských etnik (Huastékové, Nahuové, Mayové, Otomíové, Taraskové, Zapotékové, atd.), která mají nejenom vlastní, mnohdy zcela odlišné, jazyky (nahuatl, zapotéčtina, mixtécitina, atd.) patřící do různých jazykových rodin (např. juto-aztécké jazyky, olmécké jazyky, mištécké jazyky, atd.), ale i nářečí (např. mayské jazyky zahrnují kičéštinu, lakandonštinu, cholštinu, tzeltalštinu, atd.). I přes tuto různorodost sdílely jednotlivé mezoamerické civilizace společné kulturní prvky, jako jsou zemědělství založené na pěstování kukuřice, dýně a fazolí a na důmyslné trojkombinaci, jež zabraňovala odvádění dusíku z půdy, či polyteistické náboženské systémy. Ty se pojily s intenzivním zájmem o pohyb astronomických těles, důvtipným kalendářním systémem, cyklickým pojetím času, stavbou obřadních center s chrámovými pyramidami,⁸ obrázkovými kodexy, míčovou hrou (šp. – *juego de pelota*), krvavými rituály (např. lidskými oběťmi)⁹ či nutkavým přesvědčením o blížícím se konci světa.

Christianizace domorodého obyvatelstva

Španělé přišli na americkou pevninu pod vedením Hernána Cortése v roce 1519 a během pouhých dvou let se jim podařilo dobýt území rozsáhlé Aztécké říše. Ozbrojená conquista byla od počátku provázena conquistou duchovní, to je procesem christianizace domorodého obyvatelstva Nového světa, jehož hlavním účelem byla legitimizace záboru cizího

6 Ibidem, s. 817–819.

7 Mezoamerika je pojem označující oblast Severní Ameriky (Mexiko, Guatemala, El Salvador a Honduras), v níž v předkolumbovské době vznikly vyspělé civilizace (olmécká, zapotécká, toltécká, aztécká, atp.) se sdílenými kulturními prvky. Tento koncept formuloval ve čtyřicátých letech 20. století mexický antropolog německého původu Paul Kirchhoff. David Carrasco, *Náboženství Mezoameriky: kosmologie a obřadní centra*, Praha 1998, s. 11–14. – Idem, *Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica, y caracteres culturales*, *Acta Americana*, č. 1, 1943, s. 92–107. – Opatrný (pozn. 2), s. 340–341.

8 Chrámová pyramida je pojem označující stupňovitou pyramidu, jež sloužila jako podstavec pro chrám. Na rozdíl od egyptských či mezopotamských pyramid byl hlavní účel těchto staveb rituálně-náboženský a nikoli sepulkrální. I když i v Mezoamerice jsou známy případy, kdy sloužila pyramida jakožto pohřební. Nejznámějším příkladem je Chrám nápisů v Palenque, kde byl pohřben vládce Pakal. Paul Gendrop, *Diccionario de arquitectura mesoamericana*, México 1997, s. 160, 197.

9 Viz Zuzana Marie Kostičová – Markéta Křížová – Sylvie Květinová, *Krvavé rituály Střední a Jižní Ameriky*, Praha 2011.

území.

Úkol christianizovat domorodé obyvatelstvo Nového Španělska byl nakonec skutečně svěřen do rukou řádového kléru, a sice františkánskému, dominikánskému a augustiniánskému řádu.¹⁰ Tyto církevní řády, nazývané ve spojitosti se svojí hlavní úlohou v kolonii jako misionářské,¹¹ se zpočátku potýkaly s řadou problémů. Mezi hlavní překážky úspěšné evangelizace patřily především jazyková bariéra, disperze domorodého obyvatelstva, které žilo roztroušeno v horách, velké vzdálenosti, které museli misionáři na svých poutích překonávat a konečně významný nepoměr mezi počtem kazatelů na misi a Indiánů, jež bylo třeba evangelizovat.¹²

Vyřešit tyto problémy pomohlo až založení Svaté unie v roce 1541,¹³ v níž se jednotlivé misionářské řády spojily. Založení Svaté unie umožnilo přijetí systému jednotných, standardizovaných misionářských metod, které významným způsobem usnadnily, a tím pádem i zrychlily evangelizační proces. Mezi oblíbené metody misionářské práce patřilo především náboženské divadlo a procesí, výuka chórového zpěvu a hry na evropské hudební nástroje či obrázkové katechismy.¹⁴ Zvláště práce s obrazem zaujímala v rámci těchto metod čelné místo. Zatímco zpočátku, tj. ve dvacátých a třicátých letech 16. století, si misionáři libovali v masových křtech a hromadném ničení chrámů, model a kodexů spjatých s kultem předkolumbovských božstev, jež katolická církev považovala za dílo samotného ďábla [1], ve čtyřicátých letech pak nastala v přístupu k Indiánům a jejich christianizaci zásadní změna. Misionáři začali s Indiány vědomě spolupracovat, studovat jejich kulturu a zvyky a některé z nich dokonce začlenili nejenom do katechismu, ale i náboženské praxe.

Klášterní architektura

10 K evangelizaci Nového Španělska viz zejména José María Kobayashi, *La educación como conquista: empresa franciscana en México*, México 1996. – Robert Ricard, *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las Ordenes mendicantes en la Nueva España de 1523–24 a 1572*, México 1947. Pohledem Indiánů na proces christianizace se zabývají Inga Clendinnen, Cortés, Signs, and the Conquest of Mexico, in: Anthony Grafton – Ann Blair (edd.), *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, University of Pennsylvania Press 1990, s. 87–130. – Miguel León-Portilla, *Conquista pohledem poražených: vyprávění indiánů o dobytí Mexika*, Červený Kostelec 2013.

11 Později se mezi misionářské řády zařadili ještě jezuité, kteří do Nového Španělska připluli v roce 1566, a kteří byli roku 1568 pověřeni evangelizací Indiánů na severu Mexika. K označení „misionářské řády“ viz Pedro Borges, *Religiosos en Hispanoamérica*, Madrid 1992, s. 67.

12 V roce 1559 bylo na území Nového Španělska podle R. Ricarda 380 františkánů, 210 dominikánů a 212 augustiniánů. Přitom je třeba mít na paměti, že ne všichni se věnovali misionářské práci. Podle severoamerických historiků Sherburnea F. Cooka a Woodrowa Boraha dosahoval počet domorodé populace v roce 1518 zhruba 25,2 miliónů. Podle jejich propočtů klesl tento počet v roce 1548 v důsledku epidemie na 6,3 miliónů. V roce 1568 dosahoval již pouhých 2,65 miliónů a v roce 1585 zbývalo v kolonii údajně již pouze 1,9 miliónů Indiánů. Woodrow Wilson Borah – F. Sherburne Cook, *The Aboriginal Population of Central Mexico on the Eve of the Spanish Conquest*, Berkeley 1963. – Borges (pozn. 11), s. 82. – Ricard (pozn. 10), s. 180–184.

13 Gloria Espinosa Spínola, *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Almería 1999, s. 16, 44, 80. – Ricard (pozn. 10), s. 232.

14 Františkánské misionářské metody, jež se staly základem společného misionářského postupu, popisují francouzští historici Christian Duverger a Robert Ricard. Christian Duverger, *Agua y fuego: arte sacro indígena de México en el siglo XVI*, México 2003, 51–58. – Ricard (pozn. 10), s. 112–114. Vyčerpávajícím způsobem se metodami misijní práce zabývá monografie španělského historika Pedra Borgese. Pedro Borges, *Métodos misionales en la cristianización de América: siglo 16*, Madrid 1960.

Nového Španělska a její umělecká výzdoba

Co se týče stavebnické činnosti, zpočátku se misionářské řády potýkaly s nedostatkem evropských odborníků, zejména architektů a řemeslníků, kterých byl v kolonii po celé 16. století nedostatek, a kteří navíc preferovali práci na dobře placených zakázkách pro světské obyvatelstvo žijící ve městech. I tyto problémy však nakonec misionářské řády vyřešily, když Svatá unie ve spolupráci s místokrálem Antoniem de Mendozou (1490–1552) vypracovala soubor instrukcí, který nařizoval řádům, jak mají při stavbě klášterů postupovat. Tyto instrukce vešly do historie pod názvem „Umírněný plán“ (ze šp. *Traza moderada*)¹⁵ a do značné míry přispěly k zjednodušení a zefektivnění celého procesu. Díky nim dokázaly totiž misionářské řády v průběhu pouhých několika desetiletí pokrýt takřka celé území Nového Španělska rozsáhlou sítí klášterů a vizit (ze šp. *visita*),¹⁶ jež sloužily jako ohniska misionářské práce [2].

Díky existenci umírněného plánu je klášterní architektura Nového Španělska 16. století, srovnáme-li ji s klášterní architekturou Evropy, jednodušší a značně standardizovaná. I když se bohužel do dnešních dnů žádný konkrétní plán nedochoval, můžeme jej zrekonstruovat na základě podoby klášterů, které zůstaly na území Mexika dodnes. Typický klášter Nového Španělska 16. století¹⁷ sestává obvykle z vnější a vnitřní klauzury. Zatímco vnitřní klauzuru tvoří klášterní kostel a budova kláštera, vnější klauzuru představuje zdí ohrazený dvorec, v Mexiku nazývaný *atrium*,¹⁸ opatřený třemi branami, se čtyřmi procesními kaplemi v rozích, atriovým křížem uprostřed a otevřenou kaplí, jež tvoří dominantu celého prostoru [3].

Klášterní architektura je obvykle opatřena výzdobou v podobě nástěnných maleb a sochařských reliéfů. Nástěnné malby jsou zpravidla černobílé (případně s dotekem jiné barvy nejčastěji v podobě pálené sieny) či polychromní, provedené technikou *fresco al secco*, i když ojediněle se setkáme i s freskou pravou, jako například v bývalém augustiniánském klášteře sv. Ondřeje apoštola v obci Epazoyuacan v Hidalgu. Z hlediska námětu lze rozlišit mezi výzdobou vnější a vnitřní klauzury. Zatímco uvnitř kláštera spatřujeme obvykle christologický cyklus v kombinaci s cyklem mariánským či hagiografickým, ve vnější klauzure se setkáváme s eschatologickými a apokalyptickými náměty a malbami propagujícími

15 Rafael Cómez Ramos, *Arquitectura y feudalismo en México: los comienzos del arte novohispano en el siglo XVI*, México 1989, s. 79. – Duverger (pozn. 14), s. 102. – Espinosa Spínola (pozn. 13), s. 17, 74. – Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557–1640)*, México 1992, s. 23–24.

16 Vizita (z lat. *visitare*, „navštěvovat“) je označení mexické historiografie pro populaci bez stálého kněze, kam v pravidelných intervalech docházeli kněží z větších obcí, aby zde sloužili mši. Za tímto účelem se v obci obvykle postavila stejnojmenná kaple. *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México 1975, s. 456.

17 Klášterní architekturou Nového Španělska 16. století se zabývají zejména následující publikace: Víctor Manuel Ballesteros García, *Los conventos del estado de Hidalgo. Expresiones religiosas del arte y la cultura del siglo XVI (= The monasteries of the state of Hidalgo. Religious expressions of the art and the culture of the sixteenth century)*, Pachuca 2000. – Cómez Ramos (pozn. 15). – Duverger (pozn. 14). – Espinosa Spínola (pozn. 13). – Javier Gómez Martínez, *Fortalezas mendicantes: claves y procesos en los conventos novohispanos del siglo XVI*, México 1997. – Roberto Meli Piralla, *Los conventos mexicanos del siglo XVI: construcción, ingeniería estructural y conservación*, México 2011. – Antonio Rubial García, *El convento augustino y la sociedad novohispana (1533–1630)*, México 1989.

18 Pojem atrium se v mexické historiografii používá až od 17. století, v 16. století byl zdí ohrazený dvorec nacházející se před mexickými kláštery označován pojmem „patio“. *Vocabulario* (pozn. 16), s. 50.

světskou a církevní moc. Jednotlivé scény jsou obvykle orámovány silnou černou linkou nebo jsou zasazeny do iluzivní architektury a dále jsou vymezeny groteskou, pro niž se v Novém Španělsku vžil název malba *a lo romano* neboli „po římském způsobu“,¹⁹ v níž se prolínají vegetativní, zoomorfní, mytologické a fantaskní motivy. Stropy obvykle zdobí malba v podobě iluzivního kazetového stropu. Výzdoba je zpravidla doplněna monogramy Ježíše Krista a Panny Marie, erby jednotlivých misionářských řádů, Španělské Koruny a obce, v níž se klášter nachází. Ojediněle lze spatřit i zobrazení donátorů stavby, jako například v bývalém augustiniánském klášteře sv. Mikuláše Tolentinského v Actopanu v Hidalgu, či genealogie řádů v podobě výjevu *Stromu Jesse*, jak můžeme vidět například v klášteře Archanděla Michaela v Zinacantepecu v Mexícu.

Kláštery zpravidla stavěli a opatrovali výzdobou samotní Indiáni, kteří se učili evropským řemeslům a umění ve školách zakládaných při kláštorech. Nejslavnější školou tohoto typu, jež se stala vzorem pro ostatní podobné instituce, byla Škola sv. Josefa (šp. *Escuela de San José de Belén de los Naturales*),²⁰ již při františkánském klášteře v hlavním městě Mexícu založil františkánský bratr vlámského původu Pedro de Gante²¹ a významně se tak zasadil o rozvoj krásných umění v Novém Španělsku. Škola fungovala po celé 16. století, a i když její význam postupně upadal, vychovala řadu indiánských umělců. Kláštery Nového Španělska 16. století jsou tedy dílem samotných Indiánů, na jejichž práci dohlíželi misionáři.

Vzhledem k tomu, že se na stavbě a výzdobě klášterních staveb podíleli domorodci a že se, jak jsem již uvedla výše, misionářské řády shodly na vědomém využití vybraných prvků předkolumbovských civilizací, dochází zde k významnému prolínání obou zúčastněných kultur. Kláštery se například stavěly na důležitých místech spjatých s předkolumbovskými náboženskými kulty. Mnohdy se dokonce k jejich stavbě používal materiál ze zničených chrámových pyramid či se kláštery stavěly přímo na platformách, po nichž před příchodem Španělů stoupali kněží na vrcholky pyramid, kde se nacházely malé potmělé chrámy určené k uctívání předkolumbovských božstev. To je i případ bývalého františkánského kláštera sv. Františka v Tepeapulcu, v němž napsal většinu svého slavného díla františkánský bratr, jehož můžeme s trochou nadsázky nazvat zakladatelem mexické etnografie, Bernardino de Sahagún (1499–1590) [4]. Cílem této praxe bylo jasně signalizovat dominanci španělské královské moci a křesťanství, jakožto jediné pravé víry, a zároveň usnadnit Indiánům přechod z jedné víry na druhou.

Funkce klášterní architektury

¹⁹ Ibidem, s. 384.

²⁰ Pravděpodobně zde vznikaly i vzorníky, které se bohužel nedochovaly, nebo nebyly doposud objeveny. Duverger (pozn. 14), s. 67–73. – Santiago Sebastián, *El Arte iberoamericano del siglo XVI*. Santo Domingo, Méjico, Colombie, Venezuela y Ecuador, in: idem et al., *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. 28, Madrid 1985, s. 87. – Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México 1965, s. 20–23. – Tovar de Teresa (pozn. 15), s. 29.

²¹ Ramón Cruces Carvajal, *La obra educativa de Pedro de Gante en Tezcoco*, México 1980. – Ernesto Torre Villar, *Fray Pedro de Gante: maestro y civilizador de América*, México 1973.

Nového Španělska a její proměny v prostoru a čase

Jak daleko sahala synkreze západních a domorodých kulturních prvků a forem, si uvědomíme, když si přiblížíme funkce, jež klášterní atrium plnilo v 16. století. Atria fungovala jako střediska katecheze, avšak probíhala v nich nejenom náboženská výuka, ale také činnost liturgická, neboť v otevřených kaplích se sloužily mše určené Indiánům v postavení novověrců a katechumenů, kteří ještě nebyli oprávněni vstoupit do klášterního kostela. Připodobníme-li prostor atria ke kostelu, znamená to, že zatímco ohrazený dvorec sloužil jako kostelní loď, otevřená kaple plnila funkci kněžiště. Tento postup umožnil Indiánům, aby se stejně jako v předkolumbovských dobách účastnili náboženského života pod širým nebem a navázali tak na vlastní, tisíce let trvající, tradici. Širokou škálu činností, jež probíhala v atriích, spatřujeme na rytině, jejímž autorem je františkánský misionář, lingvista a historik, jenž se narodil již na území kolonie, autor významného díla *Rhetorica christiana* (Perugia, 1579),²² které se věnuje evangelizaci domorodých obyvatel Nového Španělska, Diego de Valadés (1533–1582) [5].

Výzkum, který nedávno provedli pracovníci mexického Národního institutu antropologie a historie (Instituto Nacional de Antropología e Historia) pod vedením mexické historičky a archeoložky Araceli Peralty Flores²³ navíc prokázal, že tyto kláštery prokazatelně uchovávají spojitost s pohyby Slunce [6], a slouží tak jako indikátor k orientaci v předkolumbovském kalendářním systému, jenž sestával z rituálního kalendáře *tonalpohualli* a zemědělského kalendáře *xiuhpohualli*,²⁴ jak ukazuje kamenný reliéf v podobě hlavy psa, který je osazen do opěrného pilíře klášterního kostela bývalého františkánského kláštera sv. Bernardina Sienského v Xochimilcu v hlavním městě Mexicu [7]. Bez opory v písemných pramenech je těžké odpovědět na otázku, zda byla tato praxe misionářských řádů vědomá. Nicméně skutečnost, že misionáři se ve většině klášterů zdržovali v minimálním počtu (jednoho až čtyř lidí), vypovídá o tom, že kláštery stavěli a opatrovali výzdobou samotní Indiáni, v jejichž rukou se mnohdy nacházela i jejich správa. A i když misionáři na práci Indiánů dohlíželi, jejich nízký počet a nesporný zájem na hladkém průběhu spolupráce jim mohl bránit ve vnímání skutečného rozsahu a hloubky udržování předkolumbovských nábožensko-rituálních zvyklostí, jež na sebe navíc braly podobu křesťanských náboženských tradic. Ze studia liturgických kalendářů, které jsou uloženy ve Františkánském fondu Národní knihovny antropologie a historie (Fondo Franciscano de la Biblioteca Nacional de

22 Esteban J. Palomera, *Fray Diego Valadés, O.F.M., evangelizador humanista de la Nueva España: el hombre, su época y su obra*, México 1988.

23 Araceli Peralta Flores realizovala se svým týmem topografický výzkum spolu s archeoastronomickou analýzou klášterního chrámu v Xochimilku, a to za použití laserového skeneru, jenž umožnil vytvořit trojrozměrný model kláštera. Viz *Confirman alineaciones arqueoastronómicas de templos de Xochimilco*, http://www.inah.gob.mx/images/boletines/2015_148/demo/#img/01.jpg, vyhledáno 10. 6. 2016. Podrobněji se tomuto výzkumu věnuji ve své dizertační práci. Viz Monika Brenišínová, *Del convento al hombre. El significado de la arquitectura conventual y su arte en la Nueva España del siglo XVI* (dizertační práce), Středisko ibero-amerických studií FF UK, Praha 2016, s. 124–125.

24 K mezoamerickému kalendářnímu systému viz Enrique Florescano, *Memoria indígena*, México 1999, s. 319–321. – Eduardo Matos Moctezuma, *La muerte entre los Mexicas*, México 2010, s. 66–74. – George Clapp Vaillant, *Aztecs of Mexico: origin, rise, and fall of the Aztec Nation*, Harmondsworth 1965, s. 97, 117, 203–204.

Antropología e Historia)²⁵ navíc vyplývá skutečnost, že františkánský řád upravoval data jednotlivých křesťanských svátků tak, aby se překrývaly s původními předkolumbovskými svátky, takže se objevují velké rozdíly v jednotlivých kalendářích, jak s ohledem na lokalitu, tak etnikum, což vypovídá ve prospěch toho, že tato praxe byla vědomá [8].

Přestože užití rituálního kalendáře bylo zakázáno prakticky ihned po příchodu Španělů, v liturgické praxi mexické katolické církve se dodnes uchovalo mnoho náboženských svátků a tradic pocházejících z předkolumbovské doby. A to nejčastěji v podobě svátků souvisejících se zemědělstvím, zejména setbou a sklizní kukuřice, či vyzváním deště, jako je například svátek Svatého Kříže (3. května), jenž nahradil předkolumbovskou ceremonii nazývanou *Huey Tozoztli*, během níž přicházeli Indiáni (a dodnes přicházejí) do kostelů se semeny kukuřice, aby byla požehnána a mohla začít setba. Svátek, jenž se pojí s modlitbami za bohatou úrodu a déšť, si tak uchoval řadu předkolumbovských rysů.²⁶ Výzkum, jež autorka realizovala na území Středního Mexika v roce 2013,²⁷ navíc nasvědčuje skutečnosti, že rituální kalendář se ztvárňoval i v rámci klášterní architektury a její výzdoby. Například v bývalém františkánském klášteře sv. Jana Křtitele v obci Cuautinchan v Pueble se dochovala nástěnná malba *Zvěstování Panně Marii*, již po levé straně lemuje obraz orla, zatímco vpravo spatřujeme jaguára. Ačkoli oba obrazy mají v křesťanské symbolice svůj význam, inspirace předkolumbovským uměním je zřejmá. O tom, že oba obrazy původně lemovala právě zobrazení aztéckého rituálního kalendáře, svědčí slova františkánského misionáře Jerónima de Mendieta (1525–1604): „*Přesto je pravda, že někteří staří a zívají Indiáni mají ještě v současnosti v paměti řečené dny a měsíce. A někde je i namalovali; zvláště nad vchodem do kláštera v Cuautinchanu mají namalovánu vzpomínku na tento starý počet (...)*“²⁸ [9]. Další kalendář je údajně, podle sdělení samotných Indiánů,²⁹ ztvárněn v rozetě klášterního kostela bývalého augustiniánského kláštera v obci Yecapixtla ve státě Morelos. Přestože po formální stránce náleží rozeta k evropskému gotickému umění (pro španělské umění konkrétně k příznačnému platereskému stylu, který je v prostředí Mexika typický zvláště pro augustiniánský řád), odráží zároveň i hluboké znalosti mexického rituálního kalendáře, neboť její jednotlivé prvky reflektují pohyb Slunce, jakož i počet jednotlivých aztéckých měsíců (18) a dnů (20)³⁰ [10].

25 Soupis studovaných kalendářů se nachází v Brenišínová (pozn. 23), s. 95.

26 Ibidem, s. 100, 135–136.

27 Výzkum na území Středního Mexika (Distrito Federal, Hidalgo, México, Morelos, Tlaxcala, Puebla) byl za podpory mexického vládního stipendia proveden v roce 2013.

28 Citát ve španělském originálu zní takto: „*Aunque es verdad que algunos indios viejos y curiosos tienen aún al presente en la memoria los dichos meses y sus nombres. Y los han pintado en algunas partes; y en particular en la portería del convento de Cuautinchan tienen pintada la memoria de cuenta (...)*“ (Překlad autorky). Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana; obra escrita a fines del siglo XVI*, México 1971, s. 98.

29 Tato skutečnost byla autorce sdělena na místě dne 14. července 2013.

30 Více k symbolice rozety viz Monika Brenišínová (pozn. 23), s. 126–127.

Z hlediska antropologie sloužily mexické kláštery spolu se svojí výzdobou jako liminální,³¹ tj. pomezí časoprostor, jehož hlavním účelem bylo plnit funkci pomezí. To oddělovalo lidi různého společenského postavení (pohany od křesťanů, barbary od civilizovaných občanů, kněží od laiků atp.) a zároveň umožňovalo komunikaci mezi nimi, aniž by přitom docházelo k narušení panujícího společenského řádu. Kláštery tak významným způsobem přispěly k mírumilovnému přechodu od předkolumbovské, mezoamerické společnosti ke společnosti koloniální. V jejich prostoru se totiž odehrávaly přechodové rituály (z fr. *rites de passage*),³² jejichž účelem bylo pomoci člověku upustit od svého původního společenského statusu a získat status nový, včetně daných odznaků a práv. Nejvýznamnější z těchto přechodových rituálů byl křest, jenž se odehrával v prostoru atria, které sloužilo jako liminální časoprostor *par excellence*, neboť bylo určeno Indiánům v liminálním postavení, tj. v postavení katechumenů a neofytů, kteří ještě neupustili od svého původního náboženství a zvyků, ani nepřijali víru novou v podobě křesťanství.³³

Z hlediska antropologie dále můžeme koloniální společnost, jež byla po celé 16. století rozdělena na republiku Indiánů (ze šp. *república de indios*) a republiku Španělů (ze šp. *república de españoles*)³⁴ připodobnit ke struktuře, tj. hierarchizované společnosti, v níž má každý své přesně dané společenské postavení, práva a povinnosti a republiku Indiánů ke komunitě, tj. společenství založeného na bratrství a rovnosti.³⁵ Takový přístup umožňuje odhalit proces přenosu jednotlivých významů mezi mezoamerickou společností a společností Západu, který by jinak zůstal skryt. Již zmíněný výzkum ukázal, že studované kláštery a jejich umění sloužily sice zejména k akulturaci a christianizaci domorodého obyvatelstva tím, že je uváděly do dějin spásy, avšak zároveň ukázal, že tyto stavby sloužily i jako rezervoár indiánské paměti a tradic, a přenos idejí mezi zúčastněnými kulturami byl tedy vzájemný.

31 Pojem liminalita označuje přechodový stav mezi dvěma společenskými postaveními, obdobími či světy, jenž se může vztahovat i na architekturu a umění (např. Richard Sennett, Pascal Boyer, Mike Raco či Kevin Ward). Pojem definoval britský antropolog Victor Turner. Viz Victor Turner, *Antropología del ritual*, México 2002, s. 8–11. – Idem, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago 1969, s. 95–96. – Idem, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York 1982, s. 26–42, 52–59.

32 Jako první se přechodovým rituálům věnoval francouzský etnograf Arnold van Gennep, jehož kniha *Les rites de passage: étude systématique des rites* byla poprvé vydána ve Francii v roce 1909. Gennep nenabídl žádnou konkrétní definici přechodového rituálu, nicméně tvrdil, že každý přechodový rituál má tři jednotlivá stádia, a to stádium preliminální, liminální a postliminální. Arnold Van Gennep, *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*, Praha 1997.

33 Problematice spjaté s liminalitou a přechodovými rituály se věnuje zejména analytická část autorčiny dizertační práce. Brenišínová (pozn. 23), s. 74–165.

34 Jednalo se spíše o právní rozlišení, neboť Španělé a Indiáni měli v koloniální společnosti jiná práva a povinnosti. Zatímco Indiáni obývali venkov a starali se o zemědělské zázemí kolonie, Španělé se zdržovali ve městech a věnovali se správě, řemeslu a obchodu. Ignacio Bernal et al., *Historia general de México: versión 2000*, 1, México 2009, s. 253–254, 262–263. – Alfonso Toro, *Compendio de historia de México. La dominación española*, México 1967, s. 244–246.

35 K definici pojmů struktura a komunita viz Turner, *Antropología* (pozn. 31), s. 8. – Idem, *The Ritual Process* (pozn. 31), s. 96–97, 125–130. – Idem, *From ritual to theatre* (pozn. 31), s. 44–51, 58–59.

Závěr

Přístup ke klášterní architektuře z hlediska tří vědeckých disciplín, konkrétně dějin umění, historie a antropologie, přináší nové pohledy na studovanou problematiku, které by zůstaly jinak nepovšimnuty. Zatímco na Západě se interdisciplinarita propaguje od šedesátých let minulého století,³⁶ v tuzemsku stále převažuje tendence pohybovat se v hranicích jednotlivých disciplín a držet se tradičních postupů, ať už jimi jsou analýza forem v případě dějin umění či práce s písemnými prameny v rámci historického bádání. Spolupráce s jinými vědeckými disciplínami však umožňuje vnášet do navyké rutiny nové teoretické rámce a metody, díky kterým lze studovat i procesy, jež by jinak zůstaly skryty. Řada tradičních kategorií, jako jsou například estetická hodnota či sloh, navíc ztrácí z antropologické perspektivy význam, což badatele nutí nahlížet na studovanou problematiku v jiném světle a klást si nové otázky. Antropologické metody však mají i svá úskalí – mezi ně patří problém dokumentace výzkumu (například při terénním výzkumu) či subjektivity. Ovšem jedním z hlavních problémů antropologie je skutečnost, že antropologický výzkum nelze za stejných podmínek zopakovat, a tak napadá jednu z hlavních premis západní vědy, jíž je ověřitelnost vědeckého experimentování. Na druhou stranu tím vnáší do vědecké diskuze důležité otázky, jako je například otázka vzájemné důvěry mezi badateli.

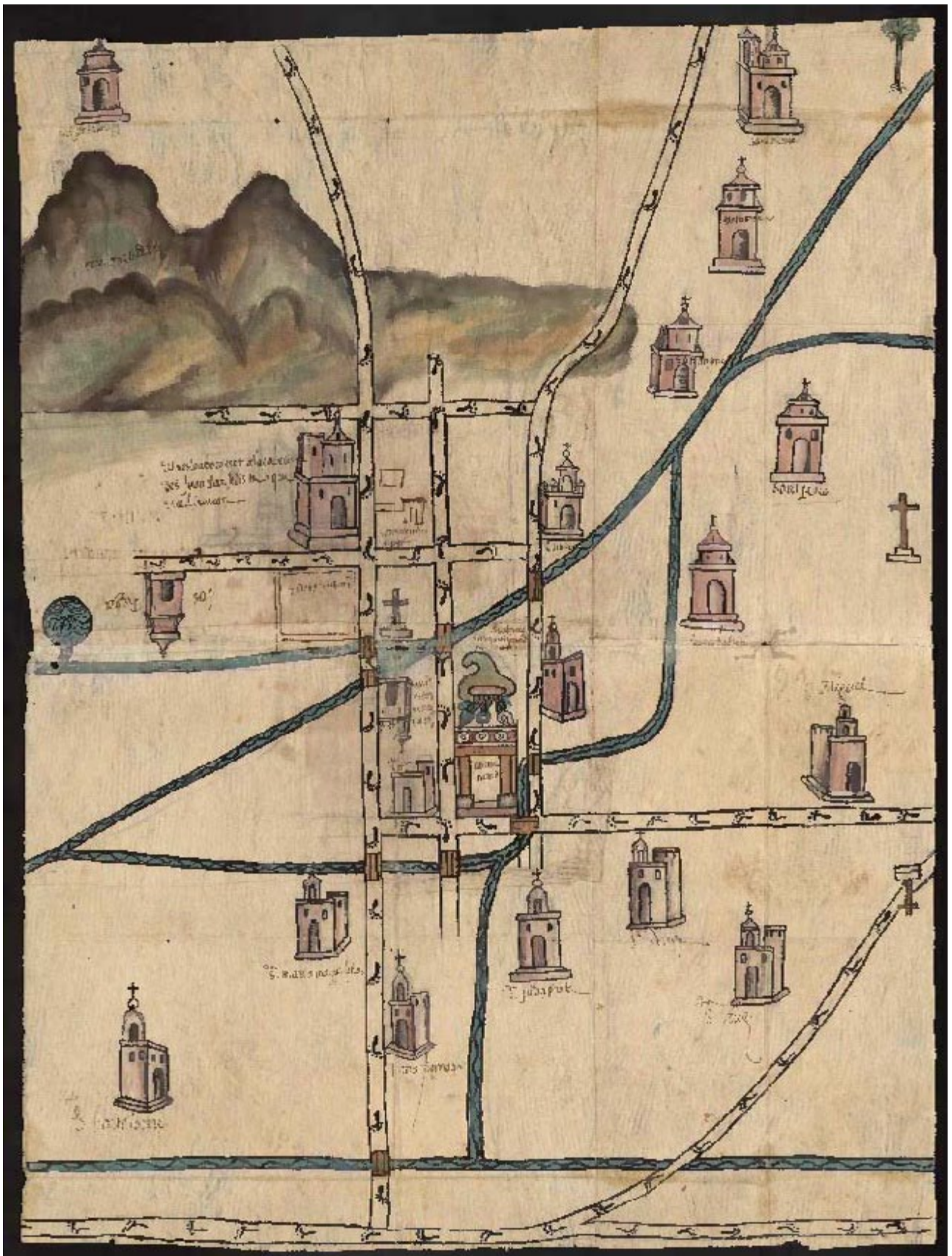
36 Koncept interdisciplinarit se zrodil v šedesátých letech minulého století. Interdisciplinarita znamená zapojení dvou či více vědeckých oborů ve vědecké činnosti. Stírá tradiční hranice mezi jednotlivými vědeckými disciplínami a myšlenkovými směry a reaguje tak na měnící se potřeby současné společnosti. Např. v ekonomii jsou stále více uplatňovány i sociologické a antropologické postupy apod. Viz Robert Frodeman (ed.), *The Oxford handbook of interdisciplinarity*, Oxford, New York 2010. – Julie Thompson Klein, *Humanities, culture, and interdisciplinarity: the changing American academy*, Albany 2005. – Eadem, *Interdisciplinarity: history, theory, and practice*, Detroit 1990. – Joe Moran, *Interdisciplinarity*, London, New York 2010.

Monastic art of 16th-century New Spain: Art on the border of cultural spheres and scientific disciplines

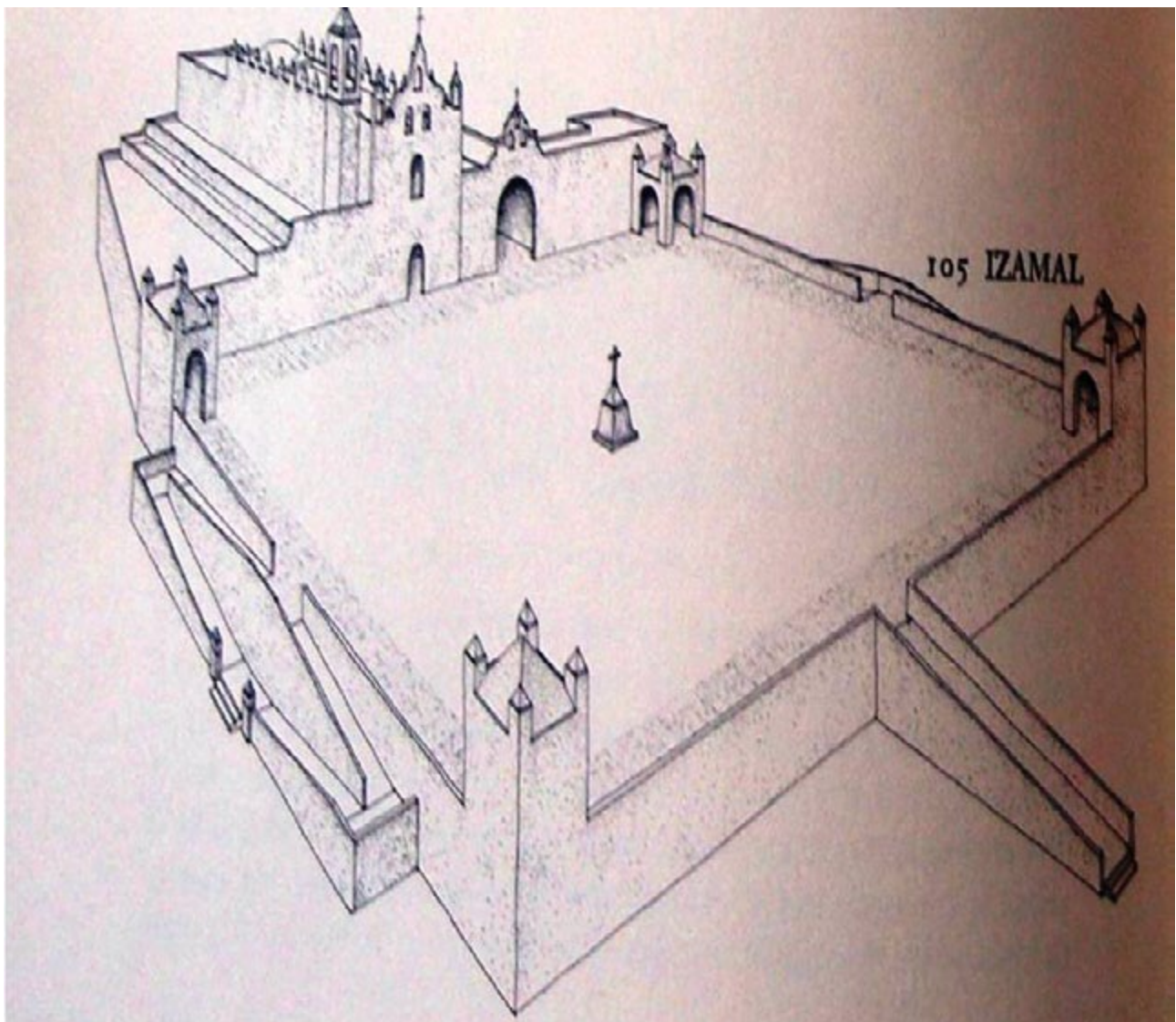
This study deals with monastic art that originated in the 16th century New Spain from the necessity to evangelize the indigenous peoples of Mesoamerica. Its aim is to present this unique art that emerged from the cooperation of Indian artists with European missionaries and highlight the mingling of the Western culture with the Mesoamerican and its artistic expressions. The methodology of this study is based mainly on anthropology. This means that it queries the significance of monastic architecture and its artistic decoration in the form of wall paintings and sculptural reliefs importance, both in terms of early colonial society, and its individuals. Peculiar attention is paid to the concepts of liminality, community and structure (V. Turner) as well as rites of passage (A. van Gennep). Eventually, it discusses opportunities to study Latin American issues in Europe, it addresses interdisciplinarity and the study of art at the border of three disciplines: history, art history, and anthropology.



1/ Mniši spalující předkolumbovské idoly. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, asi 1581–1584.
Zdroj: Glasgow University Library, Department of Special Collections, Glasgow, Skotsko, https://www.smith.edu/vistas/vistas_web/gallery/detail/book-burning_det.htm



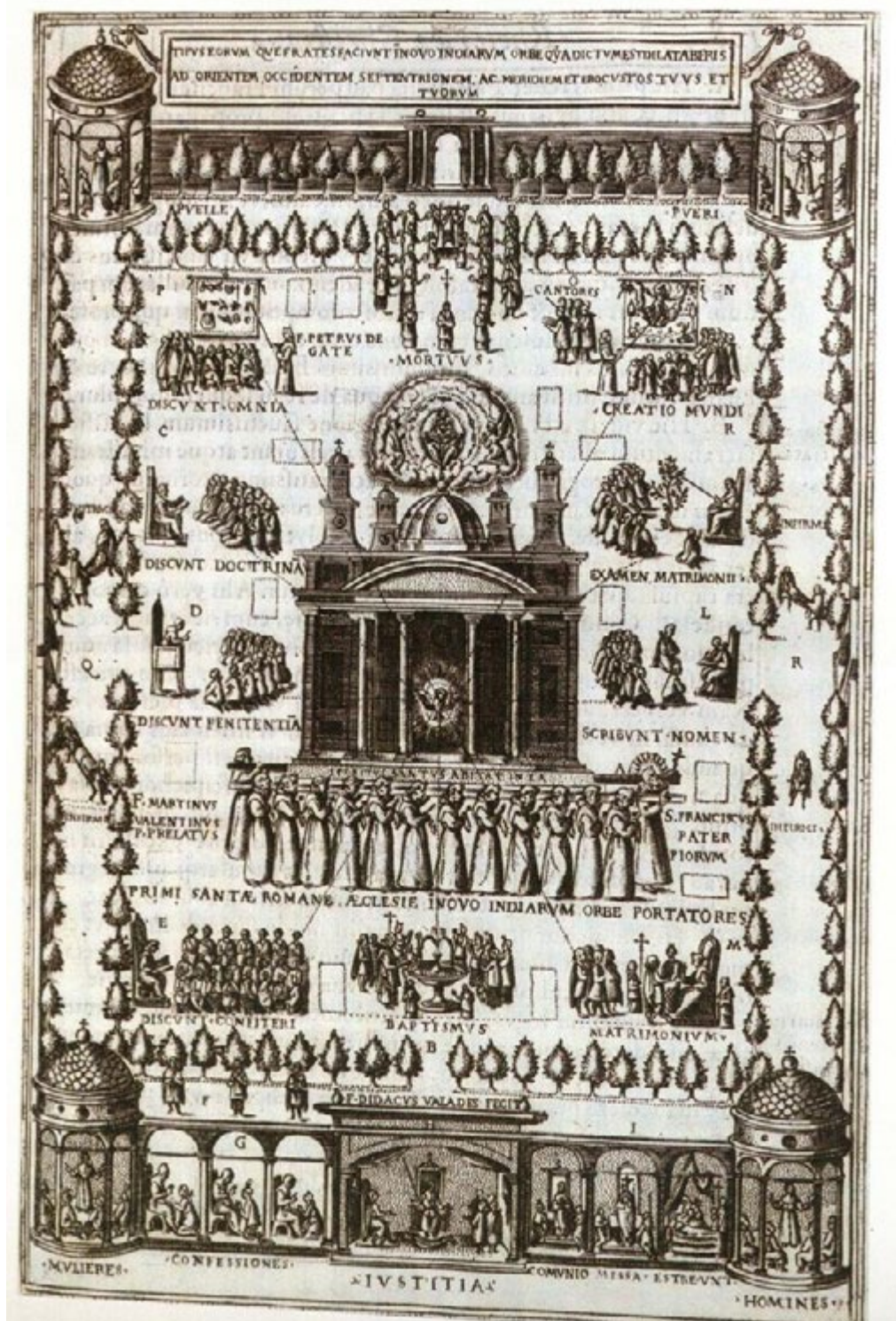
2/ René Acuña, Mapa Culhuacanu. Idem, *Relaciones geográficas del siglo XVI*, México 1579–1586. 1580. Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, Austin, USA. Zdroj: Biblioteca digital mexicana, http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=84



3/ Schéma bývalého františkánského kláštera sv. Františka z Padovy, Izamal, Yucatán, Mexiko. Zdroj: *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México 1975, s. 51



4/ Bývalý františkánský klášter sv. Františka, Tepeapulco, Hidalgo, Mexiko, 16. století, pohled na původní předkolumbovské schodiště vedoucí ke klášteru. Foto: Daniel Pajas



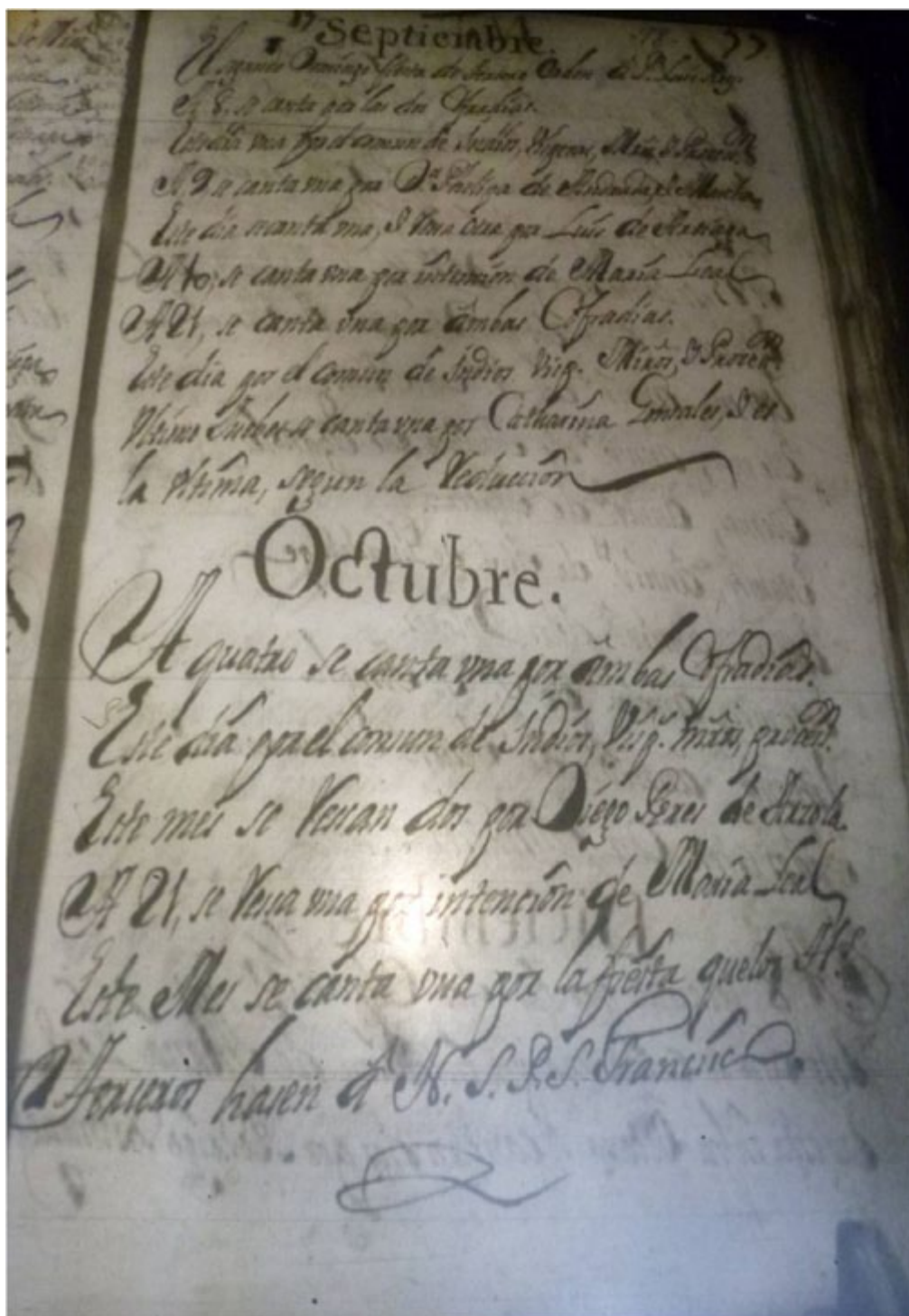
5/ Diego de Valadés, Atrium Sacramentorum, rytina. Idem, *Rhetorica christiana*, Perugia 1579. Zdroj: Esteban J. Palomera, *Fray Diego Valadés, O.F.M., evangelizador humanista de la Nueva España: el hombre, su época y su obra*, México 1988



6/ Trojrozměrný model bývalého františkánského kláštera sv. Bernardina Sienského, Xochimilco, Distrito Federal, Mexiko, 16. století.
Foto: CNMH-INAH. Zdroj: *Confirman alineaciones arqueoastronómicas de templo de Xochimilco*, http://www.inah.gob.mx/images/boletines/2015_148/demo/



7/ Hlava psa, 16. století, předkolumbovský kamenný reliéf, bývalý františkánský klášter sv. Bernardina Sienského, Xochimilco, Distrito Federal, Mexiko. Foto: CNMH-INAH. Zdroj: *Confirman alineaciones arqueoastronómicas de templo de Xochimilco*, http://www.inah.gob.mx/images/boletines/2015_148/demo/



8/ Detail liturgického kalendáře jedné z původních františkánských misí ze 17. století. Kalendář svátků v průběhu roku (šp. – calendario de fiestas durante el año). Memorias, inventarios y directorios de conventos, Františkánský fond mexické Národní knihovny antropologie a historie, Mexiko, Ciudad de México, vol. 47, 1284/C, fol. 88r. Foto: Monika Brenišínová



9/ Zvěstování Panně Marii, 16. století, polychromní nástěnná malba, bývalý františkánský klášter sv. Jana Křtitele, Cuautinchan, Puebla, Mexiko. Foto: Daniel Pajas



10/ Pohled na průčelí kostela bývalého augustiniánského kláštera sv. Jana Křtitele, Yecapixtla, Morelos, Mexiko. 16. století.
Foto: Daniel Pajas

Umění amerického severozápadního pobřeží: mizející hranice stylů

Kristýna Řeháčková, Ústav etnologie, FF UK

Severozápadní pobřeží Severní Ameriky je ustálený pojem pro historicky označované oblasti v Kanadě a USA, kde žily a stále žijí skupiny původních obyvatel s velmi podobnou kulturou. Přesto se vymezení těchto oblastí jednotlivými badateli drobně odlišuje. Americký kulturní antropolog Clark Wissler (1870–1974) ve své knize *Americký indián*¹ z roku 1917 klasifikoval jednotlivé oblasti Severní Ameriky podle způsobu obživy původních obyvatel. Protože se původní obyvatelé této oblasti živili zejména lovem lososů (dále také sběrem plodů a ve vnitrozemních oblastech i lovem vysoké zvěře), zařadil je Wissler do takzvané kulturní oblasti lososů, která se rozprostírá od Kalifornie až po Aljašku; z důvodu tohoto typu obživy byla pro obyvatele typická rovněž sezónní migrace mezi letním a zimním sídlem. Profesor antropologie na portlandské univerzitě Kenneth M. Ames (nar. 1945) spolu s Herbertem D. G. Maschnerem (nar. 1954), profesorem antropologie na Státní univerzitě v Idahu, pracují oproti tomu s geografickým a geologickým pojmem *Cascadia*, který je jinak shodný s Wisslerovou kulturní oblastí lososů. V rámci té pak vymezují oblast amerického severozápadního pobřeží jako pobřežní oblasti jižní Aljašky, Britské Kolumbie, Washingtonu a Oregonu.²

V době příchodu kolonizátorů žily v této oblasti kmenové skupiny Sališů, Haidů, Kwakiutlů, Cimšjanů, Tlingitů, Bellakulů, Nutků a dalších. Celkem se jedná asi o třicet etnických skupin s vlastním jazykem, kulturou a územím. Rozmanitost přírodních zdrojů amerického severozápadního pobřeží, které je původním domovem těchto výše zmíněných etnických skupin, se liší region od regionu. Přesto lze říci, že obecně oblast charakterizuje husté zalesnění a oceánské klima s chladným létem a mírnou zimou, z vegetace je pak nejrozšířenější dřevinou Zerav obrovský (*Thuja plicata*).³

Základní jednotku v sociální i ekonomické struktuře obyvatel amerického severozápadního pobřeží tvořila tradičně domácnost. Ta měla desítky členů, z nichž všichni dohromady bydleli v jednom velkém dřevěném domě.⁴ Domácnosti se pak propojovaly obchodem či manželstvími a sdružovaly se do vesnic. Jak již bylo zmíněno, hlavním zdrojem obživy pro ně byl rybolov, proto není překvapivé, že se zejména pobřežní kmeny přepravovaly na kánoích.

1 Clark Wissler, *The American Indian: an Introduction to the Anthropology of the New World*, New York 1917, s. 14.

2 Kenneth M. Ames – Herbert D. G. Maschner *Peoples of the Northwest Coast: Their Archeology and Prehistory*, London 1999, s. 43.

3 V USA a Kanadě označována jako *red cedar*, proto se nesprávně obyvatelům oblasti také říká „cedroví lidé“.

4 Edward Malin, *Northwest Coast Indian Painting: House Fronts and Interior Screens*, Portland 2006, s. 26

Společnosti na americkém severozápadním pobřeží navíc byly „jedněmi z nejvíce komplexních lovců a sběračů na planetě“⁵ – byly strukturované a hierarchizované. Všechny tyto výše popsané skutečnosti pak ovlivnily lokální kulturu a umění v jednotlivých oblastech.

Oblast lokálních rozdílů a regionálních podobností: formální prvky v umění amerického severozápadu

Celá severozápadní pobřežní oblast Severní Ameriky je charakteristická lokálními rozdíly a regionálními podobnostmi,⁶ které je možné nejsnáze nalézt při formální analýze výtvarného umění. I když vzhledem k nedostatku archeologické evidence není s jistotou jasné, jak a kde tyto výtvarné prvky historicky vznikly, jsou odborníky děleny na tzv. severní a jižní kánon a dále pak na umění mužské a ženské.

Jedním z průkopníků v analýze umění amerického severozápadního pobřeží byl americký antropolog Franz Boas (1858–1942), který na přelomu osmdesátých a devadesátých let navštívil několikrát Kanadu, kde studoval místní kmeny, z nichž ho nejvíc upoutal kmen Kwakiutlů.⁷ Tuto kmenovou skupinu si vybral zejména proto, že na konci 19. století byla dle jeho teorie nejautentičtější a nejpravdivější, vzepřela se totiž asimilačním snahám kolonizátorů. Své myšlenky o domorodém umění včetně umění amerického severozápadu pak publikoval v roce 1927 v knize *Primitivní umění*.⁸

Boas byl také první, kdo v umění amerického severozápadního pobřeží začal rozlišovat dva styly – „mužský styl vyjádřený v dřevořezbě a malbě a jejich derivátech“ a ženský styl, který se „projevuje v pletení, košíkářství a tkaní“.⁹ První zmíněný styl většina autorů označuje jako symbolický a plný významů, druhý naopak jako formální a bez přenášeného významu. Tato hranice se nicméně v období revitalizace v druhé polovině 20. století smývá a není jasné, zda fungovala také původně u některých kmenů s matrilineárním uspořádáním. Pro tzv. mužský styl je charakteristické zobrazení antropomorfních a zoomorfních motivů, pro tzv. styl ženský potom spíše geometrické vzory (antropomorfní a zoomorfní motivy nejsou vyloučeny, ale jsou nesrovnatelně méně časté). Formální analýze umění amerického severozápadního pobřeží se věnoval Robert Bruce Inverarity (1909–1999),¹⁰ Bill Holm (nar. 1925)¹¹ a Hilary Stewart (nar. 1924).¹² Pro výše zmíněné autory a jejich knihy, které jsou určující v revitalizačním hnutí kulturní oblasti amerického severozápadního pobřeží, je charakteristické zaměření na severní kánon a mužský styl umění.

5 Ames – Maschner (pozn. 2), s. 13.

6 Ibidem, s. 41.

7 Václav Soukup, *Dějiny antropologie*, Praha 2004, s. 335.

8 Franz Boas, *Primitive Art*, New York 2010, s. 183.

9 Ibidem, s. 183.

10 Robert Bruce Inverarity, *Art of the Northwest Coast Indians*, Los Angeles 1973.

11 Bill Holm, *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*, Seattle 1965.

12 Hilary Stewart, *Looking at Indian Art of the Northwest Coast*, Seattle 1979.

Základními prvky, jež je možné v umění původních obyvatel amerického severozápadního pobřeží popsat, jsou barva, stupeň realističnosti zobrazení a seznam užívaných formálních elementů. Spektrum barev bylo až do kontaktů s prvními Evropany omezeno na lokálně dostupné přírodní pigmenty – černá, červená a modrozelená. Dále se objevují také bílá a žlutá. Bill Holm¹³ dělí základní barvy na primární (černá), sekundární (červená) a terciální (modrozelená) dle umístění v trojdimenzionálním či dvoudimenzionálním zobrazení. Černá a červená se mohou ve své funkci zaměňovat. U umění jižního kánonu není historicky zdokumentováno, jak byly barvy používány. V současné době nicméně umělci užívají široké barevné spektrum. U severního kánonu je rozlišován konfigurativní, expanzivní a distribuivní design, na jihu vzhledem k nedostatku evidence opět dělení absentuje. Formálních elementů existuje zejména v severním kánonu velmi mnoho a pro zjednodušení zde budou popsány jen ty hlavní, tak aby mohly být komparovány s elementy jižního kánonu. Právě ony totiž tvoří nejzřetelnější odlišnost ve vizuálním umění obou oblastí.

Hlavním charakterizujícím prvkem severního kánonu je tzv. formující linie, která vymezuje celý objekt – například u zoomorfního zobrazení hlavní části těla. Dalším důležitým elementem je tzv. ovoid – zaoblený obdélník. Nejčastěji se jím zobrazují oči, ale funguje také v celé řadě dalších souvislostí. Z hlavních elementů pak už zbývají pouze U, rozdělené U a S. Tyto prvky umělci používají k zobrazení menších samostatných částí těla nebo pro dekorativní účely. Elementy severního kánonu zůstávají v trojdimenzionálním zobrazení jako obrysy, odstraněn je materiál kolem nich a ony vystupují ven a vytváří tak objekt. V jižním kánonu jsou hlavními formálními elementy vnější linie, kruh, půlměsíc a U a Y. Tyto elementy jsou v řezbářství vyřezávány do plochy, která pak vytváří objekt. Každý z elementů nese v kultuře symbolický význam – vnější linie odkazuje na spojitost všech věcí, kruh značí harmonii a soužití, půlměsíc označuje jednotlivé fáze života a tzv. čtvrtý element (U a Y) symbolizuje magické číslo čtyři.

Příchod prvních kolonizátorů a smývání hranic mezi jednotlivými kmeny

Příchod prvních Evropanů do oblasti amerického severozápadního pobřeží se datuje ke druhé polovině 18. století. Jako první se s původními obyvateli na pevnině setkala posádka kapitána Jamese Cooka (1728–1779) a z tohoto období pochází také první zobrazení umění původních obyvatel, jehož autorem byl malíř John Webber (1751–1793), který na lodi spolu s Cookem připlul. Je zajímavé, že Webber nezobrazil žádné monumentální totemové sloupy, které jsou nyní považovány za hlavní symbol materiální kultury amerického severozápadního pobřeží, ale naopak sloupy interiérové, jež jsou typické spíše pro jižní kánon. Přestože existuje archeologická evidence o tom, že totemové sloupy existovaly také před příchodem Evropanů, rozvoj v jejich výrobě nastal právě až v období postkontaktním.

Po příchodu prvních kolonizátorů se začal v oblasti severozápadního pobřeží rozvíjet ob-

¹³ Holm (pozn. 11).

chod s vydřími kožešinami. „Během těchto raných desetiletí obchodu s kůžemi měli nativní obyvatelé z kontaktu s Evropany prospěch díky přívalu bohatství z obchodování, novým technologiím a materiálům na náradí. (...) Tento vývoj také způsobil určitou transformaci sociální struktury (...) a předvádění umění a dalšího kulturního vlastnictví.“¹⁴ Došlo k prvnímu překročení hranic, kdy se jednotlivé kmeny začaly stěhovat do společných vesnic v blízkosti center založených evropskými kolonizátory, aby měly lepší možnosti obchodu. Tím došlo k tomu, že na jednom místě se sešlo i několik náčelníků, zmizela jasná sociální hierarchie a náčelníci spolu začali soupeřit. Bylo pořádáno stále větší množství potlačů, a tím se dostalo do oběhu také větší množství předmětů materiální kultury a zejména bylo při příležitostech těchto slavnostních rituálů zdviženo obrovské množství totemových sloupů. Zmíněné potlače, jejichž počet v souvislosti s mísením jednotlivých kmenů narůstal, představují významný rituál, během něž náčelník, který nahromadil určité statky, dosahuje prestiže tím, že se jich veřejně zbavuje nebo je rozdává dalším lidem, kteří ale nejsou příslušníky jeho kmene. Potlač je pořádán při významných příležitostech v životě náčelníka – narození syna, svatbě apod. Podle americké antropoložky Ruth Benedictové (1887–1948) spočívá význam pořádání potlačů v maniakální soutěži v ničení a rozdávání.¹⁵ Podle dalšího amerického antropologa Marvina Harrise (1927–2001) se jedná o ekonomický systém spočívající v redistribuci potravy a statků z míst s jejich přebytkem do míst nedostatku.¹⁶ Jižní kmenové skupiny ho pak vidí jako jednoduchý rituál obdarování.¹⁷

Mírumilovné soužití mezi původními obyvateli a kolonizátory s profitem na obou stranách ale netrvalo dlouho, začalo docházet k nucené asimilaci, a navíc přišlo několik smrtících epidemií spalniček. Po největší z nich v roce 1862 zbylo z původních obyvatel jednotlivých kmenových skupin na severozápadním pobřeží pouhých 10–20 %, a to hlavně díky záměrnému neposkytnutí pomoci ze strany kolonizátorů, a naopak podpoře šíření epidemie. Součástí asimilace původního obyvatelstva byla také asimilace kulturní – v roce 1884 zakázala kanadská vláda pořádání potlačů a dalších rituálních tanců.

V rámci přežití se zbylí obyvatelé sestěhovali do několika sídel a zbytek vesnic zůstal opuštěn, došlo tak k překročení další hranice a ke spojení jednotlivých kmenových skupin amerického severozápadního pobřeží, a to jak po stránce sociální, tak po stránce kulturní. Samozřejmě se změnila i materiální kultura indiánů. Dříve byli v kmenech umělci-specialisté, kteří se výrobě artefaktů i designů věnovali, tato znalost se ztrátami obyvatelstva do jisté míry vymizela. Se zákazem potlačů a rituálů se přestaly vztyčovat totemové sloupky a používat další artefakty, jako například masky.

Na konci 19. a začátku 20. století se začal rozvíjet turismus směřující zejména do sever-

14 Aaron Glass – Aldona Jonaitis, *The Totem Pole: An Intercultural History*, Seattle 2010, s. 17.

15 Ruth Benedict, *Kulturní vzorce*, Praha 1999, s. 146.

16 Marvin Harris, *Cows, Pigs, Wars and Witches: The Riddles of Culture*, New York 1974, s. 99.

17 Sloupky zdvižené u příležitosti potlačů zachytil ve svých obrazech z konce 19. století například malíř Wilhelm Sievers (1860–1921).

ních částí oblasti, a s ním začaly vznikat také turistické suvenýry. Populární byly modely totemových sloupů a kanoí, ale také šperky a malé košíky. Suvenýry se samozřejmě přizpůsobily vkusu turistů. Na druhou stranu pomohly k zachování některých typických uměleckých prvků, které by jinak zmizely [1].

Dekontextualizace uměleckých artefaktů a následná renesance umění amerického severozápadního pobřeží

Na začátku 20. století byli původní obyvatelé amerického severozápadního pobřeží již zcela asimilováni a z původní kultury a umění zbylo velmi málo – i když některé rituály a artefakty se zachovaly i přes zákazy. Protože původních obyvatel byla jen hrstka, stmelili se do homogenního celku a rozdíly mezi jednotlivými kmenovými skupinami se začaly smývat. Paradoxně ale došlo ke dvěma vlnám procesu, který Aldona Jonaitis (nar. 1948)¹⁸ nazývá „dekontextualizací umění amerického severozápadního pobřeží“. První vlna pocházela tzv. zdola od samotných umělců, kteří se přizpůsobovali všeobecnému kánonu, a jak bylo řečeno výše, začali se tím stírat regionální difference. Například sališští umělci z jihu oblasti produkovali totemové sloupy, přestože nebyly tradiční součástí jejich původní kultury.

Z hlediska okolního dění byla ale mnohem kontroverznější druhá vlna dekontextualizace, jež probíhala shora. Washington a Britská Kolumbie se snažily na začátku 20. století vymezit vůči ostatním oblastem Severní Ameriky a hledaly něco tradičního pro danou oblast. Paradoxně si vybraly právě zakázanou kulturu a umění původních obyvatel amerického severozápadního pobřeží. Město Seattle například v roce 1909 vyzvedlo na Pioneer Square tlingitský totemový sloup, který si bez vědomí vlastníků přivezlo z jedné z opuštěných vesnic v severní části oblasti. Sloup se tak stal symbolem Seattlu, přestože tradičně nepatřil do lokální kultury Sališů a byl zcela vytržen z jakéhokoliv kulturního i geografického kontextu. Původní sloup byl sice později navrácen rodině majitele, jeho replika však stojí na Pioneer Square dodnes [2]. Podobná situace nastala také na předměstí Seattlu v Tacomě, kde stojí totemový sloup ve Fireman's Park [3]. Zde je však zajímavé pozorovat kontrast s tradiční sališskou *welcome figure*¹⁹ z roku 2012 od jednoho z předních současných sališských umělců Shauna Petersona (nar. 1975) [4]. Na začátku 20. století začal být v Seattlu také paradoxně pořádán městský potlač *Golden Potlatch*, přestože původním obyvatelům bylo držení této ceremonie zakázáno od roku 1884 až do roku 1951. Hlavní motivací bylo překonat výroční festival růží v sousedním Portlandu a uspořádat akci národního významu.

Další překročení hranic obyvateli amerického severozápadního pobřeží přišlo se zrušením zákazu potlačů v roce 1951. S několika zásadními publikacemi byl obnoven severní kánon umění a znovu vznikla tzv. panindiánská identita²⁰ spojující všechny kmenové skupiny

18 Glass – Jonaitis (pozn. 14).

19 *Welcome figures* jsou pro Sališe tradiční sochy postav, které byly umístěny na začátku vesnic a vítaly návštěvníky. Ruce měly často zdvižené v tradičním sališském pozdravu a děkovném gestu dlaněmi nahoru [4].

20 Tzv. panindiánská identita vznikla po smrtících epidemiích, které vedly k redukci obyvatelstva jednotlivých kmenů, a také po násilné

amerického severozápadního pobřeží. Byl obnoven jeden kánon a sališští umělci se mu přizpůsobili, protože neměli v té době jiné zdroje, ze kterých by pro svou tvorbu čerpali. Přelomovými publikacemi byly již zmíněné knihy věnované formální analýze prvků umění severu severozápadního pobřeží od Billa Holma, Roberta Bruce Inverarityho a Hilary Stewart. Někdy je současnými umělci toto hnutí přijímáno s nevolí, protože hlavními iniciátory byli také vědci a umělci nenativního původu – například Bill Holm nebo Harry Hawton (1910–2006), Bill Reid (1920–1998) měl pouze matku haidského původu.

Návrat hranic

Hranice mezi specifickými skupinami původních obyvatel amerického severozápadu postupem času vymizely, ale s revitalizačním hnutím přišla snaha o jejich opětovné vybudování, které by jejich potomkům pomohlo najít ztracenou identitu. Jeden z příkladů názorně dokládající tyto snahy představuje již zmíněný kmen Sališů z jižní části severozápadní pobřežní oblasti, který se vymezuje oproti ostatním severním kmenům. Sališové se přes všechny historické události od osmdesátých let 20. století intenzivně snaží o revitalizaci své původní kultury. Chtějí vystoupit ze stínu svých severních sousedů, se kterými je toho vždy hodně spojovalo, zároveň se však jejich kultura a umění v mnoha aspektech odlišovaly.

Průkopnicí v revitalizačním hnutí Sališů je od osmdesátých let kanadská umělkyně Susan Point (nar. 1952), která již tehdy začala procházet archivy, hledat původní sališské umění, učit se z něj a inspirovat. V její tvorbě je možné často nalézt typicky zdobené sališské přesleny v nadživotní velikosti, *welcome figures* i další motivy. Největší počet jejích instalací ve veřejném prostoru je umístěn na letišti ve Vancouveru. Point jako první také začala používat nové materiály, jakými jsou sklo nebo ocel. Mezi další umělce patří již zmiňovaný Shaun Peterson, Marvin Oliver (nar. 1946) nebo Matika Wilbur (nar. 1984).

U Sališů téměř chyběla tzv. přemostující generace, která by propojovala tradiční umění s tím současným. Samozřejmě ale existují výjimky a artefakty napříč obdobími je možné nalézt v soukromých sbírkách různorodého charakteru [5] a [6]. V posledních letech je sališské revitalizační hnutí stále aktivnější a prostřednictvím umění se snaží toto hnutí Sališe vzdělávat v oblasti jejich vlastní kultury a také jim pomáhat vybudovat si vlastní sališskou identitu a začlenit se do života skupiny. Významnou institucí v tomto směru představuje Burke Museum při University of Washington, jež se dlouhodobě věnuje studiu sališské kultury z vědeckého hlediska a zároveň usiluje v této oblasti vzdělávat ostatní veřejnost. Děje se tak prostřednictvím různých kanálů, informace jsou přitom publikovány stále extenzivněji.

V oblasti současného umění čeká to sališské na významnou postavu, jež by svou tvorbou

asimilaci evropskými kolonizátory a ztrátě vlastních originálních kultur. Z často soupeřících indiánských kmenů se stala jedna sourodá skupina, ke které se indiáni začali hlásit bez ohledu na kmenovou příslušnost.

reagovala na společenské, kulturní a sociální dění. Těmito postavami jsou na severu oblasti například Sonny Assu (nar. 1975) pocházející z kmene Kwakiutlů se svými díly *Coke Salish* (2006) nebo *1884–1951* (2009) či Brian Jungens (nar. 1970) se sérií šesti objektů z roku 2007. Ty jsou tvořeny golfovými vozíky ve tvaru totemů pod názvy *1960, 1970, 1980, 1990, 2000, 2010*. Jednou z vůdčích figur se v tomto směru zatím stává fotografka Matika Wilbur (nar. 1984) s projektem *Project 562* (2012 – současnost), v rámci něhož se snaží prostřednictvím portrétních fotografií zachytit všechny federálně uznané kmeny USA a ukázat, jak žijí současní indiáni, zároveň chce jejich úspěchy inspirovat mladou generaci.

Lze tedy konstatovat, že sališské revitalizační hnutí je současné, prochází intenzivními přeměnami a stále se rozvíjí.

Art of the Northwest Coast: Vanishing Borders of Styles

The Northwest Coast is a cultural area characteristic for its local differences and regional similarities. Kwakiutl, Haida, Tlingit, Tsimshian, Salish and other tribes have inhabited this area. Although they are different tribal groups, their culture and art have much in common but they also differ in many ways. These differences have been neglected for various reasons and borders were washed away. Reasons for the creation and abolition of borders in the region over time were different and the article describes and analyses them. The first impulse to abolish borders within the region was the arrival of European colonizers, trade among indigenous people and colonizers and then their fight. Native culture managed to survive because of vanishing borders between tribes and creating a united Indian identity. Common identity was built again in the 20th century as well thanks to a movement called renaissance of the Northwest Coast Art. But now borders are created instead. For example the massive revitalization movement wants to recreate the original Salish identity, culture and art.



1/ Turistické suvenýry, Rezervace La Push, Washington, USA. Foto: Kristýna Řeháčková



2/ Replika tlingitského totemového sloupu z roku 1909, Pioneer Square, Seattle, Washington, USA. Foto: Kristýna Řeháčková



3/ Totemový sloup, 1903, Fireman's Park, Tacoma, Washington, USA. Foto: Kristýna Řeháčková



4/ Shaun Peterson, Welcome figure, 2010, Tacoma, Washington, USA. Foto: Kristýna Řeháčková



5/ Tradiční sališská maska ze sbírky jednoho z obyvatel, rezervace Puyallup, Washington, USA. Foto: Kristýna Řeháčková



6/ Soudobé sališské rituální předměty (buben a veslo) ze sbírky jednoho z obyvatel, rezervace Puyallup Washington, USA.
Foto: Kristýna Řeháčková

Misionáři: stavitelé chrámů a klášterů v Novém světě

Kristyna Kysilková, Ústav teorie a dějin architektury, FA ČVUT

Transfer evropské architektury do oblastí Nového světa, který uskutečňovaly koloniální mocnosti jako Španělsko či Portugalsko, představuje významné téma, jež umožňuje nahlédnout problematiku překračování geografických hranic z uměleckohistorické i antropologické perspektivy. Záměrem tohoto příspěvku je nejen seznámit čtenáře se stavbami, na nichž se křesťanští misionáři jako stavitelé podíleli, ale také ozřejmit, jakým způsobem se ve stavitelském oboru vzdělávali a jaké znalosti z oblasti architektury a jejich motivů do místního prostředí přenesli.

Ve španělských i portugalských koloniálních dominiích byla zpočátku při výstavbě sakrálních i profánních staveb adaptována na místní podmínky typologie pozdně gotických staveb s postupným vlivem renesančních a následně barokních stavebních principů. Zároveň se v architektuře Nového světa odrážely i další konstrukční typologie, k jejichž prolínání docházelo již na Pyrenejském poloostrově, ať se jednalo o prvky mudéjarské architektury¹ či vytváření halového prostoru známého ze střední Evropy. Na vytváření těchto staveb se aktivně podíleli také misionáři, kteří museli mít teoretické a praktické znalosti architektonické konstrukce i typologie potřebné k tomu, aby místní obyvatelé naučili budovat stavby v evropském stylu.

Typologie prvních sakrálních staveb a jejich možné inspirační vzory

První sakrální stavby španělských zaoceánských území nesou zřetelné rysy mediteránní architektury. Často mají halovou interiérovou dispozici,² která mohla být ovlivněna jak mudéjarským rozvržením prostoru, tak i středoevropskými halovými kostely.³ K zaklenutí

¹ Termínem mudéjarská architektura jsou označovány stavby, u nichž byla aplikována konstrukční typologie či architektonické prvky a materiály vlastní islámské architektuře. Takové stavby vznikaly na Pyrenejském poloostrově zejména od počátků reconquisty do jejího konce v roce 1492 a vytvářeli je především Mauři žijící na území pod křesťanskou nadvládou ve španělských královstvích – ti byli nazýváni mudéjarové. V případě mudéjarské architektury se jednalo nejen o městské domy, ale také o královské paláce křesťanských vládců, kostely či katedrály. V Portugalsku skončila reconquista již v roce 1249, prvky mudéjarské architektury tam byly využívány po celá následující staletí, ale v mudéjarském stylu byly vytvářeny stavby ve zvýšené míře až během vlády krále Manuela na přelomu 15. a 16. století. Více Kristyna Kysilková, *Manuelská gotika a její vztah k pozdně gotické architektuře ve střední Evropě* (disertační práce), Ústav teorie a dějin architektury FA ČVUT, Praha 2015, zejména s. 66–68 a 149–152.

² James H. Acland, *Medieval Structure: The Gothic Vault*, Toronto 1972, s. 196.

³ Podrobněji problematiku halových kostelů i transfer tohoto řešení do Latinské Ameriky rozebral José Luis Pano Garcia, *El modelo de planta de Salón: origen difusión e implantación en América*, in: María del Carmen Lacarra Duca, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza 2004, s. 39–84.

lodi a zejména presbytářů byly použity žebrové obrazcové klenby, které musely být primárně navrhovány i misionáři, jak vyplývá z četných údajů o výstavbě kostelů. Jedním z příkladů použití obrazcových kleneb může být zaklenutí klášterního kostela sv. Augustina v Acolmanu, jenž byl vybudován kolem roku 1545. Na zaklenutí hlavní lodi byla použita složitější klenební figura tvořená čtyřcípou hvězdí s vloženým prstencem, jenž byl doplněn dalším vzorcem tzv. listu, který byl často používán rovněž v Portugalsku. V oblasti Mixteca ve státě Oaxaca byly zaklenuty obrazcovými klenbami například klášterní kostely sv. Dominika v Yanhuitlánu, sv. Jana Křtitele v Coixtlahuace a kostel sv. Petra a Pavla v Teposcolule. Tyto klášterní kostely byly vystavěny mezi léty 1535 a 1580. Jejich klášterní areály mají podobné dispozice, kostel se obvykle nachází v severní části konventu, další klášterní budovy jsou umístěny na jihu. Klášterní kostely v Yanhuitlánu a v Coixtlahuace jsou jednodušší, klenební vzorec je ve čtyřech polích lodi tvořen čtyřcípou hvězdí povětšinou s osmibokým žebrovým prstencem. U všech těchto kleneb jsou, podobně jako u obrazcových kleneb ve Španělsku a v Portugalsku [1], nejdůležitější diagonální žebra, která klenbu formují, a nejsou proto nijak zakřivena. Různé tvary mají zejména přídatná žebra.⁴ Tento klenební vzorec vychází ze španělských předloh různého původu – středový oktogonální prstencem, tvořený krouženými žebry mohl mít svůj předobraz v zaklenutí královské kaple v Granadě, kterou vytvořil Enrique Egas.⁵ Odpovídá také pozdějším typům kleneb architekta Hernana Ruize. Přídatná žebra nezapřou kromě vzorů z Nové katedrály Panny Marie v Salamance, které vytvořil Rodrigo Gil de Hontañón, i francouzskou inspiraci. Tento typ klenebního vzorce lze však považovat ve své podstatě za záležitost již parlérovské dílny, neboť podobně byla původně zaklenuta tzv. Hasenburská kaple v katedrále sv. Víta, Vojtěcha a Václava v Praze.⁶ Tvarově příbuzná klenební figura byla použita i ve vedlejších lodích v katedrále Panny Marie v Astorze. A na stavbě této katedrály pracovali příslušníci rodiny Coloniů – otec Juan de Colonia a syn Simón de Colonia, tedy Hans z Kolína (nad Rýnem) a Simon z Kolína.⁷ Na rozšíření tohoto klenebního vzorce ve španělské části Pyrenejského poloostrova se podílel i Juan Gil de Hontañón, který také spolupracoval se staviteli Coloniiovými. A právě jeho syn Rodrigo tento typ klenebního obrazce narýsoval a popsal ve svém rukopisu, jenž se dochoval coby součást manuskriptu Simóna Garcíi [3].⁸

4 Benjamin Ibarra Sevilla, La cantería renacentista de la Mixteca. Análisis estereotómico de tres bovedas nervadas en Oaxaca, México, in: Santiago Huerta Fernández (ed.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago de Compostela 2011, s. 673–685.

5 Výstavba kaple probíhala od roku 1504. K tomu například Barbara Borngässerová, *Architektura pozdní gotiky ve Španělsku a v Portugalsku*, in: Rolf Toman (ed.), *Gotika*, Praha 2005, s. 266–299.

