

telná, ale je roztržštěná do několika právních předpisů a několika resortů (kultury, ochrany přírody a krajiny, územního plánování, zemědělství), mezi nimiž jsou běžné rozpory (zejména památkové péče a ochrany přírody).

Negativní proměny tradiční kulturní krajiny začaly v druhé polovině 19. století a vystupňovaly se po 2. světové válce v důsledku zestátnění, industrializace, povrchové těžby, budování přehrad, ale i vysídlení rozsáhlých oblastí. V posledních 25 letech se radikálně proměnil charakter a zaměření zemědělské výroby stejně jako skladba průmyslových odvětví, což má na kulturní krajinu silný dopad. Zaniklo například velké množství zcela ikonických tradičních výrobních areálů (cukrovary, textilní továrny) a další jsou ohroženy. Aktuálně jsme svědky zániku mnoha hospodářských dvorů, které jsou neodmyslitelnou charakteristickou součástí naší krajiny, a naproti tomu budování logistických center, satelitních sídlišť i fotovoltaických elektráren.⁴

Vnímání hodnot historické kulturní krajiny je z hlediska veřejnosti zatím nedostatečné (s výjimkou estetické hodnoty, která je však do značné míry subjektivním kritériem, pod tlakem pragmatických argumentů navíc často ustupujícím do pozadí) a je úkolem odborníků, aby kulturněhistorické hodnoty krajiny prezentovali veřejnosti, ale aby jí také předali respekt a úctu k odkazu, který je v naší krajině obsažen.

Akce NPÚ

Jednotlivá pracoviště NPÚ se o to budou v roce 2017 pokoušet rozličnými způsoby. Aktivita, které připravují, vycházejí z mnohaleté činnosti jejich odborníků a zúročují letité zkušenosti a výsledky oficiálních i soukromých výzkumů a průzkumů, které při praxi v dané oblasti získali. Zmiňují pouze několik z přibližně sedmdesáti plánovaných akcí.

Přednáškové cykly zaměřené na různé části svého regionu připravují územní odborná pracoviště (ÚOP) v Českých Budějovicích, ve středních Čechách, v Lokti a v Kroměříži; posledně jmenované cyklus doplní i komentovanými vycházkami. Pracoviště v Lokti a v Praze navíc nabídnou specifický pohled na krajinu z hlediska archeologie.

Krajině v souvislosti s vesnickými sídly bude letos věnován pravidelný seminář lidové architektury, pořádaný generálním ředitelstvím NPÚ tradičně v polovině září – konat se bude 13.–15. září ve středoevropských Hořovicích. Na byliny a dřeviny venkovských sídel se zaměří přednáškový cyklus a výstava, kterou připravuje ÚOP v Liberci. A výstižný pracovní podtitul *...boj o přežití na hranici metropole...* naznačuje obsah výstavy a přednášky věnované památkovým zónám v hlavním městě, o které se stará pracoviště NPÚ v Praze.

Největší počet připravovaných akcí reflektuje šlechtické otisky v krajině – především v podobě zámeckých

zahrad a parků a komponované krajiny. Pracoviště v Českých Budějovicích zapojí dětské návštěvníky do edukačních programů věnovaných zahradám zámku Český Krumlov, Kratochvíle a Červený Dvůr. Zahrady budou hlavním tématem přednáškového cyklu Metodického centra zahradní kultury v Kroměříži, které se bude podílet i na projektu *Z Libosadu do krajiny*, připravovaném správou kroměřížského Arcibiskupského zámku. Na konkrétních příkladech představí komponovanou krajinu pracoviště v Josefově (Kopidlensko, Jičín, Broumovsko, Kuks), v Liberci (Clam-Gallasovská obora), v Pardubicích (hřebčín v Kladubech nad Labem), v Plzni (Chudenicko) a také zámek Valeč. Specifický fenomén – lázeňskou terapeutickou krajinu – představí přednášky pracoviště v Lokti.

Dopadům industrializace na krajinu se budou řadou akcí věnovat na pracovišti v Ostravě. V Ústí nad Labem připravují workshop zaměřený na zánik kulturní krajiny při povrchové těžbě uhlí. Přednáškový cyklus na toto téma chystá také pracoviště v Josefově. Lze očekávat, že shrnutí pak zazní na mezinárodní konferenci o industriální krajině a železnici, kterou pořádá ČVUT za spoluúčasti NPÚ a dalších institucí.

Krajině jako prostoru bitev a bojů se budou věnovat v Liberci výstavou *Polní dělostřelecká opevnění jako součást historické krajiny Libereckého kraje* a v Josefově monotematickým číslem sborníku, věnovaným bojišti u Hradce Králové.

Jak již bylo řečeno, výše uvedený výčet je jen částí souboru akcí a aktivit, který NPÚ k prezentaci kulturní krajiny a její ochrany chystá. Nezbyvá než věřit, že počet akcí (který lze jistě vyzdvihnout) bude v rovnováze s jejich prezentační úrovní (o úroveň odborné není třeba pochybovat), a že tedy celý projekt splní svůj účel – přitáhnout pozornost veřejnosti ke krajině, k jejím hodnotám – a přispěje tak k zachování historické krajiny jako jedné součásti našeho kulturního dědictví. Je to v zájmu nás všech.

Jana TICHÁ

■ Poznámky

⁴ Viz Karel Kuča (ed.), *Krajině památkové zóny České republiky*, Praha 2015. K hospodářským dvorům nejnověji Jan Žižka, *Hospodářské dvory bývalých panství v Čechách*, Praha 2016.

Uměleckohistorické syntézy ve službách přítomnosti

Poznámky k novým knihám o architektuře novověku v českých zemích

Česká knihkupectví mohou zájemce o dějiny architektury na první pohled naplnit optimismem. Police vyhrazené oboru nepatří k těm nejkratším a nabídka titulů v domácím jazyce je možná největší ve srovnání s ostatními zeměmi střední a jihovýchodní Evropy, soudě podle letmých sond do vydavatelských katalogů a nepočítaje gigantickou produkci v němčině. Bylo by velmi poučné provést systematickou analýzu těchto publikací z hlediska žánrové a metodické rozrůzněnosti a její proměny v čase; následující text budí vnímání jako dílčí příspěvek k tématu. Zaostřuje na syntetické oborové studie z pera historiků umění a probírá vybrané z nich způsobem, jenž vedle upozornění na věcná obsahová specifika umožňuje srovnání jejich rozdílných metodických přístupů ke zpracovávanému materiálu i formulaci obecnější úvahy o perspektivě tradičního publikačního žánru uměleckohistorické syntézy v dynamické rozpravě 21. století, s přihlédnutím k odborné rozpravě památkářské.

1.

Existují dva základní důvody, proč bychom mohli považovat uměleckohistorickou syntézu za ohrožený vědecký literární žánr. Tyto důvody lze rozdělit na vnější, zahrnující nastavení mantinelů oboru ze strany poskytovatele jeho hmotné podpory a ze strany laických odběratelů jeho výstupů, a vnitřní, vyplývající z posunu v interní diskusi samotných protagonistů dějepisu umění.

Co se týče prvního: zřejmě každý čtenář tohoto textu je zhruba seznámen s tím, jak funguje databáze zvaná *Rejstřík informací o výsledcích* (RIV).¹ V něm se shromažďují anotované výstupy vědeckých projektů financovaných z veřejných rozpočtů a budoují se podle více méně předem známých kritérií. Součet přidělených bodů za vykázané výstupy z dřívějšího výzkumu ovlivňuje výši peněz z veřejných zdrojů přidělených řešitelskému pracovišti na výzkumné aktivity budoucí. Nastavení *Rejstříku* je společné pro přírodní, technické i humanitní obory. Reflektuje však výrazněji komunikační zvyklosti z prvních dvou jmenovaných okruhů, kde se zásadní novinky z důvodu jejich relativně rychlého zastarávání publikují spíše v recenzovaných odborných časopisech než v knižních monografiích, určených zde převážně k popularizaci. V důsledku toho se

■ Poznámky

¹ Databáze byla zavedena vládou ČR na základě zákona č. 130/2002 Sb., o podpoře výzkumu a vývoje z veřejných prostředků a o změně některých souvisejících zákonů (zákon o podpoře výzkumu a vývoje).

též institucím umělecko-historickým nebo památkářským vyplatí, a to doslova, směřovat své badatele ke zveřejňování výsledků jejich výzkumu formou článků ve schválených (recenzovaných) časopisech, a nikoli knižně. V situaci, kdy badatel dejme tomu za článek o rozsahu dvacet normostran ve *Zprávách památkové péče* obdrží 12 RIVových bodů, kdežto za (taktéž recenzovanou) monografickou knihu o rozsahu 400 normostran 40 bodů, je zřejmé, že je pro něj výhodnější buď výstupy svého výzkumu drolit na relativně samostatné části, anebo se rovnou věnovat méně komplexním tématům, nevyžadujícím příliš rozsáhlý prostor ke zveřejnění. K tomu přistupuje též časová úspora (rychlejší cesta od zahájení výzkumného projektu po jeho „vyřešení“) a úspora za technické náklady publikace (korektury, zlom, tisk), které se přenášejí z pracoviště badatele na vydavatele časopisu. Popisujeme sice domácí poměry, ale ty nejsou v podstatném rozporu s tím, jak se hodnotí a financuje věda jinde, třebaže větší zastoupení soukromých dotačních zdrojů například ve Spojených státech amerických umožňuje do jisté míry větší variabilitu a flexibilitu bádání. Ovšem třeba Web of Science, nejrespektovanější světová databáze vědeckých výsledků, provozovaná soukromou agenturou Thomson Reuters, preferuje jednoznačně články v recenzovaných, respektive impaktovaných časopisech nad knižními výstupy.

