

Studia Musei Pragensis

2025 | vol. 1 | no. 1



Muzeum
Prahy



Studia Musei Pragensis

2025 | vol. 1 | no. 1

recenzovaný časopis

ISSN 3029-813X

DOI <https://doi.org/110.82166/r1ad-0a83>

Vydává Muzeum hlavního města Prahy, Kožná 475/1, 110 00 Praha 1 – Staré Město

Časopis navazuje na sborníkové řady Archaeologica Pragensia (1980–2024)
a Historica Pragensia (2003–2023).

Vedoucí redaktor | Mgr. Michal Soukup

Výkonná redakce | PhDr. Martin Čechura, Ph.D., Mgr. Tomáš Dvořák, Mgr. Michal Kostka,
Mgr. Jaroslav Richter, PhDr. Petr Starec, Ph.D., Ing. Kristýna Charlotte Strachotová

Redakční rada | Dr. Stephan Benedik, Prof. Dr. Janusz Czebreszuk, Mgr. Jan Havrda,
Mgr. Jan Kahuda, Ph.D., PhDr. Petra Mertová, Ph.D., Mgr. Fedora Parkmann, Ph.D.,
Mgr. Bohuslav Rejzl, Ph.D., Ing. Alena Selucká, PhDr. Jiří Smrž, Mgr. Marcela Šášinková,
doc. PhDr. Ivo Štefan, Ph.D., Mgr. Ondřej Tábořský, Ph.D., PhDr. Pavel Titz, Ph.D.,
PhDr. Prokop Tomek, Ph.D., PhDr. Lucie Vlčková, Ph.D.

Jazyková revize | PhDr. Ludmila Stránská

Překlady do angličtiny | Gareth Davies

Grafické řešení | studio zetzetz

Sazba | MgA. Helena Neubertová

Web | Ing. Adéla Marková

E-mailové spojení | smp@muzeumprahy.cz

© autoři článků, 2025

© Muzeum Prahy, 2025

Obsah



Úvodní slovo Ivo Macek	3
Recenzované články	
Dynamika neolitického osídlení v Jivínách, Praze-Ruzyni: prostorové vztahy a chronologické ukotvení Petra Schindlerová	4
Krajiny z cukru. Reliéfní skříňkové scénérie cukráře Václava Pospíšila aneb Umělecké cukrářství v Praze na sklonku 19. století Magdalena Rudovská	65
Allmutterburg. Sídlo pražského německého spolku Schlaraffia ve Štěpánské ulici v době vrcholících národnostních nepokojů na přelomu 19. a 20. století Renáta Kalašová	120
Věci v museu uschovány, bedny neotevřené. August Brömse ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy Matěj Pospíšil	163
Herec a režisér Bohumil Kovář a Lidové divadlo Uranie v Holešovicích Magdaléna Šustová	224
Zprávy	
Archeologické léto 2024 v Muzeu Prahy Linda Daněčková	239
Konference Otázky neolitu a eneolitu našich zemí 2024 / Problems of the Neolithic and Eneolithic 2024 Katarína Petriščáková, Miroslav Dobeš	242
Konference European Association of Archaeologists v Itálii Katarína Petriščáková	248
Konference Škola základ života Magdaléna Šustová	255

Recenze

„Ahoj občani!“ Karel Kryl proti vnitřní nesvobodě Martin Čechura	260
České perly ve stínu granátových rozetek Martin Čechura	263
Madonky, Ježíšci a koníci. Drobná keramická plastika středověké Prahy Martin Čechura	267
Spontánní historická graffiti v sakrálním prostoru Martin Čechura	270
Středověké nástěnné malby v Praze. Kapitoly Martin Čechura	274

Úvodní slovo

Vážení čtenáři!

Muzeum Prahy prochází obdobím výrazných, strategických, změn, jejichž cílem je maximální otevřenost instituce směrem k nejširší veřejnosti, naplňování zásad moderního muzejnictví a v neposlední řadě i rozvoj vědecké a výzkumné činnosti.

Na vaše monitory, displeje či obrazovky se dostává první číslo nového časopisu Muzea Prahy nazvaného *Studia Musei Pragensis*. Navazuje na vydávání sborníkových periodik *Archaeologica Pragensia* a *Historica Pragensia*. Opustili jsme však papírovou podobu a vydali se do světa online publikací.

První číslo přináší recenzované články z oborů historie a archeologie, krátké zprávy věnované dění v muzeu i muzejnictví a také několik recenzí nejnovější literatury. Do budoucna plánujeme publikování článků z celé palety muzejních oborů, a to nejen spjatých přímo s problematikou hlavního města, ale i příspěvky tematizující městskou problematiku v nejširší interdisciplinární perspektivě, jak se píše ve stručné charakteristice časopisu.

Studia Musei Pragensis jsou plně přístupná každému čtenáři v režimu open access, články jsou vybaveny základními identifikátory DOI. Časopis bude vycházet dvakrát ročně. Upřímně zveme ke spolupráci všechny zájemce o publikování v našem periodiku z řad odborné veřejnosti, a to v jeho recenzované i nerecenzované části.

Věřím, že se nám co nejdříve podaří ustálit pozici *Studií* nejen v rámci České republiky, ale i jako atraktivního periodika pro zahraniční čtenáře.



RNDr. Ing. Ivo Macek,
ředitel Muzea Prahy

Dynamika neolitického osídlení v Jivínách, Praze-Ruzyni: prostorové vztahy a chronologické ukotvení

Petra Schindlerová

Abstract: Neolithic Settlement Dynamics in Jiviny, Prague-Ruzyně: Spatial Relationships and Chronological Frameworks

The contribution analyses the dynamics and spatial relationships of the Neolithic settlement at the site at Jiviny, Prague-Ruzyně district, focusing on the chronological and functional classification of individual sunken features in the settlement. The study is primarily based on assemblages of ceramic fragments and stone tools, which provide the basis for interpreting settlement structures and their functional relationship. Through spatial analysis, the study of formative processes in pit fills, and relative chronology based on ceramic decoration styles, the article attempts to reconstruct the organisation of settlement complexes and verify hypotheses concerning the presence of longhouses, despite the partially preserved archaeological contexts. The results indicate a differentiation of individual components within the Early Neolithic phase and provide new perspectives for the reconstruction of longhouses preserved without posthole structures.

Key words: Neolithic – formation processes – relative chronology – longhouses – settlement area

Úvod

Sídlištní jámy a nálezy z jejich výplní představují nejpočetnější pramen pro zkoumání kultury s lineární keramikou (dále jen LnK, 5500/5400–4900 BC) a kultury s vypíchanou keramikou (dále jen VK, 5000–4500/4400 BC). Specifický tvar nebo prostorové rozmístění v mnoha případech determinují funkční užití jednotlivých zahloubených prvků. Nápadné jsou těžební jámy určené primárně k exploataci hlíny k výrobě nádob (volně stojící hliníky) nebo impregnaci stěn staveb (stavební jámy). Ačkoliv kúlová konstrukce definuje prostorové dimenze domu, právě stavební jámy nacházející se v blízkosti konstrukcí jsou svým spojením s užíváním domu (stavební komplex) klíčovým prvkem relativně chronologického ukotvení (Pavlů 1977). Nezřídka však je konstrukce torzovitá nebo se vlivem přírodních podmínek vůbec nedochovala (Kazdová 1996; Beneš a kol. 2004; 2019; Podborský 2011). V takových případech předpokládáme stavby z prostoro-

vého rozmístění těžebních jam, jejichž dna se v závislosti na mocnosti skryvky dochovala. Je však možné prostorové vztahy mezi morfologicky zdánlivě podobnými jámami validovat z jejich výplní?

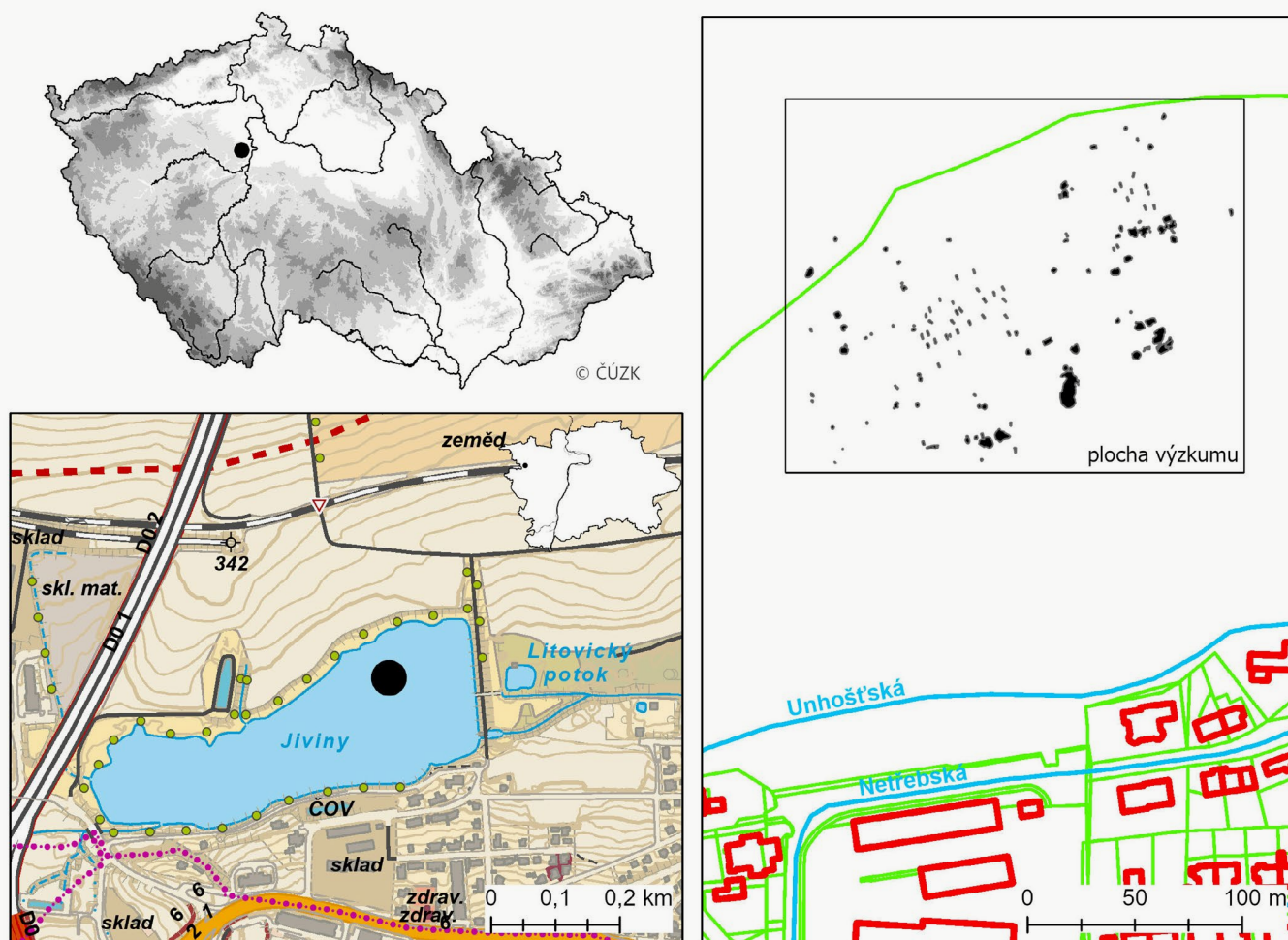
Předpokladem je největší aktivita kolem staveb a z toho vyplývající proces zaplnění jam, ať už nedlouho po skončení funkce jam (Stäuble 1997; Cladders–Stäuble 2003), nebo domu (Wolfram 2013; Květina–Hrnčíř 2017). Samotné nálezy, především zlomky keramických nádob reflektují nejen relativně chronologické ukotvení z výzdobné tradice, ale navíc odrážejí trajektorii formování výplní a z toho vyplývající spolehlivost souborů. Ačkoliv koncept stavebního komplexu je v současné době podrobován kritice (Květina–Končelová 2011a; Pilař–Květina 2023), alespoň některé jámy však zčásti byly formovány záměrně, i když již transformovaným souborem zlomků keramiky. Složitosti formativních procesů neolitických výplní nemohou zcela jednoznačně určit míru podílu přírodních procesů vůči kulturním (Vondrovský 2021, 249–251), ale záměr transformace reflektovaný většími a ostrohrannými zlomky spolu s prostorovými vlastnostmi pomůže osvětlit strukturu neolitického osídlení v prostoru retenční nádrže Jiviny v Praze-Ruzyni.

Cílem tohoto příspěvku je rekonstruovat prostorové uspořádání osídlení a prozkoumat související nadzemní struktury, přestože se dochovalo jen minimum pozůstatků kůlových konstrukcí. Důraz je kladen na formativní procesy výplní jednotlivých sídlištních objektů, zejména z pohledu nálezů keramických zlomků. Vedle relativní chronologie založené na těchto zlomcích je v rámci studie doplňováno absolutní datování prostřednictvím analýzy nalezených jam a hrobových struktur. Významnou částí studie je také analýza kamenných nástrojů, které naznačují specializovanou výrobní činnost v rámci neolitického sídlištního areálu.

Výzkum a neolitické osídlení okolí

V roce 1982 proběhl pod vedením J. Kováříka záchranný archeologický výzkum Muzea hlavního města Prahy, který byl realizován před stavbou retenční nádrže Jiviny v Praze-Ruzyni (obr. 1). Zkoumaná plocha byla situována do míst s archeologickými nálezy na levém břehu Litovického potoka, souběžně s ulicí Netřebskou. Terénní výzkum zachytil neolitické a halštatské osídlení, prozkoumáno bylo též kostrové pohřebiště ze 4. až 2. století př. n. l. (Sankot a kol. 2022). Následující zhodnocení se zaměřuje na pozůstatky neolitického osídlení v jihozápadní části zkoumané plochy.

Neolitický sídlištní areál se nachází na levém břehu Litovického potoka v nadmořské výšce 325 m n. m. na mírně skloněném jihovýchodním svahu, ve vzdálenosti přibližně 120 m od vodního toku (Schindlerová 2022). Geologické podmínky tvoří uloženiny české křídové pánve, především slínovce a jílovce. Niva potoka je tvořena primárně fluvialními sedimenty, jako je písek, štěrk a hlína. Poměrně rozsáhlá plocha horního toku Litovického potoka až po Šárecké údolí je tvořena kvartérními sprašovými návějemi, které představují velmi kvalitní podklad pro úrodnou hnědozem a černozem nalézající se v blízkém okolí osídlení.

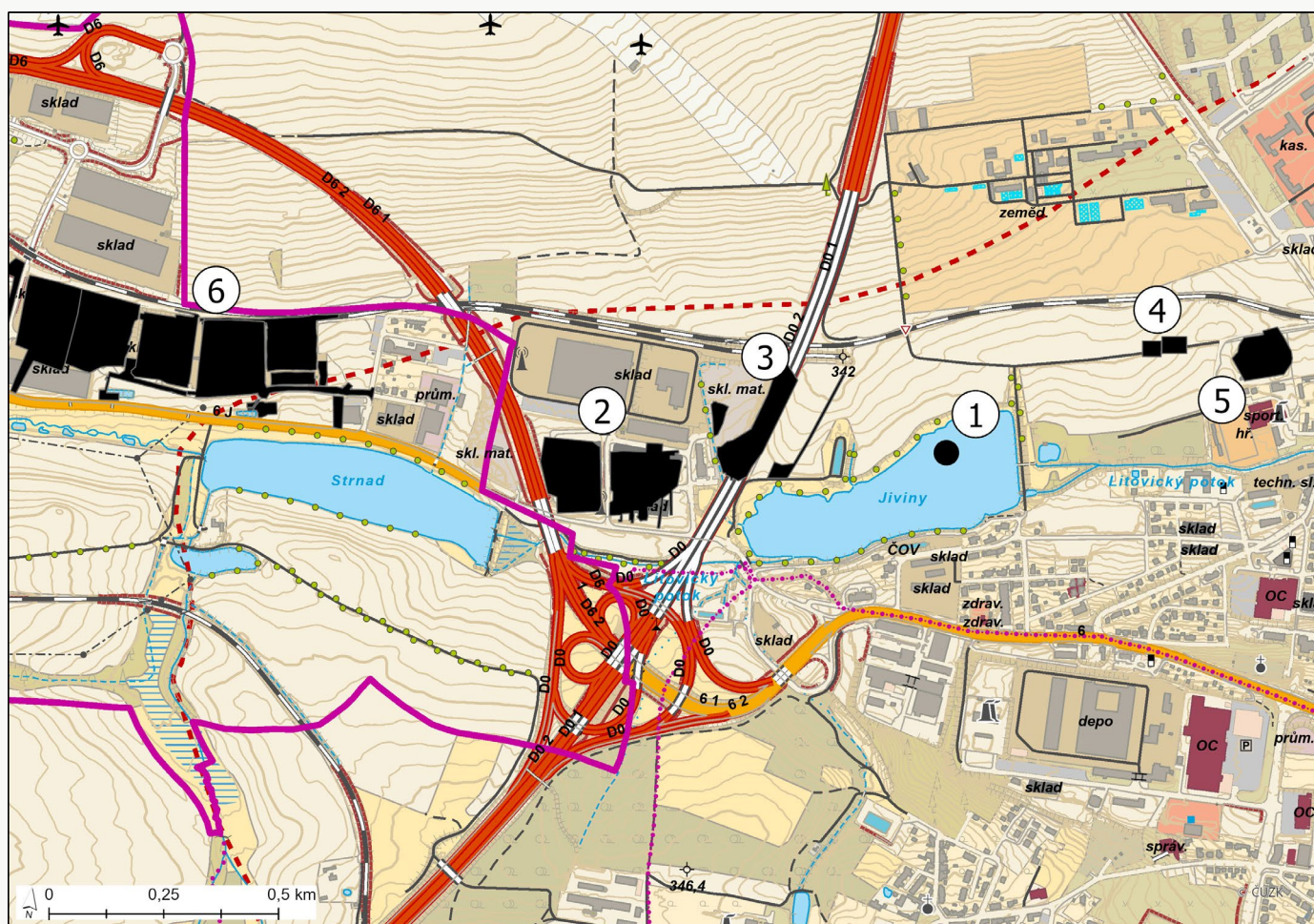


Obr. 1. Lokalizace zkoumané plochy Praha-Ruzyně, retenční nádrž Jiviny

Příznivé přírodní a klimatické podmínky umožňovaly intenzivní vývoj osídlení již od počátku prvních zemědělských kultur. Levý břeh Litovického potoka patří z hlediska neolitického osídlení mezi nejprozkoumanější oblasti v Praze (Turek 2005, 204). Nejstarší neolitické osídlení z počátku LnK se žlábkovanou tradicí bylo prozkoumáno při výstavbě bytovek Koospol mezi roky 1974–1981 v Libocké ulici čp. 10 (Olmerová–Pavlů 1991, 50). Vývoj osídlení dále pokračuje přechodnou fází popsanou J. A. Jírou z cihelny Vídeňské bankovní jednoty na katastru Veleslavína (Soudský 1954) a zachycenou v prostoru bývalého Šestákova statku v ulici Krajní M. Burešem v roce 2004 (Schindlerová 2019). Výrazněji je zastoupeno osídlení středního stupně LnK, zejména nálezy z prostoru Libocké ulice čp. 10 i Šestákova statku, ve Stochovské ulici čp. 140 a na několika místech v Rakovnické ulici (Havel–Rulf 1988; Olmerová–Pavlů 1991, 55–56). Průzkum v těchto místech kromě osídlení ze středního stupně LnK identifikoval i několik jam ze středního a mladšího stupně VK (Havel–Rulf 1988). Četné sídlištní nálezy doplňují i ojedinělé pohřební aktivity. Kromě třinácti hrobů situovaných v prostoru Šestákova statku (Schindlerová–Přichystal–Kyselý 2022) byly pohřební aktivity zachyceny A. Knorem na poli pana Hammerníka (Zápotocká

1998, 186) a ve Stochovské ulici čp. 138 (Havel–Rulř 1988). Mimo pozdní stupeň S. Venci zmiňuje z hradiště Šárka a Šestákovy skály nálezy téměř z celého období neolitu (Venci 1961, 96–97).

Z bezprostředního okolí zkoumané lokality (obr. 2) pocházejí především doklady osídlení kultury s VK. Západně od křižení ulice Drnovské s železniční tratí v roce 1983 P. Konopa odkryl několik sídlištních objektů (Turek 2005, 232). Západně od zkoumané plochy v poloze Za Poustkami proběhl v roce 1999 při stavbě silničního okruhu záchranný archeologický výzkum, který zachytil dvě jámy VK. V jednom z nich byl ve výklenku uložen depot 11 kamenných nástrojů (Bařtová–Šmolíková–Zavřel 2011). Při záchranném archeologickém výzkumu z let 2003–2008 v místech bývalých uhelných skladů při ulici Na Hůrce a severně od ulice Drnovské bylo prozkoumáno kontinuální osídlení od přelomu starší a střední fáze až do pozdní fáze VK. Kromě půdorysů staveb a zásobních jam byl



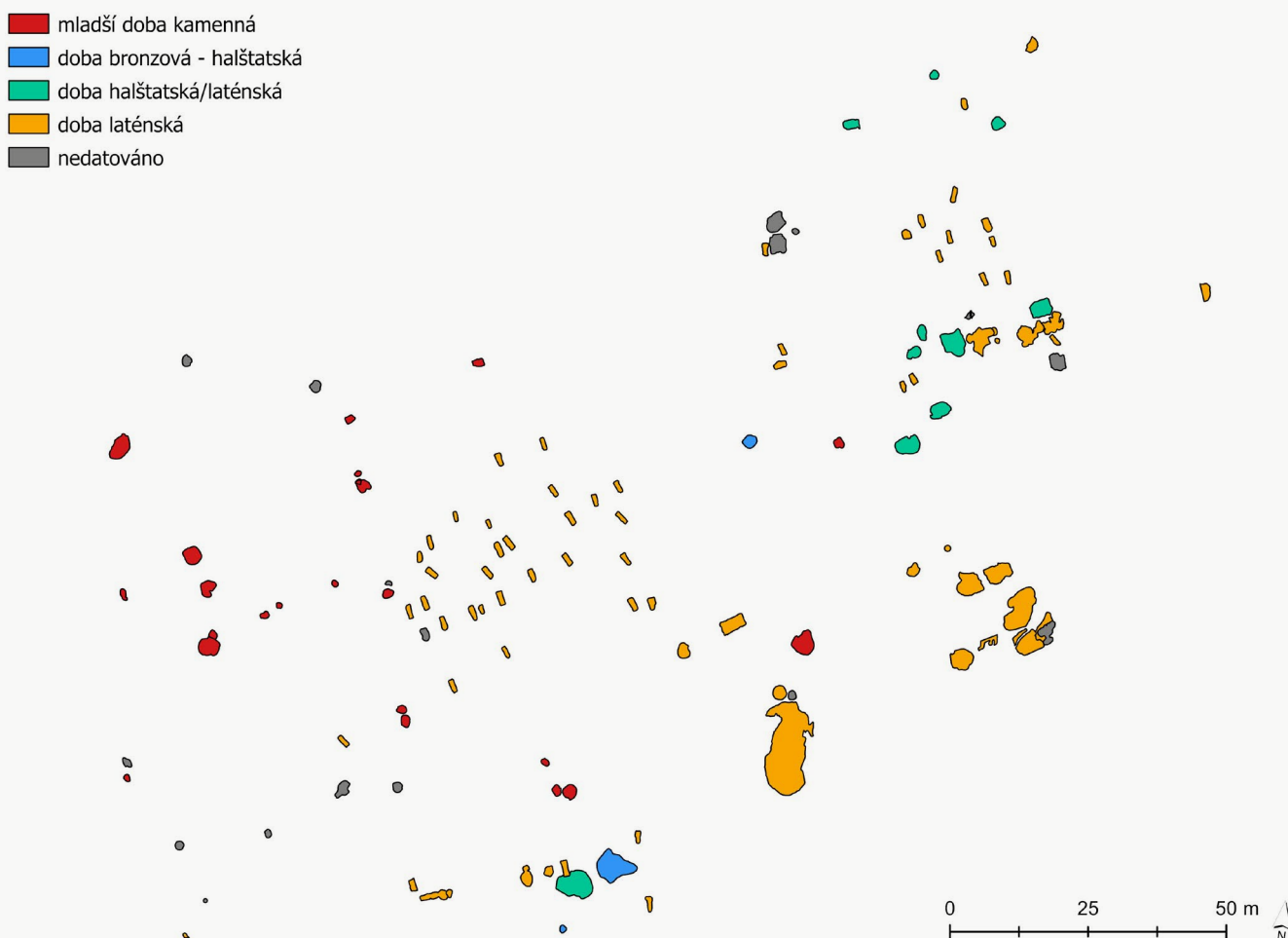
Obr. 2. Praha-Ruzyně, plán prozkoumaných ploch s pozůstatky neolitického osídlení v okolí zkoumané plochy: 1 – Praha-Ruzyně, retenční nádrž Jiviny; 2 – Business park Karlovarská (v místě bývalých uhelných skladů); 3 – Za Poustkami (stavba silničního okruhu kolem Prahy, úsek Řepy–Ruzyně); 4 – Za Poustkami (při ulici Ztracená); 5 – ulice Ztracená (stavba administrativního centra Státní rostlinolékařské správy); 6 – Hostivice, poloha Palouky, plochy výzkumu 2001–2003 (zdroj mapy: ČUZK)

odkryt rondel (*Kostka–Kuchařík–Řídký–Švácha 2011; Blažková 2013; 2015; 2020*). Východně od jivinského výzkumu, v poloze Palouky na katastru Hostivice, byla prozkoumána řada mladoneolitických jam včetně půdorysů dlouhých domů a hrobu (*Pleinerová–Zápotocká 2004; Pleinerová 2009*).

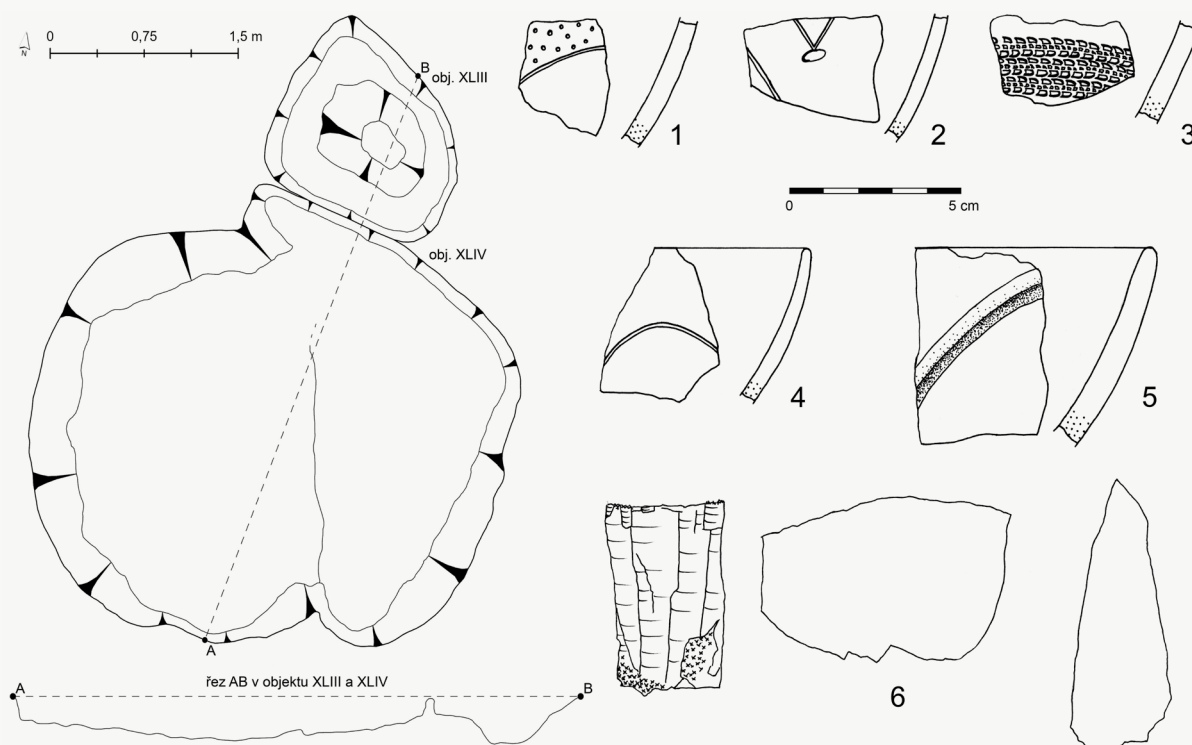
Neolitický sídlištní areál v Jivinách

Zachycené archeologické situace představují pouze spodní části struktur, které prošly fází budování, užívání a zániku. O původní podobě sídlištních objektů víme jen velmi málo, veškeré dostupné informace souvisejí pouze s fází zániku, odrážející se v povaze výplní a nálezů movitého inventáře (*Květina–Končelová 2011*). Charakter do podloží zahloubených intencionálních objektů neolitického stáří je sídlištního rázu s ojedinělým dokladem pohřební aktivity (H19).

Z 23 neolitických sídlištních jam je celkem 11 možné rámcově přiřadit LnK, pět jam lze datovat do období VK. Ve čtyřech případech sídlištní jámy obsahovaly pouze



Obr. 3. Datování jednotlivých sídlištních a hrobových komponent zachycených při výzkumu v Praze-Ruzyni, Jivinách



Obr. 4. Superpozice sídlištních objektů XLII a XLIV a nálezy z objektů

keramický materiál, který je možné datovat obecně do neolitu. Již z tohoto přehledu je patrné intenzivnější osídlení v období starého neolitu (obr. 3).

K výčtu neolitických jam počítáme i tři sídlištní objekty obsahující smíšený keramický materiál obou neolitických kultur. Dále budou označovány jako smíšené (obj. XXVII, XXXVI, XLIV). Vzájemný vztah jam lze sledovat pouze v případě objektů XLIV a XLIII a není vyloučeno, že se jámy pouze dotýkají (obr. 4).

Zahloubené jámy plnily celou řadu funkcí a jejich význam není vždy zcela jasný, navíc řada z nich mohla během trvání funkce změnit. Analýza formálních, prostorových a kontextuálních vlastností neolitických sídlištních jam umožnila u větší poloviny komponent určit jejich primární funkce. Sekundární funkce je spjata především s deponováním sídlištního materiálu, ať už jako odpadu vzniklého ze zničených předmětů, uložením pro jeho budoucí případnou reutilizaci nebo přírodními vlivy (Květina 2007; Kuna–Němcová a kol. 2012; Končelová 2013).

Zánikový mechanismus vzhledem k absenci vrstevnatosti v sídlištních objektech sledován být nemohl. Hodnocení makroskopicky rozpoznatelných vrstev objektů je značně ovlivněno dochovanou dokumentací. Jediným zdrojem informací k vrstvám byla kresebná dokumentace profilů a stručná zmínka v terénních poznámkách uvádějící: „Jednotlivé objekty se rýsují na žlutém podloží velice výraznou sytě černou barvou – při oschnutí šedou.“ (Kovářík bez data, dokumentační fond OAS MMP – Archeologie po roce

1945, sv. XV). Z dostupných zdrojů vyplývá, že v rámci každé jámy byla dokumentována pouze jedna vrstva výplně. V rámci možností je tak možné konstatovat, že u sledovaných neolitických sídlištních objektů byla zaznamenána kompaktní výplň s jedním barevným odstínem, obvykle tmavšího zbarvení (typ 1 /Kuna 1991, 34–36/).

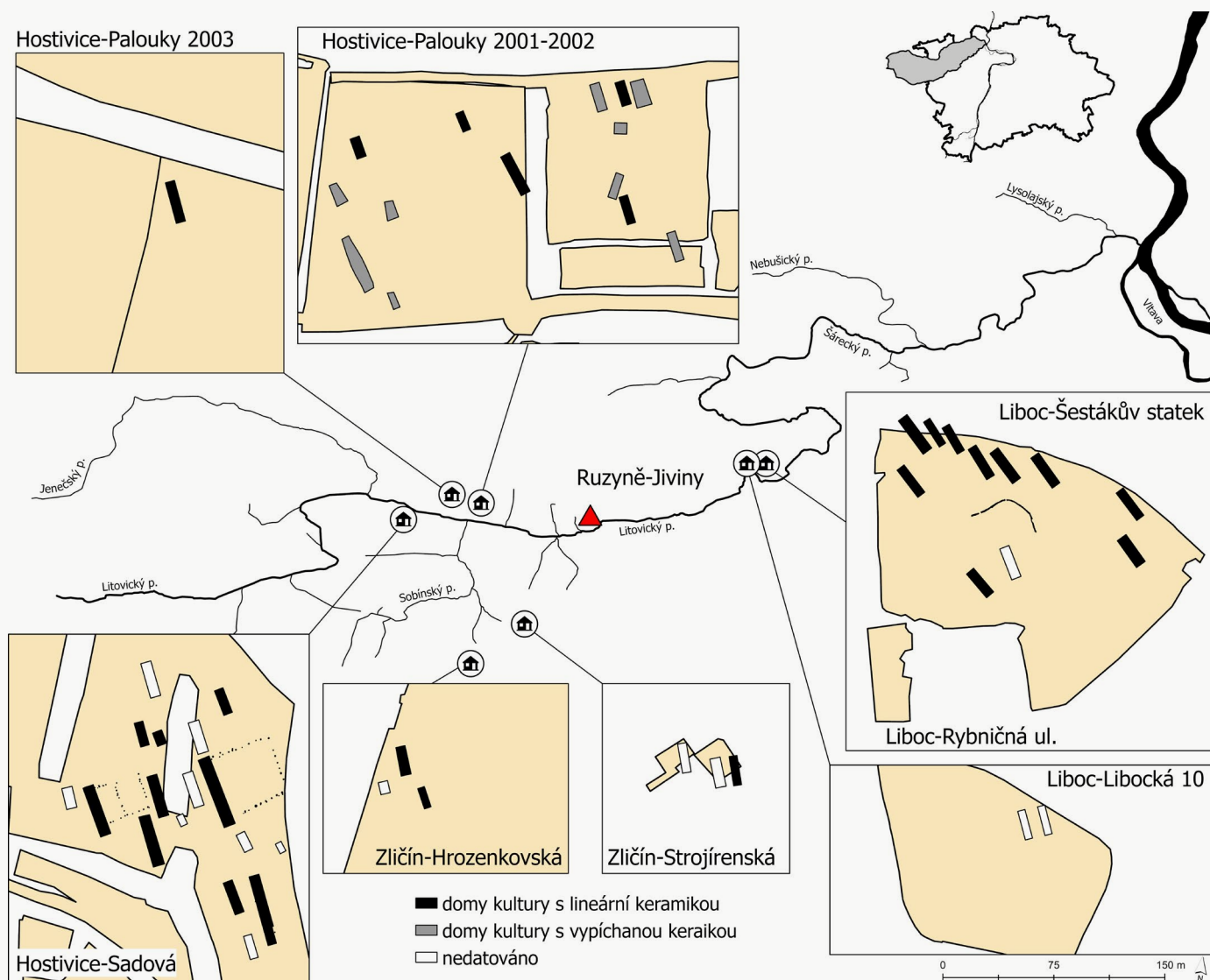
Do analýzy primární funkce byly zahrnuty všechny jámy bez ohledu na zachování jejich dokumentace, především z toho důvodu, že i u komponent bez dokumentace bylo možné interpretovat jejich funkci alespoň na základě morfologických vlastností (tab. 1). Primární funkci objektů bylo možné identifikovat u 14 (z celkového počtu představují víc než polovinu) sídlištních komponent. Zbylé nevykazovaly dostatek znaků, aby bylo možné primární funkci určit, a jsou zde označeny pouze jako sídlištní jámy a dále se jimi budeme zabývat z hlediska jejich sekundárního využití. V případě sekundární funkce objektů se analýza vztahovala pouze na komponenty, u nichž mohl být stanoven objem výplně.

Rezidenční areál

Stavební jámy charakterizuje jejich prostorové uspořádání a pětimetrová vzdálenost od stěn dlouhých domů respektující orientaci kúlové konstrukce (Pavlů 1977). Určujícím faktorem je především jejich vztah k domům, zpravidla doloženým pozůstatky sloupových konstrukcí. Interpretace stavebních jam a nadzemních konstrukcí je na sídlišti v Praze-Ruzyni komplikována absencí samotné sloupové konstrukce dlouhých domů. Ovšem kúlové nebo sloupové jámy nebyly zachyceny na celé zkoumané ploše. Absence konstrukcí domů není na neolitických sídlištních výjimečná (Kazdová 1996; Beneš a kol. 2004; 2019; Podborský 2011).

Částečné nebo úplné nedochování konstrukčních prvků neolitické architektury na jivinském sídlišti je možné přičítat mocné vrstvě půdního horizontu, která byla při záchranném výzkumu odstraněna. Přesnou hloubku skrývky se však na sídlišti v Praze-Ruzyni nepodařilo zjistit. Na druhou stranu, v některých případech je možné i špatně zachovaný půdorys detekovat pouze na základě prostorových informací o zahloubených jámách. Vzhledem k poměrně mělkému zahloubení všech sídlištních jam je pravděpodobné, že se zachovala pouze torza spodních partií stavebních jam. Metoda predikce dlouhých domů bez dochovaných konstrukčních prvků v podobě kúlových jamek je apriori určená pro vymezení domů LnK, jejichž stavební jámy vždy respektují stěny dlouhých domů. Pro stavby z mladšího stupně VK by byla možná predikce na základě velkých pravidelných jam za domy (Burgert 2019, 105–108).

Predikce neolitických půdorysů závisí na lokální odchylce v orientaci dlouhých domů a od ní odvíjejícího se prostorového uspořádání jam (Pavlů 1977, 6; Pavlů /ed./ – Zápotocká 2007, 56). Určení orientace vůči světovým stranám se opírá o převládající směr staveb v regionu (obr. 5), především o směrové určení dlouhých domů zachycených na sídlišti LnK v prostoru Šestákova statku v Praze-Liboci (Schindlerová 2019), kde byly rekonstruovatelné částečně, a v Hostivici-Sadové, kde naopak byly konstrukce velmi



Obr. 5. Orientace dlouhých domů v prostoru Litovicko-Šareckého mikroregionu (zdroj: Pleinerová a kol. 2002; Pleinerová 2003, 2005 a 2009; Schindlerová 2019; Schindlerová et al. 2024; Schindlerová 2025)

dobře čitelné (Schindlerová et al. 2024). V obou případech orientace odpovídá směru severozápad–jihovýchod. Pro mladší vývoj VK v Litovicko-Šareckém mikroregionu je doložen lichoběžníkový dům orientovaný dlouhou osou ve směru severozápad–jihovýchod na sousední ploše v prostoru ulice Karlovarské (Blažková 2020) a v Hostivici-Paloukách západně od Prahy (Pleinerová 2009, 547).

K identifikaci případných nadzemních struktur byly sledovány prostorové vazby mezi jednotlivými jámami. Do analýzy vstoupily (až na nedohledaný objekt XXXVI) všechny zahloubené komponenty. Porovnávány byly vždy dva objekty vůči sobě. Aby bylo možné považovat uskupení za stavební jámy dlouhých domů, bylo třeba, aby se ve víceméně přímé linii vyskytovaly alespoň dva objekty, případně shluk objektů respektující dominantní orientaci staveb v oblasti. Na základě porovnání bylo možné vytvořit prostorové relace mezi objekty nacházejícími se ve stanovených pásech. Vzájemné pozitivní korelace byly identifikovány u devíti sídlištních objektů, přičemž v případě pěti komponent keramický materiál z jejich

výplní patří LnK a čtyři sídlištní objekty VK. Vznikla tak tři uskupení objektů daná orientací k světovým stranám, která byla pracovně označena jako skupina A, skupina B a skupina C (obr. 6). V prvním uskupení se shlukují dva objekty č. XXIX a LI. Druhé uskupení B reprezentují čtyři objekty č. XXX, XXXI, XXXII a XLV. Poslední identifikované uskupením označené písmenem C tvoří objekty 17, 18 a 21. Až na objekt XXXII, který byl z hlediska tvaru půdorysu a dna klasifikován jako zásobní jáma, všechny objekty funkčně odpovídají stavebním jámám. Ačkoliv se jámy soustřeďují jen na jedné straně stavby, lze je pravděpodobně funkčně určit jako stavební jámy.

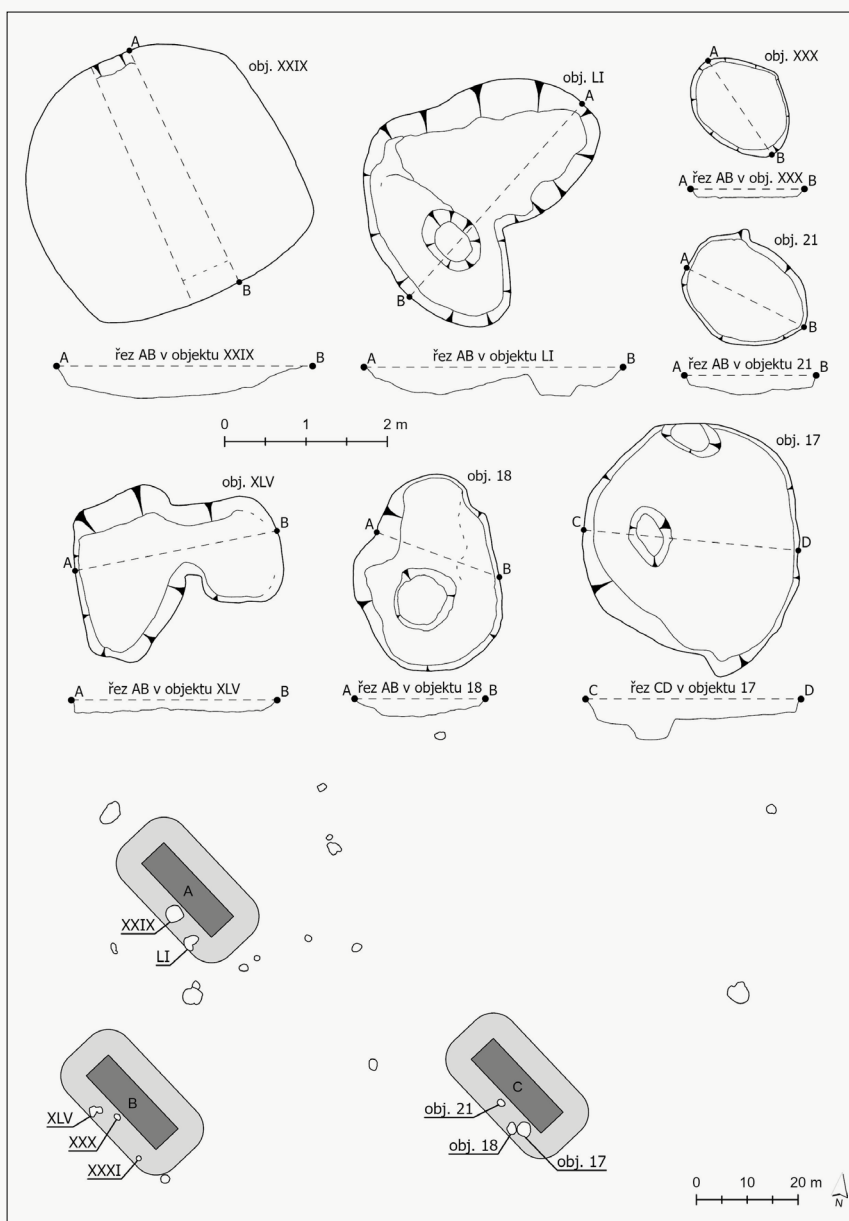
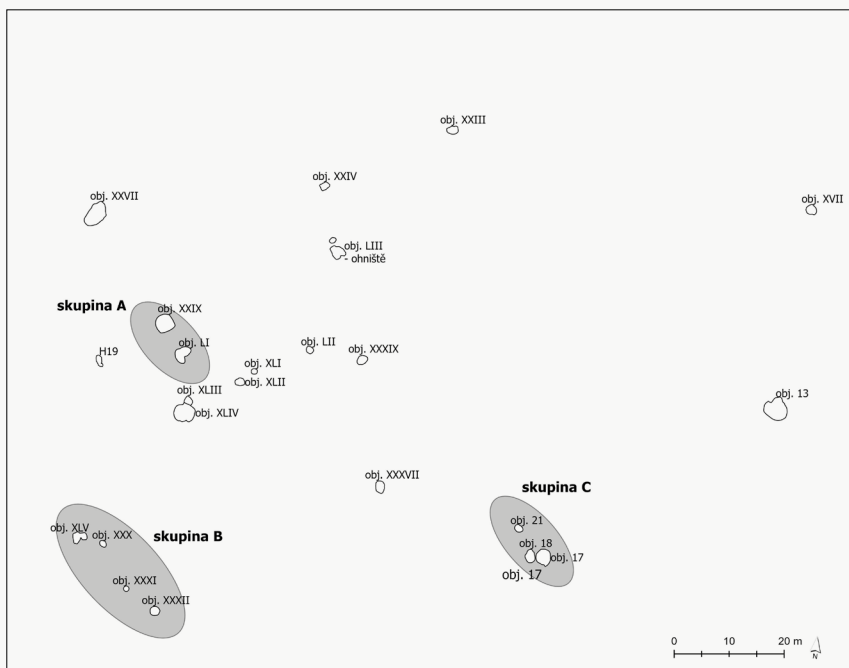
Stejně jako sledování prostorových relací je nezbytné věnovat pozornost také jednotnosti stylu výzdoby nádob. Jámy ze skupiny A byly homogenní. Z uskupení B byl vyloučen objekt XXXII, který obsahoval keramický materiál zdobený dvojhrotým nástrojem, kdežto zbylé jámy (obj. XXX, XXXI a XLV) obsahovaly pouze keramiku zdobenou rytou linií. Intruze v jednotlivých stavebních jámách nebyla ani v jednom případě pozorována. Poslední uskupení C je tvořeno homogenním materiálem zdobeným dvojhrotým nástrojem. Kromě prostorových vztahů mezi objekty byly sledovány v rámci předpokládaných stavebních jam i případné vzájemné asociace zlomků keramiky. Lze předpokládat, že jámy podél dlouhých domů tvořily jeden rozsáhlý stavební celek a pouze díky skryvce ornice se dochovaly jen nejspodnější partie objektů, a keramický materiál z jedné nádoby se tak může nacházet v různých archeologických objektech (Pavlů 1977; Allard et al. 2013). Analýza by měla potvrdit vzájemné vztahy mezi zachovanými spodními partiemi objektů. Nicméně v rámci celého neolitického sídlištního areálu nebyly slepitelné zlomky mezi sídlištními jámami pozorovány.

Ač neolitické stavební jámy na jivinském sídlišti zůstávají hypotetické, bylo by možné počítat se třemi jejich uskupeními, prostorově odpovídajícími stavebním jámám (obr. 7). Dvě z nich náleží LnK (stavební komplex A: objekty XXIX a LI; stavební komplex B: objekty XXX, XXXI a XLV) a jedno VK (stavební komplex C: objekty 17, 18 a 21).

Bez dochované kúlové konstrukce rozměry předpokládaných domů nemohly být změřeny, jejich grafická podoba vychází ze střední hodnoty neolitických staveb (Podborský 2011, 24), jejich prostorová orientace koresponduje se stavbami v okolí. Je jasné, že takto vytvořené struktury jsou z velké míry diskutabilní a ovlivněny interpretací. Postup identifikace půdorysů domů je třeba chápat jen jako velmi přibližný náčrt možné situace na sídlišti a dále bude podroben verifikaci vycházející z formování výplní (Soudský 1966; Pavlů 1977; Květina–Řídký 2017; Pilař 2022).

Výrobní a skladovací areál

Početnou skupinu sídlištních jam tvořily nápadně pravidelné kruhové nebo oválné půdorysy s konkávními stěnami a rovným dnem, reprezentující zásobní jámy (Šumberová 1996). Jejich charakteru odpovídaly celkem čtyři komponenty (obr. 8: 1), přičemž dvě (objekty XVII a XLI) je možné přiřadit LnK a jedna (objekt XXXII) patří VK. U zásobní jámy (objekt LII) umožnila keramika jen rámcové chronologické zařazení do neolitu. V případě jam určených ke skladování obilí se v některých případech setkáváme ve výplni se zuhelnatělými obilkami

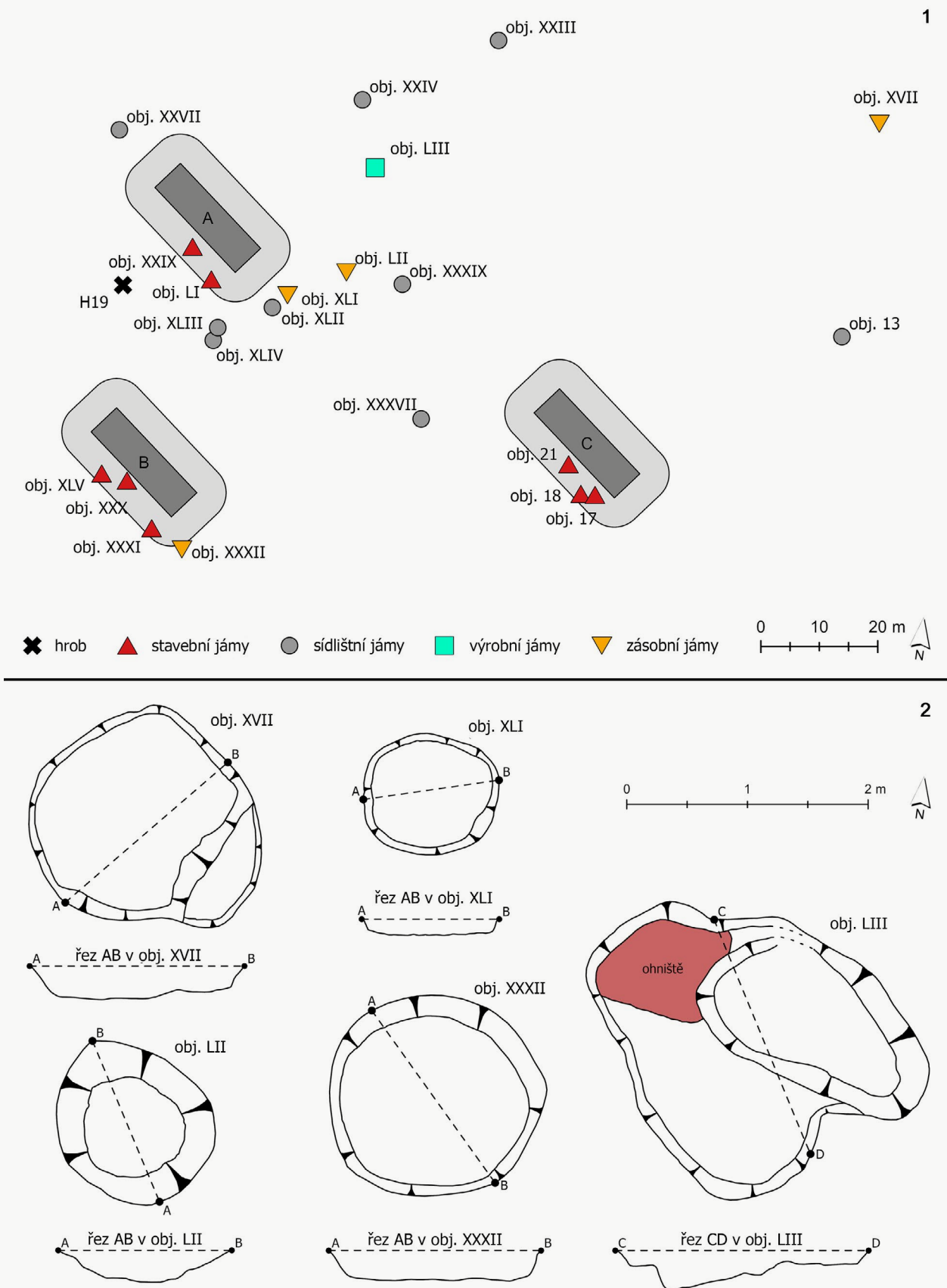


↑

Obr. 6. Jednotlivá uskupení sídlištních objektů z hlediska členění plochy do pásů o šířce 5 m podle předpokládané orientace dlouhých neolitických domů

→

Obr. 7. Terénní kresebná dokumentace předpokládaných stavebních jam



Obr. 8. 1 – Interpretace sídlištních objektů z hlediska jejich primární funkce; 2 – Terénní kresebná dokumentace pece LIII a zásobních jam XVII, XXXII, XLI a LII

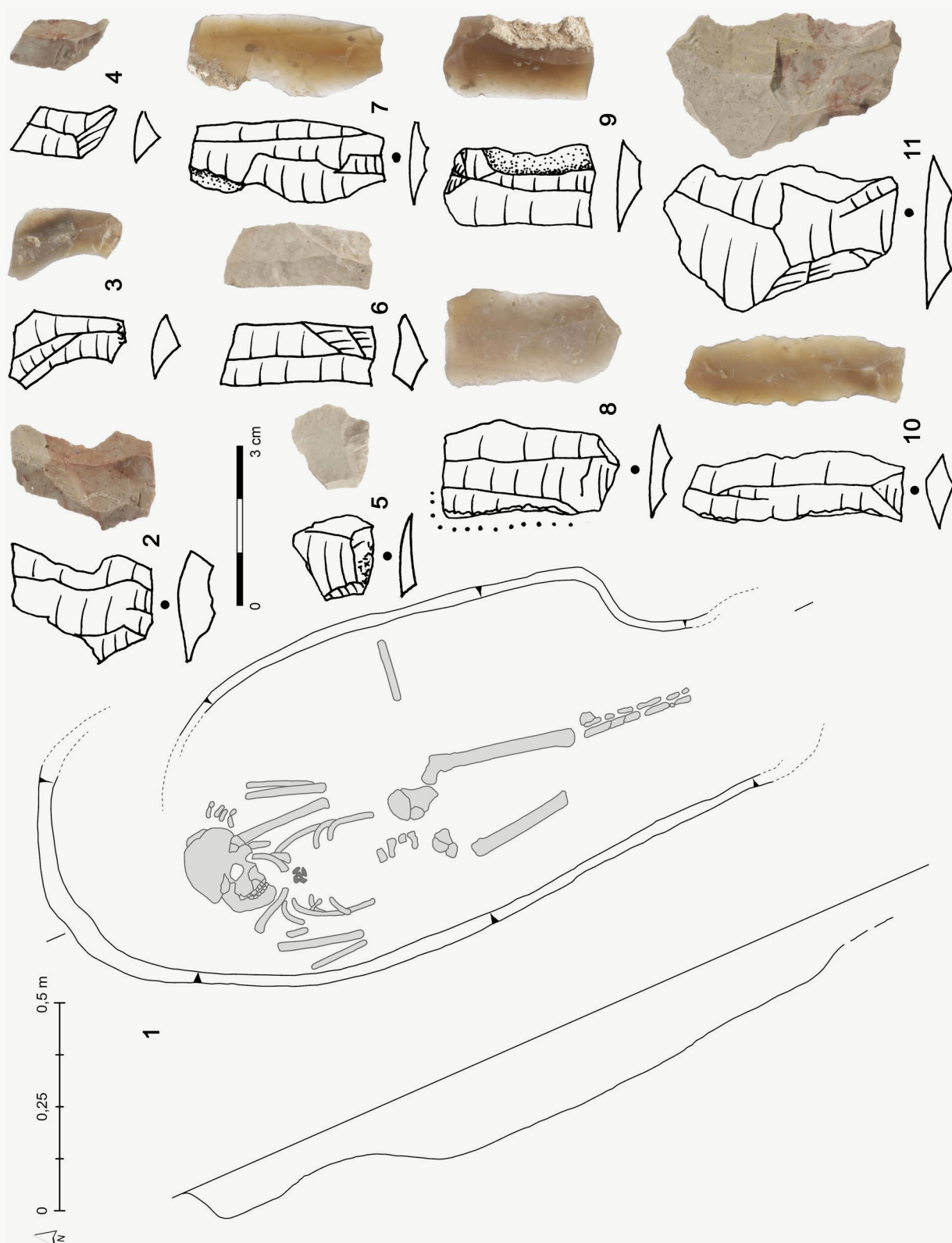
nebo do červena vypálenými vrstvami při dně zásobních jam (Šumberová 1996). Částečně propálené dno objektu bylo zaznamenáno u objektu LIII. Z hlediska morfologických vlastností daným kritériím pro zásobní jámy ovšem neodpovídá, půdorys objektu byl nepravidelný a dno spíše nerovné (obr. 8: 2). Z pohledu morfologických vlastností by jámu bylo možné spíše interpretovat jako výrobní objekt s pecí (Kuna 1991, 49; Lička–Mach 2013; Pilař 2020).

Hrob H19

V rámci neolitického sídelního areálu byl v západní části zkoumané plochy v blízkosti předpokládaného stavebního komplexu A identifikován neolitický hrob H19. V hrobové jámě nepravidelně oválného tvaru byly uloženy špatně dochované kosterní pozůstatky patřící dospělému muži, zemřelému ve věku přibližně třicet let. Byl uložen v natažené poloze na zádech v mělké hrobové jámě (hloubka 0,22 m) o rozměrech 2,22 × 1,03 m. K výbavě zemřelého patřilo 10 štípaných artefaktů (obr. 9): šest čepelek, tři úštěpy a jeden hrot. Surovinová skladba souboru štípané industrie z jivinského hrobu je poměrně pestrá a zahrnuje suroviny odpovídající střední fázi LnK (Popelka 1991; Šída 2007). Tři čepelky byly zhotoveny ze silicitu krakovsko-čenstochovské jury (obr. 9: 7, 9, 20), dvě ze silicitu glacigenních sedimentů (obr. 9: 3, 8) a jedna z celistvého sedimentárního křemence typu Skršín (obr. 9: 6), jenž byl použit i v případě hrotu (obr. 9: 4) a úštěpů (obr. 9: 2, 11). Koncentrace kamenných artefaktů na jednom místě v oblasti hrudního koše nasvědčuje uložení nástrojů v organickém váčku na hrudi, který se nedochoval. Analogická situace uložení štípaných artefaktů v původně organickém váčku pochází z neolitického sídlištního areálu v Plzni-Křimicích, kde bylo osm artefaktů umístěno před obličejem zemřelého (Metlíčka 2007). Kromě štípaných nástrojů byly pod levou nohou uloženy dva zlomky nezdobené keramiky, jejíž materiál odpovídá neolitické keramice (Chochol 1985). V zásypu hrobu byl identifikován jako příměs zub divokého prasete (určení L. Peške /Chochol 1985/).

Odpadový areál

Většina jam se dříve nebo později zaplnila odpadem vznikajícím v průběhu trvání osídlení zahozením již nepotřebných nebo znehodnocených artefaktů. Koncept behaviorální archeologie amerického archeologa M. B. Schiffera umožňuje v současné době řadě badatelů zkoumat proces a prostor skartace materiálu a způsoby formování výplní (Schiffer 2002, 30–34; Kruťová 2003; Květina 2002; 2007; Kuna–Němcová a kol. 2012; Vostrovská 2018; Vondrovský 2021). Během procesu na artefakty působí nejen antropogenní vlivy, ale také řada přírodních procesů, které výslednou podobu souboru značně ovlivní. Komplikovanost utváření nálezových celků si v průběhu výzkumů kromě rozdělení na primární (uložení v místě užívání artefaktů) a sekundární (již přemístěný) odpad vyžádala separování i terciárního odpadu (artefakty, které jsou součástí kulturní vrstvy) a definování provizorních odpadových areálů, v nichž soubor čeká na své další případné využití (Schiffer 1972, 162; Květina 2007; Kuna–Němcová a kol. 2012, 177; Bickle 2020). Z definovaných kategorií se vy-



Obr. 9. Dokumentace hrobového celku H19 a jeho výbavy

mykají depozice symbolicky uložených artefaktů, které představují strukturované uložení konkrétního typu nástrojů nebo nádob (Hamon 2020; Hofman 2020).

Primární místo skartace je v prostoru neolitických sídlištních areálů téměř neprokazatelné (Květina–Hrnčář 2013; Vondrovský 2021), v řadě zahloubených sídlištních jam se spíše setkáváme s různým podílem transformovaného sekundárního a terciárního odpadu, což svědčí v mnoha případech o dlouhodobém formování výplní, a to i v rámci stavebních komplexů domů (Pilař–Květina 2023). Na rozdíl od rozsáhlých hliníků nebo rondelových příkopů by stavební jámy měly mít relativně ohraničenou dobu fungování (Soudský 1966; Cladders–Stäuble 2003, 493; Allard et al. 2013; Květina – Řídký 2017). Z této myšlenky vychází i snaha verifikace jivinských stavebních komplexů. Přes značnou diverzitu formování výplní stavebních jam vycházíme z toho, že v rámci stavebních komplexů se alespoň některé jámy jeví jako záměrněji formované než většina ostatních. Přirozeným zaplňováním celků se do výplně dostává méně keramického materiálu (Květina 2005, 9), který je zlomkovitý s relativně hodně omletými hranami. Naopak intenzivní koncentrace ostrohranných zlomků, s alespoň částečně možnou rekonstrukcí nádoby jako u stavebních jam, poukazuje na rychlejší zaplnění jámy a mohla by svědčit o jejich záměrném přemístění (Schiffer 2002, 30–34).

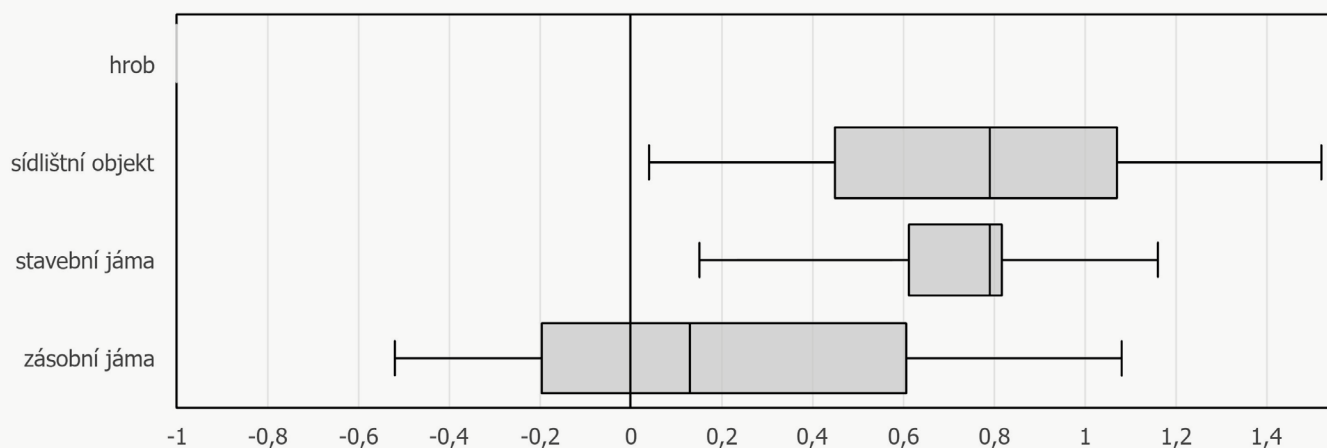
vlastnost	hodnoty	popis
maximální rozměr	v mm	měřen maximální možný rozměr keramického střepu
síla střepu	v mm	měřen maximální možný rozměr keramického střepu
průhyb	v mm	měřen maximální možný rozměr keramického střepu
hmotnost	v gramech	s přesností na 0,1 g
tvar	kategorie	1 – trojúhelník (s výraznými rohy)
		2 – mnohoúhelník/kruh (šířka i délka jsou přibližně stejné)
		3 – amorfni (drobné tvary)
povrch	kategorie	1 – ostrohranný střep (všechny hrany jsou relativně ostré)
		2 – částečně otřelý střep (přibližně polovina hran je ostrá, polovina zaoblená)
		3 – zcela otřelý střep (bez ostrých hran, výrazně erodovaný)
		4 – reutilizovaný střep (hladítka, přeslen, ozdoba)
		5 – amorfni zlomek

Tab. 2. Sledované vlastnosti (podle Květina 2005; Květina–Končelová 2011b; Řídký et al. 2012; Končelová 2013; Wolfram 2013; Vondrovský 2021; doplněno)

Analýza odpadových areálů vychází především z nejpočetněji zastoupených keramických zlomků (Květina 2002, 22). Determinace jednotlivých kategorií odpadu je reflektována z míry ovlivnění samotných zlomků keramických nádob. Kromě parametrů vzájemných asociací mezi jednotlivými zlomky nádob (slepky, refitting) na základě podobnosti výzdoby nebo makroskopicky hodnocených příměsí (Chapman–Gaydarska 2007, 82; Vondrovský 2021, 69–74) a koncentrace keramiky, které jsou vztaženy k jednotlivým jámám (Květina–Končelová 2011b), jsou hodnoceny morfometrické parametry jednotlivých zlomků nádob (Květina 2005; Řídký et al. 2012; Končelová 2013; Wolfram 2013; Vondrovský 2021). Sledované parametry (tab. 2) představují nominální a kategorické hodnoty sledovatelné u každého jednotlivého zlomku. Možnost vzájemného porovnání s podobně zpracovanými celky umožňuje indexování sledovaných parametrů (Vondrovský 2021, 77–82).

Vzájemné podobnosti jednotlivých parametrů z funkčně určených celků budou statisticky porovnávány. Vzhledem k neparametrickým vlastnostem hodnot (p/normal/: hustota – 3,83E-08; defragmentace – 0,01172; morfometrické vlastnosti – 1,48E-20) bude pro porovnání využít Kruskalův-Wallisův test s post hoc testy. Pro porovnání kategorií bude použit Mann-Whitlův test v programu PAST. Z vícerozměrných analýz byla využita analýza hlavních komponent (Principal Component Analysis /PCA/), která na rozdíl od faktorové analýzy hledá rozdíly v souborech a hodí se pro separaci a následnou evaluaci výsledků morfometrických parametrů.

Délka dráhy formování keramického souboru se odráží v míře rekonstrukce původní nádoby vyjádřené mírou fragmentace, respektive indexem defragmentace. V podstatě na základě makroskopicky pozorované podobnosti složení keramické hmoty hledáme vzájemné souvislosti mezi jednotlivými zlomky nádob napříč kontexty (refitting). Výhodou indexu je zohlednění početnosti souboru. Se vzdáleností hodnoty od nuly roste i zlomkovitost celého souboru (Vondrovský 2021, 69–74).

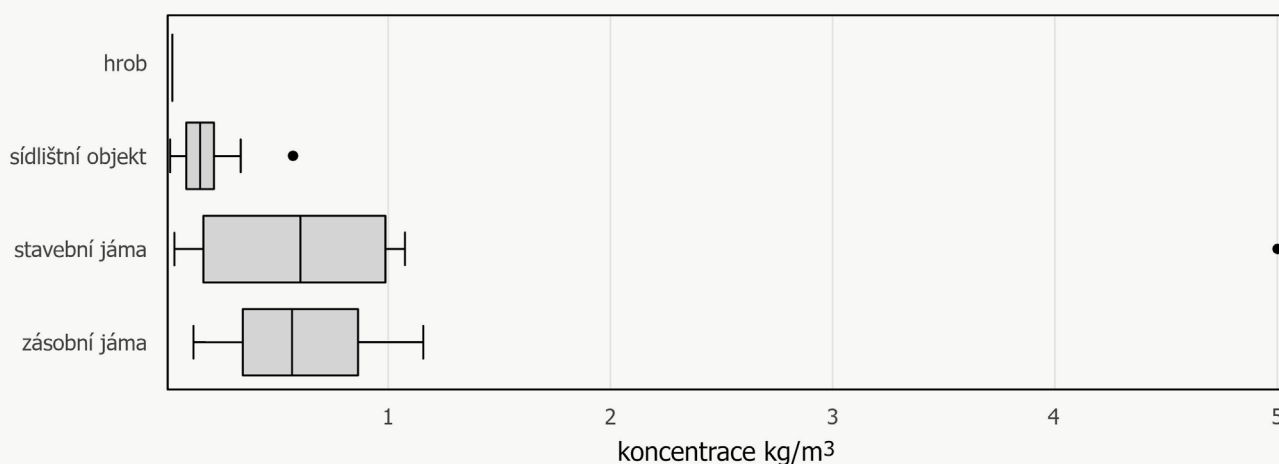


Obr. 10. Distribuce indexu defragmentace ve funkčně určených typech sídlištních objektů

Soubor keramiky ze sídliště v Praze-Ruzyni čítal 517 keramických fragmentů. Základní zkoumanou jednotku představuje keramický jedinec definovaný na základě slepitelnosti dvou a více fragmentů. Celý soubor je možné charakterizovat jako relativně zlomkovitý, jelikož na jednoho jedince připadalo pouze 1,34 fragmentu. Přestože převažovali jedinci slepení především ze dvou, maximálně pak se čtyř zlomků, v jednom případě keramickému jedinci náleželo 17 keramických fragmentů. Celek tak tvoří soubor čítající 387 keramických jedinců získaný z 23 sídlištních jam a jednoho hrobu. I když mezi funkčními celky nejsou statisticky významné rozdíly ($p/\text{same}/ = 0,1763$), sídlištní a zásobní jámy vykazují oproti předpokládaným stavebním jámám výraznější rozptyl (obr. 10).

Analýza hmotnosti keramiky na 1 m³ výplně vztažené k prozkoumané části objektu a jejího následného rozboru může s velkou pravděpodobností napomoci při zkoumání sekundárního využití sídlištních objektů jako odpadní jámy (Končelová 2013, 51–53). Podobně jako defragmentace ani v případě koncentrace nebyly mezi funkčně určenými celky statisticky významné rozdíly ($p/\text{same}/ = 0,8038$). Rozptyl hodnot hustoty keramiky ve výplni objektů je značný, pohybuje se v rozmezí 0,02 kg/m³ (objekt XXXVII) až 5,01 kg/m³ (objekt XXX) se střední hodnotou koncentrace 0,3 kg/m³.

Primární funkcí stavebních jam je získání materiálu na stavbu domu a zřejmě sekundárně sloužily ke skartaci materiálu (Soudský 1966), proto není vysoká koncentrace sídlištního odpadu v jámě XXX domu B nikterak překvapivá (obr. 11). Výrazná koncentrace keramiky byla zaznamenána u zásobní jámy XLI, dosahující druhé nejvyšší hodnoty hustoty keramického materiálu. Obvykle jsou sekundárně využívány jako odpadní jámy menší sídlištní objekty, především zásobní síla, jejichž poloha obvykle úzce koresponduje s okolím půdorysu obytné struktury, a vyžadovaly sanaci využívaného prostoru (Končelová 2013, 53). Mírně nadprůměrné hodnoty hustoty keramiky byly zaznamenány i u objektu XLII.



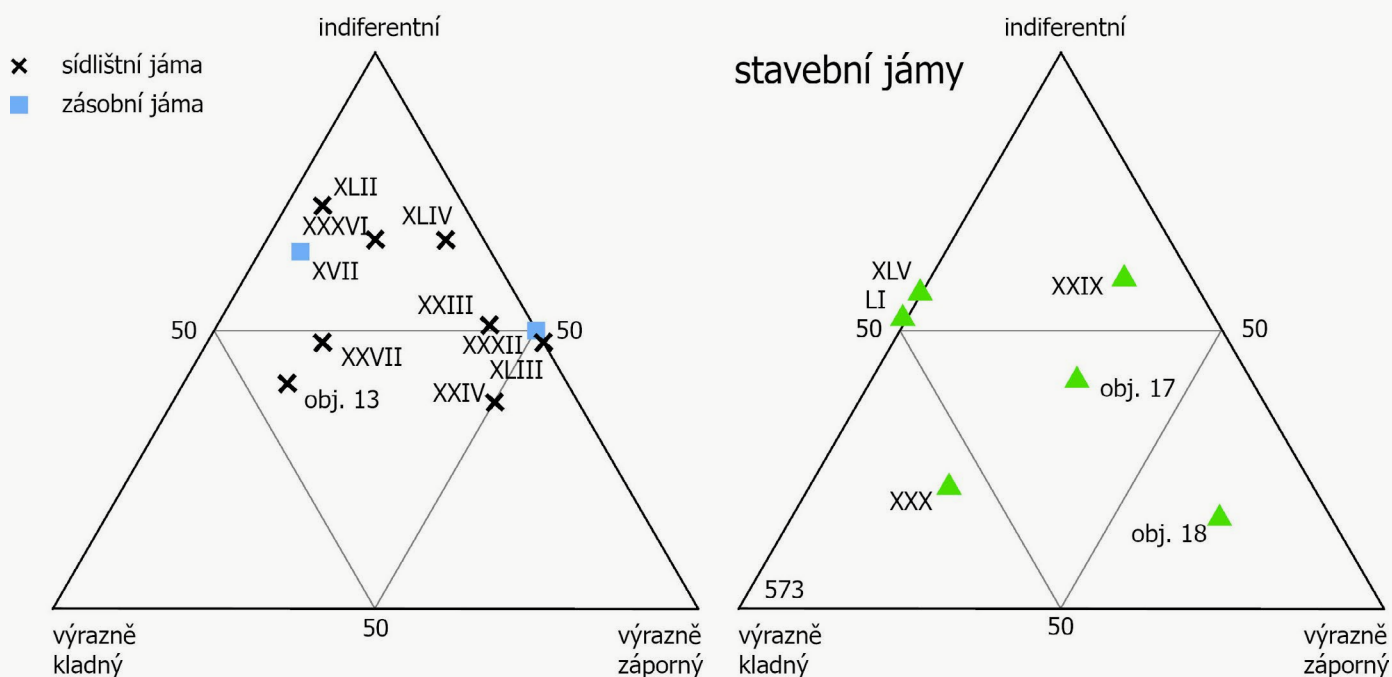
Obr. 11. Koncentrace keramických zlomků ve funkčně určených typech sídlištních objektů

	S/W		hmotnost		průhyb		tvar		hrana	
	z	KI	z	KI	z	KI	z	KI	z	KI
min	2,2	-1,6	0,6	-1,3	1	-3	a	-1	5	-1
Q10	4,1	-1	3,5	-1	3	-1			4	-0,5
median	7,4	0	11,8	0	4	0	m	0	3	0
Q90	13,5	1	59,5	1	5	1			2	0,5
max	27	3,2	804,4	16,6	130	126	t	1	1	1

Tab. 3. Hodnoty jednotlivých indexů sdružených formálních vlastností keramického materiálu ze sídlištního areálu v Praze-Ruzyni, Jivínách (podle Vondrovský 2021). Kategorie hran: 1 – ostrohranný zlomek; 2 – částečně otřelý; 3 – zcela otřelý; 4 – reutilizovaný; 5 – amorfni (KI = dílčí index morfometrických parametrů)

Míru vlivů působících na keramické zlomky během utváření nálezového celku reflektují metrické vlastnosti a míra abraze hran každého sledovaného keramického jedince (Květina 2005; Květina–Končelová 2011; Řídký et al. 2012; Wolfram 2013; Vondrovský 2021). Čím delším procesem zlomek prošel, tím více se redukovaly jeho metrické i formální vlastnosti. Hodnota průhybu a S/W indexu (poměr velikosti k síle zlomku) představují náchylnost zlomku k další fragmentaci (Květina 2005; Květina–Končelová 2011b). U nominálních hodnot s absencí normální distribuce představuje index poměru hodnoty snížené mediánem a variability limitující horních (nad hodnotou mediánu) a dolních (pod hodnotou mediánu) deset procent celku (Vondrovský 2021, 79). Ve výsledku je střední hodnota nulová a dílčí index narůstá (klesá) s parametry (tab. 3). Pro popisné hodnoty tvaru zlomku a abraze hran byla pro střední hodnotu zvolena v souboru nejvíce zastoupená kategorie. Navíc mnohoúhelníkové tvary by oproti trojúhelníkovým měly být výsledkem výraznějšího působení formativních procesů (Vondrovský 2021, 80).

Výsledek představuje součet indexů jednotlivých kategorií. Oproti zpracování krčského souboru nebyl redukován vliv rozměrů na výsledný index, protože maximální rozměr zlomku byl redukován silou stěny. Ponechána byla jen mírná tvarová redukce zapříčiněná nejasným kategorizováním hodnot. Výsledné indexy lze interpretovat ve třech kategoriích: výrazně kladné hodnoty (indexy nad třetím kvantilem); výrazně záporné (index pod hodnotou prvního kvantilu); indiferentní zlomky (všechny ostatní hodnoty indexu). Ideálním zobrazením hodnot formálních vlastností keramických zlomků je kvantitativní zastoupení výsledných kategorií v prostoru ternárního grafu zohledňující funkční klasifikaci jam.



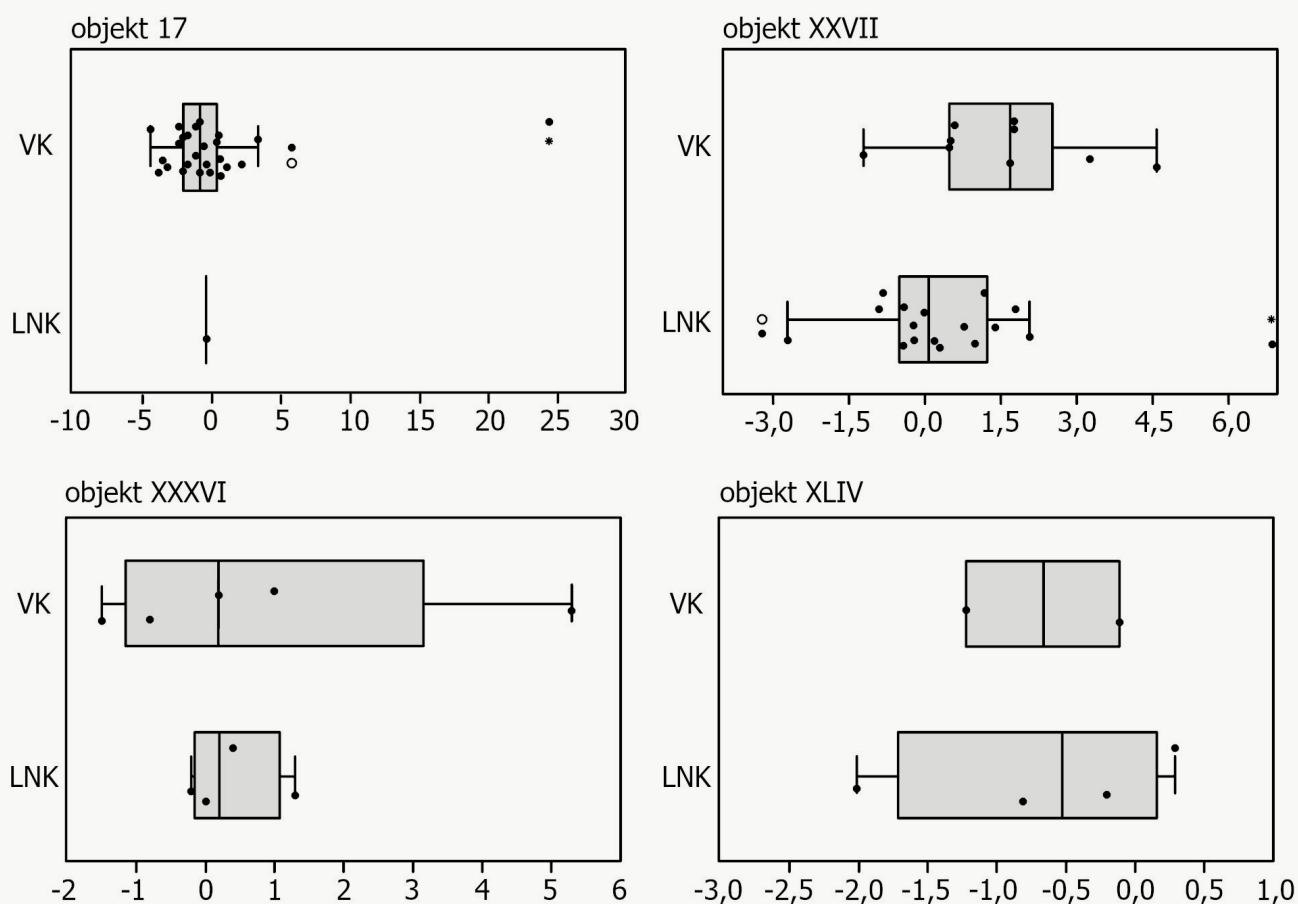
Obr. 12. Ternární graf kvantitativního zastoupení výrazně kladných, záporných a indiferentních hodnot indexu formálních vlastností keramických zlomků ve funkčně určených nálezových kontextech

Praha-Ruzyně, Jiviny (LBK, SBK)

	klasifikace	hodnota indexu
<Q10	extrémně záporný	-2,74
Q25	výrazně záporný	-1,11
med	indiferentní	-0,04
Q75	výrazně kladný	1,35
> Q90	extrémně kladný	3,79

Tab. 4. Klasifikace hodnot morfometrických vlastností keramického materiálu

Oproti obdobně zpracovanému krčskému sídlištnímu areálu zaznamenáváme v zahloubených celcích na jivinském sídlišti menší podíl indiferentních zlomků, což může být zapříčiněno rozsahem souboru. Kvantitativní zobrazení zahrnuje celky, v nichž bylo zachyceno alespoň šest keramických zlomků. Přesto se výrazná část zahloubených sídlištních jam a předpokládaných stavebních jam koncentruje v prostoru vyšších indiferentních hodnot (obr. 12). Výrazný podíl kladných hodnot se koncentroval pouze ve výplni předpokládané stavební jámy XXX domu B. Predikce stavebních jam na základě výrazného zastoupení větších ostrohranných zlomků nádob není zcela přesvědčivá. K dosažení výraznější diverzity mezi stavebními jámami a ostatními funkčně určenými celky byla v rámci odlehklých morfometrických hodnot vyčleněna skupina determinovaná horními (respektive dolními) deseti procenty celku a označena jako extrémní (tab. 4). Toto v podstatě čtyřnásobné rozdělení (nepočítáme indiferentní hodnoty) by mělo v celkovém porovnání všech parametrů (defragmentace, hustota a morfometrické parametry) lépe vystihnout proporce intencionálně přemístěného odpadu vůči terciárnímu, případně erozně akumulacním procesům (Schindlerová 2025, 79–88).



Obr. 13. Porovnání hodnot formálních vlastností jednotlivých relativně signifikantních zlomků keramiky v heterogenních sídlištních objektech

Heterogenní sídlištní jámy nevykazují ve formálních znacích relativně chronologicky signifikantních zlomků keramiky žádné výrazné rozdíly (obr. 13). Přestože zlomky časně neolitické keramiky jsou o něco málo více ovlivněny formativními procesy, ani v případě objektu XXVII není rozdíl mezi formálními vlastnostmi liniemi a vpichem zdobené keramiky výrazný ($p_{\text{same}} = 0,1861$), což je s velkou pravděpodobností zapříčiněno relativně nepočetnými soubory.

