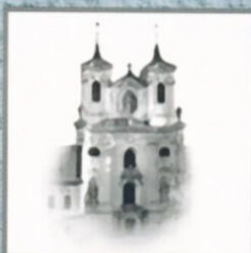


2

2011
1094.180

Muzeum Brněnska



S B O R N Í K 2011



Muzeum
Brněnska
SBORNÍK
2011

Muzeum Brněnska

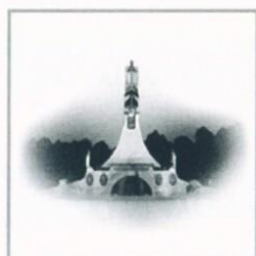
PAMÁTNÍK PÍSEMNICTVÍ NA MORAVĚ V RAJHRADĚ

PODHORÁCKÉ
MUZEUM



MUZEUM
V IVANČICÍCH

PAMÁTNÍK
MOHYLA MÍRU



MUZEUM
VE ŠLAPANICÍCH

SBORNÍK 2011

2-1094.180, 2011

MZK – UK Brno



2610486150

© MUZEUM BRNĚNSKA 2011
ISBN 978-80-904397-4-0



OBSAH	5
SLOVO ÚVODEM	7
„FENOMÉN AUSTERLITZ“ SEMINÁŘ K OTEVŘENÍ STEJNOJMENNÉ EXPOZICE PAMÁTNÍKU MOHYLA MÍRU	
STÁLÁ EXPOZICE "FENOMÉN AUSTERLITZ" V NOVĚ VYBUDOVANÉM PAVILONU PAMÁTNÍKU MOHYLA MÍRU	10
<i>Jaromír Hanák</i>	
FRANCOUZSKÁ DIPLOMACIE V PŘEDVEČER BITVY U SLAVKOVA	16
<i>Dušan Uhlíř</i>	
FRANCOUZI NA MORAVĚ V OBDOBÍ NAPOLEONSKÝCH VÁLEK	22
<i>Zdeňka Stoklásková</i>	
POMOC CIVILNÍMU OBYVATELSTVU SLAVKOVSKÉHO BOJIŠTĚ ROKU 1805 POSTIŽENÉMU VÁLEČNÝMI UDÁLOSTMI	34
<i>Martin Rája</i>	
DOBOVÁ KLASICKÁ HUDEBNÍ TVORBA INSPIROVANÁ NAPOLEONSKÝMI VÁLKAMI A BITVOU U SLAVKOVA	38
<i>František Malý</i>	
NAPOLEONSKÉ VÁLKY A JEJICH DOPAD DO LIDOVÉHO ODÍVÁNÍ A LIDOVÉ SLOVESNOSTI	44
<i>Pavel Petržela</i>	
FRANTIŠEK RICHTER A JEHO KRESLÍŘSKÉ DÍLO S PŘIHLÉDNUTÍM KE KRAJINĚ BITVY U SLAVKOVA	48
<i>Kateřina Svobodová</i>	
MEDAILÉRSKÁ A KRESLÍŘSKÁ TVORBA KARLA ZEMANA INSPIROVANÁ BITVOU U SLAVKOVA	56
<i>Petr Haimann</i>	
O JEDNOM Z NEUSKUTEČNĚNÝCH NÁVRHŮ PAMÁTNÍKU OBĚTEM BITVY U SLAVKOVA .	63
<i>Sonia Mrázková</i>	
O NĚKOLIKA OSOBNOSTECH SPJATÝCH SE SLAVKOVSKÝM BOJIŠTĚM.	76
<i>Josef Večeřa</i>	
BITVA U SLAVKOVA V SOUČASNÉM RE-ENACTMENTU	85
<i>Jakub Samek</i>	
BOJIŠTĚ JAKO OBJEKTY KULTURNÍHO DĚDICTVÍ A JEJICH MUZEALIZACE	99
<i>Alexandr Viktorovič Gorbunov</i>	



ALFONS MUCHA (1860–1939)
SEMINÁŘ K 150. VÝROČÍ NAROZENÍ RODÁKA Z IVANČIC



ALFONS MUCHA (1860–1939) – VÝSTAVA U PŘÍLEŽITOSTI 150. VÝROČÍ NAROZENÍ UMĚLCE V MUZEU BRNĚNSKA - MUZEU V IVANČICÍCH	110
<i>Hana Fadingerová</i>	
ALFONS MUCHA, REKLAMA A PAŘÍŽSKÉ TISKÁRNY KONCE 19. STOLETÍ.	114
<i>Petr Štembera</i>	
OD FRANCOUZSKÉ AKADEMICKÉ MALBY K MOTIVU „VZNÁŠENÍ“ V TVORBĚ ALFONSE MUCHY	126
<i>Marie Mžýková</i>	
MUCHOVA BLAHOSLAVENSTVÍ – STÁLE OBDIVOVANÉ POSELSTVÍ	135
<i>Kateřina Svobodová</i>	
ALFONS MUCHA – SEN O ŠPERKU	146
<i>Alena Křížová</i>	
SVOBODNÝ ZEDNÁŘ ALFONS MUCHA	156
<i>Jana Čechurová</i>	
ALFONS MUCHA JAKO AUTOR PAPÍROVÝCH PLATIDEL	164
<i>Dagmar Grossmannová</i>	
ALFONS MUCHA A IVANČICE	173
<i>Jiří Vaněk</i>	
ALFONS MUCHA V MATERIÁLECH DOKUMENTÁRNÍ POVAHY ZE SBÍREK MUZEA BRNĚNSKA	187
<i>Hana Fadingerová</i>	

Vážení čtenáři,

letošní svazek sborníku Muzea Brněnska se svým obsahem poněkud vymyká většině předchozích ročníků, shrnujících obvykle rozmanité texty odborných pracovníků poboček muzea a jeho externích spolupracovníků a badatelů. Dvě významné odborné akce uspořádané v roce 2010 na půdě Muzea Brněnska, první pod názvem „Fenomén Austerlitz“, druhá „Alfons Mucha (1860–1939)“, přinesly nové příspěvky do bádání o tématech spojených s činností a působením Památníku Mohyla míru a Muzea v Ivančicích. Obsah sborníku Muzea Brněnska pro rok 2011 tak tvoří, uspořádány do dvou samostatných bloků, příspěvky, které zazněly na těchto odborných setkáních nebo byly pro ně napsány. (Spolu se sborníkem distribuujeme stejně jako loni brožuru věnovanou literární soutěži pro mladé autory Skrytá paměť Moravy.)

22. června 2010, na den přesně sto let poté, co byla zahájena výstavba v evropském i světovém kontextu zcela výjimečného válečného památníku – Mohyly míru, byl zpřístupněním nového muzejního pavilonu a otevřením expozice „Fenomén Austerlitz“ završen dlouholetý záměr prezentace bitvy u Slavkova a událostí a projevů s ní spojených v Památníku Mohyla míru. Při té příležitosti sešlo se v přednáškovém sále nového pavilonu na odborném semináři několik desítek profesionálních i neprofesionálních badatelů, aby vyslechli přednášky, jež spojovalo vesměs téma „druhého života“ slavkovské bitvy. Na úvod jednání shrnul záměr, obsah a architektonické, výtvarné a technické řešení nové stálé expozice Fenomén Austerlitz její autor Jaromír Hanák. Přední znalec tematiky, doyen tuzemského bádání o slavkovské bitvě v kontextu napoleonských válek Dušan Uhlíř zaměřil poté svou pozornost na francouzskou diplomacii v předvečer bitvy u Slavkova. O Francouzích na Moravě v období napoleonských válek hovořila odborná asistentka Historického ústavu Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně Zdeňka Stoklásková. Historik Martin Rája, který působí v zámku Slavkov – Austerlitz, přednášel na semináři o pomoci postiženým obyvatelům slavkovského bojiště. Obsahem několika dalších příspěvků byly „slavkovské inspirace“. O dobové klasicistní hudební tvorbě inspirované tažením roku 1805, které vyvrcholilo slavkovskou bitvou, hovořil na semináři František Malý z hudebního oddělení Moravského zemského muzea v Brně. Následující příspěvek se týkal napoleonských válek a jejich dopadu do lidového odívání a lidové slovesnosti; některá tvrzení jeho autora amatérského badatele Pavla Petržely z Vracova o původu vzniku vracovského kroje přitom vyvolala živou diskusi. Tématem dalších dvou příspěvků bylo výtvarné umění. O kreslířském díle významného moravského vedutisty počátku 19. století Františka Richtra, které zahrnuje pohledy na slavkovské bojiště, se podrobně rozhovořila ve svém příspěvku kurátorka sbírky umění 19. století Moravské galerie v Brně Kateřina Svobodová. Medailérské tvorbě Karla Zemana inspirované slavkovskou bitvou a událostmi kolem ní věnoval pozornost Petr Haimann, mj. autor nedávno vydaného obsáhlého slovníku zhotovitelů mincí, medailí, plaket, vyznamenání a odznaků. Záměr vybudovat památník obětem slavkovské bitvy vyvolal před více než sto lety zájem několika

architektů. O jednom z neuskutečněných návrhů, jehož autorem byl Jaroslav Kovář st., přinesla velmi zajímavý referát historička umění Sonia Mrázková. Součástí fenoménu Austerlitz je také úsilí mnoha neprofesionálních badatelů a také nadšenců, pro něž je bitva u Slavkova a slavkovské bojiště předmětem obvykle celoživotního zájmu. O několika osobnostech spjatých se slavkovským bojištěm hovořil vedoucí Památníku Mohyla míru Josef Večeřa a takřka celodenní jednání uzavřel symbolicky příspěvkem o (nejen) bitvě u Slavkova jako prožitku dnešních aktérů, nadšenců v historických uniformách a o různých aspektech tzv. re-enactmentu jeho dlouholetý účastník, prezident Středoevropské napoleonské společnosti Jakub Samek.

Na semináři zazněl i příspěvek o podílu francouzského kreslíře a grafika D. V. Denona na budování Napoleonova kultu. Přednesl jej zástupce Československé napoleonské společnosti Marian Hochel. V textu sborníku bohužel chybí – přes několik upomínek a opakované závazné přísliby autor nakonec text nedodal... V době, kdy jsme seminář připravovali, jsme uvažovali také o případné účasti našeho kolegy ze Státního vojenskohistorického muzea – rezervace v Borodinu A. V. Gorbunova. Semináře se nakonec nezúčastnil, zaslal nám však příspěvek, který uveřejňujeme jako jistou náhradu příspěvku M. Hochela. Na příkladu borodinského bojiště, které se připravuje na připomínku 200. výročí bitvy u Borodina v roce 2012, se autor zamýšlí nad otázkou muzealizace bojišť.

Referáty přednesené na říjnovém semináři k 150. výročí narození Alfonse Muchy v Ivančicích uvádí příspěvek autorky jubilejní výstavy Muzea v Ivančicích a spoluorganizátorky semináře, historičky umění Muzea Brněnska Hany Fadingerové o výstavě k Muchovu výročí. Text téže autorky, tentokrát o muchovských materiálech dokumentární povahy ve sbírkách Muzea Brněnska, blok příspěvků ze semináře také uzavírá. Další příspěvky přinášejí několik pohledů na rozmanité projevy Muchovy tvorby. Jeho reklamní tvorbě a pařížským tiskárnám konce 19. století věnuje pozornost Petr Štembera z Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. O francouzské akademické malbě a motivu „vznášení“ v tvorbě A. Muchy píše docentka na Univerzitě Karlově, vědecká pracovnice Národního památkového ústavu v Praze Marie Mžýková. Kateřina Svobodová z Moravské galerie v Brně je v tomto sborníku zastoupena i v této části, a to příspěvkem o Muchově cyklu šesti Blahoslavenství, díle inspirovaném evangeliem sv. Matouše. O šperkařské tvorbě Alfonse Muchy se zmiňuje přední znalkyně českého šperku docentka Masarykovy univerzity v Brně Alena Křížová, o Alfonsi Muchovi a svobodném zednářství pak vedoucí Semináře moderních dějin Ústavu českých dějin Filosofické fakulty Univerzity Karlovy Jana Čechurová. O výrazném podílu Alfonse Muchy na podobě prvních československých peněz píše ve svém příspěvku Alfons Mucha jako autor papírových platidel vedoucí numismatického oddělení Moravského zemského muzea v Brně Dagmar Grossmannová. Konečně otázkou Muchova života v rodných Ivančicích a o pozdějším umělcově vztahu k jeho rodišti píše na základě studia archivních pramenů mj. ze sbírek Muzea v Ivančicích někdejší ředitel Muzea města Brna (který po několika let působil také v ivančickém muzeu) Jiří Vaněk.

Věříme, vážení čtenáři, že Vás příspěvky uveřejněné v tomto ročníku Sborníku Muzea Brněnska zaujmou a že budou pro Vás přínosem. S ohledem na obsah a význam přednesených textů připojujeme jejich shrnutí v němčině.

„FENOMÉN AUSTERLITZ“ SEMINÁŘ K OTEVŘENÍ STEJNOJMENNÉ EXPOZICE PAMÁTNÍKU MOHYLA MÍRU

V den otevření expozice „Fenomén Austerlitz“ 22. června 2010 konal se ve víceúčelovém sále nového muzejního pavilonu Památníku Mohyla míru odborný seminář.

Proslovené příspěvky spojovalo téma „druhého života“ slavkovské bitvy, přednášející, jejichž vystoupení často vyvolala živou diskusi, se věnovali dobové situaci přelomu 18. a 19. století, výtvarné, hudební a folklorní tvorbě inspirované slavkovskou bitvou a napoleonskými válkami, hovořilo se také o neznámých návrzích podoby památníku obětem slavkovské bitvy, o osobnostech spojených se slavkovským bojištěm a na závěr také o rozmanitých aspektech divácky vděčných každoročních rekonstrukcí bitevních scén – o „napoleonském“ re-enactmentu zaměřeném na období revolučních a koaličních válek konce 18. a počátku 19. století.



Jaromír Hanák

V úterý 22. června 2010, na den přesně sto let poté, co byla v roce 1910 zahájena výstavba památníku Mohyla míru, byla v nově vybudovaném muzejním pavilonu otevřena stálá výstava pod názvem „Fenomén Austerlitz“.

Pavilon i expozice byly součástí záměru prezentace slavkovské bitvy na Mohyle míru od samého počátku. Bylo totiž zřejmé, že pouhá prezentace bitvy u Slavkova by byla neúplná, pokud bychom nepřiblížili také události, které po ní bezprostředně následovaly, a také, a to především, „druhý život“ bitvy – který je mimořádně bohatý a rozmanitý, ať už jde o četná svědectví účastníků bitvy, resp. tažení roku 1805, memoáry, obrovsky početnou historiografickou produkci, ale také umělecká díla inspirovaná událostmi roku 1805 atp. Bohaté – a živé – jsou i tradice spojené se slavkovskou bitvou na samotném někdejší bojišti a v jeho okolí. Mimoto jsme chtěli návštěvníkům představit historii samotného památníku – jehož vznik, postavení a mírové poslání je mezi válečnými památníky na bojištích světa od samého počátku zcela výjimečné. Poté, co byla v roce 2005 v Památníku Mohyla míru otevřena multimediální expozice *Bitva tří císařů. Slavkov/Austerlitz 1805* (ve IV. ročníku soutěže Gloria Musaealis v roce 2006 obdržela druhou cenu v kategorii Muzejní expozice), podařilo se realizovat investiční záměr vybudovat přístavbu muzejního objektu – nový pavilon.¹⁾ Pavilon netradičního tvaru byl vybudován v letech 2006–2010 – a, jak už řečeno, ke stému výročí zahájení výstavby památníku otevřen a zpřístupněn veřejnosti. Autorem architektonického řešení pavilonu i expozice projektu byl ing. arch. Ladislav Vlachynský z Ateliéru 90, výtvarné řešení expozice je dílem Mgr. Václava Houfa, který se podílel už na výtvarném a grafickém řešení stávající multimediální expozice. Podařilo se tak, aby měly obě expozice jednotný vizuální styl.

Na dosavadní expozici navazuje v novém pavilonu spirála koridorů kolem centrálního sálu, která propojuje interiér s venkovním prostorem – krajinou bitvy; v ní je umístěn podzemní objekt se sochařskou instalací symbolizující hromadné hroby obětí (autorkou instalace je Mgr. Petra Vlachynská). Ve čtyřech křídlech – koridorech obepínajících víceúčelový sál je instalována tradiční muzejní expozice, s využitím audiovizuálních prostředků. Výstavní prostor vstupního koridoru je členěn do dvou celků: *Slavkovský epilog* prezentuje události po bitvě, *Pamětní znamení* památná místa a pomníky na bojišti. Prostor *Příběh Mohyly míru* je věnován památníku, jeho historii od vzniku myšlenky po současnost. V dalším prostoru jsou prezentována dvě souvisící témata: *Historická paměť* přibližuje slavkovskou bitvu, jak ji viděli její současníci a pamětníci – vojáci, diplomaté, kronikáři, novináři, ale i historici; téma *Slavkovské inspirace* mapuje uměleckou, řemeslnou a folklorní tvorbu inspirovanou bitvou a napoleonskými válkami a představuje literární a výtvarná díla, užité umění a také dramatickou a filmovou tvorbu. Poslední, čtvrtý koridor je věnován *dvěma stoletím tradic bitvy*, včetně tradic výročních vzpomínkových akcí a bitevních rekonstrukcí, a spolkům a osobnostem spojeným s bojištěm. Ve dvou samostatných vitrínách, výklencích ve stěnách koridorů, jsou instalovány archeologické nálezy a prezentován příběh carova křídelního poboč-



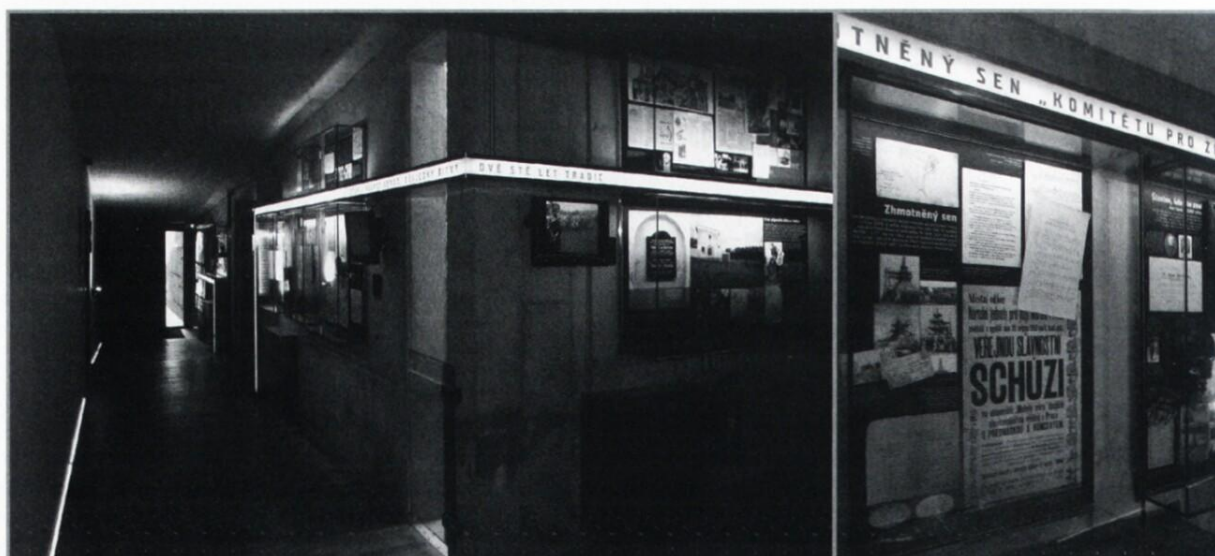
NAHOŘE POHLED NA PAVILON, JEHOŽ
ZATRAVNĚNÁ „STŘECHA“, SOUČÁST KRAJINY BITVY,
JE PŘÍSTUPNÁ NÁVŠTĚVNÍKŮM Z EXPOZICE –
INTERIÉRU; PAVILON JE ZAPUŠTĚN DO ZEMĚ TAK,
ABY HMOTOVĚ NENARUŠOVAL, NEPŘEVYŠOVAL
STÁVAJÍCÍ MUZEJNÍ BUDOVU.
UPROSTŘED ZÁBĚRU JE PATRNÝ
VENKOVNÍ PODZEMNÍ OBJEKT.
(FOTO JAROMÍR HANÁK)

VLEVO SOCHAŘSKÁ INSTALACE V PODZEMNÍM
OBJEKTU, KTERÁ SYMBOLIZUJE OBĚTI BITVY.
(FOTO MARTIN VYBÍRAL)

níka hraběte Tiesenhausena, který byl jednou z obětí bitvy. Ve všech koridorech jsou umístěny TV monitory, na nichž běží tematické pořady spojené s daným tématem, ať už jde o pořady vzniklé přímo v Muzeu Brněnska nebo jím iniciované, nebo o epizodu „Slavkovská bitva“ z Bondarčukova filmového zpracování Tolstého románu *Vojna a mír*, televizní pořady a zpravodajské šoty či historické záběry z filmových týdeníků (nejstarší jsou z roku 1922 a byly pořízeny během návštěvy italské vojenské delegace na Mohyle míru). Sál se využívá pro temporární výstavy, pro spolupráci se školními skupinami, jako přednášková a projekční síň apod. Je tu také instalována dotyková obrazovka, pro niž je připraveno několik projektů; z nich je zatím v demoverzi k dispozici program o památných místech a pomnících na bojišti. V předvečer Brněnské muzejní noci byl v sále v polovině května 2011 instalován obraz-skica Ludvíka Vacátka (neobvyklých rozměrů 468 × 75,5 cm) z roku 1947 s výjevem ze slavkovské bitvy, ve stádiu příprav je několik tematických výstav.

Poznámky:

- 1) Blíže k tomu v autorově článku Multimedialní expozice „Bitva tří císařů. Slavkov/Austerlitz 1805“ a pokračování v naplňování projektu expozice (přístavby), in Muzeum Brněnska. Sborník 2006, str. 140–147



NAHOŘE VLEVO DVA Z VÝSTAVNÍCH KORIDORŮ:

SLAVKOVSKÝ EPILOG

A OHLAS A TRADICE BITVY.

VPRAVO ZÁBĚR Z ČÁSTI EXPOZICE VĚNOVANÉ
HISTORII PAMÁTNÍKU MOHYLA MÍRU
(FOTO MARTIN VYBÍRAL)

UPROSTŘED VÝSTAVNÍ PROSTOR VĚNOVANÝ TÉMATŮM
HISTORICKÁ PAMĚŤ A SLAVKOVSKÉ INSPIRACE
(FOTO MARTIN VYBÍRAL)

VPRAVO VÝTVARNÉ ŘEŠENÍ VITRÍNY
VĚNOVANÉ HISTORIOGRAFII
(REPRODUKCE STUDIO HOUF)





NAHOŘE PRŮHLED Z EXPOZICE DO VÍCEÚČELOVÉHO SÁLU
(FOTO MICHAELA BUDÍKOVÁ)

MEZI PRVNÍMI NÁVŠTĚVNÍKY BYLI HOSTÉ ZE ZŘIZOVATELSKÉ INSTITUCE,
KOLEGYNĚ A KOLEGOVÉ Z PARTNERSKÝCH MUZEÍ A ŘADA ČESTNÝCH HOSTŮ
(VLEVO, FOTO MICHAELA BUDÍKOVÁ)

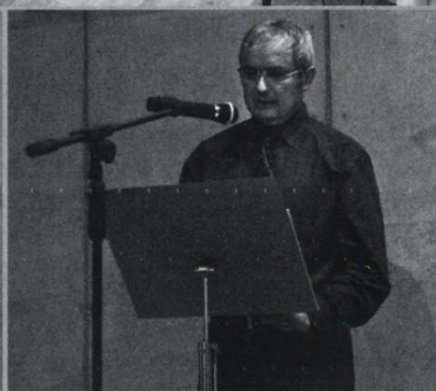
VPRAVO VĚTVNÉ ŘEŠENÍ VITRÍNY VĚNOVANÉ ŽIVOTU A DÍLU INCIÁTORA VYBUDOVÁNÍ PAMÁTNÍKU MOHYLA MÍRU
P. ALOISE SLOVÁKA (REPRODUKCE STUDIO HOUF)

ZUSAMMENFASSUNG:

Jaromír Hanák: „Phänomen Austerlitz“ – neue ständige Ausstellung des Friedensdenkmals

Die neue ständige Ausstellung des Friedensdenkmals unter dem Motto „Das Phänomen Austerlitz“ rundet die Präsentation der Schlacht bei Austerlitz/Slavkov ab und sie bindet an die Ausstellung „Drei-Kaiser-Schlacht. Slavkov/Austerlitz 1805“ aus dem Jahr 2005 an. Die Ausstellung im neu errichteten Museumspavillon umfasst mehrere Themen: der „Austerlitzer Epilog“ erörtert die Ereignisse nach der Schlacht, die „Wahrzeichen des Gedenkens“ führen zu den denkwürdigen Plätzen und Denkmälern auf dem Schlachtfeld. Im anschließenden Korridor erfahren die Besucher in den Themenbereichen „Historisches Andenken“ und „Austerlitzer Inspirationen“, wie die Schlacht ihre Mitwelt, die Zeitgenossen und Historiker sahen, zudem lernt er Kunstwerke kennen, die durch die Schlacht und den Feldzug 1805 inspiriert wurden. Die Ausstellung schließt mit Betrachtungen über die Traditionen der Schlacht in den letzten zwei Jahrhunderten, eingeschlossen der Tradition der alljährlichen Gedenkveranstaltungen und Schlachtrekonstruktionen, und über die Vereine und Persönlichkeiten rund um das Schlachtfeld.

PhDr. Jaromír Hanák, zástupce ředitele Muzea Brněnska, je autorem záměru vybudování pavilonu a autorem expozice „Fenomén Austerlitz“.



NA ZÁBĚRECH ZE SEMINÁŘE
(ZLEVA DOPRAVA, SHORA DOLŮ)
CELKOVÝ POHLED DO SÁLU PŘI
VYSTOUPENÍ D. UHLÍŘE,
NÍŽE Z. STOKLÁSKOVÁ, F. MALÝ
A S. MRÁZKOVÁ,
NA DALŠÍCH SNÍMCÍCH DISKUTUJÍCÍ
R. DUFEK, VE VRACOVSKÉM KROJI
P. PETRŽELA, V UNIFORMĚ
FRANCOUZSKÉHO MARŠÁLA J. SAMEK.
DOLE DISKUTUJE V AUDITORIU M. RÁJA.
(FOTO MICHAELA BUDÍKOVÁ)

Dušan Uhlíř

Když generál Bonaparte převzal 18. brumairu 1799 ve Francii moc a prohlásil se prvním konzulem republiky, nečekal nikdo v ostatní Evropě, že po letech válek nastolí mír. A válka skutečně pokračovala. První konzul musel prokázat, že neztratil nic ze své energie a schopnosti vést vítěznou válku. Francie od něj čekala, že obnoví její dominantní postavení v Itálii, které ztratila, když Bonaparte bojoval v Egyptě. Brzy se potvrdilo, že první konzul v čele armády je stále tím vojevůdcem, který slavil v Itálii svá velká vítězství. S nevelkou rezervní armádou překročil zjara roku 1800 Alpy a porazil Rakušany v bitvě u Marenga. Upevnil tím jasně svou vnitropolitickou i zahraniční pozici a umlčel tak opozici proti svému režimu doma. Teď už nepochybovali ani největší skeptikové ve Francii, že je jako první konzul mužem na svém místě. Avšak ve Francii sílilo volání po míru a ten hlas bylo nutné respektovat. Po bitvě u Marenga a po Moreauově vítězství v Německu se mohl Bonaparte prezentovat jako mírotvorce. Byla to však „pax gallica“, francouzský mír, který dal poraženým pocítit tvrdou francouzskou převahu na většině kontinentu. Sérií mezinárodních smluv ukončil desetiletí válek a dovršil tak svůj triumf nad armádami druhé protifrancouzské koalice. Nastolil mocenský systém, jehož cíle a limity nebyly nikdy jasně definovány, protože umožňoval kdykoli posouvat dále sféru francouzského vlivu. Stalo se tak za cenu porušení práv národů a v zájmu „globalizace“ pod francouzskou hegemonií.

Vykonavatelem Bonapartovy zahraniční politiky byl obratný a protřelý diplomat Charles-Maurice Talleyrand de Perigord, příslušník staré francouzské aristokracie, který se dal zprvu do služeb revoluce a potom i Direktoria. On byl jedním z mužů, kteří připravili převrat z 18. brumairu a dopomohli tak Bonapartovi k moci. Konzul Bonaparte mu svěřil úřad ministra zahraničí.

V únoru 1801 uzavřeli Rakušané s francouzským dobyvatelem potupný mír v Lunéville. Rakouští spojenci to přijali jako fakt, na kterém není co měnit. Hlavní z nich, carské Rusko, se stáhlo z bojiště a car Pavel I. se začal klonit na francouzskou stranu. A tak mohl Bonaparte zahájit spektakulární tažení za mír. V březnu téhož roku uzavřelo ve Florencii mírovou smlouvu s Francií Neapolské království. Už předtím Bonaparte uzavřel alianční smlouvu se Španělskem a Portugalskem a učinil z nich hospodářského a politického vazala Francie. 24. srpna podepsalo mírovou smlouvu Bavorsko. V severní Itálii proměnil první konzul Cisalpínskou republiku v Republiku italskou a 25. ledna 1802 se prohlásil jejím prezidentem. Vážnými protivníky, se kterými zůstala Francie ve válečném stavu, byly dvě velmoci, Rusko a hlavně Velká Británie, která se francouzskými smlouvami ocitla v mezinárodní izolaci. První konzul tak uskutečnil dávný sen francouzských králů: ovládl většinu Itálie, zajistil mír na hranici v Pyrenejích, oslabil Habsburky i dědičného rivala Anglii. Opustil definitivně ideu ideologické války, onoho křížového tažení revoluční armády za osvobození národů, v jehož jménu šla do boje revoluce. Bonaparte se tudíž vrátil k tradiční evropské diplomacii.

Bonapartova diplomatická ofenzíva vyvolala prudkou reakci Britů. Ke všemu je popudil nedávný spojenec, ruský car Pavel I. Ten vytvořil spolu s Dánskem a Švédskem

Ligu neutrálů, jejímž cílem bylo zabezpečit severní obchodní cestu z Baltského do Severního moře a zbavit se v této části světa britského poručnictví. Britská vláda však vyslala na moře svou válečnou flotilu. Ta vybombardovala Kodaň, v důsledku čehož se Liga rozpadla. Ve stejné době kapitulovaly francouzské jednotky v Egyptě a vzdaly se Angličanům. V Rusku pomohla britská diplomacie vyvolat palácový převrat, za něhož byl v noci z 23. na 24. března 1801 zavražděn car Pavel. Přes změnu na carském trůně to byl jen poloviční úspěch britské diplomacie, protože převrat nezastavil proces zahájený Pavlem I. Osmého října 1801 uzavřeli Rusové v Paříži mírovou smlouvu s Francií. Ve stejné době se ale začal pomalu měnit i vzájemný vztah Francie a Velké Británie. 16. února 1801 odešel z úřadu britského premiéra William Pitt mladší, který svou politickou kariéru spojil s bojem proti revoluční Francii, 1. března ho vystřídal Henry Addington, vstřícnější ve vyjednávání s Francouzi než jeho předchůdce. 1. října bylo v Londýně uzavřeno mezi oběma státy příměří, mírová smlouva byla podepsána o půl roku později – 25. března 1802 – v Amiensu. Britský příklad následovalo 20. května Württembersko a 25. června Osmanská říše, poslední dva spojenci z druhé protifrancouzské koalice. Na celém kontinentu konečně zavládl mír.

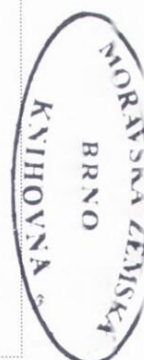
Dne 27. března 1802 předstoupil Bonaparte před Legislativní sbor, aby mu oznámil šťastnou zprávu o míru z Amiensu. Poprvé od Marenga oblékl při této příležitosti civilní oděv. Zpráva o míru byla v celé Francii přijata s velkým nadšením. To však nemohlo trvat dlouho, protože mír nepřetrval ani jeden rok.

Podmínky míru z Amiensu stanovily, že Angličané vrátí ostrov Maltu Řádu maltezských rytířů a že Francouzi zastaví svou rozpínavost v Itálii. Nestalo se ani jedno. Obě strany se začaly obviňovat z porušování podmínek mírové smlouvy a obě byly při svých vzájemných obviňování blízko pravdě. Napětí se vystupňovalo do té míry, že vyslanec londýnské vlády Withworth si vyžádal své pověřovací listiny a opustil v noci z 12. na 13. května 1803 Paříž. Nalodil se v Calais a v Doveru se minul s francouzským vyslancem Andréossym, který se vracel do Francie. Téhož dne zkonfiskovali Britové bez vyhlášení války 1200 francouzských a holandských lodí, jež se nacházely v britských přístavech. V odpověď na tuto akci dala francouzská vláda zadržet jako rukojmí všechny britské občany, kteří se tou dobou zdržovali na územích kontrolovaných Francií a zabavila veškeré anglické zboží. Obě země se opět ocitly ve válečném stavu.

Jako hlava francouzské republiky osvědčil konzul Bonaparte, že je nejen úspěšným vojevůdcem, ale i schopným mírovým politikem a administrátorem. Během několika let dosáhl skvělých výsledků při konsolidaci státu vyčerpaného léty revoluce a koaličních válek. Přestože výsledky konzulátu v civilní sféře byly ohromné, nemůžeme nevidět, že Bonapartův režim zůstal nadále spojen s armádou a válkou.

Od chvíle, kdy se Francie ocitla v nové válce proti Anglii, zahájil Bonaparte přípravu k vojenské invazi na britské ostrovy. 24. května vydal první rozkazy k zřízení vojenského tábora na březích Lamanšského průlivu u Boulogne, který postupně pojal na 150 tisíc mužů, k jejichž přepravě mělo sloužit 2000 transportních lodí, soustředěných z celého atlantického pobřeží. Konzul Bonaparte prohlásil, že uzavře mír s Angličany až v Londýně. Řekl, že jeho armáda dokáže překročit kanál během 48 hodin. Velká Británie se cítila ve vážném ohrožení a usilovně hledala nové spojence.

V tu chvíli to bylo jedině Rusko, kdo byl ochoten nabídnout jí své spojení. V Rusku existovala dosti silná anglofilská strana, která mimo jiné přispěla k palácovému převratu z března 1801. Ale Rusko bylo státem, kde vládl samoděržavný car, jehož



názor padal na váhu mnohem více než u ostatních evropských panovníků. A jeho antipatie ke korsickému povýšenci byly známé. Ty se vystupňovaly v nenávist po popravě bourbonského prince vévody d'Enghien, uneseného z Německa a vzápětí odsouzeného v Paříži vojenským soudem k smrti. Následná diplomatická přestřelka mezi Petrohradem a Paříží vedla v září 1804 k přerušení vzájemných diplomatických styků. Tak se v průběhu roku 1804 vytvořil zárodek budoucí protinapoleonské koalice.

To samo by ještě neznamenal neodvratně novou válku na kontinentě nebýt toho, že Bonaparte přiléval olej do ohně tím, že dráždil evropské dvory svou agresivní a neomalenou politikou. Ty především šokoval tím, že dal v březnu 1804 popravít vévodu d'Enghien. Ještě větší šok jim připravil, když se o dva měsíce později dal prohlásit císařem Francouzů jako Napoleon I. Jednotlivé vlády ho jako císaře uznávaly váhavě, Británie a Rusko to jednoznačně odmítly. Když přišla na pořad jednání otázka budoucnosti Italské republiky, rozhodl ji Napoleon Bonaparte přeměnit stejně jako Francii v monarchii. Ujistil přitom ostatní vlády, že si na italskou korunu nedělá nárok a svěří ji některému ze svých bratrů. Přesto se nakonec dal 26. května 1805 korunovat v Miláně železnou lombardskou korunou na krále italského. Téměř současně anektoval Ligurii s hlavním městem Janovem. Rusové byli navíc krajně podrážděni Napoleonovým sbližováním s Osmanskou říší a cítili se tak ohroženi v oblasti, kterou považovali za sféru svých zájmů. 11. dubna 1805 podepsala ruská vláda s Velkou Británií Petrohradskou smlouvu, ve které se zavázala vyzbrojit za britské finanční pomoci sto patnáct tisíc mužů.

Už od ledna 1805 jevila zájem o účast na válce proti Francii také vláda Švédska. Svou roli zde sehrál ruský nátlak na švédský kabinet, jehož výsledkem bylo rozhodnutí, že Stockholm postaví v rámci nové koalice dvanáct tisíc mužů ve zbrani.

Jako další článek koalice se přidalo v dubnu 1805 Neapolské království. Bylo přitom nuceno k velké opatrnosti a co největšímu utajení, protože mělo na svém území dvatřicet tisíc francouzských vojáků. Ti opustili území království teprve na základě neapolsko-francouzské dohody z 21. září. To už byla válka na kontinentě v plném proudu.

V úsilí najít silnější spojence než Stockholm a Neapol vyvíjely Rusko a Británie nátlak na Rakousko a Prusko. Tyto dvě váhající velmoci, nepříteli ochotné riskovat novou válku, zatím odolávaly. Prusko si namlouval i Napoleon a nabízel mu Hannoversko, které předtím sebral Angličanům. Rakušanům, které si zvykl podceňovat, nenabídl nic.

