

de deswegen erscheint Maria auf dem Altarbild der Karmeliterkirche nicht als Siegerin über den Drachen, sondern als Mittlerin und Fürbitterin bei Christus, wie Vácha mit Berufung auf die entsprechende Tradition der *Intercessio* u.a. bei Barocci (um 1575) und Rubens (um 1620) verdeutlicht. (S. 220–226)

Als dritten Abschnitt des zweiten Teiles (S. 227–260) liefert der Autor unter dem Titel „Bild und Kult – Kontext und Funktion“ eine für die gegenreformatorische Inszenierung allgemein sehr anschauliche Beschreibung der Feierlichkeiten anlässlich der Jahrestage des Sieges von 1620 in Rom (S. Maria della Vittoria) und Prag. In Prag kam es im Laufe der über 150-jährigen Geschichte zu mehreren Akzentverschiebungen im Ablauf des Festes und auch zu Rivalitäten innerhalb der Geistlichkeit. Das Hochaltarbild der Karmeliter deutet er überzeugend als kunstpolitische Absichtserklärung des Ordenshauses, anstelle der am Weg zum Schlachtfeld befindlichen Prämonstratenserkerche Strahov zum Mittelpunkt des Erinnerungskultes in Prag zu werden. Nach Einstellung der Bauarbeiten eines Servitenklosters direkt am Schlachtfeld und nach der Verleihung päpstlicher Privilegien nach dem Muster der römischen Ordenskirche im Jahre 1672 wurde die Kirche Maria vom Siege tatsächlich zum zentralen religiösen Erinnerungsort des Sieges über die Protestanten im Jahre 1620. Ein Quellenanhang (S. 271–284) und ein ebenso nützliches Personenregister ergänzen das auch sehr ansprechend gestaltete und gut lesbare Buch.

Mit dem zweiten Teil seines Werkes liefert Štěpán Vácha also eine sehr gediegene ikonographische Analyse und Kontextualisierung zweier für die Kunst- ebenso wie für die Kirchenpolitik Prags und der ganzen Habsburgermonarchie im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts – zentraler Werke. Váchas Monographie bildet sozusagen einen Eckstein für eine noch zu schreibende Untersuchung über die Kunstpolitik Ferdinands II. und auch der Überblick des Autors über das (fürstliche) Stifterbild der Frühen Neuzeit bietet eine erste nützliche Zusammenstellung zu diesen Thema. Nicht zuletzt mit der Publikation seiner Forschungsergebnisse in deutscher Sprache hat Štěpán Vácha die Verbreitung seines wichtigen Beitrages zu der in den letzten Jahren nicht nur in Wien stark angestiegenen Hofforschung zum 17. Jahrhundert wesentlich erleichtert.

Friedrich Polleroß —

UNIVERSITÄT WIEN

## Anmerkungen

1. Michael Bierwirth, *Tizians Gloria* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte XV), Petersberg 2002.

2. Thomas DaCosta Kaufmann, Das Problem der Kunstmetropolen im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa, in: Evamaria Engel – Karen Lambrecht – Anna Nogossek (Hg.), *Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit* (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas), Berlin 1995, S. 33–46. – Idem, *Toward a Geography of Art*, Chicago – London 2004.

3. Hans Sedlmayr, *Österreichische Barockarchitektur 1690–1740*, Wien 1930, S. 25.

## Stefan Muthesius The Poetic Home Designing the 19th-Century Domestic Interior

London 2009, Thames & Hudson, 352 s., čb. a 120 bar. obr.

Zařízení obytných prostorů nepatřilo v uplynulém století k favorizovaným předmětům dějepisu umění. Jedna z příčin tohoto jevu spočívala v pojetí architektury coby „nejveřejnějšího“ uměleckého druhu. Z této pozice se návrhy interiérů určených pro soukromého klienta zdály okrajovým jevem a málo atraktivním východiskem ambiciózních interpretací. Principiálnějším důvodem však bylo už samé chápání architektury výlučně jako umění a z něho vyplývající zájem badatelů pouze o její estetickou stránku. Výklady se tak tradičně soustředily na ty části staveb, jejichž praktický význam nebyl klíčový – fasády, klenby, abstraktně chápané prostorové struktury. Užitečnou změnu přineslo teprve otevření oboru vůči širším kulturním tématům a interdisciplinárním či multidisciplinárním přístupům. Novější bádání již tolik nelpí na představě architektonického díla jako autonomního estetického objektu, a naopak klade důraz na jeho chápání v souvislostech sociální praxe. V souladu s touto tendencí začal být obytný prostor důkladně analyzován nejen představiteli sociální a kulturní historie, literární vědy, gender studies, ale také dějepisu architektury a vizuálních studií. Historička Anne Masseyová už v novém vydání své příručky o moderním interiérovém designu mohla upozornit na celou řadu pozoruhodných produktů tohoto nového uvažování.<sup>1</sup>

