

objevily v Súpisu pamiatok, ale i vůbec rozhodnout, jak si péči o památky lidového stavitelství na vsi představujeme. Budou se opravovat a budeme družstevní zemědělce se zavedenou velkovýrobou nutit v nich bydlet nebo je přeneseme do skansenů a tím je zničime nebo je dokonale zdokumentujeme a elaboráty uschováme v archívech? Mohla by vědecká redaktorka přijatelně vysvětlit, proč se mají chránit jako památka domy zemědělských dělníků na státním statku z 20. století v Bajči u Komárna (str. 27)? Co je to památka?

*E: Sakrální architektury*

1. Kostely, kláštery, synagogy, na vsi kaple a zvonice se zvonem. (Body a—g stejně jako u „Sidla“ sub D).
2. Zařízení.
3. Hřbitovy u kostelů (a hřbitovy volné).

*F: Městské veřejné budovy* (na vsi rychty, obecní pečetiidla)

*G: Městské obytné stavitelství*

*H: Drobné architektury, kříže, sochy, pomníky*

*CH: „Historické“ památky (i technické)*

Poznámky: Diskusní je otázka, mají-li být do Soupisů zarazeny inventáře veřejných místních sbírek a archivů s místním materiálem (pouze tohoto) nebo mají-li striktně být pořízovány zvláštní katalogy těchto institucí. V českých Soupisech nebyla tato otázka obecně rozhodnuta. Druhá cesta se zdá patrně důslednější, nehledíme-li již k praktické stránce věci.

Jak patrně, byl jsem nucen ke konci svou recenzi zstručňovat. Je však třeba se ještě dotknout několika bodů. Soupisy by měly zachycovat patrně nejen památky zachované, ale i nezachované (zaniklé vsi, kostely), u nichž by ovšem schéma záznamu bylo příslušně omezeno. Súpis by si však neměl všimnout památek zavlčených. Velmi závažnou otázkou je dále postup a způsob popisů a tím i jazyková stránka Súpisu. Súpis značně „vypiauvaj“ (např. namátkou na str. 195: kostel trinitárov . . . centrální barokní, začali ho stavět roku 1717 a vysvětili roku 1727, loď má oválný půdorys, prodloužený na jedné straně presbyteriem, na druhé předsíní . . .). Jednou popis začne vnějškem, jindy vnitřkem. Neobyčejná a přehnaná pozornost je věnována obytnému stavitelství. Na str. 188 jsou podrobně popisovány klenby, ačkoliv hned nad popisem je umístěn půdorys, ale profilace žeber zůstala neznámá. Atd., atd. Publikace by získala na přehlednosti dalším typografickým rozlišením sazby odstavců. Zůstaly tiskové chyby, např. str. 22: barokní z druhé pol. 19. století. Obrazová dokumentace (půdorysy, jako v „Dehiovi“) je primitivní. Zbytečně velké půdorysy nemají udány světové strany, jsou bez měřítka a bez grafického znázornění slohových rozborů.

Od vydání Uměleckých památek Čech (1957) k vydání Súpisu pamiatok (1967) minulo deset let. Je mezi oběma pracemi valný rozdíl? Súpis je dokonce ještě hojovný, zcela podle bechyňských hesel z padesátých let. Nad kým zvitčel? Přemohl starostlivou vědu. S pomocí odborných recenzentů rukopisu.

Václav Richter

**Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze.** Výstava Národní galerie v Praze a Střediska státní památkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje. Praha 1965. 75 stran textu, 25 reprodukcí.

Výstava rakouského malířství 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze, instalovaná v letech 1966–1968 na zámku v Jemništi u Benešova, proběhla za poměrně malého zájmu naší veřejnosti. A přece šlo o významnou událost nejen svým tématem a kvalitou exponátů, ale také celkovou prezentací. Výstava byla vzorně instalována a doprovázena vědeckým katalogem s podrobnou dokumentací a s velmi závažnou úvodní stáří P. Preisse. Bylo by proto skutečně žádoucí, aby došlo k repríze výstavy, nejlépe ovšem přímo v Praze.

