

Petr Charvát

FRANTIŠEK ŽENÍŠEK, OLDŘICH A BOŽENA ANEB O UDÁNLIVÉM MNOHOŽENSTVÍ U STARÝCH ČECHŮ A MORAVANŮ

Rád bych se v tomto příspěvku zamyslel nad otázkami, jimž se v historiografii obvykle věnuje relativně málo pozornosti. Východiskem budiž zde způsob, jímž své téma uchopil František Ženíšek, autor proslulého plátna Oldřich a Božena, takříkajíc vývěsního štítu vlastenectví tolika měšťanských domácností 19. století. Kypré vnady atraktivně poodhalené pradleny, jimiž se sice obrací k divákovi z pravého profilu, které má však kníže, přijíždějící z pravé strany obrazu, možnost obdivovat z plného čelního pohledu, nenechají nás myslím na pochybách, že Ženíšek připisoval prvotní motivaci Oldřichovy volby partnerky motivům erotickým. Činil tak ostatně zcela v souladu s údaji Kosmovy kroniky, nejstaršího a patrně nejpůvodnějšího pramene jednajícího o události, ba dokonce i podle kronikářova popisu Boženina půvabu.¹ Netroufám si odhadovat, do jaké míry mohlo samo téma v prudérním devatenáctém století společensky umožňovat výtvarným umělcům vyjádření formou aktu, nejsa ani školeným uměnovědcem, ani odborníkem v oblasti měšťanské kultury doby národního obrození. Dovolím si proto předložit zde váženému posluchačstvu přehled informací, které jsou mi v této chvíli o našem údajném raně středověkém mnohoženství, jehož je právě příběh Oldřichův a Boženin jedním z poněkud známějších dokladů, známy. Problematika má v dějinách našeho bádání dlouhodobou tradici, přičemž méně emotivně naladěni odborníci se k celé věci již dávno vyslovili se zdravou skepsí.²

Proberme nejprve letmo alespoň rámcově ověřitelné případy soužití jednoho muže s více ženami, jež definuje etnologie jako polygynie, v raném středověku českých zemí. O případném výskytu polyandrie, soužití jedné ženy s více muži, nevypovídají naše soudobé prameny, pokud vím, zhola nic.

¹ O celé věci nejjednodušněji Barbara Krzemieńská, Břetislav I., Praha 1986, zvl. s. 93–106 a dle rejstříku.

² Raimund Friedrich Kaindl, Über die angebliche Vielweiberei bei den alten Böhmen, Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 31, 1893, s. 189–196.

1. Český kníže Sámo, který zplodil s dvanácti slovanskými ženami 22 synů a 15 dcer.³ Vzhledem k neurčitosti všech údajů o této rané fázi vývoje české společnosti a naší neznalosti soudobých společenských struktur jde v podstatě o hapax legomenon.

2. Archeologický, resp. antropologický dokladový materiál ze třetího mikulčického pohřebiště (u čtvrtého kostela), jehož povaha vedla zpracovatele paleodemografické analýzy souboru k vyslovení hypotézy o polygynii skupiny, která zde pohřbívala své zesnulé.⁴ Ani na tuto situaci nevrhají dosud písemné prameny dostatečné světlo, třebaže papežská instrukce legátovi pro východofranskou říši a Panonii z počátku roku 873 výslovně nařizuje, aby byly propuštěny manželky, s nimiž se jejich manželé oženili po zapuzení svých družek původních, a první choti aby byly přijaty zpět.⁵ Tento text tak potvrzuje moravské ustanovení Zakona sudného ljudem převzaté z byzantské Eklogy.⁶ Tím ovšem není řečeno, že by muselo jít o současné soužití jednoho muže s více ženami, naopak posloupnost zde byla nejspíše časová. Pozoruhodnou a dosud nejasnou kapitolu představuje nástupnický princip dynastie moravských vládců.⁷ Rastislav i Svatopluk nevstupovali totiž na trůn jako synové, nýbrž jako synovci (nepotes) svých předchůdců.⁸ Teprve po Svatoplukovi usedají na trůn jeho synové,⁹ a tato změna nástupnického řádu mohla vskutku přivodit krizi vládního systému. Naneštěstí nevíme, zda byli Rastislav a Svatopluk syny bratří či sester jejich otců. Vzešli-li z manželství sester, bylo by možno označit nástupnický řád v moravské knížecí dynastii jako matrilineární.¹⁰

3. Český kníže Václav, který se podle interpolace ve druhé staroslověnské legendě odloučil od své choti, s níž byl oženěn spíše podle společen-

³ Michal Lutovský–Nada Profantová, *Sámova říše*, Praha 1995, zvl. s. 32–33; o Sámovi viz též Herwig Wolfram, *Salzburg, Bayern, Österreich – Die Conversio Bagoariorum et Carantanorum und die Quellen ihrer Zeit*, Wien–München 1995, s. 44, pozn. 168.

⁴ Milan Stloukal–Luboš Vyhnánek, *Slované z velkomoravských Mikulčic*, Praha 1976, s. 37–38, 44, 76.

⁵ Dagmar Bartoňková a kol. (ed.), *Magnae Moraviae fontes historici* sv. III, Brno 1969, č. 49, s. 162–167; č. 53, s. 171–172.

⁶ Překlad: Josef Vašica, *Literární památky epochy velkomoravské*, Praha 1966, 2. vyd. 1997; edice: D. Bartoňková, *Magnae Moraviae fontes historici*, sv. IV, Brno 1971.

⁷ O Velké Moravě nejnověji viz H. Wolfram, *Salzburg, Bayern, Österreich – Die Conversio Bagoariorum et Carantanorum und die Quellen ihrer Zeit*, Wien – München 1995.

⁸ D. Bartoňková a kol. (edd.), *Magnae Moraviae fontes historici*, sv. I., Praha–Brno 1966, s. 90, § 36, a s. 101, § 68, dle záznamů fuldských analů.

⁹ Tamtéž, s. 124, § 131–132, a s. 126, § 133.

¹⁰ Edmund Leach, *The Social Anthropology of Marriage and Mating*, in: V. Reynolds–J. Kellert (edd.), *Mating and Marriage*, Oxford–New York–Tokyo 1991, s. 91–110. Po otci nenastupuje syn, ale syn otcovy sestry, viz E. Leach, *The Social Anthropology of Marriage and Mating*, in: tamtéž, s. 108.

ských zvyklostí než ze své vlastní vůle, a provdal ji za svého vlastního družiníka. Dušan Třeštík¹¹ se domnívá, že šlo o Václavovu souložnici, při mlhavosti pramenné základny jde však v podstatě opět o hapax legomenon. Výkladové možnosti jsou přepestré, lze uvažovat dokonce i o manželství na zkoušku, u Slovanů doloženém, při němž má muž vznešeného původu prokázat svou fyzickou způsobilost k početí potomstva.¹²

4. Údaj textu cestovní zprávy Ibrahíma ibn Jákúba, z let 961-962 či 965-966: „Muži u nich [sc. Slovanů, pozn. P. CH.] mohou mít dvacet i více žen.“¹³ Týká se ovšem Slovanů obecně, ale vzhledem k celkové věrohodnosti zpravodajova textu¹⁴ nelze tuto informaci pominout.

5. Libický kníže Slavník, proslulý svými sedmi syny (Soběslav, Vojtěch, Radim, Spytimír, Pobraslav, Pořej, Čáslav), z nichž alespoň Radim nepocházel ze stejné matky jako Vojtěch.¹⁵ Zvláště legenda *Nascitur purpureus flos sv. Bruna z Querfurtu* se na více místech zmiňuje o „plures uxores unius viri“, „multae uxores“ či dokonce o hřešení „cum feminarum turba“.¹⁶

6. Český kníže Oldřich, jeho bezejmenná neplodná choť a Božena, která „erat Cressinae“ a z níž se Oldřichovi narodil syn Břetislav. Ten zastával zjevně postavení zcela plnoprávného Oldřichova potomka.¹⁷

7. Děkan pražské kapituly a arcijáhen Petr. Suspendován trvale z úřadů a zbaven práva přisluhovat oltářními svátostmi po vizitaci kardinálem Guidem roku 1143, „quia trigamus erat“.¹⁸ Zbavení úřadů a vyloučení ze služeb oltářních postihlo mimo to „in tota eciam Bohemia et Moravia bigamos...in clero inventos“.¹⁹ Sotva lze hájit stanovisko, že by pan Petr byl ženat třikrát za sebou. Klérogamie (manželství kněží) sice v Itálii samé, odkud papežský legát přicházel, ve 12. století ustupuje, doklady jsou však

¹¹ Dušan Třeštík, *Manželství knížete Václava podle druhé staroslověnské legendy*, in: Jaroslav Pánek–Miloslav Polívka–Noemi Rejchrtová (ed.), *Husitství–Reformace–Renesance*. Sborník k 60. narozeninám Fr. Šmahela, sv. I, Praha 1994, s. 39–46.