Dodejme, že jmenovitě v bádání o kulturním dědictví vede politický požadavek na aplikovatelnost výsledků výzkumu v „praxi“ k upřednostnění výsledků typu Certifikovaná metodika nebo Památkový postup nad výsledky primárně historiografické povahy, jak se ukázalo například ve formulacích grantových výzev Ministerstva kultury ČR v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI). Tím se v soutěži o podporu znevýhodňuje nejen zdlohouvá příprava syntetických umělecko-historických studií, ale umělecko-historický typ odborných textů se svými specifickými cíli, metodami a jazykem jako takový. Pokud bylo dříve možné tvrdit, že díky dějepisu umění občan poznává své kulturní dědictví, a obor je tudíž užitečný z povahy věci, v posledních deseti či patnácti letech politická reprezentace a administrativa vyžadují konkretizaci této užitečnosti po vzoru technických nebo ekonomických disciplín, v nichž je důležitá část této reprezentace vzdělána a jejichž paradigmaty pokládá za směrodatná.

Nelze ovšem zjednodušeně konstatovat, že stát nebo sponzoři vyvíjejí tlak na historiky umění či architektury, aby psali takové nebo jiné texty proti vlastní vůli. Druhá skupina důvodů vedoucích k současnému stavu souvisí s tím, jak se proměnily a proměňují priority představitelů oboru. Dějepis (výtvarného) umění jako věda se, velmi zhruba řečeno, profiloval v uměleckých centrech západní a jižní Evropy v debatách nevelkého počtu umělců, intelektuálů a aristokratů vybraného vkusu s cílem vysvětlit, proč dobové „umění“ vypadá

tak, jak vypadá, a obhájit legitimitu a význam tohoto umění, využívaje tak stejného principu, podle kterého aristokratické rodiny dokládaly svou prestiž dlouhými rodokmeny plnými slavných výkonů, událostí a jmen. První historikové umění byli buď aktivní malíři, sochaři nebo architekti (Giorgio Vasari), anebo milovníci jejich výtvorů, usilující o podporu určitého stylového výrazu oproti jinému (Johann Joachim Winckelmann).² Tito autoři měli konkrétní, nicméně výběrovou představu o tom, co je to umění a jaké by mělo být, a dějiny jeho žánrů jim v zásadě splyvaly s popisem historických proměn mimetické (kresba, malba, socha) nebo metaforicko-mimetické (architektura, nefigurativní ornament) stylizace přírodních předloh. Dějiny umění byly konstruovány jako příběh, přičemž nejceněnější příběh byl takový, který zahrnoval velké množství materiálu a dlouhý časový úsek, tedy syntéza. Takové příběhy měly až do počátku 20. století zajištěné publikum: obdivovatele fresek a pláten přeplněných figurami a dekorativními motivy a budov s opulentní výzdobou, jakož i jejich autory. „Dějiny umění“ byly součástí živého uměleckého provozu; komentovaly ho, vysvětlovaly ho a racionalizovaly ho v intelektuální rozpravě.

Zatímco v laické představě zůstaly „dějiny umění“ dodnes především dějinami stylů, mezi profesionály (výtvarníky i teoretiky) se poptávka po takovém výkladu vytratila. Není zde prostor vysvětlovat proč; ke klíčovým příčinám patří jistě fakt, že mainstreamové, tzv. moderní umění není chápáno a interpretováno jako neverbální jazyk, jeho „tvarosloví“ se neučí a v podstatě ani „nevývívá“ jinak než triviálně. Analyzovat ho z formálního hlediska stejným způsobem jako třeba barokní umění je násilné a kontraproduktivní, ačkoli se o to zrovna v tomto konkrétním případě někteří badatelé pokoušeli. To neznamená, že by v současném světě nebylo místo pro odborná syntetická pojednání o artefaktech s registrovanou uměleckou hodnotou obecně; jde pouze o to, že se v rozšiřující se škále metodických přístupů některé prosazují na úkor jiných, jež vyklízejí pozice.³ Na tom není nic výjimečného. Třeba umělecká topografie nebo biografie mají dokonce delší tradici než „dějiny umění“ a – jak se ukazuje – mají i slibnější perspektivu do budoucna a univerzálnější použitelnost ve vztahu k prostorově a časově různorodému materiálu. Zatímco v 19. století byl historikem umění primárně ten, kdo psal „dějiny umění“, dnes je toto profesní označení naplněno vágnějším obsahem, nepochybně též proto, že sám pojem „umění“ se zevnitř problematizuje a v důsledku toho ve výkladech raději obchází.⁴

Poněkud paradoxně se ovšem stále těsněji, přinejmenším na Západě, propojuje vnímání umělecké a památkové hodnoty; ne všechny výtvořky s přisouzenou památkovou hodnotou mají hodnotu uměleckou, avšak všem umělecky hodnotným výtvořkům se připisuje, přinejmenším potenciálně, hodnota památková. Jelikož ta je na první pohled uchopena pragmatičtěji až utilitárněji než hodnota umělecká (máme zákon

o památkové péči, resp. památkovém fondu, ne o uměleckém fondu nebo péči o uměleckou tvorbu), usilují historikové umění v interpretacích objektů svého zájmu raději o vysvětlení jejich (potenciální) památkové hodnoty než hodnoty umělecké, s využitím adekvátní argumentace a dikce, zatímco ve „zlatém věku dějin umění“ tomu bylo naopak. Památková péče není pasivním příjemcem umělecko-historických výstupů; jako aktivita s relativně jasně definovaným politickým a odborným programem vznáší vůči dějepisu umění vlastní požadavky, mezi nimiž historiografické syntézy aktuálně nezaujímají přední místo.

Konečně, v neposlední řadě jde o čas. Dřívější umělecká díla vznikala pomalu a stejně tak staré umělecko-historické texty byly určeny k dlouhému postupnému čtení. Reprezentovaly určitý zřetelný názor nebo postoj, nejen metodický, ale, povězte, též filozofický. Jejich vyprávění plynulo pomalu, jedna kapitola navazovala na druhou a při čtení se nedalo moc přeskakovat, protože byste o něco důležitého mohli přijít. Tento „klasický“ umělecko-historický charakter, asi k dokonalosti přivedený Gombrichovým *Příběhem umění*,⁵ v posledních dekadách už mnoho textů nemívá. Novější německé, rakouské nebo slovenské syntézy dějin umění vsadily na klipovitější formu katalogu,⁶ a co se týče dějin architektury speciálně, z početné produkce svou monumentalitou a staromistrovskou machou vyniká jen málo knih – jmenujme zde tři: *Architekturu Balkánů* od Slobodana Ćurčića, *Zahradní města* od týmu Roberta Sterna a *Příběhy z dlouhého století* o moravské architektuře let 1750–1918 od olomouckého Pavla Zatloukala.⁷

■ Poznámky

2 Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I–II*, Praha 1976 [první ed. 1550 a 1568, český překlad a ed. Jan Vladislav] – Johann Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku – Stati*, Praha 1986 [první ed. 1764, český překlad a ed. Jiří Stromšík].

3 Srov. metodicky velmi instruktivní knihu z jiného oboru – Stanislav Komárek, *Mimikry, aposematismus a příbuzné jevy: Mimetismus v přírodě a vývoj jeho poznání*, Praha 2000. – Aktualizované vydání: Stanislav Komárek, *Mimikry a příbuzné jevy: Dějiny poznávání a výkladu vnějšího vzhledu živých organismů*, Praha 2016.

4 Kitty Zijlmans – Wilfried van Damme (edd.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008.

5 Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1992 [ed. 1990, český překlad Miroslava Tůmová].

6 Hermann Fillitz et al. (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich I–VI*, München – London – New York 1998–2003. – Bruno Reudenbach et al. (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland I–VIII*, München – London – New York 2006–2009. – Ivan Rusina et al. (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava, od 1998.



1



2

2.

Předchozí úvod měl poukázat na nesamozřejmost faktu, že v posledních letech mohlo relativně krátce po sobě v Česku vyjít několik obsáhlých knih napsaných školenými historiky umění a syntetizujících dlouhá období dějin architektury. Zaměříme se na dvě: první se týká architektury 17. až 18. století, zatímco druhá let 1780 až 1914. Sám jsem připravil něco podobného, s důrazem na architekturu 20. a 21. století, a tuto zkušenost se pokusím reflektovat v závěru tohoto textu. Společně pro všechny tituly jsou mimořádný rozsah a obrazová výprava, rozmáchlý záběr a z něj vyplývající ambice na postavení v oborové rozpravě a také intenzivní spojení klíčových autorů s památkovou péčí, ačkoli se pokaždé neprojevuje explicitně. Společný je také důraz na architektonickou formu, od jejíhož popisu a rozboru se výklady odvíjejí, třebaže v každé knize rozdílným způsobem. Spojovník představuje rovněž „novověk“ jako období, které vybrané knihy pokrývají (proto chybí ukázka syntézy medievistické), a „slohové“ pojmosloví (proto chybí příklad syntézy vernakulární tvorby).

