

Výtvarný smysl pražského souměstí

Otiskujeme zde dosud neznámý a nepublikovaný text Václava Mencla (1905–1978), vzniklý patrně ve 40. nebo 50. letech 20. století, který v Archivu Národního muzea objevila Kateřina Pařízková.¹ Text, za jehož laskavé poskytnutí děkujeme dr. Kláře Benešové z Ústavu dějin umění Akademie věd ČR, jsme se rozhodli publikovat z úcty k mimořádnému odkazu Václava Mencla, od jehož smrti letos uplynulo 40 let a který mimo jiné patřil k rozhodujícím osobnostem v historii tohoto časopisu. Krom toho se domníváme, že jakkoliv jsou některé teze Menclova textu již překonané, jako celek stále promlouvá a zejména v závěru obsahuje otázky, které jsou pro památkovou péči aktuální dodnes.²

Při denní práci v oboru péče o památky užíváme zásad, či spíše směrnic, během dlouhých desítek let prověřených a na prvý pohled teoreticky ověřených, jež se zdají neotřesné a jimiž se téměř bezpečně dají řešit všechny běžné konfliktní situace, jež přináší současná praxe. Byly vyvozeny ze zkoumání jediné památky, z umělé izolovaného stavebního individua generací našich učitelů, a jejich rodištěm byly bouřlivé debaty v Domácích radách Klubu Za starou Prahu dvacátých let. Urbanismus jako odborná péče o organismus celého města byl tenkrát ještě v počátcích, pěstovalo jej jen několik odvážnějších architektů spíše jako osobní luxus nebo utopii a otázky po smyslu věcí se v oné pozitivisticky vzdělané generaci dávno ještě nekladly; studium barokní kultury se teprve rozbíhalo a v stavebním díle se víc než jeho kompozice a koncepce cenil jednotlivý tektonický článek. A tak i zásady památkové praxe se tenkrát razily obdobným způsobem: daleko déle než kde jinde udržovala je u nás tato pozitivisticky zaměřená generace, jejíž základní životní příležitostí byl převrat po prvé světové válce a jejíž pevná posice i soudržnost zabezpečovala, že mohla svůj odkaz, celkem neotřesený druhou světovou válkou, téměř po způsobu formulí předat svým novopositivistickým žákům.

Jenomže mezitím se mnoho měnilo ve vědách, hledajících obraz světa. S výjimkou novopositivismu, který si to vědomě metodicky odepřel, všechny ostatní směry novodobého myšlení, ať byly sebe odlišnější, spojoval jediný společný záměr, dobrat se jednotného strukturně celistvého obrazu, který by dal vytušit smy-

sl světa a jeho dějin. Od těch dob nejen že každý článek se dialekticky integruje do smyslu celku, z něhož se odvozuje i jeho vlastní smysl, ale jeho účastí na celku se celek zároveň také strukturně mění. Tím se do myšlenkové soustavy dostává kmitavý pohyb.

Jakmile ale místo starých additivních nastoupily v myšlení lidí nové vztahy dialektické, jakmile celek a jeho díl se stávají zároveň východiskem a cílem, bylo potřebné, aby v každé dílčí spekulaci došlo na soustavnou názorovou revisi. Staré formulace se najednou zhroutily, shledávají se nejenom jako nepružné, ale dokonce jako škodlivé. V oboru péče o památky si to již někteří uvědomovali na konci třicátých let – názorový rozpor mezi Václavem Wagnerem na jedné straně a Zdeňkem Wirthem, Stanislavem Sochořem, Karlem Guthem a Pavlem Janákem na druhé se však odehrával spíše jen příležitostně z popudů, jež přinášela praxe, než aby po sobě zanechali literárně formulované argumentace. A tak o tom, že vůbec byl, svědčí dnes už jenom tehda upravovaná stavební díla, z nichž ovšem ta, vedená Sochořem a Janákem (basilika v Třebíči, obnova Staroměstské radnice v Praze), dodnes vynahrazují všechna literární stanoviska.