Vděčným předmětem bádání i interpretací se stal obzvláště obytný prostor 19. století. Tento věk charakterizoval již Walter Benjamin coby „závislý na bydlení víc než kterýkoliv jiný“.<sup>2</sup> (s. 333) Tehdejší kult „domáckosti“ vzešel z traumatického střetnutí se složitými problémy moderní doby, a byl tudíž svého druhu formou romantického útěku z reality. „Domov“ znamenal útočiště před



neodvratnými sociálními a ekonomickými změnami, jehož potřebnost pocítovali příslušníci privilegovaných stavů i vzrůstajícího se měšťanstva: jako nejdůležitější koncept jej sdílely všechny společenské třídy. Domácí prostor byl povýšen na rozhodujícího činitele formování osobní i národní identity. Jeho uspořádání a zařízení stejně jako v minulosti reflektovaly postavení uživatelů, nově však měly vyjadřovat i jejich tužby a ideály. Vnímaná souvislost mezi estetikou interiéru a psychikou jeho obyvatel vedla k úvahám, jak může zjev místnosti ovlivnit náladu.<sup>3</sup> Pozdější doba pro tuto vzájemnou podmíněnost vynalezla termín „interiorita“. (s. 27)

Nová kniha Stefana Muthesia představuje zásadní příspěvek na toto téma. Jakkoliv je psána z pozice dějin umění, autorův přístup rozhodně netrpí zmíněným zúžením na estetické problémy. Komplexní předmět, který přesahuje zavedené kulturní hierarchie, si vynutil vysoký stupeň interpretační svobody, jejíž protiváhou je však jasná struktura a pevný pojmový systém. Muthesius nahlíží domácí interiér 19. století v prvé řadě jako diskurs. Interiérový design pro něj vedle materiálních produktů znamená hlavně soubor promluv, profesionálních činností a institucí, zahrnující proces navrhování, výroby, užívání a kritické reflexe. Protagonisty jeho knihy nejsou tvůrci či objednatelé nejvíce individualizovaných, spektakulárních interiérů, nýbrž designéři, producenti a uživatelé „všedních“ obytných prostorů, které by modernistický dějepis umění akceptoval pouze jako ilustraci „ducha doby“ nebo rovnou přenechal zájmu kulturních teoretiků. Muthesius se jako vysoce kompetentní historik umění nevzdává zkoumání tvůrčích záměrů a uměleckých preferencí, důsledně je však konfrontuje s estetickým očekáváním publika i s mimouměleckými, kulturními a sociálními koncepty. Rozhodující podněty moderním dějinám bydlení podle něj neskýtala sféra vysokého umění. Jejich zdrojem byly spíše technické pokroky a měnící se představy materiálního komfortu. Toto tvrzení nicméně neústí v přecenění modernistického racionalismu a utilitarianismu. Úsilí o dosažení emočních kvalit, obsažených v pojmech „útulný“ či „poetický“, představuje Muthesius jako dialektický protiklad instrumentální racionality. Nadšení pro velkorysé prostorové dimenze, dostatek světla a vzduchu či přítomnost funkčních technologií se například nijak nevyučovaly se zájmem o rodinné památky či autentické starožitnosti. Příznačně i sám pojem „poetického domova“, který je hlavním předmětem recenzované knihy, má svůj původ v literárním diskursu a estetických ideálech, které se již dříve prosadily v realistických románech a žánrové malbě.

