



Malé versus velké aneb umělcova touha

Patrik Líbal

ABSTRACT

The main theme of this contribution is the question whether artists were inspired by so-called 'small arts' or 'grand arts' respectively 'fine arts'. All of this is related to the fundamental distinction among 'applied arts' respectively crafts and 'fine arts'. Subsequently the usefulness of arts is examined. In particular, the artworks of the sculptor Bohuslav Schnirch, whose sources of inspiration are analysed, could be held up as an example of the inclination to 'grand arts'. Similarly Hugo Demartini's affection towards 'ancient arts' in the 20th century is expressed by his own words.

KEYWORDS

Applied arts; fine arts; Bohuslav Schnirch; Hugo Demartini; classical tradition.

Předmětem tohoto příspěvku je úvaha, zda mohlo být pro umělce 19. a 20. století jako inspirační zdroj „přitažlivější“ antické umělecké řemeslo nebo tzv. velké, resp. krásné umění (fine arts). Problém je konfrontován s tvorbou, resp. výpovědí dvou sochařů, první se ještě pohyboval v období předcházejícím totální roztržce části umělců s antickou epochou (které však část tvůrců zůstala věrná dodnes). Rozbor tohoto „odtržení“ by však zcela přesáhl možnosti tohoto článku a není jeho předmětem. Druhý tvořil převážně ve 20. století.

Důležitější je rozlišení mezi „malým“ a velkým uměním (fine arts). Malé lze lapidárně vyložit dle hlediska velikosti, ale i jako ve funkční opozici k „velkému“, tedy jako užitkové umění, resp. umělecké řemeslo. Často ale platí stejné rozdělení v obou smyslech výkladu, neboť užité umění bývá menší i z hlediska kategorie velikosti. Tedy pokud za řemeslo nepovažujeme architekturu, jak ji označil Adolf Loos (2001, 53-57).

Nejprve je však třeba přesněji určit rozdíl mezi „prostým“ řemeslem a uměleckým řemeslem. Můžeme vyjít ze slov slavného J. Filipa: „Hluboko tkví v lidské přirozenosti snaha umělecky povznést i jednoduché předměty denní potřeby. Zajisté v počátcích kultury rozhodovala především účelnost, která ve spojení s danou látkou a schopností nebo dovedností tvůrce byla hlavním určovatelem vývoje“ (BENDA *et al.* 1999, 5). Toto rozhraní však nemuselo být tak jasné, stejně tak jako rozhraní mezi uměleckým řemeslem a uměním. Tento „přerod“ se jeví jako ještě složitější problém. Dle slov Erwina Panofského se do doby Poussinova výroku „La fin de l'art est la délectation“ na umění pohlíželo tak, že vždy bylo nějakým způsobem užitečné (PANOFSKÝ 1981, 19). Ale pravděpodobně se lze shodnout na konstatování, že šlo o užitečnost jiného, „vyššího“ řádu. V 19. století již jasně panoval hlavní rozdíl mezi uměním a uměleckým řemeslem, který spočíval ve skutečnosti, že v umění (fine arts) byla estetická, či spíše umělecká „funkce“ předřazena prosté účelnosti. A tedy opačně, že v užitém umění byla krása až na druhém místě (MORANT 1983, 11). Slavný architekt Le Corbusier, který se estetickou funkcí také zabýval, dokonce obě složky zcela oddělil: „funkce krásy je nezávislá na funkční užitečnosti“ (LE CORBUSIER 1931, 38).

V současnosti se však hranice, tedy v některých názorových proudech, opět rozplývá, např. oblek od Armaniho, vystavený v muzeu či galerii může být některými uměnoznalci



označen za umění (KESNER 2004, 23). Toto je však již mimo chronologický i ideový rámec tohoto článku.

Přestože nelze v takto stručném přehledu ani nastínit vývojové zákonitosti umění, nebo spíše lidské kultury, je možno se zjednodušeně dopracovat k posloupnosti, která souvisela s vývojem lidské civilizace: řemeslo – umělecké řemeslo – umění.