A tak dnes, stojíce před velkým problémem její organizované obnovy, měli bychom považovat za první a nejzákladnější úkol, formulovat si, jaký byl historický smysl staré Prahy a o co by se tedy měla opírat koncepce práce, ke které přistupujeme.

Kdo by na konci románské doby pohlížel na Prahu z ptáčích perspektivy, měl by už tenkrát před sebou stavební útvar historicky velice nesoudrý a vnitřně nesoučasný, protože starý něco kolem tří set let. Avšak přesto, že geneticky představoval značné navrstvení, od pozdně karolinské kultury až po dožívající umění štaufské, jeho řád byl jednotný a jasně postižitelný: vyrůstal totiž z tvarů i látek, které člověku přichystala příroda. Základem jeho půdorysného rozmístění a výškového zdvihu byla Vltava a šijové ostrožiny jejích obou stran, Pražského hradu a Vyšehradu, které svým relativním převýšením umožnily situaci hlavních duchovních a mocenských dominant, typických pro tento raně feudální svět. Co leželo mezi nimi, tvořilo houfce kamenných i dřevěných stavení, přimknutých k cestám, jež se od vltavského brodu ubíraly k oběma těm hradům; pouze zastavení kolem Staroměstského tržiště a Týna bylo členitější a většího plošného rozměru. Ale i tam určovala půdorysnou kresbu nikoliv sama architektura, nýbrž složitá a vládná spleť cest stavbám se vyhýbajících. Byla to osnova komunikací, sdružených

i trojmo rozeklaných, jež se tak jako ještě nedávno na vesnicích neustále rozdělovaly do vedlejších pramenů, jako by se rozrážely o tvrdé překážky nebo něčemu pevnému neustále vyhýbaly, a které mezi sebou vynechávaly kapkovité ostrovy bloků. Tento proudnicový ráz, sledující tok řeky a charakteristický pro všechna naše „rostlá“ města, zachovaný po celé původní ploše dnešního Starého Města, byl vysloveně dynamické povahy: dodnes se z něho dovídáme, že to byl pohyb, tedy poměry vyplývající z dopravy, které daly tvar konkávním stěnám Staroměstského náměstí a nálevkové zakřivení vyústění všech jeho ulic. Byl to tedy urbanistický řád v podstatě primární, ještě nerozvinutý, velice blízký přírodě a v podstatě respektující její volné formy, v němž dosud nebylo daleko od funkce k vlastnímu tvaru.

Proti západním městům chyběla Praze také jednotlivost vůle. Nebyl to jednotný organismus, jehož měřítko by gradovalo směrem ke středu, i když jeho hlavní tržiště už od počátku takovým krystalizačním jádrem být slibovalo: neměla jednotnou správu, ani světskou, ani farní, neměla jediný velký farní kostel, neměla hradeb, jež by formovaly její vnější tvar. Rozlehlost románské Prahy nebyla tedy souměřitelná se žádným ze současných velkých měst evropského západu, protože sama její kvalita byla jiná, slovanská. Po působu východoslovanských gorodů byly také zařízení oba její hrady: oba průjezdné a oba s paláci a dvorci knížat, s kapitulami a kostely velkofarní a klášterní funkce. Byl to spíš shluk, jemuž dávalo smysl a tvar rušné lidské hemžení; dvorec stál vedle dvorce, bez ohledu na

■ Poznámky

1 O historických souvislostech vzniku textu a jeho interpretaci pojednává následující příspěvek Kláry Benešové.

2 Ediční poznámka: Dochovaný text má podobu strojopisu vzniklého na psacím stroji s Menclovými rukopisnými poznámkami – ty jsou ryze korekturního typu a nezahrnují žádné obsahové variety. Při přepisu jsme tedy mohli respektovat text včetně vyznačených oprav. V rámci přepisu jsme prováděli pouze nejnutnější jazykové zásahy v podobě opravy překlepů a interpunkce dle zásad současných pravidel pravopisu. Naopak jsme respektovali z dnešního hlediska archaický způsob psaní cizích slov i některých českých výrazů (tehda místo tehdy, organizace místo organizace apod.) či obrátů (zejména dělení slov – po výtce místo povýtce apod.).