¹² Aleksandr V. Gura, heslo *Brak* (Sňatek), in: Vladimír Jakovlevič Petruchin–T. A. Agalkina–L. N. Vinogradova–Svetlana M. Tolstaja (ed.), *Enciklopedičeskij slovar' – Slavjanskaja mifologija*, Moskva 1995, str. 64–66, zvl. s. 64.

¹³ D. Mishin, *Ibrahim ibn Ya'qub at-Turtushi's account of the Slavs from the middle of the tenth century*, in: M. B. Davis–M. Sebök (edd.): *Annual of the medieval studies at the Central European University 1994–1995*, Budapest 1996, s. 184–199, zde s. 190.

¹⁴ Tamtéž, zvl. s. 198–199.

¹⁵ Takto již R. F. Kaindl, c. d., s. 195, pozn. 3; o Slavníkovcích nyní příspěvky otištěné v druhém čísle 47. ročníku *Archeologických rozhledů*, zvl. Jiří Sláma, *Slavníkovci – významná či okrajová záležitost českých dějin 10. století?*, *Archeologické rozhledy* 47, 1995, s. 182–224.

¹⁶ *Legenda Nascitur purpureus flos* (život sv. Vojtěcha od sv. Bruna z Querfurtu), ed. Jadwiga Karwasinska, *Monumenta Poloniae Historica* S. N. IV/2, Warszawa 1969.

¹⁷ Barbara Krzemienska, *Břetislav I.*, s. 107–108.

¹⁸ Gustav Friedrich (ed.), *Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae*, sv. I., Pragae 1904–1907 (dále CDB I), č. 135, s. 136–138, na s. 138 ř. 4–6.

¹⁹ Tamtéž s. 138, ř. 15–20.

odtamtud známy až do doby papežského úřadu Bonifáce VIII.²⁰ Kardinál Guido, „vir prudens et honestus“,²¹ byl jistě v zájmu upevnění křesťanství v oblasti tehdy nepochybně okrajové hotov k rozumným kompromisům. Zjevné Petrovo soužití se třemi manželkami, jakož i obecný stav sexuálního života našeho soudobého kléru, však evidentně přesahovaly míru toho, co byl ochoten strpět.

Co lze vyvodit z těchto sedmi případů, zachycených našimi prameny alespoň do jisté míry podrobněji, a do jaké míry je lze zobecnit? Všeobecně je rozšířen názor, že na základě takovýchto dokladů lze předpokládat dosti volnou povahu manželství u starých Čechů a nezávazný charakter manželského soužití. Proti takovému pojetí existují ale závažné námitky. Tak především příbuzenská terminologie češtiny do počátku 15. století ukazuje přesvědčivě, že uzavřením manželství vstupovali muži i ženy do nových sítí kognátních svazků s pokrevními příbuznými manželských partnerů. Dokladový materiál, shromážděný a zpřístupněný díky úsilí odborníků z Ústavu pro jazyk český tehdejší ČSAV v sedmdesátých letech našeho století,²² mimo jiné naznačuje, že po sňatku nazýval manžel rodiče své choti „svak“ a „svěst“, manželka pak rodiče svého chotě „test“ a „tšče“. Vznik manželství zde tedy představoval svým způsobem sociálně konstitutivní akt, kterým získávali oba partneři (a to symetricky, muž i žena, což zdaleka není běžné) nové společenské postavení, opírající se vedle přirozeně vzniklých agnátních příbuzenských svazků o „vnější okruh“ nových vztahů kognátních. Před zavedením křesťanského duchovního příbuzenství vznikajícího křtem (kmotrovství) a v době vzniku a stabilizace rané české státnosti, kdy byly příbuzenské sítě v podstatě jediným dnes známým regulativem „veřejného“ života, musely podobné svazky nabývat mimořádné společenské závažnosti.

Ještě daleko důležitější svědectví představují po mém soudu skutečnosti vyplývající z rozboru příbuzenských termínů pro bratry manžela („deveř“) a manželky („šir“) v češtině do počátku 15. století.²³ Tyto termíny musí být totiž velmi archaické, neboť jeví zřetelný vztah k sémanticky totožným lexikálním jednotkám v sanskrtu a v páli.²⁴ Již v řečtině a latině

²⁰ Pierre Toubert, *Les structures du Latium médiéval I–II*, Rome 1973, díl I, s. 781–782; díl II, s. 896 a pozn. 2 tamtéž, a rovněž J. Babka, *Celibát – pohled historickoprávní*, *Duchovní pastýř* 23, 1974, s. 153–155.

²¹ CDB I, č. 130, s. 134–135, na s. 135 ř. 9–10.

²² Igor Němec a kol., *Slova a dějiny*, Praha 1980, s. 76–89.

²³ Tamtéž.

²⁴ Arthur M. Hocart, *The Indo-European Kinship System*. Původní publikace z r. 1928 přetištěna in: Rodney Needham (ed.), *Imagination and Proof – Selected Essays of A. M. Hocart*, Tucson, Arizona 1987, s. 61–85; viz zvl. s. 73, 76, 79–80; komentář viz tamtéž – Editor's Introduction, s. 1–13; k věci obecně Emile Benveniste, *Vocabulaire des institutions indoeuropéennes* 1,

vymizel, zjevně ve spojitosti s převládnutím patriarchální orientace těchto společností, termín pro manželčina bratra, který se ve staré češtině udržel. Přežily-li tyto názvy od doby, kdy se užívaly ve východních indoevropských jazycích, tedy jistě z časů přecházejících počátek křesťanského letopočtu, v češtině ve stejných významech až do počátku 15. století, musí to naopak svědčit o neobyčejně pevném charakteru manželských svazků, a to jak pro manžele, tak i pro manželky. Manželův bratr byl zde zjevně stejně důležitý jako bratr manželčin. Tento argument posiluje ještě zjištění, že mezi těmi nejběžnějšími příbuzenskými svazky českých zemí v raném středověku, tak obvyklými, že jejich absence příslušnou osobu identifikovalo ve funkci vlastního jména, se vedle názvu předka („děd“) nachází otcův bratr („stryj“), ale i bratr matčin („uj“²⁵).

Tato zjištění tak svědčí zcela naopak o velmi pevném, ba možno říci konzervativním charakteru manželských svazků u starých Čechů. Po více než dva tisíce let připisovala mateřská společnost Čechů manželství takový význam, že se nejbližší agnátní příbuzní (sourozenci) ženicha i nevěsty nazývali stále stejnými příbuzenskými termíny. Navíc se zřejmě po celé toto období valně nesnížil význam širších příbuzenských sítí kognátních svazků, do nichž se manželé i manželky po sňatku oboustranně zapojovali. Kdyby byla vskutku manželství našich slovanských předků tak volná, jak se domnívají někteří z nás, muselo by docházet k neustálým přestavbám těchto společenských sítí a jejich sociálně konstitutivní funkce by se za nastalého chaosu naprosto zhroutila. Něco takového si lze sotva v praxi představit.