Interpretaci depozice ovlivňuje i struktura odpadu, zvláště akumulace specifických artefaktů nebo nádob (Hamon 2020; Hofmann 2020, 115; Vondrovský 2021, 146). Strukturu kamenného odpadu bude věnována pozornost později. Následující analýza se soustředí především na skladbu funkčně určených nádob na základě sklonu okraje (Květina–Pavů 2007; Pavů 2000, 120; týž 2010, 41–45). Vychází z předpokladu skartace nádob nejvíce náchylných k rozbití do určitého prostoru, což se projeví v částečné homo-

	obj. LI	obj. 13	obj. XVII	obj. XXIII	obj. 17
hrubé hluboké misky	1	0	0	0	0
hrubé polokulovité nádoby	0	0	1	0	0
jemné hluboké misky	2	0	0	0	3
jemné láhve	0	0	0	1	0
jemné misky	0	2	0	0	4
jemné polokulovité nádoby	2	6	5	4	1
jemné hruškovité nádoby	0	0	0	0	5
celkem	5	8	6	5	13
index vyrovnanosti	0,93	0,80	0,69	0,74	0,83

Tab. 5. Index vyrovnanosti pro funkčně určené keramické nádoby

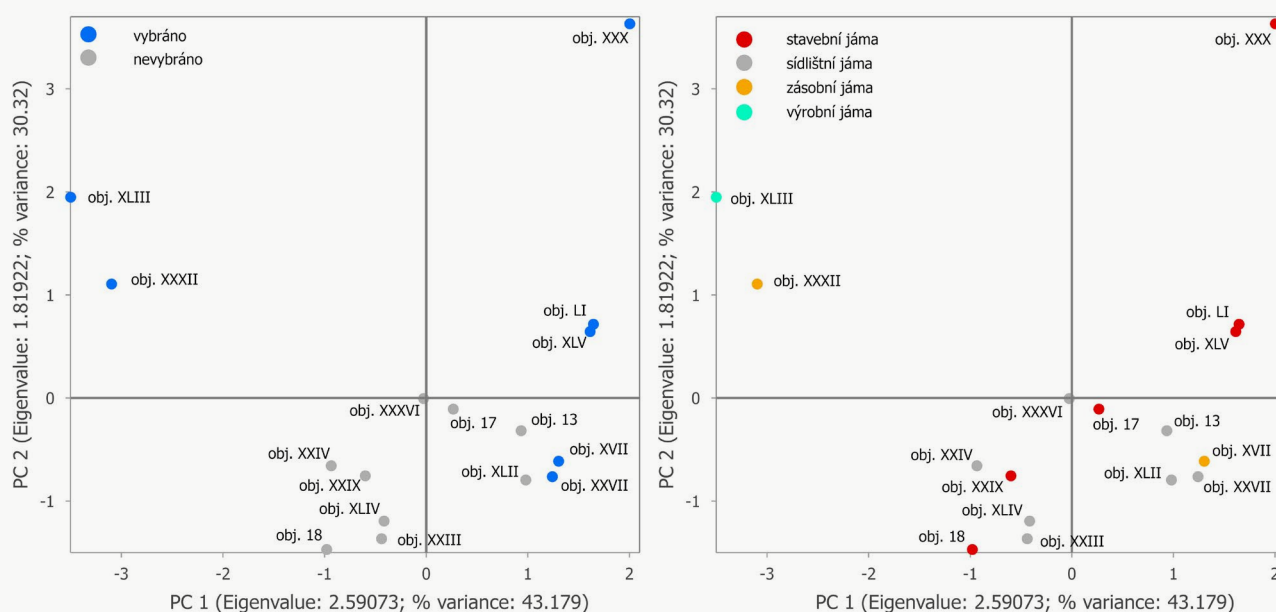
	PC 1	PC 2	PC 3	PC 4	PC 5	PC 6
Eigenvalue	2,59073	1,81922	0,93123	0,36284	0,16868	0,12730
% variance	43,179	30,32	15,52	6,0473	2,8113	2,1217
KE_hustota	0,4604	0,7289	0,4473	0,0741	0,0570	-0,2191
KE_IDF	0,7260	-0,5771	0,1722	-0,1523	0,2937	0,0282
KE_extr_Z	-0,8418	0,3801	-0,0542	0,2625	0,2649	0,0696
KE_zaporné	-0,3105	-0,5230	0,7590	0,2064	-0,0845	0,0659
KE_kladné	0,7768	-0,2728	-0,3141	0,4718	-0,0251	-0,0198
KE_extr_K	0,6657	0,6802	0,1547	-0,0075	-0,0349	0,2626

Tab. 6. Výsledky PCA pro soubory s více zlomky (min. 6). Skóre parametrů (tmavě jsou vyznačeny korelace nad 0,7, světle jsou korelace nad 0,5)

genitě nálezového celku. Interpretace struktury odpadu vychází z výpočtu Simpsonova indexu vyrovnanosti (*Simpson's evenness* /podle Vondrovský 2021, 84/). Nevýhodou je redukce souboru pouze na tvarově určené celky s větším počtem (pět a více určených nádob pro jivinský soubor). Ve všech sledovaných souborech byly hojně zastoupeny jemné polokulovité nádoby, ale výrazná separace nádob se neprojevila ani v jednom ze sledovaných celků (tab. 5).

Syntéza odpadových areálů prvních zemědělských kultur by sice měla probíhat nejen na úrovni souborů keramických zlomků, ale i dalších běžných složek odpadu z důvodu rozdílných vypovídacích hodnot, nejvýraznější komponentou ve všech souborech je ale keramika, na níž lze na rozdíl od ostatních složek sledovat nejvíce parametrů (Květina 2002; Vondrovský 2021). Defragmentace a morfometrické vlastnosti mohly být hodnoceny u celků s alespoň šesti zlomky keramiky. Koncentrace byly v případě dvou objektů (XXIV a XXXVI), u nichž nebyl z důvodu nedochování půdorysu počítán objem výplně, doplněny střední hodnotou. Struktura keramických nádob představuje doplňující parametr zkoumaný jen u malého podílu celků a do analýzy tak nevstoupila.

Sledované parametry v prostoru hlavních komponent nabízejí řadu vysvětlení, ale nejvýznamnější část souboru vysvětlují především první dvě komponenty (tab. 6). V první komponentě výrazně korelují defragmentace a kladné morfometrické parametry zlomků spolu s extrémně kladnými hodnotami. Záporně korelují drobné omleté zlomky zahrnuté do kategorie extrémně záporných. Ve druhé komponentě je velmi výrazná vazba na koncentraci keramiky v zahloubených sídlištních jámách. Méně pak na extrémně kladné hodnoty.



Obr. 14. Pozice vybraných celků s potenciální sekundární depozicí v prostoru prvních dvou komponent PCA analýzy

označení	interpretace	hustota	IDF	extrémně kladné	kladné	záporné	extrémně záporné
XVII – zemník	zásobní jáma	0,57	1,08	0,06	0,24	0,06	0,00
XXVII-zemník	sídlištní jáma	0,34	1,34	0,10	0,24	0,12	0,06
XXX-zemník*	stavební jáma	5,01	0,56	0,44	0,11	0,11	0,11
XXXII-zemník	zásobní jáma	0,10	-0,87	0,00	0,00	0,17	0,33
XLIII-zemník	výrobní jáma	0,15	-0,89	0,00	0,00	0,00	0,50
XLV-zemník*	stavební jáma	1,08	0,77	0,21	0,21	0,00	0,00
LI-zemník*	stavební jáma	0,49	0,82	0,29	0,19	0,00	0,00

Tab. 7. Hodnocení kritérií sledovaných parametrů keramických zlomků u vybraných funkčně určených zahloubených komponent (IDF = defragmentace nádob; žlutě jsou vyznačeny hodnoty nad třetím kvantilem /hustota = 0,53; IDF = 1,05/; * označuje výrazný podíl sekundárního odpadu)

Primární, provizorní nebo strukturovanou depozici keramických souborů v prostoru jivinského sídlištního areálu prokázat nelze z důvodu absence větších částí nádob (Petrasch 1985; Bickle 2020; Hamon 2020; Hofmann 2020). Vzhledem k celkové fragmentaritě souborů předpokládáme, že alespoň část výplně všech zahloubených komponent včetně stavebních jam byla tvořena terciárním odpadem. Hledáme tedy ty soubory, které byly ovlivněny nejméně, a zjišťujeme podíl sekundárně přemístěných depozic. Z první komponenty tedy vybíráme především ty soubory, které na kladné ose korelují v hodnotě vyšší než 1. Stejně tak i ve druhé komponentě vybíráme především pozitivní vazby (obr. 14).

Celkově bylo pro evaluaci vybráno sedm souborů s potenciálním vyšším podílem sekundárního odpadu. Ten definuje vysoká defragmentace nádob, koncentrace a současně vyšší podíl méně ovlivněných zlomků. Ten by měl odpovídat alespoň 20 % z celkového množství keramických zlomků. Nízký podíl ostrohranných zlomků s výraznými metrickými parametry může převážit vysoká koncentrace nebo výrazná defragmentace nádob v odlehklých hodnotách nad třetím kvantilem. Alespoň u pěti souborů (objekty XVII, XXVII, XXX, XLV a LI) předpokládáme záměrné přemístění sekundární depozice do výplní jam (tab. 7). V případě zásobní jámy XVII a sídlištní jámy XXVII se na utváření výplně podílel i odpad formovaný delšími procesy. Ačkoliv diverzita ve formování výplní stavebních jam je značná (Pilař-Květina 2023; Schindlerová et al. 2024, 321), alespoň tři předpokládané stavební jámy vykazují výrazné morfometrické vlastnosti vůči ostatním souborům.

Samotnou klasifikaci kategorií odpadu značně usnadní filtrace nezáměrně formovaných celků. Na opačné škále formativních procesů se nacházejí soubory s dlouhou dráhou formování ovlivněnou z velké části přírodními vlivy. Erozně-akumulačně ukládané zlomky keramiky jsou součástí všech souborů. Nyní hledáme ty jámy, které byly otevřeny po dlouhou dobu, a zlomky keramiky, které se do výplně nedostaly záměrně. Ty jsou cha-

označení	interpretace	hustota	IDF	extrémně kladné	kladné	záporné	extrémně záporné
obj. 13	sídlištní jáma	0,13	1,33	0,13	0,17	0,04	0,07
obj. 17	stavební jáma	0,72	1,16	0,11	0,16	0,16	0,18
obj. 18*	stavební jáma	0,07	0,60	0,00	0,17	0,50	0,17
XXIII – zemník*	sídlištní jáma	0,30	1,52	0,02	0,04	0,36	0,06
XXIV – zemník*	sídlištní jáma	0,21	0,92	0,00	0,13	0,25	0,25
XXVII – zemník	sídlištní jáma	0,34	1,34	0,10	0,24	0,12	0,06
XXIX – zemník*	stavební jáma	0,04	0,81	0,00	0,10	0,20	0,10
XXXII – zemník**	zásobní jáma	0,10	-0,87	0,00	0,00	0,17	0,33
XXXVI – zemník	sídlištní jáma	0,45	0,96	0,08	0,08	0,08	0,08
XLII – zemník	sídlištní jáma	0,57	1,07	0,00	0,22	0,06	0,00
XLIII – zemník**	výrobní jáma	0,15	-0,89	0,00	0,00	0,00	0,50
XLIV – zemník*	sídlištní jáma	0,09	1,04	0,00	0,06	0,28	0,00

Tab. 8. Hodnocení kritérií terciárního odpadu sledovaných parametrů keramických zlomků u vybraných funkčně určených zahloubených komponent (* označuje výrazný podíl terciárního odpadu; ** podíl erozně akumulárního odpadu; IDF = defragmentace nádob)

rakterizovány především absencí defragmentace nádob. Do této kategorie řadíme proto soubory se shodným počtem zlomků a keramických jedinců (tab. 8; objekty XXXII a XLIII). I když do samotné analýzy nebyly soubory zahrnuty, dlouhodobé a pomalé utváření lze předpokládat i u souborů s minimálním počtem keramických zlomků.

Méně ovlivněné jsou soubory terciárního charakteru. Podobně jako zlomky formované erozně-akumulárními procesy se nacházely v kulturní vrstvě, ale byly spolu s masou hlíny přemístěny do výplní jam. V následujícím kroku hodnotíme již všechny soubory bez ohledu na jejich pozici v prostoru grafu analýzy hlavních komponent. Zahrnuty nebyly pouze soubory s výraznějším podílem sekundárního odpadu.

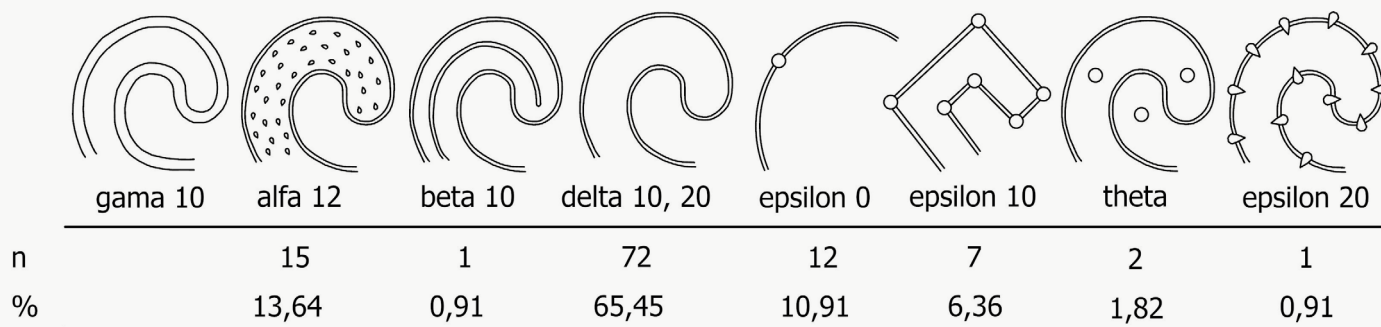
Terciární odpad určuje především vysoký podíl extrémně záporně nebo záporně klasifikovaných zlomků keramiky (tab. 8). Částečná defragmentace nádob se může vyskytnout i v rámci terciárních souborů, což může nasvědčovat kratší dráze formování (Vondrovský 2021, 155), ale celkově odpovídá výrazně heterogennímu charakteru formovaných souborů. Stanoveným kritériím odpovídají dvě předpokládané stavební jámy (objekty 18 a XXIX), sídlištní jámy (XXIII, XXIV a XLIV) a zásobní jáma XXXII.

	sekundární	vyšší podíl sekundárního	nízký podíl sekundárního	terciární	erozně akumulární
stavební jáma	obj. XXX, XLV, LI	obj. 17	-	obj. 18, XXIX	-
sídlištní jáma		obj. XXVII*, obj. XLII	obj. 13, XXXVI*	obj. XXIII, XXIV, XLIV*	-
zásobní jáma	obj. XVII	-	-	-	obj. XXXII
výrobní jáma	-	-	-	-	obj. XLIII

Tab. 9. Klasifikace odpadu ve funkčně určených celcích ze sídlištního areálu v Praze-Ruzyni, Jivínách (* označuje smíšené soubory LnK a VK)

Zbývající celky byly formovány jak sekundárním odpadem, tak zčásti terciárním. Determinace vzájemného podílu odpadu v neklasifikovaných souborech je nejasná. Rozlišení je možné z jednotlivých parametrů. Ponecháváme teď stranou podíl kladných hodnot a soustředíme se na hustotu a vzájemnou defragmentaci. Minimálně v případě objektu 17, smíšené jámě XXVII a XLII sledované parametry formativních procesů naznačují převládající podíl sekundárního odpadu vůči terciárnímu, i když oba soubory byly ovlivněny delšími procesy. Důvodem je jednak vyšší defragmentace (v jámě 17 ovlivněná téměř celou nádobou) a koncentrace, ale také podíl kladně morfometricky hodnocených zlomků. Ve smíšeném souboru XXVII jednotlivé signifikantní zlomky vzájemně v morfometrických parametrech nevykazovaly rozdíly (Kruskalův-Wallisův test: $H = 3,058$; $p = 0,08001$). Delší formativní procesy s menším podílem sekundárního odpadu ovlivnily soubory z objektů 13 a XXXVI s vyšším pouze jedním parametrem.

Celkově je soubor z jivinského sídliště značně fragmentární, tvořený z velké části zřejmě terciárním odpadem (tab. 9), podobně jako v prostoru mladoneolitického sídliště v Praze-Krči (Vondrovský 2021). Rozdíl a celková fragmentárnost celků mohou být do značné míry způsobeny terénním výzkumem a exkavací větší masy nadložních vrstev, spodní části stavebních jam bývají často v souvislosti s erozí hran zahloubeného objektu poměrně chudé na nálezy (Květina 2002; Allard et al. 2013; Pilař 2022, 58). Nicméně formativní procesy neprobíhaly na všech neolitických sídlištích stejně a diverzitu sledujeme i v rámci menších uskupení jam kolem staveb (Pilař–Květina 2023). Přesto i v rámci stavebních komplexů jsou jednotlivé výjimky, u nichž formování bylo alespoň zčásti záměrné (Schindlerová et al. v tisku). Zkoumaný vzorek předpokládaných stavebních jam z Prahy-Ruzyně sice není početný, ale naznačuje, že soubory z některých jam podél stěn předpokládaných staveb (objekty XXX, XLV a LI) byly formovány méně transformovanými zlomky keramických nádob. Ačkoliv je přímá klasifikace stavebních jam z morfometrických parametrů zlomků nádob značně nejistá vlivem heterogenity procesů, kratší dráha utváření spolu s prostorovým rozmístěním jam může verifikovat



Obr. 15. Zastoupení jednotlivých skupin techniky výzdoby ze sídlištního areálu v Praze-Ruzyni, Jivínách

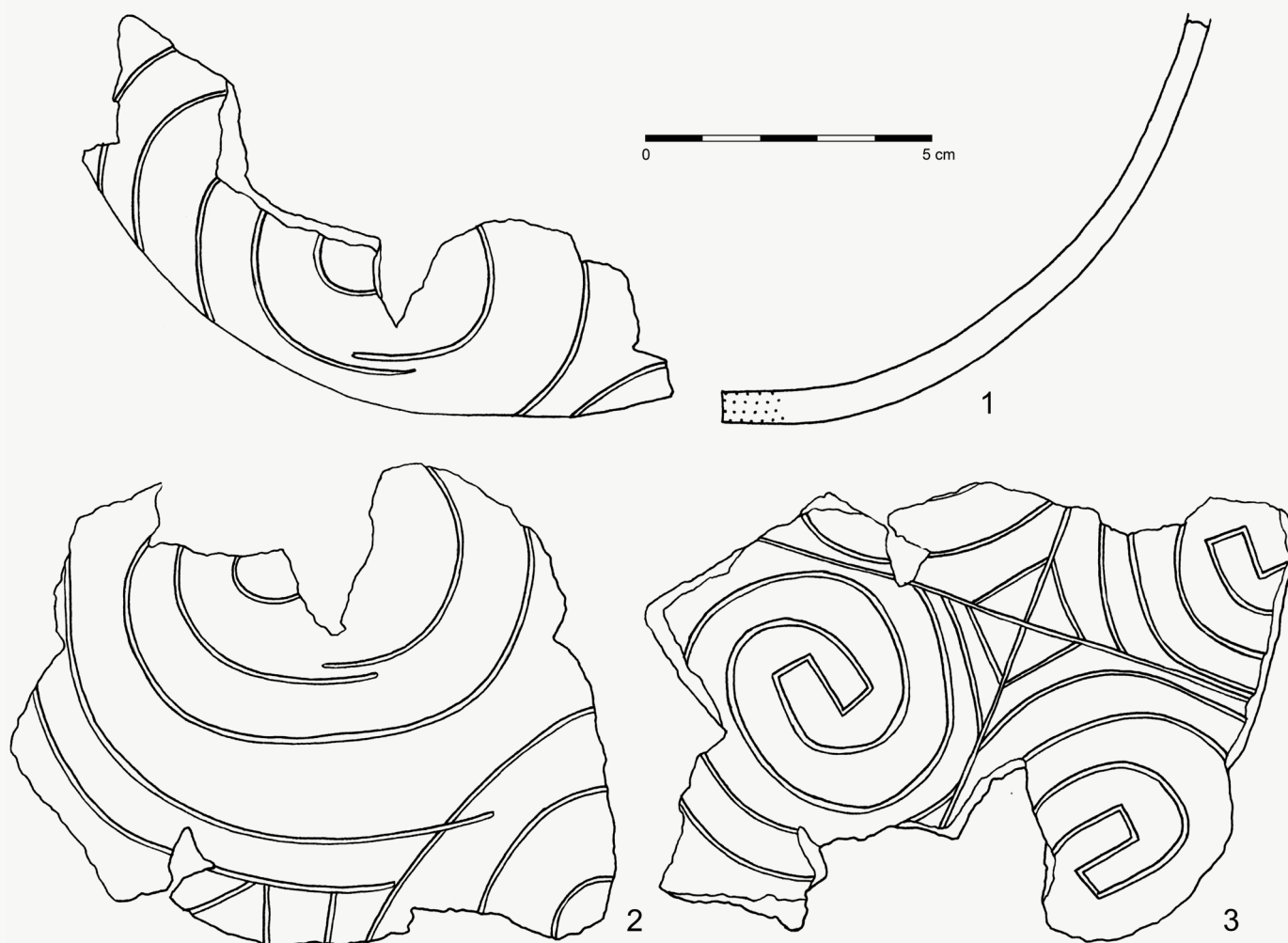
předpokládané stavby na jivinském časně neolitickém sídlišti. Mladoneolitické soubory se zřejmě formovaly delší dobu, což se podstatně odrazilo na dochování keramických zlomků (Řídký et al. 2017; Vondrovský 2021).

Relativní chronologie

Keramické zlomky patří k nejčastěji nalézaným pozůstatkům původně živých kultur a zároveň patří díky svým tvarům a proměně stylu výzdoby k důležitým nositelům informací o relativní chronologii (Pavlů 1998). V keramickém souboru představuje nezdobená keramika polovinu ze všech zkoumaných jedinců. Zbylou část tvoří liniemi a vpichem zdobené zlomky. Při deskripci byl využíván systém popisu keramiky LnK, který byl vyvinut na základě výzkumu sídliště v Bylanech (Soudský 1966; Pavlů 1977; Pavlů–Rulř–Žapotocká 1987; Květina–Pavlů 2007). Popisný systém mladoneolitické keramiky zdobené vpichem vychází ze systému vytvořeného M. Žapotockou (1970; táž 1978). Vyhodnocení a relativně chronologické ukotvení neolitických souborů se opírá o korespondenční analýzu především signifikantních výzdobných stylů nebo technik provedení ornamentu.

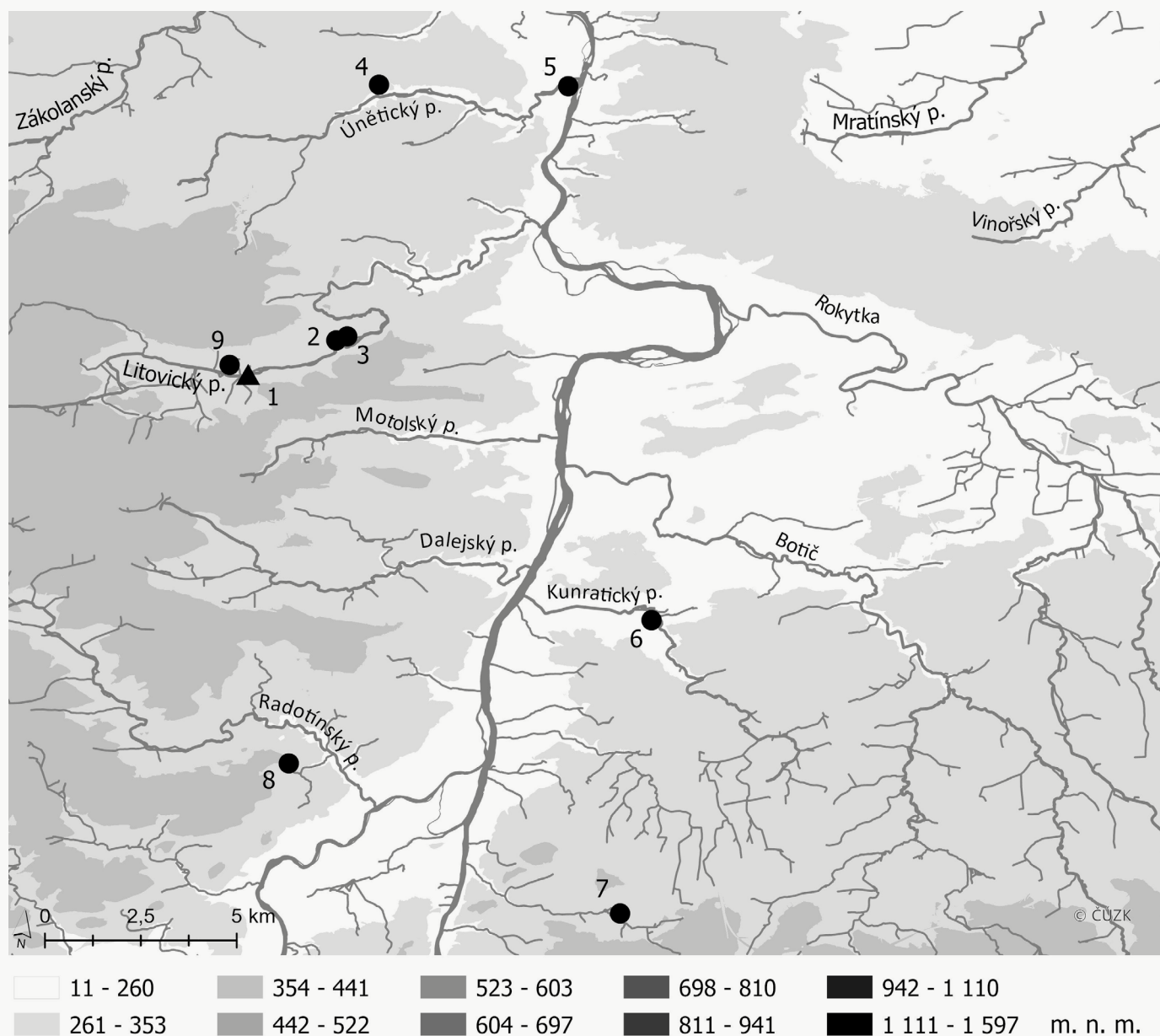
V časně neolitickém souboru převládala jednoduchá rytá linie (delta 10, 20; obr. 15), vyskytla se i notová výzdoba (epsilon 0, epsilon 10, theta) včetně ojedinělého zlomku zdobeného hustě řazenými notami na linii (epsilon 20) a páska vyplněná vpichem (alfa 12). Spíše ojediněle se v souboru vyskytla technická a plastická výzdoba. Ve všech třech případech byla výzdoba na hrubém keramickém materiálu. Technické zdobení na fragmentu hrubé keramiky bylo provedeno nehtovými vrypy, plastický ornament v podobě lišty ve tvaru trojúhelníku byl zaznamenán na dvou fragmentech keramiky.

Složité ornamenty prvních zemědělských kultur měly jednak svůj náboženský význam, ale zřejmě v sobě mohly obsahovat i informace o rodinných vazbách (Pechtl 2015). Hlavní motiv v jivinském souboru reprezentovaný meandry ve tvaru Y, oblouky, „áčkovým motivem“ nebo úsečkami by měl souviset právě s náboženským významem, kdežto doplňkový motiv snad odráží rodinné vazby (Pechtl 2015, 566; Gronenborn et al. 2017). Přestože motiv výzdoby představuje bezesporu cenné informace o společnosti

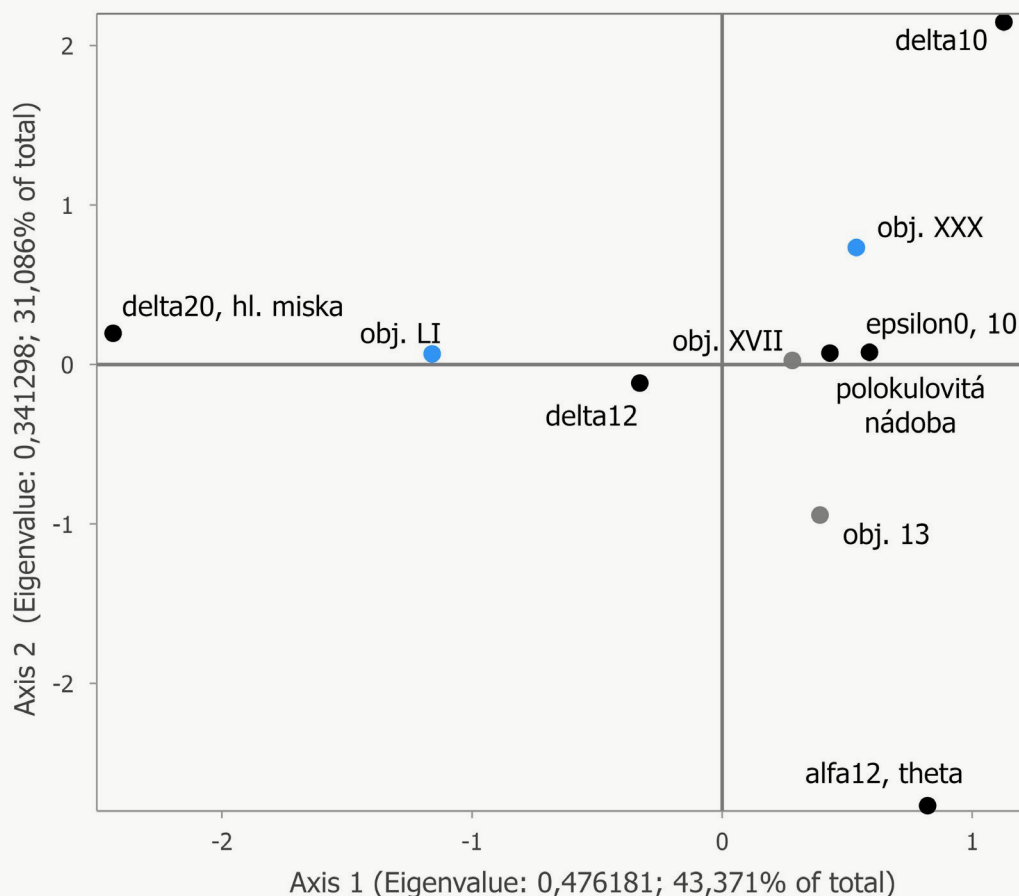


Obr. 16. Výzdoba misky z Prahy-Ruzyně, Jivín: 1 – čelní pohled, 2 – dno misky, 3 – vnitřní výzdoba misky

a vazbách prvních zemědělských kultur jak na sídlištní, tak regionální úrovni, determinaci motivu ovlivnila zlomkovitost souboru (Vostrovská 2018; Bogaard et al. 2016). Specifické místo v hierarchii umístění motivů měl ornament umístěný na vnitřní straně nádob, v jivinském souboru zachycený na čtyřech zlomcích nádob. Větší část vnitřní výzdoby se zachovala u fragmentu dna pravděpodobně polokulovité misky inv. č. A 265 664 ze smíšeného objektu XXVII (obr. 16). Vnitřní výzdoba byla provedená kombinací přímočarého křížovitého a spirálovitého ornamentu jednoduchou rytou linií. Z hlediska motivu není příliš častá. V českém prostředí podobný motiv vnitřní výzdoby, ale s notami na liniích, byl použit na misce nalezené v Praze-Dejvicích, v místech Reiserovy cihelny (Stocký 1926, pl. XXI:17). V tehdejší dokumentaci J. A. Jíry je místo uváděné jako „Podbaba, pole Reiserovo, kopaniště p. Mailbeckovo“ (dokumentační fond OAS MMP – fond J. A. Jíry, svazek 40). Vně bylo torzo nádoby zdobeno několikanásobným meandrem, z něhož se dochovala pouze jeho spodní část. K motivu na vnitřní straně nádoby by bylo možné hledat analogie v oblasti Blízkého východu, kde by měly protilehlé spirály symbolizovat rohy býka



Obr. 17. Porovnávané neolitické sídlištní areály v nejbližším okolí zkoumaných lokalit: 1 – Praha-Ruzyně, Jiviny; 2 – Praha-Liboc, areál bytovek Koospolu v ulici Libocká 10 (Havel–Rulf 1988; Olmerová–Pavlů 1991); 3 – Praha-Liboc, Šestákův statek (Schindlerová 2019; Schindlerová et al. 2024); 4 – Černý Vůl (Řídký–Stolz–Zápotocká 2009); 5 – Roztoky u Prahy (Rulf 1991); 6 – Praha-Krč, Společenská zahrada (Vondrovský 2021); 7 – Dolní Břežany (Čtverák–Rulf 1984); 8 – Kosoř (Lička 2011); 9 – Praha-Ruzyně, Karlovarská (Blažková 2021); 10 – Hostivice-Sadová (Schindlerová et al. 2024)



Obr. 18. Korespondenční analýza souborů lineární keramiky, modře jsou vyznačeny jámy v blízkosti staveb (kódová označení jednotlivých prvků podle Květina–Pavlů 2007)

(Soudský–Pavlů 1966, 115). Motiv stylizovaných rohů tura nebo kozoroha je možné spatřovat i v „áčkovém“ motivu, vyskytujícím se na řadě nádob (Pavlů 2000, 167). Relativně chronologické ukotvení komplikuje smíšený charakter neolitického souboru, ale motiv výzdoby by měl odpovídat spíše pozdnímu vývoji LnK (Soudský–Pavlů 1966, 115; Pavlů /ed./ – Zápotocká 2007, 66).

Chronologicky nejcitlivější je styl výzdoby, respektive technika provedení lineárního ornamentu, přičemž kombinace prvků odráží změny v rámci vývoje starého neolitu (Pavlů 1977, 38; Trampota–Květina 2020). Tvorba relativně chronologického modelu vychází z kvantitativního zastoupení výzdobných stylů v jednotlivých celcích a jejich prostorových vazbách (Soudský–Pavlů 1972, 318; Pavlů 1977, 13–14; Květina–Končelová 2011, 196–198). Kritika stavebních komplexů vycházející z diverzity formování jednotlivých jam v okolí domů (Pilař–Květina 2023) vedou k sestavování chronologických modelů spíše na základě menších celků na úrovni jednotlivých jam a jejich hodnocení homogenity v kvantitativním zastoupení stylů výzdoby (Schindlerová et al. 2024, 311–313). Proporce výzdobných stylů vývoje LnK jsou založené na analýze keramického materiálu z Bylan a schéma platí převážně pro východočeskou oblast, méně již pro středočeskou (Pavlů

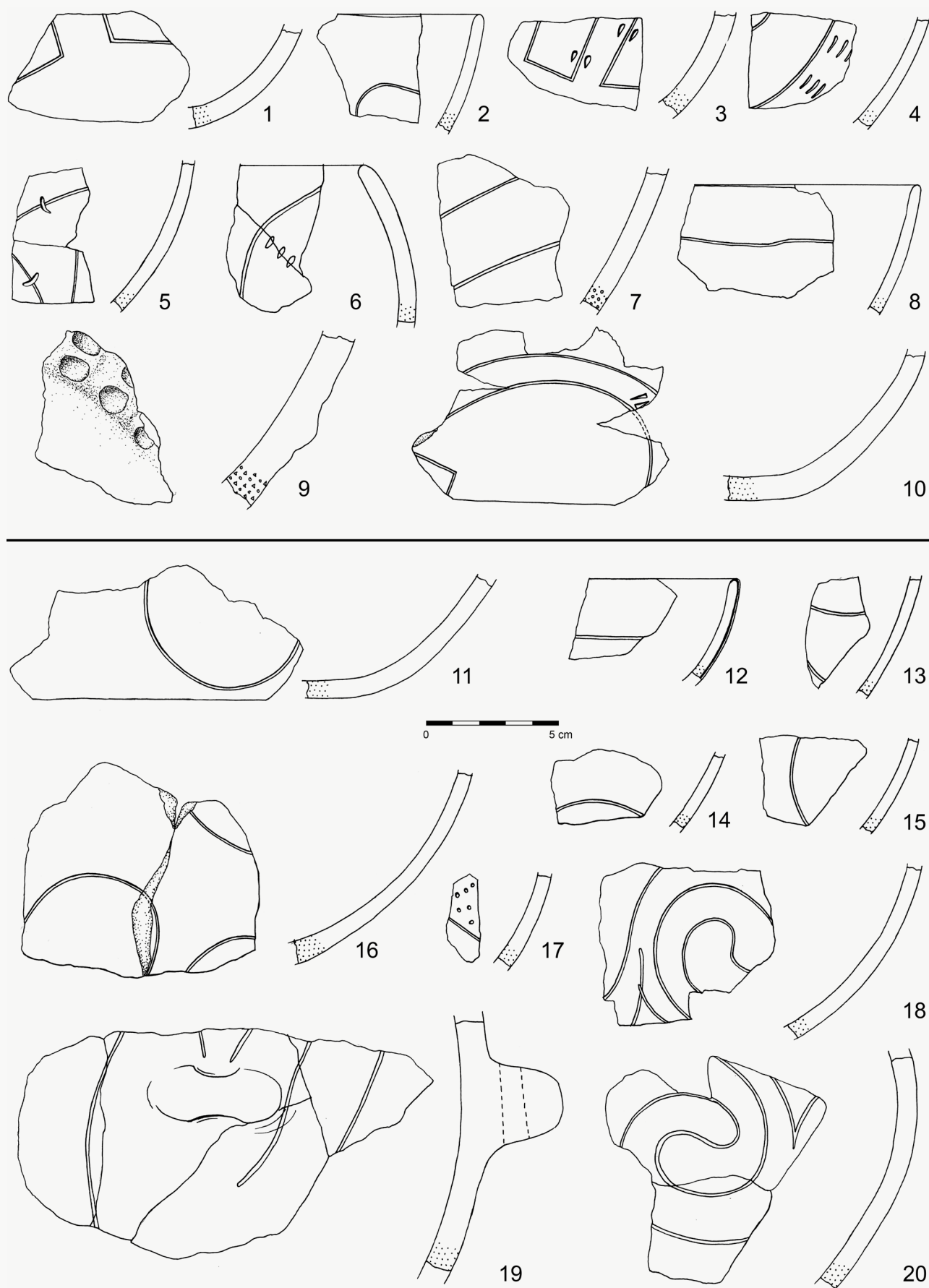
1977, 46). Srovnávací soubory proto byly voleny z nejbližšího okolí jivinského sídliště (obr. 17), relativně chronologicky pokrývající trvání časně neolitického osídlení (Čtverák–Rulf 1984; Havel–Rulf 1988; Olmerová–Pavlů 1991; Rulf 1991; Řídký–Stolz–Zápotocká 2009). Vzájemná podobnost vycházející z korespondenční analýzy určuje variabilitu souborů.

Většina relativně chronologických modelů vychází z redukce množství dat. Vyhodnocení relativně chronologického vývoje lokalit z blízkého okolí bylo založeno na eliminaci zlomků ovlivněných dlouhými procesy formování. Ačkoli mezi jednotlivými styly výzdoby v morfometrických parametrech nejsou výrazné rozdíly ($p/\text{same}/ = 0,4074$), k dosažení vyvážení mezi přesností relativně chronologického ukotvení a heterogenitou formativních procesů eliminujeme zlomky s indiferentními a zápornými morfometrickými hodnotami. Přestože soubor zdobených zlomků je nepočetný, volíme redukci i s ohledem na vyhodnocení lokalit z blízkého okolí (Hostivice–Sadová; Praha–Liboc, Šestákův statek /Schindlerová et al. 2024, 322–326/; Praha–Zličín, Hrozenkovská ul. /Schindlerová 2025, 132–140/) a lepší vzájemné porovnání výsledků a zasazení do kontextu celé oblasti Litovického potoka. Přes značnou redukci souboru zachování diverzity výzdobných stylů vyplývající z datace pouze jednozlomkových souborů eliminujeme jámy, v nichž se nacházely méně než tři zdobené zlomky (průměr = 3,25; medián = 2,5) s kladně morfometricky hodnocenými parametry.

Pouze soubory z celků 13, XVII, XXX a LI obsahující dostatek signifikantních zlomků nádob mohly být zařazeny do kvantitativního vyhodnocení souborů zdobených rytou linií. Z předpokládaných stavebních jam v blízkosti každé stavby stanoveným kritériím odpovídala vždy pouze jedna z jam u stavby. Kromě výzdobných stylů byly do korespondenční analýzy přidány i proporce základních tvarů nádob (obr. 18 a tab. 10). Korespondenční analýza popisující 74 % celkové variability pomohla utřídit jednotlivé nálezové celky a jejich vztahy. Podrobnější relativně chronologický vývoj je již založen na podobnosti proporcí stylu s již publikovanými soubory z okolí (obr. 17).

obj. číslo	LO	alfa 12	delta 10	delta 12	delta 20	epsilon 0	epsilon 10	theta	poč. nádob	hl. miska	polokul. nádoba
obj. LI	3	-	-	66,7	33,3	-	-	-	5	60	40
obj. 13	10	50,0	-	40,0	-	-	-	10,0	8	-	75
obj. XVII	4	-	-	50,0	-	25,0	25,0	-	6	-	100
obj. XXX	3	-	66,7	33,3	-	-	-	-	1	-	100

Tab. 10. Srovnání kvantitativního zastoupení výzdobných stylů a tvarů nádob z Prahy–Ruzyně, Jivin



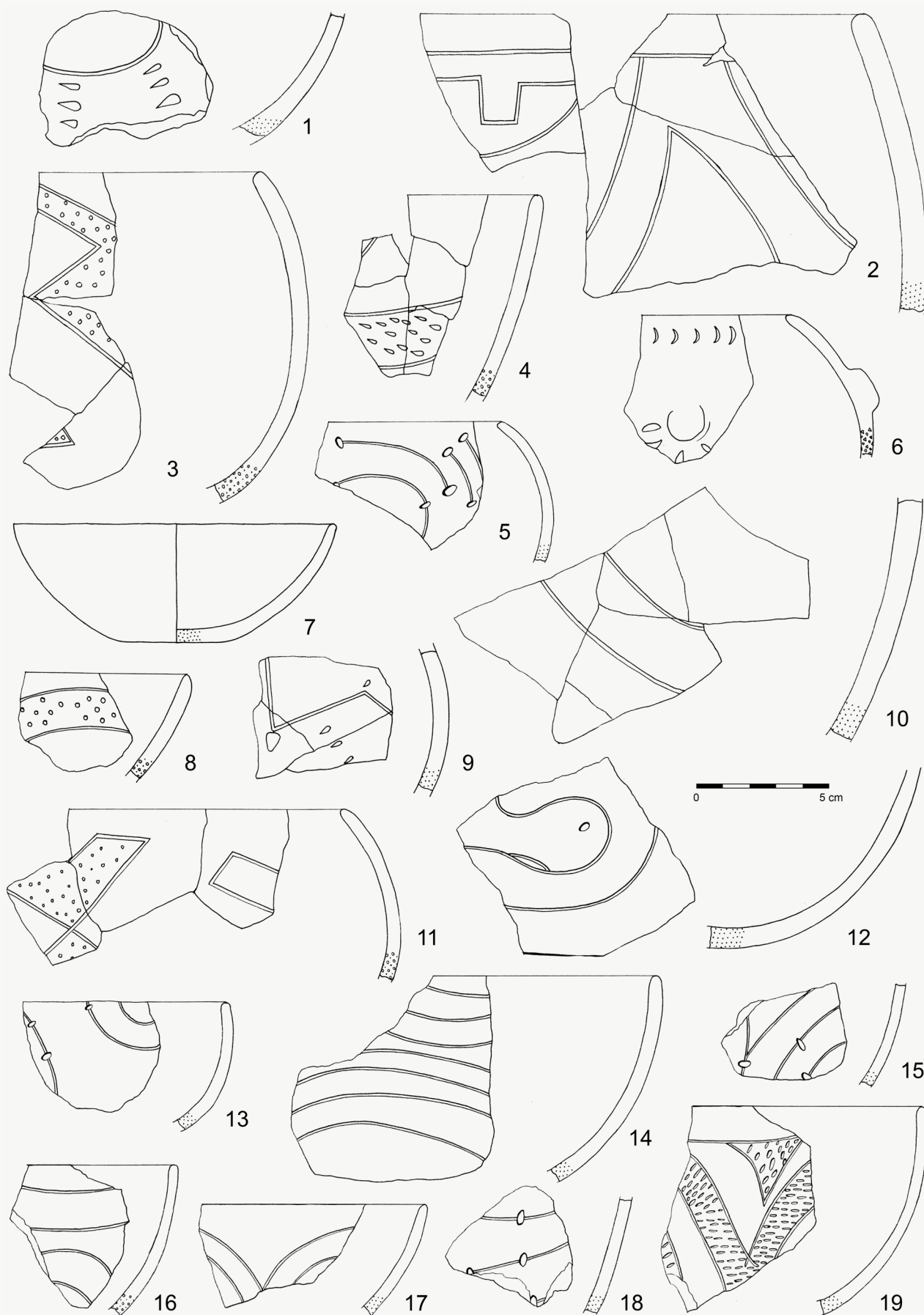
Obr. 19. Keramika z předpokládaných stavebních komplexů domů. 1–10 zlomky keramických nádob z jam v okolí domu A; 11–20 zlomky keramických nádob z jam v okolí domu B

Absence nejstarších technik výzdoby v podobě žlábkové linie (gama) spolu s mladšími variantami výzdoby, a naopak výrazné zastoupení pásky vyplněné vpichem (alfa 12) minimálně část vývoje jivinského sídliště klade do středního stupně kultury s lineární keramikou (tab. 10). Vývoj středního stupně LnK se odráží v postupném nárůstu a úbytku pásky vyplněné vpichem (alfa 12) v kombinaci s narůstající notovou výzdobou (Pavlů 1977; Pavlů–Zápotocká 1979; Pavlů–Zápotocká 2007, 34; Šumberová–Pavlů). Relativně chronologicky nejstarší se jeví celek LI u předpokládané stavby A. Přes celkový nízký počet zdobených zlomků, absence pásky vyplněné vpichem (alfa 12) a naopak zastoupení ryté linie (delta 12 a delta 20) spolu s převahou hlubokých misek umožňuje celek datovat na počátek středního stupně LnK (obr. 18, 19 a tab. 10). Avšak při porovnání souboru LI s celkem z Libocké ul. 10 datovaným do fáze 2A LnK (Havel–Rulf 1988) se v jivinském nevyskytuje páska vyplněná vpichem (alfa 12). Naopak dataci do staršího stupně LnK vylučuje absence žlábkované výzdoby (gama) tvořící v souborech z Kosoře (Lička 2011) nebo jámy 1/II z Libocké převládající styl (Olmerová–Pavlů 1991; Lička 2011). Minimální hodnoty pásky vyplněné vpichem (alfa 12) a převládající rytá výzdoba (delta 12 a 20) nejlépe koresponduje se soubory ze Šestákova statku s celky v blízkosti staveb datovaných do fáze 1/2 LnK (Pavlů 1981; Schindlerová 2019; Schindlerová et al. 2024, tab. 6). Podobné charakteristiky sledujeme i u celku XXX u stavby B s rozdílem v zastoupení nádob (obr. 18, 19 a tab. 10). Avšak minimální počet klasifikovaných polokulovitých nádob není v tomto případě určující.

Se středním stupněm LnK s jistotou můžeme spojit soubor z objektu 13 (obr. 18, 20 a tab. 10). Hodnoty z nejreprezentativnějšího souboru korespondují s maximálním výskytem pásky vyplněné vpichem (alfa 12) z jam datovaných do fáze 2B LnK z Liboce (Olmerová–Pavlů 1991) nebo soubory z okolí domu 1 z Roztok u Prahy (Rulf 1991), případně s podobně zpracovávanými soubory z okolí domu 15 z Hostivice–Sadové (Schindlerová et al. 2024, tab. 6).

Kvantitativním podílem výzdobných stylů (obr. 18, 20 a tab. 10) se odlišuje celek XVII s notovou výzdobou zastoupenou notami na linii (epsilon 0) a notami umístěnými na koncích nebo lomech linií (epsilon 10). Proporce stylu výzdoby odpovídají souborům z Dolních Břežan II (Čtverák–Rulf 1984) nebo z Černého Vola (Řídký–Stolz–Zápotocká 2009) a lze jej klást do závěru středního stupně LnK, do fáze 2C. Oproti souborům 364 a 67a ze Společenské zahrady (Vondrovský 2021, 267) v jivinském celku chybí hustě řazené noty na linii (epsilon 20). Současně odpovídá i celkům z okolí staveb 3b/24, 9 a 28 z Hostivice–Sadové (Schindlerová et al. 2024, 322–326).

Na rozdíl od lineární výzdoby vypíchaný dekor nabízí lepší možnosti zkoumání a určení, zejména proto, že na determinaci stačí i poměrně malý zlomek s výzdobou (Zápotocká 1978, 1998 a 2009). Ve starším stupni technika výzdoby opouští rytou linii a místo řady vpichů se začíná prosazovat výzdoba prováděná dvojhrotým nástrojem technikou střídavého dvojpichu s výskytem bílé inkrustace. Motivy výzdoby přecházejí od klikatek k oběžným krokvicím. Ve tvarech se návaznost projevuje slabě zploštělým dnem, inova-



Obr. 20. Keramika z vybraných sídlištních objektů: 1–12 zlomky keramických nádob z objektu číslo 13; 13–16 zlomky keramických nádob z objektu XVII; 17–19 zlomky keramických nádob z objektu XXIII

tivní tvar představuje hruškovitá nádoba se širokým hrdlem navazující právě na esovitě profilovanou polokulovitou nádobu šáreckého typu. Tento nápadný nový tvar byl poprvé dokumentován na Šáreckém hradišti v Praze-Liboci (Jíra 1910). V mladším stupni tvary ovlivňuje lengyelský okruh. Vývoj tvaru sledujeme i u hruškovitých nádob, které jsou nyní štíhlejší a vyšší. Technika provedení výzdoby je rozmanitá, od malých dvojpichů až po výzdobu prováděnou vícehrotymi nástroji, které v motivech často pokrývají celý povrch nádob. Koncem mladšího vývoje výrazně ubývá výzdoby a závěrečná pozdní fáze kultury s vypíchanou keramikou téměř výzdobu postrádá, přičemž tvarové spektrum navazuje na předcházející, ovšem celková produkce je výrazně chudší a méně kvalitní (Steklá 1959; Zápotocká 1978; Pavlů–Zápotocká 1979; Zápotocká 1998; Pavlů /ed./ – Zápotocká 2007, 68–70). Datování souboru zdobeného vypíchaným ornamentem z Prahy-Ruzyně vychází z presence či absence specifických technik provedení vypíchaného ornamentu a keramických tvarů nádob (Zápotocká 1998; táž 2009; Kazdová et al. 1999; Řídký 2011, 135; Lička 2016).

Stejně jako u lineárního i vypíchaný ornament dovoluje sledovat různé úrovně výzdobného dekoru. Ve většině byly zlomky nádob zdobený motivem samostatných krokvic nebo krokvic v kombinaci s dělícím pásem, méně často šikmými pásy skládající se ze dvou a více řad vpichů (tab. 11). V jednom případě se vyskytl motiv oblouku provedený dvojhrotym nástrojem ve dvou pásech, který se na nádobách vyskytuje poměrně ojediněle a spíše jako doplňkový motiv výzdoby (Pavlů /ed./ – Zápotocká 2007, 68). Doplňkovým motivem ve formě krátkých úseků vpichů uspořádaných do šachovnice byly zdobený čtyři zlomky okrajů nádob. Oběžný pás pod okrajem nádoby byl v jednom případě doplněn dvojpichem vytvořenými trojúhelníky. Specifickým a ojedinělým druhem doplňkového ornamentu je výzdoba na vnitřní straně nádoby. V rámci sledování techniky výzdoby byly u tří jedinců ve vpichu zaznamenány stopy po bílé inkrustaci, naopak červené barvivo uvnitř nádob na žádném keramickém fragmentu pozorováno nebylo.

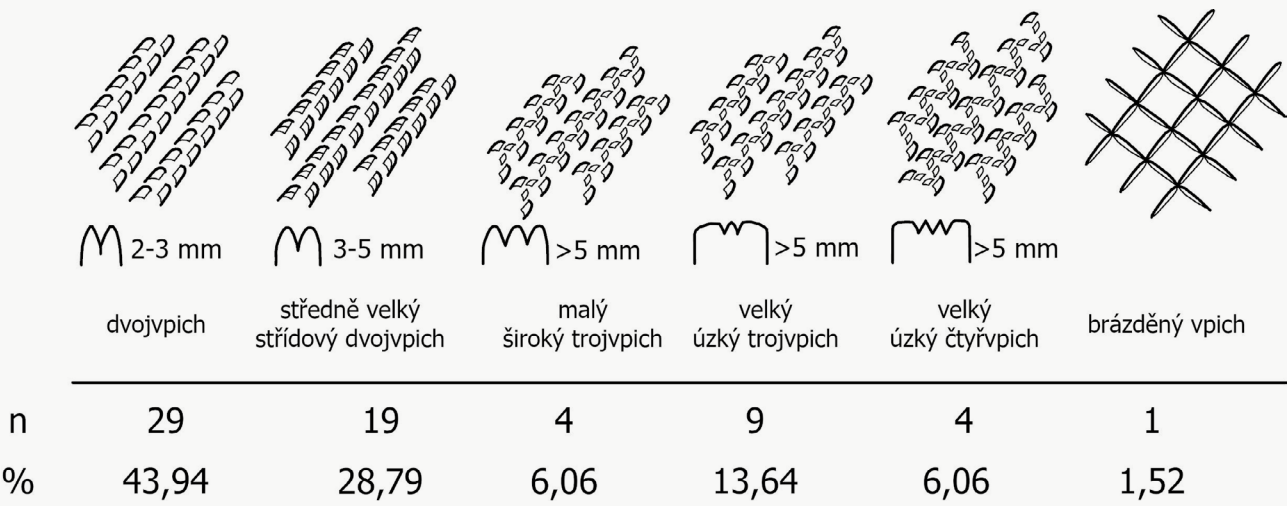
Při determinaci techniky hodnotíme počet hrotů nástroje a velikost vpichu v případě výzdoby provedené dvojhrotym nástrojem (Zápotocká 1978, 522). Velikostní kategorie dvojhroté techniky jsou pro chronologii signifikantním parametrem (Lička 2019, 72–73). V naprosté většině v souborech z jednotlivých jam převládá výzdobná technika vytvořená dvojpichem (obr. 21), která v souboru tvořila tři čtvrtiny zdobených jedinců. Zahrnovala formy malého a středního dvojpichu. Sporadicky byla výzdoba provedená vícehrotym nástrojem.

Vzhledem k výskytu několika technik předpokládáme dlouhodobější osídlení lokality. V případě kvantitativního vyjádření proporcí stylů vypíchané výzdoby vychází podobně jako u lineární keramiky z kladně hodnocených morfometrických parametrů zlomků. Vzhledem k nízké variabilitě hodnocených souborů reflektujeme mladoneolitický vývoj pouze z proporcí výzdobných technik. Stanoveným kritériím pro mladoneolitické celky odpovídaly dva soubory z jam 17 a 18 (tab. 12).

Výzdobné technice z předpokládaných stavebních jam (obr. 22) domu C naprosto dominuje dvojpich provedený nástrojem o šířce maximálně do 5 mm na převážně hruškovitých nádobách a miskách odpovídající staršímu stupni kultury s vypíchanou keramikou. Absence mladších technik, a naopak v drtivé většině výzdoba dvojhrotým nástrojem vytvářející maximálně střední dvojpich, spolu s ornamentem reprezentuje náplň staršího stupně VK. Spolu s trojúhelníkovými motivy na dvou zlomcích nádob ukazují na závěr staršího (fáze 3) VK. Osídlení ze staršího úseku VK v okolí odpovídají soubory z Karlovarské ulice v Praze-Ruzyni, zejména v severovýchodní části plochy (*Kostka–Kuchařík–Řídký–Švácha 2011; Blažková 2013, 2015 a 2020*) a menší soubor zachycený při výzkumu sídliště Dědina v Libocké ulici čp. 10 v objektu D15 (*Olmerová–Pavlů 1991, 51*), případně jáma s depotem broušených nástrojů z polohy Za Poustkami z přelomu staršího a mladšího stupně (*Baštová–Šmolíková–Zavřel 2011*).

motiv	počet	%
krokvíce	10	43,5
krokvíce s dělicím pásem	4	17,4
dělicí pás	2	8,7
šikmé pásy	4	17,4
oblouk	1	4,3
šachovnice	2	8,7

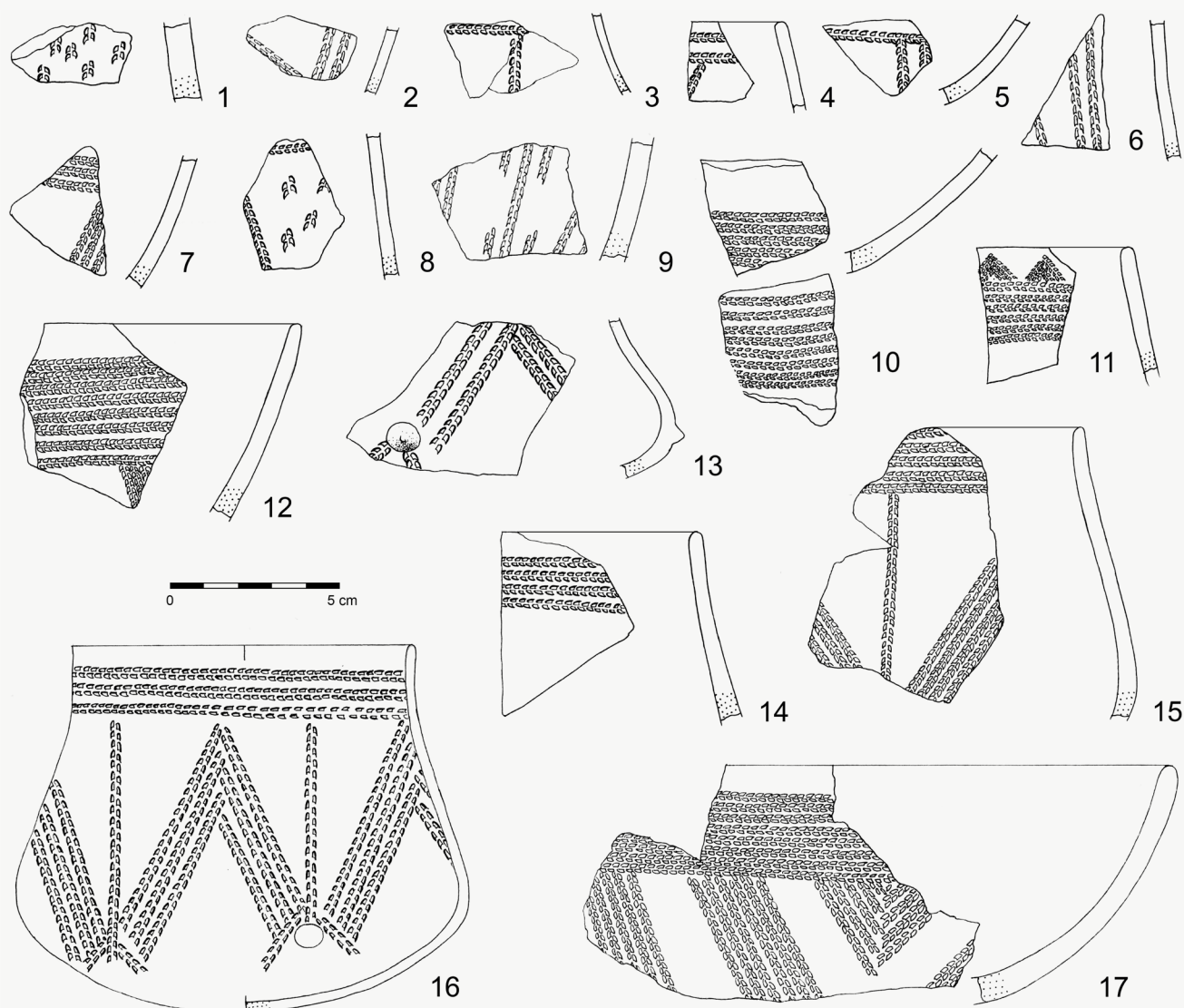
Tab. 11. Zastoupení jednotlivých motivů výzdoby v rámci vypíchaného souboru keramiky



Obr. 21. Kvantitativní zastoupení výzdobných technik kultury s vypíchanou keramikou

Popisky řádků	obj. 17	obj. 18
celkem	5	1
DV_malý_střídavý	40	-
DV_střední_střídavý	60	100
TROJ_velký_široký	-	-
VICE_velký_široký	-	-
krokvice	66,6	100
krokvice/trojúhelník	33,3	-

Tab. 12. Kvantitativní zastoupení technik vpichu a hlavních motivů na kladně morfometricky hodnocených zlomcích nádob



Obr. 22. Zlomky keramických nádob z jam 17, 18 a 21 u předpokládaného domu

Relativně chronologické ukotvení tří smíšených celků XXVII, XXXVI a XLIV vychází z kvantitativního zastoupení všech zdobených zlomků bez ohledu na morfometrické parametry. Obecně ve smíšených jámách nebyly mezi signifikantními zlomky výrazné rozdíly (Kruskalův-Wallisův test: $H = 1,745$, $p = 0,1861$) ani na úrovni jednotlivých celků (tab. 13).

Proporce jednotlivých stylů lineárního ornamentu u jam XXXVI a XLIV (tab. 14 a obr. 23) reflektují vývoj v průběhu středního stupně LnK. Se závěrem jeho vývoje na jivinském sídlišti koresponduje soubor XXVII se zastoupením notové výzdoby (epsilon 0 a 10). Zatímco liniemi zdobené zlomky respektují zčásti chronologii předpokládaných staveb, vpichem zdobená keramika spíše reflektuje mladší stupeň vývoje VK. Pokračování vývoje mladoneolitického sídlištního areálu se odráží především v zastoupení signifikantního trojhrotého nástroje minimálně v jámách XXVII a XLIV (tab. 14).

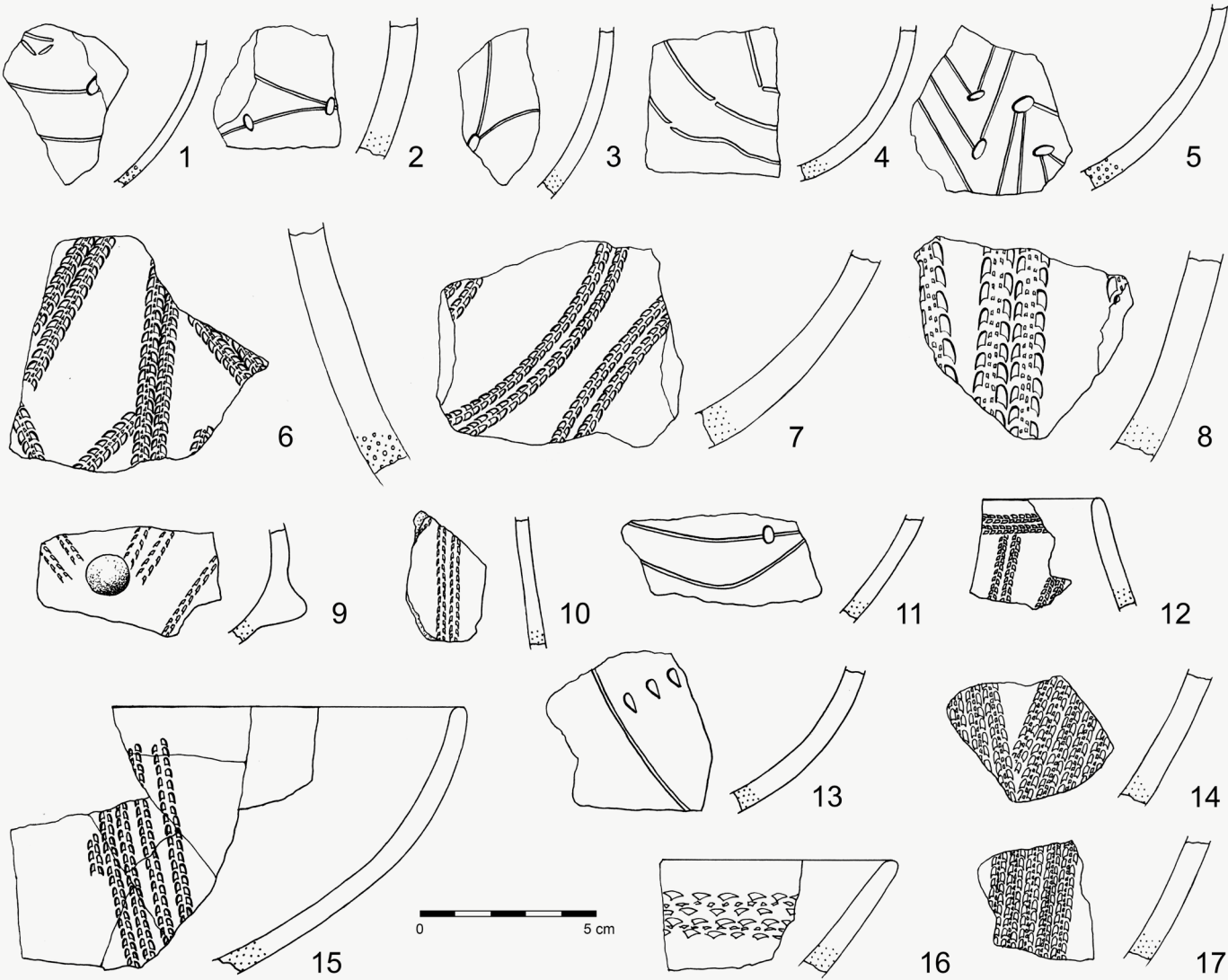
Celkově výsledky relativní chronologie zapadají do neolitického vývoje osídlení na obou březích Litovického potoka. Ačkoli variabilita signifikantních zlomků vlivem terénního výzkumu je nízká a činí výsledky minimálně pro starší úsek neolitu značně nejisté, proporce výzdobného stylu a tvarového spektra nádob reflektují trvání osídlení začátku středního stupně LnK. Prozkoumané plochy sice nabízejí pouze omezený pohled na osídlení Litovického potoka v této fázi vývoje, ale z dostupných dat se výrazné osídlení rýsuje na dolním toku Litovického potoka (obr. 24). I přes rozsah některých záchranných výzkumů a četnost staveb, některé lokality odrážejí počátek osídlení spojený s pilotní fází déle trvajícího osídlení v průběhu tradice výzdobného stylu středního stupně LnK (Schindlerová et al. 2024, 322–326; Schindlerová 2025, 132–139).

Absolutní chronologie

K absolutně chronologickému ukotvení sídlištního areálu v prostoru jivinské retenční nádrže byla standardně využita radiouhlíková metoda datování kolagenu v organických materiálech. Výběr vzorků byl ovlivněn uzavřeností nálezových celků. Rizika negativních faktorů nelze sice zcela odstranit, ale lze je alespoň co nejvíce eliminovat. Z toho důvodu byly v první řadě zvoleny kosterní pozůstatky uložené v hrobu H19 a vzorky zvířecích kostí z předpokládaných stavebních jam domů s výrazným podílem sekundárního odpadu (obr. 25). Počet odebraných vzorků limituje jednak výskyt osteologického materiálu ze stavebních jam a jednak charakter formování výplní (Vondrovský 2021, 295). Celkem tak byly ze zahloubených jam analyzovány dva vzorky (tab. 15).

	h	p(same)
obj. XXVII	3,058	0,08001
ob. XXXVI	0,06	0,8065
obj. XLIV	0	1

Tab. 13. Vzájemné porovnání konzistence středních hodnot morfometrických parametrů u signifikantních skupin zlomků keramiky ve smíšených celcích pomocí Kruskalova-Wallisova testu



Obr. 23. Keramika z mladoneolitických a smíšených sídlištních objektů: 1–8 zlomky nádob z objektu XXVII; 9–13, 15 zlomky nádob z objektu XXXVI; 14, 16, 17 zlomky nádob z objektu XXIV

	LO	alfa 12	delta 10	delta 12	epsilon 0	epsilon 10	VO	DV_malý	DV_střední	TROJ_malý	TROJ_velký	VICE_velký
obj. XXVII	18	-	16,7	44,4	16,7	22,2	9	-	11,1	11,1	33,3	44,4
obj. XXXVI	4	25,0	-	50,0	25,0	-	5	100	-	-	-	-
obj. XLIV	4	25,0	-	50,0	-	25,0	2	-	-	100	-	-

Tab. 14. Proporce jednotlivých stylů a technik provedení výzdoby u smíšených celků ze sídlištního areálu v Praze-Ruzyni, Jivínách



Obr. 24. Vývoj osídlení na obou březích Litovického potoka vyjádřený počtem staveb datovaných do fáze 1/2 LnK (počet domů: Šestákův statek – 5; Jiviny – 2; Hostivice-Sadová – 1; Hrozenkovská – 1)

Výsledná data pro časně neolitické osídlení po kalibraci odpovídají intervalu 5279–5051 BC na hladině pravděpodobnosti 95 % (68,3 % pravděpodobnosti: 5212–5074 BC), což koresponduje se středním stupněm kultury s lineární keramikou (Šumberová–Pavlu 2017; Schindlerová et al. 2024, 326). S absolutním datem ze stavební jámy korespondují i výsledky z hrobového celku H19 (obr. 26, tab. 16). Výsledná kalibrovaná data odpovídají intervalu 5212–5045 BC na hladině pravděpodobnosti 95 % (68,3 % pravděpodobnosti: 5207–5060 BC).

Statistická konzistence časně neolitických dat naznačuje současnost domu A a hrobu (tab. 16). Ovšem vzhledem k nižšímu obsahu kolagenu nejen v lidských, ale i ve zvířecích kostech, který se v případě hrobu H19 nacházel na stanovené hranici, je třeba výsledky hodnotit s opatrností. Nejistotu výsledku dává i samotná kalibrační křivka, která LnK platem spadajícím do období přibližně 5200–5000 BC komplikuje srovnání.

Po kalibraci interval stáří pro předpokládaný mladoneolitický dům C spadá s 95% pravděpodobností do časového rozmezí 4930–4728 BC (68,3 % pravděpodobnosti: 4881–4792 BC). Oproti časně neolitickým vzorkům zlomek kosti z mladoneolitické stavební jámy měl pro radiouhlíkovou analýzu lepší vlastnosti, a tudíž i výsledné kalibrované datum je možné považovat za spolehlivější.

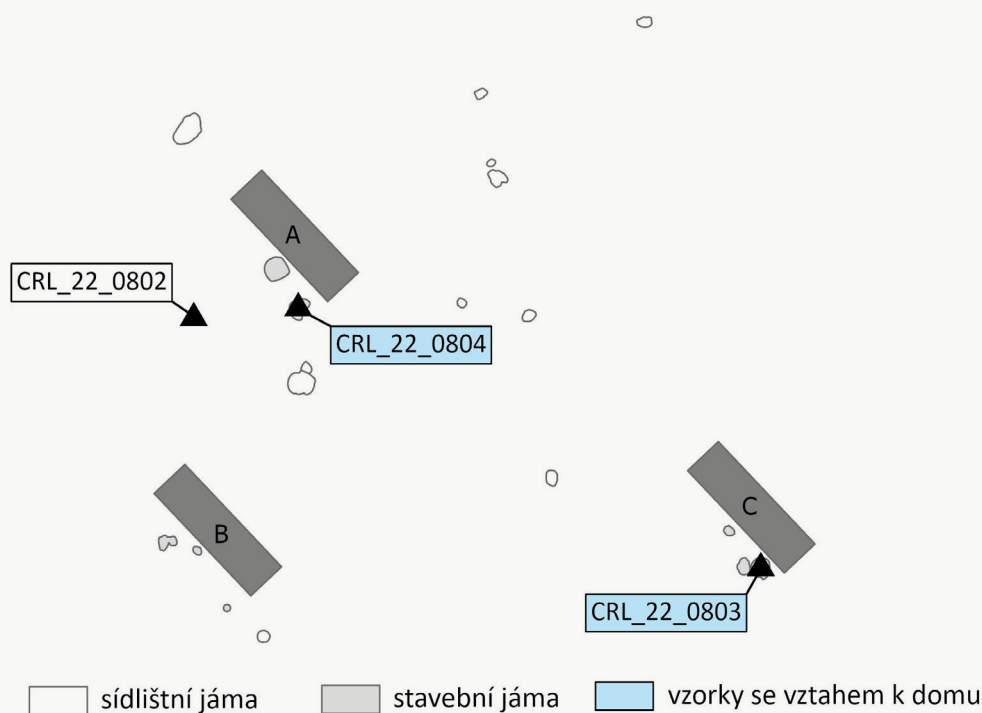
Celkový pravděpodobnostní model sídlištního areálu v Jivinách lze postavit pouze na relativně chronologické sekvenci v porovnání s dostupnými daty ve zkoumané oblasti na březích Litovického potoka (Schindlerová et al. 2024, 317). Ačkoli stavbu A datuje výz-

dobný styl ze stavební jámy LI do fáze 1/2 LnK, v sekvenci vývoje dosahuje nízké shody s obdobně datovanými stavbami ze Šestákova statku (celková shoda Amodel = 67, 3, vzorek CRL 22-0804 dosahoval shody 31,7 %). Přijatelnější shodu dostaneme implementací data do následné fáze 2A LnK (obr. 27).

V první řadě je to samotný charakter provedení výzkumu související s možnou vysokou skrývkou, která odstranila převážnou část signifikantního souboru a tím způsobila samotnou chybu v relativně chronologickém modelu vývoje. Druhé vysvětlení souvisí s formováním souboru a možnou intruzí datovaného archeozoologického zlomku. Avšak v úvahu je třeba vzít i možnost delšího trvání samotné fáze 1/2 LnK. Celkově však výsledky jak relativní chronologie, tak pravděpodobnostní modelování klade osídlení v prostoru retenční nádrže Jiviny na začátek středního stupně LnK.

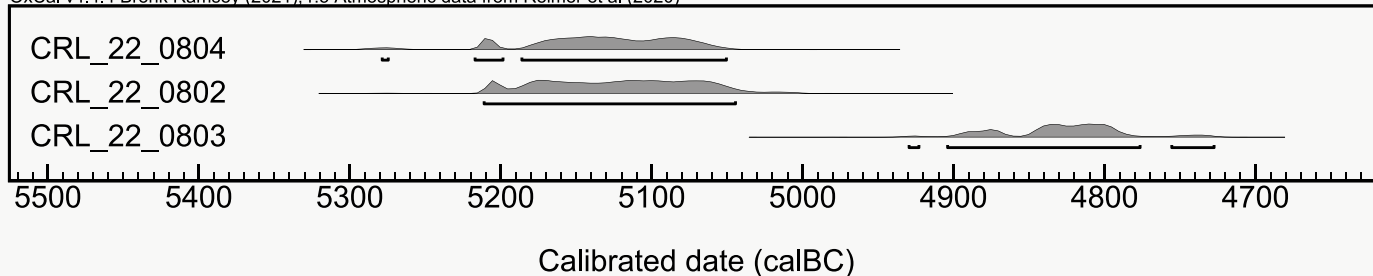
Lab.No.	datovaný materiál	BP	objekt	interpretace
CRL_22_0802	kost lidská-levý femur	6174±22	H19	hrob H19
CRL_22_0803	capra ovis	5953±21	obj. 17	dům C – stavební jáma
CRL_22_0804	Bos primigenium f. taurus	6200±21	LI	dům A – stavební jáma

Tab. 15. Radiokarbonová data z hrobového celku H19 a předpokládaných stavebních jam neolitických dlouhých domů v Praze-Ruzyni, Jivínách



Obr. 25. Pozice vzorků ze sídlištního areálu (body označují vzorkovaný kontext, nikoliv přesnou pozici vzorkovaných kostí)

OxCal v4.4.4 Bronk Ramsey (2021); r:5 Atmospheric data from Reimer et al (2020)



Obr. 26. Grafické zobrazení kalibrovaných dat z neolitických objektů a hrobu

popis kontextu	data	χ^2 test
dům A a hrob H19	CRL_22_0804, CRL_22_0802	df=1 T=0.7 (5 % 3.8)
dům C a hrob H19	CRL_22_0802, CRL_22_0803	df=1 T=52.85 (5 % 3.8)

Tab. 16. χ^2 test chronologické konzistence modelů vývoje sídlištního areálu v Praze-Ruzyni, Jivínách. Červenou barvou jsou vyznačeny nekonzistentní skupiny na hladině významnosti 5 %

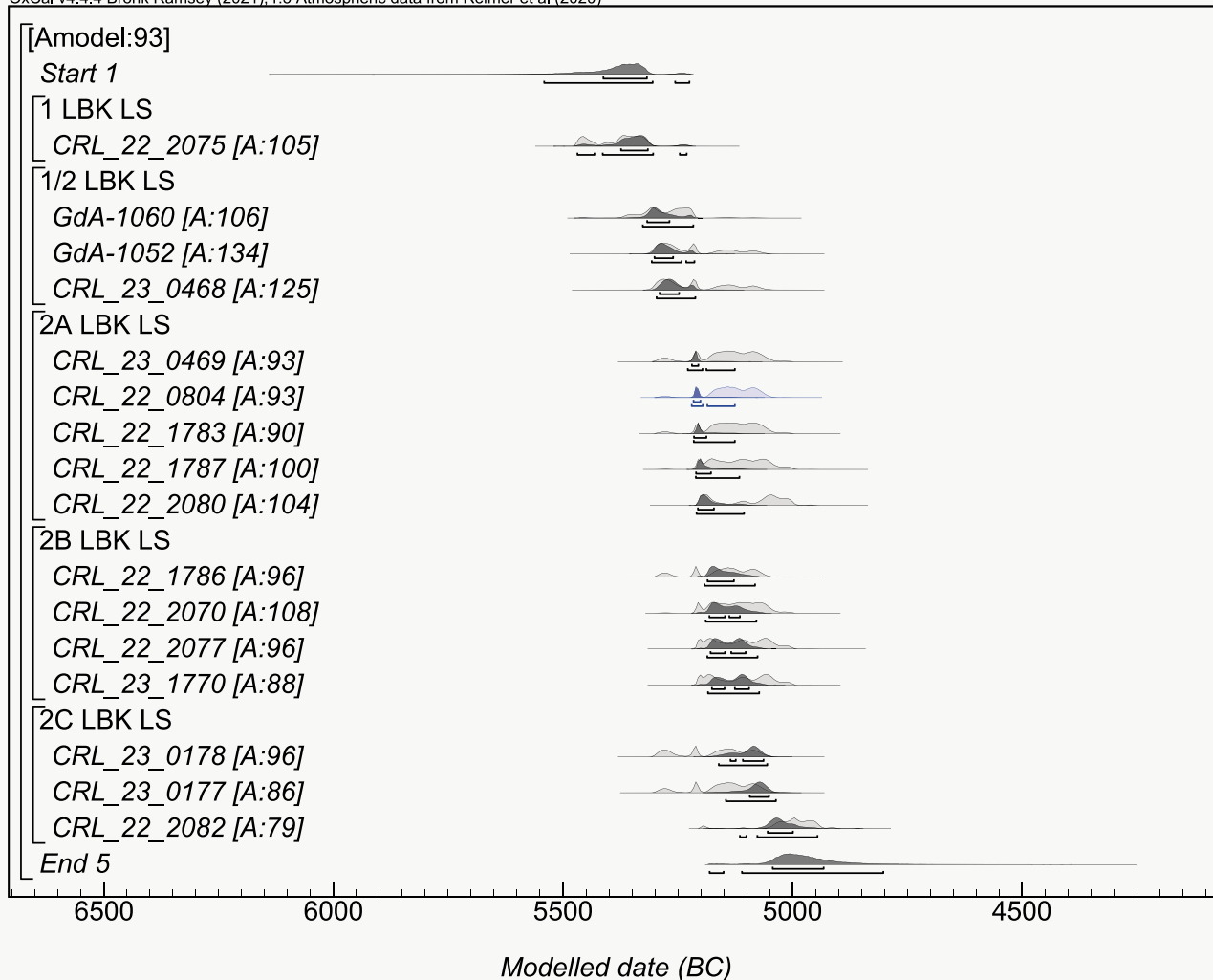
K mladoneolitickému osídlení z nejbližšího okolí Litovického potoka jsou dostupná absolutní data ze sídlištního areálu v Karlovarské ulici (Blažková 2020). Avšak interval osídlení v Karlovarské ulici spadá do časového rámce 4750–4550 BC, korespondujícího s mladším stupněm kultury s vypíchanou keramikou (obr. 26). Výsledné datum z jivinského kontextu odpovídá trváním závěru staršího stupně kultury s vypíchanou keramikou ve Mšeně (Lička 2016, 58).

Kamenná industrie

Kamenná industrie tvoří nedílnou součást souborů nálezů z neolitických sídlištních jam. Surovinová a morfotypologická skladba souborů kamenných nástrojů (obr. 28) odpovídá běžné náplni neolitických celků (Pavluš–Rulík 1991; Popelka 1999; Šída 2007). Zpracování se soustřeďuje na celkovou skladbu funkčních kategorií odrážející prostor výroby a užívání specifických nástrojů (Hachem–Hamon 2014; Hamon 2020; Hofmann 2020). Počet hodnocených zahloubených komponent není příliš vysoký, ale do budoucna umožní srovnání s kolekcemi kamenných nástrojů z okolních sídlištních areálů.

Hodnocení struktury kamenné industrie znesnadňuje nízké zastoupení broušených nástrojů. Pouze dva nástroje byly uloženy ve výplních jam, dva jsou z povrchových sběrů. V početně nejvýraznější skupině štípaných nástrojů převažují zejména drobné úštěpy a zlomky. V souboru jsou zastoupeny jak čepele, tak především škrabadla, dva trapézy a vrták. V surovině mírně převládá silicit glacigenních sedimentů, výrazný podíl

OxCal v4.4.4 Bronk Ramsey (2021); r:5 Atmospheric data from Reimer et al (2020)



Obr. 27. Výsledný pravděpodobnostní model pro vývoj staršího neolitu v blízkosti Litovického potoka (modře vzorek z Jivín; CRL_23_0468, 6243 ± 33 ; kost většího přežvýkavce, stavební jáma 10199, vrstva 01, dům A, Praha-Liboc, Šestákův statek)

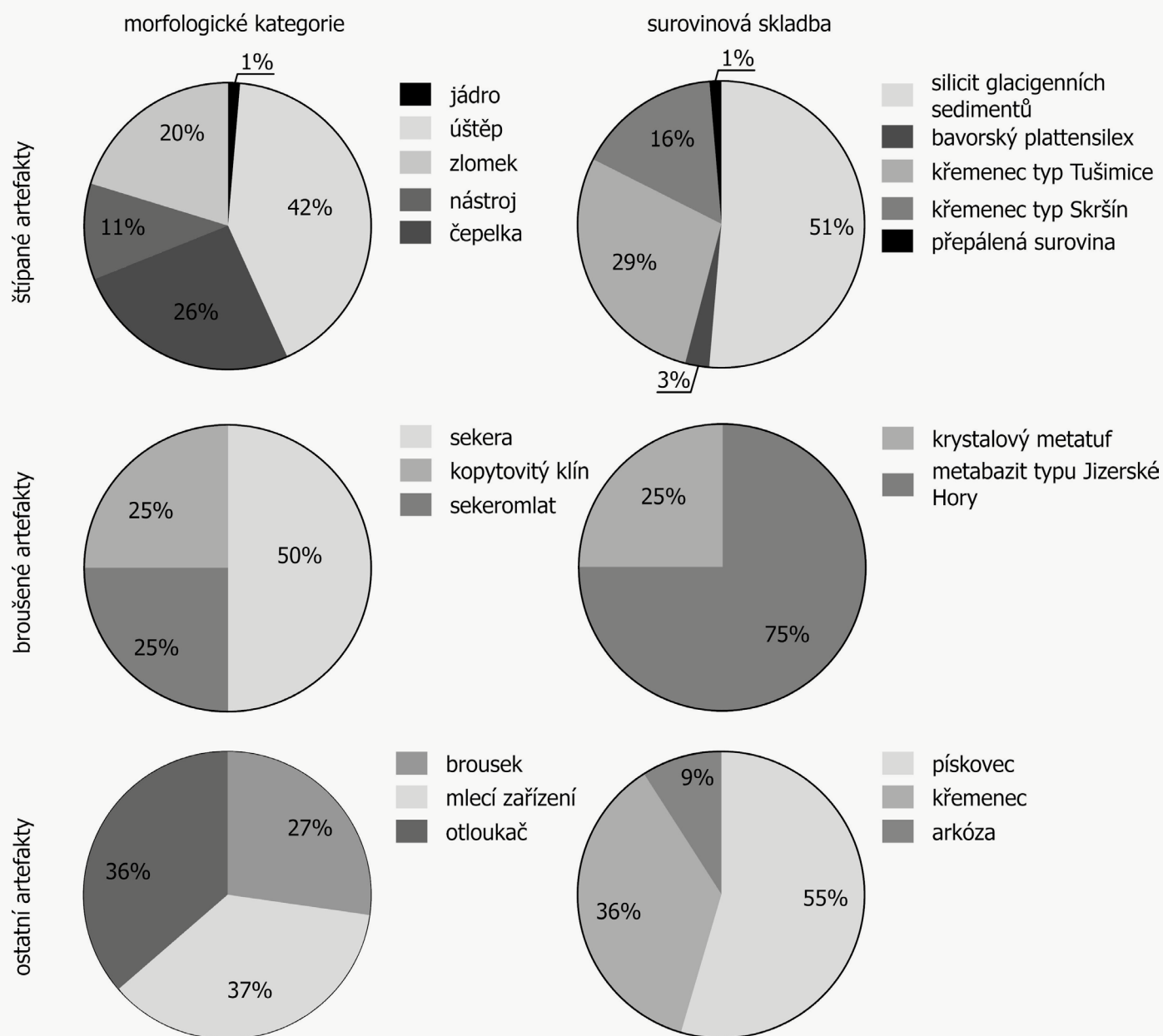
tvoří varianty křemence z oblasti severozápadních Čech. Zastoupení bavorské suroviny je spíše stopové. Sekery a kopytovitý klín byly vyrobeny z proterozoického krystalového metatufu, jehož zdroje se nacházejí zejména v oblasti Pražské kotliny, na Kladensku a Slánsku (Turek–Daněček 1997, 135; Šreinová–Šrein–Šťastný 2002; Zavřel 2010). Broušený zlomek vrtaného sekeromlatu z mladoneolitického stavebního objektu byl vybroušen z tmavě šedozeleného metabazitu typu Jizerské hory, jehož zdroje se nacházejí na jižním okraji Jizerských hor v okolí Maršovic a Velkých Hamrů (Přichystal 2009, 176). Surovina na výrobu převážné části znotěrek, brousků a otloukačů pochází z místních zdrojů. Původ karbonské arkózy lze hledat na Kladensku (Žebera 1941, 11), které se nachází přibližně 20 kilometrů vzdušnou čarou od jivinského sídliště.