Podívejme se nyní podrobněji na zvolené svazky. Knihu *Barokní architektura v Čechách* napsalo čtrnáct kolegů a žáků pražského historika umění a profesora Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy Mojmíra Horyny (1945–2011).⁸ Původně měl Mojmír Horyna vést přípravu práce sám; po jeho nečekaném úmrtí se editace a sepsání nejdůležitějších studií ujali Petr Macek, Richard Biegel a Jakub Bachtík. Množství zapojených autorů jen dílčím způsobem rozvolňuje „stylovou jednoznačnost ... příběhu“. Vyprávění sjednocuje horynovské pojetí dějin architektury, jehož „osou ... zůstaly analýza a interpretace staveb na základě jejich prostorového a architektonického

konceptu, zasazené do patřičného historického a uměleckohistorického rámce“ (s. 13). Nelze však hovořit o generační výpovědi. Nejstarší z autorů se narodil v roce 1951, nejmladší v roce 1985; věkový rozdíl mezi editory činí jednu, dvě a tři dekády. Z hlediska dějin české oborové rozpravy jde o velmi nápadný doklad toho, že ani v internetovém věku nemusí zaniknout svébytnost specifických škol dějin umění, pokud je formují opravdu výrazné a charismatické badatelské a pedagogické osobnosti. Editoři sami připomínají odlišnost své „pražské stylověkritické uměleckohistorické tradice“ od přístupu k dobovému materiálu pěstovaného v brněnském semináři dějin umění (s. 16).

Text je rozdělen následovně: po *Předmluvě a poděkování* následuje kapitola historiografická, sumarizující dějiny dějepisu domácí barokní architektury a metodiku předkládané knihy. Proměnami zpětného vnímání baroka jako kulturněhistorické epochy se poté zabývá Vít Vlnas, jinak autor všech „nezbytných kulturněhistorických úvodů“ (s. 13) částí, řazených chronologicky. Na *Prolog (Renesanční kořeny novověké architektury v Čechách)* navazuje I. *Architektura rudolfinského dvora (1570–1620)*, dále II. *Architektura za třicetileté války (1620–1648)*, III. *Od Luraga k Matheyovi: formování architektonického jazyka v druhé polovině 17. století (1648–1695)*, IV. *Období velkých témat a přelomových osobností (1695–1723)*, V. *Architektonická syntéza v díle Kiliána Ignáce Dientzenhofera (1723–1751)*, VI. *Mezi barokem a klasicismem: éra architektonické plurality (1751–1790)* a appendix s materiálem vyžadujícím poněkud odlišné zpracování oproti základní linii výkladu (VII. *Umění, život a kultura – souvislosti barokní architektury*). Poznámky se nacházejí zvlášť za každou kapitolou a autoři je pojali různě: někdo jako téměř výlučně bibliografické reference, jiný jako mož-

Obr. 1. Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015.

Obr. 2. Praha – Staré Město, kostel sv. Františka Serafinského, J. B. Mathey, 1679–1688, pohled do kupole. Foto: Martin Micka, 2014.

nost rozšířit stať o dodatečný komentář nebo polemiku. Hutné anglické *Summary* zabírá devět tiskových stran a poskytuje cizinci velmi výživný přehled o obsahu knihy.

První dojem z knihy je ohromující, k čemuž přispívá kvalitní a bohatý obrazový doprovod, vyváženě kombinující nové profesionální fotografie velkého i menšího formátu (převážně od Vladimíra Uhra a Martina Micky) s reprodukcemi historické plánové dokumentace a kresbami půdorysů. Střízlivý layout Zdeňka Zieglera pracuje s patkovým písmem ve statích a bezpatkovým v popiskách ilustrací a v poznámkách. Písmo má drobný formát a jeho dvousloupcová hustá sazba jako by vzdorovala povrchnímu „surfování“ a nutila zájemce ke koncentrovanému čtení od začátku do konce.

■ Poznámky

⁷ Slobodan Ćurčić, *Architecture in the Balkans from Diodetian to Süleyman the Magnificent*, New Haven – London 2010. – Robert A. M. Stern – David Fishman – Jacob Tilove, *Paradise Planned: The Garden Suburb and the Modern City*, New York 2013. – Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století: Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2002.

⁸ Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015.



3

A to se rozhodně vyplatí. Vlastně je to hlavní věc, která by měla z tohoto komentáře vyplynout: přečtěte si *Barokní architekturu v Čechách* od začátku do konce, a to i v případě, že nejste specialisté – „barokáři“. Žádné z obvyklých kritických topoi se níže neuplatní. Nemá smysl poukazovat na metodickou vyhraněnost výkladu a její možné alternativy, poněvadž autoři jsou si obojího vědomi a přistupují k materiálu opatrně a se sebereflexí. Nemá smysl poukazovat na kompilativní povahu určitých pasáží, protože tomu se v syntézách nelze vyhnout. Nemá smysl teoretizovat ohledně pojmu „baroko“ a zákrut jeho významových diferencí „sloh“ versus „epocha“, jelikož tak editoři činí sami a svou volbu zdůvodňují srozumitelně a realisticky (s. 20). Nemá smysl vyzdvihovat tu nebo onu stavbičku, o které recenzent náhodou ví více, než se v knize píše, ani tu nebo onu studii, kterou autoři nepřečetli a nezařadili do bibliografie, protože obrovské kvantum poznatků, jež zpracovali a nabízejí, činí eventuální výtky toho druhu malichernými. Nemá ani smysl počítat překlepy, protože se jich v textu objevuje minimum. Naopak, vzhledem k tomu, jak náročné na pozornost musely být typografické korektury, působí výsledek obdivuhodně precizně.

Dovolím si knihu *Barokní architektura v Čechách* čtenářům *Zpráv památkové péče* přiblížit tak, že výběrově upozorním na informace nebo partie zajímavé z mého pohledu, aby se nastínila jak pestrost a variabilita dílčích skladebných prvků, tak komplexní výstavba tohoto mimořádného díla.

Hned první historiografická kapitola nabízí řadu momentů k přemýšlení: vlny módních barokních revalů v 19. století v Rusku, USA nebo rakouské monarchii (tzv. druhé rokoko ad.)⁹ se na rozdíl od gotického nebo renesančního reválu nekryly se zájmem akademick-

kých historiků umění o téma, a když se tento zájem probudil, ztrácel už odezvu v dobovém vkusu. Autoři vyzdvihují myšlenkový přínos Vojtěcha Birnbauma s jeho „barokním principem v dějinách architektury“, ale zdá se, že příliš uvěřili jeho vlastní pionýrské autostylizaci.¹⁰ Baroko se stalo jedním z pilířů české architektonické historiografie, podobně jako se stalo jedním z pilířů dějepisu architektury v Litvě anebo jako soudobý Georgian Style patřil k základním tématům historiografie anglické nebo skotské.¹¹ Příčina popularity tkví jistě v nesporné vizuální působivosti realizovaných barokních děl, ale speciálně v českých zemích navíc též v jakési rebelantské mýtizaci stylu, jenž údajně ignoruje dogmatická pravidla renesance,¹² a vyjadřuje tudíž vlastně moderního, individualistického, nonkonformního a antisystémově založeného ducha (vzpomeňme, kolik českých modernistických sochařů adorovalo Braunův Betlém anebo kolik tzv. moderních architektů rádo sahá po průměru k Dientzenhoferovu géníu, když chce vložit nějaký kontrastní novotvar do památkové rezervace). S jinými mýty (o baroku jako době temna atd.) nikoli poprvé, zato však s přehledem a elegancí polemizuje v knize Vít Vlnas. Týž badatel ve svých kapitolách průběžně sleduje napětí mezi izolacionismem a kosmopolitismem dobových společenských vrstev a konkrétně uměleckých kruhů, a poskytuje tím podnět k novému promýšlení geneze specifík lokálního architektonického jazyka. K tomuto tématu připojují podnětné postřehy další spoluautoři, například Richard Biegel, konfrontující nezvyklou strohost průčelí jezuitského profesního domu na Malé Straně v Praze s obvyklou „členitostí a zdobností“ měšťanských domů českých měst (s. 147).

Pisatelé vyváženě střídají partie obecně nebo kulturněhistorické s typologickými rozbory, tvaroslovnou

Obr. 3. Praha – Malá Strana, kostel sv. Mikuláše, K. Dientzenhofer, 1702–1711, detail hlavního průčelí. Foto: Martin Míčka, 2014.

analýzou a biografickými údaji, a vtiskují tak výkladu příjemný rytmus a tempo. Na místo prvního hrdiny kladou Giovanniho M. Filippiho a ze stavebníků Albrechta z Valdštejna. Filippi je připomínán mj. jako průkopník efemérní architektury u nás a Valdštejn jako podporovatel vizionářského městského a krajinného plánování. Valdštejnovská kapitola Michaely Líčenkové je opravdu bravurně napsána a řadí se k vrcholům knihy, co se týče strukturovaného podání informací i ryze literárního zážitku. Připomenutí nedávných problematických osudů valdického kartouzu představuje jeden z mála památkářských komentářů, jimiž autoři jinak velmi šetří. Dalším je například konstatování aktuálního ohrožení kostela v Jiřetíně od Jeana Baptisty Matheye demolicí kvůli těžbě uhlí (s. 179, pozn. 94).