V případě Rakouska se však francouzský císař mýlil. Vyhlášením Italského království pod Bonapartovým žezlem se rakouské vládě začala vzdalovat naděje, že by kdy mohla obnovit svoje panství v severní Itálii. Italské záležitosti byly pro Habsburky odjakživa neuralgickým bodem jejich politiky, a tak se ve Vídni rozhodli jednat. Italskou korunovací a svévolným zacházením s dalšími italskými územími trpělivost vídeňského dvora přetekla. U vídeňského dvora se ke slovu dostala vlivná válečná klika ochotná vyhovět britským a ruským námluvám. V průběhu července a srpna 1805 došlo k podepsání dvou tajných smluv, které znamenaly přistoupení Rakouska k nové protifrancouzské koalici. 9. srpna se habsburská monarchie přihlásila ke koalici veřejně.

Rakousko se tak stalo posledním článkem aliance a jím se protifrancouzská koalice – už třetí v pořadí – uzavřela. Třetí koalice se stala skutkem a napoleonská Francie teď musela čelit silnému spojení Velké Británie, Ruska, Rakouska, Švédska a Neapolského království. Spojenci byli schopni postavit do boje proti Francii tři sta tisíc vojáků. Financovat je měla britská vláda. Velkou Británii bude tato válka stát mnoho peněz, ale



o to méně krve vlastních vojáků. Byla to cena za odvrácení nebezpečí, které hrozilo britským břehům od francouzské invaze.

Prusko, vystavené nabídce spojenectví jak ze strany Ruska, tak ze strany Francie, zvolilo zatím vyčkávací taktiku. V polovině srpna 1805 oznámila pruská vláda konečně, že trvá na své neutralitě. Ve skutečnosti hrála s oběma soupeři až do konce nové války dvojakou hru, která se jí později měla vymstít.

Ani napoleonská Francie nebyla bez spojenců. Ovládala přímo i nepřímo téměř polovinu Evropy: vedle samotné Francie a většiny Itálie také Holandsko a Švýcarsko. Potenciálního spojence měla v několika jihoněmeckých státech. Na francouzskou stranu se nakonec postavily Bavorsko, Württembersko a Bádensko.

Významnou posilou Francie se stalo Španělsko. Toto království bylo svázáno s francouzskou politikou dvěma smlouvami ze San Ildefonso (1796 a 1800) a dostalo se do jejího vleku. Manuel Godoy, první ministr španělského krále Karla IV. s téměř diktátorskými pravomocemi, se přesto snažil udržet neutralitu své země v blížícím se válečném konfliktu. Ale tlak napoleonské Francie ho přinutil vypovědět roku 1805 válku Velké Británii. Španělská válečná flotila byla podřízena francouzskému velení. Ta pak v říjnu následujícího roku utrpěla spolu s francouzským loďstvem zdrcující porážku u Trafalgaru.

Napoleon měl hodně důvodů vyhnout se válce na pevnině. Měl pevně v rukou západní a jihozápadní Evropu a nehodlal riskovat ztrátu tohoto území a dominantního postavení Francie v nové válce. Měl spíše zájem udržet status quo než vést válku. Nehodlal se však vzdát plánu na vylodění v Anglii, kterou vždycky pokládal za hlavního rivala a financiera všech protifrancouzských akcí. Věřil, že porazí Brity na jejich vlastní půdě a jedním rázem vyřeší všechny problémy evropské politiky. V zájmu zachování míru byl ochoten i k menším ústupkům ostatním evropským mocnostem. Zjevně podcenil úsilí britské diplomacie. V květnu 1804 se vrátil do čela britské vlády William Pitt

a nasadil všechny páky, aby doslova vydupal ze země třetí protifrancouzskou koalici a odvrátil nebezpečí, jež za kanálem hrozilo jeho zemi.

Více motivů k nové válce měli Napoleonovi soupeři, vážně znepokojení vyhlášením Napoleonova císařství a jeho svévolnými zásahy v Itálii a v Německu. Anglické peníze pak během léta 1805 otevřely definitivně cestu k nové válce na evropské pevnině.

Sledujeme-li průběh diplomatických jednání kolem protinapoleonské koalice, docházíme k zjištění, že základní pohnutkou jejího vzniku nebyly ani tak důvody ideologické jako spíše tradiční zájmy dynastické. Napoleonovi protivníci se ve své politice řídili více svými vlastními zájmy než snahou vytvořit společnou frontu proti revolučním silám, které pro ně stále představoval Napoleon. Politikové a diplomaté starých monarchií byli dosud v zajetí politického myšlení 18. století a sledovali v tomto duchu především dynastické teritoriální a hospodářské cíle. Tento tradiční přístup k politice vysvětluje potíže, s nimiž se vytváření třetí koalice od počátku setkávalo, i fakt, že se nevytvořil dosti pevný spojenecký blok konzervativních mocností proti napoleonské Francii.

Při hledání příčin války roku 1805 nesmíme také přehlédnout závažnou okolnost, kterou v daném okamžiku představovala francouzská ekonomika. Už od prvních let konzulátu vykazoval státní rozpočet deficit, který rok od roku vzrůstal. V roce XII (září 1803 – září 1804) při celkovém rozpočtu 767 miliónů franků činil tento schodek 20 miliónů. V následujícím roce počítal rozpočet se sumou 684 miliónů franků, ale skutečné výdaje činily 720 miliónů, tedy rozdíl 36 miliónů. Rozpočet pro rok XIV počítal s 531 milióny, ale kryt byl jen z 80 procent. Francie se tak dostala do finanční krize, která podryývala důvěru veřejnosti ve finanční politiku státu. Východiskem mohla být vítězná válka, která naplní státní pokladnu válečnou kořistí. Tento státní dluh pak po bitvě u Slavkova skutečně zaplatila státní pokladna poraženého Rakouska, které muselo vítězi zaplatit okolo 140 milionů franků válečných reparací. Kromě toho už na začátku válečného tažení, 28. října 1805, rozhodl císař Napoleon zřídit „trésor de l'armée“, válečnou pokladnu, která se měla naplňovat z válečné kořisti.

Koncem léta 1805 bylo o válce rozhodnuto, karty byly rozdány a válečná hra mohla začít.

Literatura:

- AUTRAND, Françoise–BÉLY, Lucien–CONTAMINE, Philippe–LENTZ, Thierry: *Histoire de la diplomatie française*. I. Du Moyen Age à l'Empire. Paris 2007.
- OUVREARD, Robert: *Od Valmy ke Slavkovu. Francouzská diplomacie hledá mír*. In: Třetí koaliční válka 1805, její kořeny, její pozadí. Brno 200, s. 19–31.
- BOUDON, Jacques-Olivier: *Histoire du Consulat et de l'Empire (1799–1815)*. Paris 2003.
- CHATEL de BRANCION, Laurence: *Cambacérés. Maître d'oeuvre de Napoléon*. Paris 2001.
- KRAUSS, Alfred: *1805. Der Feldzug von Ulm*. Wien 1912.
- ARETIN, Karl Otmar von: *Das alte Reich 1648–1806*. Band 3. Das Reich und der österreichisch-preussische Dualismus (1745–1806). Stuttgart 1997.
- UHLÍŘ, Dušan: *Slunce nad Slavkovem*. Praha 1984.
- Týž: Slavkov a Evropa roku 1805. In: *Evropa 1805. Sborník prací V. mezinárodního napoleonského kongresu*, Brno 26.–28. září 2005, s. 7–13.

ZUSAMMENFASSUNG:

Dušan Uhlíř: Die französische Diplomatie am Vorabend der Schlacht bei Austerlitz

21

Als 1801 bzw. 1802 Frankreich, Österreich und Russland, und 1802 auch England Frieden schlossen, legte sich über den Kontinent ein brüchiger Frieden. Es dauerte nicht lange, und Frankreich und England bezichtigten sich der Verletzung, beide Länder befanden sich abermals im Kriegszustand und Napoleon begann mit seinen Vorbereitungen der militärischen Invasion auf die britischen Inseln. In Russland bestieg nach der Palastrevolution im Jahr 1801 Zar Alexander I. den Thron, der aus seiner Antipathie gegen Napoleon keinen Hehl machte. Die franzosenfeindliche Stimmung verstärkte sich nach dem angeblichen Verrat, dem Gericht und der Hinrichtung des Bourbonen-Prinzen Herzog von Enghien im März 1804 und sie schlug in dem Moment in Hass um, als Napoleon Bonaparte sich zum Kaiser der Franzosen ausrufen ließ, und obwohl er versicherte, dass er keinen Anspruch auf die italienische Krone erheben wird, ließ er sich im Mai 1805 zum König von Italien krönen. Das Ergebnis war die Unterzeichnung des Bündnisvertrags zwischen Russland und England, weitere Mächte schlossen sich der Partei gegen die Franzosen an, im August 1805 auch Österreich. Auf die Seite Frankreichs stellten sich Bayern, Württemberg und Baden, eine wichtige Verstärkung für Frankreich war Spanien. Napoleon wollte keinen Krieg auf dem Festland führen, und er glaubte an den Erfolg einer Invasion in England. Als im Mai 1804 W. Pitt an die Spitze der englischen Regierung zurückkehrte, konnte die so genannte 3. Koalition gegen Frankreich geschlossen werden. Der Hauptbeweggrund für das Bündnis waren neben der Abwendung der drohenden Gefahr für die britischen Inseln die alten Interessen der Dynastie. Frankreich veranlassten wirtschaftliche Gründe zum Krieg, der mit dem Feldzug im Jahr 1805 und der Schlacht bei Austerlitz seinen Höhepunkt fand: der Sieg, der letztendlich in Erfüllung ging, würde mit der Kriegsbeute die Kassen auffüllen helfen.

Prof. dr. Dušan Uhlíř, CSc., někdejší ředitel Historického muzea ve Slavkově u Brna, dnes vysokoškolský učitel Filosoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, je náš přední znalec tematiky napoleonských válek a slavkovské bitvy.

Zdeňka Stoklásková

Francouzští imigranti se na Moravě objevují již před napoleonskými válkami, avšak důvody jejich příchodu jsou zpravidla hospodářské. Přicházejí na Moravu od padesátých let 18. století, nezřídka jako pozvaní odborníci, zejména v textilním průmyslu, a přinášejí do země své znalosti technologií, píli a víru v dobrou budoucnost v nové vlasti. Tento proud imigrantů je nutno chápat zcela jinak než přistěhovalce v době napoleonských válek. Rakousko v padesátých, šedesátých a sedmdesátých letech 18. století ještě cizí příchozí vítalo, neboť vládní kruhy byly ovlivněny tehdy moderními populačními teoriemi a doznívajícími myšlenkami merkantilismu a fysiokratismu, podle nichž bohatství státu vycházelo mimo jiné i z množství poddaných. Nešlo však pouze o muže, ačkoliv význam stabilního přísunu kvalitních branců do právě vznikajících stálých armád jistě nelze podceňovat, ale o celou populaci, jejíž zdárný vývoj byl předpokladem k úspěšné prosperitě státu. Rakousko se proto snažilo podporovat přistěhovalectví zejména vítaných odborníků, ale i prostých lidí, kteří byli ochotni osídlit nehostinné či nebezpečné končiny, jako např. Halič, Bukovinu či Vojenskou hranici. Stát poskytoval zpočátku přímou materiální výpomoc, později půjčky imigrantům, posléze půjčky vrchnostem, které z nich vytvářely pro cizince vhodné podmínky, zejména bydlení a nejn nutnější prostředky k práci (především v zemědělství, pokud se nejednalo o řízenou ilegální imigraci, kdy byli cizinci sváděni k emigraci za účelem působení v určitém průmyslovém odvětví). V Čechách a na Moravě byla taková forma pomoci vyplácena mezi léty 1781 až 1792, od roku 1783 však spíše výjimečně. Pro zprehlednění finanční situace byly od roku 1782 zavedeny pro imigranty knížky, do kterých byly zaznamenávány finanční půjčky či materiální výpomoc.¹⁾ V knížkách byly evidovány jednotlivé splátky, takže bylo možné při žádosti o opuštění země přezkoumat, zda byla celá částka již splacena. Pro zvláště vítané cizince byl vytvořen speciální fond z prostředků sekularizovaných klášterů; byla jim též nabídnuta možnost ubytování na bývalých klášterních statcích.²⁾

S vývojem mezinárodní situace – vypuknutím francouzské revoluce a následnými válkami revoluční Francie proti Rakousku – se od základu mění pojetí cizinecké politiky. V červnu 1792 byli v Uhrách zatčeni podezřelí cizinci z Nizozemí, kteří pod záminkou obchodu s kosami rozšiřovali „řeči vztahující se k francouzskému švindlu svobody“. České zemské gubernium reagovalo okamžitě a vyzvalo své úředníky, aby „si bedlivě všímali všech ze zahraničí přicházejících cizinců a zabezpečilo veškeré podezřelé osoby“.³⁾ Doposud obvyklá výpomoc cizím poddaným byla zcela zrušena. Cizincům, kteří již podali žádost o půjčku v době publikace dvorského dekretu, byla pomoc poskytnuta, také těm, jež „v mezidobí získali důvěru ve veřejný slib státu“; moravské zemské gubernium dokonce vyzvalo vrchnosti, aby přiměly „důvěryhodné“ poddané k okamžitému podání žádostí.⁴⁾

Ve vládních kruzích narůstá obava z nekontrolovatelného přílivu „nebezpečných“ cizinců do země, jež je v oblasti zákonodárství na danou situaci zcela nepřipravena. Je nutno mít na zřeteli skutečnost, že zákony konce 18. století nejsou esencí normativ, ale

spíše sbírkou praktických příkladů. Každá odchylka od známého postupu byla zpravidla konzultována s vyššími úřady, což činilo úřední postupy značně zdlouhavé. Situaci komplikovala též okolnost, že ministrem policie byl Johann von Pergen, který se jako tvůrce celého systému zdráhal předat kompetence podřízeným úředníkům.

Nejnebezpečnější se z vládního pohledu jevíli právě Francouzi, kteří byli latentně podezřelí ze špionáže či šíření revolučních myšlenek. Strach vládních kruhů z projevů revoluce způsobil nejen snahu o co největší omezení vstupu Francouzů do země, ale též o kontrolu francouzských občanů, jež dosud v Rakousku pobývali. Francouzi se nesměli setkávat s domácími (ve větších shromážděních), byl pozastaven dovoz francouzských knih a cenzura nesměla připustit žádné pozitivní hodnocení revoluce ve Francii.⁵⁾

Proč jsou revoluční myšlenky „nebezpečné“ až v roce 1792? Změna postoje vlády souvisí samozřejmě s válkou proti revoluční Francii, ale i osoba panovníka sehrála pravděpodobně jistou roli. Leopold II. nařídil v prosinci 1791 představitelům jednotlivých zemí, aby podávali zprávy o náladách obyvatelstva, ty však sledoval souběžně s cenami základních potravin.⁶⁾ Leopold II. viděl v sociální nespokojenosti základní příčinu radikalizace nižších vrstev, kterou pokládali za nebezpečnou nejen muži kolem trůnu, ale i osvícenci. Jan Ferdinand Opitz (1741–1812), bankovní úředník z Čáslavi, sděluje své obavy v dopise moravskému osvícenci Maxmiliánu Josefu Lambergovi (1729–1792): *„Ani našim sedlákům tady v Čechách nelze většinou důvěřovat. Ačkoliv by takto sami nedokázali nic politického, mohou přece způsobit mnoho zla a bídy, která by stihla jiné i je samé.“*⁷⁾

Leopold II. zemřel 1. března 1792, již 11. března zakázal dekret dvorské kanceláře přetisk článků zahraničních novin či jejich míst, které rozšiřováním „nebezpečného mínění“ směřují otevřeně či zastřeně k „narušení veřejného klidu“.⁸⁾ Kompetence k povolení četby zahraničních novin byly uděleny zemským vládám a guberniím, avšak s pokynem, že se tak má stát pouze „osobám věrohodným“. O patnáct dní později nařizuje císař i cenzuru domácího tisku, aby nebyl „lid sváděn k povážlivým bludům“.⁹⁾ Přísněji byla cenzurována především levná periodika, protože obava panovala zejména z šíření revolučních myšlenek mezi chudými vrstvami.¹⁰⁾ Dekretem z 9. února 1793 byl zakázán tisk, přetisk a dovoz knih, jež příznivě pojednávají o francouzské revoluci nebo o změně státní formy a zásadách, jež jsou nepřátelské „dobře zařízené monarchii a rakouským státům zvláště“.¹¹⁾

Zejména knihy francouzských emigrantů byly prohlíženy a nepovolené byly zabavovány, jak se stalo v roce 1798 francouzské hraběnce Sacrati v Brně.¹²⁾ Francouzi byli přísně střeženi, úřady se nezajímaly jen o tiskoviny, ale o všechny předměty, které by mohly propagovat revoluci, jako např. knoflíky s nápisem „Liberté et égalité“, jež byly konfiskovány jistému Karlu Schweizerovi v Brně v roce 1794.¹³⁾

Vláda sestavovala aktuální seznamy právě „nebezpečných území“, jež se měnily podle postupujících vojsk francouzské republiky; příchozí z těchto teritorií měli být sledováni více než ostatní cizinci. Absurdní situace vznikla zejména po obsazení Rakouského Nizozemí, kdy se nedávná součást monarchie stala nepřátelským územím. Nizozemské uprchlíky však nebylo možné jednoduše na hranici odkázat, jak se dělo nechtěným příchozím, protože se jednalo o rakouské státní občany, velmi často loajální úředníky, kteří prchali před francouzskými vojsky do Rakouska s tím, že se po konsolidaci situace zase vrátí. Vládní kruhy jim však nedůvěřovaly a nechávaly je sledovat

policíí či jejími spolupracovníky, jak se stalo nizozemskému emigrantu Franzu Xavieru Burtinovi v Brně. Nizozemský rada Burtin měl teoreticky nárok na rentu, kterou měl užívat v „*císařských státech*“, avšak nemohl se vykázat žádným průkazem. Podezřelým se stal též tím, že se podle slov konfidentů brněnského policejního prezidenta vyjadřoval v brněnských hostincích k mezinárodní situaci: Rakousko prý neuveřejnilo pravou příčinu, proč není možno uzavřít s Francií mír.¹⁴⁾ Přesto nebylo možno nizozemského radu vykázat jako politicky nespolehlivého ze země, protože byl jako obyvatel Rakouského Nizozemí rakouským státním občanem.

Sledování byli však nejvíce francouzští emigranti, a to i ti, kteří již v Rakousku žili před rokem 1792. Roku 1793 museli Francouzi, již pobývali v zemi od roku 1790, požádat o další povolení pobytu [„*Domicilio*“].¹⁵⁾ Žádosti se rozhodovaly na úrovni zemských úřadů, ve Vídni uděloval povolení k pobytu ministr policie Johann von Pergen, který si vyhradil výsadní právo rozhodování o udělení pobytu či jeho prodloužení každému Francouzi ve Vídni.¹⁶⁾ Francouzi, kteří o „*Domicilio*“ nepožádali, měli být „doprovazeni přes hranici“.¹⁷⁾ Prostřednictvím krajských úřadů a vrchností, jež měly informovat gubernia, mělo být chování Francouzů v zemi důkladně sledováno. Podezřelým Francouzům a těm, kteří „byli státu na přítěž“, směly zemské úřady odebrat pasy, a tím ukončit jejich legální pobyt v zemi.

Pasy cizinců měly být totiž podle tehdejších předpisů deponovány na zemském úřadě. Cizinec přišel do země s platným pasem svého státu a pasem rakouským, jehož platnost se odvíjela od pasu cizího. Rakouský pas získali cizinci prostřednictvím rakouských zastupitelských úřadů v zahraničí nebo mohli požádat přímo tajnou dvorskou kancelář ve Vídni, což byla úřední cesta zejména pro osoby vyššího stavu.¹⁸⁾ Také bylo možné získat pas přímo na hranici (tzv. Grenzpass), avšak rakouské úřady se snažily tuto cestu omezit finančním zvýhodněním pasů podaných zastupitelskými úřady. Důvodem byla skutečnost, že cizinec, který se na hraničním přechodu objevil, se dal hůře odradit od cesty, než člověk, jehož vystavení pasu bylo prostřednictvím zastupitelského úřadu zamítnuto.

Na hraničním přechodu musel cizinec deklarovat místo, délku a účel svého pobytu v Rakousku. Hlášení o deklaracích cizinců byla pravidelně po osmi dnech zasílána zemským úřadům, které mohly podle situace zpravit dvorský policejní úřad. Pohraniční úředníci většinou stanovili cizinci též „vázanou trasu“, kterou by se měl na udané místo pobytu ubírat, u „podezřelých“ cizinců byla vyžadována pravidelná hlášení na trase, zpravidla v místě přenocování. Neznamenalo to však policejní dohled, který byl uplatňován zejména u osob nižšího stavu a (či) kriminální minulosti nebo „mimořádné nebezpečnosti“. Cestu nebylo možno příliš protahovat, protože oficiálně směli cizinci používat pouze císařské, státní nebo „závazné“ silnice.¹⁹⁾

Základním problémem byla různorodost cestovních dokladů. Některé byly psány ručně, jiné na předtištěných stránkách. Základním nedostatkem však byla různost údajů, které obsahovaly, neboť dosud neexistovaly závazné rubriky. Pasy dvorské a státní kanceláře měly ještě tzv. „glejtový charakter“, tedy nebyly spojeny s identitou držitele, neboť na rozdíl od pozdějších dokladů neobsahovaly popis vzhledu a jeho podpis.²⁰⁾ Napoleonské války se staly hybatelem změn v oblasti pasových předpisů v Rakousku: roku 1801 byl zaveden jednotný pasový formulář se závaznými rubrikami (jméno držitele, jeho vzhled, bydliště, datum narození, délka a účel cesty, spolucestující atd.), který se ukázal v praxi tak funkční, že byl posléze používán i pro domácí obyvatelstvo, ačkoliv

byl původně zamýšlen zejména pro cizince s ohledem na velkou imigrační vlnu v době napoleonských válek.²¹⁾ Zavedením nového cestovního dokladu byl učiněn významný posun též v identifikaci osob, neboť pasový formulář byl spojen s identitou držitele: poprvé se v něm objevuje kromě popisu vzhledu též rubrika vlastnoručního podpisu.

Cizinec se tedy vydal od hraničního přechodu císařskou či státní silnicí na určené místo, musel se však zastavit na příslušném zemském úřadu, kde mu byl pas odebrán a uložen; pro pohyb po zemi mu byl poskytnut náhradní doklad, který byl zpravidla jednotlivě vystavován pro každou cestu, pokud se cizinec nerozhodl či mu nebylo nařízeno, aby setrval přímo v hlavním městě korunní země, pak dostal pouze propustku. Zbavit se „nepohodlného“ cizince bylo tedy velmi jednoduché, prostě mu byl legální doklad odebrán a byl mu vystaven cestovní pas, sloužící k opuštění rakouského území, u zvláště nevíтанých cizinců zpravidla nejkratší cestou. V otázce pohybu cizinců byl výjimečně volný stav po Schönbrunském míru v roce 1809. Jednalo se však o přechodnou situaci, jež byla diktována válečným stavem a rozmístěním francouzských okupačních jednotek v Rakousku.²²⁾

V průběhu roku 1794 se kontrola nad Francouzi ještě zpřísnila, přičemž je možno pozorovat tendenci oddělit „dobře smýšlející“ Francouze od ostatních. Jako podezřelí byli nazíráni ti, kteří cestovali Rakouskem, aniž by se drželi udané trasy, jež jim byla stanovena či kterou deklarovali na hranicích. Protože k volnému pohybu cizinců zřejmě docházelo, byly předpisy více kontrolovány a zpřísnovány. Objevuje se nový prvek – osobní odpovědnost úředníků na hranicích, kteří poté, co poučili cestující o nutnosti dodržení předepsané trasy, měli do pasu zanést obvyklé slůvko „vidi“, datum a svůj podpis.

Odebírání dokladů nebylo zpravidla ponecháno svobodné vůli cizince, nýbrž bylo prováděno policií u městských bran či ve Vídni na tzv. Liniích (hradby a valy za hradbami). O vystavení náhradního dokladu rozhodovaly místní úřady. Pro cestu do Uher bylo nutné povolení Uherské dvorské kanceláře a cestování na Vojenskou hranici bylo zcela v kompetenci Dvorské válečné rady. České a moravsko-slezské zemské gubernium se snažilo zefektivnit práci úředníků na hranicích, aby nemělo tolik nezvaných cizinců v zemi. Někteří z nich, kteří neměli potřebné doklady, se dostali až do Vídně, kde byli zpravidla zadrženi policií na Liniích. Policejní ministr bedlivě sledoval, ze které korunní země se cizinci „bez rekvizit“ do Vídně dostali. Šéfové „méně pilných“ zemí pak byli ostře pokáráni. Z korespondence úřadů je zřejmé, že Morava nepatřila k těmto zemím; za infiltrační země byla pokládána jižní teritoria: Lombardie, Benátsko a zejména Tyrolsko.

Jací Francouzi přicházeli na Moravu? Tématem zde nejsou příslušníci vojsk francouzské republiky, kteří se objevili na Moravě do jisté míry nedobrovolně, nýbrž lidé, jež vědomě a dobrovolně hledali na Moravě trvalé či přechodné útočiště. Reprezentační výběr osob na základě archivního materiálu představuje zejména dva typy emigrantů – francouzské šlechtice a duchovní (někdy obojí v jedné osobě). Šlechta prchala před revolučním terorem z obavy o svůj život; duchovní, často nemajetní, byli z Francie vykázáni, protože odmítli přísahu poslušnosti republice. Bez této předepsané přísahy nemohli vykonávat svůj úřad, navíc se jejím odmítnutím zviditelnili jako muži, kteří s republikou nesympatizují, což jim mohlo být osobně osudným. Předpokládám, že část z nich odešla z Francie dobrovolně, část jich byla vypovězena, jak nasvědčují protokoly, jež s nimi byly sepsány po příchodu do Brna, či interní pravidelná hlášení mezi policej-

ními a správními úřady, zejména policejním ředitelstvím v Brně, dvorským policejním úřadem, moravsko-slezským zemským guberniem, kanceláří vévodských zemských práv v Těšíně a krajskými úřady.

„Aby nemusel přísahat přísahu, předepsanou francouzskou republikou a tím také nenávisť ke všem monarchům a nepřátelům katolické církve, byl francouzský kněz Joseph Ignatz Eltzner deportován do Basileje.“²³⁾ Tak líčí důvody Eltznerova nedobrovolného odchodu z Francie viceprezident kanceláře vévodských zemských práv v Těšíně Georg von Beess v dopise císaři, v němž pro něj žádá o povolení k pobytu. Abbé Eltzner poté působil jako kaplan v lazaretu ve vojsku prince de Condé, se kterým táhl přes dědičné země, až přišel 26. listopadu 1797 do Těšína. Těšínskému generálnímu vikáři Antonu Aloisi Löhnovi „se ve svém kněžském zanícení“ páter Eltzner tak zalíbil, že mu nabídl místo duchovního. Vikář totiž navštívil mši, kterou abbé celebroid v Bílsku v Pruském Slezsku. Možnost zůstat v Těšíně přišla abbé Eltznerovi velmi vhod, protože se velice obával nadcházejícího tažení vojska prince de Condé do Ruska; proto přijal podle svých slov „celým srdcem“ nabídku generálního vikáře Löhna. Musel požádat o propuštění z vojenských služeb, což mu bylo vrchním polním válečným komisařstvím vojska prince de Condé povoleno. Jeho žádost o pobyt v Těšíně však byla těšínským krajským hejtmanem von Rechtenbach zamítnuta. Francouzští kněží nesměli totiž působit jako duchovní pastýři z důvodu možnosti „rozsévání“ revolučních myšlenek mezi lidem. Generální vikář Löhn se nato obrátil na zemského gubernátora, jenž se však podle platných předpisů vyjádřil též negativně, nadto nařídil, aby abbé Eltzner opustil nejpozději do 22. prosince 1797 rakouské teritorium.

Francouzský kněz uposlechl, avšak brzy se vrátil. 3. dubna 1798 byl zatčen brněnskou policií. Při výslechu se ukázalo, že měl řádný doklad na cestu do Brna, za což se těšínskému krajskému hejtmanovi, který pas vystavil, a olomouckému krajskému hejtmanovi, jenž pas potvrdil (připojil datum a podpis), dostalo důrazných výtek, neboť způsobili, že se nežádoucí muž znovu ocitl v monarchii. Abbé Eltzner žil již nějakou dobu na Moravě, jak vyplývá z vysvědčení olomoucké kurie, podle něhož sloužil v Olomouci mše. Mezitím se řešila na „nejvyšší úrovni“ žádost Georga von Beess císaři, ve které se šlechtic zavázal, že abbé nebude v jeho domácnosti zaměstnán jako vychovatel jeho dětí, nýbrž pouze jako jeho společník, protože disponuje vlastním majetkem. Morální apel Georga von Beess, který líčil francouzského kněze jako řádného muže, jenž se ocitl v nelehké životní situaci, však nenašel kladnou odezvu. Císař předal případ na vyřízení ministru policie Johannu hraběti Pergenu, který v narážce na omezení svých kompetencí sdělil, že *„již nezáleží na mně, abych mohl udělit dispens z norem z nejvyšších míst“*.²⁴⁾

Johann von Pergen tak pouze vyjádřil své stanovisko v dlouhodobém sporu o kompetence mezi dvorským policejním úřadem, vrchním policejním ředitelstvím a zemskými úřady. Decentralizační tendence vlády Leopolda II. dovolila přenesení určitých pravomocí na zemské úřady.²⁵⁾ Když po smrti císaře chtěl Johann von Pergen, tvůrce celého policejního systému, obnovit „staré pořádky“, narazil na tuhý odpor ze strany nejvyšších představitelů zemských úřadů, kteří se odmítli vzdát moci, jejíž chuť právě zakusili. Rostoucí vliv dvorského policejního úřadu se pokusil omezit císař František II., když ve vlastnoručním dopise nařídil odevzdání pravomocí týkajících se politických úřadů a vrchností.²⁶⁾ Zjednodušeně se celá písemná výměna názorů mezi císařem a policejním ministrem dá shrnout tak, že císař, snad zastrašen rozsáhlými vývody Johanna

von Pergen, ustoupil od svých požadavků a ponechal dvorskému policejnímu úřadu dosavadní kompetence.

Avšak zpět k francouzskému abbé. Úřední zakončení celého případu lze vytušit z policejního hlášení z 30. dubna 1798: dva francouzští kněží – Josef Ignatz Eltzner a Peter Dupré opustili 27. dubna 1798 v doprovodu znojemského posla město Brno. Páteru Eltznerovi byl v souladu s jeho přáním vystaven pas na cestu do Řezna, což byla za daných okolností pravděpodobně přijatelnější varianta než vyhoštění směrem do Pruského Slezska či Ruského Polska. Cesta mladého pátera Eltznera (v době vyhoštění z monarchie mu bylo 28 roků) vedla zpět do říše, zatímco nedobrovolné putování staršího francouzského duchovního směřovalo do Ruského Polska.

Kapucínský kněz Eustachus Saehe z provincie Champagne přišel v říjnu 1796 do Brna po náročné pouti. Po své emigraci z Francie přibyl do Řezna, kde mu vyslanec saského kurfiřta Peter Friedrich říšský hrabě von Hohenthal²⁷⁾ vystavil pas do „*Polska přes Čechy, Sasko nebo Slezsko*“. Nejednalo se tedy o doklad, na jehož základě by mohl abbé Saehe požádat o povolení k pobytu, naopak pas byl vystaven na poměrně krátkou dobu – na dva měsíce, které měly postačovat k opuštění jmenovaných území. Vystavovatel prosí úřady, aby držitele pasu „*nechaly nejen bez překážek jít svou cestou, nýbrž aby projevily veškerou možnou ochotu a úslušnost*“, ²⁸⁾ což, jak se ukázalo, se stalo skutečností. Abbé Saehe cestoval po Rakousku pomocí tzv. „vázané trasy“, tedy stanovené cesty, která bývala zpravidla doplněna povinností hlásit se na určitých místech. „Vázaná trasa“ byla pro policejní a správní úřady velmi praktická, neboť nevyžadovala žádné zvláštní výdaje a poskytovala podrobný přehled o pohybu cestujícího; pro dnešní historické bádání je velmi cenná v problematice migrace a mobility. 16. srpna 1796 stanul kapucínský kněz na hraničním přechodu v Eisensteinu (dnes Bayerisch Eisenstein), kde mu byla určena trasa přes Petrovice do Sušice, odkud odešel 26. srpna směrem přes Strakonice do Písku, kam dorazil za tři dny. Podle trasy, kterou mu určil písecký krajský hejtman, šel abbé Saehe přes Bernartice do Tábora. 4. září 1796 v Táboře mu krajský hejtman vystavil trasu přes Chýnov, Pacov a Pelhřimov do Jihlavy a zároveň zdvořile požádal, zda by nebylo možné vzhledem k vysokému věku a předpokládané daleké cestě do Ruského Polska poskytnout francouzskému emigrantu kolesku či povoz zdarma. V Jihlavě 3. října 1796 určil krajský hejtman další putování francouzského emigranta přes Měřín, Velké Meziříčí, Bíteš a Ostrovačice do Brna. Kromě zdvořilé prosby o povoz zdarma sepsal jihlavský krajský hejtman též ospravedlnění prezídiu zemského gubernia v Brně, v němž zdůvodnil svou žádost o bezplatný povoz pro francouzského kapucínského kněze. „*Tento kněz není vzhledem ke svému věku téměř 70 roků a vzhledem k churavému stavu schopen urazit cestu pěti stanic pěšky až do Brna. (...) V jeho vytčené trase bylo nalezeno, že i české královské úřady se nezdraly, ulehčit mu obtíže cesty udělením povozu zdarma.*“²⁹⁾

Pozoruhodné je, že krajským hejtmanům v Jihlavě a v Táboře nebyl osud francouzského abbé lhostejný, což ukazuje na jejich vysokou morální úroveň. Jistě byli zvyklí z postrků na obdobné osudy. Jihlavský krajský hejtman navíc rozsáhle zdůvodnil svou zdvořilou prosbu, která vyvolává dojem, jakoby se obával reakce nadřízených úředníků. Další osudy, pokud byl Eustachus Saehe schopen cesty, se dají sledovat pouze hypoteticky. Z Brna vedla běžná trasa přes Vyškov, Prostějov, Olomouc a Hranice na Moravě do Těšína a dále do Ruského Polska. Před přidělením povozu urazil abbé Saehe zřejmě v závislosti na terénu a počasí 3–21 kilometrů za den, takže lze předpokládat, že šel

skutečně pěšky. Pohnutky vedoucí k poskytnutí povozu francouzskému kapucínskému knězi lze samozřejmě též vyložit snahou mít nebezpečného cizince co nejdříve mimo vlastní území, avšak vzhledem ke stylu a obsahu úřední korespondence sehrála zřejmě nemalou roli i prostá lidská účast.