Zčásti byl ve výplních pouze jeden štípaný artefakt, což nasvědčuje spíše jeho terciárnímu původu. Mezi funkčně určenými kategoriemi jam je největší rozptyl hodnot

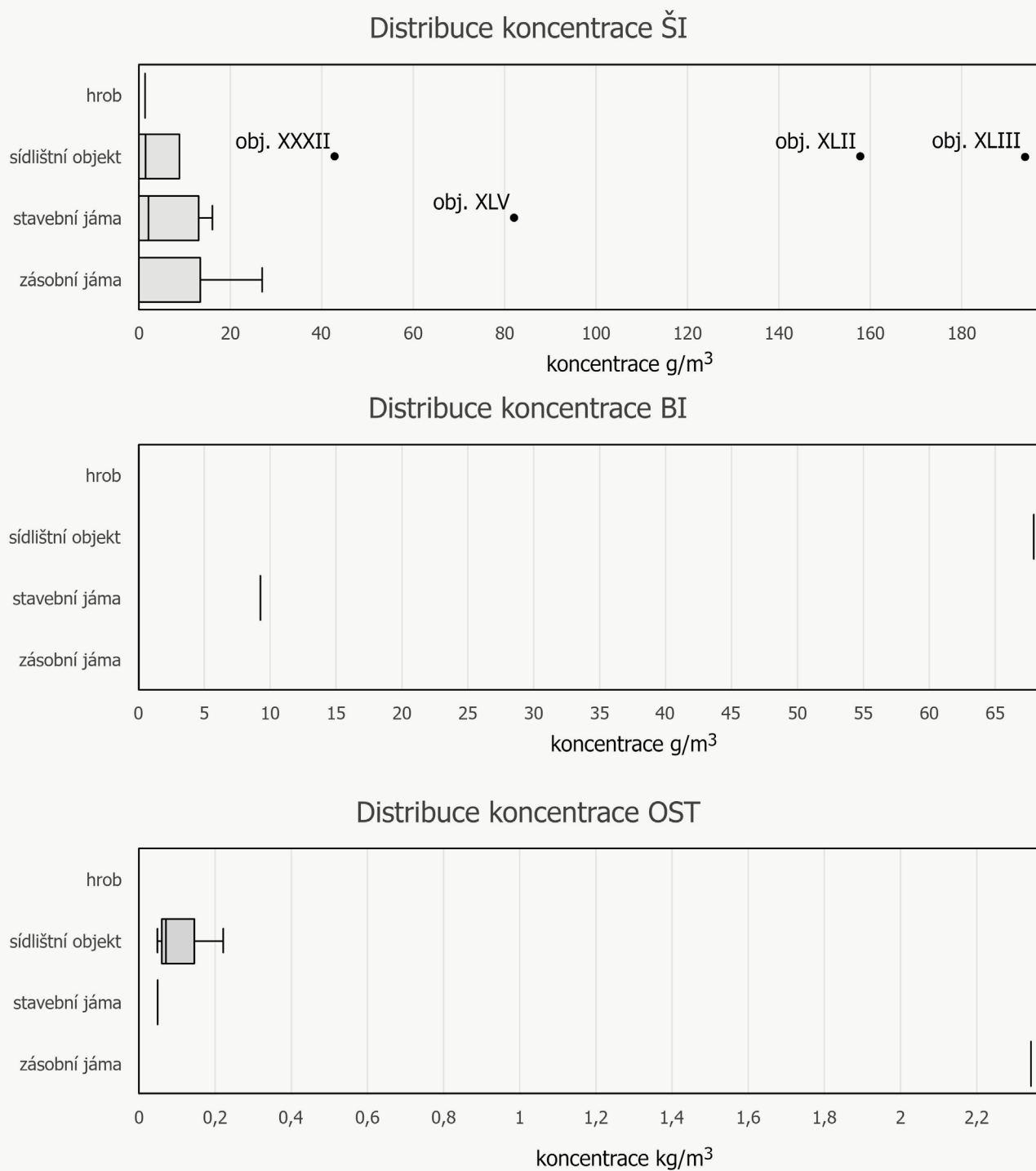
patrný u sídlištních objektů bez specifické funkce (obr. 29). Maximální koncentrace zapříčiněná do velké míry jednodstavovým jádrem a nízkým objemem výplně byla v sídlištní jámě XLIII. Surovina jádra až na jednu výjimku koresponduje s úštěpy a zlomky a bylo by možné objekt považovat za pozůstatek lokální výroby kamenné štípané industrie (Popelka 1999). Vysoké hodnoty kumulace štípané industrie složené z relativně homogenní suroviny by rovněž mohly naznačovat přítomnost výrobního objektu (objekt XLII) identifikovaného v blízkosti jámy XLIII. Výraznější byla koncentrace štípaných nástrojů i ve stavební jámě XLV domu B (obr. 29).

Z broušených nástrojů a mlecích kamenů se ve výplních zahloubených komponent dochovaly pouze zlomky. Koncentraci kamenných nástrojů doplňuje skladba všech morfologických kategorií kamenných nástrojů. Většina nástrojů představuje pozůstatky po konkrétních činnostech a jejich skladba umožňuje predikci činností v okolí staveb nebo v prostoru sídlištního areálu. Rozdělení sledovaných kamenných nástrojů vychází z jejich funkčního určení na základě morfologických vlastností (Pavlů–Rulf 1991; Popelka 1999; Šída 2007). Výrobu nástrojů shrnují dvě kategorie. Pro kamenné štípané artefakty byly sledovány především charakteristické znaky výroby ve formě úštěpů, zlomků a především jader. Výrobu broušených nástrojů odráží skupina polotovarů, brousků a drobných úštěpů suroviny. Užívání nástrojů je méně jednoznačné, ale minimálně umožní postihnout diverzitu aktivit. Výrazný prvek představují drobné nástroje s charakteristickým leskem vznikajícím během používání při sklizni. Retušované nástroje zejména škrabadla byla užívána ke zpracování kůží. Čepele a zlomky čepelových nástrojů spojujeme s řadou každodenních běžných činností, které není vždy možné s určitostí identifikovat a ve zkoumání struktury stojí samostatně. Zpracování dřeva sleduje samostatná kategorie seker a kopytovitých klínů. Poslední kategorie sleduje mlecí zařízení a jejich zlomky. Struktura kamenných nástrojů je sledována prostřednictvím indexu vyrovnanosti. Index blízký hodnotě 1 vyjadřuje dominanci jedné skupiny. Pokud některá ze skupin je v souboru zastoupena častěji než ostatní, hodnota klesá a odráží převahu vůči ostatním kategoriím (Vondrovský 2021, 75).

Diverzita specifických skupin činnosti byla sledována pouze u početnějších souborů (minimálně 5 kamenných nástrojů) s relativně chronologicky homogenní datací na úrovni kultur, což z analýzy vyřadilo velkou část zahloubených komponent a omezilo sledování činností na výrobu štípaných nástrojů (obr. 30 a tab. 17). Dominantní byla výrobní kategorie štípané industrie v objektu XLIII (tab. 17). I když počet je na hraně pro vstup do analýzy, jsou doklady místní výroby prokazatelné. Zřejmě ne na úrovni přímo výrobní dílny, ale spíše zpracování v okolí. Podíl odpadu vzniklého při výrobě se soustřeďuje i v objektu XLIV (celkem tři úštěpy, dva zlomky), který do analýzy vzhledem ke smíšenému charakteru přímo nevstoupil, ale byl s ohledem na porušení předpokládaného výrobního prostoru analyzován samostatně. Ačkoli se již nachází dále od předpokládané dílny, výrobní charakter má i soubor z objektu XLII, i když se tam již projevuje i odpadní složka. Dominance vzhledem k dalším kategoriím štípaných nástrojů je soustředěna ve stavební



Obr. 28. Zastoupení určených morfologických kategorií a surovinová skladba štipaných, broušených a ostatních kamenných nástrojů



Obr. 29. Distribuce koncentrace štípaných, broušených a ostatních artefaktů ve funkčně určených zahloubených objektech

jámě XLV, ale zlomky čepelí a diverzita nástrojů nasvědčují spíše odpadu než dílenskému charakteru. Podobný charakter má i soubor z mladoneolitické stavební jámy 17.

Strukturu kamenných artefaktů výrazně ovlivnil jejich počet. Výrazné zastoupení jedné kategorie nástrojů přímo ve stavebních jámách nebylo vzhledem k počtu artefaktů a zahloubeným objektům rozpoznáno. Relativně chronologicky předpokládaný objekt místního zpracování kamenné štípané suroviny není možné s domy přímo synchronizovat, ale vzhledem k prostorové poloze staveb a časně neolitických sídlištních objektů v kontextu se superpozicí jam s homogenní a heterogenní keramikou lze spíše zvažovat výrobu pro starší úsek osídlení jivinského prostoru.

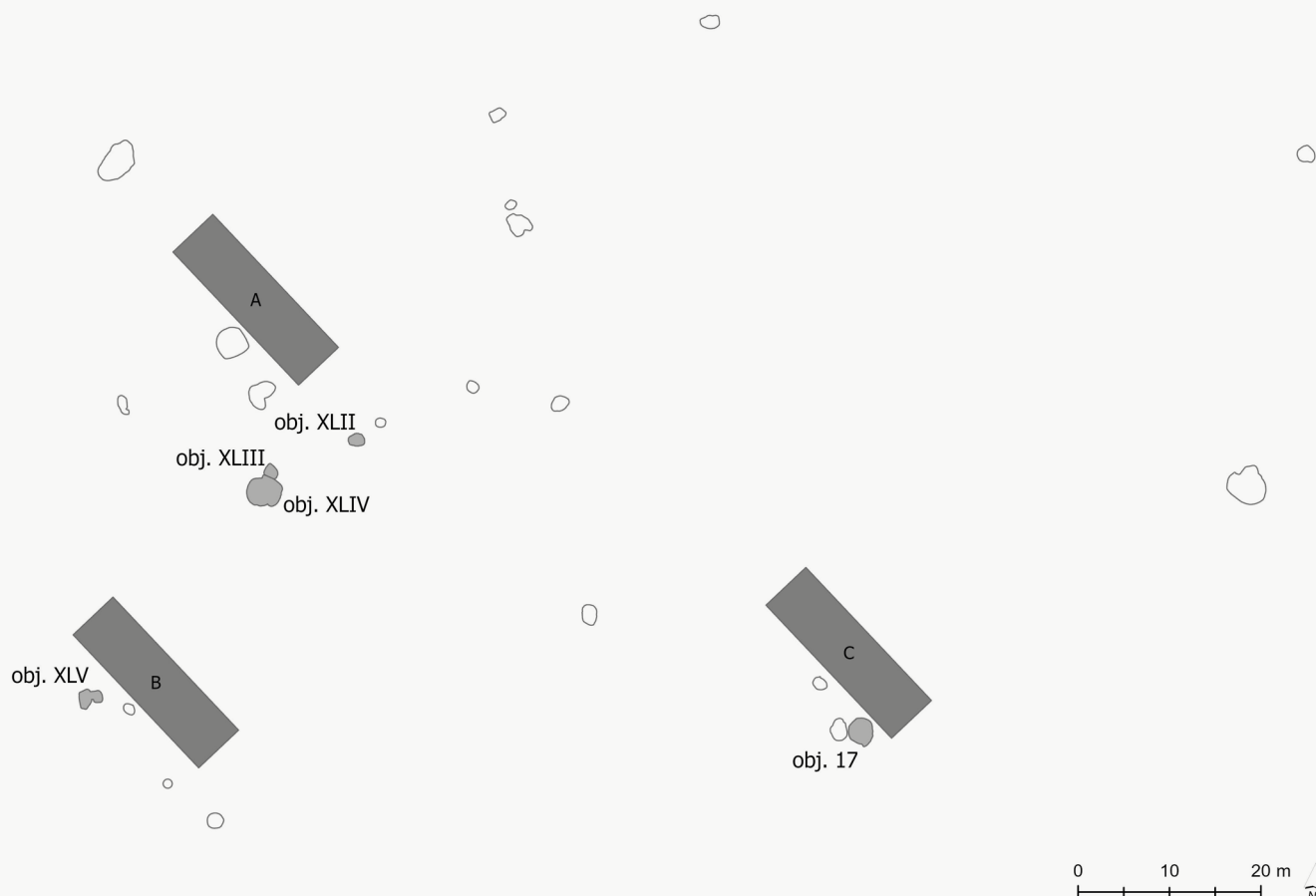
Mazanice

Z celého sídliště, bez ohledu na relativní chronologii, pochází 415,9 g žárem konsolidované nekeramické hlíny, nefigurálního charakteru, označované jako mazanice. Metricky většina fragmentů mazanice spadala do kategorie velikosti od 3 do 6 cm, dva zlomky byly větší než 6 cm. Barva mazanice měla poměrně jednotný charakter. Převládaly odstíny světle oranžové až okrové bez příměsí ostřiva v podobě plev, typické pro mazanice z pecí (Vařeka 1992, 1995; Stolz 2009, 67–79; Lička–Mach 2013).

V pěti případech (322,1 g) se na mazanici vyskytla úprava povrchu nebo otisk konstrukčního prvku, ale ani v jednom případě kombinace obojího. Ve čtyřech případech (93,8 g) nebyly zaznamenány žádné otisky ani úprava povrchu. Kategorii zlomků mazanice ze stavebních konstrukcí reprezentují tři fragmenty s otisky (279,2 g). Ve dvou případech (249,5 g) s otisky tesaných prvků a v jednom případě (29,7 g) s otisky prutů, rekonstruovat případnou podobu konstrukčních prvků však není možné.

	obj. XLIII	obj. XLII	obj. XLV	obj. 17
interpretace	sídlištní	sídlištní	stavební	stavební
datace	LNK	LNK	LNK	VK
sklizeň (nástroje s leskem)	-	-	-	-
retušované a neretušované čepele	-	2	2	7
retušované nástroje bez čepelí	-	2	3	-
výroba ŠI (jádra, úštěpy, zlomky)	5	6	13	8
nástroje BI	-	1	-	1
výroba BI (brousky, polotovary, úštěpy)	-	-	-	-
mlecí kameny a jejich zlomky	-	-	-	-
celkový počet	5	11	18	16
index vyrovnanosti	1,00	0,67	0,59	0,75

Tab. 17. Zastoupení funkčních kategorií kamenné industrie ve vybraných sídlištních objektech



Obr. 30. Pozice analyzovaných zahloubených komponent s vyšším počtem kamenných artefaktů (šedě)

Charakteristické zlomky z pecí s vyhlazenou jednou stranou byly zaznamenány ve dvou případech (42,9 g). Protilehlá strana zlomů je výrazně omletá a nejsou na ní přítomny otisky konstrukcí. Zlomky z pecí pocházejí z nedohledaného objektu XXXVI. Pro interpretaci objektu jako pece hovoří i nálezy dvou mlýnků a větší počet keramických jedinců, které mohly být použity jako základ dna pece (Lička–Mach 2013). Problematické je datování objektu, jelikož keramický materiál je smíšeného charakteru.

Celkově je možné soubor mazanice hodnotit jako nepočetný. Fragmenty mazanice pocházejí z pěti sídlištních objektů, avšak objekt XXXVI nebyl prostorově identifikován, a tudíž byly posuzovány pouze čtyři objekty. Při studiu mazanice podobně jako u většiny archeologického materiálu ze sídlištního prostředí je třeba počítat se sekundárními a terciárními polohami (Končelová 2013, 144; Vondrovský 2021).

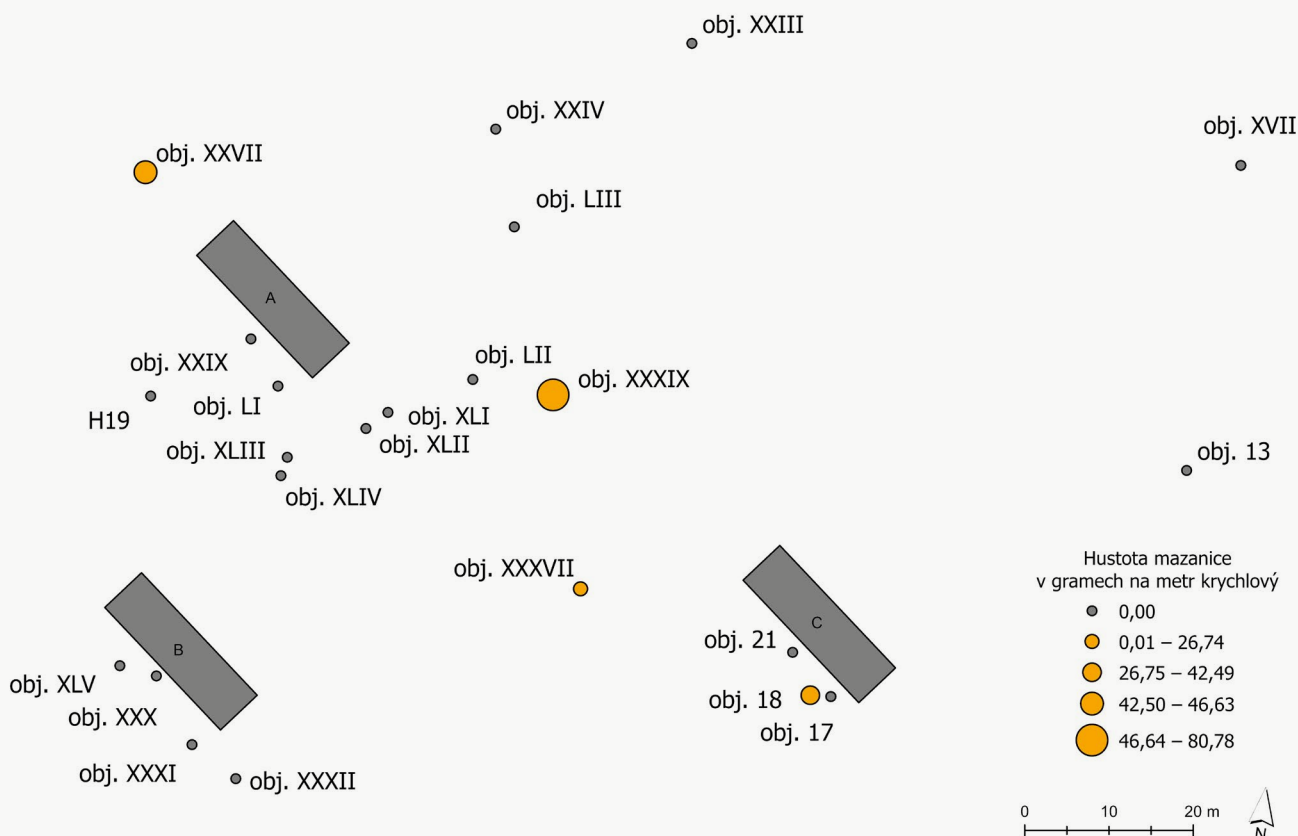
Hmotnost vztažená k objemu výplně objektů dosahuje nejvyšší hodnoty ve výplni objektu XXXIX (80,78 g/m³), ze kterého pocházejí zlomek mazanice s otiskem tesaných prvků a tři zlomky bez otisků (obr. 31). Složení těsta hmoty odpovídá charakteru mazanice z pecí. V případě objektu XXVII dosáhla koncentrace mazanice vyšších hodnot díky jednomu velkému zlomku s otiskem tesaného nebo štípaného prvku. Stejně jako

v předešlém případě i tento zlomek vykazoval charakter mazanice z pece. Poslední dva zlomky mazanice, první z objektu 18 v blízkosti domu C s otisky konstrukce výpletu a druhý zlomek bez otisku nebo úpravy povrchu ze sídlištního objektu XXXVII, je rovněž možné na základě složení mazanického těsta zařadit do kategorie pecí.

Kostěná a parohová industrie

K běžné výbavě neolitických obyvatel patří nástroje a ozdoby vyrobené z různých druhů zvířecích kostí, zubů a parohů. Soubor kostí čítal celkem 297 úlomků zvířecích kostí, parohů nebo zubů o celkové hmotnosti 1487,9 g, což odpovídá průměrné hmotnosti 4,9 g na jeden zlomek. Druhotné zpracování kostí je na sídlišti doloženo pouze ojedinělým dokladem kostěné industrie v podobě úštěpového šídla a jedním opáleným fragmentem kosti (Rulf 1984, 242–244; Zíkmundová 1991).

Archeozoologické zhodnocení souboru bylo zaměřeno především na druhovou skladbu využívaných zvířat. Zlomkovitost souboru kostěných a parohových zlomků neumožnila sledovat druhotné mechanické stopy na kostech, jako jsou známky po řezání, štípání či jiném opracování. Celkem se druhově podařilo určit víc než polovinu osteologického materiálu získaného z jedenácti (sedm jam LnK, dva sídlištní objekty VK a dva objekty se smíšeným materiálem) sídlištních objektů (Zíkmundová 1991). V osteologickém souboru



Obr. 31. Hustota mazanice v sídlištních objektech (hodnoty jsou udávány v gramech na jeden metr krychlový)

z výplní jam LnK převládaly zlomky kostí skotu (*Bos primigenium f. taurus*), ojediněle se vyskytly úlomky kostí kozy/ovce (*Capra s. Ovis*), prasat (*Sus scrofa*). Ve stopovém množství byla zaznamenána i lovná zvěř doložená zlomkem parohu jelena (*Cervus elaphus*) a zlomkem patní kosti jelena nebo tura (tab. 18). V druhové skladbě souborů z jam VK převládaly zlomky kostí kozy/ovce (*Capra s. Ovis*) a ojediněle se vyskytly fragmenty kostí prasete (*Sus scrofa*), pozůstatky skotu naopak nebyly zaznamenány vůbec. V souboru z objektů klasifikovaných jako smíšené podobně jako u lineárního souboru převládaly zlomky skotu (*Bos primigenium f. taurus*), ojediněle se vyskytly úlomky kozy/ovce (*Capra s. Ovis*) a prasete (*Sus scrofa*). Celkově se druhová skladba neodlišuje od jiných známých neolitických souborů.

V souboru tvrdých tkání živočišného původu z výplní jam LnK se nad hodnoty stanoveného mediánu dostaly dva sídlištní objekty a stavební jáma. Vůbec nejvyšší zaznamenané hodnoty hustoty kostí pocházejí ze stavební jámy XXX, avšak tento objekt patří do skupiny těch nejmenších, které byly na sídlišti zaznamenány, proto vysoká koncentrace není překvapující. Na druhou stranu jáma obsahovala i morfometricky výraznější zlomky keramiky, a tudíž i méně ovlivněný soubor archeozoologického materiálu by nebyl překvapující. Obecně vyšších středních hodnot ve srovnání s ostatními zahloubenými komponentami dosahovaly zásobní jámy (obr. 32), u nichž skladování vychází z funkce.

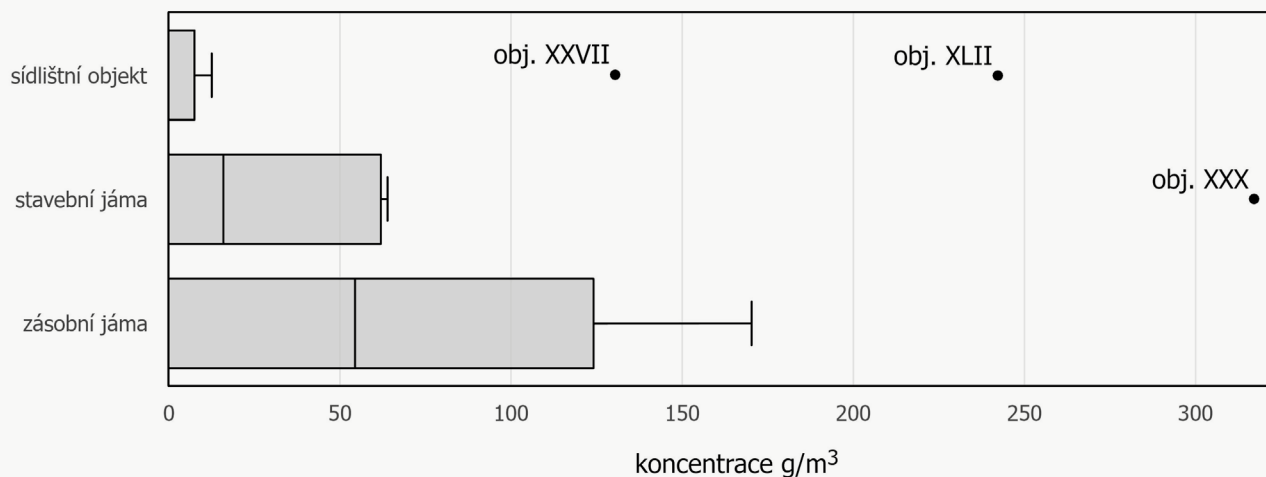
Závěr

Víc než cokoli jiného, ovlivnila jivinské sídliště metoda provedení výzkumu. Vysoká skrývka ornice zapříčinila absenci dokladů nadzemních konstrukcí v podobě kulových jamek. Stavby byly odvozovány od prostorové orientace předpokládaných stavebních jam v konfrontaci s orientací staveb v nejbližším okolí, což není na neolitických sídlištích neobvyklé. Přes rozdíly ve formování výplní stavebních jam i v kontextu jedné domácnosti, alespoň v několika předpokládaných stavebních jámách se vyskytovaly zlomky nejen keramiky, které by mohly souviset s výraznějším podílem méně transformovaného odpadu. Částečně tak sice potvrdily původní predikci nadzemních staveb, což ale samostatně není spolehlivým ukazatelem, pouze v kombinaci s prostorovou informací. Plocha výzkumu zachytila zřejmě pouze část sídliště, které mohlo pokračovat východním směrem. Sídlíštní objekty s lokálním zpracováním štípané suroviny ve starším neolitu se koncentrují spíše kolem samotných staveb a minimální superpozice spolu s intruzemi v okolních zahloubených komponentách nasvědčují menšímu, spíše krátkodobému a do jisté míry nezávislému osídlení v Jivinách.

Obě časně neolitické stavby byly zřejmě současné a fungovaly na začátku středního stupně LnK. S jistotou fungoval na začátku středního stupně (fáze 1/2 LnK) minimálně dům A. Zřejmě ve stejné době byl nedaleko domu pohřben i muž s kolekcí štípané industrie. Tradice pásky vyplněné vpichem zatím alespoň zde měla delší trvání a udržuje se minimálně ještě v horizontu východočeských mladších technik výzdoby

	počet	hmotnost	%
neurčeno	116	442,3	29,7
Bos primigenium f. taurus	167	870,8	58,5
Capra/Ovis	14	66,1	4,4
Cervus elaphus	1	28,4	1,9
Cervus elaphus/tur	1	33,2	2,2
Sus scrofa	4	47,1	3,2

Tab. 18. Procentuální zastoupení živočišných druhů v osteologickém souboru ze sídliště Jiviny



Obr. 32. Porovnání koncentrace zlomků kostí ve funkčně určených zahloubených celcích

(Pavlů 1977; týž 2000; Pavlů /ed./ – Zápotocká 2007; Trampota–Květina 2020). Přetrvávání výzdobných technik se projevilo i na nedalekém sídlišti v Praze-Liboci, ale pro podrobnější korelaci relativní a absolutní chronologie chybí zatím data ze stavebních jam nejmladší stavby (Schindlerová–Přichystal–Kyselý 2022). Na druhou stranu pro sledovanou oblast výsledky udržení tradic jsou předpokládány pro neolitický sídlištní areál v Hostivici-Sadové (Schindlerová et al. 2024).

Neolitické osídlení s kratším přerušením dále fungovalo na přelomu staršího a mladšího stupně VK, které reprezentuje předpokládaná stavba C, zásobní jáma a dvě další sídlištní jámy. I mladoneolitické osídlení v Jivinách zřejmě netrvalo dlouho a mohlo souviset s rondelovým sídlištním areálem (Blažková 2022).

Shrnutí

Příspěvek se zaměřuje na komplexní analýzu neolitického sídlištního areálu Jiviny v Praze-Ruzyni, který byl zkoumán v roce 1982 v rámci záchranného archeologického výzkumu. Studium je založeno především na prostorovém rozboru zahloubených objektů, relativní chronologii keramiky a hodnocení formativních procesů výplní jam. Cílem práce bylo rekonstruovat prostorové uspořádání sídliště, identifikovat možné nadzemní konstrukce a rozlišit různé funkční zóny v rámci areálu, a to navzdory absenci dochovaných kůlových konstrukcí domů.

Z celkového počtu 23 sídlištních jam lze většinu datovat do období kultury s lineární keramikou (LnK), menší část do mladší kultury s vypíchanou keramikou (VK). Kromě sídlištních kontextů se v blízkosti předpokládaných staveb nacházel hrob H19 obsahující pohřeb dospělého muže s výbavou štípané industrie. Surovinová skladba svědčí o kontaktech a materiálových tocích v rámci střední fáze LnK.

Sledováním prostorových vztahů mezi jámami byly vymezeny tři hypotetické stavební komplexy (A, B a C), jejichž orientace odpovídá známým půdorysům domů v regionu. Analýza výzdobného stylu keramiky v rámci těchto skupin podpořila možnost jejich funkční a chronologické jednoty. Významnou část analýzy představuje hodnocení keramiky z hlediska morfometrických parametrů a míry fragmentace. Pomocí vícerozměrných statistických metod, zejména PCA, byla ověřena homogenita nebo naopak rozmanitost keramických souborů a jejich vztah k hypotetickým stavebním komplexům.

Zjištěné rozdíly mezi jámami, zejména v množství a charakteru keramických zlomků, umožnily rozlišit primárně, sekundárně i terciárně formované soubory. U části objektů, zejména u jam přiřazených ke stavebním komplexům, byly zaznamenány výraznější znaky záměrné depozice a kratší dráha formování výplně, což může podporovat jejich interpretaci jako stavební jámy sloužící současně i ke skartaci. Naopak jiné objekty vykazují znaky dlouhodobého přírodního zaplňování.

Výsledky této případové studie poukazují na vysokou míru variability v procesu formování archeologických situací v neolitických sídlištích. Ačkoliv konstrukční prvky se na zkoumané lokalitě nedochovaly, prostorová a keramická analýza umožnila načrtnout pravděpodobnou organizaci areálu a jeho členění do funkčně specifických zón. Studie tak přispívá k diskusi o validitě konceptu stavebního komplexu a ukazuje potenciál formativních procesů v kombinaci s prostorovými vlastnostmi při interpretaci neolitických osídlení.

Summary

This study offers a detailed analysis of the Neolithic settlement at Jiviny in Prague-Ruzyně, excavated in 1982 as part of a rescue investigation. The research draws on spatial relationships among sunken features, relative ceramic chronology and formative processes within pit fills. The principal aim is to reconstruct the spatial layout of the settlement,

identify potential above-ground structures, and differentiate functional zones, despite the absence of preserved posthole constructions.

Most of the 23 features can be assigned to the Linear Pottery culture (LBK), with a smaller proportion attributed to the Stroked Pottery culture (STK). A burial (feature H19) located near one of the assumed houses contained the remains of an adult male and a set of chipped stone artefacts. The composition of raw materials reflects long-distance contact networks during the Middle LBK.

Three hypothetical building complexes (A, B and C) were identified through spatial analysis, their orientation corresponding to house plans documented elsewhere in the region. Ceramic decoration styles support their relative chronological and functional coherence. The study includes a morphometric analysis of ceramic sherds and their fragmentation, with multivariate statistics (PCA) applied to assess internal variation within the assemblages and their relationship to spatial units.

Differences in ceramic taphonomy allowed the classification of deposits into primary, secondary and tertiary assemblages. Several features—particularly those linked to the house unit—display signs of intentional deposition and rapid infilling, suggesting their use as loam pits that also served for waste disposal. Others appear to reflect longer, natural accumulation processes.

Although long houses are not preserved at the site, the combination of spatial and taphonomic analyses enables a reconstruction of the settlement's organisation. The study contributes to the debate on the validity of the house unit concept and highlights the potential of integrating formation processes with spatial properties in the interpretation of Neolithic settlement structures.

Literatura

ALLARD, P. – HAMON, C. – BONNARDIN, S. – CAYOL, N. – CHARTIER, M. – COUDART, A. – DUBULOZ, J. – GOMART, L. – HACHEM, L. – ILETT, M. – MEUNIER, K. – MONCHABLON, C. – THEVENET, C. 2013: Linear Pottery domestic space: taphonomy, distribution of finds and economy in the Aisne valley settlements. In: C. Hamon – P. Allard – M. Ilett (eds.), *The Domestic Space in LBK Settlement*, Internationale Archäologie 17. Rahden/West. Verlag Marie Leidorf, 9–28.

BAŠTOVÁ, D. – ŠMOLÍKOVÁ, M. – ZAVŘEL, J. 2011: Hromadný nález broušené industrie z mladšího neolitu v Praze-Ruzyni, *Archeologie ve středních Čechách* 15, 67–78.

BENEŠ, J. – KYPTA, J. – LUKEŠOVÁ, A. – VĚŠÍNOVÁ, K. 2004: Sídliště z doby počátků kultury s lineární keramikou v Praze-Křeslicích. In: M. Lutovský (ed.): *Otázky neolitu a eneolitu 2003*, 29–40.

BENEŠ, J. – VONDROVSKÝ, V. – PTÁKOVÁ, M. – KOVAČIKOVÁ, L. – ŠÍDA, P. 2019: The Neolithic site of Hrdlovka. České Budějovice.

BICKLE, P. 2020: The structure of chaos: decay and deposition in the Early Neolithic. In: D. Hofmann (ed.), *Magical, mundane or marginal? Deposition practices in the early Neolithic Linearbandkeramik culture*. Leiden: Sidestone Press, 181–203.

BLAŽKOVÁ, T. 2013: Odpad v kruhu: výpovědní potenciál artefaktů z rondelu v Praze-Ruzyni. Ru-kopis diplomové práce uložený v ÚPA FF UK v Praze.

BLAŽKOVÁ, T. 2015: Testimony of Archaeological Finds from the Neolithic Rondel in Prague-Ruzyně, Czech Republic, *Anthropologie* 53, 485–500.

BLAŽKOVÁ, T. 2020: Uspořádání a chronologie prostoru mladoneolitického sídliště s rondelem v Praze-Ruzyni, *Archeologie ve středních Čechách* 24, 111–146.

BOGAARD, A. – ARBOGAST, R.-M., – EBERSBACH, R. – FRASER, R. A. – KNIPPER, C. – KRAHN, CH. – SCHÄFER, M. – STYRING, A. – KRAUSE, R. 2016: The Bandkeramik settlement of Vaihingen an der Enz, Kreis Ludwigsburg (Baden-Württemberg): an integrated perspective on land use, economy and diet, *Germania* 94 (1–2), 1–60.

BURGERT, P. 2019: Neolit ve východních Čechách. Případová studie jeho mladšího vývoje. Praha.

CLADDERS, M. – STÄUBLE, H. 2003: Das 53. Jahrhundert v. Chr.: Aufbruch und Wandel. In: J. Eckert – U. Eisenhauer – A. Zimmermann (eds.), *Archäologische Perspektiven. Analysen und Interpretationen im Wandel. Festschrift für Jens Lüning zum 65. Geburtstag*, 491–503. Rahden: Leidorf.

ČTVERÁK, V. – RULF, J. 1984: Neolitický sídelní areál v Dolních Břežanech, okres Praha-Západ, *Archeologické rozhledy* 34, 121–155.

GRONENBORN, D. – STRIEN, H-CH. – LEMMEN, C. 2017. Population dynamics, social resilience strategies, and Adaptive Cycles in early farming societies of SW Central Europe. *Quaternary International* 446:54–65. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2017.01.018>

HACHEM, L. – HAMON, C. 2014. Linear Pottery Culture Household Organisation. An Economic Model. In: A. Whittle – P. Bickle (eds.), *Early Farmers. The View from Archaeology and Science Proceedings of the British Academy* 198, 159–180. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197265758.003.0009>

HAMON, C. 2020: Isn't it strange? Grinding tool deposits and deposition in the north-western LBK. In: D. Hofmann (ed.), *Magical, mundane, or maginal? Deposition practices in the Early Neolithic Linearbandkeramik culture*. Leiden: Sidestone, 33–52.

HAMON, C. – ALLARD, P. – ILETT, M. 2013. Foreword. The domestic space in Linear Pottery (LBK) settlements. In: C. Hamon, P. Allard, and M. Ilett (eds.), *The Domestic Space in LBK Settlements*. Internationale Archäologie. Arbeitsgemeinschaft, Symposium, Tagung, Kongress Band 17. Verlage Marie Leidorf, 7–8.

HAVEL, J. – RULF, J. 1988: Neolitické osídlení v Praze 6 – Liboci, *Archaeologica Pragensia* 9, 5–22.

HOFMANN, D. 2020: LBK structured deposits as magical practices. In: D. Hofmann (ed.), *Magical, mundane, or maginal? Deposition practices in the Early Neolithic Linearbandkeramik culture*. Leiden: Sidestone, 113–147.

CHAPMAN, J. C. – GAYDARSKA, B. I. 2007: *Parts and wholes: fragmentation in prehistoric context*. Oxford: Oxbow Books.

CHOCHOL, J. 1985: Antropologické zhodnocení kostrových pozůstatků z neolitického hrobu č. 19 z Jivín v Praze-Ruzyni. Dokumentační fond Oddělení archeologických sbírek Muzea hl. města Prahy.

KALICZ, N. – KREITER, E. – TOKAI, Z. M. 2007: Die Rolle der Sopot-Kultur in der entstehung der Lengyel-Kultur auf grund der neuen Ausgrabungen in Südwestungarn. In: J. K. Kozłowski – P. Raczky (eds.), *The Lengyel, Polgár and related cultures in the Middle/Late Neolithic in Central Europe*. Kraków, 29–47.

KAZDOVÁ, E. 1996: Dům a stavební komplex kultury s vypíchanou keramikou z Pavlova, okr. Brno, *Pravěk Nová řada* 6, 75–96.

KAZDOVÁ, E. – PEŠKA, J. – MATEJČÍKOVÁ, I. 1999: Olomouc-Slavonín (I): Sídliště kultury s vypíchanou keramikou. *Archaeologiae Regionalis Fontes* 2. Olomouc: Vlastivědné muzeum v Olomouci.

KONČELOVÁ, M. 2013: Neolitická sídelní aglomerace v prostoru dnešního Kolína. Rukopis disertační práce uložený v ÚPA FF UK v Praze.

KOSTKA, M. – KUCHARÍK, M. – ŘÍDKÝ, J. – ŠVÁCHA, H. 2011: Kruhy a zase kruhy – neolitický rondel v Praze-Ruzyni, *Praehistorica* XXIX, 139–152.

KRUŽOVÁ, M. 2003: Transformační procesy a problém intruzí v archeologii – Transformation processes and the problem of the intrusion in the archaeology. In: L. Šmejda – P. Vařeka (eds.), *Sedmdesát neustupných let*. Plzeň, 219–256.

KUČA, M. – KOVÁŘ, J. – NÝVLTOVÁ FIŠÁKOVÁ, M. – ŠKRDLA, P. – PROKEŠ, L. – VAŠKOVÝCH, M. – SCHENK, Z. 2012: Chronologie neolitu na Moravě: Předběžné výsledky, Přehledy výzkumů 53/1, 51–64.

KUNA, M. 1991: Archeologický výzkum neolitického sídliště v Roztokách 1980–1985. Historie výzkumu, popis lokality a sídlištních objektů, Muzeum a současnost 10/I, 23–87.

KUNA, M. 2002: Intruze jako doklad „nenalezených“ fází pravěkého osídlení. In: E. Neustupný (ed.), Archeologie nenalezeného. Dobrá Voda u Pelhřimova, 119–132.

KUNA, M. – NĚMCOVÁ, A. – GETIZON HALLER, A.-L. – HALLER, M. – HANYKÝŘ, V. – KLOUŽKOVÁ, A. – KOČÁR, P. – KOVAČIKOVÁ, L. – MALYKOVÁ, D. – MAZAČ, Z. – SLABINA, M. – TEMPÍR, Z. – VAŘEKA, P. – VLČKOVÁ, Z. – ZEMENOVÁ, P. 2012: Výpověď sídlištního odpadu. Nálezy z pozdní doby bronzové v Roztokách a otázka depoziční analýzy archeologického kontextu. Praha.

KVĚTINA, P. 2001: K datování sídliště LnK v Úhřeticích. In: M. Metlička (ed.), Otázky neolitu a eneolitu našich zemí – 2000, Plzeň, 95–101.

KVĚTINA, P. 2002: Příspěvek k otázce formativních procesů archeologického materiálu. In: I. Pavlů (ed.), Bylany. Varia 2. Praha, 21–38.

KVĚTINA, P. 2005: Možnosti mikroprostorové analýzy artefaktů v archeologických objektech. In: I. Pavlů (ed.), Bylany Varia 3. Praha, 9–16.

KVĚTINA, P. 2007: Analýza nekeramického odpadu neolitického sídliště v Bylanech, Archeologické rozhledy 59, 3–28.

KVĚTINA, P. – HRNČÍŘ, V. 2013: Between Archaeology and Anthropology: Imagining Neolithic Settlements, Anthropologie 51, 323–347.

KVĚTINA, P. – KONČELOVÁ, M. 2011a: Kategorie výzdobného stylu na lineární keramice z Bylan, Archeologické rozhledy 63, 195–219.

KVĚTINA, P. – KONČELOVÁ, M. 2011b: Sherds on the map: Intra-site GIS of a Neolithic site. In: J. W. H. Verhagen – A. G. Posluschny – A. Danielisová (eds.), Go Your Own Least Cost Path. Spatial technology and archaeological interpretation. Proceedings of the GIS session at EAA 2009, Riva del Garda. Oxford: Hadrian Books, 55–65.

KVĚTINA, P. – KONČELOVÁ, M. 2013: Neolithic LBK Intrasite Settlement Patterns: A Case Study from Bylany (Czech Republic), *Journal of Archaeology* 2013, 1–7.

KVĚTINA, P. – PAVLŮ, I. 2007: Neolitické sídliště v Bylanech – základní databáze, Praha.

KVĚTINA, P. – ŘÍDKÝ, J. 2017. Neolithic settlement space: waste, deposition and identity. In: D. Sosna – L. Brunclíková (eds.), *Archaeologies of waste: encounters with the unwanted*. Oxford: Oxbow Books, 127–44

LENNEIS, E. – STADLER, P. – WINDL, H. 1996: Neue 14C-Daten zur Frühneolitikum in Österreich, *Préhistoire Européenne* 8, 191–201.

LIČKA, M. 2011: Osídlení kultury s lineární keramikou v Kosoři, okr. Praha-západ. *Fontes Archaeologici Pragenses* 37. Pragae.

LIČKA, M. 2016: Osídlení ze starší etapy vývoje kultury s vypíchanou keramikou ve Mšeně. *Fontes Archaeologici Pragenses* 43. Pragae.

LIČKA, M. – MACH, Z. 2013: Mazanický sídlištní odpad jako zdroj informací o neolitických jedno-komorových pecích. In: I. Cheben – M. Soák (eds.), *Otázky neolitu a eneolitu našich krajín – 2010*. Zborník referátů z 29. pracovného stretnutia bádateľov pre výskum neolitu a eneolitu Čiech, Moravy a Slovenska. Vrsatské Podhradie, 27.–30. 9. 2010, 153–173.

MANNING, K. – TIMPSON, A. – COLLEDGE, S. – CREMA, E. – EDINBOROUGH, K. – KERIG, T. – SHENNAN, S. 2014: The chronology of culture: a comparative assessment of European Neolithic dating approaches, *Antiquity* 88, 1065–1080. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00115327>

METLIČKA, M. 2007: Výzkumy na sídelním areálu v Plzni v Křimicích v roce 2006. In: *Archeologické výzkumy v Čechách 2006*, *Zprávy České archeologické společnosti – Supplément* 68, 25–26.

NOVÁČEK, K. 2003: Rezidualita v městských souvrstvích. In: P. Vařeka – L. Šmejda (eds.), *Sedmdesát neústupných let*. Plzeň, 131–146.

OLMEROVÁ, H. – PAVLŮ, I. 1991: Neolitický areál v Liboci, k. ú. Praha 6 – Dolní Liboc, *Archaeologica Pragensia* 11, 5–64.

PAVLŮ, I. 1977: K metodice analýzy sídlišť s lineární keramikou, *Památky archeologické* 68, 5–55.

PAVLŮ, I. 1981: Počátky vyplňované pásky v české lineární keramice, *Praehistorica* VIII, 21–25.

PAVLŮ, I. 1998: Dům v neolitu a jeho význam pro pravěkou archeologii, *Archeologické rozhledy* 50, 778–783.

PAVLŮ, I. 2000: Life on a neolithic site Bylany: situation analysis of artefacts. Praha.

PAVLŮ, I. 2010: Činnosti na neolitickém sídlišti Bylany. Praha.

PAVLŮ, I. – RULF, J. 1991: Stone industry from the Neolithic site of Bylany, *Památky archeologické* 82, 277–365.

PAVLŮ, I. – RULF, J. – ZÁPOTOCKÁ, M. 1987: Theses of the Neolithic site of Bylany. In: Rulf, J. (ed.), *Bylany Seminar 1987. Collected Papers*. Praha, 288–412.

PAVLŮ, I. – ZÁPOTOCKÁ, M. 1979: Současný stav a úkoly studia neolitu v Čechách, *Památky archeologické* 70, 281–318.

PAVLŮ, I. (ed.) – ZÁPOTOCKÁ, M. 2007: *Archeologie pravěkých Čech/3 – Neolit*. Praha.

PECHTL, J. 2015: Linearbandkeramik Pottery and Society. In: Ch. Fowler – J. Harding – D. Hofmann (eds.), *The Oxford Handbook of Neolithic Europe*, 555–572. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199545841.013.013>

PETRACH, J. 1985: Typologie und Funktion neolithischer Öfen in Mittel- und Südosteuropa, *Archäologische Informationen* 8, 33–83.

PILAŘ, D. 2020: Neolitické pece: charakter českých pecí v kontextu balkánského neolitu. Rukopis bakalářské práce uložený v ÚPA FF UK Praha.

PILAŘ, D. 2022: Neolitické objekty. Analýza formativních procesů na sídlišti LnK v Bylanech. Rukopis diplomové práce uložený v ÚPA FF UK Praha.

PILAŘ, D. – KVĚTINA, P. 2023: House unit of the Linear Pottery culture? Fill structure and pottery style analysis at the Bylany settlement, *Archeologické rozhledy* 75, 24–39. <https://doi.org/10.35686/AR.2023.3>

PLEINEROVÁ, I. – DOBISÍKOVÁ, M. – VELEMÍNSKÝ, P. – KOVAČIKOVÁ, L. – BENEŠ, J. – KOMÁRKOVÁ, V. – HANYKÝŘ, V. – KUNEŠ, K. – ŠREINOVÁ, B. – PLEINER, R. – MAJER, A. 2002: Hostivice – Palouky. Záchranný archeologický výzkum 2001, I. Dokument C-TX-200300497. Muzeum Rožtoky. Dostupné z: <https://digiarchiv.aiscr.cz/id/C-TX-200300497>

PLEINEROVÁ, I. 2003: Zpráva o záchranném archeologickém výzkumu provedeném na základě smlouvy č. 10/03 na staveništi v Hostivici-Palouky, okr. Praha-západ. Dokument C-TX-200400140. Muzeum Rožtoky. Dostupné z: <https://digiarchiv.aiscr.cz/id/C-TX-200400140>

PLEINEROVÁ, I. 2005: Zpráva o záchranném archeologickém výzkumu provedeném na objednávku č. 2003/01/D/013 na staveništi v Litovicích k. ú. Hostivice, okr. Praha-západ. Dokument C-TX-200502291. Muzeum Rožtoky. Dostupné z: <https://digiarchiv.aiscr.cz/id/C-TX-200502291>

PLEINEROVÁ, I. 2009: Hostivice-Palouky (okr. Praha-Západ): lichoběžníkový dlouhý dům pozdní vypíchané kultury, Archeologie ve středních Čechách 13, 547–549.

PLEINEROVÁ, I. – KLEMENTOVÁ, J. – HLOŽEK, J. 2008: Hostivice-Sadová I.+II., k.ú. Hostivice, okr. Praha-západ. Dokument C-TX-200802472. Muzeum Rožtoky. Dostupné z: <https://digiarchiv.aiscr.cz/id/C-TX-200802472>

PLEINEROVÁ, I. – ZÁPOTOCKÁ, M. 2004: Hostivice-Palouky: žárový pohřeb s vypíchanou keramikou, Archeologické výzkumy v jižních Čechách 17, 25–35.

PODBORSKÝ, V. 2011: Fenomén neolitického domu. Sborník prací FF BU M14-15, 17–45.

POPELKA, M. 1999: K problematice štípané industrie v neolitu Čech, Praehistorica 24, 7–122.

RULF, J. 1984: Příspěvek k poznání neolitické kostěné industrie v Čechách, Archeologické rozhledy 36, 241–260.

RULF, J. 1991: Archeologický výzkum neolitického sídliště v Rožtokách. Keramika, Muzeum a současnost 10/I, 88–176.

RULF, J. 1997: Intruze keramiky. Příspěvek ke kritice pramenů, Archeologické rozhledy 49, 439–461.

ŘÍDKÝ, J. 2011: Rondely a struktura sídelních areálů v mladoneolitickém období. Dissertationes Archaeologicae Brunenses/Pragensesque 10. Praha – Brno.

ŘÍDKÝ, J. – KONČELOVÁ, M. – ŠUMBEROVÁ, R. – LIMBURSKÝ, P. – KVĚTINA, P. 2017: How were Neolithic Ditches Filled In? Deposition Study of Two Enclosures from Bohemia, European Journal of Archaeology 17 (4), 579–601. <https://doi.org/10.1179/1461957114Y.0000000063>

ŘÍDKÝ, J. – KVĚTINA, P. – PŮLPÁN, M. – KOVAČIKOVÁ, L. – STOLZ, D. – BREJCHA, R. – ŠREINOVÁ, B. – ŠREIN, V. 2012: Analýza a interpretace nálezů z příkopu neolitického rondelu ve Vchynicích (okr. Litoměřice), *Archeologické rozhledy* 64, 628–694.

ŘÍDKÝ, J. – KVĚTINA, P. – LIMBURSKÝ, P. – KONČELOVÁ, M. – BURGERT, P. – ŠUMBEROVÁ, R. 2019: Big men or chiefs? Rondel builders of Neolithic Europe. Oxford–Philadelphia: Oxbow.

ŘÍDKÝ, J. – STOLZ, D. – ZÁPOTOCKÁ, M. 2009: Neolitické osídlení v Černém Vole (Praha – západ). Formy objektů, keramika a štípané industrie z výzkumů 1975–77 a 1974, *Praehistorica* 28, 177–236.

SANKOT, P. – KOVÁŘÍK, J. – BŘEZINOVÁ, H. – DOBISÍKOVÁ, M. – KOČÁROVÁ, R. – KYSELÝ, R. – STRÁNSKÁ, P. – VELEMÍNSKÝ, P. 2022: Laténská pohřebiště v Praze-Ruzyni a v Praze-Jinonicích. *Archaeologica Pragensia – Supplementum* 6.

SCHIFFER, M. B. 1972: Archaeological context and systemic context, *American Antiquity* 37, 156–165.

SCHIFFER, M. B. 2002: *Behavioral Archaeology*. New York: Percheron Press.

SCHINDLEROVÁ, P. 2019: Sídliště kultury s lineární keramikou v Praze-Liboci. Rukopis diplomové práce uložený v ÚPA FF UK v Praze.

SCHINDLEROVÁ, P. 2022: Neolitické osídlení v povodí Litovicko-Šáreckého potoka, *Archaeologica Pragensia* 26, 63–103.

SCHINDLEROVÁ, P. 2025 v tisku: Dynamika osídlení a chronologické modely raně neolitických komunit v povodí Sobínského potoka. Praha.

SCHINDLEROVÁ, P. – PŘICHYSTAL, A. – KYSELÝ, R. 2022: Hroby kultury s lineární keramikou z Prahy-Liboce, Šestákova statku. Hrob mladého muže s mramorovým mlatem, *Archaeologica Pragensia* 26, 13–62.

SCHINDLEROVÁ, P. – KLEMENTOVÁ, J. – POPELKA, M. – ŠMOLÍKOVÁ, M. 2024: Interconnection between house and fenced area: A case study of LBK settlement in Hostivice-Sadová, Central Bohemia, *Archeologické rozhledy* 76, 305–332. <https://doi.org/10.35686/AR.2024.236>

SOUDSKÝ, B. 1954: K metodice třídění volutové keramiky, *Památky archeologické* 45, 75–105.

SOUDSKÝ, B. 1966: Bylany – osada nejstarších zemědělců z mladší doby kamenné. Praha.

SOUDSKÝ, B. – PAVLŮ, I. 1966: Interpretation historique de l'ornement linéaire, Památky archeologické 57, 91–125.

SOUDSKÝ, B. – PAVLŮ, I. 1972: The Linear Pottery culture settlement patterns of central Europe. In: P- J. Ucko – R. Tringham – G. W. Dimbleby (eds.), Man, settlement and urbanism: Duckworth, 317–328.

STADLER, P. – RUTTKAY, E. – DONEUS, M. – FRIESINGER, H. – LAUERMANN, E. – KUTSCHERA, W. – MATEICIUCOVÁ, I. – NEUBAUER, W. – NEUGEBAUER MARESC, C. – TRNKA, G. – WENINGER, F. – WILD, E. M. 2006: Absolutchronologie der Mährisch-Ostösterreichischen Gruppe (MOG) der bemalten Keramik aufgrund von neuen 14C-Datierungen, Archäologie Österreichs 16/17 Sonderausgabe, 53–67.

STOCKÝ, A. 1926: Pravěk země české I.

STOLZ, D. 2009: Neolitické a eneolitické osídlení Hořovické kotliny se zaměřením na kamennou industrii. Nepublikovaná disertační práce uložena v ÚPA FF UK v Praze.

SRAKA, M. 2012: 14C calendar chronologies and cultural sequences in 5th millennium BC in Slovenia and neighbouring regions, Documenta Praehistorica 39, 349–376. <https://doi.org/10.4312/dp.39.26>

ŠÍDA, P. 2007: Využívání kamenné suroviny v mladší a pozdní době kamenné. Dílenské areály v oblasti horního Pojizeří. Dissertationes Archaeologicae Brunenses/Pragensesque 3. Praha – Brno.

ŠREINOVÁ, B. – ŠREIN, V. – ŠŤASTNÝ, M. 2002: Horniny z okolí Vraného nad Vltavou, In: I. Cheben – I. Kuzma (eds.), Otázky neolitu a eneolitu našich krajín, Archeologický ústav SAV, Nitra, 393–404.

ŠUMBEROVÁ, R. 1996: Neolithic underground storage features, Památky archeologické 87, 61–103.

ŠUMBEROVÁ, R. – PAVLŮ, I., 2017: Kulturní transformace na neolitickém sídlišti v Kolíně, Archeologie ve středních Čechách 21, 73–140.

TRAMPOTA, F. – KVĚTINA, P. 2020: How do they fit together? A case study of Neolithic pottery typology and radiocarbon chronology, Archeologické rozhledy 72, 163–193. <https://doi.org/10.35686/AR.2020.6>

TUREK, J. 2005: Praha kamenná. Neolit – mladší doba kamenná. In: M. Lutovský – L. Smejtek a kolektiv, Pravěká Praha. Praha. 157–238.

TUREK, J. – DANĚČEK, V. 1997: Nově objevená eneolitická naleziště na Kladensku a Slánsku, *Archeologie ve středních Čechách* 1, 127–141.

VAŘEKA, P. 1992: Mazanice – středověký stavební materiál v archeologických pramenech a problematika jeho interpretace, *Sborník Společnosti přátel starožitností* 3, 105–110.

VAŘEKA, P. 1995: Nálezy mazanice v archeologických strukturách – deskriptivní systém a databáze MAZANICE, *Archeologické fórum* 4, 59–64.

VÁVRA, J. – ČERNÝ, M. 2009: Přístavba rodinného domu + rozšíření samostatné garáže (RD Vágner). Praha 6 – Ruzyně, ul. Rakovnická 233/13. Dokument C-TX-201502013. Labrys, o. p. s. Dostupné z: <https://digiarchiv.aiscr.cz/id/C-TX-201502013>

VÁVRA, J. – KUCHARÍK, M. 2015: Obytný soubor Zličínský Dvůr I a II. Praha 17 – Zličín, ul. Hrozenkovská. Dokument C-TX-201502875. Labrys, o. p. s. Dostupné z: <https://digiarchiv.aiscr.cz/id/C-TX-201502875>

VENCL, S. 1961: Studie o šareckém typu, *Sborník Národního muzea, řada A – historie* 15, 5–64.

VENCL, S. 2001: Souvislosti chápání pojmu „nálezový celek“ v české archeologii, *Archeologické rozhledy* 53, 592–614.

VONDROVSKÝ, V. 2021: Neolitický sídelní areál Praha-Krč, Společenská zahrada. Organizace prostoru sídelního areálu s rondely a problematika formativních procesů. Rukopis disertační práce uložený na FF JU v Českých Budějovicích.

VOSTROVSKÁ, I. 2018: Těšetice-Kyjovice – Komunitní areál prvních zemědělců. Rukopis disertační práce uložený na FF MU v Brně.

WHITTLE, A. – MARCINIAK, A. – PYZEL, J. – KRUEGER, M. – LISOWSKI, M. – BRONK-RAMSEY, CH. – DUNBAR, E. – BARCLAY, A. – BAYLISS, A. – GAYDARSKA, B. 2022: A history of the LBK in the central Polish lowlands, *Praehistorische Zeitschrift* 92 (2), 377–408. <https://doi.org/10.1515/pz-2022-2041>

WOLFRAM, S. 2013: Two sides of the coin: ceramic taphonomy and domestic space in the Linear Pottery settlements Hanau–Klein-Auheim and Eythra (Germany). In: C. Hamon, P. Allard and M. Ilett (eds.), *The Domestic Space in LBK Settlements*. Rahden: Marie Leidorf, 79–90.

ZÁPOTOCKÁ, M. 1970: Die Stichbandkeramik zur Zeit des späten Lengyelhorizontes, *Študijné zvesti* 17, 541–574.

ZÁPOTOCKÁ, M. 1978: Ornamentace neolitické vypíchané keramiky, Archeologické rozhledy 30, 504–534.

ZÁPOTOCKÁ, M. 1998: Bestattungsritus des böhmischen Neolithikums (5500–4200 B.C.): Gräber und Bestattungen der Kultur mit Linear-, Stichband- und Lengyelkeramik. Praha.

ZÁPOTOCKÁ, M. 2009: Neolitické sídelní regiony v Čechách (ca 5300–4400 př. Kr.). Region Lito-měřicko. Praha.

ZAVŘEL, J. 2010: Praha 6 – Ruzyně, RN Jiviny. Materiálový rozbor kamenných nálezů. Nepublikovaná zpráva uložená v Dokumentačním fondu Oddělení archeologických sbírek Muzea hl. města Prahy.

ZIKMUNDOVÁ, E. 1991: Osteologický materiál z neolitického sídliště v Praze 6 – Ruzyně, Jiviny. Nepublikovaná zpráva uložená v Dokumentačním fondu Oddělení archeologických sbírek Muzea hl. města Prahy.

ŽEBERA, K. 1941: Soupis lomů Čech a Moravy č. 13, okres Kladno. Praha.

Tato práce vznikla s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 202422, s názvem „Komparace relativní a absolutní chronologie sídelních areálů prvních zemědělských kultur v Litovicko-Šáreckém povodí“, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Krajiny z cukru. Reliéfní skříňkové scenérie cukráře Václava Pospíšila aneb Umělecké cukrářství v Praze na sklonku 19. století

Magdalena Rudovská

Abstract: Sugar landscapes. Relief scenery boxes by the confectioner Václav Pospíšil, or artistic confectionery in Prague in the late 19th century

In the collections of Czech institutions, it is rare to find evidence of the supreme artistic form of confectionery, which accounted for a significant part of confectionery production in the second half of the 19th century. The range of decorative confectionery was dominated by the creation of small occasional figurines and decorations made of tragacanth, sugar, marzipan and chocolate but, alongside them, there were also elaborate and exclusive works made from confectionery for special occasions and artistic pieces that master confectioners and professional associations made to show off their skills at contemporary shows and popular exhibitions. One of the finest examples of artificial, artistic confectionery is a set of five hanging box sugar reliefs which were made in the first half of the 1890s in the confectioner's shop of Václav Pospíšil in the suburbs of Prague (Vysočany, Libeň) and which can now be found in the collection of the Prague City Museum. Pospíšil's reliefs all share their identical material, production technique, relief concept and box setting. In terms of form and subject matter, the set can be divided into a compact group of four, depicting landscapes with noteworthy Czech sites (the central Bohemian castles of Kokořín and Karlštejn, and the symbols of the Bohemian Paradise, the Hrubá Skála castle and the ruins of Trosky) and a solitary piece which has a different concept and depicts the façade of the historical building of the National Theatre. It can be reasonably assumed that the reliefs were created as part of Pospíšil's participation in prestigious exhibitions in Prague in 1881 (the Jubilee Provincial Exhibition) and 1895 (the Czechoslavic Ethnographic Exhibition), where he was awarded two bronze medals for his products among extensive confectionery competition.

Keywords: confectioners – sugar reliefs – trades – provincial exhibitions – noteworthy sites – Libeň – Vysočany



Obr. 1. Upomínka z výstavy umění cukrářského a odborných dodavatelů v Praze 1923, pohlednice, fotografie Neckář a Hertl, Praha 1923, MMP H 299.448

„Jelikož se mi obyčejné řemeslo nelíbilo a já přeci jen jakýmsi umělcem býti chtěl, zvolil jsem cukrářství“ (Polanský ed. 2022, 58).

Vzpomínka Matěje Warause (1839–1911) přímočaře zaznamenává touhu a sebevědomí mladého učeníka, budoucího žádaného berounského cukráře, vymanit se z rodinné tradice perníkářského řemesla a opanovat disciplínu formálně náročnější, opředenu puncem výjimečnosti. Cukrářství druhé poloviny 19. století tomuto profilu plně odpovídalo. K přijímání cukrářského sortimentu jako svého druhu exkluzivního zboží přispívala vazba na daleké, v pohledu Středoevropana exotické země, jejichž suroviny zpracovávala, přitažlivá vůně koření a ingrediencí, vizuálně podmanivé a barevně intenzivní podání cukrářských laskomin i apriorní povaha cukrovinek jako výjimečných pochutin přinášejících pocity libosti. Cukrářské výrobky nesměly chybět na banketních stolech vyšší společnosti, provázely jubilea i cyklicky se opakující festivity městského obyvatelstva, představovaly i vítané vybočení z běžného chodu života na maloměstě a venkově. Umělecké neboli ozdobnické cukrářství rozšiřovalo navíc standardní cukrárenský sortiment o dekorativní a artistní projevy z tragantu, cukru, marcipánu, čokolády a dalších pochutin, jejichž primární funkcí bylo zdobit a vizuálně uchvátit. Specifickou skupinu uměleckého cukrářství tvořila díla výtvarně náročná a ambiciózní, kterými se jednotliví cukráři, živnostenská společenstva a spolky prezentovali širokému plénu diváků na cukrářských přehlídkách a výstavách. Mezi projevy tohoto druhu můžeme včlenit i raritní konvolut skříňkových reliéfů cukráře Václava Pospíšila ze sbírek Muzea hlavního města Prahy. Soubor nevšední svým formálním charakterem a předpokládanou funkcí, unikátní též z hlediska zachování samotné cukrové materie jako výjimečný doklad cukrářské malovýroby a sebe prezentace cukrářského umění konce 19. století.



Obr. 2. Cínové tvořítka na formovanou zmrzlinu v podobě putti s rohem hojnosti, se sádrovým odlitkem, cca 1900, MMP H 34.954/001,002

Cukrářské živnosti 19. století, cukrovinky nejen pro potěchu jazyka

Historie řemeslné výroby sladkých pochutin na českém území je dlouhá, ovšem cukrářství v podobě, v jaké ho známe nyní, začalo psát svoji historii až v 19. století. Impulsem k zásadnímu rozkvětu cukrářského řemesla se stala na začátku století tzv. kontinentální blokáda císaře Napoleona,¹ v jejímž důsledku byl omezen dovoz cukrové třtiny ze zámoří, do té doby jediného zdroje cukru užívaného pro výrobu cukrovinek a sladkostí (nejen) v českých zemích. Snaha nalézt náhražkovou surovinu vedla v Čechách k pokusům se získáváním cukru např. z mrkve nebo z javorové či březové mízy, jako úspěšná alternativa obstála až cukrová řepa. Po prvních pokusech s rafinací řepného cukru v roce 1795 v rafinerii na Zbraslavi vyrostlo v prvních čtyřech desetiletích 19. století v Čechách několik desítek řepných cukrovarů. Po roce 1850 s rozvojem jejich technologie nastal i prudký rozmach cukrovarnictví. Masivní produkce řepného cukru umožnila zlevnění cukrové komodity, tím i rozvinutí cukrářské výroby (nejen ruční, postupně též manu-fakturní a tovární), doprovázené zásadním rozšířením okruhu odběratelů o široký proud středních vrstev.²

1 Kontinentální blokáda označuje zákaz obchodu s Velkou Británií, kterým se Napoleonova Francie v letech 1806–1814 snažila Británii vyloučit z evropského obchodu.

2 Na rozdíl od vzrůstajícího počtu cukrářů, dosud početné perníkářské živnosti v průběhu 19. století značně ztrácí. Na tomto jevu měly podíl měnící se preference zákazníků, omezení poutního provozu i rozšíření domácí přípravy perníků spolu se vstupem nabídky perníků do cukrářského sortimentu.



Obr. 3. Taneční pořádek plesu Společenstva cukrářů, perníkářů, čokoládníků a voskařů ve Velké Praze, pořádaného 15. ledna 1924 na Slovanském ostrově v Praze, tisk a výroba Kaplan, Scherling a spol. Praha, Štěpánská 45, MMP H 76.317

V rovině profesní organizace cukrářské výroby (a nejen jí) se stal mezníkem rok 1859, respektive květen 1860, kdy vešel v platnost nový živnostenský řád o svobodném podnikání, definitivně ukončující staletí trvajících cechovní způsob profesního řemeslného uspořádání. Cukráři, do té doby fungující na platformě cechů perníkářských a pekařských,³ se začali včleňovat do nově ustavovaných živnostenských společenstev, sdružovaných podle příbuzného druhu či způsobu produkce, ojediněle (zejména v menších městech) podle územního principu. Pro pražské cukráře se stalo stěžejním orgánem odborné *Společenstvo cukrářů, perníkářů, čokoládovníků a voskařů Královského hl. města Prahy*, založené již v roce 1860, od roku 1879 měla v Praze sídlo *Cukrářská beseda*, první spolek cukrářských pomocníků v Čechách.

3 S prvními doklady cechovního uspořádání cukrářského řemesla v pražských městech se setkáváme až počátkem 17. století. Z roku 1615 pochází doklad o sporu starších cukrářů s Kryštofem Hilpartem, jenž projednával staroměstský šestipanský úřad. V novoměstském prostředí se objevuje ojedinělý výskyt starších cukrářů v soupise cechmistrů z roku 1637. Další osudy cukrářských cechů na území pražských měst jsou nejasné, lze předpokládat jejich zánik v důsledku třicetileté války, respektive asimilaci cukrářů příbuznými cechy perníkářskými, respektive pekařskými (Smrž 2019, 125–126).



Obr. 4. Oplatnice železná z cukrárny Antonína Hamerníka v pražské Valentinské ulici, konec 19. století, MMP H 137.483, detail

Cukrářská výrobní živnost, soustředěná až do konce 19. století zvláště v městském prostředí, zahrnovala široké spektrum sortimentu od sladkostí s omezenou trvanlivostí, jako byly obligátní dorty, krémové, ovocné či modelované dezerty, plněné koláče a bábovky, k trvanlivým cukrovinkám typu oplatek, sušenek, perníčků a specifických pochutin – turecký med, formovaný marcipán, pralinky, kandyty a jiné bonbony. S postupným vznikem specializovaných výrobců a obchodníků s trvanlivými cukrovinkami⁴ se nabídka cukrářů stále více zaměřovala na zboží rychleji podléhající zkáze včetně zmrzliny a zmrzlinových dortů, cukrové vaty, zavařeného ovoce, marmelád, kompotů, likérů a šťáv (Macková 2007, 419). Soudobé inzeráty pražských cukrářů dokládají, že příležitostí k odbytu a obměně nabídky měli cukráři po celý rok nespočet, od sladkostí k oslavám narozenin, jubileí a svateb přes velikonoční cukrové a čokoládové pochutiny k mikulášským pamlskům, cukrovinkám na vánoční stromky a pro novoroční příležitosti.

4 V Praze jen do sklonku 19. století byla založena např. firma Slabý Luna 1839, Jan Kluge a spol. 1861, Josef Kasýk 1870, A. Maršner – pozdější Orion 1896 nebo Vorlíček a Jerie 1899. Viz Krámský–Feitl (2008, 29–49).



Obr. 5. Plechová forma na zmrzlinu z pražského cukrářství, 1900–1920, MMP H 162.250

Obr. 6. Forma na bábovku měděná, pocínovaná, 2. polovina 19. století, MMP H 51.768

Specifickou cukrářskou disciplínu představovala produkce tzv. ozdobnického, ozdobného, uměleckého neboli umělého cukrářství. Tyto výrobky podobně jako renesanční a barokní *Schauessen*⁵ nebyly primárně určeny ke konzumaci, ale sloužily především jako dekorace cukrářských produktů, okouzující příležitostné drobnosti, velkolepé dary významným osobnostem, a stávaly se také nejvyššími formami prezentace cukrářského umu na hojně obesílaných výstavách a odborných sjezdech. Základní materií pro vytváření cukrových kreací byl i v 19. století tragantový cukr, hmota vznikající smísením jemného pudrového cukru s tragantovou pryskyřicí, doplněnou případně o další ingredience – bílek či bramborový škrob. Tragantová cukrová pasta se využívala pro zhotovování uměleckých dekorací již v 16. století (Svoboda 2022, 224–228) a i cukráři o tři staletí později plně využívali její výborné modelovací kvality, schopnost věrného otištění formy i vstřícnost úpravám po vytvrdnutí.⁶ Reliéfní a figurální kreace ozdobnického cukrářství vznikaly využitím forem (tlačení, litím) i volnou modelací z ruky také z hmot čistě cukrových (sirup, karamel, fondán aj.), z mandlového marcipánu, ale také z kandytů nebo čokolády v široké škále výrobků od unikátních jednotlivin pro specifické příležitosti po stovky běžně prodejných drobných figurek, symbolických, žertovných i dekorativních námětů, květín a košů, čokoládových krajek a nejrůznějších okras na dorty a zákusky, vizuálně okrášlených použitím palety pestrých barev.⁷ Od konce sedmdesátých let 19. století lze zejména v zemských centrech zaznamenat rozšíření nabídky některých větších cukrářských provozoven o možnost konzumace zakoupených výrobků přímo v upraveném cukrářském prostoru, tedy cukrárně. Až do roku 1927 se tak dělo za podmínky nutnosti získání živnostenské koncese pro hostinské, kterou si musel vedle cukrářského oprávnění opatřit každý, kdo chtěl své výrobky nejen prodávat, ale také servírovat (Macková 2007, 419–420). Další rozšíření živnostenské koncese bylo vyžadováno v případě záměru podávat v cukrárně nápoje teplé nebo alkoholické. Legislativní proces získání příslušné koncese nebýval pro cukráře zdaleka hladký, společenstva hostinských nezávadně vystupovala proti povolení

5 V 16. až 18. století se na obzvláště slavnostních tabulích a banketních stolech dvora uplatnila specifická skupina cukrářských výtvarů, označovaná termínem *Schauessen*, pokrm na podívanou. Jednalo se o cukrářská díla zhotovená z pomíjivých materiálů, především cukru, marcipánu či těsta, která nebyla primárně určená ke konzumaci, ale k okázalému okrášení stolu při slavnostní hostině. Tyto dekorativní iluzivní plastiky ve formě předmětů, figur či architektonických prvků, nezávadně komponovaných do monumentálních sousoší se symbolickým nebo alegorickým významem, se zhotovovaly již v 15. století v Itálii, odkud se s úspěchem rozšířily na další evropské dvory, české země nevyjímaje.

6 Tragantová pryskyřice se získává nařezáváním kůry kozincových keřů rostoucích převážně ve Středomoří. Tragant mísený se škrobem, karnaubským voskem, cukrem a dalšími přísadami se stal v 19. století materiálem mj. i pro výrobu vánočních ozdob, jesličkových figurek a celé řady kolorovaných figurálních kompozic adjustovaných pod skleněným poklopem, námětově navazujících na voskové analogie: poutní motivy, novozačerné scény, světecké figury aj. Viz Dvořáková (2006, 34–37).

7 Není bez zajímavosti, že přírodní původ a zdravotní nezávadnost barviv a pojidel byly, vedle přijatelných cen cukrářských výrobků, nejvíc zdůrazňované jakosti, které cukráři vyzdvihovali ve svých cenících a inzerátech jakožto osvědčení kvality a vymezení se vůči konkurenci.



Obr. 7. Sádřová forma na marcipánové a tragantové dekorace s motivem dubového listí a žaludů, kolem 1900, MMP H 364.310

Obr. 8. Dřevěná forma na tragantové dekorace, kolem 1900, MMP H 17.922

rozšíření koncese cukrářům, hájící své vlastní živnostenské zájmy.⁸ Cukráři úspěšní ve svých živnostenských žádostech nejčastěji servírovali ve svých prodejnách kávu, čokoládu a čaj, od konce 19. století i sodovou vodu, slazené limonády, likéry a o něco později i kakao.

8 Na rozdíl od cukrářů, kteří museli žádat o speciální koncesi, hostinští a kavárníci mohli ve svých provozech podávat zakoupené cukrovinky a lahůdky neomezeně. Srovnej <https://valassky.denik.cz/volny-cas/meli-cukrari-sladky-zivot-20150331.html> [přístup 21. 03. 2024]; Kořínková (2008, 119–123).



Obr. 9. Královská třída (dnešní Sokolovská) ve Vysočanech, 1910, pohlednice, autotypická reprodukce fotografie, MMP H 326.518. Vlevo část domu čp. 96, tzv. Ruský dvůr, místo prvního působiště Václava Pospíšila na předměstí Prahy

Cukrové skříňkové scénérie cukráře Václava Pospíšila

České cukrářství zažívalo na přelomu 19. a 20. století nebyvalou renesanci a sneslo srovnání s těmi nejlepšími v Evropě. Opíralo se o tradiční vysokou úroveň řemesla, jakostně kvalitní a invenční sortiment (obeznámený se zahraničními trendy), moderní technologické vybavení i nabízené služby. Jednu z vedoucích úloh v tomto vzepětí měla přirozeně Praha a její bezprostřední okolí.⁹ Právě sem do Vysočan a poté Libně se na samém konci osmdesátých let 19. století přestěhoval jičínský rodák Václav Pospíšil, aby zde založil cukrářskou živnost, která prosperovala ještě počátkem padesátých let 20. století, dvě desetiletí po Pospíšilově smrti.

Václav Pospíšil se narodil v Jičíně 25. září 1864 do rodiny sklenářského mistra (viz *Státní oblastní archiv v Hradci Králové*, sign. 70–3347). Sladké řemeslo měl ovšem v krvi, z matčiny strany byl vnukem Hynka Homoly, mistra cukráře a perníkáře v Turnově. Odtud také pocházela Pospíšilova první manželka Josefa Cermanová, s níž se 9. července 1889 na turnovské faře oženil (viz *Státní oblastní archiv v Hradci Králové*, sign. 5800). Několik měsíců předtím se čtyřicetiletý Pospíšil přestěhoval z Jičína do Vysočan u Prahy, kde si otevřel na Královské třídě (dnešní Sokolovská) ve vznosném domě zvaném Ruský dvůr čp. 96 cukrářství (obr. 9). Již v roce 1891 jej přesunul o dva kilometry blíže ku Praze do blízké Libně, kde definitivně zakotvil (viz Národní archiv, *Digitalizované pobytové přihlášky pražského policejního ředitelství 1850–1914*). V Libni se v roce 1893 manželům Pospíšilovým narodila dcera Jarmila, o tři roky později přibyl do rodiny syn Jaroslav.

9 K nejproslulejším pražským cukrárnám v centru Prahy, jejichž začátky spadají k přelomu 19. a 20. století, patřily podniky Antonína Bergera, Karla Juliše, Františka Myšáka či Josefa Reimanna.



Obr. 10. Primátorská třída (dnešní Zenklova) v Libni, cca 1905, pohlednice, světlotisková reprodukce fotografie, MMP H 299.719. Průhled do ulice Primátorské směrem k Palmovce, libeňské působiště Václava Pospíšila

Libeň patřila na sklonku 19. století k prudce se rozvíjejícím a početně narůstajícím průmyslovým předměstím Prahy s kvalitní infrastrukturou, obecním vodovodem, tramvajovým spojením s Karlínem, řadou nově budovaných činžovních domů, živoucím kulturním i společenským zázemím. Bohatnoucí obec byla v říjnu 1898 povýšena na město a 16. dubna 1901 se Libeň jako v pořadí druhé pražské předměstí stala součástí Prahy. Václav Pospíšil si za své libeňské působiště zvolil začátek tehdejší ulice Palackého v těsné blízkosti křižovatky Palmovka. Tato část dnešní Zenklovy ulice až k Horovu náměstí bývala vždy hlavní tepnou Libně, od roku 1896 ulicí jezdila Křižíkova elektrická dráha, obě strany ulice lemovaly četné obchody a řemeslné živnosti (obr. 10).¹⁰ Pospíšilovou první cukrářskou adresou v roce 1891 byl, dnes již neexistující, dům č. p. 340, o deset let později a již natrvalo přes ulici situovaný výstavný historizující dům č. p. 464 (obr. 11). Můžeme předpokládat, že Pospíšilovo cukrářství na sklonku 19. století nabízelo standardní škálu sladkého zboží a vedle toho též specifický sortiment ozdobnického cukrářství, jak sám Pospíšil svoji specializaci označil na jednom z cukrových reliéfů, které jsou nyní součástí sbírek Muzea hlavního města Prahy.

10 Jméno Františka Palackého nesla ulice v letech 1895–1904, poté získala označení Primátorská, v roce 1946 se stala ulice součástí třídy Rudé armády procházející celou Libní a Kobylisy, dnešní název Zenklova je platný od roku 1992. Viz Jungmann (2010, 17).



Obr. 11. Průvod sokolů Primátorskou (dnešní Zenklovou) ulicí v roce 1947, negativ, fotografka Amálie Decastellová, MMP HNN 23.121. Uprostřed snímku po pravé straně čp. 464 s výlohou cukrárny Marie Pospíšilové, cukrárna do roku 1934 vedena Václavem Pospíšilem

Historie pětice cukrových reliéfů a způsob jejich nabytí ve sbírkách městského muzea nejsou známy. Je nepochybné, že se staly součástí muzejního fondu o poznání dříve, než byly zaevidovány roku 2002 do prvostupňové evidence jako předměty z kategorie tzv. staré zásoby oddělení. Za opožděným zápisem předmětů do sbírky můžeme vidět intenzivnější evidenci sbírek v novém tisíciletí, svoji roli mohl sehrát patrně i proměňující se pohled na některé typy předmětů, doposud vnímaných jako spíše doprovodné nebo dokumentační. Cukrové reliéfy z Pospíšilova cukrářství spojuje shodný materiál,¹¹ technika výroby, reliéfní pojetí i skříňková adjustace. Po stránce formální a námětové lze celek rozčlenit na čtyřčlennou kompaktní skupinu zobrazující krajiny s památnými českými místy (hrady, zámky) a odlišně koncepčně pojatý solitér zpodobňující historickou budovu Národního divadla.

Cukrové krajiny s pohledy na Kokořín, Karlův Týn, Trosky a zámek Hrubá Skála

Krajinné reliéfy s motivy českých hradů a zámků, jejichž doprovodné nápisy nezavdávají pochyb o zpodobnění námětu, tvoří formálně i námětově homogenní skupinu.¹² Všechny artefakty mají podobu relativně rozměrných závěsných skříněk (délka 77 cm, šíře 61–68,5 cm, hloubka 7–10,5 cm) s masivními dřevěnými zdobenými rámy, které mezi dvěma skly vystavují reliéfní cukrové veduty doplněné cukrovou malbou a nápisy. Vizualní charakter cukrových reliéfů je v současnosti značně odlišný od podoby, kterou měly krajinné motivy v době svého vzniku. Můžeme předpokládat, že původní barevnost cukrových reliéfů byla smetanově bílá, odpovídající stupni čistoty cukrové hmoty. V důsledku času a podmínek skladování artefaktů (teplota, vlhkost) dnes barevnost reliéfů zahrnuje širokou škálu hnědé barvy, od tónů světlých krémových až po temně hnědou.¹³

11 Ke zjištění materiálového složení cukrové hmoty byla u všech reliéfů zvolena analýza ATR FT-IR. U reliéfů s krajinnými náměty byl průzkum proveden na konzervátorském pracovišti MMP, u reliéfu s Národním divadlem v Laboratoři technologie čokolády a cukrovinek VŠCHT. Analýzy krajinářských reliéfů identifikovaly sacharózu patrně s velmi malou příměsí mouky/škrobu, analýza VŠCHT prokázala pouze sacharózu. Počáteční předpoklad, že součástí cukrové hmoty bude i bílek či jiné pojivo, se nepotvrdil. Viz protokoly o materiálové analýze MMP; *Vojáčková (2024, 23)*.