6 Fehr, Götz, *Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen*, München, 1961, s. 91–92. Žebra tohoto typu klenebních obrazců ve střední Evropě mají obvykle i konstrukční funkci. Jako jeden z příkladů kostelů s obrazcovou klenbou v Čechách lze zmínit kostel sv. Anny na Vršíčku v Horšovském Týně [2]. Více ke klenebním obrazcům ve střední Evropě a na Pyrenejském ostrově srov. Kysilková (pozn. 1), s. 182–197.

7 Stavitele Hanse z Kolína získal pro stavbu katedrály v Burgosu Alonso de Cartagena během Basilejského koncilu.

8 V tomto „Hontañónově“ traktátu jsou načrtnuty konstrukce klenebních vzorců dle Rodriga a jeho otce Juana Gila de Hontañón, spolupracovníků Coloniiových. V traktátu se rovněž nachází nákres, zobrazující proporční řešení křížení tak, aby v zaklenutí tohoto prostoru mohl být znázorněn určitý pozdně gotický klenební vzorec. V manuskriptu je narýsována a popsána také konstrukce lodi halového kostela a další typy klenebních vzorců. Simón García – Rodrigo Gil de Hontañón, *Compendio de arquitectura y simetría de los templos: conforme a la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de geometría recocido de diversos autores naturales y estrange-*

Tento transatlantický přenos stavebních řešení nebyl záležitostí pouze kameníků či stavitelů, zejména těch z Pyrenejského poloostrova, ale i misionářů. Ti dle vlastních zkušeností, vzdělání a dostupných podkladů, kterými byly především teoretické traktáty, leckdy vytvářeli projekt kostela či kláštera nebo urbanistické řešení měst, neboť již papežskou bulou Julia II. z roku 1508 dostali misionáři na zodpovědnost výstavbu budov, klášterů, nemocnic a škol. Vycházeli při tom z dostupných traktátů a knih, které si přivezli z Evropy, případně jim byly zaslány. Jedním z takových vzorů byla i *Utopia* (1516) Thomase Moora. Implementování ideálního uspořádání společnosti, tak jak ho Moore ve spisu popsal, bylo v tehdejší Evropě nepředstavitelné, v Mexiku však tento model uplatnil zejména biskup Vasco de Quiroga v oblasti Michoacánu. Mezi nejpopulárnější patřily spisy Vitruvia, jež byly vydány poprvé v Itálii v roce 1486, další vydání následovala v letech 1496 a 1497. Jiným misionáři oblíbeným traktátem byl spis Leona Battisty Albertiho *De re aedificatoria* (Deset knih o stavitelství, 1443–1452), dílo vydané poprvé v Itálii v roce 1485 (první vydání přeložené do španělštiny pochází z roku 1582) či Serliovy knihy o architektuře, které vycházely postupně od roku 1537⁹ v Itálii a v roce 1552 je vydal v Toledu Juan de Ayala. Španělský traktát *Medidas del Romano* (1526) Diega de Sagrada byl poprvé vytisknut v roce 1526.¹⁰ Větší frekvence objednávek tištěných traktátů o architektuře je však doložena až v druhé polovině 16. století.¹¹

Misionáři jako první učitelé stavitelství a architekti

V roce 1512 byl v severošpanělském městě Burgos ustanoven základní vzdělávací program misionářů, jenž měl být uplatňován v nových působištích. Kladl důraz především na vzdělávání v křesťanské víře, na náboženskou výuku, čtení, psaní a výuku ostatních členů řádu či domorodých obyvatel. Ačkoliv znalosti stavitelství nepatřily mezi hlavní priority,¹² objevují se i zmínky o výuce řemesel se stavitelstvím souvisejících.¹³

ros, 1681–1683, manuskript č. MSS/8884, Biblioteca Nacional de España, Madrid, s. 19.

9 Například Vaughan Hart – Peter Hicks, On Sebastiano Serlio: Decorum and the Art of Architectural Invention in: Vaughan Hart – Peter Hicks (ed.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven and London, 1998, s. 140–157.

10 Co se týká traktátů jednoho z prvních teoretiků architektury severně od Alp, Albrechta Dürera, zejména jeho *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern* (Úvod do měření, 1525), nepodařilo se mi ho v pramenech ani v odborné literatuře o traktátech používaných misionáři zachytit, a to i přesto, že byl ve Španělsku znám.

11 Jak uvedl Pavel Štěpánek, jsou u knihkupce v Medina del Campo doloženy objednávky nových edic Serlia (dva exempláře), Vitruvia (čtyři exempláře) a Albertiho (dva exempláře) z roku 1582, které byly odeslány do Mexika. Další objednávky pocházely například z roku 1586, kdy byly poslány do Mexika dva Albertiho traktáty ve španělském překladu a v roce 1591 traktáty Vitruvia. Pavel Štěpánek, Serlio v rukou Indiánů, *Svět literatury* 37, 2008, s. 168–180.

12 Mohlo to být i kvůli dobovému pojetí stavitelské profese coby řemesla. Až během první poloviny 16. století s rozšířením teoretických traktátů docházelo ke změně pohledu a z mistra stavitele se stal architekt. V Portugalsku rozdíl mezi stavitelem a architektem zachytil v parodické hře *Auto da Ave-Maria* António Prestes. Hra poukazovala na určitý konzervatismus v pojetí stavitelské profese ve společnosti. Ve hře šlo o střet dvou stylů a konceptů profese, kdy kameníci a mistr stavitel zastávali ještě středověké hodnoty tradice řemesla a „dábel“ z Itálie s příznačným jménem Lúcio Vitruvío byl již teoreticky vzdělaný a světa znalý architekt-intelektuál. Více k tématu srov. Kysilková (pozn. 1), s. 83–86.

13 Kelly Donahue Wallace, *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521–1821*, Albuquerque 2008, s. 6.

V první polovině 16. století působilo totiž v Novém světě minimum skutečných architektů, a proto budování prvních měst a klášterů záviselo především na stavitelských znalostech a zkušenostech misionářů.¹⁴

Prvními misionáři, kteří přicestovali do španělských držav v Mexiku už v roce 1523,¹⁵ byli vlámští františkáni Pedro de Gante, Juan de Aora a Juan de Tecto. O rok později přijelo dalších dvanáct františkánů ze Španělska, do poloviny 16. století tak vzrostl počet františkánů v Mexiku na tři sta osmdesát a postaveno bylo kolem padesáti františkánských kostelů či klášterů. Nejvýznamnější a nejvýraznější osobnost představoval Pedro de Gante,¹⁶ který vybudoval v Texcocu první křesťanský klášter v Latinské Americe s kostelem zasvěceným sv. Josefovi. Při klášteře bylo postaveno i kolegium, v němž se původní obyvatelé učili nejen základním znalostem, jako bylo psaní, čtení, počítání a teologie, ale i řemeslům a technickým dovednostem, mezi něž patřilo tesařství, kovářství, kamenictví či sochařství. Tito řemeslníci pak postavili v prvních desetiletích po příchodu misionářů většinu františkánských klášterů.¹⁷

Součástí areálu kláštera v Texcocu byla i první tzv. otevřená kaple.¹⁸ Tento koncept vznikl z důvodu velkého množství nově pokřtěných Indiánů,¹⁹ kteří se během mše nemohli vejít do kostela. Jak bývá zmiňováno v odborných publikacích, otevřenou kapli i stavbu kolegia navrhl Pedro de Gante,²⁰ který měl navíc osobně ukazovat indiánským řemeslníkům, jak pracovat se železnými nástroji či klenout žebrovou i valenou klenbu.²¹ Řeme-

14 Ještě v roce 1547 si arcibiskup Juan de Zumárraga stěžoval Filipovi II., že nemá stavitele, který by vystavěl novou katedrálu v Ciudad de México. Stejně tak požadoval vyslání mistra stavitele jeho následovník, arcibiskup Alonso de Montúfar v roce 1555. Tyto stížnosti byly opodstatněné jen částečně, neboť v Ciudad de México působilo několik stavitelů, kteří připravili například plán zdejší sedmilodní katedrály podle katedrály v Seville. Georg Kubler, *Architects and builders in Mexico: 1521–1550*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 7, 1944, s. 7–19. Také se dochoval například záznam o práci stavitele Diega Diase (Díaze) de Lisboa na paláci Real Audiência Hernána Cortése z let 1530–1535. Pedro Dias, *A arquitectura manuelina*, Porto 1988, s. 225.

15 První dominikánští misionáři zaměřili do španělské ostrovní državy na Santo Dominga na Isla Española již v roce 1513. Pedro Fernández Rodríguez, *Los Dominicos en el contexto de la primera evangelización de México 1526–1550*, San Esteban 1994, s. 43.

16 Pedro de Gante přijel do Ameriky ve věku přibližně pětáctýřiceti let, přičemž teprve krátce předtím oblékl řeholní roucho, což nebylo v jeho době mezi šlechtici neobvyklé. Stalo se tak snad pod vlivem cesty do Španělska v doprovodu Karla V.

17 Robert Richard, *The Spiritual Conquest of Mexico: An Essay on the Apostolate and the Evangelizing Methods of the Mendicant Orders in New Spain, 1523–1572*, Berkeley 1974, s. 212. – Julia McClure, *The Franciscan Invention of the New World*, Berlin 2016, s. 134.

18 Pro konventní komplexy mendikantských řádů byly charakteristické právě otevřené kaple [4], nádvoří s menšími obdélnými kaplemi a kamenný kříž. Gloria Espinosa Spinola, *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Almería 1999, s. 83.

19 Ačkoli to odporuje současným pravidlům českého pravopisu, stejně jako Monika Brenišinová se přikláním k psaní slova Indián s velkým počátečním písmenem. Do roku 1993 se příslušník původního etnika/etnik žijícího/žijících v Amerikách psal s velkým písmenem. Ke změně došlo i na základě analýzy etnologa Zdeňka Salzmanna (více viz článek: Zdeněk Salzman, O psaní slova Indián, *Naše řeč* LXXIV, 1991, č. 2, s. 106–107), a to kvůli množství indiánských etnik označovaných souhrnným termínem Indiáni. Salzman doporučil užití malého písmene vzhledem k obsahově podobným termínům „běloch“, „černocho“, s vysvětlením, že např. termín „běloch“ rovněž zahrnuje rozličné etnické skupiny obyvatel. Dodejme na okraj, že termíny „Eskymák“ či „Afroameričan“, které dle etnologů rovněž zahrnují různá etnika, se dle Internetové jazykové příručky Ústavu pro jazyk český AV ČR píší s velkým písmenem.

20 Otevřené kaple popsal a charakterizoval Pavel Štěpánek: viz Štěpánek (pozn. 11) s. 168–180. Vzhledem k velkému množství zahraniční odborné literatury k tomuto tématu se omezím jen na tento výstižný český zdroj.

21 Například Wallace (pozn. 13) s. 6–7. Dále z kronik a vlastních de Gantových dopisů čerpající Ernesto de la Torre Villar, *Fray Pedro de Gante, Maestro y civilizador de América*, México 1973, s. 18–20. Naopak Kubler nepovažoval Pedra de Gante za stavitele, ani nepředpo-

slníci se učili velmi rychle, neboť se mnozí z nich coby stavitelé chrámů indiánských božstev pouze přeorientovali na nový typ staveb, a posléze stavěli františkánské kláštery v celé oblasti. Pedro de Gante nepocházel jako většina prvních misionářů ze Španělska, odkud přijela v roce 1524 skupina dalších dvanácti misionářů – tzv. apoštolů, a rovněž jeho společenské postavení bylo vyšší. Pedro de Gante se narodil pravděpodobně kolem roku 1480 a sám ve svých dopisech zmiňoval spřízněnost s císařem Karlem V.²² Vyrůstal v úzkém kontaktu se dvorem a pravděpodobně studoval na univerzitě v Lovani v době, kdy tam působil Erasmus Rotterdamský, jenž ostatně sepsal pro Karla V. spis *Institutio principis christiani* (O výchově křesťanského vladaře, 1516). De Gante se zřejmě pohyboval také v intelektuálním okruhu šlechticů kolem regentky Markéty Habsburské – vévodkyně Savojské, která patřila k nejvzdělanějším ženám své doby a mecenáškám umění.²³ Ta ale i přesto, že byla patronkou architektonických projektů, příliš nepodporovala tvorbu rukopisů či vydávání knih, mezi něž patřily i architektonické traktáty.²⁴

Pedro de Gante²⁵ tedy pocházel z odlišného kulturního prostředí než většina ostatních misionářů. Proto se naskytá otázka, kde mohl čerpat inspiraci a znalosti potřebné k vytvoření prvních a poměrně zásadních staveb Jižní Ameriky. Vzhledem k tomu, že studoval na univerzitě v Lovani, se lze domnívat, že zde získal teoretické znalosti matematiky a geometrie, které byly součástí sedmi svobodných umění, a pravděpodobně tedy znal jejich základní díla – jako například Euklidovy *Základy* (Στοιχεία) či díla Pythagora. Zároveň ale musel jinde získat praktické znalosti související se stavitelstvím či základy projektování. V době jeho studií byla v Lovani dostavěna radnice, která je ukázkou tzv. brabantské gotiky.²⁶ Jeho příbuzná Markéta Rakouská v tomto období nechala přestavět svou rezidenci v nedalekém Mechelenu, která patří k prvním renesančním stavbám v dnešní Belgii a Nizozemí. V Mechelenu vyrůstal i Karel V. se svou sestrou Marií Habsburskou, budoucí manželkou Ludvíka

kládal, že by se osobně podílel na samotné stavbě objektů. Kubler (pozn. 14), s. 7–19.

22 Dle letitých spekulací se mohlo jednat také o levobočka císaře Maxmiliána. Další možnosti spřízněnosti s císařskou rodinou byly vzhledem k jeho předpokládanému datu narození vyloučeny. Pravděpodobněji byl však spřízněn s Marií Burgundskou a Markétou Rakouskou. Více například Torre Villar (pozn. 21), s. 9–11, nebo Alexander Gauvin Bailey, *Art of Colonial Latin America*, London 2005, s. 211.

23 Již Markétina matka Marie Burgundská patřila do rodiny známých bibliofilů. K jejím příbuzným patřil i vévoda z Berry. Samotnou Markétu učila Anna Francouzská, která zdědila knihovnu po Charlotě Savojské, a napsala výchovnou příručku pro svou dceru, *Les Enseignements*. Více Joni M. Hand, *Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe 1350–1550*, Farnham 2013, s. 28.

24 Markéta Rakouská shromáždila poměrně velkou knihovnu, kterou zpřístupňovala návštěvám a lidem ze svého okolí. Mezi podstatné svazky patřily nejen publikace o vzdělávání dam či knihy hodinek, legendy, ale i rozsáhlé genealogie rodů, knihy o historii zemí či knihy o vládnutí nebo válečnictví. Dagmar Eichberger, A Noble Residence for a Female Regent: Margaret of Austria and the 'Court of Savoy' in Mechelen, in: Helen Hills (ed.), *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*. London 2003, s. 25–46. Bohužel mezi publikacemi nejsou uváděny traktáty o architektuře. Ty do tohoto regionu pronikají až ve třicátých letech 16. století, tedy v době, kdy už Pedro de Gante působil v Mexiku. Více také Marguerite Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523–1524*, Peeters 1995.

25 Jeho komplexní talent využitý při misionářské práci v mnoha oblastech, zejména ve vzdělávání a vytváření katechismu, zmiňovala ve své dizertační práci Monika Brenišínová, *Od kláštera k člověku. Význam klášterní architektury a umění v Novém Španělsku 16. století* (dizertační práce), Středisko Iberoamerických studií FF UK, 2017. Gauvin Bailey uvádí de Gantovo vzdělání ve svobodných uměních a zejména jeho odborné znalosti v hudbě a v geometrii. Bailey (pozn. 22), s. 211.

26 Více Peter Kurmann, Pozdní gotika ve Francii a v Nizozemí, in: Toman (pozn. 5), s. 156–188, či Anna Bergmans a kol., *Brabantse Bouwmeesters. Het verhaal van de gotiek in Leuven*, Leuven 2004.

Jagellonského. Právě na budování této stavby se mohl Pedro de Gante určitým způsobem podílet. Markéta Rakouská si zřejmě cíleně vybrala klasický styl, který měl odkazovat k antice, a souznít tak s dvorem prodchnutým myšlenkami humanismu i s Markétiným mecenátem.²⁷ Sídlo, zvané dnes Savojský palác, přetvářeli v letech 1506/07–1526 stavitelé z rodu Keldermanů (Anthonis I., Anthonis II. a Rombout), kteří ale patří rovněž k představitelům tzv. brabantké gotiky. Mladší reprezentanti tohoto rodu zvládali konstrukční typologii obou stylů, podobně jako ve středoevropském prostředí například Benedikt Ried, ale není jisté, kde se seznámili s klasickým tvaroslovím. Podněty mohli čerpat v iluminovaných rukopisech, v nichž se již ukázky klasického stylu objevovaly.²⁸ Zejména renesanční lodžie tvořená obeloukovou arkádou, jíž jsou křídla residence v přízemí otevřena do nádvoří [5], mohla později inspirovat Pedra de Gante při navrhování otevřených kaplí. Jako další inspirační zdroj pro vybudování otevřené kaple bývá uváděn interiér Velké mešity v Cordóbě,²⁹ ačkoliv není jisté, zda Pedro de Gante Cordóbu vůbec navštívil. Z Cordóby ovšem pocházeli další misionáři z první vlny, kteří – protože vesměs nebyli staviteli, a tedy nevlastnili soubory rysů – museli při svých projektech vycházet z jim vizuálně známých staveb. Co se týká odborných teoretických základů architektury a četby traktátů, nelze vyloučit, že si Pedro de Gante opatřil traktáty o architektuře během své návštěvy Španělska³⁰ v doprovodu Karla V. V jeho dopisech o tom ale nejsou zmínky. Nemusel považovat za podstatné traktáty v korespondenci uvést, protože jeho hlavním úkolem byla misijní činnost. V případě, že by tomu tak bylo, nemohlo se jednat o Serlioova díla, vycházející od roku 1537, ale spíše o edice Vitruvia či Leona Battisty Albertiho vydané v Itálii.

První skupina sedmi augustiniánů přijela do Mexika v roce 1533, a nutno podotknout, že v prvních desetiletích jejího působení zůstávala augustiniánská komunita ve srovnání s dalšími řády co do počtu skromnější. Kolem roku 1550 působilo v Mexiku více než dvě stě misionářů a bylo postaveno asi deset staveb. Jedním z nejvýznamnějších center řádu byl v roce 1537 založený augustiniánský klášter v Tiripitíu. Zde se řád pod vedením představeného Alonsa de La Vera Cruz již v roce 1540 rozhodl vybudovat Colégio de Estudios Mayores.³¹ Výuka, která byla otevřena nejen misionářům, se zaměřovala na vzdělání ve svobodných uměních a v teologii. Jako součást kvadrivia se vyučovala především geometrie a aritmetika, využívaná při plánování, organizování a konstruování klášterních staveb, měst a vesnic. Na stěnách auly „General de Estudios“ jsou dochovaná „grafitti“, která jasně

27 Christy Andersen, *Renaissance Architecture*, Oxford 2013, s. 90–92.

28 K iluminovaným manuskriptům více Thomas Kren (ed.), *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Oxford 2003.

29 Bailey (pozn. 22), s. 219. Zde by se ale mohlo uvažovat spíše o ideovém konceptu prostupnosti částečně otevřeného prostoru. Donahue Wallace zmiňuje jako možnou inspiraci starozákonní Šalamounův chrám. Donahue Wallace (pozn. 13), s. 6–7. Ten byl v tomto období poměrně dobře znám z vyobrazení Jeruzaléma v hojně rozšířené Schedelově *Liber chronicarum* (Světová kronika), vydané poprvé v Norimberku v roce 1493.

30 V Biblioteca Nacional de España v Madridu jsou dostupné Vitruviovy traktáty v rukopisné podobě z období před rokem 1500. Jedná se například o dílo se signaturou MSS/10075.

31 Richard (pozn. 17), s. 213.

dokládají právě výuku architektury a geometrie ve zdejších klášteřích. Část náčrtů se zřejmě vztahuje ke geometrickým obrazcům z traktátu *Medidas del Romano* (1526) Diega de Sagreda. Jedná se tak o ojedinělý a přímý doklad geometrických a architektonických náčrtů souvisejících s výukou architektury v Jižní Americe v polovině 16. století. Předpokládá se, že misionáři tyto své znalosti skutečně využívali v praxi, neboť model zdejšího kláštera je inovativní a byl použit i na dalších místech. Rytina lomeného oblouku se dochovala také v klášteři v Yuririapúndaro. Zřejmě ji vytvořil profesionál, neboť je v klášteři doložen stavitel Pedro del Toro. Také v klášteři v Alcomanu se zachovaly náčrtky arkád či oblouků. Tyto další náčrtky či rytiny na stěnách však už nepoukazují přímo k výuce stavitelství, jak tomu bylo v Tiripitú.³²

Dalšími misionáři, kteří v oblasti působili, byli dominikáni. Jejich vliv na stavitelství v počátcích kolonizace lze ovšem označit za minoritní. Ačkoli přijeli do Mexika již v roce 1526 a v polovině 16. století čítala jejich komunita přibližně dvě stě misionářů, počet staveb dominikánské donace byl vlivem omezených finančních prostředků poměrně skromný. Čelní představitelé řádu měli univerzitní vzdělání, lze tedy opět předpokládat znalost euklidovské a pythagorské geometrie, existenci vzdělávacích center s výukou zaměřenou na stavitelství, vybudovaných do první poloviny 16. století ovšem nelze prokázat.

Z hlediska misionářského působení náleželo v zámoří významné místo řádu jezuitů, kteří zde uplatnili především svou teoretickou koncepci výuky matematiky a geometrie, tedy dvou stěžejních věd, bez nichž by architektonická tvorba nebyla myslitelná. Jezuité se začali věnovat zámořským misiím v Jižní Americe později než předchozí řády, své misijní cesty podnikali až od roku 1549. Řád se zaměřoval na vzdělávání, rovněž pro vzdělávání jeho příslušníků byla vytvořena teoretická koncepce. Je známo, že v řadách jezuitů působili také misionáři z Čech. Z toho důvodu se budu jezuitské koncepci vzdělávání věnovat blíže, a to i přesto že výuka matematiky a geometrie (tedy stěžejních předmětů oboru stavitelství a architektury) byla v rámci této koncepce vymezena poměrně vágně. Hlubší studium těchto oborů tak záleželo zejména na osobnostech působících v jednotlivých kolejích. V koncepci není důležitost studia matematiky jasně definována, jak dokládá studijní řád *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu* z roku 1599. Hlavní problém lze spatřovat v tom, že nedošlo k propojení teoretické koncepce studia matematiky s možným praktickým využitím potřebným zejména pro misionáře.³³ Je ale třeba zmínit, že jeden z návrhů

32 José Ignacio Barrera Maturana – Igor Cerda Farías – Pablo Ozcáriz Gil, *Monjes constructores. Antecedentes medievales del diseño de los monasterios novohispanos del siglo XVI*, in: *Foro internacional de Investigación en Arquitectura, Facultad de Arquitectura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, Morelia, 2011, s. 1–16.

33 Praktická motivace ke studiu matematiky byla zmíněna pouze v návrhu studijního řádu z roku 1586, kde se uvádělo využití při navigaci a mořeplavbě. Matematika však byla vnímána jako „reprezentativní“ věda kvůli významu, který jí byl přikládán na filosofických kolejích konkurenčních univerzit. Lze ale také vysledovat evidentní nepoměr mezi tím, jak byly předměty filosofické fakulty hodnoceny pouze jako přípravné ve vztahu ke studiu teologie, a kolik bylo mezi jezuitu významných matematiků. Za všechny lze jmenovat například Christoha Clavia (1537–1612), jenž byl nazýván „Euklidem své doby“ či „moderním Euklidem“, jednak kvůli edici Euklidových *Základů* (Στοιχεία), jednak kvůli percepci díla řeckých matematiků, což byl důležitý krok k rozvoji moderní matematiky. Pozitivně se mohlo na určitých kolejích promítnout poněkud paradoxně právě nepřesné uvedení rozsahu výuky matematiky, které tak umožnilo zaobírat se více jejími teoretickými problémy. Více Georg Schupenner, *Formování matematického vzdělání v Klementinu*, in: Karel Mačák – Georg

koncepte studia filosofie vytvořený roku 1552 Jeronýmem Nadalem, spolupracovníkem Ignáce z Loyoly ve studijních otázkách, prosazoval výuku matematiky od druhého do čtvrtého ročníku v poměrně slušném rozsahu: ve druhém ročníku měli studenti získat znalosti Euklida,³⁴ Regiomontanovy³⁵ nauky o trojúhelníku, či díla Johanna Nemoraria a praktické aritmetiky. V následujícím roce se měli věnovat například praktické geometrii a vyměřování v terénu. Ve čtvrtém roce měli být vzděláni v metafyzice, a to především v astronomii. Nelze nezmínit, že kromě Hanse Peuerbacha Nadal zmiňoval i Ptolemaia a znalosti Alfonsových tabulek,³⁶ což ale opět vychází z konceptu středověkého vzdělávání v astronomii. Tento plán byl však i přesto příliš ambiciózní a neměl šanci na praktické naplnění. Realita tedy na kolejích, kde nepůsobili významní matematici, zřejmě odpovídala ještě více mezím daným právě středověkým kvadrivem.³⁷

Mezi přímo doložené misionáře-stavitele patří františkán Juan de Almeda, který se podílel na vybudování klášterů v Huaquechule, v Calpanu a v Huejotzingu. Posledně zmíněný klášter v Huejotzingu byl za jeho přispění vystavěn znovu, neboť jeho původní umístění františkánům kvůli nevhodnému terénu nevyhovovalo. Společně s klášterem byly přestěhovány i tisíce obyvatel města.³⁸ Presbytář klášterního kostela je zaklenut již zmiňovaným klebním vzorcem s centrálním oktogonálním prstencem, který je zde doplněn tzv. listovou figurou [6]. Jiný misionář, Domingo de Aginaga, z řádu dominikánů, se podílel na konstrukci kláštera v Cuilapanu.³⁹ Jedním z mála misionářů, u něhož je doložena stavitelská praxe již ve Španělsku, byl františkán Martín de Valencia, který ve své nové domovině vystavěl přes padesát klášterů a kostelů. Misionářem-architektem byl také augustinián Diego de Chaves, jenž žil se strýcem Pedrem de Alvarado v Mexiku již od útlého věku. Teoretického vzdělání se mu dostalo ve čtyřicátých letech 16. století právě v klášteře v Tiripitiu, kde se společně s Indiány učil stavitelství a pak také ostatním dovednostem, jež získával od řemeslníků ze Španělska, kteří v Tiripitiu pracovali.⁴⁰

Schuppener, *Matematika v jezuitském Klementinu v letech 1600–1740*, Praha 2001, s. 17–68.

34 Euklidovy *Základy* byly po celý středověk stěžejním spisem geometrie, která představovala jedno ze sedmi svobodných umění.

35 Johannes Müller zvaný Regiomontanus byl považován za nejvýznamnějšího evropského matematika poloviny 15. století.

36 Ptolemaiov *Almagest* byl jedním ze základních spisů pro středověkou výuku astronomie v rámci sedmi svobodných umění. Byl přeložen v tzv. Toledském překladatelském centru z arabštiny, o což se zasloužil Gérard z Cremony. Alfonsovy tabulky pro astronomické výpočty vytvořil Alfons X. Moudrý, bratranec Přemysla Otakara II. Jejich rozšíření ve střední Evropě podrobně zmapoval Pavel Štěpánek, Toledská překladatelská škola: Španělsko jako prostředník poznávání a šíření antické filozofie, *Svět literatury* 20, 2000, s. 68–93.

37 Jen pro srovnání – nejvýznamnější disciplínou z kvadrivia ve středověku byl právě výklad prvních šesti knih Euklidových *Základů*, které byly po přednáškách z aritmetiky povinnou součástí výuky ve čtvrtém ročníku studia. František Šmahel, *Fakulta svobodných umění, Soupis přednášek bakaláře Jana Jahenstarfera z let 1387–1389 a Schéma povinných přednášek na artistické fakultě*, in: Michal Svatoš a kol., *Dějiny Univerzity Karlovy, 1. díl, 1347/48–1622*, Praha, 1995, s. 101–133.

38 Joseph Armstrong Baird, *The Churches of Mexico 1530–1810*, Berkeley – Los Angeles 1961, s. 84., rovněž Kubler (pozn. 14), s. 7–19.

39 Kubler (pozn. 14), s. 7–19.

40 Ibidem.

Činnost misionářů z českých zemí

Misionáři pocházející ze střední Evropy se mohli vydávat do španělských kolonií hojněji až po roce 1664, kdy Filip IV. povolil působení misionářů z jiných zemí na územích pod španělskou koloniální správou. Týkalo se to ale jen misionářů ze zemí ovládaných Habsburky. Je důležité zmínit, že tito misionáři mohli být původem jak Češi, tak Němci, a jejich stavitelská činnost na misích je u části z nich zdokumentovaná jejich dopisy. Ty zůstávají také vesměs jedinými doklady jejich stavitelských dovedností a činností, neboť většina jimi postavených kostelů byla zničena.

Mezi nejvyhlášenější misionáře-stavitele pocházející z českých zemí patřil bezesporu Šimon Boruhradský, čili Simón de Castro, který se podílel na výstavbě odvodňovacích přehrad i na stavbě semináře Colegia Mexicana. V roce 1689 byl i jedním z architektů, kteří v Pueble přezkušovali budoucí stavitele.⁴¹ V roce 1692 byl již zpět v Ciudad de Mexico a společně s dalším misionářem, Eymerem, pracoval na přestavbě královského paláce. Další misionář, František Boryně, zmiňoval, že v roce 1719 položil základy chrámu sv. Pavla v Mobimě. Popsal, že jeho kostel je nádherný, veliký, rozdělený na tři lodi, má boční kaple i cedrové sloupy a na jeho výstavbě se prý podílelo čtyři sta Indiánů.⁴² Jezuita Jan Rehr, který absolvoval studium na jezuitských kolejích ve Vratislavi, Olomouci i Praze a Jičíně, odjel do Peru v roce 1723. Zprvu působil mezi Indiány, avšak později byl díky svým vynikajícím znalostem matematiky povolán do hlavního města Limy, kde byl jako matematik potřebný zejména při obnově klenby tamní katedrály, která se zřítila po zemětřesení v roce 1746 [7].⁴³ Čeští misionáři již mohli využívat ve svých působištích Claviovy edice Euklidových *Základů*, které byly do roku 1738 vydány celkem dvaadvacetkrát, a lze předpokládat, že se s nimi budoucí misionáři měli možnost seznámit. Někteří z nich mohli vlastnit i *Tři svazky o statice a geometrii* vydané v Praze roku 1629.

Jedním ze vzácně doložených příkladů použití stavitelské příručky u misionářů z českých zemí je zpráva misionáře Pavla Kleina, který v roce 1679 psal do Prahy ze španělské Sevilly, kde čekal na odjezd na misii. Klein žádal, aby mu byla opatřena „Böcklerova knížečka“, neboť se po studiu hospodářství chce věnovat i architektuře a přeje si vztyčit kostel v Novém světě. Dále žádal, zda by mu nějaký student nezakoupil „...arch papíru se schematickou rytinou pěti druhů sloupů, a sice toskánského, jónského, dórského, korintského a složeného. Na nich se totiž zakládá skoro celé umění architektury.“⁴⁴ Jak Klein ve svém dopise dále popisoval, proporce sloupů ozřejmuje jak samotný náčrt, tak i německá „knížečka“ Geor-

41 Pavel Štěpánek, Simón de Castro – Šimon Boruhradský, un arquitecto checo del siglo XVII en México, in: Pavel Štěpánek, *Relaciones artísticas entre la república Checa y México*, Olomouc 2014, s. 55–76. – Zdeněk Kalista (ed.), *Cesty ve znamení kříže. Dopisy a zprávy českých misionářů 17. a 18. věku ze zámořských krajů*, Praha 1947, s. 45–54.

42 Kalista (pozn. 41), s. 128, 130.

43 Pavel Štěpánek, *Čechy a Peru: historie a umění: dějiny vzájemných kulturních vztahů*, Olomouc 2013, s. 111–112.

44 Pavel Zavadil, *Čeští jezuité objevují Nový svět. Dopisy a zprávy o plavbách, cestách a živobyті z Ameriky, Filipín a Marián (1657–1741)*, Praha 2015, s. 112–117.

ga Andream Böcklera *Patero sloupů předvedených pohodlným způsobem*, která je k němu připojena. Dokonce zmiňoval i cenu, která byla kolem patnácti krejcarů s tím, že je nákup možný u norimberského knihkupce.⁴⁵ Jednalo se zřejmě o Böcklerův spis *Architectura civilis nova & antiqua* (Civilní architektura nová a antická, 1663),⁴⁶ který byl poprvé vydán ve Frankfurtu nad Mohanem a nikoliv v Norimberku, jak uvedl Klein. V dalších dopisech již není bohužel uvedeno, zda příručku obdržel, ta zřejmě musela patřit mezi populární a hojně rozšířené teoretické traktáty o architektuře, když si ji Pavel Klein vyžádal až ze Seville, poté co se rozhodl na základě svého misionářského působení zabývat hlouběji architekturou.

Závěrem

První misionáři mendikantských řádů, kteří přijeli christianizovat Latinskou Ameriku v první polovině 16. století, potřebovali mít určité znalosti i v oblasti matematiky a geometrie, aby mohli zakládat první křesťanské chrámy a kláštery a případně i města. Jednalo se vesměs o misionáře, kteří neměli doložené praktické zkušenosti odpovídající středověkému pojetí stavitelského řemesla či teoretické základy podložené studiem tehdy dostupných teoretických traktátů o architektuře, ale dokázali instruovat Indiány, kteří byli mnohdy ve stavitelství zkušenější, jak stavět křesťanské kostely, případně klenout žebrové klenby, které jsou pro tyto stavby poměrně charakteristické. Spíše typické než vzácné jsou i složitější klenební obrazce, na nichž lze vhodně demonstrovat transfer stavebních typologií z Pyrenejského poloostrova do Latinské Ameriky. Dělo se tak i díky vědomostem a praktickým zkušenostem prvních misionářů, kteří měli znalosti matematiky a zejména geometrie odpovídající ještě pojetí těchto věd ve středověku coby součástí sedmi svobodných umění. Z geometrie mezi ně náležela také obeznámenost se stěžejními díly Euklida a Pythagora. Až během následujících desetiletí a staletí se mezi misionáři šířily i tištěné teoretické traktáty, které rovněž přispěly k budování koloniální architektury.

45 Ibidem.

46 Traktát vydal roku 1663 Johann Georg Spörlin ve Frankfurtu nad Mohanem pod celým názvem: *Architectura civilis nova & antiqua: das ist von den fünff Säulen zu der Baukunst gehörig, wie dieselbige vom Vitruvio, Archimede, und andern alten Meistern aus rechtem fundament in gewisse Lehrsätz und Regeln abgefasset und begriffen.*

Missionars: builders of the churches and monasteries in the New World

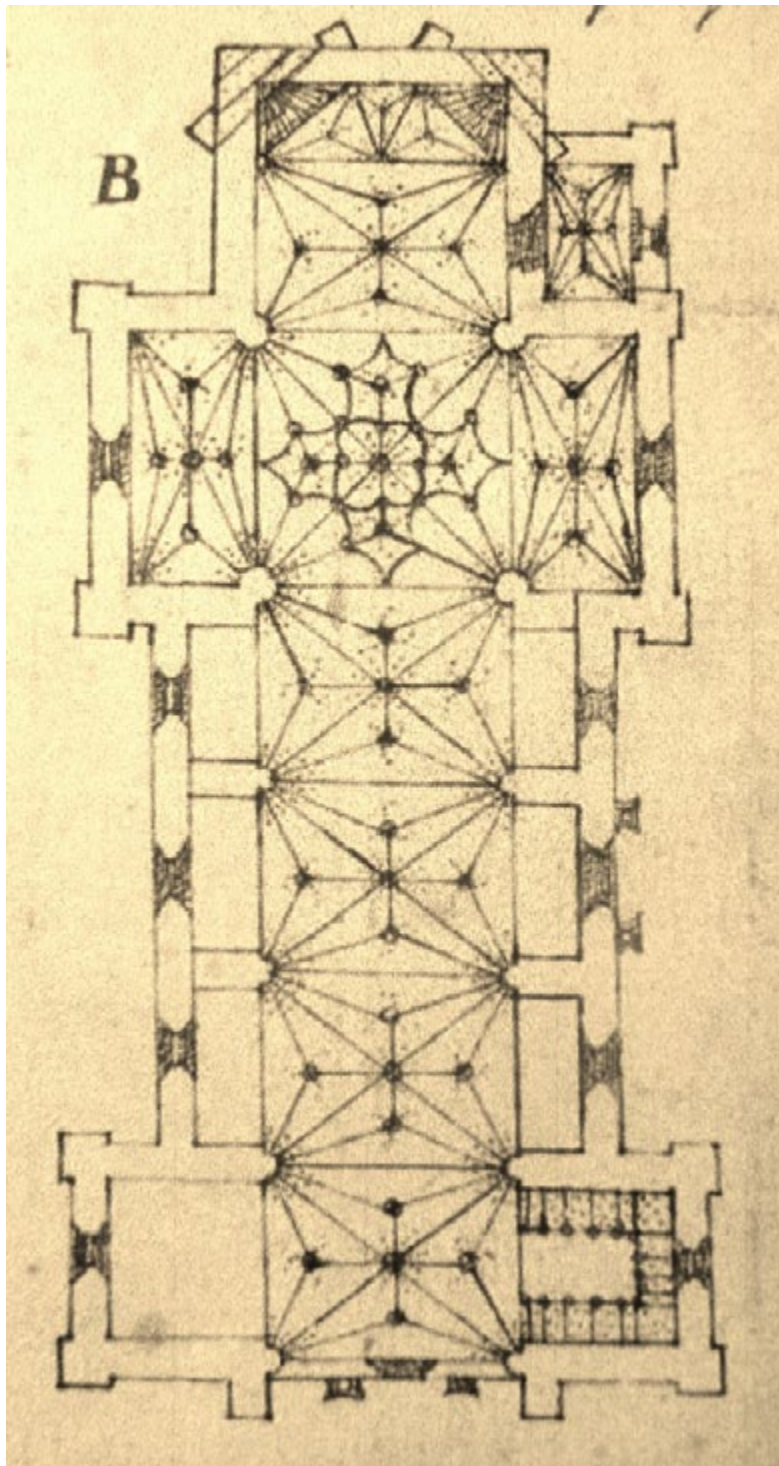
The first Christian buildings in Spain's overseas colonies were constructed according to architecture on the Iberian Peninsula. Iberian architecture drew on the Mudejar style (a mix of Islamic, Christian, and Jewish forms), construction typologies imported by builders from Central Europe, and new Renaissance forms coming from architects as well as published theoretical treatises. The missionaries themselves participated in the transatlantic transfer of these construction typologies. They brought printed treatises about architecture along with catechisms to their new missions to help construct the first Christian churches and monasteries. The first missionaries in the Latin America used their knowledge of medieval geometry to establish new monasteries and towns, to teach local Amerindians how to make Gothic constructions and other innovative solutions based on the local needs. One of these early buildings is the so called open chapel, which is accredited to Pedro Gante, a missionary very close to the emperor Charles V. He likely brought the practical construction design of the "loggia" from Mechelen, in modern-day Belgium, which was reconstructed in Renaissance style for Margarine Habsburg during his probable stay a castle. Missionaries letters comprise important sources for our knowledge of the missions' construction work, although we cannot exactly say how much missionaries participated in the construction of the church itself.



1/ Jeronýmský klášter, Lisabon, pohled na obrazcovou klenbu v ambitu, po roce 1516. Foto: Kristyna Kysilková



2/ Kostel sv. Anny na Vršíčku v Horšovském Týnu, pohled na obrazcovou síťovou klenbu presbytáře, po roce 1520. Foto: Martin Čechura



3/ Půdorys s náčrtem klenebního obrazce, kresba Rodriga Gil de Hontañón z rukopisu: Rodrigo Gil de Hontañón – Simon García, *Compendio de arquitectura y simetría de los templos : conforme a la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de geometría recoxido de dibersos autores naturales y estrangeros por Simón Garçía, architecto natural de Salamanca*, 1681–1683, Manuskript MSS/8884, fol. 4v, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Zdroj: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Hontanon&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>



4/ Františkánský klášter v Tlalmanalco, Mexiko, otevřená kaple v klášterním areálu, 1550?–1580. Foto: Kristyna Kysilková



5/ Palác Markéty Habsburské v Mechelenu, křídla zámku s lodžemi, 1506/7–1526.
Zdroj: <https://inventaris.onroerendergoed.be/erfgoedobjecten/3472/beelden>



6/ Klášterní kostel archanděla Michaela, Huejotzingo, Mexiko, pohled na klenbu. Zdroj: Joseph Armstrong Baird, *The Churches of Mexico 1530–1810*, Berkley – Los Angeles 1961, nepag. (obr. č. 6)



7/ Katedrála sv. Jana, Lima, přestavba po zemětřesení, 1746–1755, obrazcová klenba v hlavní lodi.
Zdroj: Pavel Štěpánek, *Čechy a Peru*, Olomouc 2013, s. 110

Vyslanci světové avantgardy: A. Mercereau a H. Walden jako spoluorganizátoři pražské a budapeštské výstavy¹

Mariana Šindelková, Katedra teorie a dějin umění, UMPRUM

Obsahem mého příspěvku jsou dvě osobnosti: Alexandre Mercereau a Herwarth Walden na pozadí dvou výstav ve střední Evropě, Mezinárodní postimpresionistické výstavy konané roku 1913 v Budapešti a 45. výstavy SVU Mánes – Moderní umění pořádané roku 1914 v Praze.² Oba muži byli důležitými představiteli kulturního života v Paříži a Berlíně. Francouzský básník, prozaik, literární kritik a organizátor pařížského kulturního dění Alexandre Mercereau (1884–1945) patřil v letech 1906–1908 mezi členy unanimitické skupiny Opatství z Créteil, která se řídila syntetickou vizí budoucnosti založenou na moderních principech simultaneity, kolektivity a multiplicity. Tyto principy v literatuře se blížily aktuálním tendencím ve výtvarném umění, kubismu i futurismu, čehož si byl Mercereau dobře vědom.³ Ostatně, jak upozorňuje Alessandro Catalano v článku *Hledání nového umění před první světovou válkou* vydaném roku 2013 v revue *Souvislosti*,⁴ prostřednictvím Mercereaua se vytvořila skupina kubistických malířů: Mercereau seznámil člena Opatství z Créteil Alberta Gleize (který svoji tvorbu původně nazýval simultaneismem) s Henri Le Fauconnierem a později s Jeanem Metzingerem. „K nim se brzy přidali Robert Delaunay a tzv. kubisté

1 Text vyšel jako součást grantu Národní galerie – „Francouzský model“ a Sběrka francouzského umění 19. a 20. století – v rámci programu GAČR (reg. č. 15 – 07425S).

2 Můj příspěvek měl být původně o Alexandru Mercereauovi jako překračovateli hranic mezi evropským západem a východem a o jeho podílu na výstavách v Praze a Budapešti. O Mercereauově spoluorganizování budapeštské Postimpresionistické výstavy psal Jaroslav Slavík v knize *Josef Čapek* z roku 1996 a v roce 2011 také Nikolaj Savický v knize *Francouzské moderní umění a česká politika v letech 1900–1939*, krátkou zmínku o tom uvádí i Edward F. Fry v publikaci *Cubism* z roku 1978. Přes veškerou snahu se mi však nepodařilo najít žádné konkrétní doklady, které by toto tvrzení podložily a na nichž bych mohla stavět plánované srovnání pražské a budapeštské výstavy. Rozhodla jsem se proto vedle českých historiků umění kontaktovat i zahraniční znalce, jmenovitě Krisztinu Passuth a Andráse Zwickla z Maďarska, Belgičanku Gladys Fabre a Itala Alessandra Catalana. Všichni čeští i zahraniční odborníci mi shodně sdělili, že o Mercereauově angažmá na budapeštské výstavě nic nevědí. Výsledkem tedy je, že se Mercereau mohl, ale také nemusel na výstavě v Maďarsku podílet – chybí o tom přímé svědectví. Naproti tomu klíčovou osobností, která v Budapešti podnítila zrod Mezinárodní postimpresionistické výstavy, byl Herwarth Walden.

3 Skupinu založil spisovatel Georges Duhamel a básník Charles Vildrac a jejími dalšími členy byli básník René Arcos a teoretik simultaneity a zakladatel revue *Poème et Drame* (1912–1914) Henri-Martin Barzun. Posledním členem se stal malíř Albert Gleizes, jenž svět literární konfrontoval se světem výtvarným. Skupina hlásala obnovu pocitu společenství, návrat k prostotě, lásce, pracovitosti, družnosti a pokoře. Vydávala množství knih, především z řad vlastních členů. (Opatství publikovalo knihy G. Duhamela, Ch. Vildraca, R. Arca, A. Mercereua nebo také R. Allarda a J. Romainse).

4 Alessandro Catalano, *Hledání nového umění před první světovou válkou*, in: *Souvislosti*, 2013, č. 4, <http://souvislosti.cz/clanek.php?id=1568>, vyhledáno 28. 11. 2016.

z Puteaux či Passy, podle míst, kde se setkávali (včetně bratrů Duchampových a, alespoň částečně, také Františka Kupky). Na pařížském Podzimním Salónu z října 1910 se objevily jejich první skutečně kubizující obrazy, ale teprve ve slavném 41. sále Salonu nezávislých (*des Indépendants*) na jaře 1911 tato skupina vystavovala společně. O rok později organizovala známý salon *La Section d'or* [Zlatý řez] a rovněž v následujících letech vystavovali všichni tito autoři dohromady. Ačkoliv se jedná o malíře, kteří jsou dnes jakožto kubisté méně známí a uznávaní, právě tato skupina tehdy polemicky vybojovala prostor novým kubistickým formám (koneckonců i první důležitá obhajoba kubismu, z roku 1912, je dílo Gleize a Metzingera).⁵ A přesně tuto skupinu bude Mercereau v následujících letech svými výstavami opakovaně exportovat do zahraničí.

S organizováním uměleckých výstav měl Mercereau zkušenosti již z dřívějších dob. Alessandro Catalano v článku dále uvádí, že Mercereau organizoval důležité výstavy symbolistického časopisu *Zlaté rouno*, kde byl roku 1906 redaktorem francouzské verze (*Toison d'or*). V časopisu se zabýval především výtvarným uměním a kritikou. V souvislosti s redakční činností se Mercereau na několik měsíců odstěhoval do Moskvy a tam se také oženil. Při druhé cestě do Ruska pomohl s výběrem francouzských autorů pro moskevské Salony z let 1908 a 1909. Na prvním z nich bylo vystaveno 197 francouzských obrazů např. od Cézanna, Braqua, Le Fauconniera, Metzingera, Gleize a Matisse, na druhém díla Braquova, Le Fauconnierova a Matissova. Mercereau se dále podílel na mezinárodní výstavě, která v letech 1909–1910 putovala do Oděsy, Kyjeva, Petrohradu a Rigy (zde opět nechyběli Braque, Gleizes, Laurencin, Matisse, Metzinger, Le Fauconnier), a ještě na výstavě Bubnovyj Valet [Kárový spodek] z roku 1910–1911 (Le Fauconnier, Gleizes) a 1912 (Delaunay, Léger, Matisse, Le Fauconnier).⁶ Catalano upozorňuje, že jde v podstatě o „stejný okruh malířů, který se pak objeví na výstavě kubistického umění (*Exposició d'Art Cubista*) v Barceloně v roce 1912 a o dva roky později i v Praze”.⁷ Podobný okruh umělců byl nicméně zastoupen i na Postimpresionistické výstavě v Budapešti v roce 1913.

Německý galerista, nakladatel, esejista a básník Herwarth Walden, vlastním jménem Georg Lewin (1879–1941), se o aktuální tendence ve výtvarném umění rovněž zajímal. Ve svém berlínském časopise *Der Sturm*, vydávaném od roku 1910, jakož i ve stejnojmenné galerii založené roku 1912, prezentoval díla často mladých a do té doby nepřiliš známých výtvarníků. Z řad německých osobností měl Walden nejbližší k těm z expresionistické mnichovské skupiny *Der Blaue Reiter* (konkrétně k Vasiliji Kandinskému, Franzi Marcovi a Augustu Mackemu). Jako vystudovaný hudební skladatel a pianista u nich oceňoval propojení výtvarného umění s hudbou. Na stránkách jeho listu i v galerii se však objevovaly také práce členů drážďanské expresionistické skupiny *Die Brücke* (konkrétně nejčastěji od Maxe Pechsteina, Karla Schmidt-Rottluffa, Emila Noldeho nebo Ernsta Ludwiga Kirchnera). Wal-

5 Ibidem.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

den se však nespokojil jen s domácími autory, ale poskytoval prostor i umělcům ze zahraničí – svá díla zde často představovali italští futuristé či neortodoxní kubisté (Léger, Delaunay, Laurencin). Díky příbuzenským vazbám na východní Evropu se Walden obracel i směrem na východ, až do Ruska. V předválečných dobách navázal kontakt také s českými a maďarskými umělci. První z českých umělců, kteří ve *Sturmu* publikovali své grafiky, byli roku 1914 Emil Filla a Vincenc Beneš, následovali Josef Čapek a Vlastislav Hofman. Jistý umělec z Maďarska se ale na stránky *Sturmu* dostal ještě dříve: roku 1913 Walden otiskl úvahy o kubismu Alfréda Rétha – maďarského malíře trvale žijícího v Paříži. Téhož roku mu ve své galerii uspořádal výstavu, kde ovšem Rétha prezentoval jako francouzského kubistu.⁸ Po skončení první světové války Walden s Maďary navázal úzkou spoluprací a jejich tvorbu v Berlíně často propagoval.

Z předešlého vyplývá, že Mercereau i Walden se o umění střední, respektive východní Evropy značně zajímali. Jejich zájem by ale jistě nebyl takový, kdyby i druhá strana nevyvíjela podstatné snahy o spoluprací. Umělci z Čech a Uherska, jinak v desátých letech 20. století obyvatelé téhož rakousko-uherského státu, především obdobně usilovali o přímou konfrontaci s tehdejšími městem měst – Paříží. Mladí autoři se tu toužili seznámit s aktuálními výtvarnými styly i světovými osobnostmi. Často proto v Paříži chodili na současné výstavy, do galerií a navštěvovali školy, kde tyto slavné osobnosti vyučovaly.⁹ Nově nabyté výtvarné principy autoři následně rozvíjeli v domácím prostředí a zároveň usilovali o udržení kontaktů navázaných ve světě. Zatímco maďarští umělci byli převážně zasaženi fauvistickou tvorbou, české tvůrce takto ovlivnil kubismus. Jejich nadstandardně rozvinutá pařížská síť kontaktů navíc způsobovala, že se kubistické výstavy množily i v Praze. Především zásluhou Josefa Čapka, který v říjnu roku 1912 pobýval v Paříži a pravděpodobně se tu osobně seznámil s A. Mercereauem, se zrodila i pražská výstava v SVU Mánes v roce 1914. Díky soustavné korespondenci s Mercereauem ho spolu s bratrem Karlem patrně přiměl, aby zorganizoval tuto velkou přehlídku světové avantgardy. Josef Čapek byl od konce roku 1912 redaktorem spolkového měsíčníku SVU Mánes *Volné směry*, takže nadto tuto expozici dokázal prosadit na půdě Mánesa.

Ani německé umělecké prostředí ale českým a maďarským autorům nebylo cizí: v zásadě ho všichni respektovali a často do Německa jezdili. Šlo ostatně o sousední či skoro sousední zemi a německý jazyk byl většině umělců důvěrně známý, takže v něm mohli svobodně číst a vzdělávat se (mnozí tvůrci mimochodem pobývali na studiích na mnichovské Akademii). Navíc tzv. expresionistický Berlín a v něm Waldenova galerie Der Sturm představovala pro většinu českých i maďarských osobností z umělecké branže významné centrum současné výtvarné tvorby, které prezentovalo umění „od Moskvy po Madrid“. Na vernisáže výstav se často sjížděli hosté z rozličných států. Událostí desetiletí se stal První berlínský podzimní salon v roce 1913.

8 Kálmán Makláry – Alfréd Réth, *Cubiste Extraordinaire*, *The Hungarian Quarterly* XLV, č. 173, Spring 2004, s. 103.

9 Hodně Maďarů například studovalo přímo pod vedením Henri Matisse (za jeho přímé žáky lze považovat Vilmore Perlotta-Csabu nebo Sándora Galimbertiho). Ostatní se matissovským, respektive fauvistickým stylem řídili vzdáleně, jak tomu bylo u Bély Czóbela, Róberta Berénye, Odoná Márffyho ad. *Ibidem*, s. 101.

Postimpresionistická výstava v Budapešti se však zrodila za zcela jiných okolností: Herwarth Walden v lednu 1913 přijel se svou tehdejší ženou Nell na vernisáž putovní výstavy futuristů a expresionistů do budapeštského Národního salonu (Nemzeti Szalon). Podle dochované korespondence s Delaunayem byl z výstavy a především z města naprosto nadšen, takže není divu, že se při setkání s ředitelem budapeštského Domu umělců a výtvarným kritikem Miklósem Rózsou okamžitě dohodl na pomoci s uspořádáním Postimpresionistické expozice, plánované na květen téhož roku.¹⁰ Zrod obou výstav, v Praze i Budapešti, se tedy odvíjel od osobních známostí se zahraničními galeristy a od diplomatických schopností prostředkujících vyjednavačů. Do jaké míry se obě tyto výstavy podobaly, anebo od sebe lišily?

V obou případech to byla jedinečná událost mezinárodního rozměru, která prezentovala velké množství současných děl, převážně od zahraničních autorů. Koncepční záměr obou expozic byl ale původně jiný a oba projekty se měnily postupem času. Spolek Mánes měl nejprve v plánu uspořádat výstavu „od Cézanna až do poslední doby“¹¹ v prosinci 1913. Podobná výstava s názvem Die Neue Kunst se mimochodem konala ve vídeňské galerii Miethke od ledna do února téhož roku (vedle postimpresionistických děl od Cézanna zde byl vystaven van Gogh, Renoir, Manet, Derain, Vlaminck, Matisse, van Dongen, Braque, Picasso, Filla, Kandinsky, Jawlensky, Friesz, Kokoschka, Klein, Pechstein, Léger, Lhote nebo Maillol).¹² Nakonec ale Mánes expozici uskutečnil v neúplné podobě jako svou 45. výstavu s názvem Moderní umění, a to až mezi únorem a březnem 1914. Zpočátku se počítalo s tím, že na výstavě, zaměřující se zejména na díla francouzských kubistů, budou figurovat obrazy Picassovy, Braquovy a Derainovy z Kahnweilerovy sbírky, které Čapek považoval za klíčové vzhledem k jejich nezastupitelnému významu pro vývoj moderního umění.¹³ Kahnweiler ovšem obrazy na pražskou výstavu SVU Mánes nezapůjčil. Svůj díl viny na tom beze sporu měly také intriky Skupiny výtvarných umělců, vylíčené v Josefově dopise z 11. dubna 1913.¹⁴

Realizace výstavy však nebyla ztížena jen ze strany ortodoxních členů Skupiny. Prosadit tento projekt bylo zároveň těžké i u konzervativních představitelů Spolku Mánes. Dokládá to dopis psaný S. K. Neumannovi, kde se Čapek o výstavě pobaveně zmiňuje v souvislosti

¹⁰ Viz András Zwickl, The International Post-Impressionist Exhibition in 1913 at the Budapest Artists' House (Művészház), *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts* XI, č. 1, January 2011, s. 37.

¹¹ Dopis Jarmile z 11. 4. 1913, in: Jaroslav Dostál – Jiří Opelík – Jaroslav Slavík (eds.), *Dvojitý osud: Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*, Praha 1980, s. 130.

¹² Donald E. Gordon, *Modern art exhibitions 1900–1916, II.*, Munich 1974, s. 654–656.

¹³ Viz Dopis Jarmile z 11. 4. 1913, in: Dostál – Opelík – Slavík (pozn. 11), s. 130.

¹⁴ Ibidem, s. 130–132. „Skupina chce (...) stůj co stůj znemožnit a poškodit tu kubistickou výstavu v Mánesu, protože by znamenala jejich morální a ideovou porážku. Proto Filla v těchto dnech zašel ke Kahnweilerovi a tam mu napovídal, že Mánes úmyslně chce touto výstavou poussírovat kubisty (hlavně Metzingera a Gleize) proti Picassovi, Derainovi a Braquovi (...). Následek této Fillovy řeči je ten: Kahnweiler (...) dá k letošní jarní výstavě Skupiny celou řadu Picassů, Braquů a Derainů. Skupina tedy bude mít o mnoho dříve, než bude zimní výstava v Mánesu, výstavu těch největších hlav moderního umění (...). Efekt bude následující: Skupina bude před veřejností stát jakožto spolek nejmmodernější a elitní, podepřený leskem Picassovým atd. (...) Je to ovšem strašná ničemnost od Filly; Mánes má svou zimní výstavu ujednanou s Mercereauem (...) již dříve, než ještě Skupina na nějakou vlastní výstavu pomýšlela.“

s napjatými vztahy v Mánesu: „*Situace starého Mánesa je teď tím zábavnější, že tento nový, vysloveně zpátečnický výbor má teď na krku velkou kubistickou výstavu. S domácími čtyřmi kubisty se nemohou snést a rádi by je docela utlačili, a zatím nemohli už zastavit výstavu, která jim je proti mysli a která je takto, za těchto okolností, jistě zesměšní.*“¹⁵ Přes všechny překážky se výstava v Praze ale nakonec konala. Slavnostně ji z Paříže přijel zahájit sám Mercereau, který v nadcházejících dnech ještě přednesl dvě přednášky – o literatuře a o výtvarném umění.¹⁶

Postimpresionistická výstava, kterou narychlo uspořádal ředitel Domu umělců (Művész-ház) Miklós Rózsa za notné Waldenovy spolupráce v květnu 1913, původně také plánovaná nebyla. Na rozdíl od té pražské se ale prvotní výstavní plán pouze neupravil, nýbrž zcela přeměnil a vyřadil tak dosti tradiční a lokální projekt, totiž výstavu maďarské krajinomalby. Uherský tisk tuto zásadní změnu uveřejnil až dva a půl týdne před vernisáží a náhlé rozhodnutí odůvodnil tím, že budapeštskému Domu umělců nabídla umělecká společnost z Londýna zapůjčit sbírku svých děl vystavených od října do prosince 1912 na Druhé postimpresionistické výstavě v Grafton Galleries v Londýně. Jak ale v článku o budapeštské Postimpresionistické výstavě v *Centropě* z roku 2011 poukazuje András Zwickl, nebyla to pravda.¹⁷ Výběr děl prováděl čistě Walden v kooperaci s Rózsou a jeho týmem odborníků (Károlyem Kernstokem a Jánosem Vaszarym). Z londýnské expozice byla v Budapešti vystavena pouze čtyři díla.¹⁸ Walden se nakonec zúčastnil vernisáže, resp. první vernisáže, konané 4. května 1913, kde se prezentovali především francouzští kubisté (Metzinger, Gleizes, Herbin, Delaunay, Le Fauconnier ad.). Druhá vernisáž, představující ruské avantgardisty (Jawlensky, Burljuk, von Werefkin) a konaná o čtrnáct dní později, již ale proběhla bez něho.

Rózsa si realizací postimpresionistické výstavy splnil svůj velký sen. Od založení Domu umělců roku 1909 se v Budapešti snažil představit progresivní umělecké proudy, k velkým zahraničním realizacím, jako byla tato, ale ve skutečnosti nikdy předtím nedošlo.¹⁹

A jaká byla náplň obou výstav? Kteří umělci, v jakém rozsahu vystavovali? Pražské expozice se zúčastnilo třicet šest umělců celkem se sto osmdesáti osmi díly,²⁰ čili přibližně stejný počet umělců jako při největší kubistické expozici Zlatý řez, pořádané roku 1912 v Paříži.

15 Dopis Josefa Čapka S. K. Neumannovi z ledna 1914, in: Stanislava Jarošová – Milan Blahynka – František Všeticka (eds.), *Viktor Dyk – St. K. Neumann – bratři Čapkové: korespondence z let 1905–1918*, Praha 1962, s. 79.

16 Viz Vincenc Beneš, Kubistická výstava v Manesu, *Umělecký měsíčník* II, 1913, č. 12, s. 326.

17 Zwickl (pozn. 10), s. 38–39.

18 Ibidem.

19 Roku 1913, po přestěhování Domu umělců, Rózsa prezentoval ještě dvě výstavy vídeňských současných umělců.

20 Viz Beneš (pozn. 16), s. 326.

Mercereauova proklamace v úvodním textu katalogu, kdy tuto kubistickou výstavu označil za „nejúplnější ze všech, jež byly kdy pořádány na celém světě“, a to „počtem, rozličností a především hodnotou umělců“,²¹ nebyla tedy zcela nadsazená.

Pražské Moderní umění lze srovnávat s výstavou Zlatý řez i v koncepčním uzpůsobení: svá díla zde zveřejnila většina francouzských kubistů prezentujících se již na expozici Zlatý řez (z malířů se představil např. de La Fresnaye, Lhote, Marcoussis, Marchand, Tobeen nebo Villon, ze sochařů Archipenko či Duchamp-Villon, nově přibyl sochař Brancusi), přičemž se z pařížské výstavy převzalo i poměrné zastoupení uměleckými díly u jednotlivých výtvarníků. Jednoznačně největší počet děl tak na pražské výstavě měli Gleizes a Metzinger.²²

Na rozdíl od pařížské expozice byla ta pražská lépe zastoupena v oblasti nefigurativní malby: nově se zde představil holandský malíř Piet Mondrian a za „orfický kubismus“ Robert Delaunay, i když ten už na jaře 1911 vystavoval na Salonu nezávislých v kubistickém sále č. 41. Na pražské výstavě dále bylo možné spatřit díla dvou fauvistických umělců – Raoula Dufyho a Othona Friesze, jejichž zařazení patrně vycházelo z původního výstavního projektu, zamýšlejícího představit moderní umění v širších souvislostech. Také tito dva umělci vystavovali roku 1911 na Salonu nezávislých, Dufy dokonce v sále 41.

Vedle současných zahraničních umělců byla na výstavě ve zvláštní sekci předvedena také tvorba umělců českých, kterou vybral – bez poroty výboru SVU Mánes – sám Alexandre Mercereau. Josef Čapek zde byl zastoupen největším počtem děl – osmi oleji, v nichž vlastním způsobem rozvíjel principy kubistické malby.²³ Osobitý styl na obrazech uplatňovali i Bohumil Kubišta, Václav Špála, Otakar Kubín a Ladislav Šíma.²⁴ Celou přehlídku potom doplňovali Vlastislav Hofman a Josef Chochol svými kubizujícími architektonickými návrhy: Hofman fasád a Chochol nábytku a uměleckého průmyslu.

Postimpresionistická výstava v Budapešti byla ještě větší než ta pražská. Dohromady šedesát jedna účastníků tu vystavovalo dvě stě třicet děl. Skoro dvě třetiny vystavujících přitom byli cizinci a jejich díla zaplnila většinu expozice. Výstava tak počtem děl i autorů doháněla legendární lednovou expozici Futurismu a expresionismu v budapeštském Národním salonu, která prezentovala skoro tři sta děl od stovky umělců. Sedm z nich (mj. Bohumil Kubišta) později vystavovalo i na postimpresionistické přehlídce.

21 Alexandre Mercereau, úvodní text k výstavě, in: 45. výstava S.V.U. Manes v Praze, *Moderní umění*, únor–březen 1914.

22 Jako v Paříži měl i na pražské výstavě A. Gleizes nejvíce děl, celkem sedmnáct, prezentujících jeho tvorbu od roku 1908 až po současnost. Deset prací z poslední doby vystavoval potom J. Metzinger.

23 Jednalo se o jeho nejaktuálnější tvorbu – soubor 4 hlav (1913–1914), *Zátiší s umyvadlem* (vycházející ještě z vlivu J. Grise, 1913), *Námořník* (1913), *Muž se vztyčenýma rukama* (1913) a *Mužské torzo* (1913).

24 Bohumil Kubišta se zde uvedl obrazy *Podobizna* (1911), *Zátiší* (1911) a *Sv. Šebestián* (1912), Václav Špála dvěma nejmenovanými obrazy a jednou kresbou (Karel Čapek je ve své kritice označil za „rustikální kubismus“, viz Karel Čapek, K 45. výstavě SVU Mánes pod Kinského zahradou, *Přehled* 12, 13. a 20. 3. 1914, in: Karel Čapek, *O umění a kultuře* 1, Praha 1984, s. 375). Otakar Kubín představil poslední obrazy *Ticho*, *Radost*, *Bojovník*, *Mladík* a *Pokora* a Ladislav Šíma dva oleje *Žena* a *V kavárně*.

Postimpresionistická expozice ve svých sálech slučovala rozličná umělecká díla z různých zemí i uměleckých skupin. Dohromady prezentovala tvorbu německých expresionistických skupin Der Blaue Reiter (Kandinského, Marca, Münter, Capendonka, Blocha, z ruských zástupců – kromě Kandinského – Burljuka, Gončarovy, Werefkiny či Jawlenského), Die Brücke (Pechsteina, Heckela, Schmidt-Rottluffa nebo Kirchnera) a Neue Secession (Bengena, Kleina, Melzera, Morgnera i Kubišty),²⁵ švýcarské skupiny Der Moderne Bund (Kleea, Hubera a Helbiga) či francouzských kubistů a orfistů (Metzingera, Gleize, Herbina, Le Fauconniera, Delaunaye, Archipenka nebo Marcoussise). Jako dodatek, zapadající do mezinárodního kontextu, sem byli začleněni i maďarští umělci napříč uměleckými proudy a generacemi (mj. z fauvistické Osmy neboli Nyolcak, konkrétně Berény, Czigányi, Czóbel, Kernstok, Orbán, Márffy i Tihanyi).

Aby se expozice stihla připravit, Walden čerpal takzvaně z vlastních zdrojů, tzn. ze svého galerijního depozitáře i z výstav, které ve své galerii v minulosti uskutečnil, či to alespoň v blízké době plánoval.²⁶ Vedle toho se spojil se svými známými z Falkwang musea v Hagen, aby zapůjčili práce Henri Le Fauconniera a Archipenka, které předtím v Hagenu prezentovali na dvou separátních monografických výstavách. Walden zkontaktoval i zakladatele švýcarské skupiny Der Moderne Bund Waltera Helbiga, který byl členem Neue Secession, takže německého galeristu dobře znal, a do Budapešti si vyžádal některá díla Paula Kleea, Hermanna Hubera a jeho samotného (paralelně mimochodem probíhala výstava této skupiny v berlínské galerii Der Sturm).²⁷

Otázkou zůstává, kdo byl prostředníkem v případě francouzských umírněných kubistů – Gleize, Metzingera, Herbina a Marcoussise, kteří na výstavě rovněž měli své skromné zastoupení a jejichž díla pravděpodobně dorazila přímo z Paříže, jak o tom alespoň informoval uherský tisk.²⁸ Vzhledem k okruhu umělců by bylo logické, kdyby se o zprostředkování zasloužil právě Alexandre Mercereau. Mohl to ale dost dobře být i Robert Delaunay, který patřil do stejného okruhu, takže se s ostatními francouzskými umělci mohl hravě spojit. Vyloučeny ale nejsou ani další možnosti. Protože nejsou známy žádné dokumenty, které by tyto skutečnosti objasnily, zůstáváme pouze u hypotéz. Z pařížského prostředí do Budapešti ještě doputovaly dvě blíže nespécifikované drobné práce z raného období Pabla Picassa a Henri Matisse. Prostředník opět není znám.

Zvláštní salon na výstavě byl vyčleněn pro díla maďarských autorů. Jejich výběr probíhal na poslední chvíli, takže byl velmi heterogenní až nahodilý. Zahrnoval široké spektrum

25 B. Kubišta na výstavě vystavil dva obrazy: *Harlekýn a kolombína* (1911) a *Krajina za Prahou* (1910).

26 V Budapešti Walden např. vystavil díla A. Rétha, kterého označil jako „kubistického Pařížana“, či R. Delaunaye, jenž předtím vystavoval se skupinou Der Blaue Reiter a Walden ho považoval za hvězdu francouzského kubismu i orfismu. Ostatně proto zde byl bohatě zastoupen – devatenácti obrazy.

27 Viz Zwickl (pozn. 10), s. 38–42; Judit Geskó, Les expositions internationales en Hongrie 1900–1914, in: Hermann Fillitz – Martina Pippal (eds.), *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte IV*, Vienna – Cologne – Graz 1986, s. 123.

28 Viz Zwickl (pozn. 10), s. 45.

umělců od představitelů Art Nouveau (Attila Sassy, Béla Kádár), tzv. „pravých“ postimpresionistů (József Rippl-Rónai, János Vaszary a Károly Kernstok, který byl zároveň roku 1909 spoluzakladatelem Nyolcaku) po fauvisty (Géza Bornemisza, Mária Lehlel, Erno Gotz B.). V sále se ještě nacházely práce avantgardních umělců Osmy neboli Nyolcak, které nejvíce navazovaly na aktuální mezinárodní umělecké trendy. Na přání autorů byly ale od ostatních děl viditelně odděleny. Vyjma Bertalana Póra se separovali všichni členové Osmy: Márffy, Berény, Czigányi, Czóbel, Orbán, Tihanyi. Výstavy se zúčastnili i tři sochaři, z čehož dva – Márk Vedres a Vilmos Fémés Beck – několikrát předtím vystavovali s Osmou.²⁹

Závěrem krátké shrnutí: obě představené výstavy nesly výrazný rukopis svých zhotovitelů – zahraničních kurátorů A. Mercereaua a H. Waldena. Zatímco pražská měla pevnější koncepci – komplexně prezentovala tvorbu evropských neortodoxních kubistů, založenou na bázi pařížské expozice Zlatý řez z roku 1912 v konfrontaci s kubistickými díly domácích umírněných mladých, větší zastoupení než v galerii La Boétie měla nadto v pavilonu Mánes světová nefigurativní malba – maďarská expozice byla pestřejší – představovala díla od německých expresionistů, ruských a švýcarských avantgardistů po francouzské umírněné kubisty a orfisty. Rozrůzněná sekce domácí maďarské tvorby ale příliš nekorespondovala se sekci mezinárodní – výstavě zejména scházelo zastoupení francouzských fauvistů, pokud uvážíme, jak hluboce byli Maďaři tímto stylem zasaženi. Expozice nicméně demonstrovala i podstatný dopad německých a zvláště ruských expresionistů na domácí maďarskou tvorbu. Ostatně již při lednové výstavě Futurismu a expresionismu se maďarští autoři nadšeně vyjadřovali o Jawlenského díle a jeho účinku na jejich práci.³⁰

Prezentace umírněných kubistů byla v Budapešti novinkou. Walden s Rózsou se tak snažili seznámit maďarskou veřejnost s dalším doposud nepoznaným směrem, podobně jako kurátoři lednové výstavy s futurismem. Přestože kritika v tisku hodnotila kubismus v zásadě kladně, se značnou snahou o porozumění, v tamějším uměleckém prostředí tento směr výrazně nerezonoval.³¹ Právě okruh umírněných kubistů a orfistů se však z velké části stal průsečíkem obou výstav. Na pražské i budapeštské expozici byla vystavena díla od Metzinger, Gleize, Marcoussise, Archipenka i Delaunaye, v případě Metzingera byly dokonce na obou přehlídkách prezentovány dva stejné obrazy (*Žena na koni* z roku 1912 a *Akt u krbu / Akt v interiéru* z roku 1910).³² Poměrné zastoupení děl u autorů se ale zpravidla lišilo. Jediný český umělec, který byl svými obrazy prezentován na obou přehlídkách, byl Bohumil Kubišta. V obou případech vystavoval aktuální práce. Zatímco však v pražské expozici byl zařazen mezi okruh českých umírněných kubistů, v budapeštské spadl do skupiny Neue Secession.

29 Ibidem, s. 41.

30 Júlia Szabó-Marosi, The Exhibitions of the International Avant-Garde in Budapest, Vienna and Berlin and Their Influence on the History of the Hungarian Avant-Garde Movements, in: Fillitz – Pippal (pozn. 27), s. 129.

31 Zwickl (pozn. 10), s. 44.

32 Gordon (pozn. 12), s. 704–705.

Obě expozice se dnes jednoznačně mohou řadit mezi nejdůležitější výstavní projekty realizované na českém a maďarském území v první polovině 20. století. V případě pražské výstavy šlo o jedinou expozici v Čechách komplexně prezentující tvorbu evropských neortodoxních kubistů. Maďarská přehlídka zase v široké míře představila avantgardní umělecké proudy od Francie přes Německo a Švýcarsko po Rusko a zdárně tak navázala na tamější fenomenální výstavu futurismu a expresionismu.

A. Mercereau a H. Walden se v tomto ohledu projeví jako důležití spojovatelé západoevropských uměleckých stylů se středoevropskými, neřku-li východoevropskými. Podstatnou měrou dopomohli k tomu, aby tyto výstavy zahraniční úrovně byly na českém a maďarském území prezentovány. Navíc se tím snažili dát základ rozsáhlé mezinárodní spolupráci na rozvoji moderního evropského umění, takže je lze právem považovat za jedny z překračovatelů hranic mezi evropským západem a východem: zprostředkovali kontakty napříč Evropou, dopomáhali k přesunům výstav a děl, resp. metod a idejí a jejich vsazováním do nových kontextů přispívali k identitárním proměnám autorským, ne-li přímo společensko-kulturním.

Emissaries of the World Avant-Garde: A. Mercereau and H. Walden as co-organizers of the Prague and Budapest exhibitions

This contribution compares the Prague International Exhibition organized in 1914 for SVU Mánes with the International Postimpressionist Exhibition held in 1913 in Budapest. Both exhibitions were organized by Western European gallerists – Alexandre Mercereau in Prague and Herwarth Walden in Budapest. It seems possible that Mercereau took part in the selection of French artists for the postimpressionist exhibition held in Budapest.

Through their organization of avant-garde exhibitions across central Europe, Mercereau and Walden figure as important mediators between Western European and Central or Eastern European artistic styles. They played a significant role in getting these world-class exhibitions presented on the Czech and Hungarian art markets. Furthermore, they attempted to lay the foundations of a vast network of international co-operation intended for developing European art; in this sense, they are rightly seen as straddling the borders between Western and Eastern Europe. Both gallerists mediated contacts throughout Europe and helped in the transport of art works and exhibitions. Their methods and ideas were thus incorporated into new contexts and so played a part in shifts of identity on the part of the authors, as well on the part of the wider culture and society.

This contribution aims to evaluate both these European exhibitions and assesses their content and conception. It further analyzes the Prague exhibition by comparing it with the previous exposition of the world avant-garde – the Cubist exhibition *Golden Section* (Section d'Or), held in 1912 in Paris. It brings attention to some of the similarities and differences between the Central European exhibitions, taking into account the context of the specific countries and their histories, and aims to show the differences in the reception of the essentially identical, Parisian influence which had an impact in Prague and Budapest, most probably through Mercereau's input.