Jak se však takové tvrzení srovnává se shora uvedenými pramennými údaji o polygynii v raně středověkých českých zemích? Zde je zapotřebí jemněji odlišovat, neboť (podle Jana Amose Komenského) „bene discernere nomina rerum“. Ve všech popsanych případech je zřejmé, že šlo o soužití vysoce postavených mužů se ženami, o jejichž sociální prestiži není v pramenech nic uvedeno, která však byla právě vzhledem k tomuto mlčení zřejmě nepříliš vysoká. Přední mužové českých zemí raného středověku tak nejspíše nežili v mnohoženství (manželku měli patrně vždy jen jednu), nýbrž v mnohonásobném konkubinátu, uchylující se k volnější a pružnější formě soužití, která doprovází manželství zřejmě od samého jeho vzniku.²⁶ Zvláště příznačné jsou podobné zvyklosti v období

Paris 1969, s. 203–276; a nyní též G. Windfuhr, heslo „Indo-European Languages“ in: E. M. Myers (ed.), *The Oxford Encyclopaedia of Archaeology in the Near East* vol. 3, New York–Oxford 1997, s. 149–158, zvl. s. 156.

²⁵ Petr Charvát, *Notes on the social structure of Bohemia in the 11th–12th century*, *Památky archeologické* 83, 1992, s. 372–384, literaturu viz tamtéž, s. 374.

²⁶ R. Fletcher, *Mating, the Family and Marriage: a Sociological View*, in: V. Reynolds–J. Kellett,

vznikání rané státnosti a přestavby společenských vztahů, kdy se namísto oboustranných genealogií objevuje patrilinearita a kdy začíná převládat dědičnost po mužské linii. To obvykle vede k tomu, že všechny děti, které uzná za své jeden otec, jsou pokládány za legitimní. V takovýchto poměrech se např. v anglosaské Anglii začínají ve „velkodomácnostech“, což jsou uskupení kolem rezidencí mocných mužů země, ale také třeba kláštery, soustřeďovat větší počty žen, využívaných pány těchto velkodomácností k pracovním i sexuálním službám. Možnost soustředit v jedněch rukou větší objem majetku totiž zvyšuje důležitost reprodukčních strategií. Pán domu má zájem na tom, aby jej přežilo co nejvíc mužských (a tedy dědicích) potomků, aby měl své bohatství komu odkázat. Ženy neelitního postavení mohou naopak tím, že mu porodí dítě, jen získat. Jestliže určí pán domu svého definitivního syna a dědice, pak prestiž jeho matky nepochybně stoupne a její společenská situace se nespornělepší.²⁷

Lze se domnívat, že se taková charakteristika uvedeného společenského fenoménu vztahuje i k našim raně středověkým poměrům? Domnívám se, že lze. Předložil jsem již svou argumentaci, podle níž k přechodu k dědičnosti především po mužské linii došlo u nás někdy v prvních šesti až sedmi desetiletích 11. století²⁸ (zřetelně patrilineární zvyklosti pak zjevně převažují v Kosmově kronice²⁹). Že jde o období vzniku a upevňování rané státnosti, netřeba zdůrazňovat, a dokonce ani „velkodomácnosti“ se soustředěním pracovníků u nás nechybí („puellae operatrices“ Spytihněvovy zakládací listiny litoměřické kapituly³⁰).

Podle mého názoru lze tedy hájit stanovisko, že jev, který zde sledujeme, doprovázel jednu z fází vývoje rané české společnosti. Společenská polarizace, možnost nashromáždění soukromého bohatství a snaha o jeho zachování a předání potomstvu vedly tehdy zjevně přední muže země k zavedení málo ušlechtilé, ale četné a praktické výhody nabízející kombinace řádného manželství s konkubinátů, jejichž cílem bylo především zplození co nejrůznorodějšího potomstva, v jehož rámci si otec a majitel bohatství vybíral toho nejnadanějšího a nejschopnějšího syna, jehož by určil svým dědicem.

Jak ukazuje výše uvedená příbuzenská terminologie, není tento stav historicky původní a nepochybně mu předcházela řádně uzavíraná man-

Mating and Marriage, s. 111–162; zvl. s. 132, 136–137; dále viz Vernon Reynolds, *The Biological Basis of Human Patterns of Mating and Marriage*, in: tamtéž, s. 46–90; zvl. s. 68, 86.

²⁷ Richard Hodges, *The Anglo-Saxon Achievement – Archaeology and the Beginnings of English Society*, London 1989, s. 40 s literaturou.

²⁸ P. Charvát, c. d., s. 373–374, 377.

²⁹ Tamtéž, s. 373–374.

³⁰ CDB I, č. 55, s. 53–60; č. 55a, ř. 8–9, a 55b, ř. 3–4.

želství, která ovšem trvala, a to zřejmě ve většině průměrně a málo majetných rodin, a také souběžně s ním. Z pramenů rovněž víme, že tento stav vzal v čase i svůj konec, o nějž se nepochybně zasloužily dva faktory.

1) Brzy, zjevně již v 11. století, se ustálila společenská elita českých zemí, v jejímž rámci hrály sňatkové strategie poměrně výraznou roli.³¹ Přední osobnosti země, které hleděly vybudovat své postavení i pomocí sňatků s ženami z rozrodů obdobné společenské prestiže, by byly sotva snesly, aby byly jejich dcery v manželství ponižovány dokonce mnohočetnými nevěrami, nemluvě již o riziku příliš početného potomstva, které by znamenalo přílišný rozptyl nashromážděného bohatství.

2) Podobné praktiky byly rozhodně odsuzovány katolickou církví, která je hleděla všemi prostředky vykořenit.³² Nepůsobily pak příliš důvěryhodně ani vzhledem k zahraničním partnerům. Zřejmě proto došlo v těch nejvyšších kruzích k postupnému opouštění takového konkubinálního soužití, a to již od 11. století. Nelze opominout ani lidský aspekt podobných situací. Tak jedna z básní Exeterského sborníku staroanglické poezie z 11. století představuje podle poslední interpretace nářek ženy, která z lásky porodila dítě muži, s nímž nebyla oddána, a pláče nyní hořce nad svým osudem, jsouc opuštěna od otce dítěte a donucena vzdát se nemluvněte, které snad bylo jednoduše odloženo.³³

Jak však vysvětlíme polygynii českého kléru ve 12. století? Soudím, že zde své stopy zanechal tentýž jev, který silou napodobení zvyklostí elity širokými vrstvami občanstva sestupuje do méně vznešených vrstev. Ve 12. století se českým kněžím, z nichž ostatně radě chybělo řádné vysvěcení, vedlo velmi dobře, jak dokládají třeba texty Opatovického homiliáře³⁴ nebo skutečnost, že počátkem 13. století stačilo jmění čtyř bratří, sloužících v různých církevních hodnostech, k výstavbě kláštera.³⁵ Příležitost ke shromáždování bohatství tu tedy nechyběla a Zbyhňevova únětická listina dokládá, že majetek a funkce některých církevních hodnostářů se též dědily po mužské linii.³⁶ Představitelé české církve se tedy zachovali stejně jako jejich předchůdci z nejvyšších laických kruhů – hleděli co nejvíce rozmnožit své potomstvo, aby měli komu odkázat majetek, jímž je obdařila milostivá Prozřetelnost.

³¹ P. Charvát, c. d., s. 373–374.

³² Pro franskou společnost západní Evropy k tomuto tématu nyní Régine Le Jan, *Famille et pouvoir dans le monde franc (VIIe–Xe siècle)*. Essai d'anthropologie sociale, Paris 1995.

³³ J. A. Tasioulas, *The mother's lament: Wulf and Eadwacer reconsidered*, *Medium Aevum* 65, 1996, s. 1–18, zde zvl. s. 14.

³⁴ Viz Ferdinand Hecht, *Das Homiliar des Bischofs von Prag Saec. XII*, Prag 1863.

³⁵ G. Friedrich (ed.), *Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae sv. II (CDB II)*, Pragae 1912, č. 356, s. 372–375, zde zvl. s. 374, patrně falzum 2. poloviny 13. století.

³⁶ CDB I, s. 129–131.

Nejde tu po mém soudu o nijak zvlášť mimořádnou nemravnost a také erotická stránka problému byla, jak soudím, nepřiměřeně zdůrazňována. Soužití jednoho muže s více ženami, které se v průběhu našeho raného středověku v určitém historickém okamžiku objevilo a v jiném takovém okamžiku se masově vyskytovat přestalo, bylo jen zvláštním případem touhy, která od věků naplňuje srdce mužů i žen – touhy po zplození potomstva, po přesáhnutí individuální lidské smrtelnosti i zabezpečení lepšího údělu příštím generacím.