12 Inventární čísla: MMP H 364.290 Kokořín, 364.291 Karlův Týn, 364.292 Trosky, 364.293 Hrubá Skála.

13 Hnědé produkty jsou důsledkem neenzymatického štěpení cukru, ke kterému dochází při karamelizaci a Maillardově reakci. Partie s nejtemnější barevností patrně souvisí s pozdějšími opravami reliéfů, kdy byla použita hmota odlišného složení než původní.



Obr. 12. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Kokořín, před 1895, cukr, dřevo javorové a jehličnaté, sklo, hedvábí, kov, papír, MMP H 364.290, celkový pohled

Obr. 13. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Karlův Týn (Karlštejn), před 1895, cukr, dřevo javorové a jehličnaté, sklo, hedvábí, kov, papír, MMP H 364.291, celkový pohled



Obr. 14. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Hrubou Skálu, před 1895, cukr, dřevo javorové, ořechové, hrušňové, sklo, hedvábí, kov, papír, MMP H 364.293, celkový pohled

Obr. 15. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Trosky, před 1895, cukr, dřevo javorové, ořechové, hrušňové, sklo, hedvábí, kov, papír, MMP H 364.292, celkový pohled



Obr. 16. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Karlův Týn (Karlštejn), před 1895, MMP H 364.291, detail architektury Karlštejna s cukrovým nápisem

Výrazovým těžištěm skříňkových kompozic jsou vysoké cukrové reliéfy, které byly provedeny vrstvením cukrové hmoty na podkladové, blankytnou modří podmalované sklo, podložené tenkým papírovým kartonem. Modré partie horní třetiny kompozic vytváří vzdušné pozadí, od jehož nečleněné plochy se odpichují trojrozměrné cukrové scénérie, zachycující příslušný architektonický motiv v krajinném prostředí. Výtvarný rámec zpodobení námětu je přitom vždy tentýž, vedutistický pohled zdálky se značným podílem krajinné složky, drobnopisnost detailu a až na výjimky chybějící figurální prvek. Základní objemy (hmoty skal a krajiny) jsou pročleněny množstvím individualizovaných prvků (rozdílnosti druhů listnatých a jehličnatých stromů) i odpozorovaných detailů (křížek na karlštejnské Mariánské věži, prolomený otvor v krytině válcové věže hradu Kokořín – obr. 16, obr. 18),



Obr. 17. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Hrubou Skálu, před 1895, MMP H 364.293, detail figurky ptáčka v hruboskalských skalách

včetně žánrových motivů (ptáčci v proláklínách hruboskalských pískovcových skal, stébélko trávy vsazené do kokořínské věže aj. – obr. 17, 18). Václav Pospíšil pracoval s cukrovou masou až sochařským přístupem, hmoty i povrchy jsou rozmanitě formované a diferencované, byť lze pouze odhadovat použité pracovní nástroje. Lineární kontury a nejjemnější detaily byly provedeny cukrářskou zdobičkou s velmi malým průměrem. Ze základního reliéfního zpracování cukrových krajin se částečně vymyká pojetí zříceniny strážního hradu Kokořín. Válcová západní věž má plně trojrozměrnou formu, tedy je od skla odsazena, pobožené zdivo paláce bylo vytvořeno vrstvením cukrové pasty na papírovou konstrukci (obr. 18)



Obr. 18. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Kokořín, před 1895, MMP H 364.290, detail architektury Kokořína se stéblem trávy ve válcové věži a cukrovým nápisem



↑

Obr. 19. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Karlův Týn (Karlštejn), před 1895, MMP H 364.291, detail domků v podhradí

→

Obr. 20. RTG snímek cukrového skříňkového reliéfu s pohledem na Kokořín, před 1895, MMP H 364.290, detail drátěných opor cukrových prvků



Materiálově shodnou oporu využívají i drobná stavení v podhradí Karlštejna (obr. 19). Jiným zajímavým technologickým prvkem je užití drobných papírových lamel a tenkých drátků, které jsou v prvním případě viditelné pouhým okem, v druhém případě plně vykreslené na RTG snímcích. Pospíšíl je využil napříč reliéfy pro zajištění stability a konstrukce určitých cukrových prvků, především v řadách lesního jehličnatého porostu nebo v případě vysokého stromu (v současnosti zásadně degradovaného) v levé části pohledu na hrad Kokořín (obr. 20). Pastózní (třený) charakter cukrové hmoty, jež je hlavní materií ve všech čtyřech reliéfech a v předních plánech výjevů dosahuje značné materiálové výšky, doplňuje v povrchové vrstvě cukr v základní krystalické formě, který vytváří třpytivé odlesky.

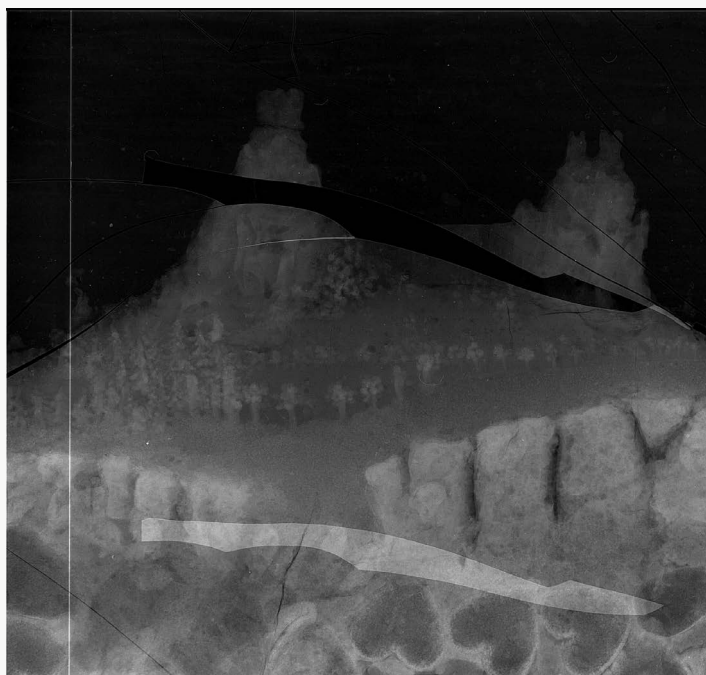


↑

Obr. 21. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Trosky, před 1895, MMP H 364.292, detail krajiny s jehličnany a vrstvou krystalového cukru

→

Obr. 22. RTG snímek cukrového skříňkového reliéfu s pohledem na Trosky, před 1895, MMP H 364.292, detail srdcových útvarů ve spodní části kompozice



Nejvýrazněji se prosazuje v krajinných vrstvách pod čedičovými skalami Trosek (obr. 21), v detailech se krystalky cukru blyští i v ostatních kompozicích. Krajinný záběr na Trosky je výjimečný ještě v jednom technologickém ohledu, a to využitím srdcových útvarů ve spodní části kompozice, jejichž přítomnost pod cukrovým nánosem prokázaly snímky RTG (obr. 22). Seskupení srdcovitých motivů mělo patrně za cíl navýšit podklad pro následné navržení cukrové vrstvy. Lze pouze odhadovat, že srdce neznámého složení byla cukrárenské povahy (pravděpodobně z těsta) a jednalo se o svého druhu recyklaci sortimentu, snad z důvodu staršího data výroby nebo přítomnosti případných defektů.



Obr. 23. Kokořín, fotografie, kabinetka, František Krátký, cca 1892, sbírka Pavla Scheuflera

Pospíšilova volba pohledů na danou krajinu byla vedena záměrem čitelnosti architektonického motivu a současně malebností scén. Pohlednicové panorama nabízí zámek Hrubá Skála s Troskami v pozadí v záběru od oblíbené Mariánské vyhlídky, charakteristickou kompozici předkládá zobrazení Karlštejna od jihozápadu z prostoru podhradí, žánrový přesah má krajina se zříceninou Kokořína, dekorativně působí Trosky od jihu. Z komparace jednoznačně vyplývá, že Pospíšil použil jako bezprostřední předlohy pro tvorbu svých cukrových krajin fotografie, které zhotovili čeští profesionální fotografové v sedmdesátých až devadesátých letech 19. století. Snímky hradů a zámků vydávané ve formátu kabinetky, vizitky či stereofotografie náležely v Čechách k nejstarším exteriérovým motivům, jejichž odbyt zajišťovali obdivovatelé historie i první turisté. K nejvýznamnějším představitelům české fotografie, orientovaným mj. na krajinářské snímky s jejich pamětihodnostmi, náleželi v poslední třetině 19. století Jindřich Eckert, František Fridrich, František Krátký či Hynek Fiedler (viz např. *Scheufler 2013*). I tato jména se objevují u autorství předloh, jež Pospíšil někdy až s úzkostlivou přesností reprodukoval v trojrozměrném cukrovém reliéfu. Jedním z těchto snímků je fotografie Kokořína (obr. 23), na níž kolem roku 1892 fotograf František Krátký zachytil podobu středověkého hradu před jeho rekonstrukcí v duchu pozdního romantismu.¹⁴

14 Zříceninu hradu Kokořín zakoupil roku 1894 podnikatel poštovských jízd, císařský rada, rytíř Václav Bedřich Špaček ze Starburgu (1840–1912). Jeho syn Jan ji nechal podle plánů arch. Eduarda Sochora v letech 1911–1918 rekonstruovat a přestavět v duchu pozdního romantismu do současné podoby.



Obr. 24. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Kokořín, před 1895, MMP H 364.290, detail poutníka s dýmkou procházejícího krajinou Kokořínska

Pospíšilův cukrový reliéf přejímá kompletní rozvrh Krátkého snímku s typologií a členěním vegetace včetně vysokého stromu v pravé části fotografie a muže s dýmkou procházejícího krajinou v popředí vlevo. Z fotografie je převzatý motiv pobožené střechy kokořínské věže a patrně i větvička na ní rostoucí. Ne zcela přesně se podařilo Pospíšilovi převést do cukrového reliéfu samotnou architekturu hradu Kokořín, která podlehla v reliéfu zřetelné prostorové deformaci, byť jí to neubralo na pohlednosti (obr. 12). V přesnější nápodobě se zdařila Pospíšilovi transpozice architektury Karlštejna v podobě před zahájením jeho zásadní puristické rekonstrukce podle plánů arch. Mockera.¹⁵ Jako předloha pro reliéfní kompozici Karlštejna v pohledu od jihozápadu mohla sloužit fotografie Františka Fridricha z doby kolem roku 1875, na níž zaujmou nezalesněné kopce pouze s detaily jednotlivých stromů na horizontu (obr. 25.)

¹⁵ Celková rekonstrukce a regotizace hradu Karlštejn v duchu puristických zásad proběhla v letech 1887–1905 podle plánů arch. Josefa Mockera, za spolupráce arch. Fridricha Schmidta.



Obr. 25. Karlštejn, fotografie, vizitka, František Fridrich, cca 1875, sbírka Pavla Scheuflera



Obr. 26. Hrubá Skála, fotografie, vizitka, Wenzel Ferdinand Jantsch, cca 1875, sbírka Pavla Scheuflera

Pospíšilův cukrový reliéf respektuje dobový pohled včetně lokace několika prostších domků v podhradí, zachycených v popředí kompozice (obr. 13). Z pohledu od známé Mariánské vyhlídky je zachycen areál zámku Hrubá Skála s detailem předhradí zcela vpravo, s majestátními pískovcovými skalami v popředí a pohledem na krajinu Českého ráje s Troskami při levé straně kompozice (obr. 14). Podobnou panoramatickou šíři má např. fotografie Wenzela Ferdinanda Jantsche, zhotovená kolem roku 1875 (obr. 26). Cukrový reliéf zdařile objemově zachycuje majestátnost věžových skálních útvarů i vzdálenost od zříceniny Trosk v mlžném pozadí, jakkoli o přesné nápodobě předlohy mluvit nelze. Poslední ze čtyř cukrových reliéfů zachycuje zříceninu hradu Trosky s ikonickými věžemi Panna a Baba z pohledu od jihu (obr. 15). Fotografickou předlohu se mi v aktuálním stavu bádání nepodařilo ztotožnit. Cukrové zpodobení Trosk výtvarně staví na dekorativním střídání skálních sestav a zalesněných pásů, v nichž se z vrstev krystalického cukru vynořují jednotliviny jehličnanů a listnatých stromů. Celkové působení reliéfu je bohužel citelně poznamenáno degradací cukrové hmoty i prasklinami na podkladovém a krycím skle, které zásadně znehodnotily charakter výjevu a zejména jeho čitelnost.



Obr. 27. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Hrubou Skálu, před 1895, MMP H 364.293, detail architektury zámku Hrubá Skála s cukrovým nápisem

Aby nebyl divák na pochybách, kterou pamětihodnost cukrové reliéfy zachycují, jsou na podkladovém skle vedle architektonických objektů ozdobně vyvedeny cukrovou malbou jejich názvy. V případě Karlštejna ve starší podobě jména odvozeného z německého názvu Karlstein, tedy Karlův Týn. Cukrové reliéfy osazené na podmalovaném podkladovém sklu jsou usazeny do hlubokých dekorativně pojatých dřevěných rámců uzavřených krycím sklem. Obvodové vnitřní pláště skříňek jsou pokryty našasenými aranžovanými hedvábnými textiliemi, v současnosti silně degradovanými a s jednotným barevným tónovým rozptylem na škále od smetanově bílé po temně hnědou. Úzké partie hedvábí kryté při uzavření skřínek dřevěným rámem prokazují, že původní barevnost textilií měla různé odstíny, jemně růžová je patrná u veduty Kokořína, namodralá u záběru na zámek Hrubá Skála. Silně dekorativní účín cukrových reliéfů zintenzivňuje i cukrová lineární malba, která na vnitřní straně skla repetitivně folklorně zabarvených motivů utváří bordurový rámeček, skrze nějž jsou krajinné scénérie nahlíženy.



Obr. 28. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Karlův Týn (Karlštejn), před 1895, MMP H 364.291, cukrový reliéf po vyrámování

Obr. 29. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Trosky, před 1895, MMP H 364.292, cukrový reliéf po vyrámování



↑

Obr. 30. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Kokořín, před 1895, MMP H 364.290, detail pyrografického dekoru rámu a cukrové podmalby na skle

→

Obr. 31. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Karlův Týn (Karlštejn), před 1895, MMP H 364.291, detail vrcholové části rámu s pyrografickým dekorem

Zásadní podíl na vizuálně bohatém působení zasklených reliéfů mají dřevěné rámy, které svým výtvarným pojednáním přesahují pouhou adjustační funkci standardního zarámování. Ve všech čtyřech případech si rámy zachovávají analogickou symetrickou výrazně členitou kartušovou formu, se zdůrazněným centrálním vydutím, charakter zpracování plochy rámu přitom utváří z kompaktní skupiny dvě odlišná párová uskupení. U reliéfů zpodobňujících středočeské hrady Karlštejn a Kokořín je čelní dýhovaná plocha rámu zdobena symetricky komponovanými lapidárně stylizovanými florálními motivy, doplněnými o obvodové, akanty připomínající listoví. Obrisy motivů jsou provedeny technikou pyrografie (vypalování) a vyplněny plošně pojatou barevnou malbou v červených, okrových a zelených tónech (obr. 30, 31). Na rozdíl od poněkud nenáročné a na zpodobněných námětech nezávislé výzdoby těchto dvou rámu, v případě cukrových reliéfů znázorňujících hrad Trosky a zámek Hrubá Skála jejich rámy vykazují nevšední řemeslnou úroveň i výtvarnou invenci. Oba rámy jsou celoplošně dýhovány a dekorovány intarzií s figurálními a vegetabilními motivy. Barevná kompozice dýhových motivů je na rámech vzájemně zrcadlově protikladná, což odpovídá použité výzdobné technologii prořezávání. Okrajové partie rámu určují intarzované motivy akantů, vnitřní části rámu vyplňují zavíjející se úponky zasahující i do svislých ploch, jimž dominují párové figury.



Obr. 32. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Hrubou Skálu, před 1895, MMP H 364.293, detail vrcholové části rámu s intarzovaným prořezávaným dekorem a podmalbou na skle



↑

Obr. 33. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Trosky, před 1895, MMP H 364.292, detail postranní části rámu s intarzovaným dekorem husitského bojovníka a podmalbou na skle

→

Obr. 34. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Hrubou Skálu, před 1895, MMP H 364.293, detail postranní části rámu s intarzovaným dekorem renesančního mladíka s kordem a podmalbou na skle

Hrad Trosky z bočních ploch rámu střeží stojící postavy husitských bojovníků se zpodobněným kalichem na hrudi, opírající se o dlouhou palici s ostny připomínající kropáč (obr. 33). Volba dvojice „božích bojovníků“ v souvislosti s motivem Trosek je nasnadě. Majestátní hrad se stal v období husitské revoluce centrem protikališnického odboje na východě Čech a byl neúspěšně husity dobýván. Na rámu s vyobrazením zámku Hrubá Skála (a Trosek v levém okraji kompozice) sekundují postavám kališníků zrcadlově obrácené figury dvou mladých mužů s renesančními kordy v rukou, jejichž odění s určitou výtvarnou licencí lze stylově zařadit do období druhé poloviny 16. století (obr. 34). Je možné, že přítomnost renesančních ozbrojenců měla upomínat na soudobou představbu středověkého hradu na zámek, ale motivace pro volbu figur mohla být i zcela jiná. K určení autorství řemeslného zpracování dřevěných rámu nemáme bohužel žádná vodítka.



Obr. 35. Cukrový skříňkový reliéf s pohledem na Trosky, před 1895, MMP H 364.292, detail postranní části rámu s intarzovaným dekorem husitského bojovníka a podmalbou na skle

Lze předpokládat, že autorem celkové výtvarné koncepce a stěžejním tvůrcem cukrových reliéfů byl sám Václav Pospíšil. Dílčím přínosem mohli přispět i cukrářští pomocníci, které Pospíšil ve své živnosti zaměstnával.¹⁶ Všechny reliéfy jsou v pravém spodním rohu osazeny drobnými papírovými podélnými štítky s ozdobnou tištěnou signaturou „V. Pospíšil, v Libni“ (obr. 35). Časová orientace dle topografie vyobrazení, datace fotografií sloužících za předlohy i údaje na autorských štítcích shodně vymezují realizaci čtyř krajinných skříňkových reliéfů nejdříve po roce 1891.

16 V inzertní příloze Národní politiky od března 1889 do října 1891 se opakovaně objevují Pospíšilovy výzvy k přijetí učedníků do jeho cukrářství, nejprve ve Vysočanech a poté v Libni.



Obr. 36. Cukrový skříňkový reliéf se zobrazením Národního divadla, cca 1890, cukr, dřevo sklo, kov, papír, MMP H 364.294, celkový pohled

Národní divadlo z cukru, zdobené a ozdobnické

Čtveřici krajinářských pohledů na památná místa střední Čech a Českého ráje z hlediska vzniku patrně časově předchází realizace cukrového reliéfu zpodobujícího průčelí historické budovy Národního divadla (obr. 36).¹⁷ Základní forma reliéfu, materiál i technika zůstávají shodné. Opět se jedná o reliéf vytvořený nanášením cukrové hmoty na podmalované (modře a červeně) sklo, podložené kartonem, opět je zde patrná detailní práce s cukrářskou zdobičkou, stejně jako krajinné reliéfy je i plasticky ztvárněné Národní divadlo zaskleno a uzavřeno dřevěným rámem osazeným prvky pro zavěšení. Po technické stránce se zde opět setkáváme s drátěnými podpůrnými prvky stabilizujícími konstrukci především figur a kandelábrů veřejného osvětlení, reliéf je i tentokrát označen papírovým štítkem v pravém dolním rohu kompozice, tentokrát s ozdobně vyvedenou psanou signaturou „Václav Pospíšil, ozdobnické cukrářství“ (obr. 37).

17 Inventární číslo: MMP H 364 294.



Obr. 37. Cukrový skříňkový reliéf se zobrazením Národního divadla, cca 1890, MMP H 364.294, detail papírového štítku s ozdobně psanou signaturou



Obr. 38. Cukrový skříňkový reliéf se zobrazením Národního divadla, cca 1890, MMP H 364.294, detail rizalitu a červené podmalby

Výrazové pojetí skříňkového reliéfu s pražskou divadelní scénou je však ve srovnání s krajinářským konvolutem zásadně odlišné. U Národního divadla je znatelná stereotypnější práce s cukrovou hmotou jako plastickou materií, ráz podání architektury, její sochařské výzdoby i figurální stafáže je jednotný, výška reliéfu je mělká, materiálová hloubka scény malá. Oproti krajinným vedutám a jejich dekorativnímu celkovému vyznění, na němž se podílely všechny výtvarné složky skříňkových artefaktů, je u divadla zvýrazněná zdobnost vázána na samotný cukrový reliéf, ať v rytmizaci cukrových prvků, rozmístění a četnosti žánrové figurální stafáže, aplikaci drobné krajkové porty lemující nábrežní zed' nebo ve využití bytostně cukrářských prostředků jako ornamentálního prvku – vlysy drobných profilovaných špiček a jiných dekorativních motivů tvořených cukrářskou tryskou.



Obr. 39. Národní divadlo dle nákresu arch. J. Schulze, 1880, barvotisk Vítek & Starý v Praze, sign. Vlastnictví výboru pro zřízení Národního divadla v Praze, MMP H 53.153

Jako předlohu pro cukrové ztvárnění Národního divadla v diagonálním pohledu od Smetanova nábřeží Pospíšil tentokrát nevybral fotografický snímek, ale využil zřejmě některou z reprodukcí vytvořených podle návrhu architekta Josefa Zítka z roku 1867, tak jak byly publikovány mj. v soudobých periodikách (obr. 39).¹⁸ Tato volba mohla být parciálně motivována relativně pozdním dokončením divadelní budovy, respektive postupným osazováním její sochařské výzdoby. Kolem roku 1890, kdy byl Pospíšilův cukrový reliéf realizován, nebyly ještě na nárožních pylonech umístěny vznosné Schnirchovy Trigý,¹⁹ které tvoří bezpochyby vizuální dominantu průčelí a zcela zásadně formují i celkovou siluetu divadelní budovy. Pospíšil z grafických předloh převzal základní kompozici i žánrový motiv kočáru projíždějícího ulicí u nároží divadla (obr. 40), doplnil figurální stafáž a ve velmi volné nápodobě zpracoval sochařskou výzdobu nábřežní fasády (obr. 41). Ta neodpovídá Zítkově řešení, ovšem v počtu, charakteru i umístění postav není totožná ani s reálnou situací po osazení sousoší Zpěvohry od Antonína Wagnera na levý rizalit nábřežního průčelí. Činohra, Wagnerovo sousoší na pravém rizalitu, není v cukrovém reliéfu dochována vůbec. Zásadní degradaci podlehly také plastiky na průčelí divadla směrem do Národní třídy, kde zcela chybí Schnirchova skupina Apollóna a devíti Múz na atice lodžie a pouze torzálně je dochována jedna z dvojice Trig.

18 Např. Světozor, 15. 5. 1868, nestr. Národní divadlo v Praze. Dle plánu prof. Zítka kreslil J. Scheiwl; Květy II, 1867/2, č. 3, s. 21 Velké Národní divadlo v Praze. Dle Zítkova plánu. Kreslil Würbs.

19 Bronzové trigý byly umístěny na nárožní pylony až v roce 1911. Realizaci provedli Schnirchovi žáci F. Rous, E. Hallmann a L. Šaloun.



Obr. 40. Cukrový skříňkový reliéf se zobrazením Národního divadla, cca 1890, MMP H 364.294, detail parteru divadla s jedoucím kočárem

Obr. 41. Cukrový skříňkový reliéf se zobrazením Národního divadla, cca 1890, MMP H 364.294, detail torza nárožní Trigvy a cukrových plastik na levém rizalitu

Náročný převod plošné předlohy velkolepé neorenesanční divadelní budovy s množstvím architektonických detailů do provedení nízkého reliéfu byl Pospíšilem proveden zručně pouze s dílčími perspektivními nesrovnalostmi, patrnými nejvíce v převýšení divadelní střechy a u profilace nábrežní zdi. Oproti krajinářským cukrovým pohledům obratně navozujícím trojrozměrný dojem použitím téměř sochařských prostředků, ztvárnění Národního divadla vykazuje plošný dekorativní charakter. Ten vyplývá i z dojmu určité neukotvenosti architektury, vycházející z redukce reálného prostředí obklopujícího divadelní budovu. Cukrový reliéf ve svém záběru nezaznamenává ani budovu Prozatímního divadla, viditelnou na grafických předlohách ještě jako samostatnou stavbu, tj. před rekonstrukcí divadla podle návrhu architekta Schulze po roce 1881, ani existenci jednoho z klasicistních nájemních tzv. Kaurových domů na levé straně kompozice,²⁰ na jejichž místě dnes stojí tzv. Nová scéna Národního divadla.

Charakterová plošnost mělkého reliéfu umožnila zasklení díla do nízké skříňky, oproti cukrovým krajinám s absencí hedvábné draperie. S drobnopisným pojetím cukrového reliéfu, ovšem ani s motivem impozantní divadelní budovy není zcela sourodý dřevěný vyřezávaný mořený rám, stylizovaný do formy čtveřice překřížených větví s centrálními vystupujícími květinovými kartušemi, jehož historizující pojetí je značně konvenční. Nabízí se otázka, zda reliéf nebyl původně adjustován v rámu jiném. Na rozdíl od pohledů na hradní památky, zpodobení Národního divadla není doprovázeno cukrovou malbou na skle, a to ani lineární ornamentální podmalbou na čelním skle, ani nápisovou kresbou označující zobrazený výjev. Na tu ostatně ani není na podkladovém skle místo, neboť znázornění architektury zaplňuje téměř celou obrazovou plochu. Výtvarným prvkem, který se objevuje pouze u ztvárnění divadelní budovy, je geometrická kresba tužkou, která má evokovat sesazení původní měděné krytiny střechy a skladbu zdiva nábrežní zdi.

Václav Pospíšil zhotovil cukrový reliéf s námětem Národního divadla zcela jistě až po svém odchodu z Jičína, tedy nejdříve v druhé polovině roku 1889. Zda byl reliéf realizován ještě ve Vysočanech nebo vznikl až v době Pospíšilova působení v Libni v roce 1891, lze pouze odhadovat.

20 Název Kaurovy domy označuje trojici klasicistních nájemních budov vystavěných v letech 1844–1848 stavitelem Josefem Kaurou. Blok domů zaujímal prostor mezi voršílským klášterem a budovou Národního divadla, jeho demolice proběhla na konci 50. let 20. století.



Obr. 42. Cukrový skříňkový reliéf se zobrazením Národního divadla, cca 1890, MMP H 364.294, cukrový reliéf po vyrámování



Obr. 43. Plakát Všeobecné zemské výstavy v Praze 1891, návrh Vojtěch Hynais, litografie Wildner a Pick v Teplicích, 1890, MMP H 8.062

Pospíšilovy „plastické obrazy“ a cukrářství na reprezentativních výstavách 1891/1895

V případě existence jediného cukrářského kusu, jako je skříňkový reliéf s Národním divadlem, bychom teoreticky mohli uvažovat o účelu jeho vzniku ve smyslu jakéhosi propagačního mistrovského předmětu, určeného do výlohy cukrářství za účelem upoutání pozornosti stávajících a zejména potenciálních zákazníků, i když ani v případě divadelního reliéfu není tato hypotéza stěžejní. U konvolutu čtyř cukrových vedut s krajinářskými pohledy je vysvětlení realizace souboru jakožto cukrářského reklamního poutače nesmyslné. Forma polyptychu, charakter námětu i náročnost provedení synergicky poukazují na jejich vznik v souvislosti s některým ze soudobých prestižních výstavnických počinů.

V první polovině devadesátých let 19. století opanovaly pražskou metropoli hned dvě monumentální reprezentativní přehlídky, které manifestovaly sebevědomí emancipujícího se českého národa. Tou první byla Jubilejní zemská výstava, která se konala (na oslavu stého výročí první průmyslové výstavy v Klementinu 1791) na nově vybudovaném výstavišti v Královské oboře na okraji Prahy od 15. května do 18. října 1891. Návštěvníci

této hospodářské, kulturní a společenské výstavy měli možnost seznámit se s aktuálním stavem i historií mnoha odvětví českého průmyslu, hospodářství a zemědělství, s činností zemských spolků a korporací, se společenskou stránkou života v Čechách, s uměleckými a uměleckořemeslnými památkami. Vedle centrálních výstavních objektů byla na výstavě řada menších pavilonů, drobných expozic, stánků a restaurací, které dokreslovaly vyspělost soudobé řemeslné výroby i kvalitu pohostinství. Velkou škálou produktů se představilo české cukrářství, zastoupené továrním provozem i malovýrobou cukrářských mistrů, jejichž sortiment mohli návštěvníci obdivovat především v pravém křídle budovy hospodářského průmyslu (obr. 44) a v ochutnávnách. Z hlediska tématu této studie je zajímavá v první řadě početná účast specialistů uměleckého cukrářství. Pražská firma F. J. Dvořák vystavila tragantové plastické práce představující čtyři scény z českých dějin (Přemysla Oráče, Libuši, Žižkovu smrt a Bílou Horu), díly z tragantu se zúčastnil také spolek Cukrářská beseda (zpravodaj Emil Cífka vyzdvihl v reprezentativní publikaci o zemské výstavě jmenovitě košíček růží V. Brůžka, ulmský dom Schmozarta a model Kolumbovy věže J. Hlouška) nebo pražská firma Josefa Siegla (*Cífka 1894*, 543). Figurálními a ornamentálními cukrovými kusy (kytice ve vázách, fontána) obeslal výstavu František Netáhlík,²¹ renomovaný cukrář z Kouřimi, Jakub Kubla z Kladna vystavil cukrový reliéf Kladenských hutí, litomyšlský cukrář František Sum zámek v Litomyšli vyrobený z kanditu. Přehled dalšího cukrářského zboží dokresluje šíři zejména trvanlivého sortimentu soudobého cukrářství. Zastoupeni na výstavě byli výrobci sušenek (desertní, pasiánky, šampaňské biscuity), medového pečiva a chleba, perníků, výrobků z mandlového marcipánu, koláčů, sucharů a oplatek (karlovarské, vídeňské skládanky, olipy, slípánky), hořčických trubiček, pečiva máslového i cukrového, bonbonů (francouzské, medové, kandity aj.), cukrovinek máslových i čokoládových, zavařeného a konzervovaného ovoce a šťáv atp. (*Všeobecná zemská výstava 1891*, 66–79). V Cífkově výčtu účastníků se „ostatních venkovských odborníků“ nechybí ani Václav Pospíšil, ovšem bez uvedení specifík prezentovaného zboží (*Cífka 1894*, 543). Konkretizaci nepřináší ani hlavní výstavní katalog z roku 1891, ve kterém Václav Pospíšil figuruje pod číslem 1854 s lapidárním popisem „*Pospíšil Václav, cukrář, Vysočany. Zboží cukrářské*“ (*Všeobecná zemská výstava 1891*, 73). Výjimečný doklad a přiblížení Pospíšilovy účasti na Jubilejní výstavě nacházíme v příloze Národních listů k číslu 135 ze dne 17. 5. 1891, jež byla zčásti věnována zahájení výstavy za přítomnosti arcivévodky Karla Ludvíka v doprovodu jeho choti arcivévodkyně Marie Terezie. Příspěvatel skrytý pod zkratkou [uf] při popisu exponátů, jež arcivévodu zaujaly v hospodářském výstavním pavilonu, poznamenal: „*Také výrobek cukráře pana V. Pospíšila v Libni, věrně provedené průčelí musea českého z cukru, neušlo jeho pozornosti.*“²² Nabízí

21 František Netáhlík byl respektovaný kouřimský cukrář, malíř a řezbář samouk. Za své cukrářské umění byl mnohokrát oceněn. Ve sbírce Muzea Kouřimska v Kouřimi se nachází rozsáhlý autorský soubor Netáhlíkových cukrářských modelů a forem čítající více jak tisíc kusů.

22 *Zemská jubilejní výstava*, nestr. Rozdíl v uvedení Pospíšilova místa působení v Národních listech a katalogu výstavy pravděpodobně souvisí s přestěhováním jeho cukrářství z Vysočan do Libně v jarních měsících roku 1891, tedy v době těsně před zahájením Jubilejní výstavy.



↑

Obr. 44. Ústřední budova hospodářská na Jubilejní zemské výstavě v Praze 1891, fotografie na kartonu, autor Fr. Dvořák, MMP H 39.321/022. Hospodářská budova byla mj. centrem prezentace cukrářského zboží

→

Obr. 45. Reklamní nálepka perníkářství Bedřicha Pulcharta, tisk, MMP H 45.480/078



se spekulace, zda se přispěvatel Národních listů v líčení Pospíšilova výtvoru nedopustil záměny zpodobněné architektury a ono průčelí *musea českého z cukru* ve skutečnosti nebylo průčelím Národního divadla, tedy cukrový reliéf ze sbírky Muzea hlavního města Prahy. K této hypotéze přispívá skutečnost, že budova Národního muzea byla stavebně dokončena a otevřena až 18. května 1891, tedy zcela současně se zemskou výstavou. Navíc námět Národního divadla, stavby ztělesňující touhu českého národa po svébytnosti, by s národním étosem Jubilejní výstavy bezvýhradně korespondoval. Tuto otázku patrně nezodpovíme. V každém případě z referátu Národních listů vyplývá, že Václav Pospíšil zvolil jako vrcholnou formu prezentace své cukrářské zručnosti na prestižní výstavě cukrový reliéf, pravděpodobně nikoli provedením vzdálený skříňkovým artefaktům, které se nacházejí ve sbírce městského muzea. Pospíšilovo profesní představení na zemské výstavě bylo úspěšné, šestadvacetiletý cukrář získal bronzovou medaili zemědělské rady (*Seznam cen udělených na Všeobecné zemské výstavě*, 85) a prokázal tak vysokou úroveň své uměleckořemeslné tvorby v široké cukrářské konkurenci. Tuto skutečnost potvrdil o čtyři roky později svou účastí na Národopisné výstavě československé.

Národopisná výstava československá se konala na shodném místě jako výstava jubilejní, tedy na výstavišti v Královské oboře, a to od 15. května do 31. října 1895. Hlavním obsahem výstavy měla být demonstrace kulturních a národních hodnot českého a slovanského lidu, představení jednotlivých zemských regionů, jejich svébytné historie, tradice, umění a náboženství, a to v šíři, které nemohlo být na zemské výstavě dosaženo. Vedle centrálních expozic, krajinských výstavek, expozice krojů, zvykosloví atp. dostaly svůj prostor také prezentace obsahu Národopisné výstavy vzdálenější. Soudobému průmyslu od řemeslných výrobků po tovární produkty (textil, nábytek, hudební nástroje, papírnictví, stroje atp.) byl vyčleněn především pavilon tzv. průmyslového paláce (obr. 47), v jehož levém křídle se v rámci oddělení potravin a požitkoviny představili také cukráři, ovšem v počtu násobně menším, než tomu bylo o čtyři roky dříve na výstavě jubilejní. Mezi účastníky obou výstav bychom našli pražského továrníka Josefa Siegla se škálou tragtantových výrobků, specialistku na karlovarské oplatky Marii Suchardovou, z Lomnice přivezl opět suchary Antonín Jína (*Kavka 1895*, 455–467), výrobky charakteru uměleckého cukrářství prezentoval spolek Cukrářská beseda – cukrový vinohradský kostel od p. Tichého, marcipánový dort p. Nemanského ml. nebo první květ a první sníh od p. Schmozarta (*Wych 1895*, 160). V expozici v průmyslovém paláci byl zastoupen i Václav Pospíšil, figurující ve výstavním katalogu pod č. 962 s popiskou „*Pospíšil Václav, cukrářství v Libni u Prahy*, č. 340. *Plastické obrazy z cukru a různé výrobky cukrářské*“ (*Kavka 1895*, 466). Pospíšil se tedy opět prezentoval náročnou formou cukrového reliéfu a tentokrát ne solitérního. Vzhledem k charakteru, námětu i výtvarnému zpracování cukrových reliéfů s krajinnými náměty ve sbírce městského muzea můžeme snad opodstatněně vznést domněnku, že právě tyto čtyři cukrové scénérie jsou ony *plastické obrazy z cukru*, které Pospíšil pro Národopisnou výstavu připravil a zde vystavil. Jednoznačně této domněnce odpovídají krajinné náměty zachycující památné české stavby, tak jak byly tematicky prezentovány



Obr. 46. Plakát Národopisné výstavy československé v Praze r. 1895, návrh Vojtěch Hynais, litografie V. Neubert na Smíchově, 1894, MMP H 36.880



↑

Obr. 47. Pavilon moderního průmyslu Národopisné výstavy československé 1895, skleněná fotografická deska, MMP HNX 6. Průmyslový pavilon byl mj. centrem prezentace cukrářského zboží

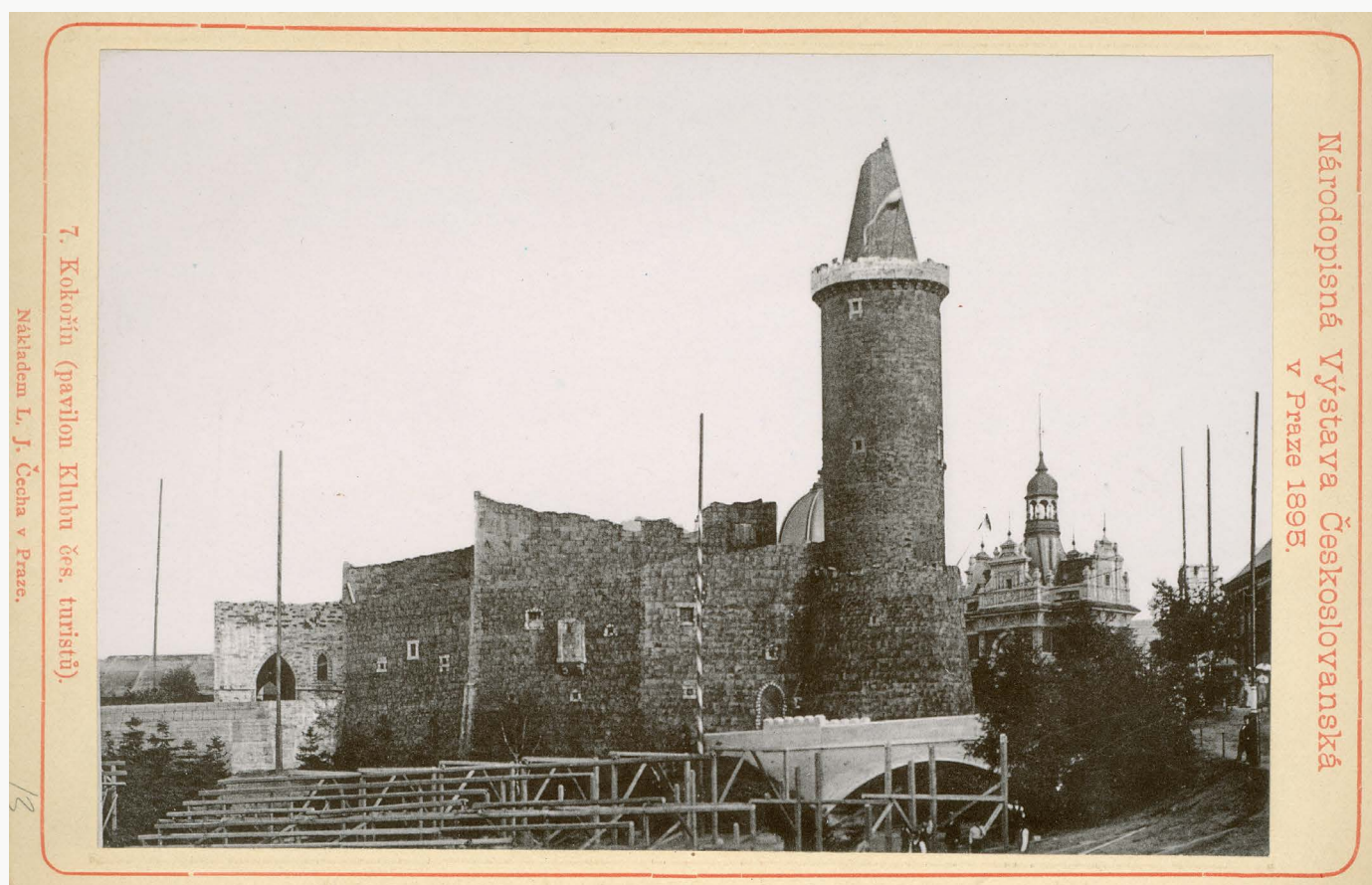
→

Obr. 48. Reklamní nálepka pražského cukráře Karla Nemanského, před rokem 1900 starosty Společenstva cukrářů, perníkářů, čokoládovníků a voskařů Královského hl. města Prahy, tisk, MMP H 45.480/072

na Národopisné výstavě v mnoha dílčích pavilonech a krajinských výstavkách. Bezprostřední analogii můžeme nalézt v expozici Klubu českých turistů, který svůj pavilon pojal jako maketu zříceniny hradu Kokořín s interiérem upraveným pro výstavní účely (obr. 49). V samostatné části hradu se nacházelo monumentální Alšovo dioráma na námět Boje Sasíků pod Hrubou Skálou roku 1203,²³ další část Kokořína zaujímaly expozice jednotlivých odborů Klubu (krajinařské fotografie a obrazy, plány a mapy, diplomy a plakáty).²⁴ Vedle volby námětu cukrových reliéfů zpodobňujících majestátní hrady středních Čech a symboly Českého ráje odpovídalo by přizpůsobení obsahu Národopisné výstavy také výrazové zpracování cukrových reliéfů, zvláště cukrová lineární podmalba na skle s repetitivními motivy bezprostředně inspirovanými folklorní ornamentikou nebo pyrografický dekor dřevěných rámu. Časově shodná je také rámcová datace krajinných cukrových reliéfů (terminus post quem 1891), hypotézu jejich ztotožnění s vystavenými plastickými obrazy nepřímo potvrzuje i skutečnost, že dalších, časově blízkých reprezentativních výstavních počínů přelomu 19. a 20. století v Praze (Výstava architektury a inženýrství 1898, Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908) se již Václav Pospíšil nezúčastnil. Důkazy, které by bezvýhradně potvrdily tuto domněnku, ovšem prozatím nebyly nalezeny. Pospíšilova prezentace na Národopisné výstavě byla opět úspěšná a tentokrát korunovaná bronzovou medailí dedikovanou městem Prahou (*Národopisná výstava československá, XL*).

23 Rozměrné dioráma (10 m × 8,5 m) zhotovil Mikoláš Aleš ve spolupráci s Vojtěchem Bartoňkem, K. V. Maškem a Václavem Jansou.

24 *Průvodce Kokořínem...* (1895). Součástí Kokořína byla též výstava Válečnického odboru Národopisné výstavy.



Národopisná Výstava Československá
v Praze 1895.

7. Kokořín (pavilon Klubu čes. turistů).

Nakladem L. J. Čecha v Praze.

1/2

Obr. 49. Fotografie Kokořína, pavilonu Klubu českých turistů na Národopisné výstavě československé 1895, detail upomínkového leporela, MMP H 51.135/003

Pospíšilovo libeňské cukrářství v novém století

Jak bylo řečeno, následujících reprezentativních přehlídek po roce 1895 se již Václav Pospíšil neúčastnil. V roce 1901, patrně v návaznosti na připojení Libně ku Praze, vstoupil Pospíšil do pražského Společenstva cukrářů, perníkářů, čokoládovníků a voskařů (*AHMP, Hlášení živností*, 51, pořadové číslo 387). V novém století dále vedl v Libni v Palackého (pozdější Primátorské) ulici své cukrářství, v němž vyškolil řadu učňů, včetně vlastního syna Jaroslava.²⁵ Václav Pospíšil se nadále angažoval i v občanských spolcích,²⁶ byl členem školního výboru Všeobecné průmyslové pokračovací a odborné pokračovací školy strojnické v Praze-Libni (*Karlínské listy* 9. 5. 1908, *Hlasy z Holešovic...*, 5) a měl i politické aspirace.²⁷ S jeho respektovaným společenským postavením korespondovala činnost tzv. otce chudých, kterou vykonával od roku 1903 v Libni pro okres „na Palmovce“ (*Almanach...* 1907, 282). Jeho cukrářství fungovalo řadu let jako prostor předprodeje vstupenek pro divadelní a další kulturní akce pořádané nejen na Praze VIII.²⁸ Při přípravě první specializované Výstavy umění cukrářského a odborných dodavatelů v Praze konané 16.–21. června 1923 v pražském Průmyslovém paláci nebyl Pospíšil jedním z vystavujících, ale zastával funkci člena Čestného výboru.²⁹

V roce 1921 Václav Pospíšil ovdověl (viz *AHMP* 1) a o dva roky později pojal v kostele sv. Markéty v Břevnově za manželku o 32 let mladší Marii rozenou Vodovou (viz *AHMP* 2). Ta po jeho smrti 3. října 1934 (viz *AHMP* 3) převzala vedení cukrářského závodu v Libni, udržela jej i v době válečné a vedla jej ještě počátkem padesátých let 20. století, byť tehdy již pod hlavičkou národního podniku Pražské pečivárny a na adrese příznačně přejmenované na třídu Rudé armády.³⁰ Snad právě Marie Pospíšilová či některý z Pospíšilových potomků s pietou uchovávali soubor cukrových reliéfů Václava Pospíšila jako rodinnou památku a doklad cukrářského mistrovství konce století. Absence dokladů týkajících se akvizice skříňkových cukrových reliéfů do Muzea hlavního města Prahy je v tomto ohledu fatální.

25 Jaroslav Pospíšil se vyučil v otcově dílně v letech 1910–1913 a za člena pražského cukrářského společenstva byl zapsán o 10 let později 22. 11. 1923. Viz *AHMP Matrika učňů*, 65, pořadové číslo 968; *Hlášení živností*, 67, pořadové číslo 955.

26 Ještě v roce 1890 byl zvolen do předsednictva Společenstva různých živnostníků ve Vysočanech, viz *Národní politika* 7. 6. 1890. V roce 1907 byl zvolen do nového výboru Občanského klubu v Praze VIII (Libni), viz *Karlínské listy* 23. 3. 1907 příloha *Hlasy z Holešovic*, Libně a Vysočan, s. 5.

27 V říjnu 1901 se Pospíšil neúspěšně účastnil doplňovacích voleb do obecního zastupitelstva Královského hl. města Prahy za Starou Libeň. Viz *Věstník obecní Král. hlavního města Prahy* 16. 11. 1901, 210–211.

28 Viz řada inzerátů zejména v *Karlínských listech*.

29 *Katalog výstavy umění cukrářského...* 1923, s. 9. V seznamu členů Čestného výboru je Pospíšil uváděn jako cukrář a odborný učitel. K výstavě též: *Z letošní cukrářské výstavy v Praze 1923*, 50–54.

30 *Adresář hlavního města Prahy* 1936, 28; *Úřední telefonní seznam pro pražskou místní síť* 1950, 300. V telefonním seznamu pro rok 1954 je cukrárna již vedena pod podnikem Pramen, viz. *Telefonní seznam pro pražskou místní síť* 1954, 280.

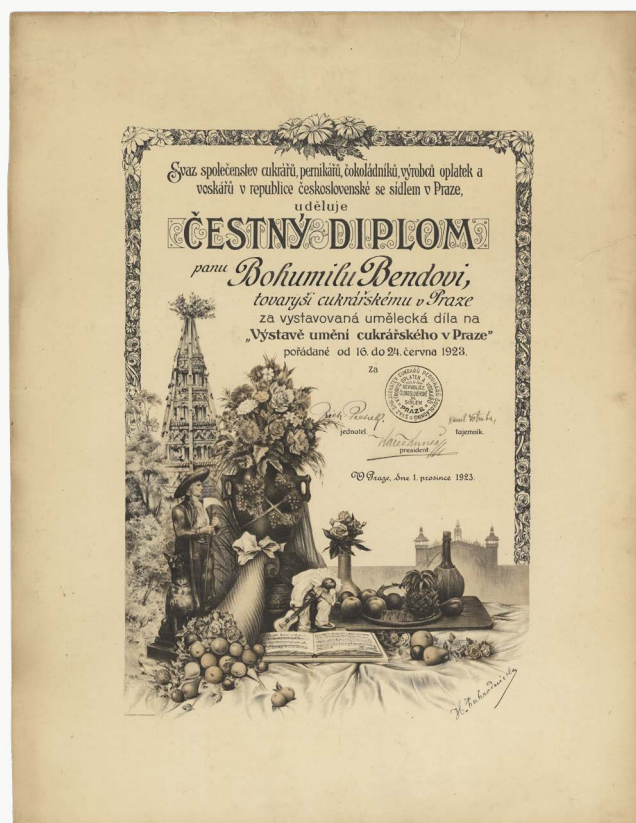


Obr. 50. Plakát Výstavy umění cukrářského a odborných dodavatelů v Praze konané v Průmyslovém paláci v červnu 1923, návrh O. Fray, 1923, tisk Václav Neubert a synové, MMP H 330.129



↑
Obr. 51. Perníková chaloupka Bedřicha Pulcharta na Výstavě umění cukrářského a odborných dodavatelů v Praze v Průmyslovém paláci 1923, fotografie Neckář a Hertl, Praha 1923, MMP H 219.852. Perníkář Bedřich Pulchart vedl svoji živnost stejně jako Václav Pospíšil v Libni, v Palackého (Primátorské, dnešní Zenklově) ulici čp. 10

→
Obr. 52. Diplom udělený Bohumilu Bendovi, tovaryši cukrářskému v Praze za vystavovaná díla umělecká na Výstavě umění cukrářského v Praze, v červnu 1923 v Průmyslovém paláci, MMP H 212.410



Závěrem

Ve fondech řady českých sbírkových institucí se nachází drobné předměty upomínající na nejrozšířenější produkci ozdobnického cukrářství 19. století, zejména vánoční ozdoby z tragantu či těsta. V pražském městském muzeu mezi tyto doklady náleží také malebné miniatury královské koruny a žezla z polychromované a plátky cínu dekorované moučné hmoty, kterými byl dozdoben zmrzlinový lev na slavnostním banketu redakční komise Jubilejní výstavy v roce 1891 (obr. 53, 54). Bez úspěchu bychom ovšem napříč muzejními sbírkami hledali analogie k Pospíšilovým uměleckým cukrovým reliéfům jednoznačně výstavních kvalit. Pouze vzácně, křehkosti a pomíjivosti materiálu navzdory, se dochovaly artefakty hmotou a funkcí příbuzné. Jedním z těchto výjimečných předmětů je maketa třípatrového dekorativního dortu z cukrové hmoty na lepence z let 1875–1890, součást sbírky Muzea Vysočiny Pelhřimov.³¹ Pouze fragmentárně je dochován model jindřichohradeckého sloupu se sousoším Nejsvětější Trojice z roku 1877, dílo tamního truhláře Františka Tomaska a cukráře Václava Albrechta, předmět ze sbírky Muzea Jindřichohradecka,³² kompletní degradaci podlehly četné modely uměleckých kusů renomovaného kouřimského cukráře Františka Netáhlíka, jež byly součástí jeho rozsáhlé pozůstalosti ve sbírce Muzea Kouřimska v Kouřimi.³³ Soubor cukrových reliéfů Václav Pospíšila ze sbírky Muzea hlavního města Prahy se i ve světle tohoto výčtu jeví jako bezesporu unikátní dokument uměleckého cukrářství a mimo to i zcela výjimečné svědectví o prezentaci cukrářského umění na reprezentativních výstavách pořádaných v Praze v samém závěru 19. století.

31 Maketa dortu neznámé provenience je vedená ve sbírce Muzea Vysočiny Pelhřimov pod přírůstkovým číslem 12087/1901–1977. Viz Benešová (2009, 61–72). Za informaci děkuji Mgr. Monice Koteňové, kurátorce Muzea Vysočiny Pelhřimov.

32 Za poskytnutou informaci děkuji MgA. Jakubu Valáškovu, kurátorovi Muzea Jindřichohradecka.

33 Za poskytnutou informaci děkuji historiku Michalu Veverovi, kurátorovi Muzea Kouřimska v Kouřimi.



Obr. 53. Miniatura korunky, kterou měl osazenou na hlavě český lev ze zmrzliny, dezert na banketu redakční výstavní komise Jubilejní zemské výstavy 1981, moučné těsto, polychromie, kovové plátky, MMP H 8.009/001

Obr. 54. Miniatura žezla, které třímal český lev ze zmrzliny, dezert na banketu redakční výstavní komise Jubilejní zemské výstavy 1981, moučné těsto, polychromie, kovové plátky, MMP H 8.009/002



Shrnutí

Ve fondech českých sbírkových institucí bychom jen ojediněle našli doklady uměleckého cukrářství, které v druhé polovině 19. století tvořilo výraznou specializaci cukrářské produkce. Vedle drobných příležitostných figurek a dekorací z tragantu, cukru, marcipánu i čokolády vznikala v ozdobnických neboli uměleckých cukrářstvích exkluzivní sladká díla určená pro výjimečné příležitosti i artistní umělecké kusy, kterými prokazovali svůj um cukrářští mistři i profesní spolky na hojně obesílaných soudobých přehlídkách. Jedním ze zcela výjimečných dokladů uměleckého cukrářství je soubor pěti cukrových skříňkových reliéfů, které byly zhotoveny v první polovině devadesátých let 19. století v cukrářství Václava Pospíšila na předměstí Prahy a nyní se nachází ve sbírce pražského městského muzea. Způsob a datum akvizice ani poslední majitel cukrového konvolutu nejsou známy, součástí muzejního fondu byly předměty nicméně jistě dříve, než byly roku 2002 zapsány do prvostupňové evidence. Všech pět cukrářských děl bylo zhotoveno vrstvením cukrové hmoty obdobného složení do formy mělkého až vysokého reliéfu adjustovaného do skříňkového rámu mezi dvěma skly. Výtvarným pojetím a námětem se z konvolutu vyčleňuje čtyřdílná kompaktní skupina reliéfů s krajinnými pohledy na významné české pamětihodnosti (středočeské hrady Kokořín a Karlštejn, symboly Českého ráje zámek Hrubá Skála a zřícenina Trosky) a solitérně stojící reliéf znázorňující průčelí historické budovy Národního divadla. Autorem cukrových reliéfů byl bezpochyby Václav Pospíšil, jak ostatně jednoznačně uvádí papírové štítky s ozdobnou signaturou v dolním rohu reliéfních kompozic. Jičínský rodák se přestěhoval na předměstí Prahy do Vysočan v roce 1889 a o dva roky později zakotvil definitivně v Libni, v těsné blízkosti Palmovky. Účelem vzniku cukrových reliéfů byla jistě manifestace cukrářského mistrovství. Lze důvodně předpokládat, že účelem vzniku reliéfů byla Pospíšilova účast na předních reprezentativních výstavách v Praze v letech 1891 (Jubilejní výstava zemská) a 1895 (Národopisná výstava československá), na nichž byl za své prezentované „plastické obrazy“ v široké cukrářské konkurenci oceněn ziskem dvou bronzových medailí.

Summary

In the collections of Czech institutions, it is rare to find evidence of artistic confectionery, which was a particular specialisation in confectionery production in the second half of the 19th century. Alongside the small occasional figurines and decorations made of tragacanth, sugar, marzipan and chocolate, decorative and artistic confectioners also created exclusive sweet products for special occasions and artistic pieces that master confectioners and professional associations would make in order to demonstrate their skills at popular contemporary shows. One of the finest examples of artistic confectionery is a set of five hanging box sugar reliefs, which were made in the first half of the 1890s in the confectioner's shop of Václav Pospíšil in the suburbs of Prague and which can now be founded in the Prague City Museum's collection. Neither the method and date of acquisition nor the last owner of this set of confectionery are known; however,

the objects were certainly part of the museum's collection before they were entered into the first-level records in 2002. All five confectionery works were made by layering sugar paste of a similar composition to form a shallow to high relief adjusted into a box frame between two pieces of glass. The creative concept and theme of the set can be divided into a four-part compact group of reliefs depicting landscape views of noteworthy Czech sites (the central Bohemian castles of Kokořín and Karlštejn, and the symbols of the Bohemian Paradise, the Hrubá Skála castle and the ruins of Trosky) and a solitary piece portraying the façade of the historical building of the National Theatre. The sugar reliefs are undoubtedly the work of Václav Pospíšil, as is clearly indicated by the paper labels with decorative signatures in the bottom corner of the relief compositions. This native of Jičín moved to Vysočany in the suburbs of Prague in 1889 and two years later he finally settled in Libeň, near to Palmovka. The purpose of creating the sugar reliefs was doubtless to demonstrate his confectionery craftsmanship. It can be reasonably assumed that the reliefs were made for Pospíšil's participation in prestigious exhibitions in Prague in 1881 (the Jubilee Provincial Exhibition) and 1895 (the Czechoslavic Ethnographic Exhibition), where he was awarded two bronze medals for his "three-dimensional paintings" among extensive confectionery competition.

Seznam pramenů a literatury

Archivní prameny

Adresář hlavního města Prahy, Praha 1936.

Adresář obce libeňské, Praha 1896.

Almanach Král. hlav. města Prahy na rok 1907, Praha 1907.

Archiv hlavního města Prahy (AHMP), fond Společenstvo cukrářů, perníkářů, čokoládovníků a voskařů pro Velkou Prahu a okolí 1890–1952, kniha inv. č. 1 Matrika učňů, kniha inv. č. 6 Hlášení živností.

Věstník obecní Král. hlavního města Prahy, 16. 11. 1901.

Úřední telefonní seznam pro pražskou místní síť 1950, Praha 1950.

Telefonní seznam pro pražskou místní síť 1954, Praha 1954.

Literatura

ASSMAN, Jan – VLK, Miloslav 1988: Stolničení a výtvarné umění pěti staletí. Praha.

BENEŠOVÁ, Marie 2009: Chemicko-technologický průzkum historické makety dortu. In: Vlastivědný sborník Pelhřimovska. Pelhřimov, 61–72.

BROUČEK, Stanislav – PARGAČ, Jan – SOCHOROVÁ, Ludmila – ŠTĚPÁNOVÁ, Irena 1996: Mýtus českého národa aneb národopisná výstava československá 1895. Praha.

CÍFKA, Emil 1894: Cukrářství a perníkářství. In: Jubilejní výstava zemská království českého v Praze 1891. Praha, 542–544.

DVOŘÁKOVÁ, Hana 2006: Svět pod sklem. Brno.

DVOŘÁK, František 2010: O Národním divadle. Praha.

HLAVAČKA, Milan 1991: Jubilejní výstava 1891. Praha.

HYNEK, Alois 1891: Hynkův průvodce po Praze a po zemské jubilejní výstavě v roce 1891. Praha.

HYNEK, Alois 1895: Hynkův průvodce národopisnou výstavou československou. Praha.

JANEČKOVÁ, Jitka a kol. 2020: Život je sladký. Z historie cukrářského řemesla na Plzeňsku. Plzeň.

Jubilejní výstava zemská království českého v Praze 1891. Praha 1894.

JUNGSMANN, Jan 2010: Libeň. Zmizelý svět. Praha.

Katalog výstavy umění cukrářského a odborných dodavatelů v Praze. Praha 1923.

KAVKA, Josef (red.) 1895: Hlavní katalog a průvodce Národopisné výstavy československé v Praze 1895. Praha.

KAVKA, Josef (red.) 1891: Illustrovaný průvodce všeobecnou zemskou jubilejní výstavou s průvodcem Prahou. Praha.

KOŘÍNKOVÁ, Šárka 2008: Upíři kaváren. In: Eva Bendová – Tomáš Dvořák – Dominik Hrodek – Šárka Kořínková, Pražské kavárny a jejich svět. Praha, 115–128.

KRÁMSKÝ, Stanislav – FEITL, Josef 2008: O čokoládě. Praha.

KUNČÍK, Bedřich 1927: Praktický cukrář. Odborná kniha cukrářská. Kyjov.

Národopisná výstava československá. Praha 1895.

MACKOVÁ, Marie 2007: Cukrárna. Nejen o cukrářích a cukrovinkách. In: Documenta pragensia XXV. Dobrou chuť velkoměsto. Praha, 417–423.

POLANSKÝ, Zdeněk (ed.) 2022: Spisy a zápisky Matěje Vlastislava Warause z Berouna. Beroun.

Průvodce Kokořínem, pavilonem klubu českých turistů, katalog výstavy turistické a válečnické. Praha 1895.

Seznam cen udělených na Všeobecné zemské výstavě v Praze roku 1891 pod protektorem jeho císař. a král. Veličenstva Františka Josefa I. Praha 1892.

SCHEUFLER, Pavel 2013: Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918. Praha.

SLEZÁKOVÁ, Jitka 2016: Z historie cukráren na Valašskomeziříčsku. In: Valašsko, vlastivědná revue 36, 18–20.

SMRŽ, Jiří 2019: Cechy v pražských městech od prvních zpráv ve 13. století až do jejich zrušení v roce 1860. Praha.

SVOBODA, Milan 2022: Cukr jako umělecké dílo, symbol společenského postavení, luxusu i humoru. In: Listy cukrovarnické a řepařské. Praha, 224–228.

VAŠÁK, Jaroslav 2017: První republika u stolu. Praha.

VOJÁČKOVÁ, Lucie 2024: Z cukru. Restaurování reliéfu Národního divadla. In: Fórum pro konzervátory – restaurátory. Praha, 21–26.

VOKÁČOVÁ, Petra 2007: Korunovační hostina na Pražském Hradě v roce 1723. In: Documenta Pragensia XXV. Dobrou chuť velkoměsto. Praha, 265–279.

Všeobecná zemská výstava 1891 v Praze, Hlavní katalog. Praha 1891.

WYCH, František X. 1895: Dodatek. In: Čeněk Zíbrt: Staročeské rýmování o perníkářství z roku 1744. Praha, 153–161.

Periodika

Karlínské listy, příloha Hlasy z Holešovic, Libně a Vysočan (ročníky 1889–1912).

Květy II 1867/2, č. 3, 21.

Národní politika (ročníky 1889–1910).

Světozor, 2, č. 20, 15. 5. 1868.

Zemská jubilejní výstava, I. příloha Národních listů k číslu 135, 17. 5. 1891, nestr.

Z letošní cukrářské výstavy v Praze, Český svět, 42–43, 1923, 50–54.

On-line prameny

Archiv hlavního města Prahy (AHMP)

AHMP 1: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=427658C-D2B4D4B1088BD1B81E7525BB1&scan=54#scan54> [přístup 29. 04. 2024]

AHMP 2: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=D433BC7E76B8460E-B44A230DABC9C75B&scan=188> [přístup 29. 04. 2024]

AHMP 3: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=7659C8D634004B148A-4A86043768801C&scan=69> [přístup 29. 04. 2024]

AHMP 4: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=B811EEEB7F3011E2A-3F974F06DCD07FC&scan=1#scan1> [přístup 29. 04. 2024]

Státní oblastní archiv v Hradci Králové

Sbírka matrik Východočeského kraje, sign.: 70–3347 (poř. č. 4445), 5.1857–11.1871. <https://aron.vychodoceskearchivy.cz/apu/4211000c-46b1-4364-808c-bd01f6b66d-dd/dao/4211000c-46b1-4364-808c-bd01f6b66ddd/file/9a86d317-576e-417d-b-981-d8415e4e0e57> [přístup 22. 04. 2024]

Sbírka matrik Východočeského kraje, sign.: 5800 (poř. č. 10611), 9.1860–11. <https://aron.vychodoceskearchivy.cz/apu/988def16-79df-4300-81ec-a1fd6764b5e8/dao/988def16-79df-4300-81ec-a1fd6764b5e8/file/1798e1ae-1231-4b62-be02-f4f5cd5bba04> [přístup 22. 04. 2024]

Národní archiv

Digitalizované pobytové přihlášky pražského policejního ředitelství (kon-skripce) 1850–1914. <https://digi.nacr.cz/prihlasky2/?action=link&ref=cza-arch:CZ-100000010:874&karton=481&folium=108> [přístup 22. 04. 2024]

Další on-line zdroje

<https://valassky.denik.cz/volny-cas/meli-cukrari-sladky-zivot-20150331.html> [přístup 21. 03. 2024]

Foto: Matěj Adámek, Jan Diviš, Jan Vrabec

RTG snímky: Kristýna Charlotte Strachotová

Allmutterburg. Sídlo pražského německého spolku Schlaraffia ve Štěpánské ulici v době vrcholících národnostních nepokojů na přelomu 19. a 20. století

Renáta Kalašová

Abstract: The Allmutterburg headquarters of Prague's German Schlaraffia society in Štěpánská Street at the height of the national unrest at the turn of the 20th century

In 1897, Prague's German Schlaraffia society commissioned the building of its own resplendent headquarters at 623/II Štěpánská Street, according to plans by the architect František Buldra. It was an ordinary tenement building which concealed a richly decorated knight's hall in its courtyard wing, decorated by prominent artists from among the ranks of Prague's Schlaraffia society. Immediately after the building's completion in December 1897, the society's headquarters witnessed the nationalist riots in Prague, during which the building and part of its interior were vandalised by an angry Czech mob. This event had an unfortunate effect on the further development of the society and significantly influenced its internal setup. The article examines not only the exterior and interior appearance of the now defunct Schlaraffia headquarters, but also, using the example of the annual celebrations that were held, describes the complicated situation that a German-language society found itself in at the height of the national unrest (1897) on the eve of the First World War. With its non-confrontational attitude, "All-mother Prague" was able to weather this difficult period and thus live up to the basic Schlaraffian principles built on three pillars: art, humour and friendship.

Keywords: Schlaraffia – society – Germans – Jews – Allmutterburg – All-mother Prague castle – December riots

V roce 1859 vznikla v Praze v okruhu německy hovořících divadelních umělců a jejich přátel pánská recesistická společnost Schlaraffia¹, která si vytkla za cíl podporovat umění, humor a přátelství. Svůj výraz našla v parodizované nápodobě středověkého rytířství, recesistické zábavě a tvůrčí umělecké činnosti. Díky svému přátelskému a nekonfliktnímu zaměření se brzy začala šířit do dalších měst monarchie, do německy mluvících zemí, a nakonec i do zámoří. Jednací řečí spolku byla výlučně němčina, ale členem se alespoň v počátcích mohl stát jakýkoliv bezúhonný muž ovládající německý jazyk, kterého doporučil některý ze stávajících rytířů a který splnil předepsaný rituál. Sociální výlučnost spolku (ženy nebyly přijímány, mohly se pouze jako doprovod muže účastnit některých slavností) byla ještě více podpořena rozhodnutím třetího schlaraffského koncilu v Mnichově, který stanovil novou podmínku přijímání členů, a tou bylo respektované společenské postavení (*Das Ceremonielle Allschlaraffia's 1888*, 12). Schlaraffia se postupně stávala elitářskou společností, jejíž členové se rekrutovali nejen z řad umělců, ale i z kruhů podnikatelských, finančních či z prostředí univerzitní inteligence apod. (tab. 1). Nemalou část členské základny tvořili pražští německojazyční Židé. Nejstarší schlaraffské říši Praze příslušelo označení Allmutter Praga (pražská Všemáti), odtud se odvíjelo její výjimečné postavení.

Během své osmdesátileté existence na území dnešního hlavního města měnila Schlaraffia několikrát místo svého působení (tab. 2). Její členové se po způsobu stolních společností nejprve scházeli v různých pražských hostincích, které nazývali hrady, a oddávali se v nich umělecké zábavě a své oblíbené hře na rytíře, až nakonec zakotvili ve Štěpánské ulici čp. 623/II na Novém Městě. Zde si v roce 1897 postavili svou vlastní spolkovou budovu (Allmutterburg – hrad Všemáti, obr. 1–2). Dnes bychom původní dům, který podle stanoviska Národního památkového ústavu „patřil včetně mobiliáře nepochybně mezi nejhodnotnější pražské spolkové prostory“ (NPÚ, *ing. arch. Tins*), hledali na mapě Prahy marně. O zbourání dvorního křídla se spolkovým sálem bylo rozhodnuto v roce 1976 se zdůvodněním celkové zchátralosti objektu a „údajně nežádoucího německého nacionalismu spolku“ (tamtéž). Celá budova pak vzala za své při přestavbě hotelu Alcron v devadesátých letech 20. století, když byla stavebně začleněna do nově rekonstruovaného hotelu. Existenci spolku tak v místech bývalého schlaraffského hradu připomíná pouze pamětní deska a symbolický relikt původních historických vstupních dveří, jež byly po ukončení kompletní rekonstrukce hotelu (1998) osazeny do jeho fasády coby upomínka na kdysi samozřejmou přítomnost tohoto německojazyčného spolku v Praze.²

1 Název Schlaraffia je znám zejména z německých pohádek o zemi věčné blaženosti a bezpracného blahobytu. Ve starší formě se slovo Slûraffe skládá ze středohornoněmeckého Slûr (zahálčivost) a Affe (opice) a označuje posměšný výraz pro zahaleče, lenocha, pobudu; srov. *Ottův slovník naučný*, 24, 662; *Was ist Schlaraffia*?

2 Ředitel pražského památkového ústavu Ivan Bařka v roce 1990 přislíbil zástupcům německé Schlaraffie zachovat během rekonstrukce objektu vstupní dveře a po skončení přestavby hotelu Alcron je začlenit do nově vzniklé fasády (NPÚ, *Dopis ing. Ivana Bařky Helmutu Fliegelovi*).



↑

Obr. 1. Allmutterburg v roce 1904, GStA, I.HA Rep. 227, Nr. 30

→

Obr. 2. Budova bývalého schlaraffského hradu ve Štěpánské ulici, výřez z pohlednice, 70. léta 20. století, MMP H 154.761-001



Historie domu ve Štěpánské ulici si zaslouží naši pozornost ani ne tak z důvodu architektonické výjimečnosti stavby, byť výzdoba vnitřních prostor vykazovala velmi dobrou úroveň, ale hlavně z hlediska výjimečného postavení a působení pražské Schlaraffie v rámci celosvětového všeschlaraffského hnutí. Předkládaný článek tematicky navazuje na studie uveřejněné ve sbornících Muzea hlavního města Prahy *Historica Pragensia* 9 (Kalašová 2022) a *Historica Pragensia* 10 (Kalašová 2023) a svou hlavní vahou se bude zabývat rekonstrukcí podoby pražského schlaraffského sídla s přihlédnutím k výjimečnému postavení pražské Všemáti v rámci spolkové hierarchie a s ní spjaté funkce centra. Hlavní důraz bude kladen na období výstavby (1897), kdy v Praze vrcholí národnostní spory mezi Čechy a Němci v prosincových nepokojích a nad Prahou je vyhlášeno stanné právo. Jakým způsobem se důsledně apolitický spolek schlaraffů snažil vypořádat s těmito vnějšími okolnostmi profánního světa, které na něj doléhaly, bude rovněž předmětem tohoto příspěvku.

Při rekonstrukci podoby a funkce spolkového sídla pražské Schlaraffie se můžeme opřít o rozmanitou, i když nepříliš rozsáhlou pramennou základnu. V Muzeu hlavního města Prahy se kromě různých trojrozměrných sbírkových předmětů, které se váží k existenci pražského spolku Schlaraffie, nachází ojedinělá fotodokumentace, resp. soubor skleněných negativů (obr. 3–7), který je dokladem kvalitní řemeslné úrovně výzdoby spolkového sálu ve stavu z roku 1945. Po skončení druhé světové války byl dům konfiskován a převeden pod národní správu, která jej svěřila do užívání Svazu osvobozených politických vězňů a pozůstalých po obětech nacismu a později okresnímu sekretariátu KSČ pro Prahu II – Nové Město, který zde pořádal různé schůze a zábavy. To ostatně dokládá i výše zmíněný soubor negativů, zachycující rovněž poškození interiérů střelbou, k němuž došlo ve dnech květnového povstání 1945. Poškození vnitřních prostor i exteriéru budovy nepochybně souviselo s tím, že v domě po oficiálním zákazu spolku sídlil nacistický oddíl SA Standarte 52 Prag (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu* 1, čp. 623/II).

Dalším přínosným pramenem jsou archivní dokumenty, nacházející se v archivu Národního památkového ústavu v Praze (dříve Pražský ústav státní památkové péče a ochrany přírody). Zde uložená projektová dokumentace domu ve Štěpánské ulici čp. 623 se týká jednak rekonstrukce Plzeňské restaurace v přízemí objektu (vypracována v lednu 1971), a dále také plánované demolice a stavebních úprav vnitřního bloku (vypracována v červnu 1976). V této době byl již dům součástí sousedního hotelu Alcron a hlavním investorem stavebních úprav při tehdy plánované rekonstrukci byl podnik Interhotel Praha. Podobu proměny vnitřní části objektu, kde se nacházel v minulosti spolkový sál Schlaraffie, dokládá rovněž příslušná fotodokumentace zchátralého stavu interiéru i exteriéru z roku 1968, jakož i stavebně-historické hodnocení stavby z roku 1975 a 1997, zpracované před plánovanou demolicí objektu.

Pro poznání stavebních změn, úprav i konečné demolice domu představují základní pramenný materiál dokumenty uložené v Archivu stavebního úřadu Prahy 1. Zde



↑ ↑

Obr. 3. Spolková místnost – schlaraffský sál hradu pražské Všemáti – Allmutterburgu, negativ, před 1914, MMP HNX 001.277

↑

Obr. 4. Pohled od vchodu do bývalého sálu německého spolku Schlaraffia v domě čp. 623-II ve Štěpánské ulici v době, kdy prostory využíval okresní sekretariát KSČ pro Prahu II – Nové Město, foto Pěšina, koncem 1945, MMP HNN 024.631



↑

Obr. 6. Detail stropu nad pódium v bývalém sále německého spolku Schlaraffia v domě čp. 623-II ve Štěpánské ulici. Štuková výzdoba v podobě ženských postav (evidentně poškozená střelbou) a znak pražské Schlaraffie (Allmutter Praga), foto Pěšina, koncem 1945, MMP HNN 024. 633

→

Obr. 5. Detail nástěnné malby v bývalém sále německého spolku Schlaraffia v domě čp. 623-II ve Štěpánské ulici. Vyobrazení jsou zakladatelé spolku, tzv. urschlaraffové Graf Plato der griechische Bummler (spisovatel a historik Eduard Schmidt-Weissenfels) a Wendelin Graf Höllenstein der Tausendguldenkraut (herec Conrad Hallenstein), foto Pešina, koncem r. 1945, MMP HNN 024. 632





Obr. 7. Detail osobních rytířských erbů v bývalém sále německého spolku Schlaraffia v domě čp. 623-II ve Štěpánské ulici, foto Pešina, koncem r. 1945, MMP HNN 024. 634

se nacházejí původní Buldrovy architektonické plány i úřední korespondence mezi spolkem a magistrátem stran probíhající výstavby domu v letech 1896–1897 a další dokumentace pokrývající období od výstavby objektu čp. 623/II do schválení jeho definitivní demolice v roce 1990.

Neopomenutelným archivním pramenem je tištěná produkce schlaraffské provenience: noviny *Der Schlaraffia Zeyttungen*, vycházející od roku 1874 střídavě v Lipsku a v Praze,³ dále schlaraffské kroniky a každoročně schlaraffy vydávané soupisy členů, tzv. Stammrolle. V neposlední řadě je třeba jmenovat obsáhlou archivní dokumentaci spolku, která je uložena v berlínském státním archivu pruského kulturního dědictví (Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, GStA). Depozit fondu Schlaraffia ukrývá bohatý archivní materiál, týkající se jak činnosti pražské Všemáti (Allmutter Praga), tak především jednotlivých říší na území Rakouska a Německa. V materiálové sbírce k dějinám Schlaraffie lze dohledat dokumenty, které popisují okolnosti poškození nově postaveného hradu ve Štěpánské ulici, a také s tím související obrazový materiál. V této souvislosti je rovněž nutné zkoumat dokumenty uložené v Národním archivu ve fondu prezidia místodržitelství (útoky směřující na sídlo Schlaraffie jsou popsány v kartonu 2556), jakož i dobový tisk.

Zajímavým dokladem, který zachycuje podobu schlaraffských ceremoniálů (např. pasování na rytíře, smuteční obřad za zemřelé atp.) a ukázkový průběh slavnostního zasedání tzv. Sippungen na hradě pražské Všemáti, je tzv. Praga-Film z tvůrčí dílny schlaraffských rytířů Sketsche⁴ a Tumulta⁵ z roku 1935 (*Praga-Film 1935*).

3 Spolkové noviny *Der Schlaraffia Zeyttungen* vycházely v Praze s určitými přestávkami v letech 1906–1938.

4 Vrchní schlaraff pro vnitřní záležitosti spolku Rt. Sketsch der Betonkünstler, občanským jménem Josef Freund, inženýr (srov. *Allschlaraffische Stammrolle* [1936/37], 1).

5 Rt. Tumult in allen Ecken, producent ateliérů AB Barrandov Josef Stein (1876–1937; srov. *Allschlaraffische Stammrolle* [1936/37], 8.)

Projekt a výstavba hradu

V prosinci roku 1895 došlo k významné události v rámci schlaraffského hnutí: svaz všech schlaraffských říší Allschlaraffia byl oficiálně uznán jako mezinárodní organizace s vlastními stanovami a sídlem v Praze (*NATURALIST* [1914], 90; *Satzungen der Schlaraffia* § 5, Nr. 68).⁶ Allschlaraffia tak získala vlastní právní subjektivitu s mezinárodní působností. V revidovaných schlaraffských stanovách bylo následně stvrzeno, že záležitosti celosvětového svazu spadají do gesce pražské Všemáti, která prostřednictvím své rady spolek řídí, dohlíží na dodržování jeho tradic a naplňování účelu spolku, jímž nadále zůstávala „péče o umění a humor, jakož i další šíření výtvorů krásného umění a krásné literatury“ (*Satzungen des Verbandes „Allschlaraffia“* 5. 12. 1895, Nr. 48). Předsedou svazu Allschlaraffie byl jmenován vrchní pražský schlaraff Barbarossa der Schöne, vlastním jménem Heinrich Roedl⁷, majitel továrny a obchodník (*DRASAL* 1898, 90, viz obr. 8.).

Tato událost pravděpodobně podnítila pražské schlaraffy opatřit si vlastní reprezentativní sídlo, ve schlaraffské terminologii „hrad“⁸, který by odpovídal důstojnému postavení mateřské říše v čele schlaraffského hnutí. Rozhodli se opustit dosavadní skromnou spolkovou místnost v zahradě Německého domu (dnes Slovanský dům) Na Příkopě, kterou měli od roku 1876 pronajatou od Německého kasina, a postavit si vlastní samostatnou budovu coby platformu pro neformální setkávání i pravidelné jour-fixy, slavnosti a ceremonie spojené s tradicí spolku (*Zur 2500. Sippung der Allmutter*, *DSZ* 1928, 1030). Stěhování uspíšila i plánovaná rekonstrukce kasina, jež měla být zahájena během roku 1897 (*Schlaraffen hört!*, *DSZ* 1896, 13). Je nasnadě, že pro apoliticky zaměřený německý spolek se tak naskytla vhodná příležitost opustit v době vzrůstajících nacionálních nepokojů Německý dům, symbol pražského němectví, a tím se zdánlivě odstříhnout od ohniska aktuálních politických šarvátek. Vývoj dalších událostí ale ukázal, že ani výstavba nového sídla pražské schlaraffy před okolnostmi profánního světa neuchránila.

6 Praga byla zvolena jako předsedající kanton (Vorort) Allschlaraffie.

7 Heinrich Roedl byl majitelem stejnojmenné firmy, která se zabývala stavebním zámečnictvím a výrobou kaučukových razítek, zároveň provozoval chemickou továrnu na laky knihařské, inkousty a knihtiskařskou čerň v Balbínově ulici 2 a 6. Byl mužem mnoha funkcí, působil ve funkci viceprezidenta firmy Breitfeld-Daněk and Co., dále ve správní radě banky Union, byl členem představenstva České spořitelny, zástupcem předsedy německého kasina atd. (srov. *Lešer* 1891; *Der Schlaraffia Zeyttungen* 13. 10. 1903, 2370).

8 Hrady měly své specifické názvy. V pražské říši se zpočátku razilo pojmenování *Teutoburg*, a teprve později po výstavbě spolkového sídla ve Štěpánské se název ustálil na označení *Allmutterburg*, tedy hrad Všemáti.



Obr. 8. Pražský vrchní schlaraff pro vnější záležitosti Barbarossa der Schöne, občanským jménem Heinrich Roedl, obchodník a továrník. Pod jeho vedením byl postaven hrad pražské Všemáti ve Štěpánské ulici čp. 623/II. *Chronica Allschlaraffiae*, II. Teil 1597 – a. U. 50 [1909]

S konkrétním nápadem vystavět vlastní hrad přišel zasloužilý člen spolku, ověnčený mnoha tituly a řády, rytíř Barnabas der Steinreiche⁹ (obr. 9), působící v pražské Všemáti ve funkci spolkového kancléře. Na zasedání spolku dne 25. ledna 1896 navrhl zakoupit menší pozemek s domem ve Štěpánské ulici 623/II s úmyslem nechat starý objekt na této parcele odstranit a na uvolněném místě vystavět zcela nový dům (*DRASAL 1898*, 94). Pozemek obdélníkového tvaru včetně zahrady se rozkládal na ploše o velikosti 619,34 m², jehož kratší strana tvořila hranici s ulicí Štěpánskou v šířce zhruba deseti metrů a za ní se rozprostíral úzký pruh pozemku sahající hlouběji do vnitrobloku (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1*, čj. 97 205). Návrh byl přítomnými nadšeně přijat a všech padesát devět členů zvolilo ze svého středu patnáctičlennou komisi, pověřenou úkolem dohlížet na plánovaný stavební projekt. Shromáždění zároveň založilo fond pro výstavbu hradu (*Burgbaufond*) a vyhlásilo mezi svými členy finanční sbírku (*DRASAL 1898*, 94). Během velmi krátké doby se podařilo nashromáždit dostatek peněžních prostředků. Nejvyšší částkou (20 000 zl.)

9 Rytíř Barnabas, občanským jménem Anton Weiße byl označován za „železného kancléře“ pražské Schlaraffie. V jejích řadách působil od roku 1867 až do své smrti 10. 6. 1910, tedy plných čtyřicet tři let. Od 60. let 19. století vlastnil pražskou továrnu na mlýnské kameny v holešovických Zátorách. Odtud pochází i predikát schlaraffského jména „der Steinreiche“. V roce 1890 přepsal bezdětný Weiße podnik na svého nástupce Josefa Krále a nadále se plně věnoval Schlaraffii (srov. *Allschlaraffische Stammrolle 1989*, XIII; *Lešer 1891*, 282; *Reklama Továrna na mlýnské kameny*, *Národní listy* 1863, 6; *Změny ve firmách*, *Národní listy*, 1890, 3; *Fořt (ed.) 1891*, 140).

na vybudování nového hradu přispěl vrchní schlaraff pro vnitřní záležitosti Violus vom Felde, (vlastním jménem Max Feilchenfeld, ředitel České eskomptní banky). Feilchenfeld také vypracoval finanční plán stavby a svým velkorysým přístupem podnítil ostatní movité členy spolku k připsání dalších finančních částek ve prospěch stavebního fondu (*Zur 2500. Sippung der Allmutter*, DSZ 1928, 1030). A tak mohl být již koncem měsíce dubna 1896 zakoupen¹⁰ pozemek na Novém Městě s domem zvaným U Kolářů¹¹.