společnou orientaci, jako by jeden o druhém ani nevěděl; tak jako figury na románském tympanonu, podobné loutkám a hledící upřeně jenom před sebe. Všechno tu bylo ještě syrové, i sám sloh se zajímal pouze o strukturu primitivně opracovaného kvádříku, jak vyšel z techniky rukodělné práce.

Do této Prahy vnesla francouzská raná gotika docela jiný řád. Přišla z jiných krajů, kde byla domovem racionální spekulace, a byla donesena umělci schopnými dokonalého abstraktního myšlení. Závislost na přírodě pominula a tvary se vyvíjely z logisující schopnosti lidského ducha. Hmota města se rozpadla v šachovnici bloků, bloky v sled stejně širokých domovních lánů; celek vznikl addicí, stálým přiřazováním jednotlivosti k jednotlivosti a prvku k prvku. Rytmičky živé řady štítů vytvářely prostory ulic a náměstí. Umělec formoval hmotné tvary, a to na základě objektivně poznatých tektonických zákonů; apriorně vytvořená schemata se opakovala, šlo-li o tytéž funkce, a kladla na jakýkoliv terén. Každý kostel a klášter měl v této soustavě předem dané místo, farní u náměstí, klášterní při hradbách, linie hradeb vymezovaly město nejen stavebně, ale jeho privilegovanou půdu také právně. Výšková gradace reliéfu odpovídala hierarchii duchovních hodnot – mělo-li se co obsahově zdůraznit či tvarově akcentovat, stalo se tak zvýšením: odtud ona tříst' vysokých věží tísňících se v šterbinách ulic, z nichž každá znamenala dominantu spíš pomyslnou, z říše abstrakcí, než vnímatelnou skutečným pohledem. Raně gotické město tak transcendovalo svou reálnou existenci, dotýkající se absolutna nejvypjatějších duchovních konstrukcí.

Takové cíle rozhodovaly tedy při založení Menšího Města a při gotisaci města Starého. Úroveň ulic se zvýšila a toho, co na Menším Městě se stavělo na půdorysu zcela novém, se docílovalo na Starém Městě přečetnými dodatečnými vložkami a násilnou přeparcelizací. Stavělo se rychle, za materiál se volil omítaný lomový kámen a jen zřídka kdy také kamenný kvádr; protože Praha se tehda podílela spíš na životě severní poloviny Čech než jižní, zasahovala do ní také ze Slezska houfně technika cihelné, zpravidla režné zdi. Vznikaly tak opět tvary syrové, ale členitější; stupňovité štíty, štíhlá lomená okna s kružbami, cihelné vlysy sledující vodorovné římsy nebo cihelné slepé pasy a panelace, to všechno patřilo k běžnému zařízení jednotlivých domů, jako ve všech městech v našem okolí. Čím dál do první třetiny 14. století, tím byly všechny tyto tvary křehčí, lineárnější, subtilnější a vertikálně protaženější, domy stály vedle sebe stroze jako pevné, hutné a jen několika základními plochami modelované objemy, jejich obrysy byly tvrdě konturované, skládající se ozubími hradeb a helmami věží město podobné druze křšťalu. Staré kreslené pohledy na Vrtislav dovedou nám dodnes napovědět, oč v dobách Václava II. a krále Jana šlo také v Praze.