Zde se dostáváme ke konkrétnímu příkladu, sochaři Bohuslavu Schnirchovi (1845–1901; HOROVÁ 1995, 738). Ten pobýval v 70. letech 19. století v Itálii a kreslil si do svého skicáře antická i pozdější sochařská a architektonická díla. Dle profesora J. Bouzka (1994, 41) vycházel převážně z pompejských bronzů, které můžeme označit za malé umění, ale s tímto názorem lze mírně polemizovat. B. Schnirch patřil k umělcům, které nejvíce ovlivnilo antické umění, jistě v celé své typologické šíři. Avšak jeho nejvýznamnější práce vycházejí z „vysokého“ umění. Na svůj dům na Královských Vinohradech, tehdy samostatných, umístil sgrafita, kde se např. nacházejí výjevy z panathénajského průvodu na athénském Parthenonu, nalezneme zde ale i vzory z římské epochy, z 2. i 3. století po Kristu (Pl. 7/5; LÍBAL 1997).

Jeho slavné Trigý na Národním divadle v Praze vycházejí s nejvyšší pravděpodobností z díla, které vlastní Vatikánská muzea v Římě (KÜNZL 1998, 93). Model vznikl již v roce 1877, ale definitivní Trigý byly osazeny až roku 1911. Pomník Jiřího z Poděbrad (Pl. 7/1), původně umístěný roku 1891 na pražském výstavišti a později přenesený do Poděbrad, vycházel z římské jezdecké sochy Marca Aurelia, kterou si Schnirch načrtl do skicáře (Pl. 7/2–3). Ze stejné předlohy s nejvyšší pravděpodobností vycházel soutěžní návrh na pomník Sv. Václava v Praze z roku 1894.

Vzorem pro sousoší Muž s býkem, umístěné před vchodem do bývalých jatek v Praze-Holešovicích se stal reliéf Anaglypha Traiani, resp. jeho zadní strana (SEELENTAG 2004, 476). O tomto artefaktu se Schnirch zmínil i písemně a též si jej naskicoval. V letech 1893 až 1895 pak vytvořil zmíněné dílo, které dodnes stojí před holešovickou tržnicí (Pl. 7/4).

Obdobně vliv „velkého“ umění, resp. sochařství ve 20. století dokazují slova sochaře Huga Demartinioho (1931–2010; DLOUVÝ *et al.* 2014): „... socha jde od řeckořímské tradice až k Rodinovi, a přes Rodina pak k Maillolovi, Despiauovi. Možná, že i ten Palcr je nakonec pořád ještě sochař. Protože je to založené na tom, co vždycky říkal Štursa, totiž že socha je vědomě budovaná hmota v prostoru, založená na objemu. To je ta řecká tradice.“¹ Myšlena je pochopitelně řecká tradice „vysokého“ umění, což dokazuje i Demartinioho výstava v Lounech, která proběhla od listopadu roku 2005 do dubna 2006 (Pl. 7/6).

V současnosti je definice umění stále složitější, dle některých názorů kategorie splývají ve vizuální umění: „Přesvědčivé demonstrování estetické výjimečnosti je stále obtížnější v naší skeptické době, inklinující k tomu, vzdát se takového pojmu ve prospěch rezignovaného předpokladu, že umění – nebo to co se kdysi nazývalo uměním – je pouze jednou součástí nerozlišné vizuální kultury“ (CROW 1999, 77). V tomto směru klasická archeologie, v celém svém tematickém i časovém přesahu, zachovává (bohudík) tradiční pohled. A z tohoto hlediska můžeme konstatovat, že pokud se umělci zahleděli do antického umění, jakkoliv jsou drobná díla „půvabná“, větší přitažlivost mělo „fine arts“, nejen pro svoji (doslovnou) velikost, ale i pro svůj esprit a patos.

1 Rozhovor s Hugem Demartinim, vedl O. Váša, 2005, [online] Získáno 1. prosince 2015 z URL: <http://www.gbr.cz/index.php?a=75&b=79&c=234&d=-1&e=80&f=-2&g=77&h=81&i=-2&j=78&k=81&l=-2&x=14>.