Plány na výstavbu nového objektu vypracoval architekt a stavitel František Buldra (*Změny držebností*, Národní listy, 1896, 4), známý realizacemi neorenesančních, neogotických a později i secesních staveb na území Prahy (obr. 10–12). Jeho projekt nové spolkové budovy Schlaraffie s neorenesanční fasádou byl schválen městskou radou 30. června 1896 a stavební povolení vydáno o několik dnů později 11. července 1896 (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1*, č.j. 71751). Po vyřízení zákonných formalit a povolení se mohlo 30. srpna 1896 (*Demolierung*, Politik, 30. 8. 1896, 6). začít s bouráním původního domu, který podle vyjádření magistrátní stavební komise patřil „k nejstarším domům v Praze“ (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1*, č.j. 97 205), jehož historie sahala do období vlády Václava IV. (*Ruth–Körber 1904*, 1036). Měl podobu jednopatrové čelní budovy s vnitřním malým, rovněž jednopatrovým, dvorním traktem, zahradou a altánem. Nacházely se v něm nejen prostory určené k bydlení, ale i různé obchody a dílny (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1*, č.j. 97 205).

Podle plánů vypracovaných architektem Buldrou měla novostavba zachovávat původní gotickou parcelaci, ale být hmotově výraznější. Projekt předpokládal výstavbu třípatrového činžovního domu s restaurací a dvoupodlažním zadním traktem, který prostorově výrazně překročil zastavěnost vnitřního pozemku a prakticky téměř celé zahrady. Sklepní místnosti v přední části domu tvořily dvě podlaží a je velmi pravděpodobné, že se v nich nacházela rezidua středověké zástavby. Neorenesanční průčelí činžovního domu situované směrem do Štěpánské ulice se horizontálně dělilo do čtyř podlaží. V přízemí se po dokončení výstavby nacházela restaurace hostinského Töpfera (Bohemia 29. 11. 1897, 10) se dvěma velkými půlkruhovými okny, nad nimiž se v dekorační liště dle architektonického návrhu mělo vyjímat schlaraffské heslo *In arte voluptas* (V umění je rozkoš).¹² Vlevo byly osazeny vchodové kovové tepané domovní dveře, v horní části

10 Výše finanční částky, kterou spolek do koupě nemovitosti investoval, se v dostupných pramenech rozchází v řádu tisíců zlatých, uvádí se cena 24 000zl. a 27 000 zl. Je možné, že vyšší částka v sobě již zahrnuje náklady na vypracování architektonického návrhu. (Srov. *Změny držebností*, Národní listy, 1896, 4; DRASAL 1898, 94.)

11 Existence domu je zmiňována již v roce 1381 (srov. *Ruth–Körber 1904*, 1036).

12 Zda k umístění nápisu na čelní straně budovy nakonec došlo, nelze s určitostí tvrdit. Faktem ale zůstává, že magistrátní úředníci při kolaudaci stavby až úzkostlivě dbali na dodržení původních plánů, nelíbila se jim totiž odchylka ve znění vývěsky nad restaurací na uliční fasádě, kde místo původně zamýšleného hesla nakonec schlaraffové umístili štít s nápisem Burgschenke (hradní šenk). Z nařízení magistrátu byli nuceni tento štít odstranit s odůvodněním, že nápis neodpovídá původní dokumentaci. *Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1*, č.j. 114002.

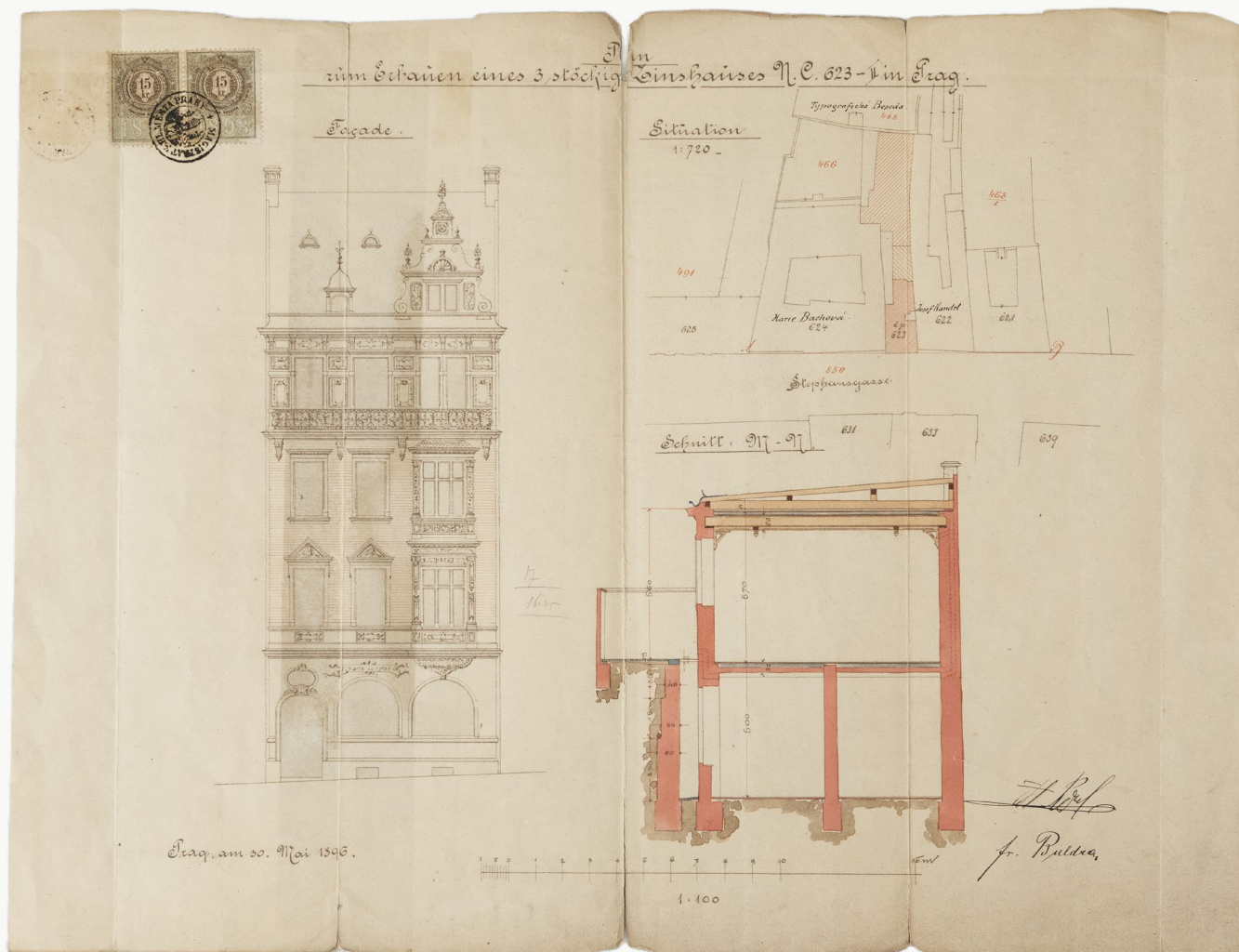


Obr. 9. Barnabas der Steinreche, (vlastním jménem Anton Weiße, majitel továrny na mlýnské kameny), kancléř spolku Schlaraffia. *Chronica Allschlaraffiae*, II. Teil 1597 – a. U. 50 [1909]

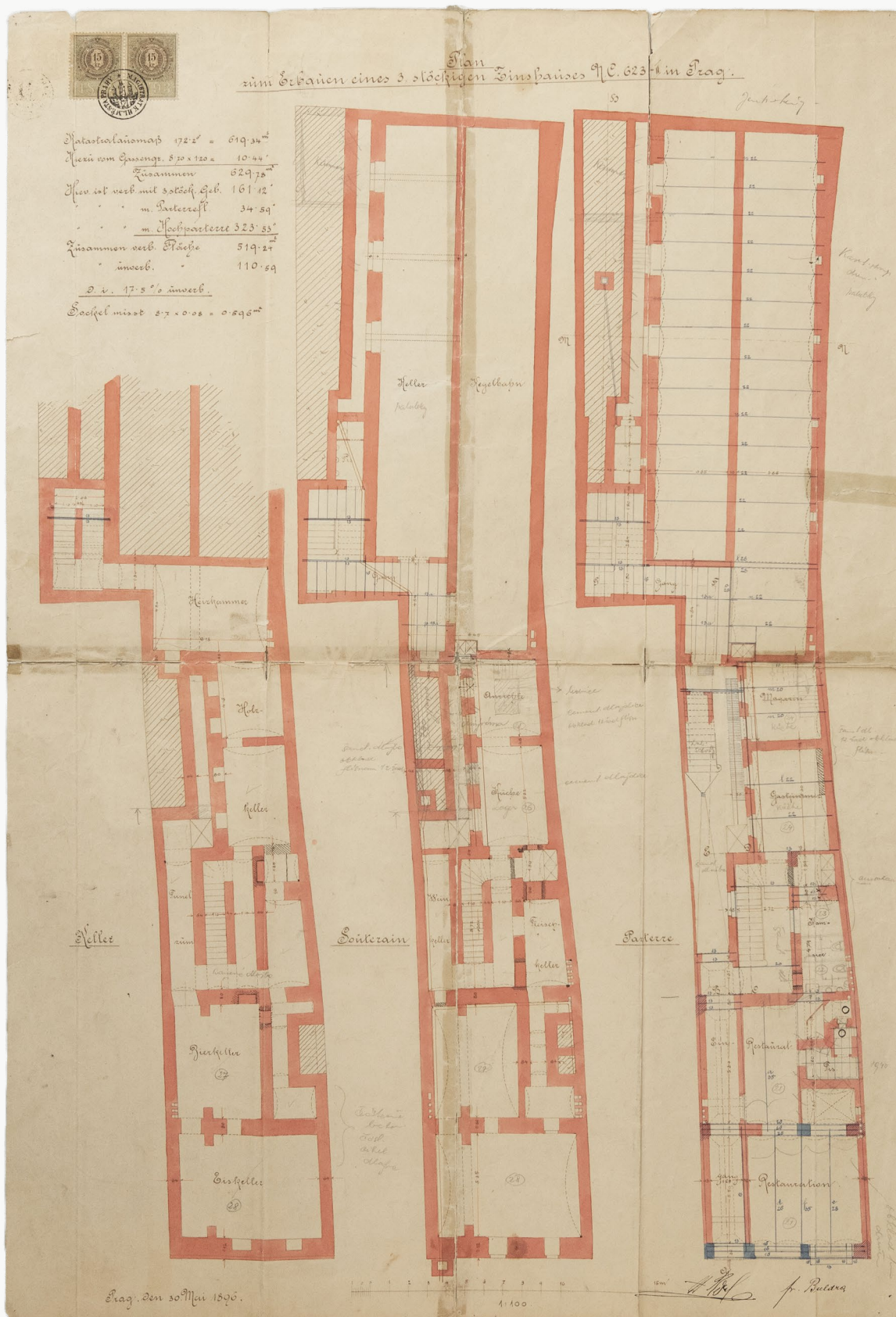
zdobené reliéfem sovy, erbovním schlaraffským zvířetem. Ve třetím, nejvyšším patře byl pak umístěn balkon s bohatě zdobeným kovovým zábradlím a střešní mansarda s vížkou. Fasáda byla prolomena souvislými pásy oken, v prvním a druhém patře přerušeny dvěma do prostoru ulice vystupujícími arkýři. V každém patře byl situován prostorný třípokojev byt s moderním sociálním zařízením¹³ a kuchyní.

Buldrou navržená jednopatrová dvorní zástavba na místě někdejší zahrady plně využívala plochu vnitřního bloku s ohledem na možné procento zástavby a skrývala v sobě dva pro spolkový život důležité prostory – sál a kuželník (*NPÚ, Stručné stavebně historické hodnocení dvorního traktu, stav. E. Stach*). Třípatrový činžovní dům spojovalo se zadním traktem přízemní dvorní křídlo, zakončené novogotickým cimbuřím, podél této spony vedlo schodiště do předsálí (Vorbürg) hlavního sálu schlaraffského hradu, který se nacházel v úrovni prvního patra zadního traktu novostavby a byl zakrytý dřevěným stropem s jednoduchou pultovou střechou. Předsálí sloužilo coby šatna pro převlékání schlaraffů a za ním se nacházela nejdůležitější místnost celé budovy – spolkový rytířský sál (Sippungssaal), zařízený po způsobu středověkého hradu, na jehož celkové podobě si dala pražská Všemáti obzvlášť záležet (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1, čj. 97 205*).

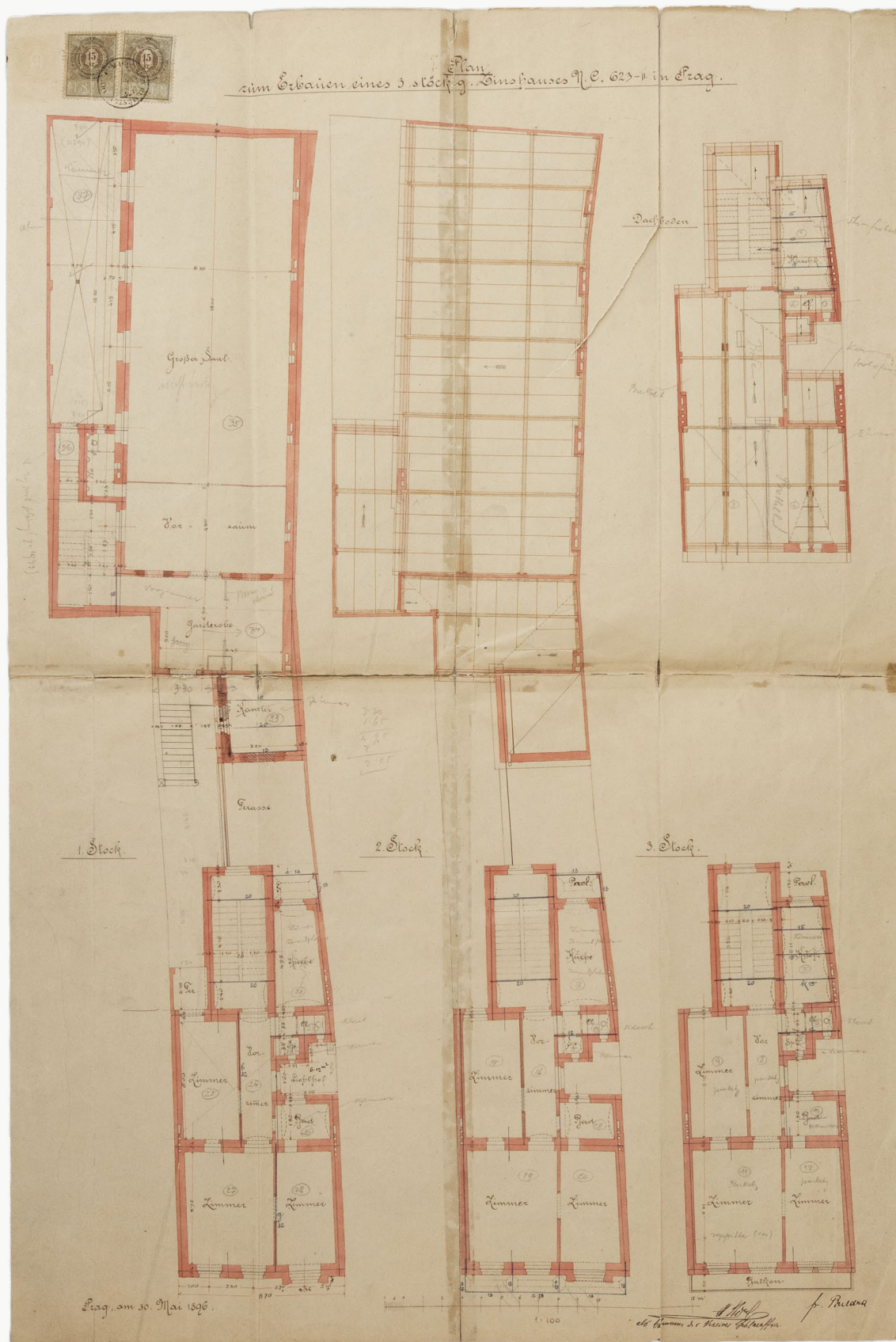
13 K hygienickým novinkám této doby patřily splachovací záchody, které se začaly ve větším měřítku zavádět sice již koncem 70. let 19. století, ale funkční začaly být až od poloviny 80. let, kdy byla do Prahy přivedena voda z vodojemů napájených z Podolské vodárny (srov. *Ledvinka–Pešek 2000, 511*).



Obr. 10. Plán výstavby domu čp. 623/II arch. Františka Buldry, 1896, Stavební archiv Praha 1



Obr. 11. Plán výstavby domu čp. 623/II arch. Františka Buldry, 1896, Stavební archiv Praha 1



Obr. 12. Plán výstavby domu čp. 623/II arch. Františka Buldry, 1896, Stavební archiv Praha

Maximální využití plochy stavebního pozemku, který těsně přiléhal k sousedním domům, přinášelo komplikace zejména s odvětráváním a osvětlením suterénních prostor zadního traktu novostavby. Také umístění kuželníku v temné místnosti bez oken bylo velmi nepraktické. V prostoru se držela vlhkost, kterou měly mírnit vyzdíváné průduchy, dodatečně vybudované po schválení stavebních odchylek od původního plánu. Ty se mimo jiné týkaly i zpevnění stavby pomocí kovových výztuží (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1*, čj. 71750). Schlaraffy v roce 1898 požadované navýšení vnitřního traktu o další podlaží bylo pražským magistrátem zamítnuto s poukazem na odborný posudek městského okresního lékaře, který zdůrazňoval škodlivost plánovaných stavebních změn na lidské zdraví a poukazoval zejména na negativní dopady způsobené zhoršenou cirkulací vzduchu a nižším osvětlením prostoru mezi domy ve vnitrobloku (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1*, čj. 158425). Novostavba musela odpovídat předpisům stavebního řádu, vydaného pro Prahu a některé okolní obce dne 10. dubna 1886. Jednalo se o vůbec první stavební řád uplatněný na našem území, který vymezoval šířky ulic, výšku domů i rozměry rizalitů, určoval procentuální výměru možné zastavitelnosti pozemku a stanovoval i řadu nových hygienických opatření s ohledem na zdraví a bezpečnost obyvatel (*Zákon č. 40/1886*).

Vnitřní výzdoba sálu a spolkové aktivity v prostorách Allmutterburgu

Na projekt vnitřní výzdoby sálu vypsala pražská Všemáti 6. listopadu 1896 soutěž, jíž se mohli účastnit rytíři všech říší Allschlaraffie (*DRASAL 1898*). Vedení spolku chtělo v Praze, označované za mekku všech schlaraffů, vytvořit platný vzor ideálního schlaraffského hradu, který by svou výzdobou mohl být inspirací pro ostatní říše (*Schlaraffen hört!*, DSZ 1896, 1). Sešlo se celkem šest návrhů, z nichž komise první místem neocenila žádný, a nakonec se překvapivě, ale jednomyslně na jaře 1897 rozhodla pro návrh pražského schlaraffského ceremoniáře (Ceremonienmeister) Murilla¹⁴ (obr. 13), který svůj projekt výzdoby sálu podal mimo soutěž (*DRASAL 1898*, 94). Rytíř Murillo (vlastním jménem Parcival de Vry) pocházel z Holandska a v Praze se za éry divadelního ředitele Angelo Neumanna živil jako malíř dekorací, vrchní jevištní mistr a scénograf Stavovského divadla (tehdy Královského německého zemského divadla). V oblasti jevištních inscenací platil za uznávaného odborníka s mezinárodním přesahem: v roce 1897 například řídil jevištní výpravu při Wagnerových slavnostech v Bayreuthu, na divadle velkoryse využíval dobové moderní

14 Bartolomeo Esteban Murillo (1617–1682) byl španělský malíř období baroka, podle něhož si rytíř Murillo, občanským jménem Parcival de Vry (* 1852, Amsterdam, † 1918, pravděpodobně Praha) zvolil své schlaraffské jméno; *Ceremonienmeister Murillo Edler von Stiftungen, Graf, R. (De Vry Parcival, Obermasch. U. Dec.-Mal. Am deutsch. Landestheater, Weinberge Manesgasse 16)*, in: *Stammrolle der Schlaraffenreiche des Erdballes 1598 [1897]*, 3.



Obr. 13. Rytíř Murillo Edler von Stiftungen (vlastním jménem Parcival de Vry), malíř a scénograf, autor výzdoby schlaraffského hradu, MMP HNN 015.506

technické výdobytky, jejichž výsledkem byl nebývalý spektakl za pomoci světelných a jiných efektů. Rád využíval elektrické osvětlení a složitá technická zařízení, k nimž patřila imitace požárů i vodotrysků na scéně nebo konstrukce pohyblivých rekvizit a dekorací (Ludvová [ed.] 2006, 612–613). Není proto divu, že jeho rukopis interiérové výzdoby hlavního sálu pražské Schlaraffie vykazoval vysokou úroveň řemeslné zručnosti, ať už se jednalo o bohatou štukovou výzdobu, nástěnnou výmalbu nebo podobu dekorativního dřevěného obložení v tehdy moderním secesním stylu (srov. NPÚ, ing. arch. Tins). Je pravděpodobné, že byl také autorem bohaté dekorativní výzdoby hradního šenku – plzeňské restaurace v přízemí čelní budovy, která však byla při pouličních nepokojích koncem listopadu 1897 z velké části zničena (*Sturm an der Burschenke...*, GStA, Nr. 31; obr. 14).

Do hlavního rytířského sálu schlaraffského hradu se vstupovalo vysokými dřevěnými dveřmi, zdobenými schlaraffskými symboly – erbem pražské Všemáti a heslem

In arte voluptas.¹⁵ Vstupní prostor byl od samotného sálu oddělen příčkou a sloužil jako šatna (*Schlaraffen hört!* DSZ 1896, 1). Obdélný prostor sálu o velikosti zhruba 187 m² byl rozdělen do tří částí: předsíň (schlaraffy zvaná předhradí Vörsburg) oddělená stěnou, kterou bylo možno při větších slavnostech odstranit, a dále pak samotný sál s trůnním prostorem. Na severovýchodní straně sál osvětlovalo pět půlkruhových vitrážových oken s výhledem do úzkého dvora a po setmění osvětlení místnosti zajišťovaly tři plynové lampy zn. Siemens, později doplněné o tři další (*Schlaraffen hört!* DSZ 1896, 1; *Abbildung der Schlaraffenburg de Allmutter Praga...*, GStA, Nr. 1059). V čele místnosti se nacházel prostor zaklenutý konchovitou klenbou se secesní výmalbou a vyvýšeným pódiem, od zbytku místnosti jej odděloval bohatě zdobený příčný pas. Na stupínku byl umístěn stůl s křesly (trůny) pro vrchní schlaraffy (viz obr. 15). Na nejvyšším trůnu uprostřed sedával úřadující oberschlaraff, který vedl schůzi. Nad jeho hlavou se mezi bustami čestných schlaraffů J. W. Goetha (rytíř Faust) a Friedricha Schillera (rytíř Funke)¹⁶ vypínal hlavní symbol všech schlaraffů – moudrý Uhu (výr velký). Jemu při příchodu do sálu patřil coby nejvyššímu schlaraffskému božstvu první pozdrav. Níže po pravici vrchních schlaraffů sedával u svého stolku kancléř, tedy jednatel spolku pověřený vedením písemné agendy, kroniky a archivu říše. V bezprostřední blízkosti trůnu měl své místo také spolkový maršál, který zahajoval úderem gongu spolkovou schůzi, mimoto byl pověřen vedením říšské matriky a veškerou evidencí členské základny včetně každoročního vydávání členských soupisů (Stammrollen). Další místa u dvou dlouhých stolů postavených kolmo k pódiu po stranách místnosti zaujímali ostatní rytíři vždy podle důležitosti svého úřadu, přičemž významnější hodnostáři seděli blíže k trůnu vrchního schlaraffa. Každý člen měl zpravidla své stálé místo.

Stěny sálu byly opatřeny dřevěným obložením s výplněmi, které zdobily malované znaky schlaraffských rytířů s jejich jmény a emblémy. Obdobně byla řešena i dekorace kazetového stropu, kde místo rytířských erbů byly v barvě vyvedeny znaky jednotlivých říší Allschlaraffie. Na stěnách se vyjímalý velké nástěnné malby zobrazující významné členy spolku, zejména schlaraffské otce – zakladatele, tzv. urschlaraffy. Z pů-

15 NPÚ, Územní odborné pracoviště v Praze, Oddělení dokumentačních fondů a knihovny, Fotodokumentace domu čp. 623/II ve Štěpánské ulici (1968), sign. Z 14, př. č. 2988/1-23. Dochovaná dokumentace k demolici objektu dvorního traktu navrhovala sejmutí a uložení některých stavebních prvků (jmenovitě: vitráží, vstupních dveří do sálu včetně obložení a štukových figur na oblouku hlavního sálu) v depozitáři PSSPPOP (nyní NPÚ). V rozporu s tímto návrhem došlo na konci 60. let 20. století k vyjmutí dveřních výplní se znakem pražské Schlaraffie a emblému s nápisem In arte voluptas ze vstupních dveří do sálu. Tyto reliktů původní výzdoby hradu pražské Všemáti byly následně z iniciativy bývalého člena pražské Schlaraffie rytíře Murana (Murano der Pragiale) převezeny do Bambergu a staly se součástí mobiliáře říše Babenbergia. (Srov. *Chronik des Verbandes Allschlaraffia* [1984], 64.)

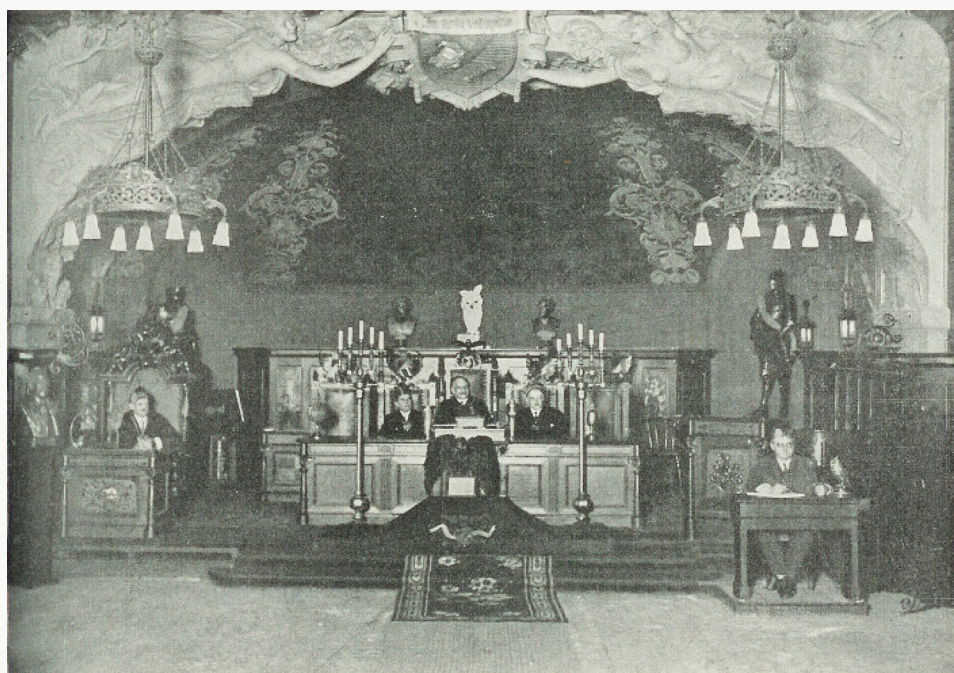
16 Schlaraffové udělovali tituly čestných schlaraffů tzv. Ehrenscharaffen také významným osobnostem německé kultury. Vybraní adepti byli symbolicky pasováni na rytíře a při tomto slavnostním aktu obdrželi rovněž rytířské jméno.



Obr. 14. Útok na hradní šenk v listopadu 1897, kresba Parcival de Vry, 1897, GStA, I. HA Rep. 227, Nr. 31

vodních třiadvaceti zakladatelských osobností se do výzdoby sálu promítly ty nejvýznamnější. Na pravé stěně směrem od trůnu byli zvěčněni: rytíř Carl II. der Frauenprüfer (divadelní ředitel Franz Thomé), Graf Gleichen der Lindenmüller (operní pěvec Albert Eilers), dále rytíř Plato der griechischer Bummler (spisovatel a historik Eduard Schmidt-Weisenfels) a rytíř Wendelin von Höllenstein (herec Conrad Hallenstein). Všichni jmenovaní měli blízko k tehdejšímu pražskému divadelnímu životu. Franz Thomé zastával funkci ředitele Stavovského divadla, zpěvák Albert Eilers působil v pražském německém divadle v letech 1858–1865 a později se proslavil i jako pěvec-basista Wagnerových oper v Beyreuthu. Také Conrad Hallenstein byl dobovou hereckou hvězdou a historik Eduard Schmidt-Weißenfels působil jako spisovatel a redaktor v různých evropských městech, na konci padesátých let 19. století rovněž v Praze, byl znám především jako autor životopisů. Schlaraffské noviny *Der Schlaraffia Zeyttungen* (*Das 70. Stiftungsfest der Allmutter*, DSZ 1930, 1551) uvádějí, že na hradě pražské Všemáti byla umístěna rovněž nástěnná podobizna významného pražského vrchního schlaraffa Raps der Große¹⁷ v životní velikosti (obr. 16), který byl iniciátorem prvního schlaraffského koncilu v Lipsku. Velmi pravděpodobná je rovněž přítomnost Rapsovy busty ve výzdobě sálu od německého sochaře Alberta Manthe. Pražská matka ji obdržela v roce 1895 darem od berlínské říše Bero-

17 Raps der Große (čes. Řepka Veliký) se v občanském životě jmenoval Edmund Eichler a živil se jako obchodník cukrem a melasou se sídlem na Senovážném nám. 5. S obchodním artiklem cukrové řepy souvisí jeho rytířské jméno. Srov. *Stammrolle der Schlaraffenreiche des Erdballes* (1881), 1.



Obr. 15. Trůn s úřadujícími vrchními schlaraffy v sále Allmutterburgu ve Štěpánské ulici, tisk, 1930, DSZ, Nr. 629, s. 1547

lina u příležitosti 36. výročí svého založení (DSZ, Nr. 197, 1376). Zda byla busta zničena při demolici vnitřních prostor hradu na přelomu listopadu a prosince 1897 nelze spolehlivě zjistit a ani na základě dostupných obrazových materiálů se nepodařilo její přítomnost ve výzdobě schlaraffského sálu doložit, nicméně je jisté, že dvě busty významných pražských schlaraffů se v sále nacházely a před rokem 1914 zdobily stěnu s okny (MMP HNX 001.277; *Abbildung der Schlaraffenburg der Allmutter Praga...*, GStA, Nr. 1059).

Nejmonumentálnější nástěnná malba celého prostoru schlaraffského sálu se nacházela nalevo od trůnu a jednalo se o alegorické vyobrazení nazvané „Hold uhuversa“ (obr. 17), zobrazující Schlaraffii jako vládkyni sedící na vyvýšeném trůně s typickou frygickou čapkou na hlavě, obklopenou zástupci jednotlivých schlaraffských říší – Prahy, Beroliny, Lipsie i Vindobony – a přijímající hold od vyslanců exotických zemí Asie a Afriky. Mezi vyobrazenými schlaraffy samozřejmě nemohly chybět osobnosti nerozlučně spjaté s historií spolku a zejména pak s výstavbou hradu pražské Všemáti – Allmutterburgu. Vedle rytíře Pipifaxe¹⁸ z říše Lipsia stojí pražští rytíři Barnabas a Schmerzenreich¹⁹ (po levici Schlaraffie), dále pak rytíři Barbarossa²⁰ a Leon²¹ (po pravici Schlaraffie) a v dolní části schodiště si můžeme prohlédnout rytíře Dynamo²² a Comité²³. Všechny jmenované rytíře lze na základě členských spolkových soupisů (Stammrollen) bezpečně ztotožnit s jejich občanskými jmény i profesemi. Obecně lze konstatovat, že se jednalo o vážené příslušníky střední a vyšší společenské třídy – obchodníky, právníky, příslušníky veřejné správy nebo spisovatele a umělce, nezřídka židovského původu. Mezi nástěnnými malbami ústily průduchy kryté kovovými mřížkami, patrně sloužící jako vývod centrálně řešeného topení, navrženého Buldrou v této části stavby (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1*, čj. 97205).

Vysokou uměleckou úroveň vykazovala zejména štuková výzdoba obloukovitého pasu v přední části místnosti, která příčně oddělovala prostor s trůny určený vrchním schlaraffům od zbytku sálu. Na předním čele tohoto pasu byly vymodelovány ve štu-ku dvě polonahé ženské postavy, pravděpodobně múzy, nesoucí znak pražské mateřské říše s typickými schlaraffskými atributy: pohárem a hlavou komedianta, doplněné spolkovým heslem *In arte voluptas*. Samozřejmě součástí štukové výzdoby byl také hlavní symbol spolku – výr, který se zde vyskytoval v různých podobách opakovaně.

18 Rt. Pipifax der Erwachsene (Lipsia), Max Ehmig, kamenický mistr a městský rada. Srov. *Stammrolle der Schlaraffenreiche des Erdballes* [1897], 14.

19 Rt. Schmerzenreich der Gesetzkundige, Wilhelm Eichenwald, soukromník. Srov. *tamtéž*, 6.

20 Vrchní schlaraff pro vnější záležitosti Barbarossa der Schöne (Praga), občanským jménem Heinrich Roedl, obchodník a továrník. Srov. *tamtéž*, 3.

21 Rt. Leon von Grazienheim (Berolina), Leon Treptow, spisovatel. Srov. *tamtéž*, 8.

22 Rt. Dynamo der Tannheusere (Praga), Georg Heuser, prokurista firmy Waldek & Wagner. Srov. *tamtéž*, 3.

23 Rt. Comité das Reichskind (Vindobona), Edgar Spiegl von Thurnsee (1839–1908), novinář, spisovatel a viceprezident spolku žurnalistů a spisovatelů „Concordia“. Srov. *tamtéž*, 60.



↑

Obr. 17. Nástěnná malba „Huldigung des Uhuversums“ (Hold uhuversa), původní součást výzdoby schlaraffského sálu Allmutterburgu ve Štěpánské ulici čp. 623/II. DSZ, Nr. 629, 1545

→

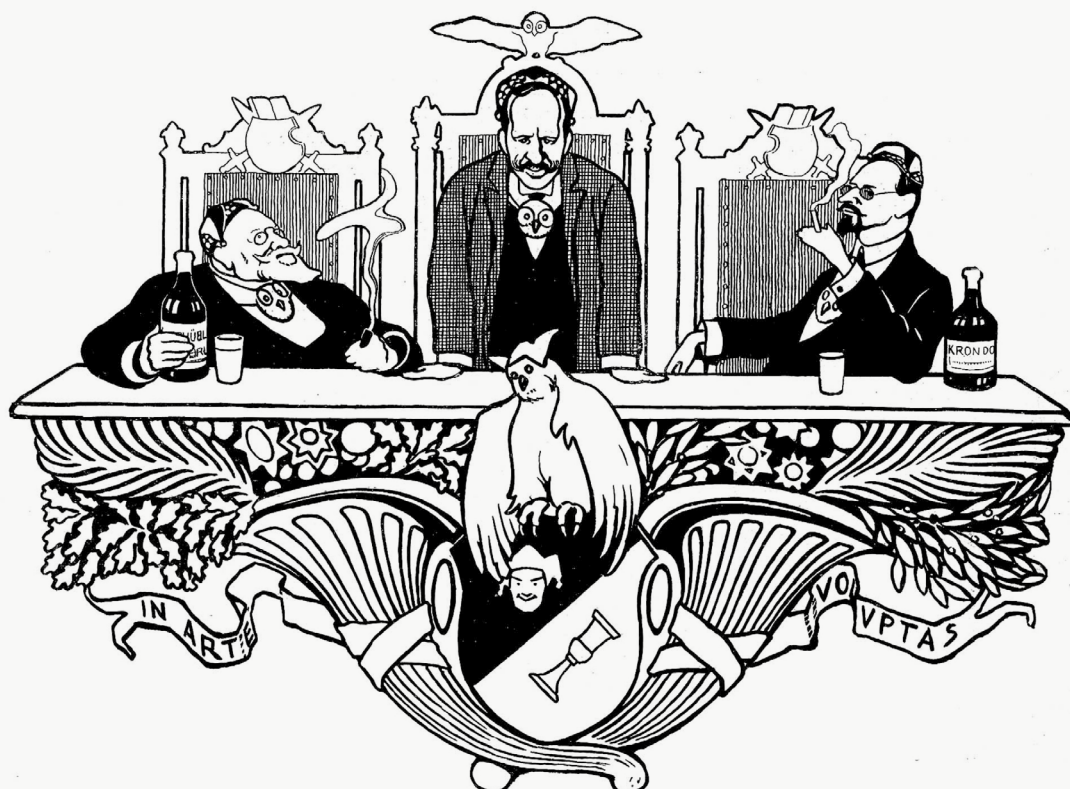
Obr. 16. Nástěnný obraz významného pražského vrchního schlaraffa Raps der Große (čes. Řepka Veliký), občanským jménem Edmunda Eichlera, obchodníka cukrem a melasou v Allmutterburgu, DSZ, Nr. 629, 1551

Nad pilastrem podpírajícím portálový oblouk byl znázorněn jako schlaraffské božstvo, výr – moudrý Uhu s frygickou čapkou, a jinde jako symbol rychlého šíření schlaraffské myšlenky v podobě sovy s rozepjatými křídly, sedící na dubové ratolesti (v rozích portálového oblouku). Součástí sálového mobiliáře byly dále různé ceremoniální předměty spojené s činností spolku, korouhev, prapor, poháry, gong (tamtam) a další.²⁴ V rohu místnosti se nacházel rovněž tzv. *Burgverlies* (žalář) pro dlužníky a rytíře, kteří se v rámci schlaraffské hry provinili proti spolkovým pravidlům a ceremoniím. Čestné místo v sále náleželo svatyni s podobiznami zemřelých schlaraffů v podobě dřevěné schrány, tzv. *Ahallaschrein*.²⁵ Schlaraffská kronika se rovněž zmiňuje o velkém množství darů, které

24 Z původní mobiliáře se do dnešní doby v Muzeu hlavního města Prahy zachoval pouhý nepatrný zlomek dobového vybavení. Blíže Kalašová 2022.

25 V roce 1965 tuto skříň objevil ve velmi zanedbaném stavu v sálu hradu ve Štěpánské ulici rytíř Polyphem z říše Herbipolis (Würzburg). Prostřednictvím zaměstnance hotelu Alcron se mu podařilo v následujícím roce skříň převézt do Německa, kde se stala součástí mobiliáře říše Ravensbergia v Severním Porýní. Srov. *Chronik des Verbandes Allschlaraffia* [1984], 62–64.

Der Thron der hohen Allmutter in der Jubeljahung 49/50.



Obr. 18. Der Thron der hohen Allmutter in der Jubeljahung 49/50 (Trůn velké Všemáti v jubilejním roce 1908/1909), DSZ Nr. 362., 30. 4. a.U. 50 [1909], 3439

pražská Všemáti u příležitosti zřízení spolkového sídla obdržela od ostatních říší, mezi nimi obzvlášť vyzdvihuje dar amerických schlaraffů – nový klavír, který byl nepostradatelnou součástí spolkových setkávání a oslav (*NATURALIST* [1914], 143–144).

Dům pulzoval čilým společenským ruchem i běžným životem nájemníků. V roce 1900 zde žilo dvacet jedna osob, mezi nimi hospodský Franz Feitl s rodinou, provozující v přízemí domu Plzeňskou restauraci, a také tu bylo ubytováno několik členů Schlaraffie (*AHMP*, f. 61, *Všeobecné sčítání lidu*). Byt ve třetím patře obýval Albert Martens, známý jako autor schlaraffské kroniky, kterou sepsal pod rytířským jménem Drasal der Glockenthurm (*tamtéž*). A po určitou dobu zde žil rovněž „železný kancléř“ spolku, výše zmíněný rytíř Barnabas (*Stammrolle der Schlaraffenreiche des Edrballes 1598* [1897]). Spolkové prostory s lokálem a kuželníkem v suterénu domu nabízela Schlaraffia příležitostně k pronájmu. K poradám a přednáškám je využíval např. spřátelený Německý polytechnický spolek (*Zu vermieten*, Bohemia, 1902, 15; *Deutscher polytechnischer Verein...*, 1910, 7). V domě také sídlilo nakladatelství Schlaraffie, které vydávalo spolkové noviny *Der Schlaraffia Zeyttungen* a další tiskoviny, jako byly každoroční soupisy členů tzv. Stammrolle, kroniky apod. Významným členem tehdejšího redakčního výboru byl rytíř Bimson der Lichtdrucker (Arthur Bellmann), známý pražský tiskař, nakladatel, fotograf a spoluvlastník tiskařského závodu Carl Bellmann (později Koppe-Bellmann na Smíchově).

Členové spolku se v Allmutterburgu v zimním období (Winterung), trvajícím podle schlaraffských zvyklostí od října do dubna, scházeli k pravidelným schůzkám, tzv. Sippungům (schl. něm. sippen = scházet se v hradu; srov. Schlaraffen-Spiegel und Ceremoniale [1903], 51, § 64 – § 78). První společná schůze v měsíci se nazývala schlarafiada a řešily se v ní různé administrativní a provozní záležitosti. Účastnit se jí mohli pouze plnoprávní členové spolku, tedy rytíři. Každá říše měla svůj každotýdenní jour-fixe (ve schl. něm. Uhtag nebo Sippungstag), pevně stanovený termín pravidelných setkávání, který v Praze připadal na sobotní 21. hodinu a dělil se na dvě části: oficiální a neoficiální. Oficiální část Sippungu podléhala striktně stanovenému rituálu s předepsanými ceremoniemi a zvyklostmi a jeho otevření předcházela zpravidla společná večeře v prostorách hradního šenku v přízemí budovy. Při vstupu do hradního sálu se každý schlaraff nejprve musel se zkříženými pažemi na prsou poklonit nejvyššímu schlaraffskému božstvu: sově – výrovi (Uhu) a provolat jeho jméno. Sippung pak zahájil úderem gongu (schl. něm. Tamtamschlag) říšský maršál na pokyn úřadujícího oberschlaraffa. Jeho zvuk byl signálem k utišení rozhovorů a usednutí ke stolu. Každý schlaraff měl své předem určené místo, kde pravidelně sedával. Poté následovala zahajovací píseň, představení hostů, ceremoniální přípitky, čtení, schvalování a podpis úředního protokolu. Navazující neoficiální část Sippungu se skládala ze zábavního programu samotných schlaraffů a obnášela různá hudební a umělecká vystoupení, přednášky či deklamace k pobavení zúčastněných, přičemž celkový ceremoniál nadále probíhal pod vedením úřadujícího vrchního oberschlaraffa a končil zpravidla o půlnoci.

Mimo tato pravidelná setkávání probíhaly i tzv. Krystallinen, jichž se mohli účastnit i rodinní příslušníci a ženy. Jednalo se zpravidla o různé výlety, tematické večery nebo oslavy svátků. Utužování přátelských vztahů patřilo k jednomu ze základních pilířů spolku a k naplňování tohoto principu měly přispívat i tzv. Kegelasende (kuželníkové večery) a Frühschoppen²⁶, tedy tradiční družné dopolední pospolitosti při společném jídle a pití piva, zpestřené hudebním doprovodem. V hradě pražské Všemáti se pravidelné kuželníkové večery odbývaly každé úterý, přičemž vždy první úterý v měsíci se jich mohly účastnit ženy, a Frühschoppen se konaly dvakrát týdně, vždy v pátek a v neděli o 11. hodině dopolední. Výjimečnou důležitostí mezi spolkovými festiviti zaujímal každoroční výroční slavnost založení, při níž bylo dobrým zvykem pozvat i rytíře z ostatních schlaraffských říší. V období vrcholících národnostních rivalit na přelomu století však bylo pro německojazyčný spolek v Praze, jehož celková členská základna navíc nepřetržitě stoupala, stále složitější nalézt společný modus vivendi a nadále nerušeně provozovat svou spolkovou činnost a na ni navazující aktivity.

Prosincové nepokoje 1897 a hrad pražské Všemáti

Stavba budovy spolkového domu pražské Všemáti byla dokončena v létě 1897 během spolkového předsednictví rytíře Barbarossy (viz výše) a 14. srpna 1897 byla novostavba s výjimkou spolkového sálu a kuželníku předána k užívání (*Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1*, čj. 124130). Schlaraffové tak mohli konečně přesídlit z pronajatých prostor v Německém domě Na Příkopě do vlastního hradu ve Štěpánské ul. čp. 623/II. na Novém Městě. Zahajovací shromáždění otevírající zimní sezónu (tzv. Winterung) 1897/1898 pro pravidelné Sippungen se konalo 13. listopadu 1897 již v prostorách nového, ale ještě ne zcela dokončeného hradu (*NATURALIST* [1914], 142). Vnitřní výzdoba rytířského sálu měla být realizována během následující zimní sezóny, kdy se také očekávala oslava 40. výročí založení pražské Všemáti. Při této příležitosti plánovali pražští schlaraffové prostory nového hradu za účasti širokého okruhu rytířů Allschlaraffie slavnostně vysvětit (*GSa*, Nr. 30).

Bohužel politické okolnosti doby novostavbě jazykově německého spolku příliš nepřály: čerstvě postavená budova se stala záhy po kolaudaci svědkem neblahých prosincových nepokojů, při nichž došlo k jejímu poškození. Během těchto dnů rozvášněný dav opakovaně napadl a zdemoloval nově postavené sídlo spolku, jakož i další budovy v držení pražských Němců a Židů. Hospodský sál hostinského Töpfera v přízemí čelní budovy Schlaraffie byl zcela vypleněn, došlo k poškození omítky, zničení výzdoby i zařízení restaurace, vymlácení oken a dalšímu rabování zabránila jen přivolaná policie a vojsko (*tamtéž*; viz obr. 14). „Dav vtrhl s hlasitým křikem a jásotem do domu a vnikl do

26 Český dobový tisk v souvislosti s Frühschoppen většinou hovoří o ranních pitkách. Ačkoliv nelze popřít, že při nich účastníci konzumovali i alkoholické nápoje (pivo), lépe vystihuje podstatu Frühschoppen anglické slovo brunch.

prostor restaurace v přízemí, kde si nevítaní hosté počínali vskutku barbarským způsobem. Ze stěn strhali obrazy, rozbili je a dupali po nich, dokud z nich nezbyli jen cáry; busty na stěnách rovněž strhali a rozbili na kusy; zařízení restaurace padlo rovněž za oběť, takže žádný stůl ani židle nezůstaly celé.²⁷ Záminkou pro rozpoutání nepokojů s výše popsanými destrukčními jevy se stala na jaře 1897 vydaná Badeniho jazyková nařízení, zrovnoprávňující užívání obou zemských jazyků ve vnitřním úředním styku. Namísto uklidnění situace však tato nařízení vedla k ještě větším rozporům. Zejména v jazykově německých oblastech Čech se zvedla velká vlna odporu, v Liberci, v Žatci a dalších místech došlo k fyzickým útokům na českou menšinu. Následující konflikty a oboustranné provokace přerostly v národnostní bouře, které po pádu Badeniho vlády vyvrcholily na přelomu listopadu a prosince 1897 v Praze. Cílem útoků, které měly podobu kamenování, plundrování nebo žhářství, se staly budovy, hostince, školy i obchody pražských Němců a Židů, přičemž byla zasažena nejen vnitřní část města, ale i okrajové a příměstské oblasti Karlína, Žižkova, Smíchova, Holešovic či Libně, kde bouře přerostly v pogromy. K uklidnění situace musela být kromě policie povolána i armáda. Přivolané hlídky se snažily chránit německý majetek před útoky davu, ty však neustávaly, až nakonec došlo 2. prosince k vyhlášení stanného práva a k ukončení rozpoutaného pouličního násilí.²⁸

Z výše popsaných skutečností jasně vyplývá, že plenění nezůstala ušetřena ani svým zaměřením apolitická a nekonfliktní společnost pražských schlaraffů. Ve spolkových předpisech (*Spiegel und Ceremoniale*) bylo dokonce výslovně zapovězeno zabývat se profánními tématy a zakázány byly i debaty o politice, financích, náboženství, jakož i zaměstnání jednotlivých členů.²⁹ O důsledném uplatňování těchto předpisů v praxi vypovídá například verdikt allschlaraffského smírčího soudu (*Allschlaraffisches Schiedsgericht*), který dne 2. prosince 1897 rozhodl o vyškrtnutí žatecké Saazie ze seznamu všech schlaraffských říší, a tím ukončil její existenci (*Erloschene Reyzche*, DSZ 1906, 2782). Důvodem byly neustávající spory mezi členy říše Saazia, které v této národnostně vypjaté době nabyly podoby politického hašteření, říše se rozdělila na dva zneprátelené tábory (německonacionální a německoliberalní) a smírčí soud,

27 *Ruhestörungen in Prag*. Bohemia 1897, 2; Obdobným způsobem popisuje incidenty odehrávající se v Praze na přelomu listopadu a prosince i zpráva popisující pražské prosincové nepokoje roku 1897, 6. 1. 1898 předložená pražským policejním ředitelstvím prezídiu místodržitelství: NA PM 1891-1900: 873/2 8/22/7, karta 2556.

28 Tamtéž.

29 § 73 *allschlaraffského zrcadla* zní: „*Politisieren, Lesen profaner Zeitschriften, Streiten über Nationalität und Religion, Karten – oder sonstige Gewinnspiele in der Burg werden mit aller Strenge bestraft. Der profane Beruf des Einzelnen ist als Gegenstand der Unterhaltung möglichst zu vermeiden.*“ (Politizování, čtení profánních časopisů, národnostní a náboženské spory, karetní nebo jiné hazardní hry v hradě se trestají s nejvyšší přísností. Profánnímu zaměstnání jednotlivců coby předmětu zábavy je doporučeno se vyhnout.) In: *Schlaraffen-Spiegel* (n. d.).

jemuž předsedala pražská Všemáti, dospěl vyjádřením pražského vrchního schlaraffa Barbarossy k rozhodnutí, že urovnání vztahů mezi žateckými členy není možné, a říši rozpustil.³⁰

Snaha vyhnout se politickým komentářům a stanoviskům byla pravděpodobně také důvodem, proč na stránkách spolkového tisku ani v kronice není tématu prosincových nepokojů, jejich průběhu a konsekvencím, přestože se přímo dotkla hradu pražské Všemáti, věnováno příliš místa. Rovněž o příčinách, proč se kulaté výroční oslavy pražské matky v této době odbývaly většinou v tichosti a skromném hávu, tisk schlaraffské provenience mlčí anebo se omezuje jen na stručná konstatování daného stavu věcí. Výjimku v tomto případě představuje snad jen interní korespondence mezi říšemi, dochovaná v pruském archivu (GStA, Nr. 743, Zerstörung der Burg der Allmutter Praga) v Berlíně (GStA). Složka schlaraffských oběžníků týkající se prosincového útoku na hrad pražské Všemáti je svědectvím skutečného rozhořčení, které tyto události mezi schlaraffy zejména v německých jazykových oblastech českých zemí a v Německu samotném vyvolaly. V liberecké říši Reichenbergia, následně v berlínské Berolině i mnichovské Monachii se proti útokům jednoznačně vymezili. Liberecká Schlaraffia se rétorikou německých nacionálů přihlásila k tradičnímu označení Liberce jakožto bašty tvořící účinnou hráz proti českému živlu „uprostřed rozbouřených vln gigantického boje mezi germánstvím a slovanstvím“, útok na sotva dostavěné sídlo pražských schlaraffů odsoudila jako čin pustého barbarství a vyzvala ostatní říše Allschlaraffie k účasti na pomocné akci ve prospěch pražské „milované Všemáti“ (GStA, Nr. 743, Sendbote *Schlaraffe des Erdballs hört!*). Ke koordinaci pomocné akce se později na základě vnitřního celospolkového hierarchického principu řízení vnitřních záležitostí přihlásila v pořadí druhá nejstarší schlaraffská říše Berolina, když vybídla ostatní, aby u příležitosti nadcházejícího 40. výročí založení Schlaraffia přispěli ke znovuobnovení vnitřního zařízení a výzdoby poničeného hradu prostřednictvím předání konkrétních darů v podobě soch, obrazů, vitrážových oken apod. (GStA, Nr. 743, Sendbote *Schlaraffen hört!*). Pražská říše gesto spoluúčasti a nabízené finanční pomoci s díky ocenila, poděkovala za projevenou podporu, ale zároveň již v prosincovém oběžníku (GStA, Nr. 743, Sendbote *Vielliebe Tochter...*) odmítla jakoukoliv hmotnou pomoc ze strany ostatních říší s odůvodněním, že věří ve vlastní síly a obětavost pražské členské základny, která „rovněž v průběhu následujícího roku nepoleví a bude schopna pokrýt vzniklé škody ze svého“. Vysoké procento členů spolku náležející k tehdejší zámožné měšťanské elitě skýtal poměrně slušnou naději na další finanční injekci z vlastních řad. O dalších důvodech diplomatic-

30 *Streichung des Reichs Saazia...*, GStA, Nr. 517/31. Není bez zajímavosti, že pražské bouře byly děním v Žatci přímo ovlivněny. Zde došlo na konci listopadu pro změnu k drancování místností českých spolků a obydlí českých živnostníků. Zpráva o žateckých útocích na Čechy akcelerovala v Praze intenzitu masových bouří s výše popsány antisemitskými a protiněmeckými projevy.

kého odmítnutí nabízené pomoci lze jen spekulovat. Je zjevné, že pražská Schlaraffia si důsledně střežila svou nezávislost a přijetí gesta nabízené pomoci tak mohla vyhodnotit jako výraz potvrzení vlastní neakceschopnosti. Navíc se vše odehrávalo v národnostně vypjaté atmosféře a ve spolku mohly existovat oprávněné obavy z možných komplikací, které by provázanost se zahraničními německými spolky spojená s finanční podporou mohla přinést. Z této perspektivy se pražská Schlaraffia, pokud chtěla nadále ctít své základní principy apolitičnosti a svobodomyslnosti založené na vzájemném přátelství a porozumění, nemohla nechat zaplést do závislosti na nacionální rétorikou živené podpoře, a celkem logicky si zvolila cestu neutrální soběstačnosti. Všeschlaraffský koncil konaný v dubnu 1898 ve Vídni i přesto nakonec rozhodl ve všeobecné shodě podpořit Všemáti subvencí ve výši 6 000 říšských marek z přebytků svého fondu, aby mohla poškozený hrad opravit (GStA Nr. 517/32 Sendbote [*Berolina*]).

Výroční slavnosti v době vrcholících národnostních konfliktů na přelomu 19. a 20. století

Složitou situaci německojazyčného spolku Schlaraffia v Praze v době vrcholících národnostních konfliktů v předvečer první světové války lze ilustrovat na příkladu pořádání kulatých výročních slavností.

V roce 1884 slavili schlaraffové čtvrtstoleté trvání pražské matky v pronajatých prostorách Německého kasina. V dřevěné přístavbě vytvořené z původní zahradní terasy náležející k Německému domu se od roku 1877 nacházel jejich skromný hrad (*Zur 2500. Sippung der Allmutter*, DSZ 1928, 1030). Do Prahy se u příležitosti tohoto významného schlaraffského jubilea sjely delegace většiny schlaraffských říší a kolonií a celkový počet účastníků včetně pražských Sassů (členů) dosáhl počtu 207 schlaraffů. Mateřská říše obdržela stovky blahopřejných dopisů a telegramů a slavnost se odbývala ve veselém a přátelském duchu. Třídenní oslavy provázely různé kulturní akce a zábavní podniky, které vyvrcholily slavnostním večerním divadelním představením frašky *Únos Sabine* ve Stavovském divadle. Oficiálních oslav v Zrcadlovém sále Německého kasina se mohli účastnit jen registrovaní návštěvníci, kteří obdrželi číslované vstupenky, vytištěné pro tuto zvláštní příležitost a opravňující jejich držitele účastnit se slavnostního banketu. Pražští schlaraffové také sestavili speciálního průvodce Prahou (*Memento Pragae!* [n. d.]), jenž vtipnou formou představoval přespólním rytířům město coby kolébku schlaraffského uhuversa, při jehož zrodu byl přítomen samotný velký Uhu (*Kalašová 2022*). Zatímco 25. a 30. výročí ještě proběhlo ve slavnostním stylu za přítomnosti vyslanců mnoha schlaraffských říší a kolonií, při nichž nechyběla slavnostní hostina a bohatý zábavní kulturní program (XXX. Stiftungsfest der Allmutter, GStA Nr. 30/89; *Zur 2500. Sippung der Allmutter*. DSZ 1928, 1030), od devadesátých let 19. století byl jejich průběh poznamenán zjevnou zdrženlivostí a snahou vyhnout se přílišné okázalosti, která by mohla strhnout nežádoucí pozornost.

V roce 1899 se přiblížilo 40. výročí trvání pražské Všemáti. Vzhledem k výjimečnému postavení Prahy v rámci spolkové hierarchie a s ohledem na její nové sídlo ve Štěpánské ulici se dala očekávat hojná účast nejen místních, ale i přespolních rytířů, a tomu měla odpovídat i organizace celého podniku a s ním spojená důstojnost a velkolepost výroční slavnosti. V březnu 1899 obdržely ostatní říše Allschlaraffie v předstihu již dříve avizované pozvání na akci spojenou s posvěcením nového hradu – Allmutterburgu (Beilage..., DSZ 1899, 1757). Její konání se ale s odůvodněním na nevyhovující stav vnitřního vybavení budovy posunulo na březen 1900 (*NATURALIST* [1914], 44–45). Pražská Všemáti nakonec na organizaci větší okázalé slavnosti zcela rezignovala a 40. výročí svého založení oslavila pouze v úzkém kruhu pražských členů spolku u příležitosti pasování nových rytířů dne 21. dubna 1900 (*tamtéž*, 45). Důvodem byly přetrvávající národnostní konflikty a obava z narušení průběhu oslav většího charakteru, při nichž by musely schlaraffové zajistit ubytování pro návštěvníky a rovněž počítat s pronájmem dalších prostor v centru Prahy, neboť Allmutterburg nedisponoval dostatečnou kapacitou.

O utlumení dalších aktivit v rámci pražské říše vypovídá i postesknutí pražských vrchních schlaraffů o nízké účasti příslušníků Prahy na dalších neformálních setkáváních mimo pravidelné Sippungy. Pražská říše, která by měla být pro ostatní vzorem v družnosti a utužování přátelství, prý povážlivě zaostává za ostatními říšemi a nevyužívá dostatek příležitostí k navazování přátelských styků např. prostřednictvím účasti na pravidelných kuželníkových večerech a Frühschoppen (*Schlaraffen hört!*, GStA Nr. 30).

I následující padesátileté výročí v roce 1909 bylo poznamenáno obavou z možného nežádoucího průběhu a Praga nabyla přesvědčení, že nelze garantovat bezpečí pro účastníky tak rozsáhlé a významné akce. V rozporu se závěry VI. schlaraffského koncilu v Berlíně (1903) se opět výroční slavnost v sídelním městě Allschlaraffie neuskutečnila. Pražská říše měla ještě v živé paměti dusnou atmosféru stanného práva, vyhlášeného po několikátýdenních národnostních bouřích v prosinci 1908, a oslavy kulatého výročí, spojené s pořádáním VII. všeschlaraffského koncilu přesunula do Vídně (*NATURALIST* [1914], 101–138). Tomuto rozhodnutí předcházela široká interní debata napříč jednotlivými říšemi. Pražská Všemáti nejprve navrhovala přesunout termín konání výroční slavnosti a koncilu na další rok a zachovat tak místo konání v Praze, ale proti jejímu návrhu se postavila většina schlaraffských říší s odůvodněním, že předpisy Zrcadla³¹ jsou závazné a je nutné je dodržovat, i kdyby se akce měla konat jinde, než bylo stanoveno. Ostatní říše také celkem logicky namítaly, že není jisté, zda příští rok bude situace v Praze příznivější, a argumentovaly názorem, že pražská Všemáti je více symbolem žijícím v srdcích pražských oberschlaraffů, kteří jsou nositeli jejího ducha, než konkrétní říší, spojenou s místním sídlem v Praze: „Nektotožňujeme svrchovanou pražskou Všemáti s profánním městem Prahou a jsme toho

31 Spiegel und Ceremoniale byl závazný soupis všech spolkových předpisů, které musela každá říše dodržovat, a mohl je revidovat jedině všeschlaraffský koncil.

názoru, že všude tam, kde svrchovaná pražská Všemáti postaví svůj trůn, je Praga,“ píše plzeňská říše Pilsenia v reakci na oběžník pražské Všemáti z prosince 1908 a dále zmiňuje, že říše z Německa prý avizovaly svou neúčast, pokud se akce bude odbývat v Praze.³²

Posledním popudem k definitivnímu rozhodnutí pražských schlaraffů ustoupit od pořádání koncilu a slavnosti v kolébce schlaraffského hnutí se stal článek otištěný koncem února 1909 v mladočeských Národních listech (*Němci a výstaviště...*, Národní listy 1909, 3), v němž autor upozornil na skutečnost, že Národní jednota severočeská nemůže konat svůj podnik na podporu českých menšin v pohraničí v prostorách holešovického Výstaviště, protože ty si již dříve zamluvil pražský německý spolek Schlaraffia. V dalších dnech se na stránkách českého národního tisku objevily nesouhlasné štvavé články (*„Schlaraffia“, zemský výbor...*, Národní listy 1909, 3; *O propůjčování...*, Národní listy 1909, 2; Venkov; Čech), které odsuzovaly rozhodnutí zemského výboru postoupit výstavní místnosti v Královské oboře německému spolku. Autoři článků upozorňovali na údajné „podezřelé a tajemné“ okolnosti plánované akce, Schlaraffii bylo přisuzováno provokativní chování při pražských prosincových nepokojích 1897 a plánovaný pražský schlaraffský koncil byl označen za všenněmeckou slavnost obřích rozměrů, která má za cíl dokumentovat „slovanskou matičku Prahu“ jako německou Allmutter Pragu: *„Řád Schlaraffů, jehož hlavní známkou jest bláznovský kostým a směšné obřadnictví, jest sice společenstvem nepolitickým, jehož stanovami udaným účelem jest ušlechtilá zábava,*“ připsal pisatel na stránkách *Národních listů*, ale vzápětí dodává, že spolek *„ve skutečnosti stojí ve službách velkoněmecké myšlenky jako všechny německé organizace a instituce*“. Prostor Výstaviště označuje s odkazem na pořádání Všeobecné zemské výstavy v roce 1891 za *„slavné poutní místo“* českého národa, kde německý spolek *„v době utlačování českých menšin“* v jazykově německých oblastech nemá co pohledávat. Tato vyhrcočně nacionální argumentace, typická pro období vypjatých národnostních sporů přelomu století, byla přítomna jak na české, tak německé straně. Mladočeský tisk se svým hluboce zakořeněným vědomím politického znevýhodňování Čechů oproti Němcům zůstával věrný svému protiněmeckému stereotypnímu líčení českého Němce coby neústupného, agresivního a panovačného škůdce, přičemž velmi často nerozlišoval mezi Němci samotnými a německými Židy. Typické jsou pro mladočeský humor tohoto období protiněmecké karikatury s nezbytným antisemitským nádechem, uveřejňované např. v *Humoristických listech*, i snaha o prezentaci Prahy jako vzorově etnický čistého českého města (srov. Soukupová 2000, 8–41). Aktivizování vazeb s dalšími schlaraffskými říšemi ze zahraničí a zámoří na půdě české matičky Prahy bylo pro mladočechy něčím zcela nepřipustným a ve „slovanské“ Praze nevídaným jevem.

32 *„Wir identificiren nicht die hohe Allmutter Praga mit der profanen Stadt Prag und sind der Ansicht, überall wo die hohe Allmutter ihren Thron aufschlägt, ist Praga.“* In: GStA, Nr. 773, Vorbereitungen zum VII. Concil Vindobona....

Kritickou poznámku na adresu českého tisku utrousil i hlavní tiskový orgán německo-liberální politiky deník *Bohemia*: „Šovinismus Čechů tímto opět zmařil jednu z událostí, která do města mohla přinést nejen důstojnost, ale také bohaté materiální a hospodářské výhody. Čeští obchodníci a živnostníci, kterým byly tyto výhody odepřeny, si mohou jít stěžovat do redakce *Venkova* a k jeho podobně smýšlejícím stoupencům.“ (*Das Schlaraffen-Fest*, *Bohemia* 1909, 6.)

Vedení pražské Všemáti se prostřednictvím svých vrchních schlaraffů snažilo nadále hájit apolitičnost spolku a ve vypjaté době národnostních střetů zachovávat rezervovaný odstup, a především věrnost svým ideálům, které spočívaly v podpoře umění, humoru a přátelství.³³ Tomu odpovídá i striktní rozhodnutí rady pražské Všemáti o vyloučení žatecké říše Saazia z řad *Allschlaraffie* (viz výše), ale i poměrně umírněná defenzivní reakce po zveřejnění kritických článků na její adresu v českém tisku na jaře 1909. Na vzniklou situaci v otázce pronájmu prostor holešovického Výstaviště zareagovala Praga odvoláním své žádosti a konečným rozhodnutím o přesunu celé akce do Vídně. „Nepříznivé profánní poměry a události znemožnily pořádání VII. koncilu a slavnosti 50letého trvání Všemáti na území Prahy,“ (*NATURALIST* [1914], 101) píše se v pozvánce hostitelské říše Vindobona, rozeslané všem schlaraffským říším a koloniím k účasti na této výjimečné akci, která se konala od 17. do 20. června 1909 v hlavním městě habsburské monarchie. Setkání se účastnilo na dva tisíce členů s rodinami. Z důvodu očekávané vysoké účasti byly z německých měst Lipska a Drážďan vypravovány zvláštní vlaky, a z Pasova dokonce vyjel do Vídně parník, aby přivezl nadšené účastníky vrcholného schlaraffského podniku z Evropy i ze zámoří (*Kalašová* 2022, 32). Nicméně z projevů legátů jednotlivých říší bylo patrné zklamání nad nemožností konání tak významné jubilejní akce v kolébce schlaraffského hnutí – Praze. V podobném duchu vyznívala i karikatura s vyobrazením trůnu velké Všemáti v jubilejním roce 49/50 otištěná v *Der Schlaraffia Zeyttugen* (*Der Thron der hohen Allmutter...*, *DSZ* 1909, 3439; obr. 18). Skleslé výrazy ve tvářích vrchních schlaraffů Devasta, Cyklopa a Gordona, zadumaně popíjejících sklenku blíže neurčeného moku a pokuřujících doutníků, doplňuje odevzdané vzezření jinak mocného Uhu (výra), erbovního schlaraffského symbolu. Podle schlaraffské kroniky se ale koncil odvíjel v přátelském duchu a k všeobecné spokojenosti zúčastněných. Jako symbol vděčnosti předali nakonec zástupci říše Berolina jménem celého hnutí pražské

33 Je přinejmenším zavádějící označovat pražskou Schlaraffii, v jejíž řadách bylo značné množství jazykově německých Židů, za podněcovatelku prosincových nepokojů v roce 1897, které se nakonec zvrhly v pogromy namířené právě proti židovskému obyvatelstvu. Z novinových zpráv, ani zpráv pražského policejního ředitelství nic takového nevyplývá. K eskalaci napětí došlo po pochodu německých studentů v buršáckých stejnokrojích z Německého domu Na Příkopě k budově *Schlaraffie* ve Štěpánské. Srov. Zpráva popisující pražské prosincové nepokoje roku 1897, 6. 1. 1898 předložená pražským policejním ředitelstvím prezídiu místodržitelství: NA PM 1891–1900: 873/2 8/22/7, karton 2556.

Všemáti korouhev³⁴ z moaré hedvábí s vyšíkými erby všech říší a kolonií Allschlaraffie a zároveň informovali o allschlaraffské iniciativě ke zřízení podpůrného fondu pro členy spolku ocitnuvších se v nouzi napříč schlaraffskými říšemi. Fond k 1. dubnu 1909 disponoval peněžními prostředky v celkové výši 3 874,95 marek (*NATURALIST* [1914], 112). Tento předvídavý počín se setkal s vřelým přijetím u vrchního schlaraffa pražské Všemáti Devasta vom Böhmerwalde (Felix Lechner), kterému myšlenka těsnějšího sepětí členů spolku byla vždy velmi blízká, a rovněž podpořil zřízení podpůrné pokladny pro vzájemné zaopatření členů, což později ocenily hlavně vdovy a sirotci po padlých schlaraffech na bojištích první světové války (*Krsek* 2015, 63). V osobnosti obeschlaraffa Devasta, který se také jako mnoho dalších schlaraffů hlásil k židovství a byl společensky i profesně váženou personou, získala pražská Všemáti ideální autoritu s vynikajícím řečnickým nadáním, schopnou převést Schlaraffii složitým obdobím první světové války a nadále uchovat její tradiční hodnoty i po jejím skončení v nově vzniklém Československu.

Pražské sídlo Schlaraffie a jeho význam v allschlaraffském hnutí v předvečer vypuknutí první světové války

Výjimečnost spolkového domu Schlaraffie ve Štěpánské ulici spočívala především v symbolickém chápání postavení pražské matky, která byla uctívána jako ochránitelka a strážkyně spolkových ideálů (např. *Die Feier des Stiftungsfestes...*, DSZ 1919, 6673). Pražští schlaraffové byli při stavbě svého sídla vedeni myšlenkou vytvořit v Praze vzorový schlaraffský hrad, který by se mohl stát inspirací pro ostatní schlaraffské říše a zároveň reprezentativním místem pro setkávání a pořádání častých slavností a ceremonií. Sama budova coby sídlo pražské Všemáti plnila především funkci zázemí pro pražské schlaraffy a s nimi spojené úřady. Tomu odpovídaly i její rozměry a výzdoba interiérů, na níž se podíleli němečtí či židovští umělci spjatí s existencí společenství svobodomyšlných schlaraffů. Jedná se o neprávem pozapomenuté osobnosti, jejichž životní osudy a dílo však již přesahují daný rámec příspěvku. Za všechny můžeme jmenovat malíře a scénografa Parcivala de Vry. Ve službách tzv. dvorních umělců (Hofmaler) působili např. malíř Alois Kirnig, později také Julius Singer, Jiří Jilovský nebo medailér Adolf Henke.

Z výše popsaných skutečností je zjevné, že pražská Všemáti disponující od roku 1897 vlastním hradem ve Štěpánské ulici plnila v této době spíše funkci duchovního centra schlaraffského světa (*uhuversa*, schl. něm.). V rámci celosvětově rozšířeného allschlaraffského hnutí požívala zvláštní úcty, byla uznávána jako pramatka všech schlaraffských říší. Praga se rovněž stala sídlem oficiálně ustaveného svazu Allschlaraffie a s tímto výsadním postavením bylo spojeno i následné přesídlení redakce schlaraffského vydavatelství z Lipska do Prahy a další významné funkce. Celosvětový svaz

34 Nyní uložena ve sbírce uměleckého řemesla Muzea hlavního města Prahy po inventárním číslem MMP HD 002.444.

Allschlaraffie byl v nultých letech 20. století na vzestupu a tomu odpovídal i celkový nárůst členské základny a počtu jednotlivých říší. Od konání pětadvacáté výroční slavnosti (1884) se k roku 1909 počet členů více než ztrojnásobil a nadále vzrůstal (tab. 3). Pořádání všeschlaraffských srazů, tzv. koncilů i výročních slavností pražské matky se proto stávalo stále náročnějším podnikem na organizaci a ve světle neutuchajících národnostních sporů možnou záminkou k útoku ze strany české většiny v Praze. Pražská Všemáti vlivem vnějších politických událostí proto nebyla v této době schopna plnit funkci pořadatele větších schlaraffských akcí. Ačkoliv se jednalo o apolitickou a veskrze přátelskou společnost, nikdy se v útrobách nového hradu Allmutterburgu nekonal žádný koncil.³⁵ Tyto pravidelné všeschlaraffské srazy, odehrávající se v pětiletých intervalech, většinou hostila města německy mluvících zemí a nejinak tomu bylo i po skončení první světové války, kdy se dva z koncilů konaly v sudetoněmeckém pohraničí a další v Salzburgu a Heidelbergu. V době prohlubujícího se českoněmeckého antagonismu a oboustranného nacionalismu přelomu 19. a 20. století Praha představovala příliš třaskavou půdu pro organizování hojně navštěvovaných setkání jazykově německého spolku a z obav před možnými násilnostmi pražská říše na pořádání větších akcí raději rezignovala. Plnit roli centra allschlaraffského hnutí se jí nemohlo v důsledku vnějších událostí zcela dařit, v symbolické rovině ale bezesporu jako ochránitelka schlaraffských hodnot a principů obstála.

35 Poslední a jediný koncil, který hostila říše Praga, se konal v roce 1883.

Tabulka č. 1 Profesní struktura členů spolku Schlaraffia Praga v roce 1898**

POVOLÁNÍ	POČET	PROCENTA
hudebník, zpěvák, herec	22	27,5
malíř, sochař, architekt	5	6,25
nakladatel, spisovatel	2	2,5
obchodník	12	15
úředník, účetní, finanční komisař	10	12,5
právník, prokurista	6	7,5
továrník	4	5
bankéř	4	5
profesor – VŠ učitel	2	2,5
voják – plukovník, důstojník	2	2,5
lékař (Impfdirektor)	2	2,5
strojní inženýr	2	2,5
soukromník (Privatier)	1	1,25
ostatní*	6	7,5
CELKEM	80	100

* Drechslermeister, Hotelbesitzer, Hofoptiker, Baumeister, Chemiker, Schwimm-und Badeanstaltbesitze

** zdroj Stammrolle der Schlaraffenreiche des Erdballes 1598, Verlag Schlaraffia Prag [1897], Druck Karl Bellmann

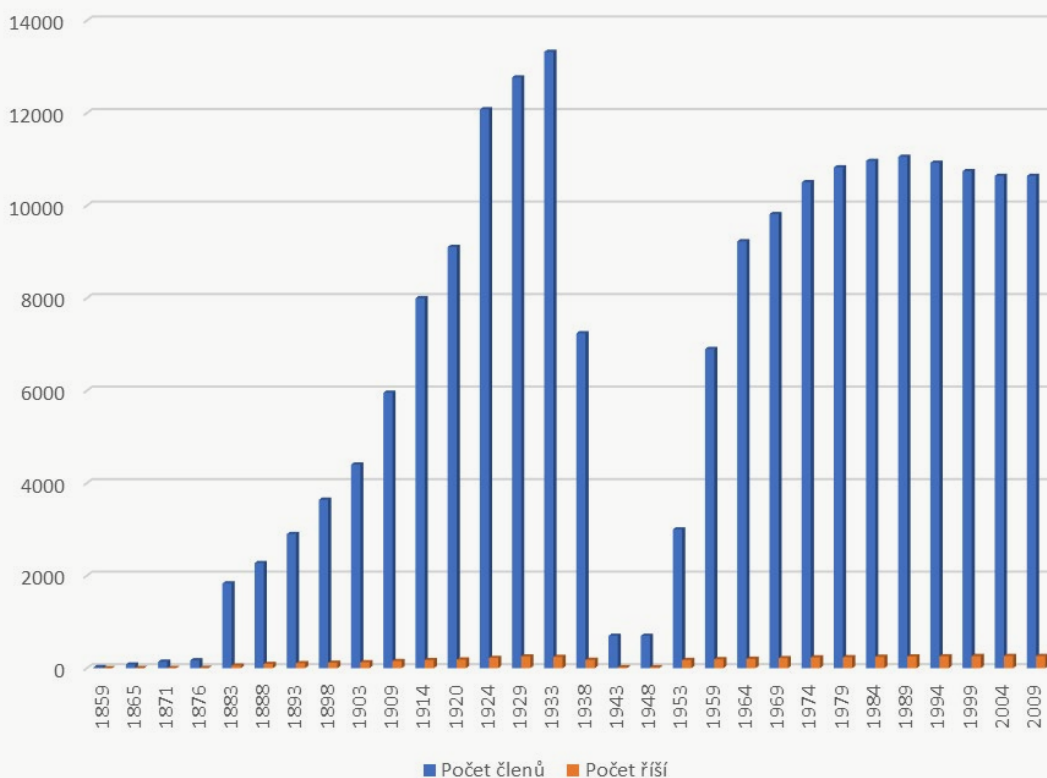
Tabulka č. 2 Chronologie hradů pražské Všemáti*

1859	Restaurace U Freundů	Freund's Restauration	roh Vodičkovy ulice a V Jámě
1859–1862	Restaurace U Hopfenstocků	Zum Hopfenstock	Vodičkova 674/II (dnes Navrátilova 674/II)
1863	Německé kasino	Deutsches Casino	
1867	Kopmanka, restaurace Novoměstského divadla	Koppmania, Neustädter Theater Restaurant	Templová 649; Divadlo před Koňskou branou
1869	Kopmanka, restaurace Novoměstského divadla	Koppmania, Neustädter Theater Restaurant	Templová 649; Divadlo před Koňskou branou
1871	Kopmanka	Koppmania	
1872	Kopmanka, restaurace Novoměstského divadla	Koppmania, Neustädter Theater Restaurant	Templová 649; Divadlo před Koňskou branou
1874	Libalia	Libalia	Templová 649
1875	restaurace Novoměstského divadla	Neustädter Theater Restaurant	Divadlo před Koňskou branou
1876–1877	Libalia	Libalia	
1877–1897	Německý dům/kasino	Deutsches Haus/Casino	Na Příkopě 859/22
1897–1939	hrad Všemáti	Allmutterburg	Štěpánská 623/II

* zdroj Rt. Netzwurm, Burgen und weitere Orte der Allmutter Praga, dostupné online [6. 8. 2021] <https://schlaraffia-praga.de/praga/11-burgen-und-weitere-orte-der-allmutter-praga>

Tabulka č. 3 Graf růstu členské základny v letech 1859–2009*

Růst členstva a říší



* zdroj www.schlaraffia.org

Shrnutí

Historická mikrostudie nabízí prostřednictvím popisu osudů domu na Novém Městě pražském ve Štěpánské ulici vhled do fungování apolitického pražského německojazyčného spolku Schlaraffia. Dnes téměř pozapomenutý spolek byl kdysi samozřejmou součástí spolkového života multikulturního města 19. a první třetiny 20. století, kde se prolínaly různé národnosti a etnické skupiny. Schlaraffia byla založena v roce 1859 v Praze a vzešla z prostředí místních německy hovořících divadelních umělců, kteří se rádi věnovali tvůrčí umělecké zábavě, recesi a parodii. Společnost věrná ideálům humoru, přátelství a umění si zakládala na své apolitičnosti, odmítala jakoukoliv ideologii a ve svých stanovách dokonce přímo svým členům zakazovala bavit se o profánních tématech, jakými byla politika, finance nebo náboženství.

V době vrcholících národnostních sporů mezi Čechy a Němci v Praze na přelomu 19. a 20. století se již etablovaná a do mnoha míst celého světa rozšířená společnost pražských schlaraffů rozhodla postavit vlastní reprezentativní sídlo ve Štěpánské ulici čp. 623/II, tzv. Allmutterburg (hrad pražské Všemáti). Vcelku nenápadný dům byl výjimečný tím, že se jednalo o sídlo nejen pražské, ale současně i celosvětové organizace schlaraffského hnutí.

Prostřednictvím analýzy historických pramenů z českých a německých archivů, dostupné literatury a periodik studie rekonstruuje podobu pražského sídla coby centra všeschlaraffského hnutí. Věnuje se projektu, výstavbě i výjimečné vnitřní výzdobě domu, na níž se podíleli členové Schlaraffie, ve své době uznávaní umělci a výtvarníci. Popisuje poškození novostavby při prosincových nepokojích 1897 českou lůzou a na příkladu konání výročních slavností přibližuje spletitou situaci německojazyčného spolku v tehdy „české“ Praze.

Dům byl postaven v roce 1897 podle plánů architekta Františka Buldry a jako sídlo spolku fungoval až do převzetí moci nacisty v roce 1939. Po jeho oficiálním rozpuštění sloužila budova Schlaraffie jako sídlo paramilitárnímu nacistickému oddílu SA Standarte 52 Prag. Pravděpodobně během pražského květnového povstání došlo k poškození exteriéru i interiéru budovy, což dokládá soubor negativů, uložený ve sbírce Muzea hlavního města Prahy. Dům byl v roce 1945 konfiskován a převeden pod národní správu, která jej svěřila nejprve do užívání Svazu osvobozených politických vězňů a později okresnímu sekretariátu KSČ. Již tehdy se uvažovalo o adaptaci vnitřních prostor na divadelní sál, ale národní výbor plánované změny zamítl z důvodu údajné nedostačené kapacity budovy. Během následujícího období dům chátral, až se stal součástí sousedního hotelu Alcron, který prostřednictvím investora, podniku Interhotel Praha, provedl jen nutné zabezpečovací práce. Z důvodu havarijního stavu budovy bylo po roce 1989 rozhodnuto o demolici objektu a stavba byla částečně při poslední přestavbě hotelu Alcron v devadesátých letech 20. století stavebně začleněna do nově rekonstruovaného hotelu. Existenci spolku v místě dnes připomíná pamětní deska a symbolický relikt původních historických vstup-

ních dveří ve fasádě hotelu. O tuto připomínku se zasadili zástupci německé Schlaraffie, kteří v roce 1990 vstoupili v jednání s pražským památkovým ústavem.

Osudy pražského sídla německé Schlaraffie, coby duchovního centra schlaraffského hnutí byly na přelomu 19. a 20. století poznamenány prohlubujícím se česko-německým antagonismem, který v Praze vrcholil v době prosincových nepokojů 1897 a nevyhnul se ani svobodomyšlnému apolitickému spolku schlaraffů. Společenskopolitická situace znemožňovala v sídelním místě schlaraffského hnutí konat jakékoliv větší akce a pražská centrála na ně rezignovala. Nicméně její výsadní postavení bylo i nadále ostatními říšemi přijímáno a ctěno, v symbolické rovině jako ochránitelka schlaraffských hodnot a principů, spočívajících na vzájemném porozumění, obstála.

Summary

This historical micro-study offers an insight into the workings of the apolitical, Prague-based, German-language Schlaraffia society by describing the fate of a house on Štěpánská Street in Prague's New Town. The society, which is almost forgotten today, was once an integral part of the social life of this multicultural city in the 19th century and first third of the 20th century, when different nationalities and ethnic groups intermingled. Founded in 1859 in Prague, Schlaraffia emerged from the community of German-speaking theatrical artists, who enjoyed creative artistic entertainment, whimsy and parody. True to the ideals of humour, friendship and art, the society prided itself on being apolitical, rejecting any ideology and in its statutes even directly forbidding its members to discuss profane topics such as politics, finance and religion.