Za Karla IV. se s počátku sice znenáhla, ale na konci jeho vlády, kdy už se jím založené dílo začalo ve skutečnosti rýsovat, velice nápadně prosazoval v Praze další slohový řád; nejnápadněji se v celku pražských souměstí projevoval na královském hradě a v nově založeném Novém Městě. Ačkoliv jednotlivá pražská města se od sebe stále ještě oddělovala hradbami a dohromady se stále jen po staru počítala, přeci jen se již v Karlově díle projevují první stopy starostlivé péče o její celek. Už samo založení Nového Města mělo docela zvláštní smysl: život té rozlohy ani zdaleka nepotřeboval, spíše šlo o to spojit oba staré hrady, Pražský a i ze zapomenutí vzkříšený Vyšehradský v jediný stavební organismus, do něhož měl být pojat i Strahovský klášter. Byla to vlastně celá krajina, která byla teď obehnaná novými hradbami, a kvůli ní a jejím prostorovým kvalitám se začaly měnit staré kvality hmotných článků, jež ji skládaly. Petr Parléř opustil souměrné schema francouzské katedrály s dvojvěžovým pylonovým průčelím a opatřil svou stavbu jedinou věží, obrácenou k městské straně. Když zakládal v hradbách Starého Města novou věž, kterou se vstupovalo na Karlův most, zaměnil její průčelí tak, že to pak byla fasáda vnitřní, přichystaná pohledu tomu, kdo z města vystupuje, která se stala hlavní; víc než skutečnost města rozhodoval už prospekt Hradu, který se odtud poprvé divákovi objevil. A zakládaje kostely na Novém Městě, tam, kde si mohl počínat nejsvobodněji, volil pro ně král Karel místa nejvyšší a pohledově nejdůležitější, aby odtamtud vládly krajíně jako optické dominanty. Každý z nich byl jiné podoby, s jinak umístěnou věží, a každý ovládl svůj díl městské hmoty nebo otevřené přírody, ležící u pat jeho návrší. Karel ovšem nestavěl už město vázané strohým additivním rytmem. Jeho bloky i náměstí měly nezvyklou velikost, volné prostory vázaly na sebe příslušné části města a rozhodovaly víc než strohá forma šachovnicového typu, jehož závazný řád se uvolnil a jednoznačnost jeho orientace se porušila. A tak Karlova Praha otvírá novou epochu v jejím výtvorném růstu: tu, kterou důsledně dokonpoval na základech, tehda položených, teprve barok 18. století. V té době se začala už režná stavba z cihel z pražských ulic vytrácet, aby ji nahradila průčelí omítaná nebo malovaná; typem pražské věže se stala helmice s krátkým hřebenem a s doprovodnými vížkami na nárožích, tvar povytce malebný, jehož obrys se měnil s každým pozorovacím stanovištěm.

Období české renesance nepřineslo Praze tolik, kolik bychom vzhledem k velikému požáru Hradu a Malé Strany hned v jeho počátcích očekávali. Měnily se sice tvary jednotlivých štítů, omítaná průčelí začalo pokrývat bělostné sgrafito, tu a tam se objevila ve dvoře vlašská arkáda, trvaly však dál do hloubky ustrojený štítový dům, rytmická vazba uličních front i individualita každého měšťanského domu. To, co bylo pro vlaš-

skou renesancí typické, urbanistické myšlení v celých blocích, s jednotnou hmotou a pod společnou vodorovnou římsou, začalo do Prahy vnikat teprve po Bílé hoře. Teprve tehda se v ní vlastně uzavřelo středověké období a její společnost, jak ji vyjadřuje její stavební dílo, se přestala s příchodem cizinců počítat ze svěbytných, demokraticky souřadných individualit. A tak vlastně až druhá polovice 17. století, s Luragem, Orsim i Portou v čele, začala tedy v Praze poprvé zavádět jednotně komponovaný blok: od stavby Klementina, Novoměstské a Malostranské jezuitské koleje, Černínského a několika jiných paláců architekt této počínající se totalitní doby přestával už myslet v měřítku jednotlivého měšťanského domu a začal hmotu dělit na formáty tohoto gigantického blokového měřítka. Až do konce století to byly ovšem jenom vložky v jeho středověce organisované třísti, po r. 1700 se však i po té stránce mělo všechno změnit a město se začalo postupně scelovat v jednotně cítící a reagující organismus, vymezený i zevně po svém obvodě společným okruhem barokních hradeb.