Petr Charvát
Orientální ústav AV ČR
Praha

Jan Skolka

ASKETICKÉ ASPEKTY ZRODU MODERNÍ KRAJINOMALBY

Jean Jacques (Rousseau, pozn. J. S.) právem říká, že půvaby svobody se líčí nejlépe za mřížemi a rozkošná krajina nejlíp popisuje, bydlíme-li v dusném městě a vidíme-li nebe jen vykýpem a mezi komíny.

17. října 1853 Eugène Delacroix
(Eugène Delacroix, Deník, s. 311, český překlad 1956)

V časovém rozpětí několika staletí se odehrál ve výtvarném umění pozoruhodný vývoj. Od počátku čtrnáctého do konce století devatenáctého postupně vykrystalovaly specifické výtvarné obory, jež se staly spolunositeli myšlenkového a světonázorového vývoje evropské společnosti.

Giottovo Vyhánění ďáblů z Arezza je náboženskou scénou, která se odehrává před hradbami středoitalského města a pochází z cyklu fresek v klášterním kostele v Assisi. Líčí legendární událost na ideovém rozmezí pozemského a transcendentálního světa. Je i portrétem sv. Františka a jeho řádového bratra, zachycuje je při extatickém zařívání sil zla, které v podobě ďáblů opouští město. Nově vymezuje chápání prostoru jako jevu reálného a zároveň i ireálného.

Italská renesance, především její raná část – trecento i quattrocento –, přinášela převratný pohled na novou interpretaci skutečnosti. Vznikající vědecké disciplíny se staly nástrojem, integrovaným tehdy zčásti do umění, a to především výtvarného, které podávalo dosud převážně emocionálně laděný pohled na svět a jedince zejména v náboženské vizi. Převratným objevem centrální perspektivy, o nějž se zasloužili renesanční umělci Francesco Brunelleschi a Paolo Ucello, se stalo optické nazírání jednoznačně osobním pohledem: výrazem individualizovaného moderního antropocentrismu. Ten byl dále rozvíjen geniálním Leonardem da Vincim v malířství uplatněním vzdušné perspektivy a sfumata, ve vědě pak výzkumy v oblasti anatomie, mechaniky a konstrukce strojů.

Vzniklý optický antropocentrismus znamenal v malířské i sochařské praxi zákonité sjednocení již dávno předtím existujících oborů výtvarné tvorby: 1. malby figurální, 2. malby předmětné (zátiší) a 3. malby přírody nebo životního prostředí.

Portrétní umění renesance pregnantně ukazuje tuto skutečnost. Následný vývoj výtvarného umění se již neodklonil od nastoupené cesty a přenesl tyto nové umělecké zobrazovací teze dále do období baroka, klasicismu až do 19. století.

Ve slohových proměnách dochází k postupné diferenciaci zmíněných základních tří oborů malby, která pak dosahuje jednoho ze svých vrcholů na půdě Nizozemí a zejména pak Holandska v 17. století. Zde se již plně realizují odlišnosti a obsahové možnosti zmíněných tří základních oborů malby. V oblasti věd zde pak toto úsilí doprovází rozvoj geografie, topografie a kartografie.

Figurální malířství se zabývá především individualitou jedince a jeho společenskou vazebností ve smyslu současném, historickém, náboženském i mytologickém. V této sféře se nevyhnutelně dotýká otázek etiky a sexu včetně jeho dobové tabuizace. Postoje umělců jsou i zčásti determinovány ideovými a nábožensko-filozofickými postuláty doby. Zejména obor zátiší je v holandském malířství doveden k vrcholnému pojetí vyjádřením kontemplativního nazírání na svět. V jistém smyslu je negací řady otázek, které nastoluje žánr historický a náboženský v oblasti sexuality. Zvláště pak v krajinomalbě, která se zde široce rozvíjí jako zcela svébytný obor, lze zmíněný zřetel kontinuálně sledovat. Jde zde již o zřetelný aspekt asketismu, a to i v intencích holandského protestantismu s rysy kalvinismu. Ten vymezuje výtvarnému umění odlišné ideové hranice, než například blízký katolicismus Flander.

Francouzský barokní klasicismus se rovněž odpoutává od ryze figurální malby a v dílech krajinářů, jejichž pojetí syžetu není žánrové jako u Holanďanů, ale mytologizující, se prezentuje oficiální proud estetiky francouzského dvora za vlády Ludvíka XIV. Ta byla konstruována v souladu se starořeckými kritérii uplatňovanými v oborech dramatického umění. Svou stěžejní tezí jednoty místa a děje se tato kritéria prosadila i v krajinomalbě. Z tohoto důvodu pracovala řada francouzských malířů v Itálii – v místech historicky i mytologicky spjatých s antikou. Některé krajiny mají v mytologické transpozici i erotický podtext, jako je tomu v Lorrainově díle *Únos Evropy*. Vzniklo i dělení prostoru do tzv. plánů, odlišně barevně laděných.

Na půdě Itálie se však Francouzi setkávali i s Holanďany, kteří také do Itálie cestovali. Jejich přístup k umělecké tvorbě nebyl poután akademickou estetickou normou, ale převážně sklonem k volnému, individualizovanému pojetí syžetu a jeho bohaté rozrůzněnosti v tehdy nově objevovaném evropském tématu: současné a historické krajině. Obě jsou vědomě poznamenány odklonem od společenského dění, jeho vnitřních konfliktů, včetně jejich mnohdy neoddiskutovatelného erotického náboje. Jsou rezignací na komentování řady aspektů sexu a jeho role v soudech jednotlivců i společnosti. Do rejstříku témat malířů Holandska se také nedostávaly stěžejní náměty obrazů katolických zemí jako obraz Madony, ale zájmu se těšila témata starozákonní a novozákonní, převážně v aktualizovaném pojetí žánrů. Toto nazírání proniklo i do oboru krajinomalby, jež se

postupně stala novým výrazovým polem pro sdělování individuálních vnitřních témat již nikoli motivovaných společensky.

Postupně se z krajinného, žánrově koncipovaného obrazu, jehož příkladem je dílo Jana van Goyena, stává u Jacoba van Ruisdaela čistým projevem přetlumočení pozorování dramaticky laděných vodopádů, močálů a starých stromů, jakoby předstupňů romantického cítění 19. století. Podobně jako v oboru figurální malby, tak i v tématech zátiší byli staří Holanďané velkými mistry analytického vidění skutečnosti – synchronně pak i v krajinomalbě. Jan Vermeer ve vedutě *Pohled na Delft* se v duchu renesančního názoru vázal na jedno pozorovací místo – a to přímo v plenéru – bez přípravných skic. Severní moře skýtalo holandským umělcům řadu námětů: pobřežní krajinu, přístaviště i koráby s plachtovím, a zde vzniká i nový typ obrazového formátu: marina jako výraz plné svébytnosti krajinomalby, která umožnila únik od mezilidských vztahů, spjatých často se sexualitou, do nitra přírody jako směsi živlů – vody, země a vzduchu.

Oba základní proudy barokní krajinomalby, francouzský a holandský, byly pak doplněny v 18. století benátskou malířskou školou, která vynikla zejména v deskriptivním podání městských celků a jejich společenského života v exteriéru, jak je tomu například v četných vedutách Antonia Bellotta zvaného Canaletto. V kontrastu k francouzskému názoru na parkovou úpravu okolí zámků vzniká v Anglii odlišné parkové uspořádání – anglický park, který se stává i tématem anglických akvarelistů podobně jako volná krajina. Na prahu 19. století vede k zachycení světla v jeho proměnném pohybu, jak dokládají díla Turnerova a Constabla.