BIBLIOGRAFIE

- BENDA, et al. 1999 = Benda, K. – Hejdová, D. – Herbenová, O. – Kybalová, J. – Nuska, B. – Stará, D. – Urešová, L. – Vokáčová, V. – Zeminová, M.: *Dějiny uměleckého řemesla a užitého umění v českých zemích. Od Velké Moravy po dobu gotickou*. Praha.
- BOUZEK, J. 1994: Josef Zítek a česká novorenesance. In: Šubrt, J. (ed.): *Villa Lanna – Antika a Praha 1872*. Symposium 23.–24. 9. 1992. Praha, 40–43.
- CROW, T. 1999: *The Intelligence of Art*. Chapel Hill – London.
- DLOUVÝ et al. 2014 = Dlouvý, B. – Nešlehová, M. – Pastyříková, L. – Pištěk, T. – Veselý, D. – Wittlich, P.: *Hugo Demartini 1931–2010 a měl rád ženy*. Praha.
- HOROVÁ, A. et al. 1995: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. N–Ž*. Praha.
- LE COURBUSIER 1931: *Obrana architektury. Musaion 1931*, 27–52.
- LÍBAL, P. 2007: Vinohradský Parthenon. *Studia Hercynia I*, 40–44.
- KESNER, L. 2004: Kritická teorie, „vědecké“ dějiny umění a prožitek uměleckého díla. In: Bartlová, M. (ed.): *Dějiny umění v České společnosti: otázky, problémy výzvy*. Praha, 21–31.
- KÜNZL, E. 1988: *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*. München.
- LOOS, A. 2001: *Řeči do prázdna*. Praha.
- MORANT, H. 1983: *Dějiny užitého umění*. Praha.
- PANOFSKY, E. 1981: *Význam ve výtvarném umění*. Praha.
- SEELENBAG, G. 2004: *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung in Principat*. Stuttgart.

KLEIN VERSUS GROSS ODER DAS VERLANGEN DES KÜNSTLERS

Gegenstand dieses Artikels ist die Erwägung, was für die Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts als Inspirationsquelle „anziehender“ sein konnte, das antike Kunsthandwerk oder die sogenannte große Kunst. Es handelt sich um die Zeit noch vor der totalen Abkehr eines Teils der Künstler von der Antike, der jedoch der andere Teil bis heute die Treue hielt. „Klein“ lässt sich bezüglich der Größe deuten, aber auch als Opposition zum „Großen“, also als Gebrauchskunst oder Kunsthandwerk. Oft gilt jedoch die gleiche Unterteilung in beiden Bedeutungen der Interpretation, denn Gebrauchskunst ist in der Regel auch bezüglich der Größenkategorie kleiner, insofern wir Architektur nicht als Handwerk ansehen, als welches sie Adolf Loos bezeichnete.

Zuerst ist jedoch der Unterschied zwischen „einfachem“ Handwerk und Kunsthandwerk zu klären. Wir können dabei von den Worten des namhaften J. Filip ausgehen: „In der Natur des Menschen liegt tief das Verlangen, auch einfache Gegenstände des täglichen Bedarfs künstlerisch zu erheben. Sicherlich war an den Anfängen der Kultur vor allem die Zweckmäßigkeit entscheidend, die in Verbindung mit dem gegebenen Material und der Fähigkeit oder Fertigkeit des Urhebers entscheidender Faktor der Entwicklung war.“ Das ist die Grenze, die jedoch nicht so deutlich sein musste, ebenso wie die Grenze zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Diese Wendung scheint noch problematischer zu sein. Nach den Worten von Erwin Panofsky kann Poussins Aussage zur Kunst so verstanden werden, dass diese auf irgend eine Weise immer nützlich war. Der Hauptunterschied zwischen Kunst und Kunsthandwerk beruhte auf der Tatsache, dass in der Kunst die ästhetische oder eher künstlerische „Funktion“ der einfachen Zweckmäßigkeit übergeordnet wurde.

Auf stark vereinfachte Weise arbeiten wir uns an die Reihenfolge heran, die mit der Entwicklung der menschlichen Zivilisation zusammenhing: Handwerk – Kunsthandwerk – Kunst.