Vystoupení Jeana Baptisty Matheye se považuje za „architektonický předěl“ a myslí se tím více aspektů: jeho geometricko-ikonografické experimenty, zejména však jeho vliv na nastavení určitého akademického standardu v domácí monumentální architektuře po římském a pařížském vzoru (s. 177–178). V případě, že by se u nás v této kritické době rozvinula akademická rozprava o správném slohu, jakou známe ze jmenovaných metropolí, Mathey by se zřejmě stal její celebritou a základním kamenem „českých Beaux-Arts“. To se nicméně nestalo, z různých důvodů, které lze v kapitolách knihy mozaikovitě sbírat a postupně skládat dohromady. Autoři kromě jiného průběžně upozorňují na chudobu informací o domácí učené rozpravě o architektuře a snaží se vytěžit maximum z nepřímých dokladů o tom, který architekt byl za svého života oslavován a adekvátně honorován a kvůli jakým

■ Poznámky

9 Robert Stalla, „... mit dem Lächeln des Rokoko...“: Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert, in: Hermann Fillitz (ed.), *Der Traum von Glück: Die Kunst der Historismus in Europa I–II*, Wien 1996, s. 221–237. – Alexej V. Burdžalo, *Neobarokko v architektuře Peterburga*, Sankt-Peterburg 2002.

10 Srov. Jindřich Vyběral, Birnbaum's „Baroque Principle“ and the Czech reception of Heinrich Wölfflin, *Journal of Art Historiography*, 2015, č. 13, dostupné online na <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/vybc3adral.pdf>, vyhledáno 6. 7. 2016.

11 Algė Jankevičienė (ed.), *Lietuvos architektūros istorija II: Nuo XVII a. pradžios iki XIX a. vidurio*, Kaunas 1994. – James Stevens Curl, *Georgian Architecture*, Exeter 1993.

12 Václav Richter, *O pojem baroka v architektuře*, Olomouc 1944.

kvalitám. Do popředí tak z řady jmen vystupuje František Maxmilián Kaňka, oceňovaný zejména stavebníky aristokratických rezidencí. Pozornost věnovaná jiným typologickým stavebním druhům, než jsou z umělecko-historického pohledu nejatraktivnější kostely, patří k dalším kladům knihy.

Sakrální stavby se pochopitelně dostávají do popředí v diskusi o „dynamickém“ baroku. V analýze měkce modelovaného průčelí kostela sv. Havla, připsaného Pavlu Ignáci Bayerovi, se uplatňuje rovněž jazyk výtvarné kritiky (Jakub Bachtík), jinak autoři (v příslušných kapitolách hlavně editoři) usilují o rozbor staveb vyplývajících z jejich vlastních specifik a vzájemnému poměřování výkonů jednotlivých architektů se spíš brání. Výskyt zakřivených motivů je podrobně sledován nejen v obligátních chrámových půdorysech, nýbrž i v detailech, jako jsou nadokenní římsy, nakoso natočené pilastry a sloupy portálů nebo prohnutá okna v zaoblených nárožích. Proslulé realizace hvězdových architektů jsou přitom konfrontovány s překvapivě invenčními díly málo známých stavitelů na venkově (kostel sv. Michala v Bechyni nebo stavby Pietra Colubaniho). Ani výklad o „přelomových tématech a velkých osobnostech“ přitom nezapomíná na rutinu denní stavební praxe a individuální rozmary: tak se v odstavci o pražském Clam-Gallasově paláci z pera Martina Krummholze neztratí noticka o tom, že hrabě Gallas po architektu Fischerovi z Erlachu požadoval uplatnění výsuvných oken anglického typu (s. 232).

Zasvěcený čtenář je jistě zvědavý na to, jak se autoři poprali s otázkou autorství šestice kostelů tzv. české radikálně dynamické skupiny. Úkolu se ujali Petr Macek a Jakub Bachtík a z trojice kandidátů Hildebrandt – Santini – Kryštof Dientzenhofer upřednostnili u pětice staveb posledně jmenovaného, poté co minuciózně analyzovali směrodatné elementy, zejména klenby. Petr Macek se stal rovněž autorem a spoluautorem kapitol o dalších stěžejních osobnostech, Janu Santinim a Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi. Zároveň se tento autor snaží definovat tvarově střízlivější, zdánlivě konformnější, a proto populárnější modus dobového architektonického tvarosloví a opatřuje jej označením „barokní minimalismus“, aby se vyhnul matoucímu sousloví „klasicizující barok“ (s. 331, 348–350). „Minimalistické“ bylo toto barokní nářečí zpravidla jen zvenčí; u výpravnějších staveb se počítalo s kontrastem strohé fasády s opulentně dekorovaným interiérem, jak to ostatně bylo obvyklé v „minimalistických“ objektech italských, francouzských nebo španělských už od 17. století a v Čechách – podle Petra Macka – počínaje výše jmenovaným G. M. Filippim.

V souladu s tím, jak se u nás a jmenovitě mezi autoritativními pražskými badateli chápaly dějiny architektury, se poměrně málo pozornosti věnuje ornamentu a tomu, co se na Západě nazývá interiérovým designem.¹³ Částečně to napravuje sonda o umění štuky v poslední části. Přesto se i v hlavním výkladu

najdou cenné poznatky k tématu – kupříkladu o raných rokajích na klenbě kostela v Pacově (1722–1732) anebo o barevnosti vnitřku pražských kostelů (s. 408, 452). Výhledově velmi perspektivní se zdá také prohloubené zkoumání toho, jak domácí architekti zapůsobili na tvorbu mimo české země. Autoři s odvoláním na zahraniční bádání počítají s „vlivem“ Kiliána Ignáce Dientzenhofera na Johanna Michaela Fischera a Balthasara Neumanna, kteří z jazyka dynamického baroka vytěžili maximum; dodejme, že u nás málo známé litevské bádání konstatuje české školení u nejtalentovanějšího architekta vilniuského baroka, Johanna Christopha Glaubitze, rodáka ze slezské Svídnice, a obecně český vliv na barokní styl v zemi.¹⁴

Znovu a znovu je však čtenář přesvědčován, že se vyplatí dobře znát i odlehlejší kouty země a nepodceňovat „menší mistry“: Petr Macek upozorňuje na výjimečné dynamické motivy v zámku Ploskovice od Václava Špačka, jeho výtah, možná nejstarší v Čechách, jeho plochou střechu s vyhlídkou na zahradu tamtéž, jeho unikátní zprohýbané střechy venkovských kostelů nebo jeho primát v umění scénografického komponování hmot a výtvarných efektů.

Richard Biegel, v návaznosti na svou dříve publikovanou syntézu, argumentuje proti vnímání druhé poloviny 18. století coby „vznášení“ významnější předchozí éry (s. 507). Také jemu se daří tuto tezi podporovat odkazy na výrazné a ve sledovaném kontextu originální stavby – třeba na francouzsky a postupimsky laděné zámky Dobříš a Petrohrad od Stephana Dieudonného, na stejně orientovanou centrální kapli v Jezeři anebo na pozoruhodný urbanistický soubor nostického zámku a vesnice v Měšicích od Antona Haffeneckera (s. 550–557, 565). Pisatel se též zamýšlí nad existencí dalšího, relativně dlouhotrvajícího a nárazově populárního stylového proudu v lokální architektuře, tzv. vídeňského planimetristu (s. 564–565). Strídání autorů jednotlivých kapitol knihy zajišťuje, že opakuje cí se popisy probíraných staveb nesklouzávají do rutiny. Jako bychom s každým procházeli dotýčný objekt a neustále byli překvapováni tím, čeho zajímavého si všiml. Jakub Bachtík na příkladu mariánského kostela v Novém Boru otevírá otázku modelace barokní věže a cestovateli hned vytanou na mysli stupňovité luteránské Wrenových kostelů v londýnské City, jakož i téma těstovité hmoty zvonice malostranského Svatého Mikuláše, která pravděpodobně nenachází v Evropě srovnání (s. 577). Metodologické podněty zase nabízí kapitola Petra Macka o „selském baroku“, odkrývající limity rozlišování „vysokého“ a „lidového“ umění i párování vybraného tvarosloví s arbitrárně ohraničeným historickým časovým úsekem.

Poslední, sedmou část knihy tvoří zasvěcené eseje o stavebnících (Pavel Zahradník), rezidenčních dispozicích (Martin Krummholz), sochách v architektuře (Kateřina Adamcová), štuky (Martin Krummholz), nástěnných malbách (Martin Mádl) a zahradách (Sylvia

Dobalová). Píše se tu, jak byli architekti placeni, jaké dispozice jejich zaměstnavatelé preferovali v obytných částech svých paláců a zámků, jak a čím se malovalo na strop, jak se připravoval štuk, že nepravé dřevěné a rákosové klenby bývaly obvyklejší než skutečná klenutí anebo že interiérová výzdoba a vybavení spolykaly zpravidla až tři čtvrtiny celkových nákladů novostavby. Úplně poslední kapitola o zahradách a krajinářských úpravách více než kapitoly předchozí evokuje památkářsky orientované úvahy. Jde o přirozený důsledek toho, že podoba rostlinného pokryvu musí být od svého založení prakticky permanentně „restaurována“ a pojem autenticity se vzpírá zaběhnutým výměřům, jsou-li architektonickým materiálem živá stvoření.

3.