Instituce uměleckých výtvarných škol – akademií – má původ v období manýrismu v Itálii. Po následném posunu uměleckých center na sever Evropy, zejména na francouzský dvůr, je zde zdůrazňován heroický odkaz antiky s jeho morální ideou. Nutně pak zde dochází k institucionalizování a klasifikování jednotlivých výtvarných disciplín do závazné hierarchie oborů. Toto usilování ovlivňuje i vývoj ve střední i východní Evropě. V roce 1799 je založena v Praze dekretem císaře Františka I. umělecká škola. Studuje se zde kresba, figurální malba, architektura, anatomie, dějiny umění a krajinářství. Krajinářskou školu vedl od roku 1806 více než jedno desetiletí Karel Postl. Byla profilována v tradici francouzského klasicismu, sám Postl tvořil v duchu Lorrainově – viz např. obraz *Čtyři roční doby*. Rozvíjel i tradici veduty v námětech českých měst, hradů a zámků. Doplňuje je o figurální stafáž, v níž prvek mileneckého vztahu zřetelně chybí. Antonín Mánes po několikaleté pauze krajinářskou školu v Praze obnovil. Rezignoval na klasicistní tradici a nastoupil cestu rozvíjejícího se romantismu, jehož impulsy k nám přicházely z Francie, Anglie i Německa. S akcentem historicko-alegorickým studuje českou krajinu, maluje např. hrad Okoř, zříceniny Kláštera u Nepomuku, tamtéž i Zelenou horu jako remi-

niscenci na legendární pouť sv. Vojtěcha touto cestou z Říma do Čech. Drážďanská romantická krajinářská škola ovlivnila Antonína Mánesa zejména dílem Caspara Davida Friedricha.

Josef Navrátil, vrstevník Antonína Mánesa, byl odlišným typem umělce. Ovládal virtuózně malířskou techniku a uplatňoval ji v kompozicích s náboženským i mytologickým obsahem, ale i v brilantních zátiších a krajinářských scénériích. Zachycuje motivy horské přírody, které kombinuje s figurální stafáží s narativním vyzněním, někdy ironizujícím, jak je tomu například v jeho obraze Hon na lišku.

Vrcholným představitelem romantického názoru na přírodu byl Adolf Kosárek. Spolu se svým přítelem Aloisem Bubákem studoval na Akademii v Praze u Maxe Haushofera a s jeho školou podnikal studijní cesty do Bavor k Chiemskému jezeru a na Šumavu k Plešnému jezeru. Charakterizuje krajinu v její struktuře geologické i vegetační. Posléze se vydává i na tradiční pouť slavjanofilů k Baltu a maluje tam Bouři na křídových útesech Rujany s hřbitovem. V Selské svatbě se Kosárek vyrovnává nově s pojetím stafáže v krajině tak, že ji považuje za protiváhu nálady pusté přírody. Kosárkův surnaturalismus (řeceno slovy Ch. Baudelaira o díle E. Delacroixe) propůjčuje krajinomalbě i asociativní zvukový efekt v rachotu kol projíždějících povozů a spřežení včetně jejich ozvěn ve skalách. Kosárkova Lesní krajina s kaplí a poustevníkem je dokonalým ztvárněním asketického života uprostřed smrčín a skal.

U Bedřicha Havránka se setkáváme s precizním studiem detailů přírody – mechů, rostlin, stromů i keřů, které skládá v jejich až neskutečné mozaice detailů bez perspektivního odlišení prostorového vnímání v jeho vizuální ostrosti. Takto se vzdaluje od sepětí se společenským děním, jeho obrazy přírody jako by byly věcnými přírodovědnými studii pozitivistického vyznění.

Novoromantik Julius Mařák prošel krajinářskou školou v Praze, ale i v Mnichově u Leopolda Rottmanna. Byl autorem proslulých třináctilistových Rakouských lesních charakterů (doprovodu k básním J. Scheffela), ale více byl znám jako autor výzdoby lóže Národního divadla a schodiště Národního muzea monumentálními obrazy památných míst českých dějin. Figurální motiv se objevuje v jeho raném díle, a to nikoliv jako stafáž, ale jako jistý symbol vzdálený erotickému citění.

Završující osobností vývoje krajinomalby v Čechách se stal Antonín Chittussi. Zásadní vliv na jeho dílo měla barbizonská krajinářská škola ve Francii, která založila zcela novou tradici malby ve volné přírodě pod širým nebem – v plenéru. Autor sám načas pobýval ve vesnici Barbizon a studoval tam obdobné přírodní scénérie jako Th. Rousseau, J. Dupré, Ch. F. Daubigny i C. Corot. Tito umělci chápali přírodní motivy v jejich přirozeném osvětlení a v autentické geologické skladbě často s divoce ros-

toucí vegetací. A. Chittussi střídal pobyty v Čechách a ve Francii, doma maloval rodnou Českomoravskou vrchovinu, jihočeské rybníky ve fázích denního světla i nostalgicky laděné západy slunce. Krajinomalba je v jeho pojetí paralelou vnitřních pocitů a nálad umělce, který uniká z rostoucího ruchu velkoměst i jejich mondénních zábav – kabaretů, varieté a operet.

František Kaván se stal pokračovatelem Chittussiho směrem ke kontemplativnímu vnímání přírody. Studoval v Mařákově krajinářské škole, v níž často zazníval i sborový zpěv mladých adeptů umění. Duchovní klima těchto novoromantiků se promítá v Kavánových obrazech jako osobitá přírodní lyrická poezie. Jeho obrazy ocenil i významný symbolistní básník Karel Hlaváček. Obraz *Klekání* vyjadřuje plně jeho romantický symbolismus, jak jej sám nazval. Jedním z vrcholných děl českého plénérismu – protipólu vídeňské, eroticky a dekorativně laděné secese – se stal Kavánův obraz *Na vzduch u domova*, pohled na louky a nezralé obilí v jejich laskavé zeleni pod modrým nebem.

Alois Kalvoda již náleží do mladší generační vrstvy žáků Mařákovy školy. Vedle Antonína Hudečka a Antonína Slavíčka reprezentuje umění začátku 20. století i s nepřímým vlivem secesního dekorativismu na krajinomalbu. Tuto tendenci dokládá např. obraz *Senoseč na Slovácku*, obraz vzdálený jakékoliv erotické myšlence.

Závěrečnou fází krajinomalby jako specifického oboru reprezentuje především v Čechách dílo Antonína Slavíčka a Václava Radimského. Oba byli ovlivněni francouzským impresionismem, Radimský přímo studoval u Clauda Moneta. Avšak i severoněmečtí malíři–krajináři z Worpswede, kteří vystavovali v Praze z iniciativy Jana Preislera, ovlivnili oba naše umělce, zejména řadou motivů tamních rašelinišť. Impresionismus vzniklý na půdě Francie je zcela výjimečným impulsem, který v roce 1874 a pak o dva roky později na výstavách otevřel novou kapitolu výtvarného umění, a to nejen v krajinomalbě, kde se zrodil, ale v obecně širokém kontextu umění vůbec. A. Slavíček ve svých obrazech z Vysočiny (Kameničky), ale i z okolí Prahy vnášel do krajinomalby svěží poezii bezprostředního pozorování proměn světla a barvy v technickém přednesu děleného malířského rukopisu.

Jan Skolka
Západočeská galerie
Plzeň

Jindřich Vybíral

HLUBOKÁ JAKO „ŽENSKÝ VRCH“

Historik české architektury nemá mnoho na výběr, o čem by mohl na této konferenci hovořit. Témat v dějinách naší domácí architektury, která byla či jsou tabu, je víc než dost, ta ale souvisí s naším ústředním námětem asi jako komáří řešeto s kozou od Podmokel. Z nepatrné nabídky jsem vybral předmět, jehož spojitost se sexem není prvoplánová, avšak přesto je nepopíratelná. Řeč nebude o erótu. Problémem, jímž se chci zabývat, je binární protiklad mužského a ženského principu, jak se odrazil ve výtvarných formách jednoho z nejvýznamnějších děl architektury 19. století v Čechách. Tématem mého vystoupení je Hluboká jako Frauenberg čili „ženský vrch“ – první známé dílo feministické architektury v Čechách.