Pro určitou (nevítanou) část francouzských emigrantů představovala Morava pouze průchozí teritorium, jiní zde přečkali revoluční období a vrátili se do vlasti, část však na Moravě zůstala. Takovým byl nesporně mladý Lotrinčan (v době emigrace měl 28 roků) Johann Heinrich D'Elvert (1768–1830).³⁰⁾ Válečné události jej přinutily opustit vlast bez pasu či křestního listu. Ve Frankfurtu nad Mohanem se oženil s uprchlou Nizozemkou Clarou de Taintenie, se kterou společně žil postupně ve městech Linci, Erlangenu, Würzburgu a Coburgu, kde 1. srpna 1796 získali (společně se svým sluhou) pas na cestu do Chebu. V Chebu jim byl vystaven rakouský pas na cestu do Josefova, kde pobývali u své příbuzné, manželky majora rakouské armády Zenzerlinga.³¹⁾ Společně pak přicestovali 29. května 1797 do Brna. Podle protokolu, který byl s nimi sepsán, chtěli zůstat v Brně tak dlouho, než se uklidní poměry v jejich vlasti. Disponovali jistou hotovostí, jež jim měla vystačit na rok a půl pobytu. Zásadní roli jistě hrála i skutečnost, že „paní majorová“ pobírala pravidelnou rentu.³²⁾ Moravsko-slezský gubernátor Alois hrabě Ugarte jim udělil povolení k pobytu na takovou dobu, po kterou budou vystačovat jejich prostředky, což bylo v souladu s tehdejšími předpisy pro cizince, kteří mohli v zemi zůstat za předpokladu, že si nebudou opatřovat finance prací. Proti manuální práci by možná námitky nebyly, avšak „prostý francouzský lid“ se na Moravě v té době objevuje pouze jako služebnictvo cizinců. Příslušníci „vyšších vrstev“ by si však mohli opatřovat prostředky na obživu způsobem, který nebyl slučitelný se strachem vládních kruhů z šíření revolučních myšlenek, např. soukromou výukou mládeže, kurzy francouzštiny, prodejem a distribucí „nebezpečných“ knih a periodik, kázáními (u kněží) atd. Manželé D'Elvertovi však zůstali v Brně i po Vídeňském kongresu, jejich velká rodina se dobře asimilovala v novém prostředí, dva z jejich synů se stali významnými moravskými činiteli.³³⁾

V nové zemi se usadila i rodina markýze de Bombelles, který přišel do Brna v roce 1796 se svou velmi početnou rodinou a doprovodem: svou chotí, šesti dětmi, svou sestrou markýzou de Louvois,³⁴⁾ svými dvěma bratry, hofmistrem svých dětí a devíti sloužícími. Z hlediska bádání o migraci a cestování je pozoruhodné, že všichni cestovali se společným pasem, vystaveným ve jménu císaře. Pobyt byl rodině de Bombelles na Moravě povolen, avšak nikoliv na kamerálním panství Řeznovice, jak si přála, nýbrž přímo v hlavním zemském městě. Podle nařízení z ledna 1793 se totiž francouzští uprchlíci mohli zdržovat pouze ve Vídni nebo v hlavním městě provincie, kde byli lépe kontrolovatelní.³⁵⁾ Zapovězen jim byl tedy pobyt na venkově, neboť šíření revolučních idejí na venkově bylo považováno za nejnebezpečnější; kromě toho skýtal venkov podstatně menší přehled o jejich konání. Markýz de Bombelles byl poučen, že ručí za všechny na jeho pase uvedené osoby, jež musí poučit o předpisech pro francouzské uprchlíky v Rakousku. I přes vysoké postavení francouzských šlechticů nařídil moravsko-slezský gubernátor v tajné doušce policejnímu řediteli v Brně, aby měli rodinu de Bombelles stále na očích, aniž by to ovšem bylo spatřeno.³⁶⁾ Po několika měsících byl rodině Bombelles povolen pobyt na zámku v Ivanovicích, protože podle slov policejního prezidenta, „*ves Ivanovice je tak blízko hlavnímu městu, že policie bude moci v budoucnu tuto emigrantskou rodinu sledovat*“. Policejní prezident doporučuje žádost

kladně vyřídit také z toho důvodu, „že je nyní známo dobré smýšlení pana žadatele“. Původně se povolení k pobytu na ivanovickém zámku mělo vztahovat pouze „na letní měsíce“ roku 1797, avšak markýzův pobyt je doložen ještě následujícího roku, kdy se objevuje v aktech jiných emigrantů z Francie, kteří u něj hledali útočiště. Policie sledovala ovšem veškeré kontakty rodiny Bombelles a také styky jejich služebnictva s domácím obyvatelstvem. Markýz de Bombelles si byl tohoto faktu vědom, proto žádal o při jakémkoliv pohybu o dovolení. Na úrovni ministra policie se řešila v červenci 1797 žádost markýze, zda by mohl společně se svým synem a několika sloužícími vykonat pěšky návštěvy v okolí bydliště. Franz Josef von Saurau³⁷⁾ v nepřítomnosti policejního ministra doporučil povolení žádosti ovšem s podmínkou, že moravsko-slezský gubernátor seznámí markýze s tím, že ručí za chování svých sloužících.³⁸⁾ Marc Marie markýz de Bombelles Moravu opustil, po smrti své choti (1800) se stal knězem (1803) a vrátil se do Francie, kde roku 1817 získal úřad biskupa z Amiensu. Jeho synové se však etablovali v Rakousku a stali se významnými rakouskými státníky.³⁹⁾

Francouzi na Moravě obohatili myšlenkový svět a nepochybně ovlivnili názory vysoké moravské společnosti, jejíž vybraní členové sice získali povolení číst francouzské knihy a periodika, avšak osobní kontakt byl pro moravskou šlechtu nenahraditelný. Jistý obrázek o postoji vyšších vrstev k Francouzům na Moravě skýtá internace a následný proces po pokusu o útěk významného rakouského vězně Gilberta de Lafayette.⁴⁰⁾ Gilbert markýz de Lafayette byl zatčen v srpnu 1792 v Rochefortu při přechodu frontové linie a po věznění pruskými úřady byl roku 1794 v Nise předán spolu se svými důstojníky Rakousku. Prusko si totiž potřebovalo zlepšit výchozí situaci v nadcházejících mírových jednáních. Generál de Lafayette byl internován v olomoucké pevnosti a obdařen výsadami prominentního vězně. Jeho jméno mělo být vzhledem k „nebezpečnosti“ jeho osoby utajeno, a to i před samotnými strážci. Pouze vysoce postavení úředníci (policejní ředitel v Brně a v Opavě, moravsko-slezský gubernátor, někteří krajští hejtmani a ministr policie), v jejichž korespondenci se objevuje, měli být zasvěceni do případu státního vězně č. 2.⁴¹⁾ Náladu přinejmenším vyšších vrstev společnosti na Moravě ukázal průběh vyšetřování po nezdařeném pokusu generála de Lafayette o útěk 8. listopadu 1794. Cizí státní příslušníci, kteří pomohli Lafayetteovi utéci, obdrželi u olomouckého kriminálního soudu velmi nízké tresty, zmírněné posléze apelačním soudem v Brně. Samotný Gilbert de Lafayette jako státní vězeň nevázaný žádným slibem souzen pro útěk nebyl, byl pouze sesazen do „nižší třídy“ vězňů, což představovalo jen jisté omezení jeho privilegií. Mírné byly i rozsudky vojenského soudu s důstojníky olomoucké pevnosti, podepsané prezidentem dvorské válečné rady Michaelem hrabětem Wallisem. Ve prospěch generála Lafayettea intervenoval zejména Jan Nepomuk Mitrovský, který se tím dostal do podezření z napomáhání; je pravděpodobné, že ve prospěch privilegovaného vězně vystoupili též moravští svobodní zednáři. Vězněnému francouzskému generálovi byli nakloněni důstojníci olomoucké pevnosti, již zřejmě umožnili vězňům kontakt a tím vytvoření přijatelné a jednotné verze pro vyšetřování útěku. Diplomatickým způsobem se snažil zmírnit případný trest též nejvyšší představitel země moravsko-slezský gubernátor Alois von Ugarte, který navrhoval nepředávat případ kriminálnímu soudu, pouze „únosce“ generála vykázat po uzavření míru ze země, s odůvodněním, že souvislosti s Lafayetteem by neměly vejít v širší známost. Zasáhl však císař, který Ugartovu „nápadnou nabídku“ odmítl. Zdá se, že jediným „nespokojeným“ s celým průběhem vyšetřování byl císař, který udělil

předsedovi apelačního soudu v Brně Janu Křtiteli Mitrovskému za jeho mírné tresty dťtku nejvyššího soudního dvora.

Myšlenkám francouzské revoluce byli nakloněni též někteří příslušníci katolického kléru na Moravě. Rozsáhlé vyšetřování šířitele myšlenek „nového společenského řádu“ lokálního kaplana v Lukově Josefa Langa ukazuje nejen strach katolické církve z nebezpečí ve vlastních řadách, ale též nálady mezi částí duchovenstva na Moravě, jež pod vlivem osvícenského myšlení zpochybňovalo samotné základy dosavadního společenského systému: církevní hierarchii, šlechtická privilegia a nerovnost lidí ve společnosti.⁴²⁾

Zmíněné příklady neukazují samozřejmě stanovisko nižších vrstev společnosti k Francouzům a revoluční Francii. Část venkovského obyvatelstva, nezřídka pod vlivem revoluční propagandy – letáků a jiných přístupných forem, nelze podceňovat též cizí šířitele myšlenek francouzské revoluce –, očekávala příchod francouzských vojsk s nadějí na osvobození od dosavadních tíživých povinností. Samotné francouzské emigranty vnímali zejména obyvatelé venkova málo, protože většina uprchlíků musela v souladu s tehdejšími zákony bydlet ve velkých městech. Navíc se jednalo především o šlechtu a „inteligenci“, s níž „prostý lid“ přišel do kontaktu výjimečně. Jediné „stavovsky přiměřené“ kontakty lze předpokládat s francouzským služebnictvem uprchlé šlechty, které však byly pod drobnohledem místních policejních úředníků.

Po počátečním nadšení a očekávání velkých společenských změn, které by mohli přinést „francouzští osvoboditelé“, přichází období válek a rekrutování, zvýšení cen základních potravin a snížení životní úrovně zejména nejchudších Moravanů, způsobené válečnými výdaji. I když se francouzská vojska na Moravě chovala podle dochovaných svědectví více či méně řádně (mnohdy se jejich chování nelišilo od vojska rakouského), přesto provází jejich příchod jednoznačná deziluze. Jasným zlomem nálady a postoje k revoluční Francii je bitva u Slavkova, která kromě přímých válečných ztrát zanechává vlnu epidemie a hladu.

* Studie vznikla v rámci výzkumného záměru Masarykovy univerzity v Brně MSM 0021622426 Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy: prameny, země, kultura.

Poznámky:

- 1) Patent pro Čechy z 12. června 1782, *Handbuch aller unter der Regierung des Kaisers Joseph des II. für die k.k. Erbländer ergangenen Verordnungen und Gesetze in einer systematischen Verbindung*. Wien 1780–1789; dále viz pouze: zákony Josefa II., sv. 1 (1785), s. 282–283. Zákony cituji podle panovníků, protože tento způsob pokládám za účelný a čtenářsky příznivý pro sbírky zákonů, jež byly publikovány různými vydavateli.
- 2) „Pro podporu usídlení cizích poddaných mohou být imigranti, od jejichž usazení se dá očekávat něco prospěšného, ubytováni na kamerálních bývalých jezuitských a zrušených klášterních statcích, avšak bez velkých nákladů a výdajů.“ Nejvyšší rozhodnutí pro Moravu z 18. července 1783, zákony Josefa II., sv. 1 (1785), s. 283.
- 3) Dvorský dekret z 1. července, publikován v Čechách 3. července 1792, KROPATSCHEK, Joseph: *Sammlung der Gesetze, welche unter der glorreichen Regierung des Kaisers Franz des Zweyten in den sämmtlichen k.k. Erbländen erschienen sind, in einer chronologischen Ordnung*. 25 sv., Wien 1792–1808; dále viz pouze: zákony Františka I. (II.), sv. 1 (1792), č. 180, s. 238–239.
- 4) Dvorský dekret z 3. února 1792, publikován na Moravě 14., v Čechách 16. února 1792, *Sammlung der Gesetze, welche unter der glorreichen Regierung des Kaiser Leopold des II. in den sämmtlichen k. k. Erbländen erschienen sind, in einer chronologischen Ordnung*. 5 sv., Wien 1790–1792, dále viz pouze: zákony Leopolda II., sv. 5 (1792), č. 1130, s. 158–159.

- 5) Dvorský dekret všem zemským úřadům z 9. února 1793, zákony Františka I. (II.), sv. 2 (1793), č. 591, s. 142–143.
- 6) Vlastnoruční list císaře Leopolda II. z 12. prosince 1791, zákony Leopolda II., sv. 4 (1791), č. 955, s. 597.
- 7) POLIŠENSKÝ, Josef: *Korespondence moravského osvícence Maxe Lamberga s J. F. Opitzem o francouzské revoluci*. Časopis matice moravské 71, 1952, s. 145.
- 8) Dekret dvorské kanceláře z 11. března 1792, zákony Františka I. (II.), sv. 1 (1792), č. 27, s. 31.
- 9) Vlastnoruční list císaře Františka II. z 26. března 1792, zákony Františka I. (II.), sv. 1 (1792), č. 57, s. 77.
- 10) KUTNAR, František: *Reakce státu na Velkou revoluci francouzskou*. Český časopis historický 63, 1937, s. 323–342, zde 326.
- 11) Dvorský dekret z 9. února 1793, zákony Františka I. (II.), sv. 2 (1793), č. 591, s. 142–143.
- 12) Moravský zemský archiv Brno, dále viz pouze MZA, moravsko-slezské zemské gubernium B 95 (dále pouze B 95), sign. 55, karton 244, č. j. 572/98.
- 13) MZA, B 95, sign. 36, karton 224, č. j. 730/94.
- 14) „(...) *takové jednání tohoto právě přišedšího cizince nemohlo uniknout zdejší pozornosti*, (...)“ Zpráva brněnského policejního komisaře Schmidthammera moravsko-slezskému zemskému gubernátoru von Ugarte, datována v Brně z 29. srpna 1796. MZA, B 95, sign. 55, karton 243.
- 15) Dvorský dekret všem zemským úřadům ze 17. února 1793, publikován pro Moravu 23., pro Čechy 28. února 1793, zákony Františka I. (II.), sv. 2 (1793), č. 615, s. 168–171, zde 170. Termín „Domicilio“ je velmi neobvyklý, o přesném významu se mohou vyjádřit pouze hypoteticky. Zřejmě je odvozen z termínu „domicil“, tedy (moderními slovy) stálé bydliště. Po deseti letech nepřerušného pobytu měl cizinec teoreticky nárok jak na tzv. „politický domicil“ (v dobové právní terminologii), tak na rakouské státní občanství. I když o občanství nepožádal, měl v mnoha ohledech právo na stejné zacházení jako rakouští státní občané, právě díky „politickému domicilu“. Práva jednotlivých cizinců se lišila podle země původu; sporné záležitosti se často řešily „právem reciprocity“, tj. jak je v oné zemi zacházeno s rakouskými občany.
- 16) Nařízení dolnorakouské zemské vlády z 22. února 1793, zákony Františka I. (II.), sv. 2 (1793), č. 626, s. 180–181.
- 17) Dvorský dekret z 5. ledna 1793, zveřejněn moravsko-slezským zemským guberniem 23. února 1793, zákony Františka I. (II.), sv. 2 (1793), č. 529, s. 23–25.
- 18) O cestovních dokladech cizinců, kompetenci úřadů a družích cestovních dokumentů v pojednáváné době viz: STOKLÁSKOVÁ, Zdeňka: *Cizincem na Moravě. Zákonodárství a praxe pro cizince na Moravě 1750–1867*. Brno 2007.
- 19) Význam pojmu „závazná silnice“ [„Zwangsstrasse“] mohou pouze hypoteticky předpokládat, jednalo se zřejmě o oficiální cestu, jíž byl jedinec přinucen se ubírat, mohla se tedy lišit případ od případu.
- 20) Nebyly dosud publikovány žádné pasy před rokem 1801 (kromě autorčiných prací), ve kterých jsou však pouze pasy vystavené tajnou dvorskou a státní kancelář, tedy pasy sloužící především pro osoby „vyššího stavu“. Jak vypadaly pasy pro „obecný lid“ před rokem 1801 v Rakousku, nebylo dosud v historické literatuře uveřejněno. Vzhledem k faktu, že nebyl předepsán žádný závazný formulář, pasy mohly mít (a pravděpodobně měly) různou formální i obsahovou podobu.
- 21) Nařízení z 25. března 1801, zákony Františka I. (II.), sv. 15 (1801), č. 4581, s. 175.
- 22) Nařízení dolnorakouské zemské vlády z 30. května 1810, zákony Františka I. (II.), sv. 27 (1810), č. 116, s. 524.
- 23) Dopis Georga svobodného pána von Beess (panství Ráj u Těšína) „Jeho Veličenstvu ve Vídni“ z 10. ledna 1798. MZA, B 95, sign. 55, karton 243, č. j. 1125/97.
- 24) Dopis Johanna von Pergen Aloisu von Ugarte ze 14. února 1798, MZA, B 95, sign. 55, karton 243, č. j. 1125/97.
- 25) OBERHUMMER, Hermann: *Die Wiener Polizei. Neue Beiträge zur Geschichte des Sicherheitswesens in den Ländern der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie*. Sv. 1, Wien 1938, s. 111.
- 26) Vlastnoruční dopis císaře Františka I. (II.) hraběti Pergenovi z 22. srpna 1802, Domácí, dvorský a státní archiv [Haus-, Hof- und Staatsarchiv] ve Vídni, d. I. 1086/807, Pol.

- 27) Peter Friedrich von Hohenthal (1735–1819), saský konferenční ministr, byl v letech 1779–1799 vyslancem saského kurfiřta v Řezně.
- 28) MZA, B 95, sign. 55, karton 243, č. j. 556, f. 263.
- 29) MZA, B 95, sign. 55, karton 243, č. j. 4208, f. 264.
- 30) MZA, B 95, sign. 55, karton 243, č. j. 1125, f. 474.
- 31) Cestovní pasy, které tvořily přílohu zprávy policejního ředitelství, vzal 10. 6. 1875 syn Christian D'Elvert se souhlasem místodržitele jako rodinné dokumenty, takže vzácné archiválie pravděpodobně navždy zmizely.
- 32) „Paní majorová“ Zenzerlingová požádala o zvýšení renty, ze které pravděpodobně žili po určitou dobu i manželé D'Elvertovi. MZA, B 95, sign. 55, karton 243, č. j. 1125, f. 475 a 476. Johann Heinrich D'Elvert byl později vyhledávaným tlumočnickem a překladatelem, zejména po bitvě u Slavkova a v roce 1809, kdy se účastnil jednání s příslušníky francouzských vojsk.
- 33) Manželé D'Elvertovi měl devět dětí, mezi jinými Christiana D'Elverta, historika a starostu města Brna; Friedricha D'Elverta, prezidenta moravského zemského soudu, Johanna D'Elverta, důstojníka rakouského dělostřelectva, a Annu, choť generálního velitele města Krakova.
- 34) Marie Jeanette Henriette hraběnka de Bombelles (1757–1822), poprvé provdaná landkraběnka von Hessen-Rotenburg, podruhé provdaná markýza de Louvois, byla mladší sestrou markýze de Bombelles. Císař Josef II. jí údajně na přání jejího prvního chotě propůjčil titul hraběnky von Reichenberg.
- 35) Dvorský dekret všem zemským centrálám ze 17. února 1793, publikován pro Moravu 23, pro Čechy 28. února 1793, zákony Františka I. (II.), sv. 2 (1793), č. 615, s. 168–171.
- 36) Marc Marie markýz de Bombelles (1744–1822) byl francouzským generálem a vyslancem v Lisabonu, Benátkách a Řeznu. Jeho manželka Angelica byla přítelkyní francouzské princezny, sestry Ludvíka XVI.
- 37) Franz Joseph von Saurau (1760–1832) působil jako zástupce policejního ministra, téhož roku, jako je zde líčená událost, se stal prezidentem dvorské komory. Nejvyššího postu své záchranné úřednické kariéry dosáhl roku 1817 jmenováním nejvyšším kancléřem a vedoucím Rakouské dvorské kanceláře. Svým postojem k rozvoji státu a poměru státu k církvi se projevil jako osvícenec racionalistického pozdně josefínského směru. *Neue deutsche Biographie*, sv. 22, Berlin 2005, s. 466–467.
- 38) B 95, sign. 55, karton 243, č. j. 763, f. 309 a 310.
- 39) Ludwig Philipp hrabě Bombelles (1780–1843) působil jako vyslanec v Berlíně, Kodani, Drážďanech, Florencii, Luce, Modeně, Turíně a Bernu; proslul jako silně konzervativní politik v Metternichových službách, jako takový se podílel za rakouskou stranu na uzavření Karlovarských usnesení roku 1819. Ludwigův bratr Karl hrabě Bombelles (1785–1856) byl nejvyšším hofmistrem císaře Ferdinanda, roku 1834 uzavřel sňatek s rakouskou arcivévodkyní Marií Louisou, ovdovělou císařovnou francouzskou. Třetí bratr Heinrich Franz hrabě Bombelles působil jako státník a vychovatel pozdějšího císaře Františka Josefa I. Rodina se v další generaci plně asimilovala sňatky s vysokou šlechtou v Rakousku a zastávala nadále významné posty: např. Karl hrabě Bombelles (1832–1889), viceadmirál a nejvyšší hofmistr korunního prince Rudolfa. *Neue deutsche Biographie*, sv. 2, Berlin 1955, s. 440, s. 676; sv. 5, Berlin 1961, s. 358; sv. 16, Berlin 1990, s. 185; *Österreichisches Biographisches Lexikon*, sv. 1, Wien 1954, s. 101.
- 40) Zde shrnuji pouze krátce vzhledem k náladě na Moravě. Celý případ viz: ŠMERDA, Milan: *Lafayettova internace v Olomouci v letech 1794–1797 a moravská společnost*, Časopis Matice moravské 95, 1976, s. 245–264; STOKLÁSKOVÁ, Zdeňka: „*Francouzský švindl svobody*.“ *Strach z revoluce ve světle zákonů v Rakousku 1792–1805*. In: HANUŠ, Jiří – VLČEK, Radomír (edd.): *Interpretace francouzské revoluce*. Brno 2004, s. 70–83.
- 41) MZA, B 95, sign. 60, karton 240, folio 1–371.
- 42) K velmi zajímavému vyšetřování Josefa Langa a jeho přátel z řad kněží: bitovského kooperátora Jakuba Böhma a faráře v Horní Slatině Jakuba Čermáka viz: VANÁČEK, Michael: *Obdivovatelé Velké francouzské revoluce mezi kněžstvem na Znojemsku*. Vlastivědný věstník moravský 13, 1958, s. 232–236; Týž: *Francouzové a Morava v době Velké revoluce a koaličních válek*. Brno 1965, s. 72–75; TINKOVÁ, Daniela: *Kněz bez víry? Případ Josefa Sebastiana Langa (?1767–1811), absolventa olomouckého*

generálního semináře, lokálního kaplana ze Znojemska. In: Historie – Otázky – Problémy 1, 2/2009, s. 139–147; STOKLÁSKOVÁ, Zdeňka: „*Mor revoluce*“. *Obava z šíření revolučních myšlenek na Moravě 1791–1805.* In: Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám. Brno 2009, s. 323–330.

ZUSAMMENFASSUNG

Zdeňka Stoklásková: Franzosen in Mähren in der Zeit der Napoleonischen Kriege

Französische Immigranten erscheinen in Mähren natürlich bereits vor der Zeit der Kriege gegen Napoleon, die Gründe für deren Ankunft sind meist wirtschaftlicher Natur; sie kommen ins Land, eingeladen als gesuchte Spezialisten in der Textilindustrie oder dem Weinbau; Unternehmer, von deren Ansiedlung sich Herrschaftsbesitzer den Ausbau der einheimischen Wirtschaft versprochen. Nach dem Ausbruch der Französischen Revolution kamen jedoch andere Franzosen, meist Angehörige des Adels oder des Klerus, die vor dem Revolutionsterror flüchteten. Diese französischen Immigranten sind für die Regierungskreise sehr gefährlich, da sie latent Träger der revolutionären Ideen oder der Spionage verdächtig sein konnten. Jeder ins Land kommende Franzose wird genau untersucht; nicht erwünschte wurden entweder gleich an der Grenze abgewiesen oder, falls sie dazu vorgeschriebene Reiseurkunden besitzen, in die Landeshauptstädte via eine vorgeschriebene Trasse geschickt. Außerhalb der Landeshauptstädte und Wiens können sich bloß sehr zuverlässige und wohlhabende Franzosen aufhalten; meist sind auch sie polizeilich überwacht. Eine dritte Kategorie waren unerwünschte Franzosen, die von Behörden, meist der Hof- und Staatskanzlei, eine Einreiseerlaubnis erhielten, die jedoch bloß für die Durchreise gedacht war, und zwar auf dem kürzesten Weg, meist nach Russisch-Polen oder Preußisch-Schlesien. Im Beitrag wird an konkreten Beispielen französischer Zuwanderer die staatliche Intention in der Praxis demonstriert.

PhDr. Zdeňka Stoklásková, Ph.D. pracuje v Historickém ústavu Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Věnuje se zejména sociálním dějinám českých zemí druhé poloviny 18. a 19. století: dějinám každodennosti, dějinám cestování a migrací; zvláštní zřetel patří v jejím bádání nižším vrstvám společnosti.

Martin Rája

Bitva u Slavkova, při které se 2. prosince 1805 střetly armády Francie, Rakouska a Ruska, se výrazně zapsala do světových dějin. Napoleonovo vítězství silně ovlivnilo chod především habsburské monarchie. Prešpurským mírem totiž Rakousko přišlo o rozsáhlé území Benátska, Dalmácie a Tyrolska a navíc bylo nuceno zaplatit obrovské finanční kompenzace. Ještě výrazněji však bitva a činnost vojenských jednotek ovlivnila život řadových obyvatel vesnic v prostoru bojiště i širokého okolí.

Na prvním místě byli domácí obyvatelé zasaženi přímými vojenskými střety obou bojujících stran. Nejvíce doplatili na slavkovskou bitvu lidé z vesnic Telnice a Sokolnice, které v průběhu 2. prosince několikrát změnily pány. Válečný střet naštěstí odnesly „jen“ domy, hospodářská stavení a zahrady. Následkem bojů nebyl v těchto obcích nikdo z civilistů zabit nebo vážně zraněn, protože „*ustrašené obyvatelstvo sokolnické za bitvy bylo ve sklepích domů svých ukryté*“.²⁾ Pocity obyvatel obou vsí výstižně podává kronikářský zápis telnického faráře Petra Skřídlovského: „*Také farní budova utrpěla velmi, neboť koule létaly okny a zanechávaly zřetelné stopy jak v budově, tak na oknech, všechna okna byla rozbita, farář musel hledat se svými lidmi útočiště v rohu jídelny, protože v přední místnosti kvůli létajícím koulím nebyl jist životem. Ačkoli se střílelo vedle malých děl také z kanónů, nepadly naštěstí žádné velké koule na faru, ale jen na ulici a kolem domu. Tak nebyl nikdo v celé Telnici raněn až na mlynáře Alexe Haaga, který byl zraněn zvenku ve vlastním pokoji, ale opět se šťastně zotavil (...)* Následkem velmi prudké střelby byla netoliko všechna okna v kostele rozbita, nýbrž na klenbě ukázaly se také trhliny velké.“³⁾ Další vesnice na tom byly lépe, protože nepředstavovaly natolik důležité strategické body.

Daleko horší dopady mělo násilné chování vojáků obou stran (především Francouzů) při rekvírování zásob nebo přímo při loupežích a různých excesech, kterých se na jižní Moravě odehrálo v listopadu a prosinci roku 1805 mnoho. Již jen „spořádané“ rekvizice pro armádu a „výpalné“ znamenaly velikou ránu pro obecní rozpočty i majetek soukromníků. Jen samotné město Brno muselo podle deníku Kajetana Unterweegera v rámci rekvizice odevzdat 5000 párů bot, na každý den 26 000 liber masa, 20 000 bochníků chleba, 14 000 porcí ovsa a sena. Ve městě a okolí byly podle Unterweegera zabaveny všechny vozy, na 3000 koní, 4000 krav a volů, 6000 ovcí. Navíc byla 26. prosince maršálu Mortierovi zaplacená vysoká suma 150 000 zlatých.⁴⁾ Podobné záznamy se objevují i ve farních kronikách vesnic a měst v širokém okolí. Např. Vyškovu měla být nařízena kontribuce 12 000 zlatých splatných do půl hodiny! Není divu, že obyvatelé Brna a okolí přivítali s nadšením uzavření prešpurského míru, včetně slavného *Te Deum Laudamus* 5. ledna 1806 v katedrále sv. Petra a Pavla na Petrově.⁵⁾

Horší byly ovšem případy, kdy získávání zásob provázelo rabování nebo i různé násilnosti. Telnický farář popisoval jako nejhorší dobu po skončení bitvy: „*Po bitvě vtrhli Francouzi ve velikém množství do Telnice, všude hrozně drancujíce.*“ Na faře pobrali koně, dobytek, drůbež, potraviny, víno, oděvy, takže duchovnímu zůstal jen kabát a pár bot. „*Ještě téže noci vrazili Francouzové do kostela, vypáčivše dveře a vy-*

loupili jej. Kromě toho pozbyl farář všeho hospodářského nářadí, vozy, brány, pluhy, nábytek, dříví (...) a tím do velkých dluhů upadl.“⁶⁾ Podobné zkušenosti měl se skupinou drancujících francouzských vojáků 6. prosince dražovický farář Gerlich: „Všechny světnice jakož i sklepy a sudy prohlédli, šaty, bílá prostěradla, troje povleky a také roucha odnesli, zabili drůbež, pokud zbyla na můj vůz vše naloživše, odešli. Škoda, kterou jsem utrpěl mírně odhadována byla přes 1000 zlatých. Náhrada žádná.“⁷⁾ Dalším příkladem může být zápis ze šlapanické kroniky: „Příští den, 1. neděle adventní, byla ve Šlapanicích opravdová hrůza zpuštění. Vše bylo naplněno Francouzi, kteří strhávali střechy domů, rozbíjeli tam vrata a dveře, zde stoly a postele, almary vynášeli z domu, tam rozsekávali vozy, pluhy, brány a jinak vše, co bylo ze dřeva. I seno, slámu a oves nakládali na vozy, zatímco jiní plenili a páchali bůhvíjaké neplechy a násilnosti.“⁸⁾ Dřevěné předměty nerozbíjeli napoleoni vojáci samoučelně, ale sloužily jim k zahřátí v chladném počasí. Podobně se zabezpečovali proti zimě i krádežemi oblečení a obuvi: „...když člověka podkali boty a šaty vyzouvali“, píše se v záznamu kroniky z Újezdu u Brna.⁹⁾

K těmto nepříznivým událostem se přidaly infekční nemoci, které se od raněných a oslabených vojáků přenesly též na civilní obyvatelstvo. Šířil se tyfus, neštovice a cholera, lidově nazývané „horká“ nebo „nervová“ nemoc. Pozořický farář Mikuláš Kvapil do kroniky napsal: „Nemoci, které začaly v listopadu, vylidnily Moravu místo moru; tisíce a tisíce lidí umíraly na nervovou horečku. Přestala teprve na jaře.“ Nemoci polevily od poloviny prosince s příchodem mrazů, ale přesto se oběti na celé Moravě počítaly do desetitísíců.

Dalším vážným problémem byla neúroda a podvýživa obyvatelstva, které přišlo o většinu zásob potravin a v řadě případů nemělo na nákup peníze. Neúroda mohla být v určitých oblastech způsobena i přesuny bojujících stran: „U Rousínova a Vyškova všecko zimní zasetí přišlo v nic, všecko bylo na kopyta vzato, všecky dědiny zničeny na kolik mil, žádné dobytek tam nebyl, žádný seno nebo sláma. Tak byla ta krajina zničená, že se za mnoho let nevzpamatuje...“¹⁰⁾ Ceny obilí, dobytka, drůbeže a dokonce i sena rapidně vzrostly. Šlapanická farní kronika k tomu dodává: „Bída potom nastala veliká, že i děti z největších statků chodily k Praci, aby tam hledaly dělové koule a v Brně prodávaly.“¹¹⁾ Zvyšoval se počet žebráků a vystěhovalců, zároveň však rostla i kriminalita, takže přepadení na cestách nebyla výjimečná. Bezútešnou situaci lidí na jižní Moravě shrnul (byť nadsazeně) Kajetan Unterweeger: „Celá země kolem dokola je dočista vyplundrovaná a vyžraná – všechno obyvatelstvo, vesničané a statky jsou nahé a holé (...). Smiluj se Bože nad naší ubohou zemičkou! Jsme alespoň na 30 let totálně ruinováni a vyhlídka na budoucnost je pro nás hrozná.“¹²⁾

Lidé postižení válečnými událostmi na Moravě roku 1805 a jejich důsledky se často ocitli v téměř bezvýchodné situaci. Nejčastěji jim pomáhali příbuzní nebo známí, kteří nežili v oblastech zasažených válkou, případně jim mohla jejich vrchnost či stát poskytnout určité úlevy. Takto fungovala pomoc potřebným již po staletí. V případě obyvatel slavkovského bojiště ale máme doložen doklad o téměř moderním způsobu charity. Na jaře roku 1806 se obrátili na brněnského biskupa Vincence Josefa knížete Schrattenbacha¹³⁾ „šlechetní lidumilové“ z městečka Gnadenhal (nedaleko města Cosel, dnes Kožle) v Horním Slezsku. Ti biskupovi poslali částku 1500 zlatých s úmyslem použít je ve prospěch osob poškozených bitvou u Slavkova bez rozdílu náboženského vyznání. Schrattenbach pověřil zmapováním situace brněnského kanovníka a arcikně-

ze Johanna von Böhma spolu s pastorem a seniorem evangelické církve v Brně Michaellem Telpak s přispěním místních duchovních a vrchnostenských úředníků získávali „*správný přehled i především oněch postižených neštěstím, kteří při škodách na pozemcích, včetně zničení je, obydlí a odvezení celého jejich majetku měli malou vyhlídku na účinnou pomoc*“.¹⁴⁾

Kanovník Johann von Böhm sestavil pro biskupa i dárce obšírně sepsanou zprávu o rozdělení. Vytvořil seznam všech obdarovaných podle farních okrsků a obcí. Lidé dostali ve dnech 9. a 1806 prostřednictvím místních kněží podporu nejčastěji ve výši 10 zlatých. Výjimečně někteří nebo i 15 zlatých – zde se jednalo především o vdovy s dětmi, sirotky a rodiny s více dětmi. Nejvíce obdarovaných osob bydlelo v Podolí (celkem 14), Jiříkovicích a Bedřichovicích (12), dále v Praci nebo v Přerově. V přepočtu na jednu obec dostali nejvíce peněz lidé v Podolí (dohromady 172 zlatých), dále v Jiříkovicích a Bedřichovicích (shodně po 154 zlatých). Celkem bylo finančně podpořeno 131 subjektů ze 17 obcí.

Darované částky sice nemohly zásadně změnit svízelnou situaci potřebných osob, ale alespoň krátkodobě ulehčily a poskytly trochu naděje do budoucnosti. Na závěr se lze ztotožnit s biskupem Schrattenbachem, který při zdůvodnění, proč o této charitativní akci informoval veřejnost, uvedl: „*Člověk se cítí povinen tento zcela příkladný čin gnadenthalské obce zveřejnit, aby se stal vzorem pro ostatní*...“.¹⁶⁾

Poznámky:

- 1) Text vznikl v rámci výzkumného záměru Masarykovy univerzity v Brně MSM 0021622426 Výzkumné centrum pro dějiny střední Evropy: prameny, země, kultura.
- 2) Kopecký, František: Bitva u Slavkova a Morava v letech 1805–1806. Brno 2001, s. 101.
- 3) Zámek Slavkov-Austerlitz, fond Napoleonika, kopie telnické farní kroniky, Nd 105. Srov. Kopecký, František: Bitva u Slavkova, s. 99.
- 4) UHLÍŘ, Dušan (ed.): UNTERWEEGER, Kajetan: *Francouzi v Brně v roce 1805 aneb Moje utrpení v 1 domě v Brně za přítomnosti Francouzů od 15. listopadu 1805 do 10. ledna 1806*. Brno 1983, s. 1–10. Nově uveřejnil Unterweegerovy vzpomínky Dušan Uhlíř ve sborníku Třetí koaliční válka 1805–1806, s. 365–384. O situaci v Brně píše také Jiří Vaněk: Brno v době okupace francouzským vojskem 1805/1806. In: KOTULÁN, Jaroslav – UHLÍŘ, Dušan (eds.): *Evropa 1805. Sborník prací V. mezinárodního kongresu Brno, 26.–28. září 2005*. Brno 2006, s. 689–701; HOLEČEK, František: *Francouzská okupační správa Brna*. In: Třetí koaliční válka 1805. Třebíč 2004, s. 48–57.
- 5) *Brünner Zeitung der k. k. privilegierten mährischen Lehenbank*. Ročník 1806, číslo 3, s. 18.
- 6) Zámek Slavkov-Austerlitz, fond Napoleonika, kopie telnické farní kroniky, Nd 105. Srov. Kopecký, František: Bitva u Slavkova, s. 100.
- 7) Kronika dražovické farnosti vedené od roku 1701. Římskokatolický farní úřad Dražovice.
- 8) Zámek Slavkov-Austerlitz, fond Napoleonika, kopie šlapanické farní kroniky, Nd 109. Srov. Kopecký, František: Bitva u Slavkova, s. 111.
- 9) SVOBODA, Miroslav: „*Kterak proti všemu lidskému nadání s Francauzem vojna nastala...*“ In: FAJNBERG, Lukáš – HANUŠ, Jiří – MALÍŘ, Jiří (eds.): *Napoleonské války a historická paměť*. Brno 2005, s. 31–32.
- 10) UHLÍŘ, Dušan: *Slunce nad Slavkovem*. Praha 1984, s. 378.
- 11) Zámek Slavkov-Austerlitz, fond Napoleonika, kopie šlapanické farní kroniky, Nd 109. Srov. Kopecký, František: Bitva u Slavkova, s. 112.
- 12) UHLÍŘ, Dušan (ed.): Unterweeger, Kajetan: *Francouzi v Brně*, s. 23.
- 13) Vincenc Josef kníže Schrattenbach (18. 6. 1744 Brno–25. 5. 1816 Brno) působil na brněnském biskupském stolci v letech 1800–1816. Díky svým diplomatickým schopnostem se mu podařilo uchránit předešlé obyvatelé města Brna před většími škodami a rekvizicemi. BUBEN, Milan: *Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů*. Praha 2000, s. 304–305.
- 14) *Brünner Zeitung der k. k. privilegierten mährischen Lehenbank*. Ročník 1806, číslo 73, s. 586.
- 15) Diecézní archiv Biskupství brněnského, fond Biskupský ordinariát Brno, karton 434, inv. č. 185, sign. G 42.
- 16) *Brünner Zeitung der k. k. privilegierten mährischen Lehenbank*. Ročník 1806, číslo 73, s. 586.

Martin Rája: Hilfe für die betroffenen Einwohner des Austerlitzer Schlachtfelds

Von der Schlacht bei Austerlitz waren am meisten die Menschen in den Dörfern betroffen, die während der Schlacht mehrere Male ihren Herren wechselten (z.B. Telnice/Tellnitz und Sokolnice/Sokolnitz) und wo vornehmlich Gebäude und Gärten unter den kriegesischen Auseinandersetzungen litten. Schlimmer waren die Folgen der von beiden Seiten ausgehenden Gewalttätigkeiten, vor allem der Franzosen bei Beschlagnahmen und Plünderungen, hinzu kamen Infektionskrankheiten, Missernte und nachfolgend der Hunger der hiesigen Bevölkerung. Die Betroffenen erhielten am häufigsten Hilfe von Verwandten oder Bekannten aus anderen Orten, es ist auch eine nahezu moderne Art der Wohltätigkeit belegt. Sie erfolgte über Geld für die Betroffenen, das von „edelmütigen Menschenfreunden“ aus Horni Slezsko (Oberschlesien) über das Brünner Bistum geschickt wurde.

Mgr. Martin Rája je historik, který pracuje na Zámku Slavkov-Austerlitz a působí ve Výzkumném ústavu pro dějiny střední Evropy Historického ústavu Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Věnuje se zejména dějinám českých zemí v 19. a 20. století (napoleonské války, politické, sociální a církevní dějiny).

