

Úsilí badatelů nahlízejících duchovní obsah konkrétní epochy jako závislý na jediné konstantě a k úkonu interpretace přistupujících jako k odhalování této konstanty, připomíná hledání ideje nejvyšší v pořadí ze všech idejí, brilantně předvedené v proslulém románu Roberta Musila. Jestliže toto stanovisko není snad neadekvátní pro studium staršího umění, manifestujícího světonázorovou jednotu, pak pro zkoumání kulturních jevů 19. století již může být notně zavádějící. To ostatně předvídal už Hegel, když se zpěchoval současnému výtvarnému umění přisoudit jakoukoliv dominantní ideu a v jeho dílech spatřoval svobodné, osobní výpovědi. Nicméně tak jako byla zpochybněna představa, bezvýhradně ztotožňující naše národní dějiny minulého věku s vytvářením novodobé české společnosti, nadto chápaným jen jako proces národně emancipační, obdobně provokuje polemiku mínění, podkládající výtvarné kultuře oné doby v Čechách či jinde coby jediný předpoklad syntézy. Ošidnost tohoto *wishfull thinking* si dovolím demonstrovat na příkladu pražského Rudolfinu.

O jeho významu v kontextu naší historistické architektury bude asi stěží někdo pochybovat, a to nejen proto, že jeho vybudování patřilo k největším stavebním akcím 70. a 80. let minulého století v Praze a že jeho projektanty byli architekti Národního divadla. Ale ačkoliv je znám i pokus tuto stavbu díky původně sgrafitové výzdobě řadit k prvním projevům tzv. české neorenesance, přece však v symbolické mluvě jejích výtvarných forem stěží vyčteme významy, příslušné tvorbě nacionální romantiky. Pro architekturu historismu charakteristické hledisko typologického asocianismu nám dovoluje Rudolfinum, recipující tvarovou mluvu severoitalského cinquecenta, spojovat s liberální, kosmopolitní buržoazií, pro níž elegantní neorenesance představovala odpovídající prostředek reprezentace společensko-ekonomického postavení a z něho plynoucího sebevědomí, stejně jako symbol jednoty celku novodobého světa. Jako dokonalý výraz ducha moderní civilizace favorizoval neorenesanci G. Semper, T. Hansen v ní spatřoval objektivní sloh, reflektující obecnou kosmopolitizaci životního způsobu. Tyto architektury uvádím záměrně, neboť vedle Ferstela, Schmidta a Hasenauera posuzovali soutěžní projekty Rudolfinu a jejich vlastní tvorba měla inspirující vliv na výslednou podobu tohoto Zítkova a Schulzova díla, včetně zmiňovaného sgrafita. Evropské ambice zadavatele stavby se odrazily také ve výběru architektů, již byli vybídnuti k vypracování projektu (vedle pražských tvůrců rovněž Luntz, Niemann, Thiedemann a Wielemans z Vídně), i autorů sochařské a malířské výzdoby. Mezi sochaři byli v drtivé převaze umělci vídeňští, mnichovští a berlínští, pohříchu nikoliv prvořadí, vytvořením malířské dekorace byl pověřen Pietro Isella, rovněž z Vídně.

Spatřovat však v Rudolfinu výhradně projev kosmopolitních tendencí, zrcadlených novorenesanční architekturou, by bylo jednostranné a neúplné. Spřízněnost tohoto díla s domi-

nantami vídeňské Ringstrasse i účast jejích předních tvůrců v konkursním řízení prozrazuje, že říšské hlavní město zůstávalo přinejmenším hlavní zastávkou na cestě ke světovosti. Pojmenování budovy po korunním princí, jakož i nikoliv bezvýznamný poukaz na „velkou minulost“ spjatou s tímto jménem, zdá se nasvědčovat tomu, že podstatnější úlohu než česká národní myšlenka zde hrál zemský patriotismus, ba dokonce rakouské státní vlastenectví. Tuto skutečnost je nutno uvést do souvislosti s faktem, že Česká spořitelna, která byla stavebníkem Rudolfiny, měla německé vedení a současníkům se jevila „hradbou našich nepřátel v zápase národním a politickém“.