Zámek na Hluboké je vedle harrachovského Hrádku u Nechanic nejvýznamnější realizací romantické neogotiky v Čechách a jeho velkorysému pojetí stěží může konkurovat kterákoliv podobná stavba v habsburské monarchii. Jeho stavebníkem byl Johann Adolf ze Schwarzenbergu, který po návratu z diplomatického poselství u britského dvora nechal své zdejší venkovské sídlo přebudovat ve stylu anglické neogotiky. Podle projektu vídeňského architekta Franze Beera probíhala přestavba v letech 1841–1857 a pak pokračovala za řízení šéfa schwarzenberského stavebního úřadu Damase Deworezkého až do roku 1873.¹

Odborná literatura zabývající se romantickými zámky 19. století vesměs poukazuje na mimořádně velkou aktivitu šlechtických stavebníků při jejich budování. Vzdělané aristokraty můžeme označit přinejmenším za spoluautory projektů. V mnoha případech spočívala úloha architekta v tom, že představu svého mecenáše převedl do podoby stavebních plánů a pak dohlížel na jejich řádné uskutečnění.² Podobně tomu bylo na Hluboké.

¹ Srov. Jindřich Vybíral, *Architektura jižních Čech v období historismu. Změna paradigmat a nové hledání identity* (nepublikovaná disertace), Praha 1996.

² Srov. zejm. Renate Wagner-Rieger-Wolfgang Krause, *Historismus und Schloßbau*, München 1975.

Kníže Johann Adolf, který se v době svých studií zabýval rovněž stavitelstvím a architektonickou kresbou,³ v první fázi stavby intenzivně spolupracoval s Beerem a o všech podstatných záležitostech osobně rozhodoval. Bylo by však jistě nesprávné činit jej odpovědným za vše, co se odehrálo v architektuře a vnitřním zařízení zámku, jak by problematiku asi prezentovala tradiční uměnověda, spjatá se stereotypem patriarchálně strukturovaného světa. Vzpomínky současníků vzbuzují spíše představu, že to byla kněžna se „svým entuziastickým temperamentem, s jejím neúnavným duchem“⁴, kolem koho se otáčel mechanismus schwarzenberského domu. Paul Vasili vzpomíná na „zbožňovanou kněžnu Lori“, blondýnku s průsvitně jemnou pletí, jako na duchaplnou a nesmírně útlocitnou bytost, která svým šarmem oslňovala vídeňskou smetánku ještě v době, kdy už měla dávno vnoučata.⁵ Více než dvacet let udávala tón dvorské společnosti, její mínění bylo určující při zařazování do společenských vrstev a při pořádání slavností. Byla to ona, kdo vídeňské aristokracii předepisoval módu. Johann Adolf naopak v rodinné tradici figuruje jako suchar zcela pohlcený šedí vladařských povinností, jemuž stát po boku vyžadovalo značnou dávku trpělivosti. Proto bývala v obecném povědomí zásluha o zbudování hlubockého zámku připisována jeho choti, kdežto on sám byl degradován na poslušného vykonavatele její vůle. „Tu vznikla v kněžně Eleonoře Švarcenberkové myšlenka, vystavěti nádherný středověký hrad, a bez prodlení přistoupil kníže Jan Adolf Švarcenberk k uskutečnění tohoto královského snu choti své,“ vyjadřuje tuto představu F. A. Šubert.⁶ Stavební práce prý probíhaly tak, že „jednotlivé části hradu byly dvakrát i třikrát stavěny, opět strhovány a znovu stavěny, jen aby shodovaly se úplně s obrazem, jež v sobě v mysli utvořila a vždy zase doplňovala kněžna“.⁷ Pokud však lze usuzovat z agendy vrchnostenských úřadů, Eleonořino panování nad přestavbou hlubockého zámku se datuje teprve od odchodu architekta Beera, kdy jí kníže přenechal větší část péče o vybavení. Její vláda však byla vskutku energická a neúprosná. Jak vzpomíná schwarzenberský zahradník Rudolf Vácha, tato „dáma velkého stylu (...) vždy přicházela s nějakou novotou z Paříže. Na její podnět (...) se dělaly změny v parku, též v zámku samém, a pak měli plné ruce práce jak kustod Zenker, tak zámecký správce Scheichl, nebyl-li ještě také přibrán z Krumlova stavební ředitel Deworezky, aby podal nějaké návrhy na vy-

³ Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, Rodinný archiv Schwarzenbergů. Studijní plán – zimní semestr 1815-1816 a zimní semestr 1816-1817.

⁴ Karel Schwarzenberg, *Geschichte des reichständigen Hauses Schwarzenberg*, Neustadt an der Aisch 1963, s. 242.

⁵ Paul Vasili, *Die Wiener Gesellschaft*, Leipzig 1885, s. 361, 489–491.

⁶ František A. Šubert, *Z českého jihu*, Praha 1902, s. 205.

⁷ Tamtéž, s. 204

krášlení interiérů. Které došly schválení, ty pak truhlářský mistr Vondruška umělecky vypracoval.“⁸ Kníže se snažil dohlížet na dodržování elementárních zásad hospodárnosti. Podle historika Josefa Šusty, jehož otec byl ředitelem treboňského panství Schwarzenbergů, přitom kníže prokázal bezpečnější vkus než jeho oslnivá choť, která podle jeho mínění „ve svém shonu za opravdu knížecí magnificencí se střetla opětovně nejen s rozšafnou hospodárností (...), nýbrž prohřešila se v ledačems i na přirozeném půvabu jihočeského kraje“.⁹

Franz Beer se na stavebních pracích a úpravách interiérů prokazatelně podílel přinejmenším do ledna roku 1857. V listopadu téhož roku již kníže pověřuje vedením prací na Hluboké vrchního stavebního inspicienta Damase Deworezkého. Činorodost nového zámeckého architekta nebyla malá: ačkoli výzdoba a vnitřní vybavení zámku byly v podstatě dokončeny, na přání kněžny Eleonory musel Deworezky nejen dokončit Beerovo dílo, ale proměnit řadu hotových interiérů. Náročnějších tvůrčích úkolů neobdržel mnoho, zato však navrhoval desítky drobných úprav. Na počátku šedesátých let si kněžna přála rozdělit bílý mramorový sál do čtyř menších místností, do žlutého bylo třeba navrhnout dekorace stropu, do knihovny nástěnnou výzdobu včetně znaků bývalých majitelů. Kolem zámku a v zahradě si kněžna žádala zídku s cimbuřím, nový nábytek bylo nutno pořídit do předpokoje a hostinských pokojů, obrazy přibyly do ranního salonu, malé jídelny a kuřáckého salonu. Ve druhé polovině desetiletí se drobné úpravy odehrály v kapli, knihovně, zbrojnici, obrazové galerii, divadle a jízdárně. V závěru šedesátých let sochaři Michal, Schonbauer a Peschina a stolař Schinka zhotovují nový strop v přijímacím sále. Další dekorační práce se odbývají v jídelně a kuřáckém salonu. V roce 1870 byl do apartmá kněžny a do hostinského pokoje zaveden telegraf.

První významnější úlohou, jíž byl Deworezky na Hluboké pověřen, bylo zřízení železné verandy, přistavěné k zámku z jihovýchodu, obepínající oranžerii a vyvedené až do výše ranního salonu. Deworezky byl vyzván, aby předložil několik návrhů. Poté, co kněžna vybrala nejlepší z nich, vydal v únoru 1867 Johann Adolf rozhodnutí o stavbě. Práce probíhaly dle jeho příkazu tak, že v prvním roce byl postaven východní díl verandy a v roce následujícím zbývající část.