At the height of the national unrest between Czechs and Germans in Prague in the late 19th and early 20th centuries, the already established society of Prague Schlaraffs, which had spread to many cities around the world, decided to build its own resplendent headquarters at 623/II Štěpánská Street, the Allmutterburg (the castle of the Prague All-mother). This rather unassuming building was exceptional for being not only the headquarters of the Prague, but also of the worldwide organisation of the Schlaraffia movement.

By analysing historical sources from Czech and German archives, available literature and periodicals, the study reconstructs the appearance of the Prague headquarters as the centre of the All-Schlaraffia movement. It examines the design, construction and exceptional interior decoration of the house, which Schlaraffia members, renowned artists and designers in their time, contributed to. It describes how the new building was damaged during the December 1897 riots by the Czech mob and uses the example of the annual festivities to explain the complicated situation that a German-language society found itself in in the then "Czech" Prague.

The house was built in 1897 according to plans by the architect František Buldra and functioned as the society's headquarters until the Nazis seized power in 1939. After

the society was officially dissolved, the Schlaraffia building served as the headquarters of the Nazi paramilitary unit, SA Standarte 52 Prag. The building's exterior and interior were probably damaged during the Prague uprising in May 1945 as shown by a set of negatives in the Prague City Museum's collection. The house was confiscated in 1945 and transferred to the national administration, which first handed it over to the Union of Liberated Political Prisoners and later to the district secretariat of the Communist Party of Czechoslovakia. At that time, adapting the interior into a theatre hall was considered, but the National Committee rejected the planned changes because the building was allegedly not big enough. During the following period, the building fell into disrepair until it became part of the next-door Alcron Hotel, which, through the investor – the Interhotel Praha, carried out only the necessary safety work. Due to the dilapidated state of the building, it was decided after 1989 to demolish it and during the last reconstruction of the Alcron Hotel in the 1990s it was partly incorporated into the newly renovated hotel. The existence of the society on the site is now commemorated by a memorial plaque and a symbolic relic of the original, historical entrance door in the hotel's façade. This commemoration was made possible by representatives of the German Schlaraffia, who began negotiations with the Prague Heritage Institute in 1990.

The fate of the Prague headquarters of the German Schlaraffia as the spiritual home of the Schlaraffia movement was marked in the late 19th and early 20th centuries by deepening Czech-German antagonism, which culminated in Prague at the time of the riots in December 1897 and did not escape even the free-thinking, apolitical Schlaraffia society. The sociopolitical situation prevented any major events from being held in the seat of the Schlaraffia movement and the Prague headquarters became resigned to this fact. Nevertheless, its privileged position continued to be accepted and revered by the other Reichs, and on a symbolic level it stood as a protector of Schlaraffian values and principles, based on mutual understanding.

Seznam pramenů a literatury

Archivní prameny a sbírky

Archiv hlavního města Prahy (AHMP), f. 61 Všeobecné sčítání lidu, Spisy, stav k 29. 12. 1900, dostupné z: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=4ad466c861ba-43c38af912fb5de77924>

Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1, čp. 623/II, Úřední korespondence Stavebního referátu MHMP národnímu správci domu čp. 623/II, ve Štěpánské ul. č. 38, 17. 4. 1948, čj. III 9832/48.

Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1, čp. 623/II, čj. 158425, Magistrát královského hlavního města Prahy dne 18. 1. 1899.

Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1, čp. 623/II, čj. 71750, Magistrát královského hlavního města Prahy dne 12. 5. 1897.

Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1, čp. 623/II, čj. 97205, Magistrát královského hlavního města Prahy dne 11. 7. 1896.

Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1, čp. 623/II, čj. 114002, Magistrát královského hlavního města Prahy dne 21. 7. 1897.

Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1, čp. 623/II, čj. 97 205, Magistrát královského hlavního města Prahy dne 11. 7. 1896.

Archiv stavebního úřadu pro Prahu 1, čp. 623/II, Úřední korespondence Stavebního referátu III. MHMP, 19. 3. 1941, čj. Z1.III.-5336/1941.

Geheimer Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA), Bestand Schlaraffia (Dep.), I. HA Rep. 227, Nr. 30, Nr. 48, Nr. 68, Nr. 227, Nr. 517, Nr. 743, Nr. 773, Nr. 1059.

GStA, Abbildung der Schlaraffenburg der Allmutter Praga (1929–1930), Fond Schlaraffia (Dep.), I. HA Rep. 277, Nr. 1059 (pohlednice).

GStA, I. HA Rep. 227, Nr. 30, Materialsammlung zur Geschichte Schlaraffias, Bd. 1, Sendbote der Allmutter, 8. 12. 1897.

GStA, I. HA Rep. 227, Nr. 743, Sendbote Schlaraffen des Erdballs hört!, Reichenbergia am 2. Christmonds 1597.

GStA, I. HA Rep. 227, Nr. 743, Sendbote Schlaraffen hört!, Berolina, im Leznmond 1598 [březen 1898].

GStA, I. HA Rep. 227, Nr. 743, Sendbote Vielliebe Tochter-, Enkel-, und Urenkel-Reyche! Liebwerthe Colonien!, am 8. des Christmonds 1597 [8. prosince 1897].

GStA, I. HA Rep. 227, Nr. 743, Zerstörung der Burg der Allmutter Praga, Dezember 1897.

GStA, I. HA Rep. 227, Nr. Nr. 517/32, Sendbote (Berolina), im Lenzmond a. U. 40 [březen 1899].

GStA, Nr. 773, Vorbereitungen zum VII. Concil Vindobona... 49/50, Sendbote des Reyches Pilsenia, 20. 2. a. U. 50 [20. 2. 1909].

GStA, Satzungen der Schlaraffia, § 5, n. d. [kolem 1900], Bestand Schlaraffia (Dep.) I. HA Rep. 227, Nr. 68.

GStA, Satzungen des Verbandes „Allschlaraffia“, 25. 12. 1895, Bestand Schlaraffia (Dep.) I. HA Rep. 227, Nr. 48, §1 Der Zweck des Verbandes ist die Pflege von Kunst und Humor, sowie die weitere Verbreitung von Schöpfungen der schönen Künste und der Beletristik.

GStA, Schlaraffen hört!, 25. des Erntemonds a. U. 45 [25. 8. 1904], I. HA Rep. 227, Nr. 30.

GStA, Streichung des Reychs Saazia [Saaz] aus der allschlaraffischen Matrikel, 15. Januar 1898, I. HA Rep. 227, Nr. 517/31.

GStA, Sturm an der Burgschenke im Windmond 1897, sign. Murillo 1597 (31. 12. 1897). Schlaraffia (Dep.), I. HA Rep. 227, Nr. 31, Materialsammlung zur Geschichte Schlaraffias.

GStA, XXX. Stiftungsfest der Allmutter, I. HA Rep. 227, Nr. 30/89.

Muzeum hlavního města Prahy (MMP), sbírka negativů, inv. č. HNN 024.631–634, HNX 001. 277, historická sbírka H154. 761, HD 002.444.

Národní archiv (NA), fond 873/2 Presidium místodržitelství 1891–1900, karton 2556.

Národní památkový ústav (NPÚ), územní odborné pracoviště v Praze, Oddělení dokumentačních fondů a knihovny, Stavebně historický popis objektu čp. 623/II ve Štěpánské ulici, 21. 2. 1997, ing. arch. Tins, sign. N 26, př. č. 5749/a.

NPÚ, územní odborné pracoviště v Praze, Oddělení dokumentačních fondů a knihovny, dům čp. 623/II ve Štěpánské ulici, Dopis ing. Ivana Bařky Helmutu Fliegelovi, 25. 5. 1990, sign. N 26, př. č. 5749.

NPÚ, územní odborné pracoviště v Praze, Oddělení dokumentačních fondů a knihovny, Štěpánská čp. 623/II, sign. Z 14; sign R 8; sign. N 26; sign. Z 79.

NPÚ, územní odborné pracoviště v Praze, Oddělení dokumentačních fondů a knihovny, dům čp. 623/II ve Štěpánské ulici, Stručné stavebně historické hodnocení dvorního traktu, stav. E. Stach, prosinec 1975, sign. N 26, př. č. 5749/a.

Praga-Film, scénář Rt. Sketsch (Josef Freund), produkce Rt. Tumult (Josef Stein), 1935, archiv autorky. Siehe „Der Praga Film. Schlaraffen hört, Ihr werdet einen Film ... sehen“. Veröffentlicht von der Schlaraffia Hannovera (online: www.schlaraffia-hannovera.de/downloads/begleittext-rt-jur-ass...) (Im Weiteren: Schlaraffia Hannovera – Praga Film). <https://www.schlaraffia-hannovera.de/miscellanea/praga-film/index.html>

Tištěné prameny

Allschlaraffische Stammrolle a. U. 69/70, Verlag Carl Ziegenhirt, Leipzig 1928, VI.

Allschlaraffische Stammrolle a. U. 77/78 [1936/37], 1.

Allschlaraffische Stammrolle der Landesverbände Schlaraffia Austria, Schlaraffia Deutschland, Schlaraffia Helvetica, Schlaraffia Lateinamerika, Schlaraffia Nordamerika a. U. 130/134, Bern 1989.

Das Ceremoniale Allschlaraffias's, 1888.

DRASAL DER GLOCKENTHURM 1898, Chronica Allschlaraffiae, Teil I., Praga 1598, Reichsbuchdruckerei des Ritter Bimson (1898).

DRASAL DER GLOCKENTHURM 1898, Chronica Allschlaraffiae, Teil I., Praga 1598 (1898).

Chronik des Verbandes Allschlaraffia, III. Band a. U. 101–125, Bern, a. U. 125 [1984].

NATURALIST VOM AMBTSBLATT, Chronica Allschlaraffiae, II. Teil (1597–a. U. 50), I. Band, Praga a. U. 55 [1914].

Memento Pragae! Oder: Unbequemer undt vorlauter Führer durch das Prager Reich, n. d.

Schlaraffen-Spiegel und Ceremoniale, Verlag der Schlaraffia, [1903], 3, §6, dostupné online [19. 3. 2024] <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:109-1-15474168>.

Schlaraffen-Spiegel, n. d. (pravděpodobně 1888 nebo 1893), knihovna MMP, sign. 9148.

Stammrolle der Schlaraffenreiche des Erdballes 1597, Verlag Schlaraffia Prag [1897], Druck Karl Bellmann.

Literatura

FOŘT, Josef (ed.) 1891: Hlavní katalog. Všeobecná zemská výstava 1891 v Praze k oslavě jubilea první průmyslové výstavy 1791 v Praze. Praha.

KALAŠOVÁ, Renáta 2022: Schlaraffia Praga. Německý recesistický spolek ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy. In: Tomáš Dvořák – Pavla Státníková (eds.), *Historica Pragensia* 9, Praha, 21–55.

KALAŠOVÁ, Renáta 2023: Výrazové prostředky schlaraffské hry na příkladu blahopřejné adresy pražské Allschlaraffie Schlaraffii lipské od Jiřího Jilovského. In: Tomáš Dvořák – Pavla Státníková (eds.), *Historica Pragensia* 10, Praha, 175–188.

KRSEK, Martin 2015: Smutný konec krále šašků aneb Oberschlaraffa Devast. In: Ústecký sborník historický 2015/1–2, Ústí nad Labem, 57–68.

LEDVINKA, Václav – PEŠEK, Jiří 2000: Praha. Praha.

LEŠER, Václav 1891: Adressář královského hlavního města Prahy a sousedních obcí Bubenče, Holešovic-Bubenče, Karlína, Smíchova, Kr. Vinohradů a Žižkova. Praha.

LUDVOVÁ, Jitka (ed.) 2006: Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století. Praha. Dostupné online [20. 3. 2024] https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=1257:vry-parcival-de&catid=14&lang=cs&Itemid=300

Ottův slovník naučný 1906, 24. díl. Praha.

RUTH, František – KÖRBER, Pavel 1904: Kronika královské Prahy a obcí sousedních. Praha.

SMRČEK, David 2017: Prosincové nepokoje 1897 v Praze, bakalářská práce uložena v Ústavu českých dějin FF UK, Praha.

SOUKUPOVÁ, Blanka 2000: Česká společnost před sto lety, Identita, Stereotyp, Mýtus. Praha.

Periodika

Bohemia:

Das Schlaraffen-Fest. Von Prag nach Wien verlegt., Bohemia, 13. 3. 1909, 6.

Restaurant Töpfer, Schlaraffia, Stefansgasse 36, Bohemia, 29. 11. 1897, 10 (inzerce).

Zu vermieten, Bohemia, ranní vydání č. 258, 19. 9. 1902, 15.

Deutscher polytechnischer Verein in Böhmen, Bohemia, 9. 6. 1910, 7.

Ruhestörungen in Prag, Bohemia, 2. 12. 1897, 2.

Der Schlaraffia Zeyttungen (DSZ):

Beilage Schlaraffia Zeyttungen, Nr. 239, 12. 4. a. U. 40 [1899].

Das 70. Stiftungsfest der Allmutter, Der Schlaraffia Zeyttungen, Nr. 629, 2. 1. a. U. 71 (1930).

Die Feier des Stiftungsfestes in der Allmutterburg, Der Schlaraffia Zeyttungen, Nr. 505, 15. 12. a. U. 60 [1919], 6673.

Der Schlaraffia Zeyttungen, Nr. 197.

Der Thron der hohen Allmutter in der Jubeljahrgung 49/50, Der Schlaraffia Zeyttungen, Nr. 362., 30. 4. a. U. 50 [1909], 3439.

Der Schlaraffia Zeyttungen, Nr. 288, 13. 10. 1903 a 16. 10. a. U. 44 [1903].

Erloschene Reyche. Schlaraffen hört!, Der Schlaraffia Zeyttungen, Nr. 321, 1. 3. a. U. 47 [1906], 2782.

Schlaraffen hört! Beilage, Der Schlaraffia Zeyttungen, Nr. 206, 16. 11. 1896, 13.

Zur 2500. Sippung der Allmutter. Erzählungen von H. Devast dem Großen, Der Schlaraffia Zeyttungen, Nr. 609, 1. 3. a. U. 69 [1928], 1030.

Národní listy:

Němci a výstaviště v Královské Oboře, Národní listy, 28. 2. 1909, 3.

O propůjčování výstavních místností v Královské Oboře, Národní listy, 24. 3. 1909, 2.

„Schlaraffia“, zemský výbor a česká Praha, Národní listy, 5. 3. 1909, 3.

Továrna na mlýnské kameny, Národní listy, 15. 3. 1863, 6.

Změny držebností, Národní listy, 29. 4. 1896, 4.

Změny ve firmách, Národní listy, 15. 11. 1890, 3.

Politik:

Demolierung, Politik, 30. 8. 1896, 6.

Venkov

On-line zdroje

www.schlaraffia.org

Was ist Schlaraffia®? In: webové stránky spolku Verband Allschlaraffia [cit. 26. 02. 2024].

Dostupné z: <https://www.schlaraffia.org/ueber-schlaraffia/#was>

Zákon č. 40/1886 ř. z. (stavební řád), dostupné online [26.3.2024]: <https://www.epravo.cz/vyhledavani-aspi/?Id=358&Section=1&IdPara=1&ParaC=2>

Věci v museu uschovány, bedny neotevřené. August Brömse ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy

Matěj Pospíšil

Abstract: Things stored in the museum, the boxes unopened. August Brömse in the collections of the Prague City Museum

A remarkable set of artworks by the painter and graphic artist August Brömse, a Czech-German, born in Františkovy Lázně and who lived in Prague in the years 1906–1925, has been preserved in the art collections of the Prague City Museum. It is a fraction of the artist's extensive estate, which was confiscated after the Second World War and sold to his widow Else Brömse in the 1960s. However, for some unknown reason, part of this whole estate remained in the museum's collection, and this small fragment of the artist's vast work is the subject of this text. It consists of two separate parts – firstly, a set of almost fifty printing plates, both metal, worked using etching, aquatint and drypoint techniques, and woodcut boards. The most remarkable part of this group are undoubtedly the printing plates for Brömse's graphic cycle *"Das ganze Sein ist flammend Leid"*, which is the culmination of the artist's Symbolism period. The second part of the collection contains almost thirty paintings in smaller formats on various materials, some of which it has been possible to identify as sketches for larger paintings by Brömse, now in the collections of the National Gallery in Prague or Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Keywords: Bromse – August – painting – graphic art – Symbolism – Expressionism

August Brömse patří k rozsáhlé skupině umělců – českých Němců, kteří byli v tuzemském prostředí přes svůj význam na dlouhá desetiletí zapomenuti a vyloučeni z příběhu moderního umění v Čechách. Národnostně vypjatá atmosféra po druhé světové válce, spojená s vyhnáním německojazyčného obyvatelstva, předurčila přezíravý postoj místního uměleckohistorického bádání k této skupině tvůrců a vývoj po roce 1948 tuto situaci na dlouhou dobu ustálil.¹ Změna nastala až v souvislosti s celospolečenskou proměnou

1 V německém prostředí bylo tvorbě A. Brömseho po válce věnováno více drobnějších článků, v roce 1978 mu byla v Ostdeutsche Galerie Regensburg (dnes Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg) uspořádána monografická výstava, doprovázená katalogem, viz Groblewski (1978).

na konci osmdesátých let, kdy začala práce na výstavě Mezery v historii, uspořádané nakonec až v roce 1994, která byla věnována dílu německých a židovských umělců mezi lety 1890–1938 (Rousová 1994). Zde bylo mezi díly dalších pozapomenutých tvůrců vystaveno také několik desítek Brömseho obrazů a grafik. V následujících letech se pak jeho tvorba objevila vícekrát v rámci výstavních projektů, věnovaných jak různým projevům moderního umění v českých zemích, tak Brömsemu samotnému, a umělec byl postupně zasazován do kontextu soudobých výtvarných tendencí (např. *August Brömse... 2001; Brömse: vizionář... 2006; Kašková 2011; Urban 2006*, 120, 139, 197; *Rakušanová ed. 2007*, 227, 382; *Vzplanutí... 2008*, 12–13; *Hnojil–Šimon 2009*, 43–45; *Habánová 2013*, 40–58, 302; *Rakušanová 2019*, 97). Uměleckohistorické bádání hodnotí Brömseho jako solitéra, který se od symbolistně laděné tvorby posunul k specifické formě expresionismu, korespondující s jeho snahou zprostředkovat niterné pocity trpícího člověka, často prostřednictvím náboženských témat a mystických vizí. Specifickým rozměrem Brömseho malby je navíc jeho věčné vyrovnávání se s odkazem německého umění pozdního středověku, což vedlo k jejímu trefnému označení jako „staromistrovský expresionismus“ (Lahoda 2006, 64). Zároveň svým dlouholetým pedagogickým působením na pražské Akademii výtvarných umění ovlivnil svou originální tvorbou mnoho svých žáků a současníků, zejména v německojazyčném prostředí, přičemž je badatelům opakovaně upozorňováno na to, že tento vliv zůstává doposud ne zcela doceněn (naposledy např. *Vzplanutí... 2008*, 12).

V uměleckých sbírkách Muzea hlavního města Prahy se nachází nezpracovaný a nikdy nepublikovaný soubor Brömseho prací – několik desítek tiskových matric a drobnějších temperových skic.² V kontextu dochovaného díla nesmírně plodného umělce se jedná o zcela marginální zlomek celku – ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie v Regensburgu je uložena jeho pozůstalost, která obsahuje různorodý umělecký materiál čítající několik tisíc položek, další rozsáhlejší soubory jeho prací se nacházejí například ve sbírkách Národní galerie v Praze či Oblastní galerie v Liberci. Předkládaný text nemá tedy ze zjevných důvodů ambici zásadněji zasáhnout do stávajícího pohledu na Brömseho dílo nebo umění jeho doby, je spíše skromným příspěvkem k rozšíření a poznání jeho materiální základny, zároveň se snaží zmapovat osudy jeho pozůstalosti jako takové.

Malíř a grafik August Brömse

Brömse se narodil roku 1873 do rodiny dekorativního malíře, žijící ve Františkových Lázních.³ V rodinné firmě se vyučil otcově řemeslu. Protože ale projevoval výtvarný talent a umělecké ambice, přestěhoval se roku 1890 ke své tetě do Berlína, kde chtěl studovat na Královské akademii umění. Po absolvování přípravného semestru usiloval o přijetí do řádného studia, napoprvé byl ovšem odmítnut. Další pokus byl již úspěšný, a tak Brömse

2 Soubor je uložen ve sbírkách pod inv. č. MMP H 178.124/001–076.

3 Základní biografická data Augusta Brömseho viz např. *Thieme–Becker (1911, 49); Toman (1950, 100–101)*.

mezi lety 1891–1896 v Berlíně vystudoval malbu, zejména pod vedením profesorů Wolde-mara Friedricha, Christiana Ludwiga Bockelmanna, Paula Meyerheima a Franze Skarbiny. Berlínská akademie byla v té době zaměřená poměrně konzervativně zejména na tech-nické školení absolventů, schopných plnit oficiální státní zakázky a dostát požadavkům vkusu pruské buržoazie. Citlivému mladíkovi z českého pohraničí, který již od raného věku vnímal svůj umělecký projev jako něco velmi osobního, co má odrážet jeho niterné pocity, takové školení nestačilo. Velmi často navštěvoval bohaté berlínské umělecké sbírky a studoval zejména díla „starých mistrů“, od pozdně gotických deskových obrazů až po barokní malbu.⁴ K mladšímu umění měl rezervovanější vztah a například impresionistické tendence vysloveně kritizoval, k čemuž jej ale vedl kromě odlišného uměleckého názoru patrně i německý kulturní šovinismus, shlížející na výtvarné proudy francouzského půvo-du. Ze svých současníků byl osloven zejména tvorbou malíře Arnolda Böcklina a grafika Maxe Klingera, se kterou se setkával při návštěvách uměleckých salonů, pořádaných například v Berlíně usedlým obchodníkem s uměním Fritzem Gurlitem.⁵

Po dokončení studií se Brömse snažil poměrně dlouho uchytit v Berlíně jako umě-lec na volné noze, ve svém úsilí byl ale neúspěšný. Důvodů bylo více – nestal se součástí berlínské umělecké scény, nezapadl ani mezi konzervativně orientované umělce naplňující požadavky měšťanského vkusu a státních oficiálních zakázek, ani mezi místní avantgar-du, jejíž umělecké směřování vedlo k založení Berlínské secese. Limitem mu byl patrně jeho idealistický přístup k vlastní umělecké tvorbě, slovně deklarovaný v korespondenci a podle všeho i žitý ve skutečnosti, způsobující nechuť přizpůsobovat se poptávce umě-leckého trhu. Na živobytí si tak v této době vydělával hlavně prací na poli užitého umění, zejména v oboru knižní a reklamní grafiky, zároveň horečně pokračoval v samostudiu malby. Také se soukromě věnoval studiu grafických technik pod dohledem rytce Louise Jacobyho, kteréžto školení později bohatě zúročil při svém působení v grafické speciálce na pražské akademii. Jeho existenční podmínky však nebyly uspokojivé a v kombinaci s pocitem uměleckého neúspěchu vedly k postupně narůstající krizi, která vyvrcholila roku 1902 rozhodnutím Berlín opustit a vrátit se do rodného kraje.

Po krátkém působení ve Františkových Lázních přesunul Brömse svůj ateliér do Chebu, který vzhledem ke své poloze a historii hrál pro české Němce významnou roli. Brömse se zde větší měrou začal zapojovat do uměleckého dění, účastnil se výstav po-řádaných Spolkem německých výtvarných umělců v Čechách (*Verein deutscher bilden-*

4 Alois Grünwalda v Brömseho nekrologu uvádí, že malíř své berlínské studium na rok přerušil a pobýval v Mnichově, kde studoval na tamější akademii a poznal dílo malíře Wilhelma Leibla a jeho okruhu (viz *Grünwald 1926*, 14–16). Tato epizoda se ale na jeho výtvarném názoru podle všeho příliš nepodepsala.

5 Brömseho studijní léta a pozdější působení velmi podrobně popsala na základě detailního studia jeho korespondence s budoucí manželkou Else z let 1902–1910 *Kašková (2008a, 14–49)*; *Kašková (2010, 164–170)*. Gabriele Kaškové také děkuji za laskavé poskytnutí množství srovnávacího materiálu ze sbírek Kunstfo-rum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

der Künstler in Böhmen), kde často vystavoval svůj grafický cyklus *Smrt a dívka*, s nímž slavil první větší veřejné úspěchy. Ve své tvorbě se od berlínského zaujetí starými mistry posunul ke studiu přírody – začal se intenzivněji věnovat krajinomalbě, k níž čerpal inspiraci při procházkách v okolí Františkových Lázní a Chebu i delších túrách do Bavorska. Pocit nespokojenosti a nenaplnění ambicí ale stále přetrvával, v korespondenci Brömse mluví o své tehdejší existenci v českém pohraničí jako o dobrovolném vyhnanství. Jeho frustraci umocňoval i fakt, že svůj dlouhodobý vztah s pěvkyní Elsou Schünemann, se kterou se seznámil v Berlíně, stále nemohl završit sňatkem, protože by ji nebyl schopen uživit. Když se v tedy v roce 1906 naskytla možnost přesunu do Prahy, Brömse jí využil. Prostřednictvím Společnosti pro podporu německé vědy, umění a literatury v Čechách (*Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen*), která jej podporovala již dříve, získal roční stipendium a příslib, že dostane nově vznikající místo profesora grafické speciálky na pražské Akademii výtvarných umění.⁶ Plán zřídit toto místo souvisel se snahou vyřešit dlouho trvající volání českých Němců po rozdělení akademie na českou a německou část, podobně jako tomu bylo na pražské univerzitě. Záležitost byla nakonec vyřešena šalamounsky – k rozdělení nedošlo, ale byly zřízeny dvě nové třídy, zaměřené na náboženskou malbu a grafické techniky, obsazené německy mluvícími profesory.⁷ Definitivně k tomu ale došlo až roku 1910, do té doby trvala Brömseho existenční nejistota a stálé pochybnosti o správnosti rozhodnutí přesídlit do Prahy. Alespoň částečně se mu podařilo zlepšit své postavení účastí na uměleckých salonech v Berlíně a zejména Drážďanech, kde slavil úspěch především s dvojicí svých grafických cyklů *Smrt a dívka* a *Celé bytí jest palčivým utrpením*.

Nástup na profesorské místo na pražské akademii znamenal pro Augusta Brömseho výrazný zlom. Významně se zlepšili jeho existenční podmínky – s ohledem na průtahy související se získáním místa mu byla do výše služného započtena desetiletá praxe a jeho finanční bilance se zlepšila natolik, že na konci roku 1910 konečně uzavřel sňatek se svou dlouholetou snoubenkou Else Schünemann. Zároveň nastal přelom i v Brömseho umělecké tvorbě – obraz *Milenecký pár na kopci* a velkoformátový lept *Vidění sv. Jana*, tehdy dokončené, považoval za završení své rané tvůrčí fáze a vědomě se chystal na počátek nové umělecké éry (Kašková 2008a, 46). V grafice začal pracovat s dřevořezem a zejména s litografií, která oproti leptu umožňuje výrazně volnější rukopis, se kterým Brömse postupně došel v závěru svého života až na hranici abstrakce. Podobně také v malbě, které se i přes působení jako profesor grafických technik stále intenzivně věnoval, začal využívat expresivnější malířské gesto. Dřívější obrazy, kupříkladu *Jezdec*

6 Například v již letech 1897–1899 jej Společnost podpořila subvencí 1 100 rakouských korun, viz *Bericht...* (1901, 50).

7 K národnostní problematice na pražské AVU na počátku 20. století blíže (Habánová 2012, 44–46); Kašková (2008a, 38–40).

na bílém koni (*Schimmlereiter*),⁸ Jeden den v životě (*Ein Lebenstag*)⁹ či Vdova (*Witwe*),¹⁰ charakterizují symbolické motivy, zasazené do „staromistrovsky“ laděné krajiny, malby vznikající od roku 1910, jako je *Hodina smrti* (*Todesstunde*)¹¹, *Oplakávání* (*Beweinung*)¹² či *Mojžíš před hořícím keřem* (*Moses im Dornbusch*)¹³ pracují s výrazně subjektivnějším, stylizovaným viděním, více podřízeným malířově vnitřnímu světu idejí.

Ze svědectví Brömseho žáků na akademii vyplývá, že Brömse nebyl rozeným pedagogem, který by cíleně usměrňoval umělecké vidění svých studentů. Šlo mu spíše o předání technických dovedností, jinak v jeho třídě panovala značná tvůrčí svoboda, což pozitivně kvitovala i dobová kritika při hodnocení školních výstav (*August Brömse... 2001*, 23). Důraz na tvůrčí svobodu jednotlivce se propsal i do programu umělecké skupiny *Die Pilger* (*Poutníci*), kterou v roce 1920 založili Brömseho žáci a pro niž byl August Brömse jakýmsi duchovním otcem.¹⁴ Členové skupiny byly provázáni s uměleckým prostředím Drážďan, kolem roku 1920 značně progresivním, směřujícím od kuboexpresionistických tendencí k nové věcnosti, což se významně propsalo do podoby meziválečného českoněmeckého umění. Skupina se rozešla roku 1923 a August Brömse ji bohužel přežil pouze o dva roky – na podzim roku 1925 podlehl nemoci ve věku 52 let.

Brömseho pozůstalost a její osudy

Po Brömseho smrti zůstala rozsáhlá umělecká pozůstalost v majetku jeho ovdovělé manželky Else, která v průběhu následujících let věnovala péči o Brömseho odkaz mnoho energie i prostředků. Její zaujetí pro tuto činnost dobře ilustruje například značné úsilí, které vyvinula ve věci získání Brömseho litografických kamenů, které zůstávaly ještě několik let po jeho smrti na půdě Akademie výtvarných umění v Praze v bývalém Brömseho ateliéru (AAVU, sl. A. Brömse, dopisy E. Brömse 28. 6. 1928, 1. 10. 1928 a 6. 1. 1929). Poměrně záhy po umělcově nečekaném skonu bylo z uměleckých děl z pozůstalosti uspořádáno několik posmrtných výstav, z nichž přinejmenším první dvě, uspořádané v budově pražského Rudolfiny, byly prodejní (*August Brömse 1926*; *August Brömse 1927*). Ve stejné době usilovala o získání výběru z pozůstalého díla A. Brömseho Moderní galerie, k čemuž požadovala od

8 August Brömse, *Jezdec na bílém koni*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 8172; viz Kašková (2011, 157, č. kat. 104).

9 August Brömse, *Jeden den v životě*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 8200; August Brömse, *Jeden den v životě*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 4071; viz Kašková (2008a, 123, č. kat. 78, 79).

10 August Brömse, *Vdova*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 8179; viz Kašková (2011, 157, č. kat. 107).

11 Finální obraz se nedochoval, existuje k němu ale celá řada skic ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg a Národní galerie v Praze; viz Kašková (2011, 157, č. kat. 110, 111, 112, 113, 117).

12 August Brömse, *Oplakávání*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 4217, viz Urban (2006, 139); Kašková (2008a, 141, č. kat. 429).

13 August Brömse, *Mojžíš před hořícím keřem*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 4319; viz Kašková (2011, 123).

14 Nejnověji ke skupině *Die Pilger* viz Habán (2012, 63–73; 2013, 40–58); Rakušanová (2019, 97–99).

státu subvenci v nebývalé výši 200 tisíc korun. K realizaci takto velkorysého nákupu nakonec sice nedošlo, ale i tak se podařilo německé sekci kuratoria Moderní galerie zakoupit do sbírek nejprve šest kusů obrazů za cenu 90 tisíc a posléze ještě kresby, akvarely a grafiky v hodnotě dalších 30 tisíc korun (ANG, Moderní galerie, korespondence 1925–1930).

Získané prostředky z prodeje děl zemřelého manžela patrně zamýšlela Else Brömse, působící jako profesorka zpěvu na Německé akademii múzických umění v Praze, použít kromě materiálního zajištění rodiny i k péči o šíření uměleckého odkazu Augusta Brömseho a podpoře jeho následovníků.¹⁵ V archivu Národní galerie se dochoval koncept stanov nadace *August Brömse Stiftung*, která měla sloužit jednak podpoře německých výtvarných umělců v Československu za pomoci udělování stipendií, nákupu jejich děl a finanční podpory, určené k pořádání výstav, jednak k rozšiřování povědomí o Brömseho díle vydáváním reprodukcí, přednáškami i odbornými studiemi (ANG, Moderní galerie, Statuten). V této konkrétní podobě nakonec nadace nevznikla, ale v roce 1929 byl za účasti Else Brömse založen spolek *August Brömse Gesselschaft*, který měl v podstatě stejný účel (AHMP, Katastr, sig. II/0815). Spolek byl rozpuštěn po necelých deseti letech svého fungování 7. března 1938. Důvody zániku spolku nejsou zřejmé, snad k tomu vedla národnostně napjatá situace panující nedlouho před uzavřením tzv. Mnichovské dohody, snad naopak blízká vidina zlepšení postavení českých Němců.

V období protektorátu byl Brömseho odkaz symbolicky připomenut přejmenováním tehdejší Švecovy ulice v Dejvicích (dnešní ulice Jaselská) na Brömsovu, čímž byl vyzdvížen mezi přední národní umělce, jako byli Josef Mánes, Mikoláš Aleš či Stanislav Sucharda, po nichž byly za první republiky i dříve pojmenovány ulice v blízkém okolí v rámci rychle se rozvíjející čtvrti. Výběr této konkrétní ulice nebyl náhodný, v čp. 308 v ní sídlila dlouhou dobu Brömseho grafická speciálka pražské akademie a byla tu i jeho vlastní pracovna (AAVU, sl. A. Brömse, Vyjádření 17. 12. 1924). Zároveň manželé Brömsovi od roku 1913 žili v její bezprostřední blízkosti, v čp. 329 na Bachmačském náměstí (AHMP, Soupís..., karton 27, poř. č. 159). Pojmenování ulice však nepřetrvalo konec války a německé okupace. Stejně tak byl rok 1945 zlomový pro další osud Else Brömse a pozůstalost jejího manžela, kterou z neznámých důvodů údajně již za války uložila do úschovy do pražského městského muzea. Else byla roku 1946 deportována do Německa v rámci hromadného vysídlení německého obyvatelstva a usadila se nejprve v bavorském Berchtesgadenu a později v Göttingen v Dolním Sasku, zatímco pozůstalost jejího manžela byla konfiskována československým státem na základě tzv. Benešových dekretů a zůstala uložena v muzejních sbírkách (AMP, Pozůstalost AB, č.j. 302/63).

Následující roky zůstávala pozůstalost nepovšimnuta, nedošlo k jejímu základnímu zpracování ani zaevidování do inventárních knih, dílem kvůli její rozsáhlosti a dílem

15 Organizátorské a mecenášské práce Else Brömse na poli výtvarného umění po manželově smrti se okrajově dotkl Ondřej Jakubec (2021, 224–225).

i s ohledem na odlišné zaměření muzejní instituce (*tamtéž*, č.j. 213/65). Až počátkem padesátých let začala o její navrácení usilovat Else Brömse – v archivu Akademie výtvarných umění v Praze se dochovala kopie překladu dopisu, kterým se v roce 1954 obracela na blíže nespecifikovaného bývalého kolegu svého zesnulého manžela s prosbou o pomoc a přímluvu ve věci získání Brömseho pozůstalosti, která jí dle jejího svědectví podle závěti právoplatně patřila. V dopise cituje svědectví nejmenovaného rodinného přítele, který o pozůstalosti hovořil s tehdejším ředitelem pražského muzea Antonínem Liškou, podle nějž „věci Brömseho jsou tak jak byly předány dodnes v muzeu uschovány, bedny neotevřené”.¹⁶ Rozjitřená doba padesátých let ovšem snahám vdovy po umělci nepřála a její akce byla zjevně bezvýsledná. Zájem o pozůstalost se obnovil počátkem šedesátých let – nejprve bylo na konci roku 1962 na popud Ministerstva školství a kultury provedeno odhadní ocenění pozůstalosti pracovníky pražského muzea a přizvanými specialisty z Národní galerie a Národního muzea (*tamtéž*, č.j. 18/63). V souvislosti s tímto ohledáním neprojevil tehdy zástupci Národní galerie ani nově vznikající Galerie hlavního města Prahy zájem o zařazení těchto uměleckých předmětů do jimi spravovaných sbírek (*tamtéž*, č.j. 20/63). V následujících letech se ale názor v GHMP změnil ve prospěch převzetí celé pozůstalosti (*tamtéž*, č.j. 870/65), kterou mohla s ohledem na své odborné zaměření lépe zpracovat a případně využít její potenciál. Dříve, než ale mohlo dojít k převedení pozůstalosti z městského muzea do galerie, vstoupili do debat o osudu Brömseho díla v roce 1965 zájemci ze západního Německa, těžko říct, zda na sobě nezávisle, či v nějaké součinnosti. Nejprve šlo o městské muzeum v Regensburgu, které tehdy zakoupilo několik prací A. Brömseho od jeho žačky Edith Plischke-Fleissner, a poté, co se jeho ředitel Walter Boll dozvěděl o existenci pozůstalosti v pražském muzeu, projevil zájem o její získání (*tamtéž*, č.j. 232/62). Vzápětí se na československé úřady obrátila opět sama Else Brömse, která chtěla celý soubor odkoupit prostřednictvím svých příbuzných, žijících doposud v Čechách, za částku 21 587 československých korun (*tamtéž*, č.j. 269/66). Po určitých byrokratických nesnázích, spojených s udělením výjimky ze strany Ministerstva financí, umožňující uvolnění konfiskovaného majetku pro prodej (*tamtéž*, č.j. 298/66, č.j. 306/66), byl tento prodej schválen a prostřednictvím podniku zahraničního obchodu pro dovoz a vývoz kulturních statků ARTIA na jaře roku 1966 uskutečněn (*tamtéž*, č. j. 269/66, č.j. 394/66). Zanedlouho poté, co Else Brömse pozůstalost po svém manželovi získala, věnovala ji do sbírek tehdejší Ostdeutsche Galerie v Regensburgu (dnes Kustforum Ostdeutsche Galerie), která dlouhodobě mapuje dílo německých tvůrců, žijících ve východní Evropě, kde je uložena dodnes (*Groblewski 1978, 4n.*).

16 Archiv Akademie výtvarných umění v Praze, osobní složka August Brömse, překlad dopisu Else Brömse neznámému adresátu ze dne 2. 11. 1954. Na základě oslovení adresáta „ctěný Mistře” se lze domnívat, že jím byl Max Švabinský, který byl v době Brömseho smrti rektorem AVU a v roce 1954 uznávaný národní umělec.

Podle seznamů, pořízených v souvislosti s prodejem, čítala pozůstalost těžko uvěřitelných 9 856 kusů předmětů, kromě jiného 5 974 grafik, 2 916 kreseb, takřka 500 drobnějších maleb a několik desítek obrazů.¹⁷ Jakým způsobem došlo k tomu, že několik desítek předmětů zůstalo ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy, nelze již dnes vypátrat. V podrobných seznamech, kde jsou na čtyřiaosmdesáti stranách tiskopisu uvedeny všechny položky pozůstalosti, nejsou obsaženy a nebyly tedy tehdy předmětem prodeje. Je pravděpodobné, že vzhledem k obrovskému množství předmětů zůstaly při práci na evidenci pozůstalosti omylem nepovšimnuty a posléze při mnohém stěhování depozičních prostor pražského muzea bylo ztraceno povědomí o jejich původu.

August Brömse ve sbírkách Muzea hl. m. Prahy

Soubor Brömseho prací, dochovaných ve sbírkách pražského muzea, je tvořen v zásadě ze dvou samostatných celků. Jednak se jedná o soubor takřka padesáti tiskových matric, a to jak kovových, zpracovaných technikami leptu, akvatinty a suché jehly, tak desek dřevořezových. Druhá část obsahuje necelé tři desítky maleb spíše menších formátů na rozličných materiálech, svým provedením různě oscilujících na ose mezi skicou a finálním dílem.

Tiskové matrice z kovu

Asi nejvýznamnější část ze souboru tiskových matric tvoří devět měděných a jedna zinková plotna ke grafickému cyklu *Celé bytí jest palčivým utrpením* (*Das ganze Sein ist flammend Leid*), který patří k vrcholu Brömseho symbolistně laděné tvorby prvního desetiletí 20. století.¹⁸ Jednalo se o druhý cyklus po sérii s názvem *Tod und Mädchen*, se kterým slavil umělec své první větší úspěchy – po jeho zveřejnění na podzimní výstavě *Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen* ve Vídni roku 1902 jej rakouský stát zakoupil pro vídeňské i pražské sbírky a jeden exemplář byl zakoupen i pro pruskou státní sbírku grafiky v Berlíně – zároveň za něj později obdržel Brömse zlatou medaili na mezinárodní výstavě v Paříži (Kašková 2011, 25). Námět na druhý cyklus *Das ganze Sein ist flammend Leid* se začínal v Brömseho hlavě rodit záhy po dokončení prvního. Motivy z něj se nacházejí již v jeho skicácích z roku 1902, v roce 1905 se zmínky o něm objevují v korespondenci s nastávající manželkou Else Schünemann a o dva roky později na podzim Brömse vystavil první část zamýšleného souboru opět na spolkové výstavě českých Němců v Hamburku (Kašková 2011, 55). Načasování zřejmě souviselo s příslibem získání místa profesora nově

17 Archiv Muzea hl. m. Prahy, fond Pozůstalost prof. A. Brömse, č.j. 893/65, příloha Soupis pozůstalosti A. Brömseho. E. Brömse nabízela za pozůstalost 21 587 Kčs, a zdá se, že s touto cenou byl prodej také realizován, i když odhadní cena celého souboru byla v seznamech stanovená na 57 327 Kčs.

18 Okolnostem vzniku tohoto grafického cyklu a jeho významu se podrobně věnovala Gabriela Kašková (2008b, 409–425; 2011, 55–62). Kompletně dochovaný grafický cyklus tištěný z těchto desek se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5015–5024.

založené grafické speciálky na pražské Akademii výtvarných umění. Cyklus tvoří deset grafických listů, které symbolicky tematizují lidské utrpení, téma, které bylo na přelomu 19. a 20. století opětovně aktualizováno v souvislosti se sociální problematikou v postupně industrializované společnosti a kterému se Brömse po celý svůj život intenzivně věnoval. Z jeho korespondence se svou nastávající manželkou vyvstává obraz jeho vnímání lidského utrpení jednak jako jeho individuálního pocitu, vycházejícího z niterného chápání sebe sama jako malíře, trpícího pro umění, stejně jako v obecnější lidské rovině namířené k utrpení ostatních lidí, způsobenému sociálními či jinými důvody. Brömse sám pocházel z chudých poměrů, na své umělecké školení v Berlíně si musel vydělávat prací dekorativního malíře a dobře poznal svízele nejisté umělecké existence na vlastní kůži, stejně jako tehdejší bídu pracovníků v dělnických profesích (Kašková 2008b, 410n.). Cyklus je uveden titulním listem, na kterém je textové pole s epigramem, vyjadřujícím nevyhnutelnost lidského utrpení, obklopené různými scénami, které jej tematizují – v horní části je umístěn Kristus ležící na kříži, v centrální části pod textem prstenec z lidských postav, symbolizující patrně neodvratný koloběh lidského utrpení, po straně mužská postava, ohnutá pod tíhou kamenného kvádru, na kterém spočívá královská koruna, v dolním rohu mužská postava se svázanými rukama, zavěšená hlavou dolů za nohy na hřeb ve zdi, dále pak několik dalších, nesnadno interpretovatelných motivů (č. kat. 1). První list samotného cyklu je nazván *Pod rudým praporem* (*Unter dem rotten Fahne*), na němž nese zástup dělníků nad hlavami máry s mrtvou mužskou postavou, v jejíchž v nohách je umístěn vlající prapor (č. kat. 2). Námět je jako jediný z cyklu silně aktualizační a nezastřeně poukazuje na dobovou sociální problematiku spojenou s dělnickou vrstvou společnosti. Zbýlých osm listů tvoří volné významové dvojice, zároveň je ale lze interpretovat i zcela samostatně.¹⁹ List s názvem *Kázání u moře* (*Predigt am Meer*), na kterém vousatý muž v hábitu extaticky promlouvá ke schouleným postavám na mořském břehu (č. kat. 3), tvoří dvojici se závěrečným listem cyklu, nazvaným *Ecce homo*, který zobrazuje tradiční pašijovou scénu Krista s Pilátem před davem shromážděných židů (č. kat. 11). Víceznačnou postavu kazatele či proroka lze chápat jako buditele lidí, slepých k utrpení druhých, nebo naopak jako postavu, která v intencích křesťanství nabádá člověka k jeho trpělivému snášení s vidinou vykoupení na věčnosti (Kašková 2008b, 416; 2011, 57). Zároveň se nabízí interpretace kázající postavy jako umělce trpícího věčným nepochopením ze strany lhostejné společnosti, symbolizované postavami pasivně dřepícími na břehu. Tento rozměr vynikne při pohledu na poslední list cyklu *Ecce homo*, kde rezignovaně sedící postava Krista nemusí zastupovat jen trpícího člověka obecně, ale může představovat umělce, snášejícího posměch a odsudek ze strany shromážděného davu – společnosti. V obecnější rovině obě vyobrazení spojuje jejich biblický motiv, v případě Kazatele u moře

19 Významovému čtení celého cyklu a jeho vnitřního uspořádání se podrobně věnovala Kašková (2008b, 415; 2011, 55n.).

poněkud zastřený, i když zde vyvstává ikonografická paralela s postavou Jana Křtitele.²⁰ Další dva listy cyklu, *Vášně* (*Leidenschaften*) a *Vše o lásce* (*Alles um Liebe*) spojuje symbolické zpodobnění utrpení, jehož kořeny tkví v lidských sexuálních pudech. Na prvním se polonahá ženská postava, ztělesňující destruktivní povahu chťiče, sklání nad několika ležícími mrtvými mužskými těly, která ukazují, k jakému utrpení vede podlehnutí tomuto puzení. Vše je umocněno pozadím, které tvoří dramaticky rozvířená mračna nad obzorem (č. kat. 4). Druhý list zobrazuje symetricky komponovanou scénu plnou symbolických motivů – na jedné straně vidíme postavu prostitutky v punčochách s odhalenými prsy, s dvojicí díkobrazů na vodítku a sedícím pávem poblíž jakožto symbolem pýchy a marnivosti, která je personifikací ženských negativních vlastností, v méně expresivním pojetí ekvivalent ženské postavy z listu *Vášně* (č. kat. 5). Svůj potměšilý pohled obrací na druhou stranu scény, kde leží na soklu useknutá mužská hlava na podnosu, kterou lze s přihlédnutím k tradiční křesťanské ikonografii identifikovat jako hlavu Jana Křtitele a tím pádem ženskou postavu vpravo jako Salome, biblickou *femme fatale*, která za použití „ženských zbraní“ přivádí svou krutostí muže do záhuby (*Kašková 2008b*, 417–419; 2011, 57–59). Následující dva listy *Kat* (*Der Henker*) a *V temné uličce* (*In dunkler Gasse*) tematizují násilnou smrt. Na prvním se před divákem otevírá scéna připomínající divadelní jeviště, na němž byla právě provedena exekuce – postava kata v zástěře stojí před popravním špalkem označeným křížem a utírá právě použitý meč, vzadu vidíme zataženou oponu, skrze níž nahlíží na scénu postava Smrti, před oponou leží rakev. Tísňivost celého výjevu podtrhují nezřetelné sedící postavy, přihlížející v pozadí (č. kat. 6). Na druhém leptu leží mrtvý muž v opuštěné dlážděné uličce, sevřené ohradní zdí (č. kat. 7). V pozadí je nezřetelně vidět obrys prchající postavy, přičemž není jasné, zda se jedná o vyděšeného svědka či samotného pachatele vraždy. V obou listech Brömse vyjádřil permanentní děsivou blízkost smrti a zároveň pocit beznaděje nad lhostejností okolí vůči ní (*Kašková 2008b*, 419–420; 2011, 59). Závěrečnou dvojici tvoří listy *Tajemná hodina* (*Geheimnisvolle Stunde*) a *Po práci* (*Feierabend*), které spojuje téma utrpení doprovázející lásku muže a ženy. První představuje milostnou scénu s dvojicí mladých lidí, sedících na návrší s rozkvetlou loukou, symbolizující počátek vztahu. Idylický výjev je však narušen celou řadou symbolických motivů, které předjímají jejich budoucí utrpení – monstrum podobné motýlu svým rozeklaným jazykem patrně nejen zažehává v hlavách milenců vzájemnou lásku, ale zároveň do nich klade zárodky budoucí žárlivosti. Celé návrší je obtočeno hadím tělem, symbolem lži a klamu, jehož hlava se zlověstně zvedá za sedící dvojicí, na obzoru vidíme Smrt s kosou a klečící postavu, oplakávající zemřelého na hrobu s křížem (č. kat. 8, 9). Protějškový list

20 Sv. Jan Křtitel bývá zobrazován jako asketický muž s neupravenými vlasy i vousy, oděný do velbloudí kůže (viz např. *Hall 1991*, 187), kterýžto prvek by byl v případě, že je toto spojení relevantní, Brömsem pozoruhodně transformován do zvířete, na jehož hřbetě postava sedí – nepřipomíná totiž příliš koně, ale spíše právě velblouda.

zobrazuje naopak závěrečnou fázi soužití muže a ženy – upracovaný pár starších lidí sedí rezignovaně na kraji čerstvě zoraného pole s pluhem, nevšímajíc si jeden druhého (č. kat. 10). Stísněnou atmosféru podobně jako v předchozí scéně podtrhují svým kontrastem motivy rozkvetlé louky a dvojice poletujících motýlů, které lze interpretovat jako letmou připomínku minulého štěstí (Kašková 2008b, 421–422; 2011, 60n.). Cyklus uzavírá list *Ecce Homo*, o kterém již byla řeč výše.

Brömse původně celý cyklus zamýšlel jako soubor grafik, který bude jen velmi volně svázán tématem lidského utrpení a který bude moci postupně doplňovat dalšími listy, aniž by narušoval smysl celku. V průběhu vzniku ale patrně změnil názor a přeskupením pořadí a vytvořením naznačených vnitřních souvislostí do něj vnesl určitou logiku a uzavřenost. Gabriela Kašková, která se Brömsemu a jmenovitě jeho druhému grafickému cyklu podrobně věnovala, předpokládala, že v první fázi vznikla šestice listů *Kázání u moře*, *Vše o lásce*, *Ecce Homo*, *Vášně*, *Po práci* a *Tajemná hodina*, v druhé pak listy *Kat*, *V temné uličce* a *Pod rudým praporem*. Ve druhé fázi měl také Brömse přeskupit pořadí listů a celý cyklus opatřit titulním listem, čímž vytvořil konečnou variantu uzavřeného cyklu s významovými dvojicemi. Ve finální podobě byl soubor poprvé veřejně vystaven na jaře roku 1909 (Kašková 2011, 62). Při pohledu na dochované tiskové matrice se ovšem zdá, že proces jeho vzniku byl o něco složitější. Většina z desek je na zadní straně opatřena vyraženu firmou výrobce – titulní list a list *Kázání u moře* berlínskou firmou W. Otto, *Pod rudým praporem* a *V temné uličce* mnichovskou firmou Robert Sedlmayr a listy *Vášně*, *Vše o lásce*, *Po práci* a *Ecce homo* pražskou firmou L. Císař. Z toho lze s velikou mírou pravděpodobnosti vyvozovat, že nejprve, snad již v letech 1902–1903, vznikly listy z desek zakoupených v Berlíně, kde Brömse studoval, a v Mnichově, kde pobýval několik měsíců během svých studijních let. Je otázka, zda byly všechny tyto listy od počátku myšleny jako součást cyklu – lze to důvodně předpokládat například u titulního listu, ale například výjev *V temné uličce* není vyleptán jako jediný do mědi, ale do zinkové desky zhotovené v Mnichově. Zinek má poněkud jiné mechanické vlastnosti než měď, není tak odolný, nevydrží tolik tiskových cyklů, a i technologie leptání je v tomto materiálu odlišná (Ramboušek 1954, 563). Zdá se tedy málo pravděpodobné, že by Brömse záměrně použil zinkovou desku místo mědi, spíše dodatečně včlenil původně samostatný list do celého souboru.²¹ Podobně scéna *Pod rudým praporem*, leptaná na desce s mnichovskou firmou, která byla do cyklu také zařazena až ve druhé fázi v letech 1907–1908, mohla být zhotovena již o několik let dříve a sociálně laděný námět může souviset s Brömseho uměleckou a existenční krizí v závěru jeho berlínského pobytu. U listů leptaných do desek zhotovených

21 Na dřívější datování některých listů také ukazují určité nesrovnalosti, na které narazila ve své práci již Gabriela Kašková – na jednom z exemplářů listu *V temné uličce* uloženém v Kustforum Ostdeutsche Galerie Regensburg je přípis tužkou s datací 1903, který však autorka při srovnáním s dochovanou Brömseho korespondencí považovala spíše za pozdější omyl, viz Kašková (2011, 62).

v Praze lze předpokládat vznik mezi rokem 1906, kdy se zde Brömse usadil, a rokem 1907, kdy byly tyto listy poprvé vystaveny. Datace listů *Kat* a *Tajemná hodina*, které jsou leptány do měděných desek bez označení výrobce, zůstává otázkou. Zdá se tedy, že koncept celého souboru vznikl poměrně volně, se sekundárním využitím starších prací, které snad původně vznikly jako samostatné listy, přičemž každopádně vznikly dříve než po roce 1907, kdy byly do cyklu přidány.

Další pozoruhodnou součástí souboru kovových tiskových matric je dvojice ploten k velkoformátovým grafikám *Zjevení sv. Jana* (*Die Vision des hl. Johannes*) a *Povstání* (*Aufbruch*). První z nich vznikla v roce 1910 a Brömse v ní využil vícero náboženských motivů nejen z poslední knihy Nového zákona (Grolewski 1978, 21, č. kat. 38; Kašková 2011, 76n., č. kat. 49).²² V centru kompozice je na skalnatém vrchu zobrazen Kristus na kříži, který svou rozevlátou bederní rouškou s lámanými záhyby evokuje pozdně gotické grafické listy Martina Schongauera (č. kat. 12). Vpravo před křížem klečí zády k divákovi sv. Jan s letícím orlem nad hlavou, zleva se k patě kříže plazí několikahlavá apokalyptická šelma s hadím tělem. Jedna z jejích hlav je zobrazena jako hlava krásné mladé ženy, která je, podobně jako v některých listech cyklu *Celé bytí jest palčivým utrpením*, ztělesněním misogynního vnímání ženy jako zdroje hříchu a pokušení, jehož kořeny sahají až k příběhu o prvotním hříchu. Vlevo v pozadí se otevírá pohled na rozbouřené moře a hořící město, představující pád Babylonu, horní část výjevu vyplňují děsivé postavy tří apokalyptických jezdců – vyzáblá Smrt s kosou, Mor s rozkládajícím se odulým tělem, držící v rukou natažený luk, a Hladomor na černém koni, třímající v levici váhy. Specifickým motivem je mrtvá postava v papežském rouchu a tiáři, zasažená šípem a ležící v popředí. Snad se jedná o poraženého Antikrista, od dob reformace někdy spojovaného s papežstvím, a duchovně založený Brömse, vychovaný v evangelické rodině, pro něhož náboženská témata představovala hlavní inspirační zdroj, jím patrně manifestoval svůj antiklerikální postoj, kritický k institucionalizované katolické církvi.²³ Druhá rozměrná deska k velkoformátovému listu nazvanému *Vzpouza* zobrazuje vyzbrojený dav lidí na náměstí, pochodující pod praporem (č. kat. 13). Expresivitu a násilnost scény podtrhuje osamělá klečící postava v popředí a oběšenec, visící na lampě na levé straně. K leptu existuje návrhová perokresba, kterou M. Grolewski zařadil mezi díla, kterými Brömse reagoval na tragické události způsobené první světovou válkou (Grolewski 1978, 54, č. kat. 107).²⁴ Vzhledem k námětu se ale zdá pravděpodobné, že nejde o reflexi válečných let 1914–1918, ale o výjev související se sociální problematikou, obsahově blízký listu *Pod rudým praporem* ze závěru berlínského období kolem roku 1902. Expresivní zpodobnění rozvášněného davu,

22 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5122.

23 O Brömseho rezervovaném vztahu ke katolické církvi mluví např. Kašková (2008a, 77).

24 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Národní galerie v Praze, inv. č. R 28642.

vyzbrojeného pracovními nástroji a pod rozevlátým praporem beroucího boj za spravedlnost do vlastních rukou, připomíná sociálně laděné práce Käthe Kollwitz, jmenovitě její totožně pojmenovaný lept z roku 1899.²⁵ I když si nejsou blízké po kompoziční stránce, významově jsou si velmi podobné a najdeme i společné motivické detaily jako prapor a kosa nad hlavami davu. Je pravděpodobné, že Brömse poznal dílo této výrazné berlínské umělkyně z autopsie a v leptu *Vzpoura* se jím inspiroval.²⁶

O něco menší formát má zajímavý symbolický výjev *Ecclesiastes III*, inspirovaný veršem ze třetí kapitoly starozákonní knihy Kazatel – „Vždyť úděl synů lidských a úděl zvířat je stejný: Jedni jako druzí umírají, jejich duch je stejný, člověk nemá žádnou přednost před zvířaty, neboť všechno pomíjí“ (Kaz 3, 19). Je leptaný stejně jako předešlé grafické listy do měděné desky, a Brömse do něj vložil svá ústřední témata lidského utrpení a smrtelnosti (č. kat. 14). Dominantou levé strany je mrtvé tělo zahalené v drapérii ležící na katafalku, jehož zobrazení v působivé perspektivní zkratce je patrně vědomou citací známého obrazu *Oplakávání Krista* od Andrea Mantegni. Vedle ležící postavy se ve zmenšeném měřítku odehrává dvojice scén – v horní části v pozadí vidíme zástup lidí s praporem, doprovázený čtveřicí mužů nesoucích rakev. Tento výjev má nejspíše podobně jako listy *Vzpoura* či *Pod rudým praporem* sociálně kritický osten, vyvolaný Brömseho osobními zážitky. Druhá scéna představuje bizarní průvod, sugestivně zpodobující pomíjivost života. Na jeho vzdálenějším konci je na trůně nesena postava panovníka s žezlem, zastupující pozemskou moc, před níž jdou v průvodu tanečníci a další postavy, symbolizující radosti života. Postupně však průvod přechází do postav klečících či ležících mrtvých na zemi a pokračuje přes zdechlinu koně až k muži v čele průvodu, klečícímu a zoufale lomícímu rukama směrem k nebesům. Kdy lept vznikl, není zcela jisté, termínem *ante quem* je rok 1911, kdy je poprvé zmiňován v dobovém tisku (*Michel* 1911, 122; *Grünwald* 1918, 77n.).²⁷

Soubor kovových matric uzavírá několik zinkových desek převážně menších formátů, zpracovaných technikou leptu a suché jehly, často oboustranně. Jsou zastoupena zejména Brömseho oblíbená biblická a náboženská témata, jako je například *Bičování*

25 Exemplář leptu např. ve sbírkách vídeňské Albertiny – Käthe Kollwitz: Aufruhr (*Vzpoura*), inv. č. DGNF9094, viz [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DGN-F9094\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DGN-F9094]&showtype=record) [cit. 3. 6. 2024]. Základně ke Käthe Kollwitz viz např. *Thieme–Becker* (1927, 245n.).

26 Kromě toho, že Brömse patrně poznal dílo K. Kollwitz na výstavách v berlínských salonech či později Berlínské Secese, blízké mu mohlo být i díky tomu, že oba ve své grafické práci vycházeli z díla Maxe Klingera (ke vztahu Brömseho k dílu Maxe Klingera viz *Kašková* (2011, 19, 26). Povědomí o grafickém díle K. Kollwitz mohl Brömse získat také prostřednictvím katalogu, uveřejněném roku 1903 *Maxem Lehrsem* na stránkách časopisu *Die Graphischen Künste* (*Lehrs* 1903, 55–67), kde je mimo jiné reprodukována skica právě k leptu *Vzpoura*.

27 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Národní galerie v Praze, inv. č. R 28649.

Krista (č. kat. 15),²⁸ *Návrat ztraceného syna* (č. kat. 16),²⁹ dvojice *Piet* (č. kat. 17),³⁰ *Cesta na Olivetskou horu* (č. kat. 18),³¹ *Milosrdný Samaritán* (č. kat. 19)³² či *Svatý Jeroným v pustině* (č. kat. 20). Skupinu doplňuje několik matric ke grafikám s různorodou tematikou – symbolistní *Stín* (č. kat. 16; *Groblewski 1978*, 153, č. kat. 85; *Brömse: vizionář... 2006*, č. kat. 50)³³ či *Mniši a žena* (č. kat. 21; *Brömse: vizionář... 2006*, č. kat. 34), *Uprchlíci* (č. kat. 22; *Kašková 2011*, 107, č. kat. 81)³⁴ reflektující události první světové války, dvojice autoportrétů (č. kat. 23, 24) nebo vyobrazení postavy Shylocka z Shakespearova *Kupce benátského* (č. kat. 25).³⁵

Dřevořezové matrice

Vedle kovových matric se v souboru Brömseho díla dochovalo sedmnáct dřevěných desek, zpracovaných, často oboustranně, technikou dřevořezu. Tato nejstarší grafická technika, jejíž kořeny sahají daleko do středověku, zažívala na přelomu 19. a 20. století revival na poli umělecké grafiky.³⁶ Dřevořez, pracující s jasně ohraničenou linií a plochou, vyhovoval nastupujícímu expresionismu, hledajícímu soudržnější, zjednodušenou vyjadřující formu oproti fragmentarizujícímu impresionismu.³⁷

Brömse začal s dřevořezem pracovat až ve druhém desetiletí 20. století, nejstarší jsou datovány rokem 1912 (*Kašková 2011*, 22). Na rozdíl od celé řady svých současníků, často tvořících barevné dřevořezy, využíval Brömse jednodušší formu černobílého tisku, poněkud překvapivě i přesto, že téma barevnosti pro něj bylo v malbě velmi důležité a i v leptech někdy s barvou pracoval (*Kašková 2011*, 20). Náměty dochovaných desek jsou podobně jako u kovových matric velmi různorodé. Opět nechybí náboženské scény, jako je exaltované *Ukřižování* (č. kat. 32), připomínající pozdně gotické práce Matthia-se Grünwalda, *Madona s dítětem* (č. kat. 33) nebo *Klanění pastýřů* (č. kat. 34). Některé scény jsou svým námětem nejasné, dílem kvůli jejich nedokončenosti, dílem kvůli své mnohoznačnosti – Brömse jako vždy i zde svými obrazy bibli pouze neilustruje, ale

28 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5386.

29 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5409.

30 Grafický list tištěný z jedné strany této desky se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5383, viz *Kašková (2011, 105, č. kat. 84)*.

31 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5393.

32 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5350.

33 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5341.

34 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5401.

35 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Galerie umění Karlovy Vary, inv. č. S 96.

aktualizuje a přenáší její významy do současnosti – trpící či mrtvý Kristus je v jeho díle vždy zároveň obyčejným člověkem a naopak. *Rodina u stolu* (č. kat. 35)³⁶ tak může být i Svatou rodinou, *Trojice mužů u stolu* (č. kat. 36) může být Svatou Trojicí navštěvující Abraháma, *Muž u stolu se džbánem* (č. kat. 36) Kristem v Káni Galilejské, proměňujícím vodu ve víno žehnajícím gestem, či Kristem, dávajícím se poznat učedníkům v Emauzích. Několik desek obsahuje další frekventované Brömseho téma, kterým bylo zobrazení lidí na okraji společnosti, chudých, slabomyslných, žebráků či slepců, jejichž utrpení bylo umocněno válečným obdobím (*Groblewski 1978*, 68–70). Sem patří *Venkované* (č. kat. 37),³⁷ *Chudý muž u schodů* (č. kat. 38),³⁸ *Slepec* (č. kat. 39) či *Hlava znetvořeného muže* (č. kat. 40). Zastoupeny jsou i melancholicky laděné symbolistní výjevy, ve kterých Brömse zobrazuje izolované postavy, představující podobně jako lidé z předchozí skupiny téma samoty a opuštěnosti člověka – *Nedůvěra* (č. kat. 41)³⁹, *Noční krajina s osamělou postavou* (č. kat. 42) či *Sedící muž v klobouku* (č. kat. 43). Trojice dřevořezů představuje v Brömseho díle poměrně neobvyklé zachycení krajiny bez lidských postav, i když například u *Krajiny s kaplí a stromem* (č. kat. 44) lze tušit, že autorovi patrně nešlo pouze o krajinářské vyobrazení výseku skutečnosti, ale že do pohledu na osamocenou svatyni v krajině s nízkým horizontem a dramaticky rozvířeným nebem nad ní vložil v symbolické rovině spirituální obsah.

Malba

Kromě tiskových matric tvoří soubor Brömseho prací, dochovaný v pražském muzeu, necelé tři desítky maleb. Jde o specifické, pro Brömseho typické maloformátové olejomalby či tempery, prováděné na dřevěných, lepenkových, plátěných a jiných méně obvyklých podložkách různých tvarů a tloušťek. Podobných drobných prací vytvořil za svého života plodný umělec stovky, skupina ze sbírek pražského muzea tedy tvoří v rámci jeho díla naprostý zlomek.⁴⁰

Celkově mezi malbami převládají náboženské motivy. Nechybí pro Brömseho typické, expresivně pojaté pašijové náměty jako *Bolestný Kristus* či *Oplakávání* (č. kat. 49, 50, 51, 52, 53). Zastoupeno je i pro Brömseho méně časté, optimistické téma *Zmrtvýchvstání* (č. kat. 54), pojaté jako mystická vize ústředního momentu křesťanského učení, připo-

36 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Národní galerie v Praze, inv. č. R 28746.

37 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Galerie umění Karlovy Vary, inv. č. S 97.

38 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 5479.

39 Grafický list tištěný z této desky se nachází například ve sbírkách Národní galerie v Praze, inv. č. R 28735.

40 Katalog maleb ze sbírek Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg čítá 705 položek, viz Kašková (2008a, 120–155).

mínající *Vzkříšení* ze slavného Isenheimského oltáře od Matthiase Grünewalda. Poměrně četná je mariánská tematika, ať už se jedná o zobrazení *Madony* (č. kat. 59, 60), *Zvěstování* (č. kat. 68) nebo *Smrt Panny Marie* (č. kat. 58). Starý zákon je zastoupen drobnou skicou s *Obětováním Izáka* (č. kat. 55).

V několika málo případech lze malby jednoznačně identifikovat jako skici k dochovaným Brömseho obrazům. Shrbená postava, stojící u hřbitovní zdi mezi dvěma cypřiši, malovaná na plátně (č. kat. 68), je skicou k obrazu *Jeden den v životě* (*Ein Lebenstag*) z let 1903–1906, který existuje ve dvou variantách a je k němu dochována celá řada podobných skic, ve kterých Brömse hledal finální kompozici.⁴¹ V obraze, jehož podobu umělec dlouho cizeloval, zpracovává své oblíbené téma konfrontace života a smrti – na dokončených malbách je tajemná postava stojící u hrobu, představující smrt, postavena do kontrastu s postavou malého dítěte v popředí. Podobné téma představuje i další příklad drobné skici k velikému plátnu – jde o drobnou malbu na dřevěné destičce, zachycující základní rozvržení obrazu *Vdova* (*Witwe*) z doby kolem roku 1910 (č. kat. 69).⁴² Ponurý symbolistní výjev, připomínající divadelní scénu, zobrazuje mrtvého na loži a truchlící postavu vdovy ve splývavém plášti, stojící v průhledu do krajiny, která se otevírá v pozadí za rozhrnutým závěsem. U některých skic je vazba na Brömseho známé obrazy volnější – ve *Snímání z kříže* (č. kat. 70) hledal snad Brömse finální tvar pro stejnojmenný obraz ze sbírek řezenské galerie,⁴³ malá destička se čtveřicí postav v červených hábitech (č. kat. 71) připomíná postavy z pravé části nedochovaného obrazu *Hodina smrti* (*Todesstunde*), k němuž podobně jako k obrazu *Jeden den v životě* existuje celá řada přípravných skic.⁴⁴ Dokladem Brömseho vztahu ke „starým mistrům“ je drobná malba na lepence, kopírující známý portrét benátského dóžete Leonarda Loredana od Giovanna Belliniho (č. kat. 72).

V souboru maleb se nachází také několik zástupců tzv. *Skizzentaffeln*, speciality pro Brömseho tvorbu typické. Šlo o vícero malířských skic či studií, nahuštěných vedle sebe na jedné desce (č. kat. 73, 74). Brömse při tvoření těchto „drobnomaleb“ v první řadě testoval a tříbil svou schopnost míchat barvy – barevnost obrazu, jejíž ideál spatřoval v dílech německé pozdní gotiky a rané renesance, pro něj představovala jedno z hlavních témat jeho uměleckého života. Inspirací pro hledání ideálu na tomto poli pro něj byla tvorba Arnolda Böcklina, jehož studium barev používaných „starými mistry“

41 August Brömse, *Jeden den v životě*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 8200; August Brömse, *Jeden den v životě*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 4071; další skici k tomuto obrazu uloženy v Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, např. inv. č. 7649, 7965, 7987, 8153, 8200, 8204 a další. Viz Kašková (2011, 122); (2008a, 26).

42 August Brömse, *Vdova*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 8179, viz Kašková (2011, 122); č. kat. 107.

43 August Brömse, *Snímání z kříže*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, inv. č. 8162, viz Kašková (2008a, 140, č. kat. 162, 423).

44 Podobnost vyvstává zejména při pohledu na skicu ze sbírek Národní galerie v Praze, uložené pod inv. č. O 4309, další přípravné skici k obrazu *Hodina smrti* viz Kašková (2008a, 140, č. kat. 407–414).

Brömse poznal skrze deníkové záznamy Richarda Schicka, Böcklinova přítele (Kašková 2011, 121). Velmi často jsou malby doplněny kryptografickými příписy, označujícími použité pigmenty, pojiva či laky. Kromě barev si v těchto malířských náčrtech zkoušel také kompoziční řešení různých námětů, často se opakujících v mnoha různých variantách. Někdy mají charakter skici, často ale i přes malé rozměry připomínají propracovanost barevné vrstvy definitivní obraz. Ironií osudu je, že k pocitu, že došel k uspokojivému výsledku v oblasti hledání ideální barevnosti pro svá díla, dospěl Brömse až v samotném závěru svého předčasně ukončeného života (*August Brömse... 2001*, 15).

Shrnutí

V uměleckých sbírkách Muzea hlavního města Prahy se dochoval pozoruhodný soubor uměleckých děl od malíře a grafika Augusta Brömseho, českého Němce, rodáka z Františkových Lázní, žijícího v Praze mezi lety 1906–1925. Jedná se o zlomek rozsáhlé umělcovy pozůstalosti, která byla po druhé světové válce zkonfiskována a až v šedesátých letech odprodána jeho ovdovělé manželce Else Brömse. Část z celé této pozůstalosti ovšem z neznámého důvodu zůstala ve sbírkách muzea, a tomuto drobného fragmentu z rozsáhlého umělcova díla je věnován tento text. Tvoří jej dva samostatné celky – jednak soubor takřka padesáti tiskových matric, a to jak kovových, zpracovaných technikami leptu, akvatinty a suché jehly, tak desek dřevořezových. Nejpozoruhodnější součástí této skupiny jsou bezpochyby tiskové matrice k Brömseho grafickému cyklu „*Das ganze Sein ist flammend Leid*“, který je vrcholem malířova symbolistického období. Druhá část souboru obsahuje necelé tři desítky maleb menších formátů na rozličných materiálech, z nichž některé se podařilo identifikovat jako skici k větším Brömseho obrazům, uloženým dnes ve sbírkách Národní galerie v Praze či Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Summary

Things stored in the museum, boxes unopened. August Brömse in the collections of the Prague City Museum a remarkable set of artworks by the painter and graphic artist August Brömse, a Czech-German, born in Františkovy Lázně and who lived in Prague in the years 1906–1925, has been preserved in the art collections of the Prague City Museum. It is a fraction of the artist's extensive estate, which was confiscated after the Second World War and sold to his widow Else Brömse in the 1960s. However, for some unknown reason, part of this whole estate remained in the museum's collection, and this small fragment of the artist's vast work is the subject of this text. It consists of two separate parts – firstly, a set of almost fifty printing plates, both metal, worked using etching, aquatint and drypoint techniques, and woodcut boards. The most remarkable part of this group are undoubtedly the printing plates for Brömse's graphic cycle „*Das ganze Sein ist flammend Leid*“, which is the culmination of the artist's Symbolism period. The second part of the collection contains almost thirty paintings in smaller formats on various materials, some

of which it has been possible to identify as sketches for larger paintings by Brömse, now in the collections of the National Gallery in Prague and Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

Archiv Akademie výtvarných umění v Praze (AAVU), osobní složka August Brömse: Dopisy Else Brömse adresované rektorátu Akademie výtvarného umění v Praze ze dnů 28. 6. 1928, 1. 10. 1928 a 6. 1. 1929.

Vyjádření rektora AVU Maxe Švabinského pro Zemskou správu politickou ve věci předání atelieru po zemřelém prof. Maxmilianu Pirnerovi Augustu Brömsemu ze dne 17. 12. 1924.

Archiv hl. m. Prahy (AHMP), fond Spolkový katastr, sig. II/0815.

Archiv hl. m. Prahy, fond Magistrát hlavního města Prahy I., Soupis pražského obyvatelstva 1830–1910 (1920), karton 27, poř. č. 159.

Archiv Muzea hl. m. Prahy (AMP), fond Pozůstalost prof. A. Brömse:

- č.j. 18/63.
- č.j. 20/63.
- č.j. 269/66.
- č.j. 298/66.
- č.j. 302/63.
- č.j. 306/66.
- č.j. 394/66.
- č.j. 870/65.

- dopis ředitele Museum der Stadt Regensburg Waltera Bolla vedení pražského muzea, č.j. 232/65.

- koncept dopisu finančnímu odboru Obvodního národního výboru Prahy 6 z 30. 4. 1965, č.j. 213/65.

Archiv Národní galerie v Praze (ANG), fond Moderní galerie:

- přír. č. AA 1362, kart. 41, korespondence z let 1925–1930.
- přír. č. AA 1362, kart. 41, Statuten der August Brömse Stiftung.

Literatura

August Brömse 1926: August Brömse 1873–1925: Ausstellung zu seinem Gedächtnis. I. Teil, (Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen) (kat. výst.). Praha.

August Brömse 1927: August Brömse 1873–1925: Ausstellung zu seinem Gedächtnis. II. Teil (Graphik, Monotypien und Pastelle) (kat. výst.). Praha.

August Brömse 2001: August Brömse a skupina Poutníci (kat. výst.). Cheb.

BENDOVIÁ, Eva (ed.) 2016: Klem & Thiemann. Moderní dřevořez v Praze 1905–1908. Praha.

Bericht 1901: Bericht über die am 4. März 1901 von der Gesellschaft zur Förderung Deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen aus Anlass ihres 10jährigen Bestandes abgehaltene Festsitzung, mit einer Übersicht der Leistungen der Gesellschaft während des Decenniums 1801–1900. Praha.

Brömse: vizionář 2006: Brömse: vizionář August Brömse (kat. výst.). Praha.

GROBLEWSKI, Michael 1978: August Brömse 1873–1925. Ein Graphiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus (kat. výst.), Regensburg.

GRÜNWALD, Alois 1918: August Brömse. In: Die Graphische Künste XLI, 1918, s. 73–85.

GRÜNWALD, Alois 1926: August Brömse, akademische Maler, Professor der Akademie der bildenden Künste in Prag. In: Rechenschafts-Bericht über die Tätigkeit der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische Republik im Jahre 1925, erstattet in der Hauptversammlung am 20. März 1926. Praha, 14–16.

HABÁN, Ivo 2012: Fenomén německo-českého výtvarného umění 20. století [Die Pilger, Junge Kunst, Prager Secession. Pražská scéna a paralelní centra německy hovořících umělců v meziválečném Československu]. Disertační práce uložena na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně.

HABÁN, Ivo 2013: Praha – Drážďany. Skupina Die Pilger a spirituální tendence počátku 20. let. In: Anna Habánová (ed.): Mladí Ivi v kleci: umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období. Liberec, 40–58.

HABÁNOVÁ, Anna 2012: Liberec jako centrum německo-českého výtvarného umění v první polovině 20. století. Disertační práce uložena na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně.

HABÁNOVÁ, Anna (ed.) 2013: Mladí lvi v kleci: umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období. Liberec.

HALL, James 1991: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha.

HNOJIL, Adam – ŠIMON, Patrik: Modernae: zamlčená moderna: iluze a sny: středoevropské umění ze sbírky Patrika Šimona 1880–1930. Praha.

JAKUBEC, Ondřej 2021: Malíř a grafik Rudolf Michalik ve světle svého olomouckého „archivu“. In: *Opuscula historiae artium* 70, 218–241.

KAŠKOVÁ, Gabriela 2008a: August Brömse. Der Künstler und seine Bilder. Diplomová práce uložena na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

KAŠKOVÁ, Gabriela 2008b: Das ganze Sein ist flammend Leid. Eine Betrachtung zur Auffassung des Leides bei August Brömse in Bezug auf seinen zweiten graphischen Zyklus. In: *Umění LVI*, 409–425.

KAŠKOVÁ, Gabriela 2010: Nové poznatky k ranému období tvorby Augusta Brömseho na základě jeho korespondence. In: Jana A. Brabcová (ed.): *Mezery v historii: sborník příspěvků ze symposií Společnosti pro české a německé umění a dějiny umění, konaných v letech 2004–2009 v rámci Festivalu uprostřed Evropy – Mitte Europa v Chebu*. Cheb, 164–170.

KAŠKOVÁ, Gabriela 2011: *Schattenseiten. August Brömse und Kathrin Brömse*. Regensburg.

KUZMANY, Michael 1908: Jüngere österreichische Graphiker II. Holzschnitt. In: *Die Graphischen Künste* 31, 67–88.

LAHODA, Vojtěch 2006: Vizionář utrpení August Brömse. In: *A2: kulturní týdeník* 18, 64.

LEHRS, Max 1903: Käthe Kollwitz. In: *Die Graphischen Künste* XXVI, 55–67.

MICHEL, Wilhelm 1911: August Brömse. In: *Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* XXVII, 117–123.

RAKUŠANOVÁ, Marie 2019: Co je „expresionismus“ v českém umění. In: Janina Dahlmanns: Tváře expresionismu (1905–1925): Slovinsko – Čechy – Německo. Kutná Hora, 75–113.

RAKUŠANOVÁ, Marie (ed.) 2007: Křičte ústa! Předpoklady expresionismu. Praha.

RAMBOUSEK, Jan 1954: Slovník a receptář malíře-grafika. Praha.

ROUSOVÁ, Hana 1994: Mezery v historii 1890–1938. Polemický duch střední Evropy – Němci, Židé, Češi. Praha.

THEOBALD, Simon R. 1996: Woodcut. In: Jane Turner (ed.): The Dictionary of Art 33, New York, 362–365.

THIEME, Ulrich – BECKER, Felix 1911: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 5. Leipzig.

THIEME, Ulrich – BECKER, Felix 1927: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart, Bd. 21. Leipzig.

TOMAN, Prokop 1950: Nový slovník československých výtvarných umělců A–K, I. díl. Praha.

URBAN, Otto M. 2006: V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914. Praha.

Vzplanutí 2008: Vzplanutí: expresionistické tendence ve Střední Evropě 1903–1936: sbírka Galerie Ztichlá klika (kat. výst.). Olomouc.