Soubor obrazů (doplňený z instalačních důvodů několika sochařskými díly) byl vybrán z bohatých fondů Národní galerie, které pro nedostatek prostoru jsou již po celá desetiletí uloženy v depozitářích. Autorovi se podařilo sestavit skutečně kvalitní a zajímavou kolekci, v níž jsou zastoupeny všechny obory malby: obrazy náboženské, mytologické, podobizny, krajiny, společenské žánry i zátiší, a vedle „hotových“ obrazů i skici. Tematická úplnost nahradila aspoň do značné míry některé nedostatky v zastoupení jednotlivých mistrů, z nichž chybí v první polovině století snad nejcitelnější D. Gran a snad i B. Altomonte, a ve 2. polovině někteří významní reprezentanti Trogrový školy, z nichž je zastoupen jen F. A. Maulbertsch, J. W. Bergl a F. Sigrist. Fond rakouské barokní malby v Národní galerii není, jak patrně, prost některých mezer. Zato je však jeho součástí bohatá kolekce krajin Christiana Hilfgotta Branda (1695–1756), jež sem

přišla již roku 1843 z odkazu pražského vlasteneckého lékaře dr. Josefa Hosera, a která je největší brandlovskou kolekcí vedle souboru Brukenthalského muzea v Sibíni. V jisté nesoustavnosti fondu rakouského malířství 18. století v naší státní sbírce se obraží příznačná situace, kterou podrobněji osvětluje obsahlá Preissova studie v katalogu výstavy, že totiž Čechy se v barokní době v oblasti výtvarné kultury do značné míry uzavíraly vůči Rakousku „jako by šlo o demarkační čáru mezi dvěma nepřátelskými zeměmi, nikoli mezi dvěma historickými teritorii jednoho soustátí.“ K tomuto poznatku dospěl autor jednak systematickým studiem rakouské malby v Národní galerii, ale i v jiných českých sbírkách, zejména zámeckých, jednak také studiem dostupných dokumentů. V tomto smyslu je jistě nadmíru významné, že plně využil dosud nedoceneného pramene, inventáře Společnosti vlasteneckých přátel umění (založené v Praze roku 1796), který je, jak uvádí, „přímo zrcadlem stavu šlechtických sbírek konce baroku v Čechách“, a může ještě i v budoucnu vést k identifikaci řady neznámých prací, ukrytých dosud v neúplně probádaných zámeckých a muzejních sbírkách.

Úvodní studie v katalogu (Malířství rakouského 18. století a Čechy) je přizpůsobena záměrem, které si autor předsevzal: podává zasvěcený nástin rakouského malířství 18. století, registruje díla rakouských mistrů v Čechách (v tom navazuje na starší autorovu stať *Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts in der Prager Nationalgalerie*. Alte und moderne Kunst X/83, 1965), zaznamenává, hlavně na základě výše zmíněného inventáře, i díla již neexistující a neznámá, všimá si poměru rakouského a českého malířství. Tento postup se uplatňuje důsledně již na počátku Preissova znamenitého textu, když hovoří o představiteli emancipace rakouského malířství z italského područí, Joh. Michaelu Rottmayrovi. Autor tu provádí nové atribuce, resp. opravuje nesprávná připsání, upozorňuje na zničená a neznámá díla Rottmayrova, na jeho obrazy vyvezené z Čech, uvádí na pravou míru tvrzení starší literatury (v poslední době znovu zdůrazňované E. Hubalou) o domnělém Rottmayrově vlivu na české malířství konce 17. a počátku 18. století (Brandl, Byss, Reiner). Obdobně je zpracována stať o Rottmayrově pokračovateli Martinu Altomontovi, jehož díla, jak autor konstatuje, byla až na jediné přivezena do Čech později, nikoli již v baroku. Také práce rakouských mistrů vysoce vlivné rokokové vrstvy se dostávají do Čech jako ojedinelé importy bez ohlasu v domácí tvorbě. Platí to nejen o D. Granovi, ale i o P. Trogerovi, významném učiteli a zakladateli rakouského rokoka jako zcela svébytné větve rokoka evropského. Vlastně jediným malířem této důležité a velmi zajímavé slohové vrstvy, který měl v Čechách podle P. Preisse určitý vliv, byl Johann Wenzel Bergl (1718—1789). Šlo ovšem o ohlas značně omezený, vyvolaný působivými křížovými cestami, které Bergl, rodák z Dvora Králové, zaslal ze své vídeňské dílny do svého rodiště, dále do Opocna a do Horní Orlice a jež se obrazily ve zlidovělé poloze v křížové cestě v Loučkách u Železného Brodu (a našly, podotkněme, některé zlidovělé ohlasy i na Moravě, kam Bergl dodal, pokud je recenzentovi známo, jedinou křížovou cestu pro farní kostel v Dyji u Znojma). Největší osobnost rakouského baroka vůbec a reprezentant evropské úrovně jeho sklonku, vídeňský Franz Anton Maulbertsch (1724 až 1796), znovu vysoce oceňovaný od dvacátých let našeho století pod vlivem expresionismu, je zároveň — ve svém časnjším díle — nejdůležitějším představitelem výrazové složky rakouského rokoka. Tuto expresivní notu vnesl do rakouské malby zejména vlivný Paul Troger (1698 až 1762), učitel celé generace rokokových malířů včetně Maulbertsche, charakterizovaný již svými současníky jako „malíř nebezpečných obrazů“, jemuž „pekelný duch vedl ruku“. Zároveň se však v této vyhocené expresi projevuje, jak P. Preiss podotýká (str. 16, 19), starší tradice pozdně gotická a manýristická, aktualizovaná znovu na konci barokního cyklu. P. Preiss hovoří velmi podnětně o Maulbertschově „neomanýrismu“ a znamenitě charakterizuje jeho vzrušený sloh padesátých a šedesátých let (str. 18, 19). Podotkněme, že Maulbertschův „neomanýrismus“ souvisí s celkovým pozdněslohovým laděním časnější Maulbertschovy tvorby, s radikálním subjektivismem, který obsahuje — zejména po stránce barevné — již předzvěsti suverenního artismu následující epochy (srov. Ivo K r s e k, *Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, F. A. Maulbertschs Freskogemälde im Lehnssaal des Kremierer Schlosses. SPFFBU F 5 1961; t ý ž, *Das Fresko von Franz Anton Maulbertsch im Lehnssaal der Kremierer Residenz. Zur Frage seines Kolorits*. Alte und moderne Kunst, Nr. 87, 1966).