Tento úkol připadl čtyřem generacím vynikajících architektů, které v Praze následovaly po Francouzi J. B. Matheyem. Už za jeho života a z velké části z jeho podnětů se v Praze začaly stavět domy souměrné, se středním risalitem a bočními křídly, s vyšším, slavnostně zdůrazněným prvním patrem, s portálem, který se spojuje s balkonem prvního patra, s prolamovanou attikou, opatřenou vázami nebo sochami a se střešními altány. Netrvalo dlouho a generace architektů, k níž vedle staršího Dientzenhofera patřili také Martinielli a Alliprandi, začala zavádět francouzské mansardové střechy, prejzové krytiny a bohatou architekturu střešních vikýřů. Ještě za vlády akantového ornamentu se celá domovní průčelí začala opatřovat štukovým povlakem, a v této práci se pak se znásobenou intenzitou pokračovalo i v době páskové ornamentiky až do rokoka lousezního ornamentu barokního klasicismu. Výsledkem tohoto po tři čtvrti století trvajícího procesu bylo povrchové kvalitativní sjednocení dosud roztržštěné městské hmoty. Jednotná krytina čeřila od těch dob malebně modelovanou architekturu pražských střešních, jednotná bělostná opticky aktivní štuková průčelí vyrovnávala staré rozdíly mezi domy, potlačovala jejich individualitu a spojovala je v kulisy, vymezující prostory ulic a náměstí spojitě a s využitím všeho, co umění poskytuje bohatá hra světla a stínu. Město tímto způsobem překomponované si sice zachovalo svůj starý středověký půdorys, avšak každá jeho nepravidelnost, zaústění ulic nebo pouhá vřduť jejich křivky se stala zámkou, aby se z nich rozvinula důmyslná dílčí kompozice plná malebností a smyslového kouzla, zintimňující gotické řešení a humanisující jeho nadosobní, k absolutnu směřující základ. V tomto prostorotvorném smyslu nakonec bylo přetvářeno celé město: když se tak stalo, do jeho prostorového

těžiště vložil konečně mladší Dientzenhofer, umělec za to všechno nejodpovědnější, mohutnou svatomikulášskou kupoli a brzo po jejím dokončení jeho následovník Anselmo Lurago dal také k městu obrácené straně Hradu jednotnou tvář, srovnanou s tím, co se mezitím odehrálo ve všech městských prostorech, avšak v měřítku odpovídajícím jejímu místu v pražské krajině.

Od těch dob v Evropě velkolepějšího města nebylo. Cizinci, kteří Prahu navštěvovali, pokud jejich hlasy se zachovaly, nikdy nešetřili projevy okouzlení a nadšeného obdivu: město ze všech nejkrásnější, celé z kamene, s nádherným mostem plným soch, město rovnající se italským, naplněné bohatou smyslovou atmosférou, město Mozartovo, místo jako stvořené k důvěrnému sžívání a přebývání, zlidštěné a plně intimního kouzla – svět tedy pochopil, oč nám v Praze po celé poslední století šlo, jaký program učaroval našim architektům, sochařům a malířům, co to vlastně vystoupilo z interiérů jejich chrámů a rozlilo se po celém městském prostoru. Kdo přicházel z evropského jihu, oceňoval její středověký pitoreskní základ, který tolik barokního umělce inspiroval. Kdo se do Prahy dostával ze severu, z vlasti hrázdného a rezného cihelného zdíva, nestačil se divit její materiálové jednotě, její omítkám a štukům, neboť města od Pirny a Míšně na sever jsou dodnes strohá, nahá a holá. A tak se nakonec Praha přeci jen stala barokním městem, i když k tomu s počátku předpokladů neměla a přes to, že ležela tak daleko na severu za Alpami. V takové výtvarné totalitě, jejíž smysl daleko přesahoval její skutečnou užitnou funkci, předalo Prahu osmnácté století následujícím věkům. Dokud měli její osud v rukách umělci, Praha svou jednotu, za takových obtíží a tak vytrvalou prací nejlepších barokních lidí zjednanou, neztrácela. Jinak bylo tomu ovšem od čtyřicátých let 19. století. První útok znamenaly zásahy novodobého utilitarismu, zaměřené k prosperitě a rentabilitě. Část staré Prahy byla rozkotána, než zbytek si i potom zachovával starou barokní celistvost. Avšak dnešní situace v ochraně památek ukazuje, že to nebylo nebezpečí poslední: vynořuje se znovu, i když v jiné, ideové poloze.