Muthesius své výklady o obytném prostoru 19. století zakládá především na analýzách dobových textů a ilustrací zveřejněných v časopisech, odborných publikacích, sbírkách grafických předloh či populárních návodech pro zařizování bytů. Domácí interiér ukazuje jako výsledek spolupráce designérů, řemeslníků, kritiků a obchodníků, při čemž podíl jednotlivých aktérů se případ od případu lišil. Autor si proto opakovaně klade otázku: Byl vzhled interiéru naplněním přání uživatelů, uskutečněním umělcova nápadu, nebo spíše produktem obchodní strategie výrobce? Samostatnou kapitolu věnuje Muthesius rovněž měnícímu se pojetí jednotně navrženého interiéru. V té souvislosti zkoumá sémantické vlastnosti přisouzené různým materiálům, možné postoje vůči jejich

imitacím či vnímání materiality nebo barevnosti. Zabývá se úlohou nábytku a vystavených předmětů, jakož i výtvarnými činiteli, jako je forma, linie, povrch a hmota. V neposlední řadě promýšlí vzájemné vztahy estetických principů řádu a koherence v protikladu k rozmanitosti a nenucenosti. Od studia interiéru jako artefaktu se autor nejvíce vzdaluje v kapitole o „atmosféře“. V ní se táže, co obyvatelé cítili a dělali uvnitř svých obydlí, a představuje dobový ideál „domova“ jako místa pečlivě odděleného od vnějšího světa, obzvláště od sféry vydělávání peněz. Nebývalý důraz na soukromí je podle něho pro 19. století charakteristický. Ve srovnání s předchozími periodami interiéry z té doby mnohem více podtrhovaly intimitu a jejich návrháři také zcela cílevědomě pracovali s vyhraněným protikladem uvnitř–venku.

Obvyklým interpretačním modelům dějepisu umění se Muthesius naopak nejnápadněji přiblížil v kapitole, v níž objasňuje ikonologické predikáty domácího prostoru. Neužívá pro ně obvyklého, leč poněkud zavádějícího označení „styl“, nýbrž vhodnějšího termínu „charakter“, jenž byl v architektonickém diskursu té doby klíčový pro demonstrování systematického vztahu mezi tvary a významy. Vytvořit interiéry se zvláštním „charakterem“ bylo jednou z hlavních ambicí designérů 19. století. Chtěli tak dosáhnout co největší rozrůzněnosti domácích prostorů, jež měly vyjadřovat individualitu obyvatel, ale i sociální a politická poselství. Vedle významově poměrně neutrálních poloh neorenesančních, neorokokových či orientálních se tehdy prosazovaly různé formy nacionálních, regionálních či vernakulárních revivalů, jako například *Old English* či *Altdeutsch*. Muthesius podotýká, že volba vnitřní dekorace byla mnohem méně podrobena závazným pravidlům než podoba fasád. Nebyla vyžadována ani přesnost ve stylových termínech. Stačilo, že zvolené znaky byly běžně rozpoznávány. V debatách se pak silně prosazovaly nacionální stereotypy – mluvilo se například o francouzské eleganci, německé ráznosti nebo anglickém puritanismu. Ani tyto atributy však nebyly úplně ustálené, jak ukazuje kritika francouzského „špatného vkusu“ ze strany britských či později německých a rakouských reformátorů.

Na popsaném půdorysu popisuje Muthesius v šesti kapitolách své knihy emancipaci interiérového designu jako instituce a profese. Ukazuje postupný posun od kooperace ke konkurenci zúčastněných aktérů, ukončený etablováním interiérového návrháře v pozici srovnatelné s představiteli vysokého umění. Vzestup designérů znamenal ovšem pohromu pro koncept „domáckosti“, kterou moderní umělci ztotožňovali s pokleslým vkusem. Protože však v oněch dnech bylo vše těhotné svým protikladem, jak si povšiml již Karel Marx, autor v závěru knihy poukazuje i na antagonistický trend k emancipaci uživatele – jejím nejradiálnějším hlasatelem byl nepochybně Adolf Loos. Z hlediska stylových proměn naopak v interiérech 19. století žádné lineární směřování vystopovat nelze. Utkvělou představou modernistické historiografie o všeobecném pokroku k jednoduchým abstraktním formám Muthesiovy výklady nikterak nepotvrzují. Pozorujeme pouze různě se proměňující představy útulnosti a komfortu, různé preference týkající se světla, barvy, materiality, uspořádanosti, velikosti prostoru, dekorativního bohatství, vztahu nového a starého. Podobné proměny charakterizovaly i přístupy ke kategorii hierarchického *decora*: na jedné straně spatřujeme odmítnutí

dekorativního nadbytku jako přehánění a nevkusu, na druhé straně bohatou výzdobu jako symbol komfortu, ba i pokroku. Jistě budeme souhlasit i s autorovým tvrzením, že v oné době vznikly základní koncepce interiéru aktuální dodnes, včetně extrémních preferencí nejprimitivnějšího a nejosofistikovanějšího. Pro pohyb mezi protikladnými póly mělo 19. století dokonce propracovanější kauzální vysvětlení než dnešní věda a snad by stálo za to alespoň připomenout, jak se k mechanismu střídání módy stavěli doboví teoretici.