Je však otázka, má-li autor plně pravdu, chce-li (jak aspoň nasvědčuje str. 8) hledisko exprese rozšířit na celou epochu rakouského baroka („Tento více či méně uvědomělý dialog s Itálií se projevoval především zdůrazněním expresivní složky, většinou živěné zaalpským manýrismem, proti vláskému sklonu k líbivé a někdy až plytké a povrchní virtuóznosti“). Severský ráz sice sebou nepochybně nese — proti italské, klasicistické tradici ovlivněné „formě“ — jistou drsnost a sklon k deskripci, avšak klasicizující mistři 1. poloviny století, jako byl zejména M. Altomolte, závislí na C. Marattovi nebo D. Gran, naznačují, že exprese se stala plně charakteristickou teprve až v období rokoka (a jen v malířství, nikoli v sochařství, kde v 1. polovině století založil silnou tradici rovněž klasicizující G. R. Donner).

Za další ze specifických rysů rakouského baroka vůbec považuje Preiss jistou lidovost („dialekticky přibarvená výtvarná mluva“) a uvádí, že právě tato „lidová emotivnost“ je jedním z pramenů exprese („bytostná touha po výrazově plném prožitku a jeho sdělení, po šokování silným citovým vzruchem“) a pronikla „zdola“ až do děl „největších mistrů rakouského 18. století, u nichž se radikální expresivnost snoubí s nejvyšší malířskou kultivovaností“. Takto chápaná exprese je ovšem příznačná spíše až pro Rakousko rokokové. V Čechách došla jen velmi omezeného uplatnění. Dodejme, že neméně charakteristická je také pro rokokovou Moravu, jejíž výtvarná kultura souvisela v 18. století velmi těsně s Rakouskem, a kde vedle expresivního Maulbertsche „pracují po polovině století dva velmi zajímaví reprezentanti zlidovělého výrazového roka, brněnský Josef Havelka a František Antonín Šebesta-Sebastini z Kojetína (srov. Ivo Krsek, *František Antonín Šebesta-Sebastini*. Olomouc 1956; též, *K otázkám lidových prvků v rokokovém malířství*. SPFFBU F 3 1959).