V těsné návaznosti na stavbu verandy obdržel Deworezky poslední úkoly, které měly změnit exteriér hlubockého zámku. Do vnější omítky nad verandou byly podle jeho výkresů provedeny vrypy představující kvádrování, mezi arkýře ranního salonu byly umístěny kamenné erbovní štíty a nad středovou částí verandy vztyčeny fiály. Kvádrování pak bylo

⁸ Rudolf Vácha, Hlubocké vzpomínky, Tradice 3, 1936, s. 243

⁹ Josef Šusta, Vzpomínky I. Dětství a jinošství, Praha 1947, s. 47.

provedeno na rohové věži u zámecké kaple, na strážní věži, hlavní věži a na všech stěnách schodiště. Ještě v průběhu roku 1871 pracoval zámecký architekt na návrhu galerií v prvním nádvoří a bylo mu svěřeno rovněž řešení obvodových stěn druhého nádvoří, pro něž Deworezky navrhl velký balkon nad vstupem do reprezentačních prostorů, dva arkýře a pojednání stěn s jeleními hlavami. Tyto úpravy, které nejpravděpodobněji můžeme také spojit s čínorodostí kněžny Eleonory, dosti názorně dokumentují proměnu, která se na hlubockém zámku udála po odchodu Franze Beera z knížecích služeb.¹⁰

Deworezkého úkolem bylo především ztlumit klasicistní rysy původního návrhu, vystupňovat malebný účín stavby a tak ji přiblížit proměňujícímu se vkusu doby. Elementy, jež Deworezky aplikoval na zámecké fasády (přípory s představenými fiálami, rytmizující fasády), byly „gotičtější“ než srovnatelné motivy použité Beerem. Tyto doplňky však exteriér zámku s duchem gotiky nesblížily, neboť posílením artikulovanosti bylo její organické cítění ještě více utlačeno, a nadto Beerův pádný projev a velkorysá koncepce byly rozmělněny a překryty povrchním, líbivým dekorativismem.

Ačkoliv mým původním záměrem bylo polemizovat s tradičním „sexistickým“ modelem dějin umění, který upírá ženám zásluhu na tvorbě špičkových uměleckých děl, můj pokus představit Hlubokou jako milník v historii feministické architektury v Čechách nedopadl nejlépe. Neúmyslně jsem se přiblížil pozicím, jež feministická uměnověda podsouvá svým protivníkům, kteří prý soudí, že „ženy nebyly historicky signifikantními uměleckými osobnostmi, neboť jim chybí vrozená jiskra génia, která je přírodou dána jen mužům“.¹¹ Ale před parohy, které kněžna nasadila na sličné čelo jihočeského zámku, selhávají všechny dobře míněné snahy.

Jindřich Vybíral
Národní galerie
Praha

¹⁰ Státní oblastní archiv Třeboň, fond Velkostatek Hluboká.

¹¹ Griselda Pollock, *Feminist Interventions in the Histories of Art – an Introduction*, in: *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London 1988, s. 1–17, zde s. 2.

Marie Benešová

NÁMĚT LÁSKY V ARCHITEKTUŘE

Dříve než se budu zabývat vlastním tématem svého referátu, je třeba, abych se alespoň stručně zmínila o architektuře a jejím obecném charakteru.

Pokud je vůbec architektura pokládána za umění, má v obecné teorii výtvarných umění poněkud specifické postavení, poněvadž charakter procesu jejího vytváření je velmi obecný, složitě vztažný a odehrává se v několika rovinách. V nich se oproti jiným uměleckým druhům užítkovost architektury postupně překonává dříve, než nastává skutečná umělecká tvorba. Jde tedy o postup od objektivních předpokladů a jejich střetu s historickou subjektivní situací až k čistému subjektivnímu projevu. Tento projev, právě tak jako předmět, je obecné povahy, kterou nelze srovnávat s jakoukoliv skutečnou podobou přírodního předmětu, a tím spíše živých bytostí. Architektonické tvoření se řídí obecnými kompozičními zákony, například symetrií, kontrastem, gradací, rytmem, proporcí atd. Z těchto vztahů během tisíciletého vývoje byly formovány soustavy znaků, mluvy či jazyka, které oddělovaly jednotlivé etapy. Nikdy je však neoddělovaly bez souvislostí k předpokladům, a tím spíše předpokladům uměleckého rázu. Přestože se kvůli obecnosti svého předmětu i výrazu architektura považuje za méně srozumitelnou a jejímu jazyku – pokud mu chceme rozumět – se musíme naučit či spíše se ho musíme naučit vnímat, působí o to silnějším a emotivnějším způsobem svou estetickou a neestetickou stránkou. Není totiž třeba, abychom jej vykládali a srovnávali s jednotlivou skutečností, vymezenou situací, událostí či fabulí, s nimiž pracují jiné druhy umění. Tento zajímavý úsudek se odvozuje z dějin výtvarného umění – jednotlivé druhy v průběhu vývoje ustupují ze své zásadní charakterové podstaty a inklinují k opačnému charakteru. Tak je tomu například ve dvacátém století s malířstvím a sochařstvím, bytostně mimetickými druhy umění, které v některých výtvarných tendencích dospěly k výrazné abstrakci.

Stejně tak architektura má období, kdy rezignuje na svůj obecný výraz a chápe se syžetu. Mimesis v architektuře není tak mimořádná, pokud jde o inspiraci tvarem, který byl již jednou architektonicky vytvořen. S pří-

rodní mimesis se lze setkat v manýristické architektuře, která bývá značně morbidní v různých personifikacích. Tehdy nás například namísto vstupu do domu, běžně bezpečně tektonicky vymezeného, láká nebo spíše odpuzuje brána ve tvaru otevřené tlamy. Tyto příklady, uvedené v úvodu, měly poukázat na to, že architektura má – stejně jako její sesterská umění – schopnost vystoupit ze svého charakteru, který je jí určen, a může se vyjadřovat napodobením skutečnosti.

Archetyp této inspirace je navíc ztotožňován s mužským a ženským principem, představovaným pevným dórským řádem a subtilním řádem iónským, jehož voluty je možno racionálně interpretovat jako výraz schopnosti nadlehčování a vznášení těžkého vodorovného břemene. Stejným způsobem je lze pokládat za zabstraktnění ženských prsů, jen zdánlivě nesrovnatelných s pojetím prsů neolitických ženských idolů. V Řecku mohl být tento archetypální tvar takto pochopen, představíme-li si například iónský Erechtheion se síní kór. Interpretovat význam zde použitých prvků by bylo mnohem složitější, neboť chrám je zasvěcen dvěma mužským bohům a Athéně, bohyni výhradně panenského charakteru. Přesto se spojení obou řad v klasických Athénách vyskytuje jak v Parthenónu, tak ve vstupních Propylajích, ať již je považujeme za architektonickou zvláštnost či za symbol. Vědecky dokázat naše tvrzení však nemůžeme.

Jednoduché připodobnění mohlo být proměněno ve skutečný námět pouze tehdy, když se vytvořil symbol jako výraz velké obrazotvornosti. Nebylo již možné archetyp aktualizovat mimetickým způsobem. Zmíněný proces se odehrál na počátku 20. století, kdy můžeme do souboru mimetických druhů zařadit i architekturu. Tehdy se i architektura stává dílem s určitým námětem, dílem, které se však musí vypořádat se svou „kletbou“ – užítkovostí v celém procesu, který začíná daným úkolem, pokračuje konkrétní přírodní představou a vrcholí účinnou abstraktní kompozicí. Ta nepostrádá v symbolismu jisté tajemství, které vábí k rozluštění. Její asociace jsou složité, poněvadž mají hluboké duchovní a literární pozadí.

Tvůrcem architektury tohoto druhu byl František Bílek. O jeho tvůrčí osobnosti, niterně spřízněné s básníky Juliem Zeyerem a Otokarem Březinou, není nutno se zde zmiňovat. Je však nutno připomenout jeho mimořádně živou obrazotvornost, která svou proměnou v umělecký tvar nabízí ve svém výrazu tak hluboce zakódované symboly, že sám autor je pokládal za nutné doprovázet slovním výkladem. Není třeba se také ptát, zda se v jeho díle setkáváme s láskou. Prostupuje celou Bílkovou tvorbou, stejně tak jako touha po odkrytí pravdy. Vyskytuje se také v jeho architektonických projektech? Rozhodně ano. Není to však láska ani jednoduchá ani tělesná. Je to láska vyšší, složitá a především duchovní, spojená s jinými kladnými a vznešenými lidskými vlastnostmi, které jsou zastoupeny

zvířecími symboly. Je zajímavé, že v souvislosti s architekturou se často vybavuje představa psa nebo psů, symbolu věrnosti, přátelství, ale také bdělosti a ostražitosti. Ač právě v této souvislosti nemůžeme hovořit o projevu lásky, lze postup této Bílkovy symbolické tvorby ztotožnit s návrhem stavby ve tvaru dvou strážných psů, a to jednoho sedícího a jednoho ležícího. Tak je lze vidět z exteriéru předsíně chrámu, který je součástí jeho díla *Stavba budoucího chrámu v nás* (1908), v němž Bílek „ujasňuje svá filosofická a náboženská stanoviska“, „v němž chápe vesmír jako Bohem stvořený chrám“.¹ Výklad je tu možný s ohledem na komentář, kterým Bílek dílo doprovodil. Nepoměrně obtížnější je interpretovat kresbu patrně rodinného domu na námět dvou vrkajících holoubků stočených jakoby zobáčky k sobě. K této kresbě komentář chybí. V tomto případě se odvažujeme vykládat symbol holubice ve významu pokora, skromnost, zbožnost, prostota a pravda i jako ideál soužití dvou lidí v novém životě a novém domě.