Jsmo totiž v posledních letech svědky toho, že staré Praze a jejímu smyslu, jehož vývoj jsme se tu pokoušeli naznačit, už nerozumíme. Náš vztah k ní není tvořivý, nýbrž po výte naukový, její osud už není v rukách umělců, ale historických archeologů. Místo uměleckého díla a jeho výtvarné kvality oceňujeme snůšku náhodně objevených stavebních článků. Leč Praha nikdy nebyla součtem historických dokladů, potřebných k dokumentaci metodicky brilantních vědeckých pojednání; byla celistvým výtvarným organismem, který vznikal procesem přirozeným, jež nikdy už nelze odvíjet pozpátku. Kde však nalézt onu pokoru, jíž se pyše našeho odbornicky vyškoleného rozumu tolik nedostává? Jak se ubránit pseudovědecké demagogii, jež se

opírá o nepřiměřeně zúžený názor přežívajícího positivistickeho zaměření z počátku století? Jak zúčtovat s manýrismem, rustikalizací a formalismem „památkářských“ pouček, které už dávno potřebují důkladnou revisi ze změněných myšlenkových základů? Jak dočíst, aby o základních otázkách pražské obnovy rozhodli lidé ušlechtilí a moudří, plní vnitřní harmonie a laskavosti k její minulosti, kteří se nikterak nedomnívají, že všechno starší je také samo sebou lepší a cennější? To všechno není ovšem snadná úloha, a přeci na jejím zvládnutí bude nakonec záležet, bude-li tato obnova činem adekvátním tomu, co v Praze realizovaly generace barokních lidí, nebo půjde-li jen o dobrodružství moderních hledačů lesklých archeologických pokladů. Je ještě čas o této věci přemýšlet.

Václav MENCL

Ke statí Václava Mencla Výtvarný smysl pražského souměstí

Text Výtvarný smysl pražského souměstí nalezený v pozůstalosti Václava Mencla (1905–1978), uložený v Archivu Národního Muzea,¹ nebyl – pokud je nám známo – nikdy publikován. Má podobu strojopisu o deseti stranách, s korekturami vepsanými Menclovou rukou, bez datace a jakékoli poznámky, kdy a pro jaký účel byl vytvořen.²

K jeho pravděpodobnému vrocení do období let 1945–1946 se přikláním jednak na základě historických souvislostí, vyvozených z určitých zmínek v úvodu, jednak po porovnání s publikovanými texty Václava Mencla na obdobná související témata v rozmezí 40.–60. let minulého století, a konečně s ohledem na obsah a styl tohoto textu.