Dlouholetý profesor University of East Anglia v Norwiku Stefan Muthesius vstoupil do povědomí nejširší obce odborníků už svou ranou knihou o působení britského vzoru na německé reformní hnutí přelomu 19. a 20. století.<sup>4</sup> Podobně i jeho četné publikace o viktoriánské architektuře patří k základní literatuře oboru a není pochyb o tom, že stejného uznání se dočká i jeho nová práce o domácím interiéru. Bylo by samozřejmě možné uvažovat o tom, které aspekty komplexní problematiky či časové segmenty Muthesius opominul, jak to více či méně oprávněně činí jiní recenzenti.<sup>5</sup> Český posuzovatel se například těžko zdrží povzdychu nad nepřítomností domácích příkladů a téměř úplným opominutím zdejší historické produkce. Stejně tak si lze položit otázku, zda by nebylo užitečné diskursivní analýzu doplnit zevrubným zkoumáním konkrétních interiérů v dochovaných stavbách, kterých jistě není tak málo, jak britský autor soudí.<sup>6</sup> Takové doplnění by určitě podstatným způsobem rozšířilo rámec interpretací a přinejmenším posunulo do ohniska pozornosti důležitý problém vzájemného poměru „interiority“ a vnější architektury. Jenže to by již byla jiná kniha. Budoucí badatelé, kteří se takového úkolu chopí, se při své práci budou moci opírat o Muthesiovy analýzy. Jsem si dokonce jistý, že se bez nich neobejdou.

Jindřich Vybíral —

VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ, PRAHA

## P o z n á m k y

1. Susie McKellar – Penny Sparke (eds), *Interior Design and Identity*, Manchester 2004. – Hilde Heynen – Gülsün Baydar, *Negotiating Domesticity. Spatial Production of Gender in Modern Architecture*, London – New York 2005. – Charles Rice, *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*, London 2007. – Viz Anne Massey, *Interior Design since 1900*, London 2008, s. 248.

2. „Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig“. Cit. Muthesius, s. 333, pozn. 4.

3. Srov. Inga Bryden – Janet Floyd, Introduction, in: *Domestic Space. Reading the Nineteenth-century Interior*, Manchester – New York 1999, s. 1–14.

4. Stefan Muthesius, *Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in der Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*, München 1974.

5. Srov. Andreas Nierhaus, The Poetic Home (rec.), *Kunstform*, 2010, 11. 5. ([http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2010\\_05&review\\_id=15818](http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2010_05&review_id=15818)).

6. Takový požadavek koresponduje se závěry Charlese Riceho, podle něhož dějiny interiéru nemohou být konstruovány ani pouze z vizuální reprezentace, která domácí život většinou idealizuje. Charles Rice, *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*, London 2007, s. 19.

Tomáš Winter (ed.)

Emil Filla

Archiv umělce

The Archive of the Artist

Kutná Hora, Galerie Středočeského kraje – Gallery of the Central Bohemian Region 2010, 256 s., bw and color  
ills, bibliogr.

*Emil Filla: The Archive of the Artist* is a signal triumph. It provides the reader with a record of an exhibition, an analysis of Filla's world view, and an insight into the artist's creative process. The present volume is far more than – and quite different from – a conventional exhibition catalogue, customarily comprising a series of texts and selected images to accompany a display of a painter's visual achievements. The book under review might best be comprehended as a physical and intellectual simulacrum of Filla's original aesthetic perspective. At heart, *Emil Filla: The Archive of the Artist* is a novel and successful attempt to recapture and reframe the thought processes and visual touchstones that inspired and ultimately guided one of the most inventive masters of the Czech avant-garde.

In an extensive and learned essay by Vojtěch Lahoda, who along with Tomáš Winter conceived the exhibition and mapped out the present publication, Filla's formation of and reliance on a photographic archives is critically and historically assessed. Lahoda carefully charts the character and evolution of the artist's photographic gathering during the 1920s, whose enormous range of artistic (and artifactual) imagery spanned millennia and continents. For the artist, however, encyclopedic coverage was never the objective. Rather, Filla carefully selected reproductions of works—ancient and modern, Western and non-Western, religious and secular—and glued them onto cardboard mounts of roughly 43.5 × 30 cm. These supported images could then be eas-