František Malý

Tematika napoleonských válek se stala koncem 18. století a v prvních desetiletích století následujícího vděčným a oblíbeným tématem mnoha hudebních skladeb, zejména klavírních. Hudební zpracování bitev, *bataglie*, známe sice již od doby renesance (např. William Byrd) a baroka (Ignaz Biber), ale napoleonská tematika má v tomto žánru své zvláštní hudební výrazové prostředky pro určité bitevní situace (palba z mušket, kanonáda, svist šavlí, jízda na koních, bubnování, troubení, vřava, označení armády podle národní hymny apod.). Typickým znakem těchto skladeb je protkání hudebního záznamu textovými titulky, které usměrňují posluchače ke správnému a skladatelem zamýšlenému vnímání smyslu hudby. Tento text je vepsán v určitých částech skladby do notového záznamu a byl pravděpodobně čten buď samotným klavíristou nebo komentátorem. Došlo tak ke spojení hudebního a jazykového znaku a posluchač mohl prožít celou skladbu jako příběh, což je zajímavější než vnímat hudbu jen absolutně.

Následující přehled skladatelů a jejich skladeb s napoleonskou tematikou není zcela určité úplný a týká se jen dobové klasické hudební tvorby, nepostihuje například vůbec oblast lidové písně.

Na předním místě si zasluhuje být jmenován **Daniel Gottlieb Steibelt** (1765 Berlin–1823 Petrohrad) – německý skladatel a klavírní virtuos, působící též v Paříži, Londýně a Petrohradě, napsal kromě 8 klavírních koncertů, 77 klavírních sonát také několik programních skladeb s tematikou napoleonských bitev:

„*Allegorical overture in commemoration of the signal naval victory obtained by admiral Duncan over the Dutch Fleet the 11th of October 1797 composed for the pianoforte*“. Tato klavírní skladba popisuje námořní bitvu u Campersdawn, kde anglické námořnictvo vedené admirálem Duncanem porazilo 11. 10. 1797 holandskou flotilu. Tuto skladbu zinstrumentoval pro dechovou harmonii (2 klarinety, 2 hoboje, 2 lesní rohy, 2 fagoty, trumpetu, serpent a velký buben) německý skladatel Karl Andreas Goepfert (1768–1818) a vydal v roce 1803 pod názvem *Combat Naval* v nakladatelství N. Simrocka v Bonnu. Skladba je opatřena textovými titulky komentujícími jednotlivé části bitvy.

„*L'incendie de Moscou*“ (Požár Moskvy) je další klavírní skladbou Steibeltovou, která líčí ústup Napoleonovy armády z vylidněné a hořící Moskvy v zimě roku 1812. Má několik částí s označením „*Désespoir*“ (Beznaděj), „*Invocation a Dieu*“ (Volání k Bohu), „*Voeux pour la Conservation d'Alexandre*“ (Přání za ochranu cara Alexandra), „*Plainte du vaincu, sur l'air Allons enfans de la patrie*“ (Nářek poražených na píseň Vzhůru dívky vlasti – Marseillaisu).

Další klavírní skladba „*La journée d'Ulm*“ (Bitva u Ulmu) popisuje francouzské tažení přes Bavorsko a prohru rakouské armády u Ulmu 15. 10. 1805, po níž Francouzi postupují k Vídni a Slavkovu.

V roce 1806 vyšla v pařížském nakladatelství Imbaut také Steibeltova původně klavírní skladba „*La bataille d'Austerlitz*“ upravená německým skladatelem Georgem Friedrichem Fuchsem pro dechovou harmonii (2 klarinety, 2 lesní rohy, 2



SKLADBA L.-E. JADINA LA GRANDE BATAILLE D'AUSTERLITZ
ZAZNĚLA V PODÁNÍ PETRY MATĚJOVÉ V KAPLI PAMÁTNÍKU MOHYLA MÍRU
BĚHEM VERNISÁŽE EXPOZICE "FENOMÉN AUSTERLITZ" 22. ČERVNA 2010
(FOTO MICHAELA BUDÍKOVÁ)

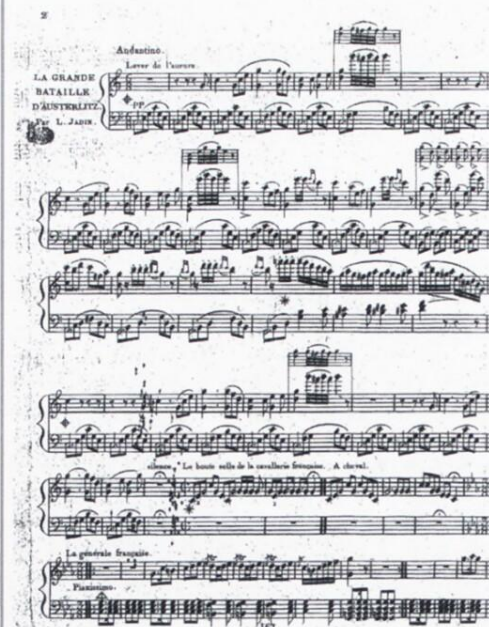
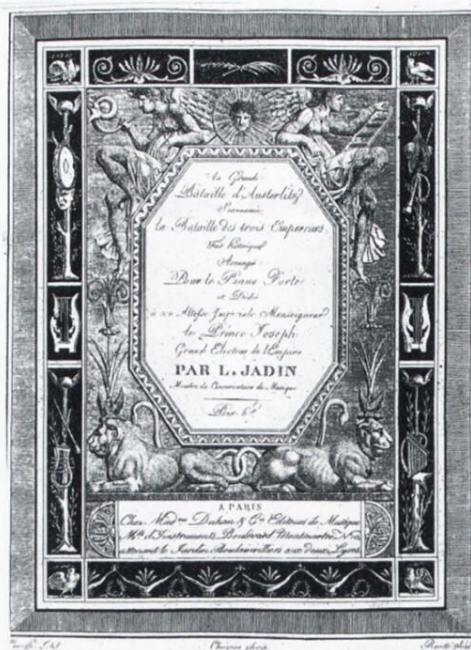
fagoty, flétna, trompetu a velký buben).

Sám **Georg Friedrich Fuchs** (1752–1821) je také autorem několika skladeb s napoleonskou tématikou. Jeho kompozice nejsou však zaměřené na sólový klavír, nýbrž na dechovou harmonii. V roce 1793 napsal „*La Bataille de Gemappes*“ a později „*La Bataille de Marengo*“, je také autorem skladby „*Bitva u Jeny*“

Bitvou francouzské revoluční armády u Jemappe (Belgie, 1792) se nechal inspirovat v roce 1796 také francouzský skladatel **Francois Devienne** (1759–1803) a napsal klavírní „*La Bataille de Gemappes*.“

Bitva u Marenga, kde Francouzi na italské půdě porazili 14. června roku 1800 rakouské vojsko, se stala námětem skladby „*Bataille de Marengo. Pièce militaire et Historique pour le Forte-Piano avec accompagnement de violon et basse. Dediée a l'armée de réserve.*“ kterou napsal další francouzský skladatel **Bernard Vigüerie** (1761–1819). Jednotlivé části mají názvy „*Commandement*“, „*Appel des Trompettes*“, „*Attaque*“. Skladba byla napsána a vydána brzy po bitvě. Opis skladby je uložen v římské Bibliotheca Casanatense. Skladba je protkána bohatým textovým komentářem.

Pařížský varhaník a skladatel **Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier** (1766–1834) napsal ke korunovaci Napoleona císařem v roce 1804 slavnostní ceremonii. Za rok nato, po vítězné bitvě Francouzů u Slavkova, píše klavírní „*Pièce militaire et historique pour le Forte-Piano avec accompagnement du Violon Précédée des Réjouissances du Camp Français pour l'anniversaire du couronnement de S. M. l'Empereur Napoléon. Dediée a la Grande Armée. Ce titre est suivie par le texte patriotique*

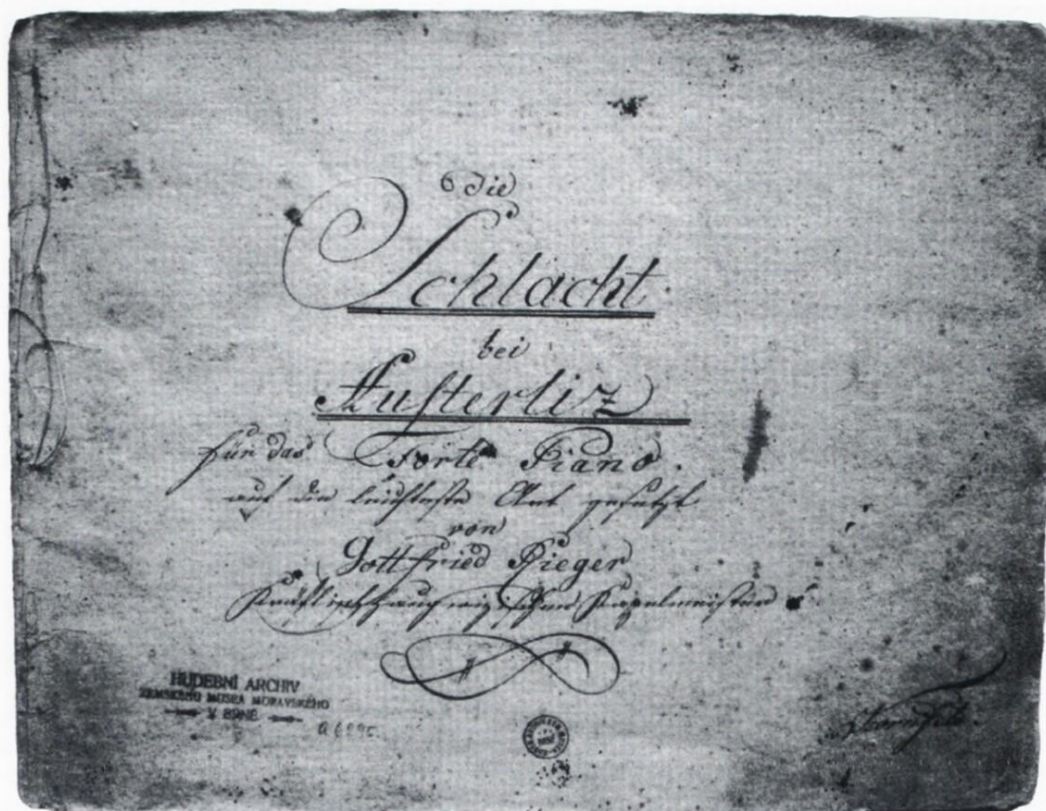


suivant: Bataille d'Austerlitz, donnée le 11 frimaire an 14 (2 décembre 1805). Noty jsou opatřeny opět textovými titulky, bez nichž bychom smyslu skladby nerozuměli. Např. v jedné části skladby se hudebně stylizuje, jak ruští zajatci musejí hrát Francouzům ruské valčíky.

Téma slavkovské bitvy zaujalo francouzského skladatele **Luise-Emmanuela Jadin** (1768–1853), který byl roku 1824 jmenován rytířem řádu čestné legie (tento řád byl ustanoven Napoleonem v roce 1802). Jadin vydal tiskem v Paříži klavírní skladbu „*La Grande Bataille d'Austerlitz*“. Jednotlivé úseky Jadinovy skladby jsou podrobně komentovány francouzským textem a v tomto případě si zaslouží ocitování:

Lever de l'aurore. — Le houte selle de la cavallerie française. A cheval. — La générale française. — Les soldats courent aux Arbes. — Roulement de tambour. — L'empereur des française traversant le camp pour se mettre a la tête de l'armée. — Roulement de tambour. — Départ de la grande armée. Pas redoublé. — L'armée française appercevant l'ennemi. — Bataille. Trompettes des Autrichiens. Fusillades des Français. — Les Russes avancent. — Trompettes des Français. — Melée générale. — L'Empereur des Français voulant faire cesser le carnage. — Un Regiment de cavalerie Russe poursuit les femmes et les enfans du village de Porlitz ils se réfugient pres l'armée française. — L'armée française tombe sur ces mêmes Russes et les pousuit sans relache. — Fuite des deus Empereurs d'Allemagne et de Russie. — Defuite complete de l'armée ennemie. — Cris de blessés. — Trompettes pour rallier les troupes française. — Roullement de tambours. — Victoire. — Marche triomphale. — Pendant cette marche les prisonniers defilent. — Les Français font executer des Valses par les musiciens prisonniers et disent en rejouissance de cette grande Victoire et de l'anniversaire du couronnement de NAPOLEON.

(Východ jitřenky. Francouzská kavalerie nasedá na koně. Francouzský generál. Vojáci běží do zbraně. Bubnování. Císař francouzský prochází tábor. Víření bubnů.



TITULNÍ LIST SKLADBY GOTTFRIEDA RIEGERA
(REPRODUKCE HUDEBNÍ ODDĚLENÍ MORAVSKÉHO ZEMSKÉHO MUZEA)



PARTITURA RIEGEROVY SKLADBY
(REPRODUKCE HUDEBNÍ ODDĚLENÍ MORAVSKÉHO ZEMSKÉHO MUZEA)

Odchod velké armády. Zrychlený krok. Francouzská armáda zpozoruje nepřitele. Troubení Rakušanů. Palba Francouzů. Rusové postupují. Všeobecná vřava. Kanony. Francouzský císař chce zastavit krveprolití. Pluk ruské jízdy pronásleduje ženy a děti uchýlené u francouzské armády v Pohořelicích. Francouzská armáda napadá Rusy a bez přestání je pronásleduje. Útěk rakouského císaře i ruského cara. Úplný útěk nepřátelské armády. Nářek raněných. Trumpety shromažďují francouzské oddíly. Víření bubnů. Volání Viktoria! Průvod zajatců. Francouzi si nechají hrát od zajatců a tančí ve výroční den korunovace Napoleona císařem).

Zmínka o pronásledování civilního obyvatelstva ruským plukem do Porlitz (Pohořelice) bude mylná, mohlo by se jednat spíše o Pozorice (Pozoritz), nebo snad Prace (Pratsch) či Ponětovice (Puntowitz).

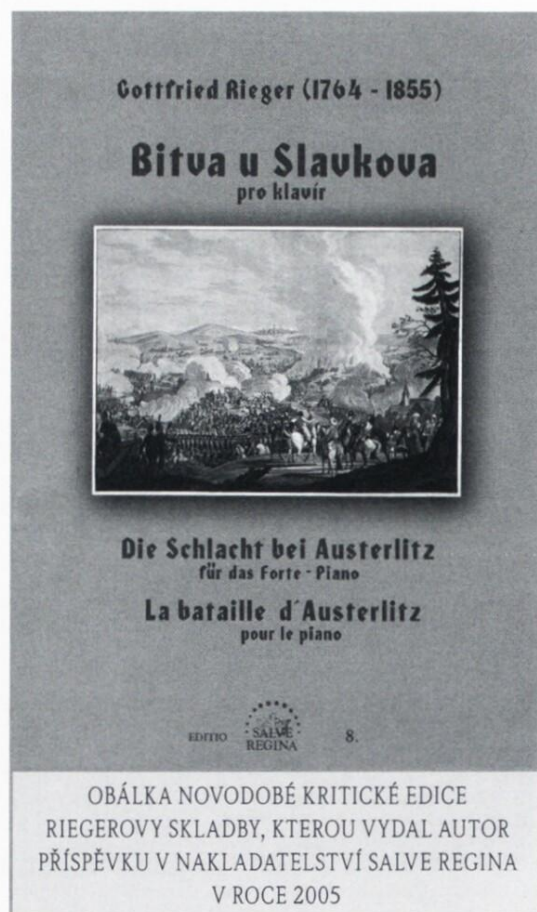
Zvláštní pozornosti si zaslouží významný brněnský skladatel **Gottfried Rieger** (1764–1855), který zpracoval téma slavkovské bitvy jako jediný z moravských hudebních tvůrců. Jeho skladba „Die Schlacht bei Austerlitz“ je napsána pro klavír a je opatřena podobně jako výše uvedené skladby textovými titulky v německém jazyce. Dochovala se v dobovém opisu a vlastní ji oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně pod signaturou A 6.295. Titulní list zní:

Die Schlacht bei Austerlitz für das Forte Piano. auf die leichteste Art gesetzt von Gottfried Rieger, Kräflischhaugwitzischen Kapelmeister.

Skladbu napsal Rieger mezi léty 1805–08, kdy působil v Náměšti nad Oslavou jako dvorní kapelník hraběte Jindřicha Viléma Haugwitze. (Více k této kompozici viz Malý, František: Unikátní klavírní skladba moravského autora o bitvě u Slavkova. In: Sborník konference Napoleonské války a historická paměť. Brno, Matice moravská 2005)

Skladba snese srovnání s ostatními zahraničními kompozicemi tohoto druhu a je v našich poměrech činem unikátním. Existuje její novodobá kritická edice, vydaná v roce 2005 k 200. výročí bitvy u Slavkova v trojjazyčné jazykové mutaci (Gottfried Rieger: Bitva u Slavkova. Brno, Editio Salve Regina 2005).

Mezi klavírními skladbami z doby napoleonských válek najdeme také „La grande Bataille de Waterloo“ od holandského skladatele **Christiana Friedricha Ruppeho** (1753–1826), stejnojmennou kompozici „Bitva u Waterloo“ od Angličana **Jonathana Blewitta** (1782–1853), „Bataille de Monmirail 1814“ od **P. L. Aubery Dubouleyho**, „Sur la passage du Niémen 1812“ od **Chenina**, „Bataille de Wagram“ od **Remyho** a „Bataille de St. Chaumont“ od **Giovanniho Paciniho** (1796–1867). Německý skladatel **Ferdinand Kauer** (1751–1831) ve skladbě pro housle, violoncello a klavír „Nelson's great naval battle“ líčí bitvu u Trafalgaru. **Jan Křtitel Vaňhal** (1739–1813)



má klavírní skladbu „*Velká námořní bitva u Abukiru*“, **Franz Christian Neubauer** nazývá svoji Sinfonii op. 11 „*La bataille de Martinestie*“. **Ludwig van Beethoven** (1770–1827) oslavil ve své orchestrální skladbě „*Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*“ (op. 91) vítězství Angličanů nad Francouzi ve Španělsku v roce 1813. Mnohem později a již ve zcela novém hudebněestetickém pojetí komponuje **Petr Iljič Čajkovskij** (1840-1893) v roce 1880 svou programní symfonickou skladbu „*Slavnostní přehra 1812*“ (op. 49) oslavující vítězství Rusů nad Napoleonem.

ZUSAMMENFASSUNG:

František Malý: Zeitgenössisches klassisches Musikschaffen, inspiriert durch die Napoleonischen Kriege und die Schlacht bei Austerlitz

Die Übersicht über die zeitgenössische Musik (sog. Battaglia – musikalische Schlachtengemälde, schon seit der Zeit der Renaissance bekannt), die vom Thema Napoleon und direkt von der Schlacht bei Austerlitz inspiriert wurde (außer Folkloreschaffen), umfasst die Kompositionen der österreichischen, deutschen und französischen Autoren D.G. Steibelt, G.F. Fuchs, B. Viguiérie, J.-M. Beauvarlet-Charpentier. Das Thema der Austerlitzer Schlacht wurde auch vom französischen Komponisten L.-E. Jadin, der die Komposition für forte piano schrieb, und vom Brünner Komponisten G. Rieger aufgegriffen; ihre Kompositionen entstanden kurz nach der Schlacht. Unter den Autoren der Klavierkompositionen aus der Zeit der Napoleonischen Kriege sind Namen der Zeitgenossen und späterer Komponisten zu finden (Ch. F. Ruppe, J. Blewitt, G. Pacini, F. Kauer, J.K. Vaňhal, L. van Beethoven, P.I. Tschaikowski).

PhDr. František Malý je kurátor Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně. Specializuje se na moravskou hymnodii a figurální hudbu 18. století.

Pavel Petržela

Odborná veřejnost, která se zabývá vývojem lidového odívání a celkovou konstrukcí krojů, považuje velmi často za rozhodující pro střih krojů zdobnost a módní trendy doby vzniku, případně i regionální sounáležitost. Není tomu tak, neboť lidový kroj byl na přelomu osmnáctého a devatenáctého století a následně až do jeho osmdesátých let běžným denním ošacením prostého venkovského lidu. Hlavním stimulem pro pořízení kroje byl tedy pohled ekonomický. Tuto problematiku už měli skvěle prozkoumanou ti, kteří mustrovali tehdejší pluky, neboť znali velmi dobře cenu každého kusu sukna. Věřte, že pořídit mundůry pro pluk nebyla levná záležitost. V té době vlastně existovala jedna šířka pro výrobu manufakturní i ruční, a to dvouloketní šíře, tedy 118,6 cm. Tím bylo jednoznačně dáno, že ideálním střihem je spojení předního hrudního dílu s bokem a stranou zad, doplněné o dvoudílné lunetové díly k páteři, či vlastně ose zad. Prostřih je minimální a je doplněn vnitřní a vnější stranou rukávu. Ten byl u vyšších jedinců doplněn manžetkou z prostřihu přednice na potřebnou délku. Tento lunetový střih – později nazývaný *princeps* – dovozoval i rotaci ramen a nebránil pohybu. Není lepšího způsobu ověření funkčnosti konstrukce oděvu než použití v mezním zatížení a tím i vyzkoušení praktičnosti, životnosti a umožnění co nejširší možnosti pohybu bez jakéhokoliv jeho omezení oděvem. Pro ověření schopnosti střihu je nejpříhodnější si všimnout svrchního ošacení jízdních formací. Kavaleristé v běžném vojenském životě i v boji využívají nejbohatší škálu mezních a fyzicky náročných pohybů s nejširším zatížením horních končetin a zad. Naložením rukávů mimo konturu těla dovolí kabátec pohyb všemi směry bez omezení. Proto byly i svrchní kabátce v krojovém odívání uzpůsobeny podle tohoto ověřeného, praktického a velmi pohodlného střihu. Pro větší pohyblivost byla postupně zkrácena i délka živůtku do pasu, namísto delších kabátků do půli stehů či ke kolenům, čímž se ještě více přiblížila vojenskému vzoru. Tak se objevilo i označování atilovým vzorem, neboť existoval názor, že francouzská armáda oblékala své jezdecké dle „uherského stylu“. Jak jsem koupil, tak prodávám, a protože jsem národopiscem pouze ze zájmu, využívám zkušenosti předků, kteří byli v naší rodině tvůrci lidových krojů po čtyři generace a jejich působení spadá až do poloviny devatenáctého století.

Protože jsem se zajímal o to, jaký dopad měla doba francouzských válek na náš region a hlavně na Vracov, v němž žiji od narození, nasbíral jsem poznatky o vlivu na vracovský kroj a na lidovou slovesnost. Podle tehdejšího společenského řádu spadl Vracov pod bzenecké panství. Vracov měl svůj kroj, do kterého se oblékali jeho obyvatelé, Bzenec nikoliv. Proto se v popisu a vyobrazení z r. 1836 objevuje pár v kroji z bzeneckého panství, i když se jedná o kroj vracovský. Popis je od Jiřího Demschera, vyobrazení Wilhelma Horna bylo pořízeno pro dokumentaci krojů při korunovaci císaře Ferdinanda českým králem v r. 1837. Jak z vyobrazení, tak z popisu je zřejmé, že svrchní kabátce nebyly černé, jak se nosí ve Vracově od začátku dvacátého století, ale tmavě modré. Podle pamětníků a zápisu ve farské kronice měla být podstatná část krojů ušita z francouzského sukna v pařížské modři, které pocházelo ze skladu, který

Francouzi zanechali v jednom ze zabraných židovských domů na bzeneckém rynku. Zvláštní je, že i dnes při hodech ve Vracově nese část ze starších mužů – „ženáčů“ lajble z modročerného sukna, tedy pařížské modři (dnešní mezinárodní číselné označení RAL 5011). Všichni mají tyto kabátce po rodičích či prarodičích a stáří těchto kabátků převyšuje sto let.

Dopad napoleonských válek do lidové slovesnosti je znám z pověstí a písní. Zvláštností ale zůstává skutečnost, že píseň vznikne, až se z události stane legenda, až ji přetaví svým myšlením nová generace, či spíše se podaří prolomit hradbu mlčení těch, kteří válečné hrůzy zažili a nikdy na ně nechtějí vzpomínat, natož se o ně s ostatními dělit. Je to pochopitelné, kdo zažije tolik utrpení, bolesti a zkázy, nechce se k nim vracet byť jen vyprávěním. Kdo zažil takové války, ví že vzpomínky jsou velmi bolestivé.

Tak existuje třeba i Napoleonská legenda, podle které se ve mlýně v Bohuslavicích na jednu noc uložil k noclehu samotný „Napolijón“, jak mu tu lidé říkali. Mělo to být 27. listopadu 1805. To už ale císař dlel týden v Brně v místodržitelském paláci. Byl to ale vysoce postavený muž nevelkého vzrůstu v šedém plášti a rohatým kloboukem s peřím a jel v otevřeném kočáru s doprovodem. Kdo to asi mohl být? Třeba generál César Gudin z Davoutova sboru, který se ke Slavkovu dostal až v začátku bitvy? Věk i vzhled by možná odpovídal. Stálo by za to prozkoumat to podrobněji a možná by vyšly najevo nové dosud neznámé skutečnosti nebo jen detaily pohybu aktérů historického dramatu.

V písňové tvorbě prostého obyvatelstva se objevují mnohem prozaičtější, ale citově velmi hluboké myšlenky. Texty jsou doslova nabitě emocemi a vypovídají o strastech obyčejných lidí, kteří válku příliš nechápali, ale stali se nechtěně její svědky a často i oběťmi. Tak se v našem regionu objevují následující texty :

Málo je nás málo, gde by sa nás bralo
/: gdyž nás odvád'ajú skoro každé jaro :/

Málo je nás málo takových junáků
/: co by z nás císař pán nadělál vojáků :/

Císař pán vojáků a Francúz mrzáků
/: málo je nás málo takových junáků :/

Protože podle kronikářů a letopisců a také rodinných pamětí přes náš region přešla francouzská vojska v letech 1805 – 1809 třikrát, je pochopitelný i další text písně :

Líto vám rodiče líto vám mosí byt
/: vychovali ste ně, na vojnu mosím jít :/

Vychovali ste ně jak v ořechu jádro
/: včil ně mosíte dat císařovi darmo :/

Císařovi darmo za malé tolárky
/: vyhádat z Moravy francúské vojáky :/

Jedna z písní se vztahuje ke skutečné události ze slavkovské bitvy, a to k mistrnému ústupu Bagrationova sboru směrem k Hodonínu a do Uher :

Tá mutěnská silnica je velice úzká,
mašíruje tam po ní pěchota francúská, ej pěchota francúská.

Nebyli to Francúzi, aj to byli Rusi,
oni leťá do Uher jak divoké husy, ej jak divoké husy

Oni leťá do Uher, šablenky jim zvóná,
na Francúze volajú, že jich nedohóná, ej že jich nedohóná.

Našla by se spousta dalších textů a nářevů, tyto tři ale jistě postačí k pochopení toho, co asi prožívali obyčejní lidé při průchodu armád a při odchodu jejich synů a bratrů do rakouské armády k obraně mocnářství. Přesto se objevují i bohatýrské písně, hrdinské legendy, ale také dřevěné hračky husarů, kyrysníků, granátníků. Celá tato pohnutá epocha nás jako národ změnila, spojila, i přes porážku pozvedla národní hrdost a na dlouhá léta poznamenala život rodin, obcí, země i státu.

ZUSAMMENFASSUNG:

Pavel Petržela: Die Napoleonischen Kriege und ihr Einfluss auf die volkstümliche Kleidung und Literatur

Der Amateur-Ethnograph aus Vracov/Wrazow schließt aus dem Beispiel des Materials, der Farbe und des Schnitts einer 1836 abgebildeten Wrazower Tracht, dass sie als direktes Ergebnis der Tatsache entstehen konnte, dass die Franzosen 1805 im Lager eines Hauses in Bzenec/Bisenz einen größeren Tuchvorrat zurückließen. Der zweite Teil des Beitrags zeigt einige Schöpfungen der volkstümlichen Literatur und rekapituliert ihre Inspirationsquellen.

Pavel Petržela je amatérský etnograf z Vracova.



Ges. u. Lith. v. W. H. Horn

Gedr. Joh. Beyerle

MAIERISCHE VOLKSTRACHTEN

Hradischer Kreis

Herrschaft Risenz, lediges Paar

Alpenländische Tracht.

KOLOROVANÁ KRESBA WILHELMA HORNA Z ROKU 1836 ZACHYCUJE SVATEBNÍ KROJ
JAKUBA ŠTĚPÁNA A KATEŘINY FRIDRICHOVÉ Z VRACOVA.

Kateřina Svobodová

Zájem o topografii a dokumentaci podoby krajin a měst souvisí s osvícenským ideálem rozvoje harmonické osobnosti, k níž nedílně patří kromě široce zaměřeného vzdělání ve vědách přírodních i společenských také poznání světa vůbec a nejbližšího místopisu obzvlášť. V první čtvrtině 19. století vznikají a tiskem vycházejí série pohledů na města, hrady a zámky, jež na objednávku majitelů panství i členů vládnoucích rodů vytvářejí krajináři akvarelisté a litografové. Za všechny jmenujme např. Jakoba Alta (1789–1872), který působil mj. na moravských salmovských panstvích, Jakoba Gauermannu (1773–1843) nebo Benedikta Piringera (1780–1826). Jejich příklad bezpochyby inspiroval i Františka Richtera, který patří k významným vedutistům Moravy první poloviny 19. století. Jeho kresby jsou dodnes badatelsky živým fondem a důležitým zdrojem informací pro historiky či památkáře při přípravách rekonstrukcí staveb i historických zahrad.

Narodil se 29. 8. 1774 v rodině brněnského stříbrníka Franze Richtera a dětská léta prožil v domě na Zelném trhu 8 v sousedství Ditrichštejnského paláce. Protože se chtěl stát chirurgem, vstoupil roku 1791 do učení k doktoru Ernstu Rincolinimu, otci známého brněnského lékaře, historika a sběratele umění Ernsta Karla Rincoliniho (1785–1867). Po třech letech pak přešel na Akademii císaře Josefa ve Vídni a vzápětí byl přidělen jako pomocný lékař k polní nemocnici rakouské armády, kde sloužil po čtyři roky. Souběžně si doplňoval vzdělání a jako aprobovaný ranhojič a porodník působil od roku 1802 ve službách Haugwiců v Náměšti nad Oslavou. Zajištěná existence umožnila mladému lékaři oženit se a založit rodinu, a když v roce 1807 dostal povolení pracovat jako chirurg na brněnském předměstí Josefov, přesídlila v té době již pětičlenná rodina do Brna. V roce 1815 byl František Richter přidělen k polní nemocnici v Boskovicích a téhož roku se pokusil získat uvolněné místo městského chirurga v Brně. Neúspěch této snahy způsobil radikální zvrát v životě tehdy už čtyřicetiletého Richtera: zcela rezignoval na svou dosavadní profesi a rozhodl se dále aktivně věnovat pouze kreslení a malování. Bylo to rozhodnutí jistě odvážné vzhledem k tomu, že v oboru umění byl autodidaktem, který – ač nepostrádal určité nadání – se učil pouze kopírováním grafických předloh a kreslením podle přírody. Umělecká škola, kterou založil a vedl, byla zpočátku velmi vyhledávaná a úspěšná, v první čtvrtině 19. století byl totiž mezi měšťanskými vrstvami v Brně velký zájem o výtvarné vzdělání a Richter byl jako učitel kreslení ceněn. Postupně však žáků ubývalo a umělec si jen s obtížemi vydělával na živobytí. Dožil se téměř osmdesáti šesti let (zemřel v Brně 12. 5. 1860), ale konec života měl neradostný – František Richter přežil manželku i všechny své děti a zemřel v bídě s vědomím, že zanechává bez prostředků nezaopatřené vnuky, o které se po smrti jejich matky, své dcery Karoliny, staral.¹⁾

Nejstarší známá Richterova veduta – pohled na Náměšť – je datována rokem 1804, avšak hlavní těžiště jeho tvorby spadá časově do 20. a 30. let 19. století, kdy vznikla většina z více než dvou stovek topografických prací, ztvárněných převážně technikou kresby kolorované akvarelem. V jeho díle však nechybí ani olejomalby, z nichž nejroz-

měrnější je plátno z roku 1828 *Zasvěcení obelisku na Františkově roku 1818*, zakoupené moravskými zemskými stavy za 450 zlatých.²⁾ Ve svých vedutách se zaměřil jak na samotné město Brno, tak na moravské hrady, zámky, města a obce.³⁾ Podle Richterových brněnských pohledů bylo v roce 1826 vydáno album šestnácti litografií, a to jak v černobílé, tak v kolorované verzi, při čemž tisk realizovali dílem bří Trasslerové v Brně a dílem Josef Trementsky ve Vídni. Kvalita tisku však nebyla bezchybná, i když Trementského listy jsou nepochybně lepší. Také kolorování je ne vždy zdařilé. Nicméně výtěžek byl nezanedbatelný – černobílý list se prodával za 48 krejcarů a kolorovaný stál 2 zlaté.⁴⁾ Samostatnou a poněkud překvapivou kapitolou v Richterově tvorbě je ambiciózní projekt *Dějiny Moravy*, cyklus sto patnácti tužkových kreseb a perokreseb, lavírovaných tuší, z let 1825–1826. Pokrývá časový oblouk od pravěku do roku 1769 a kromě historických výjevů představuje i známé moravské a brněnské pověsti. U jeho zrodu patrně stála inspirace litografickými ilustracemi české historie, které v Praze od roku 1824 vydával pod názvem *Dějiny české v kamenopisně vyvedených obrazech* Antonín Machek.

V řadě moravských vedut zákonitě nemohou chybět obce nacházející se na území, na němž se odehrála slavkovská bitva. Ne že by si František Richter přímo stanovil cíl zaznamenat všechna místa s bitvou související, ale jako současník napoleonských válek rozhodně vnímal jejich spojení s Bitvou tří císařů a věnoval se těm nejvýznamnějším z nich. Na prvním místě stojí obraz bitvy samé, rozměrný kvaš *Slavkovské bojiště (Bitva u Slavkova)* z roku 1806 (obr. 1), tedy vytvořený v roce následujícím po události. Richter, v té době působil v Náměšti, musel cíleně cestovat na bojiště a zpovídat pamětníky a očité svědky. V zachycení bitvy zúročil své zkušenosti armádního lékaře, nezapomněl na hlavní postavu – císaře Napoleona Bonaparta s velitelským gestem na bílém koni v čele francouzského vojska, ale výtvarně práci příliš nezvládl – krajina působí kulisovitě a vojenské formace jako šiky loutek. Nesporné je autorovo citové zaujetí, které koresponduje s dobovým romantickým pohledem na svět, nechybí emotivní epizody, např. detail koně truchlícího nad padlým jezdcem, a celkový dojem umocňuje zamračená zimní obloha.

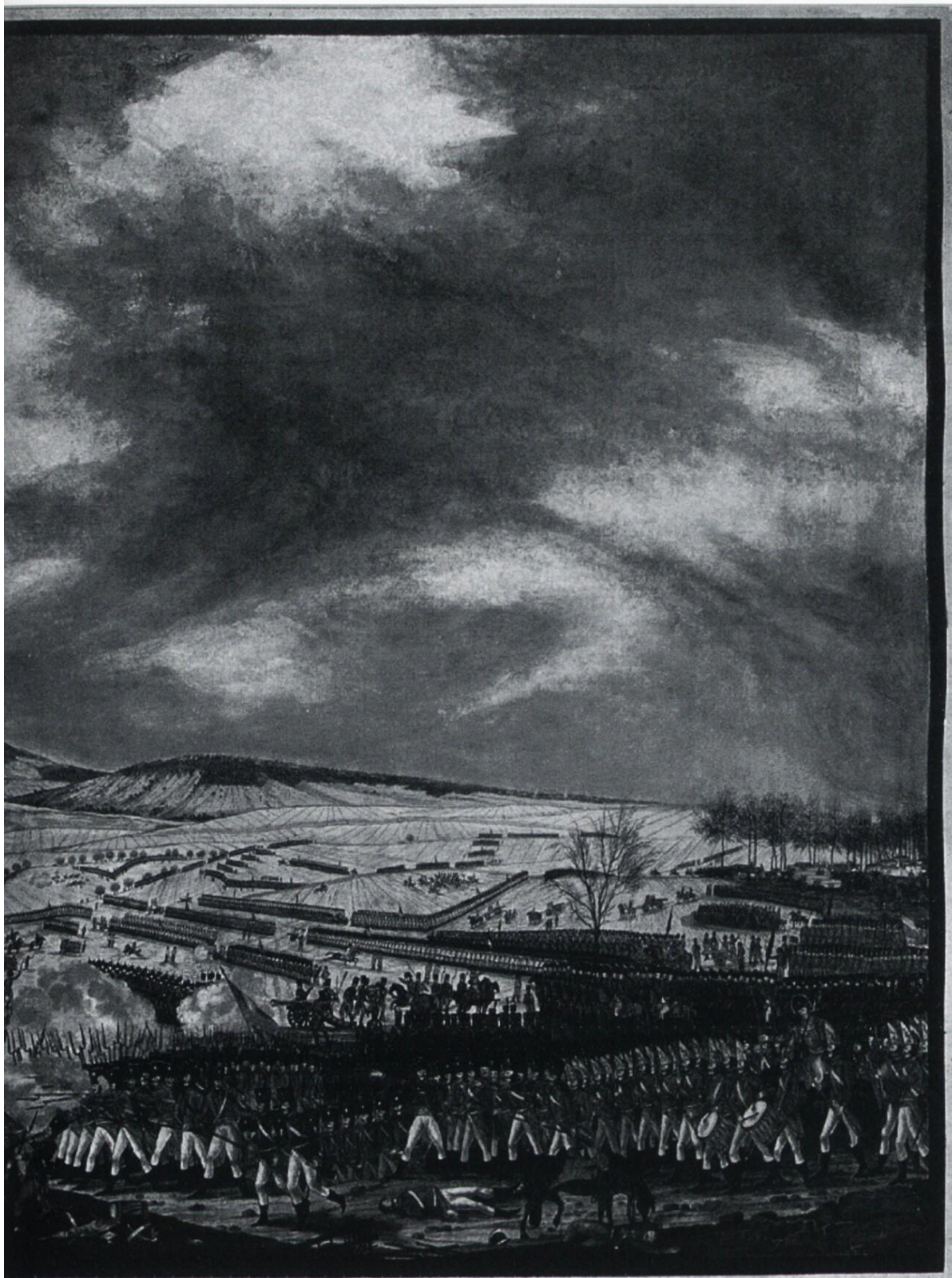
Znovu se Richter vrátil do dějiště bitvy ve 20. letech 19. století už jako „profesionální“ výtvarník. Z té doby pocházejí tři pohledy na slavkovský zámek (obr. 2) a tři veduty Pozořic, z nich jedna přímo zachycuje bitevní pole a autor si pečlivě zaznamenal jména obcí, na kresbě označených čísly (obr. 3). Samozřejmě nechybí obvyklá stafáž vesničanů s dobyt看, oživující jinak liduprázdné prostředí. Další s bitvou bezprostředně související vedutou je pohled na Starou pozořickou (přesněji kovalovickou) poštu a mýtní stanici (obr. 4), která zde byla zřízena už v roce 1785 jako soukromá a dědičná pošta, zajišťující stanice na cestě mezi Brnem a Vyškovem. Richter zde představuje místo Napoleonova pobytu v předvečer bitvy zcela mírumilovným výjevem přepřahání koní poštovního vozu. Ve třicátých letech zachytil kreslíř ještě zámek v Sokolnicích, Telnici a především další pohled na bitevní pole, tentokrát z kopce nad Prací, z místa nedaleko dnešní Mohyly míru. Snahu o přesnou charakteristiku prostoru a jeho historie dokumentuje opět zápis jmen obcí, byť se některé z nich jeví v hlubokém průhledu na vzdáleném horizontu téměř neznatelné (obr. 5).