On-line zdroje

[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DGNF9094\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DGNF9094]&showtype=record) [cit. 3. 6. 2024]

Katalog



Obr. 1. Titulní list z cyklu „Celé bytí jest palčivým utrpením“, kolem 1903 (?), rytí, leptání, měď, 17,9×12,9 cm, inv. č. MMP H 178.124/021



Obr. 2. Pod rudým praporem, z cyklu „Celé bytí jest palčivým utrpením“, kolem 1903 (?), rytí, leptání, měď, 16,1×24,2 cm, inv. č. MMP H 178.124/022



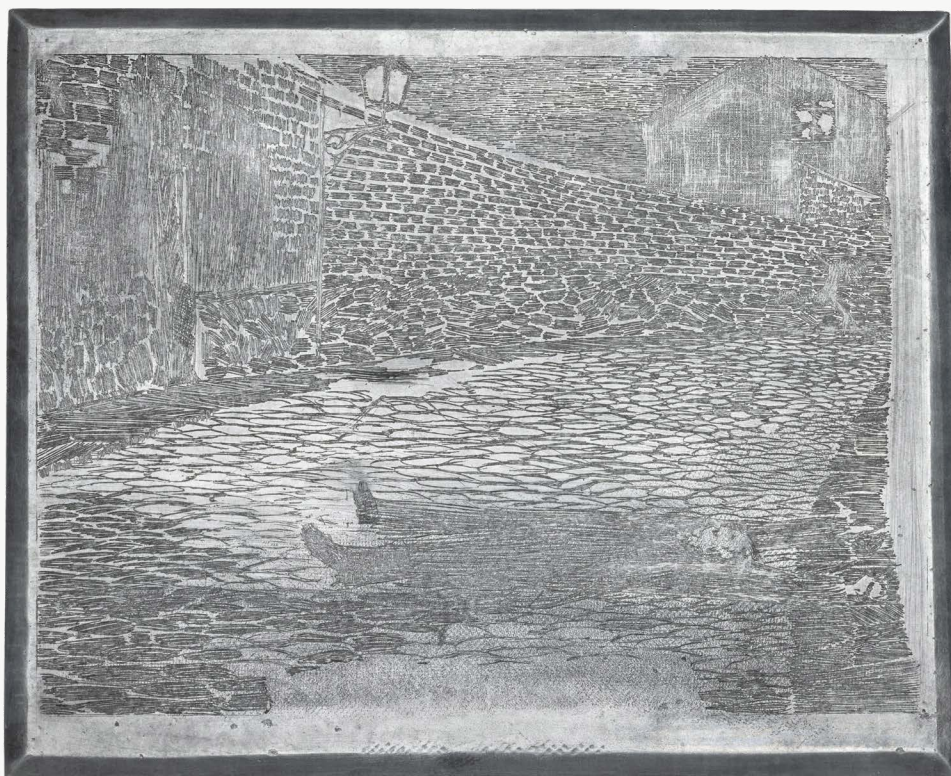
Obr. 3. Kázání u moře, z cyklu „Celé bytí jest palčivým utrpením“, kolem 1903 (?), rytí, leptání, měď, 12×17,1 cm, inv. č. MMP H 178.124/023

Obr. 4. Vášně, z cyklu „Celé bytí jest palčivým utrpením“, kolem 1906–1907 (?), rytí, leptání, měď, 11,9×16 cm, inv. č. MMP H 178.124/024



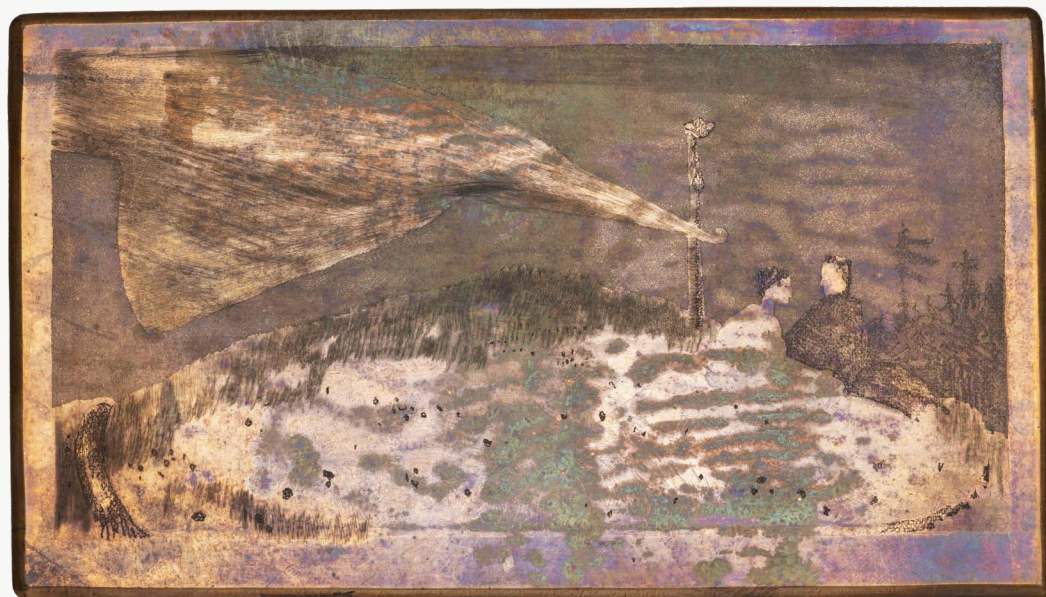
Obr. 5. Vše o lásce, z cyklu „Celé bytí jest palčivým utrpením“, 1906–1907 (?), rytí, leptání, měď, 18,1×27,9 cm, inv. č. MMP H 178.124//025

Obr. 6. Kat, z cyklu „Celé bytí jest palčivým utrpením“, před 1909, rytí, leptání, měď, 9,9×23,2 cm, inv. č. MMP H 178.124/026



Obr. 7. V temné uličce, z cyklu "Celé bytí jest palčivým utrpením", kolem 1903 (?), rytí, leptání, zinek, 10×12,2 cm, inv. č. MMP H 178.124/027↑

Obr. 8. Tajemná hodina, z cyklu "Celé bytí jest palčivým utrpením", před 1907, rytí, leptání, měď, 10,4×18,1 cm, inv. č. MMP H 178.124/028



Obr. 9. Tajemná hodina, z cyklu „Celé bytí jest palčivým utrpením“, před 1907, rytí, leptání, měď,
10,4×18,1 cm, inv. č. MMP H 178.124/029

Obr. 10. Po práci, z cyklu „Celé bytí jest palčivým utrpením“, kolem 1906–1907 (?), rytí, leptání, měď,
9,9×14,8 cm, inv. č. MMP H 178.124/030



↑

Obr. 11. Ecce homo, z cyklu „Celé bytí jest palčivým utrpením“, kolem 1906–1907 (?), rytí, leptání, měď, 15×24 cm, inv. č. MMP H 178.124/031

→

Obr. 12. Vidění sv. Jana Evangelisty, 1910, leptání, měď, 39,8×29,7 cm, inv. č. MMP H 178.124/016





Obr. 13. Vzpoura, kolem 1902, leptání, měď,
31,4×42,4 cm, inv. č. MMP H 178.124/017



Obr. 14. Ecclesiastes III, před 1911, leptání, měď,
18,9×25,1 cm, inv. č. MMP H 178.124/018

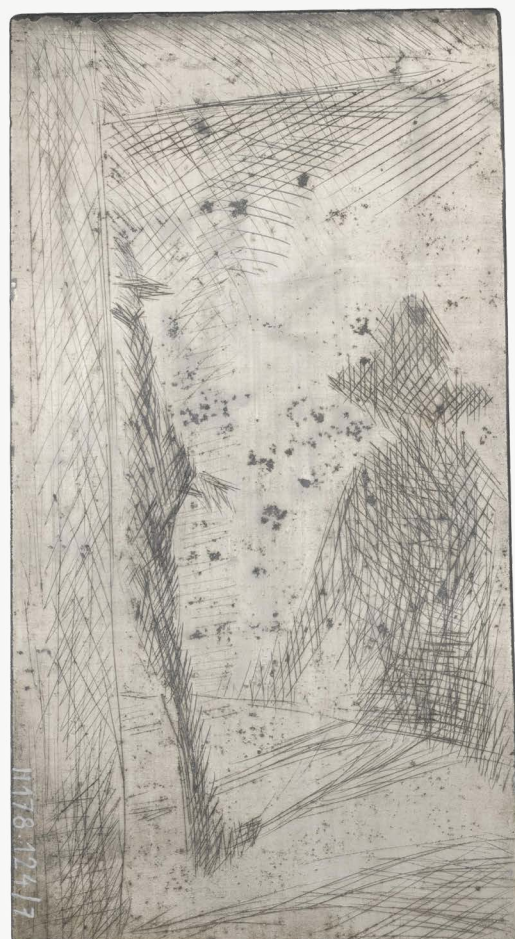


↑

Obr. 15. Bičování Krista, 1924, leptání, zinek, 32×24,7 cm, inv. č. MMP H 178.124/001

→

Obr. 16. Návrat ztraceného syna (avers), Stín (re-vers), 1922, leptání, rytí, zinek, 20,2×10,8 cm, inv. č. MMP H 178.124/007





↑

Obr. 17. Pieta (avers), Pieta (revers), kolem 1920, rytí, zinek, 23,4×13,8 cm, inv. č. MMP H 178.124/005

→

Obr. 18. Cesta na Olivetskou horu, 1. čtvrtina 20. století, rytí, zinek, 16,1×24,9 cm, inv. č. MMP H 178.124/009



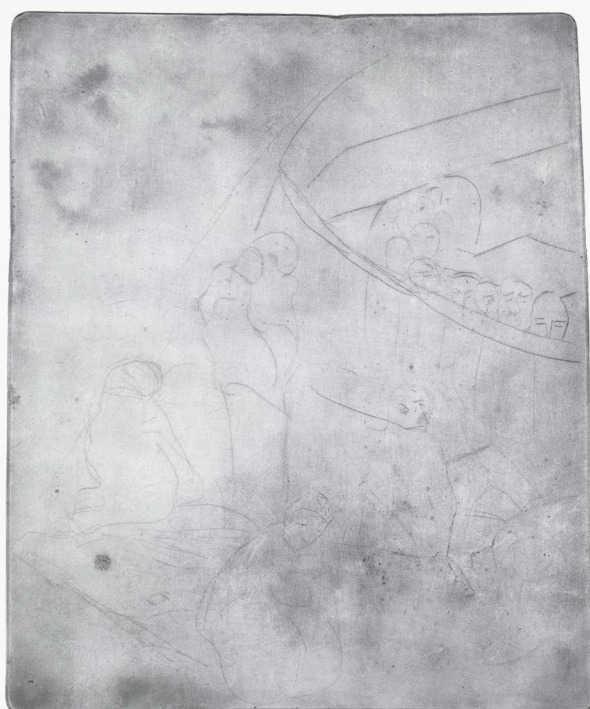
↑

Obr. 19. Milosrdný Samaritán, 1. čtvrtina
20. století, rytí, zinek, 12,1×8,1 cm, inv. č. MMP H
178.124/014

→

Obr. 20. Sv. Jeroným v pustině, 1. čtvrtina
20. století, rytí, zinek, 17,8×11,9 cm, inv. č. MMPH
178.124/003





↑ ↑

Obr. 21. Mniši a žena (avers), Interiérová scéna s postavou mnicha (revers), 1. čtvrtina 20. století, rytí, zinek, 14,6×12 cm, inv. č. MMP H 178.124/008

↑

Obr. 22. Uprchlíci (avers), Jákob zápasí s andělem (revers), kolem 1918, rytí zinek, 16,2 x 13,4 cm, inv. č. MMP H 178.124/004



↑

Obr. 23. Autoportrét A. Brömseho, 1. čtvrtina
20. století, rytí, zinek, 15,3×8,8 cm,
inv. č. MMP H 178.124/013

→

Obr. 24. Pouliční scéna (avers), Autoportrét
A. Brömseho (revers), 1910–1925, rytí,
leptání, zinek, 15,3×10,9 cm, inv. č. MMP H
178.124/012



↑ ↑

Obr. 25. Shylock (avers), Pouliční scéna (revers), 1923, rytí, zinek, 19,8×13, cm, inv. č. MMP H 178.124/002

→ →

Obr. 26. Souboj na schodišti (avers), Muž za stolem (revers), 1910–1925, rytí, zinek, 15×12,1 cm, inv. č. MMP H 178.124/006

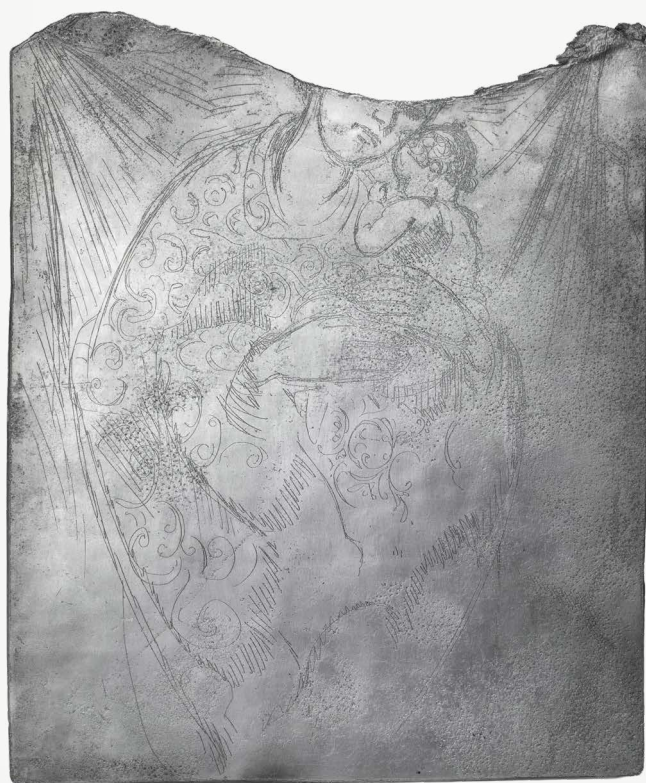


↑ ↑

Obr. 27. Panna Marie Bolestná (avers), Mužská postava v krajině (revers), 1917, rytí, leptání, zinek, 18,2×11,6 cm, inv. č. MMP H 178.124/010

→ →

Obr. 28. Putifarova žena (?) (avers), Muž a žena v rozhovoru (revers), 1. čtvrtina 20. století, rytí, zinek, 15,1×10 cm, inv. č. MMP H 178.124/011



↑↑

Obr. 29. Interiérová scéna (avers), Panna Marie s Ježíškem (revers), první čtvrtina 20. století, leptání, zinek, 18,8 x 15,2 cm, inv. č. MMP H 178.124/015

↑

Obr. 30. Rodina, 1923, leptání, rytí, měď, 19,2 x 15,6 cm, inv. č. MMP H 178.124/019



↑

Obr. 31. Shromáždění II, 1917, leptání, rytí, měď,
15,5×12,7 cm, inv. č. MMP H 178.124/020

→ →

Obr. 32. Ukřižování (avers), Portrét muže a ženský
akt (revers), 1912–1925, řezání, dřevo,
27,4×17,3 cm, inv. č. MMP H 178.124/032



↑ ↑

Obr. 33. P. Marie s Ježíškem (avers), Žena v šátku (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 32,5×22,3 cm, inv. č. MMP H 178.124/033

→ →

Obr. 34. Klanění pastýřů (avers), Stojící postavy (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 16,8×15,2 cm, inv. č. MMP H 178.124/034



↑ ↑

Obr. 36. Trojice mužů u stolu (avers), Muž u stolu se džbánem (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 23,8×15,8 cm, inv. č. MMP H 178.124/036

→

Obr. 35. Rodina u stolu, 1912–1925, řezání, dřevo, 24,5×15,5 cm, inv. č. MMP H 178.124/035



↑ ↑

Obr. 37. Venkované (avers), Dvojice postav v rozhovoru (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 22×16,3 cm, inv. č. MMP H 178.124/037

↑

Obr. 38. Chudý muž u schodů, (avers), Dům v zahradě (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 15,9×12,5 cm, inv. č. MMP H 178.124/038



↑ ↑

Obr. 39. Slepec (avers), Skupina postav (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 19,5×15,4 cm, inv. č. MMP H 178.124/039

→ →

Obr. 40. Hlava znetvořeného muže (avers), Fantaskní zvířata (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 23,2×20 cm, inv. č. MMP H 178.124/040



↑ ↑

Obr. 41. Nedůvěra (revers), Návrat do kláštera (avers), 1912–1925, řezání, dřevo, 16,7×17 cm, inv. č. MMP H 178.124/041

→

Obr. 42. Noční krajina s povozem a osamělou postavou, 1912–1925, řezání, dřevo, 19,4×20,5 cm, inv. č. MMP H 178.124/042



↑ ↑

Obr. 44. Krajina s kaplí a stromem (avers), Hlava muže z profilu (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 28,9×22,8 cm, inv. č. MMP H 178.124/044

→

Obr. 43. Sedící muž v klobouku, 1912–1925, řezání, dřevo, 24,9×15,8 cm, inv. č. MMP H 178.124/043





↑ ↑

Obr. 45. Dům v krajině s krávami (avers),
Děvčátko (revers), 1912–1925, řezání, dřevo,
22,8×19,7 cm, inv. č. MMP H 178.124/045

→ →

Obr. 46. Symbolická scéna (Sen?) (avers), Ženská
postava na lavici (revers), 1910–1925,
řezání, dřevo, 16,5×15 cm, inv. č. MMP H
178.124/046

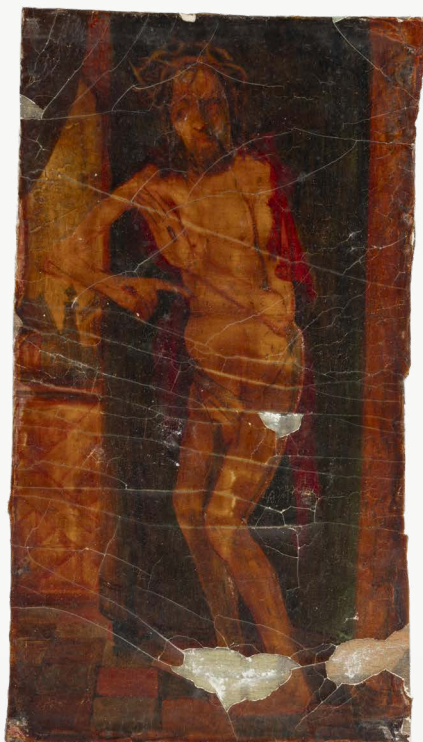


↑ ↑

Obr. 47. Tři muži v interiéru (avers), Dvojice postav (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 22,8×18,4 cm, inv. č. MMP H 178.124/047

→ →

Obr. 48. Sedící postava v interiéru (avers), Portrét muže (revers), 1912–1925, řezání, dřevo, 33,3×17,9 cm, inv. č. MMP H 178.124/048

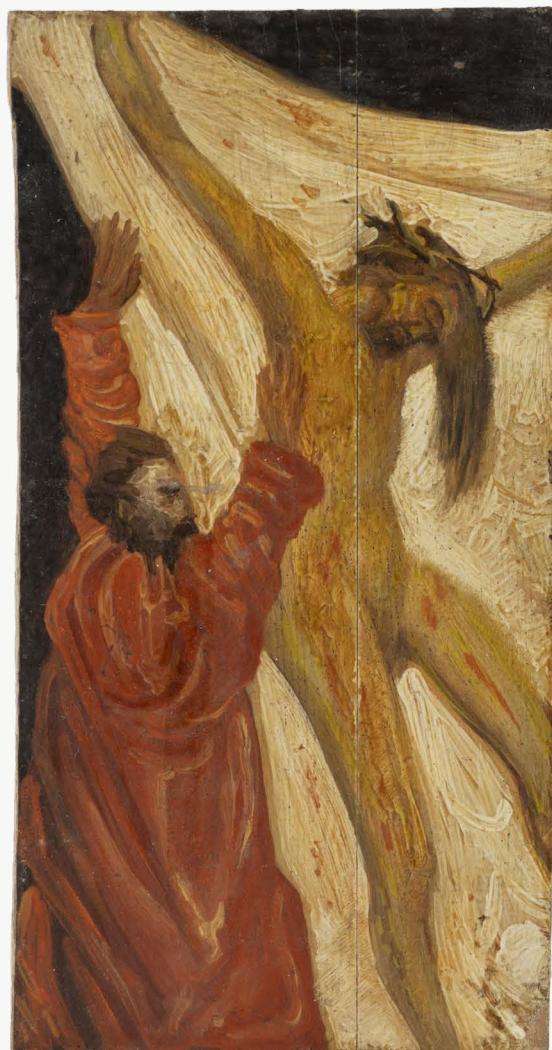


↑↑

Obr. 49. Bolestný Kristus (avers), Skici dvojice portrétů, zkoušky barev (revers), 1910–1925, tempera, překližka, 22,5×12,5 cm, inv. č. MMP H 178.124/049

→

Obr. 50. Oplakávání Krista, 1910–1925, tempera, dřevo, 12,1×6,2 cm, inv. č. MMP H 178.124/050





↑↑

Obr. 51. Oplakávání Krista (avers), Fragment skici mužského portréty (revers), 1910–1925, tempera, dřevo, 11×10,2 cm, inv. č. MMP H 178.124/051

↑

Obr. 52. Oplakávání Krista, po 1920, tempera, papír, 6,8×15,5 cm, inv. č. MMP H 178.124/052



↑

Obr. 54. Zmrtvýchvstání Krista, 1910–1925, tempera, dřevo, 23×16,5 cm, inv. č. MMP H 178.124/054

→

Obr. 53. Oplakávání Krista, 1910–1925, tempera, papír, 15,2×13,3 cm, inv. č. MMP H 178.124/053↑





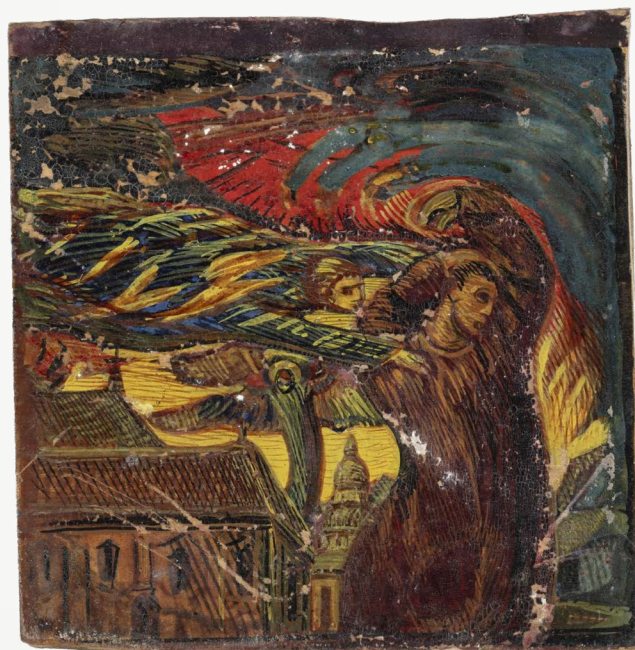
↑

Obr. 55. Obětování Izáka, před 1910, tempera, lepenka, 19,5×13 cm, inv. č. MMP H 178.124/055

→

Obr. 56. Klečící P. Marie s knihou (avers), Stojící mužská postava (revers), 1910–1925, tempera, dřevo, 26×10 cm, inv. č. MMP H 178.124/056



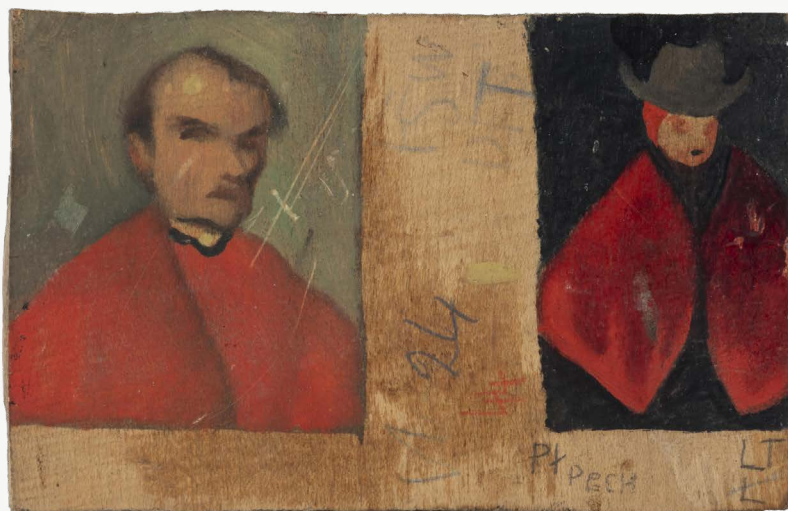


↑ ↑

Obr. 57. Sv. Anna Samotřetí (avers), Nábožen-
ská scéna (revers), 1910–1925, tempera,
dřevo, 12,5×13 cm, inv. č. MMP H 178.124/057

↑

Obr. 58. Smrt Panny Marie, před 1910, tempera,
plátno, 11×13 cm, inv. č. MMP H 178.124/058



↑↑

Obr. 59. P. Marie s Ježíškem (avers), Dvojice portrétů (revers), kolem 1920, tempera, překližka, 13×8,2 cm, inv. č. MMP H 178.124/059

→

Obr. 60. P. Marie s jablkem, 1910–1925, tempera, překližka, 8,7×5,6 cm, inv. č. MMP H 178.124/060





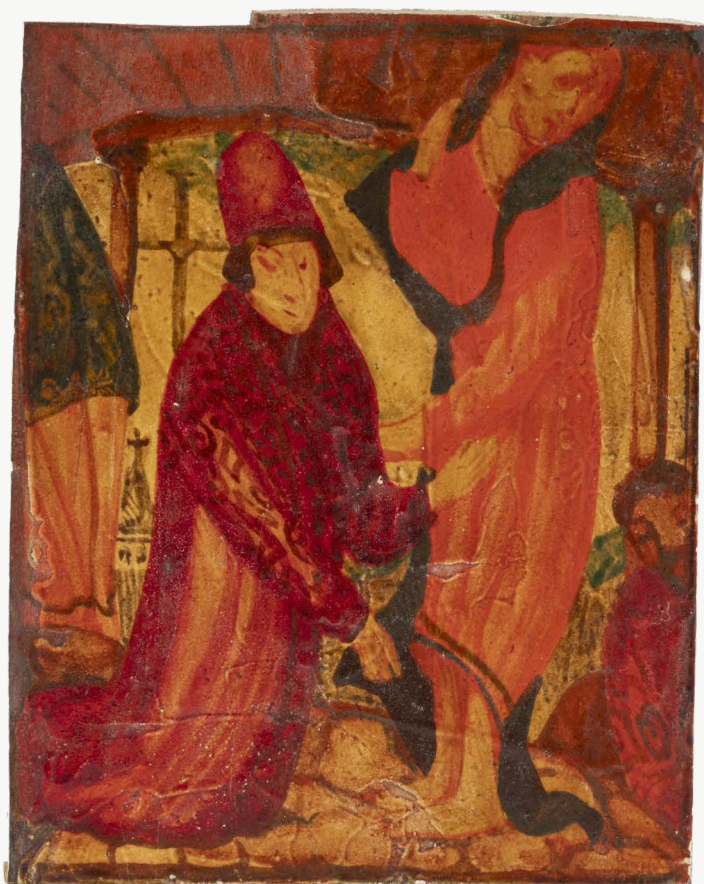
↑

Obr. 61. Dvojice mnichů v krajině s kostelem, před 1910, tempera, lepenka, 25 x 19 cm, inv. č. MMP H 178.124/061

→

Obr. 62. Biblická scéna (?), 1910–1925, tempera, dřevo, 21,5 x 17 cm, inv. č. MMP H 178.124/062





↑

Obr. 63. Náboženská scéna (Mytí nohou?),
1910–1925, tempera, překližka, 12,8×10,2 cm,
inv. č. MMP H 178.124/063

→ →

Obr. 64. Evangelista Matouš (avers), Figurální skici
(revers), 1910–1925, tempera, dřevo,
14×10 cm, inv. č. MMP H 178.124/064

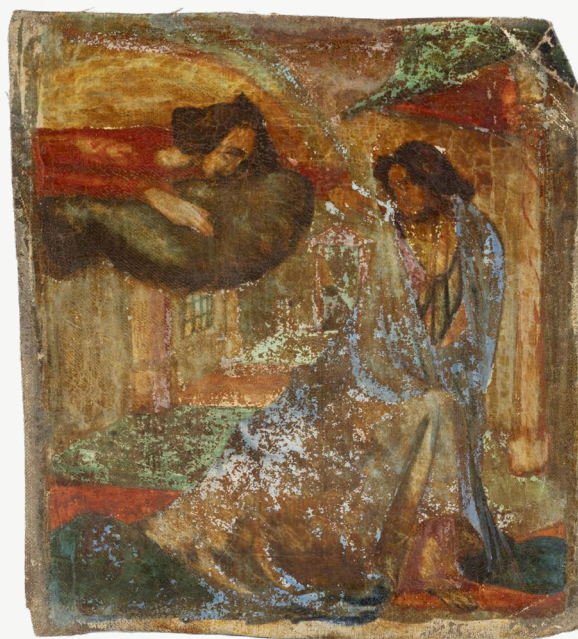


↑

Obr. 65. Náboženská scéna, 1910–1925, tempera, plátno, 13×13 cm, inv. č. MMP H 178.124/065

→

Obr. 66. Biblická scéna (Saul a David?) (avers), Historizující portrét muže (revers), před 1910, tempera, plátno, 13×13,5 cm, inv. č. MMP H 178.124/066



↑ ↑

Obr. 67. Mytologická scéna (?) (avers), Portrét muže v klobouku (revers), 1920–1925, tempera, dřevo, 13,3 × 11,8 cm, inv. č. MMP H 178.124/067

↑

Obr. 68. Skica k obrazu Jeden den života (avers), Zvěstování Panně Marii (revers), kolem 1905, tempera, plátno, 16,7 × 18,7 cm, inv. č. MMP H 178.124/068

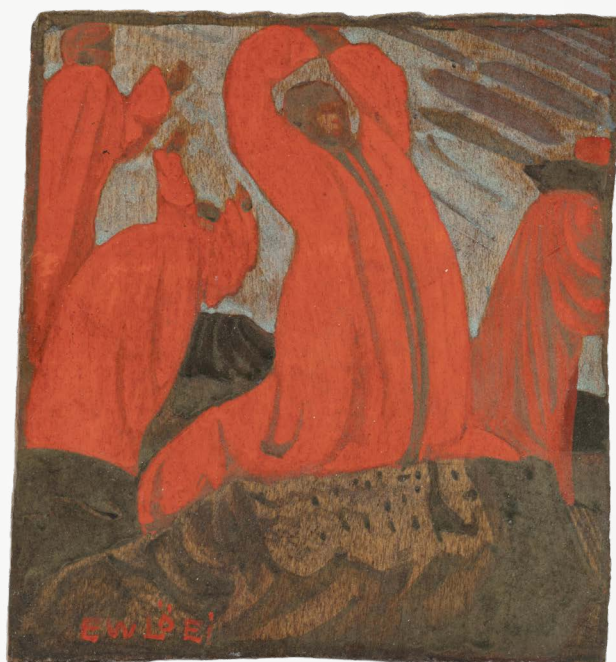


↑

Obr. 69. Skica k obrazu Vdova, kolem 1910, tempera, dřevo, 7,7×13,8 cm, inv. č. MMP H 178.124/069

→

Obr. 70. Skica k obrazu Snímání z kříže, 1920–1925, tempera, dřevo, 16×7,6 cm, inv. č. MMP H 178.124/070



↑↑

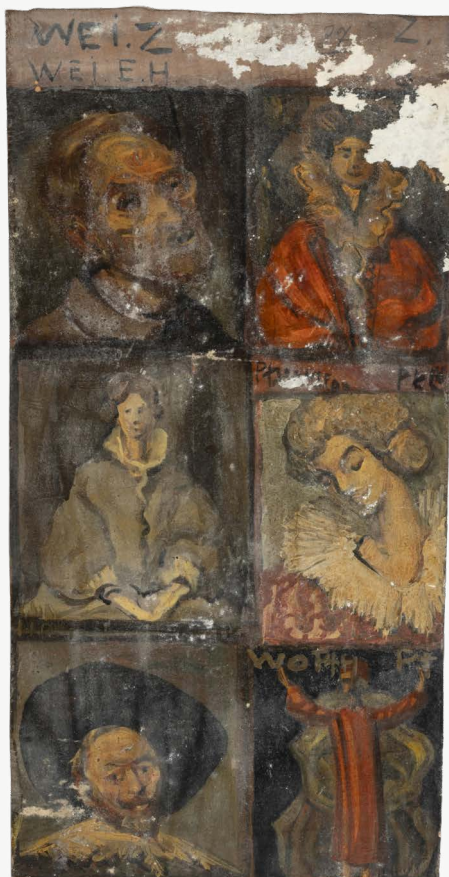
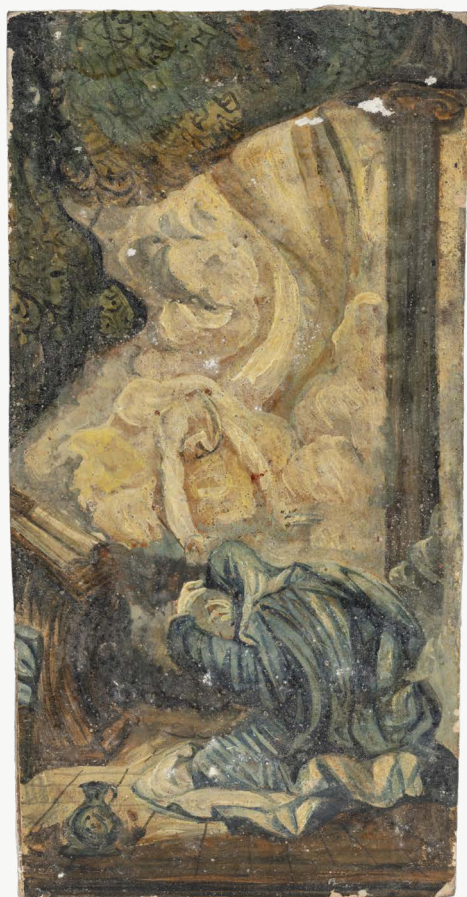
Obr. 71. Skica k obrazu Hodina smrti (avers), Rostliné motivy (revers), 1910–1920, tempera, překližka, 10,5×9,5 cm, inv. č. MMP H 178.124/071

↑

Obr. 72. Portrét L. Loredana (podle G. Belliniho), před 1910, tempera, karton, 10,5×9 cm, inv. č. MMP H 178.124/072



Obr. 73. Biblická scéna (Zjevení sv. Jana?) (avers),
Skici – portrét, jezdec, Madona, Pieta, portrét Elsy
Brömse aj. (revers), 1910–1925, tempera, překliž-
ka, 24,2×20,2 cm, inv. č. MMP H 178.124/073

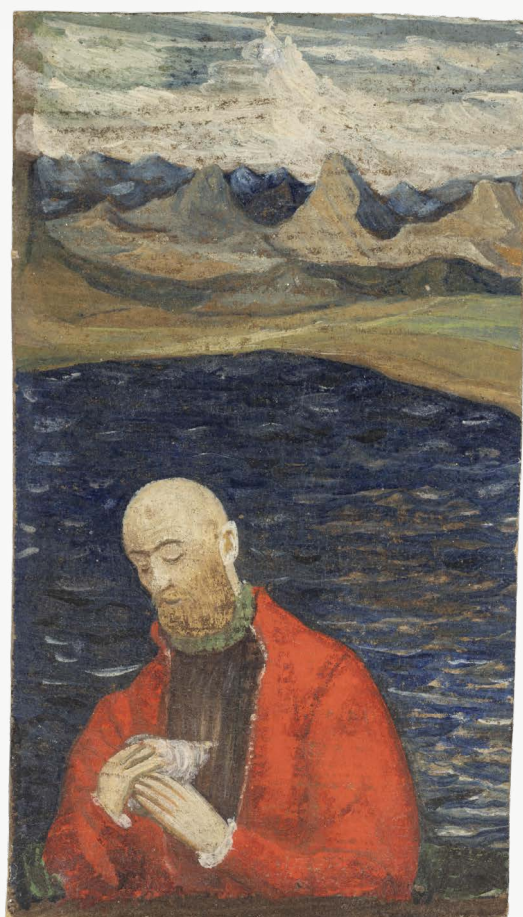


↑ ↑

Obr. 74. Zvěstování (avers), Skici historizujících portrétů (revers), 1910–1925, tempera, dřevo, 25,1×13 cm, inv. č. MMP H 178.124/074

→

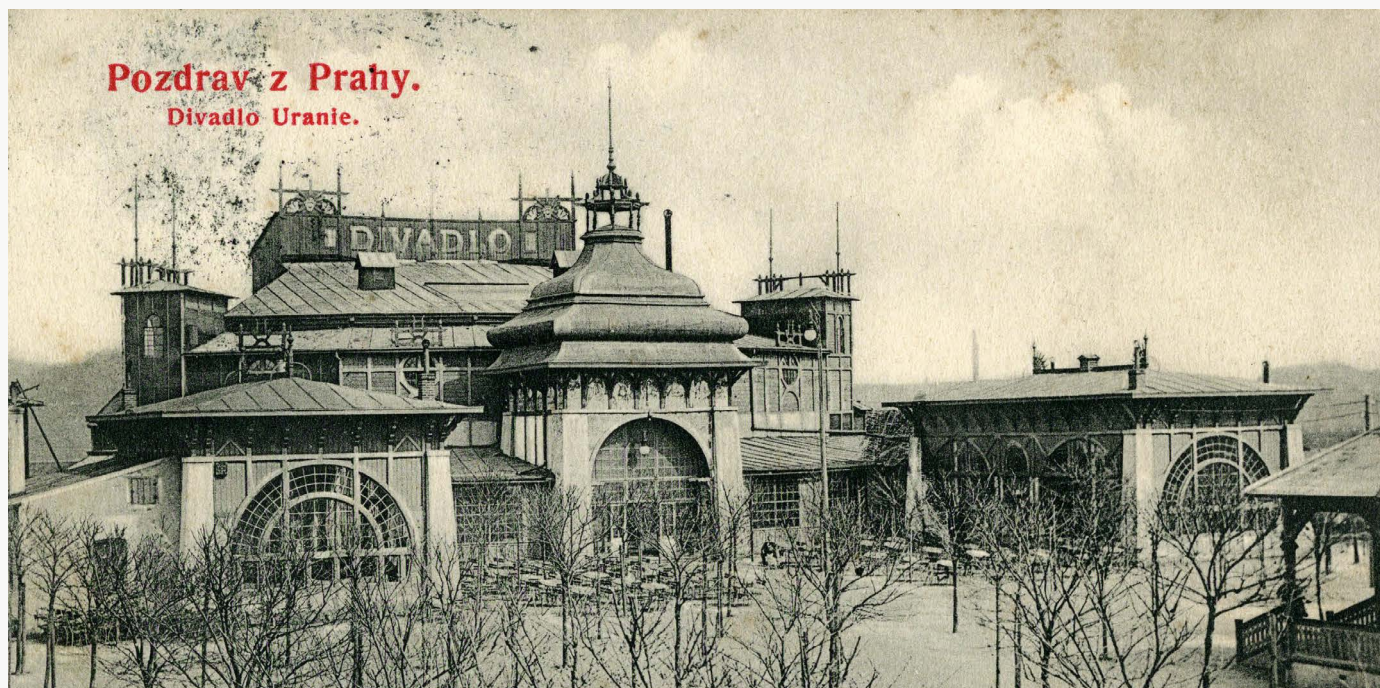
Obr. 75. Stařec u jezera, před 1910, tempera, lepenka, 21×11,7 cm, inv. č. MMP H 178.124/075





↑

Obr. 76. Žena se džbánekem a knihou (avers),
Polopostava z profilu (revers), 1910–1925, tem-
pera, překližka, 16,2×8,7 cm, inv. č. MMP H
178.124/076



Herec a režisér Bohumil Kovář a Lidové divadlo Uranie v Holešovicích

Magdaléna Šustová

Abstract: The actor and director Bohumil Kovář and the Uranie People's Theatre in Holešovice

This study presents one of the recent additions to the Prague City Museum's theatre collection. It comes from the estate of the actor, director and theatre manager Bohumil Kovář. He spent a large part of his active career at the Uranie People's Theatre (*Lidové divadlo Uranie*) in Holešovice. He also worked in the Švanda Theatre (*Švandovo divadlo*) in Smíchov and in various acting companies. The collection that has been acquired consists of an album, a commemorative sheet, photographs, caricatures, theatre posters, etc.

Keywords: Uranie People's Theatre – Holešovice – history of theatre – Švanda Theatre – Czech actors – Czech directors – history of film



V roce 2022 se do Historické sbírky Muzea hl. m. Prahy podařilo získat soubor předmětů, který s největší pravděpodobností původně patřil herci, režisérovi a řediteli Lidového divadla Uranie v Praze VII Bohumilu Kovářovi. Akvizici se podařilo realizovat díky spolupráci s pobočkou Oblastního muzea v Děčíně – Muzeem Varnsdorf, do kterého se soubor dostal jako součást nabídky periodik. Jelikož však nevyhovoval zaměření sbírky tamějšího muzea, zprostředkovali jeho pracovníci Muzeu hl. m. Prahy kontakt s majitelkou, která celý soubor instituci darovala.¹ Bohužel nedokázala zodpovědět otázku, jak si tento celek našel cestu do majetku její rodiny; pravděpodobně jej získala její babička pocházející z Prahy, která měla kontakty v divadelním prostředí. Darovaný celek tvoří album výstřižků o činnosti Lidového divadla Uranie v letech 1903–1904, dvojdílný pamětní list věnovaný Bohumilu Kovářovi ke čtyřicátému výročí jeho divadelní činnosti, tři fotografie, čtyři reprodukce fotografií, tři karikatury, tři dopisy, jeden plakát anoncující koncert v sále Platýzu a šest divadelních cedulí z let 1843–1907. Všechny předměty vyjma plakátů je možné spojit s B. Kovářem; u plakátů nelze jednoznačně určit, zda byly jeho majetkem, či zda byly k ostatním předmětům druhotně připojeny. Význam tohoto početně nevelkého souboru zvyšuje fakt, že se váže k dnes již neexistujícímu Lidovému divadlu Uranie, jehož archiv byl z větší části zlikvidován, menší část byla zachráněna divadelním oddělením Národního muzea (Pecharová–Vraná 1971, 5). Rovněž v historické sbírce Muzea hl. m. Prahy jsou uloženy předměty, které se váží k divadlu Uranie. Mezi plakáty, programy a vstupenkami vyniká blahopřání členů divadla řediteli Jakubu Seifertovi k šedesátinám z roku 1906,² diplom téhož herce, kterým mu bylo uděleno čestné členství v Ústřední jednotě českého herectva v roce 1907,³ a stuha z pohřebního věnce, kterým zesnulého J. Seiferta uctilo divadlo Urania.⁴ Zdánlivě malý celek, který se v roce 2022 podařilo získat, představoval v tomto kontextu velmi cennou akvizici.

Zmíněný Bohumil Kovář se narodil 24. června 1865 na Novém Městě pražském v rodině ševce (AHMP, *fond 156, matrika narozených sv. Štěpán č. 28, 1863–1867, f. 170*). Jeho jediný podrobnější životopis je zveřejněn v Česko-slovenské filmové databázi,⁵ avšak postrádá jakékoliv zmínky o zdrojích, ze kterých autor čerpal; a jak se ukázalo, není příliš přesný. Podařilo se mi však dohledat biogram vydaný u příležitosti jeho čtyřicátého výročí započetí herecké dráhy (Nejedlý, 5–6), který bylo možné doplnit informacemi z personálií uložených v Archivu hl. m. Prahy a informacemi čerpanými z odborné literatury, publikovaných vzpomínek a dobového tisku. Prostředí, v němž Bohumil Kovář vyrůstal, mělo zřejmě nějaké spojení s divadlem, protože hercem se stal i jeho starší bratr Jindřich (29. 6. 1858 – 9. 9. 1901; AHMP, *fond 156, matrika narozených sv. Štěpán č. 26, f. 86 a č. 13, f. 77*).

1 Celek je zapsán v chronologické evidenci Historické sbírky Muzea hl. m. Prahy (dále jen MMP) pod číslem H 112/2022; v systematické evidenci byl zpracován pod inventárními čísly H 355.383 – H 355.403.

2 MMP, Historická sbírka, inv. č. H 020.809.

3 MMP, Historická sbírka, inv. č. H 053.828.

4 MMP, Historická sbírka, inv. č. H 054.009.

5 <https://www.csfd.cz/tvurce/27179-bohumil-kovar/biografie/> [cit. 12. 4. 2024].



↑

Obr. 2. Bohumil Kovář, fotografie nalepená na kartonu, asi kolem r. 1905, MMP H 355.385

→

Obr. 3. Karikatura herce a režiséra Bohumila Kováře z profilu, signováno Eugen Normand, kolorovaná kresba perem a tuší, asi 20. léta 20. století, 220×290 mm, MMP H 355.390



Je možné, že se rodiče věnovali ochotnickému divadlu, jelikož Bohumil Kovář se na divadelní prkna postavil již v dětství s ochotníky v pražském hostinci U Slovanské lípy: „*Tenkrát hrál asi desetiřádkovou úlohu a dopadlo to tak, že nevypravil ze sebe ani slova*“ (Nejedlý, 5). Nepříliš úspěšný začátek jej neodradil od dalšího vystupování s ochotníky a již při zaměstnání (pracoval jako účetní v parní pile na Kladně) hrál s jednotou Říp z Roudnice nad Labem a kladenskou Besedou Budislav. Vazbu na Roudnici osvětluje policejní přihláška jeho bratra Jindřicha Kováře, jehož manželka odtud pocházela a v letech 1881 a 1884 se tam narodily obě Jindřichovy děti (AHMP, fond 4, soupis obyvatelstva 1830–1910 [1920], 515/2). Zda s tamějšími ochotníky vystupovali oba bratři, bohužel nevíme. Podle vročení oslav čtyřicátého roku, kdy Bohumil Kovář kráčel na divadelních prknech, zahájil hereckou dráhu v roce 1885. Krátkou poznámku o Kovářových hereckých začátcích zanechal ve svých pamětech Václav Štech, který zmiňuje, že jej „[...] znal z dob, kdy byl úředníkem a jehož divadelní počátky a vývoj dobře jsem si pamatoval“ (Štech 1938, 311). Postupně začal vystupovat s Josefem Švábem-Malostranským, Rudolfem Inemannem či Jindřichem Mošnou v kabaretních scénách. Herecky se Bohumil Kovář vyprofiloval především jako kvalitní komik (tamtéž, 313) a „[...] výborný představitel záletných papínek venkovských i salonních“ (Lukášová 1928, 6).

Časem začal vystupovat i ve Švandově divadle na Smíchově, kam jej měl mj. doporučit i Eduard Vojan (Nejedlý, 5). Zde se mi jej poprvé podařilo zachytit 17. října 1888, když se v Kovářův prospěch hrálo představení Josef Kajetán Tyl (*oznámení 14. 10. 1888*, 3). Podle soupisů herců v monografii Pražské arény působil Bohumil Kovář v letech 1893–1900 v Pištěkově společnosti, která hrála na Královských Vinohradech (Javorin 1958, 252) a v letech 1891–1902 v Aréně na Smíchově (tamtéž, 237). V roce 1894 zaznamenala velký úspěch fraška Chudá holka, v níž Kovář ztvárnil cídiče oken, a měl být pozván k hostování v Národním divadle, ovšem kvůli „[...] zakročení vlivného člena činohry N. D. [Národního divadla – pozn. aut.] k tomu nedošlo“ (Nejedlý, 5). V témže roce jej Plzeňské listy charakterizují jako „[...] vzácně nadaného a populárního komika“ (Z divadelní kanceláře 6. 12. 1894, 2). U Pištěkovy společnosti měl v roce 1896 také poprvé režirovat a následující rok s ní působil v Brně (tamtéž, 5). Soupisy herců ve výše uvedené monografii nejsou bohužel zpracovány podrobně po jednotlivých divadelních sezonách, jedná se o prostý souhrn v daném časovém období, takže není možné sledovat Kovářovy přesuny mezi oběma společnostmi. Pavel Švanda ml. vedl v letech 1892–1895 také Městské divadlo v Plzni, a tak B. Kovář působil v uvedeném období i v tomto divadle (*Sto let českého divadla v Plzni*, 1965). Ze soupisů je rovněž patrné, že členem Švandovy společnosti byl i jeho bratr Jindřich. Podle životopisu z roku 1925 Kovář také vyučoval mimiku a deklamaci v pražské Pivodově operní škole, kde zavedl i žákovská představení v kostýmech a maskách (Nejedlý, 5). Jeho působení není v biogramu nikterak datováno, ale jelikož je celý portrét zpracován chronologicky, lze usuzovat, že se tak stalo v devadesátých letech 19. století. Podle Kovářovy policejní přihlášky (AHMP, fond 4, soupis obyvatelstva 1830–1910 [1920], 146/99) se v roce 1898 přihlásil k pobytu v Praze a od následující sezony účinkoval se společností



↑

Obr. 4. Budova Technického divadla Uranie na Výstavě architektů a inženýrů v Praze, soubor pohledů do kukátka, 1898, výřez, MMP H 049.209/3

→

Obr. 5. Dvojdílný Pamětní list věnovaný herci a režisérovi Bohumilu Kovářovi v upomínku jeho čtyřicetileté činnosti dne 13. února 1925, autor Prokop Laichter, kresba perem a tuší, 440×598 mm, MMP H 355.384/1, 2. Na listu s podpisy je na sedmém řádku shora podepsána populární herečka Antonie Nedošinská, která vystoupila v roli selky Dubské

Josefa Viléma Suka v Divadle Uranie (*Javorin 1958, 276*). Členem tohoto souboru byl již od předchozího roku i Kovářův bratr Jindřich. S divadlem Uranie spojil Bohumil Kovář svůj osud na podstatnou část své kariéry, když zde působil až do roku 1922.

Historie Lidového divadla Uranie v sobě pojí snahy o zřízení divadla na území Holešovic, touhu vybudovat druhé stálé pražské divadlo hrající v českém jazyce i tradici pořádání velkých výstav na nově vybudovaném Výstavišti. Pražské Holešovice-Bubny, připojené roku 1884 jako sedmá čtvrt' k Praze, procházely koncem 19. století překotným rozvojem, během něhož se mezi roky 1890 a 1900 počet jejich obyvatel zdvojnásobil na více než 30 000.⁶ Přesto zde nebyla stálá divadelní scéna, a tak když se v zimní sezoně 1893/1894 v Holešovicích usadila divadelní společnost Josefa Viléma Suka, využívala sál hostince U České koruny. Výhodou bylo, že v létě 1894 své působiště přesunula na letní scénu v zahradě téhož hostince. Tomuto působišti zůstala Sukova společnost věrná i v letech 1895 a 1896. V létě 1896 společnost poprvé hrála v pavilonu Flora na Výstavišti a o rok později v holešovickém hostinci U Zlaté Palmy (*Javorin 1958, 255–256*). Když roku 1898 uspořádal Spolek inženýrů a architektů na pražském Výstavišti Výstavu architektury a inženýrství, nechal pro její doprovodné programy postavit budovu tzv. Technického divadla Uranie podle návrhu Osvalda Polívky (*Výstava architektury..., Národní listy 1. 5. 1898, 3*). Jednalo se o dřevěnou budovu na kamenné podezdívce, kde se pro návštěvníky pořádaly populárně-vědecké přednášky doprovázené projekcí, experimenty; probíhala zde také divadelní představení a koncerty (*Výstava architektury... Hlavní katalog 1898, 31*). Kapacita divadelního sálu byla 760 míst určených výhradně k sezení, zázemí pak představovala restaurace se dvěma jídelnami, které mohly sloužit jako přednáškové či koncertní síně (*tamtéž, 163–164*). O provozování divadla měl zájem výše zmíněný J. V. Suk; prostory nakonec získala skupina dramatiků ze Spolku českých spisovatelů beletristů Máj, která roku 1897 realizovala ve smíchovském Švandově divadle úspěšný cyklus divadelních her českých autorů nepřijatých do repertoáru Národního divadla (*Štech 1898, 109*). Uvedení tohoto cyklu bylo součástí snah o zřízení druhé stálé pražské divadelní scény hrající v českém jazyce, které se v tisku objevovaly od roku 1885 (*Javorin 1958, 266*), a také důkazem sílící nespokojenosti s ředitelem Národního divadla F. A. Šubrtem (*Štech 1898, 96–187*). Držitelem divadelní koncese, kterou divadlo Uranie využívalo, byl Jan Vávra, této době hostující herec Národního divadla,⁷ za nímž stáli mj. Václav Štech, Jaroslav Kvapil a Gustav Schmoranz (*Kvapil 1932, 199–204*). Členem divadelního souboru byl i Jindřich Kovář (*Javorin 1958, 276*). Při koncipování programu divadla využil Václav Štech svou představu tzv. lidového divadla – tedy repertoáru určeného pro nejširší vrstvy, což většinou byly různé veselohry a frašky, který ovšem hrál alespoň v dané sezóně sehraný soubor; to vše za nepříliš vysoké ceny. Tento koncept se ukázal jako životaschopný a provoz divadla byl natolik úspěšný, že: „*Posledního večera, kdy výstava byla*

6 Historický lexikon obcí I, 62. V roce 1890 měly Holešovice 15352 obyvatel, v roce 1900 30797.

7 <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/4010> [cit. 10. 4. 2024].

uzavřena, diváci, naplňující divadlo do posledního místečka, setrvali po skončeném představení v hledišti a jásavě volali: „Chceme druhé české divadlo!“ (Lukášová 1928, 5). Obdobně situaci popsal i Václav Štech (1898, 123). Divadelní budova na Výstavišti však zimní provoz neumožňovala (fejeton z 19. října 1898 se zmiňuje o prochládlé budově; *Národní listy* 1898, 1) a herecký soubor se tak rozpadl (Kvapil 1932, 203). Spolek inženýrů a architektů, který výstavu pořádal, nabídl divadelní budovu k prodeji; nakonec se dohodl na tříletém pronájmu (1899–1901) s výše zmíněným Josefem Vilémem Sukem (Javorin 1958, 269; Kovář 1928, 9). Členy jeho společnosti byli od roku 1899 již oba bratři Kovářovi (Javorin 1958, 276). V roce 1901, kdy mělo dojít k odstranění divadelní budovy, se J. V. Suk domluvil s podnikatelem Janem Seifertem, který ji odkoupil. Jako jeden z akcionářů a členů správní rady Prvního pražského měšťanského pivovaru v Holešovicích Seifert prosadil umístění divadla v zahradě pivovaru. Po tomto přesunu stávalo divadlo v místech dnešního čp. 1522 mezi ulicemi Jankovcova a U Pergamenky. Divadelní provoz byl slavnostně zahájen 12. června 1902 (*Lidové divadlo... 12. 6. 1902*, 3) a k divadlu byla přivedena i tramvajová linka (*Elektrická dráha... 12. 6. 1902*, 3). Provozovatelem divadla bylo Družstvo pro postavení lidového divadla Uranie v Praze VII (Javorin 1958, 278; *Lidové divadlo... 13. 4. 1902*, 3), které vydalo 734 podílů po 56 K (Lukáš 1928, 26). Prvním ředitelem divadla nebyl nikdo jiný než Josef Vilém Suk, který ovšem odešel již 22. července 1902 (Dubská 2015, 962). Důvod Sukova odchodu není zcela jasný, A. Dubská tvrdí, že zpronevěřil peníze na platy (bohužel bez bližší reference o zdroji této informace); vzpomínka v almanachu vydaného k 25. výročí divadla diskrétně uvádí, že Suk byl „[...] docela svérázným finančníkem“ (Lukáš 1928, 26). Po jeho odchodu se řízení divadla krátce ujal režisér František Šípek a 19. října 1902 byl na valné hromadě novým ředitelem divadla ustanoven herec a režisér Prozatímního a posléze Národního divadla Jakub Vojta Slukov. Slukov v podstatě převzal Štechův koncept lidového divadla, kdy se nová scéna měla stát „[...] opravdovým divadlem lidovým i svými cenami i hrami, jež v něm budou provozovány. Po klopotném denním namáhání má zde nalézt oddech a osvěžení měšťtín i dělník, živnostník a řemeslník“ (*Lidové divadlo... 21. 10. 1902*, 3). Na téže valné hromadě (*tamtéž*, 3) bylo také rozhodnuto o úpravě divadelní budovy pro celoroční provoz – jednalo se zejména o vybavení parním topením, ale také o přeložení lóží apod. (*Lidové divadlo... 28. 12. 1902*, 4). Ovšem ani J. V. Slukov nestál v čele divadle dlouho – 4. ledna 1903 bylo slavnostně otevřeno premiérou Stroupežnického inscenace *Vojtěch Žák, výtečník* a již 17. března 1903 ředitel Slukov neočekávaně umírá (Kovář 1928, 11). V době svého krátkého ředitelského působení jmenoval svým tajemníkem Bohumila Kováře, který tento post zastával i za následujícího šéfa divadla Jakuba Seiferta (Nejedlý, 5). Zřejmě proto si Kovář založil výše zmíněné album výstřižků,⁸ které pocházejí z převážně českých periodik a informují o zahájení činnosti

8 MMP, Historická sbírka, inv. č. H 355.383.

divadla 4. ledna 1903, dále obsahuje recenze her, ale také parte a nekrology Jakuba Vojty Slukova; nabídky předplatného na období leden–březen 1903, říjen 1903 – duben 1904, plán hlediště, popis budovy divadla atd.

Novým ředitelem divadla se stal další herec a režisér Národního divadla Jakub Seifert, který stál v čele Uranie do roku 1907, kdy jej vystřídal ředitel holešovického pivovaru Karel Vendulák, jemuž stál po boku jako vrchní režisér Bohumil Kovář (*Lukášová 1928, 7*). Tato dvojice řídila divadlo do roku 1914 a z tohoto období pocházejí tři dopisy tvořící součást výše zmíněného celku sbírkových předmětů. Nejzajímavější z nich je psaní Jaroslava Kvapila z 19. prosince 1912, kterým doporučuje Kovářově pozornosti herce Rudolfa Sovu, bratra básníka Antonína Sovy.⁹ Toto období nebylo pro Uranii jednoduché, protože se nově otevřelo Městské divadlo na Královských Vinohradech (1907) a divadlo v Libni (1905).¹⁰ Jak shrnuje A. Dubská (2000, 503), „[...] *Uranie nedokázala čelit jejich konkurenci a ocitla se v ekonomické tísní*“. Z těchto problémů vyvedl divadlo již zmíněný Václav Štech, kterému ředitelský post nabídl Karel Vendulák během plánování stavby nového (a nikdy nerealizovaného) divadla na Štvanici (*Štech 1938, 306–308*). Štech se funkce ujal k 1. červenci 1914 (*tamtéž, 308*) a hned začal pracovat se svým konceptem lidového divadla. Ač divadlo řídil ve velmi obtížných válečných časech, dokázal dokonce splatit i stotisícový dluh, který scéna měla u holešovické záložny (*tamtéž, 319–320*). Ve Štechových vzpomínkách se dochovaly zmínky o spolupráci s Bohumilem Kovářem, který byl jeho zástupcem (*Nejedlý, 5*): „*Archiv za jeho péče byl udržován v pořádku vzorném – kancelářská jeho služba byla dokonalejší. [...] Nikdy nedošlo ve spolupráci s ním k jakémukoli nedorozumění. Když jsem zavedl dobrá opatření úsporná a určitým způsobem jsem zvýšil ihned vedlejší příjmy divadelní, ujal se mých směrnic ochotně, a tím se nám podařilo rázem zvýšiti zájem herců, kterým již dlouho bylo úzko při pomýšlení na budoucnost v divadle navštěvovaném*“ (*Štech 1898, 313*). Štech vedl Uranii do roku 1919, kdy odešel do Brna, kde řídil Národní divadlo v Brně, a v pozici ředitele Uranie jej na tři roky vystřídal Bohumil Kovář, jehož ředitelská éra nebyla podle A. Dubské (2000, 503) příliš úspěšná. Podrobnosti o jeho odchodu z Uranie neznáme, ale zjevně v něm zanechaly pocit hořkosti, protože v popisu z oslavy ve Švandově divadle je zmínka, že Kovář „[...] *pravil, že je velice mile překvapen tím, že v divadle, kde teď působí teprve půltřetího roku, dostalo se mu tak krásného uznání, kdežto podnik – jemuž věnoval svoji práci přes dvacet let...*“ (*Nejedlý, 6*)! Kovář se tak vrátil do divadla, které stálo u jeho hereckých počátků – totiž do smíchovského Švandova divadla, kde také 13. února 1925 oslavil výše zmíněné čtyřicáté výročí divadelní kariéry inscenací Stroupežnického *Našich furiantů* (*tamtéž, 5*). Po druhém jednání došlo na blahopřání od vedení Švandova divadla, hereckých spolků i členů divadla Uranie. Z darů, které jubilant obdržel, se v získaném sou-

9 Dopis je uložen pod inv. č. H 355.395.

10 Divadlo vzniklo u hostince U Deutschů, v roce 1905 byla držitelkou koncese Marie Groszová. V letech 1907–1908 scénu provozovala populární Marie Zieglerová (viz *Osvaldová 2010, 9*).

boru dochoval dvojdílný pamětní list¹¹ a fotografie z inscenace.¹² Oslavenec svou kariéru vtipně shrnul: „Když jsem tu před čtyřiceti lety začínal svoji divadelní dráhu, tenkrát nebylo zdejší divadlo příliš krásné, ale za to já – byl prý jsem tehdy hezký kluk. A teď? Ted’ je naopak zase divadlo krásné a já – já jsem to už s tou svou krásou prohrál!“ (tamtéž, 6).

Jak intenzivně Bohumil Kovář po odchodu z Uranie pracoval v divadle, není zřejmé, ale hereckou kariéru na hřebík zcela nepověsil, protože propůjčil své dovednosti i novému médiu – totiž filmu. Poprvé si zahrál ve snímku *Jarní sen starého mládence*, jehož scény v interiérech se natáčely na dvoře divadla Uranie (Štábla 1992, 217). Natáčení v prostorách divadla neprobíhalo zřejmě úplnou náhodou, neboť režisérovi snímku Janu Křičenskému zde v roce 1909 byla uvedena divadelní hra *Svatební lože* (tamtéž, 221). Není zcela jasné, kdy byl film vyroben – databáze Národního filmového archivu udává rok vzniku 1910 a datum premiéry 7. února 1913;¹³ Zdeněk Štábla ovšem prokázal, že byl nejspíše natáčen až v první polovině roku 1912 (tamtéž, 223). Samotný filmový materiál se bohužel nedochoval. Bohumil Kovář hrál podle databáze Národního filmového archivu ještě v dalších 10 filmech, které byly vyrobeny v letech 1920–1929. Ve všech snímcích ztvárnil vedlejší role, dvě byly dokonce přímo z oboru – ředitel divadelní společnosti ve filmu *Sázka o hubičku* (1921) a režisér ve filmu *Hříchy lásky* (1929). Vzhledem k době vzniku se ve všech případech jednalo o němé filmy, pouze snímkům *Erotikon* (1929) a *Starý hřích* (1929) byla dodatečně dodána zvuková stopa.¹⁴ Zajímavá je i Kovářova četnost natáčení, když za rok 1929 natočil pět z celkových jedenácti filmů (kromě výše uvedených tří snímků se jednalo ještě o filmy *Z českých mlýnů* a *Adjunkt Vrba*). Nabízí se hypotéza, že se Kovář méně (pokud vůbec) věnoval divadelní práci; určitý vliv zde zřejmě měla spolupráce s režisérem Miroslavem J. Krňanským, se kterým Kovář poprvé pracoval na filmu *Billy v Praze* v roce 1920, protože tři z filmů natočených v roce 1929 režíroval právě Krňanský, z toho jeden ve spolupráci s Ferrym (Ferdinandem) Seidlem, s nímž Kovář hrál ve filmu *Jarní sen starého mládence*. Seidl s Kovářem se také setkali při natáčení filmu *Z českých mlýnů* v roce 1925, kde Seidl opět působil jako jeden z režisérů.

Bohumil Kovář zemřel 9. ledna 1931 v pražské Všeobecné nemocnici a o čtyři dny později (AHMP, fond 156, matrika zemřelých Všeobecná nemocnice, 1929–1932, 179) byl pohřben na olšanských hřbitovech.¹⁵ O jeho úmrtí informovalo oborové periodikum (*Kol. Bohumil Kovář*, 18). Uzavřela se tak životní dráha muže, který většinu svého života rozdával (nejen) Pražanům radost a smích. Lidové divadlo Uranie, kde strávil více než dvacet let svého života, vyhořelo v roce 1946. Ve veřejném prostoru jej připomíná pouze pamětní deska umístěná na protihlukové stěně v ulici U Uranie.

11 MMP, Historická sbírka, inv. č. H 355.384/1,2.

12 MMP, Historická sbírka, inv. č. H 355.386.

13 <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395113/jarni-sen-stareho-mladence> [cit. 16. 4. 2024].

14 <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395498/erotikon> [cit. 16. 4. 2024]; <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395486/stary-hrich> [cit. 16. 4. 2024].

15 Bohumil Kovář je uložen na hřbitově Olšany I., VII. část, odd. 5, hrob č. 89.



↑

Obr. 6. Fotografie z inscenace hry Naši furianti, Švandovo divadlo, 1925, autor neznámý, MMP H 355.386. Uprostřed v puntíkové jupce herečka Antonie Nedošínská v roli selky Dubské

→

Obr. 7. Hrob Bohumila Kováře na pražských Olšanech. V horní části náhrobku je nápisová deska s textem „Dram. umělec Divadelní ředitel Bohumil Kovář“, stav v dubnu 2024, foto autorka



Shrnutí

Bohumil Kovář (24. 6. 1865 – 9. 1. 1931) pocházel z rodiny pražského ševce, která zřejmě měla vazby na ochotnické divadlo, protože kromě Bohumila se hercem stal i jeho starší bratr Jindřich (29. 6. 1858 – 9. 9. 1901). V roce 1885 začal B. Kovář vystupovat profesionálně, avšak vedle divadelního angažmá si zpočátku musel přivydělávat jako úředník. Časem začal vystupovat ve Švandově divadle na Smíchově i dalších pražských hereckých společnostech, krátce působil i v plzeňském městském divadle. Herecky se postupně vyprofiloval především jako kvalitní komik. V roce 1898 začal vystupovat v Divadle Uranie na holešovickém výstavišti, které se později stalo celoroční stabilní scénou této pražské čtvrti. Kovář zde v letech 1907–1914 působil jako vrchní režisér, v období 1914–1919 byl zástupcem ředitele divadla Václava Štecha a po jeho odchodu divadlo do roku 1922 řídil. Jeho další působení není známé, v roce 1925 však inscenoval hru *Naši furianti* ve Švandově divadle. Vedle divadla se věnoval také filmovému herectví, poprvé ve snímku *Jarní sen starého mládence*, zřejmě natáčeného v první polovině roku 1912 na dvoře Lidového divadla Uranie. V letech 1920–1929 hrál v dalších deseti filmech, z nichž nejznámější je *Erotikon* (1929) režiséra Gustava Machatého.

V roce 2022 se do Historické sbírky Muzea hl. m. Prahy podařilo získat menší soubor předmětů, který tomuto herci a režisérovi patřil. Význam tohoto nevelkého celku zvyšuje fakt, že budova Lidového divadla Uranie 2. 1. 1946 vyhořela a jeho archiv byl z větší části zlikvidován. Nejcennější částí je dvojdílný pamětní list a fotografie k představení inscenace *Naši furianti* dne 13. 2. 1925, které obdržel ke 40. výročí své divadelní činnosti.

Summary

Bohumil Kovář (24. 6. 1865 – 9. 1. 1931) came from a Prague shoemaker's family, which evidently had ties to amateur theatre, because in addition to Bohumil his older brother Jindřich (29. 6. 1858 – 9. 9. 1901) also became an actor. Bohumil Kovář began performing professionally in 1885, but in addition to his theatre engagements he initially had to earn extra money as a clerk. In time, he began performing at the Švanda Theatre (Švandovo divadlo) and in other acting companies in Prague; for a short time, he also worked at the Pilsen Municipal Theatre. He gradually made a name for himself as a quality comedian. In 1898, he began performing at the Uranie Theatre (Divadlo Uranie) at Holešovice Exhibition Grounds, which later became an all-year-round permanent stage in this district of Prague. Kovář worked there as senior director in 1907–1914, in the period between 1914 and 1919 he was deputy director of the theatre to Václav Štech and, following his departure Kovář managed the theatre until 1922. His further work is not known, but in 1925 he staged the play *Our Furiant* (*Naši furianti*) at the Švanda Theatre. As well as the theatre, he also acted in films, firstly in *The Old Bachelor's Dream* (*Jarní sen starého mládence*), probably filmed in the first half of 1912 in the courtyard of the Uranie People's

Theatre. Between 1920 and 1929, he appeared in a further ten films, the most well-known of which is *Erotikon* (1929) by the director Gustav Machatý.

In 2022, the Prague City Museum was able to acquire a small set of items that had belonged to the actor and director for its Historical Collection. The importance of this modest collection is increased by the fact that the Uranie People's Theatre burned down on 2 January 1946, and its archive was largely destroyed. The most valuable part is a two-piece commemorative sheet and photographs from a performance of *Our Furians* on 13 February 1925, which he was given on the 40th anniversary of his career in the theatre.

Seznam pramenů a literatury

Archivní prameny

Archiv hl. m. Prahy (AHMP), fond 156 Sbírka matrik:

Kostel sv. Štěpána, matrika narozených č. 28 z let 1863–1867, f. 170: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=3D5F56D0AA3543C494201F006F62D5EF&scan=191#scan191> [cit. 10. 4. 2024].

Kostel sv. Štěpána, matrika narozených č. 26 z let 1857–1861, f. 83: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=4DDA53EC202645B3A35A80DEB7C4C3CD&scan=87#scan87> [cit. 10. 4. 2024].

Kostel sv. Štěpána, matrika zemřelých č. 13 z let 1899–1907, f. 77: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=18002DEAB15B49B0B3147227FBCB9357&scan=81#scan81> [cit. 15. 4. 2024].

Všeobecná nemocnice, matrika zemřelých č. 14 z let 1929–1932, s. 179: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=2B5961E36D0C4170BE7FA9B59DFCF0C5&scan=184#scan184> [cit. 15. 4. 2024].

Archiv hl. m. Prahy (AHMP), fond 4 Magistrát hl. m. Prahy I., soupis pražského obyvatelstva 1830–1910 (1920).

Karton 515, poř. č. 2: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=89480681B75A-11E9A6D240618600A675&scan=1#scan1> [cit. 15. 4. 2024].

Karton 146, poř. č. 99: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=84712950E4E311E0817800221511B5A&scan=1#scan1> [cit. 15. 4. 2024].

Tištěné prameny

BROŽ, Antonín – STRÁNSKÝ, Jaroslav (eds.) 1943: 40 let Lidového divadla Uranie. 1903–1943. Praha.

Elektrická dráha k divadlu „Uranii“. In: Národní listy, roč. XXXXII, č. 160, 12. 6. 1902, 3.

Kol. Bohumil Kovář. In: Divadlo. List Svazu československého herectva, X (XVIII)/6, 18.

KOVÁŘ, Bohumil 1928: Jak jsme v Uranii začínali. In: Lidové divadlo Uranie v sedmé části Prahy. K oslavě 25. výročí své činnosti. 1903–1928. Praha.

KVAPIL, Jaroslav 1932: O čem vím. Sto kapitol o lidech a dějích z mého života. Praha.

Lidové divadlo „Uranie“ v sedmé části Prahy. In: Národní listy, XXXXII/355, 28. 12. 1902, 4.

Lidové divadlo Uranie v sedmé části Prahy. K oslavě 25. výročí své činnosti. 1903–1928. Praha 1928.

Lidové divadlo „Uranie“. In: Národní listy, XXXXII/290, 21. 10. 1902, 3.

Lidové divadlo v VII. části Prahy („Uranie“). In: Národní listy, XXXXII/160, 12. 6. 1902, 3.

Lidové divadlo v VII. části Prahy. In: Národní listy, XXXXII/101, 13. 4. 1902, 3.

LUKÁŠ, Josef 1928: Začátky divadla po stránce administrativní. In: Lidové divadlo Uranie v sedmé části Prahy. K oslavě 25. výročí své činnosti. 1903–1928. Praha.

LUKÁŠOVÁ, Karla 1928: K čtvrtstoletí lidového divadla „Uranie“. In: Lidové divadlo Uranie v sedmé části Prahy. K oslavě 25. výročí své činnosti. 1903–1928. Praha.

NEJEDLÝ, Viktor: Bohumil Kovář. In: Divadlo (Divadelní svět). Nezávislý časopis věnovaný otázkám divadelním, V (XII)/1, 5–6.

Oznámení. In: Národní listy, XXVIII/286, 14. 10. 1888, 3.

ŠTECH, Václav 1938: Džungle literární a divadelní. Paměti českého tvrdohlavce. Praha.

Výstava architektury a inženýrství spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou

klempířů zemí koruny České v Praze 1898. Hlavní katalog a průvodce. Red. Josef Kafka. Praha 1898.

Výstava architektury a inženýrství v Praze 1898. Z výstaviště. In: Národní listy, XXXVIII/120, 1. 5. 1898, 3.

Z divadelní kanceláře. In: Plzeňské listy, 30/145, 6. 12. 1894, 2.

Literatura

DUBSKÁ, Alice 2000: Uranie. In: Eva Šormová (ed.): Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů. Praha, 502–505.

DUBSKÁ, Alice 2015: SUK, Josef Vilém. In: Eva Šormová (ed.): Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti, II. N–Ž. Praha, 960–964.

JAVORIN, Alfred 1958: Pražské arény. Lidová divadla pražská v minulém století. Praha.

Historický lexikon obcí České republiky 1869–2005. I. díl. Praha 2006.

OSVALDOVÁ, Barbora 2010: Divadlo S. K. Neumanna v období let 1948–1958. Bakalářská diplomová práce uložena na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně.

PECHAROVÁ, Vilemína – VRANÁ, Helena 1971: Divadlo Uranie v dokumentech. I. díl. Praha.

Sto let českého divadla v Plzni. 1865–1965. Plzeň 1965.

ŠTÁBLA, Zdeněk 1992: O jednom historickém omylu. In: Filmový sborník historický 3. Ed. Ivan Klimeš. Praha, 217–226.

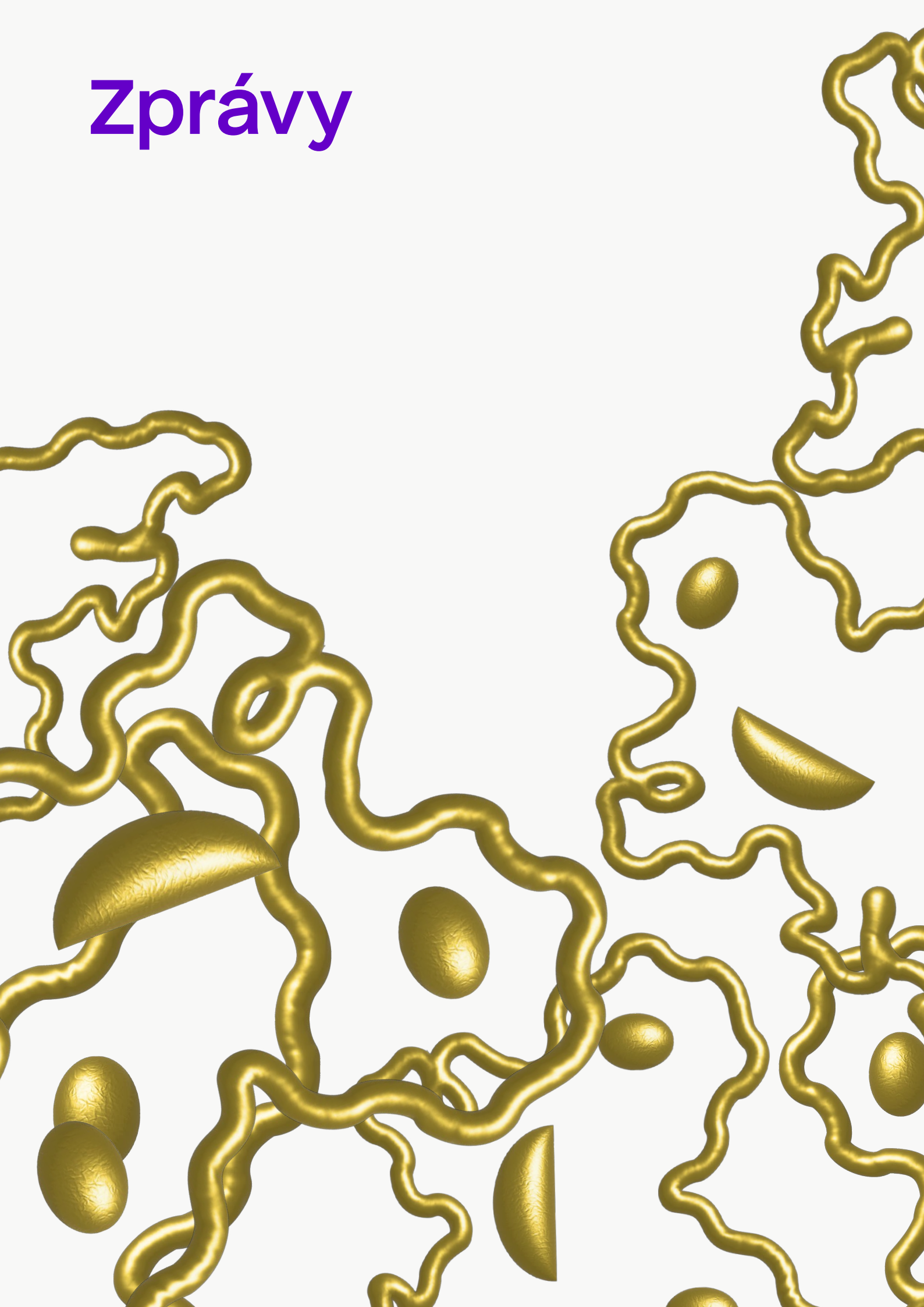
On-line zdroje

Česko-slovenská filmová databáze: www.csfd.cz

Databáze Národního filmového archivu: www.filmovyprehled.cz

On-line archiv Národního divadla: www.archiv.narodni-divadlo.cz

Zprávy





Archeologické léto 2024 v Muzeu Prahy

Linda Daněčková

Komentované vycházky po archeologických památkách české metropole mají v Muzeu hlavního města Prahy dlouholetou tradici. Archeologové a kurátoři archeologických sbírek vyrazili se zájemci o historii a archeologii na více či méně známé pražské lokality v minulosti nárazově podle poptávky a situace, od roku 2021 pak pravidelně každé léto.

Nejčastějšími cíli vycházek kromě právě probíhajících archeologických výzkumů byla hradiště, která jsou v krajině dobře patrná a kde je dosud možno v terénu rozeznat pozůstatky dávného osídlení. Cestou k opevněným areálům nebyly ve výkladu opomenuty dosud stojící památky středověké i novověké a také zajímavosti z minulosti nedávné. Mezi navštěvovaná místa patřily zejména tyto lokality: hradiště Bohnice-Zámka, Butovice, Hostivař, Šárka, Vinoř a výšinná opevněná sídliště Na Farkách a Baba – u sv. Matěje.

Výpravy za poznáním se konaly v podnebně vhodných měsících (červen až říjen), přičemž jejich návštěvnost byla silně ovlivněna aktuálním počasím. Potenciální účastníci procházek si zvolili jiný způsob trávení svého volného času jak v případě deštivé před-



povědi počasí, tak ve dnech spalujících veder. Místo srazu účastníků akce bylo zpravidla na dobře identifikovatelných a dostupných místech, např. na zastávce autobusu, též čas zahájení exkurze byl uzpůsoben příjezdu městské hromadné dopravy. Trasy výletů byly vždy předem vyzkoušeny, aby se ověřila schůdnost komunikací, viditelnost reliktů archeologických situací, přístupnost interiérů (např. sakrálních staveb), přibližná délka konání akce, orientace průvodců v terénu a byla vytvořena dramaturgická linka výkladu. Příprava vycházky zahrnovala kromě studia odborné literatury a nejnovějších zjištění také výrobu obrazového doprovodu (cedule rozměru A3 s mapkami a plány), rekonstrukcemi pro lepší představu laické veřejnosti o možné podobě místa v minulosti a s vyobrazením lokálních archeologických nálezů.

Akce bývaly propagovány na sociálních sítích a webových stránkách muzea a v časopisech dotčených městských částí. Vstup na vycházky byl zdarma a bez předchozí rezervace, takže skupinu nadšenců archeologie a lokální historie leckdy doplňovali náhodní kolemjdoucí bez jakýchkoli znalostí o (pre)historii daného místa, pro které bylo setkání s archeology vykročením zcela mimo okruh jejich dosavadních zájmů a znalostí.

Archeologické vycházky Muzea Prahy byly v minulosti plánovány jako samostatné akce, případně byly součástí muzejních oslav Mezinárodního dne archeologie či se konaly v rámci muzejních příměstských táborů. V roce 2024 jsme se poprvé s našimi výlety za poznáním přidružili k celorepublikové akci Archeologické léto pod hlavičkou Archeologického ústavu Akademie věd ČR v Praze a v Brně. (My jsme organizační záležitosti řešili s pražským ústavem.) Šlo o pátý ročník série komentovaných prohlídek vybraných archeologických lokalit, které probíhaly od června do poloviny září. Této akce se v roce 2024 zúčastnilo 79 institucí, které připravily více než 250 akcí na více než 100 lokalitách.¹

Díky našim aktivitám se nabídka vycházek v rámci Archeologického léta poprvé rozšířila o hradiště Butovice a hradiště Šárka:

8. 6. 2024 ve 14.10–16.00 – hradiště Butovice, vycházku vedla Katarína Petriščáková

25. 6. 2024 v 10.10–12.00 – hradiště Butovice, vycházku vedla Linda Daněčková

14. 7. 2024 v 10.00–12.00 – hradiště Šárka, vycházku vedl Pavel Kacel

16. 7. 2024 v 10.10–12.00 – hradiště Butovice, vycházku vedla Linda Daněčková

17. 7. 2024 ve 14.00–16.00 – hradiště Šárka, vycházku vedl Pavel Kacel

Vzhledem k tomu, že organizační stránka věci byla na bedrech Archeologického ústavu, nemuseli jsme se výrazněji zabývat propagací akce (vyjma muzejních internetových stránek a sociálních sítí). Díky rezervačnímu systému jsme měli alespoň rámcově přehled, kolik návštěvníků komentovaných vycházek máme očekávat. Součástí koordinované přípravy a realizace vycházek byl rovněž stejnokroj průvodců (reflexní vesta s nápisem Archeologické léto), která umožnila příchozím snadnou identifikaci odborného průvodce.

Archeologický ústav připravil pro účastníky Archeologického léta také soutěž, během které sbírali do předtištěných karet samolepky navštívených lokalit. Sběratelskými kartami a samolepkami na rozdávání byli průvodci Muzea Prahy rovněž vybaveni.

Spolupráce s Archeologickým ústavem a účast oddělení archeologických sbírek Muzea hlavního města Prahy na prázdninové popularizační akci Archeologické léto proběhla k plné spokojenosti obou stran a doufáme, že také ke spokojenosti návštěvníků. Předpokládáme, že tato spolupráce bude pokračovat i v příštích letech.

Mgr. Linda Daněčková, Muzeum Prahy, daneckova@muzeumprahy.cz

¹ Tisková zpráva. Letošní ročník *Archeologického léta* slibuje i letecké zážitky a neznámá zákoutí Vyšehradu. [online]. [cited 2025-02-20]. Available from chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfefindmkaj/https://www.arub.cz/wp-content/uploads/TZ_Archeologicke_let_2024.pdf



Konference Otázky neolitu a eneolitu našich zemí 2024 / Problems of the Neolithic and Eneolithic 2024

Praha-Vinoř, Zámecký areál Ctěnice, 25. – 27. září 2024

Katarína Petriščáková, Miroslav Dobeš

Ve dnech 25. až 27. září 2024 se v Zámeckém areálu Ctěnice v Praze-Vinoři uskutečnila 43. mezinárodní konference Otázky neolitu a eneolitu našich zemí, pořádaná tentokrát Muzeem Prahy ve spolupráci s Archeologickým ústavem AV ČR, Praha, v. v. i. Organizace konference se za Muzeum hlavního města Prahy ujali Katarína Petriščáková a Petra Schindlerová a za Archeologický ústav AV ČR, Praha, v. v. i. David Daněček a Miroslav Dobeš.

↑

Konference Otázky neolitu a eneolitu našich zemí 2024. Účastníci konference v Zámeckém areálu Ctěnice, foto M. Urbánek

Konference se zúčastnilo 68 badatelů ze čtyř zemí – České republiky, Slovenské republiky, Polské republiky a Arménské republiky. Předneseno bylo celkem 23 příspěvků a prezentováno 7 posterů v českém, slovenském a anglickém jazyce. Předložené příspěvky reflektovaly nejnovější poznatky a trendy v bádání o mladší a pozdní době kamenné v Evropě i za jejími hranicemi. V průběhu konference mohli delegáti zhlédnout stálou expozici umístěnou v Zámeckém areálu Ctěnice a prostřednictvím komentovaných prohlídek měli možnost blíže se seznámit s historií samotného zámku i s dějinami obce VINOŘ.

Ve středu 25. 9. 2024 se v prostoru Kočárovny konalo slavnostní otevření konference, kde K. Petrišćáková (Muzeum hl. města Prahy) a J. Řídký (Archeologický ústav) přivítali přítomné badatele. Úvodní blok přednášek představil současné trendy ve studiu neolitu a eneolitu. První přednášku s titulem *Chronologická analýza a sociální aspekty sídlišť kultury s lineární keramikou: případová studie z Hostivice-Sadové (Praha-západ)* přednesla P. Schindlerová ve spolupráci s J. Klementovou a M. Popelkou. Následovala přednáška *Zacházení s odpadem na sídlišti lineární keramiky v Hlízově* od autorů D. Pilaře a D. Soléne. Úvodní blok zakončil P. Tóth příspěvkem *Využitie generatívnej umelej inteligencie pri tvorbe archeologických rekonštrukcií*. Po krátké pauze pokračovalo dopoledne blokem o skrutkuře neolitického osídlení. P. Kalábková ve spolupráci s M. Kalábkem a L. Šínem přednesla příspěvek s názvem *Nové poznatky o neolitickém a eneolitickém osídlení Uničova*. F. Trampota a P. Pajdla se ve svém referátu zaměřili na *Neolitické sídlení struktury ve východní polovině Čech a v povodí Moravy*, I. Vostrovská s kolektivem autorů se věnovala *Identifikaci neolitických aktivit v Kateřinské jeskyni*.

V odpoledním bloku se část přednášek zaměřila na nové poznatky o těžbě a využití kamenných surovin v neolitu a o pohřebních praktikách v eneolitu. J. Řídký s kolektivem autorů přednesl příspěvek s názvem *Účel a způsob použití kamenných mlecích zařízení v neolitu*, J. Bártík s kolektivem autorů představil prezentaci *Nový výzkum exploatace porfyrického mikrodioritu na moravsko-rakouském pomezí v období lengyelské kultury a jeho přínos pro poznání dílenských areálů na produkci broušené kamenné industrie* a P. Šída se spoluautory se v příspěvku věnoval *Novému výzkumu těžby a distribuce metabazitu typu Jizerské hory*.