Zatímco autoři knihy o baroku organizují dílčí kapitoly podle jmen architektů, Jiří Kuthan ve své knize *Aristokratická sídla v českých zemích 1780–1914* si ce ve shodě s nimi podržel „vývojovou“ posloupnost u rozdělení na dvě hlavní části (*Období klasicismu od poslední čtvrtiny 18. do poloviny 19. století, Období romantismu a historismu 1840–1914*), tyto části ovšem dále člení podle šlechticů a šlechtických rodů v úloze stavebníků.¹⁵ Každá kapitola má svůj vlastní poznámkový aparát, obsahující převážně bibliografické reference. Za oběma částmi následují kratší, abecedně řazené medailony probíraných staveb s ilustracemi. Dvoustránkové německé resumé podává jen základní přehled o obsahu knihy, v tomto případě to ale nevádí, poněvadž zahraniční publikum má možnost autorovu kratší, ale hutnou syntézu na dané téma studovat v příslušném svazku německých dějin umění v českých zemích z nakladatelství Propyläen.¹⁶ Bohatý ilustrační doprovod sestává z reprodukcí dobových vyobrazení a z fotografií, pořizovaných od 80. let 20. století většinou autorem textu knihy, který je sám velmi schopným fotografem. Za elegantní grafickou úpravu (povšimněte si „aristokratického“ ornamentu na předádkách) je odpovědná Michaela Blažejová.

■ Poznámky

13 Srov. Martin Horáček (rec.), Richard Biegel, Mezi barokem a klasicismem: Proměny architektury v Čechách a Evropě druhé poloviny 18. století, *Umění* LXII, 2014, č. 2, s. 187–190.

14 Tojana Račiūnaitė, *Baroque in Lithuania: Guide*, Vilnius 2007, s. 21.

15 Jiří Kuthan, *Aristokratická sídla v českých zemích 1780–1914*, Praha 2014.

16 Jiří Kuthan – Ivan Muchka, *Schlösser des Klassizismus, der Romantik und des Historismus*, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Böhmen im 19. Jahrhundert: Vom Klassizismus zur Moderne*, Berlin – Frankfurt am Main 1995, s. 99–131, 388–389, 429–431.



4

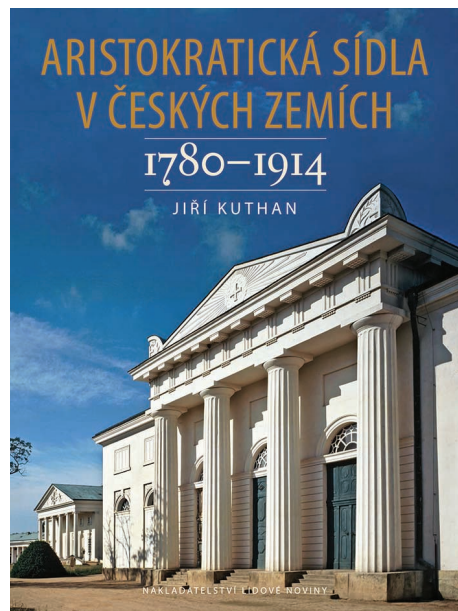
Obr. 4. Tachov, zámek, po 1787, hlavní průčelí. Foto: Jiří Kuthan, 2014.

Obr. 5. Jiří Kuthan, *Aristokratická sídla v českých zemích 1780–1914*, Praha 2014.

Větší formát písma a jednosloupcová sazba poskytují uspokojivý komfort při čtení.

Jiří Kuthan, profesor a vedoucí Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, má s psaním objemných syntetických prací z dějin architektury velké zkušenosti: jeho dvousvazkové *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců* patří k vůbec největším knihám o architektuře vydaným v českých zemích.¹⁷ Vedle gotické architektury se autor začal v 80. letech zabývat architekturou gotického revivalu, konkrétně na zámku a panství Hluboká. V 90. letech s pražským badatelem Ivanem Muchkou připravil zmíněnou stať v němčině a její texty využil pro vydání dvou menších knížek v češtině, jež se časově docela trefily do vlny zvýšeného zájmu o zaniklý a tehdy alespoň fragmentárně a s námahou obnovovaný aristokratický společenský a kulturní život.¹⁸ Nyní předkládaná kniha představuje přepracovanou edici posledně jmenovaných titulů. Některé partie se změnily málo a v některých případech bádání jiných autorů během uplynulých dvou dekad přišlo s informacemi, jež kniha nestačila zaregistrovat (kupříkladu nově připsaná autorství důležitých zámků v Dobříši nebo v Náměšti na Hané).¹⁹ Opakujeme ovšem jinými slovy to, co jsme naznačili v případě knihy o baroku; u syntetických studií není podstatné, zda se jeden nebo dva stavební prvky ve zdvu viklají nebo úplně chybí, nýbrž to, zda stavba jako celek drží pohromadě a zda adekvátně svým ambicím obohacuje „urbanismus“ rozpravy o zvoleném tématu.

O tom, domnívám se, v případě *Aristokratických sídel* nemůže být pochyb. Jiří Kuthan v zásadě poprvé v tak reprezentativním rozsahu do českého prostředí vnáší typ knihy o kultuře bydlení urozených rodin moderního věku s důrazem na jejich architektonický vkus. Studie tohoto typu přirozeně nebyly za socialismu žádoucí. Mohly se s jistými metodickými omezeními zkoumat hrady, renesanční zámky a barokní rezidence, poněvadž spadaly do „období feudalismu“ a byly, přinejmenším ty klíčové, ideově i fakticky muzealizovány a pomyslnou tlustou čarou odděleny od „moderní současnosti“. Za nepohodlné se ovšem pokládalo připomínání skutečnosti, že šlechta nepřestala existovat s přechodem od „feudalismu“ ke „kapitalismu“ a že aktivně a pozitivně zasahovala do politického, sociálního a kulturního života v 19. století a v první polovině 20. století, dokud jí v tom nebylo násilím zabráněno. Korektní informace se občas podařilo propašovat do průvodcovských brožurek státních hradů a zámků, graficky spíše skromných, zato psaných badateli ze „staré školy“ (Hugo Rokyta, kteří nesdíleli předpojatost komunistických ideologů. Po listopadu 1989 se vedle Jiřího Kuthana snažila zmíněný druh umělecko-historické a kulturně-historické odborné rozpravy rozprout zejména odbornice na novověké francouzské a akademické malířství a umělecké sbírky Marie Mžýková (mj. ve specializovaném časopise *Cour d'honneur*), jinak též recenzentka předkládané knihy.²⁰ V zemích západní Evropy, zejména ve Velké Británii a Francii a také ve Spojených státech amerických, kde rodová anebo moderní podnikatelská aristokracie s různými peripetiemi pokračovala ve své specificky zabarvené životní pouti až do současnosti, se mezitím profiloval subžánr tematicky zaměřených publikací, oscilujících mezi odborným a „coffee table“



5

formátem, určeným rovnou mírou pro akademické publikum, pro laiky zvědavé na neobvyklé aspekty života „horních deseti tisíc“ i pro samotné protagonisty těchto knih, jejich rodiny a přátele. Dnes už klasické precedenty a zároveň bestsellery představují spisy britských badatelů Marka Girouarda nebo Cliva Asleta.²¹ V České republice nepochybně existuje potenciální trh pro takové tituly zaměřené na domácí situaci (viz třeba popularitu televizního seriálu *Panství Downton*) a stejně tak existuje zájem ze strany odborníků o příslušný výzkum.²² Chtělo by to však domyslet

■ Poznámky

17 Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců I–II*, Praha 2010–2013.

18 Jiří Kuthan – Ivan Muchka, *Aristokratická sídla období klasicismu*, Praha 1999. – Jiří Kuthan, *Aristokratická sídla období romantismu a historismu*, Praha 2001.

19 Petra Kalousek, *Zámek Náměšť na Hané*: Isidore Ganneval jako zprostředkovatel typu „maison de plaisance“ podle Blondela a Briseux? [překlad Hynek Látl], in: Lubomír Slaviček – Pavel Suchánek – Michaela Šeferisová Loudová (edd.), *Chvála ciceronství: Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*, Brno 2011, s. 105–113.

20 Marie Mžýková (ed.), *Navracené poklady / Restitutio in integrum*, Praha 1994.

21 Marc Girouard, *The Victorian Country House*, New Haven – London 1979. – Clive Aslet, *The Last Country Houses*, New Haven – London 1982. – Clive Aslet, *The American Country House*, New Haven – London 1990.

22 Eva Lukášová, *Zámecké interiéry: Pohledy do aristokratických sídel od časů renesance do doby první poloviny 19. století*, Praha 2015. – Michal Konečný (ed.), *Vitruvius Moravicus: Neoklasicistní aristokratická architektura na Moravě a ve Slezsku po roce 1800*, Brno 2015.

Obr. 6. Vráž u Písku, zámek, 1868–1875, západní průčelí. Foto: Jiří Kuthan, 2014.

marketingovou strategii; konkrétně opus Jiřího Kuthana se neprodával na žádném z českých hradů a zámků, státních nebo soukromých, které jsem od doby vydání knihy stačil navštívit.

Oproti autorům knihy o baroku Jiřího Kuthana nemá potřebu komentovat pojmový aparát označující architektonické tvarosloví. Zcela samozřejmě pracuje s obraty jako „období klasicismu“, „architektonický styl romantismu“, „období historismu“ atd. Určitě by nemělo cenu týrat čtenáře jeho knihy teoretickými rozborů na téma závislosti slohových pojmových konstruktů na subjektivním vnímání časových a prostorových jednotek a odtud plynoucích nestejných představ, jak tyto pojmy používat jako skladebné prvky rámce pro popis a výklad viditelného světa.²³ Faktem ale je, že třeba „styl romantismu“ nelze jakkoli použitelně popsat a specifické „období historismu“ trávící od–do jedno-duše nikdy neexistovalo. Kritice by neodolala ani obhajoba metaforickým významem těchto sousloví, jelikož jde o metafory s relativně slabší relevancí vůči denotovaným fenoménům, než je tomu třeba v případě „období gotiky“. Umíme si celkem jasně představit „gotickou společnost“ a v logickém protikladu k ní „negotickou společnost“ nebo „gotický styl“ a „styl jiný než gotický“, nikoli však „společnost historismu“ a „nehistorizující společnost“ nebo „nehistorizující styl“. Domácí bádání by se mělo definitivně rozloučit s poněkud nešťastnou klasifikací architektury 19. století (romantický historismus – přísný historismus – pozdní historismus), kterou před půlstoletím, ari v dobré víře, prosadila vídeňská badatelka Renate Wager-Riegerová²⁴ a která se mimo země bývalé habsburské monarchie stejně používá zřídka.