1/ Jean Metzinger, Žena na koni, 1911–1912, olej, plátno, 162 cm × 130,5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.
Zdroj: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/La_Femme_au_Cheval#/media/File:Jean_Metzinger,_1911-12,_La_Femme_au_Cheval_-_The_Rider.jpg

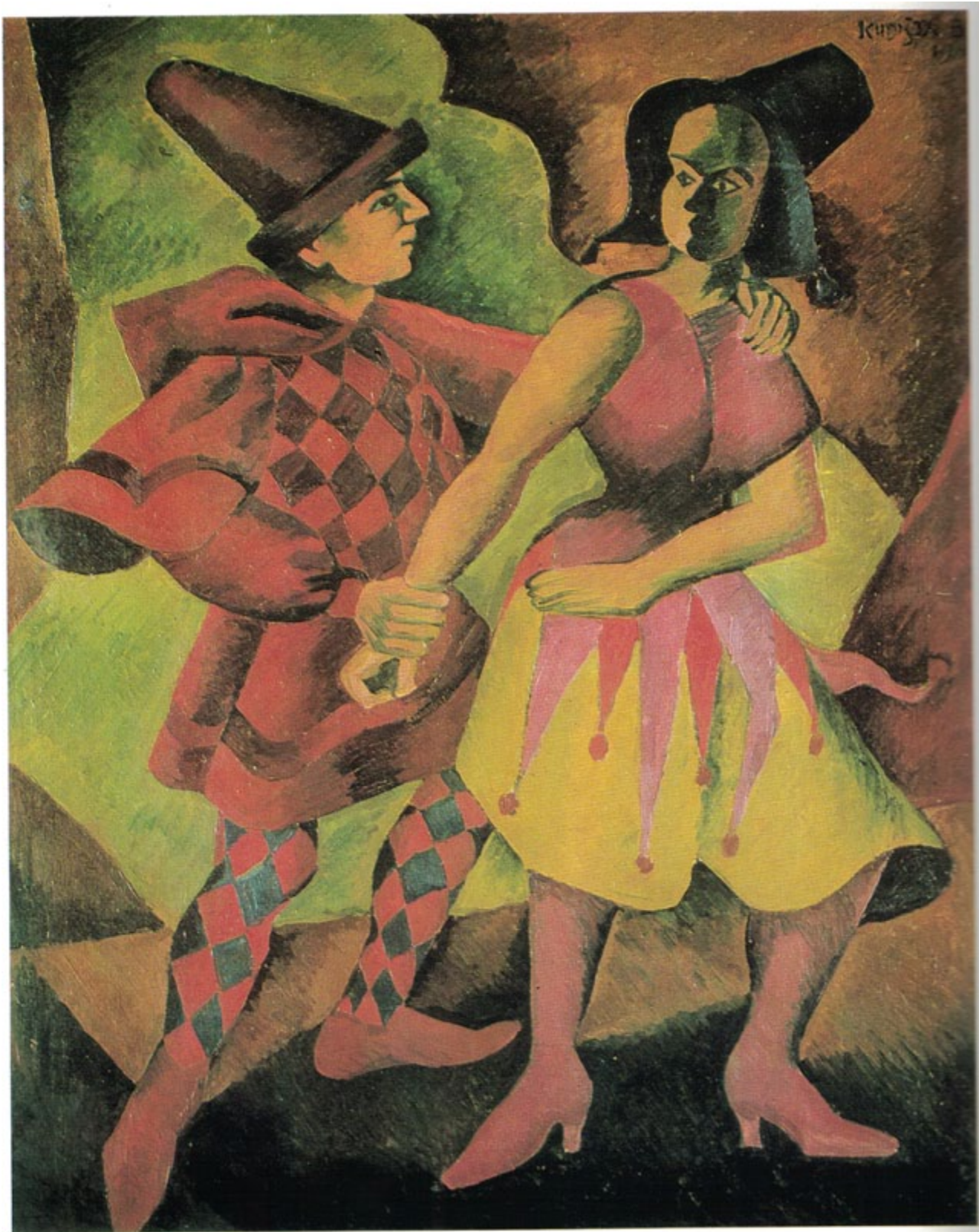


2/ Robert Delaunay, Simultánní okna na město, 1912, olej, plátno, 46 × 40 cm, Hamburger Kunsthalle.

Zdroj: Wikipedia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Fenêtres_\(Robert_Delaunay\)#/media/File:Robert_Delaunay,_1912,_Les_Fenêtres_simultanée_sur_la_ville_\(Simultaneous_Windows_on_the_City\),_40_x_46_cm,_Kunsthalle_Hamburg.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Fenêtres_(Robert_Delaunay)#/media/File:Robert_Delaunay,_1912,_Les_Fenêtres_simultanée_sur_la_ville_(Simultaneous_Windows_on_the_City),_40_x_46_cm,_Kunsthalle_Hamburg.jpg)



3/ Alexander Archipenko, Salomé, 1910, cement, 36 cm, soukromá sbírka v Paříži (? , poslední záznam z r. 1963).
Zdroj: [Wikipedia. http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/gallery/archipenko.603.html](http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/gallery/archipenko.603.html)



4/ Bohumil Kubišta, Harlekýn a kolombína, 1910, olej, plátno, 100 x 81 cm, Galerie moderního umění, Hradec Králové.
Zdroj: Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta*, Praha 1984, s. 104



5/ Bohumil Kubišta, Sv. Šebestián, 1912, olej, plátno, 98 x 74,5cm, Národní galerie v Praze.

Zdroj: Wikipedia, [https://cs.wikipedia.org/wiki/Svatý_Šebestián_\(Kubišta\)#/media/File:Bohumil_Kubišta_-_St_Sebastian.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Svatý_Šebestián_(Kubišta)#/media/File:Bohumil_Kubišta_-_St_Sebastian.jpg)

2

Hranice pohledu: Možnosti interpretace

Ačkoli geografický pohyb často vytváří neodmyslitelné podmínky a dává impulsy pro pohyb v myšlenkových strukturách, styčná plocha příspěvků v sekci „Hranice pohledu: Možnosti interpretace“ spočívá v ohledávání terénu pro vykročení z – typicky kulturně – stanovených rámců, v nichž jsme zvyklí se pohybovat. Ať už je řeč o „*Cageovském boření sémantických škatulek*“ v široce chápané kategorii experimentální poezie v příspěvku Filipa Jakše nebo o Malrauxových kresebných margináliích, každé vystoupení z lineárních narativních pozic a oborových vymezení otevírá pole pro „*usouvztažení [uměleckých děl] v nečasové a nestále proměnlivé struktuře*“ (Eva Skopalová). Nejen jazyk (coby *langue*) je „*uměle dosazenou maticí myšlení*“ (Jakš), podobně můžeme uvažovat také o dalších kategoriích vztahujících se k médiu či oboru. Průzkum okrajových oblastí žánrů či disciplín, mezních možností jazyka a média znamená zároveň ohledávání jejich působivosti, interpretovatelnosti, jejich hranic sdělnosti.

Příspěvek Evy Skopalové se odvíjí od paralely Malrauxových čmáranic a Benjaminova použití hlavičkového papíru s logem firmy San Pelegrino pro první fragment o auře k dalším průsečíkům uvažování obou autorů a několika vrcholům pomyslných interpretačních trojúhelníků, v nichž figurují nietzscheovské pojetí věčného návratu, kresba *Angelus Novus* Paula Klea či Malrauxův koncept muzea beze zdí, ve kterém možnost reprodukce neznamená zničení aury díla („...ztráta aury v Benjaminových intencích umožnila vznik *Le Musée Imaginaire* podle Malrauxe“), ale naopak se mění „z ničitele aury [na] nový nástroj sakralizace“.

Naproti tomu Filip Jakš nachází souvislosti mezi textovými experimenty období poválečné neo-avantgardy s nedávnými či současnými projevy v konceptuálním umění – ne ve snaze najít předznamenání konceptuálních realizací pracujících s texty, ale s cílem popsat oběma okruhům děl společnou snahu o posun sdělných pozic, napínání struktury jazyka či různých – sdílených – druhů pohybu při hledání významu sdělení („*protlačování*“ „*mříž*“ jazyka, kroužení okolo možného poznání či „*volný a hravý diskurzivní pohyb*“).

Jinou kategorií zkoumaných rámců jsou ustanovené uměleckohistorické kategorie – ať už je to z vnitřní perspektivy sledovaná tzv. slovenská nová vlna ve fotografii v příspěvku Julie Weissové nebo naopak rozboru podrobené formování uměleckohistorických pojmů – v případě příspěvku Lucie Kvočákové fenoménu košické moderny dovedené až k určité mytologizaci. Zatímco překračování hranice v příspěvku Weissové spočívá v první řadě v existenciálních sděleních fotografických autoportrétů Jano Pavlíka ve vztahu k neméně existenciální realitě autorovy biografie, Kvočáková podrobuje analýze nikoliv samotný jev košické moderny, ale vývoj tohoto označení, mj. aby ukázala dobovou a politickou podmíněnost vzniku uměleckohistorických narativů a kánonů.

Jakub Hauser

Fenomén košickej moderny a jeho hranice

Lucia Kvočáková, Ústav pro dějiny umění, FF UK

Na prelome rokov 2013 a 2014 sa v Košiciach vo Východoslovenskej galérii uskutočnila výstava Košická moderna a jej presahy. Spolu s výpravnou publikáciou *Košická moderna. Umenie Košíc dvadsiatych rokov 20. storočia* bola súčasťou širšieho výskumného projektu Košická moderna 2010–2016. Tento projekt spustil lavínu nového záujmu o problematiku fenoménu košickej moderny. Výstavy a publikácie nasledujúce po tomto projekte prijímajú košickú modernu ako jasne daný fenomén umenia dvadsiatych rokov 20. storočia v Košiciach zasadený v pevne danom spoločensko-historickom kontexte, ktorý je súčasťou interpretáčnej stratégie umenia dvadsiatych rokov v Košiciach. Nedávno tiež prebehla v Krakove výstava Košická moderna (*Koszycka moderna, Międzynarodowe Centrum Kultury Kraków, 16. 9. 2016 – 27. 11. 2016*), na ktorej spolupracovala aj Východoslovenská galéria. Tá v tlačovej správe k výstave uvádza: „Výstava s názvom *Košická moderna* podáva ucelený obraz o umeleckej komunite, ktorá sa začala formovať v dvadsiatych rokoch 20. storočia v Košiciach. Tento fenomén, známy ako *Košická moderna*, vznikol z prepojenia dvoch umelcov Antona Jaszuscha a Konštantína Bauera tiež s trvalou základňou v Košiciach a osobností, ktoré navštívili Košice a pôsobili tu niekoľko rokov, alebo mesiacov, napríklad Eugen Krón, František Foltýn, Gejza Schiller, Alexander Bortnyik. Kontext mesta Košice v danom období je veľmi dôležitý pre vznik tohto javu. Košice ako mesto s dlhou históriou a pulzujúcou výtvarnou tradíciou bolo výborným priestorom pre prelínanie rôznych kultúrnych vplyvov slovenskej, maďarskej, nemeckej a židovskej populácie. Povaha samotného miesta prispela k atmosfére otvorenosti a tolerancie, ktorá prilákala množstvo umelcov. Po vzniku Československej republiky sa Košice stali dôležitým kultúrnym centrom a zároveň najväčším mestom vo východnej časti novovzniknutej republiky. Dôležitú úlohu v tomto procese zohralo Východoslovenské múzeum a jeho riaditeľ, český právnik Dr. Josef Polák, ktorý okolo seba združil veľkú skupinu umelcov. V roku 1920 sa Košice stali miestom pre otvorený dialóg poháňaný rôznymi impulzmi reprezentujúcimi odlišné smery. Ide o otvorenosť multi-etnického pôvodu a pluralizmu umeleckých postojov, ktoré najlepšie odrážajú špecifickú povahu Košickej moderny.“¹ To výborne ilustruje, akým spôsobom je dnes prijímaný tento pojem, ktorý napriek vedomiu, že ide o umelecko-historický konštrukt neustále láka k interpretácii košickej moderny, ak už nie ako samostatnej umeleckej školy, či smerovania, tak určite ako samostatnej časovo a priestorovo ohraničenej entity vykazujúcej určité znaky, či charakteristiky, ktoré sú dôsledkom daného kontextu.

¹ Koszycka moderna / Košická moderna (tlačová správa), Międzynarodowe Centrum Kultury Kraków, 16. 9. 2016 – 27. 11. 2016, <http://www.vsg.sk/koszycka-moderna-kosicka-moderna/>, vyhľadane 30. 11. 2016.

Problémom je tu samotný pojem kontext. Ako poukázal Norman Bryson, máme tendenciu nazerať na kontext ako na daný, ale mali by sme si uvedomiť (odvoláva sa pritom na literárneho teoretika Johnatana Cullera), že kontext nie je daný, ale vytvorený, a len stratégie interpretácie určujú, čo ku kontextu patrí.² Tento príspevok má ukázať, akým spôsobom vznikol a ako sa formoval kontext fenoménu košickej moderny, a ako sa tento mýtus slovenskej umenovednej literatúry zaradil do kánonu umenia na Slovensku.

Umenovedná literatúra sa výtvarnému daniu v Košiciach v kontexte či už slovenského alebo európskeho umenia až do šesťdesiatych rokov nevenovala vôbec, prípadne len okrajovo. V období prvej republiky bolo ťažisko záujmu ako mnohých výtvarných umelcov, tak neskôr aj teoretikov, ktorých základňa na Slovensku však bola takmer nulová,³ v programovom hľadaní „slovenského umenia“, hľadaní „slovenskej identity“ v rámci nového štátu, v potrebe určiť to, čo je skutočne „slovenské“ v umení, vymedzení sa ako voči Maďarom, tak aj voči Čechom.

Prvou prácou, ktorá aspoň čiastočne poukazuje na umelcov z Košíc, je práca samotného Josefa Poláka, správcu a od roku 1927 riaditeľa Východoslovenského múzea v Košiciach. Krátka štúdia *Výtvarné umění na Slovensku* sa však venuje umeniu od 9. storočia, takže súdobému umeniu 20. storočia je venovaných len pár posledných odsekov, kde Polák v súlade s vtedajšími snahami pomáha nachádzať identitu „slovenského“ umenia, avšak snaží sa v duchu idey čechoslovakizmu rešpektovať menšiny, takže na umelcov z Košíc poukazuje v poznámke pod čiarou ako na umelcov národnosti maďarskej, ktorí žijú na Slovensku. Spomína maliarov Elemíra Halász-Hradila, Ľudovíta Čordáka a Eugena Króna.⁴

Za „slovenské“ umenie bolo považované to umenie, ktoré hľadalo inšpiráciu v prostredí dediny a života dedinského človeka. Preferovanie námetu na úkor výtvarných kvalít diela priviedol kritikov často k preferovaniu akademického umenia a folklórneho naturalizmu.⁵ Z toho dôvodu nasledujúce práce, ktoré vyšli v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia, umelecké dianie v Košiciach v dvadsiatych rokoch marginalizujú, prípadne vôbec nespomínajú, tak ako prvý podstatný článok o slovenskom výtvarnom umení od Štefana Krčméryho z roku 1924, ktorý vyšiel v časopise *Umenie Slovanov*. Podľa Krčméryho: „Sú možné dejiny slovenského umenia, ktoré zaberú i cudzie planty v slovenskej pôde rastlé, cudzím slncom ohrievané..., ale slovenským umením par excellence ostáva jednako len to, čo vy-

2 Norman Bryson, *Umění v kontextu*, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech. 2. rozšířené vydání*, Jinočany 2005, s. 261–285, cit. s. 264.

3 V dvadsiatych rokoch 20. storočia na Slovensku pôsobili len dvaja školení historici umenia: Gizela Weyde a Vladimír Wagner. Mladšiu generáciu činnú od tridsiatych rokov tvorili opäť len traja školení kunsthistorici: Alžbeta Mayerová, Jozef Cincík a Jaroslav Honza-Dubnický. K najaktívnejším komentátorom medzivojnového umenia patrili Jaroslav Honza-Dubnický, Vladimír Wagner, Vojtech Tilkovský, Jozef Cincík či Pavol Fodor. Citované podľa: Ingrid Ciulisová, *Dejepis umenia na Slovensku. Vybrané kapitoly*, Bratislava 2011, s. 16, s. 23, s. 37.

4 Josef Polák, *Výtvarné umění na Slovensku*, in: *Slovenská čítanka*, Praha 1925, s. 470–528, cit. s. 527.

5 Viď Ciulisová (pozn. 3), s. 38.

rastalo povedome z národa, v živom súvisе s inými stránkami národného bytia.“⁶ „Slovenské“ umenie podľa neho: „...svoj *raison d'être* nachodí v tom, v čom ho nachodí väčšinou umenie malých národov a v čom ho tak šťastne našla i poezia slovenská: primrieť k domácej pôde a jej rázovitému životu, aby sa z neho vyniesly originálne prvky do umeleckého koncertu svetového.“⁷

Kniha Vladimíra Wagnera *Nové Slovenské maliarstvo* z roku 1944 taktiež, s výnimkou Kolomana Sokola, nespomína výtvarníkov z Košíc. Ide o krátku štúdiu so životopisnými medailónmi jednotlivých maliarov – vybraní sú umelci narodení a činní na Slovensku. Moderní slovenskí umelci (Martin Benka, Miloš Bazovský, Janko Alexy, Ľudovít Fulla, Mikuláš Galanda) podľa Wagnera využívajú formálne to, čo ponúka západoeurópska moderna s tým, že využívajú symboliku slovenského ľudu a slovenskej dediny: „Na jednej strane vyťažili len vonkajší motív na podklade nových západoeurópskych estetík, na druhej strane dotkli sa aj symboliky a tradicionality tejto primitívnej tvorby [slovenského ľudu – pozn. LK].“⁸ Tejto knihe predchádzala ešte Wagnerova štúdia z roku 1935 *Profil slovenského výtvarného umenia*, v ktorej najprv starostlivo konštruje „slovenskú“ minulosť výtvarného umenia pred rokom 1918 a následne hovorí o „slovenskom“ umení – teda podľa jeho slov: „O umení, tvorenom umelcom Slovákom, ktoré má pečať zeme, duše a jej charakteru, o umení, ktoré má vedomé impulzy v týchto faktoroch.“⁹ Z toho vyplýva, že umelecké dianie v Košiciach tej doby do jeho profilu slovenského umenia nespádalo.

„Poučujú sa v cudzine, odvracajú sa od folkloru a hľadajú súvislosti medzi moderným prejavom a prejavom ľudovým (Fulla).“¹⁰ Za moderných umelcov označuje ďalší autor, Pavol Fodor, v práci *Súčasnú slovenské maliarstvo* z roku 1949, tak isto ako Wagner, tých, ktorí v medzivojnovom období rôznym spôsobom pristupujú k tzv. *národnej téme*.¹¹ Tvorbu nemeckých a maďarských menšinových umelcov považuje za periférnu a meštiacku.¹² Z Košíc do svojej štúdie zaradil taktiež iba Kolomana Sokola. Na rozdiel od Wagnera však spomína a oceňuje výstavnú činnosť Josefa Poláka.¹³

Za zásadnú prácu slovenského dejepisu umenia je považovaná kniha Mariána Várossa *Slovenské výtvarné umenie 1918–1948* z roku 1960.¹⁴ Váross na rozdiel od ostatných spomínaných autorov (tých, ktorí Košice vôbec spomínajú) tvrdí, že Košice po vzniku Čes-

6 Štefan Krčméry, Počiatky slovenského výtvarného umenia, in: *Umenie Slovanov, Iskusstvo Slavjanj*, zošit č. 2, 1924, s. 10.

7 Ibidem, s. 19.

8 Vladimír Wagner, *Nové slovenské maliarstvo*, Bratislava 1944, s. 10.

9 Vladimír Wagner, *Profil slovenského výtvarného umenia*, Turčiansky Svätý Martin 1935, s. 7.

10 Pavol Fodor, *Súčasnú slovenské maliarstvo*, Bratislava 1949, s. 7.

11 Ibidem, s. 10

12 Ibidem, s. 8.

13 Ibidem, s. 38.

14 Na príprave publikácie sa zúčastnili aj ostatní pracovníci Kabinetu a teórie dejín umenia Slovenskej akadémie vied.

koslovenskej republiky strácajú svoje vedúce postavenie, ktoré mali predtým ako jedno z centier maďarského umenia na území Slovenska, aj keď samozrejme nepopiera čulý ruch, predovšetkým výstavný, pri Východoslovenskom múzeu. Vo svojej práci, v časti venujúcej sa dvadsiatym rokom, dáva dôraz predovšetkým na tzv. „slovenské národné umenie“, t. j. umenie zameriavajúce sa a čerpajúce z folklóru (pri využití rôznych formálnych prístupov). Zaujímavé je, že zatiaľ čo Antona Jasuscha zaradil Városov do kapitoly o umelcoch z konca 19. a začiatku 20. storočia, len o niekoľko rokov mladšieho Martina Benku – „generačný most“¹⁵ – zaradil do kapitoly o generácii dvadsiatych rokov, ktorej tvorba podľa neho: „(...) predstavuje názorové ťažisko výtvarného prínosu pokolenia dvadsiatych rokov.“¹⁶ Na skrytý nacionalizmus Városovho prístupu¹⁷ upozornila už Zuzana Bartošová,¹⁸ z čoho vyplýva, že tvorba umelcov žijúcich, či zdržiavajúcich sa (pobyť Alexandra Botnyika ani ostaných ľavicovo orientovaných maďarských umelcov nie je v publikácii spomenutý vôbec) v Košiciach v priebehu dvadsiatych rokov pri uprednostnení tzv. „slovenského národného umenia“ nemala šancu byť rovnocenne zhodnotená. Samotný Városov hovorí o metodologickej koncepcii uplatňovanej na základe konsenzu v rámci Kabinetu teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied, ktorá vyberá „slovenských“ umelcov podľa príslušnosti umelca k „určitej národnej kultúre, (ktorá) nie je totožná s umelcovou občianskou národnosťou alebo jeho jazykovou príslušnosťou.“¹⁹ Na základe tohto kľúča sú niektorí umelci maďarskej menšiny, aj keď sú marginalizovaní, zaradení do kapitol o slovenskom umení a tí, ktorí po prvej svetovej vojne žili na území Slovenska len istý čas, sa dostali do kapitoly *Nemeckí a maďarskí výtvarníci žijúci na Slovensku*, ako napríklad Gejza Schiller alebo Eugen Krón. To isté platí aj pre Františka Foltýna, ktorému je venovaných pár riadkov v kapitole *Českí výtvarníci žijúci na Slovensku*.²⁰

Napriek určitej snahe postihnúť výtvarné umenie prvej polovice 20. storočia v širšom ako len „národnom“ kontexte je jasné, že aj publikácia Mariána Várossa sa nevymanila z interpretačného rámca umenia na Slovensku určeného hľadáním národnej identity. Umelecko-historické publikácie tak výberom umelcov a umeleckých diel, ktoré zaraďujú do kánonu umenia, a ich interpretáciou vypovedajú častokrát viac o spoločensko-politickej situácii v danej dobe ako o umení, ako na to ostatne poukázal už Keith Moxey.²¹

15 Marián Városov, *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945*, Bratislava 1960, s. 86.

16 Ibidem.

17 Zuzana Bartošová, Otázky integrácie „košickej moderny“ či „umenia Košíc dvadsiatych rokov 20. storočia“ do slovenského výtvarného umenia, in: Zsófia Kiss-Szemán (ed.), *Košická moderna. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia. I. časť medzinárodného projektu 2010–2013*, Košice 2010.

18 Viď Zuzana Bartošová, Národná verus európska podoba výtvarného symbolizmu (s prihliadnutím na diela Martina Benku, Antona Jasuscha, Arpáda Murmanna, Jána Koniarika a ich interpretácie), in: Eva Maliti – Marián Andričík (edd.), *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*, Bratislava 1999, s. 347–366.

19 Viď Városov (pozn. 15), s. 279.

20 Porov. Bartošová (pozn. 17).

21 Viď Keith Moxey, Melancholie Erwina Panofského, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech. 2. rozšířené vydání*, Jinočany 2005, s. 235–250.

Jedinou výnimkou tak ostáva maďarsky písaná štúdia Kalmána Brogányiho *Maliarstvo na Slovensku* z roku 1931, ktorá venuje súdobému výtvarnému umeniu v Košiciach celú jednu kapitolu.²² Príznačné je, že štúdia vyšla v maďarčine, z pera menšinového kritika, ktorý bol podporovaný košickou Kazinczyho spoločnosťou, ktorá bola spolkom združujúcim vedcov, hudobníkov a umelcov.²³ Brogányi sa podľa vlastných slov snažil dosiahnuť „jasnejšie videnie Maďarov na Slovensku“.²⁴ Štúdia je teda napísaná z pozície autora zameriavajúceho sa predovšetkým na maďarskú menšinu výtvarníkov na Slovensku. Umelcov ostatných národnostných menšín však už nespomína. Tento prístup mu tak umožnil presiahnuť programovo národný kontext umenia v období prvej republiky. Avšak ani on sa nesnaží menovaných košických umelcov spájať, iba konštatuje, že Košice boli popri Bratislave a Komárne v dvadsiatych rokoch umeleckým centrom a zdôrazňuje činnosť Josefa Poláka.

Zaujímavé je, že počas trvania prvej republiky presadzujúcej myšlienku jednotného československého národa, vyšlo len niekoľko prác o „československom umení“. Tie, ktoré aspoň čiastočne reflektujú súdobé umenie na území Slovenska, vyšli až v druhej polovici tridsiatych rokov, čo podľa Mileny Bartlovej nie je náhoda, keďže šlo o politické zadanie, ktoré by ukázalo spätosť dejín Čiech, Moravy a Slovenska práve v čase, keď jednota Československa bola ohrozená.^{25, 26} Prvá z nich vyšla roku 1935 ako VIII. diel *Československé vlastivědy*,²⁷ ktorý okrem výtvarného umenia zahŕňal aj divadlo a hudbu. Sekciu mal na starosti Zdeněk Wirth.²⁸ Publikácia je štruktúrovaná politicky korektne na časť venujúcu sa výtvarnému umeniu v oblasti Československej republiky od 10. do polovice 19. storočia. Túto časť tvorí vlastne prehľad umenia českých zemí s pridaním statí o umení v zemiach Moravskosliezskej a Slovenskej.²⁹ Druhú časť tvorí *Vývoj výtvarného umění národních celků v oblasti Československé republiky v 2. pol. XIX. století a na začátku XX. století*. Časť o umení na Slovensku napísal v rámci kapitoly o československom umení Josef Polák. Tá zahŕňa len umenie na Slovensku po roku 1918 venujúce sa v súlade s dobovým vnímaním „slovenského“ umenia len programovo národným umelcom. Ostatní umelci sa ocitli buď v kapitole *Umění Němců v Československé republice* alebo *Umění bývalého Horního Uherska*, kde autorka kapitoly Alžbeta Mayerová menuje len Elemíra Halásza-Hradila ako umelca

22 Kalmán Brogányi, *Festőművészet Szlovénzkón*, Košice 1931. Rukopis prekladu do slovenčiny (Knížnica Slovenskej národnej galérie v Bratislave).

23 Kazinczyho spoločnosť zohrávala významnú úlohu v kultúrnom živote Košíc už od roku 1898. Do roku 1919 fungovala ako tzv. Kazinczyho kruh (Kazinczy Kör). V roku 1923 obnovila svoju činnosť. Disponovala vedeckým, hudobným, výtvarným aj ženským odborom a dôležité miesto mala aj v rámci maďarskej vydavateľskej činnosti v Československu. Viď Veronika Gayer, Kazinczyho spoločnosť v Košiciach, in: Lena Lešková (ed.), *Košická moderna. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia*, Košice 2013, s. 280–287.

24 Viď Brogányi (pozn. 22), s. 1.

25 Milena Bartlová, *Naše, národní umění*, Brno 2009, s. 111.

26 Zaujímavé tiež je, že sa ani jedna z publikácií ani len nepokúša zahrnúť umenie Podkarpatskej Rusi.

27 *Československá vlastivěda. Díl VIII. Umění*, Praha 1935.

28 V rokoch 1918–1938 bol Zdeněk Wirth prednostom kultúrneho odboru Ministerstva školství a národní osvěty.

29 Autori v úvode zdôvodňujú stručnosť týchto pasáží: „(...) nedostatkem spolehlivých vědeckých prací průpravných o památkách všech zemí mimo Čechy.“ Zdeněk Wirth, *Výtvarné umění v Československu*, in: *Československá vlastivěda* (pozn. 27), s. 7.

pôsobiaceho v Košiciach. Menuje ešte Eugena Króna, Gejzu Schillera a Gejzu Kieselbacha, o ktorých hovorí, že sú činní „na venkově“.³⁰

Druhá publikácia o československom umení, *Dějiny umění v Československu* od Jakuba Pavla, ktorá prvý krát vyšla v roku 1939 a následne potom v rokoch 1947 a 1971, menuje v stati o umení *Doby nejnovější*, v časti venovanej maliarstvu na Slovensku,³¹ len líniu umelcov programovo národných, avšak tento prvok ich „programovej slovenskosti“ nezdôrazňuje. V snahe o zdôraznenie „československosti“ umenia poukazuje dôrazne u každého spomínaného umelca na jeho umelecké školenie v Prahe.

O zrode mýtu košickej moderny tak môžeme hovoriť až v súvislosti so štúdiou Tomáša Štrausa *Anton Jaszusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov*.³² Tou v roku 1966 postuloval predpoklady či znaky košickej moderny, ktoré neskôr prebrali, alebo na ne nadviazali ďalší autori. Snahou Tomáša Štrausa bolo zaradiť výtvarné umenie v Košiciach v dvadsiatych rokoch 20. storočia do kánonu slovenského umenia, pričom je jeho práca dodnes považovaná za priekopnícku. Táto jeho snaha bola možná najmä kvôli zmene kontextu. Zmenená politicko-spoločenská situácia socializmu umožnila prechod od národného kontextu s jeho hľadaním slovenskej národnej identity ku kontextu zavrnutia „národného“ v prospech internacionality proletárskeho hnutia. To sa v uvoľnenejších šesťdesiatych rokoch 20. storočia prejavilo aj v rozšírenom koncepte vnímania toho, čo môže byť „slovenským umením“, a umožnilo aj reflexiu umenia dvadsiatych rokov v Košiciach. Štraus svojou prácou nezamýšľane vytvoril akúsi maticu, súhrn znakov, ktorými sa naplnil obsah pojmu košická moderna. On samotný však tento pojem ešte nepoužíval. Snažil sa presadiť skôr pojem východoslovenská avantgarda. Čo teda v súvislosti s umením dvadsiatych rokov v Košiciach zdôraznil?

1. Josef Polák a jeho činnosť ako správcu/riaditeľa Východoslovenského múzea. Štraus ako prvý podrobnejšie popisuje činnosť Josefa Poláka a zdôrazňuje jej význam pre umelecký život v Košiciach v tomto období a jeho internacionalitu v prístupe k vedeniu múzea, organizácii kultúrneho života v Košiciach ako aj v prístupe k jednotlivým umelcom.³³

2. Konštantín Kővari – Kačmarik ako predvoj umeleckej moderny. Štraus ho označuje za prvého postimpresionistického maliara na Slovensku, zdôrazňuje jeho osamotenosť v hľadaní umeleckého výrazu a spolu s Antonom Jaszuschom ho označuje za „predbojovníka umeleckej moderny“ [1].³⁴

30 Ibidem, s. 315.

31 Jakub Pavel, *Dějiny umění v Československu*, Praha 1971.

32 Tomáš Štraus, *Anton Jaszusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov*, Bratislava 1966.

33 V katalógu výstavy Apokalypsa XX. hovorí Štraus o Josefovi Polákovi ako o „organizátorovi východoslovenskej secesie a avantgardného hnutia Košíc.“ Vid' Tomáš Štraus, *Apokalypsa XX. Východoslovenská moderna 20. rokov* (kat. výst), Galéria Júliusa Jakobyho, Košice 1996, s. 16.

34 Vid' Štraus (pozn. 32), s. 18–22.

3. **Príchod ľavicovo orientovaných umelcov po páde Maďarskej republiky rád.** Štraus menuje Vilmosa Perlott-Csabu, Lajosa Tihányho, Jánosa Kmettyho, Annu Lesznai, Alexandra Bortnyika, Károly Kernstoka. Ďalej menuje aj Bélu Uitzu, ktorý vystavoval s Tvrdošijnými. Taktiež hovorí o podiele týchto „inonárdnych“ umelcov na zrode domácej umeleckej avantgardy [2].^{35, 36}

4. **Eugen Krón a jeho škola.** Eugen Krón prišiel do Košíc po páde Maďarskej republiky rád. Výtvarná škola vznikla pri Východoslovenskom múzeu z iniciatívy Josefa Poláka v máji 1921. Štraus menuje týchto žiakov: Július Jakoby, Juraj Collinásy, Jozef Kollár, Július Fabini, Ľudovít Feld, Imrich Oravec, Vojtech Kontuly, János Kmetty, Koloman Sokol.^{37, 38} Zdôrazňuje, že škola bola aj dôležitým „intelektuálnym strediskom živého avantgardného hnutia“³⁹, kde sa konali besedy, a kde prednášali Oszkár Jászi, György Lukács, či Lajos Kassák [3].

5. **Dvojica Gejza Schiller – František Foltýn.** Štraus dáva oboch umelcov do súvislosti kvôli ich priateľstvu a spoločným výstavám, aj keď zdôrazňuje odlišnosť ich umeleckého prejavu [4, 5].

6. **Konštantín Bauer.** Štraus zdôrazňuje v jeho diele predovšetkým sociálnu kritiku. Tendencie vyzdvihuje, že sa u Bauera: „...objavuje v našom maliarstve po prvý raz proletariát ako trieda.“⁴⁰ Poukazuje tiež na jeho vplyv na Kolomana Sokola [6].⁴¹

7. **Anton Jaszusch.** Štraus hovorí o Jaszuschovi ako o predbojovníkovi umeleckej moderny na východnom Slovensku a, ako je zjavné už z názvu, monografia stavia jeho osobnosť a dielo do priamej súvislosti s tým, čo nazýva východoslovenskou avantgardou [7].

8. **Zdôraznenie internacionality umelcov združených okolo Východoslovenského múzea, resp. Josefa Poláka.** Vyzdvihuje, že Polákovu internacionalistickú citením ovplyvnilo aj umelcov rôznych národností zdržiavajúcich sa v tej dobe v Košiciach.

V roku 1970 bol však Štraus donútený stiahnuť sa z akademickej sféry. Bola mu zakázaná ako pedagogická, tak aj publikačná činnosť. Bol prepustený z práce a v roku 1980 emigroval do Nemecka. Preto na jeho publikáciu nikto nenadviazal, a to až do deväťdesiatych rokov. Novovzniknutý kontextuálny rámec, vďaka ktorému sa začalo prehodnocovať moderné umenie Slovenska, tak ťažil predovšetkým z inej, dobovo tendenčnejšej práce, ktorá vyšla v roku 1964, teda o dva roky skôr ako Štrausova publikácia. Je ňou publikácia Ladislava Saučina *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918–1938*, ktorej hlavnou

35 Ibidem, s. 30.

36 V katalógu výstavy Apokalypsa XX. uvádza Štraus ešte ďalších: R. Berányi, B. Pór, Ľ. Kudlák, J. Máca. Viď Štraus (pozn. 33), s. 16.

37 Viď Štraus (pozn. 32), s. 29.

38 V katalógu výstavy Apokalypsa XX. pridáva Štraus ešte Cypriána Majerníka ako príležitostného žiaka. Viď Štraus (pozn. 33), s. 17.

39 Viď Štraus (pozn. 32), s. 30.

40 Ibidem, s. 33.

41 Ibidem.

tézou bolo zdôraznenie sociálno-kritickej tendencie umenia na východnom Slovensku. Kde Štraus v snahe o kontextualizáciu hovorí o východoslovenskej avantgarde, tam hovorí Saučín o programovo jednotnej košickej škole spojenej na základe tradície sociálneho expresionizmu a vyhranenej revolučnosti. Táto interpretácia mu pomáha zastrešiť napríklad Františka Foltýna, Gejzu Schillera, Konštantína Bauera, Kolomana Sokola, či Júliusa Jakobyho, avšak dielo Antona Jaszuscha už na základe tejto interpretácie zaraďuje len k dokumentom doby, keďže ako tendenčne poznamenáva, nemal dostatok síl postaviť sa na stranu robotníckej triedy.⁴² Práce a výstavy sedemdesiatych a osemdesiatych rokov tak nadväzujú na Saučínov koncept zdôrazňujúci sociálno-kritické tendencie východoslovenského umenia.

To môžeme vysledovať napríklad v článkoch od Jána Abelovského,⁴³ či Jany Bodnárovej z osemdesiatych rokov 20. storočia. Tá v článku *Košický výtvarný okruh dvadsiatych rokov*, reagujúcom na rovnomennú výstavu usporiadanú Východoslovenskou galériou v Košiciach, používa síce pojmy Tomáša Štrausa „východoslovenská avantgarda“, či „košická avantgarda“, avšak necituje ho (v tom čase už bol v exile v Nemecku) a ako zásadnú literatúru v tomto smere uvádza len Saučínove *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918–1938*, Várossove *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945* a logicky pre obdobie normalizácie aj článok M. Veselého *Proletárska tématika v slovenskom výtvarnom umení*.⁴⁴ Na základe výstavy menuje najvýznamnejších predstaviteľov košického okruhu: Eugen Krón, Konštantín Bauer, Július Jakoby, Anton Jaszusch, František Foltýn, Gejza Schiller, Vojtech Kontuly, Koloman Sokol, Béla Uitz a János Kmetty. S poukazom na menovanú literatúru hľadá spojenie medzi umelcami v momente „*zvýrazňovania sociálnokritického vzťahu umelca k životu*“. Podľa Bodnárovej spájajú týchto umelcov po formálnej stránke rôzne formy expresionizmu. Drží sa teda Saučínovho výkladového rámca sociálno-kritických tendencií v umení v Košiciach v dvadsiatych rokoch.⁴⁵

Výtvarné dianie v Košiciach v období prvej Československej republiky reflektovala v tom čase aj česká história umenia, a to skrze osobnosť Františka Foltýna, ktorý v Košiciach pobudol od roku 1921 do roku 1924. Jiří Hlušíčka nemá preto potrebu vyrovnávať sa, či pomenúvať nejakým spôsobom umelecké dianie v Košiciach v dvadsiatych rokoch 20. storočia, a hovorí jednoducho o košickom výtvarnom živote (spomína však len osobnosti dôležité vo vzťahu k Foltýnovi, ako bol Jozef Polák, avantgardní ľavicoví umelci z Maďarska, marxistický filozof a estetik György Lukács, Eugen Krón a jeho škola, Konštantín Bauera, Gejza Schiller), pričom Františka Foltýna stavia do jeho stredu: „*František Foltýn se záhy stává uznávanou osobností tohoto čilého kulturního centra národnostně se probouzejícího Slo-*

42 Ladislav Saučín, *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918–1938*, Košice 1964, s. 22.

43 Ján Abelovský, Svetonázorová dialektika slovenského moderného maliarstva (Človek a svet v slovenskej medzivojnovnej malbe), *ARS* 17, 1983, s. 25–42, cit. s. 34–39.

44 Marián Veselý, Proletárska tématika v slovenskom výtvarnom umení, *ARS* 5, 1971, č. 1–2.

45 Jana Bodnárová, Košický výtvarný okruh dvadsiatych rokov, *Výtvarný život* 30, č. 1, 1985, s. 2–7.

venska (...) Soustředuje kolem sebe skupinu malířů (G. Schiller, K. Quittner a O. Ember-Spitz) a stává se jejich mluvčím.“⁴⁶

Situácia sa obrátila po roku 1989. Porevolučné práce totižto prevzali maticu, ktorú nezámysľane Štraus vytvoril ako charakteristiku umenia dvadsiatych rokov v Košiciach. Tento koncept preberá a nadväzuje naňho aj prvá porevolučná syntetická práca o umení 20. storočia od Jána Abelovského a Kataríny Bajcurovej, *Výtvarná moderna Slovenska* z roku 1997. Tá súčasne konštituuje pojem košická moderna, venuje jej celú kapitolu a prvýkrát ju tak plnohodnotne zaraďuje do kánonu umenia na Slovensku. Názvami jednotlivých podkapitol⁴⁷ autori v podstate kopírujú jednotlivé body matrice vytvorenej Tomášom Štrausom. Publikácia tak preberá jeho koncept. Košická moderna je autormi prezentovaná ako v podstate uzatvorený okruh umelcov a spoločensko-historických javov časovo ohraničený príchodom Josefa Poláka do Košíc a pádom Maďarskej (a aj Slovenskej) republiky rád v roku 1919 na jednej strane a smrťou Konštantína Bauera v roku 1928, resp. jeho posmrtnou výstavou v roku 1929 na druhej strane. Dochádza tu však tiež k určitým posunom. Napríklad Anton Jaszusch je už deklarovaný (a to napriek názvu úvodnej podkapitoly) ako protagonista košickej moderny a dokonca jej najvýznamnejší predstaviteľ.⁴⁸ Treba podotknúť, že autori sa snažia aj o určitú reflexiu, keď poukazujú na problém samotného pojmu košická moderna ako umenovedného konštruktú, ale aj celkovo na jeho neuchopiteľnosť: „Objektívne príčiny, pre ktoré sa maďarskí, nemeckí a českí ľavicoví avantgardisti menili v Košiciach na individualistických modernistov boli zrejme viaceré. Znova pripomeňme aspoň fakt, že košická moderna bola organizovaná síce liberálnym, ale predsa len oficiálnym štátnym úradníkom.“⁴⁹

Ján Abelovský sa venuje košickej moderne aj v katalógu výstavy *Umenie 20. storočia*, ktorá sa uskutočnila v roku 2000 v Slovenskej národnej galérii. Tu už hovorí o košickej moderne a zdôrazňuje jej úlohu pri formovaní moderny na Slovensku.⁵⁰

V snahe zboriť predchádzajúci mýtus slovenského „národného“ umenia, podporuje tvorbu nového. Hovorí totiž o košickej moderne a jej úlohe pri formovaní moderny na Slovensku, pretože programovo národnú líniu považuje za „kompromisnú a protirečivú“.⁵¹ Vytvára dokonca ilúziu akéhosi spoločného vzdoru voči „národnej línii“ umenia, kedy sa títo umelci: „(...) vzopreli nikdy síce otvorene nedefinovanej, ale reálne fungujúcej predstave o ideálnej

46 Jiří Hlušička, Slovenská léta Františka Foltýna, *Umění XXIII*, 1975, č. 3, s. 193–202, cit. s. 194.

47 Názvy kapitol: *Predprevratová tvorba osamotených košických modernistov Konštantína Kövariho a Antona Jaszuscha – od secesného k expresívnemu; Košická moderna a príklad novej vecnosti Františka Foltýna, Geju Schillera a Alexandra Bortnyika; Iniciatíva riaditeľa košického Východoslovenského múzea dr. Josefa Poláka; Medzi naturalizmom a symbolizmom – dve tváre umenia Eugena Króna; Maliarske vzopätie Antona Jaszuscha. Od secesného symbolizmu k orfizmu; Existenciálny cézanizmus Konštantína Bauera*. Cit. podľa Ján Abelovský – Katarína Bajcurová, *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890–1949*, Bratislava 1997, s. 148.

48 Ibidem, s. 176.

49 Ibidem, s. 189.

50 Ján Abelovský, *Umenie na pozadí kultúrno–spoločenských súvislostí. Príklad stredoeurópskej moderny – medzi provincionalitou domácej tradície a utópiami výtvarných avantgárd*, in: Zora Rusinová et al., *20. storočie*, Bratislava 2000, s. 9.

51 Ibidem.

podobe slovenskej maliarskej moderny, ktorá mala byť významovo a obsahovo zovšeobecňujúca, obsahovo angažovaná, a preto oslobodená od zložitostí vnútorného života individuality tvorcu.⁵² Snaha o zdôraznenie významu košickej moderny v kánone umenia na Slovensku ho vedie späť k Saučinovmu konceptu. Vytvára totižto ďalšiu ilúziu, a to ilúziu jednotného smerovania košickej moderny, tzv. košického expresionizmu, ktorý sa podľa neho formoval pod vplyvom kresliarskej/grafickej školy Eugena Króna, aj keď dalo by sa povedať, že tu dochádza k určitým posunom.

V deväťdesiatych rokoch 20. storočia, keď bola prijatá Štrausova koncepcia, Štraus už znova publikoval aj na Slovensku. Vo svojich mnohých esejach sa posunul v súvislosti s tvorbou Antona Jaszuscha úplne inam, keď sa počnúc predslovom ku katalógu výstavy *Apokalypsa XX.* prepracoval až ku analógii umenia Antona Jaszuscha a Jacksona Pollocka.⁵³ Zatiaľ posledným pokusom, ktorý sa snažil reflektovať problematiku košickej moderny bol výskumný projekt *Košická moderna 2010–2016*, spomínaný už v úvode. Vedľajším produktom tohto výskumu bolo aj ustálenie pojmu v jeho súčasnej podobe – „košická moderna“, či opatrnejšie „fenomén košická moderna“. Obrovskou nevýhodou predchádzajúcej literatúry, predovšetkým spomínanej prelomovej práce Tomáša Štrausa, ale aj publikácie Ladislava Saučina, z ktorých vychádzali, ako som už naznačila, všetky nasledujúce práce, je nemožnosť spätného overenia informácií. Najdôležitejším prínosom jednotlivých štúdií v rámci spomínaného projektu je nanovo prevedený základný archívny výskum. Samotný názov, ale aj obsahová štruktúra základnej publikácie vychádzajúcej z tohto výskumu – *Košická moderna. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia* potvrdzujú, že problémom naďalej ostáva prevzatie Štrausovho konceptu bez nejakej hlbšej reflexie. Odkazovaním na košickú modernu ako na fenomén je v podstate reflektovaný celkový problém tohto umelecko-historického konštruktú, avšak chýba určitá zastrešujúca analýza ako samotného pojmu, tak aj celkovej problematiky, ktorá by posunula ako výskum, tak diskusiu ďalej, a ktorá by zdôraznila, že nejde o určitý priestorovo a časovo ohraničený okruh umelcov a spoločenských javov, ku ktorým sa síce jednotliví autori štúdií nevyjadrujú, avšak ako názov, tak aj obsahová štruktúra tejto publikácie a tiež nadväzujúcej výstavy *Košická moderna a jej presahy*, to ich naznačujú. Týmto výskum nielen znovuotvoril diskusiu o výtvarnom umení v Košiciach v dvadsiatych rokoch 20. storočia, ale súčasne aj potvrdil mýtus, ktorého základy boli položené v šesťdesiatych rokoch 20. storočia.

Výsledkom je tak len prípadné rozširovanie zoznamu, či znakov košickej moderny, ktorú Štraus postuloval. Môžeme tak len súhlasiť s Brysonom, že: „akonáhle raz začalo vypočítavanie kontextuálnych determinant, nemá v svojom poli pôsobnosti konca.“⁵⁴

Je teda dôležité si uvedomiť, že kontextuálne dokumenty sa prijímajú alebo stotožňujú

52 Ibidem.

53 Viď Štraus (pozn. 33).

54 Viď Bryson (pozn. 2), s. 266.

s tým, čo sa zdajú reprezentovať a vyslovovať. Historici (v našom prípade historici umenia) tak berú texty ako dokumenty v úzkom zmysle toho slova a ignorujú textuálne dimenzie dokumentov samotných, teda to, že dokumenty spracovávajú a prepracovávajú materiál spôsobmi úzko spojenými s obecnějšími socio-kultúrnymi a politickými procesmi.⁵⁵ Pre náš prípad z toho vyplýva, že historici umenia na Slovensku berú Štrausa a ním citované dokumenty, ktoré vytvárajú kontext košickej moderny, ako dôkazy. Ignorujú tak fakt, že tento fenomén vznikol a výber dokumentov sa uskutočnil v šesťdesiatych rokoch, kedy bola na základe socialistickej ideológie internacionality možná demarginalizácia košickej moderny, keďže vzťah k „národnému“ nebol v tomto kontexte dôležitý. V tomto smere je potrebné spomenúť aj reflexiu problematiky českou umenovednou literatúrou, a to opäť skrz osobnosť Františka Foltýna. Autori katalógu k retrospektívnej výstave *František Foltýn: Košice – Paříž – Brno*⁵⁶ využívajú iný kontextuálny rámec ako historici umenia na Slovensku. Nemajú potrebu vyrovnávať sa s „dedičstvom“ fenoménu košickej moderny, a napriek tomu, že citujú aj slovenskú umenovednú literatúru, sa tomuto pojmu snažia skôr vyhnúť. Naopak využívajú dobový pojem „Košická výtvarná kolónia“, ktorým Josef Polák označil skupinu umelcov (Vilmos Perl-Czaba, M. Gruberová, Otto Ember-Spitz, Károly Quittner, A. Balazs, János Kmetty, Gejza Schiller) vo výkaze výstav za rok 1921 pre Ministerstvo školstva a národnej osvety v Prahe z 28. 2. 1922.⁵⁷

Na záver tak môžeme konštatovať, že košická moderna je síce fenoménom, ale skôr fenoménom dejepisu umenia na Slovensku. Problematika „košickej moderny“ je totižto omnoho komplexnejšia a javí sa vhodnejšie ju vnímať pluralisticky ako súhrn určitých, vedľa seba fungujúcich umeleckých tendencií (exiloví maďarskí avantgardisti, sociálny civilizmus, „konzervatívnejšia“ vrstva starších umelcov, solitéri), ktoré sa síce čiastočne prekrývajú, avšak určite netvorí uzatvorený celok, a ktoré čiastočne zastrešil a umožnil predstaviteľ kultúrnej politiky novovzniknutej Československej republiky konajúci v duchu idey čechoslovakizmu.

55 Ibidem, s. 263.

56 Výstava sa konala v Moravskej galérii v Brne, 16. 11. 2007 – 17. 2. 2008.

57 Marcela Macharáčková, Raná tvorba: Bratislava – Košice 1920–1922, in: *František Foltýn: Košice – Paříž – Brno* (kat. výst.), Brno 2007, s. 15–36, s. 18.

The phenomenon of Košice modernism and its boundaries

The term Košice modernism usually describes the art originated in Košice during the 1920s thanks to the specific socio-historical circumstances that created suitable conditions for artistic life and the growth of local artists. These conditions were the result of a new geopolitical situation after the Czechoslovakia was established in 1918.

But what is this phenomenon of Košice modernism? Is it a *context* „found“ by Slovak art history in an effort to pull it out of the margins and assign it to a canon of Slovak and European art? This context is not given, as Norman Bryson says, but produced. Only the strategies of interpretation determine what belongs to it. If we think of borders, we can also think about the boundaries within which we are consciously creating an interpretation or frame (the term as used by Johann Culler). The advantage of considering the frame is that we realize that it is constructed. Awareness of this construction, in turn, could help to de-mythologize the phenomenon of Košice modernism.



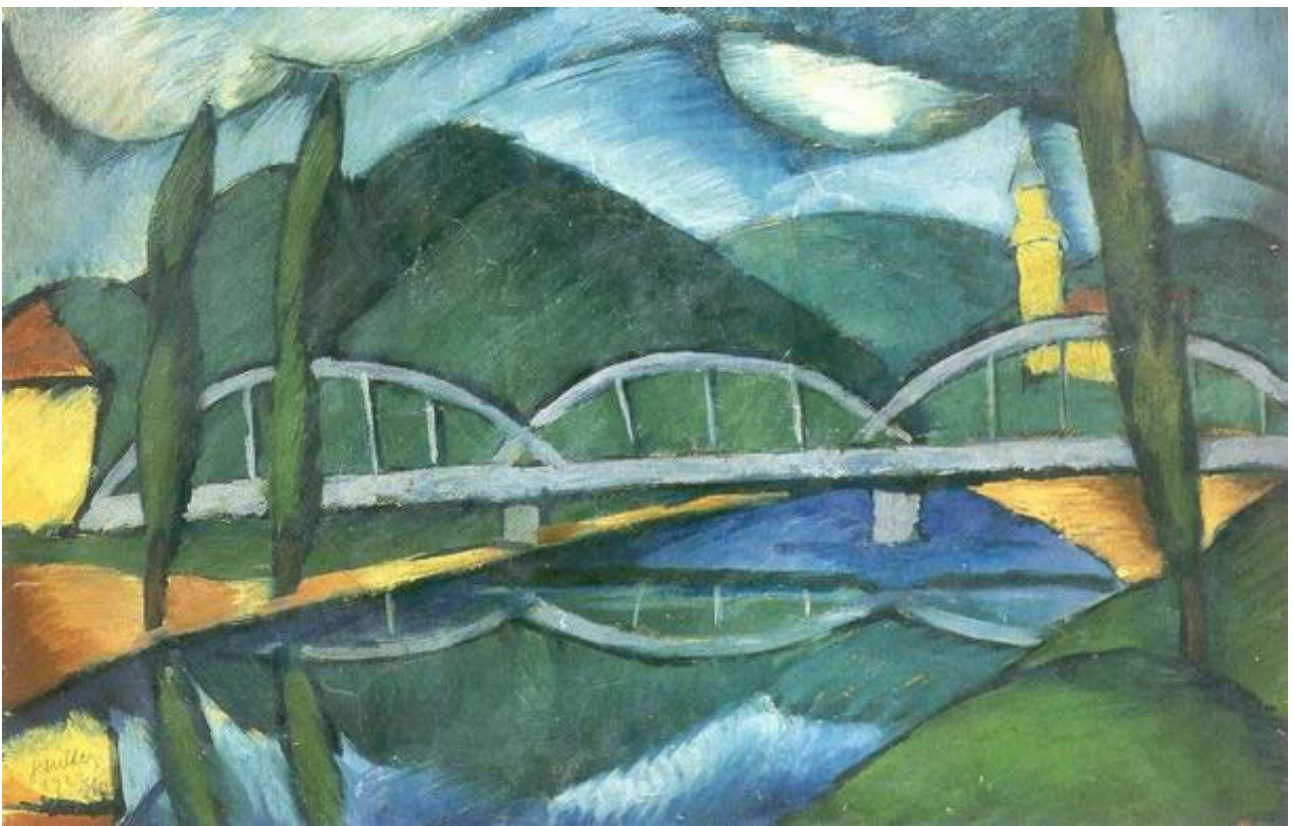
1/ Konstantín Kővári-Kačmarik, Staré Košice, okolo 1915, pastel, papier, trhaný, 43 x 65 cm, Slovenská národná galéria.
Zdroj: Web umenia, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_5320



2/ Plágát výstavy – Alexander Bortnyik, 1924, kníhtlač, papier, 69 x 50 cm, Slovenská národná galéria.
Zdroj: Web umenia, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.UP-P_893



3/ Eugen Krón, Štúdiá z cyklu Eros, okolo 1927, uhoľ, papier, 39,5 x 29,8 cm, Slovenská národná galéria.
Zdroj: Web umenia, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.K_5423



4/ Gejza Schiller, Krajina s mostom, 1922, olej, plátno, 50 x 72, 5 cm, Galéria J. Jakobyho.

Zdroj: Múzeum slovenského vizuálneho umenia, http://muzeum.artgallery.sk/dielo.php?ArtGallery_Session=9a6e4bb301a98e4405a-4336f11990bb5&getDielo=200



5/ František Foltýn, Podkarpatská Rus, 1922, olej, plátno, 49 x 68,5 cm.
Zdroj: Informační systém abART, <http://www.isabart.org/person/2619>



6/ Konstantín Bauer, Starost', 1927, olej, plátno, 69,7 x 60 cm, Slovenská národná galéria.
Zdroj: Web umenia, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_1873



7/ Anton Jaszusch, Žltý mlyn, 1920, olej, plátno, 100 x 120 cm, Východoslovenská galéria Košice.
Foto: Východoslovenská galéria Košice

Horizont jazyka: problémové souvislosti experimentální poezie a konceptuálních uměleckých postupů

Filip Jakš, Dějiny křesťanského umění, KTF UK

V následujícím textu budu srovnávat vybraná díla ze dvou zdánlivě odlišných kontextů. Konceptuální práce současných umělců, kteří znejišťují sdělné možnosti jazyka či vypravěčské pozice v textu, mají totiž svůj předobraz v experimentální poezii, která jako odvětví ohledává možnosti a chyby jazyka a zabývá se jeho dekonstrukcí. Experimentální poezii chápeme jako rozšířené pole konkrétní poezie.¹ Zde již nešlo o příslušnost postupu k určitému zařazení, ale o cageovské boření sémantických škatulek. A sémiotické pozice, z nichž autoři tyto hranice boří, nám oba okruhy slučují a ukazují podobnosti a rozdíly v jejich estetice – v překračování horizontu jazyka.

Struktura jazyka

Základním společným východiskem je názor, že jazyk je uměle dosazenou maticí našeho myšlení a že sdělované myšlenky či umělecké ideje jsou vždy do této struktury příliš vměstnané. Stejně tak je tomu ale u jakéhokoli vyjádření, včetně toho uměleckého. *Tropus* – autorský přesah média – nás podle Gilla Deleuze láká na cestu představivosti do pustého kraje před sdělením, který očekáváme za médiem.² Ovšem tato estetika autorského krásna se často rozpadá pro nepřekonatelnost mediálních bariér. Textovými objekty, za které získal v roce 2009 Cenu Jindřicha Chalupeckého, reagoval umělec Jiří Skála na materialitu a jazykovou strukturálnost mezilidských vztahů. Už pro experimentální básníky byla fatálnost jazykových struktur pohonem k jeho „umělecké destrukci“.³ Umělci útočí na strukturu média a způsob vedení tohoto útoku je jejich *tropem*.

¹ Experimentální poezie bývá ztotožňována s poezií konkrétní. Konkrétní poezie má estetiku toho, co je konkrétní na formě jazyka – zvuk hlásky, vzhled hlásky, systém gramatiky, linearita čtení. Od toho se odvozují jednotlivé techniky práce. Patří sem například vizuální poezie, lettrismus, fónická poezie (Lautgedicht), onomatopoická poezie, procesuální texty, gramatické texty, roláže, proláže, chiasmáže atp. V šedesátých letech měla konkrétní poezie charakter mezinárodního hnutí, které zprostředkovalo i díla autorů, kteří se k jejím zásadám nehlásili. Oproti tomu experimentální poezie zahrnuje vše výše zmíněné, ovšem předpokládá u vlastních autorů schopnost překračovat hranice jazyka i škatulek – tedy i škatulek pro experimentální poezii. Můžeme ji chápat jako konkrétní poezii v rozšířeném poli.

² srov. Gilles Deleuze, *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha 2010, s. 177.

³ Přesněji – i když autor fyzicky ničí text, nejde o destrukci sdělnosti jazyka. Tím, že je text rozstříhaný (jako je tomu například v hypotetické chiasmáži Jiřího Koláře), ztrácí sice na čitelnosti, ale jeho sdělná hodnota zůstává. Například je patrné, že jde o hebrejský text seřazený do spirálovitého tvaru. Kolář tak rozvíjí divákovy úvahy o symbolu spirály, písmu, celkovém výtvarném působení a smyslu aktu destrukce. Soubor těchto subjektivních výkladů pak vystaví dílu specifickou sémiotiku, ač text sám o sémantiku přišel.

„Mluvíš když mluvíš o sobě jako ten, kdo (já) mluví o sobě samém. On ona ono mluví o sobě jako ten kdo (já) mluví o sobě samém. Ty není protože já nemohu o tobě mluvit. (...) Ty je má myšlenka. On ona ono je má myšlenka.“⁴

Helmut Heissenbüttel⁵ v textu *Gramatická redukce* ukazuje, že se vyjádřením vůči sobě samému stavíme do role cizince. V úvaze *Voraussetzung* (Předpoklady, 1962) pak dodává: „Zdá se, že dnes poněkud upadlo v zapomenutí, že literatura sestává nikoli z představ, obrazů, pocitů, mínění, (...) ale z jazyka. (...) Když selhal způsob, jakým se mluví, znamenalo to vniknout do nitra jazyka, otevřít jej a dotázat se jeho nejskrytějších souvislostí. (...) jsou to hranice toho, co ještě není vyslovitelné.“⁶ Heissenbüttelovy básně mají komplikovanou gramatiku (zpravidla chybí i interpunkce) a jeho „epigramická přesnost“ věcně rozkládá jazyk.⁷ Mříž jazyka a člověk jsou do sebe stále vlétáni.⁸

Autor se může pokusit protlačit svou myšlenkou skrz mříž užitím přesných pojmů, čímž zacílí na svůj *tropus*, nebo se bude držet doporučení Jacquese Derridy a bude klást k sobě jednotlivé elementy vyjádření, jimiž bude kroužit okolo (*dis-course*) možného poznání – *epistémé*. Derridův pojem *bricolage* (kutilství) je volný a hravý diskurzivní pohyb s otevřeným rukopisem. Tento pohyb je ovšem náchylný k zamotání a uvěznění mluvčího do sítě, což může způsobit i naprosté zmatení pojmů. Tomu se však mnozí z umělců vůbec nebrání. Ernst Jandl text básně podřizuje rytmu, nebo aplikuje projektivní gramatiku: Má svá vlastní, pro němčinu často ironizující pomotaná pravidla, aby dosáhl svého vlastního idiolektu (jazyk, jímž nikdo jiný nemluví).⁹ V básni *wien : heldenplatz* mísí v mnoha slovních hříčkách mysliveckou hantýrku s oslavným německým akcentem, aby popsal příjezd „boho-kozla“ (Adolfa Hitlera při anšlusu Rakouska) na Hofburg, kde byl vítán za velikého ryku davů.¹⁰ Přepřacování nejen slov, ale i systému znaků do jiné funkce bychom pak mohli označit jako sémantický idiolekt. Například Jiří Valoch [1], Vladimír Burda a mnozí další čeští i světoví autoři vizuální poezie užívali zmnožení grafému (například plusu, či jakékoli klávesy psacího stroje), který působil esteticky, jako síť. Hiršal s Grögerovou to nazývají autonomní básní – „*Nemíří nikam mimo sebe, jazyk a obsah jsou jedno a totéž.*“¹¹ Sémantický idiolekt pak vytváří nejen vlastní řeč se specifickými (či upravenými) znaky a významy (sémantika), ale jde již o úpravu způsobu sdělování samého. Tímto rozšířením kreativního vnímání sdě-

4 Helmut Heissenbüttel, *Gramatická redukce*, in: idem: *Texty*. Praha 1965, s. 70–71.

5 Německý básník a literární teoretik, který studoval lingvistiku, filosofii a matematiku. Od roku 1954 vstupuje jako jeden z prvních na pole experimentální poezie a od roku 1960 vydává své *Knihy textů* (*Textbücher*). Viz Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha 1967, s. 249.

6 Helmut Heissenbüttel, *Předpoklady*, in: ibidem, s. 49.

7 Viz Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Básník nového lidského dorozumění*, in: Heissenbüttel (pozn. 4), s. 100.

8 Viz báseň *Psychologický proces*, in: Heissenbüttel (pozn. 4), s. 53–55.

9 Filozof a strukturalista Martinet hledá u přírodních národů idiolekt, což přimělo Rollanda Barthesa k úvaze o obecném idiolektu, in: Roland Barthes, *Kritika a Pravda*, Praha – Liberec 1997, s. 96.

10 Viz Ernst Jandl, *Laut und Luise*, Stuttgart 1976, s. 37.

11 Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Enfant Terrible z Vídně*, in: Ernst Jandl, *Mletpantem*, Praha 1989, s. 218.

lování můžeme rozlišit to, čím experimentální poezie překračuje hranici poezie konkrétní. Ernst Jandl s Friedricke Mayröcker ve svých experimentálních divadelních hrách, které se týkají třeba jen světla a zvuku, nutí diváky ptát se po medialitě vyprávění.¹²

Podobně i ve filmovém náčrtu Gerharda Rühma z roku 1964 [2] najdeme cestu bodu/kruhu, jež se na čas stává písmenem „o“, načež ohmatává hranice projekčního plátna a snaží se z něj vystoupit.¹³ Tyto postupy (začlenění reakce diváka, práce se sdělnou taktikou) již předjímají postupy konceptuálních umělců. Například Ján Mančuška ve své instalaci *Prostor za zdí* (2004) [3] vyřezal do zdi text, v němž popisuje místnost a umístění nábytku. Místnost i nábytek pak je viditelný právě skrz tento text. Rozdíl oproti zmíněným autorům Wiener Gruppe je v jednotě působení. Čím pevněji je systém sdělování s tématem propojen, tím spíše dílo působí jako samostatná živá jednotka, již se musíme pokusit poznat coby nový živočišný druh. Jacques Derrida pro rozpoznávání užívá vlastní pojem – *diferance*. Ten je složen ze slov „různice“, ale také „odkládání“, při němž se oddaluje naplnění touhy po definitivním závěru.¹⁴

Toto oddalování závěru je základem pro vnímání umění jako metafory. Nelson Goodman ji definuje jako „*soubor alternativních označení*“¹⁵ (srovnejme ji s Derridovým pojmem lineární diskurz¹⁶). Řetězení nehotových odkazů a důraz na to, co v materiálu sdělení chybí, nás správně dovádí až k určité anti-formě v umění, k níž se hlásí minimalisté. Maria Hussakowska ji popisuje takto: „*Antiforma přesahuje konvence znalostí, kontextu, namísto toho nabízí dílo zbavené pojmové závislosti.*“¹⁷ Ideální dílo je tak vlastně znakem – zcela otevřeným pro vnímatele. „*Vlastnosti, které symbol vyjadřuje, náleží jemu samému,*“¹⁸ jak píše Nelson Goodman. Autory experimentální poezie s minimalisty propojuje podle Liz Kotz jednak pohled na médium jako matérii, ale i důraz na okamžik prožívání díla.¹⁹

Šrafování myslí

Veškerá autorská komunikace je směřována k porozumění. Tato zacílenost (*epistémé*) pak jde proti existenci Deleuzových *tropů* a celé tezi o metaforickém vyjadřování. I naše mysl je determinována zkušeností s jazykem a jeho systémem. „*Struktura byla vždy neutralizována, redukována: Gestem, jímž bylo dáváno určité centrum,*“²⁰ píše Jacques Derrida.

12 viz Ernst Jandl – Friedricke Mayröcker, *Experimentální hry*, Praha 2005.

13 viz Gerhard Rühm, *Drei kinematografische Texte*, Wien 1996, s. 11.

14 „*Označovaný pojem není nikdy přítomný sám o sobě v přítomnosti dostačující sobě samé a pouze k sobě samé odkazující.*“ Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava 1993, s. 155.

15 Nelson Goodman, *Jazyky umění*, Praha 2007, s. 71.

16 viz Derrida (pozn. 14), s. 150, 278.

17 Maria Hussakowska-Szyszko, *Labyrinth – fragments. Robert Morris and his installation for ms²*, Łódź 2010, s. 69.

18 Goodman (pozn. 15), s. 65.

19 srov. Liz Kotz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge 2007.

20 Derrida (pozn. 14), s. 177.

„Je tedy třeba vzdát se vědeckého, či filosofického diskurzu (...), jenž je požadavkem vracet se k pramenům,“²¹ dodává. Snaha najít cíl promluv či význam slova je nesplnitelná. Cíl totiž nemá jasné centrum, resp. toto centrum nemá jasné místo. „O centru lze říci, že je jak vně, tak uvnitř této struktury.“²² Umožňuje tedy vůbec struktura jazyka sjednocení subjektů?

„kdyby většina byla přibližně stejná (...) dalo by se přesto připustit že jen většina je přibližně stejná když věc zůstává v chodu (...) ve skutečnosti má však většina která je přibližně stejná zvláštní schopnost popadnout svůj zbytek takřka za límec a udělat něco mimořádného“²³

Helmut Heissenbüttel tím myslí holocaust. Ve zmíněném textu *Otec roje* píše, jak snadno je touha po sjednocení skrze jazyk a teze zneužitelná a jak snadno se dá přetavit v jakoukoli hrůzu. I Václav Havel zkoumá totalitní jazyk a vyvozuje z něj jistý trend: Kódy už neoznačují téma, ale slouží svým zájmům – být řečeny – a tak se slova stávají frázemi.²⁴ I většina českých experimentálních básníků na tuto politicko-lingvistickou situaci ve své tvorbě reaguje.²⁵

Téma šrafování lidské mysli coby doklad prázdnoty jazyka a následné zdůrazňování jeho struktur se projevuje třeba i při třídění fotografií, nebo třibení našich vzpomínek. Vypovídá o tom instalace Jiřího Skály *Nechtěný archivář* [4], vytvořená ve spolupráci se Zbyňkem Baladránem (autorem textu). Dílo umožňuje divákovi sledovat v dřevěném boxu kromě videa i útroby promítacího zařízení. Informace o zprostředkovatelích (hlas, video i promítací box) se mediálně rozdělí a získá tím určitou komplexitu. „Dominantním prvkem Skálovy umělecké práce je přepis,“²⁶ píše Ján Mančuška. To, co se přepisuje, je sám jazyk, nikoli myšlenky. Subjekt je z příběhu vytlačen materiálností formy sdělení a funkce jeho mysli se podobá uvažování stroje, na což klade důraz způsob instalace díla.

Přepis subjektu na objekt v textu (chcete-li utonutí člověka v jazyce) je motivem rovněž v experimentální tvorbě například Zdeňka Barborky. Jeho procesuální text *Ortel* (1965) vypráví o muži trpícím rakovinou. Uprostřed odstavce o asi 250 slovech stojí sousloví „bují rakovinový nádor“. Odstavec se čtrnáctkrát zopakuje, přičemž se transformuje. V textu zakomponovaná slova „metastáze“ se změní na „nádor“ a v dalším zopakování se od slov „nádor“ změní tři slova vlevo a vpravo také na „nádor“. Při dalších opakováních se pak

21 Ibidem, s. 187.

22 Ibidem, s. 178.

23 Helmut Heissenbüttel, *Otec roje*, in: idem (pozn. 4), s. 88–89.

24 „Tyto kódy (...) si vytvářejí stále složitější, přesnější a náročnější nomenklatury, které se stávají nakonec samoúčelné a brzdí výkon své původní sdělovací funkce, protože začínají stále víc sloužit požadavkům své vlastní formální ucelenosti, ignorující míru optimální pro přenos dané informace.“ Václav Havel, *O konvencích, informaci a kódu* (1965), in: Eva Krátká (ed.), *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno 2013, s. 169.

25 Například Jiří Kolář na to reaguje sbírkou *Prométheova játra*, která reaguje na jeho pocit vyprázdnění jazyka v padesátých letech. Do deníku si zapsal: „... úkol a poslání literatury zůstává od věků do dneška stejný, ten neomezeně prostý ve své složitosti: NELHAT!“ – Jiří Kolář, *Černá lyra; Čas; Očitý svědek*, Praha 1997, s. 287.

26 *Cena Jindřicha Chalupeckého – Finále 07* (kat. výst.), Praha 2007.

„nádor“ po textu dále šíří, až zbude věta: „muž kterého představuje tento text nádor nádor nádor (...) nevyhnutelně zahubí.“²⁷ Užité postup iterace se podle Maxe Benseho projevuje formou variací, fugy, procesuálních textů či vizuálního opakování znaku. Veškeré rytmické opakování (nejenom v čase, ale i v rytmu stejných znaků rozmístěných na stránce) je iterací, pokud uvádí původní symboliku do nového významu. Iterace má tedy působit jako síť rozložená do plochy nebo do času čtení.²⁸

Tento postup známe jak ze způsobu instalace Campbellových polévek Andyho Warhola, tak z opakování slov v trojverší „Černé mléko jitra pijem je navečer pijem je v poledne zrána a pijem je v noci pijem a pijem“²⁹ z básně *Fuga smrti* od Paula Celana.

Příznačnost zmíněného Barborkova přístupu k iteraci ale tkví v momentu ubíjení osobnosti hmotou jazyka. To je stěžejní i pro Jiřího Skálu (mimořadně čtenáře experimentálních básníků). Dílo *Otcova ústa* (2008) pracuje s binárním kódem detailní fotografie úst jeho otce, který se přepisuje na text složený z „ano“ (za 1) a „ne“ (za 0). Tento kód čtou dva čtenáři – buď na hotovém videu, nebo v rámci performance (Topičův salon, 2011) [5]. Čtenáři se zpravidla dopouštějí chyb, porušují strojový text, přizpůsobují jej společné rytmy četby, odporují si, nebo čtou rezignovaně, odevzdaně. Nejčastěji však projdou všemi zmíněnými fázemi. Akt mluvy tváří v tvář nemůže být nikdy odosobněný, ať je sdělný kód sebevíc strukturovaný. Původní moment totální nesrozumitelnosti toho, co by mohla otcova ústa říkat, se tak promění a kód znovu získává osobitost.

Struktury jazyka si běžně přisvojujeme při vzpomínání. To, jak se nám vynořují v hlavě obrazy a případně se asociativně vrství, je však těžko převoditelné do sdělení, protože by se pak děj nedal sledovat. To však nevádí Ernstu Jandlovi, který záměrně používá *Erinnerungsstaffage* (vzpomínkovou stafáž) a jeho texty tak získají překotný rytmus. Obzvláště patrný je tento postup v textu *Německá báseň*. V té se mísí jazyky, časové roviny a pocity viny s pubertálně hloupými žertíky (Jandl vzpomíná na dobu, kdy mu bylo 14 let.). V okamžicích, kdy se vzpomínka přesune na zaplněné náměstí, dostane tento jinak partiturně rytmický text velice rychlý a překotný spád.³⁰

27 Barborka, stejně jako Jandl, Heissenbüttel nebo Paul Celan neužívají pro ně nadbytečné interpunkce, proto zde uvádím původní znění textu; viz Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Praha 1993, s. 57–66.

28 Viz Max Bense, *Text a kontext*, in: Hiršal – Grögerová (pozn. 5), s. 30.

29 Radek Malý, *Fuga smrti Paula Celana v překladech do češtiny, ALUZE. Revue pro literaturu, filozofii a jiné* 1/2010. Dostupné online: http://www.aluze.cz/2010_01/05_studie_maly.php, vyhledáno 22. 11. 2016.

30 Text můžeme zkusit číst například rychlostí jedné vteřiny na řádek, čímž se v obsahově zahuštěnějších částech básně dostáváme do problémů.

„židovka

v

židovka

v

židovka

v

germany

židovka

v

židovka

v

germany

(...)

matka si utrhla sako od úst

já jí sebral z peněženky deset grošů

matka je skoupá

za deset grošů jsem si na korutanské koupil haknkrajc

haknkrajc jsem si přišpendlil na sako

a procházel se po korutanské sem a tam,

hodně lidí se procházelo po korutanské sem a tam

a zdvihali paží a říkali hajl

a já měl haknkrajc na saku

a zkoušel říkat hajl

*a zůstávalo mi trčet v krku protože to bylo nové
ale pak už to šlo docela hladce
pak sem šel k zubaři
a měl na saku haknkrajc
a staré paní v čekárně po mně pokukovaly
a já koukal není-li na stole magazin
i když magazíny si prohlížím nerad když jsou u toho lidi
protože v magazínu jsou nahatiny
jinak bych si magazíny neprohlížel
ale něco takového doma nevidím
leda matku klíčovou dírkou
pak jsem přišel na řadu
a zubař neřekl že jsem čuně
protože mi páchne z úst
ale podíval se na haknkrajc a řekl otci
že ze mne jednou bude řádný mladík*

...³¹

Ernst Jandl ale vzpomíná na válku i fónickou básní *Sschtzngrmm*, ze sbírky *Krieg und So* (Válka a tak), z roku 1971, „ššštzn grrrm“ v básni imituje zvuky letících kulek, „t-t-t“ pak střelbu kulometu, také je zkratkou pro slovo „Tot“ (smrt). Najednou se jazyk stává nositelem obrazu i zvukovým významem. V jiných básních Jandl tvoří zvláštní „boho-kozlí“ jazyk nebo jako vypravěč vzpomínky mění svůj věk (14 na 32 let a zpět). Ukazuje se tedy, že si ke každému obsahu buduje specifický úhel vypravěčského pohledu. J. Hiršal a B. Grögerová to nazývají aperspektivním myšlením.³² Změna pozice bývá v básních přiznaná a stává se součástí Jandlova humoru.

31 Citováno z překladu Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, in: Jandl (pozn. 11), s. 29–31.

32 Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Přednáška o filozofii jazyka, statistické estetice a současném literárním experimentu, in: Krátká (pozn. 24), s. 56.

Modifikace našich vlastních jazykových pozic je podle Miroslava Petříčka základním projevem naší schopnosti chápat se věcí, mít o nich povědomí, získat „grif“. I proto se při řeči podporujeme gesty, vytvořili jsme si vlastní jazykový rámec, v němž se dokážeme pohybovat.³³ Schopnost měnit rámce vyprávění, přizpůsobit fungování textu, ohnout jej směrem k našemu idiolektu a ohýbat jej podle potřeby poukazuje na neustálé přehodnocování pohledu na jazyk. Jsme vedeni k rozlišování a zároveň k oddalování závěrů (již zmíněný Jacques Derrida a jeho *diferance*³⁴).

Pohyby uvnitř prázdna

Autor se vydal na cestu sítí jazyka, necílí již na pochopitelnost, ale pozměňuje možnosti chápání. Dochází k Foucaultovu „slučování polí“ a vytváření složitějších diskurzů, a nakonec až k „epistemologické proměně“.³⁵

„I.

Jsem příběh

II.

Jsem Něčí příběh.

III.

Někdo jehož příběh jsem je příběh který jsem. Jsem někdo kdo je příběh.

(...)

XII.

Děj příběhu je neporušitelný. Příběh je neporušitelný děj.

XIII.

Nevím. Zapomínám. Vzpomínám. Dovídám se. Vštěpuje se mi

XIV.

Pak. Pak a pak. To a to pak a pak. Chronologicky geograficky.

XV.

Jsem to co se nedá zvrátit. Příběh je to co se nedá zvrátit.

33 Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*, Praha 2009, s. 39.

34 Viz Derrida (pozn. 14).

35 Michel Foucault, *Archeologie vědění*, Praha 2002, s. 22.

XVI.

U příležitosti něčeho. Následkem něčeho.

XVII.

Následky následků následků následků následků.

XVIII.

Jsem někdo kdo je jediný pravdivý a skutečný příběh. Jsem něčí jediný pravdivý a skutečný příběh.

XIX.

Pravdivost a skutečnost příběhu který jsme je tento příběh.

XX.

Tady.

XXI.

*Nezvratně tady.*³⁶

Helmut Heissenbüttel v citovaném textu *Román* mění pohled vypravěče na samotný text. Je to vlastně estetická úvaha: Jazykem se ztrácí osobnost a autor má právo osobnost vypravěče situovat v procesu tohoto odosobnění kamkoli. Jak vidíme, předpoklad funkčního průchodu jakékoli myšlenky jazykem je jen v úhlu pohledu fikce.

Gerhard Rühm se sbírkou *Wahnsinn* snaží vytvořit „totální knihu“ – souborné umělecké dílo, v němž je propojena fónická poezie (nahraná na desce) s kolážemi a vizuální poezií na stránkách. I text se však pohybuje na hraně rozhraní – slovo (vyřčené – třeba podle návodu) je zde jak prostředníkem, tak tématem – je zde patrný jistý odstup od situace:

„slovo jako: přibližně

slovo jako: plné očekávání

slovo jako: trefně

slovo jako: obezřetně

slovo jako: kůže

(...)