Stát o F. A. Maulbertschovi patří jistě k nejpodnětějšími partiím Preissova úvodu. Pro kardinální téma Preissova textu je však — vedle postižení slohové podstaty Maulbertschova umění — neméně důležité zjištění, vyslovené v souvislosti s jediným monumentálním dílem, které největší vídeňský malíř provedl v Čechách, totiž s freskou filosofického sálu strahovské knihovny. „Strahovská freska není však pouze Maulbertschovým epilogem..., nýbrž také symbolem konečné kapitulace Prahy před vídeňským uměním. Je však příznačné, že klasicistní Praha, jež vyčerpala fond vlastních uměleckých sil až do dna, vzdala v době josefínsko-leopoldovské státní unifikace, záměrně strážící dosavadní teritoriální a regionální odlišnosti byrokratickou, bytostně amuzickou uniformitou, hold majestátu rakouského umění až v době, kdy i ono stálo před svým konečným zánikem“. (Obširně se P. Preiss zabýval strahovskou malbou ve studii *Freska F. A. Maulbertsche ve Filosofickém sále strahovské knihovny*. Strahovská knihovna II, 1967).

Tuto jistou kulturní uzavřenost Čech vůči Rakousku ještě dokresluje skutečnost, že druhý největší malíř 2. poloviny 18. století, neobyčejně plodný Martin Johann Schmidt, zvaný Kremersschmidt (1718—1801), pro Čechy vůbec nepracoval, jak konstatuje P. Preiss (zatímco např. na Moravu dodal řadu významných prací). Několik málo Schmidových maleb, které se nacházejí v českých sbírkách, jsou vesměs až pozdějšími akvizicemi.

V závěru své úvodní studie uvazuje P. Preiss ještě o rakouskem krajinářství, žánru a zátiší, a dochází k obdobným závěrům jako předtím.

Význam Preissovy studie je mimo veškerou diskusi. Pro rakouský dějepis umění spočívá v autorově podnětném náčrtu rakouského malířství 18. století, koncipovaném se zřetelem k Čechám, a také v tom, že je základem k zevrubné evidenci rakouského materiálu na českém území. Základním zřetelem Preissova textu je dán také jeho význam pro český dějepis umění. Preissova stať je znamenitě fundovaným příspěvkem k širšímu problému poměru českého baroka k baroku okolních německých zemí, k problému diskutovanému dříve převážně jen v oblasti architektury, v posledních letech však již také v oblasti malířství a sochařství (O. J. Blažiček, J. Neumann, P. Preiss). Preissova studie ústí v poznání o svěbytnosti českého malířského baroku v poměru k malířství rakouskému (základ této svěbytnosti spatřuje autor již v tradici, založené v 17. století velkou osobností K. Škréty, která nemá v rakouské malbě rovnocennou obdobu). Nelze — ukazuje P. Preiss — oprávněně hovořit o souvislém „rakousko-českém kulturním prostoru“, jak se s touto tézí často setkáváme v zahraniční odborné literatuře. Ovlivnil-li rakouský barok velmi pronikavě výtvarnou kulturu Moravy (a také ovšem Uher, Sedmihradska, Charvátska a Slovinska), byl vztah Čech a Rakouska mnohem volnější „než se dosud předpokládá... pro naši zemi byla Vídeň spíše zprostředkovatelkou než zásadní usměrňovatelkou“ (str. 30). Šlo patrně o vůli k určité kulturní soběstačnosti, „o uvědomělou koncepci, zřejmě živenou nadnárodním patriotismem českých, byť i většinou jazykově utrakvistických stavů, prelátů a měšťanstva.“ To jsou skutečně závazné závěry, jež podstatně obohacují dosavadní vědomosti o barokním umění střední Evropy.

Ivo Krsek

**Johann Joachim Winckelmann, 1768—1968.** Inter Nationales, Bad Godesberg 1968. 61 stran textu, 8 vyobrazení.

8. června 1968 uplynulo 200 let od násilné smrti teoretika klasicismu a zakladatele vědeckého dějepisu umění — Johanna Joachima Winckelmanna. Nakladatelství Inter nationes vydalo k této příležitosti vzpomínkovou brožuru. Vyšla v edici věnované výročí m slavných osobností, jakými byli mimo jiné např. Hans Holbein starší, 1465—1965; Käthe Kollwitzová, 1867—1967; Johannes Gutenberg 1468—1968 a další. Obsah utlé knížky o Winckelmannovi tvoří tři články — Ludwiga Curtia Johann Joachim Winckelmann 1717—1968. přetištěný z II. svazku knihy Die großen Deutschen, Horsta Rüdiger a Winckelmanns Persönlichkeit, převzatý z 5. čísla časopisu Der Deutschunterricht (1956, roč. 8), a Richarda Biedrzyňského,