Odsune-li čtenář *Aristokratických sídel* popsané teoretické nástrahy stranou, otevře se před ním barvitý svět přání, ideálů, záměrů a počínů lidí, které politické turbulence ohrožovaly na moci i na majetku a kteří se přesto ke změnám snažili přistupovat konstruktivně a nezůstát jen v pasivním vleku událostí. Architekti se většinou mohli považovat za šťastné, když mezi nimi nalezli zákazníky; jinak byla jejich profese v „dlouhém“ 19. století vystavena neméně bouřlivým proměnám, vyplývajícím z přechodu na živnostenský systém, z reglementace profesního školství, byrokratizace stavebního procesu a v neposlední řadě z liberalizace nepsaných estetických pravidel. V knize za sebou v samostatných kapitolách defilují významné rodiny a jejich sídla: Buquoyové na Nových Hradech a Rožmberku, Chotkové ve Veltrusích a na Kačíně, Schwarzenbergové na Orlíku a Hluboké, Liechtensteini v Lednici a ve Valticích, Clary-Aldringenové v Teplicích, kancléř Metternich na Kynžvartu, Kinští v Kostelci nad Orlicí, Harrachové v Hrádku u Nechanic, Auerspergové ve Žlebech, Rohanové



6

na Sychrově, němečtí rytíři na Bouzově, arcivévoda Franz Ferdinand d'Este na Konopišti a v Chlumu u Třeboně. Jmenovaným velkým mecenášům sekundují desítky menších, nezapomíná se ani na stavby nové šlechty, generované z řad úspěšných a císařem povýšených kapitalistů.

Text je bezvadně strukturován, s plynulými přechody od obecných partií k detailnějším výkladům biografické nebo typologické povahy, kde se dostává vyváženého zastoupení monumentální architektury, interiérové architektury i architektury zahradní. Vysloveně památkářské komentáře se objevují ojediněle („barbarská přestavba“ někdejšího liechtensteinského zámku v Adamově, s. 91). Téma účelové, pietní, kreativní nebo destruktivní manipulace s architektonickým dědictvím nicméně knihou přirozeně prostupuje, neboť se ve většině případů probírají objekty, jež byly přestavovány, nikoli budovány „na zelené louce“, a jejichž zánikající podoba by z našeho současného pohledu rozhodně stála za ochranu.

Jmenujme opět výběrově pozoruhodné informace v knize obsažené, abychom poukázali na její komplexní charakter. Autor nezapomíná na inspiraci domácí tvorby zahraničními předlohovými vzorníky (František Antonín Grimm podle Jacquesa-Françoise Blondela – s. 16); eviduje gotické motivy na divadelních kulíšách již v 18. století (s. 23); vyzdvihuje vzácnou stylovou čistotu empírových interiérů na Orlíku (s. 66); popisuje konflikt mezi Josefem Hardtmuthem a knížetem Liechtensteinem, jenž „moderně“ ventiloval otázku svobody umělecké tvorby a jejího ovlivňování ze strany objednavatele (s. 95–96, 205, 273) a jenž připomínal rovněž archiválně doložený napjatý dialog mezi architektem Leonem Klenzem a králem Ludvíkem I. Bavorským;²⁵ vysvětluje inovativní teplovzdušné vytápění ve vile Kin-

ských v Praze na Petříně (s. 125); registruje předlohu pro obdivuhodné schodiště na zámku v Boskovicích v díle Williama Kenta (s. 135); zdůrazňuje úlohu šlechtických zákazníků v zavádění a šíření slohových inovací (s. 277); všímá si velmi zajímavého fenoménu transferu architektonických a uměleckořemeslných spolií, využívaných druhotně coby dekorace a memorabilia (Hrádek u Nechanic, Hluboká, Žleby, Orlík, Nezamyslice na Horažďovicku – s. 285–286, 307, 367, 396, 415–416); pragmaticky akcentuje ekonomické faktory, když předpokládá, že stavební boom na zámcích a panstvích po roce 1848 mohl souviset s chutí investovat finanční kompenzace za zrušenou robotní povinnost (s. 406); vhodně oživuje výklad citacemi ze vzpomínek nebo korespondence svých hrdinů a střídá nakládá s anekdotickými aspekty jejich biografii. Novátorská, leč velmi krátká je kapitola *Nastupující moderna v posledních letech habsburské monarchie*, kde autor vypočítává zámecké realizace Jana Vejrycha, Jana Kotěry, Leopolda Bauera, Dušana Jurkoviče a Pavla Janáka a za zřejmě poslední zámeckou stavbu v českých zemích označuje rezidenci ve Słapech v barokně citěném Beaux-Arts z let 1927–1930 (s. 463, 585).

■ Poznámky

²³ Martin Horáček, *Přání smrti: Konec slohu a dějepis architektury*, in: Tatána Petrasová – Marie Platovská (edd.), *Tvary – formy – ideje: Studie k dějinám a teorii architektury*, Praha 2013, s. 217–231, 327.

²⁴ Renate Wager-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.

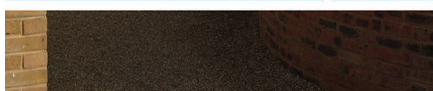
²⁵ Hubert Glaser (ed.), *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze: Der Briefwechsel I–III*, München 2004–2011.

4.

V první části tohoto textu se konstatovalo, že uměleckohistorické syntézy dnes vznikají vzácně, takže „navzdory duchu doby“. Autor nebo autoři, kteří se do takového projektu pustí, musí čelit ještě další, výše nevzpomenuté obtíži. Nazvat bychom ji mohli větší žánrovou volností nebo zvýšenou metodologickou subjektivitou. Co se tím myslí?

Chcete-li napsat soupis památek, katalog uměleckých děl, biografii výtvarníka anebo průvodce zpřístupněným zámekem, můžete se řídit velmi dobrými příklady toho, jak to udělat – jaké informace by měl takový text obsahovat a v jakém pořadí, s jak náročnou terminologií by měl zacházet, co by se mělo objevit ve statí a co v eventuelních poznámkách atd. Existují dokonce též dlouhodobě osvědčené grafické a typografické vzory pro příslušné druhy publikací. Jejich psaní se učí na katedrách dějin umění; diplomant zpravidla něco podobného obhájí spolu se státní závěrečnou zkouškou, a coby absolvent je tedy adekvátně pro daný účel vyškolen. Nedá se však říci, že by byl školen a vyškolen k psaní syntéz srovnatelných s probíranými knižními tituly. Diplomové nebo disertační práce zahrnující materiál značné prostorové a časové provenience se v posledních desetiletích studentům obvykle nezadávají, přinejmenším ne tehdy, když se mají týkat evropského prostředí. Důvody jsou jasné a oprávněné; patří mezi ně potřeba vymezit alespoň zčásti „nové“ téma v poměrně značně prozkoumaném terénu, únosný objem sekundárního bádání, jež musí adept obsáhnout, i pedagogické hledisko, doporučující nejprve zvládnutí objektivních, řemeslných aspektů disciplíny, které se snadněji trénují na území vymezeném tématu.

Kdo však stanoví, co máte napsat, když pomýšlíte na pojednání o barokní architektuře v Čechách nebo o aristokratických sídlech zřízených během půldruháho století? Lze se myslím shodnout na tom, že třeba průvodce umělecky cennými kostely z produkce řezenského vydavatelství *Schnell und Steiner* představují už osm desítek let vrcholný standard svého žánru. Jaké jsou však „nejlepší“ nebo nejinspirativnější uměleckohistorické syntézy? Zde si autor sám stanoví své vzory, s vědomím toho, že práce může být ve skutečnosti napsána také hodně odlišně. Autor sám volí metodu a sám vybírá adekvátně této metodě z množství potenciálního materiálu ten relevantní. K odpovědnému zvládnutí naznačené svobody je žádoucí jistá zkušenost a jistý rozhled, přesahující školní poučky. Před sto lety se snad začínajícím historikům umění dávala větší důvěra a větší volnost než nyní. Kvalitativní faktor ovšem není oddělen od kvantitativního – s ohledem na nárůst počtu účastníků odborné rozpravy je nesporně rozumnější (či ekonomičtější), když každý přispěje zpracováním vybraného dílčího tématu, než kdyby se přímou úměrou množil počet souhrnných pojednání o barokní architektuře v Čechách.



7

K těmto poznámkám mě přivedla také autorská zkušenost s přípravou uměleckohistorické syntézy, kterou bych nyní konfrontoval se svou zkušeností čtenářskou, konkretizovanou rozбором předešlé dvojice titulů. Když jsem se rozhodl sepsat knihu *Za krásnější svět: Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století*,²⁶ v jistém ohledu jsem se nacházel v mnohem jednodušší situaci než autoři knihy o baroku i v poněkud snadnější situaci oproti autorovi knihy o aristokratických sídlech. Nepočítaje pár pokusů v italštině nebo španělštině, neexistovala syntéza na dané téma, nebylo od čeho se odrazit a s čím se „vyrovnávat“. Startovní pozici šlo srovnat s pozicí oně hrstky badatelů v 18. nebo 19. století, kteří vyráželi na výlety z metropole a pro které bezmála každý objekt na jejich cestě představoval „objev“ hodný zájmu, popisu, rozboru a publikace.