Zmiňované ikonografické predikáty Rudolfiny nicméně nemají klíčovou úlohu pro obsahovou interpretaci tohoto Zítkova a Schulzova díla. Nedotčen zatím zůstává jeho základní význam, vystupující v jednotě s funkcí objektu. Rudolfinum bylo vybudováno jako „chrám krásna“, „emporium krásných umění“, „výchovné zařízení, dodaleka rozsévající své oplodňující sémě“. Kromě koncertní síně měla být budova sídlem konzervatoře, obrazové galérie a uměleckoprůmyslového muzea. Hölderlinovská idea „estetického chrámu“ patří v okruhu představ 19. století k nejvýznamnějším. Umění, Hegelem povýšené na jeden ze tří nejvyšších projevů absolutního ducha, se stává samo sobě tématem, umělec ve svých dílech holduje mistrům, jež obdivuje, nebo se zabývá vlastním osudem. V době, kdy církevní architektura přestává být prvořadým stavebním úkolem, sakrální svěcení přechází na muzea a divadla: kostel, pomník a muzeum si vyměňují své smyslové významy, kult umělců nahrazuje kult světců. Na balustrádě nad atikou Rudolfiny zaujaly místo sochy hudebních skladatelů od Palestriny po Schumanna a výtvarných umělců od Feidia po Veroneseho. Velká dvorana měla být vyzdobena freskami, zobrazujícími vývoj malířství a hudby. Dle vídeňského vzoru bylo toto místo slávy nazváno Dům umělců.

Ideový program Rudolfiny, reflektující dobový internacionální kult umění, ovšem poměrně dobře korespondoval s kulturním obsahem českých národně emancipačních snah, tedy s hledáním smyslu existence českého národa v povznesení ducha, vzdělanosti a osvícenosti, stejně jako Kollárem a Palackým deklarovanou ideou humanity, lidskosti a všelidskosti. Dokončení jeho stavby spadá už ale do období vyostřených národních rozporů a vystupňovaného buržoazního nacionalismu, k němuž dochází snad v souvislosti s odvratem od systému volného obchodu a s ním ideologicky spjatého kosmopolitismu nejen u nás, ale v celé střední Evropě. Po svém otevření se Rudolfinum znenadání stává terčem útoků naježeného českého tisku. Averzí vyvolává slabá účast českých umělců i řemeslníků na realizaci stavby a její výzdoby, ignorování domácích tradic v ikonografickém programu. Rudolfinum se prý stalo „novou baštou pro snahy národu českému nepřátelské“, „beranem proti české kultuře“. První koncert v Domě umělců, „na nějž z nepřátelské ciziny povoláni byli umělci... k urážce naší... byl pravou provokací“. Německý tisk tehdy naopak psal pochvalně o České spořitelně, jež zbudovala Rudolfinum „sobě k slávě, umění ke cti a městu na ozdobu“, účinkující na slavnostním koncertu představil jako „umělecké notability, které jsou v úzkých vztazích k Praze a její hudební vysoké škole“ a podivoval se, že „krev rozumných, své rodné město

milujících mužů může přivést do varu, že plán na vytvoření... domova umění... vznikl v německých hlavách a byl uskutečněn německými muži“.

Důsledkem onoho úzkoprsého „národního augurství“ (Masaryk) bylo posléze vypsání soutěže na vyzdobení dvorany Rudolfiny zmíněnými malbami na téma *Vývoj hudby a výtvarných umění v Čechách* a další soutěže na zřízení fontány před budovou. Protože však ředitelství spořitelny otevřelo první konkurs pro všechny umělce narozené nebo jen usedlé v kterékoli části mocnářství a navíc „porota... jen v nejmenší části poskytovala záruku, že dovede také náležitě ocenit moment vlastenecký... celá soutěž nedopadla tak skvěle, jak by byla dopadnou- ti měla, a jak by také byla dopadla, kdyby nebyla se vykonala - za trpného odporu největší části našich nejčelnějších uměleckých sil“. První cenu získal vídeňský malíř E. Veith, zatímco A. Liebscher, jehož návrh „nejlépe by se hodil k provedení“, neboť pracoval tak, „jak se to od ostatních, od Nečechů - téměř ani žádat nedá“, byl odměněn cenou třetí. *Umělecká beseda* poté předala memorandum České spořitelně a žádala ji, aby se v budoucnu při podobných příležitostech obrátila nejprve k domácím uměleckým kruhům a aby vypsala nový konkurs. Neúspěšně skončila také soutěž na zřízení fontány, v níž první cenu získal návrh C. Kloučka a F. Ohmanna. Tentokrát se tak nestalo pro nedostatek národních idejí, neboť v soutěži převládly efektní vlastenecké alegorie, perzonifikující české řeky. Porota v čele s Myslbekem však žádnou z nich neshledala vhodnou k realizaci. A tak národní myšlenka přišla veskrze zkrátka.