Richter poměrně často umísťuje do svých vedut sám sebe, většinou jako muže v cylindru a modrém kabátě, který otočen zády k pozorovateli buď hledí do krajiny či hovoří s lidmi, anebo sedí a kreslí. Také kresby související se slavkovským bojištěm



BATAILLE D'AUS

nám autora v této podobě představují, ať už kreslíčího na poli před Pozořicemi nebo Slavkovem, či pozorujícího kraj z prateckého návrší. Ostatní figurální stafáž zabydlující zobrazené krajiny představuje většinou vesničany, pasáčky, ženy s nůsemi trávy, ale i dámy v biedermeierských krinolínách a pány v cylindrech a šosatých kabátech; nechybí domácí zvířata a občas i autorův(?) pes. Richterovy veduty mají nepochybnou dokumentární hodnotu, nesou však někdy více, někdy méně patrné známky toho, že



IBRE MDCCCV.

OBR. 1 FRANTIŠEK RICHTER, SLAVKOVSKÉ BOJIŠTĚ (BITVA U SLAVKOVA), 1806,
KVAREL, KVAŠ, PAPÍR, 55,5×90 CM,
MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ, INV. Č. B 1492
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ, KAMIL TILL)

malíři se nedostalo uměleckého školení: perspektiva občas není zvládnuta bezezbytku a figury jsou často anatomicky nepravděpodobné, což je vzhledem k původní Richterově profesi lékaře až zarážející. Přesto tyto chyby nevnímáme nebo je přehlédneme pro zlehka naivní půvab kreseb a upřímnou snahu autora zachytit viděné co nejlépe a nejvěrněji.

**Veduty Františka Richtera ze slavkovského bojiště
ve sbírkách Moravské galerie v Brně:**

Slavkovské bojiště (Bitva u Slavkova), 1806, akvarel, kvaš, papír, 55,5×90 cm, sign. vpravo dole: Franz Richter delinavit et pinxit 1806.; dole uprostřed: BATAILLE D'AUSTERLITZ LE 2 DECEMBRE MDCCCV.
Moravská galerie v Brně, inv. č. B 1492, získáno 1892

Slavkov, pohled na zámek a kostel, 1822, pero, akvarel, běloba, papír, 26,4×39,7 cm, nesign., vpravo dole datace: Brünn am 22 7ber 822
Moravská galerie v Brně, inv. č. B 1734, získáno 1931

Výhled na bitevní pole z roku 1805 u Pozořic, 1829, tužka, akvarel, papír s průsvitkou, 62,1×99,7 cm, sign. vlevo dole: Nach der Natur gezeichnet den 8 u 9 ten Juny 829. Franz Richter; vpravo dole: Fürst Lichtensteinscher Markt Bosorschtz. 2 Meilen östlich von Brünn.; pod kresbou dole uprostřed: 1 Prazen, 2 Jyrschikowitz, 3 Kobelnitz, 4 Budowitz, 5 Menitz, 6 Sokolnitz, 7 Lauschtz, 8 Dwaroschna, 9 Raigern, 10 Telnitz.; nahoře uprostřed: Aussicht von den Höhen von Bosorschtz auf das Schlachtfeld von 1805
Moravská galerie v Brně, inv. č. MM 2257, získáno 1920

Pošta v Pozořicích, 1827, tužka, akvarel, papír s průsvitkou, 35,5×54 cm, nesign.; vpravo dole: gezeichnet den 20 Aug 827; pod kresbou dole uprostřed: Das Posthauß bei Posorzitz
Moravská galerie v Brně, inv. č. MM 2258, získáno 1920

Celkový pohled na Pozořice, 1828, tužka, akvarel, papír s průsvitkou, 32,1×52,1 cm, sign. vlevo dole: gezeichnet Franz Richter 828 15 September; vpravo dole: Mark Pozorschtz. Posořitz. Fürst Lichtensteinsche Herrschaft.
Moravská galerie v Brně, inv. č. MM 2259, získáno 1920

Výhled z Prateckého kopce, 1834, tužka, akvarel, šedomodrý papír, 35,6×48,5 cm, sign. vlevo dole: Franz Richter gezeichnet den 19 Mai 834; pod kresbou dole uprostřed: Aussicht von Bratzerberge; v kresbě: Telnitz, Menitz, Lautschitz, Lukowitz, Sokolnitz, Raigern, Modritz, Turas, Maxdorf, Irschigowitz, Brünn
Moravská galerie v Brně, inv. č. MM 2269, získáno 1920

Zámek v Sokolnicích, 1831, tužka, akvarel, šedý papír, 37,2×48,7 cm, sign. vlevo dole: nach der Natur gez. den 22 Maÿ 831; vpravo dole: v Franz Richter; pod kresbou dole uprostřed: Schloss Sokolnitz
Moravská galerie v Brně, inv. č. MM 2297, získáno 1920

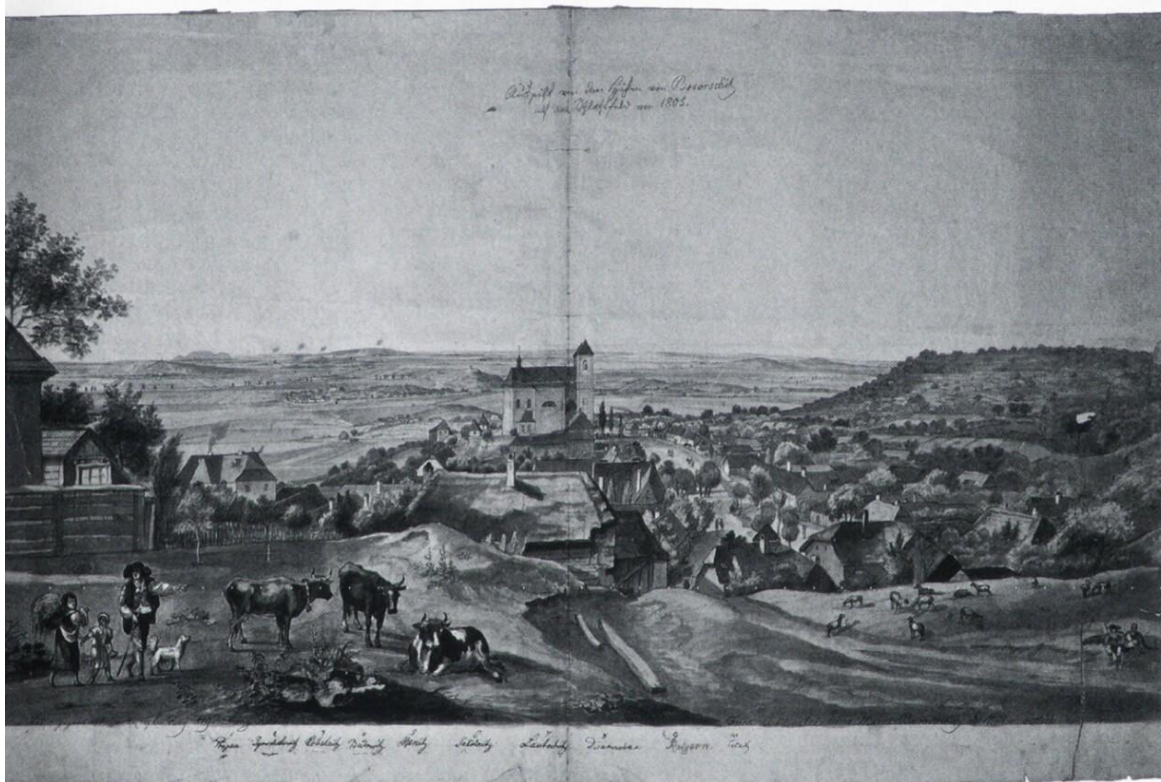
Celkový pohled na Telnici, 1831, tužka, akvarel, šedomodrý papír, 35,6×46,8 cm, sign. vlevo dole: nach der Natur gez 23 Mai 831; vpravo dole: Franz Richter fec; pod kresbou uprostřed: Telnitz
Moravská galerie v Brně, inv. č. MM 2300, získáno 1920

Slavkov – pohled na zámek a kostel, /1822/, skica k inv. č. B 1734, lavírovaná tužka, papír, 27,4×48,6 cm, nesign.; dole uprostřed: Austerlitz in Mähren
Moravská galerie v Brně, inv. č. MM 2308, získáno 1920

Slavkov – pohled na zámek a kostel od severu, 1825, tužka, akvarel, papír s průsvitkou, 35,6×46,4 cm, nesign.; vpravo dole: gezeich den 23 Juny 825; pod kresbou dole



OBR. 2 FRANTIŠEK RICHTER, SLAVKOV, POHLED NA ZÁMEK A KOSTEL, 1822,
PERO, AKVAREL, BĚLOBA, PAPÍR, 26,4×39,7 CM, MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ, INV. Č. B 1734
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ, MICHAELA DVOŘÁKOVÁ)



OBR. 3 FRANTIŠEK RICHTER, BITEVNÍ POLE Z ROKU 1805 U POZOŘIC, 1829,
TUŽKA, AKVAREL, PAPÍR S PRŮSVITKOU, 62,1×99,7 CM, MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ, INV. Č. MM 2257
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ, MICHAELA DVOŘÁKOVÁ)

uprostřed: Die Pilger bei Austerlitz von der Abendseite
Moravská galerie v Brně, inv. č. MM 2309, získáno 1920

Poznámky:

- 1) SCHRAMM, Wilhelm: *Der Brünner Maler Franz Richter (1774–1860). Eine biographische Skizze, zumeist nach handschriftlichen Quellen verfaßt*, in: Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums, 14, 1914, s. 12.
- 2) *Zasvěcení obelisku na Františkově r. 1818*, 1828, olej, plátno, 145×224 cm, sign. dole uprostřed: FRANCISCUS RICHTER BRUNENSIS DEL: ... PINX: 1828.; nad signaturou přípis: FEST DER OBELISKWEIHE AM FRANZENSBERG. 4=sbr. 818. Moravská galerie v Brně, inv. č. A 376. SCHRAMM, tamtéž, s. 5.
- 3) Brněnské veduty jsou dnes uloženy ve sbírkách Muzea města Brna, ostatní Richterovy práce ve sbírkách Moravské galerie v Brně, v obou případech pocházejí z fondu Matice moravské, kam přešly roku 1881 odkazem z majetku Bedřicha Silva Taroucy. Srov. SVOBODOVÁ, Kateřina: *Donátoři, mecenáši, sběratelé*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně 2010, s. 17. Na 50 temper představujících moravské hrady a přírodní památky se nachází v lichtenštejnských sbírkách. Srov. *Mähren. Malerische Ansichten aus Romantik und Biedermeier*. Katalog výstavy v zámku Grafenegg bei Krems. Hg. von Adalbert Stifter Verein, München 1975, s. 13–14.
- 4) SCHRAMM, tamtéž, s. 6.

Literatura:

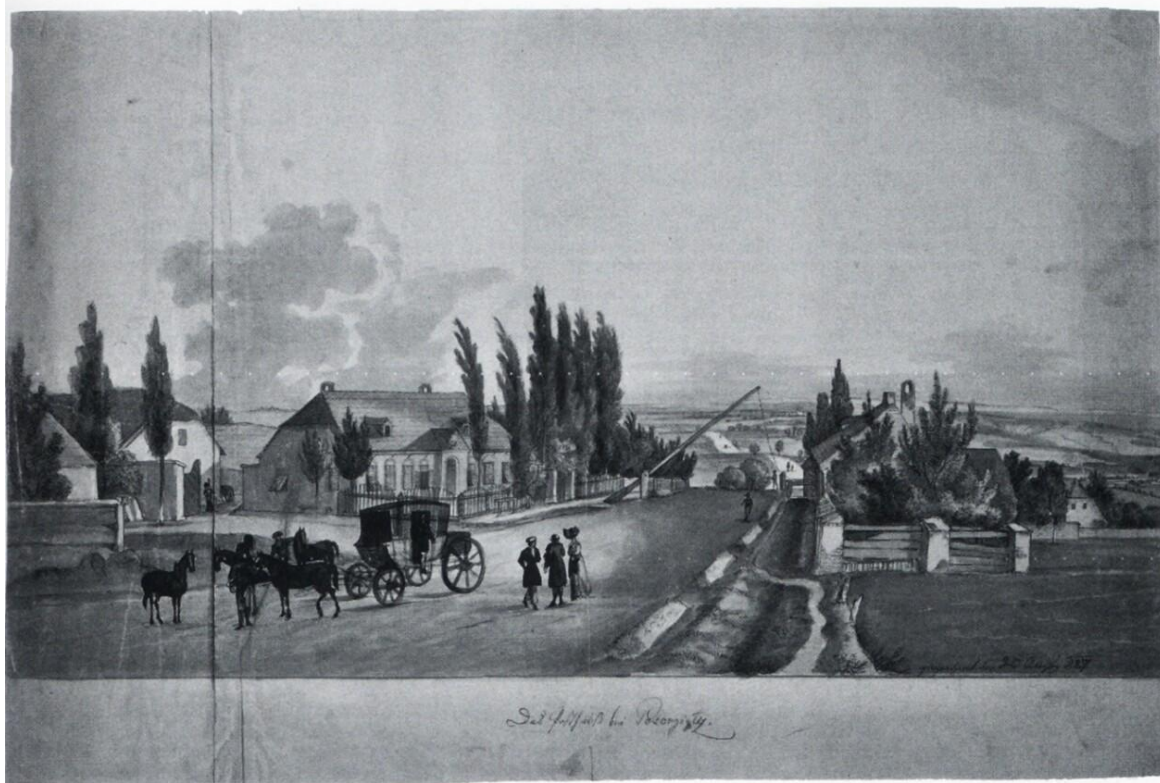
- KUSÁKOVÁ, Helena: *Dílo Františka Richtera I*, in: Časopis Moravského muzea, Vědy společenské, XXXIX, 1954, s. 182–218.
- Mähren. Malerische Ansichten aus Romantik und Biedermeier*. Katalog výstavy v zámku Grafenegg bei Krems. Hg. von Adalbert Stifter Verein, München 1975.
- RILLE, Albert: *Zwei mährische Maler: Franz Richter und Ferdinand Krumholz*, in: Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums, 16, 1917, s. 15–31.
- SCHRAMM, Wilhelm: *Der Brünner Maler Franz Richter (1774–1860). Eine biographische Skizze, zumeist nach handschriftlichen Quellen verfaßt*, in: Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums, 14, 1914, s. 1–13.
- SVOBODOVÁ, Kateřina: *Donátoři, mecenáši, sběratelé*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně 2010.
- TOMAN, Prokop: *Nový slovník československých výtvarných umělců*, sv. II, Praha 1950, s. 362.
- THIEME, Ulrich, BECKER, Felix: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. XXVIII, Leipzig 1934, s. 289.

ZUSAMMENFASSUNG:

Kateřina Svobodová: Franz Richter und seine Zeichnungen unter Beachtung der Landschaft der Schlacht bei Austerlitz

Der Landschafts- und Vedutenmaler Franz Richter war von Beruf Chirurg und Geburtsassistent, er arbeitete bis zu seinem vierzigsten Lebensjahr im Feldlazarett der österreichischen Armee und an anderen Orten. Nach dem erfolglosen Versuch, Stadtchirurg in Brünn zu werden, gab er seinen Beruf auf. Obwohl er als Künstler ein Autodidakt war, begann er sich voll und ganz dem Zeichnen und Malen sowie dem Unterricht in seiner eigenen Zeichenschule zu widmen. Sein Werk besteht vornehmlich aus Ansichten der mährischen Burgen, Schlösser und Städte, Veduten von Brünn und dem umfassenden Zyklus „Die Geschichte Mährens“. Die meisten der mehr als zweihundert topographischen Arbeiten entstanden in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, darunter einige mit direktem Bezug auf die Drei-Kaiser-Schlacht. Bereits 1806 gestaltete er konkret die Schlacht, darüber hinaus schuf er Ansichten vom Schlachtfeld und Veduten der mit der Schlacht verbundenen Plätze. Zugleich ist er der Autor der monumentalen Leinwand „Einweihungsfeier des Obelisk auf dem Franzensberg 1818“, das die Stände des Landes Mähren erwarben.

PhDr. Kateřina Svobodová je kurátorka sbírky umění 19. století Moravské galerie v Brně. Zabývá se zejména tvorbou malířů vídeňské školy a umělců spjatých s Moravou.



OBR. 4 FRANTIŠEK RICHTER, POZOŘICE – POŠTA, 1827,
TUŽKA, AKVAREL, PAPIR S PRŮSVITKOU, 35,5×54 CM, MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ, INV. Č. MM 2258
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ, MICHAELA DVOŘÁKOVÁ)



OBR. 5 FRANTIŠEK RICHTER, VÝHLED Z PRATECKÉHO KOPCE, 1834, TUŽKA, AKVAREL, ŠEDOMODRÝ PAPIR,
35,6×48,5 CM, MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ, INV. Č. MM 2269 (FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)

Petr Haimann

Bitva u Slavkova byla a je stálým inspiračním zdrojem pro mnoho umělců z různých oblastí. Nedá se ovšem říci, že by se toto téma u někoho vinulo jako Adrianina nit od školních let až do věku, kterému u nás říkáme důchodový, tak jako u akademického malíře Karla Zemana. Navíc nevím, kolik umělců by se mohlo vykázat osobní účastí v každoročně opakovaných bitvách v uniformě granátníka císařského pluku Kaiser Franz jako on. Naštěstí se v těchto bitvách bojuje vždy bez ostrých nábojů, a tak jeho nepřehlédnutelná postava nedoznala úhony.

Než se začneme věnovat přehledu jeho medailérského díla, věnovaného slavkovské bitvě a událostem kolem ní, chtěl bych nezasvěceného čtenáře upozornit na to, že Karel Zeman se nevěnuje této, pro některé slavné a šťastné a pro některé nešťastné nebo dokonce tragické události, jenom svým dílem trojrozměrným – medailemi, ale i „placatým“ – grafikami. Techniku si k tomu vybral z nejtěžších, mědiryt, vyžadující dokonalé zvládnutí kresby, smysl pro řád, zručnost ve vedení rydla a ohromnou trpělivost. Oběma těmito výtvarným oborům, mnohdy ideově i obsahově provázaným, se věnuje od studentských let a v obou získal úspěch jak doma, tak i v zahraničí.

Už jeho diplomová práce na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, nazvaná „Lidové kroniky o bitvě u Slavkova 1805“, byla důkazem jeho zájmu o událost, která ve své době výrazně poznamenala severovýchodní okolí Brna a i samotné město. Díky této práci získal Karel Zeman stipendium Gutenbergova muzea v Mohuči, což mu mj. umožnilo studovat napoleonské památky v muzeích tehdejší západní Evropy, především v pařížské Invalidovně a vídeňském Arsenalu. Poznatky o zbraních a uniformách získával i z celé řady cizojazyčných publikací. Doba napoleonských válek je pro výtvarníka zajímavá právě barevností a střihy vojenských uniforem, které mnohdy vycházely z národních tradic. Nebyl by to ale Karel Zeman, kdyby se nechal uspokojit jen vnějšími zajímavostmi. Musel k tomu znát vždy i další okolnosti, příčiny, důvody. Tak se z něj stal postupem času znalec poměrů empírové doby Bonapartova konzulátu a posléze císařství. Poměrů týkajících se nejen politiky a vojenských událostí, ale i soukromí významných osobností. Když pak se zaujatostí sobě vlastní o tom všem vypráví, zjišťujete, že jeho nadání není jen výtvarné.

Lásku k medailím můžeme považovat za zákonitý důsledek lásky k historii a také k numismatice jako jednomu z obrazů lidských dějin. Už jako chlapce jej okouzlovaly antické mince a renesanční medaile ve sbírce jeho otce. Není pak žádným překvapením, že výtvarně nadaný mládenec se velice časně začal pokoušet o vlastní vyjádření svých představ na malém kotoučku kovu. A v první medaili, kterou se podařilo realizovat, by vůbec nikdo nehledal práci studenta brněnské „Šuřky“, tehdy zvané Střední škola uměleckého průmyslu. A to ani výtvarná komise Českého fondu výtvarných umění, která musela dílo schválit nejen kvůli honoráři, ale i kvůli následné realizaci. Úsporné vyjádření portrétu Napoleona a symbolů slavkovské bitvy odpovídalo totiž dílu vyzrálého umělce. Je třeba ještě dodat, že razidla pro medaili vyryl Jan Locker, skvělý rytec z brněnské Zbrojovky. Uhlazující stylizace, v duchu výtvarné tvorby šede-



ZEMANOVA MEDAILE K 200. VÝROČÍ NAROZENÍ CÍSAŘE NAPOLEONA I., 1969
(VYRYL JIŘÍ LOCKER, VYDAL ONV BRNO-VENKOV)



MEDAILE SLAVKOVSKÁ BITVA, 1991 (RAZIDLA BYLA OSOBNĚ DORÝVÁNA AUTOREM,
VYDALO HISTORICKÉ MUZEUM VE SLAVKOVĚ U BRNA)

sátých let, však Karla Zemana nemohla nadlouho uspokojit. Potřeboval doplnit ztvárňovanou plochu drobnými detaily, ne proto aby předváděl svoji zručnost, ale aby celé dílo oživil někdy skrytou, jindy zcela jasnou symbolikou, doplňující na rubové straně hlavní motiv líce.

Svým medailérským dílem se poté vrátil na slavkovské bojiště až po dvaceti letech. Na líci medaile vidíme tvář Napoleona, vyjadřující pevné odhodlání, sledující své gardy, jak pochodují za zvuků bubnů do bitvy. Na rubu je symbolicky vyjádřen již výsledek, vztyčený vítězný orel na žerdi francouzského praporu a zdvižená ruka umírajícího ruského vojáka, ze které vypadává šavle. V pozadí je ještě nemilosrdná válečná vřava, které se účastní pěšáci i jízda.

Brzy nato následovala medaile s medailony tří císařů, v jejichž jméně se vojska utkala. Nahoře vítězný Napoleon a dole poražení spojenci František II. a Alexandr I. Zcela dole je lidská lebka, z níž vyrůstají vavřínové ratolesti, jako připomínka daně za Bonapartovy vavříny.

Na rubu je symbolika výsledku bitvy vyjádřená napoleonským orlem držícím pod sebou v pařátech rakouského a ruského orla za jejich koruny. To vše je pak ještě propleteno třemi šavlemi. Tato medaile byla ražena ve třech velikostech a část nákladu



MEDAILE BITVA TŘÍ CÍSAŘŮ, 1991 (RAZIDLA BYLA OSOBNĚ DORÝVÁNA AUTOREM, VYDALO HISTORICKÉ MUZEUM VE SLAVKOVĚ U BRNA)



MEDAILE JOACHIM MURAT, 2001 (RAZIDLA BYLA OSOBNĚ DORÝVÁNA AUTOREM, VYDAL SANTON)

byla pro Klub vojenské historie v Brně opatřena ouškem a zavěšena na stuze.

Pro Napoleonskou společnost navrhnul Karel Zeman členský odznak s velkým písmenem „N“, ležícím na napoleonském orlovi nad pověstným slavkovským sluncem.

V roce 2001 vznikla medaile připomínající Napoleonova maršála a švagra Joachima Murata, schopného vojevůdce a nakonec i neapolského krále. Na líci je v profilu zleva fešácká hlava kudrnatého a ženami obdivovaného vojáka a jeho ozdobný monogram. Na rubu maršál na koni, pozvedající šavli nad hlavu. Pod ním v popředí náznak bitevní vřavy zobrazené bojujícím francouzským kyrysníkem a ruským husarem. Rovněž tato medaile byla ražena ve dvou velikostech.

Další medaile nazvaná Bitva tří císařů vyšla ke dvoustému výročí této krvavé události. Na líci jsou opět tři medailony s portréty představitelů tří tehdejších mocností. Jsou zobrazeni v dobovém empírovém pojetí, zdůrazněném matováním, připomínajícím tehdy oblíbený porcelánový biskvit. Nahoře vítězný Napoleon a pod ním poražení František a Alexandr. Na zbývající ploše medaile je pětka vojáků na koních, znázorňující boj o život ve jménu panovníka, ať už jsou to na pravé straně ruští kyrysníci nebo vlevo francouzští kavaléristi. Fragmenty ve spodní části – přilba, ruka a koňská hlava symbolizují ty méně šťastné, kteří zůstali na bojišti.

Na rubu jsou po stranách vojenské standarty s císařskými symboly. Vlevo standarta



NAHOŘE MEDAILE BITVA TŘÍ CÍSAŘŮ 1805-2005, 2005
(V PROVEDENÍ PROOF, VYDALA ČESKÁ MINCOVNA JABLONEC N. N.),
VLEVO ČLENSKÝ ODZNAK
ČESKOSLOVENSKÉ NAPOLEONSKÉ SPOLEČNOSTI, 1991
(VYDALA ČESKOSLOVENSKÁ NAPOLEONSKÁ SPOLEČNOST)



čtvrtého francouzského pluku, po vzoru římských legií opatřená nahoře císařským orlem. Vpravo dva prapory rakouského a ruského pluku. Mezi těmito vojenskými „talismany“ pochodují proti sobě šiky soupeřících armád. To, že je zde zobrazen vojenský prapor s číslem čtyři pod orlem, není náhodné, protože byl jediným, o který Francouzi v bitvě přišli. Má být připomínkou byť jen částečného úspěchu spojeneckých armád a dokládá to také, že je autor s historií bitvy dobře obeznámen.

K jubileu bitvy byla v roce 2005 vydána další medaile, opět ve dvou velikostech. Ta je tentokrát spíše připomínkou Napoleonových velitelských a takticko-strategických schopností než hrůzy, kterou každá bitva přinášela. Na líci je kompozičně neobyčejně zdařile vyjádřena Napoleonova osobnost, řídícího celou akci. Císař sedí na koni s napřímenou pravou rukou ukazující rázným gestem vlevo dolů. Na stejnou stranu, kam je pootočen Napoleon, je otočena i hlava koně, a oba tak tvoří jakoby jeden celek nejenom kompoziční, ale i duchovní. Za nimi je karé granátníků staré gardy, elity francouzské armády.

Na rubu jsou hlavním motivem zkřížené šavle v rukou dvou bojovníků. Symbolika často používaná pro označení bitev např. na mapách. Za šavlemi, překřizujícími pole medaile je zachycen francouzský myslivec v šavlovém souboji s ruským husarem.

Zatím poslední medaile věnovaná Napoleonově přítomnosti na Moravě měla být původně též vydána ke dvoustému výročí slavkovské bitvy, ale to už bylo nad autorovy časové i kapacitní možnosti. Vznikla tak medaile, připomínající dvoustá výročí jeho dvou pobytů ve městě Brně. Poprvé to bylo v roce 1805, kdy bydlel ve dnech 20.–28. listopadu v Místodržitelském paláci před svým vítězstvím na bojišti u Slavkova a posléze i po bitvě od 7. do 12. prosince. Tehdy vyhlásil z balkonu paláce vznik Bavorského království. Místodržitelský palác se mu zřejmě zalíbil, a tak si v něm vytvořil hlavní stan Velké armády po vítězné bitvě u Wagramu a na základě příměří uzavřeného 12. července 1809 ve Znojmě. O šest dní později se tehdy v Místodržitelském paláci ubytoval maršálek Davout se svým štábem, 16. září pak přijel na dva dny sám Napoleon.



NAHOŘE MEDAILE 200. VÝROČÍ BITVY U SLAVKOVA, 2005 (VYDAL SANTON)
NÍŽE UPROSTŘED MEDAILE POBYT CÍSAŘE NAPOLEONA V BRNĚ, 2005 (VYDALA ČNS, POBOČKA V BRNĚ
S FIRMAMI SANTON A ING. POSPÍŠIL MEDAILE)



DOLE PAMĚTNÍ DESKA NA MÍSTODRŽITELSKÉM PALÁCI V BRNĚ PŘIPOMÍNAJÍCÍ ZDEJŠÍ
NAPOLEONOVY POBYTY BYLA ODHALENA V ROCE 1995. (FOTO IRENA ARMUTIDISOVÁ)



Na líci medaile je císař zobrazen jakoby okem pozorovatele stojícím dole a trochu stranou před palácem. Postava Napoleona zaujímá na balkoně paláce typický postoj. Pravou ruku má zasunutou pod vestu a levou se opírá o zábradlí. Přehlíží shromážděné vojáky a připravuje se k projevu. Na rubu pak tatáž situace jako na líci, ze které byl vybrán velký detail, ale pohled je ortogonální a z většího odstupu. Je tak patrné, že balkon je nad hlavním portálem. Po stranách jsou na líci medaile na koních dva kyrysníci tasící palaše na císařovu počest.

Na paměť císařova pobytu v Místodržitelském paláci byla na jeho fasádě osazena pamětní deska, rovněž dílo Karla Zemana. Byla odhalena za přítomnosti francouzského velvyslance a Karel Zeman přijal jeho gratulaci, jak také jinak, než ve své uniformě granátníka 1. moravského pluku.

Je zde nutno se zmínit ještě o jedné práci ke slavkovské bitvě, která zůstala v sádrovém návrhu. Jedná se o návrh pamětní dvousetkorunové mince ke dvoustému výročí této historické události. Karel Zeman se běžně nezúčastňuje pravidelných soutěží na pamětní mince, vypisovaných Státní bankou Československa či později Českou národní bankou, ale v případě námětu, ke kterému má osobní vztah, udělá výjimku. Učinil to zatím dvakrát a výsledkem byla jedna první a jedna druhá cena. Stříbrná stokorunová mince k jubileu Moravského zemského muzea z roku 1992, se vznášející se šachovanou orlicí nad budovou muzea v Biskupském dvoře, nezapře moravského patriota a patří k nejhezčím pamětním mincím devadesátých let. Návrh k jubileu bitvy v roce 2005, který byl oceněn porotou České národní banky druhou cenou, doplatil na nejednotu soutěžní poroty a bankovní rady, která nechala nakonec realizovat návrh oceněný třetí cenou. Zemanův návrh však byl nejlepší jak dle názoru sběratelů, tak i těch, kteří se historií bitvy věnují. Nerozhodovalo se to ovšem ani ve Slavkově a ani v Brně, ale v Praze.

Zemanovy medaile určitě nejsou adorací neobyčejně schopného vojevůdce, ale snaží se připomenout, že v kraji mezi Slavkovem a Brnem, kde se odehrála bitva v prosinci roku 1805, zůstane navždy otisk evropské historie. A to nejen proto, že se zde sešly osobnosti, které ovlivňovaly historii Evropy. Vedle Napoleona pozdější neapolský král Murat a pozdější švédský král Bernadotte, vedle Alexandra I. jeho bratr Konstantin a generál Bagration a vedle Františka II. kníže Liechtenstein. Medaile na paměť této události zobrazují sice vždy hlavní aktéry, ale stačí taky připomínat hrůzy vzájemného vraždění, tu odvrácenou tvář slávy mocných a úspěšných. Na bojišti se setkali, a bohužel i navždy zůstali, vojáci mnoha národů. Poláci bojovali dokonce ve všech třech armádách, nelze se pak divit velkému úspěchu, jehož dosáhla výstava napoleonských medailí a grafiky Karla Zemana, putující od Varšavy po dalších velkých městech v Polsku. Úspěch měla i výstava v italském Udine. Vždyť i mnoho Italů bylo angažováno v napoleonských válkách, kterými začalo sjednocování jejich země. Úspěch Zemanových medailí u nás není ani třeba příliš zdůrazňovat. Byla by to samostatná kapitola, ve které by vystupovali nejen členové Klubu vojenské historie Brno nebo členové Napoleonské společnosti.

Tím se dostávám k závěrečnému díku mistru medailí a mědirytu Karlovi Zemanovi, jehož sérii „slavkovských“ medailí jsem se pokusil stručně představit, a k vyjádření naděje, že k této sérii přibudou ještě další pozoruhodná díla.

ZUSAMMENFASSUNG:

Petr Haimann: Die Schlacht bei Austerlitz in der Medaillen – und Zeichenkunst des Karel Zeman

Die Schlacht bei Austerlitz ist das beständige Thema des Zeichners, Grafikers und Medailleurs Karel Zeman (*1949). Seine allererste Medaille aus dem Jahr 1969 war das Portrait von Kaiser Napoleon I. anlässlich seines 200. Geburtstags. Im Laufe der Zeit eignete sich Zeman ein umfangreiches Wissen über die Politik, die wichtigen Ereignisse und Persönlichkeiten der Napoleonischen Epoche an. In den neunzehnhundertachtziger Jahren kehrte er auf einer seiner Medaillen zu Napoleons Portrait zurück, auf den Medaillen gestaltet er danach auch die Bildnisse aller drei Kaiser, der Teilnehmer an der Schlacht bei Austerlitz. Eine weitere von Zemans Medaillen zeigt den bedeutenden französischen Feldherrn Joachim Murat. Eine eigene Medaille aus der Hand von Zeman, und zwar zum 200. Jahrestag der Schlacht, hat auch die Austerlitzer Drei-Kaiser-Schlacht als solche. Zum 200. Jahrestag der Schlacht fertigte Zeman eine weitere Medaille an, dieses Mal erinnert sie an Napoleons herausragende taktische und strategische Fähigkeiten als Befehlshaber. Die bisher letzte Medaille ist Napoleons Aufenthalt in Brünn gewidmet.

Ing. arch. Petr Haimann se věnuje medailérské tvorbě již takřka čtyřicet let, je členem Asociace umělců medailérů. Je také autorem nedávno vydaného rozsáhlého Slovníku autorů a zhotovitelů mincí, medailí, plaket, vyznamenání a odznaků se vztahem k Čechám, Moravě, Slezsku a Slovensku (1505–2005).

Sonia Mrázková

Mohyla míru, památník obětem slavkovské bitvy, který je hrdou dominantou západního svahu Prateckého kopce východně od Brna, úzce souvisí se jménem Aloise Slováka (1859–1930), profesora náboženství, kněze a humanisty. Jako první si uvědomil potřebu zbudovat památník padlým obětem v jedné z největších a nejslavnějších napoleonských bitev a inicioval jeho vznik. Tato myšlenka, kterou začal propagovat již v roce 1897 svým spisem *Bitva u Slavkova*¹⁾, vzešla z jeho křesťanských názorů, aby byli uctěni zapomenutí padlí vojáci, a také z jeho vlastenecké touhy, neboť chtěl vzdát hold Moravě, jejíž jméno bylo po celém světě se slavkovskou bitvou spojováno.

V roce 1899 založil *Komitét pro zřízení důstojného ossaria na úplně opuštěném bojišti slavkovském* v Sokolnici, jedné ze vsí, kde se odehrávaly lité boje. Vhodným místem pro postavení monumentu byl určen Pratecký kopec²⁾, který se hrál dne 2. prosince roku 1805 pro bitvu „tří císařů“ klíčovou roli. Finance na celý projekt byly získávány jak z veřejných sbírek, tak i od vlád zemí Francie, Ruska a Rakouska, států, jejichž armády se zúčastnily onoho legendárního válečného střetu. Vedle starostí o peněžité sbírky se diskutovalo o tom, zda se má připravovaný památník stát sakrální stavbou nebo pouze velkou hrobkou „...s kaplí se zvýšenou dlažbou podzemní a suterénní hrobkou pro ostatky padlých /.../ s vysokou věží po způsobu kampanil italských, snad galerií s kaplí spojenou, kterážto věž byla by zároveň rozhlednou po bojišti /.../, aby celkový pomník byl viditelný i na větší vzdálenost.“³⁾ Jasným kritériem nakonec bylo, že objekt bude zděnou mohylou, korunovanou křížem jako symbolem míru a vykoupení, a ideovým centrem se stane kaple k uctívání památky padlých obětí. Pod kaplí se bude nacházet zahloubené osárium k ukládání ostatků zahynulých vojáků a poblíž mohyly bude zřízen objekt se správou a depozitem sbírek.