36 Helmut Heissenbüttel, *Román*, in: idem, *Texty* (pozn. 4), s. 56–59 (původní zdroj: idem, *Textbuch 2*, Olten – Freiburg im Breisgau 1961).

slovo jako: nápad (myšlenka)

slovo jako: náhle nebo štěstí nebo nálada

slovo jako věta

slovo jako: já jsem tady – nebo: u tebe, nebo hlas

slovo jako hlas – nebo

slovo jako: vzrůst nebo tma

slovo jako zvenku, nesrozumitelně

slovo jako: víno

slovo jako: sdělit, nebo mít podíl

slovo jako: smích

(smích)

(stále tišeji:) (stále hlasitěji:)

slovo jako: přiblížení

slovo jako: : skoro!

slovo jako: : : vesmír, všechno!!

slovo jako: : : : hned!!!

slovo jako: : : : : teď!!!!³⁷

V textu je velký důraz na „teď a tady“ (zřejmě jako ironizování romantického patosu). Skrze neosobní objektivitu textu se nakonec subjekty propojí (políbí se) – je takový postup paradoxní? Nebo je ona fikčnost obsažená v odstupu nutností? Není snad vyprávění byť sebepravdivějších osobních zážitků pro posluchače vždy fikcí? Janet Cardiff a George Bures Miller v instalaci *Road Trip* z roku 2004 [6] reprodukovali fotografie Antona Burese z výletu po řece Hudson. I zde byl kladen důraz na dávný okamžik i určitý patos (zčervenalé polaroidové snímky), čemuž pomohlo také přiznané pozadí děje – šlo o poslední z výletů rakovinou postiženého autorova otce. Představy lidí, jejich rozhovorů, jejich zájmů jsou pro nás již figury. Autorům šlo o textovost vyprávění, jemuž naše mysl stále „přidává“ a míří tak k *tropům*. Jsme dojatí, ačkoli vidíme jen fotografie s popisky. Kód je námi neustále domestikován.

37 (příklad FJ); pův. text in: Gerhard Rühm, *Wahnsinn. Litanien*, München 1973, s. 13.

Michel Foucault popisuje prostor jazyka jako svět bez pojmů, tedy i bez pojmu „já“. V textu *Myšlení vnějšku* personifikuje postavu průvodce, který umožňuje provést subjekt prostorem uvnitř jazyka (najít svůj odraz – vyjádřit se). Průvodce zůstává ukryt vně, stává se však součástí subjektu, jeho ozvěnou i popřením. Průvodce je „*chaotické pozadí (...), bezejmenná hranice, do které řeč naráží, [aby se odtud – FJ] navrátila jako identická, jako echo nějaké jiné rozpravy.*“³⁸ To je kruhový pohyb řeči: Člověk hledá, jak se vyjádřit, nenachází nic, zamotává se v síti, pochybuje a přiznává, že jako řečník je jen součástí vyjadřovacího systému.

Ján Mančuška se v instalaci *Hrnek* (2003) s tímto problémem potýká popsáním zdi pojmovou mapou. Od slova „hrnek“ se dostal sítí asociací až k sociologickým a filosofickým tématům či úvahám o vztazích. Podobně jako Heissenbüttel se snaží stát součástí systému a podobně jako u práce Jiřího Skály *Otcova ústa* i zde vidíme, že i když jde jen a pouze o jazyk, nemůže být sdělení nikdy zcela odosobněno. Už jen výběr témat, k nimž nás asociace dovedou, bývá velice příznačný.

Jak by však vypadal výběr témat, kdyby jej vybíral sám jazyk? Rosa Barba ve filmové trilogii *Hidden Conference* (2010–2015) provádí domnělého diváka po depozitářích velkých evropských galerií. Ve filmu není lidská postava, je to stříhová kompozice s objekty – uměleckými díly s komponovanou hudbou. Fikčnost filmů podporují i fragmenty hereckých gest a póz anonymizovaných děl a jejich systémové zařazení. Hlavní otázka díla je „*možnost reprezentace a výkladu fragmentů irelevantního zdání historie na základě předmětů zbavených patosu vitríny.*“³⁹ Také podle Benjamin Buchloha není možné vystavět prezentační konstrukt, který by byl poplatný ideologii obecné historie.⁴⁰ Zavádějící je však na této ideologii snaha vytvořit obecnost pro subjekt. Obecnost sama je podle objektově orientované ontologie neslučitelná s epistemologií. Je však možné se ptát, jak se dívá síť na člověka? A jak jednotlivé uzly na sebe? Jeden z představitelů této filosofie Levi Bryant říká: „*Všechny objekty se vzájemně překládají. Překlad však není jediná forma, jak se mysl vztahuje k světu.*“⁴¹ Předměty jsou ve světě samy o sobě v různých vztazích. Gilles Deleuze říká v eseji *Nomádské myšlení*, že by lidská mysl měla „*vnášet šum do všech kódů.*“⁴² Soustředit se na zřetelnost politiky „*já interpretuji*“ a „*já cituji*“ je totiž podle něj velmi matoucí. Také Jacques Derrida říká: „*Je potřeba se vzdát oné epistémé.*“⁴³

Aleš Čermák ve své diplomové práci *Pes nadbíhá kličkujícímu zajíci* (2013) [7] píše více-

38 Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*, Praha 2003, s. 64.

39 Rosa Barba, *Spaces for species (and pieces)*, (kat. výst.), Dresden 2015 (pracovní překlad FJ).

40 Americký historik umění německého původu, Benjamin H. D. Buchloh, se zabývá obecností historie, vytvářením sbírek a vůbec snahou konzervovat umění do historických řad. „*Muzeum konstruuje historickou paměť a tím podle Foucaulta produkuje ideologicky zabarvenou paměť*“ (Benjamin Buchloh, (bez názvu), in: Sabine Breitwieser, *Sammlung – Archiv – Kommunikation: Bedingungen heute – Überlegungen für morgen*, Wien 1999, s. 65). Historie by podle něj neměla sloužit žádnému cíli a tím spíše ne cíli objektivitu. Buchloh tedy správně klade důraz na subjektivizaci původně objektivní disciplíny.

41 Levi Bryant, Za objekt konečně bez subjektu, in: Václav Janoščík (ed.), *Objekt*, Praha 2015, s. 105.

42 Deleuze (pozn. 2), s. 287.

43 Derrida (pozn. 14), s. 187.

vrstevnatou knihu a vytváří uměleckou situaci. Na pozadí popisu stavby Kotěrovy budovy Právnické fakulty se rozbíhá hra několika vyprávěcích rovin (historické vyprávění, poznámkový aparát, citace vzpomínajících či úvahy autora). Témata architektonická, historická či teorie ideálního prostoru se střídají tak, že nutí čtenáře i autora vytvářet si své vlastní souvislosti a konstrukce. Aleš Čermák chce, aby se divák myšlenkově přesunul do jiného módu historie, v níž si buduje svou vlastní skutečnost. Aby si představil svou vlastní postavu jako figuru, která čte knihu. Bude to zároveň autor i čtenář, který ji fyzicky čte. Při prezentaci knihy byla zmíněná budova zaplněná herci, kteří hráli roli studentů konajících běžně pozorovatelné děje. Komise hodnotící jeho dílo se tak nevědomky stala součástí rekonstruovaných okamžiků.

Miroslav Petříček tento fenomén nestrukturovanosti myslí popisuje v úvaze *Krystaly a mraky* (1996): I při sebelepší snaze o volnost teoretického rukopisu se pohybujeme od struktury k metanaraci. Od semknutosti k nejistotě, která si však chce být také jista, chce být definována. Proto, když se mysl nabaží mraků, vrátí se do podoby krystalů tak jako koloběh vody (od páry k ledu). Tento koloběh dějin uvažování se i v nás stále opakuje. Cykličnost krystalů a mraků by se dala obrátit i na náš „teoretický jazyk“, který nám díky cykličnosti neustálého pohybu mezi definitivami a jejich rozpady uniká.⁴⁴

Zbyněk Baladrán výstavou *Diderotův sen* (2014) [8] vyjadřuje odpor vůči taktizovanému myšlení, které složité a proměnlivé pojmy podmiňuje vlastnímu porozumění kladoucím do centra dění jeden, vlastní výklad, čímž buduje síť domnělého porozumění. Mysl realizující představy nepotřebuje automaticky „ruce“, nepotřebuje ohýbat svět či s ním manipulovat. Sama možnost je totiž počátkem pohybu. Představy neustále rozbourávají povědomí lidské bytosti o sobě samé. Pojmy mění čtenáře, nikoli jen čtenář pojmy. Mohu-li být zároveň souhvězdím a sebou, i „já“ tak ztrácí hmotnost. Ukazuje se, že i lidské vědomí může být zcela vně „mě“ jako vypravěče.

Aleš Čermák v jedné ze svých posledních prací *Občan a věc* [9] divadelně, filmově a scénicky adaptuje text (či přesněji prepis přednášky) *Východiska s Voicebandů* J. Hiršala a B. Grögerové z roku 1969.⁴⁵ Autobiografie je konstruktem jedince, který mu umožňuje nahlédnout vývoj metod v jejich neustálém pohybu, brát podněty a pracovat s nimi aktuálně. I proto autor pro každé další předvedení textu pozměňuje scénu, děj, či jakýkoli další aspekt představení. Sémiotika je zde již jen úhlem pohledu, který se ocitl ve víru přístupů.

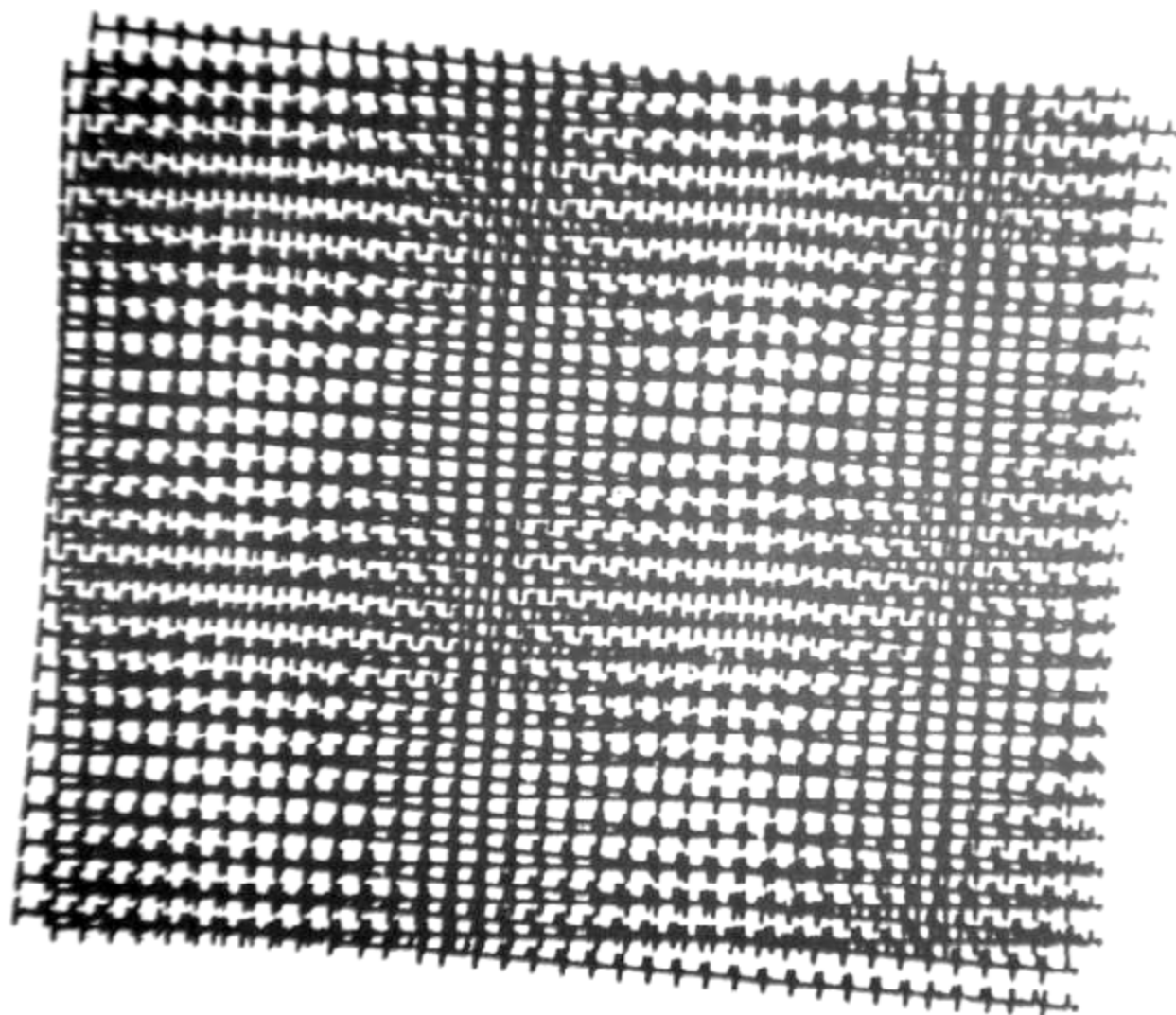
Ze všech dedukcí a dekonstrukcí taktik přizpůsobování jazyka se nám podařilo vystavět pozici, z níž se text a vyprávění jeví jako politika sdělné pozice a jako taková je proměnitelná. Například já (i se svojí přednáškou) jsem jen otázkou vašeho vnímání.

44 Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*, Praha 2009, s. 105.

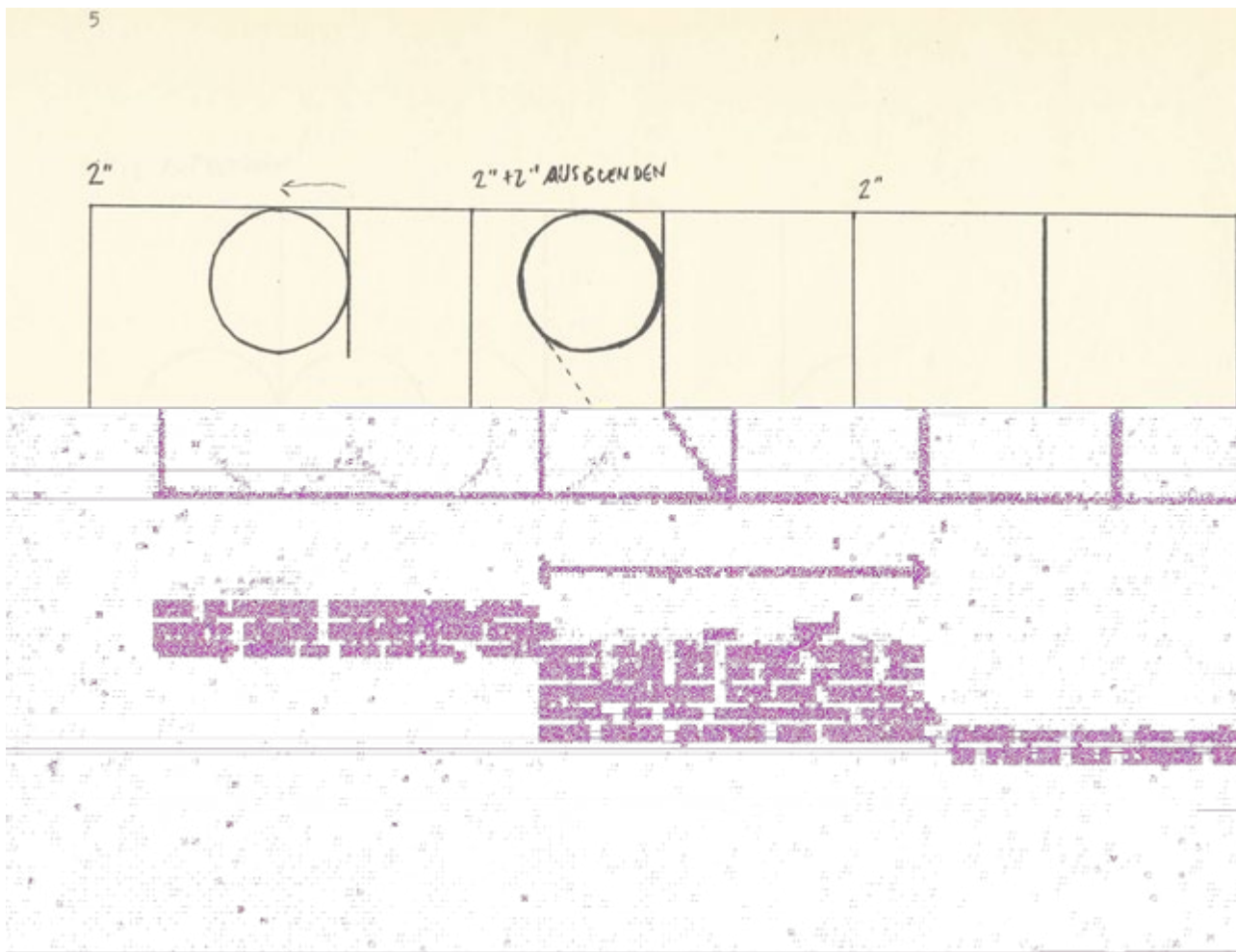
45 Viz Krátká (pozn. 24), s. 19–69.

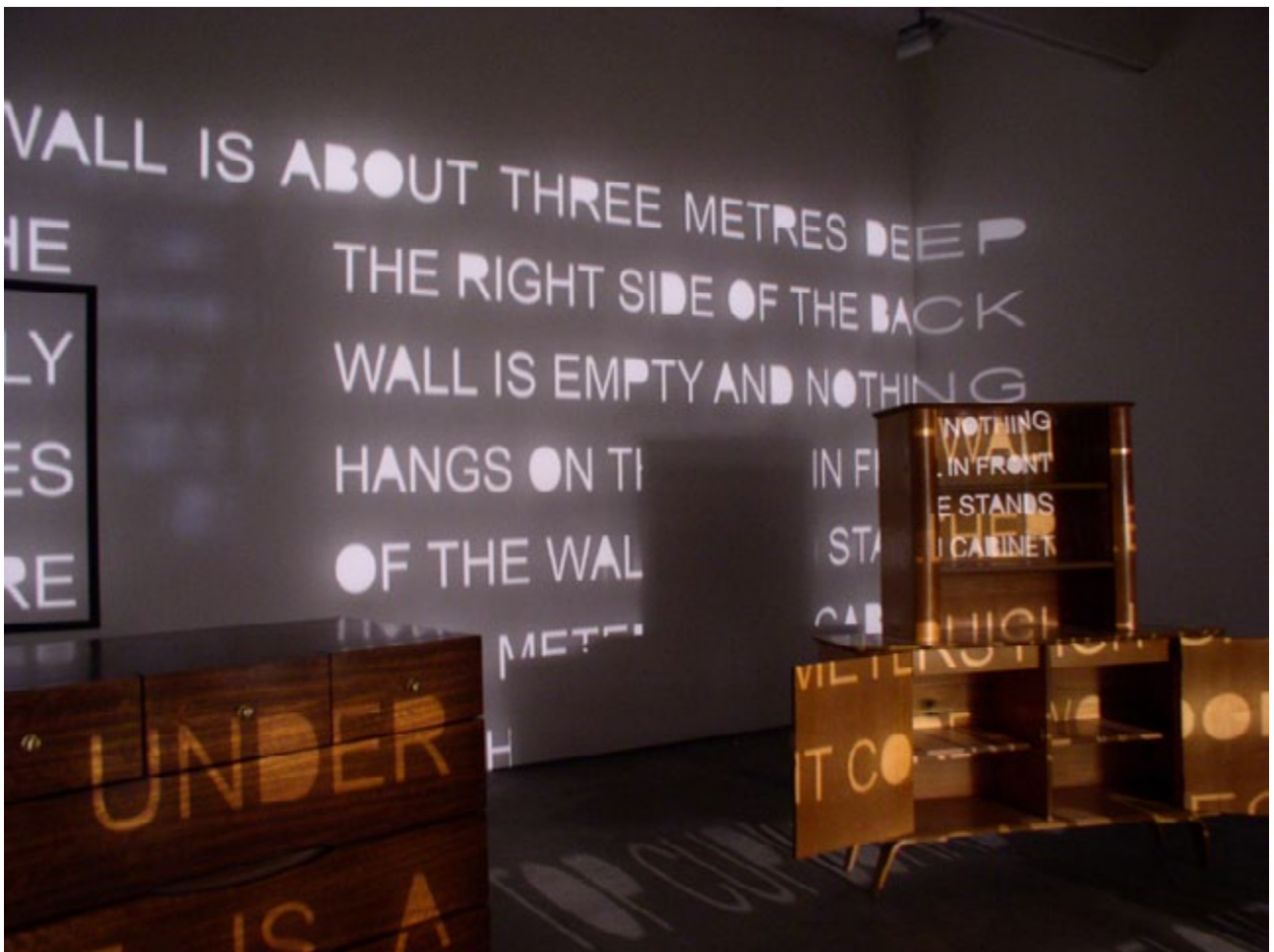
The horizon of language: Problematic contexts of experimental poetry and conceptual artistic practices

This paper proposes to explore language as an expressive medium for contemporary artists. Many of them use analogical creation methods, much like the experimental poets did in the sixties. This paper focuses on terms of semiotics and post-structuralist philosophy and their influence over expression of artists as a range of experimental poetry. It focuses mainly on their art inventions, that has currency up to today. The main artists researched topics are: the structure of language, hatching of human mind and the movement of the author in the space of speech. From this experiences, contemporary artists go from the endeavour to the determinate, or cross the borders of their own expressive abilities. This paper tries, on basis of analysis of selected Czech contemporary artworks, to describe the search of horizon of language as an expressing medium for contemporary Czech artists.



1/ Jiří Valoch, Optická báseň, 1965, strojopis. Zdroj: Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Praha 1993, s. 31





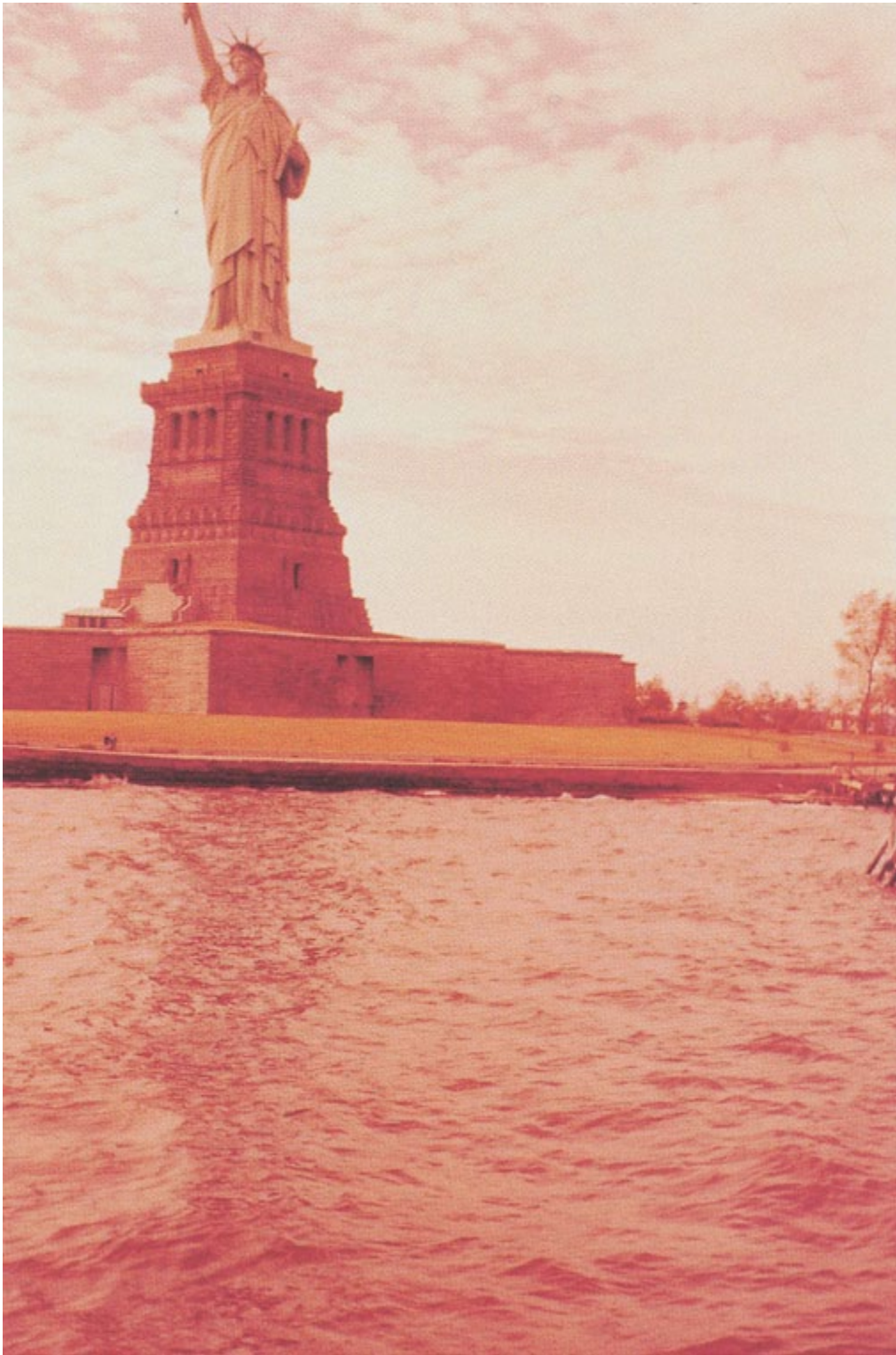
3/ Ján Mančúška, Prostor za zdí, 2004. Zdroj: <http://janmancuska.com/cs/page/show/id/230/title/obrazky/image/1030>



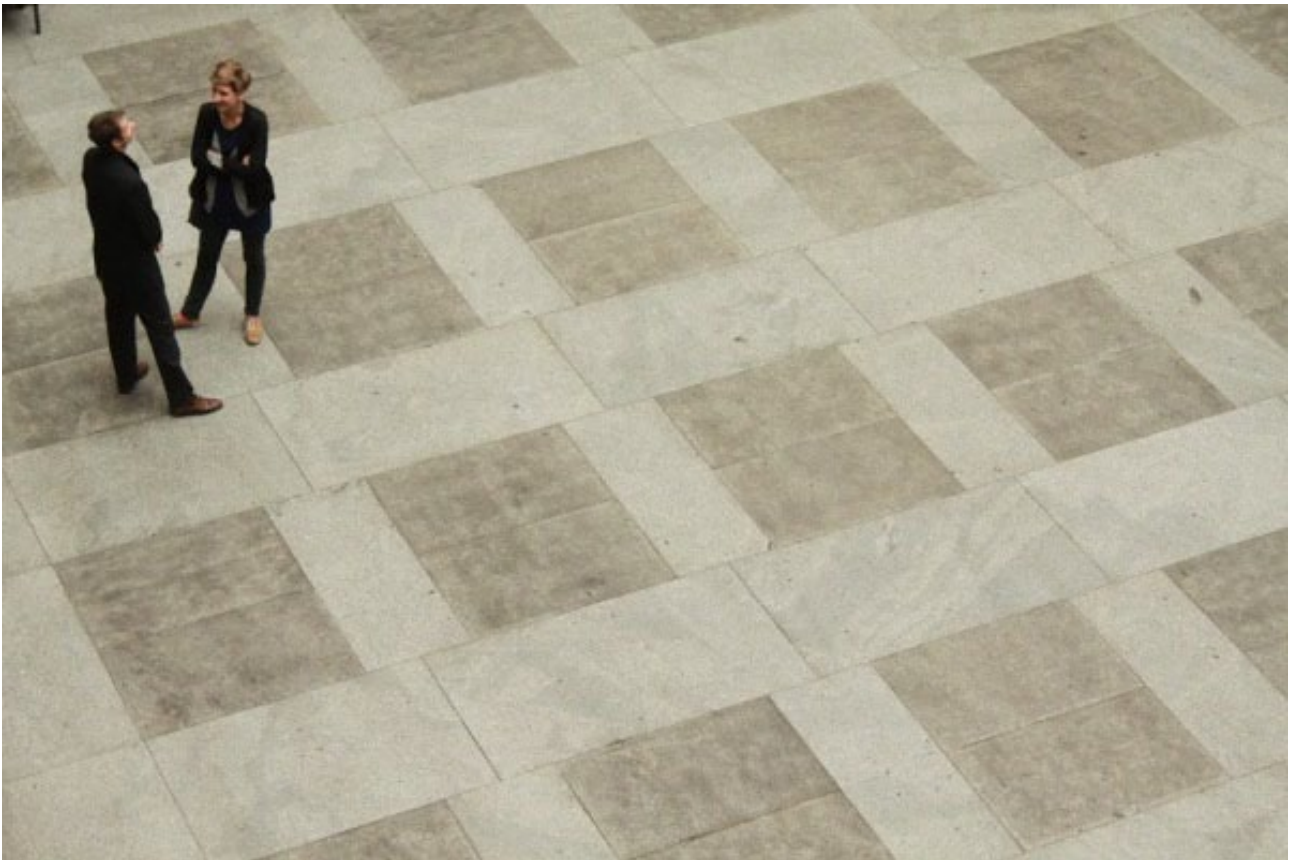
4/ Jiří Skála (se Zbyňkem Baladránem), Nechtěný archivář, 2009, zobrazovací stroj ke krátké povídce, digital video, 4 min., konstrukce, 0,9 x 2,45 x 1,8 metrů, video na: <https://vimeo.com/9127232>. Foto: Jiří Skála



5/ Jiří Skála, Otcova ústa, 2008, performance Průvodce, Topičův Salon, 2011, čtenáři: Eliška Vrbová a Dalibor Zíta, kurátor Filip Jakš.
Foto: Jiří Skála



6/ Janet Cardiff a George Bures Miller, Road trip, 2004 Foto: Gabriele Schor, *Open spaces / secret places*, Köln 2012, s. 132–133



7/ Aleš Čermák, Pes nadbíhá kličkujícímu zajíci, 2012, kniha a situační performance v budově Právnické fakulty v Praze.
Foto: Viktor Takáč



8/ Zbyněk Baladrán, Diderotův sen, 2014, text, video, instalace. Foto: Zbyněk Baladrán



9/ Aleš Čermák, Občan a věc, 2015 (5. verze), Meet factory. Foto: Aleš Čermák

Angelus Novus a Éternel retour: André Malraux a Walter Benjamin

Eva Skopalová, Ústav pro dějiny umění, FF UK / Katedra teorie a dějin umění,
UMPRUM

„Ale vrátí se uzel příčin, do něhož já jsem zamotán, – a ten mne opět vytvoří! Já sám náležím k příčinám věčného návratu. Přijdu zase, s tímto sluncem, s touto zemí, s tímto orlem, s tímto hadem – ne abych žil život nový či život lepší či život podobný: budu věčně přicházeti, abych žil tento stejný život, nezměněný v nejmenším ani největším, bych opět učil věčnému návratu všech věcí (...)“

Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*

V příspěvku se zabývám „čmáranicemi“ teorie dějin výtvarného umění, které, jak se zdá, mohou být referencemi pro to, co je podstatné. Totiž to, co tiše odpočívá na okraji stránky, má často co říci k jejímu obsahu. Moji pozornost upoutaly čmáranice na okrajích papíru od André Malrauxe (1901–1976) a Waltera Benjamina (1892–1940), dvou relativně si vzdálených myslitelů, které spojuje jedno jméno, totiž Friedrich Nietzsche (1844–1900).¹ U Malrauxe čmáranice leží na hranici mezi tím, co psychologie nazývá „doodle“, tedy mezi spontánními čmáranicemi bez významu, a grafickým ztvárněním myšlenek. Čmáranice se postupem času staly samostatným tématem. Jsou odrazem povahy člověka, ale také zachycením způsobu uvažování, myšlenek, které není možné vtělit do slov – a to buď pro jejich povahu, nebo proto, že si je ani jejich tvůrce sám (někdy) neuvědomuje. Díky Malrauxovým a Benjaminovým čmáranicím lze poukázat na momenty, kdy se oba autoři intelektuálně setkávají, ačkoli fyzicky k tomu došlo jen párkrát. Chtěla bych proto ukázat, jak tyto kvazi-teoretické kresby mohou být podstatné pro pochopení teorií jejich autorů. Vizuální podnětnost a zvláštní příbuznost Malrauxových a Benjaminových čmáranic tak snad podhalí další fragment z jejich díla.

Čmáranice teorie dějin umění

Čmáranice u kunsthistoriků mají často zvláštní výpovědní hodnotu. Známé jsou „malůvky“ Abyho Warburga [1], ale také Ernsta Hanse Gombricha, který se jimi dokonce seriózně zabýval (v době, kdy studoval téma karikatury s Ernstem Krisem).² Analýza kreseb Gombricha

¹ Hned vzápětí je třeba dodat, že existují i rozpory s Nietzscheho dílem, které v této krátké esaji ponechám stranou. Jedná se především o problém ztráty aury uměleckých děl, resp. jejich kultické funkce. Právě v Malrauxově díle je viditelné, že možnost reprodukce znovu umožnila sakralizovat desakralizované umění.

² Ernst Hans Gombrich, Pleasures of Boredom. Four Centuries of Doodles, in: idem, *The Uses of Image. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication: Studies in the Social Function of Art and Visual Imagery*, Londýn 2012, s. 212–225.

[2] charakterizuje jako „od přírody impulsivního člověka, který se však sám naučil skládat podněty do smysluplných témat. (...) Je osobností, kterou nezajímá rutina, zaslepenost či konvence. Je seznámen s exotickou Čínou. Raději si stojí za svým názorem, než aby o něm diskutoval.“³ I když je tato charakteristika na úrovni karikatury, některé příbuznosti s osobností autora bychom možná našli.

Avšak Malrauxův případ je odlišný, jeho čmáranice jsou více než kvazi-automatické kresby, jejich autor se pohyboval v rovině racionální [3]. Nad svými kresbami uvažoval tak, aby zobrazil svobodu nevyřčeného. Malůvky vytvářené mezi lety 1946–1966 byly pro něj ztvárněním toho, o čem mluvil Georges Braques, když řekl, že: „to nejdůležitější v obraze je to, co o něm nelze říci“.⁴ Waltera Benjamina pojí s Malrauxem stejné dispozice: v mládí se oba aktivně věnovali literární tvorbě a jejich umělecko-historické texty jsou tak silně poznamenány právě zkušeností s psaním poezie, u Malrauxe dokonce i prózy. Malraux své čmáranice pojmenoval „dyables“ (což bychom mohli přeložit s dětskou gramatickou chybou jako „démonové“). Malraux se spolu s nimi vracel také ke svým literárním prvotinám (*Lunes en papier* (1921), *Écrit pour une idole à trompe* (1921), *Royaume farfelu* (1928)), ve kterých stále znovu narážel na mimoevropské umění, v případě *Royaume farfelu* se vracel k cestě do Indočíny v roce 1923. Jeho zpětný pohled na evropské umění je proto nutně zatížen předešlou zkušeností, které se již nebylo možné zbavit. Tato zkušenost nadále formovala i jeho nejznámější dílo *Le Musée Imaginaire* (1947), ale též „trilogii“ *Les Métamorphoses des dieux: Surnaturel* (1957), *L'Irréel* (1974) a *L'Intemporel* (1976).

Avšak raná díla se zcela vymykají jeho pozdější literární tvorbě, jejich enigmatičnost se promítá právě v čmáranicích, v nichž se ke svým raným textům často vrací. Kolem roku 1920 se Malraux zajímal o literární kubismus a karikatury Dimitra Galanise, které se staly formativními zkušenostmi jeho vnitřního vizuálního světa fantazie. Dalším zásadním impulzem bylo poznání surrealismu v raných dvacátých letech 20. století, který se promítl i v jeho literárních textech. Pro pochopení Malrauxových démonů je důležité slovo *ztřeštěný* (*farfelu*, ve francouzštině též zvláštní, bláznivý), které Malraux používá v mnoha významech: jednak jako efemérní krásu motýla (*farfalla*, motýl v italštině), jako mysteriózní svět, fantaskní vzpomínku, a především jako možnost vysvobození z všednosti. „Pozor, kudrnatí d'áblové: bledé obrázky se v tichu vytvářejí na moři, tahle hodina už není více vaše. Hled'te, hled'te: v tvář hrobům svatých míst, hlídači pomalu otáčí hodiny zpět, které měří věčnost (...)“⁵ Malrauxovo dílo „je často spojeno s tragickým, nezvratná a kluzká je přítomnost jako kočka procházející stínem: je ztřeštěná [farfelu]“.⁶ Čas, který takto proklouzává mezi prsty, historie,

3 Ibidem, s. 222.

4 „Le plus important dans un tableau, c'est ce que l'on ne peut pas dire.“ Citováno podle: Madeleine Malraux, *Dessins. Messages, signes & dyables: 380 dessins inédits 1946–1966*, Paris 1986, s. 7.

5 „Prenez garde, diables frisés: de pâles images se forment sur la mer en silence; cette heure n'est plus la vôtre. Voyez, voyez: en face des tombeaux des lieux saints, les veilleurs remontent les horloges qui mesurent l'éternité [...]“ André Malraux, *Royaume Farfelu*, in: André Malraux, *Œuvres complètes, I*, Paris 1989, s. 317.

6 „...souvent liée au tragique, une présence irréfutable et glissante comme celle du chat qui passe dans l'ombre: celle du farfelu.“ André

kteřá nezadržitelně plyne, byla v Malrauxových dílech často „zastavena“ ve věčném nyní. Ustrnutí mu umožnilo nové zacházení s touto tekutou matérií. V něm využívá obraznost, jež rozvinul ve svých raných prozaických textech. Démonové na okrajích Malrauxových rukopisů, dedikací, účtenek a výstřihků byly právě postavy z jeho raných knih (například opakující se *Roi Feuille*), ale byli to též démonové period dějin umění (*dyable du baroque*, *dyable du rocaille*, *dyable gothique*), a dokonce i času (*Le Temporalisateur a Éternel retour*) [4]. Malraux se v kresbách několikrát věnuje nietzscheovskému motivu „éternel retour“, tedy věčnému návratu. Není proto náhodou, že získal přezdívku francouzský Nietzsche,⁷ ale o tom později.

Angelus Novus a San Pelegrino

Právě svoboda a vyjádření toho, o čem je těžké mluvit, je příznačná i pro Waltera Benjamina. Ačkoli sám byl během psaní disciplinovaným typografem a udržoval své rukopisy pokryté výhradně textem miniaturního formátu, prokládal zároveň své úvahy pečlivě vybranými obrazovými fragmenty, bylo-li třeba. Jinými slovy své úvahy doplňoval čmáranicemi jiných. Například svůj první fragment o auře napsal na hlavičkový papír firmy San Pelegrino, na kterém je logo společnosti spojené s vyobrazením výrobku – láhvi minerální vody s červenou hvězdou na pozadí [5]. Benjamin v tomto fragmentu spojuje auru s poezií, tedy s něčím, co je blízké i vizuálnímu umění: „*Zakoušet auru zjevení, či by se chtělo říci brát v úvahu svou schopnost pohledu, odpovědi na něj. Tato schopnost je plná poezie. Když člověk, zvíře či nějaká neživá věc pod naším pohledem odpoví na ten náš, strhne nás nejprve daleko, její pohled sní a nás vyzývá k následování do snu. Aura je zjevení dálky tak blízko, jak jen to lze.*“⁸ Z povahy Benjaminových úvah a způsobu psaní se domnívám, že ačkoli ne záměrně, ale šťastnou náhodou zvolil právě tento papír s výjevem, který jeho poznámky neilustruje, ale doplňuje.

Avšak tou nejznámější a nejenigmatičtější „čmáranicí“ je *Angelus Novus* (1920) [6], kresba, kterou dostal darem od Paula Klee (pro kterého čmáranice jako inspirační zdroj nebyly vůbec vzdálené). *Angelus Novus* se v Benjaminových úvahách po dvě desetiletí stále navracel a byl po dlouhou dobu součástí dialogu s Geršolem Scholemem. Benjaminovy úvahy vrcholí esejí *O pojmu dějin* (1940), kterou napsal krátce před sebevraždou při zadržení ve Španělsku. Úvodem cituje Scholemovy verše jako upomínku na dlouholetý rozhovor s přítelem: „*Křídla mám přichystána k letu, / však rád bych se vrátil zpět. / I kdybych totiž zůstal živoucí čas, / jen pramálo měl bych štěstí.*“⁹ Hovoře o Kleeově kresbě Benjamin dodává: „*Oči má doširoka rozevřené, ústa dokořán a rozepjatá křídla. Takto určitě vypadá anděl dějin. Obrátil svou tvář k minulosti. Tam, kde se nám jeví být řetěz událostí, on vidí jedinou katastrofu,*

Malraux, *Miroire des limbes*. Paris 1976, s. 14.

⁷ Ronald Batchelor, *The Presence of Nietzsche in André Malraux*, in: Cambridge blog, <http://www.cambridgeblog.org/2014/06/the-presence-of-nietzsche-in-andre-malraux/>, vyhledáno 5. 12. 2016.

⁸ Florent Perrier (ed.), *Walter Benjamin: archives, images, textes et signes* (kat. výst), Paris 2011, nepag.

⁹ Walter Benjamin, *O pojmu dějin*, in: idem, *Teoretické pasáže*, Praha 2011, s. 311.

jež neustále vrší další trosky a metá mu je pod nohy. Snad by se rád zdržel, probudil mrtvé a slepil to, co je rozbité. Avšak z ráje se žene vichřice, která se mu zamotala do křídel a která je tak silná, že je anděl už nedokáže složit. Tato vichřice ho nezadržitelně žene do budoucnosti, k níž se obrací zády, zatímco hromada trosek před ním roste do nebe. To, co nazýváme pokrokem, je tato vichřice."¹⁰ Benjamin vtělil do kresby *Anděla dějin* myšlenku nemožnosti řetězu událostí, respektive kauzálního řetězce faktů a událostí, které se stejnoměrně lineárně vyvíjejí. Naopak upozornil na neustálou přítomnost minulosti v momentu nyní, kdy minulost je oněmi troskami, jež se stále kupí na sebe. V těchto troskách pak hledá souvislosti a nikoli kauzality. Stejný moment nahlížený z jiné perspektivy je přítomný i v Malrauxově díle.

Benjamin s Malrauxem nesdílel společný osud a pravděpodobně se s ním osobně setkal jen párkrát, avšak povaha Malrauxových prací svědčí o tom, že Benjaminovy texty znal, a co více, staly se součástí i jeho vlastních úvah. Benjamin v dopise Maxi Horkheimerovi píše: „Malraux vyjádřil na kongresu [Congrès de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture, Londýn 21. června 1936] souhlas s mými myšlenkami a potvrdil mi je během setkání v Paříži. Dokonce chce na mě výslovně odkázat v kapitole své příští knihy, která je čistě teoretická. Byl bych z toho přirozeně velmi potěšen. Ale je třeba nezapomínat na Malrauxův živý temperament, jeho často impulzivní projekty nebývají všechny vždy dokončeny."¹¹ Benjaminův historický materialismus je nenápadně přítomný již v esejí *Dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, vydané čtyři roky před esejí *O pojmu dějin*. Benjamin zde vyslovil myšlenku, že dílo kvůli možnosti technické reprodukce ztratilo svou *auru*, respektive svůj kultický charakter. Reprodukce trhá moment *zde a nyní*.¹² Aura je právě tím, co zajišťuje soudružnost času a prostoru, od kterých se odvíjí další funkce uměleckých děl (například funkce kultická). A právě aura uměleckého díla je to, co drží pohromadě Malrauxovu umělekohistorickou teorii. Navíc ztráta aury v Benjaminových intencích umožnila vznik *Le Musée Imaginaire* podle Malrauxe. Ačkoli Malraux neznal Benjaminův raný fragment o auře, vyjádřil v *Le Musée Imaginaire* právě tu myšlenku, o níž mluvil Benjamin, tedy že aura je tím, co zve diváka k pohledu. A pnutí, které se zde utváří, je prostoupené poezií. Pro něj tím, že dílo změnilo svou funkci z kultické na výstavní, svou metamorfózou stále žije, jinými slovy, reprodukce uměleckého díla jej neumrtvuje. Tato metamorfóza není náhodná, je pravým životem uměleckého díla.¹³ Reprodukce činí pnutí mezi minulostí a přítomností viditelné. Malrauxův projekt *Le Musée Imaginaire* je muzeem reprodukcí [7], které díky tomu, že zachází s díly bez aury, vytváří auru zcela novou. Malrauxovo dílo znovu sakralizuje de-

¹⁰ Ibidem, s. 311.

¹¹ „Malraux s'est devant le Congrès [Congrès de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture, tenu à Londres le 21 juin 1936] déclaré d'accord avec mes réflexions et il me l'a confirmé lors d'une rencontre à Paris. Il alla jusqu'à me laisser entrevoir de faire plus explicitement référence à l'article dans son prochain livre manifestement théorique. J'en serais naturellement heureux. Mais on ne doit pas oublier la très grande vivacité de Malraux; ses projets souvent impulsifs n'arrivent pas tous à exécution.” Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du „Musée imaginaire”*, Paris 2013, s. 19–20.

¹² Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: *Labyrinth revue*, 2008, č. 23–24, s. 166–174.

¹³ Rosa da Silva, La Rupture de l'aura et la métamorphose de l'art. Malraux lecteur de Benjamin?, in: Christine Moatti (ed.), *André Malraux 10*, Paris 1999, s. 59.

sakralizované umění. „*Jelikož je Musée Imaginaire otevřené, je možné díky němu dospět až k extrémní konfrontaci děl nastolené muzei, na žádost toho byla právě vynalezena tiskárna.*“¹⁴ Dialog uměleckých děl v jejich přirozeném prostředí byl sice zničen, ale reprodukce jej znovu umožnila v mnohem větším měřítku a zajistila jejich aktuální přítomnost. Malraux chápe jedinečnost uměleckého díla ne jako věčného a nesmrtelného suveréna, ale jako to, „*co nastoluje střídavý a nepřemožitelný dialog vzkříšených.*“¹⁵ To jsou Malrauxova téměř závěrečná slova knihy *Le Musée Imaginaire*, která odhalují nietzscheovskou povahu jeho uvažování.

Éternel retour

Malá čmáranice *Éternel retour* na okraji stránky poukazuje na Malrauxovu vášeň pro Nietzscheovo dílo.¹⁶ Ten formuluje zárodky svých úvah o čase v roce 1881 a dále je rozvíjí v díle *Radostná věda* (1882) a v *Tak pravil Zarathustra* (1884). Věčný návrat spojuje s lhostejností. Ta je uvolněností od toho, co nám mizí a též uvolněností pro to, co nadchází. Stejně tak je uvolněností od toho a pro to, co právě setrvává.¹⁷ Jinými slovy nelitujeme toho, co ztrácíme, jelikož vzápětí získáme nové. „*Věčný návrat téhož totiž přesahuje jednotlivé dráhy času i jejich souhrn, jsa zcela odlišným modelem existence a způsobu její danosti, nežli je čas. Věčný návrat téhož není ani nekonečně dlouho trvajícím časem, ani pouhou negací času (...): Věčný návrat téhož přesahuje čas co do způsobu danosti existence a je s ním nekompatibilní.*“¹⁸ Nietzsche v raných úvahách používá pojem *Zeitatenlehre* (nauka o časových atomech),¹⁹ podle nějž se části času pojí se substancemi, které stále nastávají (něm. *werden*) – tedy jsou stále presentní, což je základ úvah o *Jetztzeit* (čase-nyní).

Nietzscheho fragmentární zárodky myšlenek o čase z roku 1873 ve vztahu k objektu odmítají myšlenku vývoje. Věčný návrat je zde přítomen jako prosté nyní (*Jetztzeit*). „*Nemůžeme myslet nic, co by nebylo počítkem a představou. Tudiž [nemůžeme myslet] ani čas, prostor, svět [jakožto] čistě existující. (...) Jsoucí je počitek a představa. (...) To, co si představuje, si nemůže myslet sebe, ani jakožto vzniklé, ani jakožto pomíjející. Rovněž nemožný je vývoj matérie, až k tomu, co si představuje. Neboť naprosto neexistuje protiklad mezi matérií a představou. Samotná matérie je dána jakožto počitek. Každý úsudek za ni je zakázán.*“²⁰ Pro Nietzscheho se věčný návrat ukrývá v momentu nyní, jelikož hmota existuje jen jako počitek, kterému nelze přiznat časovost. Tento moment je ukrytý i v myšlení Benjamina a Malrauxe a má pro dějiny umění jediný důsledek: anachronismus.

Benjaminovy úvahy o dějinách jsou budovány ze dvou pozic: jednak z pozice náboženské

14 André Malraux, *Le Musée Imaginaire*. Paris 2000, s. 16.

15 Ibidem, s. 256.

16 Batchelor (pozn. 7).

17 Aleš Novák, *Věčný návrat téhož*, Praha 2016, s. 64.

18 Ibidem, s. 64–65.

19 Ibidem, s. 64; pozn. 1.

20 Ibidem, s. 360.

(byl židovského původu) a také z estetické, oba úhly pohledu se střetávají v otázce po původu. Vzhledem k jeho literárnímu zaměření uvažoval o Adamově jazyku. Jeho úvahy byly vzdálené evolutivní teorii jazyka – spojoval spíše jednotlivé události s dalšími (jako se k sobě mají atomy času). Svou kritickou metodu sám popsal slovy, že „*ideje se mají k věcem tak, jako se mají konstelace ke hvězdám.*“²¹ Vliv Nietzscheho na Benjaminu je možné sledovat v mnoha směrech (v tomto případě pominu jeho anarchistickou povahu a drogovou závislost): formativní léta, kdy psal svou disertační práci *O původu německé truchlohry* (1923), byla ovlivněna Nietzscheho dílem *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872). Pozdější práce pak dílem *Vůle k moci* (vydáno posmrtně 1901). Sbírkou raných Benjaminových sonetů, které psal, když truchlil nad smrtí svého přítele, básníka Fritze Heinleho, uvozuje sonet jako jediný otevřeně adresovaný zesnulému příteli. Zde se právě Benjamin pozastavuje nad povahou času (první kvarteto a poslední terceto): „*Enthebe mich der Zeit der du entschwunden / Und löse mir von innen deine Nähe / Wie rote Rosen in den Dämmerstunden / Sich lösen aus der Dinge lauer Ehe (...) Die Fahne deren Sinnbild du erlotest / Wenn nur in mir du deinen heiligen Namen / Bildlos errichdest wie unendlich Amen.*“²² Poezie ovlivnila Benjaminu podobně jako Malraux proza a formovala i jeho pozdější estetické vyjadřování. Benjaminovy nejvyzrálejší práce v době před jeho sebevraždou pak byly ovlivněny myšlenkou věčného návratu, která je jednak přítomná v *Passagenwerk* (1927–1940, publikováno 1982), ale také ve zmíněné eseji *O pojmu dějin*. Kleeho „čmáranice na okraji stránky“ je centrem myšlenky anachronického momentu nyní. „*Mystický ,okamžik' [Nu] se stává ,nyní' [Jetzt] přítomnosti, symbolické začíná být zkresleno v alegorickém.*“²³ Benjamin uvažuje o nietzscheovském *Jetztzeit*, jehož myšlenku sám Nietzsche rozvinul v díle *Nečasové úvahy* (1873–1876): „*Historii zajisté potřebujeme, ale potřebujeme ji jinak, než ji potřebuje zhýčkaný zahaleč v zahradě vědění, byť i naše hrubé a neutěšené potřeby a nutnosti shlížel z vysoka.*“²⁴ Slavný citát se objevuje i v Benjaminově textu *O pojmu dějin* a je také jedním z klíčů k Benjaminovu anachronismu, jelikož otvírá možnost dialektickému obrazu, který plně rozvine v knize *Passagenwerk*. Na druhou stranu Malrauxův *éternel retour* již poznamenaný zkušeností reprodukce a její metamorfózy učinil z ničitele aury nový nástroj sakralizace. Obě pozice boří evolutivní přístup k dějinám umění ve prospěch konstelace uměleckých děl, jejich usouvztažnění v nečasové a neustále proměnlivé struktuře. Konstelace v souvislosti s dějinami je totiž otevřeným konceptem, ve kterém je místo i pro to, co není možné fakticky doložit. Scholem zachytil jeho extrémní tvrzení, že „*filosofie, která nezahrnuje možnost jasnovidectví z kávové sedliny a nemůže ji vysvětlit, nemůže být pravdivou filosofií.*“²⁵

21 Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, Paris 2006, s. 157.

22 Walter Benjamin, *Sonnets*. Louseville 2015, s. 88.

23 „*The mystical ,instant' [Nu] becomes ,now'[Jetzt] of contemporary actuality; the symbolic becomes distorted into allegorical.*“ James MacFarland, *Constellation. Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin in the Now-Time History*, New York 2013, s. 245.

24 Friedrich Nietzsche, O užitku a škodlivosti historie pro život, in: idem, *Nečasové úvahy*, Praha 2005, s. 77.

25 „*A philosophy that does not include the possibility of soothsaying from coffee grounds and cannot explicate it cannot be a true philosophy.*“ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and The Arcades Project*, Cambridge 1991, s. 13.

Benjamin nachází konstelace v pařížských pasážích, kde je přítomna myšlenka věčného návratu v pojmu dialektického obrazu, tedy obrazu, který má dvojitou časovost: jednak minulou, ale také přítomnou. Respektive jedná se o minulost stále setrvávající; proto se Benjamin věnuje ruinám a vztahům, do kterých společně s návštěvníkem, pařížským *flâneurem*, vstupují. Je to dílo velmi rozsáhlé a Benjamin jej nikdy nedokončil. První úvahy o dialektickém obraze formuloval takto: „*Teorie vědění čelí dvěma úkolům: 1) konstituci věcí v poznatelnosti nyní a 2) limitaci vědění v symbolu. K bodu 1) tvrzení, že pravda náleží v jednom či druhém směru dokonalému stavu světa, se katastrofálně zvětšuje vzhledem k druhému tvrzení, že se zvětšuje dimenze „nyní“, tedy svět je poznatelný nyní. Pravda spočívá v „poznatelnosti nyní“. Jen v tom je zde [systematicky, konceptuálně] nexus [Zusammenhang] – (nexus mezi existujícími věcmi a dokonalým stavem světa). Poznatelnost nyní je logický čas, který musí nahradit bezčasou platnost.*“²⁶ Benjamin zde poprvé naráží na paradox, že objekty sice mohly vzniknout v minulosti, ale existují též nyní. Minulost tak nutně musí vstupovat do juxtapozice s abstraktním nyní, tedy do dynamického dialektického vztahu, do jisté konstelace. Tuto tezi pak rozvíjí v knize *Passagenwerk*: „*Tyto obrazy jsou zcela mimo kategorie ‚humanitních věd‘, mimo tzv. zvyk, mimo styl atp. Historický index obrazů neznamená jen, že náleží k určitému času, znamená to především, že nabývají čitelnosti jen v určitém čase. A tak přistupuje k „čitelnosti“ konstituuje specifický kritický bod dění v jejich vnitřku. Každý jeden den je determinován obrazy, které jsou s ním synchronní: každé ‚nyní‘ je nyní konkrétní poznatelnosti. V té je pravda nabitá k prasknutí časem. (Tento moment exploze a nic jiného je smrtí záměru, který se shoduje s autentickým historickým časem, časem pravdy.)*“²⁷ Benjamin velmi úsporně ukazuje rozpor mezi vznikem díla a jeho existencí a jeho dopady na interpretaci, jelikož, jak zmiňuje, „záměr“ (kterým myslí záměr autora, když dílo vytvářel) je relevantní, pokud uvažujeme pouze o existenci díla v minulosti. Pokud však přijmeme jeho „druhou časovost“, je již autor a záměr díla nepodstatný. Benjamin tak velmi sofistikovaně dospívá ke konstelacím v čase.

Na druhé straně Malraux vytváří konstelace uměleckých děl v knihách. Svoji metodologii formuluje spíše vizuálně. Ilustrací tohoto procesu je fotografie z roku 1947, kdy Malraux vytváří síť děl. Ačkoli se jedná o pouhou žurnalistickou fikci, ilustruje dokonale jeho pracovní postup. Malraux stříhal, aranžoval, otáčel a exponoval fotografie uměleckých děl a vytvářel makety pro tištěnou verzi *Le Musée Imaginaire* [8], která je podobně jako Benjaminova *Knihy pasáží* ztělesněnou konstelací (záměrně nepoužívám slovo montáž, jelikož montáž zna-

26 „*The two tasks facing to the theory of knowledge are: 1) The constitution of things in the now of knowability and 2) the limitation of knowledge in the symbol. Regarding point 1) the sentence: Truth belongs in one sense or another to the perfect state of the world, grows catastrophically to that other sentence, grows by the dimension of the ‚now‘: the world is knowable now. Truth resides in the ‚now of knowability.‘ Only in this is there a [systematic, conceptual] nexus [Zusammenhang] – (a nexus between existing things and also with the perfected state of the world.) The now of knowability is logical time, which has to replace that of timeless validity.*“ MacFarland (pozn. 23), s. 246.

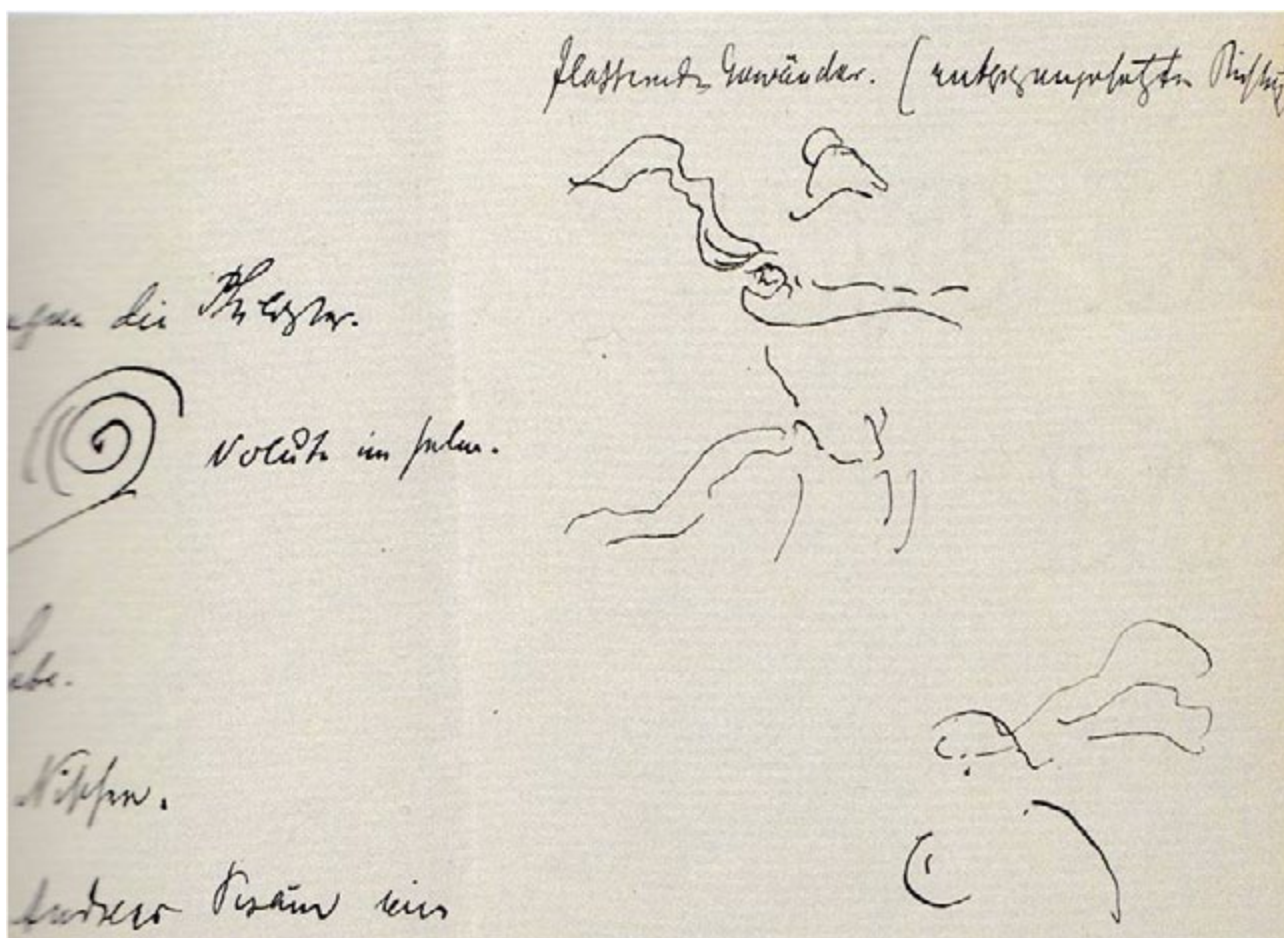
27 „*These images are to be thought of entirely apart from the categories of the ‚human sciences,‘ from the so-called habitus, from style, and the like. For the historical index of the images not only says that they belong to a particular time; it says, above all, that they attain to legibility only at a particular time. And indeed this accending ‚to legibility‘ constitutes a specific critical point in the movement at their interior. Every present day is determined by the images that are synchronic wit it: each ‚now‘ is the now of a particular knowability. In it, truth is charged to the bursting point with time. (this point of explosion, and nothing else is the death of the intentio, which thus coincides with the birth of authentic historical time, the time of truth).*“ MacFarland (pozn. 23), s. 245–246.

mená vytvoření seskupení a jeho fixaci, ale *Musée Imaginaire* bylo fixováno tiskem, nikoli v myšlení Malrauxe – ten své konstelace opakovaně měnil v dalších dílech). Konstelace jsou pro něj démoňové, kteří nemají a nemohou mít jednu podobu. Démoň věčného návratu je toho důkazem.

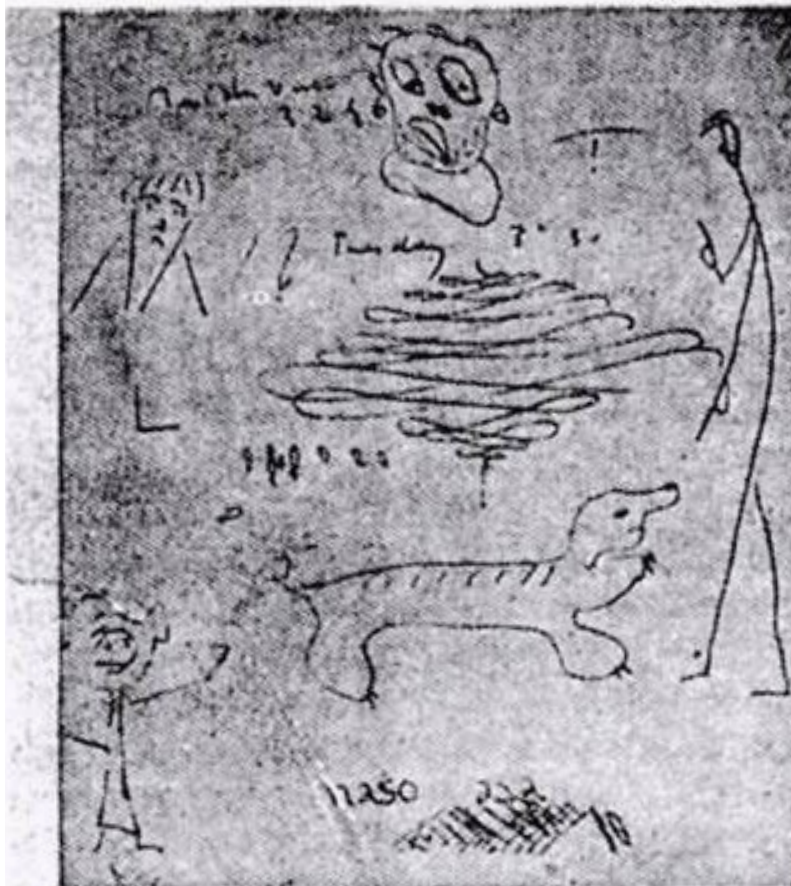
Benjaminův *Angelus Novus* společně s Malrauxovými démoni v sobě obsahují něco komplementárního k jejich teoretickým pracím. Oba v sobě mají impuls Nietzscheho filosofie, na kterém staví nelineární dějiny umění. Přestože se jedná o jeden z aspektů jejich tvorby, je velmi zajímavé sledovat jeho valéry. Malraux se věnuje věčné přítomnosti, Benjamin ji dialektizuje. Věčný návrat téhož tvoří pozadí obou úvah. Benjaminova metafora anděla, jenž je hnán vpřed k hromadě trosek, je zjednodušeně řečeno způsobem vyjádření nesmyslnosti považovat umělecká díla za minulá, když existují nyní. Tento paradox nazývá dialektickým obrazem. V pozadí Benjaminových tezí o historickém materialismu stála „čmáranice“ Paula Klee k jeho tezí o historickém materialismu / historické dialektice. Tento paradox ukazují Malrauxovi démoňové v *Musée Imaginaire*, kde se démoň románského sochařství může objevit znovu například v mayském sochařství [9]. Malraux i Benjamin jsou různoběžkami, jež se protínají v pojmu věčného návratu Friedricha Nietzscheho.

Angelus Novus and Éternel retour: André Malraux and Walter Benjamin

These papers are focused on the issue of doodles by art historians which they created on the borders of pages. These images are quasi-automatic sketches which are made from boredom on the one hand, but also the silent expressions of complicated art theory problems on the other. André Malraux called these doodles *devyls* and they are marvelous mixture of fantasy and understanding to historic time, in this sense the most eloquent is the image of "éternel retour" (the eternal retour). On contrary, Walter Benjamin rather wrote than sketched. Even though he kept the pages without images made by himself, he inserted the doodles made by others. The best known example is *Angelus Novus* by Paul Klee; Walter Benjamin developed his formulated *Theses on the Philosophy of History* with it. Both "doodlers" had a common passion for Friedrich Nietzsche's writings, which are hidden in their own essays. Nietzsche's Now-Time theory is behind of Benjamin's dialectical image and "eternal present" of Malraux. Thinking about *Angelus Novus* and *devyls* in this perspective made clearer the attitude of both to the time as such, as well as the proximity of these thinkers.



1/ Aby Warburg, Ghibertiho draperie, 1889, kresba tužkou na papíře, doplňující poznámky „Die Entwicklung des Malerischen in den Reliefs des Ghiberti“. Zdroj: Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida*, Paris 2016, s. 39



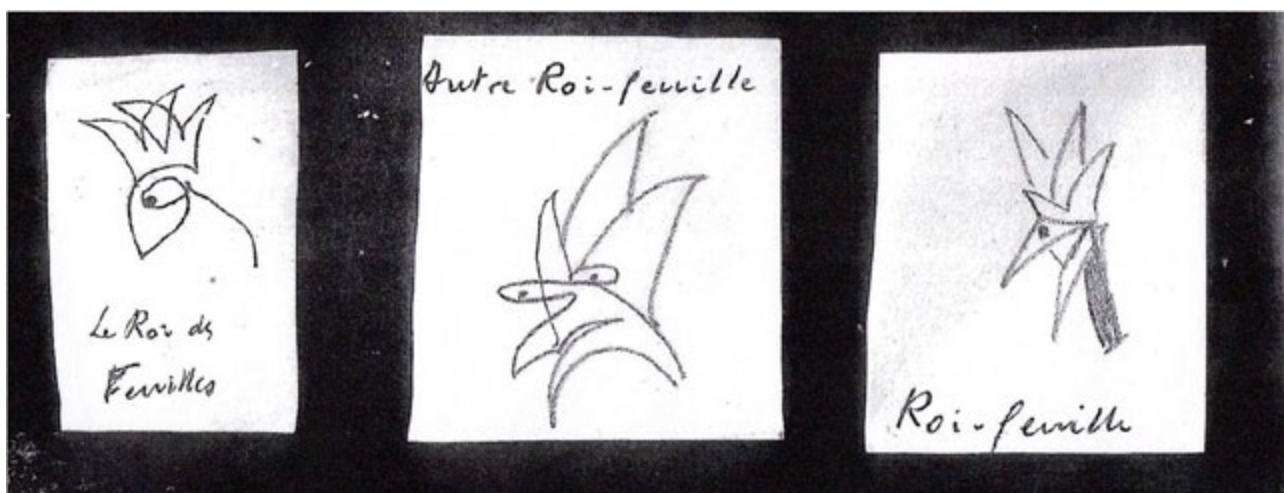
**"I AM A
TERRIBLE DOODLER,"**

says Dr. Ernst Gombrich, an art historian, enclosing the example reproduced above. His address is 24, Stanhope-gardens, N.6.

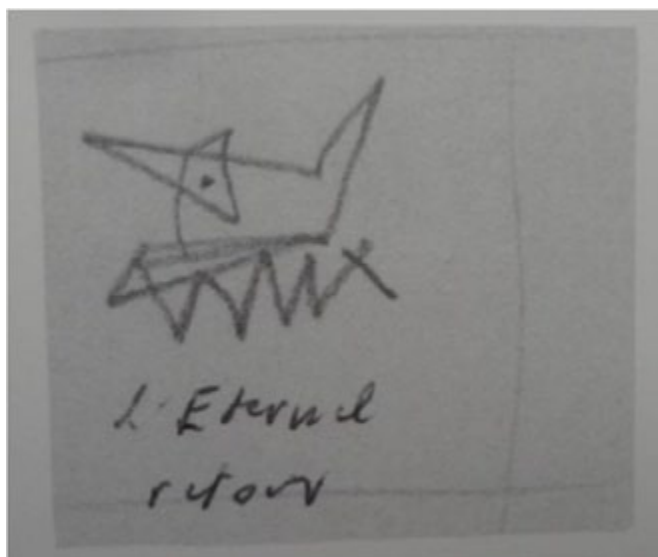
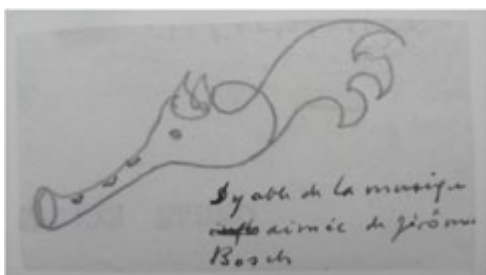
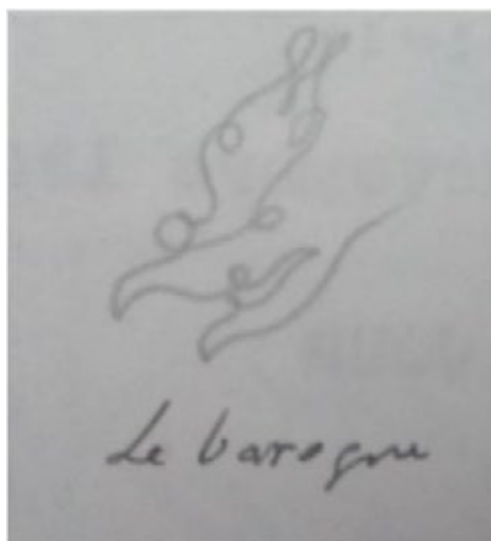
ANALYSIS

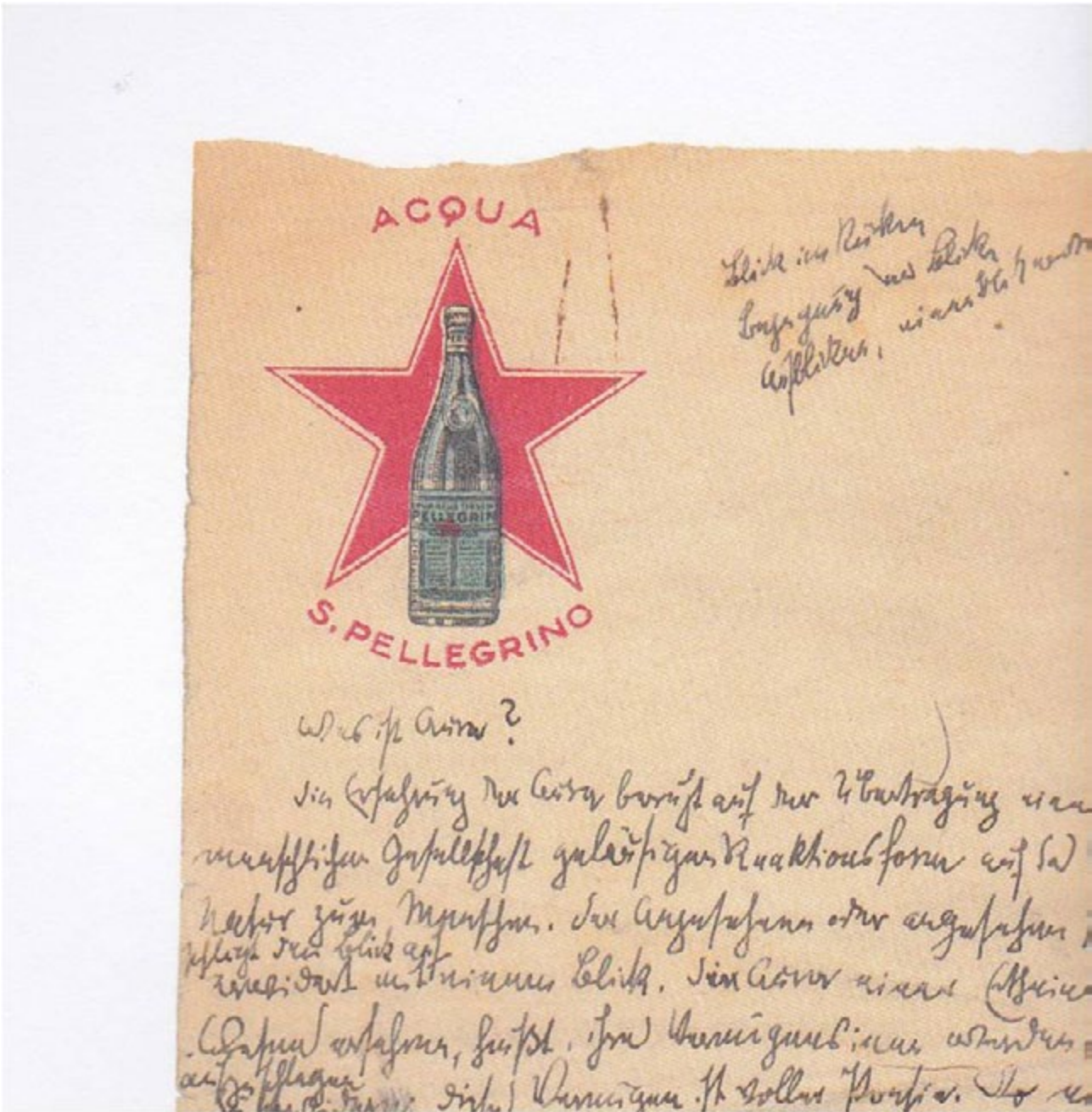
A friendly and amusing personality, with a kindly and humorous attitude to life. Has a good sense of the grotesque. Impulsive by nature, but has trained himself to work his impulses into a design. Unconventional, tolerant, spontaneous. Has a somewhat critical view of his fellow-men.

Not interested in machinery; not rigid or conventional. Has some familiarity with Oriental china. Prefers to state his point of view well rather than to argue about it.