Ve večerním bloku jsme se podívali za hranice Evropy, kde L. Varadzin na příkladu Sudánu shrnul *Otázku neolitizace severovýchodní Afriky* a M. Shakmuryan představila *Desert Kites: A Retrospective Analsis of Investigations and Future Trajectories (Pouštní pasti: Retrospektivní analýza výzkumů a perspektivy dalšího směřování)* ve Střední Asii a na Blízkém východě. Na závěr přednáškového večera jsme se vrátili zpět na území Čech s příspěvkem P. Křištufa a kolektivu s názvem *Dlouhé mohyly jako prostředek kolonizace krajiny a související změny přírodního prostředí* a A. Káčerika *Pohřební areály kultury se šňůrovou keramikou a kultury zvoncovitých pohárů na k. ú. Vikletice a Soběsuky nad Ohří*.

Po večeři pokračovala v Jízdárně diskuse nad postery: R. Hreha spolu s M. Kundrátovou a A. Miakushou představili *Stredoneolitický hrob z Košíc-Krásnej*. K. Šimunková



Konference Otázky neolitu a eneolitu
našich zemí 2024. Registrace účastníků,
foto M. Urbánek

Konference Otázky neolitu a eneolitu našich zemí
2024. Účastníci konference na Hradišti Řivnáč
v Roztokách u Prahy, foto M. Urbánek

spolu s N. Beljak Pažinovou prezentovaly *Dudince – Pod Gestencom: predbežné výsledky 1. sezóny výskumu eneolitickej osady*, P. Hušťák a A. Majer přiblížili *Genezi zániku neolitických objektů na polykulturním sídelním areálu, k. ú. Kněževes (okr. Praha-západ)*. A. Káčerík prezentoval *Sídlištní zahloubený objekt a zásobní jámu kultury kulovitých amfor v Trmicích u Ústí nad Labem*, M. Kuchařík a J. Mašek seznámili účastníky s *Aktuálními nálezy pozdně eneolitických hrobů ze stavby dálnice D7 (okr. Kladno)*. A. Nejedlá se spoluautory představila *Rondel kultury s moravskou malovanou keramikou – nový objev v trati „Hofbreiten“, Štítary (okr. Znojmo)* a P. Kacel se spoluautory prezentoval *Dva hroby ze závěru neolitu a z časného eneolitu v Praze-Ruzyni*.

Ve čtvrtek 26. 9. 2024 v dopoledních hodinách účastníci konference navštívili Hradiště v Divoké Šárce, které leží v západní části přírodní rezervace na katastru Liboce v Praze 6. Významnou archeologickou lokalitou z období neolitu a eneolitu provázel P. Kacel (Muzeum hl. města Prahy). I přes nepřízeň počasí si návštěvníci užili krásný výhled z vrcholu hradiště doplněný podrobným odborným výkladem.

V odpoledních hodinách exkurze pokračovala v expozici Archevita ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy, kde měli návštěvníci možnost seznámit se s různými typy pravěkých obydlí v reálné velikosti, rekonstrukcemi hrobů a doprovodnými archeologickými nálezy. Celá expozice, kterou provázel D. Daněček (Archeologický ústav AV ČR, Praha), byla doplněna počítačovými perspektivami, holografickými projekcemi a videomappingem.

V závěrečné části exkurze se účastníci spolu s D. Daněčkem podívali na pravěké hradiště na vrchu Řivnáč na k. ú. Žalov nedaleko Roztok u Prahy. Eponymní lokalita archeologické řivnáčské kultury je známá svými úchvatnými scénériemi vysoko nad hlubokým vltavským kaňonem a osídlením sahajícím až do období staršího eneolitu.

V závěrečném dni konference v pátek 27. 9. 2024 byly předneseny příspěvky k několika tématům. V dopoledních hodinách se živě diskutovalo nad možnostmi studia keramických nádob a eneolitickými měděnými a kamennými artefakty. M. Nývltová Fišáková, J. Malíšková a P. Tóth přednesli příspěvek na téma *Rekonstrukce stravovacích zvyklostí prvních zemědělců v Těšeticích-Kyjovicích integrací osteologické a lipidové analýzy*. J. Turek poukázal na možnosti *Čtení výzdobných motivů zvoncovitých pohárů* a J. Dufek přednesl příspěvek s názvem *Tohle tedy ne! Indicie k interpretaci významu výzdoby v kultuře zvoncovitých pohárů*. M. Dobeš a M. Fikrle představili *Nové nálezy eneolitických měděných předmětů v Čechách*, R. Trnka referoval o *Broušené kamenné industrii chamské kultury v jihozápadních Čechách* a J. Peška s F. Ondrkálem přednesli příspěvek s názvem *Nové nálezy sekeromlatů typu Handlová na Slovensku*.

Polední blok byl věnován monumentálním prvkům pohřbívání a pohřebním aktivitám primárně v závěrečné fázi eneolitu. E. Horváthová, P. Jarosz a A. Szczepanek představili příspěvek s názvem *Výskum mohylových násypov na Východoslovenskej nížine*



Konference Otázky neolitu a eneolitu našich zemí
2024. Jedna z prezentací, foto M. Urbánek

Konference Otázky neolitu a eneolitu našich zemí
2024. Účastníci konference na Hradišti Divoká
Šárka v Praze-Liboci, foto M. Urbánek

v letech 2023 a 2024. V. Sušická a J. Witan přednesly příspěvek *Hrob(y) s žárovým pohřbem ze závěrečné fáze kultury se šňůrovou keramikou z Dřemčic (okr. Litoměřice)*. Následovala přednáška od L. Rypky a P. Limburského *Pohřebiště kultury zvoncovitých pohárů v Hrbovicích (okr. Ústí nad Labem). Výsledky záchranného výzkumu z roku 2017*.

Poslední přednáškový blok se zabýval problematikou rondelů, výšinných sídel a hradišť a novými přístupy ve zkoumání těchto neolitických a eneolitických lokalit. M. Kuchařík, T. Blažková a J. Mašek představili *Rondel kultury s vypíchanou keramikou v Kralupech nad Vltavou (okr. Mělník)*. Přednáškový blok i konferenci zakončila trojice K. Petrišćáková, P. Kacel a P. Schindlerová s prezentací *A jak dál? Nové perspektivy výzkumu pražských pravěkých hradišť a výšinných sídlišť*.

Závěrečná diskuse byla věnovaná dalším perspektivám studia neolitu a eneolitu nejenom v Čechách, na Moravě, Slovensku a Polsku, ale i v širším geografickém měřítku.

Na závěr P. Kalábková (Univerzita Palackého v Olomouci) přítomné pozvala na další ročník konference Otázky neolitu a eneolitu, který se bude konat v září roku 2025 na Slovensku.

K. Petrišćáková (Muzeum hl. města Prahy) zrekapitulovala celý průběh konference a všem přítomným delegátům poděkovala za účast na konferenci a vedení organizace, spoluorganizátorům i přípravnému výboru za pomoc s její přípravou. Ve 13.30 hod. byla konference slavnostně ukončena.

Zvláštní poděkování za pomoc s přípravou konference patří vedení Muzea hlavního města Prahy a Archeologickému ústavu AV ČR, Praha, v. v. i. a jmenovitě P. Kaclovi, K. Zadákové, L. Daněčkové, V. Dědkové, P. Starcovi, B. Ciplové, I. Pufflerové, Š. Máchové, I. Kynclovi, M. Adámkovi, M. Kafkovi, H. Nedvědové, A. Motlochové, J. Žádníkovi, T. Královi, E. Dubské, K. Kleinové, J. Řídkému.



Konference European Association of Archaeologists v Itálii

Řím, La Sapienza Universitá, 28.–31. srpna 2024

Katarína Petriščáková

Ve dnech 28.–31. srpna 2024 proběhlo v pořadí již 30. výroční setkání Evropské asociace archeologů (EAA) v areálu jedné z nejstarších italských univerzit La Sapienza Universitá v Římě, které se zúčastnilo přibližně 5000 delegátů z celé Evropy. Hlavním tématem tohoto ročníku bylo motto „*Persisting with change / Vytrvat ve změně*”.¹

Muzeum hlavního města Prahy reprezentovala se dvěma odbornými příspěvky Katarína Petriščáková. V následujících řádcích je v krátkosti publikován základní přehled klíčových momentů a přednášek z výročního zasedání EAA v Římě.

¹ 30th EAA Annual Meeting in Rome, Italy; <https://www.e-a-a.org/ea2024>

V první den konference ve středu 28. 8. 2024 probíhala registrace delegátů a slavnostní otevírací recepce. Účastníky konference přivítala prezidentka EAA Eszter Bánffy a předseda vědeckého a organizačního výboru La Sapienza Universitá v Římě Alessandro Vanzetti. Oba v úvodě tohoto 30. výročního setkání zdůraznili potřebu sdružování lidí, vytváření profesních i osobních spojení a diskusí o závažných (nejen) oborových tématech. Právě toto lze považovat i za klíčové prvky setkání EAA, které jsou dokonce nyní důležitější než kdykoliv předtím ve světě, který zažívá znepokojivý nárůst nedostatku vzájemného porozumění, konfliktů a válek. Jejich projev lze shrnout následovně:

„V době nebezpečného oslabení mezinárodních institucí, kde by bylo možné čelit protikladům a vyřešit vše mírovou cestou, jsme tu, abychom znovu potvrdili naši vůli sdílet výzkum a výsledky naší práce. Tímto se hlásíme k duchu zakladatelů EAA, kteří si přáli spojit dohromady mezinárodní archeology v přátelském prostředí za účelem vytvoření společného prostoru. Doufáme, že se nám podařilo vytvořit inspirativní program plný podnětných témat pro úspěšná zasedání a prezentace, který splní naše společná očekávání. Klíčové přednášky a pozoruhodná místa dění konferenčního života jsou navrženy tak, aby poskytly dostatek podnětů k přemýšlení. Přejeme si, aby společenské akce pulzující životem, které jsou charakteristickým znakem všech setkání EAA, podpořily vznik nových kontaktů a spolupráce. Doufáme, že pečlivě naplánované exkurze, které nás ponoří do archeologie a krásy, vytvoří spolu s živým duchem Věčného města nezapomenutelný zážitek. Při prohlídce Říma se budeme neustále setkávat s kousky archeologie a historií, a to jak v městské krajině, tak v okolní přírodě. Těšíme se na osobní i virtuální setkání, ať už ve fyzickém či elektronickém Římě. Řím je navždy a pro všechny!“

Další dny paralelně probíhalo několik sekcí přednášek s různým tematickým záběrem. V pátek 29. 8. 2024 od ranních hodin se uskutečnila přednášková sekce *Hoard in situ. The archaeological context for understanding metal age hoards / Depots in situ / Archeologický kontext k porozumění depotů dob kovových*, který organizovali Marilou Nordez (CNRS (UMR6566 CREAAH-Lara, Nantes), Muriel Mélin (Service Archéologique Départemental Du Morbihan; UMR6566 CREAAH Rennes), Tobias Mörtz (Universität Hamburg, Fachbereich Kulturwissenschaften), Kamil Nowak (Nicolaus Copernicus University) a János Gábor Tarbay (Hungarian National Museum). V průběhu tohoto tematického bloku zaznělo celkem 25 příspěvků a našel se i prostor pro delší diskuse.

Program konferenčního dne:

8.30 Introduction

8.45 Christoph Unglaub (Archaeologisches Landesamt Schleswig-Holstein): *Increasing use of metal detectors and more hoard finds – Do the figures correlate?*

9.00 Tobias Mörtz (University of Hamburg): *Offering vs. sacrifice. A distinction between different kinds of metal deposition based on selection treatment and context*

- 9.15 Kamil Nowak (Institute of Archaeology, Nicolaus Copernicus University in Toruń) – Paweł Gan (Bio- and Archaeometric Laboratory, Institute of Archaeology and Ethnology Polish Academy of Sciences) – Zofia Stos-Gale (Department of Historical Studies, University of Gothenburg) – Jakub Karasiński (Faculty of Chemistry, Biological and Chemical Research Centre, University of Warsaw): The nearly in situ excavated hoard from Jodłowno, Northern Poland. Study of the selection pattern of deposited metals.
- 9.30 Magda Pieniazek (Universität Tübingen, Institut UFG): The treasures from Troy – A new look at an old story.
- 9.45 János Gábor Tarbay (Hungarian National Museum) – Bence Soós (Hungarian National Museum; Institute of Archaeological Sciences, Eötvös Loránd University) – Tamás Péterváry (Hungarian National Museum): Bronzes lie on tusks. The context of hoard I from Somló Hill, West Hungary
- 10.00 Justyna Baron (University of Wrocław): Feasts, enclosures and collective offerings
- 10.15 Discussion slot
- 11.00 Stéphane Blanchet (Inrap): A Late Bronze Age settlement and its metallurgist workshop in Saint Avé
- 11.15 Gadea Cabanillas de la Torre (DRAC Bretagne – Service Régional de l'Archéologie – French Ministry of Culture; UMR 6566 CREA AH): Beyond the surface: Towards a better understanding of Early Iron Age hoard context in Northwestern France
- 11.30 Lucie Da Cruz (Paléotime) – Florie-Anne Auxerre-Géron, (UMR 5608 Traces): A Late Bronze Age Hoard in settlement context in Gerzat (Puy-De-Dôme, France)
- 11.45 Sabrina Kutscher (LMU Munich): Size matters – So does the context. 794 Early Bronze Age rib ingots from Oberding
- 12.00 Thibault Lachenal (CNRS): Selective deposition of metal objects on the submerged settlement of la motte (Adge, France, C. 9th-8th BC)
- 12.15 Niels Møller (Museum Thy): The Kallerup hoard and the depositional practise in late Bronze Age Northern Jutland, Denmark
- 12.30 Annelie Nitenberg (Västergötlands Museum) – Marion Uckelmann (Durham University): Fröslunda revisited: A shield hoard from the Late Bronze Age in Western Sweden
- 12.45 Discussion slot
- 14.00 Marilou Nordez (CNRS): A metal hoards in a ritual space? The Atlantic Middle Bronze Age site of Kerouarn, Prat (Côtes-D'Armor, France)
- 14.15 Katarína Petriščáková – Pavel Kacl (The City of Prague Museum): Hoard of Bronze bracelets from the Middle and Late Bronze Age in Prague-Modřany (Central Bohemia)
- 14.30 Elena Pranckenaite (Klaipėda University) – Lijana Muradian (National Museum of Lithuania) – Agnė Žilinskaitė (Vilnius University): The early metal period hoard from Žeimena River, Lithuania – tin artefacts in the light of long distance cultural contacts
- 14.45 Azzurra Scarci (Leibniz-Zentrum für Archäologie): The sanctuary of Zeus at Olympia as an example of a metal 'hoard' in situ

- 15.00 Marion Berranger (Institut de Recherches Sur Les Archéomatériaux Lmc-CNRS-UMR7065) – Estelle Gauthier (Laboratoire Chrono-Environnement-Ufc-UMR6249) – Anne Filippini (EVEHA) – Serge Mentele (Inrap): *Isolated? Iron semi-products hoard in contexts. The case study of iron semi-products hoards in North of France*
- 15.15 Estelle Gauthier (University of Franche-Comté; UMR CNRS 6249 Chrono-Environnement) – Jean-François Piningre (UMR CNRS 6298 Artehis): *Bronze Age hoards around Salins-Les-Bains (Jura, France): A contextual study of in situ metal hoard finds*
- 15.30 Emmanuelle Leroy-Langelin (Département du Pas-De-Calais) – Henri Gandois (UMR 8215 Trajectoires) – Emmanuel Ghesquière (Inrap Grand Ouest) – Cyril Marcigny (Inrap Grand Ouest) – Vincent Riquier (Inrap Grand Est): *Flat axes from Escalles: An usual context!*
- 15.45 Discussion slot
- 16.30 Marcin Maciejewski (Institute of Archaeology, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin) – Łukasz Banaszek (Historic Environment Scotland, Edinburgh) – Przemysła Bednarek (Independent Researcher) – Marci Krzepkowski (Fundacja Relicta, Poznań): *Old hoards, new studies: Case studies from Wielkopolska (Poland)*
- 16.45 Franz Schopper – Deborah Schulz (Brandenburg State Authorities for Heritage Management, State Museum Archaeology): *Hertefeld 7 (Brandenburg state, Germany) a holy site for metal depositing and special treatment of the deceased*
- 17.00 Cyril Marcigny (Inrap – National Institute for Preventive Archaeological Research) – Henri Gandois (UMR Trajectoires) – Emmanuel Ghesquière (Inrap): *Recontextualizing Bronze Age and first Iron Age hoards in Normandy: Diversity of approaches and results*
- 17.15 Peter Skoglund (Linnaeus University) – Courtney Nimura (Ashmolean Museum, University of Oxford) – Christian Horn (University of Gothenburg): *'Everything in its right place' – Selective depositions in Bronze Age Southwest Sweden*
- 17.30 Anna Sörman (Lara/Umr 6566 CREAAH, Nantes Université) – Karin la Oja (Department of Archaeology and Ancient History, Uppsala University): *Hoards with known find contexts from the Nordic Late Bronze Age in Sweden*
- 17.45 Discussion slot

Autorka této zprávy přednesla v rámci sekce příspěvek *Hoard of bronze bacelets from the Middle and Late Bronze Age in Prague-Modřany (Central Bohemia) / Depot bronzových náramků z přelomu střední mladší doby bronzové v Praze-Modřanech (střední Čechy)*, který připravila ve spolupráci s kolegou P. Kaclem. Ve studii byl prezentován depot bronzových náramků objevených v roce 2020 při záchranném archeologickém výzkumu v Praze-Modřanech. Soubor obsahoval šest litých náramků zapletených do sebe a uložených v jednoduché kruhové jamce s hrotitým dnem. Tři páry otevřených náramků, lišící se tvarem, hmotností a rytou výzdobou (trojúhelníky, příčné rýhy, půlkruhy), byly podrobeny metalografickému rozboru a use-wear analýze.



Depot náramků. Foto P. Kacľ

EAA 2024: Místo konání La Sapienza Università
v Římě. Foto archiv autorky

Na základě analogií lze celý nálezový komplex datovat někam mezi střední a pozdní dobu bronzovou (Reineckeho stupeň Br C/ Br D). Prostorově byl poklad odkrytý v rámci shodně datovaného sídliště, reprezentovaného několika zahloubenými jámami. V blízkosti sídliště bylo již dříve identifikováno také pohřebiště ze stejného období. Všechny tři zde uvedené komponenty se tedy nacházely na terase nad soutokem Vltavy a Berounky, v jižní části pražské kotliny. Souhrnně lze říct, že předložené důkazy podporují existenci možného komplexního areálu, který zahrnuje obydlí, pohřbívání a pravděpodobně i rituální aktivity. Tento depot činí unikátním jeho známý kontext, který nabízí určité interpretační možnosti. Prezentace byla doplněna krátkým videozáznamem pořízeným in situ v průběhu odkryvu depotu.

Další příspěvek v posterové sekci *All Roads Lead to Rome: Multiscalar Interaction / Všechny cesty vedou do Říma: Multioborová interakce s názvem Ritual horse burial of the Late and Final Bronze Age in Prague-Stodůlky. A new story about one old find / Rituální pohřeb koně z mladší až pozdní doby bronzové*. Nový příběh o starém nálezu připravila autorka této zprávy ve spolupráci s O. Trojánkovou z Archeologického ústavu AV ČR, v. v. i a Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Prezentace byla věnována unikátnímu nálezu koňského pohřbu ve sbírkách Muzea Prahy zasazeného do širšího kontextu.

Koňské pohřby se na evropském kontinentu začaly ve větším počtu objevovat až na konci doby bronzové, ve 13. století př. Kr. Tento jev bývá spojován s rostoucím významem tohoto zvířete ve společnosti. Archeologicky se takový zájem projevuje uložením koňských pozůstatků ve formě pohřbu – buď v podobě celé kostry, nebo pouze její části do vlastní hrobové jámy. Příkladem takové praxe může být i pohřeb koně překrytý kravskou krční páteří v zásobní jámě, který byl prozkoumán v roce 1979–1981 na Malé Ohradě v Praze-Stodůlkách.

Radiouhlíkové datování zpřesnilo uložení pohřbu koňské kostry mezi léta 1216–1056 př. Kr. Podle Reineckeho chronologie tyto hodnoty zhruba odpovídají fázím Ha A1 nebo Ha A2. Kompletní osteologická analýza skeletu zvířete zhodnotila základní fyziologické znaky a potvrdila, že na kostře nebyly nalezeny žádné stopy po úmyslných úpravách, jako je řezání, škrábání nebo pálení. Na základě analogických nálezů z jiných míst se nabízí několik interpretací takového nálezů, přičemž všechny ukazují na záměrné uložení kostry zvířete ze symbolických důvodů.

Vztah člověka a koně v daném období lze analyzovat z mnoha různých hledisek. Například, v mytologii je kůň tradičně spojován se dvěma základními principy – života a smrti. Se smrtí jej pojí role průvodce posmrtným životem, s principem života zase Slunce, které sedící na voze taženém koněm každý den cestuje po obloze. Tato sluneční symbolika je poměrně rozšířená v nálezech mladší a pozdní doby bronzové.

V záplavě velmi inspirativních témat, která byla představená během tří konferenčních dnů, lze vyzdvihnout jednu obzvlášť zajímavou sekci s názvem *Archaeology of Archaeology / Archeologie pro archeologii*. Příspěvky zde prezentované se věnovaly

pozůstatkům straších vykopávek, se kterými se potýkají badatelé převážně v oblastech s výskytem tellů (např. Troja). Hromady hlušiny a staré výkopy, stejně jako archivní dokumentace a fotografie, to vše svědčí o činnosti dřívějších archeologů.

Na zasedání se proto diskutovalo, jakým způsobem lze využít tyto pozůstatky, aby nám poskytovaly informace o epistemologii archeologického výzkumu. Zároveň byl představený přístup archeologie of archaeology / archeologie pro archeologii, který je hojně rozvíjen na Amsterdamské univerzitě. Cílem tohoto přístupu je lépe porozumět tomu, jak fungovaly vykopávky ve starověké Troji v Turecku jako badatelské kontexty, které můžou být v současnosti dále prozkoumané archeologickými metodami s využitím inovativních technologií.

V průběhu celé konference bylo možné využít služby průvodců, kteří seznamovali zájemce se známými i méně známými historickými místy a zátíšími věčného města Řím s doporučením na speciality místní kuchyně.

Přínos účasti na konferenci spočíval v možnosti seznámit se s výsledky bádání v celoevropském prostoru, navázání nových mezinárodních kontaktů potřebných pro mezioborovou a oborovou spolupráci, dále v prezentaci sbírkových předmětů z Muzea hlavního města Prahy v zahraničí a zapojení se do mezinárodní diskuse na odborné bázi.

Poděkování: Služební cesta se uskutečnila s plnou finanční podporou Muzea Prahy. Poděkování patří managementu instituce a všem, kteří na prezentovaných výsledcích spolupracovali.



Konference Škola základ života

**Praha, Národní pedagogické muzeum a knihovna J. A. Komenského,
4. a 5. 12. 2024**

V předvečer 250. výročí vydání Všeobecného školního řádu uspořádalo Národní pedagogické muzeum a knihovna J. A. Komenského (dále jen NPMK JAK) ve spolupráci s Centrem pro dějiny vzdělanosti při Historickém ústavu AV ČR a Českou společností pro výzkum 18. století další z konferencí věnovaných dějinám školství, které tato instituce již tradičně minimálně jedenkrát ročně hostí. Školské reformy z konce 18. století jsou častým objektem konferenčních setkání – jenom NPMK JAK pořádalo podobnou konferenci v roce 2004 a v roce 2013 se podílelo na realizaci konference Aspekty profesionalizace učitelského vzdělávání ve střední a jihovýchodní Evropě – historické a systematické aspekty. O dva roky později (2015) pak uspořádala Katedra dějin a didaktiky dějepisu sympozium Kantorský odkaz. Škola a hudba (nejen) v době J. J. Ryby.



První kompletní edici Všeobecného školního řádu křtí ředitelka NPMK JAK Klára Ehrlich (zcela vlevo) a editoři Martina Halířová s Jaromírem Lindou, 4. 12. 2024. Foto: Petr Šolar.

Pořadatelé sestavili dvoudenní program, který obsáhl jak problematiku ideové přípravy reforem školství, tak jejich praktické realizace. Pozornost se nesoustředila pouze na „mainstreamové“, tedy katolické školy, ale upřela se i na ústavy protestantské a židovské. Časové vymezení konference se pohybovalo od přelomu 17. a 18. století po rok 1869, tedy do vydání tzv. Hasnerova zákona, který zásadně proměnil strukturu rakousko-uherského školství vzešlou právě z osvěcenských reforem.

Konferenci otevřela obsáhlým příspěvkem o pozadí přípravy tereziánské školské reformy Daniela Tinková, v němž odhalila kořeny vídeňského angažmá Johanna Ignaze Felbigera a pozůstatky původního návrhu školské reformy z pera Johanna Antona von Pergen ve Všeobecném školním řádu. Na úvodní referát tematicky navázala Eva Kowalská příspěvkem o Felbigerově působení v Uhrách a okruhu jeho tamějších spolupracovníků, kterým korigovala v českém prostředí zažitou interpretaci Felbigerova odklizení jakožto nepohodlné osoby do Prešpurku, když poukázala na fakt, že i zde byl zapojen do reforem školství a posléze se zapojil do reformy kapitul.

Značná pozornost byla po oba dny věnována rekonstrukci budované školské sítě. Veronika Macháňová ve svém vystoupení o rozvoji sítě triviálních škol na Moravě poukázala na obtíže při využívání statistických údajů získaných ze školských fassí (např. nejednoznačný rok založení školy či údaje o školách teprve plánovaných, ale nikdy nevzniklých) a jejich komparaci s literaturou, při níž dochází k odhalení značných rozdílů, jejichž vysvětlení obvykle znemožňuje absence metodiky tvorby statistik ve starší literatuře. Příspěvek Terezy Windlové věnovaný síti farních škol na Tábořsku v roce 1713 poukázal na další pramen, který je možné využít při rekonstrukci sítě škol pro období před tereziánskými reformami, a sice přípravné spisy pro tereziánský katastr. Úroveň, množství i fungování farních škol v tomto období pak představil Miloš Sládek, jehož připravovaná monografie na toto téma by měla být vydána v roce 2025.

Stranou nezůstalo ani jedno z marginálních témat dějin školství, a sice profesní vzdělávání, jež v posledních letech znamenitě rozvíjí Petr Kadlec, který přednesl příspěvek shrnující vývoj v této oblasti pro období let 1774–1869. V této oblasti se pohybovala rovněž Jana Stráníková, která gramotnost řemeslnických vrstev a jejich zájem o vzdělání analyzovala prostřednictvím dochované rodinné korespondence. Tento metodologicky velmi zajímavý příspěvek ukázal další cestu, kterou se badatelé mohou ubírat. Opominuta nebyla ani další z nepříliš probádaných oblastí, a sice historie školní inspekce, jejímž počátkům na Moravě se věnoval Petr Hlaváček.

Úskalí zavádění školských reforem do praxe shrnul referát Heleny Kovářové o stavbách a opravách školních budov na panstvích Hranice a Lipnice nad Bečvou, v němž autorka ukázala problémy při spolufinancování těchto staveb vrchností, státem a obcí. Příspěvky Mileny Lenderové o realizaci školských reforem v Hradci Králové a Miroslava Novotného o situaci v Táboře pak poskytly vhled do reality městských škol. Referát Claire Mádlové o výrobě slabikářů a čítanek, jejich obsahové analýze a bu-

dování distribuční sítě učebnic pak odhalil další obtíže realizace školských reforem. Jeho pandánem byl příspěvek Andrey Jelínkové o vzdělávací literatuře v židovských sekulárních školách. Toto vystoupení bylo jedním ze tří, které se věnovalo výše zmíněné problematice konfesijních škol. Dalšími byly referáty Ivety Cermanové o počátcích německojazyčného židovského sekulárního školství a Zdeňka R. Nešpora o struktuře vzniku a zániku evangelických škol. Vzhledem k relativně malému počtu evangelických škol bylo možné příspěvek pojmout ze statisticko-kvantitativního hlediska, což by byla velmi zajímavá metoda pro katolické školy, kde ale bohužel naráží na již zmíněné problematické využití statistických údajů ze školských fassí i množství archivního materiálu, který by bylo nutné zpracovat.

Obsáhlejší zmínku si zaslouží příspěvek, který uzavřel program prvního dne a byl věnován českému překladu všeobecného školního řádu vydaného v roce 1776. Jeho autor, Jaromír Linda, podnikl velmi obsáhlý archivní výzkum, který jednak objasnil počátky fungování tzv. tiskárny normální školy, jednak se zaměřil na úroveň a vznik samotného překladu. Ten zjevně vznikl ve velmi krátkém časovém období, a proto na něm pracovali dva překladatelé (důkazem je mj. přeložení termínu Schüler jako učenec v jedné části knihy, zatímco ve druhé je použit výraz žák), což se odrazilo na výsledné kvalitě. Pomyslným zlatým hřebem pak byl křest tištěné edice tohoto překladu, kterou připravili Martina Halířová a již zmíněný Jaromír Linda. Je paradoxem, že text, který stál u zrodu institucionalizovaného školství, nebyl nikdy vydán v moderní edici a ač se na území ČR dochovalo minimálně sedm exemplářů (tzv. Knihopis, tedy soupis tisků v českém jazyce vydaných do r. 1800 jich uvádí šest, sedmý je mírně defektní exemplář NPMK JAK), dodnes není přístupný ani v digitalizované formě. Představená edice obsahuje nejen transkribovaný český text, ale i fototypické vydání celého původního textu v česko-německé podobě a úvodní studii z pera Martiny Halířové. Jak jeden z autorů, Jaromír Linda, v edičním dovětku poznamenává, všeobecný školní řád by si zasloužil i pozornost bohemistů, neboť úřední čeština druhé poloviny 18. století nepatří mezi příliš probádaná témata.

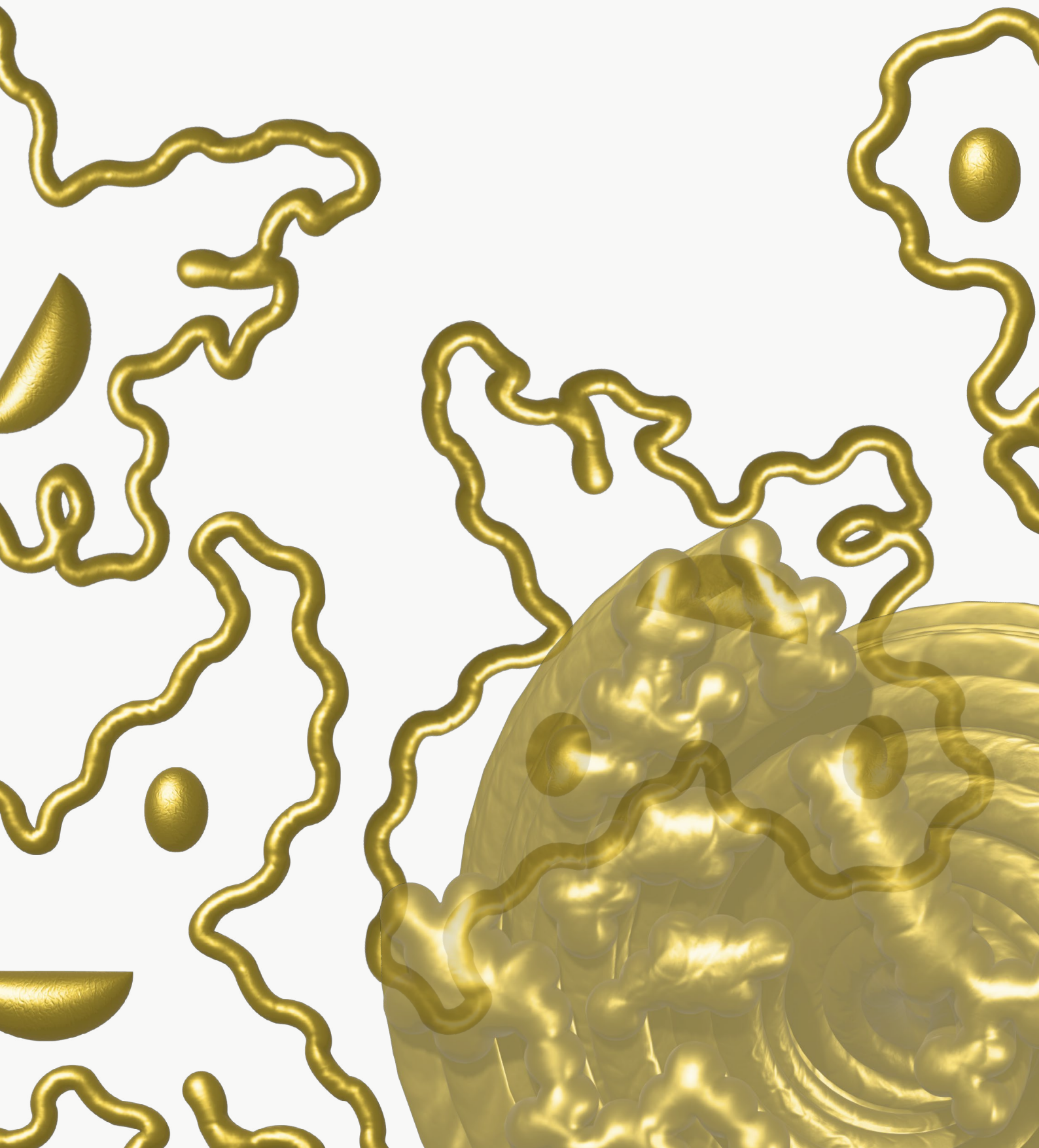
Jak se bohužel stává, autoři dvou plánovaných příspěvků nakonec nemohli na konferenci dorazit, a tak nezazněl referát Pavla Holuba o možnostech využití písemností velkostatků Czerninů z Chudenic pro poznání rozvoje škol na konci 18. století, jenž by jistě přispěl k bohaté diskusi o pramenné základně, která probíhala po oba dny. Obdobně inspirativní by jistě bylo i vystoupení Ivana Puše o jazykově utrakvistických školách v období let 1774 až 1869.

Konference ukázala, že jakkoli se okolnosti vzniku Všeobecného školního řádu a jeho uvedení do praxe mohou zdát značně probádané, opak je pravdou. Zejména otázka budování sítě škol v regionech si rozhodně zaslouží velkou pozornost badatelů, velmi opomíjené je i profesní vzdělávání řemeslnických vrstev a možnost interdisciplinárního výzkumu se otevírá v oblasti historie učebnic (zde především ve spolupráci

s knihovědnými obory a bohemisty). Podle závěrečných slov pořadatelů se proto z konference chystá publikační výstup.

Kvalitní program, obsáhlé diskuse, čilá výměna zkušeností a názorů, výborná organizace i přátelská atmosféra, která po celé dva dny na konferenci panovala, ukázala v pozitivním slova smyslu rutinu kolegů z oddělení dějin školství Národního pedagogického muzea a knihovny J. A. Komenského v pořádání konferencí a nezbývá nám než se těšit, že v čele s novou ředitelkou uspořádají další podobně zdařilá odborná setkání.

Recenze





Jakub Šlouf, Jiří Křestán,
Miroslav Šepták, Pavel Mücke

„Ahoj občani!“

Karel Kryl proti vnitřní nesvobodě

Martin Čechura

Když v roce 2021 získal Národní archiv do své správy rozsáhlou pozůstalost Karla Kryla (1944–1994), znamenalo to výrazný posun a oživení ve vnímání Karla Kryla v životě české společnosti.

Krylova pozice v Čechách a jeho vnímání českou společností byly vždy komplikované a nejednoznačné. Jeho písně a hudební vystoupení v letech 1968–1969 z něj udělaly legendu, kterou zůstal i po své emigraci do Německa v září 1969. Po roce 1989 se opakovaně vracel do Čech, ale ačkoliv si po celou dobu emigrace uchovával československé občanství, kvůli zklamání a deziluzi z polistopadového vývoje zůstal trvale bydlet v Mnichově. Kvůli trefné a nesmlouvavé kritice politické reprezentace i společnosti, která se odrážela i v jeho nových písních a která nesouzněla s euforií časných devadesátých let, se Krylovi nepodařilo znovu se včlenit do života obnovené Československé republiky, a už vůbec ne po rozpadu státu, proti kterému velmi hlasitě protestoval. Po jeho náhlé smrti 3. března 1994 se petrifikovala představa Karla Kryla jako legendy pražského jara s písněmi jako *Bratříčku, zavírej vrátka*, *Veličenstvo kat* nebo *Morituri te salutant*. Do obrazu někdejší legendy se pak nehodily jeho názory a aktivity po roce 1989, a proto se o nich prakticky nemluvalo. S výjimkou nejstarších písní a protestsongů zmizela z veřejného prostoru včetně televizního a rozhlasového vysílání i značná část jeho tvorby (něco podobného se stalo například Janu Werichovi).

V roce 2024, u příležitosti 80. výročí Krylova narození a 30. výročí úmrtí, připravili pracovníci Národního archivu velkou výstavu, která byla umístěna v Domě U Zlatého prstenu (Muzeum hlavního města Prahy). Současně s touto výstavou vyšla i reprezentativní publikace, která v rámci možností přenáší obsah výstavy na knižní stránky.

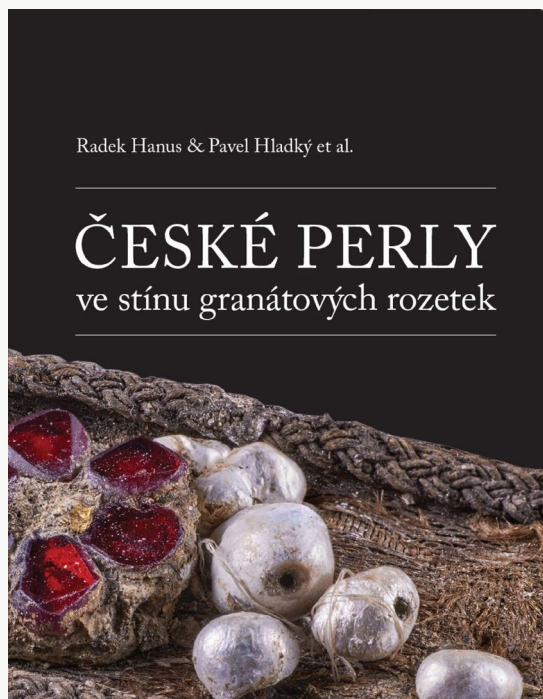
Výstava i kniha se snaží – a velmi dobře se jim to daří – představit Karla Kryla nikoliv jako abstraktní legendu, ale jako člověka a všestranně nadaného umělce. Pojetí publikace přesně odpovídá tomu, čím se od začátku snaží být, tedy doprovodnou knihou k výstavě. Obsahuje krátké, ale trefné texty, doprovázené velkým množstvím obrazového, z velké části dosud nikdy nepublikovaného materiálu. Autoři velmi správně rezignovali na chronologické líčení Krylova života. Namísto toho se soustředí na okamžiky, události a témata, které zásadním způsobem ovlivňovaly jeho život. Chronologická linka je ve výběru témat obsažena, ale není dominantní. Zároveň se autoři snaží překročit stín sice ikonických, avšak obecně známých momentů. Například hned v úvodní kapitole o Krylově dětství sice zmiňují traumatický okamžik, kdy před očima celé rodiny komunisté rozbíjeli rodinnou tiskárnu, hlavní pozornost je však věnována komplikovanému vztahu mladého Karla a jeho rodiny, vztahu, který byl na jedné straně ztížen jeho neústupnou povahou, na straně druhé pak zdravotními problémy a psychickým vyčerpáním otce, přeřazeného na těžkou manuální práci do Ostravy. Karlův odchod na keramickou školu do Bechyně tak byl možná úlevou pro obě strany. Na umělecké škole Karel rozvíjel svůj všestranný talent, kromě hlíny se intenzivně věnoval malbě, kresbě a grafice nebo uměleckému tisku. Tuto oblast později rozvíjel v mnichovském exilu, kdy tiskl, vydával a opatřoval obálkami cyklus básnických sbírek z edice *Poezie mimo domov*. Další kapitoly se zabývají Karlovou divadelní činností v Teplicích nebo Krylovým pobytem na vojně, která nebyla (na rozdíl od jeho pozdější stylizace) jen ryze traumatickým zážitkem, ale umožnila mu i jistou míru umělecké realizace.

Počátky hudebních aktivit jsou spojeny s kytarou, kterou získal o Vánocích 1961 jako odměnu za zlepšení prospěchu, ale také s přátelstvím s klasiky trampské hudby, bratry Wabim a Mikim Ryvolovými. Okolnosti Krylova odchodu do exilu jsou ilustrovány řadou úředních dokumentů, počínaje žádostí kanceláři Čedok o zajištění cesty do Německa a jeho celním prohlášením, přes jeho registraci u německého úřadu pro uznávání zahraničních uprchlíků až po rozsudek a udělení patnáctiměsíčního trestu za nedovolené opuštění republiky. Závěrečné kapitoly jsou věnovány návratu po roce 1989, deziluzi z politické i společenské situace a odchodu do „druhého exilu“. Zároveň se věnuje velká pozornost Krylovu rodinnému životu, způsobu práce, a samozřejmě i předčasnému skonu.

Nejcennější částí knihy je však obrazová příloha, která pochází jednak ze zmíněné pozůstalosti, ale z velké části i z archivu Karlova bratra Jana. Vyobrazena je velká část Krylových obrazů (převážně olejů a akvarelů), kreseb, uměleckých plastik a grafických prací. Cenné jsou pracovní rukopisy jeho slavných písní, psané například na ubrousku nebo jídelním lístku, často doprovázené trefnými kresbami. A samozřejmě ukázky Krylovy

poezie. Čtenář pochopitelně najde i velké množství fotografií z rodinného a uměleckého života. Velkou devízou muzejní výstavy bylo množství trojrozměrných předmětů – kromě uměleckých děl například Karlovy kytary, oblek, ve kterém se v listopadu 1989 vracel do Prahy, nebo kuřácké potřeby včetně popelníku se zbytkem cigarety. Tyto předměty jsou v knize samozřejmě zastoupeny v podobě fotografií a nemohou tak působit přímou silou osobního prožitku. Stejně tak není možné čtenáři reprodukovat „metahuman“ – virtuální podobu Karla Kryla, se kterou se návštěvník mohl na výstavě potkat tváří v tvář. Na druhou stranu není zcela ochuzen o multimediální rozměr díky mnoha QR kódům, které odkazují na zvukové nahrávky – nejen písní, ale například i Krylových básní z vysílání rádia Svobodná Evropa. Všechny nahrávky jsou i na samostatné webové stránce.

Recenzovaná kniha, skvěle graficky provedená a na kvalitním křídovém papíře, a samozřejmě i výstava samotná, jsou nejen důstojnou připomínkou dvojitého výročí, ale především zcela novým pohledem na Karla Kryla. Ukazují ho nejen jako zpěváka protestsongů, ale jako básníka, malíře, grafika, vydavatele, manžela, ale především stále hledajícího, nešťastného a doufajícího člověka. Lze přitom jen doufat, že nezůstane jen u tohoto jednoho pokusu. Krylovy myšlenky i Krylovo rozsáhlé dílo si totiž zaslouží odpovídající návrat do veřejného prostoru a doufejme, že se ho jednou dočkáme. I přesto, anebo spíše právě proto, že bylo a stále je mnoha lidem nepohodlné.



Radek Hanus, Pavel Hladký a kol. České perly ve stínu granátových rozetek

Martin Čechura

Rozsahem nevelkou, ale obsahově zajímavou a podnětnou publikaci vydalo Muzeum hlavního města Prahy. Její obsah je z převážné části dílem gemologa Radka Hanuse, specialisty na výzkum českých granátů, a Pavla Hladkého. Osvědčená autorská dvojice přizvala k práci na knize několik dalších specialistů: Lenku Kutmanovou, restaurátorku Muzea hlavního města Prahy, Nikolu Medovou z katedry rozvojových a enviromentálních studií Univerzity Palackého v Olomouci, Kamila Součka a Lucii Georgiou z Ústavu geoniky AV ČR a Tomáše Trojka z katedry dozimetrie a aplikace ionizujícího záření ČVUT v Praze.

Impulzem pro vznik publikace byl archeologický nález pohřební porty, ke kterému došlo v roce 2006 při záchranném výzkumu v rajském dvoře augustiniánského kláštera u kostela sv. Tomáše v Praze pod vedením Jarmily Čihákové (NPÚ Praha). Dochovaná část pohřební porty byla zdobená ornamenty, tvořenými kombinací říčních perel a českých granátů. Podnětem pro detailní výzkum artefaktu byl neobvyklý, archaický výbrus granátů, který kontrastoval s předpokládanou datací porty (16.–17. století). Typologický rozbor artefaktu nemohl poskytnout spolehlivé výsledky, protože u votivních předmětů tohoto typu bylo běžné využívat části starší výzdoby a druhotně je aplikovat na nové či opravované artefakty. Rozbor samotných granátů také neumožnil upřesnění chronologie, a tak byla pozornost obrácena k dosud opomíjené šperkařské surovině: říční perle.

Praha: Muzeum hl. města Prahy 2024
106 stran
ISBN: 978-80-87828-78-6
[web](#)

Struktura samotné knihy je poměrně logická. Po snad až příliš stručném a v mnoha ohledech zjednodušujícím úvodu věnovaném problematice votivních darů a devocionálií (s. 9–10) následuje popis porty od sv. Tomáše a dalších osmi předmětů z českých a jednoho ze zahraničních sbírek, které spojuje využití drobných rozetek tvořených českými granáty, ve většině případů z oblasti Českého středohoří.

Popis jednotlivých předmětů je poměrně nevyrovnaný. Hlavní pozornost je věnována samotným granátům, minimální pozornost pak dalším materiálům, technologii výroby nebo umělecko-historickému zhodnocení. Zejména s ohledem na v úvodu deklarovanou možnost sekundárního použití výzdobných prvků by právě tato otázka mohla být velmi důležitá; čtenář je tak ponechán nejistotě, zda jsou granátové rozetky původní, nebo zda příslušná analýza nebyla prováděna. Většina zmíněných předmětů má souvislost s pohřebním ritem, s výjimkou relikviářů a monstrance z pražské Lorety, dalmatiky ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze a korunky pro sošku Jezulátka, pocházející z kláštera bosých karmelitánek sv. Josefa na Hradčanech a odprodané společně s vlastní soškou a dalším příslušenstvím v roce 2019 Muzeu hlavního města Prahy. Druhá část knihy (s. 41–70) je věnována problematice původu, zpracování a využití sladkovodních perel v Čechách. V úvodních podkapitolách je popsán životní cyklus perlorodky říční a okolnosti vzniku perel. Zde jsou vyvraceny některé často tradované omyly. K nejčastějším patří představa, že hlavní příčinou vzniku perly je vniknutí zrnka písku do lastury. Ve skutečnosti je vznik perly způsoben přítomností parazita nebo vniknutím drobné nečistoty. V některých případech se může jednat i o patologickou změnu pláště perlorodky. Dále jsou obsáhle představeny hlavní oblasti výskytu (Vltava, Otava, velmi stručně pak Bavorsko, Sasko, Rakousko a Slezsko) a historie včetně popisu pramenů o výskytu a lovení perel v Čechách. Tato část je velmi zajímavá, není však založena na samostatném studiu pramenů, ale čerpá ze starší literatury, především z prací Václava Dyka. (Nejčastěji citovanou prací je monografie *České perly: život, ochrana a národohospodářský význam perlorodek* z roku 1947, případně kniha Josefa V. Hory *Otavské perly a chov perlorodky říční*, dle různých pramenů z r. 1900). V závěru této části je připojena tabulka shrnující gemologické vlastnosti říčních perel nebo návod na péči o perly a šperky z nich vyrobené. Řadě důležitých informací se text nevěnuje – přestože na několika fotografiích je vyobrazen háček na otevírání lastur, chybí popis způsobů šetrného (a nešetrného) otevírání lastur. Jen okrajově je zmíněn umělý chov perlorodek v Horažďovicích.

Závěrečná část knihy (s. 70–89) je věnována přírodovědným analýzám vzorků perel z pohřební porty od kostela sv. Tomáše, s podrobným popisem použitých metod. Provedena byla především rentgenová mikrotomografie. Ta přinesla podrobnou dokumentaci perel v řezech (celkem 3 141 projekcí). Působivé snímky povrchu i vnitřní struktury však nebyly analyticky nijak využity, a představují tak sice kvalitní, na první pohled však samoúčelnou dokumentaci. Mnohem cennější výsledky tak přineslo až

radiokarbonové datování ^{14}C . Datování poskytlo kalibrovaná data v intervalu 1212–1270 AD s pravděpodobností na úrovni 95 %; v tomto rozmezí tedy vznikla studovaná perla. Až dosud se autoři pohybovali v rámci obvyklé vědecké metodiky, pod vlivem získaného data se však doslova utrhlí ze řetězu. V závěru (s. 90) už zcela otevřeně nejenže datují nikoliv vznik perly, ale její použití ve šperku do 13. století, ale zcela nepodloženě toto datum vztahují i na výrobu granátových rozetek, a stáří porty, která ničím nevybočuje z běžné barokní produkce, tak odhadují na 800 let! A nedostí na tom, bez jakékoliv analýzy pak do stejného období datují i čelenku z dětského hrobu (v dřevěné rakvi) u kostela Nanebevzetí Panny Marie v Ivančicích! Zcela chybí základní kritické hodnocení vypovídacích možností těchto dat a varianty interpretace. Jako laik se zájmem o problematiku se musím ptát přinejmenším na tyto otázky – ovlivňuje přítomnost perly délku života? Jak dlouho po uhynutí perlorodky lze vyjmout lasturu (nebo po jaké době dojde k rozpadu lastury)? Jak vypadal obchod se surovinou – bylo možné koupit jako surovinu několik set let staré perly? A tak podobně. V souvislosti s úvodní kapitolou, ve které se řeší původ granátů, se logicky nabízí otázka, zda a jak lze určit geografický původ perel. A v neposlední řadě autoři nedokládají způsob, jak určili, že se vskutku jedná o perly české provenience, a nikoliv importované perly mořské, případně říční perly z jiných oblastí, např. z Asie. Pro poznání výrobního procesu a využívání perel v sakrálním umění jsou přitom tyto informace zásadní.

K poznání technologického procesu výroby granátových rozetek přispěla rentgenofluorescenční analýza rozetky korunky Jezulátka od bosých karmelitánek. Lůžko, do kterého jsou zasazeny broušené granáty, je vyrobeno z olova. Střed šestigranátových kytiček je ze zlata s příměsí rtuti; středy vícečetných kytiček jsou stříbrné. Podobného složení je i rozetka z porty od sv. Tomáše – lůžko je z olova, střed kytičky je zlatý.

Na závěr knihy je připojeno resumé v češtině, angličtině, italštině a němčině, a seznam literatury. Ten je poměrně neobvykle rozdělen na dvě části: Seznam literatury použité v textu, a Literatura týkající se českých říčních perel. Vzhledem k absenci novější literatury věnované zpracování perel je tento přístup na místě; o to více zamrzí, že některé klíčové práce (např. Hora 1900, Němec 1947), které jsou uvedeny v seznamu použité literatury, v druhé části bibliografické přílohy chybí. Naopak některé práce (V. Dyk) jsou uvedeny v obou seznamech. Funkce seznamu jako přehledu literatur k tématu tak neplní svou funkci. Práce s literaturou je ostatně nedůsledná v celém textu – v seznamu literatury tak vůbec nejsou uvedeny práce o výsledcích archeologického výzkumu (Čiháková 2012, Šovar et al. 2020) a některé obecné a historické práce (Mareš 1924, Obec Pohled 2024??, Rupp 1995). Autoři čerpají téměř výhradně ze starší české literatury a prakticky nevyužívají četné zahraniční zdroje. Zasazení zjištěných poznatků do obecného a evropského kontextu tak zůstává důležitým úkolem do budoucna. Více pozornosti by si zasloužila i stylistika textu – některé formulace působí (z jazykového pohledu) neobratně, případně naivně.

Autoři předložili čtenářům zajímavou, graficky vkusně provedenou knihu, která otevírá důležité a dosud jen okrajově zpracované téma. Pomineme-li trapný lapsus v závěru knihy ohledně datování zkoumaných artefaktů, nabízí kniha řadu cenných postřehů a především inspirací, vyzývajících k dalším výzkumům.



Šárka Juřinová, Martin Vyšohlíd Madonky, Ježíšci a koníci

Drobná keramická plastika středověké Prahy

Martin Čechura

Drobné keramické plastiky patří mezi ne-li běžné, tak přinejmenším mezi nikoliv neobvyklé archeologické nálezy, které se nacházejí v různém sociálním prostředí, nejčastěji ovšem – a zřejmě nejen díky intenzitě archeologických výzkumů – ve městech. Po zásluze jim byla věnována řada specializovaných studií, celkové vyhodnocení však dosud chybí. Prezentovaná publikace si neklade za cíl tento nedostatek napravit, přesto je jednou z mála monografií věnovaných tomuto tématu v českém prostředí. Kniha vyšla současně s výstavou, kterou uspořádalo Regionální muzeum v Jílovém u Prahy v čase od 1. 9. do 19. 11. 2003. Je velmi dobře, že vzhledem ke krátkému trvání výstavy zůstal její obsah zachován na stránkách recenzované publikace, která se nepochybně stane vyhledávaným zdrojem při zpracovávání obdobných souborů.

Výstava i kniha se soustředily na vybrané archeologické nálezy z území historické Prahy, a to jak z muzejních sbírek (Muzeum hlavního města Prahy), tak ze souborů nedávných výzkumů několika archeologických institucí (Národní památkový ústav, Archaia z.ú., Archaia Praha). Pěkně vypravená kniha s tvrdou obálkou, na křídovém papíře a s množstvím barevných ilustrací je určena především pro laického čtenáře, a tomu je přizpůsobena i struktura a jazyk textu i formální výbava. Kniha proto postrádá formální poznámkový aparát či cizojazyčné resumé, v závěru je však obsažen seznam použité literatury.

Jílové u Prahy: Regionální muzeum
v Jílovém u Prahy 2023
172 stran
ISBN: 978-80-908224-5-0
[web](#)

Kniha je rozdělena na dvě samostatné části. První část je rozdělena do 13 krátkých kapitol o průměrném rozsahu 6 stran včetně obrázků. Po krátkém úvodu o středověkém hrnčířství se jednotlivé kapitoly věnují postupně definici termínu drobná keramická plastika, její výrobě, obecnějším informacím o středověkých hrách a hračkách a o lidové zbožnosti, a konečně jednotlivým typům keramických předmětů – panenám, dětskému nádobí, koníkům, jezdcům a rytířům, figurkám Ježíška a Panny Marie, dalších světců a světic a ostatním námětům (např. mnich, anděl, dudák). Přestože autoři popisují jednotlivé typy nacházených keramických plastik, výslovně se nevěnují jejich předpokládané funkci. Pouze z řazení jednotlivých kapitol lze usuzovat, že panenky, drobné nádobí a koníčky s jezdci pokládají za hračky, zatímco figurky Ježíška, Panny Marie a dalších světců spojují s lidovou zbožností, aniž by její podobu a funkci nějak blíže specifikovali. Maximálně předpokládají prolínání obou funkcí, opět bez bližšího vysvětlení. Přitom jednou z možných linií tohoto propojení je edukativní hra nebo dětská nápodoba běžného chování dospělých prostřednictvím běžných a obecně známých předmětů/postav/jevů, což v dětech upevňuje základní znalosti a návyky a postavení ve společnosti. Například kolébka s Ježíškem, patřící k vzácně se vyskytujícím nálezům, mohla být využívána jako předchůdce betléma, resp. k domácím vánočním inscenacím příběhu Ježíšova narození, a zároveň jako běžná hračka, upevňující podvědomě vztah jak ke Kristu, tak k dětem obecně. Tyto mnohohrstevnaté způsoby využití jsou zřejmě tou správnou cestou k interpretaci nejen keramické plastiky, ale i dalších příkladů středověké hmotné kultury. Zajímavé jsou úvahy o možných předlohách a zdrojích inspirace, které jsou však možné jen u výjimečně kvalitních exemplářů. Za mimořádný příklad projevu lidové zbožnosti je považován zatím ojedinělý olomoucký nález tzv. škrabací Madony (Schabmadonen). Při výrobě těchto sošek se do keramické hmoty přidávala příměs zázračného prachu z příslušného poutního místa. Odškrabaný prach se pak používal k léčivým účinkům. Podobné zacházení s devocionáliemi a posvěcenými předměty má svou analogii i v oškrabávání kamenných částí kostelů (např. portálů) a představuje další pohled na projevy středověké religiozity. Bez těchto znalostí jsou pak některé zásahy na stavbách, sochách či obrazech nesprávně interpretovány jako projevy rouhačství či blasfemie.

Druhou část knihy tvoří katalog s 98 exempláři drobné plastiky, převážně z archeologických výzkumů společností Archaia a Archaia Praha, doplněný o sbírkové fondy Národního památkového ústavu a Muzea hlavního města Prahy. Kvalitní barevné fotografie jsou umístěny na efektním černém pozadí a všechny byly jednotně pořízeny pro tento katalog. Krátká hesla obsahují základní informace o nález, popis, dataci, rozměry, údaje o způsobu výroby (volná plastika nebo otisk z jednodílné či dvoudílné formy) a aktuální uložení. Katalog doplňuje i přehledná mapa nálezů.

Kniha je velice hezkým a kvalitním příspěvkem k poznání drobné hmotné kultury středověku a představuje reprezentativní výběr keramických plastik na území města

Prahy. Její využívání podporuje fundované zpracování i základní přehled analogických nálezů z Čech, Moravy i zahraničí.

Spontánní historická graffiti v sakrálním prostoru

Lucie Bartůňková

FHS UK



Lucie Bartůňková

Spontánní historická graffiti v sakrálním prostoru

Martin Čechura

Práce Lucie Bartůňkové je publikovanou verzí disertační práce, obhájené v roce 2021 na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v oboru historická sociologie. Autorka sama původně vystudovala restaurátorství nástěnné malby na pardubické univerzitě a nadále působí jako restaurátorka malířských děl, figurálních sgrafit a polychromie na sochařských dílech, s četnými zkušenostmi nejen z České republiky, ale i z Německa (Drážďany, Hemsbach) a Rakouska (kapucínská krypta ve Vídni, Schönbrunn, Graz, Salzburg). Při své restaurátorské práci se často setkávala s drobnými kresbami a krátkými texty, vyrytými nebo namalovanými na povrch omítek či uměleckých děl. Nejen historické okolnosti jejich vzniku, ale především eticko-památkové otázky o jejich zachování či zahlazení při restaurátorské obnově uměleckých děl, způsob dokumentace a volby optimálních restaurátorských postupů přivedly autorku k hlubokému a systematickému zájmu o tento mimořádný fenomén. V české literatuře nebyla prozatím otázce historických graffiti a dipinti věnována systematická pozornost; výjimkou jsou zásadní studie Ivany Ebelové a Marie Malivánkové-Waskové, a pocho-pitelně i nevelká řada materiálových a případo-vých studií.

Přístup Lucie Bartůňkové k problematice historických graffiti je důsledně mezioborový, snaží se v rámci svých možností nahlížet na pro-

blém z pohledu řady vědních disciplín, především historie, dějin umění, antropologie, archeologie, sociologie nebo psychologie. Tento přístup lze samozřejmě ocenit jako vhodný a jedině správný. Na druhou stranu nelze nevidět, že právě tento široký pohled vede k povrchním a často značně zkresleným závěrům, především právě v těch oborech, které nejsou autorce vlastní. Bylo by však chybou chápat to jako kritiku recenzovaného díla. Je to spíše upozornění na cesty, kterými je do budoucna třeba poznání prohlubovat.

Práce je přehledně a logicky členěna do pěti tematických kapitol. Úvodní část je věnována souhrnnému pohledu na spontánní nápisy, definicím a terminologii, stručnému historickému přehledu, přehledu zahraniční literatury k tématu, ale také otázkám etickým, právním nebo zamyšlení nad autory těchto děl a historickým, sociologickým či psychologickým důvodům jejich vzniku nebo otázkám dokumentace a památkové ochrany. Na str. 15 se autorka pokouší o obecnou definici graffiti: „Graffiti jsou nápisy a kresby na plochách k tomuto účelu primárně neurčených, vzniklých spontánně, z náhlého hnutí mysli, za použití nejsnáze dostupných prostředků.“ Zatímco první část definice je poměrně výstižná, druhá je výrazně problematičtější a závisí na vnímání významu slova spontánní. Řada výtvarných projevů nevznikla „z náhlého hnutí mysli“, ale právě naopak. V mnoha případech je jejich vytvoření zcela záměrné, předem připravované a vzniklé za zcela konkrétním účelem. Bartůňková ostatně tento fakt průběžně dokládá v celé knize. Zdá se, jako by znění definice vzniklo na počátku zpracovávání tématu a na jeho konci se již autorka k jeho úpravě nevrátila.

Druhá kapitola definuje sakrální prostor a charakterizuje jeho jednotlivé části s ohledem na frekvenci výskytu graffiti. Tato kapitola je proti ostatním neúměrně krátká a není zcela jasné, proč nebyla spojena s následující, s velmi podobným názvem i obsahem. Zajímavou podkapitolou je úvaha o tom, jak byla graffiti vnímána soudobým publikem, zda jako běžná a žádoucí část prostoru, nebo jako znak vandalství, který je třeba odstraňovat a trestat. Zde je (hluboce v podvědomí autorky) ukryta dnešní zkušenost o nelegálnosti současných graffiti, která vede k nutnosti vysvětlovat a obhajovat aktivitu středověkých autorů a pohled na ni, podobně jako je zřejmě ovlivněna dnešní rolí kostela a chování dnešních návštěvníků v něm, které se však zásadně liší od chování a jednání středověkých a novověkých lidí. Z tohoto pohledu, a jen z povrchní znalosti mentality středověkého člověka, pak vnímám např. úvahy o „zneuctění“ či „profanaci“ sakrálního prostoru jako velmi zkreslené a nepodložené znalostí středověké mentality.

Kategorizaci a detailní analýze graffiti v katolickém sakrálním prostoru je věnována obsáhlá třetí kapitola. Definovány jsou kategorie jako projev individuality (sem patří podpisy a datace, seznamy ministrantů, kupecké značky, ale také citáty a krátká osobní sdělení), duchovní tematika (votivní a poutnické nápisy, modlitby a písně, kresby s náboženskou tematikou, biblické citáty), apotropaické značky a symboly, spontánní kresby reflektující tematiku každodennosti (kresby lidí, zvířat a bájných stvoření, zesměšňující a satirické portréty, hry, architektura), graffiti utilitárního charakteru (architektonické a řemeslné

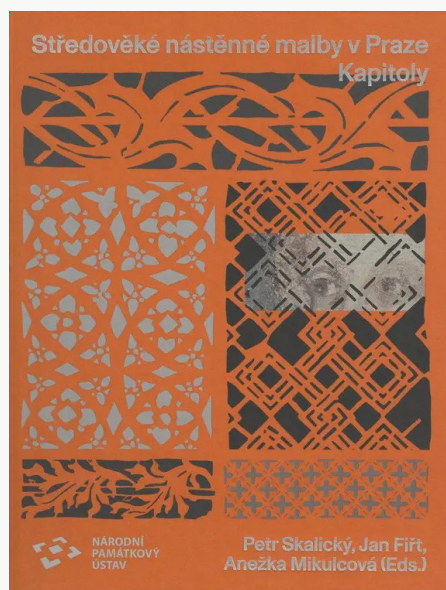
náčrtky, kresby architektonických prvků, početní záznamy) a memoriální nápisy či kresby. Jako problematickou shledávám kategorii nazvanou „Profanace sakrálního prostoru?“, která je apriori hodnotícím soudem, a to bez důkladné analýzy, podložené historickými a teologickými prameny. Jak bylo již výše poznamenáno, zde pravděpodobně hrají velkou roli laické představy o funkci sakrálního prostoru a možnostech jeho „znesvěcení“. Ostatně i u dalších kategorií lze vznést zásadní námitku, neboť zde dochází ke kombinaci formálního typu na jedné straně a okolnosti vzniku na straně druhé. Z tohoto úhlu pohledu pak nepřekvapí, že řadu nápisů nebo kreseb lze zařadit do dvou i více kategorií. Vzhledem k tomu, že se jedná o první kategorizační pokus v české literatuře, lze doufat, že další výzkum přinese zpřesnění, prohloubení nebo proměnu kategorií, které tak lze považovat za pracovní mezistupeň, nikoliv za definitivní podobu.

Čtvrtá kapitola je věnována dokumentaci a konzervování graffiti na historických stavbách. Metody dokumentace jsou představeny spíše na příkladech z literatury (např. metodiky vydávané Národním památkovým ústavem). Je velká škoda, že právě tato kapitola neobsahuje žádné obrazové přílohy. Vzhledem k dlouhodobému zájmu, který autorka věnovala sběru příkladů, by právě zde mohla podrobně rozebírat své zkušenosti s dokumentací a upozornit na možná úskalí. Do jisté míry to však napravuje závěrečná příkladová studie. Podobně nepříjemné překvapení následuje ve statích věnovaných konzervování dochovaných památek, které by mělo být autorčinou doménou. I zde se setkáváme jen s obecnými tezemi a citacemi zahraniční literatury, které vedou jen k obecným a nekonkrétním závěrům. Citelně zde chybí pozitivní i negativní příklady z českého prostředí, podložené vlastní zkušeností. Tato kapitola se mohla stát návodem pro početnou skupinu průzkumníků a památkářů, nicméně tato příležitost zůstala nevyužita. Je to o to zajímavější, že řada konkrétních příkladů je rozptýlena v jiných kapitolách.

Poslední, pátá kapitola je případovou studií dokumentující unikátní obsáhlý soubor historických graffiti v areálu piaristické koleje v Litomyšli, především v Očistcové kapli a v klášterním kostele Nalezení sv. Kříže. V Očistcové kapli se nacházely nápisy hlavně na stěnách a na některých prvcích mobiliáře, především na chórové lavici. Nápisy jsou datovány do období 1740–1947 a jedná se převážně o podpisy a autoprezentační texty. Kromě četných jmen, někdy s daty, se zde objevují i spontánní kresby, např. muž kouřící doutník nebo portrét klarinetisty. Tato kresba by mohla být odrazem složení kapely hrající na kůru; tuto interpretační možnost však autorka nesleduje. V kostele Nalezení sv. Kříže byla identifikována dvě místa hlavního výskytu. Na kruchtě se jedná o varhanní skříň a stěnu a okenní špalety za varhany a dřevěné poprsí krucht. V interiéru kostela se jedná především o nápisy v modlitebních lavicích z let 1743–2013. Nejstarší nalezené datum zřejmě umožnilo posunutí předpokládaného vzniku kostelního mobiliáře. Zajímavé je i umístění dalších nápisů, totiž štukové vázy na hlavním oltáři ve výšce 14 metrů nad úrovní podlahy presbytáře.

Recenzovaná kniha je unikátním počinem, který upozorňuje na důležité a doposud opomíjené téma a shrnuje velké množství pramenného materiálu. Nepochybně se

stane používanou příručkou a odrazovým můstkem dalšího bádání. Přesto nelze nezmínit některé vady, které její využívání činí obtížnějším, než by bylo nutné. Obsah jednotlivých kapitol a podkapitol je sice přehledný, ale vnitřní obsah je často nekonzistentní, jednotlivá témata se v rámci knihy překrývají, opakují nebo ne vždy souvisí jejich obsah s názvem. Orientace v knize tak může být do jisté míry nepřehledná a problematická. Podobně některá klíčová témata, především způsoby konzervace a dokumentace. Také kategorizace graffiti vyžaduje ještě další zpracování. Praktické využití komplikuje i malý tiskový formát, ve kterém nemohou vyniknout četné obrazové přílohy, z nichž řada se ocitá na samé hranici čitelnosti. I přes uvedené výtky by však kniha neměla chybět v žádné odborné knihovně nebo v knihovnách zájemců o církevní dějiny, historii a stavební památky.



Petr Skalický, Jan Fiřt,
Anežka Mikulcová (eds.)

Středověké nástěnné malby v Praze Kapitoly

Martin Čechura

Obsáhlá a graficky velmi pěkně provedená kniha, vydaná Národním památkovým ústavem, je první částí publikačního záměru, na který by měl navázat katalog všech dochovaných středověkých nástěnných maleb na území hlavního města Prahy. Jeho vydání je však otázkou nejasné budoucnosti. Předkládaná kolektivní monografie obsahuje deset kapitol věnovaných středověkým nástěnným malbám. Oproti ostatním monografiím zaměřeným na toto téma se však nejedná (pouze) o umělecko-historickou analýzu, ale nabízí interdisciplinární pohled založený na dlouhodobé diskusi specialistů různých historických oborů. Jak uvádějí editoři v úvodu, první impulzy k tomuto přístupu vznikaly již v době studií na společných seminářích archeologů a historiků umění, a díky osobním vztahům pak byly rozvíjeny i na dalších pracovištích. Inspirátorem a původcem knihy je pak kolektiv spolupracovníků z oddělení restaurování na generálním ředitelství NPÚ.

Knihu otevírá úvod Jana Skalického „Úvodní glosy k interpretačním možnostem nástěnné malby středověku“. V něm představuje nejen smysl a pojetí knihy, ale stručně shrnuje vývoj poznání středověkého nástěnného malířství v Čechách i bádání o něm, a to nikoliv jako pouhý výčet klíčových studií, ale spíše jako velmi podnětné zamyšlení, opřené mimo jiné o intenzivní oborové diskuse.

Rozboru písemných pramenů o pražských malířích je věnována stať Jana Dienstbiera a Martina Musílka „*Pražští malíři ve světle písemných pramenů*“. Vzácně dochovaná kniha malířského bratrstva v Praze z let 1348–1527 zprostředkovává každodenní život pražských malířů, a to prostřednictvím analýzy činnosti jejich bratrstva. Centrem jejich spolkových aktivit byl nově založený oltář sv. Lukáše (patrona malířů) v kostele Panny Marie na Louži, který byl kolem poloviny 15. století přenesen do kostela Panny Marie před Týnem. Zajímavá je profesní skladba členů bratrstva, do které patřili malíři štítů, malíři skla, výrobci zrcadel, řezbáři, zlato-tepci, knihvazači, pergameníci, ale také výrobce kroužkové zbroje nebo pokrývač břidlicí. Až v průběhu 15. století se bratrstvo postupně proměnilo v cech, stanovující předpisy a poplatky pro vykonávání malířského řemesla v Praze. Sociální strukturu a majetkové poměry malířů lze sledovat především na základě držby městských domů. Z té vyplývá, že (až na výjimky) nepatřili k nejbohatším vrstvám, a v předhusitském období se hodnota jejich nemovitostí pohybovala v rozmezí 15–30 kop grošů. O majetkových poměrech, a zároveň cenách uměleckých děl, vypovídá i případ malíře Jana Lankaše, který zhotovil oltář do kostela sv. Jindřicha v ceně 250 kop grošů, kvůli jeho pozlacení se však silně zadlužil a se splácením měl ještě po dvaceti letech značné problémy. Poměrně běžně se mezi členy cechu objevovaly i ženy-malířky. Především na konci 14. století se Praha stala významným centrem obchodu s uměním. O jeho konkrétní podobě jsme však informováni pouze obecně, dochované prameny (až na výjimky) neumožňují spojit transakce k konkrétními dochovanými díly.

Kapitola Jana Kypty a Michaela Rykla „*Výmalba pozdně středověkých domů Starého Města*“ jako podnět k hlubšímu dialogu dějin umění se stavební historií obrací pozornost k intenzivním stavebně-historickým průzkumům posledních dvaceti let a k široké škále informací, které mohou přinášet nad rámec pouhé chronologie zděných konstrukcí. Jedním z klíčových poznatků je zhodnocení významu ničujícího požáru z roku 1316, při kterém byla poškozena velká část staroměstské zástavby a po kterém bylo v řadě případů účelnější strhnout staré konstrukce a nahradit je novými, a to při zachování stejného dispozičního typu objektu. Obnova domu pak probíhala postupně a její definitivní dokončení mohlo trvat i několik desítek let. Dalším zásadním poznatkem je existence tzv. řadové zástavby, tedy skupiny dispozičně se podobajících sousedních domů, většinou na úzké parcele, které vznikaly společně v rámci jednotného stavebního záměru. Nejstarší doklady pocházejí již z poloviny 13. století, detailní poznání tohoto fenoménu je však možné až od poloviny 14. století. S tímto typem výstavby pak koresponduje i možnost poznání a datace malířské výzdoby měšťanských interiérů. Pozornost je věnována i městským palácům s architektonicky zdůrazněnými kaplemi (dům U Kamenného zvonu) a velkým výstavným domům (čp. 234/I na rohu ulic Jilská a Jalovcová, dnes sídlo Ústavu dějin umění AV ČR). K novým a dosud málo známým objevům patří i četné rozšíření cihlových konstrukcí, které se přiznaně uplatňovaly v exteriérech domů, a jejich originální barevné řešení.

Michal Patrný se v kapitole „*Pražské středověké kostely – architektura a její malířská výzdoba*“ věnuje otázce podoby sakrálních staveb ve středověku. Vzhledem k tomu, že

většina dochovaných příkladů nástěnných maleb pochází právě z tohoto typu architektury, stál autor před obtížným úkolem, jak tuto kapitolu uchopit. Vzhledem k tomu, že popis dochovaných maleb má obsahovat plánovaný katalog, Patrný na souhrnný pohled či syntetické pojetí prakticky rezignoval. Pro románské období přináší stručný soupis existujících staveb, ale s výjimkou kostela sv. Jiří na Pražském hradě konstatuje absenci pozůstatků malířské výzdoby. Pro gotické období (sic!) je pramenná základna výrazně bohatší, ale přesto (nebo právě proto) nedokázal téma souvisle uchopit. V samostatných podkapitolách jsou vyčleněny kostely sv. Apolináře a opatství Emauzy, aniž by se čtenář dočkal nějakých zásadních informací (Apolinář: výzdoba „... *formuluje jedinečný program, odkazující k ideovému okruhu arcibiskupa Jana z Jenštejna*“), některé věty („*Prostorný interiér s nástěnnou výmalbou s jasně věroučným ikonografickým programem ideálně korespondovala nejen s liturgickou funkcí lodi, ale také se skutečností, že v ní patrně probíhala výuka partikulární školy, která přináležela k tamní kapitule.*“) nedávají obsahový ani gramatický smysl. V podkapitole „*Další významné stavby s malířskou výzdobou*“ je pak konstatována existence malířské výzdoby v katedrále sv. Víta, v kostele sv. Anny, sv. Haštala, Panny Marie před Týnem (v rozsahu stejném, ne-li větším než předcházející samostatné podkapitoly), sv. Jakuba a Betlémské kaple. Na pouhou existenci příkladů se omezuje i podkapitola „*Soukromé kaple v domech*“. Právě zde mohl Patrný uplatnit své letité zkušenosti stavebního historika a pokusit se představit funkci a provoz kaplí v organismu středověkého domu. Škoda.

Mnohem komplexněji pojal téma Jan Dienstbier v kapitole „*Nástěnné malby a měšťanské domy*“. Opomíjený a málo poznáný soubor nástěnných maleb z profánního prostředí městských domů nabízí cenné informace nejen o výzdobě domů, ale také o sociálním a kulturním prostředí a vzdělanosti nejpočetnější sociální vrstvy středověkého města. Písemné prameny dokládají pro řadu evropských měst (Viedeň, Norimberk) bohatou malířskou výzdobu v interiérech a exteriérech městských domů a dochovaný fond i četné stavebně-historické a restaurátorské průzkumy dosvědčují, že Praha za těmito městy nikterak nezaostávala. O výzdobě fasád víme zatím poměrně málo, i když je (na základě kombinací dochovaných fragmentů a písemných pramenů) jisté, že byla velmi bohatá. Kromě malovaných domovních znamení se jednalo i o náročnější výzdobu, se sakrálními i profánními motivy; oblíbené byly i satirické výjevy. Významnou roli na fasádách pražských domů hrála i nefigurální malba, zejména malované členění fasády, rámce kolem oken apod. Větší pozornost samozřejmě vzbuzuje malba interiérová, byť i ta se dochovala pouze v nepatrných zbytcích. Důležitým zjištěním je, že se malby nesoustředily jen do reprezentativních prostorů (kaple a sály), ale nacházely se i v utilitárních a komunikačních prostorech a v zadních traktech (byť jen ve formě dekorativních rozvilin nebo šablon). V reprezentačních místnostech se dochovala torza náročnějších výjevů, často s náboženskými motivy – např. sv. Kryštof, bolestný Kristus, postavy světců apod. Většinou se nejednalo o nahodilé výjevy, ale o promyšlené cykly. Motivací byla snaha o reprezentaci, ale některé malby svědčí o niterné zbožnosti majitele. Samozřejmě se setkáváme i s reprezentačními světskými motivy,

např. turnajovým soubojem nebo motivy z rytířských románů. Jan Dienstbier správně poukazuje na starší a mylné interpretace, které ztotožňovaly prostory se sakrální výzdobou výhradně s kaplemi, a upozorňuje na prolínání funkcí v každodenním provozu městského domu. Nicméně i kaple se v řadě domů objevovaly, a to jak s předstupujícími arkýři, tak bez nich. Vodítkem k jejich interpretaci však nemůže být výhradně malířská výzdoba, ale i další architektonické detaily a poloha prostoru v komunikačním schématu domu.

Na rozdíl od statě Michala Patrného se text Aleše Mudry „*Pražské středověké nástěnné malby v souvislostech sakrálního prostoru a provozu*“ soustředí nikoliv na výčet dochovaných památek, ale na výklad jejich funkce v kontextu prostorové organizace a provozních funkcí středověkých kostelů. Malby tak neměly jen výzdobnou či edukativní funkci, ale přímo utvářely a definovaly prostor a jeho hranice (nebo naopak prolínání hranic), a stávaly se tak vlastně jakýmsi samostatným objektem s vlastním významem a funkcí. V úvahu je třeba brát i funkční kontext některých maleb a dalšího mobiliáře, často nedochovaného, jako v případě nástěnných maleb za oltářní menzou, které evokují oltářní retabulum, iluzivní architekturu sanktuárií a pastoforií, nebo dokonce malované architektonické rámování namalovaných aluzivních soch, malované baldachýny a architektonické detaily (např. vimperky a fiály). Jiné malby měly vyvolávat dojem zavěšených tapiserií nebo draperiových závěsů. Mudra přesvědčivě ukazuje další funkce obrazu a naznačuje nové možnosti jejich studia, které dalece přesahují metody pouhé slohové analýzy.

Dalšímu tématu spojenému s funkcemi sakrálního prostoru je věnována studie Jana Fiřta „*Spása duše aneb paměť i po smrti skrze zobrazení těla*“. Podrobně rozebírá jednu z hlavních kategorií náboženského života, totiž zajištění spásy duše po smrti pozemského těla, spojené s trvalým uchováním památky na zemřelého. Jan Fiřt vybral tři příklady z různého sociálního prostředí. V prvním případě sleduje nástěnné malby v kapli sv. Šimona a Judy v katedrále sv. Víta na Hradčanech. Epitafní výjev dvou klečících postav obklopených pannou Marií a dalšími světci dává do souvislosti s přenesením ostatků krále Rudolfa a královny Elišky Rejčky, a logicky navrhuje ztotožnění klečících postav s těmito osobnostmi, oproti dřívějším interpretacím výjevu jako donátorské scény. Příkladem z městsko-řádového prostředí je gotická archa Mikuláše Puchnera, velmistra řádu Křižovníků s červenou hvězdou. Přestože dosavadní umělecko-historické bádání registrovalo její části, dnes rozptýlené po několika zmínkách, ponechalo stranou pozornosti zprávy o přímé vazbě oltáře s Puchnerovým hrobem. Spojitost obou částí dokládá i volba výtvarných technik a barev, které se opakují jak na malovaných deskách, tak na vlastním náhrobku. S tímto účelem pak souzní i zvolený ikonografický program oltářního retabula. Posledním příkladem je zajištění věčné paměti staroměstského měšťana Budka z Černovic, realizované v presbytáři kostela sv. Vavřince v Černovičkách (okres Praha-západ). Ikonografický program nástěnných maleb čerpá z eschatologických témat (Smrt Panny Marie, Ukřižování a Zmrvýchvstání Krista, Poslední soud). Zajímavá je v této souvislosti interpretace výjevu v sedilii na jižní straně. Analogie nachází ve francouzském prostředí, kde postavy kleriků plnily připomínku trvalého

zbožného odkazu fundátora a nutnost plnění zádušních závazků. Zajímavým posílením této hypotézy by byla interpretace nikoliv jako sedilie, se kterou pracuje autor, ale jako Božího hrobu, užívaného při velikonočních instalacích se sochou Ježíše Krista.

Devátá kapitola z pera Adama Pokorného „*Poznámky k technice bohemikální středověké nástěnné malby druhé poloviny 14. století*“ se zabývá technologickým aspektem nástěnných maleb, jejich průzkumem a památkovou ochranou. Jedná se o velmi povedený a názorný úvod do problematiky středověké nástěnné malby, od přípravy podkladu přes volbu a míchání barevných odstínů až k závěrečným úpravám, jakými byly například zlacení či plastická výzdoba. Kromě volné podkresby byly využívány i vzory vytvořené za pomoci kružidla, pravítka a vodících šňůr, časté bylo i využití šablon a kopírování předkreslených vzorů do vlhké omítky.

Devátá kapitola, opět z pera Petra Skalického „*Koncepce prezentace nástěnných maleb? Poznámky k jednomu z aspektů památkářské praxe*“ pak shrnuje zkušenosti a postřehy z prezentace odkrytých a rekonstruovaných maleb a upozorňuje na četná nebezpečí a rizika.

Předchozím statím se vymyká desátá kapitola, která je edicí zprávy restaurátora Bohuslava Slánského o technice středověké nástěnné malby z roku 1950, věnované teoretickým i praktickým aspektům restaurování nástěnných maleb, a která vznikla jako nikdy nepublikovaná zpráva, určená Ministerstvu školství, věd a umění ČSSR. Řada jeho postřehů má i přes značný časový odstup dosud platnost a nepochybně se stane cennou inspirací nejen pro praktikující restaurátory a památkáře, ale především pro stále chybějící teoretickou syntézu památkového restaurování.

Zajímavým doplňkem knihy, který přímo nesouvisí s textem, jsou tematicky spojené soubory nástěnných maleb a jejich detailů, oddělující jednotlivé kapitoly. Jejich obsahem je architektura v malbě, látky a draperie, šablony, ornamenty, nápisy, erby, sakrální a profánní tematika, raně středověký inkarnát, vrcholně a pozdně středověký inkarnát a technologic-ko-restaurátorská dokumentace. Kromě toho, že se jedná o efektní doplněk a elegantní výtvarné řešení, dodává tento prvek knize samostatnou poznávací a inspirační vrstvu, která rozhodně stojí za pozornost.

Předložená kniha je skutečnou kolektivní monografií (nikoliv pouhým sborníkem), která zahrnuje řadu cenných studií a pohledy různých vědních oborů. Kniha je velmi kvalitním příspěvkem do mezioborové diskuse a trefně ukazuje cestu, po které by se další bádání mělo ubírat. Především okruhy otázek a nové úhly pohledu by pak měly být obecně sdílenou inspirací. Lze jen doufat, že plánovaný katalog vyjde v nejbližší době.

Studia Musei Pragensis

www.smp-muzeumprahy.cz



Muzeum
Prahy