Dalším důležitým bodem přípravy realizace památníku bylo rozhodování o tom, kdo by měl být autorem návrhu mohyly. Po dlouhých debatách členů sokolnického výboru převážil názor, že by měli být osloveni renomovaní tvůrci. V roce 1905⁴⁾ se komitét obrátil se žádostí o bezplatné vyhotovení návrhů na dva proslulé architekty, kterými byli profesor vídeňské techniky Otto Wagner⁵⁾ a Josef Fanta⁶⁾, jenž působil v Praze. Architekt Wagner projevil sympatie se zamýšlenou akcí, avšak provedení náčrtů odmítl s vysvětlením, „že by jeho myšlenka vyjít z empírového stylu nedoznala souhlasu ostatních členů jury“⁷⁾. Nabídl se však za poradce a porotce v případě, že by komitét vypsal honorovanou soutěž mezi žáky jeho školy. Koneckonců téma slavkovské mohyly zaujímalo důležité místo mezi úlohami, které sám zadával ve škole. Například v roce 1897 ve školní soutěži na tento námět získal třetí cenu Leopold Bauer, jenž předložil návrh v radikálním antikizujícím pojetí. Vedle dalšího známého projektu od Karla Brucknera z roku 1907 pojatého v secesním duchu bývá publikován také návrh Antonína Engela z Prahy (1879–1958), který vytvořil asi v roce 1908 v monumentalizujícím geometrizujícím pojetí⁸⁾ (obr. 1).

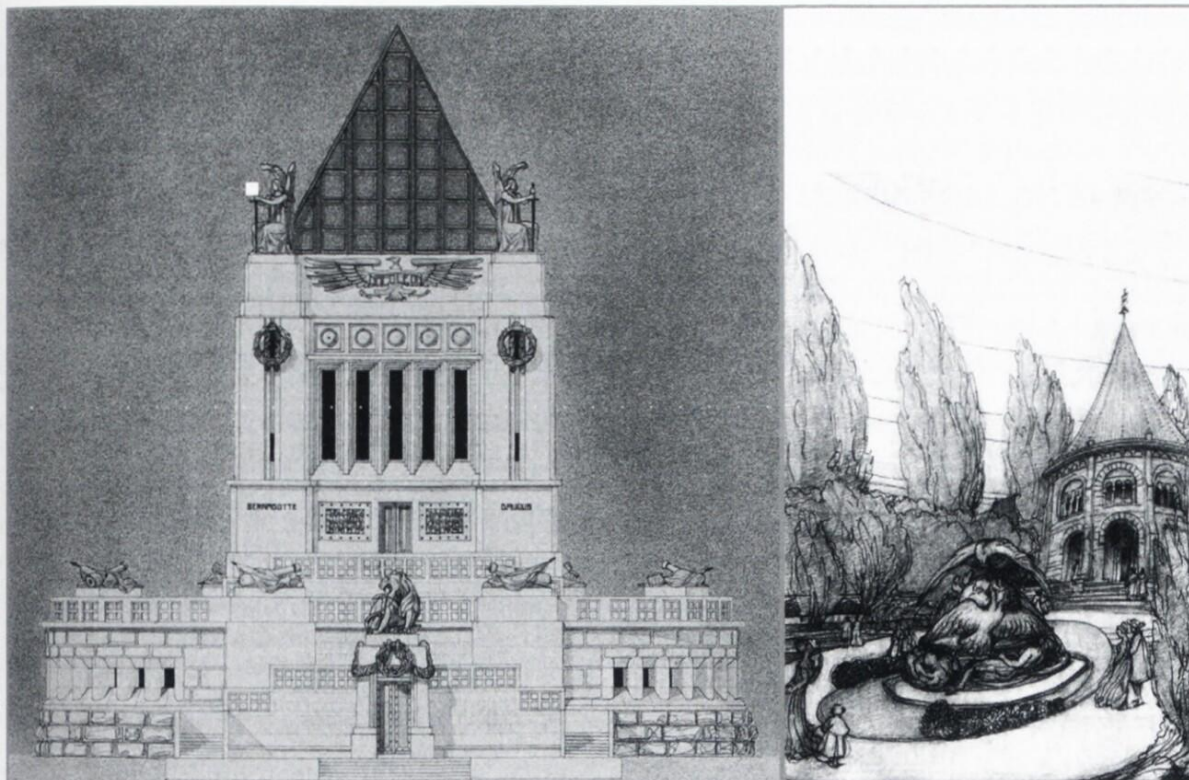
Po zdvořilém Wagnerově odmítnutí komitét dodatečně požádal známého ví-

deňského architekta Augusta Kirsteina, dle jehož projektu se právě budovaly věže biskupského chrámu sv. Petra v Brně. Architekt Kirstein nakonec výzvu přijal a svůj návrh odevzdal komitétu v polovině září roku 1905. Jeho podobu však dosud neznáme. Josef Fanta, který byl druhým osloveným, se po rychlé počáteční reakci odmlčel a teprve po několika upomínkách předložil šest návrhů doplněných mottem, a sice na jaře v roce 1906.⁹⁾

První z návrhů památníku nesl název *Servali se orli*, jehož motto bylo: „*Servali se tři orli, viz kdo kým byl bit, největší vždy rány bitev odnáší si lid*“ a byl koncipován jako sousoší (obr. 2). Druhá skica nazvaná *Mohyla Smrti* představovala „*Pomník veliké Vítězky, která na polích zdejších hojnou měla žeň*“ (obr. 3). Tento monument byl završen sochou Smrti s kosou a byl předstupněm finální realizované stavby. Třetí návrh byl označen heslem *Mohyla míru* s mottem „*Nad smrtnými poli na kříži Spasitel*“. Čtvrtý návrh pojmenoval autor *Na vršíčku kaple, při ní velká věž* a jeho poetické motto znělo: „*Jen ty zde synečku klidně tiše lež, mamička do roka tebe nepřežila, milá, tvoja milá, div, že nezšílila, do duše tátovi černé chmury vtáhly a na jeho hlavu stříbra sněhy padly. Jen ty zde synečku pěkně tiše lež, nad tebou kaple, při ní velká věž*“ (obr. 4). Pátý návrh nesl heslo *Na kopci kaple, pod ní kosti hnijí* s podtitulem „*Zahynulo zde mnoho statných mladých lidí*“. Poslední šestá skica byla nazvána *Kostel na bojišti slavkovském* s mottem „*Odpočinutí lehké dej jim, ó pane, světlo věčné ať jim svítí*“ a byla návrhem pamětního kostela (obr. 5). Poslední dva jmenované návrhy mohou překvapit svým historismem, jenž se odráží v neorománsky ztvárněných svatyních, ke kterým se přimykají romantické muzejní stavby. Architekt Fanta v řadě variant památníku dospěl od pojetí ještě historizující, neorománsky koncipované kupolovité stavby k myšlence mohly vzdáleně „staroslovansky“ inspirované.

I když sám autor preferoval svůj druhý projekt, označený jako *Mohyla smrti*, po dobrozdání architekta Josefa Hlávky byl v roce 1906 vybrán návrh číslo 3, *Mohyla míru*. Vítězný návrh řešil původně památník jako stavbu kupulovitého tvaru (obr. 6), která se však v konečné verzi proměnila v komolou sférickou pyramidu obrácenou do čtyř stran. Z rozlehlé základny vyrostl prudce se vzpínající čtyřboký komolý jehlan, který je završen elipsoidem zeměkoule se stylizovaným křížem se spojenými rameny (obr. 7). Široká základna naznačuje, že stavba vyrůstá z půdy poseté hroby. V pyramidálním motivu, který je kombinován se vstupem do kaple v antropomorfním pojetí, vrcholí „*Fantův smysl pro fantaskno, který uplatňoval od svých prvních skic*“¹⁰⁾ a představ.

V roce 1908, kdy již bylo dva roky rozhodnuto o realizaci jednoho z Fantových návrhů, se přihlásil do veřejně nikdy nevyhlášené soutěže se svými návrhy jistý Jaroslav Kovář starší (1883–1961) (obr. 8). Kdo byl onen nečekaný zájemce? Tento stavitel pocházel z Dukovan u Moravského Krumlova ze stavitelské rodiny a s profesorem Aloisem Slovákem se setkal při svém studiu na české reálce v Brně, kde Slovák v letech 1888–1923 vyučoval. Kovář ve svém vzdělání dále pokračoval na průmyslové škole stavební v Praze a po ukončení studií absolvoval desetiletou praxi asistenta a projektanta ve stavitelských kancelářích. V rámci této praxe se vydal na tříletou studijní cestu do USA, kde si v letech 1905–1908, zejména v New Yorku a Chicagu, rozšířil již i tak „...na nediplomovaného architekta neobvykle rozsáhlé teoretické znalosti“¹¹⁾ a orientaci v soudobé architektuře. Během pobytu



OBR. 1 VLEVO ANTONÍN ENGEL, NÁVRH NA SLAVKOVSKOU MOHYLU, ŠKOLNÍ PRÁCE Z AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ VE VÍDNI, 1908 (PŘEVZATO: ZATLOUKAL, P.: MOHYLA MÍRU U SLAVKOVA. IN: PŘÍBĚHY Z DLOUHÉHO STOLETÍ. ARCHITEKTURA Z LET 1750–1918 NA MORAVĚ A VE SLEZSKU. OLOMOUČ 2002, S. 550.)
OBR. 2 VPRAVO JOSEF FANTA, SOUTĚŽNÍ NÁVRH SERVALI SE ORLI, 1905 (PŘEVZATO: TAMTÉŽ, S. 552.)



OBR. 3 JOSEF FANTA, SOUTĚŽNÍ NÁVRH MOHYLA SMRTI, 1905.
(PŘEVZATO: ARCHITEKTONICKÝ OBZOR VI., Č. 12. PRAHA 1907, S. 51.)

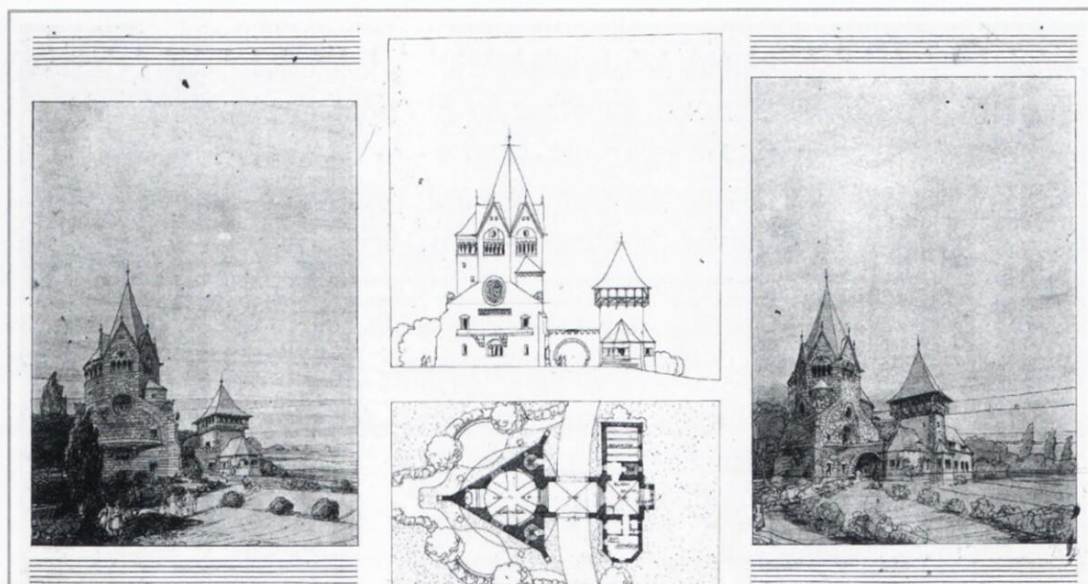
ve Spojených státech udržoval J. Kovář st. čilý kontakt s domovskou krajinou, čehož dokladem jsou právě návrhy pomníku slavkovské bitvy, které zaslal spolu s dopisem¹²⁾ z New Yorku v roce 1908 svému bývalému profesorovi Slovákovi.

Po návratu z USA se J. Kovář st. usadil spolu se svojí rodinou v Olomouci¹³⁾ a nastoupil na místo asistenta u olomoucké stavitelské firmy Jana Hublíka¹⁴⁾, kde pracoval na řadě projektů až do počátku první světové války. Kromě historizujících neobarokních návrhů pro olomoucké arcibiskupství, se jeho tvorba vydala i druhým směrem, na němž se projeví získané zkušenosti z Ameriky. Zejména v souboru secesních průčelí, navrhovaných v letech 1908–1911, se projevil osobitě pojatý vliv a ohlas podnětů severoamerického Louis H. Sullivana, vídeňského Otto Wagnera a Friedricha Ohmanna. První světová válka znamenala stylový zlom v Kovářově tvorbě. Možná to byla určitá svoboda docílená založením vlastní firmy¹⁵⁾, která vlila staviteli do žil novou inspiraci a zapříčinila, že „secesní tendence byly postupně vytlačovány pojetím s převládajícími rysy neoklasicistními, kubistickodekorativními a monumentalizujícími, v intencích dobově převládajících proudů.“¹⁶⁾ Toto období zahájil na základě vítězství ve stavebním konkurzu v roce 1915 jednou ze svých nejvýznamnějších staveb, a sice přestavbou předního traktu bývalé věznice okresního soudu v Olomouci, dnešního Muzea umění. Nejvíce jeho realizací bylo provedeno v rámci Olomouckého regionu.

Vraťme se však ke zmíněnému dopisu s návrhy zaslanému z New Yorku A. Slovákovi.

I přes již vyřčené konečné rozhodnutí nabídl J. Kovář st. své dva projekty, které hodlal vyhotovit zdarma s poukázáním na to, že by chtěl, aby se jeho jméno stalo známým v Brně a na Moravě¹⁷⁾. Stavitel Kovář doporučil profesorovi Slovákovi svůj první návrh, na němž představil projekt *Ossaria I.* (obr. 9). Stavba, která měla být provedena z kamene, je tvořena čtyřmi vertikálními hmotově odstupňovanými a do sebe zapadajícími kvádry vzájemně spojenými okny. Široké vstupní schodiště směřuje na nástupní plošinu ohraničenou zábradlím s rohovými podstavci, z níž by se vcházelo do kaple. Uvnitř kaple měla být zahlobena vyzděná hrobka, ve které by byly pozůstatky padlých ukládány do kamenných tumb. Zařízení interiéru kaple mělo být dle přání autora jednoduché a podřízeno pietě zemřelým. Rozdělením oken vznikl na kapli kříž, který by byl viditelný z velké dálky. Tento kříž se nápadně podobá kříži na vrcholu v konečné verzi Fantovy Mohyly míru. Nad křížem je vyznačený rok bitvy zlaceným nápisem „1805“. Exteriér monumentu je parkově upraven s cypřiši a piniemi. Osárium představuje čistý symetrický styl bez ozdob s principy elementární geometrie.

Na tento soutěžní návrh stylově navazují dva Kovářovy návrhy, vytvořené v zámoří v roce 1908, které se však soutěže nezúčastnily. Využívaly také motivu seřezaných kvádrů. První variantou je *hrobka* tvořená řadou těchto „hranatých sloupů“ asymetricky vysokých, v jejímž středu dominují dva nejvyšší na pozadí tvořeném cypřiši (obr. 10). Geometricky rozčleněný prostor pro uložení ostatků je vymezen čtyřmi hranolovými sokly. V dáli odlétá trojice ptáků, možná havranů, jako symbol zdůraznění neblahé osudovosti chvíle či jako symbol smrti. Symbolické pojetí havrana není náhodné, používal jej na obrazech bitev i český malíř Mikoláš Aleš. Druhou variantou je *Ossarium II.*, z jehož centrálně umístěné kaple, tvořené motivem čtyř hranatých pylonů, vybíhají dvě krátké sloupové kolonády (obr. 11). Schodiště ústí na terasu u vodní hladiny s plujícími labutěmi. Kostnice, kterou stavitel zasadil



OBR. 4 JOSEF FANTA, SOUTĚŽNÍ NÁVRH NA VRŠÍČKU KAPLE, PŘI NÍ VELKÁ VĚŽ, 1905
(PŘEVZATO: ARCHITEKTONICKÝ OBZOR VI., Č. 12. PRAHA 1907, S. 53.)



OBR. 5 JOSEF FANTA, SOUTĚŽNÍ NÁVRH PAMĚTNÍ KOSTEL NA BOJIŠTI SLAVKOVSKÉM, 1905.
(PŘEVZATO: ARCHITEKTONICKÝ OBZOR VI., Č. 12. PRAHA 1907, S. 52.)

do skalnaté krajiny s cypřiši, evokuje třetí z pěti verzí obrazu *Ostrov mrtvých* z roku 1883 od švýcarského malíře Arnolda Böcklina, jehož symbolistní morbidní atmosféra dosáhla koncem 19. a počátkem 20. století velké popularity (obr. 12).

Druhý soutěžní návrh byl označen *Památník pro bojiště slavkovské* (obr. 13). Pomník je navržen, jak napsal v dopise A. Slovákovi J. Kovář, „...v monumentálním slohu, aby byl zdaleka viditelný“. Z rozměrného prostranství se stoupá po 9 m širokém schodišti na první terasu, kde jsou umístěny kamenné mísy na slavnostní ohně, které by se zapalovaly ve výročí bitvy. Pod schodištěm se měla nacházet klenutá místnost kaple, v níž by byly v kamenné hrobce umístěny ostatky padlých. Z plošiny dále pokračuje dvouramenné schodiště na prostranství s vlastním památníkem, který ztvárňuje bosovaným obloukovým vstupem otevřená síň ohromných rozměrů s křížovou klenbou, jejíž převýšení o 19 m by umožnilo vyhlídku po okolí. V této síni se mělo nacházet dvojí točité schodiště, umístěné v protilehlých rozích, které by uvádělo návštěvníka do muzea. Osvětlení zajišťuje z každé světové strany pět podlouhlých vertikálních oken. Odtud vede jiné schodiště k vrcholu hmotově odstupňované stavby, ukončené podobou rakouské císařské koruny na zeměkouli se stromem života, která je nejen symbolem, ale zároveň i 53 m vysokým vyhlídkovým místem. Dekorace v podobě věnců, girland a geometrických detailů dotváří secesní styllost celého památníku. Kaskádovitý pyramidální motiv s raně secesní ideou růstu je v tomto případě podobný konečnému návrhu Mohyly míru architekta Fanty, který jej však dovedl k štíhlejší linii a strmějšímu letu vzhůru.

I druhý soutěžní návrh na slavkovský monument se dočkal své varianty v dalším Kovářově projektu (obr. 14). Stavba hmotově odpovídající Památníku pro bojiště slavkovské je zde doplněna pamětní deskou s věnováním císaři, umístěnou na první terase, a letopočtem 1908 psaným římskými písmeny ve štítu završujícím korunní římsu. Na rozdíl od hladkého zdiva památníku pro bojiště slavkovské je povrch strukturován rozdílně velkými kvádříky a bosáž doplňují v okrajích motivy z hlaviček hřebů či nýtů. Tento motiv se objevuje v tvorbě Otto Wagnera. U stavby kostela sv. Leopolda ve Steinhofu ve Vídni¹⁸⁾, vystavěného v letech 1905–1907, kterým se mu podařilo prosadit modernu do sakrální oblasti, je kupole centrální stavby zvnějšku obložena silnými mramorovými deskami, které jsou upevněny svorníky s našroubovanými měděnými hlavicemi (obr. 15). Kovář, podobně jako Wagner, korunoval památník kupolí opláštěnou deskami s nýty, a navíc jej doplnil o motivy věnců. Rakouská císařská koruna ve vrcholu spolu s pamětní deskou vedla inženýra Jana Špatného¹⁹⁾ a profesora Pavla Zatloukala²⁰⁾ k domněnce, že by se mohlo jednat o jubilejní památník císaři Františku Josefovi I.²¹⁾

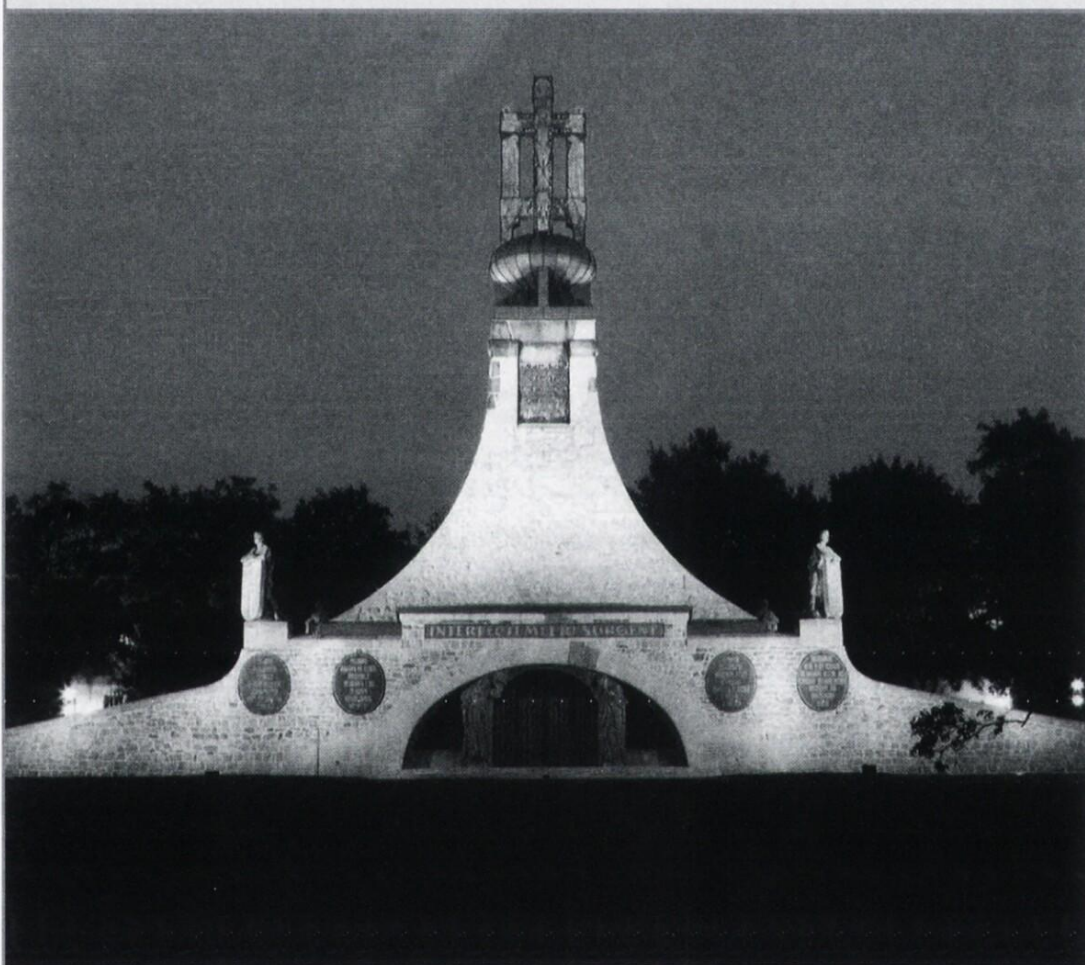
Žádný z Kovářových předložených návrhů nebyl vybrán. Realizace se dočkal Fantův návrh, i přes to, že jeho konečnou verzi s památníkem tvaru pyramidy provedené ve vláčném, ranou secesí ovlivněném pojetí, odevzdal se zpožděním až v roce 1909. Stavba Mohyly míru byla započata v roce 1910, avšak kvůli přerušení z důvodu první světové války, byl památník zpřístupněn veřejnosti až v březnu roku 1923. Mohyla míru je nejen pomníkem padlým obětem slavkovské bitvy, ale



OBR. 8 JAROSLAV KOVÁŘ S
/1883-1961/
(FOTO Z RODINNÉHO ALBA)



OBR. 6 JOSEF FANTA, NEREALIZOVANÝ NÁVRH MOHYLA MÍRU, CCA 1908
(DOBOVÁ POHLEDNICE)

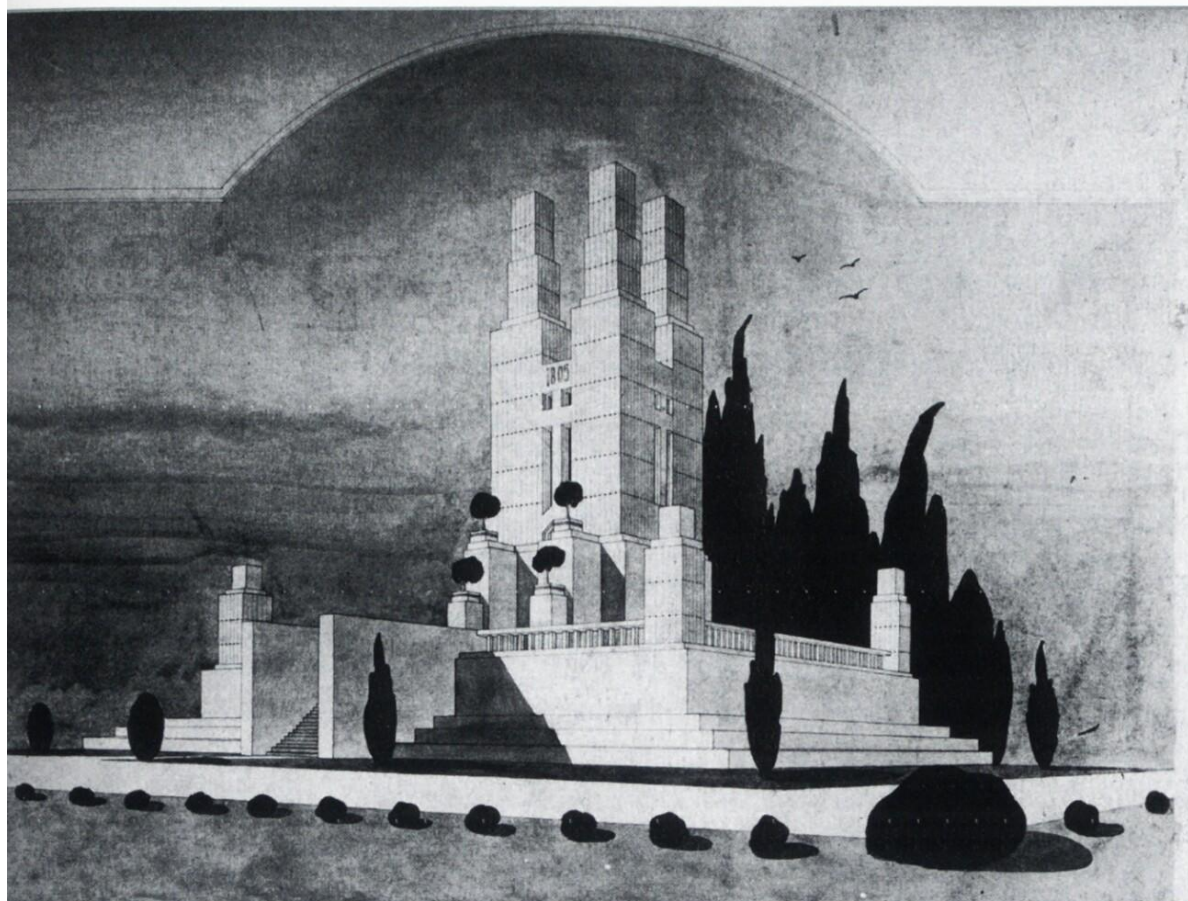


OBR. 7 PAMÁTNÍK MOHYLA MÍRU
(FOTO JAN ŠLANCAR)

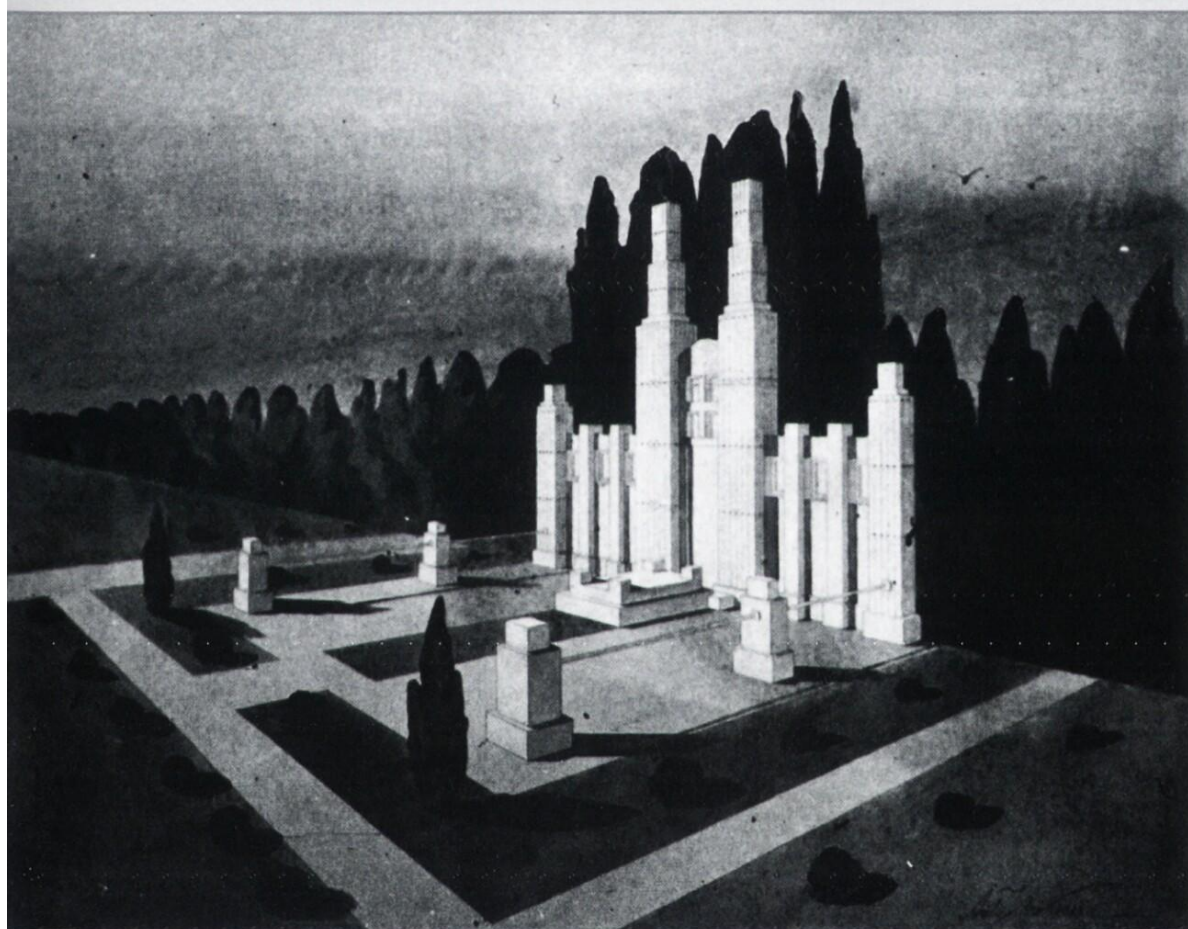
i výrazným, umělecky hodnotným dílem a v neposlední řadě také nadčasovým me-mentem všem válkám. Její aktuální význam spočívá v akcentaci mírových snah, která se zakládá na konfrontaci dějinného poučení z historických detailů s obsahovým ztvárněním vlastní architektury objektu, jenž je sám o sobě výmluvným exponátem.

Poznámky:

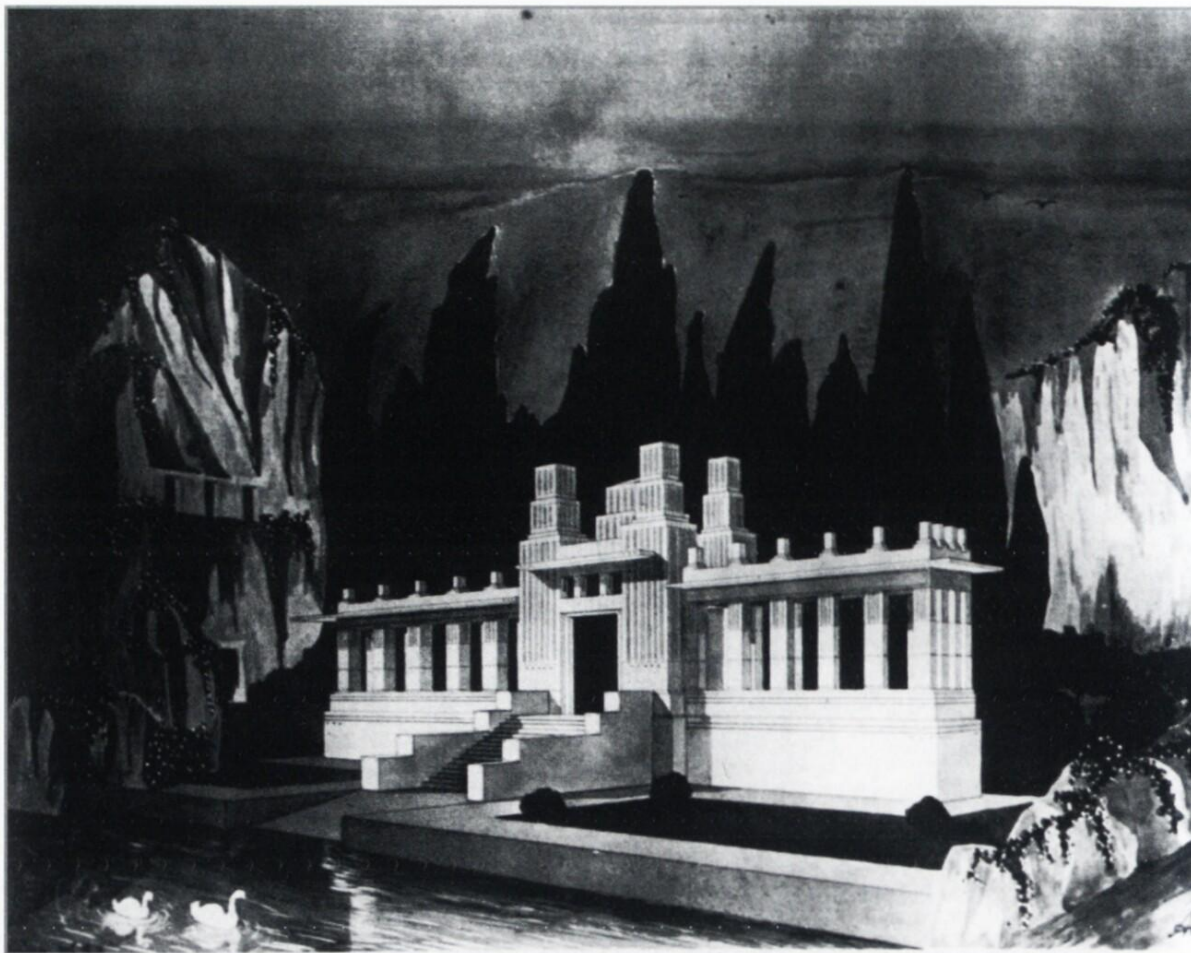
- 1) SLOVÁK, Alois: *Bitva u Slavkova*. Brno 1897.
- 2) Byly vykoupěny pozemky od 22 majitelů.
- 3) Dopis A. Slovákovi Fantovi, 25. 1. 1905. Viz HANÁK, Jaromír: *Slovutný pane architekté, neopouštějte nás!* In: Okresní muzeum Brno-venkov. Sborník příspěvků 1999. Brno 1999, s. 58.
- 4) Názory ohledně data vyhlášení neveřejné soutěže se v literatuře liší. Jan Špatný uvádí rok 1908, Jaromír Hanák rok 1905 a Pavel Zatloukal rok 1907 srov. Týž: *Architektura secese na Moravě a ve Slezsku*. In: Dějiny českého výtvarného umění. IV/2. Praha 1998, s. 171. Vzhledem k tomu, že J. Hanák důkladně prostudoval korespondenci mezi A. Slovákem a J. Fantou z jejich pozůstalostí, je zde uvedena jeho datace.
- 5) Otto Koloman Wagner (1841–1918) byl v roce 1894 jmenován profesorem na vídeňské Akademii výtvarných umění. Ta na přelomu 19. a 20. století formovala nejvýznamnější architektury střední Evropy a právě Wagnerova osobnost jim ukazovala nové cesty v architektuře.
- 6) Josef Fanta (1856–1954) vystudoval polytechnickou školu v Praze, a poté se stal asistentem Josefa Zítka při návrzích na Národní divadlo. V letech 1909–1926 působil jako profesor architektury na ČVUT v Praze.
- 7) Cit. v pozn. 3. HANÁK, J.: *Slovutný*, s. 59.
- 8) ZATLOUKAL, Pavel: *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750-1918 na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc 2002, s. 551.
- 9) Více o návrzích viz *Architektonický obzor* VI., č. 12. Praha 1907, s. 43-44.
- 10) ZATLOUKAL, P.: *Příběhy*, s. 552.
- 11) Týž: *Architektonické dílo Jaroslava Kováře staršího*. Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci (= ZKVM), č. 208, Olomouc 1980, s. 5.
- 12) Moravský zemský archiv Brno. G 64 Alois Slovák, kart. 1. Korespondence z roku 1908. Dopis odeslaný z New Yorku dne 6. 9. 1908.
- 13) Bydlel v ulici 8. května (*Böhmengasse*) v Olomouci.
- 14) Státní okresní archiv Olomouc. M 1–1 Stavební inženýři, sg. 13 A, inv. č. 75, kart. 160. Mistrovské zkoušky moravským místodržitelstvím v Brně uvedeny ve známost dne 5. 2. 1900. – Archiv města Brna. N 65 Německá vyšší průmyslová škola. Jan (Johann) Hublík, narozen 16. října 1875, vystudoval německou průmyslovou školu v Brně v letech 1893-1899, dne 26. 9. 1899 složil závěrečné zkoušky.
- 15) J. Kovář st. nahlásil svoji živnost na úřadě dne 24. 3. 1915 a dne 20. 11. 1915 mu byla vystavena Obchodní a živnostenská komorou v Olomouci koncese na provozování samostatné živosti stavitelské.
- 16) ZATLOUKAL, P.: *Architektonické*, s. 8.
- 17) Zajímavostí je, že soutěžní návrhy dle signatury s vlastní datací J. Kovář st. vytvořil již v roce 1905, kdy pobýval v New Yorku, tudíž zůstává otázkou, proč byly odeslány do rodné země až v září roku 1908.
- 18) Wagnerův návrh kostela sv. Leopolda ve Steinhofu byl schválen roku 1903.
- 19) ŠPATNÝ, Jan: *Památník Mohyla míru*. [Rkp.] Muzeum Brněnska ve Šlapanicích. Brno, s. 6.
- 20) ZATLOUKAL, P.: *Život a dílo Jaroslava Kováře staršího*. ZKVM 217, Olomouc 1982, s. 29.
- 21) František Josef I. navštívil Prahu v roce 1907, kdy byla na jeho počest připravována veškerá dekorace.