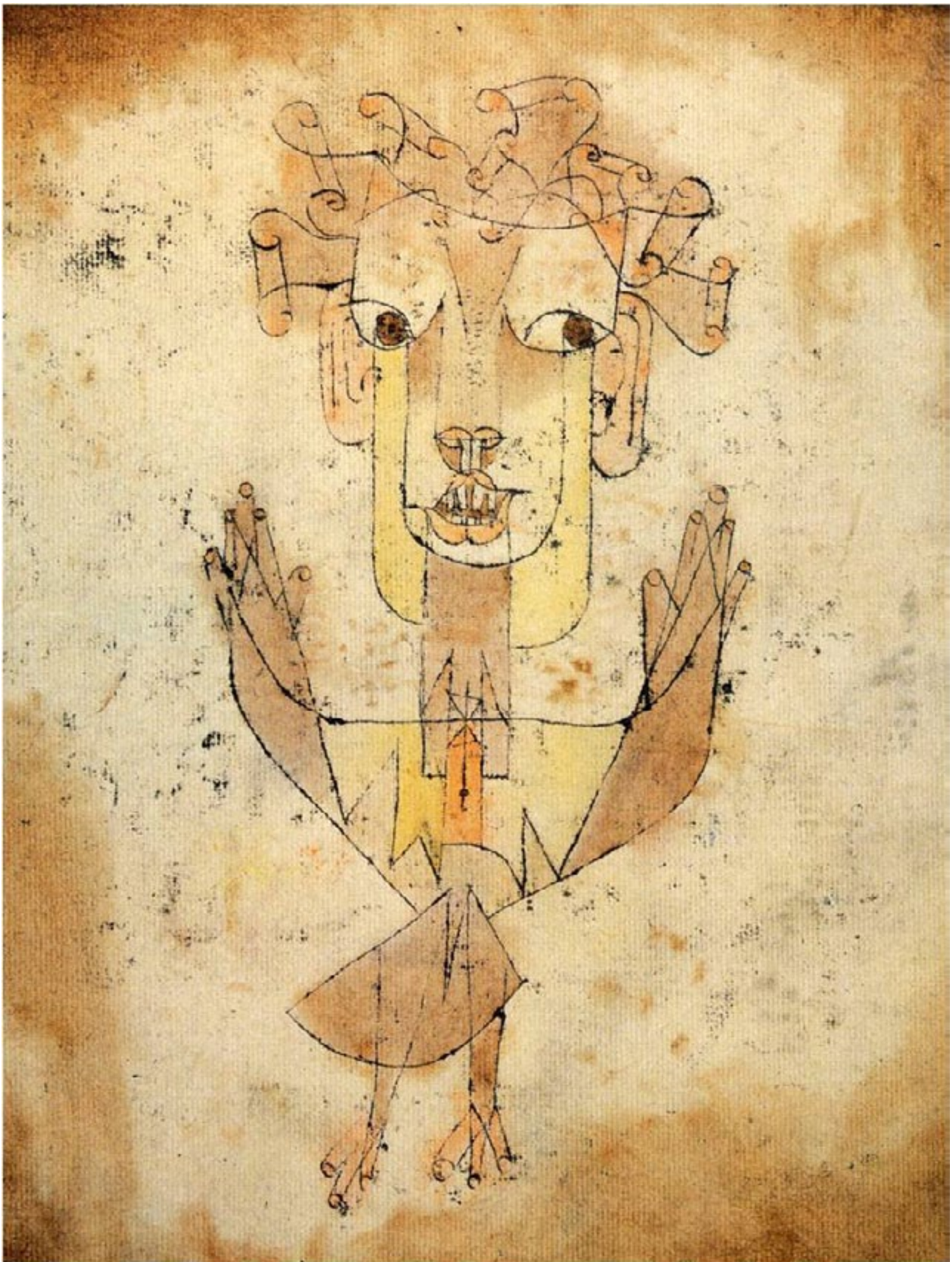


3/ André Malraux, Dyable Roi Feuille, 1944–1966, kresba tužkou na papíře. Zdroj: Idem, *Dyables*, Paris 1995, s. 88





5/ Walter Benjamin, Co je aura?, hlavičkový papír firmy S. Pellegrino. Zdroj: Ursula Marx et al., *Walter Benjamin's Archive*, London 2015, nepag.

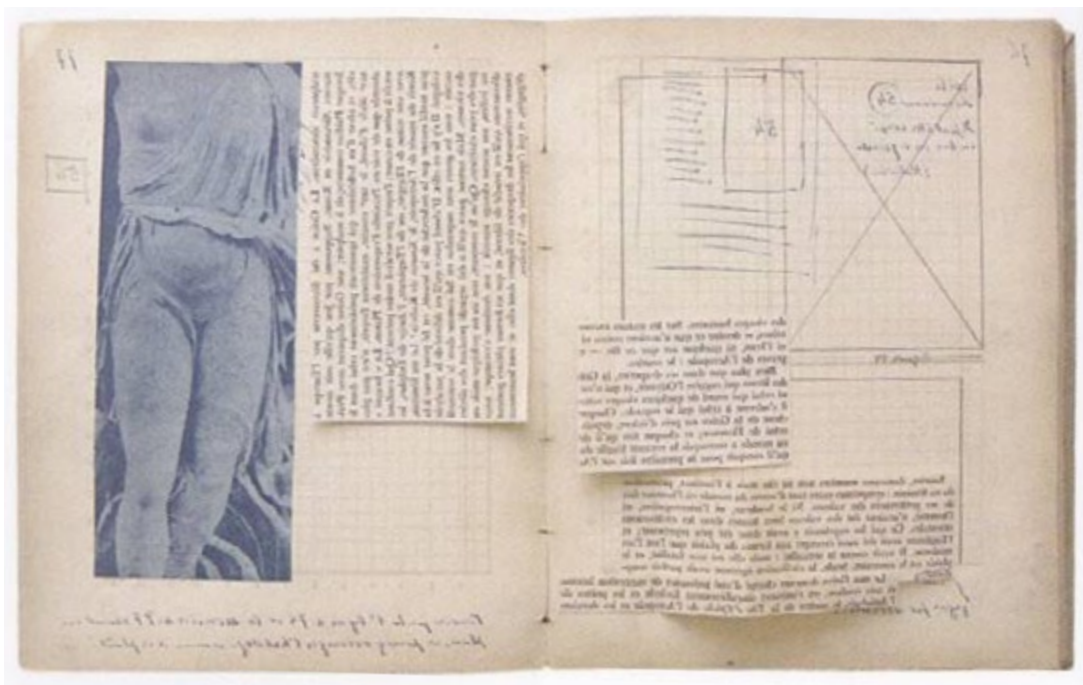
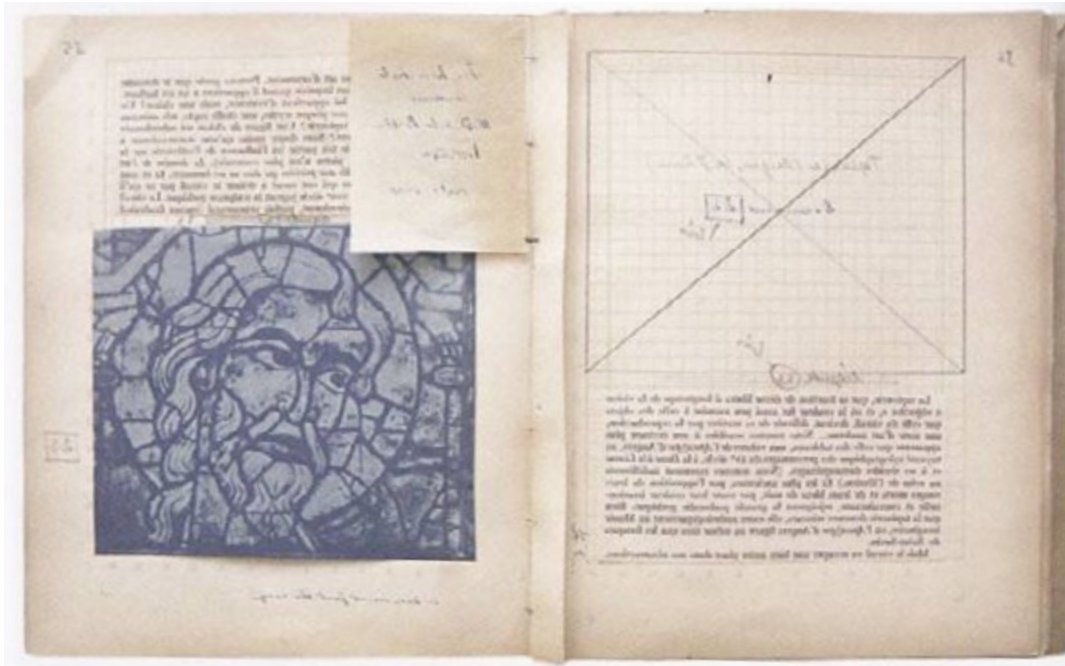


6/ Paul Klee, Angelus Novus, 1920, akvarel na papíře, kombinovaná technika, 31,8 x 24,2 cm, The Israel Museum, Jerusalem.
Zdroj: The Israel Museum, Jerusalem, <http://www.imj.org.il/en/collections/199799>



7/ Dennis Adams a Paul Colin, André Malraux's Shoes, 2012, záběr z filmu.

Zdroj: https://neatlyart.files.wordpress.com/2013/05/adams_malraux_3.jpg?w=650&h=370



8/ André Malraux, Maketa pro vydání Le Musée Imaginaire v nakladatelství Gallimard, 1951, papír, kombinovaná technika.
Zdroj: Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du «Musée Imaginaire»*, Paris 2013, fig. XIX–XX



113



114

113. Chartres, statues-colonnes, 1145-1150.

114. Teotihuacan (Mexique), Tête de serpent à plumes, env. 300-650.

171

Portrét jako experiment

Julie Weissová, Ústav pro dějiny umění, FF UK

Slovenská nová vlna – svěží vítr z východu

Fotografie tzv. Slovenské nové vlny patří k méně probádaným tématům dějin umění, přináší tedy řadu témat a problémů, kterými se můžeme zabývat. Jedním z „markantních rysů fotografie nové vlny je vedle přítomnosti nahé ženské figury především častý výskyt autoportrétů nebo fotografování autorů navzájem a přítomnost nahého mužského těla. Zatímco generace umělců šedesátých a sedmdesátých let prokazuje úzkou návaznost na symbolismus a expresionismus nebo inspiraci malířstvím, Slovenská nová vlna projevuje až překvapující lhostejnost a nepoučenost touto tradicí.“¹ Slosloví „nová vlna“ použil zřejmě jako první Antonín Dufek v katalogu výstavy *Československá fotografie 1971–1972*² pro souhrnné označení autorů vytvářejících výrazně expresivní inscenované snímky inspirované romantismem a secesí. Průběžně se také v literatuře objevuje pojem „nová vlna československé fotografie“. Od začátku sedmdesátých let je označení „nová vlna“ běžně spojováno s touto starší generací inscenované fotografie. V souvislosti s nástupem inscenačních tendencí v prostředí FAMU první poloviny osmdesátých let píše Antonín Dufek o první a druhé vlně inscenované fotografie.

Tuto situaci ještě zkomplikoval příchod generace studentů pocházejících ze Slovenska. Autory jako jsou Rudo Prekop, Vasil Stanko, Tono Stano, Miro Švolík a Petr Župník spojuje narození kolem roku 1960 a zcela odlišné vnímání a řešení fotografické tvorby.

Slovenská nová vlna se tak stává určitým uměleckým fenoménem. Zřejmě jako první tohoto výrazu použila historička umění Anna Fárová v textu katalogu výstavy *Pozitiva* z roku 1990, kde již užívá dnes známý pojem Slovenská nová vlna. „*Tento výraz více koresponduje se svými předobrazy ve filmu, hudbě i s ‚novou vlnou‘ v české a slovenské inscenované fotografii šedesátých a sedmdesátých let.*“³

Jano Pavlík a imaginární Ernest a Alice

V tvorbě umělců Slovenské nové vlny ve fotografii se objevuje řada experimentů obsahových i technických, které chápou tvář – tedy portrét – jako významný existenciální pojem. Takovým fotografem je i Jano Pavlík. Ten se narodil v roce 1963 ve východoslovenské Snině, absolvoval Uměleckoprůmyslovou školu v Košicích, od roku 1982 studoval FAMU v Praze.

1 Tomáš Pospěch, Slovenská „stará“ vlna s novým obsahem, in: Lucia L. Fišerová – Tomáš Pospěch, *Slovenská nová vlna*, Praha 2014, s. 9.

2 Antonín Dufek – Ludovít Hlaváč, *Československá fotografie 1971–1972* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1973.

3 Anna Fárová, *Pozitiva*, in: Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha 2009, s. 693.

Výtvarná i životní dráha Jano Pavlíka se odehrála v krátkém, ale o to intenzivněji prožitém čase. Po příchodu na pražskou FAMU se setkává s umělci již zmiňované Slovenské nové vlny. V jeho tvorbě je přítomna určitá hravost. Až na výjimky své fotografie také inscenoval, před samotným procesem si připravoval i přesné náčrty, následně dokresloval tužkou či fixem různé motivy a komentáře.

V první polovině osmdesátých let se v jeho fotografiích objevují značně zneklidňující a existenciální motivy. Bariéry, přes které nelze proniknout, elektrické křeslo, na kterém sedí samotný autor. Mají v nás snad vyvolávat pocit vlastní viny a trestu? Jano Pavlík dlouhodobě trpěl silnými depresemi a po jeho nečekané smrti byl nalezen cyklus 37 fotografií nazvaných *Ernest a Alice*.

Cyklus, na kterém pracoval celou dobu studií na FAMU (1982–1987), tvoří podstatnou část Pavlíkovy tvorby. Pomocí těchto postav, především postavy Ernesta, autor do fotografií promítá svůj vnitřní svět. Alice slouží mnohdy jako objekt touhy a jisté pasivity, zastavení v realitě, kdežto Ernest jako esence aktivity a činitele.

Pavlík k některým svým fotografiím přidává ručně psané popisky. Další důležitou částí jeho fotografií je vlastní podpis vytvořený fotogramem pomocí nalezeného barevného sklička lustru.⁴ Každá taková fotografie má originální světelný podpis.

Již zmiňovaná imaginární postava Ernesta je zcela ojedinělým rysem jeho tvorby. Zdánlivě banální poloha tohoto námětu má velice zneklidňující obsah. Je určitým symptomem překračujícím hranici mezi životem a smrtí. Postava Ernesta má pohyblivou identitu, kterou autor propůjčuje různým tvářím. Jeho existence je tak přisuzována autorovi samotnému, ale i zcela náhodným osobám, které autor dokumentuje. Vede nás tedy k myšlence vnímat Ernesta jakožto zcela samostatný osobitý pojem, jakési jsoucno.

Objektivizace pohledem Druhého

Naše tvář je, podle Jeana-Paula Sartra, utvářena pohledem Druhého, přes který prožíváme sami sebe jako znehybnění uprostřed světa, protože pohled Druhého nás objektivizuje, zvěčňuje, petrifikuje.⁵

Pohled na některé portréty Pavlíka je skutečně určitým znehybněním uprostřed světa. *Ernest nič nehovoriaci a nič nevidiaci* [1] – fotografie muže, který má páskou zalepené oči a ústa, nutně vyžaduje přítomnost onoho Druhého, nejen tvůrce snímku, ale především diváka. Fotografie zde není jen jakýmsi gestem meditativního charakteru, ale zastavením, které je nutné rozhýbat přítomností našeho vidění.

Díla, ve kterých je hlavní postava zakrývána, se v Pavlíkově tvorbě vyskytují i nadále. Umoc-

4 Pavlík používal tento modrý „diamant“ jako originální podpis – v podstatě podpis světlem. Více viz Vjera Borozan – David Korecký – Monika Pavlíková-Byrne, *Jano Pavlík* (kat.výst.), Praha 2005, s. 10.

5 Jean-Paul Sartre, *Bytí a nicota*, Praha 2006, s. 328.

ňují naší nutnou přítomnost. Podobně jako tomu je v *Portrétu Andyho Warhola* [2] od Duana Michalse z roku 1958, kdy portrétovaného vlastně ani nevidíme, neboť si celou tvář zakrývá rukama. Můžeme se samozřejmě ptát, zda se ještě vůbec jedná o portrét.

Portrét je ve výtvarném umění zpravidla definován jako zobrazení konkrétního jedince, u kterého předpokládáme, že „je jeho obličej viděn“. V tomto případě je portrét identifikován jako Warholův pouze na základě uvedení jména portrétovaného v názvu díla. Můžeme se tedy pouze domnívat, že se jedná o portrét právě onoho umělce. K znejistění diváka dochází i v dalším snímku Pavlíka nazvaném *Ernest rád mystifikuje* [3].⁶ Přes zorné pole diváka je natažená mužská ruka, kromě té již nevidíme žádnou část lidského těla. Děj se odehrává v krajině a my tak tušíme přítomnost něčeho či někoho za tímto objektem, ale vlastně ji nemůžeme prokázat, protože stejně, jako se zde něco nachází, se může za objektem nacházet „pouhé nic“.

Podobně, jako je tomu u portrétu Warhola, je napětí dosaženo vyloučením funkce obličeje jako jasně definované identity ve prospěch neprůhledné viditelnosti ruky či jiného objektu. Jedná se v podstatě o způsob vidění bez jistého vědění. Autor si tak pohrává s divákovou vírou v něco nepřítomného v přítomném okamžiku. Richard Meyer o portrétu Andyho Warhola hovoří následovně: „*Warhol ustoupí od reprezentace, jeho tvář je jakoby nedůstojná pro pozornost fotoaparátů. Je skoro žádoucí, aby mužnost sama přemístila Warhola ze zorného pole tak, aby byl nadále mimo rám.*“⁷

Punctum Rolanda Barthese

Pojetí celého cyklu *Ernest a Alice* má silně zneklidňující charakter. V určitém slova smyslu těžko uchopitelný původ našeho rozrušení může vyjádřit pojem *punctum* Rolanda Barthese.⁸ To je popisované v jeho práci *La chambre claire. Note sur la photographie* (Světlá komora. Poznámka k fotografii, 1980) jako bodnutí, malá trhlina, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod kostkou: „*Punctum nějakého snímku, toť ona náhoda, která mě v něm zasahuje. (zasahuje mi rány, probodává mne)*“⁹ a dále „*Velmi často je punctum ‚detail‘, tj. nějaký dílčí objekt. Ale existuje také jiný způsob, jak se punctum může rozšířit (poněkud méně proustovský); když zůstává ‚detailem‘ a přitom paradoxně vyplní celý snímek.*“¹⁰ Barthes jako příklad uvádí již zmiňovaný portrét Andyho Warhola, nesnaží se jej ale pouze popsat a vysvětlit – „*pro mne totiž Andy Warhol nic neukrývá; zcela otevřeně mi dává ke čtení své ruce; punctum není gesto, nýbrž je to pouze odpuzující matérie těchto lopatovitých nehtů, jež jsou současně ochablé i výrazné.*“¹¹

6 Fotografie z roku 1983–1986.

7 Richard Meyer, Warhol's Clones, *Yale Journal of Criticism* VII, 1994, č. 1, s. 105.

8 Více viz Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha 2005.

9 Ibidem, s. 29.

10 Ibidem, s. 41.

11 Ibidem, s. 46.

V portrétu *Ernest rád mystifikuje* tak můžeme pozorovat jev, kdy ústřední postava opouští snímek a otevírá tu „slepé pole“.¹² Podobně jako je tomu v *Autoportrétu Roberta Mapplethorpa* [4] z roku 1975. Zmiňovaný snímek je předmětem dalšího Barthesova popisu pro vyjádření pojmu *punctum*. Přes celý snímek vidíme pouze nataženou ruku autora a část jeho hlavy na bílém pozadí. Tím hlavním, co nás zaujme, není jasně uchopitelná hmota těla či lidské tváře, jako se tomu děje u běžného portrétu. To, co přitahuje naši pozornost, je plocha „za touto hmotou“. „*Punctum je tedy jakési neurčité zápolí, jakoby obraz spustil touhu po něčem, co je mimo, zatím, co dává vidět: tato touha nesměřuje ke ‚zbytku‘ nahoty, ani jen k fantasmatu určitého chování, nýbrž vede k absolutní nedosažitelnosti bytí, v němž je duše smíšená s tělem... Co mohu pojmenovat, to mne ve skutečnosti nemůže zasáhnout. Neschopnost pojmenovat je dobrý symptom zmatku...“¹³*

Podobně jako Barthes upoutává portrét Boba Wilsona a Phila Glasse, jehož autorem je Robert Mapplethorpe [5], získává si naši pozornost i Pavlíkův *Autoportrét* [6] s dokreslenými rty a očima spolu s dalšími dvěma obličejí v pozadí. „*Bob Wilson mě upoutává, ale nedovedu říci proč; tj. kde: je to pohled, kůže, poloha rukou, basketbalová obuv? Účinek je nepochybný, ale nedá se vytknout, nenachází své jméno, svůj znak; je ostrý, avšak bloudí v jakési neurčité oblasti mne sama; je akutní i zdušený, tiše křičí.*“¹⁴ I v tomto případě se v Pavlíkově fotografii vyskytuje cosi, o čem Barthes hovoří jako o nepojmenovatelném a poutajícím naši pozornost.

Část negativů ze zmiňovaného cyklu *Ernest a Alice* Pavlík v posledním roce svého života použil pro další cyklus dvanácti koláží a asambláží. To, co je pouze naznačeno v předešlém cyklu, se na sklonku jeho života stupňuje s větší naléhavostí. Soubor s ústředním motivem autoportrétu vystavil 1. dubna 1987 v prostorách FAMU. Výstava však byla natolik neobvyklá, že byla již po několika hodinách vedením školy uzavřena. Realizace z tohoto cyklu lze vnímat jako úplnou „ztrátu tváře“,¹⁵ pomocí různorodých strategií je tvář překrývána, vyškrabávána, maskována atd. Mnohdy se jedná o surové intervence. Využívá tedy určité hry s identitou ve smyslu postmoderního nabourávání jednoznačnosti a autonomie lidské existence. Celá plocha tváře je záměrně kolorovaná, jako je tomu v ústředním autoportrétu, pomocí zelené barvy. Dlaně má autor vedle hlavy a nasměřované k divákovi, konečky prstů jsou však vybarveny červeně, takže působí, jako by se jednalo o nalakované nehty, které jsou ale samozřejmě na druhé straně rukou. Podobně jako je tomu u *Portrétu ženy* [7], která je odvrácena od diváka, ale na zádech má namalovaná ňadra. Pavlík si tak pohrává s divákovou představivostí a zcela nabourává klasické pojetí portrétu.

12 Barthes tento pojem používá v souvislosti s fotografií královny Viktorie a dále se snímkem Georga W. Wilsona z roku 1860. Ibidem, s. 49.

13 Ibidem, s 54.

14 Ibidem, s. 56.

15 Fišerová – Pospěch (pozn. 1), s. 23.

Postava Ernesta jako médium?

Konkrétní identita Ernesta je v podstatě nedůležitá. Jednou se jedná o autora samotného, jindy o zcela jinou osobu, dokonce i jiné barvy pleti. Otázkou tedy zůstává, zda Ernest slouží jako médium – nositel určitého bytí, které je obsažené mimo dosah vizuálního vnímání, a fotografie tak Pavlíkovi vlastně slouží jako pokus o jakýsi záznam vnitřního pocitu či stavu mysli. Miroslav Petříček hovoří o zformované vizuální myšlence takto: „*Ztuhnutí času, které je charakteristickým rysem fotografie, není dáno jen technikou tohoto obrazu, nýbrž je také dáno aktem fotografování samým. A fotografie je potom cosi jako zformovaná vizuální myšlenka, přesná, protože přesně myšlená.*“¹⁶

Fotografie Pavlíka tedy nutně vedou k rozbití silné hranice mezi fotografií a skutečností, která vyplývá z její podstaty. Jedná se o určitou manipulaci s formou skutečnosti. Pro generaci umělců osmdesátých let byl tento přístup zlomový. „*Obraz jakoby ztratil svou posvátnost. Důvěra ve věrohodnost fotografie se vytratila, pirátství už nebylo nemravné.*“¹⁷

Obdobné umělecké projevy nalezneme také u dalších fotografů této éry, u Pavlíka však mají mnohem hlubší charakter. Nejsou pouze prvoplánovým zasahováním do pozitivů či negativů fotografie, ale jedná se o předem propracovanou hru na „třetího“. Při pohledu na již zmiňovanou Pavlíkovu fotografii *Ernest nič nehovoriaci a nič nevidiací* máme tíživý dojem, že mimo to, co vidíme, ještě zažíváme esenci onoho Ernesta, neboli neviditelné, ale Pavlíkem jasně zhmotněné bytí někoho dalšího, který se formuluje mezi divákem – tedy pozorovatelem snímku – a tím, co se objeví na citlivé vrstvě papíru. Pavlík tak posouvá vyjadřovací mantinely za samotné možnosti viditelného. Překračuje tak hranice mezi světem umění a existenciálního prožívání. S tváří zároveň pracuje na principu masky, například již zmiňovaným přelepováním lepicí páskou nebo umisťováním různých předmětů na obličej. Podobné projevy můžeme vidět v sérii fotografií Pavlíkova kolegy z okruhu Slovenské nové vlny Tona Stana, nazvané *Zranitelné brnění*.¹⁸ Prostor před obličejem se samovolně stává další plochou, vymezením pro realizaci určité myšlenky. Odstoupením od samotného aktéra tak vzniká paralelní, jakoby víceúrovňové zobrazení.

Barthes o principu masky hovoří následovně: „*Maska je ovšem velice nesnadná oblast Fotografie. Zdá se, že společnost čistému významu nedůvěřuje: přeje si sice význam, avšak současně s tím chce, aby byl tento význam obklopen šumem (jak se říká v kybernetice), jenž uhlazuje jeho ostří. Proto je snímek, jehož význam (neříkám působení) je příliš naléhavý, rychle odsunut; je konzumován esteticky, nikoliv politicky. Fotografie Masky je natolik kritická, že vyvolává znepokojení.*“¹⁹

¹⁶ Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*, Praha 2009, s. 37.

¹⁷ Anna Fárová, *A pásly by se tam ovce...*, Praha 2010, s. 165.

¹⁸ Autor si před obličej předkládá živé zvíře – psa, králíka, slepici atd.

¹⁹ Barthes (pozn. 8), s. 34.

Pavlíkovy portrétní fotografie opravdu takové znepokojení vyvolávají. Samotná tvář už nepostačuje a k vyjádření je nutná konfrontace dalších materiálů či barevných zásahů pomocí pestrých fixů. Deformace obličeje a trýznění těla vidíme u jeho cyklu z poloviny osmdesátých let, kdy sám sebe umisťuje na elektrické křeslo: *Ernest na domácím elektrickom kresle (za trest, že toho chcel vela vidieť* [8] či *Poetical Electric Chair* [9]. Autor se tedy trestá za vlastní zvědavost. „*Sedící postava, upoutaná na křeslo a omotaná elektrickým kabelem, podpořena dvěma nakreslenými siluetami, jakoby vystupujícími z těla při zásahu proudu, není ani hravá, ani poetická či lehkovážná. Zastupuje na výstavě odvrácenou stranu výpovědi této generace – bolestivou a autentickou formu prožívání umělecké tvorby. Pavlíkovu intenzivní tělesnou angažovanost a přestupování hranice psychického s fyzickým v podobě maniodepresivní psychózy můžeme pozorovat i v jeho gestickém výtvarném projevu, charakterizovaném automatizovanými a (zdánlivě) nepromyšlenými expresivními vstupy do fotografií.*“²⁰

Na závěr bych jen dodala, že Pavlíkovo psychické onemocnění vyústilo roku 1988 sebevraždou.

²⁰ Fišerová – Pospěch (pozn. 1), s. 97.

Portrait as an experiment

The Slovak artists of the New Wave in photography created a series of experiments and technical content aimed at understanding the face – the portrait became a significant existential notion. A unique feature of the work of photographer Jano Pavlik (1963–1988) is an imaginary character Ernest. The seemingly banal location of this subject co-exists with very disturbing content. It is a symptom of some crossing the border between life and death. The Ernest figure has maleable identity, which the author gives different faces. Its existence is attributed as the author himself, but also as completely random people who author documents. Which leads us to perceive the idea of Ernest as a separate individual concept, a sort of existence. Our face is shaped by the perspective of the other, through which we survive ourselves as immobilization in the midst of a worldview because the other objectifies, perpetuates, and petrifies us, according to Jean-Paul Sartre. Indeed, some of Pavlik's portraits are restrained in the midst of the world, *"Ernest sawdust and nothing blind"* - photographs a man whose face has tape, sticky eyes and mouth; it requires the presence of the audience, not the creator of the image to come into being. Photography is not just a gesture of meditative character, but one that must galvanize our presence through vision. Pavlik's photographs necessarily lead to breaking strong boundaries between photography and reality, which follows from its particular form of handling facts. When looking at the aforementioned Pavlik photo, *"Ernest sawdust and nothing blind"*, we think beyond what we see, yet we experience the essence of that Ernest, or Pavlik's invisible, but clearly materialized becoming someone else; it forms a dialogue between the viewer, thus image viewer and what appears on the sensitive layer of paper. Pavlik moves expressive boundaries for the sake of possibilities. Thus, his work exceeds the boundaries between the worlds of art and existential experience.



1/ Jano Pavlík, Ernest nič nehovoriaci a nič nevidiaci, kolem roku 1980, čb. fotografie, soukromá sbírka.
Zdroj: <https://fotografmagazine.cz/magazine/80-leta/profily/jano-pavlik/>



Andy Warhol

2/ Duan Michals, Andy Warhol, 1958, čb. fotografie, soukromá sbírka.

Zdroj: http://www.artnet.com/artists/duane-michals/andy-warhol-iiRA_duAqmhAc1vxdfTIDw2



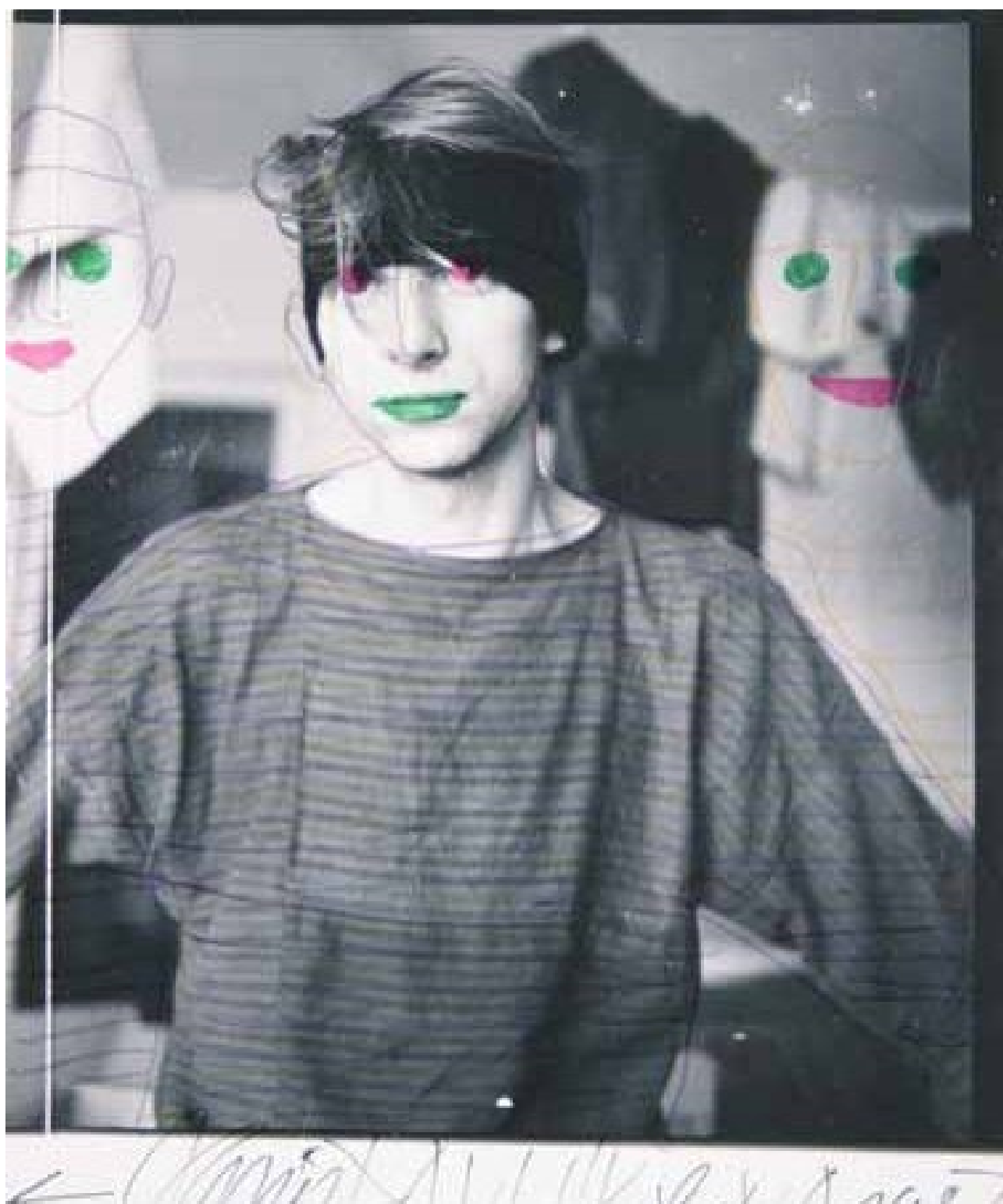
3/ Jano Pavlík, Ernest rád mystifikuje, mezi lety 1983–86, čb. fotografie, soukromá sbírka.
Zdroj: <https://fotografmagazine.cz/magazine/80-leta/profily/jano-pavlik/>



4/ Robert Mapplethorpe, Autoportrét, 1975, čb. fotografie, Robert Mapplethorpe Foundation.
Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-self-portrait-al00387>



5/ Robert Mapplethorpe, Portrét Boba Wilsona a Phila Glasse, 1976, čb. fotografie, Tate / National Galleries of Scotland.
Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-philip-glass-and-robert-wilson-ar00214>



6/ Jano Pavlík, Autoportrét, kolem roku 1980, čb. fotografie, soukromá sbírka.
Zdroj: <https://fotografmagazine.cz/magazine/80-leta/profily/jano-pavlik/>

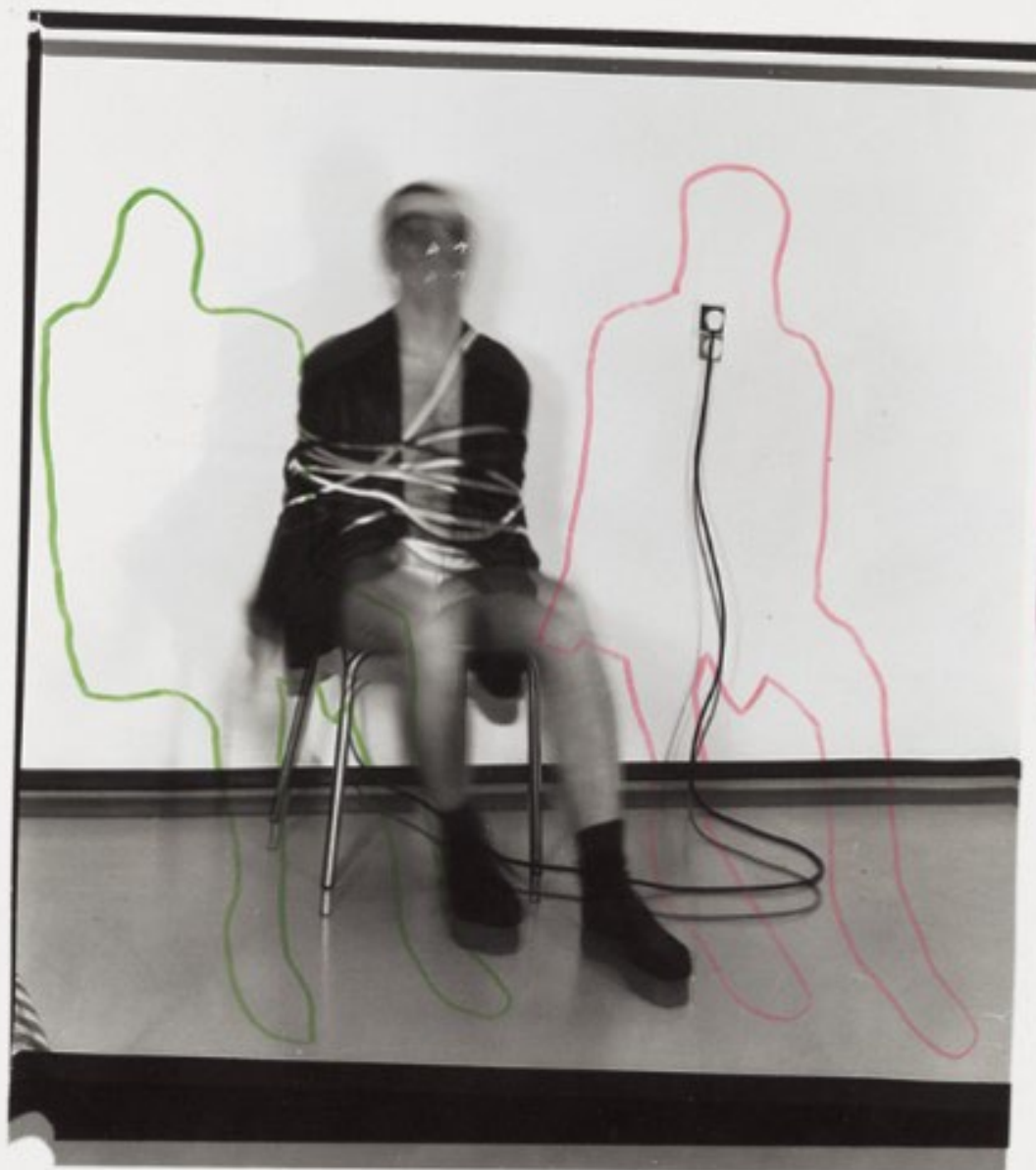


7/ Jano Pavlík, Portrét ženy, kolem roku 1980, čb. fotografie, soukromá sbírka.
Zdroj: <https://fotografmagazine.cz/magazine/80-leta/profily/jano-pavlik/>



8/ Jano Pavlík, Ernest na domácom elektrickom kresle (za trest, že toho chcel vediať), kolem roku 1980, čb. fotografie, soukromá sbírka. Zdroj: <https://fotografmagazine.cz/magazine/80-leta/profily/jano-pavlik/>

poetical #ELECTRIC Chair



9/ Jano Pavlík, Poetic Electric Chair, kolem roku 1980, čb. fotografie, soukromá sbírka.
Zdroj: <https://fotografmagazine.cz/magazine/80-leta/profil/jano-pavlik/>

Mezioborové mosty: přesahy mezi vědními disciplínami

Řeknou-li se hranice ve vztahu k vědě, problematika interdisciplinarit nám vytane na mysli většinou jako první. Historik kultury a umění Aby Warburg často hovořil o strážci (*Grenzwächtere*), jež bedlivě hlídala hraniční pásma mezi jednotlivými disciplínami. Touto hraniční kontrolou měl na mysli odborníky a specialisty, kteří s velkými obavami, ba odporem sledovali prostupování a sdílení poznatků různých oborů, jako by měli strach, že jimi pečlivě budované základy ještě mladých vědních disciplín, mezi něž patřily na začátku 20. století i dějiny umění, mohou být ohroženy a zaniknout. Dnes snad již není zapotřebí se obávat toho, že by se umělecko-historická věda jako obor bez jasných kontur rozplynula, a to i přesto, že narůstá počet disciplín, se kterými sdílí svůj předmět. Dílo Abyho Warburga i jiných historiků kultury dokazuje, že interdisciplinarita není vědeckým výdobytkem až poslední doby, jakkoliv současné nadužívání termínu by tomu napovídalo. Otázkou zůstává, zda ji není možné chápat, spíše než pokrokově, jako jakýsi přirozený návrat k celostnímu pojetí lidského vědění jako universa, jež tu existovalo předtím.

Napovídaly by tomu i následující příspěvky. První dva z autorů – Tomáš Makky a Eliška Koryntová – poukazují na to, že umění, ať již sakrální či pravěké, je vždy součástí širšího pole, které můžeme označit jako „pole kulturní“. Tomáš Makky analyzuje z historického pohledu metodologické a teoretické uchopení období pravěku s jeho (uměleckými) artefakty. Skrze tuto historickou sondu se snaží o rozdělení a definování rolí mezi větším množstvím disciplín, které se na poli průzkumu pravěkých památek uplatňují, jako jsou archeologie, kulturologie, estetika, dějiny umění a religionistika. Právě také poslední dvě zmiňované disciplíny a jejich spolupráce tvoří jádro příspěvku Elišky Koryntové. Autorka ukazuje prostřednictvím teorií několika předních osobností světové religionistiky na možnost různorodých interpretací posvátného prostoru, jimiž se historici umění při výkladech sakrální architektury mohou inspirovat. Za inspirační, nikoliv však za nezbytný podnět pro dějiny umění, pokládá autor třetího příspěvku, Tomáš Kolich, disciplínu memetiky, jež má svůj základ v evoluční biologii. Zde se již dostáváme k průniku dějin umění s přírodními vědami, přičemž o těch druhých autor tvrdí, že se umělecko-historickými poznatky již delší dobu inspirují, zatímco z druhé strany odezva nepřichází a dějiny umění zachovávají k přírodním vědám podezřívavý, až distancovaný postoj. Jestliže se Tomáš Kolich věnuje teorii memů, jejichž určující vlastností je, že jsou schopny se replikovat, příspěvek Matěje Strnada domýšlí problém replikace a vytváření kopií v prostředí *digital humanities* ještě dál. Z typů konzervačních strategií, které se uplatňují v prostředí digitálních či digitalizovaných médií, věnuje důraz zejména migraci, tedy té konzervační metodě, při níž dochází k přenosu informačního obsahu z původního, často zastaralého formátu do formátu vyhovujícího současným či budoucím potřebám informačních technologií. Jak sám autor konstatuje: „*Jen dokola se přepisující informace může zaručit nesmrtelnost.*“ Zda lze za informaci v rámci těchto hypotetických úvah dosadit jednoduše i umělecké dílo, nabízí pak oba autoři svému čtenáři také jako otázku k zamyšlení.

Umělec je jen způsob galerie, jak vytvořit další galerii: memetika v dějinách umění

Tomáš Kolich, Ústav pro dějiny umění, FF UK

„Humáč je člověk, který z nějakých neznámých a patrně zvrácených důvodů nesekvuje DNA, neumí integrovat rovnice (a jestli umí, tak to zvrhle nedělá) a nedokáže změřit pH roztoku. Další věci, které humáč může nedělat, záleží na tom, co dělá „správný vědec“, který o humáčích právě hovoří.“

Jaroslav Flegr: Evoluční tání¹

Úvod

Snaha o sblížení přírodních a humanitních věd není ničím novým. Na straně humanitních badatelů můžeme vidět pokusy o inspirování se přírodními vědami či přímo o jejich implementaci do humanitních disciplín již v 19. století, a určitě nelze říci, že by takové interakce v průběhu 20. století přestaly. Stejně tak je nepopiratelné, že se přírodní a humanitní vědy postupně vzdálily a oddělila je jakási virtuální barikáda.

Na toto rozdělení „dvou kultur“ upozorňoval už anglický vědec a spisovatel C. P. Snow ve své slavné přednášce v roce 1959.² Zdá se však, že v posledních letech přibývá prací, které se o opětovné přiblížení přírodních a humanitních oborů pokoušejí nejen teoreticky (příčemž přednáška C. P. Snowa pravidelně figuruje v jejich úvodech),³ ale i prakticky.⁴

Přínejmenším v dějinách umění je takovéto „prosakování“ přírodních věd patrné. Vedle již

1 Jaroslav Flegr, *Evoluční tání, aneb, O původu rodů*, Praha 2015, s. 354.

2 V roce 1959 přednesl Snow přednášku na univerzitě v Cambridgi, která byla později vydána knižně jako *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Hovořil zde o rozdělení intelektuálního světa na dvě oddělené části (humanitní a přírodovědné obory), které existují v přílišné uzavřenosti a panuje mezi nimi vzájemné nepochopení, někdy přímo nepřátelství.

3 Zmíňme zde například v Čechách nedávno vydanou publikaci *Třetí kultura. Za hranice vědecké revoluce*, která obsahuje 23 esejů předních současných vědců. Pro naši debatu je nejzajímavější úvod této knihy, v němž se někteří autoři přímo zamýšlejí nad propastí panující mezi humanitními a přírodními obory. Mimo jiné se zde objevuje úvaha, že humanitní badatelé jaksí okupují veřejný intelektuální prostor na úkor přírodovědců (John Brockman (ed.), *Třetí kultura. Za hranice vědecké revoluce*, Praha 2008). Z českých badatelů, kteří oblasti přírodovědných a humanitních oborů propojují dlouhodobě, můžeme uvést především Stanislava Komárka (viz např. Stanislav Komárek, *Příroda a kultura. Svět jevů a svět interpretací aneb Jak je to doopravdy*, Praha 2000). Zvláště v pracích o biologické evoluci nejsou takovéto paralely výjimkou. Viz např. Flegr (pozn. 1).

4 Pro souhrnné zhodnocení prolínání přírodovědných a uměnovědných oborů a problematiky scientismu viz např.: Roger Scruton, *Scientism in the Arts and Humanities*, *The New Atlantis (online)*, č. 40, Fall 2013, s. 33–46, http://www.thenewatlantis.com/docLib/20140203_TNA40Scruton.pdf, vyhledáno 20. 3. 2016.

celkem zaběhlého zájmu o analýzu vědeckých ilustrací se objevují například práce založené na evoluční psychologii, které vyvozují estetické preference z biologických základů (jako indikátory kvalitního pohlavního partnera) a „cit pro krásu“ vysvětlují jako posuzování evoluční zdatnosti jedince. Bez toho, aniž bychom se nyní zabývali kvalitou takovýchto prací, je jisté, že v mnohých historických umění vyvolávají podezření už tím, že operují s teoriemi převzatými z přírodních věd. Obezřetnost před módním scientismem je jistě na místě, je však třeba být v této kritice poctivý a neobviňovat přírodní vědy z invaze, o kterou se nutně samy nepokoušejí.

Výše zmíněné snahy o implementaci přírodních věd do dějin umění zhodnotil nedávno například Matthew Rampley na V. Sjezdu historiků umění konaném v Olomouci v roce 2015. Ve své přednášce se zaměřil na mnohdy problematickou a příliš zjednodušující argumentaci studií, které se pokoušejí vysvětlit artefakty lidské kultury z pohledu evolučních teorií. Rampley souhlasil s možnými přínosy takového propojení, které ovšem musí být vedeno jako oboustranný dialog a nikoli jako intelektuální oprese neodarwinistů zpochybňující dosavadní přínos humanitních věd.⁵ Jako jednoho z představitelů tohoto bigotního přístupu uvedl filozofa Daniela Dennetta.

Rampleyho zhodnocení Dennetta, které považuji za poněkud zkreslené, je na jednu stranu v rámci debaty o přírodních vědách v dějinách umění marginální, na druhou stranu však může posloužit jako vhodný výchozí bod pro argumenty, které v tomto příspěvku předkládám. Soudím, že v rámci diskuze o (ne)vhodnosti implementace přírodovědných teorií do dějin umění (a humanitních věd obecně) se mnohdy zapomíná, že mohou být potenciálně inspirativní coby metafory či analogie.⁶ Zdá se, že příliš entuziastické aplikování evolučních teorií humanitními badateli vyhrocuje jejich kritiku. Je zde ale snad jakási střední cesta mezi oním „bud“ (dějiny umění v područí evolučních teorií) a „nebo“ (odmítnutí evolučních teorií jako scientismu).

Jednou z teorií, která by takto mohla být ve větší míře doceněna a následně i pozitivně využita, je memetika, evoluční teorie nahlížející lidskou kulturu z pohledu memů, jednotek vedoucích boj ve snaze se maximálně replikovat. Jedním z předních věrozvěstů memetiky je právě Daniel Dennett, který se snaží s pomocí memů osvětlit problematiku lidského vědomí. Přestože Dennett je znám svou chválou Darwinovy evoluční teorie, bližší náhled na jeho práce prozradí, že v její aplikaci na kulturu není zdaleka tak „militantní“, jak by se mohlo zdát z hodnocení Rampleyho a dalších kritiků.⁷ Myslím, že právě tato mylná představa Dennetta jakožto darwinisty, který chce zrelativizovat přínos humanitních věd, je sym-

5 Matthew Rampley, *A New Dialogue? Art History and the Science of Evolution*, in: Rostislav Švácha – Sabina Soušková – Anna Šubrtová (edd.), *Věda a umění: sborník z 5. sjezdu historiků umění, Olomouc 16. – 18. září 2015*, Praha 2017, s. 13–31.

6 Přestože jsem si vědom jejich odlišnosti, pro účel této práce používám termíny analogie a metafora vesměs zaměnitelně (metafora zde představuje volné přirovnání k jinému vědeckému modelu, analogie o něco důkladnější aplikování tohoto modelu). Pro rozbor funkce metafory a analogie ve vědě viz např.: Daniela M. Bailer-Jones, *Scientific Models in Philosophy of Science*, Pittsburgh 2009.

7 Je třeba říci, že Rampley ve své olomoucké přednášce memetiku přímo nezmiňoval.

ptomatická pro značnou část kritiky, s níž se potýká memetika a přírodovědné přesahy do humanitních oborů obecně.

Mým záměrem je v tomto příspěvku ukázat, že memetika by mohla být pro dějiny umění inspirativní právě jako metafora nebo analogie. Myslím, že tento přístup je možný ze dvou důvodů. Předně jej už uplatňují přírodní vědy ve vztahu k dějinám umění: architektura bývá využívána jako přirovnání v některých evolučních teoriích. Druhým důvodem je skutečnost, že teorie podobné memetice již vyslovili někteří historici umění. Memetika by mohla poskytnout dějinám umění novou perspektivu, která historikům umění umožní klást odlišný typ otázek a soustředit se více na samotná díla.

Proměny memetiky

Když v roce 1976 vydal Richard Dawkins svou slavnou práci *Sobecký gen*, v poslední kapitole představil myšlenku memu. Účelem bylo podpořit názor, že evoluce je založena na principu replikace, který je možné nalézt i v jiných oblastech, například v kultuře. Vytvořil tak termín „mem“, svým zněním záměrně podobný genu, který měl představovat takovýto kulturní replikátor.

Podle Dawkinse může být memem chování a informace uložená v mozku či na jiných nosičích: „Příklady memu jsou písně, nápady, chytlavé fráze, móda v odívání, způsob výroby hrnců nebo stavby oblouků.“⁸ Tak jako jsou organismy vehikly, které si postavily sobecké geny, aby je přenesly do další generace, je člověk pouze pasivním nosičem memů, které sledují vlastní zájem replikace.⁹ Jak to výstižně shrnul Dennett: „Badatel je jenom nástroj knihovny, jak vytvořit další knihovnu.“¹⁰

Dawkins koncept memu nikdy více teoreticky nerozvinul (přestože jej zmiňuje v několika svých pozdějších pracích), našel ale odezvu u dalších badatelů, a především v devadesátých letech se stal poměrně živě rozvíjenou teorií. V této době byl založen i elektronický časopis *Journal of Memetics*. Ten ovšem zanikl již v roce 2005, což symbolicky představovalo útlum zájmu o tuto teorii. Dodnes se však ještě najde řada badatelů, kteří s memetikou operují, což dokládá i zdomácnění termínů *mem* a *memetický* v pojmosloví některých humanitních oborů, například evoluční psychologie.

Stanovme tedy několik základních principů memetiky. Předně memetika nevyvozuje lidskou kulturu z biologické evoluce (na rozdíl například od sociobiologie), pouze na kulturu aplikuje evoluční model. Člověk je pasivním nosičem memů, které svádí evoluční boj ve snaze se maximálně replikovat a pro zvýšení své šance se pojí v komplexy (mem-komplexy).

8 Richard Dawkins, *Sobecký gen*, Praha 1998, s. 175.

9 Tak jako to několikrát uvádí ve své práci Dawkins, i v tomto příspěvku používáme obraty „sobecký mem“ či „zájem memu“ čistě obrazně a samozřejmě nepředpokládáme, že by memy měly jakoukoli skutečnou intenci.

10 „A scholar is just a library's way of making another library.“ Daniel Dennett, Memes and the Exploitation of Imagination, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XLVIII, 1990, s. 127–35, cit. s. 128; Citace z anglických textů, které nevyšly dosud česky, překládal autor této práce a v původním znění jsou vždy uvedeny v poznámkách.

Vzhledem k relativně krátké době svého trvání trpí memetika jistými nejasnostmi, které nejsou pouze terminologické. Zásadní otázky jako „Co je to mem? Jak jej definovat? Kde se mem ukládá?“ byly podle některých badatelů zodpovězeny dostatečně, podle jiných nikoli.¹¹ Stěžejní je i problematika toho, jak se mem replikuje/přenáší a jak jej můžeme odlišit od jeho fenotypu (pozorovatelný projev memu). Nalezení uspokojivých odpovědí částečně brzdí i přílišná různorodost v chápání některých pojmů převzatých z biologie.

Již Susan Blackmore upozornila, že vytváření příliš úzkých analogií mezi geny a memy je kontraproduktivní a zavádějící. Memetický fenotyp se podle ní příliš odlišuje od biologického, a proto navrhuje dělit memy z hlediska způsobu jejich kopírování na kopírování produktu a kopírování návodu.¹²

Blackmore ilustruje svůj přístup na příkladu dýňové polévky.¹³ Řekněme, že nám zachutnala dýňová polévka a požádáme daného kuchaře, aby nám ukázal, jak se polévka vaří. My následně postup ukážeme kamarádce, ta své babičce atd. Tento proces označuje Blackmore za kopírování produktu. Pokud uděláme při vaření chybu, okopíruje ji i kamarádka a pak její babička – jakékoli chyby ve vaření se budou kumulovat a chuť polévky se časem změní.

Pokud nám však daný kuchař předá napsaný recept, který poté kamarádce opišeme, chyby budou možná vznikat při jednotlivých přípravách polévky, ale nebudou se v procesu kopírování kumulovat – to je podle Blackmore kopírování návodu.

Toto rozdělení je však třeba poopravit, protože pokud nám někdo předvede, jak se polévka vaří, nebo nám předá psaný recept (případně kombinace obojího), stále se jedná o kopírování návodu. Skutečným kopírováním produktu by měla být situace, kdy před sebou máme pouze talíř dýňové polévky a snažíme se uvařit sami takovou, aby jí byla co nejpodobnější (co do chuti, vůně atd.). Sama Blackmore připouští, že takovýto druh kopírování je obtížný, ale možný: „(...) z pouhého ochutnání těžko usoudíte, jak jsem ji [polévku] připravila – i když by to mohl dokázat zkušený šéfkuchař (...).“¹⁴

Míra redukce informačního obsahu memu při takovémto kopírování tedy záleží na znalostech kopírujícího.¹⁵

V memetice tak dochází k obratu a lidská mysl se z pasivního vehiklu stává aktivním agen-

11 Tyto a další základní problémy memetiky shrnuje a následně se je pokouší zodpovědět Susan Blackmore: Susan Blackmore, *Teorie memů. Kultura a její evoluce*, Praha 2001, s. 77–91.

12 Ibidem, s. 87.

13 Ibidem, s. 85–86.

14 Ibidem, s. 87–88.

15 Jiní badatelé, např. David Hull, považují takové kopírování za přímo nemožné, protože ke vzniku kopírovaného produktu mohla vést řada postupů a pomocí obráceného inženýrství nelze určit onen použitý postup. Viz David L. Hull, *Taking memetics seriously. Memetics will be what we make it*, in: Robert Aunger (ed.), *Darwinizing culture. The status of memetics as a science*, Oxford – New York 2000, s. 43–67, cit. s. 61.

tem. K této proměně došlo i v textech Dennetta,¹⁶ který přiznává, že při každém kopírování (produktu i návodu) se uplatňují určité filtry naší mysli a dochází k normalizování, které se může odehrávat na několika úrovních.¹⁷ Pokud například opisujeme recept, nebudeme kopírovat špatně umístěná velká písmena ani pravopisné chyby ani zjevné omyly.¹⁸ Podmínkou je, že naše znalost gramatiky a vaření musí být natolik vysoká, abychom rozpoznali dané chyby. To někdy ovšem může vést i k dezinterpretaci – konkrétní novátorský prvek v receptu můžeme považovat za omyl.

Je třeba připustit, že tento razantní obrat od mysli jakožto pasivního přenašeče k aktivnímu agentovi zpochybňuje memetiku (alespoň v její původní formě) coby vědeckou teorii. Možnou reakcí ze strany memetiky může být tvrzení, že lidská mysl je jenom velký komplex memů a že memy v takovémto mem-komplexu budou nejúspěšnější, pokud vzájemně navýší svou reprodukovatelnost. Mem se tedy bude přesně reprodukovat při uplatnění vhodného mem-komplexu (souboru znalostí), protože toto propojení bude oboustranně prospěšné, zatímco při spojení s nevhodným mem-komplexem se šance na reprodukci zmenší.

Stačí ale takové vysvětlení k udržení vědeckého statusu memetiky? Dostáváme se zde k širšímu problému, a tím je vědecké prokázání memetických teorií. Samotný vědecký status memetiky je zpochybňován již dlouhodobě, se střídavým úspěchem. Zatímco například námitky vůči operativní definici memu byly vyvráceny, či alespoň zmírněny,¹⁹ jiné protiar-gumenty memetiků vedly k poměrně citelným změnám v samotné bázi memetické teorie. Přestože tyto změny memetiku definitivně nediskreditují,²⁰ je třeba připustit, že tato teorie poskytuje málo testovatelných hypotéz a obecně postrádá větší množství ukázek konkrétního aplikování.

Pozměňme však tuto otázku. Může být memetika prospěšná, i když není vědeckou teorií? Jak již bylo řečeno v úvodu, věřím že ano, protože může být inspirativní coby metafora, analogie. S tím koneckonců souhlasí i někteří z jejích předních zastánců. Sám Dennett připouští, že memetika pravděpodobně nikdy nebude potvrzena, to jí ale neubírá na filozofickém významu. Podle Dennettova názoru kulturní evoluce nemusí být ani zcela identická s biologickou, ale ani tak odlišná, aby z této analogie nemohl vzniknout žádný prospěch:

„Mezi extrémy leží pravděpodobná a užitečná možnost: existuje velký (větší) a důležitý (nebo alespoň celkem zajímavý) přenos konceptů z biologie do humanitních věd. Je například mož-

16 Především v reakci na postřehy Dana Sperbera. Viz Dan Sperber, An objection to the memetic approach to culture, in: Robert Aunger (ed.), *Darwinizing culture. The status of memetics as a science*, Oxford – New York 2000, s. 165–171.

17 Daniel Dennett, From Typo to Thinko. When Evolution Graduated to Semantic Norms, in: Stephen C. Levinson – Pierre Jaisson (edd.), *Evolution and Culture. A Fyssen Foundation Symposium*, Cambridge 2006, s. 133–145, cit. s. 139.

18 Větu „Ušlechej ze žloutků sníh“ tedy přepíšeme jako „Ušlehej z bílků sníh.“

19 Pro detailnější výtky vůči definici memu a reakci na ně viz Hull (pozn. 15.) s. 47–48.

20 Dennett (pozn. 17), s. 142.

né, že přestože jsou procesy kulturního přenosu idejí skutečně darwinistickým fenoménem, z nějakých důvodů je nelze uchopit darwinistickou vědou, takže se budeme muset spokojit s „pouze filozofickými“ závěry, které z toho plynou, a nechat vědu, aby se věnovala jiným projektům.“²¹

Architektonická debata v evoluci

Jak vidno, užitečnost memetiky coby „pouhé“ analogie vidí i někteří z jejích samotných představitelů. Z této analogie ovšem nemusí těžit pouze humanitní obory. Už James Clerk Maxwell poznamenal v roce 1870, že rozpoznání analogie mezi dvěma systémy myšlení vede k poznání, které je hlubší, než kdybychom je studovali odděleně.²² Proto by nás nemělo překvapit, že dějiny umění již byly využity jako analogie v biologických evolučních teoriích.

Příkladem nám může být slavný článek *Spandrels of San Marco*, který publikovali S. J. Gould a L. C. Lewontin v roce 1979.²³ Ač to nemusí být z názvu patrné, tato práce je namířena proti ultra-adaptivnímu pojmání evoluce živočichů. Gould a Lewontin tvrdí, že vývoj všech částí organismu nelze vysvětlit jejich současnou funkcí. A zde přichází do hry pendentivy v benátské bazilice San Marco, které autoři používají jako analogii.

Podle Goulda a Lewontina se může na první pohled zdát, že pendentivy byly navrženy tak, aby nesly malby čtyř evangelistů, které je tak perfektně vyplňují. Ve skutečnosti ale vznikly jako prázdné místo mezi dvěma oblouky a kupolí, kterou podpírají. Pendentivy nejsou tedy výsledkem cíleného návrhu, ale vedlejším produktem tohoto způsobu architektonické konstrukce. Svou funkci jako podklad pro malby evangelistů přijaly až později (nastala zde exaptace).²⁴

Ponechme nyní stranou, že *spandrel* znamená cvikl a nikoli pendentiv.²⁵ Důležité je, že Gould a Lewontin bez rozpaků využívají analogii z humanitních věd jako argument v přírodovědné debatě. A nezůstává jen u toho, protože architektonické prvky byly užity i v následné kritice jejich teorie.

21 „In between the extremes lie the likely and valuable prospects: that there is a large (or largish) and important (or merely mildly interesting) transfer of concepts from biology to the human sciences. It might be, for example, that although the processes of cultural transmission of ideas are truly Darwinian phenomena, for various reasons they resist being captured in a Darwinian science, so we will have to settle for the „merely philosophical“ realizations we can glean from this, and leave science to tackle other projects.“ Daniel Dennett, *Darwin's dangerous idea. Evolution and the meanings of life*, London 1996, s. 346.

22 Bailer-Jones (pozn. 6), s. 50.

23 S. J. Gould – R. C. Lewontin, *The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme*, *Proceedings of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences* CCV, 1979, s. 581–598.

24 V evoluční biologii termín „exaptace“ popisuje změnu ve funkci znaku v průběhu působení evoluce.

25 Gould se k této nepřesnosti později vyjádřil. Oba tvary, cvikl (prvek, který vzniká vepsáním oblouku do obdélníku) i pendentiv, jsou podle Goulda vedlejším produktem architektonické konstrukce a jako analogie tedy plní stejnou funkci. Stephen Jay Gould, *The exaptive excellence of spandrels as a term and prototype*, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* XCIV, September 1997, s. 10750–10755.

Byl to právě Daniel Dennett, který poukázal na nepřesnost ve tvrzení Goulda a Levontina. Dennett dokládá, že pendentivy v San Marco nejsou zbytkovým prostorem, ale záměrným designem, neboť v době výstavby baziliky existovalo několik alternativ, které stavitelé mohli použít. Pendentiv se možná zdá esteticky nejspokojivější, ale stejně tak by statickým účelům posloužila trompa či konzola.²⁶ Určitý aspekt evoluční teorie je zde tedy dokazován a zároveň vyvrácen s pomocí umělecko-historických poznatků.²⁷

Obecně je na reakci přírodovědců na článek Goulda a Levontina zajímavé to, že bez ohledu na postoj, který zauímají, nejsou vůbec znepokojeni způsobem argumentace, v němž jsou poznatky z dějin architektury využity jako analogie, ale naopak je přijímají a využívají k případnému „protiúderu“. Pokud tedy mohou být analogie z humanitních oborů využity k debatě v biologické evoluci, není důvod, proč by tomu nemohlo být i naopak (zvláště pokud tak činí autoři kritizování pro příliš bigotní prosazování darwinismu, jako je Dennett).

Ikonologická teorie W. J. T. Mitchella

Podezřívavost historiků umění by snad částečně mohlo zmírnit i to, že teorie podobné memetice se již v rámci dějin umění objevily. Příkladem nám může být kniha *What Do Pictures Want?* z roku 2005 od W. J. T. Mitchella.

Předně Mitchell upozorňuje na to, že v historii psaní o obrazech se s nimi často nakládá, jako by byly živé. Mitchell si je vědom (a několikrát to zdůrazňuje), že živé obrazy jsou „jen“ metafora. Tato metafora je ale podle Mitchella natolik vytrvalá, že stojí za to ji důkladněji prozkoumat.²⁸ Proto se táže z perspektivy obrazů, což je velmi podobné memetice, která chce kulturu nahlížet z pohledu memů.

Dalším ústředním prvkem Mitchellovy teorie jsou pojmy *image* a *picture*.²⁹ *Image* je podle Mitchella jakási esence obrazu, jejíž fyzickou manifestací je *picture*. *Picture* lze pověsit na zeď, *image* nikoli. *Image* může být přenesen do jiného média či slovní ekfráze, *picture* je jeho materializací.³⁰ Je patrné, že dvojice pojmů *image* a *picture* se velmi podobá základnímu (byť problematickému) memetickému rozdělení na mem a fenotyp.

Nejvýrazněji se memetice přibližuje, když *image* přirovnává k virům: „*Možná tedy můžeme mluvit o images jako o evolučních nebo přinejmenším koevolučních entitách, kvazi životních*

26 Dennett (pozn. 21), s. 269.

27 Je třeba připustit, že Dennett se zde dopouští určitého zjednodušení, které je však pravděpodobně potřebné pro účelnost jeho argumentu. Podle Roberta Marka se Dennett mýlí, když přehlíží technologickou podmíněnost některých konstrukčních prvků (Robert Mark, *Architecture and Evolution*, *American Scientist* LXXXIV, č. 4, July–August 1996, <https://web.archive.org/web/20020118023602/http://www.americanscientist.org/articles/96articles/Mark-full.html>, vyhledáno 20. 3. 2016). Pro nás je však důležité, že architektonické analogie byly užity na obou stranách této debaty.

28 William J. T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago – London 2005, s. 7.

29 Rozhodl jsem se tyto pojmy nepřekládat, neboť v češtině nenalezneme vhodné ekvivalenty. Zároveň myslím, že tyto pojmy jsou ve svém původním znění dostatečně srozumitelné.

30 Mitchell (pozn. 28), s. 85.

formách (jako jsou viry), které jsou závislé na hostitelském organismu (na nás) a nemohou se reprodukovat bez lidského přispění.“³¹ Podobnost s rétorikou memetiky je zde zjevná.

Zajímavé je, že Mitchell nevytváří analogie s biologií pouze v případě objektů umělecko-historického zájmu, ale i v samotném způsobu vědeckého zkoumání. Mitchell píše, že vztah historika umění k *image* a *picture* by měl být stejný jako vztah biologa ke druhu a jeho jedincům. Při analýze obrazů bychom se tedy neměli zabývat hodnotícími soudy, ale vysvětlit, proč se „druhy“ objevují, co dělají a představují a jak se v průběhu času mění. Nakonec Mitchell nabádá, že v případě *image* bychom se měli zaměřit na jeho biologickou zdatnost, tedy schopnost se reprodukovat.³² Směr našeho dotazování by tak měl být stejný jako v memetice.

Mitchellovy analogie s přírodními vědami jsou pozoruhodné samy o sobě. Ve spojení s memetikou ovšem dostávají další význam, protože memetika je Mitchellově metafoře živých obrazů nejen podobná, ale vhodně ji doplňuje.³³ Přestože Mitchell například přirovnává *image* k viru, který se bez lidského hostitele nemůže přenést, konkrétní proces reprodukce neřeší. Naopak pro memetiku je tento proces stěžejní. I když debata na toto téma stále probíhá a její aktéři nejsou zcela ve shodě (viz výše), mohla by memetika Mitchellovy biologické analogie zpřesnit. Na příkladu memetického kopírování návodu a kopírování produktu by mohl být objasněn problém, který Mitchell neřeší, ale dle mého názoru je zásadní: Může se *image* šířit skrze *picture*?

Nakonec i na otázku „Co obrazy chtějí?“ poskytuje memetika poměrně jasnou odpověď, ke které částečně směřuje už Mitchell: Chtějí se reprodukovat.

Memetika jako analogie v dějinách umění

Pokud tedy připustíme na základě těchto argumentů legitimnost memetiky v dějinách umění, můžeme přejít ke konkrétním příkladům, v nichž by mohla být nápomocná. Budu se snažit zde představit především různé způsoby využití memetiky. Konkrétní období a autoři jsou v těchto příkladech čistě ilustrační.

Memetika (a její pojmání kopírování produktu a návodu) by mohla být inspirativní při uvažování o stylu určitého umělce a jeho rozšíření. Řekněme například, že Rembrandtův styl představuje mem. Tento mem následně kopírují Rembrandtovi žáci v jeho ateliéru. Při kopírování jistě sehrály nějakou úlohu verbální instrukce Rembrandta, základním zdrojem pro

31 „Perhaps, then, there is a way in which we can speak of the value of images as evolutionary or at least coevolutionary entities, quasi life-forms (like viruses) that depend on a host organism (ourselves), and cannot reproduce themselves without human participation.“ Ibidem, s. 87.

32 „With an image, we ask, Does X go anywhere? Does it flourish, reproduce itself, thrive and circulate?“ Ibidem.

33 Na příbuznost Mitchellovy práce s memetikou upozornil jako první paleontolog Norman MacLeod. MacLeodův způsob aplikace memetiky na dějiny umění je však dle mého názoru poněkud problematický, a to především kvůli nevhodnosti jeho příkladu. Objevuje se zde však mnoho zajímavých podnětů pro další zkoumání příbuznosti v práci přírodovědce a historika umění. Norman MacLeod, Images, Totems, Types and Memes. Perspectives on an Iconological Mimetics, *Culture, Theory and Critique* L, 2009, s. 185–208.

žáky však byly Rembrandtovy malby. Žáci si dokázali jeho styl osvojit díky přímé vizuální zkušenosti. Sebelepší psaná a slovní instrukce nemůže dostatečně vysvětlit, jak namalovat určitý pastózní či šerosvitný efekt.

Pokud mem Rembrandtova stylu chtěl kopírovat někdo mimo jeho dílnu, musel si vystačit pouze s Rembrandtovými obrazy nebo s grafikami. Kopíroval tedy produkt. Úspěšnost přenosu memu zde závisí na úrovni a zaměření znalostí kopírujícího (adekvátnosti mem-komplexu).

Předpokládáme, že daný kopírující malíř umí pracovat se štětcem dostatečně pokročile, aby zvládl nuance Rembrandtova stylu. Rembrandtovy obrazy pak pro kopírujícího představují úspěšné řešení určitých problémů, se kterými se sám potýká ve své tvorbě (například světelná výstavba jeho malby).

Pokud ale bude chtít kopírovat Rembrandtův styl amatér, výsledek bude tmavá mazanice a reprodukce memu se nezdaří. To platí i pro případ, že se s Rembrandtovým obrazem střetne zkušený malíř vycházející z odlišné kulturní tradice. Malíř perských miniatur má možná dostatečně vytríbenou techniku, ale šerosvitnost Rembrandtova stylu není odpovědí na problémy, které řeší při své práci. Reprodukce memu Rembrandtova stylu tedy proběhne tím úspěšněji, čím více se navýší reprodukovatelnost memu i mem-komplexu.³⁴

Otevírá se tak řada otázek kladených doposud málo, nebo vůbec. Proč byl mem Rembrandtova stylu tak úspěšný? Čím přitahoval pozornost dalších malířů? Které prvky poskytovaly Rembrandtovu stylu větší evoluční výhodu oproti jiným dobovým stylům? Jaký mem-komplex musel být přítomen v mysli kopírujícího malíře, aby došlo k úspěšné reprodukci memu? Takováto analogie by nakonec byla zpětně prospěšná i pro memetiku, neboť ukazuje, že mem se může skrze kopírování produktu šířit poměrně úspěšně.

Memetická perspektiva by mohla být přínosná dále tam, kde máme skrovné nebo žádné literární prameny o autorovi. Příkladem může být české gotické sochařství, kde je autor často pojmenován jen podle sochy a místa jejího nálezu.

Místo abychom vedli diskuzi o Mistru Michelské madony a tvrdili, že musel být obeznán s italským sochařstvím nebo že ovlivnil množství dalších řezbářů, můžeme autora vynechat a ptát se přímo z pohledu madon. Jaké vlastnosti učinily z Michelské madony tak úspěšného replikátora, že se její mem promítl do široké skupiny raně gotických soch? Navýšily prvky italského sochařství její reprodukovatelnost, či nikoli? Jistě, díla gotického sochařství nevyrostla sama ze země, ale proč se při našem dotazování omezovat konceptem autora, o kterém nevíme nic víc, než co nám sdělí samotné sochy?

Jistě by bylo zajímavé sledovat i „sobeckost“ memu a jeho projevy coby „zhoubného para-

³⁴ Převáděno do Mitchellova pojmosloví, Rembrandtův styl je *image*, který se projevuje různou mírou v *picture* Rembrandta a dalších malířů. Memetika nám pak může pomoci pochopit proces, kterým se tento *image* šíří a projevuje.

zita". Jedním z nejvíce populárních témat memetiky je analýza memů, jejichž reprodukční zájem je v rozporu se zájmem jejich hostitele (v memetice bývají jako příklady používány obvykle ideologie či náboženství). Takové nahlížení se nemusí vztahovat pouze na styly individuálních výtvarníků, ale i na celá umělecká hnutí.

Příkladem je článek *Darwinian Processes and Memes in Architecture: A Memetic Theory of Modernism* Nikose Salingarose a Terryho Mikitena, zatím jediný seriózní pokus o aplikaci memetiky na téma z dějin umění. Salingros a Mikiten se v něm snaží zodpovědět otázku, proč byl mem funkcionalismu tak mezinárodně úspěšný, když nevyhovoval potřebám člověka a ve skutečnosti nebyl ani tak funkční, jak deklamoval.³⁵ Je příznačné, že ani jeden z autorů není uměnovědcem.

Závěr

Některé z výše zmíněných „nových“ otázek, lze samozřejmě klást i bez znalosti memetiky a bez přijímání jejích postulátů (což by ale bylo možné říci o značném množství zavedených teorií). Doufám ale, že se zde alespoň podařilo nastínit některé momenty, v nichž se memetika může jevit jako inspirativní perspektiva.

Spíše než definitivně prokázat využitelnost memetiky měl tento příspěvek ukázat, že podezřívavost vůči ní je mnohdy přehnaná. To se týká evolučních teorií obecně i jejich propagátorů. Například z výše uvedených výroků Daniela Dennetta je patrné, že zdaleka není tak bigotním prosazovatelem darwinismu v kultuře, jak jej vidí někteří humanitní badatelé.

Nicméně, i kdyby snahy o aplikaci evolučních teorií na kulturu byly tak pučistické, jak jsou někdy vykreslovány, neznamená to, že se jim musíme zcela poddat, nebo je totálně potříit. Humanitní obory obecně (a dějiny umění specificky) mohou z této teorie převzít jen to, co jim bude k užítku. Mohou ji používat jako analogii tam, kde umožní klást málo frekventované otázky.

Pokud evoluční biologové mohou těžit z analogií s dějinami architektury, není důvod, proč by tomu tak nemohlo být i na opačné straně „barikády“. Příklad W. J. T. Mitchella nám konec konců ukázal, že pro metaforické uplatňování přírodních věd je v dějinách umění již půda připravena.

35 Nikos Salingaros – Terry Mikiten, Darwinian Processes and Memes in Architecture. A Memetic Theory of Modernism, *Journal of Memetics – Evolutionary Models of Information Transmission* VI, 2002, nepag., http://cfpm.org/jom-emit/2002/vol6/salingaros_na&miten_tm.html, vyhledáno 20. 3. 2015.

Artists are just a gallery's means of creating another gallery: Memetics in the field of art history

Memetics is a theory based on Neo-Darwinism which analyzes culture from the perspective of memes – units of culture which compete against each other in order to maximally reproduce themselves. However, it has been mostly rejected by scholars in the humanities. Even though memetics is problematic as a scientific theory, this is not, in my opinion, a sufficient reason for denying its possible contribution. At least, the critique of memetics should not be fueled only with the suspicion that humanists generally have against attempts to incorporate hard sciences into their disciplines. I explore the possible usefulness of memetics in art history and, more importantly, seek to dismiss the suspicion of humanists or at least to reduce it.

I believe that memetics could be employed by the humanities as an inspiring metaphor/analogy. This approach should be legitimate for two reasons. Firstly, art history has been already used as an analogy in the natural sciences. In the evolutionary theory of S. J. Gould presented in the article *The Spandrels of San Marco* (1979), certain architectural forms serve as a pivotal argument. Interestingly, this way of argumentation has been accepted and used also in counterarguments. If biology successfully uses topics of art history as an analogy in its disputations, there is no reason why it could not happen vice-versa.

Furthermore, theories similar to memetics have been already proposed by some art historians. For example, W. J. T. Mitchell in his book *What Do Pictures Want?* (2005) deploys a metaphor of living pictures. He creates the concept of *image* (immaterial) and *picture* (material manifestation of image), which are very close to memetic concept of meme and its phenotype. Mitchell is aware that living pictures are “just” metaphors, however, this metaphor is so prevalent that it deserves deeper analysis. Mitchell acknowledges the benefits of biological metaphors and analogies and even urges art historians to work like taxonomists.

Memetics could provide art history with a new perspective which would enable art historians to ask different types of questions and to focus more on the image itself. It could help us with our understanding of processes responsible for the diffusion of certain artistic styles. As a theory, which shifts the attention away from human beings to ideas occupying their brains, it could decrease our interest in specific artists (in a good way) and help us to see some aspects of fine arts in a bigger picture (pun intended).

Migrace jako konzervační strategie

Matěj Strnad, Centrum audiovizuálních studií, FAMU

Myslím, že jsme – alespoň v naší, privilegovanější části planety – překročili kritickou hranici toho, kdy jsme si mohli dovolit rozlišovat mezi *digitálními* humanitními vědami a humanitními vědami vůbec, mezi digitální historiografií a historiografií jako takovou nebo, čemuž se budu věnovat asi především, rozlišovat mezi *digitálním* archivnictvím a archivnictvím jako takovým. Takové rozdělení již není udržitelné; odtud pramení i oblíbený pojem „postdigitalita“, kde předpona *post-* nenaznačuje naši existenci „po-digitalitě“, ale spíše „po-digitalizaci“ (podobně jako u postkolonialismu). Jako anekdotickou ilustraci mohu snad zmínit, že v jinak vzorné a pečlivé přípravné komunikaci s organizátory konference se neobjevila dříve tak obvyklá zmínka o možnosti a způsobech doprovázení příspěvků videoprojekcí – už jde totiž o samozřejmost a naopak vystoupení *bez* projekce jeví se být výjimkou.