Větší volnost na jedné straně nicméně vyžaduje těsnější mantinely jinde. Podobně jako u *Barokní architektury* v knize *Za krásnější svět* představuje jednoznačný leitmotiv architektonický jazyk. „Tradicionalismus“ ovšem není v běžném povědomí ani v odborné uměleckohistorické rozpravě jasně definován; hovořit o 20. a 21. století jako o „období tradicionalismu“ lze jen stěží. Nebylo tedy možné k otázce definice klíčového pojmu přistoupit velkoryse, jako si to mohli dovolit autoři *Barokní architektury*, a nešlo ji ani negovat, jak to učinil Jiří Kuthan, spoléhaje na vžitý úzus. Záležitost vyžadovala teoretické vymezení, a proto jsou v knize *Za krásnější svět* hned dvě z pěti částí právě teoretické (delší dvě pak historiografické a poslední je kritická). Na začátku stála úvaha, kterou bylo vhodné se čtenářem projít a kterou zde volně reprodu-



8

Obr. 7. Martin Horáček, *Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století*, Brno 2013.

Obr. 8. Valletta, karmelitánský kostel, Guzet d'Amato, 1958–1981. Foto: Martin Horáček, 2013.

kujme: dejme tomu, že nějaký architekt v roce 1986 (nebo 1930 nebo 2002) navrhl a realizoval budovu v korintském stylu (což se stalo). Tato budova se povedla, pracuje s korintským tvaroslovím stejně korektně a důmyslně jako kdysi budovy od Palladia nebo Borrominiho a připojuje i několik důmyslných formálních inovací; líbí se turistům a ocenili by ji též soudobí historikové architektury, kdyby v tom mnohým z nich nebránilo vědomí, že pochází z roku 1986 (nebo 1930 či 2002). Jak se tedy dotýčná budova nakonec včlení do „dějin architektury“ a speciálně do dějin moderní architektury 20. a 21. století, kdy vznikla?

Pro běžně vzdělaného laika vlastně není příliš srozumitelné, proč se tato otázka klade jako problém. Do „dějin umění“ umělecký výkon vstoupí podle toho, jak je kvalitní a jak je vlivný, což se nemusí překrývat, ale profesionální znalec by měl být schopen obojí vyváženě posoudit. Srovnajme situaci v dějinách soudobé hudby: souběžně se praktikuje tonální i atonální skladba v desítkách stylových variant, přičemž označovat jen omezené množství z nich jako „historicky legitimní“ lze jen stěží, specialisté se o to obvykle ani nepokoušejí a obecnost na to nečeká. Čtenáři umě-

■ Poznámky

26 Martin Horáček, *Za krásnější svět: Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století*, Brno 2013.

leckohistorických knih si naproti tomu vybaví, že „dějiny moderní architektury“ nepíší o stavbách v korintském stylu z tzv. moderní doby, anebo je používají jako odrazový můstek pro definici modernosti, která se v jejich podání vymezuje primárně negativně, jako něco, co jakkoli kontrastuje s dochovanými „předmoderními“ strukturami.

Takový přístup nelze jednoduše smést se stolu, už proto, že stále reprezentuje mainstream v rozpravě o novější umělecké a architektonické tvorbě, a to jak mezi tvůrčími autory, tak mezi jejich interprety.²⁷ Jak by asi reagoval na začátku této stati vzpomínaný Vasari, kdyby někdo vehementně proti jím protežovanému Michelangelovi a antickému revivalu kladl génia Benedikta Rieda a umění kroužených kleneb? V jádru jde o to, zda vůbec a eventuálně nakolik jsme připraveni vnímat svět jako pluralitní prostředí, respektive, slovy Jana Michla, zda pokládáme modernitu za pluralitní fenomén, či za fenomén z hlediska ideového monolitický.²⁸ Ztotožníme-li se s první variantou, v rámci modernity se vyhraní modernismus jako svébytná, avšak nikoli výlučná, nýbrž alternativní ideologie, koncept či směr. V dějepise a kritice umění půjde o postoj s vlastní genezí a určitými atributy, vedoucími k preferenci modernistických architektonických jazyků (tj. s gramatikou odvozenou z malířství a volné objektové tvorby geometrické abstrakce). K preferenci nemodernistických architektonických jazyků naopak povede postoj, který nazýváme tradicionalistickým. Rozlišení se projeví na výběru staveb do „dějin“ a způsobu, jakým je tento výběr zdůvodněn. Kniha *Za krásnější svět* se proto v první části zabývá historií architektury a úlohou individuálního vkusu v jejich přemýšlení. V druhé části se pokouší vyhnout pasti negativní definice tradicionalismu (jako toho, co kontrastuje s díly běžně pokládanými za „moderní“) a seznamuje českého čtenáře s linií teorie architektury, která vysvětluje tradicionalismus pozitivně a definuje ho právě jako jazyk, respektive množinu architektonických jazyků s týmiž geometrickými vlastnostmi. V zásadě jde o exaktní popis fenoménu známého jako „harmonie“, s oporou v aktuálním mezioborovém vědeckém poznání a pochopení tvůrčí motivace a stavební praxe napříč časem a kulturami.²⁹

Načrtnutý teoretický rámec se běžně uplatňuje ve výkladech o vernakulární architektuře, byť s rozmanitě modifikovanou terminologií.³⁰ Zatím jen neurčitě si představuji, jak by prospěl při psaní dějin barokní architektury nebo v historiografickém výkladu, zaostřujícím na objednatelské aktivity stavebníků v dobách, kdy se polarita mezi „starým“ a „moderním“ vkusem profilovala fakticky mnohem subtilněji než ve 20. století a dnes, byť v rétorice neméně ostře (což platí jak pro materiál první knihy, tak knihy Jiřího Kuthana). Metodický přenos opačným směrem by nepochybně možný byl: o barokní vile z roku 2002 lze bezesporu psát

stejně jako o barokní vile z roku 1685 a stejně tak lze stejným jazykem vyprávět o rodinách stavebníků v 17., 19. a 21. století. Jenže barokní vila z roku 2002 není v historiografickém výkladu myslitelná bez modernistického pozadí; vznikala s vědomím, že se radikálně odlišuje od toho, co se v soudobých vlivných kruzích konvenčně pokládá za normální, což nebyl případ barokní vily z roku 1685, pokud bychom si nepředstavili hypotetickou debatu mistrů stavitelů českých a moravských venkovských roubenek nebo podstávkových domů o podivnostech importovaného italského vkusu.

Shledáváme, že určitý materiál jako by si vynucoval určité metodologické precizace proto, abychom mu dokázali – s ohledem na své vlastní biologické a kulturní nastavení – porozumět. Autoři syntéz by měli mít pro toto spárování objektů a metod nadání, jehož kultivace není možná bez znalosti a kritiky alternativ. Ani tehdy však nepočítejme s existencí a odhalením jakési jediné správné varianty; spíš uvažujme o schopnosti vyloučit varianty nefunkční a pracovat se zbytkem. Konkrétněji, zatímco v modernistickém dějepise architektury bývá vůdčím motivem historie formálních a ideových inovací a podobná strategie se do ohraničené míry vyplácí též v dějinách předmodernistické architektury (včetně barokní architektury ze 17. až 18. století nebo revivalové architektury z 19. století), v historiografických částech knihy *Za krásnější svět* se osou výkladu stala historie redukce harmonie v architektuře a historie vzdoru vůči této redukci prostřednictvím tradicionalistického plánování a navrhování. Znamená to též, že do dějin architektury se tu integrálně včleňuje péče o architektonické dědictví a ochrana krajinného obrazu, což historikové architektury běžně nedělají. Jinak je ale příběh podobný jako v knize *Barokní architektura v Čechách* sprádan z kombinace obecných výkladů, medailonů architektů, teoretiků, kritiků nebo jiných angažovaných osobností, citátů z jejich textů, parafrází a rozborů stanovisek, dále z typologických sond a formálních analýz důležitých staveb, to vše prokládáno vsuvkami a referencemi k teoretickému rámci deklarovanému v prvních dvou částech.

Odbočka k mé knize měla pomoci ilustrovat, v návaznosti na informace o náplni předešlých knih, rovněž následující obecný poznatek ohledně umělecko-historických syntéz ve službách přítomnosti. Stále lze „objevovat“ nová témata pro umělecko-historickou rozpravu, prostě tak, že se do ní zapojí nedávno nebo čerstvě vzniklé fenomény (třeba panelová architektura nebo guerillové pletení), fenomény exotické či jiné, přehlížené hlavním proudem, nebo se propojí fenomény do té doby nahlížené izolovaně. Nové téma však nemusí být nevyhnutelně zpracováno nějakým naprosto převratným, nestandardním způsobem. V interakci s tématem na jedné straně a cílovým publikem na straně druhé badatel modeluje svůj teoretický rámec



9

Obr. 9. Londýn, Corinthian Villa, Quinlan Terry a Francis Terry, 2000–2002. Foto: Martin Horáček, 2008.

a metodologický přístup – v souladu se sdílenými pravidly vědecké komunikace a zároveň individualisticky a tvořivě. Pro budoucnost oboru je ovšem podstatné, zda nepřestal důvěřovat historiografickému pohledu na věc – zda chce být historikem umění; zda podle něj má význam vyprávět velké příběhy, vybudované na způsobu dramatu, s expozicí, kolizí, krizí, peripetií a katarzou v chronologickém sledu; zda tento způsob interpretace světa dává jemu a jeho čtenářům/posluchačům

■ Poznámky

²⁷ Kenneth Frampton, *Moderní architektura: Kritické dějiny*, Praha 2004 [ed. 2002, český překlad Pavel Halík – Petr Kratochvíl].