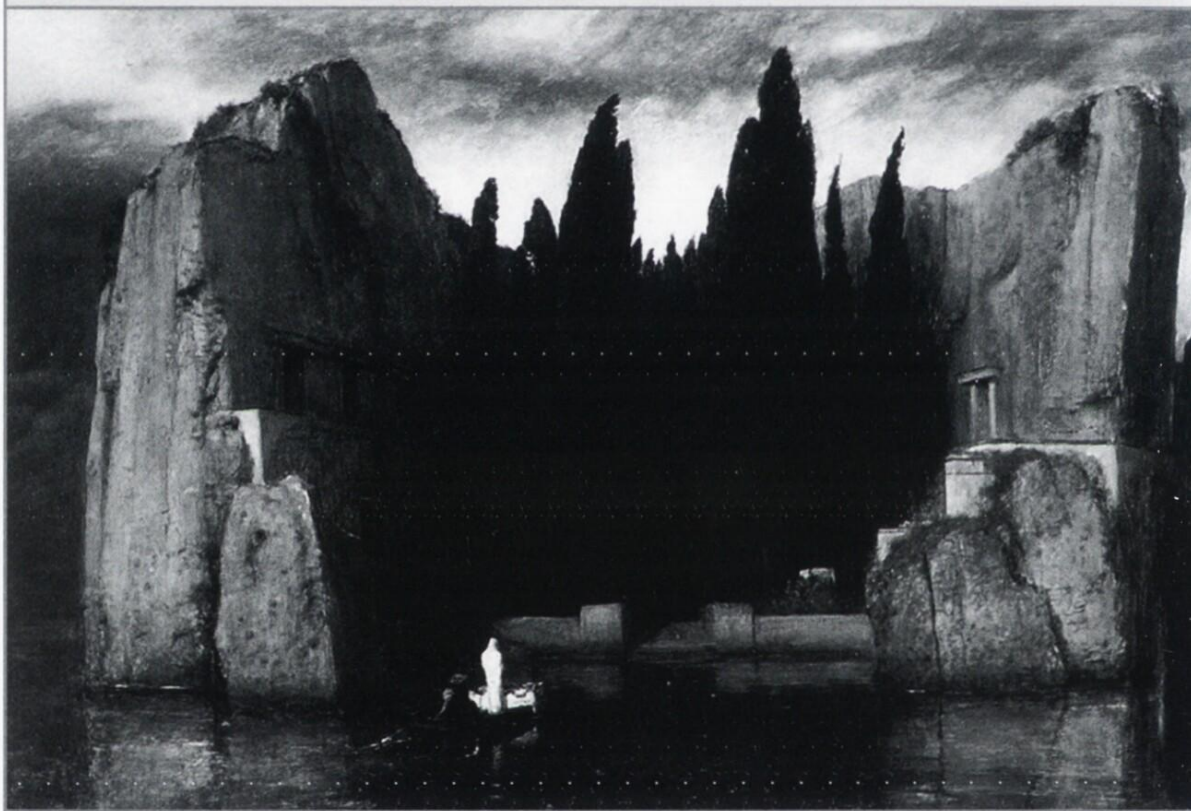
OBR. 9 JAROSLAV KOVÁŘ ST., SOUTĚŽNÍ NÁVRH OSSARIUM I., 1905
(SBÍRKA ARCHITEKTURY MUZEA UMĚNÍ OLOMOUC, SG. A 1568)



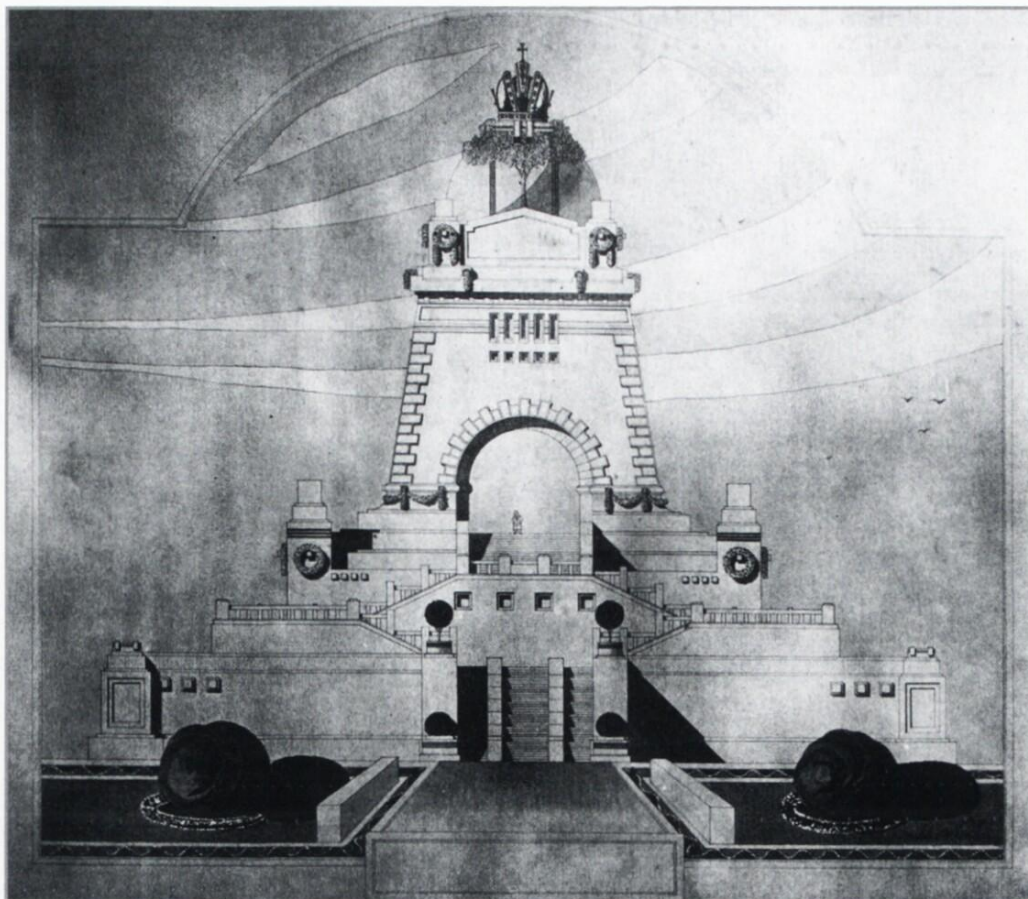
OBR. 10 JAROSLAV KOVÁŘ ST., NÁVRH HROBKY, 1908 (SBÍRKA ARCHITEKTURY MUZEA UMĚNÍ OLOMOUC, SG. A 1569)



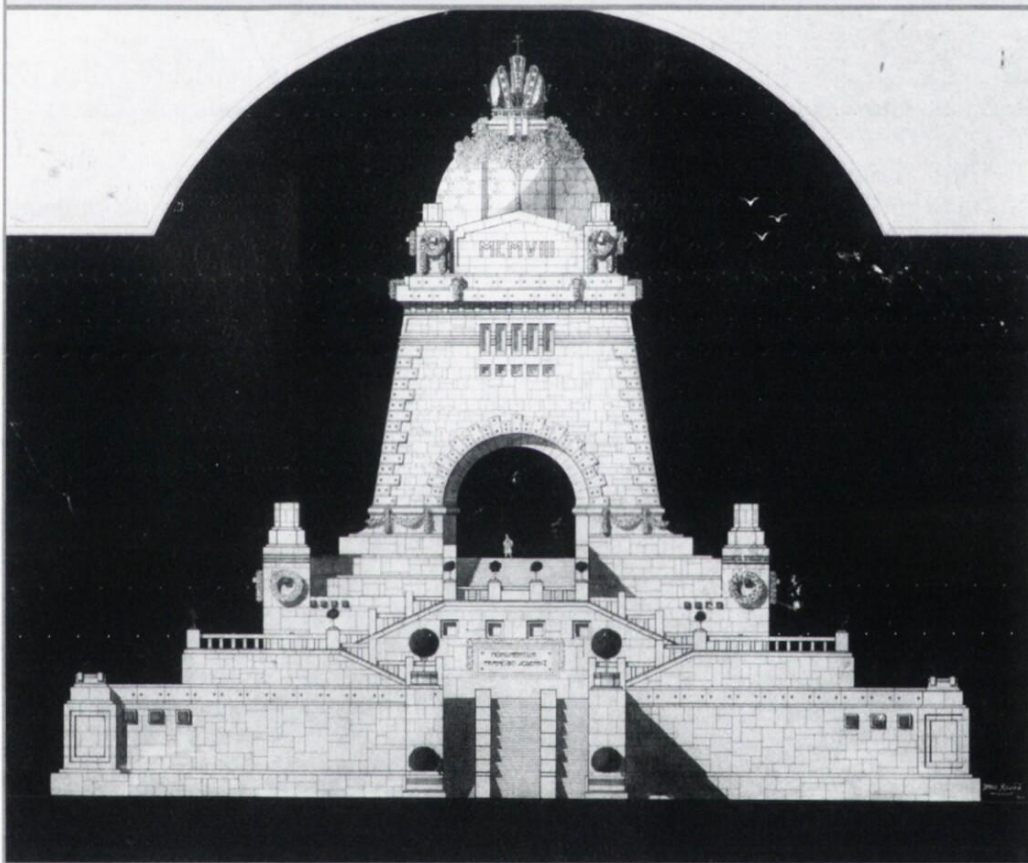
OBR. 11 JAROSLAV KOVÁŘ ST., NÁVRH OSSARIUM II., 1908
(SBÍRKA ARCHITEKTURY MUZEA UMĚNÍ OLOMOUČ, SG. A 1567)



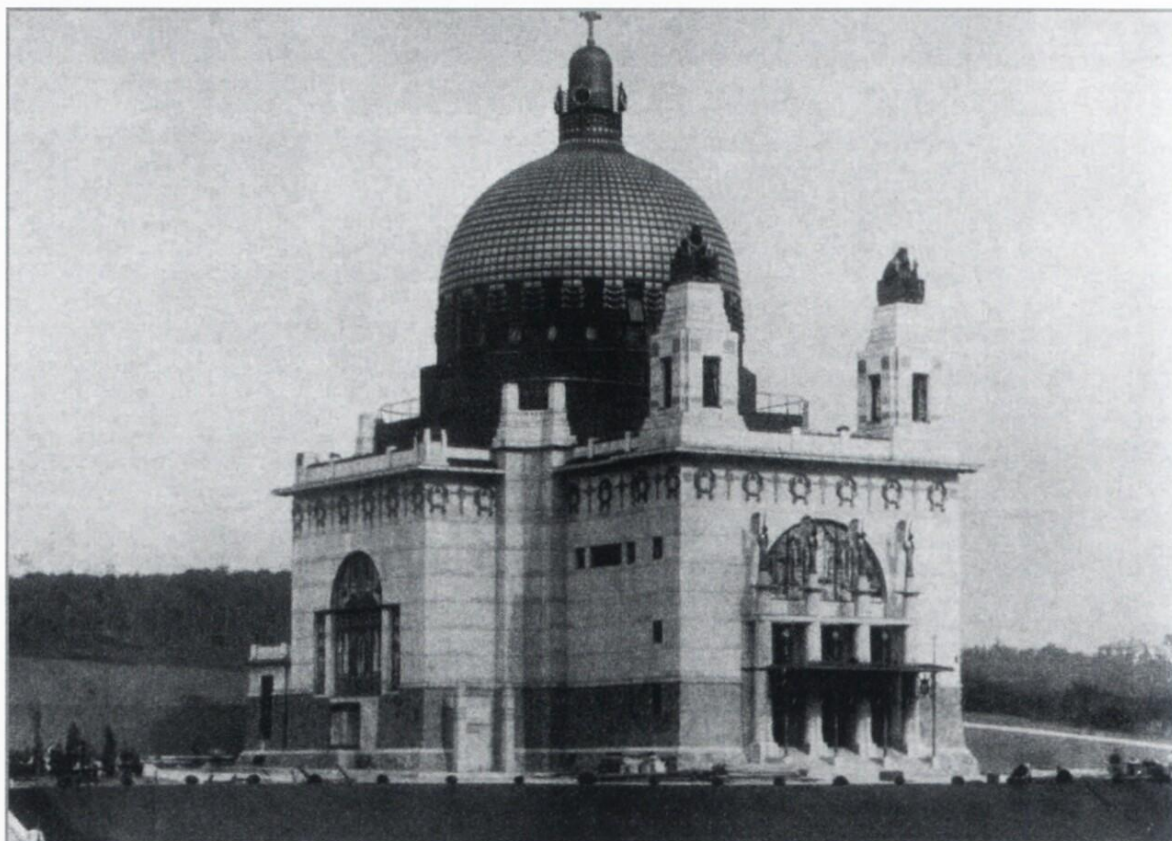
OBR. 12 ARNOLD BÖCKLIN, OBRAZ OSTROV MRTVÝCH, 1883



OBR. 13 JAROSLAV KOVÁŘ ST., SOUTĚŽNÍ NÁVRH PAMÁTNÍKU PRO BOJIŠTĚ SLAVKOVSKÉ, 1905
(SBÍRKA ARCHITEKTURY MUZEA UMĚNÍ OLOMOUC, SG. A 1566)



OBR. 14 JAROSLAV KOVÁŘ ST., NÁVRH JUBILEJNÍHO PAMÁTNÍKU
CÍSAŘI FRANTIŠKU JOSEFOVI I., 1908
(SBÍRKA ARCHITEKTURY MUZEA UMĚNÍ OLOMOUC, SG. A 1566)



OBR. 15 OTTO WAGNER, VNĚJŠÍ POHLED NA KOSTEL SV. LEOPOLDA VE STEINHOFU, KOL. R. 1906
(PŘEVZATO: SARNITZ, A.: OTTO WAGNER 1841–1918. PRŮKOPNÍK MODERNÍ ARCHITEKTURY. PRAHA 2006, S. 60.)

Prameny:

Archiv města Brna. N 65 Německá vyšší průmyslová škola.
Moravský zemský archiv Brno. G 64 Alois Slovák, kart. 1. Korespondence z roku 1908.
Státní okresní archiv Olomouc. L 19, inv. č. 153, kart. 341. Stavební společnosti v Olomouci.
M 1–1 Stavební inženýři, sg. 13 A, inv. č. 75, kart. 160.
Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc. Obchodní živnostenská komora Olomouc, inv. č. 267, sčítací listy živností Olomouc, kart. 39, nefol.

Literatura:

Architektonický obzor VI., č. 12. Praha 1907, s. 43–44.
FILIP, Aleš: Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku. Sakrální výtvarné umění kolem roku 1900. Brno 2004.
HANÁK, Jaromír: *Slovník pane architekta, neopouštějte nás! (K počátkům památníku Mohyla míru)*. In: Okresní muzeum Brno-venkov. Sborník příspěvků 1999. Brno 1999, s. 56–61.
MRÁZKOVÁ, Sonia: *Architektonické dílo Jaroslava Kováře st. (1883–1961)*. (Diplomová práce). FFMU. Brno 2008.
PAUKERT, Jiří: *Mohyla míru v Československu*. Brno 1970.
SARNITZ, August: *Otto Wagner 1841–1918. Průkopník moderní architektury*. Praha 2006.
ŠPATNÝ, Jan: *Památník Mohyla míru*. [Rkp]. Muzeum Brněnska ve Šlapanicích. Brno.
ŠPATNÝ, Jan: *Brněnský tribun. Život a dílo profesora P. Aloise Slováka, rodáka z Boskovic*. Boskovice 1996.
VEČEŘA, Josef: *Bitva tří císařů v muzejní expozici na Mohyle míru*. (Bakalářská práce). Brno 2000.
ZATLOUKAL, Pavel: *Mohyla míru u Slavkova*. In: Příběhy z dlouhého století. Architektura z let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku. Olomouc 2002, s. 545–554.
ZATLOUKAL, Pavel: *Architektura secese na Moravě a ve Slezsku*. In: Dějiny českého výtvarného umění. IV/2. Praha 1998.
ZATLOUKAL, Pavel: *Život a dílo Jaroslava Kováře staršího*. Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci, č. 207. Olomouc 1982, s. 19–29.

ZATLOUKAL, Pavel: *Architektonické dílo Jaroslava Kováře staršího*. Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci, č. 208, Olomouc 1980, s. 5–11.

ZUSAMMENFASSUNG:

Sonia Mrázková: Über einen der nicht realisierten Entwürfe des Denkmals für die Opfer der Austerlitzer Schlacht

Der Beitrag befasst sich kurz mit der Entstehungsgeschichte des Monuments und dem Verlauf des Architekturwettbewerbs mit einer kurzen Stilanalyse der einzelnen Denkmalsentwürfe. Das Friedensdenkmal, das Denkmal für die Opfer der Drei-Kaiser-Schlacht, wurde nach dem Entwurf des Prager Architekten Josef Fanta gebaut. Die Anregung für das Denkmal kam von Pater Alois Slovák, auf seine Initiative hin entstand die Idee für die ganze Aktion, die ein nicht öffentlicher Architekturwettbewerb begleitete. Der Weg zur Endform des Austerlitzer Monuments im secessionistischen Stil war von vielen Entwurfsvarianten des Siegerautoren des Friedensdenkmals sowie des Olmützer Baumeisters Jaroslav Kovář d.Ä. gepflastert. Der talentierte Baumeister, der auch in den USA tätig war, verstand das Austerlitzer Denkmal als Aufforderung zur Sichtbarmachung seiner Person innerhalb Mährens. Er schuf mehrere Entwürfe, die ein komplettes Bild über die Geschichte und das Aussehen des Denkmals auf dem Pratzen Hügel zeichnen. Im Schaffen von Jaroslav Kovář d.Ä. widerspiegelt sich der Einfluss der Architekten klangvoller Namen, darunter des Wiener Otto Wagner, dessen Namen auch in Verbindung mit dem Austerlitzer Denkmal zu hören war.

Mgr. Sonia Mrázková vystudovala obor Dějiny umění a obor Etnologie na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Je autorkou diplomové práce Architektonické dílo Jaroslava Kováře st. (1883–1961) monografického charakteru. Předmětem jejího odborného zájmu je zejména architektura a malířství druhé poloviny 19. a 20. století. V současné době působí také v oblasti marketingu, reklamy a médií.

Josef Večeřa

Muzeum Brněnska spravuje mimo jiných sbírkových fondů i Sbíрку Památníku Mohyla míru, která v současné době čítá okolo 560 položek. Sbíрку tvoří různorodý materiál vztahující se k období od vypuknutí Velké francouzské revoluce do zániku prvního francouzského císařství, zejména pak k bitvě u Slavkova z převážně vojenskohistorického hlediska, a k pozdějším ohlasům napoleonských válek. Nechybí v ní ani sbírkové předměty, dokumentující památník i osobu zakladatele P. A. Slováka. Částečně také mapuje tradice vzpomínkových akcí na slavkovském bojišti, pořádaných k výročí bitvy. Počátky sbírky spadají do 20. let 20. století. Z důvodů peripetií správy památníku se však sbírka v původním rozsahu nedochovala. Novodobá chronologická evidence stávající sbírky (tj. evidence přírůstků) byla započata v roce 1968. Přírůstková kniha však byla vedena jen do roku 1974, poté se nové sbírkové předměty neevidovaly. Na evidenci se navázalo až v roce 1997 zápisem dříve neevidovaných předmětů a v téže roce byla vytvořena i nová koncepce sbírkotvorné činnosti díky novému správci sbírky PhDr. J. Hanákovi. V roce 2005 došlo k další dílčí úpravě strategie sbírkotvorné činnosti. Ta byla více zaměřena na tzv. dokumentaci současnosti, důraz se klade na získávání sbírkových předmětů dokumentujících „druhý život bitvy“, tedy její reflexi v literárních, hudebních, filmových i výtvarných dílech, na dokumentaci akcí, tradic, ohlasů, postupů výroby suvenýrů (tematicky spjatých jak s bitvou, tak i s památníkem) i na tvorbu medailonků osob, které se zasloužily o udržování tradic, o popularizaci bitvy, o rozvoj i propagaci slavkovského bojiště či stály u zrodu významných kulturních počinů na slavkovském bojišti. Záměrem bylo získat širokou šálu podkladů pro přípravu nové části expozice ve víceúčelovém pavilonu.

V odborné činnosti jsem se tedy mimo jiné zaměřil i na sestavování výše zmíněných medailonků. Vzhledem k tomu, že sbírka Památníku Mohyla míru neobsahuje žádný ucelený fond informací o osobnostech regionálních nadšenců, jeví se mi uchování téměř jakýchkoliv informací jako nezbytné. Je to také jeden z prvořadých úkolů instituce s regionální působností. Vytěžování informací probíhalo u žijících osobností pomocí interview, které mi umožnilo získat relativně přesné informace o životě i aktivitách dotazovaného. Ve spojení pak s jeho písemnými i obrazovými materiály jsem byl schopen vytvořit komplexní obraz zkoumané osobnosti. Mnohdy jsem však již neměl možnost vést aktivní rozhovor, a proto jsem se musel spolehnout na písemné prameny (ať již korespondenci, různé dokumenty, kroniky či dostupnou literaturu atd.) nebo na vzpomínky pamětníků a spolupracovníků.

Na jaká jména jsem se tedy zaměřil? Laskavý posluchač či čtenář mi jistě promine, že v mém příspěvku nenajde kompletní výčet všech významných osobností slavkovského bojiště. Není to ani možné, neboť jejich seznam je dlouhý a databáze se stále doplňuje. Uvádím pouze tři, kterým jsem se věnoval v poslední době:



EMIL KALÁB
(Z ARCHIVU OBCE TVAROŽNÉ)

PODPLUKOVNÍK EMIL KALÁB

Tvůrce prvního uceleného vojenskohistorického zhodnocení bitvy u Slavkova, které vyšlo pod názvem *Bitva tří císařů* a které dosud patří k základním dílům české vojenskohistorické literatury. Emil Kaláb se narodil ve Tvarožné 10. prosince 1889 v domě č. 129 jako jediný syn Jana a Františky Kalábových. V Tvarožné prožil dětství venkovského chlapce. Snad již právě v tomto období se zrodil jeho zájem o historii bitvy u Slavkova, neboť vyrůstal ještě na sklonku století, v němž se krvavé střetnutí odehrálo a kdy se

pravděpodobně poprvé setkal se vzpomínkami pamětníků. Nutno říci, že v mládí Kaláb nepomýšlel na vojenskou kariéru. V letech 1901–1909 vystudoval I. české gymnázium v Brně, které mu dalo dobrý základ pro eventuální vysokoškolské studium. Po maturitě a po absolvování jednoroční vojenské služby v rakousko-uherské armádě v letech 1909–1910, během níž sloužil v Krakově a absolvoval mimo jiné i záložní důstojnickou školu, prošel ještě dvěma abiturientskými kurzy při české obchodní akademii v Prostějově a německé v Brně. Bylo tedy zřejmé jeho zaměření na úřednickou dráhu, což dokládá i fakt, že v letech 1912–1914 byl zaměstnán jako bankovní úředník u vídeňské filiálky České průmyslové banky. V roce 1914 byl mobilizován a nastoupil vojenskou službu ve funkci velitele čety. Před odvelením na frontu ještě povýšil do hodnosti praporčíka. Na frontě se krátce po Vánocích roku 1914 ocitl v ruském zajetí v Sugodě, kde strávil téměř rok a půl. Nečinnost ho přivedla v polovině roku 1916 k myšlence vstoupit do československého zahraničního vojska na Rusi. Byl odvelen do Kyjeva, kde prošel výcvikem, po kterém vykonával službu v Brispolu a v Bělgorodu. Zde byl ruskou vládou povýšen do hodnosti poručíka (1. května 1917). Stal se náborovým emisarem a později i kurýrem mezi francouzskou vojenskou misí a československou armádou. Místy jeho působení se stala nejprve Moskva a poté Marmunsk, kde ho na jaře roku 1919 zastihlo povýšení Národní radou v Paříži do hodnosti nadporučíka. Na archangelské frontě byl také velitelem československého oddílu při anglické armádě. V tomto období Kaláb obdržel mnoho významných ocenění, jako například anglický důstojnický kříž, od archangelské vlády byl vyznamenán řádem sv. Anny III. stupně s meči a byl mu udělen i Československý válečný kříž. Z oficiálního listu k udělení anglického vyznamenání se dovídáme, že Kaláb plnil své úkoly se svědomitostí, inteligencí a vojenským duchem, čímž byl příkladem pro celou jednotku. Je v něm také uvedeno, že svěřené úkoly (týkající se mapování terénu pro formování obrany) mnohdy plnil v přední linii, vystaven nepřátelské palbě, což ho však od plnění úkolů nikdy neodradilo (doslova nezastrašilo). Takovéto příkladné chování vyústilo v jeho jmenování kapitánem 1. července 1919, po kterém následovala dvoutýdenní zasloužená dovolená v rodném kraji. Po dovolené byl přidělen k různým posádkám, například v Klatovech, Budějovicích, Chomutově, Mostě atd. Nový rok 1919 slavil již dalším povýšením, a to na majora. V letech 1920–1921 se stal pro své jazykové, organizační i vojenské schopnosti šéfem vojenského odboru reparační komise Československé republiky ve Vídni. Z tohoto postu však brzy na svoji vlastní žádost odešel, neboť se cítil být v první řadě vojákem a ne úředníkem. Z Vídně se vrátil opět do rodné vlasti a působil zde jako velitel pěších pluků. Za jeho příkladnou práci mu byly v roce 1922 uděleny další dvě dekorace, a to Československá revoluční medaile a Medaile vítězství, a také byl v červnu roku 1923 povýšen do hodnosti podplukovníka. V následujících letech se již u něj začíná projevovat tuberkulóza, kterou se nakazil na frontě. Pro svůj zdravotní stav byl 1. května 1925 od útvaru uvolněn na tzv. dovolenou s čekáním, která mu byla po roce prodloužena o další rok. 19. ledna 1927 byl dekretem Ministerstva národní obrany podplukovník Emil Kaláb propuštěn z činné služby a 1. května 1929 přeložen do výslužby.

Právě do období propuknutí jeho nemoci a uvolnění ze služby (tedy v letech 1925–1929) můžeme datovat Kalábovu orientaci na psaní knih a fejetonů. Jeho stěžejní dílo *Bitva tří císařů* vyšlo v roce 1928. Kaláb v něm ke zhodnocení vojenské strategie využívá svého vojenského vzdělání a válečných zkušeností, nabytých na bitevních polích. Opatřil ho i vlastními mapkami. Rok po vydání díla se věnuje především stavbě obytné-



EMIL KALÁB V UNIFORMĚ
(Z ARCHIVU OBCE TVAROŽNÉ)

ho domu ve svém rodišti. Ve stejném období se stává i řádným členem Československého vědeckého ústavu vojenského.

Poslední léta svého života prožil podplukovník Kaláb ve svém obydlí sám, v odloučení. Jen neteř či bratrance, se kterými se rád procházel k návrší Santonu, mu občas dělali společnost. Rok před smrtí ještě přispěl do sborníku Napoleonské výstavy v roce 1931 výbornou statí o Napoleonově taktice v bitvě u Slavkova. Výklad opět doplnil svými pečlivými kartografickými nákresy rozložení vojsk. Jako člen „Kola moravských spisovatelů“ přispíval svými fejetony do Lidových novin, v nichž popisoval válečné zážitky ze Sibiře. Fejetony a postřehy ze života na frontě byly později shrnuty v knize *V krajích tunder*.

Několik týdnů před smrtí Kaláb již téměř nevycházel z domu. Léky mu opatroval Dr. Trhlík z Pozořic. Nákupy i drobné práce obstarávala jeho příbuzná Bohumila Večeřová. Na lůžku se o něho staral jeho nemocný otec. V posledních dnech Kalá-

bova života se k tuberkulóze bohužel přidalo ještě chrlení krve. V úterý 8. března 1932 v 15:00 hodin podplukovník Emil Kaláb skonal ve věku pouhých 43 let. O jeho pohřbu praví Pamětní kniha obce Tvarožny (Tvarožná) z let 1923–1956: „Pohřeb byl s vojenskými poctami. Pohřbu jakého Tvarožná snad neviděla, zúčastnil se prapor vojáků pěšího pluku č. 43 z Brna a množství lidí z obce i z celého okolí.“

Při výročí bitvy v roce 1994 byla podplukovníku Emilu Kalábovi odhalena pamětní deska na vnitřní straně nové vstupní brány tvaroženského hřbitova, aby tak uctila památku rodáka, který prožil sic krátký, ale bohatý život, v němž rozšířil soupis vojenské historické literatury o jedno velmi cenné dílo!

DOC. ING. VLADIMÍR USTOHAL, CSC.

se narodil 3. února 1938 v Brně jako druhé dítě učitelce Jiřině Ustohalové, rozené Bílé, která působila dlouhá léta na základní škole ve Šlapanicích. Jeho bratr Jiří, který byl o tři roky starší a věnoval se grafice a fotografii, odešel v polovině 60. let do zahraničí. Natrvalo se usadil v Kanadě, kde se stal uznávaným umělce a členem Společnosti malířů akvarelů. Kořeny rodiny Bílých pocházejí z Tišnovska, odkud se v roce 1909 přestěhovali do Šlapanic. Děd V. Ustohala Julius působil jako ředitel šlapanické Měšťanské školy chlapecké, ve které měl i služební byt. Protože se manželství Ustohalových rodičů brzy rozešlo, vrátila se maminka s oběma syny do služebního bytu svého otce ve Šlapanicích. Její bratr, také učitel, si později nechal postavit na Nádražní ulici vlastní dům, který nabídl k užívání i sestře s chlapci. Zabydleli se v přízemí. Strýc zemřel počátkem 70. let 20. století, a protože byl bezdětný, odkázal svůj dům sestře. Ustohalova



REDAKČNÍ RADA ŠLAPANICKÉHO ZPRAVODAJE, LISTOPAD 1999. ZLEVA ING. VÁCLAV SOBOTKA PŘEDSEDA, MIROSLAV VYMAZAL, JOSEF KOPECKÝ, VLADIMÍR USTOHAL, JAROSLAV OLEJKO, MVDR. JAROSLAV ZEMAN (FOTO Z ARCHIVU JOSEFA KOPECKÉHO)

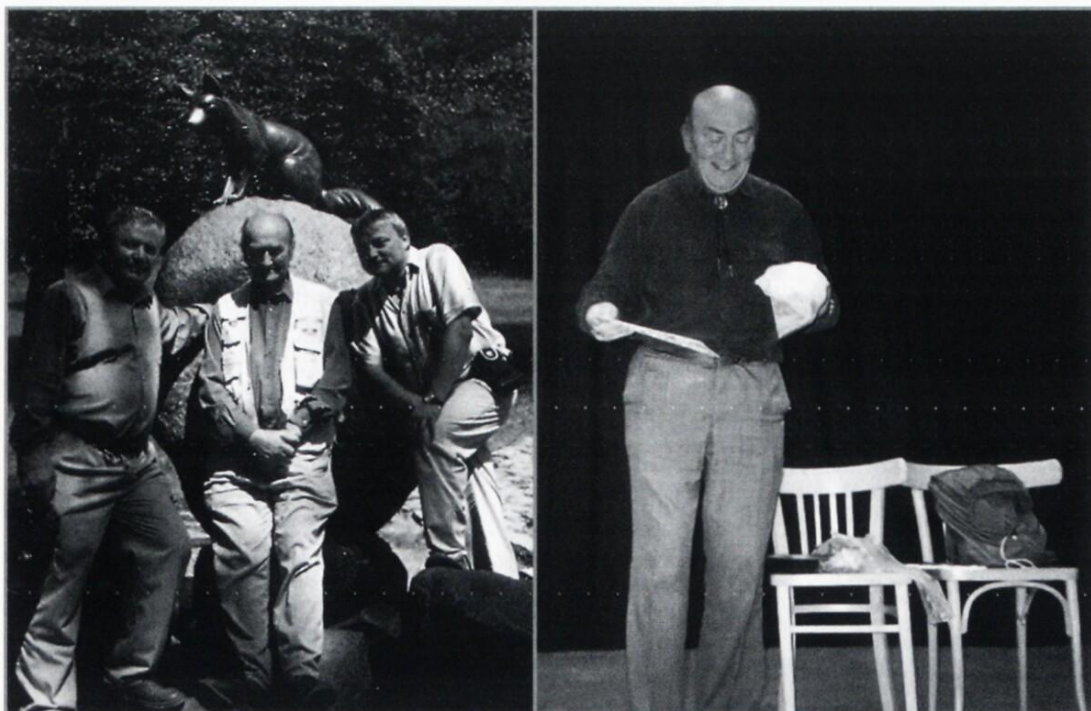
maminka zemřela na přelomu 70. a 80. let 20. století a dům tak přešel na V. Ustohala.

V roce 1957 složil Ustohal úspěšně maturitní zkouškou na Chemické průmyslovce v Brně a jeho studia zdárně pokračovala přijetím na Vysokou školu báňskou v Ostravě. Po dvou letech ale odešel na studijní pobyt do Moskvy, kde se věnoval oboru Nauka o kovech a tepelné zpracování kovů. Vysokoškolská studia v Moskvě plně dokončil v roce 1962.

V roce 1974 se V. Ustohal oženil a odchází do Brna. Vlastní děti bohužel neměl, jen nevlastního syna z manželčiny strany. Poté, co dospěl, opustil Ustohal brněnský byt a vrátil se do rodných Šlapanic.

Jelikož vyrůstal v učitelském prostředí, dá se říci, že bylo jeho povolání předurčeno. Stal se vysokoškolským pedagogem nejprve na Vojenské akademii Antonína Zápotockého a později na Vysokém učení technickém v Brně, kde přednášel na katedře nauky o materiálech, speciálně pro stavbu letadel. Protože znal kromě ruštiny i angličtinu a domluvil se i francouzsky a španělsky, byl v 60. letech minulého století vyslán do Egypta, kde tři roky přednášel na vysoké škole. Byl rovněž i velmi uznávaným vědecko-výzkumným pracovníkem v oboru materiálového inženýrství s odborným zaměřením v oblasti fyzikální metalurgie a mezních stavů kovových materiálů. Z jeho vědecko-výzkumné činnosti pramenilo i více jak 200 odborných článků a statí. Sepsal také 22 vysokoškolských učebnic na téma „nauka o kovech“. Snad nejznámější z nich jsou *Kovy a slitiny* (1992), studijní text pro restaurátory a konzervátory muzejních sbírek, na jehož vydání se podílelo Moravské zemské muzeum.

Velkou Ustohalovou zálibou bylo cestování. Před Sametovou revolucí mnoho nescetovat nemohl. Ať již kvůli svému vojenskému povolání, nebo proto, že to tehdejší režim nedovolil. Po roce 1989 si však snažil vše vynahradit. Navštívil například Aljašku, Yukon, Mexiko, Venezuelu, Peru, Bolívii a Tahiti. Tahiti navštívil dokonce několikrát, neboť dalším jeho velkým koníčkem, kterému se věnoval téměř padesát let, bylo studium české emigrace v Tichomoří. Výsledky své badatelské práce na tomto tématu pak publikoval ve dvou poutavých knihách: *Tahitská odysea* a *Češi na Tahiti a Markézách*. Osudy Čechů žijících v zahraničí ho fascinovaly natolik, že začal spolupracovat s ma-



VLEVO V. USTOHAL S ČLENY VLASTIVĚDNÉHO KROUŽKU V HUKVALDECH 20. 8. 2005

(FOTO Z ARCHIVU JOSEFA KOPECKÉHO)

PŘI PŘEDNÁŠCE NA TÉMA "JUNÁCKOU STEZKOU". VLASTIVĚDNÝ KROUŽEK, 21. 10. 1999

(FOTO Z ARCHIVU JOSEFA KOPECKÉHO)

gazínem Cestopisy, kde se podílel na rubrice Češi ve světě. Zajímavosti ze svých cest publikoval v cestopisných článcích v časopise Lidé a země. Stal se i členem Českého klubu cestovatelů. Po smrti jeho ženy v roce 1994 se cestování a zpracování zážitků z něj stalo hlavním smyslem jeho života.