Hovořím-li zde k účastníkům akademického a kulturního provozu, mám v úmyslu představit pojem migrace jako jednu z méně zřetelných, ale o to podstatnějších operací ležících v základě našeho dennodenního fungování. Nejde ani o to, jestli mezi předměty našeho zájmu spadají práce vyloženě technologicky závislé. Právě zmíněná potřeba skoncovat s rozlišováním mezi digitálním a nedigitálním se jednoduše týká i našeho běžného profesního života, ať již má charakter výzkumný či třeba kurátorský. Pojem „konzervační strategie“ je relativně nový a přichází k nám z oboru archivnictví, respektive informačních věd. V oblasti péče o výtvarné či architektonické památky se s ním nesečkáváme, při snaze o systematizaci možných přístupů ke konzervování a restaurování hovoříme tradičně spíše o dvou takzvaných klasických teoriích – teorii estetické a teorii přírodovědecké. Salvador Muñoz Viñas ve své *Současné teorii konzervování* z těchto klasických teorií vyvozuje právě navrhanou teorii současnou, v zásadě pluralitní a implicitně přítomnou v konzervátorsko-restaurátorské praxi dneška. My bychom si však kvůli našemu dnešnímu zájmu měli povšimnout hlavně jeho stručné zmínky o takzvané „informativní ochraně“. Tento způsob ochrany (a mohli bychom tedy říct, tuto *ochrannou strategii*) Muñoz Viñas uvádí jako paralelní vůči ochraně přímé (která zasahuje samotný uchovávaný předmět) a ochraně environmentální (která pracuje s jeho prostředím).

Muñoz Viñas u informativní ochrany zmiňuje především „vytváření kopií“, které „umožňuje pozorovateli přístup k objektu, kde si může vychutnat některé z jeho vlastností, a to vše bez toho, aby bylo zapotřebí fyzické přítomnosti originálu“. O dva odstavce později pokračuje s tím, že „nelze přehlédnout skutečnost, že se informativní ochrana zabývá pouze částí informací obsažených v předmětu (...)“¹ a že „znalosti potřebné pro vykonávání informativní

¹ Salvador Muñoz Viñas, *Současná teorie konzervování*, Pardubice 2015, s. 31.

ochrany jsou často odlišné od těch, které jsou nutné pro povolání konzervátora, neboť jsou blíže profesím fotografů, modelářů, tesařů či dokonce počítačových odborníků“. Z toho konečně plyne, že „*tedy lze informativní ochranu chápat jen jako činnost spojenou s konzervováním, než jako jeho samostatnou větev.*“

Ačkoliv je *Současná teorie konzervování* v mnohém opravdu *aktuální* (zejména diskurzivně, tedy v nastolených pluralitních hodnotových rámcích, formulaci toho, že cílem konzervování nemůže nikdy být konzervování samo, respektive že o umělecké památky nepečujeme jen pro ně samotné), tak co se týče umělecko-historického materiálu, věnuje se pouze objektům či dílům s jasně artefaktuálním statutem. Zkušenost s technicky závislým uměním, jako jsou i prostá fotografie či film – média už sotva považovatelná za opravdu „nová“, ačkoliv jsme zvyklí je do rejstříku tzv. nových médií řadit – nás však nutně vede jiným směrem. Nutí nás problematizovat pojetí „konzervátora“ jako někoho, kdo si může dovolit zcela svěřit výkon své profese třeba takzvanému „počítačovému odborníkovi“.

Ostatně, problémy spojené s uchováváním moderního a současného umění jsou v zásadě dvojího typu: jeden z nich je pomocí „současné teorie konzervování“ poměrně dobře řešitelný a vyžaduje hlavně detailnější vědecký průzkum a podrobnější dílčí specializace – týká se takzvaných nových materiálů, s nimiž konzervátoři přicházejí do styku a často jde o syntetická barviva, plasty a podobně. K nim se lze utíkat, pokud chceme mít pocit, že svůj přístup nějakým způsobem aktualizujeme. Druhý typ problémů je však asi mnohem závažnější a je třeba ho řešit nejen na praktické, ale i na konceptuální rovině. Týká se jednak otázek mechanické reprodukovatelnosti – v teorii alespoň částečně uspokojivě zpracovaných na lince od Waltera Benjamina až po Rosalind Krauss a zmíněných i v předchozích prezentacích v souvislosti s Malrauxem – a jednak procesu dematerializace uměleckého díla. Pokusím se však vyvarovat interpretace těchto skutečností a naopak je vzít jako fakt.

Tedy: viděli jsme, že Muñoz Viñas svěřuje informativní ochranu – rozumějme „dělání kopií“ – mimo jiné tesařům a počítačovým odborníkům spíše než konzervátorům. Dělání kopií v muzeálním kontextu má samozřejmě své vlastní dějiny, začínající ještě před fotografií sádrovými faksimiliemi.² Jak argumentuje Peter Walsh ve své stati o post-fotografických muzeích,³ byly to ale samozřejmě teprve fotografie, masivně posilující status a hodnotu muzejního originálu a vlastně vůbec přinášející takovou hodnotu v moderním slova smyslu včetně oblíbené „aury“, co zformovalo muzea 19. a 20. století. Všeobecná digitalizace – tedy digitalizace metod výzkumu, tvorby i reflexe – možná obdobně formuje muzea dneška a zítřka. Proto je třeba se zajímat o to, jak zmínění počítačovní odborníci ve vztahu k informativní ochraně, či přímo ochraně informací, postupují.

² V našem prostředí byl významnou událostí zpracovávající toto téma seminář Slovenského komitétu ICOM v roce 2014 (Originál a kópia v múzeu, 26. – 28. 11. 2014, Žilina).

³ Peter Walsh, Rise and fall of the post-photographic museum: technology and the transformation of art, in: Fiona Cameron – Sarah Kenderine (eds.), *Theorizing digital cultural heritage*, Cambridge 2007.

Ochrana informací je úhelným kamenem celé problematiky. V prostředí péče o digitální informace⁴ rozdělujeme potřebné aktivity na ochranu na bitové úrovni (to jest ochranu samotných dat, vulgárně řečeno jedniček a nul) a ochranu na úrovni logické – v tom případě jde o snahu umožnit danému informačnímu objektu přežít a zachovat jeho čitelnost a srozumitelnost. Samotné zachování dat (zajištěné třeba jejich kopírováním z jednoho nosiče na druhý) totiž z mnoha důvodů nezaručuje jejich opětovnou použitelnost – současné technologické ekosystémy jsou natolik křehké a dočasné, že pro ochranu na logické úrovni je třeba zvolit právě nějakou z konzervačních strategií. A zcela obecně se nám nabízejí tři: konzervace technologie, spojená se shromažďováním a udržováním funkční techniky potřebné k reprodukci uchovaných dat; emulace, tedy postup, při kterém jsou uchovávaná data interpretována pomocí určitého virtualizačního, simulačního rámce, a konečně migrace, která předpokládá převod dat z jednoho formátu do druhého, konverzi z formátu již zastarávajícího do formátu stále podporovaného.

Tyto základní principy digitální archivace mají svou paralelu i v oblasti péče o výtvarné umění, kde se k nim mnozí uchylují i při popisu potřebné konzervátorské praxe týkající se umění nových médií, elektronického či digitálního umění. Jakkoliv, což jsme demonstrovali na citaci z nejautoritativnější publikace svého typu, tato východiska ještě zcela nepronikla do hlavního proudu konzervátorských nauk. Chceme-li však pečovat o sbírky obsahující instalace pohyblivého obrazu, interaktivní, robotické či elektronické objekty, musíme nutně těmto problémům čelit. Nemusí přitom jít zdaleka jen o digitální data, jakkoliv ta z mnohých důvodů sloužila jako reference či vodítko při stanovování momentálního slovníku a doporučených postupů. Může jít i o film a fotografii. Snad úplně vše je třeba přesouvat, nahrazovat nebo imitovat. Alespoň do té doby, dokud na to chceme uchovat vzpomínku adekvátní tomu, s jakými očekáváními naše společnost něco jako paměťové instituce vůbec udržuje. Zahraničních příkladů by bylo možné uvést nespočet (z institucí jako Tate Modern, Guggenheim, MoMA), domácích zatím nemnoho (např. Woody Vasulka v Brně⁵ nebo mezinárodní projekt Remake⁶).

Ve světle dějin replik, bojů o autenticitu, ale i zkušenosti s vystavováním fotografie či archivací filmu by se mohlo zdát, že taková migrace dat není nic nového pod sluncem. Nebýt však té svůdné představy, že nás všech těchto obtíží digitalizace a skrze ní „bezztrátové kopírování“ vysvobodí. Všechny dosavadní kopistické metody totiž samozřejmě trpěly očividnou ztrátou kvality a opotřebením původní matrice, ať už šlo o grafiku, výrobu pozitivů a zvětšenin z fotografických negativů, výrobu filmových kopií ze zdrojových negativů, duplikaci magnetických pásek či prosté xeroxování. Digitální prostředí tímto neduhem netrpí a tudíž ani nenabízí jasnou hierarchii „zdroje“ a „kopie“ (tato poznámka platí samozřej-

4 Srov. např. Ladislav Cubr, *Dlouhodobá ochrana digitálních dokumentů*, Praha 2010.

5 Srov. pokus o rekonstrukci instalace *Friendly Fire* na výstavě Woody Vasulka: *Mystery of Memory*, Muzeum města Brna, 14. 9. – 6. 11. 2016, jak jej pojednává Kryštof Pešek v katalogu: Tomáš Ruller (ed.), *Bohuslav Woody Vasulka: Mystery of Memory*, Brno 2016.

6 REMAKE / REthinking Media Art in K(C)ollaborative Environments. Srov. <https://monoskop.org/Remake>, vyhledáno 10. 11. 2018.

mě spíše pro ideální stav, kdy operujeme s daty bez jakékoliv komprese, která se jinak při opětovném ukládání spíše násobí a má za následek rapidní degradaci vnímatelných kvalit daného objektu). Při práci s digitálními daty se ale musíme spíše naučit operovat s realitou „kopie bez originálu“.

Pokud se nevěnujeme technologicky závislým uměleckým projevům, může se výběr vhodné konzervační strategie zdát nepodstatným, ale v úvahu je třeba ještě vzít otázku digitalizace. Ta je mnohdy brána za způsob, jakým lze z historického objektu sejmout hrozbu ztráty, poškození či totální materiální desintegrace. Tak je ostatně míněna i Muñoz Viñasova „informativní ochrana“ – vytvoření digitálního surogátu nám umožní zachovat zdrojový materiál, původní objekt, artefakt, a my se těšíme z jeho kopie. Mnohdy je však digitalizace jedinou cestou, jak původní objekt vůbec replikovat či studovat: to platí pro příliš poškozené tisky, knihy i třeba filmy. A ty objekty, které nejsou poškozené dnes, budou poškozené dříve či později stejně tak, až nakonec zmizí docela – ani ten nejdůmyslnější mechanismus uložení, zamrazení a odstínění od všech zhoubných vlivů prostě věčnost hmotě nezaručí. Jen dokola se přepisující informace může zaručit nesmrtelnost.

S přepisováním a tradováním informací máme zkušeností spoustu – víme, co přináší a berou překlady, z orální kultury nám zbyla aspoň hra na tichou poštu... Proto jsme v historiografii začali operovat s kritikou pramene, proto nám diplomatika přinesla pojem autenticity (o mnoho dřív, než toto slovo začalo frekventovat v naší řeči o umění). A za takovou kritiku pramene bych se dovilil závěrem svého příspěvku přimluvit i v digitální oblasti. Migrace jako konzervační strategie totiž implikuje nejen oddělení obsahu od nosiče (jak jsme viděli například u digitalizace filmu), hrozí totiž i něčím, co bychom mohli nazvat infomačním redukcionismem. Klasický Shanonnův model komunikace počítá s jasně definovanou zprávou (tedy informací), do níž interferují různé šумы, vlivy nosiče, média, způsobu sdělování této zprávy (telefonování, rozhlas). Při migraci dat či obsahu je ale třeba mít na mysli to, nakolik se tyto šумы na charakteru vnímané zprávy vůbec podílejí, jakou měrou ji utvářejí. Proto bych raději, kdyby se rozhodování o tom, co danou informaci konstituuje, co je šum a co nikoliv, jaké jiné šумы budou na danou zprávu působit po jejím převodu do jiného nosiče, formátu či média, účastnili právě i konzervátoři nebo historici umění. A nenechávali jsme v tom – Muñoz Viñasem zmíněné – počítačové odborníky samotné.

Migration as a conservation strategy

This article deals with the understanding of *migration* within information and archival science. In these areas, the concept of migration is considered to be one of the possible preservation strategies – alongside with emulation and other approaches. Stemming from information science, migration pre-supposes the existence of certain, yet abstract *information* which can be taken and subtracted from its carrier and migrated onto a different one. Addressing an art-historical audience, the author provides examples of traditional approaches in art conservation and argues for the need to consider and tackle the omnipresent demands of preserving the so called new media art. Even though dependent on technology and information science, conservation of such artifacts should not be delegated solely on the IT or computing experts.

Ked' sa stretnú archeológia, estetika a dejiny/teória umenia

Lukáš Makky, Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, Filozofická fakulta Prešovské univerzity

Skúmanie najstaršieho umeleckého prejavu a archeológia ako veda zaoberajúca sa pravekom nešli vždy ruka v ruke. Problém bol v tom, že archeológia, tak ako sa od svojho vzniku formovala, chápala artefakty ako pamiatky, ktoré bolo nutné predovšetkým a na prvom mieste zbierať. Jednotliví výskumníci spočiatku veľmi nediferencovali a neidentifikovali ani ich funkciu, nieto ešte umeleckú hodnotu. Skúmanie pravekých objektov ako umeleckých artefaktov oddialila aj skutočnosť, že koncepcia západného umenia sa len formovala. Teoretickou transformáciou chápania umenia,¹ ktorá súvisela aj s tendenciami antropologicky a etnograficky motivovaného bádania umeleckých prejavov a produkcie „primitívnych“ národov a s obratom v umení dvadsiatych rokov 20. storočia (M. Duchamp), sa menil aj pohľad na praveké umelecké artefakty.

Na to, aby mohlo prebehnúť analytické preverenie pravekých artefaktov, bolo nutné dosiahnuť istý stupeň rozvoja archeológie a musel samozrejme nastať určitý duchovný progres spoločnosti. Mapovať „pripravenosť“ a kultúrnu mentalitu toho ktorého národa však nie je cieľom predloženého príspevku. Zámerom predkladaného textu nie je kritická analýza spisov, alebo odhalenie motívov jednotlivých autorov (na to je rozsah jednej štúdie nedostačujúci; už aj tak ide o selekciu oveľa širšieho poľa výskumu), ale skôr historické mapovanie so zámerom ilustrovať spôsob transformácie vzájomného vzťahu archeológie, dejín a teórie umenia a teórie estetiky. Skutočnou snahou autora, by malo byť poukázať na to, ako a kedy sa pravek objavil ako predmet výskumu iného, ako archeologického bádania.

Predkladaná práca predstavuje špecifický problém výskumu. Na jednej strane máme archeologické a historicko-kultúrne bádanie, ktoré empiricky skúma a vyhodnocuje akékoľvek archeologické pamiatky počnúc zrnkom spopolnenej obilniny, končiac architektonickými pamiatkami. Na druhej strane je prítomná špecifikácia nazerajúca na istú skupinu objektov ako na artefakty umeleckej tvorivosti a selektívne komentujúca práve tieto hmotné pamiatky, zameriavajúc sa na prvky výzdoby alebo možný symbolický zmysel. V rovnakej miere, v akej prvý a druhý typ bádania spolu súvisia, taktiež vstupujú do konfliktu, nakoľko nie je zvykom, aby bol umelecký objekt v umenovednej spisbe popisovaný v kontexte všetkých ostatných nálezov. Túto úlohu si ponechávajú archeologické práce, a kunsthistoria si

¹ Denis Ciporanov, Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho, *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*, č. 2, http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.php, vyhledáno 25. 8. 2016.

od nich zistenia len „požičiava“ alebo diskutuje s nimi, ale opätovne ich neprehodnocuje v inom ako umeleckom kontexte. Selektívne a všeobecné nazeranie sa takto skôr či neskôr dostane (a musí dostať) do kolízie a teoretickej pasce. Výber mapovaného materiálu predstavuje preto nutne archeologické, umelecko-historické a estetické spisy.

Inú stránku problému predstavuje proveniencia skúmaných textov. Aj keď by pôvod a geografické zameranie v prípade umelecko-teoretickej a estetickej spisby nemalo tvoriť prekážky, nakoľko analýza určitých princípov a prístupov nemení svoju povahu prekročením štátnych hraníc, ale kultúrnou rozdielnosťou analyzovaného podložia, rozhodli sme sa zotrvať v geopolitickom priestore Slovenska, resp. na historickom území Slovenska a presne toto vymedzenie máme na mysli, keď hovoríme o našom prostredí/území. Takto preverujeme dve skupiny prác: 1) práce zaoberajúce sa pravekými pamiatkami historického územia Slovenska, 2) práce napísané na historickom území Slovenska, uvažujúce o nosných témach pravekého umenia. Priesečník oboch skupín tvorí náš materiál výskumu. Aj keď je dôraz na „slovenský“ pôvod pred rokom 1918 problematický, za definitívne rozhodnutie či text zaradiť, alebo nezariadiť do analýzy je zodpovedný vplyv toho ktorého spisu v našom prostredí a teda v prostredí historického územia Slovenska. Ak sa v texte spomenú iné texty, alebo štúdie, ich zaradenie bude len ilustrovať širšiu situáciu v ktorej vznikli slovenské texty.

V našom prostredí bolo skúmanie umeleckých artefaktov praveku determinované predovšetkým stavom archeologického bádania a záujmom o národne dejiny ako také. Jaroslav Böhm v roku 1941 píše: „*Umění (...) považováno bylo donedávna za výsadu historického člověka, za vrcholný projev tvůrčích snah, který vyrostl z prostých kořenů pradávné minulosti, aby vykvetl až mnohem později. Člověk objevoval postupně umění minulých dob (...)*“.² Systematický, cielený a metodicky premyslený archeologický výskum sa v pravom slova zmysle začal praktizovať až v počiatkoch 20. storočia.

„*Začiatky záchrany archeologických pamiatok v období Uhorska, a teda aj na Slovensku, na území dnešnej Slovenskej republiky, spadajú zhruba na koniec 16. resp. na prelom 16. a 17. storočia.*“³ Aj keď sa hovorí o záchrane pamiatok, spájať tento proces s archeologickou praxou, tak ako ju poznáme dnes, by bolo prehnané. Záujem ani predstavy nadšencov tohto raného obdobia nepresahovali a ani nemohli presiahnuť obdobie písaných dejín a oni sami sa určite považovali (iba) za „zberateľov starožitností“. Patrili sem napríklad: Ján Dernschwam, Ján Benedikt Sambucus, Martin Zeiller, Ján Béza, Michal Klein, ale aj Matej Bel. Súdobý historik a archeológ Bello Polla prisudzuje Belovým *Notitia Hungariae novae historico-geographica* (Historické a zemepisné vedomosti o súvekom Uhorsku, 1735–1742) používanie „historicko–archeologických opisov“.⁴

2 Jaroslav Böhm, *Kronika objeveného věku*, Praha 1941, s. 67.

3 Bello Polla, *Archeológia na Slovensku v minulosti*, Martin 1996, s. 15.

4 Ibidem, s. 16–22.

Až po prvé desaťročia 19. storočia sa „plejáda záchrancov archeologických pamiatok (starožitností) [postupne – doplnil L. M.] rozširuje.“⁵ Ich záujem mal však skôr národnobuditeľský charakter, čo predurčilo povahu bádania a smerovanie historických interpretácií nájdených pamiatok. Pozitívom je, že sa zintenzívnila činnosť na záchranu „starožitností“, čo sa okrem iného prejavilo aj v snahe založiť učenú spoločnosť zameranú na ochranu pamiatok. Patrili sem Muzeálna slovenská spoločnosť (1793), Učená spoločnosť malohontská – Erudita Societas Kishontensis (1808) a Učená spoločnosť banského okolia (1810).⁶ Postupne intenzifikovaný archeologický výskum sa neskôr vďaka prvým múzeám (v roku 1865 vzniklo Matičné múzeum) inštitualizuje a profesionalizuje.⁷ Ostatný vývoj aj v susedných krajinách dokazuje, že išlo o širšiu tendenciu vo vývoji archeológie, ktorá začína postupne produkovať systematické práce. Ako potvrdenie slúži napr. text Jana Erazima Vocela *Pravěk země české*⁸ alebo *Műrégészeti Kalauz, különös tekintettel Magyarországra* (Príručka pravekého umenia so zreteľom na Uhorsko) Františka Floriana Rómera z roku 1868.⁹

19. storočie v našom geopolitickom priestore ponúka viaceré zaujímavé práce a dostatočný počet nadšených národopiscov, ktorí sa viac alebo menej venovali aj archeologickej práci a osvete. Medzi takéto osobnosti (zo slovenských autorov) patrili napríklad: Ľudovít Štúr, Pavol Jozef Šafárik, Andrej Kmeť, Július Botto, Jozef Ľudovít Holuby, Ľudovít Vladimír Rizner.¹⁰

V nadväznosti na výdobytky osvietenstva a na snahy národnej vzdelanosti dochádza k väčšej popularite archeológie a k vzrastu počtu „archeologických“ pracovníkov na našom území. Snahy romantikov naklonili pozornosť verejnosti k najstarším národným dejinám a akosi prirodzene sa začalo hľadať najstaršie, resp. pôvodné umenie. V logickej súvislosti s pomerne čerstvými nálezmi objektov vysokého veku, systematizáciou archeologickej práce v Európe a so zrodom učených spoločností, či iných vzdelávacích a vedeckých inštitúcií, sa pozornosť pri hľadaní pôvodu umenia presúva do praveku. Svoju rolu „popularizácie“ v eurázijskom kontexte zohralo aj objavenie jaskynných malieb v Altamire, o ktorých informoval v roku 1880 Marcelino de Sautuola a na kongrese antropológie a prehistórie v Lisabone profesor Villanova. Vlna zmiešaných emócií a pobúrenia nad „kacírskymi“ tvrdeniami o veku malieb sa niesli Európou na prelome 19. a 20. storočia.¹¹ „Trvalo dlouho, než oficiální věda vzala pleistocenní umění na vědomí.“¹²

5 Ibidem, s. 24.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

8 Jan Erazim Vocel, *Pravěk země české*, Praha 1866. – Karel Sklenář, *Jan Erazim Vocel: zakladatel české archeologie*, Praha 1981.

9 František Florián Rómer, *Műrégészeti Kalauz, különös tekintettel Magyarországra*, Budapešť 2009 (2. vyd.)

10 Viz Polla (pozn. 3), s. 15–22.

11 Jan Jelínek, *Umění v zrcadle věků: Počátky umělecké tvorby*, Brno 1990.

12 Viz Böhm (pozn. 2), s. 68.

Z dôvodu systematizácie bádania, rešpektujúc povahu prístupu k pravekým artefaktom, možno hovoriť o štyroch fázach vývoja umenovednej a estetickej reflexie pravekých artefaktov:

systematizácia výskumu a tvorba prvých spisov (1886–1936);

popularizácia pravekého umenia (1937–1947);

od fragmentarizácie ku komplexnosti pravekého umenia (1948–1990);

vyhranený prístup k pravekému umeniu (od roku 1991).¹³

Cieľom predloženého textu však nie je bibliografický súpis textov zaoberajúcich sa pravekým umením, ani ich historické prehodnotenie. Práve naopak. Mám záujem sledovať isté tendencie odbornej literatúry v prostredí archeológie, estetiky a dejín a teórie umenia a skúmať, akým spôsobom sa vzájomný vzťah menil. V nasledujúcej časti preto beriem v zreteľ špecifické aspekty povahy odbornej spisby, ktoré boli určujúce pre členenie a usporiadanie textu v kontraste s uvedenou historickou premenou, či už ide o spôsob mapovania témy, alebo o prístup a chápanie pravekého umenia na Slovensku.

Teória pôvodu umenia mimo archeologické skúmanie

Nemožno si predstaviť vhodnejší začiatok, než rozanalyzovať texty *Stará a nová estetika* (1909/10) Pavla Bujnáka a *Počiatky kultúry* (1926) Jana Volka-Starohorského. Oba texty sú výnimočné tým, že nevychádzajú primárne z archeologického skúmania, ale z potreby autorov odpovedať na principiálne otázky umenia. Na rozdiel od ostatných teoretikov, ktorí boli primárne archeológmi, čo formovalo ich teoretické smerovanie, Bujnák a Volko-Starohorský ponúkajú (len) hypotézy a teoretické dedukcie.

Bujnák sa venuje komparácii klasických estetických teórií a moderných estetických názorov. Podľa jeho slov bolo kľúčové pre nové skúmanie v estetike hľadanie súvisu medzi umením a životom. „*Estetická emócia, prejav umeleckého ducha, je práve tak znakom života, ako druhé emócie psychologické a morálne. Ak tedy chceli pochopiť život ľudský v celom jeho obsahu, nemožné bolo nevziať do ohľadu i estetické emócie ľudské.*“¹⁴ Týmto spôsobom sa dá „(...) prísť k rozriešeniu tých najpodstatnejších problémov: čo je krása, čo je umenie, aký základ má umenie.“¹⁵

Autor kladie estetickú emóciu spoločne s náboženskou alebo morálnou medzi vyššie emócie, ktoré patria medzi odvodené a „*bývajú predstavami minulosti, budúcnosti, konštrukciou predstáv, pojmmami, dakým ideálom.* (...) *Aby sa tieto vyššie, čisto ľudské emócie mohli zobudiť*

¹³ Lukáš Makky, Miesto praveku v dejinách a teórii výtvarného umenia 20. storočia v stredoeurópskom priestore, *Espes*, http://www.casopisespes.sk/images/01-2015/r04_02_2015/_04_MAKKY.pdf, vyhledáno 2. 9. 2016.

¹⁴ Pavol Bujnák, *Stará a nová estetika*, *Prúdy: revue mladého Slovenska* I, 1909, č. 10, s. 136.

¹⁵ Ibidem.

v jednom indivíduu, k tomu žiada sa istý stupeň kultúry (...).¹⁶ Bujnák nešpecifikuje, o akom stupni kultúry píše, no vzhľadom na to, že veda, umenie, náboženstvo a mravnosť figurujú v jeho texte ako prostredie najvyššieho vývinu estetických emócií, je možné predpokladať, že praveký človek vytvoril dostatočný stupeň kultúry.¹⁷ Pavol Bujnák do prezentovaného príspevku zapadá možno len ostýchavo a opatrne. Nepíše priamo o pravekom umení, ani o archeologických nálezoch, ale jeho dedukcia smeruje k praveku ako historickému miestu zrodu jednotlivých kultúrnych a spoločenských fenoménov súčasnosti. Práve prostredníctvom estetickej emócie ilustruje postavenie umenia v ľudskej (aj najstaršej) spoločnosti.

Jan Volko-Starohorský čiastočne nadväzuje na Bujnakové evolucionistické ponímanie kultúry a umenia. Napísal: „(...) *my v prírode nachodíme už len hotové kultúry a hoci sú ony i ďaleko staré, ale, ako pozorujeme, nijako nie sú počiatkom kultúry. Sú už hotovým, celkovým výtvorom, ktorý sa z času na čas a v pokroku času stále a stále mení, dospieva a zdokonaľuje, vytvára nové formy a nové tvary. Počiatok kultúr nám je ešte vždy hmlistou rúškou tajnosti zakrytý.*“¹⁸ Na rozdiel od Bujnáka sa zameriava na celok kultúry, ktorá ako sám konštatuje, je len pojmovým konštruktom a terminologickou priehradkou pre lepšiu identifikáciu a triedenie artefaktov. Uvedomuje si, že značenie na základe špecifických znakov je nutné, ale súčasne s touto nutnosťou až pragmatizmom vedeckého bádania vnútorne nesúhlasí. Umelé členenie kultúry, kultúrneho diania a kultúrnych artefaktov na jednotlivé celky, ktoré reflektujú len aktuálny stav bádania a fragmentarizujú vývoj, ktorý je následne nutné umelo a nešetrne „zlepiť“, priam romanticky odmieta.¹⁹ „*Preto kultúru ľudstva je potrebné pokladať za jeden úplný, nerozdelený, na stupne a časy nepodelený vývojový celok, ktorý sťa reťaz sa ťahá od svojho počiatku až do dnešného, prítomného, recentného času.*“²⁰

Autor (zdá sa) odmieta existenciu vývoja v tradičných intenciách zrodu, vrcholu a zániku (úpadku). Kultúra je preňho jednotná (jediná), celistvá a nerozdeľuje ju na fázy alebo časové horizonty. Vývoj v nej pripúšťa len v duchu napredovania a aj to na základe porovnania artefaktov. Vývin, ktorý je podľa iných autorov očividný a pozorovateľný, je v uvedených intenciách len formálne sprievodným javom inak nepostrehnuteľného (alebo minimálne postrehnuteľného) vývoja. Charakteristikou artefaktov ako obrazov zároveň otvára problematiku vnímania artefaktov ako „sociálnych faktov“. Úvahu detailnejšie nerozpracoval.²¹

V texte však ponúka aj kritiku archeologického bádania ako výskumnej metódy. Jej centrom bola neschopnosť identifikácie vzniku kultúry, a možnosť na základe hmotných artefaktov vidieť len formálnu transformáciu kultúrnych objektov, ktoré nevypovedajú o vlastnom

16 Pavol Bujnák, Estetická emócia, *Prúdy: revue mladého Slovenska* II, 1910, č. 11, s. 66.

17 Lukáš Makky, Dejiny estetického nazerania na praveké artefakty na Slovensku v periodikách, monografiách a inej tlači v rokoch 1890–1949, in: Jana Sošková (ed.), *Studia aethetica XIV.: Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV*, Prešov 2012, s. 91.

18 Jan Volko-Starohorský, Počiatky kultúry, *Sborník Museálnej slovenskej spoločnosti* XX, č. 1, 1926, s. 7.

19 Makky (pozn. 17), s. 30.

20 Viz Volko-Starohorský (pozn. 18), s. 8.

21 Makky (pozn. 17), s. 30.

zrode. Podľa neho nie je možné pochopiť, ako sa umenie, resp. kultúra sformovali, čo ich iniciovalo a aké boli počiatkové, ešte stále nedokončené a nevyhranené podoby kultúrnych objektov. Výsledky archeologického bádania sú potom ahistorické a vyjavujú len istý obraz dynamického transformačného procesu. Volko-Starohorský poukázal na problém neuchopiteľnosti transformačnej energie kultúry, ale aj na skutočnosť, že to, s čím prichádzame do kontaktu, sú len zachované a predovšetkým v hmotnej forme uchované kultúrne artefakty. Aktuálne je v diskusii o pravekom umení venovaná veľká pozornosť hľadaniu prvého umenia, alebo „pra-umenia“, na ktorého identifikáciu upozornil Jarrold Levinson.²² Skutočnosť, že Volko-Starohorský intuitívne vytušil a anticipoval tento problém, je obdivuhodná. Jeho kritika a výzva k opatrnosti, vzhľadom na to, že nám archeológia neponúka celý obraz pravekej kultúry/umenia, ale len pokrivený a neúplný fragment minulého života, je jedinečný.

Tematizácia pravekého umenia

V roku 1930 vychádzajú u nás dve publikácie cielene zamerané na dejiny umenia Slovenska a deklamujúce kompaktný pohľad. Vladimír Wágner publikuje *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku* a implicitne hľadá obdobie prapôvodného umenia. Svoju pozornosť, aj napriek nevyslovenej ale pociťovanej otázke, neobracia k praveku, ktorého prieskum v tom období celkom intenzívne prebiehal, ale prvá kapitola začína až kresťanským umením. Dalo by sa to ospravedlniť národno-politickým a kultúrnym uhlom pohľadu, ale od tohto prístupu Wagner v predhovore (*Prívet*) ustupuje. Jeho publikácia však rešpektuje geografický a etnografický charakter ako jednotiaci element umenia, ktoré posudzuje,²³ a preto nie je jeho vyhýbavý prístup až tak problematický.

V tom istom roku vyšla aj kniha *Staré umění na Slovensku*. Jan Hofman do svojho skromného spisu na rozdiel od Wagnera pravek už zaraďuje. Dokonca mu venuje v chronologickom členení samostatnú kapitolu *Pravěk – Středověk*, ale analýzu pravekého obdobia redukuje len na jedinú vetu venovanú dobe bronzovej, kde chápe praveké umenie len v podobe bronzových predmetov a hneď sa zameriava na obdobie Rímskej ríše.²⁴ Prenikanie praveku do dejín umenia, ako samostatnej disciplíny je na základe týchto dvoch textov jasne zreteľné, ale stále nedokončené, či opatrné, nejasné a veľmi ostýchavé. Akoby bolo prítomné presvedčenie, či dokonca vedomosť, že pravek spadá do dejín umenia, no v realizácii chýbala na tento krok odvaha. O istú „osvetu“ a „propagáciu“ praveku v širších kontextoch sa postaral aj Josef Čapek, ktorý v svojom úvode, k oveľa „populárnejšej“ téme, v publikácii *Umění přírodních národů* (prvé vyd. 1938), informoval čitateľskú obec o prepojení pôvodného/prvého a teda pravekého umenia s umením iných národov.²⁵ Deklamovaný vzťah, „módneho“ umenia prírodných národov a umeleckej produkcie pravekej tvorivosti bol však

22 Jarrold Levinson, Definovat umění historicky, in: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (edd.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Praha 2010, s. 133–160.

23 Vladimír Wágner, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1930.

24 Ján Hoffman, *Staré umění na Slovensku*, Praha 1930.

25 Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Praha 1949, s. 30.

paradoxne v našom prostredí, obzvlášť v archeologickej spisbe nevyužitý, a preto akoby sa nekonal, a tak tematizácia pravekého umenia nezaznamenala výraznú zmenu.

Aj z tohto dôvodu stojí na Slovensku na dlhšie obdobie osamotene publikácia nadväzujúca na preferovaný trend v českej časti republiky,²⁶ ktorá predstavuje teoretické vyústenie a vrchol skúmania pravekého umenia do polovice 20. storočia na Slovensku. *Výtvarný prejav slovenského praveku* (1942) Vojtecha Krička (žiaka J. Eisnera) priam anticipuje zmenu v prístupe k pravekým artefaktom (umeniu), ktorá mala nastať v odbornej spisbe v nasledujúcom období. Autor preferuje keramiku ako formu pravekého umeleckého vyjadrenia, keď píše: „(...) ktorej prísna a pre predhistorickú dobu taká príznačná slohovosť vo forme, ornamente i technike najlepšie vystihuje nielen podstatu výtvarného ducha tej-ktorej doby, ale aj svojráz tej-ktorej kultúrnej oblasti (...).“²⁷ Ján Dekan sa na margo Kričkovho príspevia vyjadril slovami: „(...)kultúrna verejnosť ju [publikáciu *Výtvarný prejav slovenského praveku* – doplnil L. M.] prijala ako dávno očakávaný dôkaz životaschopnosti vtedy ešte nevelmi známej slovenskej archeológie. Odvtedy (...)stúpol aj záujem širokej čitateľskej obce o jej výsledky.“²⁸ Podobne pozitívne vníma Kričkovu publikáciu aj Ľubomír Novotný, ktorý upozorňuje na to, že ide o prvú samostatnú prácu publikovanú o pravekom umení na Slovensku.²⁹

Aj napriek tomu, že publikácia pokrýva skromných štyridsať päť strán vreckového formátu a venuje sa aj obdobiu, ktoré do praveku dnes už neradíme, ide o (dovolím si povedať) odvážnu a priekopnícku prácu. Jej prínos nie je v rozsiahlych, či veľmi podrobných a metodologicky prepracovaných analýzach, ale v jednoduchom a systematickom spísaní vybraných reprezentatívnych artefaktov pravekej tvorivosti. Prevažujúce nahliadanie na umenie cez kultúrny obraz nie je odstránené, ale jednotlivé produkty pravekého človeka majú dostatočný priestor, aby boli vnímané ako zložky umeleckej produkcie a nielen ako výsledky remeselnej činnosti. Krička priam bagatelizuje zrod umenia, keď o pravekých obyvateľoch píše: „(...)stvárnili a krásili si prví obyvatelia Slovenska svoje úžitkové predmety, a najmä predmety kultového významu (...).“³⁰ Autor nezahľcuje čitateľa prílišným a zbytočne podrobným príkladovaním archeologických lokalít, ale citlivou selekciou vyberá významné artefakty, ktoré vystihujú umeleckú produkciu jednotlivých pravekých etáp, predovšetkým

26 Akýsi model, ktorým by sa mala archeologická veda, pri preverovaní umeleckých pamiatok uberať, ustanovil Jan Filip svojim spisom *Umělecké řemeslo v pravěku* (1941). Jeho text predstavuje ideálny príklad prelínania, alebo skôr využitia schopností a zručností archeológa na odhalenie nových umelecko-historických významov. Najväčší prínos a originalitu myslenia autor prezentuje hneď v prvej kapitole, kde sa snaží praveké artefakty kategorizovať. Filip píše: „V celém tomto technickém a uměleckém vývoji lidstva, kdy na naši panenské půdě byly teprve tvořeny určité hodnoty, musíme zajisté rozlišovat řemeslo, umělecké řemeslo a výtvarné umění ve vyšším pojetí. Vlastní řemeslo, jehož cílem vedle účelnosti byla technická dokonalost, přirozeně časově vyrostlo nejdříve (...). Drobné řemeslné umění, tvořící v pravěkých nálezech hlavní náplň našich pramenů (...), je vlastně uměním bezejmenných, postrádajícím individualitu tvořícího jedince (...). Toto řemeslné umění má svůj vlastní pojem krásna a své zákony tvoření (...). S monumentálním uměním, nesoucím všechny rysy individuality svého tvůrce, se ve vlastním pravěku téměř neseťkáváme.“ (Jan Filip, *Umělecké řemeslo v pravěku*, Praha 1941, s. 9–10.) Filipov význam mohol byť oveľa širší, ale nenašiel priamych pokračovateľov, ktorý by si „všimli“, resp. rozvinuli jeho príspevia k umeleckej teórii.

27 Vojtech Krička, *Výtvarný prejav slovenského praveku*, Martin 1942, s. 6.

28 Ján Dekan, Úvod, in: Jozef Paulík, *Praveké umenie na Slovensku*, Bratislava 1980, s. 11.

29 Ľubomír Novotný, *Počiatky pravekého umenia na Slovensku*, Martin 2013, s. 13.

30 Viz Krička (pozn. 27), s. 6.

s cieľom humanizácie a priblíženia tohto najstaršieho umenia.

Estetizácia pravekého umenia

Estetická teória reflektujúca praveké umenie kvantitatívne nedominuje. Práve naopak, je menšinovým materiálom. Taktiež nemožno hovoriť o jej absencii, aj keď v samostatnej, teoreticky vyhranenej podobe nie je prítomná. Zaznievala skôr sporadicky a analýza konkrétnych estetických problémov je ešte ojedinelejšia, často neintencionálna, či intuitívna a je výsledkom autorovej snahy prezentovať svoje individuálne videnie pravekého umenia. Zmena v pravom slova zmysle nastáva v stredo európskom priestore až prelomom letopočtov a prechodom do 21. storočia.

Výrazné postavenie a príspevok k estetickému diskurzu je vidieť v publikáciách *Praveké umenie na Slovensku* Jozefa Paulíka a *Keltské umenie na Slovensku* Leva Zachara. Obe menované publikácie si vydobili špecifické miesto v dejinách výtvarného umenia, ale aj v dejinách skúmania praveku, no z dôvodu tematickej bohatosti a teoretickej cieľavedomosti budem analyzovať Zacharov text. Oba texty však predstavujú vyváženú kombináciu a interdisciplinárny diskurz dejín umenia a archeológie a ponúkajú komplexný výsledok, v ktorom autori zachádzajú často za rámec faktografického a snažia sa po formálnej aj obsahovej stránke o inovatívne závery.

Lev Zachar zaujal hneď na začiatku svojím skeptickým ponímaním „umenia oppid“. „*Keltské umelecké remeslo v neskorolatónskom období charakterizuje veľká remeselná skúsenosť a seriovosť, často na úkor výtvarného prejavu. Výtvarné cítenie sa totiž stáva väčšmi prejavom dosiahnutej úrovne remeselnej praxe ako tvorivou estetickou výpoveďou (...)*“³¹ Degraduje inými autormi „velebeného“ pravekého umelca a opäť ho stavia na roveň remeselníka. Remeselníka, ktorý na úkor originality a tvorivosti uprednostňuje naučené postupy a žiadané výsledky. Invencia ako jedna z častých konštánt umenia je v umeleckej tvorbe popretá a dominanciu získava tradicionalisticky chápaná estetická norma alebo diktát spoločnosti – módnosť.

S tradíciou zobrazovania nutne súvisí aj pojem vkusu. Ani v tomto prípade Zachar nezaostáva. „[Keltské artefakty – doplnil L. M] *reprezentujú importovaný vkus elitnej vrstvy obyvateľstva (...), je však isté, že boli [oppida – doplnil L. M] ohniskami nového výtvarného vkusu (...)*“ a pod.³² Vkus bol archeológmi väčšinou chápaný ako vzor, ako vonkajšie určenie podoby toho ktorého šperku či iného artefaktu, ako podoba, tvar a forma drobného umenia, či akéhokoľvek nástroja alebo zbrane. Vkus v tomto ponímaní identifikujeme ako špeciálnu preferenciu a požiadavku na podobu každého artefaktu odzrkadľujúcu historicky a kultúrny vývoj, a preto v tradičnom sémantickom význame možno povedať, že vkus je chápaný ako norma. Vo funkcii estetického normy hovorí autor napr. o (antickom) estetickom štýle, kon-

31 Lev Zachar, *Keltské umenie na Slovensku*, Bratislava 1987, s. 43.

32 Ibidem, s. 29, 43, 44.

krátne v protiklade k štýlovým prvkom keltského umenia.³³ V tomto momente nie je antické chápané ako vzor barbarského/keltského, ale ako výrazný protiklad, ktorý vychádza z iných princípov a iného vnímania sveta. Štýlotvorné prvky antického a keltského by hypoteticky na základe tohto tvrdenia nemali byť kompatibilné a principiálne by si mali odporovať.

Lev Zachar píše: „V keltskom prostredí 1. storočia pred n. l. [keramika – doplnil L. M.] odzrkadľovala pravdepodobne nové umeleckoremeselné predstavy o kráse. Svojou vyhranenostťou sa už asi značne približovala antickému helenistickému kánonu (...). Napodobovací proces nevychádza zo zmyslového vnemu objektu, ale sa zameriava výlučne na dokonalosť formy, ktorá je v neskorolaténskom, vázovom maliarstve zrejme rozhodujúca a pripisuje sa jej úloha modusu.“³⁴ Autor si je vedomý kanonizácie krásy a jej transformácie v závislosti od kultúrneho a historického prostredia.

Je nutné poznamenať, že aj napriek viditeľným a explicitne podaným estetickým reflexiám nemožno hovoriť o estetickej koncepcii alebo o celistvej umelecko-estetickej analýze pravekého umenia. Archeológia, umenie a estetika predstavovali samostatnú výskumnú oblasť, no občas sa k sebe priblížili a autori čiastočne medzi nimi migrovali. Cieľom predkladaného textu nebolo mapovať obdobie posledných sto päťdesiatich rokov a detailne zdokumentovať, ako bol názor na praveké umenie transformovaný, resp. ani poukázať, v ktorých prácach je praveké umenie vnímané reálne ako umenie a kedy a ako začína na reflexii praveku participovať estetika. Nešlo o materiállovú ani zhrňajúcu prácu, ale o stručné predstavenie niektorých kľúčových textov, ktoré v svojom období pôsobia výnimočne, a preto aj ojedinele. Neexistuje logická nadväznosť v ich prístupe, ani trvalá škola, ktorá by ich „učenie“ a poznanie naďalej rozvíjala a bola verná prístupom jednotlivých autorov.

Archeológia získava v analýze praveku dominanciu aj napriek tomu, že Volko-Starohorský a Bujnák začínajú svoje úvahy o pôvode umenia doslova „nearcheologicky“. Ich texty sú v súčasnosti rešpektované a ponúkajú bohaté poznatky o nazeraní intelektuálov začiatku 20. storočia na praveké umenie, ale to nemení nič na fakte, že nenašli pokračovateľov, ktorí by na ich myšlienkach budovali, a rozvíjali ich do celistvej teórie a koncepcie. Rovnaký osud čakal Čapkovu originálnu skicu pravekého umenia. Nemožno ani povedať, že by spolupráca jednotlivých vedných odborov, tak ako je tu prezentovaná, bola trvalá a stála. Išlo len o záblesky, ktoré sú z teoretického hľadiska pozoruhodné, ale ktoré by boli hodnotnejšie, keby vybudovali tradíciu a zomknutosť archeológie, dejín a teórie umenia a teórie estetiky, alebo keby sa aspoň našli jedinci, ktorí by stáli nohami vo všetkých troch oblastiach a rozvíjali staršie vzory.

33 Ibidem, s. 17, 34–37, 51.

34 Ibidem, s. 46.

Archeology and aesthetics colliding with art history/theory

Prehistoric art always presents crucial and complicated theoretical problem in the view of archeology, art history, theory of art and aesthetics since the age of its (re)discovery. The research of artifacts, considered as a "fine art", proved that a simple approach based on only archeology, art history, the theory of art, cultural, or religionist studies must be extended by other views. Particular and limited view must be replaced by broader, interdisciplinary approach and comprehensive critical analysis. We need to have the review of the transformation of theoretical analysis of prehistoric art throughout time. Interest in prehistoric artifacts grew at the turn of the 18th and 19th century, however, it was only after the great discovery of cave Altamira by Marcelino de Sautuola in 1880 that the question of prehistoric art has been extended. The prehistoric artifacts were rarely a subject of theoretical examination during the 19th century in historical area of Slovakia (the research area of this paper). There have been two important works from the end of the 19th century with the impact on chosen area of research dated to 1868: *The guide of prehistoric art with the regard to Hungary* by František Florian Rómer and the first archeological processing of prehistory of Bohemia: *Prehistory of the Czech country* by Jan Erazim Vocel. These "debuts" in the area of prehistoric art in Central Europe created the opportunity for other theorists in the later Czechoslovakia. This paper is divided in three parts, which reflect a chosen approach to the prehistoric art in each period based on individual papers. Pavol Bujnák with *Old and new aesthetics* (1909/1910) and Jan Volko Starohorský with *The beginning of culture* (1926) represent so-called "non-archeological" approach. Vojtech Kríčka with *Artistic expression of Slovak prehistory* (1942) stand for "real" artistic research of prehistoric art. The aesthetic approach (not in general but the clearest from all above) is typical for Lev Zachar with *Celtic Art in Slovakia* (1987). The main aim of this paper is to analyze how each one of the included scientific disciplines (archaeology, history and theory of art and aesthetics) approaches the issue of prehistoric art and how they cooperate.

Sakrální prostor z pohledu religionistiky: inspirace pro dějiny umění

Eliška Koryntová, Ústav pro dějiny umění, FF UK

Křesťanský sakrální prostor je již po dlouhá staletí koncipován jako místo setkávání člověka s Bohem. Historik umění se při popisu architektonického sakrálního prostoru musí s touto skutečností vyrovnat – ale jak? Zkušenost víry není kvantifikovatelná, ani nijak verifikovatelná, a to v tom smyslu, že z Boha nelze učinit objekt empirického zkoumání. Pokud však budeme víru v Boha chápat pouze jako osobní zkušenost náležící do privátní sféry každého člověka, připravíme se tak o možnost zkoumat podíl náboženství na formování společnosti, kultury a umění. Jakým způsobem může být zkušenost víry při popisu sakrálního prostoru reflektována? Při hledání odpovědi na tuto otázku se budeme inspirovat myšlenkami Mircey Eliadeho a Jonathana Zittella Smitha, dvou nejvlivnějších religionistů, jejichž pojetí sakrálního prostoru stojí k sobě v přímé opozici, a tak představuje dva krajní póly, mezi nimiž může historik umění oscilovat. Na závěr tohoto příspěvku se budu věnovat popisu sakrálního architektonického prostoru u Mojžíře Horyny, který jako jeden z mála českých historiků architektury refleктоval ve svých pracích myšlenku vycházející z religionistického diskurzu. Mojžíř Horyna si vytvořil osobitý způsob, jak zpřítomnit v umělecko-historickém textu zkušenost víry, založený na práci se symbolickým jazykem.

Mircea Eliade a jeho pojetí sakrálního prostoru

Eliadeho utopickým cílem bylo vytvořit univerzální teorii, která by smysluplně vysvětlovala veškeré náboženské fenomény. Všechna náboženství jsou podle Eliadeho založena na principu *hierofanie*, kterou lze zjednodušeně definovat jako projev posvátné skutečnosti. Každá *hierofanie* je ve své podstatě paradoxní, neboť jejím smyslem je zjevení smyslově neuchopitelného Boha skrze smyslově přístupnou realitu.¹ Podle Eliadeho jsou symbolické obrazy zjevující *hierofanii* nepřeložitelné do jakéhokoliv jazyka.² Eliade popisuje *hierofanii* mysticky jako „trhlinu“ v prostoru, skrze kterou k člověku přichází posvátná skutečnost.³ Princip *hierofanie* nachází Eliade v řadě náboženských systémů. V primitivních kulturách může být za *hierofanii* považován projev posvátna v předmětu – například v kameni či stro-

¹ Mircea Eliade, *Posvátné a profánní*, Praha 1994, s. 11.

² Mircea Eliade, *Obrazy a symboly*, Brno 2004, s. 13.

³ Eliade (pozn. 1), s. 17.

mu.⁴ Pro křesťana představuje nejvyšší *hierofanii* vtělení Boha v Ježíši Kristu.⁵ Tam, kde došlo ke zjevení *hierofanie*, vzniká podle Eliadeho „střed světa“ – místo, ke kterému náboženský člověk vztahuje svou existenci.⁶ Tímto středem prochází tzv. *axis mundi* – pomyslná vertikální osa spojující člověka s podsvětím a nebesy.⁷ Princip *axis mundi* můžeme nalézt v mýtech, v nichž se vyskytuje posvátný strom, či sloup. Podle Eliadeho je princip *axis mundi* prezentován i horou Golgotou, na níž byl ukřižován Kristus.

Na místě zjevení *hierofanie* vzniká posvátný prostor. V okrsku posvátného prostoru zjevili bohové člověku vzory chování, které od té doby lidstvo napodobuje formou rituálů. Rituálem se podle Eliadeho může stát téměř jakákoli lidská činnost (třeba sex, práce, stravování), pokud v ní lidé napodobují božská exempla.⁸ V Eliadově pojetí religiozity je život člověka určován polaritou mezi posvátným a profánním. Pomocí kategorií posvátného a profánního Eliade popisuje nejenom prostor, ale také čas.⁹ Profánní prostor u Eliadeho splývá s chaosem – tedy s prostorem obydleným démony a strašidly. Eliade ho popisuje jako neskutečný, iluzivní, amorfní, beztvary, bez vlastní konzistence, homogenní, relativní, bez orientace, chaotický a virtuální.¹⁰ Oproti tomu prostor posvátný popisuje Eliade jako skutečný, účinný, silný, strukturovaný, kvalitativně odlišený, orientovaný ke středu, zjevený Bohy a stvořený.¹¹ Eliade jde tak daleko, že prostor posvátné skutečnosti popisuje jako objektivní a prostor profánní popisuje jako subjektivní [1].¹² V jeho definici posvátného prostoru jako objektivní skutečnosti se ozývá idealistické myšlenkové schéma, které klade ideu (vzor) nad pozemskou realitu. Eliade používá pojem profánní v zásadě jako ekvivalent k pojmu ateistický. Jeho kritika profánního prostoru je kritikou života moderního člověka, který lidský svět očistil od náboženských „nánosů“ a redukoval ho tak na pouhé sociálně-ekonomické vztahy.

Na Eliadově konceptu sakrálního prostoru je přínosné především to, že jej ukazuje očima věřících. Když Eliade definuje rituál jako nápodobu nebeských vzorů, navazuje tím na tradiční křesťanské pojetí chrámu (Žd 8,5/9,24/10,1), jehož kořeny lze najít v židovské kultuře (Ex 25,9/25,40).¹³ Podle Eliadeho se „*transcendentální modely chrámů těší duchovní,*

4 Ibidem, s. 10.

5 Ibidem, s. 10–11.

6 Eliade (pozn. 1), s. 27–35; Idem, *Mýtus o věčném návratu*, Praha 1993, s. 14–18.

7 Eliade (pozn. 1), s. 28; Idem (pozn. 6), s. 15.

8 Eliade (pozn. 1), s. 68; Idem (pozn. 6), s. 9–29.

9 Eliade (pozn. 1), s. 49–79; Idem (pozn. 6), s. 38–64.

10 Idem (pozn. 1), zejména s. 17, 18 a 22.

11 Ibidem, s. 17–33, zvl. s. 17 a 22.

12 Ibidem, s. 22 a 33.

13 O konceptu chrámu jako nebeského vzoru v době baroka pojednává: Johana Bronková-Kofroňová, *Ideální předobrazy a sakrální architektura období baroka*, in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek – Vít Vlnas (edd.): *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740*, Praha 2004, s. 295–331.

neporušitelné, nebeské existenci".¹⁴ Nicméně Eliadova definice rituálu jako napodobování božských vzorů je z hlediska metodologie dějin umění diskutabilní.¹⁵ Je totiž v podstatě Eliadovou vizí, jak by se mělo lidstvo ideálně chovat, ale ne jak se chová. Problém je, že tato definice rituálu nijak nevysvětluje fenomén lidské kreativity. Je těžké ji aplikovat na oblast umění, protože v umění se rovnoměrně prolíná jak tradice (návaznost na předešlé vzory), tak kreativita (touha tyto vzory překonat). Eliadova definice rituálu nebere v potaz ani dynamiku historických proměn. Proč by mělo v rámci sakrálního prostoru docházet k jakýmkoli prostorovým inovacím, když cílem rituálu je neměnně fixovat božská exempla? Problematická je i šíře pojmu *hierofanie*. Podle Eliadeho může být za projev *hierofanie* pokládána prakticky jakákoli skutečnost: „Každé božstvo ve vědomí věřících tíhne k tomu stát se vším.“¹⁶ Jak ale s touto teorií posvátna postihnout rozdíly mezi jednotlivými kulturami a historickými epochami? Daniel L. Pals vágnost Eliadeho definice posvátna shrnuje slovy: „Co se můžeme dozvědět, když vybudujeme teorii na představě posvátna, o kterém nakonec nedokážeme říci nic určitějšího, než že je protikladem profánního?“¹⁷

Jonathan Zittel Smith a jeho pojetí sakrálního prostoru

Jedním z prvních kritiků Eliadova pojetí sakrálního prostoru byl Jonathan Zittel Smith, který je v současnosti emeritním profesorem religionistiky na univerzitě v Chicagu. Eliade byl Smithovým předchůdcem na univerzitě v Chicagu a v letech 1968–1986 zde působili společně (tedy až do doby Eliadova úmrtí). V českém prostředí není Smith tak známý jako Mircea Eliade, a to z toho důvodu, že žádná z jeho knih zatím nebyla přeložena do češtiny. V roce 1969 získal doktorát na katedře religionistiky na Yaleově univerzitě v New Heavenu v Connecticutu, kde ho ovlivnilo protestantské prostředí katedry. Za zmínku stojí, že získal bakalářský titul z filosofie na Haverford College, což byla zase kvakerská škola.¹⁸ Smith v opozici k Eliadově univerzální fenomenologii náboženství vystavěl svou sociologicky orientovanou teorii náboženství na konceptu tzv. „rozdílnosti“.¹⁹ Religionista by se měl podle Smitha spíše soustředit na to, co je mezi srovnávanými daty rozdílné, protože to vede k realistickému zhodnocení skutečnosti, než se soustředit na to, co je podobné, protože to vede nutně k vzniku abstraktních teorií. Smith nastudoval pečlivě prameny, z nichž Eliade vycházel a ukázal, že Eliade se často dopouštěl mylných interpretací.

V knize *To Take Place: Toward Theory in Ritual* z roku 1987 se Smith soustředil především na kritickou revizi Eliadeho termínů *axis mundi* a *střed světa*.²⁰ Eliade nacházel princip *axis*

14 Eliade (pozn. 1), s. 43.

15 Idem (pozn. 6), s. 9–29. – Idem (pozn. 1), s. 68.

16 Mircea Eliade, *Pojednání o dějinách náboženství*, Praha 2004, s. 312.

17 Daniel L. Pals, *Osm teorií náboženství*, Praha 2015, s. 299.

18 Marcel Palatáš, *Metodologické postoje v díle Jonathana Z. Smitha* (diplomová práce), Katedra religionistiky Filozofické fakulty Univerzity Pardubice, Pardubice 2014, s. 14.

19 Ibidem, s. 44–46.

20 Jonathan Zittel Smith, *To Take Place: Toward Theory in Ritual*, Chicago 1987.

mundi u řady národů včetně tak odlišných kultur jako jsou kultura starověké Mezopotámie či australských nomádských obyvatel. Při koncepci pojmu *axis mundi* vycházel Eliade z mýtu australských nomádských obyvatelů z kmene Achilpů, který zaznamenali etnologové Baldwin Spencer a Francis James Gillen v roce 1927. Podle Eliadova převyprávění tohoto mýtu²¹ božský hrdina Numbakula stvořil v mytických dobách krajinu a předky Aboriginců, pak zhotovil z kaučukového stromu posvátný kůl zvaný „kauwa-auwa“ [2], pomazal ho krví, vyšplhal po něm a zmizel v nebesích. Aboriginci při svých putováních nosili tento posvátný kůl sebou, protože podle Eliadeho vytvářel významový střed jejich světa. Eliade odkazuje na práci etnologů Spencera a Gillena, kteří uvádějí, že podle jednoho mýtu se posvátný kůl zlomil, což mělo za následek, že celý kmen zachvátila úzkost. Po řadě dalších příhod předci Aboriginců následkem úmorného putování zemřeli. V Eliadově pojetí však Aboriginci skonali žalem ze ztráty posvátného kůlu – nějaký čas bezcílně bloudili, až nakonec „usedli na zem a poddali se smrti“.²² Pro Eliadeho byl mýtus o Numbakulovi důkazem existence principu *axis mundi* už na úrovni paleolitické kultury. Zároveň pro něj byl důkazem, že ztráta *středu světa* je pro člověka fatální. Mýtus, který Spencer a Gillen rozvedli do několika stran, shrnul Eliade do jedné věty a značně jej zjednodušil. Smith ale pozorným rozbořením Spencerova a Gillenova textu dokázal, že mytičtí předci nezemřeli kvůli zlomení posvátného kůlu, ale jejich smrt měla docela prozaickou příčinu – po dlouhém putování byli prostě zcela vyčerpáni.²³

Eliadova a Smithova polemika o příčině smrti mytických předků Aboriginců působí až humorně, nicméně velice dobře vystihuje rozdíl mezi jejich myšlením. Zatímco pro Smitha je mýtus smyšleným kulturně podmíněným příběhem, pro Eliadeho je mýtus reálnou skutečností.²⁴ Pro náboženského člověka je mýtus realitou jeho života, zdrojem jeho konání. Zásadní výtku formuluje Smith dále proti Eliadově předpokladu, že Aboriginci situují své zemřelé předky do oblasti nebes podobně jako křesťané, kteří věří, že se spasené duše dostanou do království nebeského. Smith na základě studia prací etnologa Teda Strehlova dokazuje, že Aboriginci situují své zemřelé předky do oblasti okolní přírody – do kamenů, stromů, či do posvátných objektů zvaných „tjurunga“ a horizont jejich života je tak terestriální a chronický.²⁵ Smith přichází s hypotézou, že verze mýtu, kterou zaznamenali Spencer a Gillen, je christianizovanou verzí původního mýtu.²⁶ Plné jméno boha, „Injaka Altkira Njambakala“, totiž pravděpodobně vytvořili křesťanští misionáři, když se pokoušeli do arandského jazyka přeložit zvolání „*Lord God Eternal!*“.²⁷

21 Eliade (pozn. 1.), s. 25–26.

22 Ibidem, s. 25.

23 Zittel Smith (pozn. 20), s. 8–9.

24 Eliade (pozn. 2), s. 57.

25 Zittel Smith (pozn. 20), s. 5.

26 Ibidem, s. 5.

27 Ibidem.

Smithovo pojetí posvátného prostoru a rituálu je metodologicky založeno na myšlenkách Clada Léviho-Strausse a na barokní protestantské kritice katolického rituálu.²⁸ Pro Smitha je nepřijatelný Eliadův automatický předpoklad, že sakralita je přímým projevem božské přítomnosti. Smith kriticky přistupuje k samotnému smyslu transsubstanciaci. Ačkoli v knize *To Take Place: Toward Theory of Ritual* nikde explicitně nevyjadřuje názor, že by přítomnost Krista v posvěcené hostii byla pouze domnělá, je jeho postoj jasně čitelný skrze autory, k jejichž myšlení se řadí. Smith cituje především Ulricha Zwingliho, podle kterého je přítomnost Krista v posvěcené hostii pouze metaforická.²⁹ Barokní protestantskou kritiku katolického rituálu chápe Smith jako základ vědeckého uvažování, které je Smithovým kýženým cílem. Smith však zašel ve své kritice Eliadeho tak daleko, že postavu Boha ze svého metodologického konceptu zcela vyloučil. Podle Smitha náboženství ani neexistuje, jedná se podle něj pouze o meta-kategorii, kterou vytvořili historikové náboženství, aby popsali různé rituální mody chování lidí.³⁰

Zatímco Eliade považoval rituál za výraz lidské potřeby napodobovat božské vzory, Smith chápe rituál jako kulturní činnost. Podle Smitha nebere Eliadova koncepce rituálu v potaz lidskou kreativitu.³¹ Smith se razantně vymezuje proti božskému původu rituálu: „*rituál není výrazem či odpovědí na posvátné, spíše bychom mohli říci, že něco či někdo se stává posvátným skrze rituál...*“³² Podle Smitha rituál funguje jako „zaměřovací čočka“, pomocí níž lze cílit pozornost věřícího k určitým aspektům, které společnost považuje za prioritní.³³ Na základě rozboru rituálu Iomante u asijského kmene Ainu v článku *The Bare Facts of Ritual* Smith rituál definuje jako činnost, jejímž cílem je smířit protiklady mezi ideální představou světa a jeho reálnou podobou – tedy mezi tím, jak by si lidé přáli, aby svět vypadal, a tím, jak ve skutečnosti funguje.³⁴ Takeshimo Kimura však ukázal, že Smithova definice rituálu v tomto článku je postavena na nesprávné interpretaci rituálu Iomante.³⁵ Kimura v podstatě zkritizoval Smitha za zavádějící a nepřesnou práci s literárními prameny, což bylo přesně to, co vyčítal sám Smith Eliademu. Můžeme doufat, že Smith (narozený roku 1938) svou teorii rituálu ještě propracuje, protože jak uvádí v knize *Relating Religion: Essays in the Study of Religion* z roku 2004, hodlá ve své budoucí práci zohlednit poslední vývoj v kognitivních teoriích rituálu, zvláště pak práci E. Thomase Lawsons, Roberta N. McCauleyho a Harvey Whitehouse.³⁶

28 Zittell Smith (pozn. 20), s. 96–103.

29 Ibidem, s. 100.

30 Palatáš (pozn. 18), s. 30.

31 Jonathan Zittell Smith, *The Wobbling Pivot*, *The Journal of Religion*, Vol. 52, No. 2, 1972, s. 134–149.

32 Ibidem (překlad: Eliška Koryntová), s. 105.

33 Ibidem, s. 104.

34 Jonathan Zittell Smith, *The Bare Facts of Ritual*, in: *Imagining Religion: From Babylon to Jonestown*, Chicago 1982, s. 53–65, 143–145, cit. s. 64–65.

35 Palatáš (pozn. 18), s. 11.

36 Jan Blaško (rec.), Jonathan Z. Smith: *Relating Religion: Essays in the Study of Religion*, Chicago and London: The University of Chi-

Mojmír Horyna a jeho pojetí sakrálního prostoru

Mojmíru Horynovi byl blízký Eliadův fenomenologický výklad sakrálního prostoru a zkušenost víry ve svých textech přetavil do poetického symbolického popisu využívajícího tradiční světelné metaforiky. V článku *Sakrální a architektura* Horyna reflektuje Eliadovu koncepci rozvržení světa na *posvátnou sféru*, v níž se zjevuje kosmos a *profánní sféru*, v níž vládne chaos – sakrální architekturu Horyna situuje do „*vymezeného okrsku, za kterým vládou nepřátelské síly*“.³⁷ Nebeský svět ztotožňuje podobně jako Eliade se sférou skutečnosti. Nebeské vzory, podle nichž je tento svět utvořen, staví hodnotově výše nad pozemskou realitu. Architektura má podle Horyny schopnost zpřítomňovat vše-pronikající osnovu kosmu – to znamená, že architektura vyjevuje skrytý řád, podle jehož principů je tento svět vystaven. Podle Horyny je cílem dobré stavby realizace vzorů, které jsou ve stvořené skutečnosti potenciálně přítomny a čekají na své odhalení.³⁸ Nejpodstatnějším úkolem architektury je pak „*neustálé zprostředkovávání mezi potřebami lidského života a kosmickým řádem skutečnosti*“.³⁹ Při interpretaci kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou od Jana Blažeje Santiniho-Aichela se Horyna odvolával na fenomén *axis mundi*, neboť kostel umístěný na dominantě místního kopce tvořil středobod života žďáreckých obyvatel (jak vyplývá z řady pokusů kostel zachránit) [3]. Podle Horyny vytváří kostel sv. Jana Nepomuckého centrum, jehož středem prochází pomyslná osa propojující pozemský svět s nebesy a peklem: „*Nápadným, estetickým zdůrazněním středu a výšiny jako nezaměnitelného a silného místa, dominujícího okolí, je do krajiny vneseno kvalitativní těžiště – středem prochází vertikální osa spojující zemi s nebesy i podsvětím, osa zjevující a udržující jednotu Božského řádu kosmu. (...) Na takovém posvátném místě může naše, pomíjívá skutečnost vstupovat pod vyšší, nadzemskou, nebeskou, věčnou ochranu.*“⁴⁰

Mojmír Horyna vykládal Santiniho sakrální prostory symbolicky, ale nesoustředil se pouze na interpretaci snadno čitelných motivů, jako jsou například gotizující architektonické prvky, nýbrž symbolicky interpretoval také samotné prostorové uspořádání a světelnou koncepci prostoru (v čemž navázal na Jaromíra Neumanna).⁴¹ Samotný prostor má v Horynově pojetí potenci stát se symbolem: „*Ve své prostor organizující síle je architektura symbolickou skutečností.*“⁴² Ve svém pojetí symbolu vycházel Mojmír Horyna z Athanasia Kirchera, který ve II. spise díla *Oedipus Aegyptiacus* z roku 1652 popsal symbol jako: „*...zápis označující ně-*

cago Press, 2004, *Sacra* 4, 2006, č. 2, s. 92.

37 Mojmír Horyna, *Sakrální a architektura*, in: *Souvislosti* 2/1994, <http://souvislosti.cz/archiv/horyna2-94.htm>, vyhledáno 11. 1. 2015.

38 Ibidem.

39 Ibidem.

40 Mojmír Horyna, Umělecko-historický průzkum. Kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou, in: Mojmír Horyna – Zdeněk Chudárek – Jan Vlnař, *Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Žďár nad Sázavou. Přípravná dokumentace stavby*, Praha 2001, nepag. Citace pochází z kapitoly *Barokní umělecké dílo*. Horyna cituje Eliadeho *Mýtus* (pozn. 6), s. 11.

41 Jaromír Neumann, Ideový koncept poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Poznámky k ikonologickému rozboru, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, F 14–15, 1971, s. 235–256.

42 Horyna (pozn. 37).

*jaké tajemství a vedoucí naši duši na základě spolehlivé podobnosti k pochopení něčeho velmi odlišného od smyslového vnímání.*⁴³ Horyna se podobně jako Eliade přihlásil k tradiční definici symbolu jako způsobu zjevení nepostižitelné nadsmyslové skutečnosti. A podobně jako Eliade se domníval, že úloha symbolu je ve své podstatě paradoxní: „Úkol zviditelnění láskyplné přítomnosti Boží v prostoru chrámu architektonickými prostředky je vlastně nikdy nenaplnitelný.“⁴⁴

Horyna architektonický prostor popisoval pomocí symbolů a vytvořil si svébytný poetický jazyk vycházející z tradiční světelné metaforiky, jejíž kořeny můžeme najít u Platóna a sv. Augustina. Světelná koncepce barokního prostoru má podle Horyny moc orientovat člověka ke zdroji všeho záření a pravdy. Ve stavebně-historickém průzkumu kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře popisuje Horyna světelný prostor této stavby jako „*zpřítomnění nebes a zdrojů pravdy*“.⁴⁵ Podobný metaforický popis sakrálního prostoru můžeme najít i v Horynově stati doprovázející knihu *Memento mori* s fotografiemi od Ivana Pinkavy, Václava Jiráka a Roberta V. Nováka, které zachycují prostor kostnice v Sedlci u Kutné hory od Jana Blažeje Santiniho-Aichela. Světlo pronikající do prostoru sedlecké kostnice podle Horyny propojuje „*uzavřený prostor s nezměrnou dávkou zdroje všeho záření*“.⁴⁶ Zdroj všeho záření a pravdy můžeme v Horynových textech ztotožnit s Bohem a to analogicky k Platónově podobenství o slunci, ve kterém slunce představuje nejvyšší ideu dobra. Právě dobro je téměř ve všech monistických náboženstvích tradičně spojováno s Bohem (a v Plotinově filosofii s tzv. „Jednem“). Bůh je zároveň v křesťanství tradičně symbolizován skrze světlo. Platónovo podobenství o slunci popisuje vztah mezi ideou pravdy a ideou dobra [4].⁴⁷ Pravda je v Platónově podobenství o slunci symbolicky vyjádřena skrze obraz světla a dobro zase skrze obraz slunce. Světlo je závislé na svém zdroji záření (tedy na slunci) podobně jako je pravda závislá na nejvyšší ideji Dobra. Světlo nemůže bez slunce existovat, podobně jako pravda nemůže existovat bez dobra. Idea dobra tedy stojí nad ideou pravdy. Pravda má v lidském životě smysl pouze potud, pokud vyplývá z dobra. Platónova teorie idejí byla absorbována křesťanstvím a můžeme ji nalézt např. u sv. Augustina. Věci a lidé v tomto světě jsou podle sv. Augustina zobrazením božských idejí, na nichž do určité míry (podle stupně svojí dokonalosti) participují.⁴⁸ Horynu s Eliadem spojuje idealistické platónské myšlenkové schéma, které klade ideu (tedy vzor, či exemplum) hodnotově nad pozemskou realitu.

43 Horyna (pozn. 40); citace pochází z kapitoly *Esoterická symbolika chrámu*, originální citace pochází z publikace: P. A. Kircher S.J., *Oedipus Aegyptiacus II*, Řím 1652, 404.

44 Horyna (pozn. 37).

45 Horyna, *Žďár nad Sázavou – Zelená hora. Ambity poutního kostela sv. Jana Nepomuckého. Uměleckohistorické hodnocení*, in: Horyna – Chudárek – Vinař (pozn. 40), příloha E6-d - s. 7.

46 Bohdan Chlábek – Mojmír Horyna et al., *Memento Mori*, Praha Torst 1998, s. 33.

47 Platón, *Ústava*, Praha 2001 (překlad František Novotný), 6. část, 507b–509d, s. 206–209. Výklad tohoto podobenství podává podrobně E. A. Wyller, *Pozdní Platón*, Praha 1996.

48 Ivo Tretera, *Nástin dějin evropského myšlení. Od Thaléta k Rousseauovi*, Praha a Litomyšl 2002, 4. vydání, s. 162.

U Mojžíra Horyny můžeme nalézt i světelnou metaforiku vycházející ze sv. Augustina, a to v obrazech tmy, která je popisována jako sféra čekající na své osvětlení. Metaforiku světla a tmy blízkou Augustinově pojetí používá Mojžír Horyna při popisu sedlecké kostnice: „Ve vztahu k bohaté a proměnlivé dynamice světla pak ani neosvícené tvary a temné kouty nejsou jeho prostým protikladem, ale daleko spíše skutečnostmi a rozlohami, očekávajícími své osvětlení.“⁴⁹ Sv. Augustin se vymezil proti dualismu tzv. manicheismu, ve kterém jsou dobro a zlo chápány jako dvě rovnocenné síly aktivně ovládající náš svět. Sv. Augustin si kladl otázku, která trápí pravděpodobně čas od času každého člověka, když ho postihnou útrapy: jak může Bůh, který stvořil svět jako dobrý, dopustit vůbec přítomnost zla? Sv. Augustin na tuto otázku odpovídá tvrzením, že zlo jako samostatná aktivní síla ovládající náš svět neexistuje. Podle něj „zlo není nějakou samostatnou bytostí“,⁵⁰ nýbrž „zlo je nedostatek dobra, nedostatek, jehož poslední stupeň hraničí s ničím“.⁵¹ Zlo je nepřítomností dobra, stejně jako je tma nepřítomností světla. Zlo na tomto světě má tedy podle sv. Augustina svou příčinu v odpadnutí od Boha – je to temnota, která sama o sobě hodnotu nemá a která čeká na své osvětlení. Podle sv. Augustina je svět ve svém celku stvořen jako krásný a i nedokonalé věci jsou spolu-účastné na celkové harmonii (tzv. „*theodicea*“ sv. Augustina).⁵²

Mojžíru Horynovi se povedlo skrze poetický popis využívající obrazů tmy a světla odkázat na tradiční křesťanské myšlenky, aniž by explicitně jmenoval autory, na které navazuje. Vlastní zkušenost víry ve svých textech zpřítomňoval skrze symbolický jazyk, v němž je jeho zkušenost implicitně přítomná a jakoby „prosvítá“ skrze poetické obrazy smyslového světa.

Závěr

Tak rozdílné přístupy, jaké mají Jonathan Zittel Smith a Mircea Eliade, asi není možné přímo syntetizovat, ale domnívám se, že je možné mezi nimi libovolně „přepínat“ podle toho, na co člověk zaměřuje svou pozornost (jak to ostatně dělá americká religionistka Jeanne Halgren Kilde zabývající se problematikou sakrálního prostoru).⁵³ Zatímco podle Eliadeho jsou místa sakralizována skrze nadpozemskou božskou sílu, která v nich přebývá, podle Smitha jsou místa sakralizována tím, že jim lidé sakrální význam připisují. Eliade sakrální prostor interpretuje způsobem, který odpovídá tomu, jak mnozí věřící sakrální prostor vnímají, zatímco Smith nabízí kritický přístup umožňující pochopit, jak je pomocí kulturní činnosti význam sakrálních míst konstituován.

Polemiku mezi Smithem a Eliadem lze interpretovat jako polemiku o smysl symbolického jazyka. V pozadí jejich rozdílných názorů stojí spor o reálnou, či domnělou přítomnost

49 Chlábec – Horyna (pozn. 46), s. 33.

50 Ladislav Kunčič, *Svatého Otce a Učitele Církve Aurelia Augustina Vyznání*, Praha 1926, s. 114.

51 Ibidem, s. 76.

52 Tretera (pozn. 48), s. 145–152.

53 Jeanne Halgren Kilde, *Sacred Power, Sacred Space: An Introduction to Christian Architecture and Worship*, Oxford 2008, s. 4.

Krista v eucharistii. Eliadeho ideálním vzorem bylo náboženské myšlení archaických kultur. Křesťanství vinil ze zavedení historického chápání času a preferoval jeho lidovou „přírodní“ formu, ve které je kladen důraz na cyklický běh ročních období. I přes kritický přístup ke křesťanství však myšlenky Mircey Eliadeho umožňují pochopit některé zásadní aspekty křesťanského chápání světa, a to především úlohu tajemství v životě člověka (ve smyslu skutečnosti přesahující lidské chápání). Eliadův koncept *hierofanie* vyjadřuje v principu podstatu transsubstanciacie – Kristus se vtěluje do podoby předmětů pozemské skutečnosti (chleba a vína), aby se učinil přístupný lidskému poznání. Proměna chleba a vína v Tělo a Krev Krista během transsubstanciacie je zázračná a v rámci vědeckého poznání nijak vysvětlitelná.⁵⁴ Smith naopak odkazuje na pojetí eucharistie u Ulricha Zwingliho, podle kterého je k obyčejné věci (chlebu a vínu) v myšlenkách věřících přiřazen náboženský význam dodatečně – chleba a víno odkazují ke Kristu podobně, jako odkazuje vývěsní štít na ulici k obchodu uvnitř domu.⁵⁵ Skoro bychom mohli říci, že Zwingliho pojetí chleba a vína jako znaku je téměř strukturalistické. Ne náhodou odkazuje Smith také na pojetí znaku u strukturalisty Romana Jakobsona.⁵⁶ Je pochopitelné, že Mojmír Horyna, který se zabýval především katolickým sakrálním prostorem, zvolil jako vhodný vzor Eliadeho myšlenky.