Hier gelangen wir zu einem konkreten Beispiel, zu Bildhauer Bohuslav Schnirch. Er weilte in den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts in Italien und zeichnete in sein Skizzenbuch antike und spätere Bildhauerwerke und Architekturen. Nach Professor J. Bouzek ging er überwiegend von pompejischen Bronzen aus. Diese Meinung ist jedoch in gewisser Weise anfechtbar. B. Schnirch gehörte zu jenen Künstlern, die von der antiken Kunst in ihrer gesamten typologischen Breite am stärksten beeinflusst wurden. Seine bedeutendsten Werke fußen jedoch auf der hohen Kunst. An seinem Haus in den (Prager) Königlichen Weinbergen (damals eine selbständige Gemeinde) brachte er Sgraffiti an, die zum Beispiel Szenen des panathenischen Umzugs am Athener Parthenon zeigen. Seine berühmte Triga auf den Nationaltheater in Prag geht auf ein Werk zurück, das das Vatikanmuseum in Rom besitzt. Das Modell entstand schon 1877, die definitive Triga wurde jedoch erst 1911 aufgestellt. Das Denkmal des Georg von Poděbrad, das 1891 ursprünglich auf dem Prager Messegelände installiert und später nach Poděbrad überführt wurde, hat die römische Reiterstatue Marc Aurels zum Vorbild, die Schnirch in seinem Skizzenbuch festgehalten hatte. Auf die gleiche Vorlage geht höchstwahrscheinlich auch der Wettbewerbsvorschlag von 1894 für das St.-Wenzels-Denkmal in Prag zurück.

Vorbild für die Skulpturengruppe „Mann mit Stier“, die vor dem Eingang des ehemaligen Schlachthofs, der heutigen Holešovicer Markthalle, aufgestellt ist, war das Relief Anaglypha Traiani bzw. seine Rückseite. Diese hatte Schnirch ebenfalls skizziert und dann in den Jahren 1893 bis 1895 nach ihr besagtes Werk geschaffen.

Einen ähnlichen Einfluss der „großen“ Kunst bzw. Bildhauerei beweisen die Worte von Hugo Demartini: „...die Statue geht aus von der griechisch-römischen Tradition hin zu Rodin und über Rodin dann zu Maillol, Despiau. Möglicherweise ist sogar auch Palcr immer noch Bildhauer, denn das beruht darauf, was Štursa immer sagte, dass nämlich die Statue eine bewusst im Raum geschaffene, sich auf dem Volumen gründende Materie ist. Das ist griechische Tradition.“ Gemeint ist selbstverständlich die griechische Tradition der hohen Kunst.

Aus dem oben Angeführten geht hervor, dass, wenn sich Künstler für antike Kunst begeisterten, die große Kunst nicht nur wegen ihrer Größe, sondern auch wegen ihres Esprits und Pathos stärkere Anziehung ausübte. Obwohl die kleinen Werke „anmutig“ sind, erreichen sie in Hinblick auf die oben genannten Eigenschaften keine solche Höhe.

Patrik Líbal

Gorgona, z. s.

Šubertova 4, CZ-120 00, Praha 2

patrik.libal@ff.cuni.cz



Pl. 7/1: Pomník Jiřího z Poděbrad.
Pl. 7/1: Denkmal von Jiří von Poděbrady.



Pl. 7/2: Jezdecká socha Marca Aurelia v Římě.
Pl. 7/2: Reiterstatue des Marcus Aurelius in Rom.



Pl. 7/3: Nákres sochy Marca Aurelia ve Schnirchově skicáři (Archiv NG, fond Bohuslav Schnirch).
Pl. 7/3: Skizze der Statue des Marcus Aurelius in Schnirchs Sizzenbuch (Archiv Der National Galerie).



Pl. 7/4: Sousedí Muž s býkem před bývalými jatkami v Praze - Holešovicích.
Pl. 7/4: Skulptur eines Mannes mit einem Stier vor der ehemaligen Schlachthöfe in Prag - Holešovice.



Pl. 7/5: Schnirchův návrh sgrafitového vlysu pro vlastní dům.

Pl. 7/5: Entwurf des Sgraffiti-Fries für ein eigenes Haus des Bohuslav Schnirch.



Pl. 7/6: Instalace výstavy Huga Demartiniho v Lounech.

Pl. 7/6: Die Installation der Ausstellung „Hugo Demartini“ in Laun.