Je to však výklad velmi prostý a Bílkovi neodpovídá v souvislosti s „předsíní chrámovou“ nebo jeho vlastním domem. Spíše by bylo možno poukázat na citát: „I přiletěla k němu holubice k večeru, a aj list olivový utržený v ústech jejích“.² Bílkova vlastní vila v Praze IV čp. 233 byla komponována na námět „Život jako pole zralých klasů, skýtajících výživu bratří na každý den“.³ Dům má průčelí s vysokým řádem sloupů s hlavicemi uzavřených lotosových květů staroegyptských chrámů. Motiv lásky lze pak vyčíst nikoliv ze sloupů, představujících obilné pole, ale z konkávních průčelí, které je možno chápat jako náruče rozevřené vstříc bratřím.

Je však třeba, abych uspokojila požadavky tohoto sympozia. Dovolte mi prosím, abych posunula čas o téměř devadesát let a krátce se soustředila na objekt, který po dobu více než pěti roků vzrušoval pražskou odbornou i laickou veřejnost. I když se mu prostě říká Tančící dům, nepochybujeme, že byl zformován na téma vztahu muže a ženy. Byl dokončen v roce 1996. Funguje jako administrativní budova a geneze jejího konečného tvaru je asi pětiletá, snad i delší. Záměry, jakým způsobem zastavět toto místo, které se uvolnilo po zničení rohového domu na Rašínově nábreží po náletu, můžeme sledovat půl století. Nynější projekt, o jehož autorství se dělí F. O. Ghery, exkluzivní americký architekt, a Vlado Milunič, Chorvat, ale naturalizovaný Pražan, vznikl původně ze soutěže. Z ní se postupně vyvinul Miluničův projekt, který v zásadě již nese znaky nynější realizace. Tento projekt je výrazem architektonického dekonstruktivis-

¹ Marie Halířová, Katalog mezinárodní výstavy „Art nouveau ve střední Evropě“, Kodaň, březen–červen 1996.

² I Mojžíš. 8, 11.

³ František Bílek, *Stavba budoucího chrámu v nás*, Praha 1908.

mu. Toto hodnocení však nepovažuji pro naše sympozium za důležité, spíše nás bude zajímat vztah jeho vnitřní prostorové struktury a vnější forma, nebo jeho skutečná architektonická hodnota, která zůstává i po řadě analýz stále sporná.

Nás zajímá jeho námět, který byl zformován do exkluzivního tvaru. Tento tvar představuje dvě hmoty ztělesňující v úzkém vztahu mužský a ženský princip či spíše – poněvadž tvar je velmi názorně stylizován a je plně čitelný – muže a ženu. Muže zobrazuje v tradičním pojetí jako pevnou, neúchylnou podstatu vztahu, žena má pak následující atributy – je prohnutá, dynamická, svádějící, vábíci. Mužský princip je ztělesněn v pevném a neprůhledném materiálu, žena v transparentním, vířivě působícím skle. Ač se tento projekt nazývá Tančící dům, je v jeho konfiguraci patrný moment jisté lascivnosti, svodu, lásky, a to přesto, že obě hmoty nejsou bezprostředně těsně spojené, ale je mezi nimi malá cézura. O to však působí vyzývavějším způsobem, neboť tu existuje náznak nadcházejícího děje. Sex tu je rozhodně přítomen, ačkoliv u předlohy představy o něj vůbec nešlo. Ginger a Fred nebyli milenci. Nejde tu o přesný opis skutečnosti, ale o kreaci, do níž je vložen i názor autorů na námět i jeho rozvinutí. Snad starší Američan neměl přímo na mysli projektem realizovat vlastní sexuální představy. Naopak mladší z autorů, Milunič, asi ano. Doklad o tom podává rozhovor s nimi, v němž například Ghery zdůvodňuje prohnutí prosklené hmoty snahou o neporušení vyhlídky ze sousedního domu na hradčanské panorama. Naopak Milunič již v roce 1991 říká, že jeho představa, kterou obecně inspiroval ruský konstruktivismus, se zformovala do tří podob, z nichž první měla tvar puklého lusku, druhá jakési české Johanky z Arku s prsy vypnutými do magického centra města, ve třetím případě šlo o spadlé kalhoty,⁴ tedy o asociaci zcela neoddiskutovatelnou a jasnou. Vyzývavé tvary tohoto domu navozují samy o sobě různé asociace tématu lásky, je to vidět zejména v interpretaci fotografa, naladěného týmž způsobem. Není však nutné je dále rozvádět. Jako důkaz existence námětu lásky v architektuře snad stačí, co tu bylo řečeno.

Marie Benešová
Fakulta stavební ČVUT
Praha

⁴ F. O. Ghery–Vladimir Milunič, Tančící dům, *Architekt* 37, 1991, s. 4.

Zdeněk Bezečný

SŇATKY ČESKÉ ŠLECHTY VE DRUHÉ POLOVINĚ 19. STOLETÍ

V článku o šlechtě v Rakousku před rokem 1914, otištěném v revue *Études Danubiennes* v roce 1992, zaznamenal Hans von Urbanski následující vzpomínku Jana Schwarzenberga, bývalého rakouského vyslance ve Vatikánu, která se tradovala v orlické sekundogenituře tohoto významného jihočeského rodu.¹ Janův otec Karel IV. ze Schwarzenbergu velmi záhy ovdověl, a rozhodl se proto znovu jít na námluvy. Kam? Do Gothy! (Nikoliv ovšem do německého města, ale do genealogických ročenek v něm vycházejících.) Tam našel hraběnku Idu Hoyosovou, u níž mu vše vyhovovalo – babička Lichtensteinová i matka Paarová. Tento „genový vklad“ sliboval výborné manželství s nadanými dětmi. Byl však šlechtický sňatek záležitostí pouhé racionální úvahy, jak naznačují předchozí slova? Zřejmě nikoliv.

Ostatně ve skutečnosti celá událost proběhla poněkud jinak. Karel IV. ze Schwarzenbergu, syn proslulého konzervativního politika a právník vítěze v bitvě u Lipska, opravdu v květnu 1890 po krátkém, pouhé čtyři roky trvajícím manželství ztratil manželku Marii, rozenou hraběnku Kinskou z kostelecké větve rodu. Rok na to se ve svých jednatřiceti letech začal ucházet o ruku jednadvacetileté Idy Hoyosové, na niž ho upozornil otec Karel III. Při setkání ve Vídni v červnu 1891 zjistil, že mladá hraběnka se mu líbí a je velmi přátelská. Ani on jí nebyl lhostejný. Měl ale soka, hraběte Ferdinanda Kinského. Výhodou mu byla přízeň Idiných rodičů a přímluvy jejich společného příbuzného, hraběte Františka Clam-Gallase. Rozhodnutí však leželo na samotné hraběnce Idě, a vyslovil-li by se Ferdinand Kinský dříve, pravděpodobně by dala přednost jemu, neboť ho znala déle a lépe. Tyto obavy se ukázaly být liché, a tak se Karel kníže ze Schwarzenbergu v září 1891 s hraběnkou Idou z Hoyos-Sprinzensteinu zasnoubil a v listopadu téhož roku ji v prelatuře u Skotů ve Vídni pojal za manželku.²

¹ Hans von Urbanski, *Der Adel in Österreich vor 1914*, *Études Danubiennes* 8, 1992, s. 1–14.

² SOA Třeboň: RA Schwarzenberg, sg. N-a-14, dopis Karla IV. Karlu III. ze dne 4.6. 1891, kart. 216.