Myšlenky Mircey Eliadeho jsou pro historika umění nejpřínosnější v tom smyslu, že vůbec umožňují mluvit o Bohu v rámci akademického diskurzu jako o reálné skutečnosti. Je však potřeba vyvarovat se přílišných generalizací, ke kterým Eliadův univerzální (a zároveň putavý) způsob vidění světa svádí. Koncept sakrálního prostoru Jonathana Zittella Smitha nabízí kritické zhodnocení Eliadových myšlenek, ale také není bezezbytku přijatelný. Historik umění zabývající se sakrální architekturou by měl alespoň rámcově reflektovat vztah člověka k Bohu nehledě na to, jestli on sám je věřící, nebo není. Boha z humanitního diskurzu nelze zcela vyloučit a ohánět se přitom domnělou vědeckostí, jako to dělal Jonathan Zittel Smith.

54 Pavel Moskala, Spor o eucharistii jako problém symbolického myšlení, *Catharina. Portál pro teologii, religionistiku a filozofii*, <http://www.catharina.cz/article.do?articleId=9290>, vyhledáno 5. 5. 2016.

55 Zittel Smith (pozn. 20), s. 99–100.

56 *Ibidem*, s. 108.

Sacral Space in Religious Studies: Inspiration for Art History

This article deals with the following question: how can an art historian reflect the human experience of faith when describing the sacral space? The inspiration for solving this problem can be found in religious studies. I summarize the main approaches to the sacral space in religious studies. I am concerned with the conception of sacral space by Mircea Eliade, Jonathan Zittell Smith and Jeanne Halgren Kilde. Eliade thinks that places are called sacred because a supernatural power dwells in them. Thus, Eliade speaks about sacred places in the way as many believers have understood them for eons. Jonathan Z. Smith argues that a place has a sacral meaning because people treat the place as a sacred, not because a supernatural power really dwells in it. It is the society that creates sacral spaces, ascribing the sacred meanings into places that previously had no such meanings. Jeanne Halgren Kilde negotiates between the previous interpretations of sacral space by Mircea Eliade and Jonathan Z. Smith. Kilde and defines the sacral space as *dynamic* – it changes according to theological, sociological, artistic and political movement. Kilde defines three types of powers in sacral space: the divine or supernatural power attributed to God, the social power attributed to the community of believers (clergy or laity) and the personal power attributed to individuals. Kilde states that these are not definitive and mutually exclusive categories; they overlap and influence each other. I deal with the possibilities of the application of previously presented conceptions of sacral space in the art history field throughout the text. The end of the article is devoted to the Czech art historian Mojmír Horyna and his reflection of Eliade's conception of sacral space. Horyna described sacral spaces in metaphorical language full of symbolic images those origins can be found in Plato and Saint Augustine.

POSVÁTNÝ PROSTOR

PROFÁNNÍ PROSTOR

pevný bod vztažený
k absolutní skutečnosti

beztvará nekonečná spousta
bezpříznakových míst

strukturovaný

amorfní, beztvarý, bez vlastní
struktury a konzistence

kvalitativně odlišený

homogenní (stejnorodý)

významuplný

relativní

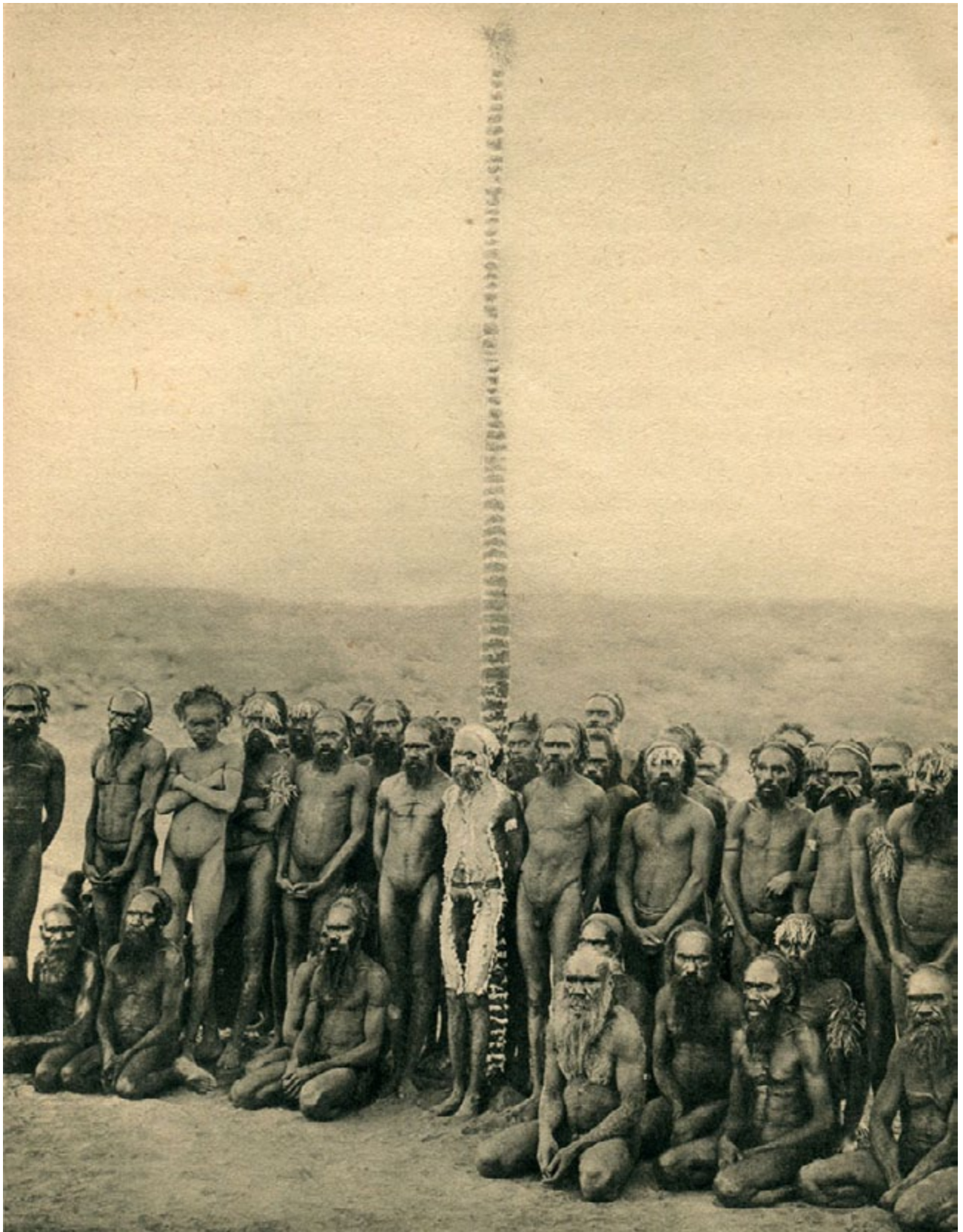
orientovaný ke středu

bez orientace, chaotický

prostor objektivní skutečnosti

prostor subjektivních prožitků

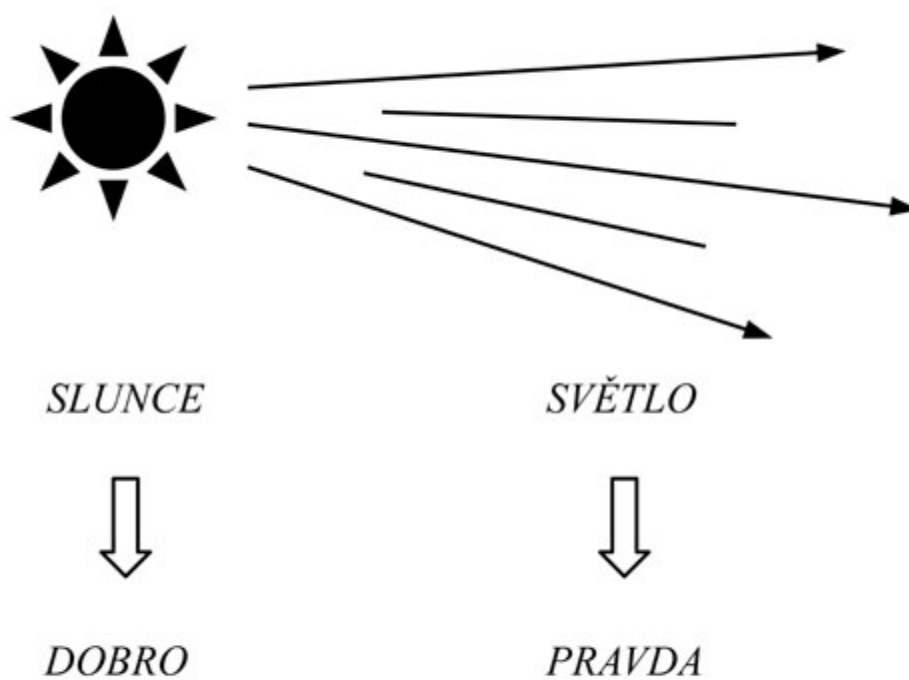
1/ Tabulka opozitních přívlastků, pomocí kterých Eliade definuje posvátný a profánní prostor jako dvě základní modality lidského bytí.
Autorka schématu: Eliška Koryntová



2/ Kauwa-auwa (kaučukovníková hůl) Aboriginců z kmene Achilpa, která ilustruje mýtus o Numbakulovi zaznamenaný Baldwinem Spencerem a Francisem Jamesem Gillenem v knize *The Arunta: A Study of a Stone Age People*, 1927 (1. verze mýtu zaznamenaná roku 1899). Zdroj: Gyruš, *Eliade's Aboriginal cosmic axis*, <http://polarcosmology.com/essays/eliade-aboriginal-cosmic-axis/>



3/ Jan Blažej Santini-Aichel, Kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře, Žďár nad Sázavou, 1720–1722. Foto: Eliška Koryntová



4/ Schéma zobrazující vztah mezi ideou Dobra a ideou Pravdy v Platonově popisu *O slunci*, podle interpretace E. A. Wyllera (*Pozdní Platon*, Praha 1996). Autorka schématu: Eliška Koryntová

4

Prostupnost médií a hranice uměleckých disciplín

Čtvrtá a poslední sekce je věnovaná prostupnosti médií a hranici uměleckých disciplín. Ať již hledáme styčné body a možnosti průniku nebo se naopak snažíme o vymezení jednotlivých kategorií, můžeme danou problematiku nahlížet z různých pozic. Angažování a propojení různých uměleckých disciplín ve snaze po vytvoření komplexního, totálního uměleckého díla, značí pojem *Gesamtkunstwerk*, dnes nejčastěji používaný v souvislosti s architekturou. Stejně jako se tato tendence projeví na dané realizaci, můžeme se s ní setkat i v postavě jediného všestranného tvůrce. Po formální stránce se pak otevírá otázka uměleckých technik a hranic daných samotným materiálem i uměleckým procesem. Často například v umělecko-historickém jazyce mluvíme o sochařsky citěné kresbě nebo také architektuře. Umělec pak může ve své tvorbě respektovat přirozené vlastnosti média, se kterým pracuje nebo naopak objevovat mezní možnosti jeho využití a zpracování.

Také z hlediska obsahu, námětu a významu uměleckého díla se pohybujeme v četných kategoriích s různou mírou prostupnosti. Zmíňme například kategorie sakrálního a profánního umění a architektury. Přiřčením symbolické hodnoty profánnímu prostoru hranice obou kategorií narušujeme. Dále se zde otevírá tradiční otázka vysokého a nízkého umění, volného a užitého umění. Tyto kategorie se stávají proměnlivými díky způsobu vystavení uměleckého díla a jemu nově přisouzeným hodnotám, díky hrám s významem materiálu, formátu a dimenzí, z hlediska toho, že i předmět užitého umění může být nositelem uměleckého stylu.

Tak se také autoři příspěvků této sekce věnují různým formám prostupnosti uměleckých disciplín. Úvodní příspěvek Lenky Hachlincové je zaměřený na interpretaci fenoménu písma a obrazu na příkladu české a slovenské tvorby padesátých a šedesátých let 20. století. Se zakomponováním textu a písma do obrazového rámce se přitom ve výtvarném umění setkáváme prakticky kontinuálně. Významnou roli hraje v rámci kubismu nebo pop-artu. Následující příspěvky se pak dotýkají otázky vysokého a nízkého i volného a užitého umění. Monograficky koncipovaný příspěvek Hany Fišerové je věnovaný Marii Fischerové-Kvěchové, umělkyni, která se svou ilustrátorskou tvorbou dnešním viděním mnohdy pohybovala na hranici kýče. Kýč zároveň sám o sobě představuje jen obtížně definovatelnou kategorii. Jan Opěla se ve svém příspěvku zabývá českým sklem v kontextu americké i evropské produkce 20. století. Důraz přitom klade právě na emancipaci sklářské produkce a její pozici v oblasti volného umění.

Adéla Klinerová

Fenomén písma a obrazu a jeho interpretácia ako medzioborový dialóg

Lenka Hachlincová, Ústav pro dějiny umění, FF UK (absolventka)

Zmena života modernej civilizácie spôsobená relatívne rýchlym nástupom nových technológií a následný proces kultúrnych a spoločenských premien vyplývajúcich z pohybu zaužívaných konvencií postupne vyústil do tzv. kultúrnych kríz,¹ ktoré sa stali hýbateľom neprerušenej tvorby a premeny umeleckých foriem. Umelci začínajú do svojich diel včleňovať nezvyčajné materiály a výrazové prvky, ktorým odoberajú ich zaužívané funkcie a komponujú ich do nových významových rovín. Radikálna zmena výrazových prostriedkov umeleckého diela si vyžadovala aj nový prístup v nazeraní umeleckej kritiky, ktorá sa preorientovala na proces vzniku diela, na jeho vnútornú stavbu a význam jednotlivých prvkov.

V tomto príspevku budeme venovať pozornosť jednému z inovatívnych prvkov vizuálneho obrazu, konkrétne **písmu ako symbolu slova**. V interpretačnom prístupe sa zameriame na vybrané diela z českého a slovenského umenia v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia, pričom sa obraciame k širšiemu spoločenskému a filozoficko-estetickému kontextu. Vychádzame pritom z dvoch kľúčových teorém, spojených s písmom ako materiálnym prejavom jazyka. Prvou je semiológia Švajčiara Ferdinanda de Saussure, ktorá definuje jazykový znak ako „diadický systém označujúceho a označovaného“.² Táto diadická štruktúra vyústila do celej lingvistickej teórie, ktorá sa stala podkladom rôznych štrukturalistických teórií. Štrukturalizmus prenikal do všetkých humanitných disciplín, kde aplikoval jazykový výklad na rozmanité prejavy ľudskej činnosti. Najväčší rozmach zažíval v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, kedy sa mu venovali osobnosti ako Roland Barthes či Michel Foucault. Následne prichádza „druhý život“,³ alebo revízia štrukturalizmu a kritika jeho prílišného logocentrizmu vo filozofii postštrukturalizmu. Najvýraznejšie sa ním zaoberal francúzsky filozof Jacques Derrida. Postštrukturalizmus opúšťa semiológiu a radšej preferuje pojem semiotika, čo nás privádza k druhej teoréme. Je ňou semiotická teória Američana Charlesa Sandersa Peircea, ktorý na rozdiel od Saussura definuje už nie jazykový, ale všeobecný znak, a to ako triadický systém objektu, reprezentanta a interpretanta.⁴

1 Willard Bohn, *Modern Visual Poetry*, Newark 2001.

2 Charles Bally – Albert Sechehaye (edd.), *Cours de linguistique générale*, Paris 1916.

3 Miroslav Petříček, Znaky a obrazy, in: Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jednej) filozofie a sémiologie obrazů*, Praha 2009, 357–361, cit. s. 358.

4 Charles Sanders Peirce (ed.), *Studies in Logic*, Boston 1883.

Peirce teda prináša teóriu o produkcii významu, ktorý vzniká prostredníctvom napodobujúcich vzťahov medzi prvkami jeho triadického systému.⁵

Príspevok nechce nasledovať interpretáciu z pohľadu „jazykového umeleckého štýlu“. Zo štrukturalistických a postštrukturalistických teórii preberá iba to, čo ozrejmuje rôzne transformácie jazykového systému a písomného znaku po stránke ich významu a skladby.

Uvedené teorémy nás budú v rôznych estetických a filozofických modifikáciách sprevádzať interpretáciou verbo-vizuálnych vzťahov z pohľadu štyroch spoločenských „aktivátorov“ umeleckej tvorby. Pod pojmom aktivátor si predstavujeme kultúrno-spoločenský jav, ktorého pôsobením dochádza k narúšaniu vzťahov medzi znakmi (syntaxe, sémantiky a pragmatiky). Toto narušenie následne aktivuje umelcovu potrebu reakcie, ktorá sa diala prostredníctvom inkarnácie písma do obrazu. Aktivátory a ich špecifické podoby, sú novým interpretačným nástrojom, ktorý vytvárame. Identifikujeme tak: Jazyk oficiálneho ideologického aparátu, Média a konzum, Zrýchľovanie vizuálneho myslenia a Antropocentrizmus jedinca. Nevylučujeme, že môže dochádzať k vzájomnému prepájaniu alebo podmieňovaniu týchto aktivátorov, pretože všetky pramenia z komplikovaného spoločenského základu.

Celkovo môžeme povedať, že výklad integrácie písma a obrazu zakladáme na pohľade spoločenského a jazykového významu. V umeleckých dielach tak písomný znak reprezentujúci označované preberá na seba podoby atypické pre jeho konvenčné použitie, čím síce deštruuje jazyk, no súčasne vytvára nečakané príležitosti na jeho ďalší rozmach v podobe inovácie lingvistických vzorcov.

Aktivátor: jazyk oficiálneho ideologického aparátu

– integrácia písma a obrazu je reakciou na narúšanie vetnej syntaxe a sémantiky slov

Na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov 20. storočia bol prirodzený proces komunikácie v československej spoločnosti narušený. Podoba jazyka ako komunikačného kódu nadobudla formát diktovaný Sovietskym zväzom. Spôsob vlády a naplňovania straníckych cieľov mali byť dosiahnuté prostredníctvom tlaku jazyka, ktorý tak na seba musel vziať neprirodzenú podobu, v reči narúšajúcu jeho syntax a sekundárne i sémantiku.⁶ Vláda ideologického aparátu, uskutočnená prostredníctvom násilnej zmeny kódu jazyka, sa v praktickej reči prejavovala dvoma spôsobmi. Prvý sa šíril na politickej úrovni ideologického aparátu (ako oficiálna politická reč) a druhý prebiehal ako ideologická propaganda, ktorá sa zameriavala na bežný život spoločenskej masy.

Teoretický model fungovania podobných komunikačných vzťahov bol neskôr definovaný

⁵ Filozof Charles W. Morris ďalej definoval behaviorálne relácie znakov, ktorými cielene zjednocoval logický pozitivizmus, empirizmus a pragmatizmus, in: Charles W. Morris, *Signs, Language and Behavior*, New York 1946. Identifikujeme tak *syntax* ako vzťahy medzi znakmi navzájom, *sémantiku* ako vzťah medzi formou a významom znaku a *pragmatiku* ako vzťahy medzi znakmi a ich používateľom.

⁶ Za najautentickejší príklad tejto zmeny jazykového kódu je možné považovať anonymitu reči, respektíve absenciu autora informácie, inak povedané, nikdy nevieme, kto vlastne hovorí. Podrobnejšej analýze komunistickej reči a jej zmenám počas socializmu v Československu sa venuje kniha Petr Fidelius, *Řeč komunistické moci*, Praha 1997.

filozofom Vilémom Flusserom ako „pyramídový diskurz“,⁷ ktorý spočíval na rozprave medzi tzv. autoritami, ktoré pravidelne kontrolujú neporušenosť informácie pochádzajúcej od vysielateľa – tvorcu. Ideologický aparát používal pyramídový diskurz primárne pri oficiálnych prejavoch politickej moci, kdežto ideologická propaganda používala zjednodušený model pyramídy, ktorým je „amfiteátrový diskurz“.⁸ V ňom je informácia naprogramovaná priamo vo vysielacom a rôznymi kanálmi, znova bez možnosti spätného dialógu, je distribuovaná k masám (rozhlas, televízia, noviny, umenie v intenciách socialistického realizmu, atď.). Radikálne narušenie komunikačného kódu v totalitnej spoločnosti spôsobilo zmätok v psychickej orientácii jedinca. Je preto pochopiteľné, že možnosti ako znovunastoliť dialóg a obnoviť komunikáciu smerom k spoločnosti boli hľadané predovšetkým v umeleckej oblasti.

Veľmi intímny bytostný postoj k politickej situácii v Československu a hľadanie cesty k socialistickému realizmu zaujal Jaroslav Dočekal (1926–1974). Svoju nechuť k nalinajkovým princípom ľavicového charakteru naznačoval sarkasticky-úprimnou spätosťou s nimi, pričom používal výstupy ideologickej propagandy ako socialistické heslá, propagačné pečiatky, nálepky, titulovanie a iné. Texty narúšajúce vetnú syntax (nikdy nevieme, kto to vlastne hovorí) a pozmeňujúce významy slov (sloboda, demokracia, atď.) vkladá do nového prostredia jeho listových obálok⁹ a pričleňuje im nové významy. Dočekalova potreba výtvorne stvárňovať obálky listov vychádzala z provokačných zámerov, ktoré mali zasiahnuť všetky strany, nielen tú prorežimovú. Zvláštnym a diskutabilným prvkom jeho obálok sú propagačné pečiatky plné politických hesiel alebo reklám na štátne podniky [1], pretože pôsobia ako typická súčasť listových zásielok v období socializmu. Propagačné heslá sa objavujú aj v grafickom cykle *Město* z roku 1951, ktorý Dočekal ironicky charakterizoval ako dielo socialistického realizmu, keďže cesta k nemu a jeho podoba sa neustále hľadala. Cyklus zasielal priebežne vo svojich listových obálkach priateľovi Vladimírovi Boudníkovi. Písmo v ňom nadobúda viacero polôh. Na grafike pracovnej dielne [2], akejsi autodielni, v ktorej vzniká nadpozemský stroj Gamma, sú v pracovnom nasadení dvaja muži, pričom jedného z nich by sme mohli identifikovať ako Vladimíra Boudníka, jeho blízkeho priateľa. V kompozícii vnímame zreteľný nápis „DĚLME SÍLU!“, ktorý je súčasne heslom oprávňujúcim vznik parného samostroja – žijúce perpetuum mobile – s ikonickým názvom Gamma. Písmeno gréckej abecedy odkazuje nielen na Dočekalové jazykové schopnosti (ovládal sedem cudzích jazykov), ale aj na typ pracovných strojov, ktoré „uľahčovali ľuďom prácu“ a pomáhali plniť plány. V každej z grafík cyklu *Město* nachádzame nápisy ženského mena IDA [2] buď ako mužskej inšpirácie v dielni, alebo označenia domu v meste. Písmo sa do grafík dostáva aj v námete okraja mesta, keď tvorí súčasť múrov vo forme nápisov alebo plagátov, symbolicky odkazujúc na slobodu, ktorá sa nachádza za múrmi mesta, respektíve hranicami krajiny.

7 Vilém Flusser, *Komunikológia*, Bratislava 2002, s. 17–18.

8 Ibidem.

9 Jaroslav Dočekal zdoobil a zasielal listové obálky v priebehu päťdesiatych, šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Princíp ich tvorby bol stále rovnaký – reflektovať socialistickú propagandu.

S omnoho väčšou kritikou reflektuje dobové politicko-spoločenské nastavenie umelec Július Koller. Vo svojej sérii anti-obrazov komplexne uchopuje „mýtus“ socialistickej propagandy aplikovaný na poli slovenskej kultúry a vzťah slovenského umenia k nemu. Pojem „anti“ v jeho diele nemá význam iba popretia v rovine „proti“ alebo „opak“, ale predstavuje alternatívu a nové varianty premýšľania nad umeleckým dielom a realitou vôbec. Pri interpretácii azda najznámejšieho z jeho anti-obrazov *Slovenský obraz* z roku 1968 [3] aplikujeme jazykovú teóriu vzniku mýtu francúzskeho teoretika Rolanda Barthesa. Vo svojej knihe *Mythologies*¹⁰ opisuje dve schémy, ktoré tvoria mýtus:

Prvou je Saussurova diádová štruktúra jazyka zobrazená ako „semiologický systém“ vrcholiaci v znaku. Druhou je schéma, ktorú Barthes nazval „sekundárny semiologický systém“. Začína tam, kde sa končí „Jazyk“ (1., 2., 3.), a je podstatou samotného mýtu. Mýtus sa zmocňuje jazyka a z jeho schémy si ponecháva znak (3.), ktorý transformuje do prázdnej prostej formy (I.) zbavenej významu onej „ukradnutej reči“. V tomto procese sa jazyk naturalizuje do mýtu, alebo ak chceme do „pseudo-fysis“, prostredníctvom tzv. „figúr“. Barthes pomenoval sedem figúr, ktoré mýtické označujúce (I.) transformujú na nový znak (III.): vakcína, neprítomnosť dejín, identifikácia, tautológia, ani-ani-zmus, kvantifikácia kvality a konštatovanie.¹¹

Súhrne Barthes charakterizoval mýtus ako metajazyk, resp. sekundárny jazyk alebo reč zbavenú politického významu, ktorý sa svojou formou no nie významom obracia na minulosť. Ďalej hovorí, že ľavicový prehovor je zámerne koncipovaný ako tzv. „plná“ reč, čo znamená, že si od začiatku až do konca zachováva svoj politický náboj, ktorý nikdy nedovršuje prirodzenú premenu na mýtus. Jeho použitie je taktické, dokonca deviačné, je falošný a umelo vytvorený, použitý z dôvodu nutnosti a nie vhodnosti. I keď využíval kódy pravického jazyka (tým teda aj buržoázneho), nepodarilo sa mu plne naturalizovať a vyprázdniť svoj obsah prostredníctvom spomenutých figúr.¹²

V diele *Slovenský obraz (anti-obraz)* Koller civilizovaným spôsobom, za použitia jednoduchého textu „slovenský obraz“, odhaľuje bezbrehosť a neautentickosť politického „mýtu“ komunistickej reči a jej propagandy. Text plynúci celou plochou obrazu bez prerušenia vytvára tautológiu „slovenskýobraz-obrazslovenský“, pričom Koller neodoberá písmu jeho referenčnosť, ale striktne zachováva jeho znakovú konštrukciu spočívajúcu na Saussurovom diadickom vzťahu označujúce – označované. Nedokážeme povedať, či sa Koller dostal do kontaktu s obsahom mytologickej teórie Rolanda Barthesa,¹³ no dielo *Slovenský obraz*

¹⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957.

¹¹ Ibidem, s. 178–183.

¹² Teóriou ľavicového mýtu sa okrem Rolanda Barthes zaoberá aj etnológ Claude Lévi-Strauss v diele *Structural Anthropology*, New York 1963, s. 206–231.

¹³ V období šesťdesiatych rokov bola slovensko-francúzska umelecká scéna prepojená prostredníctvom umelca Alexandra Mlynárčika. Je teda dosť pravdepodobné, že skrz tieto kontakty sa Barthesova *Mytológia* dostala aj k Júliusovi Kollerovi.

(*anti-obraz*) akoby reagovalo na jeho výklad skladby pravicového a ľavicového mýtu, predovšetkým na sedem figúr nutných pre naturalizáciu mýtu.

Tieto figúry možno vyzorovať z propagačných snáh ideológie a súčasne ich prepojiť s významami Kollerovej textovej tautológie:

Pojem „obraz slovenský“ je v historickom význame anti-obrazom:

- „mýtu“ národnoobrodeneckých tém, keď figúrou „vaccíny“ komunizmus preliečuje stratu národnej hrdosti obyvateľstva. Vaccína je však panslavistická a v skutočnosti navonok zakrýva omnoho väčší pôvod chorobnosti národnej hrdosti Slovákov;
- „mýtu“ založeného na figúre „identifikácie“, keď oficiálna doktrína nie je schopná prijať inakosť, alternatívnosť. Ak sa objaví, popiera ju alebo ju premení na seba samú. Súčasne Koller poukazuje na to, že sa slovenské umenie stavu „identifikácie“ prispôsobilo.

Pojem „slovenský obraz“ je v umeleckom význame anti-obrazom:

- mytologickej figúry „nepřítomnosti dejín“, keď bolo slovenské umenie zámerne zbavené svojej krátkej modernej minulosti. Pojem predkladá pravdivosť o obraze oficiálneho slovenského umenia – je prázdne, umelo vytvorené;
- „mýtu“ založeného na figúre „konštatovania“, čo odráža hlavné záujmy ideológie, ako sú univerzalizmus alebo nechť vysvetľovať; konštatovanie jednej pravdy, ktorá sa nemení.

Pojem „slovenský obraz – obraz slovenský“ je v politickom význame anti-obrazom:

- „mýtu“ vznikajúceho z figúry „tautológie“ zbavenej racionality a rečovej významovosti plynúcej z politickej reči „*je to tak, pretože to tak je – slovenský obraz je jednoducho obraz slovenský*“;
- „mýtu“ figurácie „ani – ani“, keď „slovenský obraz“ stojí v protiklade k „obrazu Slovenska“ a naopak. Ich vyvažovaním nakoniec dochádza k popretiu oboch a prijatiu tretieho variantu, ktorý obsahoval oba protiklady (paradoxnosť komunistického reči vôbec);
- oba pojmy sú figúrou mytologizácie prostredníctvom „kvantifikácie kvality“, čo je všeobecné pravidlo komunistického „mýtu“ zameraného na beztriednu masu. Kvantifikácia je vyjadrená lineárnym plynutím tautológie po celej ploche obrazu.

Okrem semiotického významu textu obrazu hrá dôležitú úlohu v interpretácii diela i forma, akou je text stvárnený. Nedbalosť a amatérske rysy, akými je text napísaný, sú totiž protikladom aranžovaného umenia a súčasne upozorňujú na protikladný vzťah: opisný realizmus verzus jednoduchý text, ktorého metaforickosť na prvý pohľad naznačuje aj biela farba vyjadrujúca „*duchovný výraz a stav medzi tzv. umením a anti-umením, hmotnosťou a metafyzikou*“.¹⁴

14 Hans Ulrich Obrist, Univerzálne Futurologické operácie. Gespräch zwischen Július Koller und Hans Ulrich Obrist, in: Július Koller, *Kölnischer Kunstverein und Verlag W. König* (kat. výst.), Köln 2003, predtlačené v: Andrea Euringer-Bátorová, *Akčné umenie na Slovensku*

Aktivátor: médiá a konzum

- integrácia písma a obrazu je reakciou na zneužitie komunikačných kódov, ktoré zmenili konvenčné sémantické významy slov

Hospodárske zlyhanie krajiny počiatkom šesťdesiatych rokov spôsobené neekonomickým nastavením výrobných politík štátu a poľnohospodárskou krízou vyplývajúcou z príliš urýchlenej kolektivizácie, znásobenou niekoľkými neúrodnými rokmi, nútili politický aparát hľadať nové možnosti posilnenia ekonomickej stability krajiny. Adekvátnou cestou na zaisťovanie ďalších finančných prostriedkov štátnej kase sa zdala cesta turistického ruchu. Táto myšlienka prirodzene vyplynula z chruščovskej politiky, ktorá sa týkala zlepšenia životných podmienok a zvláštnej koexistencie kapitalizmu s komunizmom. V praxi sa prejavovala ako súperenie so západnými krajinami na poli životnej úrovne, vedy a techniky (triumf československej expozície na medzinárodnej výstave Expo 1958 v Bruseli a let Jurija Gagarina do vesmíru v roku 1961). Ekonomické reformy zintenzívnili kontakty so zahraničím vrátane západných krajín a do Československa tak začali prenikať prvky reklamného sveta a jazykového kódu médií.

Médiá včleňujú písmo do obsiahlejšieho obrazu, ktorý Vilém Flusser identifikoval ako „technický obraz“. Technické obrazy „*fungujú akoby boli tradičnými magickými obrazmi [z našej prehistórie]*“¹⁵ a navracajú tak človeka späť do primárnej orality, na ktorú už zabudol. Ich dekódovanie je možné prostredníctvom konotatívneho čítania skrytých významov.

Rovnako ako konotácia v umeleckom diele produkuje nové kódy, tak aj médiá buď zneužívajú už existujúce kódy, alebo vytvárajú nové. Ich čítanie teda závisí od predispozícií jedinca, ktorý musí pružne reagovať na neprestajné kódovanie a dekódovanie znakov zo systému do systému. Sústavou denotácia (doslovné čítanie)/konotácia¹⁶ je možné dekódovať nie len písomné texty, ale aj ostatné prvky technického obrazu.

Výstupy médií v podobe tlačovín (plagáty, noviny, časopisy, a pod.) sa stali základným materiálom umeleckej techniky koláže/dekoláže, ktorá s nimi pracuje ako so sieťou „textov“ v zmysle referenčnej teórie Jacquesa Derridy.¹⁷ Vo svojej *Gramatológii*¹⁸ Derrida očisťuje písmo, ktoré bolo od svojho vzniku vnímané ako nedôveryhodný systém oddelený od svojho autora, ktorý je podriadený jazyku. V kritike prílišného logocentrizmu, teda aplikácii jazykového výkladu na všetku ľudskú činnosť, dospieva k nevyhnutnosti nového poňatia písma, čo nakoniec vyústí v novej definícii ako suverénneho pra-písma („*grammé*“ či „*différance*“), ktoré predchádza jazyku a vpisuje sa do všetkých možných substancií. Derrida

v 60. rokoch 20. storočia, Bratislava 2011, cit. s. 74.

15 Viz Flusser (pozn. 7), s. 105.

16 Roland Barthes, *Elements of Semiology*, Paris 1964, s. 10.

17 Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukcii*, Bratislava 1993, s. 38.

18 *Gramatológia* je nový pojem Jacquesa Derridy pre semiológiu. Kniha vyšla spolu s publikáciami *Písanie a différance*, *Hlas a fenomén* v roku 1967.

prítom vychádzal zo Saussurovho chápania jazyka ako systému diferencií – „stôp“, pričom však hovorí, že význam jazykových jednotiek sa utvára na základe ich odlišností od ostatných jednotiek toho istého radu. Teda už nie vo výklade Saussurovej lingvistickej diády, ale v Peirceovej semiotickej znakovkej štruktúre. Stopy nesú jazykové jednotky v sebe a referujú tak na rôzne významy. „*Toto provázání, toto tkanivo, je text, který se tvoří výhradně transformací jiného textu.*“¹⁹

Referenčná teória Jacquesa Derridy sa stala podkladom pre pojem „intertextovosť“ alebo „intertextualita“, ktorú prvý krát pomenovala lingvistka Julia Kristeva. Kristeva hovorí, že v súčasnosti neexistuje nijaké autentické umelecké dielo (literárne), ktoré by bolo úplne „oslobodené“ od iných textov.²⁰ Intertextualita však nadobúda širší význam vo vyhlásení semiotika Jurija Lotmana,²¹ ktorý poukazuje na to, že za „text“ možno považovať aj výtvarné dielo alebo samu kultúru v jej celistvom antropologickom chápaní.

Podrobnejšiu klasifikáciu intertextuality urobil literárny kritik a teoretik Henryk Markiewicz, pričom má pre našu prácu význam kategória pomenovaná „intextualizácia“.²² Jej medzitextové interakcie (prototext, parafráza, kontrafaktúra, atd.) vystihujú totiž princíp vnútornej skladby umeleckej koláže/dekoláže. Ich spleť sieť odkazovania je súčasne evokovaná aj ich formou, ktorá je počiatkom anabázy spojenia dvoj- a trojdimenzionálneho priestoru v prelínaní písma a obrazu. Reklamný materiál vstupujúci do umeleckej koláže/dekoláže môžeme teda chápať ako prototext, ktorý umelec cituje, parafrázuje, alebo ho premenia na kontrafaktúru, poprípade vyprázdňuje jeho obsah. Čítanie takýchto prototextov potom závisí od kultúrnych predispozícií čitateľa.

Prototexty sú predmetom konotácie, ktorá odoberá médiám ich diskurzívnu povahu (plagáty, kino, atd.) a mení ju na dialogickú (dedinské námestia, burzy...). Dáva im tak novú sémantickú podobu v rozprave s ďalšími „textovými“ odkazmi včlenenými do kompozície diela.²³

Príkladom takejto práce s mediálnymi výstupmi sú koláže Rudolfa Krivoša. V kompozícii jeho diel zohráva dôležitú úlohu ľudský artefakt prítomný buď ako fragment novín, alebo ako figúra, prípadne jej stopa, ktorá nie je však taká, akú by sme očakávali. Je prekvapivá svojou čiernou iróniou, ktorá je navyše vizuálne estetická. V *Pocte novinárovi* (1968) [4] stopa ženskej figúry korešponduje s pozostatkami reklamného papiera, ktorý je vytrhnutý zo svojho obalu a zbavený tak vonkajšej schránky. Je nahý, a práve preto konečne odhalený vo svojej neetickej podstate. „Nahá“ je aj „figúra“ znázornená ako sústava orgánov, z ktorých niekto stiahol kožu a lisom obetne obtlačil jej orgány obalené telesnými tekutinami na

19 Derrida (pozn. 17), s. 39.

20 Julie Kristeva, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, *Critique*, č. 239, 1967, s. 438–465.

21 Jurij M. Lotman, *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990, s. 19–20.

22 Henryk Markiewicz, Odmiany intertekstualności, in: Henryk Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989.

23 Viz Flusser (pozn. 7), s. 190.

papierovú koláž. Nedobrovoľnosť tohto aktu je zrejmá z krvavých obtlačkov rúk, ktoré sa v rôznych polohách vzpierali spojeniu s plochou dámskych módnych strihov a dobových kultúrnych rubriek. Jej „nahota“ má inú podstatu ako tá reklamná. Krivoš totiž zobrazuje svet okolo seba, ktorý on aj jeho figúry odmietajú. Spoločnosť ich však s ním spojila nepripravených, telesne bezbranných a zraniteľných. Krivoš preberá kódy médií a konotuje ich skutočnú sémantickú povahu. Inverzne navracia kódy zneužívané médiami ich pôvodným významom a vytvára tak parafrázu prototextu, čím rehabilituje pôvodné komunikačné kódy. Tento zámer je citelný tiež z názvu diela, ktorý je ironickou poctou človeku podieľajúcemu sa na mediálnej mašinérii, ku ktorej dielo doslovne odkazuje.

V ďalšom diele nazvanom *Figúry* (1968) [5] však už Krivošova figúra kyprých ženských tvarov povstáva z ruín vlastného tela a svojím pozadím, ktoré nespĺňalo normy dámskych strihov z predchádzajúceho diela, sarkasticky „obsiahla“ ich ideálne veľkosti do svojho vnútra. Triumfálne je tak usadená na piedestál, ktorý je monumentom jej víťazstva nad figúrami ženských ideálov.

V týchto dvoch kolážach sa stretávame s príkladom priamej intertextovosti medzi dvoma dielami jedného autora, keď prvé je prototextom k druhému.

S plagátom naopak zaujímavým spôsobom pracuje olomoucký umelec Slavoj Kovařík. V polovici šesťdesiatych rokov sa jeho pozornosť, azda pod vplyvom návštevy Londýna, obrátila smerom k produktom mediálnej mašinérie, ktorá vytvárala ráz mestských ulíc. Krátko na to svoju výtvarnú tvorbu obohacuje o koncept dekoláže, ktorá artikulovaným zásahom narúša grafický layout a konotačnú výpoveď technického obrazu. Kovařík nepoužíva čistú podobu dekoláže, ako ju poznáme u afišistov, i keď aj on využíva pri ich tvorbe moment náhody. Na rozdiel od nich „technický obraz“ včleňuje do diela ako parafrázu nie kontrafaktúru a vzniknutú abstraktnú kompozíciu ďalej dotvára. Jeho azda najdrsnejšou dekolážou v jej archetypálnej podobe je *Oznámení o Ikarově letu* z roku 1967 [6]. Možno práve československé mediálne prostredie bolo to, čo posúvalo Kovaříkove dekoláže do inej výrazovej polohy. Ako základ totiž používa plagáty Františka Bělohlávka, ktoré sú vo svojej kompozícii poňaté výtvarne. Zaiste mal na Kovaříkove dekoláže vplyv aj charakter dobových plagátových plôch, ktoré zväčša pozostávali z latkových plotov a obsahovali aj rôzne oznámenia. *Oznámení o Ikarově letu* je totiž rozdelené na dve časti. Prvá hrá koloritom layoutových ruín plagátovej grafiky s pozostatkami slov. Jej dominantou je Ikaros a jeho otec, ktorý mu práve pripevňuje krídla. Druhá časť je od prvej oddelená pomyselnou vertikálnou čiarou, ktorej súčasťou je okraj „Oznámenia“, teda prototextu (doslovného citátu) schôdzového zápisu o príprave divadelného programu hry Václava Havla *Zahradní slavnost*. Táto časť diela už nie je dekolážou, ale kolážou, ktorá na seba preberá všetky fazóny typické pre Kovaříkovu koláž: fragmenty písmen a textov i v rukopisnej podobe, obtlačky debnového písma, alebo jeho nástreky podľa šablón, následné lazúrovanie okrovými alebo bielymi tónmi a evokácia pouličných graffiti.

Obe časti obrazu sú zjednotené v názve diela, ktorý spája citát „Oznámení“ s obrazovým prototextom „Ikarov let“ a spoločne vytvárajú kontrafaktúru. Stávajú sa kompozičnými obrazovými artefaktmi, ktoré presvedčivo odkazujú na zábavný filmový priemysel, akoby bolo Československo jeho každodennou súčasťou. Derridova referenčná teória nadobúda v diele novú polohu, pretože intextualizácia zámerne a primárne prebieha vo vnútri kultúrnej scény šesťdesiatych rokov (František Bělohlávek, Václav Havel, Slavoj Kovařík).

Aktivátor: zrýchľovanie vizuálneho myslenia

- integrácia písma a obrazu je reakciou na zrýchľovanie procesu poznávania z dôvodu informačného pretlaku, ktorý spôsobuje neschopnosť jedinca utriediť vlastné myšlienky v zásadách syntaxe a sémantickej významovej správnosti

Aktuálnosť témy „vizuálneho myslenia“ narastá s neustále rastúcim technickým pokrokom a zmenou komunikačných kódov sveta. Z tohto dôvodu stúpa na vážnosti aj teória profesora psychológie Rudolfa Arnheima o priebehu „vizuálneho myslenia“,²⁴ ktorú systematicky prezentoval vo svojej knihe *Visual Thinking*.²⁵ Arnheim upozorňuje, že uchopenie mentálnych obrazov reality musí prebiehať spontánne a výlučne obrazovo bez použitia jazyka. Ten sa uplatňuje až pri formovaní myšlienok na základe abstraktných obrazov mysle. Arnheim ďalej hovorí o „intelektuálnom poznaní“, ktoré jednotlivé prvky konkrétnej reality premieta do vedomia oddelene, a tým sa v procese myslenia následne uplatňuje ich „lineárna postupnosť“.²⁶ Na umeleckej úrovni intelektuálneho myslenia môže dôjsť k horizontálnej aplikácii viacerých „lineárnych postupností“ naraz. V reálnom svete sa tak jazyk konkretizuje napríklad ako slovo „distribúované slobodne, prostredníctvom maľby alebo strany v knihe ako konkrétna poézia“ alebo ako „samostatne kričané slová v nepravidelných intervaloch“.²⁷

Myslíme si, že radikálnym zrýchlením toku informácií dochádza k preinformovanosti spoločnosti. Človek akceleruje svoje intelektuálne vnímanie na úkor hlbšieho pochopenia a porozumenia nadobudnutým faktom. V procese myslenia je tak horizontálne uplatňovanie viacerých lineárnych postupností naraz akýmsi uvoľnením nahromadených poznatkov, ktoré umožňuje ich systematickejšie utriedenie. Hovoríme tak o určitej ventilácii napätia skrz umeleckú činnosť, ktorú sme nazvali „kognitívne resolútie“²⁸ vzniknuté vo vedomí človeka ako následok informačného pretlaku.

Centrálne distribuované slovo v maľovanom obraze, zachovávajúc si svoj sémantický význam, je prítomné v diele Júliusa Kollera *More* (1963–64) [7]. Slovo „more“ je výsledkom

24 V zjednodušenej verzii sa „vizuálnym myslením“ pred Rudolfom Arnheimom zaoberali aj ďalší lingvisti a antropológovia ako napr. Claude Lévi-Strauss, Edward Sapir alebo Benjamin Whorf.

25 Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Los Angeles 1969.

26 Ibidem, s. 234.

27 Ibidem, s. 246. Preklad autorky.

28 „Kognitívne resolútie“ je terminus technicus, ktorý sme vytvorili. Je odvodený od slova kognitívny, teda majúci poznávací význam (in: Jiří Kraus et al., *Slovník cudzích slov. Akademický*, Bratislava 2005, s. 505), etymologicky od latinského *cognit* (poznany) a od latinského slova *resolutio*, vo význame rozuzlenia, alebo uvoľnenia (in: Kolektiv autorov, *Latinsko / český slovník*, Praha 2005).

uplatnenia viacerých „lineárnych postupností“ naraz v procese Kollerovho intelektuálneho zamýšľania sa nad kultúrnym osudom slovenského štátu tak, ako o nich hovoríme v súvislosti s kognitívnym resolutio.

Je odkazom skrytia, úniku, likvidácie alebo dokonca úľavy od reality prostredníctvom jediného napísaného slova v „napísanom obraze“.

Predstava mora sa v slovenských umeleckých kruhoch spájala jednak s absentujúcou možnosťou rekreácie a zároveň s únikovou cestou z krajiny. V Kollerovom ponímaní je navyše obohatená o akt znovuzrodenia alebo počiatku života vôbec. Okrem samotného slova more sú nositeľmi jeho sémantického významu aj tzv. asociácie, ako o nich hovorí Jan Mukařovský.²⁹ Senzoricky tak vnímame vlniacu sa kaligrafiu kopírujúcu morskú hladinu alebo tmavomodrú farbu pozadia, ktorá sprítomňuje morskú hĺbku. Rovnako ako v prípade samotného slova more aj tu nachádzame metaforické spojenie s Kollerovým premýšľaním nad eventuálnymi riešeniami kultúrnej situácie Slovenska, ktoré sa naplno rozvinulo v jeho anti-obrazoch.

Sklamania po druhej svetovej vojne spojené s dovedty najradikálnejším zneužitím jazyka spôsobili, že sa svet umenia začal obracať k pra-pôvodným kódom jazyka a snažil sa nájsť ich „nevinný stupeň nula“, ktorý by opäť nastolil pravdivú výpoveď slova. Azda za najrozšírenejší manifest „jazykového ticha“ možno považovať lettrizmus, ktorý definitívne zabudol na existenciu gramatického kódu a nulový stupeň hľadal v zbavení abecedného kódu jeho lingvistickej úlohy sprevádzanou tým, čo Willard Bohn identifikoval ako „krízu semiotického incestu“.³⁰ V Saussurovej diadickej koncepcii jazyka to znamená porušenie základného pravidla, pretože označujúce sa obracia samo k sebe a ignoruje označované.

Pozoruhodné miesto nadobúda nulový stupeň v kaligrafickom diele slovenského umelca Štefana Puknera. V jeho *Podobe mora* (1967) [8] odkazujú elementy podmorského života na počiatok života evolučne završený človekom. Tajomstvo vzniku človeka je naznačené v splynutí dvoch obrysov tiel a súčasne fiktívnym písmom znázorneným v podobe nečitateľných nápisov na stenách, ako jazyk nového splodeného sveta, ktorý je nedotknutý dobovou kultúrou. Podobným dielom je i *Rituál* (1967) [9], v ktorom procesualnosť biologického vzniku života splyva v jednoliatu znakovú sieť plynúcu celou plochou grafického listu. Fragmenty počínajúceho života sa plodia z hlások súvislej kaligrafie písma, čo malo pre Puknera existenčný význam.

Puknerovo písmo inšpirované gréckou abecedou je zbavené sémantického významu. Je bodom nula, prezentovaným záhadnou a zároveň primitívnou formou biologického vzniku života, keď delenie tkaniva sprevádza množenie a plodenie písma. Kaligrafia vstupuje do jeho diela ako nositeľ myšlienky, následok uvoľnenia cez kognitívne resolutio, ktoré so se-

29 Jan Mukařovský, *Umělecké dílo jako znak. Z univerzitních přednášek 1936–1939*, Praha 2008, s. 56.

30 Bohn (pozn. 1), s. 15–50.

bou prináša neuveriteľnú obrazotvornosť až bizarnosť kaligrafických tvarov.

Aktivátor: „antropocentrizmus“

- integrácia písma a obrazu je umelcovou reakciou na narúšanie celospoločenského rozmeru pragmatických vzťahov medzi znakmi a ich používateľom

Pri poznávaní umeleckého diela je dôležitý jeho znakový charakter k používateľovi (pragmatika), ktorý berie na vedomie aj jeho antropologický rozmer. V priebehu 20. storočia nadobúdajú antropologické princípy včleňované do umeleckého diela viac sociálnokultúrny než fyzický charakter. Začíname preto hovoriť o princípe antropogénnom, ktorým môže byť aj písmo integrované do obrazu ako predpoklad jeho estetickej a spoločenskej normy.³¹ Aktivátorom takejto integrácie je kultúrna kríza spojená s narúšaním racionality znakovkej pragmatiky, ktorá reálne komunitne už neexistuje. Spôsob umeleckej reakcie spočíva v likvidácii individuálneho prospechárstva prameniaceho z prílišného „antropocentrizmu“ (pragmatické je to, čo je dobré pre mňa).

Rukopisné písmo, ktoré odkazuje ku kolektívnemu vedomiu, sa objavuje v „epitafoch“ Alexa Mlynárčika, ktoré vytvoril v rámci *Permanentných manifestácií* prezentovaných na výstave v galérii Raymon Cazenave v Paríži od 22. júna do 14. júla 1966. Na drevenom podklade pripomínajúcom epitafy, gotické krídlové oltáre a relikviáre, rozohrával Mlynárčik hru odhalovania subjektívnych ľudských neduhov. Diváci mohli na objektoch zanechať rôzne odkazy a svoje aktuálne myšlienky formou graffiti (*Lola II.*, 1966–1967 [10]).

Mlynárčik nechcel svojimi objektmi porušovať náboženskú normu. Jeho cieľom bolo poukázať na zmenu tradície prichádzajúcej s postupnou premenou spoločnosti, ktorá je zavŕšená v „Lolách“. Lola je „*madonou novej doby. Je krásna. Strapatá a trochu lajdácka. Akejkol'vek farby. Povznesená nad príkoria života svojím pocitom slobody*“.³² Graffiti majú byť nástrojom komunikácie, ktorý umožňuje divákovi nahliadnuť do svojských svetov iných ľudí, ktoré Mlynárčik touto cestou kulminuje a zverejňuje, ale súčasne ponecháva ich autorov v anonymite. Takýto antropogénny princíp v umeleckom diele narúša pragmatickú zrejmosť znakového prvku diela vo vzťahu k jeho užívateľovi, pretože nie je výpoveďou jedného človeka, ale niekoľko desiatok ľudí zároveň. Mlynárčik tak dáva priestor pre odhalenie spontánnych výpovedí rôznych individuálnych svetov spojených v jednom konkrétnom koncepte, v téme samotného diela. Symbolicky tak navracia písmu celospoločenský rozmer. Znaková pragmatika, tak ako ju definoval Charles W. Morris, teda ako odraz filozofického pragmatizmu, nachádza v Mlynárčikových *Permanentných manifestáciách* naplnenie

31 V tejto súvislosti sa obraciame k teórii českého vedca Jana Mukařovského a k jeho pohľadu na estetickú funkciu, normu a hodnotu umeleckého diela. Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 7–65.

32 Alex Mlynárčik, citácia v texte, in: Ivan Jančár, *Alex Mlynárčik* (kat. výst.), Bratislava 2014, s. 130.

nástojčivosti pragmatizmu na „väčšiu integráciu umenia a života v záujme ich vzájomného obohacovania, pretože pragmatizmus začleňuje estetické hodnoty do celého bohatstva životnej skúsenosti“.³³

Myšlienka rôznorodých spoločenských aktivátorov nekončí antropogénnym základom inkarnácie písma a obrazu. Dejinný proces sa akoby opakuje v charaktere kultúrno-spoločenských udalostí, ktoré predznamenávajú kontinuálnosť vývoja vzťahu písma a obrazu. Mení sa však forma tohto vzťahu, napríklad vstupovaním do trojdimenzionálneho (koláž/dekoláž) alebo virtuálneho priestoru.

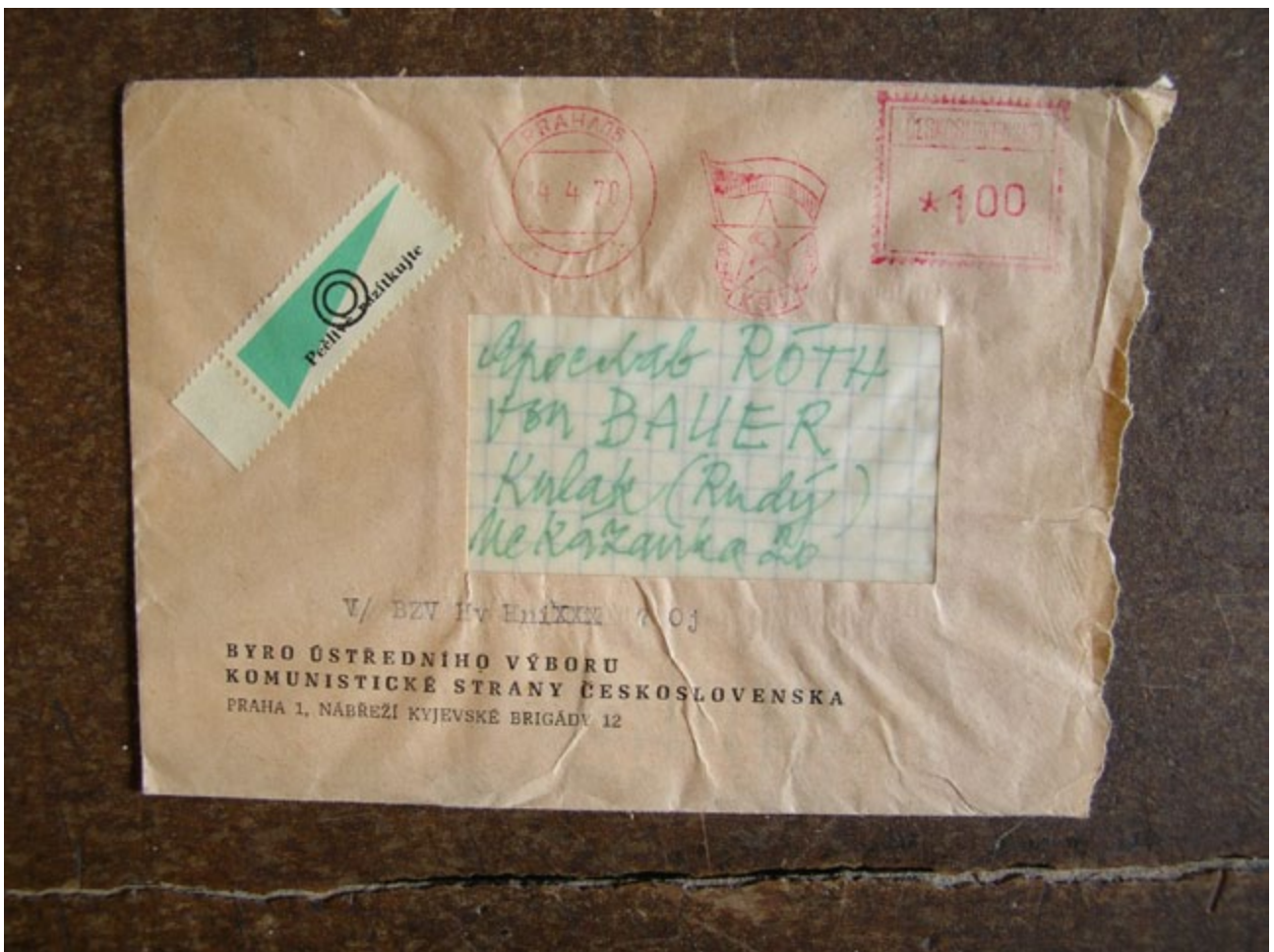
Interpretácia verbo-vizuálnych vzťahov ako sme sa ňou zaoberali v tomto príspevku sa prikláňa k novej podobe nazerania na umelecké diela označovanej ako „vizuálna kultúra“,³⁴ ktorá v sebe zahŕňa viaceré odborné oblasti: kunsthistoriu, kultúrne štúdiá, kritickú teóriu, filozofiu a antropológiu. Jej označenie so sebou prináša premenu teoretického určenia umeleckého odboru už nie ako „dejín umenia“ ale „dejín zobrazovania“, do ktorého určite patrí aj písmo a obraz ako paradigma reflektujúca tvár rýchlo sa meniacej reality.

33 Richard Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, Bratislava 1997, s. 259.

34 Prvé eseje na tému vizuálna kultúra publikoval John Berger v knihe *Ways of Seeing* v roku 1972. Téma sa ďalej objavovala v dielach významných teoretikov, ako sú Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty, Hans Belting, Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Thomas W. J. Mitchell a ďalší.

Phenomena of word and image and their interpretation as an interdisciplinary dialogue

This paper deals with the transformation of the relationship between letter and image in the Czechoslovakian art in the 1950s and 1960s, interpreted from cultural and social events and not as the history of art, but the history of reality representation. The objective of the paper is to create a more complex view of various levels of integration of letter and image in the domestic environment. It approaches the phenomena of letter and image from a specific interpretation point of view based on three main lines. First, by mapping the phenomena of letter and image in the context of that period in Czechoslovakia, the core of work of four social "activators" came to the fore, which, in the mind of an artist, activated the need to incarnate letter and image. Since the subject of the paper is the letter as a material manifestation of the language, the second interpretative line follows the purposeful modification of the language structure between the sign and signifier, which occurs in visual imaging. The third interpretation line puts the first two into a broader, aesthetic and philosophical context where more complex language structures entering the art of work can be identified. Using the last line, the work is enriched with semiological and semiotic theories of distinctive representatives of structuralism and post-structuralism. The theoretic part includes examples of works of art that were selected not as a digest from letter-and-image manifestations of Czechoslovakian art community of the stated period, but it rather focuses on the presentation of the most authentic examples or provides a detailed analysis of the works of art that were forgotten or promoted less.



1/ Jaroslav Dočekal, Obálka dopisu, 14. 4. 1970, koláž, archiv Galerie Ztichlá klika. Foto: Lenka Hachlincová



2/ Jaroslav Dočekal, Cyklus město, 1951, litografie, rozmery neznáme. Foto: Lenka Hachlincová



4/ Rudolf Krivoš, Pocta novinárovi, 1968, olej, koláž, plátno, 110 x 60 cm. Zdroj: Klára Kubíková, *Rudolf Krivoš*, Bratislava 1998, s. 99

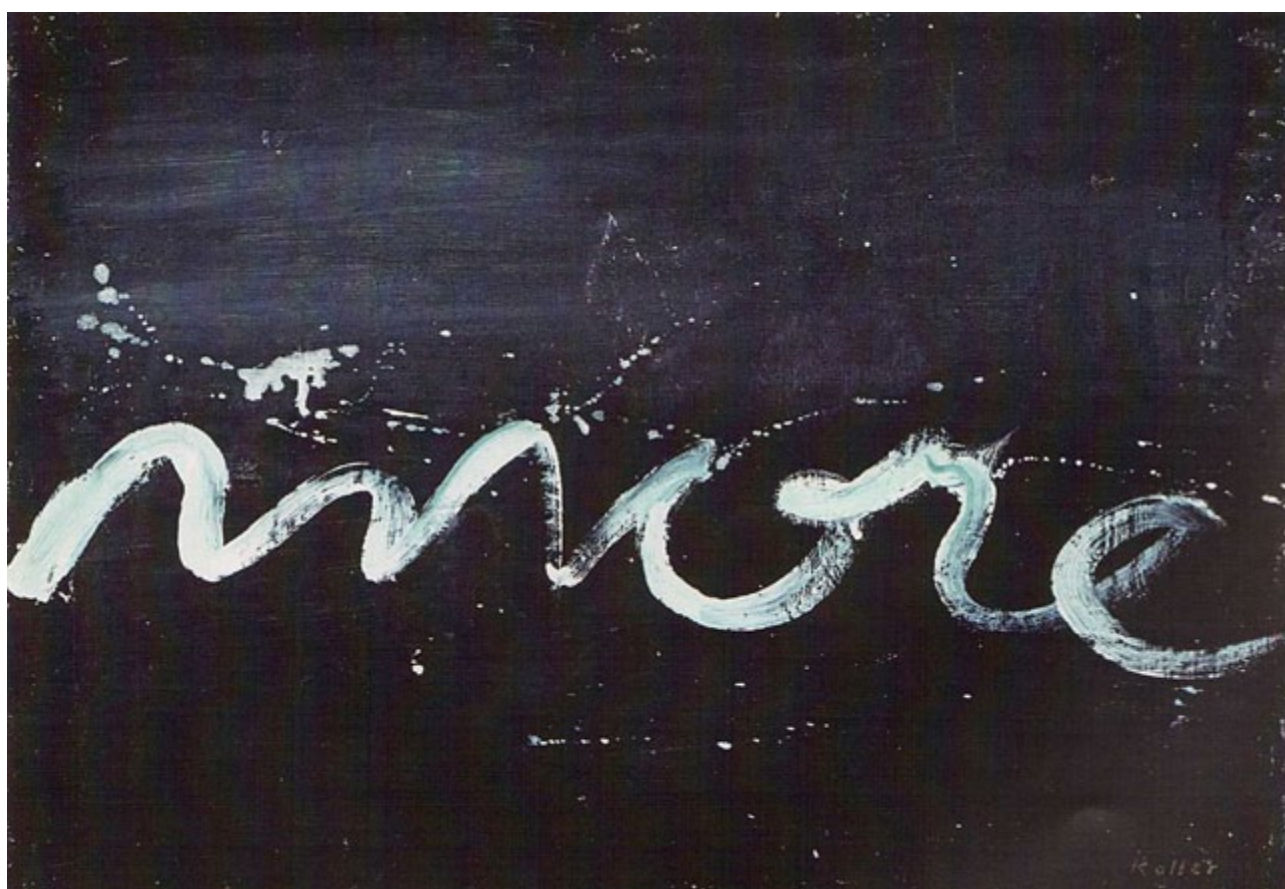


5/ Rudolf Krivoš, Figúra, 1968, olej, koláž, plátno, 145 x 97 cm. Zdroj: Klára Kubíková, *Rudolf Krivoš*, Bratislava 1998, s. 96



6/ Slavoj Kovařík, Oznámení o Ikarově letu, 1967, kombinovaná technika, sololit, 94,5 x 131,5 cm.

Zdroj: Pavel Zatloukal (ed.), „Oznámení o Ikarově letu.“ Olomoucká šedesátá v zrcadle výtvarné kultury (kat. výst.), Olomouc 1998, s. 237



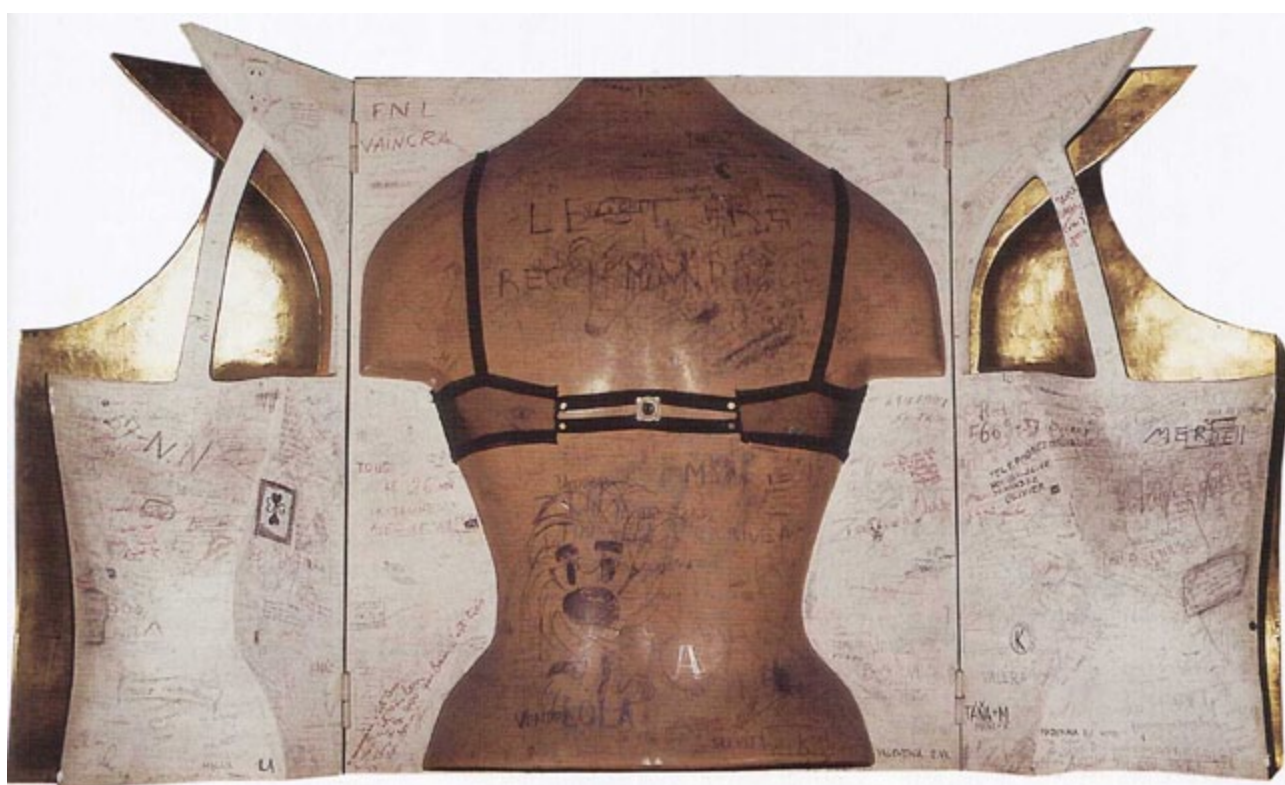
7/ Július Koller, More, 1963–64, rozmery neuvedené. Foto: Aukčná spoločnosť SOGA



8/ Štefan Pukner, Podoba mora, 1957, lept, rozmer neznámy. Foto: archív umelca



9/ Štefan Pukner, Rituál, 1967, lept, rozmer neznámy. Foto: archív umelca



10/ Alex Mlynarčík, Lola II., 1966–1967, otvorený oltár, kombinovaná technika, 140 x 260 x 20 cm.
Zdroj: Ivan Jančár (kat. výst.), *Alex Mlynarčík*, Bratislava 2014, s. 160–161

Marie Fischerová-Kvěchová (1892–1984): vybrané aspekty života a díla z pohledu historie umění a etnografie

Hana Fišerová, Ústav etnologie, FF UK

Představení tématu

Marie Fischerová-Kvěchová (24. 3. 1892 – 2. 6. 1984) byla česká malířka, ilustrátorka a autorka knih pro děti. V letech 1913–1914 studovala v Praze na Uměleckoprůmyslové škole, poté absolvovala roční studijní pobyt v Paříži. S vypuknutím první světové války se vrátila do Prahy, kde se vdala za lékaře Jana Fischera. Díky manželovu povolání se dostala do prostředí porodnice, kde vznikaly její první kresby novorozeňat. Děti byly vedle přírody a lidové kultury její hlavní láskou a inspirací, věnovala jim ostatně největší část svého díla. Po roce 1948 byla označena za buržoazní malířku¹ a nemohla publikovat, stále však malovala, a to portréty na zakázku či portréty rodinných příslušníků.

Její velkou zálibou byla příroda, svoji zahradu a okolí rodinné vily v Černošicích mnohokrát zachytila v kresbách a akvarelech. Ačkoliv se věnovala především figurální malbě, namalovala i řadu krajinomaleb, sgrafita pro dětskou opatrovnu ve Dvoře Králové, nástěnné obrazy pro školy, vytvářela návrhy dětského oblečení a jídelních servisů, vystřihovací dětské panenky či papírový vystřihovací betlém. Její výtvarné dílo se dodnes šíří pomocí pohlednic, které jsou cenným sběratelským artiklem.² Malířka velmi ráda cestovala, navštěvovala etnografické oblasti Čech, Moravy, Slovenska či Podkarpatské Rusi. Obdiv k lidové kultuře zdědila po své matce, která byla v dobových intencích nadšenou sběratelkou krojů a výšivek. Sama malířka nashromáždila sbírku lidových hraček, vytvořila desítky studií lidových krojů, ilustrovala lidové písně a také se podílela na činnosti Zádruhy, družstva umělecké rukodělné výroby. Dílo Marie Fischerové-Kvěchové se dočkalo také ocenění v podobě zlaté medaile na Výstavě dekorativních umění v Paříži roku 1925.³

1 Toto označení se objevilo v satirickém časopise *Dikobraz*. Marie Fischerová-Kvěchová, dle autora článku „vládní malířka z první republiky“, byla zodpovědná „za kažení vkusu a zamořování domácností sladčoučkými kýči.“ (Výlet do džungle, která si říká umění, *Dikobraz*, 1953, č. 3, s. 3).

2 Sběratelem je například Josef Hánl z Nového Hrádku na Náchodsku, který zapůjčil přibližně 500 exponátů na výstavu do Městské knihovny v Novém Městě nad Metují v březnu 2012. Další soubor pohlednic se nachází ve sbírkách Východočeského muzea v Pardubicích.

3 Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců II*, Ostrava 1998, s. 254.

K bádání o Marii Fischerové-Kvěchové mě přivedl můj zájem o folklorismus ve výtvarném umění a s ním spojené pátrání po malířích, inspirujících se ve svém díle lidovým uměním. Ve své bakalářské i diplomové práci⁴ jsem zpracovávala období přelomu 19. a 20. století, tedy dobu, kdy byly v lidovém umění spatřovány kořeny pravého českého umění, kterým se národ může navenek prezentovat. Součástí této prezentace a posilování národního povědomí bylo i pořádání velkých výstav na konci 19. století (Jubilejní zemská výstava, 1891; Národopisná výstava československá, 1895). Marie Fischerová-Kvěchová vstupuje na výtvarnou scénu za první světové války a největší část jejího ilustrátorského díla vzniká ve dvacátých a třicátých letech, tedy v obdobích, kdy se národní vědomí opět posiluje a v umění je znovu akcentována lidová složka.⁵

Motivací pro bádání o Marii Fischerové-Kvěchové v rámci doktorského studia na Ústavu etnologie pro mne byl také fenomén zlidovění jejího díla, které se dodnes šíří pomocí pohlednic a dětských knih. Malířka je představitelkou nejméně třetí generace profesionálních umělců, kteří se lidovým uměním ve svých pracích inspirovali. Z hlediska historie umění je zásadní její postavení na prvorepublikové ilustrátorské scéně. Velmi zajímavý je také genderový aspekt – malířka byla žena, matka, a primárně si vybírala jí blízká témata (rodinu, děti). Její vstup na výtvarnou scénu se odehrával v době, kdy se teprve rodil fenomén ženy-umělkyně,⁶ v jehož rámci není postavení Fischerové-Kvěchové doposud zhodnoceno.

Specifikem zvoleného tématu je fakt, že doposud nebylo v odborné literatuře zpracováno. Autorka je zařazena do *Slovníku českých výtvarných umělců*, ostatní literatura k dějinám českého výtvarného umění 20. století ji však nezmiňuje.⁷ Ve formě kratších odborných studií byla zpracována malířčina oděvní tvorba.⁸ Stranou odborného zájmu leží jak autorčina volná tvorba, tak její ilustrátorská práce, která doposud nebyla uceleně zhodnocena a zasazena do kontextu české dětské ilustrace 20. století. V novějších přehledech českých dětských ilustrátorů jméno Marie Fischerové-Kvěchové nefiguruje, v publikacích vydaných před rokem 1989 je uvedena jen jako příklad kýče.⁹ Jedinou badatelkou, která se o dílo Marie Fischerové-Kvěchové zajímala, byla její dcera, doktorka Jelena Látalová, etnografka a pracovnice Národopisného oddělení Národního muzea, která dílo a pozůstalost malířky

4 Hana Fišerová, *Folklorismy v české architektuře na přelomu 19. a 20. století* (bakalářská práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Praha 2009. – Hana Fišerová, *Jaroslav Špillar (1869–1917) a český výtvarný folklorismus na přelomu 19. a 20. století* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2012.

5 Josef Vydra, Svěráz, letoráz, nehoráz, *Věci a lidé* IV, 1952–1953, s. 404–455.

6 Tématu žen v umění se věnuje česká historička umění, kurátorka a výtvarná kritička Martina Pachmanová. Jako platforma pro výsledky jejího bádání slouží web www.zenyvumeni.cz.

7 Malý (pozn. 3), s. 254. Autorka není zmíněna ani v jinak velmi podrobných *Dějínách českého výtvarného umění*.

8 Vlastimil Havlík, Textilní tvorba Marie Fischerové-Kvěchové, *Český lid* XCIV, 2007, č. 1, s. 60. – Miriam Moravcová, Svěráz v oděvní kultuře lidových vrstev města, *Český lid* LXXIII, 1986, č. 3, s. 157–166.

9 Jako příznak masové sentimentality, typická představitelka sladké měšťácké ilustrace buržoazní republiky a kýč je hodnocena například v publikacích o vývoji dětské ilustrace F. Holešovského: František Holešovský, *Ilustrace pro děti*, Praha 1977, s. 95. – František Holešovský, *Glosy k vývoji české ilustrace pro děti*, Praha 1982, s. 38.

z velké části roztřídila a byla autorkou většiny výstav za života¹⁰ i po smrti své matky, stejně jako autorkou průvodních slov do katalogů či doslovů v knihách, které její matka ilustrovala. Výstavy v následujících letech až do současnosti probíhají ve spolupráci s vnučkou malířky, paní Helenou Kratochvílovou.¹¹

Výzkumné záměry

Cílem mé práce je biograficky zpracovat život a dílo Marie Fischerové-Kvěchové a zasadit její tvorbu do kontextu tehdejšího československého výtvarného umění a kulturněhistorických souvislostí vývoje našeho státu. Dílčí výzkumné záměry budou:

1. Analyzovat část tvorby, která byla inspirována lidovou kulturou. Zájem o lidovou kulturu se prolínal celým malířčíným životem, budu se tedy snažit ukázat, v jakých formách se odrazil v autorčině výtvarném díle.¹² Ráda bych objasnila, nakolik bylo dílo Marie Fischerové-Kvěchové ovlivněno v té době znovu zesílenou vlnou svérázového hnutí ve dvacátých letech a v době vypjatého národního citění za nacistické okupace i jak ve své tvorbě reagovala na kritérium lidovosti jako na jeden z požadavků oficiálního umění po roce 1948, tedy v dobách, kdy byl lid stále glorifikován, tentokrát ale jako lid pracující.¹³ Také bych ve své práci chtěla ověřit, zda svůj zájem o lidovou kulturu reflektovala nezávisle na tendencích převládajících v tehdejší umění, či zda můžeme nalézt paralely v díle jiných, v té době činných umělců (např. Josef Lada). Vzhledem k výše zmíněnému „zlidovění“ jejího díla bych na příkladu Marie Fischerové-Kvěchové ráda objasnila, zda je možné, aby umělec vycházející z tradice lidové kultury (jejíž princip spočívá v mimoumělecké funkci) mohl současně tvořit díla „vysokého umění“ (jehož účelem je estetický formalismus).¹⁴

2. Zodpovědět otázku, proč její dílo nefiguruje v odborných publikacích o umění a ilustrátorství v první polovině 20. století ani v literatuře věnující se neoficiálnímu umění v druhé polovině 20. století. Marie Fischerová-Kvěchová neusilovala o modernost ani nevyznávala ve svém díle progresivní tendence, které by její dílo proslavily v uměleckém světě. Možná proto se její jméno nevyskytuje v žádné publikaci mapující vývoj českého výtvarného umění a je tedy v současnosti málo známé (především mladší generaci), ačkoli její dílo mělo v době svého vzniku velký ohlas a jistě i vliv na utváření estetického citění dětských generací od konce první světové války.¹⁵ Ve vzpomínkovém psaní dcery Jeleny Látalové

10 I přes nepřízeň oficiálních kruhů proběhlo po roce 1948 několik výstav Marie Fischerové-Kvěchové (například v Černošicích, v Ďáblicích, ve Starých Hradech u Libáně).

11 Výstava ve Sládečkově vlastivědném muzeu v Kladně 11/2012–3/2013, výběr z díla v Krkonošském muzeu v Jilemnici 11/2013–4/2014, vánoční výstava v Prácheňském muzeu v Písku 12/2014, výběr z originálních akvarelů, olejů, pastelů, faksimilí, knih a pohledů 6–7/2015 v Sankturinovském domě v Kutné Hoře a další.

12 Tuto otázku jsem již nastínila zde: Hana Fišerová, Lidové umění jako inspirační zdroj v díle Marie Fischerové-Kvěchové, *Studia Ethnologica Pragensia* I, 2016, s. 41–50.