Základním historiografickým vodítkem je první odstavec, kde se autor krátce vymezuje proti zásadám předválečné památkové péče, formovaným dle Menclových slov pozitivisticky zaměřenou generací, která jej odevzdala po válce svým „novopositivistickým“ žákům. Mencil zde tento směr staví proti „všem ostatním směrům novodobého myšlení“, které mají „jediny společný záměr, dobrat se jednotného strukturálně celistvého obrazu, který by dal vytušit smysl světa a jeho dějin“.³

Vyzdvihuje v něm zejména dialektický vztah části a celku, náhradu „additivního“ chápání syntézou. Připomíná, že tento obrat v myšlení se formoval v památkové péči již koncem 30. let a projevil se v praxi v názorových sporech mezi Václavem Wagnerem na jedné a Zdeňkem Wirthem, Stanislavem Sochořem, Karlem Guthem a Pavlem Janákem na druhé straně – svědectvím je mu např. obnova Staroměstské radnice⁴ nebo bazilika v Třebíči.⁵

Vodítkem k dataci vzniku textu je také fakt, že zde Mencil zmiňuje Václava Wagnera jako zástupce syntetické památkové metody. Jak známo, Václav Wagner byl 16. srpna 1949 zatčen Státní bezpečností na základě vykonstruovaných obvinění a v říjnu 1950 odsouzen k odnětí svobody na 16 let a propuštěn až koncem 50. let, roku 1962 umírá.⁶

■ Poznámky

1 Nalezen dr. Kateřinou Pařízkovou při pořádání pozůstalosti manželů Menclových v ANM v září 2018. Uložen je nyní ve složce ANM, fond Dobroslava a Václava Menclových, Vědecké práce – rukopisy, inv. č. 233. Nemůžeme vyloučit ani to, že jde o text přednášky (je bez poznámkového aparátu – to ovšem byla většina Menclových prací, pokud nebyly určeny pro přísné odborné periodika).

2 Při současném přepisu nebyl měněn, až na drobné gramatické opravy.

3 To je ostatně motto Menclova metodologického obratu od počátku 40. let, který podrobně rozebírá ve svém úvodu ke knize *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948, s. 9–16. Podstata a smysl zkoumaného jevu jsou pro Mencla základní hodnoty, k nimž má směřovat uměleckohistorická interpretace. Byl si v tom blízký se svými vrstevníky z okruhu pražských strukturalistů. Viz též Ingrid Ciulisová, Pamiatkár Václav Mencil, *Pamiatky a múzeá* VI, 1993, s. 10–12. – Klára Benešová, Petr Parlér v interpretaci Václava Menclova, in: Danuta Bořutová – Štefan Oriško (edd.), *Pocta Václavovi Menclovi. Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredoeurópskeho genia*, Bratislava 2000, s. 137–152, zde 138–142.

4 Myšleny zřejmě tamější práce Pavla Janáka od roku 1919 do roku 1950.

5 Tu opravoval ve 30. letech Kamil Hilbert, památkový dozor měl ovšem arch. Stanislav Sochor jako přednosta brněnského Státního památkového úřadu pro Moravu a Slezsko.

6 Přehled o obnoveném zájmu o Václava Wagnera od poloviny 80. let (tehdy zásluhou Ivo Hlobila, nepočítáme-li nekrology na Wagnera v oborových časopisech v roce 1962) najdeme např. ve Zprávách památkové péče LX, 2000, č. 4 (příspěvky z konference „Osobnost V. Wagnera“ z roku 1999). – Dále rovněž konference z roku 2012 a Jolana Vojtková, *Václav Wagner – ochrana památky jako uměleckého díla* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2012. – K Wagnerovu životopisu: Jiří Křížek – Petr Štoncer, „Své hořké sny ať sám jen sním“. Životopis Václava Wagnera, in: Václav Wagner, *Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*, NPÚ Praha 2005, s. 91–107. – Velkou vypovídací schopnost pro pochopení rozdílu názorů a vlastně i charakterů má dopis Wagnera Wirthovi, zveřejněný in: Jiří Křížek, Nové poznatky o sporu mezi Václavem Wagnerem a Zdeňkem Wirthem, in: Jiří Roháček – Kristina Uhlíková (edd.), *Zdeněk Wirth pohledem dnešní doby*, Praha 2010, s. 239–252. – Nejvýstižnější vhled do celé složité problematiky pojetí