²⁸ Jan Michl, *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, Brno 2012, s. 257.

²⁹ Srov. Christopher Alexander, *The Nature of Order I–IV*, Berkeley 2002–2005. – Nikos A. Salingaros, *A Theory of Architecture*, Solingen 2006. – Nikos A. Salingaros, *Sjednocená teorie architektury: Forma, jazyk, komplexita* [ed. 2013, český překlad a ed. Martin Horáček, v přípravě]. – Michael Mehaffy – Nikos A. Salingaros, *Design for a Living Planet*, Portland 2015. – Helmut Leitner, *Pattern Theory: Introduction and Perspectives on the Tracks of Christopher Alexander*, Graz 2015.

³⁰ Lindsay Asquith – Marcel Vellinga (edd.), *Vernacular Architecture in the Twenty-First Century: Theory, education and practice*, London – New York 2006.

smysl. V civilizaci utužené mýty a posedlé odpočítáváním času se to zdá být samozřejmé. Přesto si uvědomujeme, že tomu tak nebylo vždy a že se stav průběžně proměňuje.³¹

Jak bylo připomenuto na začátku, dějepisem umění se dlouho rozuměly primárně dějiny uměleckého tvorství. U *Aristokratických sídel v českých zemích 1780–1914* toto rovnítko neplatí zcela, u zbývajících probíraných titulů v podstatě ano. Tzv. formalistický pohled na artefakty (budovy nevyjímaje) představuje jeden z pilířů oboru, tento pilíř lze však lehce problematizovat. Formalistický dějepis umění vyvolává dojem, že jde hlavně o tvoření, udržování a obdivování sympatických struktur, ačkoli – namítá se – není zcela jasné, jak důležité místo vlastně estetický aspekt v komplexitě lidské interakce s okolím zaujímá a nakolik je tato pozice variabilní v závislosti na různých individuálních biologických a sociokulturních okolnostech. *Barokní architektura v Čechách* pracuje s implicitním předpokladem, že je tento aspekt primární a na architektuře 17. až 18. století vlastně nejvíce hodný zájmu historika umění. V mé knize se zmíněná pozice otevřeně definuje vůči architektuře obecně a podpírá referencemi k hypotézám a testování vědců z jiných oborů, zejména přírodovědných. Historik umění se nicméně ve snaze zpevnit tento (formální – „umělecký“) pilíř své disciplíny může ocitnout v situaci, kdy zároveň zvládá její druhý podstatný pilíř, totiž historiografický. Pravidelný styk se zájmovým materiálem v něm sice posiluje citlivost vůči jeho vizuálním kvalitám, a badatel proto rád slyší exaktní argumenty ve prospěch svého úsudku, zesílené vědomí historicity jeví mu ale brání vlastní zkušenost generalizovat. Navzdory tomu je nucen vystupovat rázně a nárokovat pro svá tvrzení objektivní závaznost v okamžicích, kdy se od něj očekávají autoritativní výroky, například v rozhodování o památkové ochraně objektů nebo o novotvarech v chráněných územích. Tematizovat popsaný rozpor v odborné rozpravě se zatím příliš nedaří, což je možná způsobeno i tušením kontroverzních výstupů takové diskuse.

Tím se dostáváme k závěrečné otázce tohoto textu. Jak v dnešní době poslouží umělecko-historické syntézy ochráncům a příznivcům památek? Zjevně jiným způsobem než příručky, metodiky nebo památkové postupy v pojetí vládního *Rejstříku informací o výsledcích*. Řekl bych, jako čtenář i jako autor, že umělecko-historické syntézy prohloubí porozumění výtvarným rysům staveb a odtud vyplývajícím hodnotám, kvůli nimž se vyplatí usilovat o jejich další existenci. Připomenou, že za každou stavbou se skrývají jedinečné osobní příběhy, jejichž stopy rovněž stojí za ochranu

a další připomínání. Upevní vědomí, že veškeré zásady do podoby našeho životního prostředí (včetně těch památkářských) neprobíhají v izolaci, ale začleňují se do jemného přediva vztahů, jejichž optimální transformace vyžaduje nanejvýš racionální a zároveň nanejvýš empatický přístup.

Martin HORÁČEK

Barokní krajina jako dílo

František SVOBODA; Aleš HOMOLA, Petr CZAJKOWSKI, Martin MARKEL, Barbora PONEŠOVÁ. *Krajina jako dílo. Barokní krajinou od Mikulova po Znojmo*. Brno: NPÚ, ÚOP v Brně, 2016, 347 s. ISBN 978-80-87967-08-9.

Kniha *Krajina jako dílo*, která vyšla na počátku února 2017 s vročením 2016, je vedle závěrečné výstavy¹ a kritického katalogu jedním z hlavních výstupů tříletého projektu NAKI: *Identifikace a interpretace vzniku, podoby a proměny barokní kulturní krajiny jiho-moravského pohraničí*. Výsledky projektu byly zároveň zveřejněny prostřednictvím webové aplikace www.barokni-krajinou.cz, kde je projekt v celé své šíři prezentován.

Jak autoři v úvodní kapitole konstatují, hlavní motivací pro vznik jejich projektu, a tedy i knihy samotné byla „snaha přispět ke znovunalezení vztahu člověka k místům v jiho-moravském pohraničí, ke krajině s bohatou historií a specifickou estetikou“ (s. 10). Konkrétně se do hloubky zabývali krajinou Mikulovska, Jaroslavicka a východního Znojemska. V projektu se snoubila jak stránka výzkumná, která si kladla za cíl odhalit a interpretovat podobu krajiny a jejích jednotlivých prvků v určitém časovém rámci, tak stránka praktická, která má výsledky výzkumu vhodným způsobem zpřístupnit veřejnosti a vytvářet hlubší povědomí o hodnotách, které jsou hodny naší pozornosti a zvláštní ochrany. V této souvislosti je nutno podtrhnout neotřelé a svěží zpracování grafické stránky prezentace výsledků projektu (jak v knižní, tak elektronické formě), který by nejen v tomto, ale i dalších aspektech mohl sloužit jako vzorový. Podobnou pozornost by si zasloužila řada dalších krajinných celků ohrožených ztrátou všeobecného povědomí o hodnotách historických krajinných a krajinotvorných prvků.

Publikace má být shrnutím výsledků výzkumu a již její název předjímá široký metodický záběr, který si její autoři vytkli. V kulturní krajině se neoddelitelně a v recipročním vztahu spojuje lidská tvůrčí činnost s přírodní daností. Krajina je tedy ve své podstatě mnohvrstevnatým fenoménem, k němuž se může vyjadřovat celé spektrum vědních oborů jak humanitních, tak přírodovědných. Této skutečnosti si byli autoři vědomi a již při prvním prolistování je zřejmé, že za vznikem textu stojí poctivá mezipředmětová práce, která v sobě spojila přístupy dějin umění, památkové pé-



če, kulturní antropologie, archeologie, hospodářských dějin i přírodovědných disciplín. Tento dojem se potvrzuje i při podrobné četbě textu a důsledně dodržaná interdisciplinarita je bezesporu jedním z hlavních přínosů publikace i projektu jako takového.

Z tohoto hlediska byl velmi šťastný výběr území, kterým se autoři (resp. řešitelé projektu) zabývali. To totiž zahrnuje ve své podstatě tři typy krajiny, jejichž vzájemná odlišnost rozšiřuje možnosti představení rozličných přírodních a kulturněhistorických krajinotvorných elementů za použití různých metodických postupů. Badatelsky vděčná je krajina Mikulovska, proslulá jak pozoruhodným krajinným reliéfem, tak působením rodu Dietrichsteinů. Dále je představeno méně známé, „vernakulárnější“ území Jaroslavicka, které je typem nížinaté krajiny s venkovskou zástavbou a menšími městskými celky. A nakonec je zastoupena i krajina části Znojemska formovaná přítomností velkého městského centra.

Škála přístupů k těmto různým krajinným typům může být široká, proto hledali autoři teoretické zakotvení, které by jim umožnilo i přes mnohvrstevnatost a bohatství materiálu nalézt jednotící koncepci knihy (projektu). Odrazem tohoto hledání je úvodní kapitola, kde autoři představili „poměrně široké spektrum strategí a myšlenek“ podkreslujících „pozadí vzniku názírání autorů na krajinnou strukturu“ (str. 10): od problematiky industrializace a dalších etap vývoje vztahu člověka k městskému i mimoměstskému prostředí se

■ Poznámky

31. Srov. Oswald Spengler, *Zánik Západu*, Praha 2010 [ed. 1922, překlad Milan Váňa]. – Hans Belting, *Konec dějin umění*, Praha 2000 [ed. 1995, překlad Jan Hlavíčka].

■ Poznámky

1. Výstava probíhala od 8. září do 27. listopadu na zámku v Mikulově, kde ji bude možno znovu navštívit od 25. března do 21. května 2017.