13 Sorela, stránka zaměřená na literaturu a kulturu československého socialistického realismu, <http://cl.ff.cuni.cz/sorela/mytologizace01.htm> – Zdeněk Nejedlý, *O kulturu národní a lidovou*, Praha 1948.

14 Karel Šourek, *Lidové umění v Čechách a na Moravě*, Praha 1942, s. 57.

15 Jiří Pešek, Nad ilustracemi Marie Fischerové-Kvěchové, *Zprávy spolku českých bibliofilů v Praze* 1–2, 1985, s. 46.

se nachází zmínka o tom, že Marie Fischerová-Kvěchová byla členkou Kruhu výtvarných umělkyně¹⁶ a po vystoupení členkou Syndikátu výtvarných umělců až do jeho rozpuštění. Konkrétní časové údaje chybí. Ověřit tyto informace bude dalším dílčím cílem práce.

3. Zhodnotit genderový aspekt. Marie Fischerová-Kvěchová patří do v té době nepočtené skupiny malířek-žen, zásadní pro ni bylo také její mateřství. Ráda bych se pokusila nastínit, jak velkou roli hrál tento fakt při výběru témat, která zpracovávala, i zda to může mít vliv na vnímání jejího díla laickou veřejností (měla spíše ženské obdivovatelky?) i odbornou veřejností (může být jako žena snadněji napadnutelná z kýčovitosti?).

4. Objasnit, nakolik je relevantní mluvit v případě výtvarného díla Marie Fischerové-Kvěchové o „kýči“, což je pojem, se kterým se v hodnocení její tvorby můžeme také setkat především v kontextu ilustrační tvorby. Ráda bych vyvrátila hypotézu o tom, že umění vycházející z lidového umění nemůže být kvalitní či je náchylnější k tomu být označeno za „kýč“. Během zpracovávání tématu bych chtěla najít vyvážený střed mezi tendencemi, které ve vnímání jejího díla převládaly: od nekritického zbožňování jejími obdivovateli a sběrateli až po odmítání představiteli oficiálního umění v různých obdobích.

5. Analyzovat a kriticky zhodnotit dostupný výtvarný materiál a upozornit na množství děl, která po sobě autorka zanechala. Marie Fischerová-Kvěchová je vnímána především jako ilustrátorka knih pro děti, její záběr byl ale mnohem širší: dochovalo se mnoho studijních kreseb a olejomalb z dob studia (i z pařížského období) a desítky kreseb ve skicácích, které měla malířka podle vzpomínek rodiny vždy při sobě. Malířka vytvářela portréty, akvarelové studie květin a architektury, skici lidových krojů, návrhy vystřihovacích panenek, návrhy svérázového oblečení, porcelánu a balicích papírů, reklamní pohádky a plakáty, přání, telegramy, ex libris a další. Cílem by měl být co nejúplnější soupis díla, který bude tvořit přílohu práce tak, jak je to zvykem u monografií výtvarných umělců.

6. Přispět ke snahám potomků malířky vybudovat v patře rodinné vily veřejnosti přístupný prostor, kde by bylo dílo Marie Fischerové-Kvěchové shromažďováno a utříděno, a napomoci tak novému zhodnocení malířčina díla.

Lidová kultura jako inspirační zdroj

Marie Fischerová-Kvěchová vstoupila na výtvarnou scénu za první světové války, největší část jejího ilustrátorského díla vznikala ve dvacátých a třicátých letech. Dílo Marie Fischerové-Kvěchové bylo ovlivněno v té době znovu zesílenou vlnou svérázového hnutí. Dokládá to například její členství v družstvu umělecké rukodělné výroby Zádruha,¹⁷ které vzniklo v Praze roku 1900 a kde ve dvacátých a třicátých letech navrhovala dámský oděv, obuv a především svérázové oblečení pro děti.¹⁸ Svými návrhy byla Marie Fischerová-Kvěchová

¹⁶ Anna Roškotová (ed.), *Sborník Kruhu výtvarných umělkyně*, Praha 1935.

¹⁷ *Zádruha 1900–1975*, Praha 1975, nepag.

¹⁸ Viz Fišerová (pozn. 12).

zastoupena i na výstavě Sdružení pro svéráz krojový, která se konala roku 1915 v Obecním domě. Toto sdružení vzniklo z podnětu Renáty Tyršové a stejně jako Zádruha usilovalo o povznesení lidové domácí výroby a vymezení vlastního módního programu.¹⁹ Pro Zádruhu malířka vytvořila také krojované loutky, inspiraci lidovým uměním můžeme najít v sérii vystřihovacích panenek z roku 1917.

Od dvacátých let podnikala Marie Fischerová-Kvěchová v doprovodu celé rodiny cesty za lidovou kulturou. Za etnografickými reáliemi jezdili manželé Fischerovi na Moravské Slovácko, Slovensko, na Podkarpatskou Rus či do Bulharska, odkud malířka přivezla mnoho skic lidových krojů.²⁰ Malířka nashromáždila během svého života sbírku lidových hraček, která je nyní s další sbírkou oděvů a obuvi uchovávána v Muzeu jihovýchodní Moravy ve Zlíně. Vliv na ni v tomto ohledu jistě mělo také přátelství s Boženou Vohánkovou, neteří Barbory Hoblové, horlivé sběratelky národopisných dokladů a zakladatelky Spolku paní a dívek v Mladé Boleslavi.²¹ Fischerová-Kvěchová se s Vohánkovou seznámila při přijímacích zkouškách na Uměleckoprůmyslovou školu a pojilo je celoživotní přátelství. Obě malířky spolu cestovaly po Rakousku-Uhersku a Itálii a také spolu v roce 1913 na doporučení Zdenky Braunerové odjely studovat do Paříže.²²

Ve třicátých letech Marie Fischerová-Kvěchová spolupracovala s královédvorskou firmou Josef Sochor, pro kterou navrhovala svérázové textilní tisky. Vlna zájmu o tento typ dezénu se opět zvedla v době zesíleného národnostního citění. Měl vytvořit protiklad k dezénu používanému na látkách, z nichž se šil „dirndl“ – tradiční oděv německých a rakouských žen ve stylu alpských lidových vzorů. Malířka v tomto duchu vytvořila dezény vycházející z barevnosti československé trikolory zdobené motivy růží, tulipánů, srdíček, holubiček, obilných klasů apod.²³ Dovedla skloubit dohasínající vlivy secese a stylizaci lidových motivů s vlastním přínosem hravosti. Obdobu můžeme spatřovat v předádkách knih, které ilustrovala, v návrzích na balicí papír, dětský porcelán či ve zcela originálním dekoru stropu ve vstupní hale vlastní vily Sakrabonie, který si navrhla a sama vymalovala.

Marie Fischerová-Kvěchová se ve své tvorbě inspirovala také českými výročními zvyky a obyčejí. Některé z nich sama dodržovala, jiné viděla a výtvarně zaznamenala při svých cestách za národopisnými reáliemi, některé jí posloužily jako náměty pro ilustrace lidové poezie a náměty pohledů, které vytvářela pro konkrétní období církevního a lidového roku.

19 Svéráz český, vzorník Zádruhy, Praha 1916.

20 Květuše Veselá, *Vzpomínka na Marii Fischerovou-Kvěchovou*, <http://www.filokartie.cz/vzpominka-na-marii-fischerovou-kvechovou-r-16-c-340>, vyhledáno 22. 2. 2013.

21 Více o Barboře Hoblové: Klára Pilíková, *Barbora Hoblová a Mladoboleslavsko* (diplomová práce), Ústav etnologie FF UK, Praha 2007.

22 Studijní pobyt byl však předčasně ukončen vypuknutím první světové války. Božena Vohánková navíc v Paříži vážně onemocněla, takže se navrátila do Čech již na začátku roku 1914.

23 Viz Havlík (pozn. 8), s. 59–65.

Autorka se však striktně nedržela etnografických reálií, ale nabyté poznatky tvůrčím způsobem podle potřeby aplikovala za účelem dosažení výsledného efektu – tedy navození tradiční atmosféry lidových zvyků ve svých pohlednicích, ilustracích a volné tvorbě.²⁴

Ilustrační a reklamní tvorba

První autorskou knihou Marie Fischerové-Kvěchové byla kniha říkanek *Našim dětem*, vydaná nakladatelem B. Kočím roku 1916.²⁵ Následovaly knihy *Denní život batolátka* (1920), *Hračky malé Manči* (1922) či *Památník našeho děťátka* (1922). Knihy vznikaly v době, kdy se sama autorka stávala matkou, její děti tak představovaly nejbližší inspiraci a nejčastější náměty obrazů a ilustrací.²⁶ Ilustracemi malířka doprovodila *Skřivánčí písně* J. V. Sládka (1923), *Obžínky* Františka Procházky (1924), slabikář *Poupata* Josefa Kožíška (1929), knihu říkadel a básniček *Od svítání do šera* Leontýny Mašínové (1931), knihy o Jarabáčkovi Josefa Kubičky (1933, 1935) a další. Ve třicátých letech ilustrovala *Naše koledy* (1937), *Pohádky pro maličké* (B. Němcová, K. J. Erben a další autoři, 1940) či *Chodský písně* Antonína Klášterského (1939).²⁷ Ilustracemi těchto knih autorka dává najevo své vlastenecké cítění, které opět zesiluje ve vypjaté předválečné době a za nacistické okupace a je akcentováno také příklonem k lidové kultuře. Tento prvek se objevuje i v reklamních plakátech, na kterých v té době pracovala (například pro účely reklamy na Kulíkovu kávu z roku 1939 použila postavu selky v kroji). V roce 1942 začala Marie Fischerová-Kvěchová vytvářet ilustrace k lidovým písním jen pro svoji zálibu, bez diktátu nakladatelů. Vyšlo 62 listů, některé byly v sedmdesátých letech reprodukovány v kalendáři nakladatelství Orbis. Roku 1943 připravila k tisku knihu čerpající z lidové poezie *Pro naše děti a mámy*, která však vyšla tiskem až v roce 1993.²⁸

Ve dvacátých letech Marie Fischerová-Kvěchová také navrhla sgrafita pro dětskou opatrovnu ve Dvoře Králové, vytvářela reklamní plakáty a ilustrovala reklamní pohádky. Mnoho z nich napsala její matka Marie Kvěchová a námětem pohádek opět byly skutečné příběhy ze života dětí – Jení a Jeleny. Líbivost malířčiných dětských postaviček využili reklamní tvůrci na plakátech propagujících potraviny (med), čisticí prostředky (mýdlo Krček-Smrček, mýdlo OTTA Rakovník) či nejrůznější společenské akce spojené s dětskou tematikou (den matek, dětský den). Autorčini baculatí andělíčci byli také výrazným, dobře zapamatovatelným a oblíbeným motivem. Objeví se proto například na pozvánce na Vsesokolský slet či na pozvánce do Lázní Poděbrady.

24 Dokládají to i poznámky Jeleny Látalové, vystudované etnografky, která na okraje kreseb (především studií lidových krojů) své matky psala poznámky o nesprávnosti provedení, chybějící součástce kroje, špatně zvolené barvě apod.

25 Knihy Marie Fischerové-Kvěchové vycházely především v nakladatelstvích Bedřich Kočí a Edvard Fastr. Celkem autorka ilustrovala více než sedmdesát různých titulů knih.

26 Syn Jan (*1919) a dcery Marie (*1916) a Jelena (*1921).

27 Některé obce na Domažlicku již v té době patřily k těm částem území, které muselo být na základě Mnichovské dohody postoupeno Německu. Autorka tudíž potřebovala povolení ke vstupu, aby mohla v oblasti vytvářet studie. Ze vzpomínek Jeleny Látalové.

28 Jelena Látalová, *Průvodní text k výstavě Marie Fischerové-Kvěchové v Galerii Felixe Jeneweina v Kutné Hoře* (kat. výst.), Kutná Hora 2002.

Fenomén pohlednic

Od roku 1916 malířka navrhovala pohlednice a přání, které vycházely během celého jejího života v nesčetných variantách. Díky pohlednicím se autorčino dílo dostalo do širšího povědomí. Replikování určité části jejího díla ale také přispělo k vytvoření a přetrvání klišé o autorce jako malířce naivních dětských scén a baculatých nahatých andělíčků. Ve specifickém žánru pohlednic se kýč zpravidla koncentruje, především proto, že za náměty pohlednic jsou záměrně vybírána díla se silným emocionálním nábojem nebo sentimentálním obsahem (např. u vánočních pohlednic).²⁹ Je pravda, že častým námětem malířčiných pohlednic byly výroční obyčeje, děti, výjevy matek s dětmi, děti se zvířaty (především s mláďaty – koťaty, kůzlaty), tedy témata silně emočně zabarvená. Tato témata si autorka vybírala z jednoduchého důvodu – byla matkou a svoje dílo zasvětila dětem, do její tvorby se tudíž promítaly typicky ženské motivy. Právě tento aspekt však může v divákovi vyvolat dojem kýče, což je pojem, se kterým se při hodnocení díla Marie Fischerové-Kvěchové také setkáváme.

Život v Černošicích

Roku 1933 se malířka s celou rodinou přestěhovala do vily Sakrabonie ve Vrážské ulici č. p. 332 v Černošicích, jedné z tehdejších nejoblíbenějších villegiatur. V Sakrabonii vedle sebe žilo vždy několik generací. Rodinné zázemí bylo pro Marii Fischerovou-Kvěchovou velmi důležité, pomohlo jí překonávat léta za protektorátu a především dobu po roce 1948, kdy byla jako autorka spojená s první republikou vyznávající ve svém díle tradiční křesťanské hodnoty označena za buržoazní malířku a nemohla veřejně publikovat. Velkou zálibou malířky v té době byla zahrada černošické vily, kterou mnohokrát zachytila v kresbách a akvarelech. Ačkoliv bylo lidové umění v té době zneužíváno ve jméno vládnoucí ideologie,³⁰ malířka se stále zajímala o původní lidovou tvorbu, například betlémy. Navštěvovala ráda výstavy betlémů pořádané Národopisným muzeem v Praze. Vzpomíná na to její dcera Jelena Látalová. Sama malířka také roku 1958 nakreslila vystřihovací betlém s postavičkami v krojích z různých oblastí celé republiky.³¹

Léta následující po smrti manžela (1961) byla pro malířku náročná i z ekonomického hlediska. Ve svých denících z let 1963–1967 vzpomíná na dobu marného obesílání oficiálních soutěží, kdy bylo již předem jasné, že po zhlédnutí signatury „MFK“ porota její návrhy nevybere. Malířka se rovněž obávala, že se toto oficiální odmítání dotkne i jejích dcer, které byly také aktivními výtvarnicemi (sochařka Marie Borková, fotografka Jelena Látalová).

²⁹ Roger Scruton, *Kýč a soudobé dilema*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7–8, s. 119.

³⁰ Zdeněk Nejedlý, *O kulturu národní a lidovou*, Praha 1948.

³¹ Národopisný betlém vyšel poprvé v roce 1958 ve vydavatelství a nakladatelství Lidová demokracie – Síň umění v Praze, poté v roce 1969 v nakladatelství ČSL Lidová demokracie – Vyšehrad v Praze 2. V devadesátých letech byl tento betlém vydán pod názvem *Krojový betlém* nakladatelstvím MiŠ. Naposledy vyšel tento betlém v roce 2008 v nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka v Praze a Litomyšli, <http://www.filokartie.cz/vznik-a-vydani-ctyrarchoveho-narodopisneho-betlemu-r-16-c-434>, vyhledáno 1. 8. 2016. – Jelena Látalová, *Vánoce naší bábinky*, *List pražských betlémářů*, 9. 11. 1993, nepag.

Z dochovaných deníků se dozvídáme, že se malířka pozdějším odsuzováním svého díla velmi trápila,³² nicméně na svou tvorbu nezanevřela a ještě s větší intenzitou se věnovala zachycování námětů z každodenního rodinného života a portrétování rodinných příslušníků, přátel a známých. Možná i tento moment – jakási rezignace vůči oficiálnímu světu umění a únik do svého vlastního, ideálního světa v kruhu rodiny, nám dnes může připadat umělý a tudíž vzbuzovat dojem kýče.

V nakladatelství Orbis ještě vyšlo roku 1969 leporelo *Moje první slůvka*, v sedmdesátých letech bylo několik z ilustrací lidových písní reprodukováno v kalendáři a v tomtéž nakladatelství byl vydán reprint *Mého památníčku*.³³ Jelena Látalová v denících vzpomíná, že situace kolem vydání této knihy byla již tragikomická (malířka musela například andálkům odmalovat křídélka). Další dětské knihy se dočkaly vydání až po revoluci.³⁴ Za malířčina života se ještě uskutečnilo několik výstav.³⁵ Marie Fischerová-Kvěchová zemřela 2. 6. 1984 ve své vile v Černošicích.

Možné interpretace díla Marie Fischerové-Kvěchové

Jak vyplývá z výše uvedeného, v dobovém kontextu byla inspirace lidovým uměním v díle Marie Fischerové-Kvěchové hodnocena velmi kladně. Může nás proto překvapit, že tato část tvorby nebyla také reflektována kunsthistoriky, pro které malířka stále zůstává umělkyní „nižšího“ řádu. Možnou odpověď můžeme najít v dalších tématech, které si malířka vybírala. Malířka motivy lidového umění tvůrčím způsobem přetváří a aplikuje na svoji autorskou tvorbu, ať už jsou to návrhy oděvů, betlémy či oblékací panenky. Její přístup je originální a vyjadřuje silný vztah k lidové kultuře, jejíž artefakty sbírá. Zachází s ní ovšem nikoli jako etnografka, ale jako umělkyně – lidová kultura pro ni tedy představuje silný, bohatý a mnohotvárný inspirační zdroj, který ji provázel prakticky po celý produktivní život, je pro ni však spíše prostředkem její umělecké tvorby, než cílem zkoumání. Ve své volné tvorbě se však výhradně na motivy lidové kultury nezaměřuje, tak jak to můžeme vidět například u ceněných malířů folkloristů-regionalistů (Joža Uprka, Augustin Němejc). Lidovou inspiraci malířka využívá spíše pro svá privatissima a pro účely užitého umění či na zakázku vzniklých prací. Jejím hlavním námětem zůstává téma dětství a mateřství. Pro dětské publikum malířka vytvořila svůj svébytný styl, nezaměnitelné postavičky v podobě baculatých naháčků, rozpoznatelné a v průběhu let se neměnicí. Domnívám se, že sama malířka neusilovala o progresivní tendence, těšilo ji, že má své dětské publikum a řadu obdivovatelů, kteří jí zachovávali věrnost i v dobách, kdy se její dílo na veřejnosti neobjevovalo.

32 Marie Fischerová-Kvěchová, *Deníky z let 1963–1967*, zápis z 24. 3. 1965. Kromě deníků se dochovaly i pečlivě vedené účetní knihy a také knížka zakázek na portréty s informacemi o portrétovaných, ceně a datu vyhotovení a následného prodeje. Deníky spolu s korespondencí, fotografiemi a dalšími archiváliemi jsou součástí rodinného archivu vnučky malířky, paní Heleny Kratochvílové.

33 Marie Fischerová-Kvěchová, *Moje první slůvka*, Praha 1969 – Marie Fischerová-Kvěchová, *Můj památníček*, Praha 1970.

34 Například v nakladatelství Albatros (*Šípková Růženka*, 1992; *Pro naše děti a mámy*, 1993) či další tituly v nakladatelství Paseka.

35 Roku 1959 byla zastoupena na výstavě Černošických výtvarníků, v roce 1977 jí k 85. narozeninám rodina a přátelé uspořádali výstavu v Monopolu v Černošicích a roku 1981 v Dáblčicích v Ústavu teorie a automatizace ČSAV.

Někdy se v rámci charakteristiky autorčina výtvarného projevu můžeme setkat s použitím pojmu „kýč“. Zhodnotit, nakolik lze tuto část tvorby označit za kýč, jsem se pokusila v samostatné eseji a odpověď není zcela definitivní.³⁶ Stranou stojí autorčina ilustrátorská tvorba, neboť její dětské ilustrace neaspirovaly na samostatná umělecká díla, byly vytvářeny se zřetelem na text, který doprovázely. Rovněž jsem nerozebírala díla inspirovaná lidovým uměním, ačkoliv svérázová tvorba, snažící se pomocí primitivních prostředků lidovou tvorbu napodobit, může vytvářet laciné a vulgární napodobeniny, tedy kýče. Dílo Marie Fischerové-Kvěchové do této kategorie nespadá, neboť autorka nevytvářela parafráze lidové tvorby, ale volným a tvůrčím způsobem zpracovávala inspirace motivikou lidového umění.

Pro etnology je tvorba Marie Fischerové-Kvěchové zajímavá nejen z hlediska její činnosti v družstvu Zádruha či její sběratelské činnosti, ale také z hlediska společenského. Autorčino dílo, šířící se pomocí pohlednic a dětských knih, časem zlidovělo, její postavičky baculatých andělíčků se staly její typickou „značkou“. K tomu se navíc přidává další zajímavý fakt: mnozí z nás obrázky Marie Fischerové-Kvěchové znají, neboť v nás vyvolávají vzpomínky na dětství, teplo domova, čas Vánoc apod., ale se jménem autorky si je nespojíme. Toto v etnologii kladně hodnocené zlidovění díla bylo zřejmě jednou z hlavních příčin, proč autorčino dílo není zařazeno do odborných publikací o českém výtvarném umění té doby. Zhodnotit ilustrátorské dílo a volnou tvorbu autorky a zasadit je do kontextu dobové výtvarné scény tedy bude úkolem další badatelské práce.³⁷

36 Esej *Kýč ve výtvarném díle Marie Fischerové-Kvěchové (1892–1984)*, (písemná práce ke zkoušce z filosofie pro neoborové doktorandy), FF UK, Praha 2014.

37 V této práci byly použity poznatky z dílčích studií, vypracovaných autorkou k tématu: Fišerová (pozn. 12) – Hana Fišerová, Marie Fischerová-Kvěchová jako významná osobnost města Černošice, *Studie a zprávy – Historický sborník pražského okolí* 5, Praha 2015, s. 65–72.

Marie Fischerová-Kvěchová (1892–1984): Selected aspects of her life and work from the perspective of art history and ethnography

The study focuses on the life and work of Marie Fischerová-Kvěchová (1892–1984), an academic painter, illustrator and author of children's books. The paper uses the methods of ethnological research to explore the artist Fischerová-Kvěchová. The artist was very popular during the interwar period. Then, after 1948, the Communist regime listed her as prohibited author and, in the subsequent years, she became nearly forgotten. The article attempts to chronologically describe the private and professional life of the painter and to unveil the wide-ranging scope of her work, ranging from illustrations of children's books, work influenced by traditional folk art, to advertisements and postcards. The paper outlines the shift in how the author's work was perceived in the interwar period, during the Communist era and today. It also indicates which methods can be used to achieve this evaluation. Finally the paper attempts to clarify how pertinent the application of the term "kitch" is in the context of the artist's work. The author further elaborates on this topic in her dissertation.



1/ Marie Fischerová-Kvěchová na zahradě v Černošicích, 1974, soukromá sbírka. Foto: Jelena Látalová



2/ Velikonoční pohlednice nakladatelství Orbis s reprodukcí akvarelu Marie Fischerové-Kvěchové, nedat., 15 x 11 cm, soukromá sbírka.



3/ Marie Fischerová-Kvěchová, ilustrace z leporela, 1941, akvarel. Zdroj: Marie Fischerová-Kvěchová, *K Ježíškovi*, Praha 1941



4/ Sakrabonie, vila Marie Fischerové-Kvěchové v Černošicích, dvacátá léta 20. století. Foto: Hana Fišerová

Sklo jako materiál volného umění

Jan Opěla, Ústav pro dějiny umění, FF UK

V minulosti – někdy i velmi vzdálené – bylo skla nejednou využito jako materiálu pro plastické ztvárnění nejrůznějších lidských představ, ať už to byla v kleštích lisovaná figurka bohyně Ištar,¹ datovaná přibližně rokem 1600 př. n. l., nebo ve formě tavená a následně řezaná postavička Venuše.² Avšak první pokusy o jeho užití v širším měřítku jako ryze sochařského média s vědomou snahou jak o exploataci jeho jedinečných optických vlastností³ jako je transparence, světelná odrazivost či schopnost navozování pocitu křehkosti atp., tak i s nimi související úsilí o nalezení odpovídající výtvarné formy a snad i nového vyjadřovacího jazyka, zaznamenáváme až ve třicátých letech 20. století, a to jak u nás, tak i za oceánem. Osobností, která na americký kontinent přenesla z Anglie značný díl vynalézávatelské, odbornosti a pozoruhodné houževnatosti při hledání zdánlivě neřešitelných technických obtíží, je sochař Frederick Carder, bez jehož přičinění by v roce 1933 mohla sotva vzniknout tak monumentální realizace, jako je průčelí Rockefellerova centra v New Yorku. Tento gigantický mnohadílný skleněný reliéf, zhotovený podle návrhu sochaře Lee Lawriho, jehož jednotlivé sekce utavil Carder v kovových formách, se tak stal vůbec prvním dílem, které předznamenalo jak budoucí vývoj sklářství a jeho ambice vykročit a začlenit se mezi ostatní tradiční umělecké disciplíny, tak i mimořádnou a neustále se zdokonalující technologickou vyspělost. Jedním z Carderových nápadů, které bychom vskutku mohli označit za mimořádně pokrokové, je jeho idea umístit do nitra skleněné hlavy indiána umělý zdroj světla, který by ji z vnitřku prozařoval. Tímto dílem měl Carder dokázat, že zvládne vytvořit 35 palců vysokou sochu na čtyři díly.⁴ Svým způsobem se Carder stal prototypem moderního umělce-skláře, jak jej chápala první generace protagonistů hnutí takzvaného studiového skla v USA, jehož počátky klademe do roku 1962.⁵ Carder si v Corningu zřídil pracovnu se sochařským ateliérem a vším potřebným vybavením, jako jsou nástroje na modelování hlíny či lití sádry, ale k údivu ostatních zřízců corningových skláren i s elektrickou tavící pískou vlastní konstrukce k provádění svých pokusů.⁶ Na Rockefellerovo centrum byla osazena i díla jiného umělce, tentokrát v New Yorku usazeného Američana italského původu

1 James Shadel Spillman, *American and European Pressed Glass in the Corning Museum of Glass*, New York 1981, s. 13.

2 David Whitehouse, *Roman Glass in the Corning Museum of Glass, Volume I*, New York 1997, s. 29. – Axel von Saldern, *Antikes Glas*, München 2004, s. 198.

3 Paradoxně někteří autoři tyto pro sklo charakteristické vlastnosti svým výtvarným počínáním popírali (Lipofského flocking nebo u nás Kopeckého malba netransparentními barvami).

4 Paul V. Gardner, *Frederic Carder: Portrait of a Glassmaker*, New York 1985, s. 37.

5 V roce 1962 se v toledském muzeu umění konal první sklářský workshop organizovaný Otto Wittmannem. Dominik Labino, *Visual Art in Glass*, Dubuque 1974, s. 114.

6 Viz. Gardner (pozn. 4), s. 33.

Attilia Piccirilliho. Ačkoliv můžeme i tento projekt směle označit na svou dobu za nesmírně odvážný a ambiciózní, nenaplnil ani Piccirilli představy o umělci inovátorovi, neboť své skleněné reliéfy zpodobující mládí vedoucí průmysl [1] ztvárnil nejinak, než by tomu bylo v případě kamene, nebo jiného tradičního sochařského materiálu. Význam obou umělců je třeba hledat především v aktivním zapojení skla do širšího výtvarného kontextu. Je příznačné, že možnosti důslednějšího využívání optiky skla, překryvů jednotlivých vrstev nebo i jiných specificky sklářských fines si tito tvůrci ještě plně neuvědomovali.

U nás se k podobně monumentálnímu úkolu zavázal Jaroslav Horejce, jenž pro Palác národů v Ženevě navrhl rovněž reliéf z litého skla, nazvaný *Země a lidé*. Ten však nebyl nikdy osazen na své zamýšlené místo a nyní jej lze vidět ve Veletržním paláci v Praze. I když tento sochařský počín stylově nijak nevybočující z Horejceva obvyklého klasicizujícího projevu opět nepřináší nic nového kromě zvětšení a převedení do skla, přece jen do jisté míry naznačuje, pokud ne přímo konkrétní směr, pak alespoň možnosti skla jako sochařského média. Není pochyb o tom, že všichni tři umělci pracovali se sklem sochařsky – užili skla jako sochařského prostředku zcela tradiční sochařskou metodou – nejprve hliněný model, poté sádrový odlitek a nakonec výroba kovové formy pro odlití skla. Snadno bychom si mohli domyslet například bronz namísto skla a pravděpodobně by se toho mnoho nezměnilo – zejména v případě Piccirilliho a Horejce, jejichž díla jsou povrchově upravena tak, že nejsou dokonale transparentní, pouze více či méně průsvitná. Avšak pokud bychom měli zodpovědět otázku, zda jmenovaná díla naplňují moderní poválečnou představu o skle jako plnohodnotném uměleckém materiálu, je třeba říci, že nikoliv. V článku z roku 1936 se v *New York Times* o Piccirilliho díle dovídáme, že šlo o vůbec největší akci tavení skla v historii a že spoje jednotlivých sekcí reliéfu jsou provedeny z transparentního cementu tak, že téměř nejsou vidět, takže celek pak budí dojem, jakoby šlo o jeden veliký třítunový kus skla.⁷ Článek tedy neoslavuje inovativní využití nového nebo netradičního materiálu, ani nový sochařský styl, ale spíše chválí technickou náročnost projektu a řemeslnou dokonalost celého provedení. Podobně bychom mohli smýšlet také o Horejcově reliéfu *Země a lidé*, který kromě použitého materiálu – skla – nijak nepřesáhl rámec běžné sochařské produkce, což je nepochybně důvod, proč v katalogu výstavy *Metamorfózy skla* z roku 1973 nalezneme u tohoto díla poznámku, že jde o „*sklářsky nevyjasněný popud*“.⁸

Skutečně revolučních myšlenek jsme se dočkali teprve na konci let padesátých, a to především díky iniciativě československých sklářských výtvarníků René Roubíčka a Jana Kotíka, kteří na světové výstavě v Bruselu roku 1958 prezentovali svá, dnes již proslulá, díla. Jan Kotík překvapil zcela neortodoxním pojetím malované skleněné vitraje. Namísto tradičního dvourozměrného plochého obrazu, jaký vystavil například Vladimír Sychra, představil se Kotík vitrají stylově velmi blízkou jeho nefigurativním malbám. Jednotlivé části vitraje roz-

7 Giant Glass Panel To Be Set Up Today, Second Sculptural Piece by Piccirilli for Rockefeller Center Weighs 3 Tons, *The New York Times*, 15. 5. 1936.

8 Jiřina Medková – František Stehlík, *Metamorfózy skla* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1973.

ložil na jakési místy se překrývající fragmenty a celek pak upevnil do subtilní kovové konstrukce, čnějící vysoko do prostoru. Proto se o tomto díle zmiňuje autor v dobovém článku jako o soše, a nikoliv malbě, neboť Kotík tak přidal malbě další rozměr.⁹ Později, když Kotík téma prostorové vitráže dále rozpracovával, dospěl ještě dál a koncipoval celou sestavu jako do prostoru značně expandující trojrozměrnou abstraktní malbu, čímž rozhodným způsobem překlenul pomyslnou propast zející mezi malbou a plastikou [2]. Z tohoto hlediska byla tedy jeho myšlenka revoluční. René Roubíček se představil oceňovanou prostorovou kompozicí nazvanou *Sklo–hmota–tvar–výraz* [3], kterou si okamžitě zajistil pověst nejvýznamnějšího inovátora. Ve skutečnosti šlo o prostou myšlenku ukázat sklo v různých podobách, v různých stádiích svého zpracování. Jednotlivé části této prostorové kompozice byly nesené podpůrnou kovovou konstrukcí a jako celek musela tehdy, na konci padesátých let, působit až nadreálně. Od dob vzniku tohoto díla začal Roubíček pracovat se sklem způsobem, jaký v historii neměl obdoby. Sám autor, jak několikrát zmínil, byl přesvědčen, že se sklo stane v nejbližší budoucnosti materiálem pro vyjádření nejsoučasnějších uměleckých idejí. Říkal: „*sklo, umění dneška*“ a nazval tak i zvětšenou variantu své bruselské kompozice, vystavenou v Praze. Symptomatické pro tehdejší českou scénu bylo to, že se velmi dynamicky rozvíjela zároveň v několika různých oblastech sklářské výroby, z nichž každá jednotlivá soustavně vydávala své plody. Jedním z mnoha jevů, které by mohly vypo- vídat jak o ambicích, tak i o tom, že sklo se u nás bude po dobu několika desetiletí ucházet o pozici rovnocenného partnera ostatních materiálů, se staly také sílící tendence tehdejších umělců neustále zvyšovat výtvarně-kvalitativní standardy i těch nejskromnějších a nejla- cinějších předmětů denní potřeby, jako byly ty z lisovaného skla. To lze doložit pokusem uvést do praxe takzvaný ušlechtilý lis,¹⁰ omezené série výtvarně zdařilých výrobků, sig- nované autorem. Ze široké škály technik uplatňujících se ve sklářství hrálo v padesátých letech významnou úlohu sklo tavené ve formě, jež se díky Jaroslavě Brychtové a Stanislavu Libenskému, kteří již pro Brusel vytvořili svá první společná díla, stalo doménou českoslo- venského sklářství a v poměrně krátkém čase předstihlo i samotného Cardera v USA, který sice realizoval řadu soch provedených tavením skla, ale povětšinou jen způsobem v ničem neopouštějícím meze klasického sochařství.

Významný mezník ve vývoji umělecky ztvárněného skla představuje výstava, údajně inspi- rovaná expozicí skla československého pavilonu na EXPO 58 v Bruselu,¹¹ jež se uskuteč- nila za přispění několika muzejních institucí¹² v americkém Corningu v roce 1959. Na této reprezentativní přehlídce se představila řada mnohdy již zavedených umělců a poprvé se tak naskytla příležitost porovnat práce výtvarníků z celého světa.¹³ Především ale nabídla

9 Czechoslovak Stained Glass Windows, *Glass Review*, July – August, 1959, s. 4.

10 František Stehlik, Sklářský výtvarník Ladislav Oliva, *Ars Vitrovia III*, 1971, s. 26.

11 Martha Dexter Lynn, *American Studio Glass, 1960–1990*, Manchester 2004, s. 42.

12 The Art Institute of Chicago, The Metropolitan Museum of Art, The Toledo Museum of Art, The Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

13 *Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass* (kat. výst.), The Corning Museum of Glass, New York 1959.

zřetelnou představu toho, jak se o skle v té době smýšlelo v USA a jaká kritéria jednotliví porotci uplatnili během výběru svých tří nejlepších exponátů. Porotu tvořili vesměs vlivní teoretici, ředitelé muzeí a kurátoři, kteří ovšem, jak někteří z nich přiznávají, o skle tolik nevěděli. Z toho je patrné, že se s ním ve výtvarném umění příliš nepočítalo, ale také to, jak obtížnou výchozí pozici tehdy sklo zaujímal, než se postupně začalo prosazovat. Pro Leslie Cheeka, ředitele Virginia Museum of Fine Arts, bylo sklo natolik svázáno s užitnou funkcí, že ho nedokázal „ocení jako materiál pro vyšší estetické vyjádření. Žádný ze skulpturálních nebo ornamentálních panelů nedosáhl takového významu, aby ospravedlnil často mučivé obtíže při zpracování skla jako výtvarného media.“¹⁴ Teoretik a designér Edgar Kaufmann Jr. naopak tomu ve svém hodnocení zjevně vychází z definice skla jako amorfní substance, když říká: „Ze tří mnou vybraných předmětů je patrné, že nejsem přítelem extravagantního výrazu ve skle. Sklo se zdá být násilně přinucené, pakliže je snaha ztvárnit ho skulpturálně nebo jako rytý obraz ve smyslu výtvarného umění.“¹⁵ Pozoruhodné je, do jaké míry se tyto Kaufmannovy názory na sklo shodují s těmi, které ve svých *Stones of Venice* proklamoval John Ruskin již více než sto let před ním. Ruskin kromě jiného říká, že „všechno řezané sklo je barbarské, neboť zakrývá jeho tvárnost a plete se s křišťálem. (...) nesmí být zpracované příliš jemně, namáhavě a už vůbec ne nákladně.“¹⁶ Podobně i u nás zazněl na stránkách časopisu *Tvar* kritický hlas z úst teoretika Josefa Vydry, který morfologii skleněných výrobků odvozoval z fyzikálních vlastností skla a bubliny vzniklé jako základní tvar na sklářské píšťale. Vydra soudí, že „všecky hranaté, rohaté, tlačené i lité tvary nádob jsou protismyslnou formou, i když jinak splňují účel. Jsou protidynamické, násilí na tvaru.“¹⁷ Jako velmi moderní se naopak zdá být poznámka dalšího porotce, editora časopisu *Harpers* Russella Lynese, o tom, že svůj výběr neprovedl na základě kritérií upřednostňujících technologicky náročné nebo řemeslně dokonalé exponáty.¹⁸ Za zmínku stojí i komentář Axela von Salderna v úvodu katalogu, v němž autor *Hlavu I* autorů Brychtové a Libenského přirovnává k rytině hlavy Medúzy, křečovitého díla Vicke Lindstranda, jen proto, že jsou obě díla zamýšlena pro pohled skrz skleněnou masu.¹⁹ Tyto názory již zřetelně dokreslují představu o směru, jakým se nejen americké takzvané ateliérové sklo během následujícího desetiletí bude ubírat. Komentář Thomase Buechnera v úvodu katalogu výstavy *New Glass* pořádané o dvacet let později tuto tendenci jen potvrzuje. Čteme zde: „(...) sklo se po třiceti pěti stoletích užité funkce stává amorfní substancí pro vyjádření umělecké – neužité. Náhle se mění v prostředek výtvarného umění, materiál vhodný pro tvorbu s čistě estetickým účelem.“²⁰ Jednomyslné upřednostňování hutnicky, tzn. za horka u sklářské pece tvarovaného skla, které nejlépe manifestuje

14 Ibidem, s. 9.

15 Ibidem, s. 13.

16 John Ruskin, *The Stones of Venice (Complete)*, <https://play.google.com/books/reader?id=0WIAFhbBivgC&hl=cs&printsec=frontcover&pg=GBS.PT991>, vyhledáno 9. 9. 2016.

17 Josef Vydra, *Návrat k tvarům*, *Tvar*, 1948, č. 5–6, s. 134.

18 *Glass 1959* (pozn.13), s. 22.

19 Ibidem, s. 31.

20 Thomas S. Buechner, *New Glass, A Worldwide Survey* (kat. výst.), The Corning Museum of Glass New York 1979, s. 8.

svou amorfní povahu a poskytuje nezměrný prostor pro experimentaci a osobní vyjádření, se projevilo na výběru každého posuzovatele, neboť nejčastěji voleným autorem všech pěti členů poroty se stal švédský výtvarník Bengt Edenfalk se svými vázami s nálepy a řízenými vzduchovými uzavřeninami [4]. Do užšího výběru tedy nepostoupila dnes již ikonická *Hlava I* Brychtové a Libenského, ani Olivovy pískované talíře s negativním reliéfem, jejichž prostřednictvím dospěl později tento výtvarník ke koncepci váz tvarovaných skulptivní metodou rovněž proudem písku.

Ústřední myšlenkou hnutí, které v USA vzniklo z podnětu několika nadšenců, především ale Harvey Littletona, se stala, podobně jako v případě Roubíčka, touha nejen učinit ze skla materiál pro moderní umělce, ale – a tím se americká scéna už v samém základu liší od té naší – tvarovat jej vlastnoručně u vlastní pece.²¹ Je třeba připomenout, že někteří v Americe působící výtvarníci, zejména ti, které počítáme za předchůdce hnutí, vlastní studia již nějakou dobu provozovali, většinou však vybavená jen elektrickými pískami vhodnými pro lehání skla, fusing čili spékání nebo slinování, a nikoliv pánvovými pro foukání skla.²² Když Harvey Littleton, úspěšný studovaný keramik a *spiritus agens* první fáze hnutí, cestoval roku 1957 v rámci svých výzkumů po Evropě, seznámil se s dílem Jeana Saly, výtvarníka španělského původu, který v Paříži do roku 1950 vedl vlastní sklářskou huť a jenž spolu s Mauricem Marinotem také náleží k předchůdcům hnutí. Po provedení prvních experimentů s tavením rozhodl se Littleton učinit sklo „*médiem pro umělce*“²³ a nikoliv jen prosazovat „*návrat k ručně foukanému sklu*“.²⁴ Zdůrazňuje, že zpočátku nebylo jeho prvořadým cílem soustředit se jen na sklo foukané-hutnické, neboť cítil, tak jako většina tehdy aktivních sklářských výtvarníků po celém světě, že sklo má potenciál, který dosud nebyl ani zdaleka využit.²⁵ Mezi jeho prvními kusy proto nalézáme nejen sklo hutnické, už poměrně pokročilé, které by sneslo srovnání s téměř současnými pracemi Lubomíra Blechy i mnohem pozdějšími díly Jiřiny Žertové, Dany Vachtové, nebo i Pavla Hlavy, ale i abstraktní plastiky vybrušované z masivních bloků skla [5]. Littleton, poučen zkušenostmi s keramikou, odmítal následovat příkladu některých svých kolegů a věnovat se výrobě užitkových předmětů pro domácnost, byť citlivě, umělecko-řemeslně zpracovaných. Rozhodující vliv na Littletonův definitivní rozchod s keramikou však měl muž, kterého poznal v bavorském Frauenau v roce 1962 a o němž záhy po návratu informoval na stránkách *Craft Horizons*.²⁶ Studovaný malíř Erwin Eisch provozující rodinnou huť na rafinaci skla, se v soukromí věnoval své vlastní tvorbě a spolu s Littletonem a Dominikem Labinem tvořil jádro uskupení. Právě

21 Vypočítávat příčiny, proč se tato spontánní tvůrčí metoda nikdy nestala středem zájmu většiny našich výtvarníků, by si žádalo značného prostoru. Jisté však je, že pro některé z nich se stala velmi významnou součástí tvorby a nutno zmínit, že například Oldřich Lipský se pokusil práci s horkým sklem dokonce zařadit do učebního programu.

22 V té souvislosti se hovoří o tzv. Proto-studio movement. Jsou to například Maurice Heaton, Michael a Frances Higgins, Edris Eckhardt; časopis *Craft Horizons*, 1940–1960.

23 Finn Lynggaard (ed.), *The Story of Studio Glass*, Copenhagen 1998, s. 15.

24 Ibidem.

25 Ibidem.

26 Harvey Littleton, Glass by Erwin Eisch, *Craft Horizons* XXIII, 1963, č. 3, s. 14.

Labino byl jeho nesmírně významnou součástí. Jako vynikající technolog pomohl překonat prvotní obtíže spojené se snahou nalézt optimální směs pro utavení skla, která nejlépe vyhoví požadavkům kladeným na jeho dobrou zpracovatelnost. Zbudoval i pec vlastní konstrukce a je vlastníkem celé řady patentů, podobně jako jeho český protějšek Jaromír Špaček, bývalý ředitel novoborské sklářské školy a patrně nejplodnější experimentátor se sklem, jaký u nás od dob Egermanna žil. Proto jej někdo nazývá Egermannem nové doby.²⁷ Stejně jako Labino v USA i Špaček je vynálezcem nespočetného množství inovací, které se dodnes využívají. Je smutným faktem, že Špačkovi nebyla nikdy věnována taková pozornost, jakou by zasluhoval, uvážíme-li důležitost jeho objevů pro českou sklářskou tvorbu. Špačkův význam naopak uznali manželé Groverovi, kteří jej ve své publikaci o současném světovém uměleckém skle řadí po bok René Roubíčka, Stanislava Libenského, Miloslava Klingera nebo Pavla Hlavy.²⁸

U nás se hlavním prosazovatelem myšlenky tvarovat sklo volně z ruky zabýval především Littletonem obdivovaný René Roubíček,²⁹ který svůj spontánní přístup ke sklu shrnuje slovy: „*nechávám sklo, aby samo dělalo, co umí*“.³⁰ Heslem sochařky Věry Muchiny ze Sovětského svazu, někdejší žákyně Antoina Bourdella, bylo stejně jako v případě Roubíčka: „*nechat dělat sklo, co chce*“.³¹ Vyjadřovala tak svůj hluboký respekt k materiálu, který pokládala za nenahraditelný vzhledem k jeho jedinečným vlastnostem a ke kterému se obrátila, když řešila problém průsvitnosti jedné ze svých soch. Roubíček však na rozdíl od svých amerických souputníků neměl nikdy ambici tvarovat sklo vlastní rukou. Říká: „*Není to třeba, ale musíte umět rozumět tomu, co sklo dovede*“.³² Roubíček byl podobně jako mnoho ostatních československých a skandinávských sklářských výtvarníků úzce svázán s továrním provozem, stali se součástí toho, co Dan Klein nazývá „*industrial studio glass environment*“.³³ Naopak Jiří Šuhájek, který ve druhé polovině šedesátých let studoval na anglické Royal College of Art a mohl se tak jako jeden z mála seznámit s myšlenkami přívrženců amerického studiového skla prostřednictvím zde působícího Sama Hermana,³⁴ přímého žáka Harvey Littletona, je jedním z mála českých výtvarníků, který mimo svou návrhářskou činnost užitkových předmětů vynaložil značné úsilí, aby si osvojil schopnosti foukače skla a vymanil se tak ze závislosti na provádějícím mistru. Zřejmá formální příbuznost Šuhajkových fantastických ptáků [6] neobvyklých tvarů a proporcí s některými pracemi Eische a Lipofského prozrazuje jak fascinaci tvárnou hmotou skla, tak i příslušnost ke stejnému názorovému proudu.

27 Zdeněk Stehlík, *The Creator of New Glass*, *Glass Review*, 1967, č. 10, s. 389.

28 Ray Grover, Lee Grover, *Contemporary Art Glass*, New York 1975, s. 91.

29 Viz dopis Littletona Roubíčkově. René Roubíček – Miluše Roubíčková, *Sklo*, London 1999, s. 66.

30 *Ibidem*, s. 53.

31 Nikita Voronov, *Soviet Glass*, Leningrad 1981, s. 45.

32 Petr Volf, *Sklo nepočká*, Praha 2015, s. 101.

33 Dan Klein, *Glass: A Contemporary Art*, London 1989, s. 22.

34 Alena Adlerová, Skleněné objekty Jiřího Šuhájka, *Umění a řemesla*, 1976, č. 2, s. 52.

V osmdesátých letech se množily diskuse o tom, zda sklo plní roli uměleckého média tak, jak si předsevzali pionýři oboru, či za tradičními oblastmi volného umění zaostává. Sklo se muselo po dlouhých třech a půl tisících letech své existence vypořádávat s hluboce zakořeněnou představou o jeho jediném možném využití pro funkční účely. Bylo proto nesmírně obtížné začít toto dogma bořit a očekávat, že se během ani ne jednoho desetiletí vyrovná ostatním materiálům bez důsledků. Podle některých teoretiků, ale i tehdy činných výtvarníků, je nutno spatřovat jednu z hlavních nevýhod skla v jeho přílišné atraktivitě. Sklo vyvolává úžas svou průzračností a křehkostí, na což poukazuje Marvin Lipofsky v souvislosti se svou kantorskou činností.³⁵ Teoretička Suzanne Muchnic pro tento jev razí termín „syndrom pěkné dívky“.³⁶ Podle ní je sklo pěkná dívka mezi ostatními, ne tak přitažlivými materiály. Je nutné zdůraznit, že sklářství má svou vlastní vývojovou logiku, která je až na výjimky nezávislá na ostatních výtvarných disciplínách. Nabízí se otázka, zda by nebylo smysluplnější pokusit se v něm hledat kvality, které v jiných disciplínách nebo materiálech nalézt nelze, než snažit se násilím naroubovat skleněnou plastiku na umění rozvíjející se s tisíciletým předstihem. Již samotný termín „skleněná plastika“ je svým způsobem poněkud sebediskriminující právě kladením důrazu na materiál namísto příslušnosti k tomu nebo onomu názorovému proudu. V důsledku se pak skrývá pod pojmem skleněná plastika tak rozmanitá škála děl, že jejich prezentování najednou by mohlo působit nanejvýš nesusoudě, ne-li přímo zmateně. A přesto se tak dělo a to po téměř celou dobu její existence. Suzanne Muchnic se kloní k názoru, že většinu uznaného sklářského umění tvoří díla na výtvarné scéně již etablovaných umělců a že jedinými umělci pracujícími se sklem, kteří nebyli stigmatizováni statutem malého umění, jsou ti, kteří se prosadili v rámci výtvarného umění a nikoliv sklářství.³⁷ Vyvázat se z této nesnadné situace se podařilo jen těm, kteří se hned zpočátku ztotožnili s některým ze současných výtvarných, nejlépe těch nejprogresivnějších proudů, a pravidelně vystavovali. To je případ Václava Ciglera, jenž je dnes souhlasně přijímán jako pevná součást jak konceptuálních, tak land-artových projektů, a pokud jde o jeho ranější tvorbu, můžeme hovořit i o značném vlivu op-artu. Přesto i ty nejranější Ciglerovy práce – řezané vázy a talíře s figurální motivikou, byly svým způsobem aktuální, protože důsledně absorbovaly a rozvíjely současné názory na zobrazování abstrahované figury. To je také případ Pavla Hlavy nebo i Jiřího Harcuby, kteří se, každý po svém, vypořádávali s problematikou řezaného skla. Zatímco se Hlava začal později věnovat svým, do drátěných forem foukaným vázám-objektům a ještě později lepeným plastikám, Harcuba po tom, co opustil modus charakteristický pro období po roce 1958, rozvinul svůj vlastní, nezaměnitelný styl [7]. Clement Greenberg ve své polemické stati příznačně nazvané *Sklo jako vysoké umění* upozorňuje, že malba na skle náleží již umění obrazovému čili malířství spíše než sklářské tvorbě, s čímž nelze než souhlasit.³⁸ Avšak názor, že tato

35 Robert Kehlmann, An Interview with Marvin Lipofsky, *Glass Art Society Journal*, 1983–1984, s. 34.

36 Suzanne Muchnic, *Glass Art Society Journal*, 1984–1985, s. 28.

37 Ibidem.

38 Clement Greenberg, Glass as High Art, *Glass Art Society Journal*, 1984–1985, s. 15.

specifická odnož malířství nemá svůj ekvivalent ve skleněné plastice, je názor neopodstatněný. Neboť stejně tak jako malba na skle zůstává stále malbou, tak i například Harcubovy jedinečné portrétní rytiny je třeba chápat jako součást drobné plastiky, kterou obohacují o zcela nový formální jazyk a proporční kánon, jenž vychází z Harcubovy rytecké techniky a kterého není možné docílit jinak. Tyto jeho práce disponují toutéž až neuvěřitelnou lehkostí a bezprostředností, jakou nacházíme také u Giambolognových bozzett z vosku nebo hlíny, mohu-li užít ten příměr. Působí na nás mocnou silou okamžitého záznamu nějaké niterné, hluboce zažitě zkušenosti a zároveň s neochvějnou jistotou jakoby naznačovaly další možnost, nebo snad stopu pohybu, jakousi trajektorii. Především ale zcela vyvracejí obavu či přesvědčení všech, kteří pro sklo hledali uplatnění buď jen v říši užitekových věcí, nebo těch, podle nichž sklu nejlépe prospějí formy abstraktní. To je opět případ Clementa Greenberga, který nebyl ochoten připustit, že i v tak pokročilé době, roku 1984, kdy zmíněnou polemickou stať sepsal, vznikaly věci nadprůměrné ba vysoké kvality. Ve skutečnosti by nebylo obtížné nalézt i v oblasti klasické sochy příklady, které vedle Harcubových rytin neobstojí. Jiným, dnes poměrně méně známým příkladem, je Věra Lišková, která dokonale zvládla práci s laboratorním sklem. Vlastnoručně ho tvarovala nad kahanem do jakýchsi srostlic, někdy biomorfních, jindy geometrických, spíše přísnějších forem, připomínajících snad nějaké megastruktury vizionářské architektury šedesátých let [8]. Nalezla způsob, jak zhmotnit lehkost za použití moderního tvarosloví a nových výrazových prostředků. Naopak její figurálně-animalistická práce ve stejné technice působí dle mého názoru oproti těm abstraktním často nepřesvědčivě, někdy až groteskně, což je případ naturalisticky pojaté plastiky představující opici, nabízené před nedávnem aukčním domem Dorotheum.³⁹

Historie nás poučila, že není možné si dogmaticky projektovat do nově využívaných materiálů představy o jediném možném způsobu jejich zpracování na základě zažitých, kulturně historických zvyklostí. Ostatně podobný osud kdysi potkal i umělé hmoty, které v sedmdesátých letech začínaly nacházet širší uplatnění, a soudilo se, že jim nesvědčí ostré rohy jen proto, že se většinou zpracovávaly za tepla. Vzhledem k dnes existujícímu množství plastů s tak rozličnou škálou fyzikálních vlastností jsou podobné názory již sotva ospravedlnitelné. Sklo je možné sekat kovovým nástrojem stejně jako foukat do oblých, proudnicových tvarů. Je možné ho pomocí nálepů kupit, v podstatě aditivní plastickou metodou tvarovat, dá se leptat nebo i abrazivně-skulptivními postupy ubírat. Bylo by chybou neustále vnucovat sklu podobu misky, sklenice či baňky, nebo naopak jen abstraktní tvary. Celá řada předmětů bere na sebe podobu vázy nebo jiné nádoby, avšak svým výtvarným pojetím je jejich reálná funkčnost samotným autorem popírána. Příklad finského výtvarníka Timo Sarpanevy ukazuje, že už v půli padesátých let smýšlel v tomto směru velmi odvážně. O některých svých raných pracích – *Orchidea* [9], *Kayak* – říká, že od začátku nebyly zamýšlené jako nádoby, nýbrž jako volně stojící non-utilitární objekty ze skla,⁴⁰ a to i přesto, že později jako vázy a mísy prezentovány byly. V době jejich vzniku nebylo umělecko-kritické

39 *Křehká síla skla* (kat. aukce), Dorotheum, Praha 15. 10. 2015, s. 18–19.

40 Marianne Aav – Ebba Brännback – Eeva Viljanen (edd.), *Timo Sarpaneva Collection*, Helsinki 2006, s. 14.

klima připraveno přijmout skleněný objekt s dutinou jako umělecké dílo, pročez musely být v katalogích uváděny jako vázy nebo misky. Tendence chápat vázu nebo jiný užitný předmět jako plnohodnotné dílo volného umění se u nás začaly prosazovat opět díky Roubíčkově, kterému jeho entuziasmus nikdy nedovolil uvažovat sklo jako něco méně významného než je obraz. Sám je autorem řady děl – váz, které zjevně nechtějí sloužit květinám, ale spíše je nahradit – ale i několika článků, ve kterých své postoje vysvětluje.⁴¹ Právě na tak všedním předmětu, jakým je váza, se realizovaly, ať už vlastnoručně výtvarníkem nebo prostřednictvím školeného řemeslníka, umělecké ideje celé řady výtvarníků, jejichž cílem, jak uvidíme, nebylo ve skutečnosti nabídnout nádobu na květinu. Pokud jde o zařaditelnost takového předmětu do kontextu nebo hierarchie obvyklé umělecké produkce, narážíme zde mimo jiné na problém ryze technologické povahy. Neboť stejně jako v případě vázy je i tvar foukané plastiky velmi často odvozený právě z baňky, typického produktu vznikajícího na sklářské píšťale. Monumentální, někdy až metr vysoké vázy Pavla Hlavy, které autor nechal foukat do drátěných sítí, aby je z nich záhy vysvobodil, jsou toho dobrým příkladem. Jejich hrdlo je úzké, stěny zas přespříliš členité a křehké, což z těchto prací činí předměty, jejichž funkčnost je, pokud ne zcela narušena, pak alespoň značně omezena. Zaujímají své místo v procesu transformace, tak jak jej popsal ve své studii George Basalla. Podle něj, aby se realizoval proces proměny, je třeba takový předmět narušit jen do té míry, aby se změnila jeho funkce, ale zároveň, aby bylo stále zřejmé, o jaký předmět jde.⁴² Také ploché žardiniéry Vladimíra Žahoura [10] jsou co do užitkovosti poněkud diskvalifikované, a to proto, že pro plné rozvinutí a pochopení na nich zamýšlených kinetických efektů se předpokládá prolínání obrazců přední a zadní plochy opticky pojednaných stěn, což zcela vylučuje možnost usadit do nich květinu. Podobných příkladů je mnoho, klíčové však pro nás je uvědomit si, jak významnou úlohu hrály pro sklářskou tvorbu předměty zdánlivě jednoznačného určení.

Vázanost většiny českých výtvarníků na industrii a její mnohdy obtížně dosažitelné vybavení je staví ve světle idejí průkopníků na druhé straně Atlantiku do poněkud hůře definovatelné role. Převážná část české sklářské produkce pocházející z doby kolem roku 1960 obvykle nazývaná sklem studiovým jím často není, alespoň ne ve smyslu toho slova, jak jej chápali Američané, neboť jeho převážná část nevznikla v privátních dílnách umělců, ale na půdě státních podniků v prostorách továren, nebo ve specializovaných přidružených ateliérech. Posoudit však kvalitu takto zhotovených děl a určit, jde-li o předměty náležící již k volnému umění, je otázkou nikterak nesouvisející s faktickým tvůrcem a už vůbec ne místem jejich vzniku nebo použitým materiálem. Není pochyb o tom, že při posuzování umělecké hodnoty či výtvarné úrovně kteréhokoliv díla ztratilo hledisko „vlastnoručního zhotovování“ dávno svou důležitost. V době, kdy Littleton prohlašoval, že jediné skutečné

41 René Roubíček, *Contemporary Glass*, *Glass Review*, March – April, 1959. – René Roubíček, *The Contribution of Czechoslovak Glass Designers to the World Glass Production*, *Glass Review*, 1961, č. 5. – René Roubíček, *Off-hand Made Glass of Today*, *Glass Review*, 1961, č. 11.

42 George Basalla, *Transformed Utilitarian Object*, *Winterthur Portfolio* XVII, 1982, č. 4, s. 183–201.

studiové sklo je sklo volně tvarované,⁴³ a američtí sklářští výtvarníci žádali od umělce bezprostřední pracovní podíl na zrodu díla, vlastní fyzický výkon, nejlépe foukačský, ne už jen ideu, stávalo se obvyklou praxí výtvarníků z jiných oborů nechávat svá díla nebo jejich části zhotovovat továrně či jinak a někým jiným. Toto Littletonovo lpění na soběstačnosti připomíná pak spíše než snahu o zrovnoprávnění skla s ostatními tradičními materiály pokus o obrodu řemeslné výroby, která s vývojovými zákonitostmi výtvarného umění příliš nesusvisí. Přistoupit tedy k otázce obsahu uměleckého díla mohli tito pionýři studiového skla až po tom, co byly dořešeny záležitosti technologického rázu a jejich prvořadým zájmem se musela proto na delší dobu stát tolik potřebná řemeslná obratnost a ovládnutí sklářské píšťaly. Foukání skla si mezi Američany získalo nesmírnou popularitu. Svádět vlastní rukou neustálý boj s nepoddajnou skleněnou hmotou a snaha ovládnout rozžhavenou tekoucí masu, samotný tvůrčí proces jakoby sám byl cílem a nikoliv úsilím o dosažení esteticky uspokojivého výsledku. Littleton dokonce později v roce 1971 vydává příručku s detailním popisem a fotodokumentací, jak správně foukat a tvarovat sklo.⁴⁴

Hovoří-li se v souvislosti s americkým sklem z počátku šedesátých let o analogiích s akčním uměním, je tím patrně míněna ona bezprostřední, akční, tvůrčí metoda, nežřídká pločící díla působící dojmem experimentu, často neobvyklého, někdy až bizarního tvarosloví. To také částečně vysvětluje, proč Groverovi našli právě v technologovi Jaromíru Špačkovi, jehož práce disponovaly toutéž spontaneitou, osobnost takové důležitosti, aby ji nejen začlenili do své knihy o současném skle, ale zařadili ho po bok dnes již legend oboru. Přestože řada jeho prací prozrazuje jisté výtvarné citění, usiloval Špaček především o nalezení vhodného technického řešení, které později zužitkovali a rafinovanější výtvarnou formou opatřili umělci jako Pavel Hlava.

Četné formální či stylové paralely s tradičními výtvarnými disciplínami lze v hojné míře vypořadovat i u skla československých tvůrců. Otázkou však stále zůstává, je-li žádoucí, aby se na sklo přenášely motivy a tvarosloví převzaté ze soudobých maleb a soch, když v zásadě nepřinášejí nic nového. Zde pak zřetelně vysvítá přínos již zmíněného Harcuby, který nekopíruje ani nenapodobuje, nýbrž vnáší do skla ve svém vrcholném období novou, dosud nepoznanou estetiku, odvozenou z jeho pracovní metody. Sklo jako materiál volného umění však prokázalo svou autonomii a mimořádnou životaschopnost tím, že přestalo v některých okamžicích dále napodobovat a přebírat již hotové z ostatních disciplín a materiálů. Začaly vznikat předměty obtížně zařaditelné do kontextu celého výtvarného umění, i když některé dílčí problémy zůstaly společné. Právě to představovalo neklamný signál, že sklo konečně našlo svůj výraz a rovněž, že způsob jeho zpracování nelze s ohledem na jeho specifické vlastnosti svévolně a bez rozmyslu přenášet na jiné materiály bez důsledků a naopak.

43 Martha Dexter Lynn, *American Studio Glass, 1960–1990*, Manchester 2004, s. 15.

44 Harvey Littleton, *Glassblowing: A Search for Form*, New York 1971.

Glass as a material in the fine arts

This paper, above all else, strives to demonstrate how glass was perceived as an artistic material in the very beginning of its entry into the world of so called high art. It concentrates especially on the first phase of the history of the studio-glass movement and describes the way this new kind of art came into being. The differences in personal approach of Czech artists and those working in the United States are stressed as well as main reasons why particular pieces of works from the 1930s were later classified as not sufficiently convincing as fine art in terms of their employment of glass material. By the end of the fifties, glass artists from all over the world began to realize that the glass deserves substantially different approach. According to them, glass should not be treated as traditional materials such as stone or bronze any further. It should also be mentioned that Americans often spoke of self-expression and were enthusiastic about working hot glass unaided in their home studios, whereas Czechs did not feel this expressive need as strongly. In the above-mentioned initial phase of the studio-glass movement, one of the most common glass-artist's manifestation of their effort was the simple vase, no longer a utilitarian object, but the actual piece of glass art and the point of departure of the future development.



1/ Attilio Piccirilli, Mládí vedoucí průmysl, 1936, sklo lité do formy, 405 cm x 350 cm, Rockefeller Center, New York, USA.
Zdroj: <http://facadesconfidential.blogspot.cz/2012/05/quest-for-thick-glazed-facades.html>



312

312 Jan Kotík

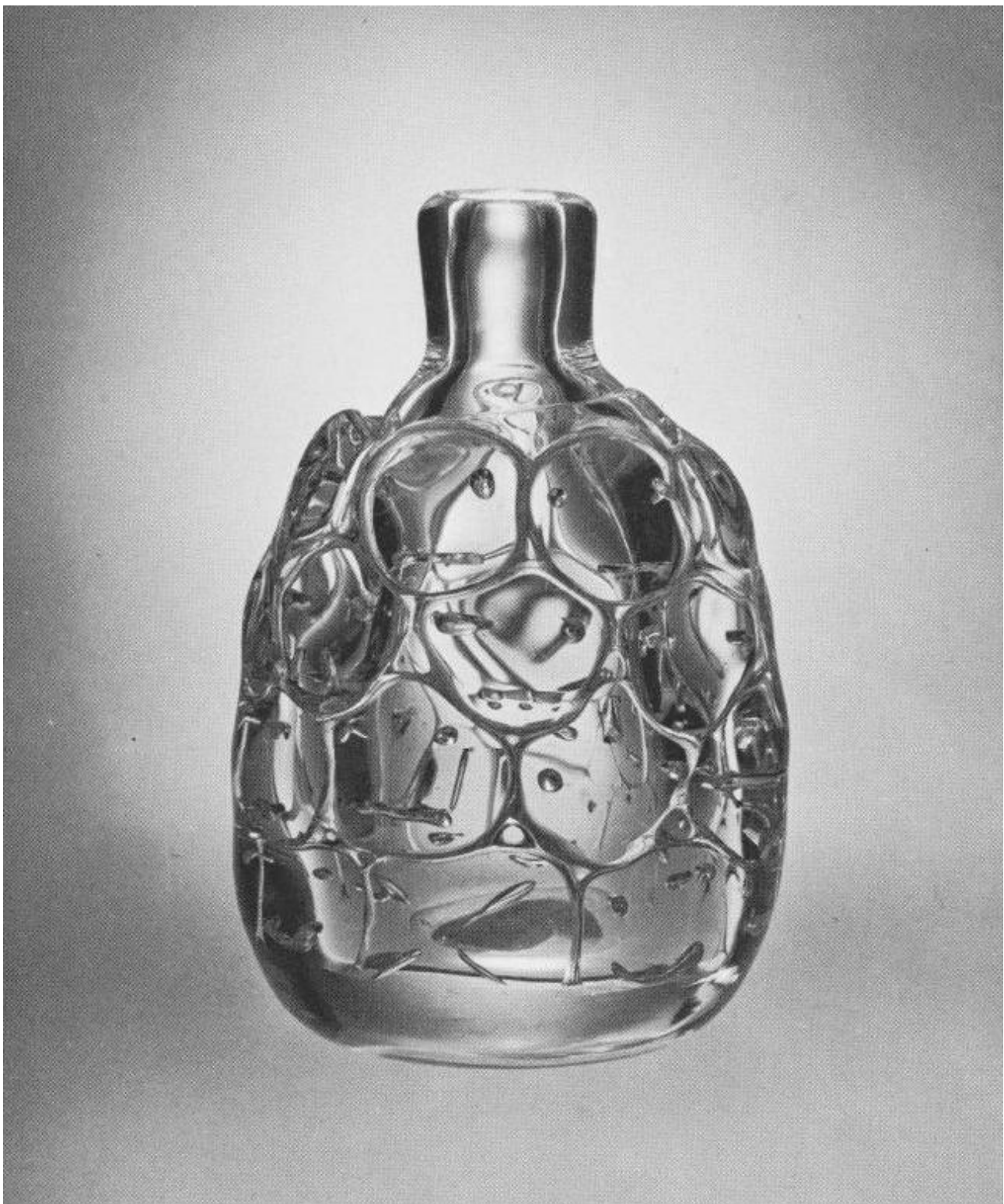
Glass composition from the display of Czechoslovak Glass at the World Exhibition in Brussels, awarded an honourable diploma. Made of hammered iron and stained glass. Produced by the workshop of the Centre of Arts and Crafts in Prague and the Plastic Art Centre of the Bor Glassworks, National Corporation, 1956. (H. 6 m).

167

2/ Jan Kotík, skleněná kompozice – nerealizovaný model, 1958–1959, kov a malované sklo, rozměry neznámé, ztraceno.
Zdroj: J. Raban – A. Matura, *Modern Bohemia glass*, Prague 1963, s. 167



3/ René Roubíček, Sklo-hmota-tvar-výraz, 1958, železná konstrukce a sklo, výška 260 cm, Galerie hlavního města Prahy.
Zdroj: Vít Havránek (et al.), *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Praha 2008, s. 122–123



4/ Bengt Edenfalk, váza se vzduchovými inkluzemi, 1959, hutní sklo, výška 17,2 cm.

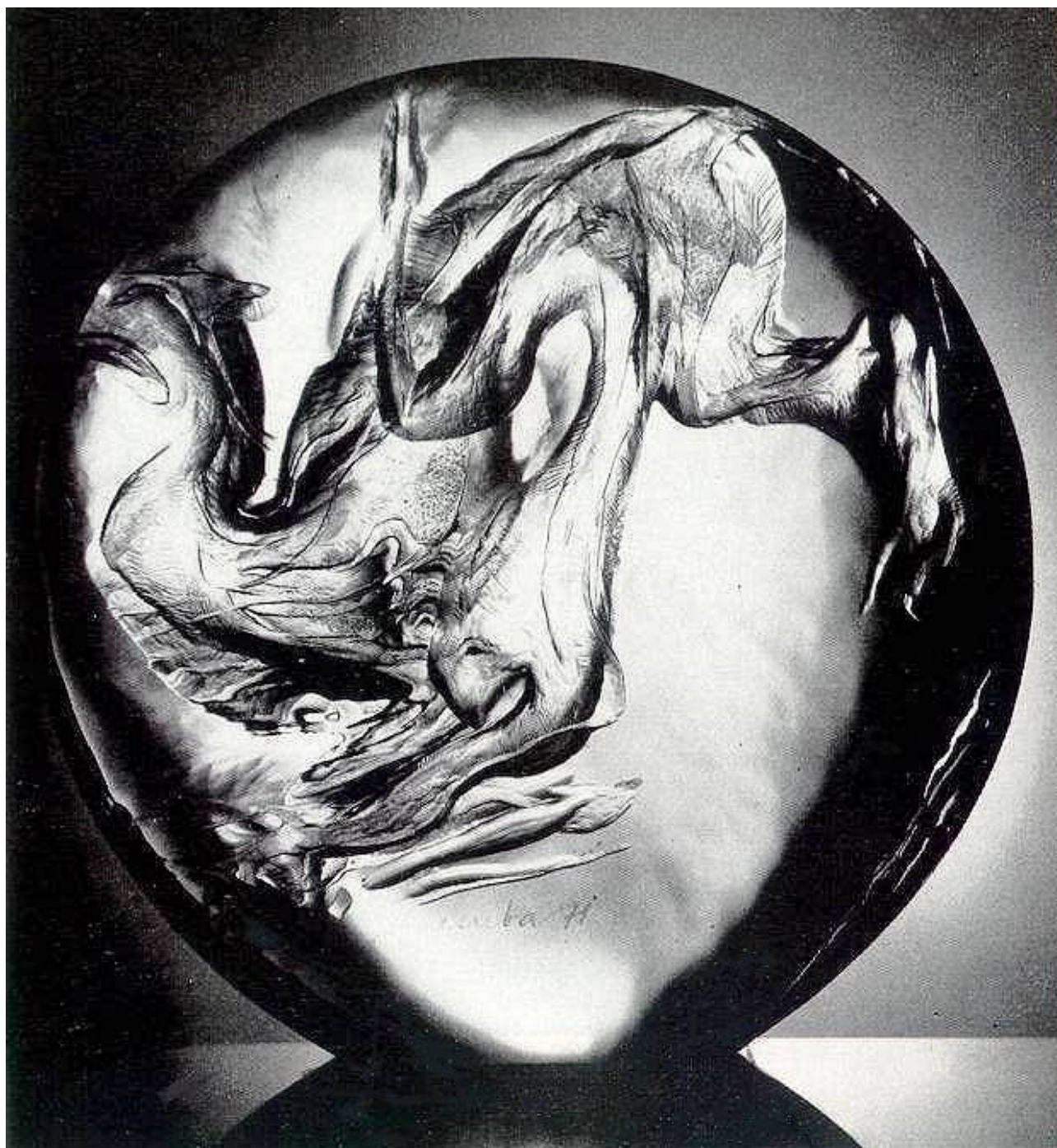
Zdroj: *A special exhibition of international contemporary glass* / [The Corning Museum of Glass], Corning, New York 1959, s. 295



5/ Harvey K. Littleton, Amber Crested Form, 1976, sklo, 44,5 x 20,3 x 10,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
Zdroj: Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/481790>



6/ Jiří Šuhájek, Fantastický pták, 1978, hutnicky tvarované sklo, výška 37 cm, Východočeské museum v Pardubicích.
Zdroj: Foto: Ivo Křen, *Stálá expozice České sklo: ateliérová sklářská tvorba*, Pardubice 2006



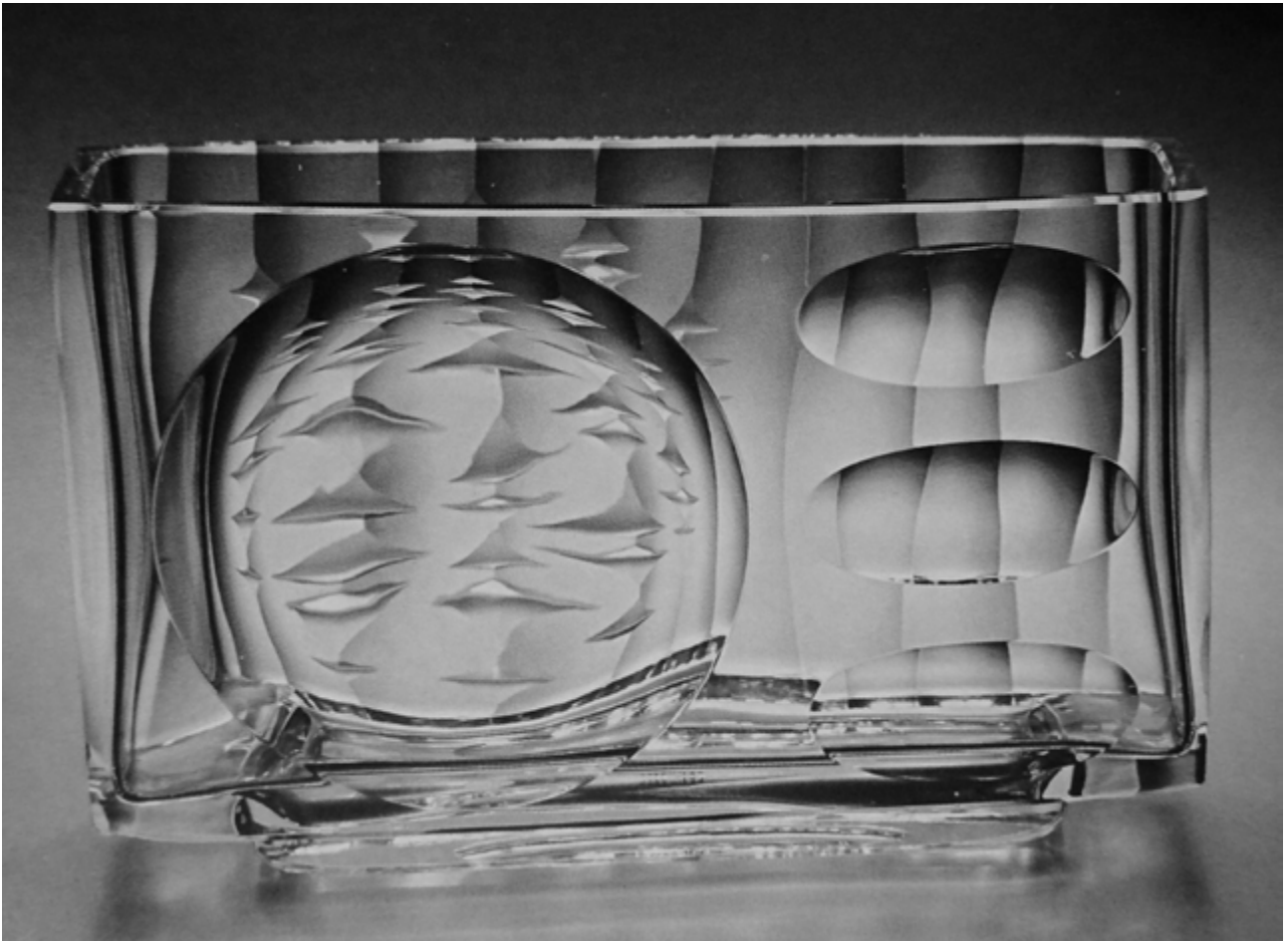
7/ Jiří Harcuba, Štvanice, 1971, broušený křišťál, průměr 22 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
Zdroj: ArtForum, <http://www.gallery.cz/gallery/cz/jiri-harcuba-vystava.html>



8/ Věra Lišková, Hra kapek, okolo 1977, laboratorní foukané sklo, 67,5 cm x 90,5 cm x 62 cm, soukromá sbírka.
Zdroj: Helmut Ricke (ed.), *Czech glass 1945–1980. Design in an age of adversity*, Stuttgart 2005, s. 261



9/ Timo Sarpaneva, Orchid Bud Vase, okolo 1953, sklo, 27,3 x 8,3 x 8,3 cm, Museum of Modern Art, New York, USA.
Zdroj: MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/82730>



10/ Vladimír Žahour, broušená váza, 1965, broušené sklo, 15,5 cm x 25,2 cm x 10 cm.

Zdroj: Helmut Ricke (ed.), *Czech glass 1945–1980. Design in an age of adversity*, Stuttgart 2005, s. 361

Překračování hranic. Mezioborovost, migrace a mobilita v dějinách umění a příbuzných oborech

Crossing Borders. Interdisciplinarity, migration and mobility in art history and related subjects

Editori: Eva Csémyová, Jakub Hauser, Tereza Johanidesová, Adéla Klinerová

Korektury anglických resumé: Mirka C. Døj-Fetté

Korektury slovenských textů: Miroslava Fuhrman Maretta

Grafická úprava a sazba: Grafické studio opela.cz

Vydala Univerzita Karlova, Filozofická fakulta,

Nám. Jana Palacha 2, Praha 1