Vojenská a regionální historie se stala další jeho velkou vášní. Zabýval se především osudy československých letců ve 2. světové válce. Téma výroby německých stíhaček v podzemní továrně Diana na Tišnovsku zpracoval v knize *Tunely pro Messerschmitty*. Neméně ho zajímala i historie rodných Šlapanic. Studium tohoto tématu s sebou přineslo na přelomu 70. a 80. let minulého století seznámení s Josefem Kopeckým, šlapanickým badatelem, sběratelem a znalcem zdejší historie, s nímž začal později úzce spolupracovat. Josef Kopecký v té době sbíral staré šlapanické noviny, zpravodaje i pohlednice a V. Ustohal mu sbírku nadšeně doplnil. K systematictější spolupráci mezi nimi došlo od roku 1993, kdy Josefu Kopeckému vyšel ve Šlapanickém zpravodaji článek o šlapanických pohlednicích. Kopecký se poté stal členem redakční rady Šlapanického zpravodaje, ve které působil i doc. Ustohal. Na jeho popud vytvořil Kopecký ve zpravodaji rubriku Zmizelé Šlapanice, která byla založena na starých fotografiích či pohlednicích, představujících již zmizelé budovy a zákoutí města. V polovině 90. let pak spolupracovali na tvorbě propagačních materiálů šlapanického regionu, ve kterých se zaměřili i na slavkovské bojiště a historii bitvy u Slavkova. Toto téma oslovilo Ustohala natolik, že se mu věnoval i samostatně. Jednak pro, že se v kraji bitvy narodil a vyrůstal, ale také proto, že byl vojenským pedagogem s přístupem do vojenských archivů. Nejprve mu vyšel jeho překlad a doplňky ruského originálu *Bitva u Slavkova 1805* od generálporučíka A. I. Michajlovského-Danilevského, později, v roce 1995 dílo *Napoleonská návrší*, ve kterém představil tři nejvýznamnější místa slavkovského bojiště. Obě práce vydalo Moravské zemské muzeum.

V roce 1995 byl založen Vlastivědný kroužek ve Šlapanicích, v němž se Josef Kopecký stal předsedou a Vladimír Ustohal místopředsedou. Opět vytvořili autorský tým, který se podílel na vydání několika monotematických sešitů jako: *Války, bitvy, rebélie, Z hradů, krčem a posvátných míst a Mlýny na Říče a Rokytnici*. Vladimír Ustohal se spoluautorsky podílel i na dalších publikacích: například *Šlapanice – cesty k dnešku*, publikaci vydané k 750. výročí první písemné zmínky o městě, dále *Jiřkovice 1805, Šlapanice na dobových pohlednicích*. Kniha *Okupace a osvobození – Šlapanice 1939–1945*, která vznikla k 60. výročí ukončení II. světové války, byla již bohužel jeho posledním spoluautorským počinem, neboť doc. Vladimír Ustohal podlehl v úterý 27. prosince 2005 po více jak rok a půl trvajícím boji zákeřné nemoci.

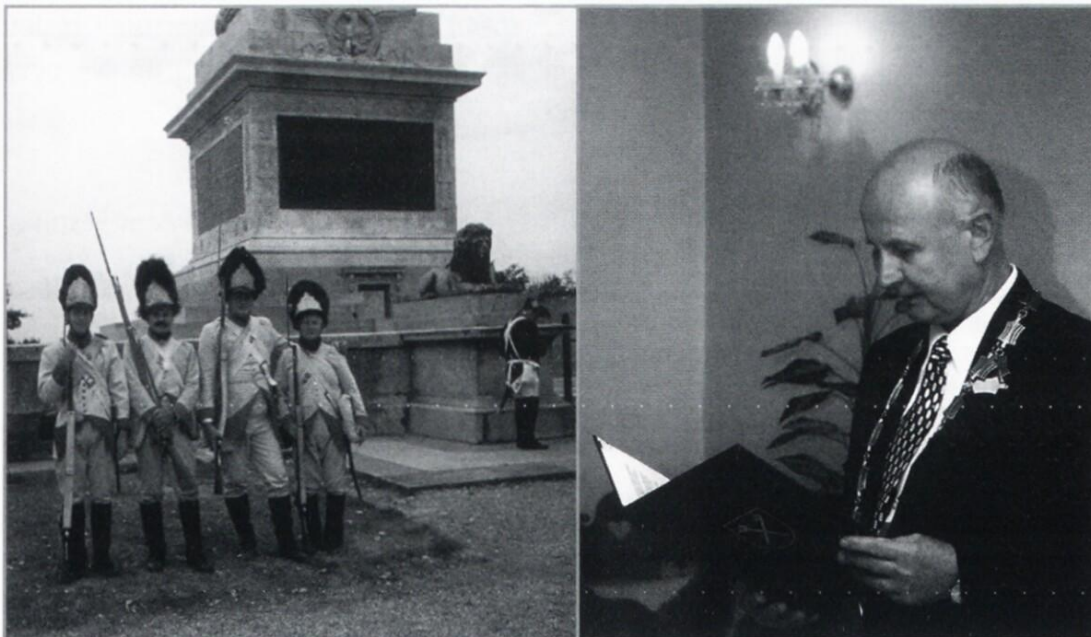
Vladimír Ustohal byl člověkem vzdělaným, sečtělým, aktivním a velmi pracovitým. Vše, co kdy dělal, dělal naplno a pořádně. Byl téměř „chodící encyklopedií“. Je proto velká škoda, že odešel poměrně brzy, ve věku nedožitých 68 let. Bylo jistě ještě mnoho témat, o kterých by rád napsal.

FRANTIŠEK KOPECKÝ

se narodil 23. října 1949. Po základní škole vystudoval Strojní průmyslovku, obor strojní technik. Po ní absolvoval pomaturitní studium Ochrana a tvorba životního prostředí. Od roku 1990 působil (do roku 2010, pozn. red.) jako starosta obce Tvarožná, ve které i žije. Je členem Československé společnosti vojenské historie Brno, Brněnského městského střeleckého sboru i Klubu autorů literatury faktu. František Kopecký je autorem řady publikací: *Stará pošta a bitva tří císařů* (1996), *100 let požární ochrany ve Tvarožné* (1991), *110 let Sboru dobrovolných hasičů ve Tvarožné* (2001), *Bitva u Slavkova a Morava v letech 1805–06* (2001), *Norbert Brassinne – poutník míru* (2006), *Z historie pěšího pluku Kaiser č. I.* (2007), *O slavkovské bitvě* (2009) a *200 let tradic bitvy u Slavkova* (2006), za kterou mu byla udělena Klubem autorů literatury faktu v roce 2009 regionální cena Miroslava Ivanova. Je také spoluautor knihy *Tvarožná, Santon a bitva tří císařů* (1998) a autor mnoha článků i příspěvků v různých sbornících.

Dějepis Františka Kopeckého velice bavil již na základní škole, kde se dokonce nechával u cizích učitelů vyvolávat za své spolužáky. I na střední škole si jeho talentu a paměti všimli, a dokonce se divili, proč se nerozhodl studovat Filozofickou fakultu. On si však zvolil historii za svůj celoživotní koníček, který mu, jak říká, přináší radost i pobavení. K regionální historii, potažmo k historii bitvy u Slavkova, se dostal díky rodné obci i kopci Santon, který sehrál jednu z nejdůležitějších rolí v průběhu krátkého zimního dne 2. prosince roku 1805. Články zabývající se touto problematikou si pečlivě vystříhoval z novin a časopisů, aby tak položil základ svému rozsáhlému archivu, který rozšiřuje dodnes. V 80. letech minulého století se již aktivně zapojil do tradic na slavkovském bojišti. Na vrcholu kopce Santon pořádá s dalšími nadšenci vzpomínkových slavností tzv. Čajovnu u Clapareda, která přítomným poskytovala malé občerstvení. Mezi účastníky se již objevili i první uniformovaní vojáci, kteří si mezi sebou nadšeně vyměňovali informace o uniformách i o prožitých zážitcích ze srazů. Těmito lidmi byl Kopecký velmi fascinován. Aktivně se zapojil do jejich aktivit, což později vyústilo v členství v Československé společnosti vojenské historie Brno. S dalšími kolegy vytvořili vlastní jednotku, se kterou se poprvé vypravili i na zahraniční sraz do Vídně.

Současné s těmito aktivitami se začíná rozvíjet i jeho publikační činnost. V letech



U NAPOLEONOVA POMNÍKU V BOULOGNI V SRPNU 2003, FRANTIŠEK KOPECKÝ PRVNÍ ZPRAVA
(FOTO Z ARCHIVU FRANTIŠKA KOPECKÉHO)
FRANTIŠEK KOPECKÝ VE FUNKCI STAROSTY TVAROŽNÉ (FOTO Z ARCHIVU FRANTIŠKA KOPECKÉHO)

1987–1988 se jako nejmladší podílel na sestavení sborníku *700 let Tvarožné u Brna*, do kterého napsal i příspěvek. Důležitým impulsem, který odstartoval jeho hluboký zájem o bitvu u Slavkova, byla kniha Dušana Uhlíře *Slunce nad Slavkovem*, vydaná v roce 1984. Jaké bylo překvapení F. Kopeckého, když se ve stejném roce, ve svých 35 letech, osobně setkal s tímto spisovatelem na besedě, která se pořádala na tvaroženském MNV (Místní národní výbor). Kopecký byl besedou i osobou D. Uhlíře velmi nadšen. Další osobností, která sehrála důležitou roli při formování zájmu Františka Kopeckého o slavkovskou bitvu, byl Vlastimil Schildberger starší. Ten vždy dokázal stmelit kolektiv a zaměřit ho na určitý cíl. Jedním z nich bylo například umístění kanonu na kopci Santon v květnu roku 1988 u příležitosti 700. výročí od první písemné zmínky o Tvarožné.

Na první rekonstrukce bitvy u Tvarožné vzpomíná František Kopecký s úsměvem. Vždy se mu totiž vybaví, jak s panem Janem Vlčkem z Tvarožné v pracovním oděvu zatloukali sloupky hrazení, natahovali bezpečnostní pásy a pak před zahájením spěchali na obecní úřad, kde se z pracovních oděvů převlékli do společenských obleků, aby v nich vítali vzácné hosty. Tyto začátky nebyly vůbec jednoduché. Ale i přesto se jim podařilo navázat nové kontakty a rozšířit tak řady účastníků z Česka i o zájemce zahraničí. Za všechny jmenujme alespoň první nadšence z Rakouska, kteří ještě za hluboké totality jezdili do Tvarožné a na důkaz svého přátelství darovali obci v roce 1990 diorama, které je na obecním úřadě k vidění dodnes.

Když jsem se Františka Kopeckého jednou zeptal, jaká nejvýznamnější osobnost navštívila během let rekonstrukci bitvy, dostalo se mi docela překvapivé odpovědi. Čekal jsem výčet celé řady významných osobností kulturního, politického i společenského života, ale místo toho jsem zjistil, že nejvíce byl potěšen v roce 1993 návštěvou francouzského velvyslance, jehož předek v bitvě u Slavkova bojoval. S velvyslancem se spřátelili a nad sklenkou vína pak prý dlouze hovořili o historii bitvy i tvaroženském regionu.

A jaká bude budoucnost? František Kopecký má plnou hlavu nápadů. Třeba vybudovat pomník generálu Bagrationovi pod Santonem, ke kterému již v roce 2005 pro-

běhla přípravná jednání nebo ve Tvarožné vystavět nové informační centrum s malou expozicí, které by se stalo důstojnou vstupní bránou do slavkovského bojiště. Nezbyvá nic jiného, než mu držet palce!

Prameny a literatura:

BURIAN, Václav: *Podplukovník Emil Kaláb, Historik bitvy u Slavkova*. Vlastivědný věstník moravský, ročník XLVI–1/1994. Olomouc 1994.

GALE, František: *Podplukovník Emil Kaláb*. In: 700 let Tvarožné u Brna, Tvarožná 1988.

KOPECKÝ, František: *Emil Kaláb, Historik bitvy u Slavkova*. Internet.

MATULOVÁ, Amélie: *Podplukovník Emil Kaláb*. In: Tvaroženský zpravodaj 11–12/1994.

Pamětní kniha obce Tvarožné 1923–1956.

Vojenský historický archiv v Praze.

DVD Vzpomínkový večer na Vladimíra Ustohala, Tišnov. Archiv Josefa Kopeckého

KOPECKÝ, Josef – rozhovor o Doc. Ustohalovi

KOPECKÝ, Josef: *Za Doc. Ing. Vladimírem Ustohalem, CSc.* In: Šlapanický zpravodaj 1/2006

Rozhovor s Františkem Kopeckým

ZUSAMMENFASSUNG:

Josef Večeřa: Einige Persönlichkeiten mit Bezug zum Austerlitzer Schlachtfeld

Die Schlacht bei Austerlitz fesselt das Interesse nicht nur der Berufshistoriker, sondern auch der Laienforscher, die der Geburts- oder Aufenthaltsort mit dem Schlachtfeld verbindet. Es gibt Dutzende dieser Enthusiasten und ihre Anstrengungen bringen häufig für die Berufsgruppe und Fachgemeinde wertvolle Ergebnisse. Der Autor des Beitrags beschäftigt sich mit drei Persönlichkeiten, die mit dem Austerlitzer Schlachtfeld verbunden sind. Es handelt sich um Oberstleutnant Emil Kaláb aus Tvarožná/Bosenitz (1889–1932), einen der ersten Hobbyhistoriker neben A. Slovák, die sich mit der Schlacht bei Austerlitz befassten, um Doz. Ing. Vladimír Ustohal (1938–2005), den Autor des hoch angesehenen Buches „Napoleonská návrší“ (1995), und um František Kopecký (*1949), den langjährigen Bürgermeister von Tvarožná und Autor einer Reihe von Büchern über die Austerlitzer Schlacht, ihre Traditionen, das Schlachtfeld und die Orte des Gedenkens.

Mgr. Josef Večeřa je dlouholetý vedoucí Památníku Mohyla míru.

Jakub Samek

Představit roli fenoménu Austerlitz a bitvy u Slavkova v současném re-enactmentu není možné bez podrobnějšího představení re-enactmentu samotného.

Na první pohled jde o rekonstrukci uniforem, výstroje a výzbroje, o snahu o inscenaci a prožitek aktivit vojáka přelomu 18. a 19. století, ať již jde o běžnou službu, táborový život, život v posádce, pochody či přehlídky, výcvik či střet s *nepřítelem*. K těmto aktivitám dále přistupuje tzv. civilní re-enactment, neboť i takový existuje a prolíná se s re-enactmentem vojenským: pořádají se společenské akce, plesy, svatby, vzpomínkové akce věnované diplomatickým jednáním či aktuálně např. Napoleonově svatbě apod.

Díky tradici každoročních vzpomínkových akcí k výročí bitvy u Slavkova je samozřejmě všeobecně známa existence a přítomnost re-enactmentu na bojišti, ani zdaleka však není dostatečně známa jeho podstata, smysl, cíle a prostředky, vnitřní rozdíly a nuance; už jen proto ne, že se těmto otázkám prakticky nikdo uceleně nevěnuje, natož dlouhodobě. Několik pokusů formou televizních dokumentů či statí v časopisech sice proběhlo, nicméně ve všech případech šlo o pohledy dílčí, případně velmi zkreslené, neboť jejich koncepci stanovovali buď lidé zvenčí tohoto hobby, anebo naopak zastánci jednoho ze směrů, který jediný považují za správný. Z pozice prezidenta Středoevropské napoleonské společnosti a člověka aktivního v organizaci a účasti na akcích re-enactmentu v celé Evropě se pokusím o co neobjektivnější odpověď na otázku, co je re-enactment, a to především prostřednictvím popisu různých úskalí diskuse o jeho obsahu a kvalitě. Re-enactmentem budu pochopitelně rozumět napoleonský re-enactment, resp. re-enactment věnující se revolučním a napoleonským válkám.

Re-enactmentu je vlastní především různorodost cílů, prostředků i neobyčejné sociální rozdíly mezi lidmi, kteří se mu věnují.

RE-ENACTMENT A JEHO AKTÉŘI

V řadách historických jednotek se lze setkat s kýmkoli, a to doslova. Od dlouhodobě nezaměstnaných přes lidi živící se rukama k vysoce postaveným manažerům bank, politikům, od amatérských nadšenců přes sběratele a znalce k publikujícím a na univerzitách působícím historikům, od držitelů modrých knížek k aktivním vojákům, kteří třeba mezi akcemi napoleonského re-enactmentu odjíždějí na zahraniční mise. Pozice těchto lidí v životě se může snadno a zásadním způsobem rozcházet s jejich pozicí v *armádách* re-enactmentu. Štábní podplukovník pozemní armády Francouzské republiky nosí historickou uniformu trubače, stolař je v re-enactmentu kapitánem granátníků a svým přístupem k věci získává respekt *granátníka*, který je v *civilu* důstojníkem italské finanční stráže, poddůstojník dnešního francouzského námořnictva vám v kostýmu Napoleonova komořího bude servírovat vybrané lahůdky během slavnostního oběda a příští akce se zúčastní v uniformě maršála císařství.

Kromě *čistokrevných* napoleonistů věnujících se výhradně napoleonskému re-enactmentu jsou v našich řadách tací, kteří svůj čas a své prostředky věnují různým obdobím (u nás především obě světové války, válka prusko-rakouská z roku 1866 a vál-

ka sedmiletá), přičemž každé období, jemuž se nadšenci pro re-enactment věnují, je čímsi specifické, zkušenosti se prolínají. Otázka, do jaké míry se pak ono dělení času a prostředků podepisuje na diskutované kvalitě re-enactmentu toho či onoho, je legitimní a neméně legitimní je i zájem jednotlivců a skupin o více období.

Kromě pozoruhodné směsice a prolnutí sociálních vrstev, zájmů, přístupu a profesí nabízí napoleonský re-enactment, připomínající dobu rodícího se nacionalismu a mezinárodních konfliktů přelomu 19. století, také na první pohled zvláštní jev z hlediska národnosti a státní příslušnosti. Kdo by čekal, že Francouz bude nosit francouzskou a Rus ruskou uniformu, bude překvapen: narazí na Francouze v uniformě britské a u Waterloo pochoduujícího v sestavě britské pěchoty bok po boku s Italem, zatímco na druhé straně bude stát početná jednotka Angličanů v uniformách francouzských; mezinárodní skupiny nejsou výjimkou. U nás konkrétně existuje velký počet nejen rakouských (tedy „našich“) jednotek, ale také jednotek francouzských či ruských. Z kontaktů, které díky tomuto vznikají, těží všichni, a to po mnoha stránkách.

Ve všech ohledech a ve všech aktivitách re-enactmentu existují různé úrovně „kvality“, přičemž diskuse na téma kvality aktivit re-enactmentu se vede mezi aktéry re-enactmentu neustále, od samého počátku tohoto hobby ve druhé polovině 20. století (český výraz neexistuje a patrně existovat nikdy nebude, v kontextu můžeme hovořit například o *nadšencích*, často se o nich hovoří jako o *členech klubů vojenské historie*). A nejen mezi nimi, neboť svou podstatou a svými vyznavači je toto hobby pochopitelně svázáno s řadou blízce či vzdáleně příbuzných aktivit, v rámci diskuse se vyjadřují historikové, amatérští zájemci o historii, sběratelé, ale také třeba turisté. Teoreticky je měřítkem historická skutečnost, jíž se snažíme blížit, prakticky pak pochopitelně její individuální poznání či nepoznání, jež je subjektivní a nekonečně různé. Podstatu problému zde vystihují tři slova: naivita, přecenění a podcenění.

DISKUSE O KVALITĚ RE-ENACTMENTU, NAIVITA, PŘECENĚNÍ, PODCENĚNÍ

Naivita je v oné diskusi všudypřítomná, ať již jde o hodnocení konkrétního jevu někým osobně nezúčastněným či dlouholetým nadšencem a praktikem. V otázkách replik uniforem, výstroje a výzbroje lze teoreticky dodržet dobové předpisy a postupy velice přesně, kromě dnes již snadno dostupných dobových textů jsou k dispozici zevrubně prozkoumané originály z desítek a stovek muzeí či soukromých sbírek; nejistoty a nezodpovězené otázky samozřejmě existují, nicméně v obecné rovině lze dosáhnout bezmála dokonalosti. Je to ovšem do značné míry a především otázka finančních prostředků a kontaktů na schopné výrobce. Dopustí-li se nadto nadšenec omylu v libovolném detailu či zadá-li výrobu své uniformy krejčímu bez zkušeností s oblečením tohoto období, bylo by naivní předpokládat, že tento omyl napraví v řádu týdnů a měsíců, a někdy let, neboť náklady se pohybují v tisících a desítkách tisíc korun a práce trvá týdny a častěji měsíce a mnoho měsíců.

S vědomím praktických problémů, s nimiž se nadšenec může setkat a setká, je na místě jistá míra tolerance. Má-li účastník re-enactmentu (řekněme "re-enactor") na sobě nepřesnou repliku součásti výstroje, neznamená to nutně, že si toho není vědom, a už vůbec ne, že by její „dokonalost“ hodlal obhajovat. Ona diskutovaná kvalita pak nespočívá v aktuálním daném stavu, ale ve sledovatelném vývoji, ve snaze o dokonalování v rámci finančních a praktických možností, spolu s otevřeností a přijetím věčné kritiky jako snahy pomoci, což je také obecný rys toho, čemu se říká „seriózní



AUSTERLITZ 2009, FRANCOUZSKÝ POLNÍ ČTYŘLIBERNÍ KANÓN PÁLÍ PROTI LINII RAKOUSKÉ PĚCHOTY
(FOTO ČESTMÍR KARPÍŠEK)



AUSTERLITZ 2009, STŘET FRANCOUZSKÉ ŘADOVÉ PĚCHOTY S RUSKOU (FOTO ČESTMÍR KARPÍŠEK)

re-enactment“. A taková je také většina jeho aktérů. Menšina těch, kdo lpí z různých důvodů na své zažité „pravdě“, pak jsou těmi, kdo výrazným způsobem poškozují obraz ostatních.

Posouzení každodenních, dobovou vnitřní či polní službou či dobovými volnočasovými činnostmi inspirovaných aktivit je naivitou ovlivněno a pokřiveno nepoměrně více, neboť jak chtít dosáhnout „dokonalosti“ v situaci, kdy je vyloučeno zavést v rekonstruované „armádě“ armádní disciplínu, nadto disciplínu přelomu 18. a 19. století. Zejména s vědomím toho, že smyslem mnoha opatření a činností bylo držet armádu pohromadě a disciplinovanou, a vyvarovat se nečekaného střetu s nepřítelem. Dnes? „Nepřítel“ se nás nechystá zabít, chce za námi přijít do našeho tábora a přátelsky si popovídat o tématech, jež má se svými přáteli v nepřátelské uniformě společná. Dezerce stavy našich pluků rovněž neohrožuje a omezování svobody pohybu účastníků/vojáků dle dobových pořádkových předpisů by bylo absurdní. V důsledku toho lze pak výroky o „rekonstrukci“ či „prožitku“ toho, co prožívali vojáci od Slavkova v roce 1805, označit za velice naivní, pokud by je někdo mínil doslova. A jaký má smysl označit vojáka spícího ve stanu ve spacáku kvůli tomu spacáku za „nedobového“, jestliže před Slavkovem armáda ve stanech nespala a náš padesátiletý voják musí být zdravý na pondělí do práce.

Přičemž jsou v našich řadách takoví, kteří si z různých důvodů troufnou na mnohé. Uvařit polévku z vody nabrané v řece, spát pod hvězdami kolem ohně při teplotách pod nulou, strávit řadu hodin na hlídce s vědomím, že nepřítel se neukáže (otázku nenechavců, kvůli nimž své tábory v noci opravdu efektivně střežíme, ponechme stranou). Vyplňovat dobové štábní dokumenty, z praktického hlediska dnes dokonale samostatné, žádat svého nadřízeného o svolení s ním promluvit. A samozřejmě jsou také takoví, kteří neváhají na *odiv* ostatním či dokonce veřejnosti vystavovat svá nafukovací lehátka, pohybovat se z lenosti a nedbalosti neustrojení a dopouštět se řady dalších zcela zbytečných a nesmyslných prohřešků proti obecným zažitým a většinou respektovaným zvyklостem.

Kromě všech zmíněných problémů se naivitě v diskusi o kvalitě re-enactmentu daří zejména proto, že re-enactment oplývá autory všemožných idejí o tom, co by bylo skvělé a potřebné, leč postrádá následně ty, kdo by tyto ideje uvedli, s podporou dotčených, tj. aktérů samotných, do praxe. Což je mimochodem hlavním smyslem existence Středoevropské napoleonské společnosti a podobných entit v celé Evropě, přičemž i jejich možnosti a schopnosti jsou pochopitelně omezené, nejen potřebou kompromisů mezi různými směry a nároky, ale v první řadě schopnostmi, prostředky a silami, jež různým projektům mohou věnovat konkrétní lidé.

Přecenění je druhým problémem přístupu k re-enactmentu, poměrně běžným zejména v řadách těch, kdo se poctivě snaží o maximální dosažitelnou kvalitu ve všech oblastech. Groteskně pak působí v případě těch, jejichž snahu za poctivou označit jednoduše při nejlepší vůli nelze. Je na místě připustit, že re-enactment jako takový je především *hobby*, zájem o vojenskou historii, seriózní i méně seriózní; vojenská historie v rámci historie jako vědy je jedním z dílčích témat, a rozhodně nikoli zásadních. Je-li ostatně válka pokračováním politiky, pak armáda a vojenství jsou jedním z jejích různých prostředků, nic více, nic méně. Re-enactment nabízí možnost proniknout do vybraných aspektů vojenství, mnohem méně až neznatelně války jako takové. Tento banální fakt je třeba mít na paměti, pokud se snažíme hodnotit aktivity dnešního



AUSTERLITZ 2009, BUBENÍCI 18. PUKU ŘADOVÉHO PĚCHOTY (FOTO ČESTMÍR KARPÍŠEK)



AUSTERLITZ 2009, SALVA PELOTONU FRANCOUZSKÉ ŘADOVÉ PĚCHOTY (FOTO ČESTMÍR KARPÍŠEK)

re-enactmentu obecněji z hlediska jejich *přínosu společnosti*.

Proti přeceňování pak existuje opačný extrém, a sice podceňování. Pochopitelně především podceňování při vnějším hodnocení re-enactmentu, při jeho hodnocení z pozice nezaujatého historika, odborníka, novináře, návštěvníka. Rozhodně nehodlám svým příspěvkem re-enactment vůči takovému přístupu hájit, nemyslím si, že to je třeba. Spíše se pokusím nastínit, co ve skutečnosti seriózní re-enactment může přinést a co zřejmě také přináší, neboť toho není vůbec málo – a fenomén Austerlitz přítomný v regionu bojiště a přeneseně ve střední Evropě, je velkou motivací pro všechny, kdo se re-enactmentu věnují.

FENOMÉN AUSTERLITZ

Dostáváme se k roli, již sehrává bitva u Slavkova a fenomén Austerlitz v širších souvislostech v současném napoleonském re-enactmentu. Symbolický význam bitvy u Slavkova lze v kontextu historie napoleonské Evropy postavit na roveň jediné bitvě u Waterloo, přičemž Slavkov s sebou nese nevyhnutelně patos oslnivého úspěchu, Waterloo je synonymem hořké a definitivní porážky. Nezdá se být náhodou, že právě akce re-enactmentu pořádané každoročně u příležitosti výročí těchto dvou bitev jsou největšími pravidelně konanými setkáními napoleonských nadšenců pro re-enactment v Evropě; z hlediska rozsahu s nimi lze srovnat akce u ruského Borodina, jež však má z různých důvodů méně mezinárodní charakter, případně kulatá výročí bitvy u Lipska, a výjimečné akce, jež proběhly a probíhají po celé Evropě jednorázově u příležitosti dvoustých výročí.

Historie vzpomínkových akcí u Slavkova v druhé polovině 20. století, jejich kořeny v ideji Mohyly míru, prvorepublikových vztazích s Francií a tradici spoluzaložené Norbertem Brassinem, jsou témata, jimž je, na rozdíl od současného stavu a vývoje, pozornost věnována, nikoli neprávem, značná a neberte, prosím, jako projev neúcty vůči těmto tradicím, nebudu-li o nich hovořit. Pieta v rámci vzpomínkových akcí na bojišti u Slavkova, včetně například tzv. Jiříkovických ohňů, je prvkem velice silným a současně specificky a tradičně naším, u Waterloo například v obdobné formě zcela nepřítomným, a není snadné její význam vysvětlit účastníkům ze zahraničí, resp. vysvětlit význam samozřejmě lze, přivést je k témuž výkladu a přijetí našeho pohledu je ale věcí jinou a v zásadě nemá smysl se o to pokoušet. Nicméně ani tímto tématem se nebudu podrobně zabírat, neboť mám za to, že přístup k pietě a obecně k otázce souborně nazývané idea Mohyly míru je věcí veskrze osobní.

Nejvýraznějším bodem programu vzpomínkových akcí je samozřejmě tzv. *rekonstrukce* bitvy tří císařů, jež desítky let probíhá na poli pod kopcem Santonem u vsi Tvarožné. Od roku 1990 se jí pravidelně účastní zhruba tisícovka "vojáků" z Česka, Slovenska, Rakouska, Maďarska, Polska, Německa, Itálie, Belgie, Francie, někdy také z Ruska, Británie či dokonce Španělska; na dvousté výročí v roce 2005 přijelo více než 3600 účastníků z 24 zemí světa.

Na rozdíl od letních akcí, jakou je například právě Waterloo, je Slavkov specifický zimními podmínkami, jež určují jeho odlišný ráz. Desetina, možná pětina účastníků se odhodlává k táboření, samozřejmě s vybavením, jež nemá se způsobem, jakým armády trávily poslední noc před bitvou, mnoho společného. Ostatní jsou ubytováni po školách či v podobných objektech a na místa konání jednotlivých bodů programu je převážejí autobusy, což je dáno nesmírnou rozlohou slavkovského bojiště. I tyto aspekty jsou



ŽURÁŇ... KAPITÁN 8. PLUKU ŘADOVÉ PĚCHOTY POPISUJE PRŮBĚH BITVY (FOTO MARTIN STÁREK)

možná jedním z důvodů, proč právě u Slavkova vznikla koncepce re-enactmentu opřená o společný výcvik a manévry, jejímž cílem je dosáhnout vyššího stupně autenticity bitevních ukázek; protože teprve na bojišti můžeme být do jisté míry skutečně v 19. století. Základní úvahou je potvrzený předpoklad, že zatímco v otázkách autenticity táborového života či obecně *rekonstrukce* vojenského života jako takového se budou možnosti jednotlivců i skupin vždy lišit, interpretace a aplikace pramenů bude více či méně přísná, v každém případě odlišná a diskutabilní, v otázce výcviku a manévru jsou dobové principy pochopitelné a aplikovatelné v plné šíři, a to bez nějakých mimořádných nákladů či zásadního omezování se, riskování zdraví, apod. (dokonce naopak: zacházet s křesadlovou puškou, šavlí či kanónem jinak, než jak bylo předepsáno před 200 lety, je jednou ze spolehlivých cest k újmě na zdraví). Ostatní aspekty a aktivity re-enactmentu pak jsou doplňkové, přičemž platí často to, že čím lepší je jednotlivec či jednotka v zacházení se zbraní či manévrech, tím více tíhne k autenticitě v ostatních oblastech.

Fenomén Austerlitz, který je obrovskou motivací pro stovky nadšenců, a který je hlavním pilířem organizace vzpomínkových akcí, hraje v této věci mimořádně významnou a pozitivní úlohu. V pravidelně konaných akcích, ať už jde o letní Napoleonské dny či hlavní akce k výročí bitvy, a nejen v nich sehraje zásadní roli Projekt Austerlitz. V jeho rámci probíhají akce re-enactmentu nejen na bojišti u Slavkova a ty poskytují prostor ke společné přípravě a současně jsou důvodem této přípravy. Zájem a možnost pořádat každoročně velkou vzpomínkovou akci se zcela přirozeně promítají do *kvality re-enactmentu* a úzké spolupráce stovek tradičních účastníků. Zároveň „Slavkov“ přirozeně přitahuje pozornost a účast partnerských skupin ze zahraničí, pro něž se v posledních letech stává příkladem a inspirací.

V neposlední řadě pak podporuje tradice bitvy u Slavkova tradice v dalších oblastech. Původně „slavkovští“ aktéři se zcela samozřejmě účastní např. vzpomínkových akcí u Znojma, jež by jistě probíhaly i bez nich, leč v měřítku odpovídajícím historické-

mu významu události. A nejde jen o Znojmo, čeští nadšenci, které k této aktivitě přivedl právě fenomén Austerlitz, podporují svou účastí akce v celé Evropě.

CO RE-ENACTMENT SKUTEČNĚ MŮŽE PŘINĚST A PŘINÁŠÍ

Často se lze setkat s přístupem k re-enactmentu jako k vystoupením uniformovaných komparsistů, k atrakci pro turisty, „divadlu“ či show pro diváky. I to je re-enactmentu vlastní, i to k němu patří, a není třeba to popírat či se za to dokonce stydět. Velkou chybou by ovšem bylo vidět v re-enactmentu jen toto či především toto. A to jednak z vnějšku, ale také zevnitř, neboť přistoupit na takové pojetí by snadno a rychle vedlo k degradaci a redukci aktivit re-enactmentu na pouhé vytváření jakýchsi živých obrazů, kde efekt a vzhled hrají hlavní úlohu.

Ve skutečnosti většinově existuje zdánlivě sobecký a přirozený zájem nadšenců dělat re-enactment kvalitně v první řadě pro sebe sama. A platí a potvrzuje se předpoklad, že dělají-li „vojáci“ své hobby poctivě a kvalitně pro sebe, líbí se to také návštěvníkům a divákům.

Díky detailnímu zájmu o různé aspekty vojenského života a v kombinaci s moderními prostředky komunikace, především po internetu, se lze přes re-enactment dostat k pramenům, jež by jinak neměl prakticky nikdo důvod studovat. Při vědomí značné nadsázky bych v některých oblastech, a na prvním místě právě v otázce manévru a malé taktiky, označil re-enactment za neoficiální *pomocnou vědu (vojensko-)historickou*. Bez *potřeby* vyhledat, pochopit a aplikovat na dnešní re-enactment dobové postupy a principy by řada textů zůstala zapomenuta, případně by se jí věnovali výhradně teoreticky jednotlivci v ústraní a bez možnosti širší konfrontace různých náhledů při jejich interpretaci. Nevznikaly by mj. překlady těchto textů do dalších jazyků. V neposlední řadě pak znalost těchto textů a *praktické zkušenosti* umožňují získat jiný pohled na různé aspekty významnějších dějinných událostí, v první řadě samozřejmě bitev.

Konkrétní příklady by již byly nad rámec vytyčeného tématu příspěvku. Seznámit se blíže s konkrétní náplní našich aktivit lze dobře prostřednictvím internetu, například na stránkách www.austerlitz.org či www.napoleonika.cz.

ŠKOLA BATALIONU?

Pro názornost rozvedu podrobněji příklad jedné z idejí, kterými se dnešní re-enactment u Slavkova řídí. Protože osobně oblékám uniformu francouzskou a věnuji se převážně pěchotě, bude to příklad týkající se francouzské pěchoty; jeho principy však obecně existují či se rodí také v armádách jiných.

V roce 2003 se vzpomínkové akce 190. výročí bitvy u Lipska účastnila také přibližně stovka českých nadšenců v uniformách francouzské pěchoty, gardové i řadové, různých pluků. Středoevropská napoleonská společnost již existovala, tyto jednotky byly tradičními účastníky bitvy u Slavkova, a zcela přirozeně tedy vytvořily v rámci francouzské armády jedno uskupení. V rámci bitevní ukázky bylo toto uskupení zcela neschopné jakéhokoli pružnějšího manévru, neboť nemělo řádnou strukturu, neexistovala povelová technika, neměli jsme připravené důstojníky a poddůstojníky, na vyšší úrovni velení, mimochodem velice pasivní, neexistovala představa, jak s takovým uskupením v taktických situacích nakládat.

Tou dobou jsem překládal předpis o výcviku a manévrech z 1. srpna 1791, protože podklady, jež dosud měly české jednotky k dispozici, byly různé a zpravidla neval-



WATERLOO 2010, ÚPRAVA VÝSTROJE V POLNÍCH PODMÍNKÁCH (FOTO MARTIN STÁREK)



WATERLOO 2010, VOLNÝ ČAS V RÁMCI VOLNOČASOVÉHO HOBBY (FOTO MARTIN STÁREK)

né kvality a nebyly kompletní. Podařilo se mi přesvědčit velitele jednotek, že jedinou správnou cestou, po níž může re-enactment francouzské pěchoty napoleonských válek kráčet, je aplikace principů tohoto předpisu, a to na všech úrovních; ve škole vojáka a částečně také pelotonu je jednotky znaly, na vyšší úrovni, v první řadě na školu batalionu, nikdo ani nepomýšlel, protože batalion, prapor, to je přece alespoň 400 vojáků, a spíš 600 či 900.

Ve skutečnosti je to jinak. Batalion je první řadě struktura, základní taktická jednot-

ka pěchoty, jež umožňuje pružný pohyb ve všech směrech, přičemž zajišťuje soudržnost tvaru, pořádek a schopnost reagovat na změněnou situaci. Zde je nezbytná drobná odbočka k vysvětlení základních pojmů: batalion francouzské řadové pěchoty se dělil, v roce 1805, do devíti pelotonů, lichého granátnického na pravém křídle, sedmi fyzilínských, a jednoho voltizérského na levém křídle, který byl určený mj. pro rozvinutí řetězu volných střelců před sestavou. Pěchota se formovala standardně ve třech řadech a při reálném stavu pelotonu kolem 70% stavu tabulkového (průměrné reálné stavy francouzské pěchoty u Slavkova), představoval sílu asi 90 mužů, tj. cca 30 zástupů.

Předpis přitom výslovně uvádí možnost stavět v mírovém stavu pěchotu do dvou řadů a zároveň říká, že nejmenší počet zástupů v pelotonu je dvanáct. Kombinace těchto dvou prvků spolu s tím, že pro fungování batalionu je lhostejné, tvoří-li jej devět, osm, šest, čtyři nebo tři pelotony, činí školu batalionu relativně snadno dostupnou i v re-enactmentu.

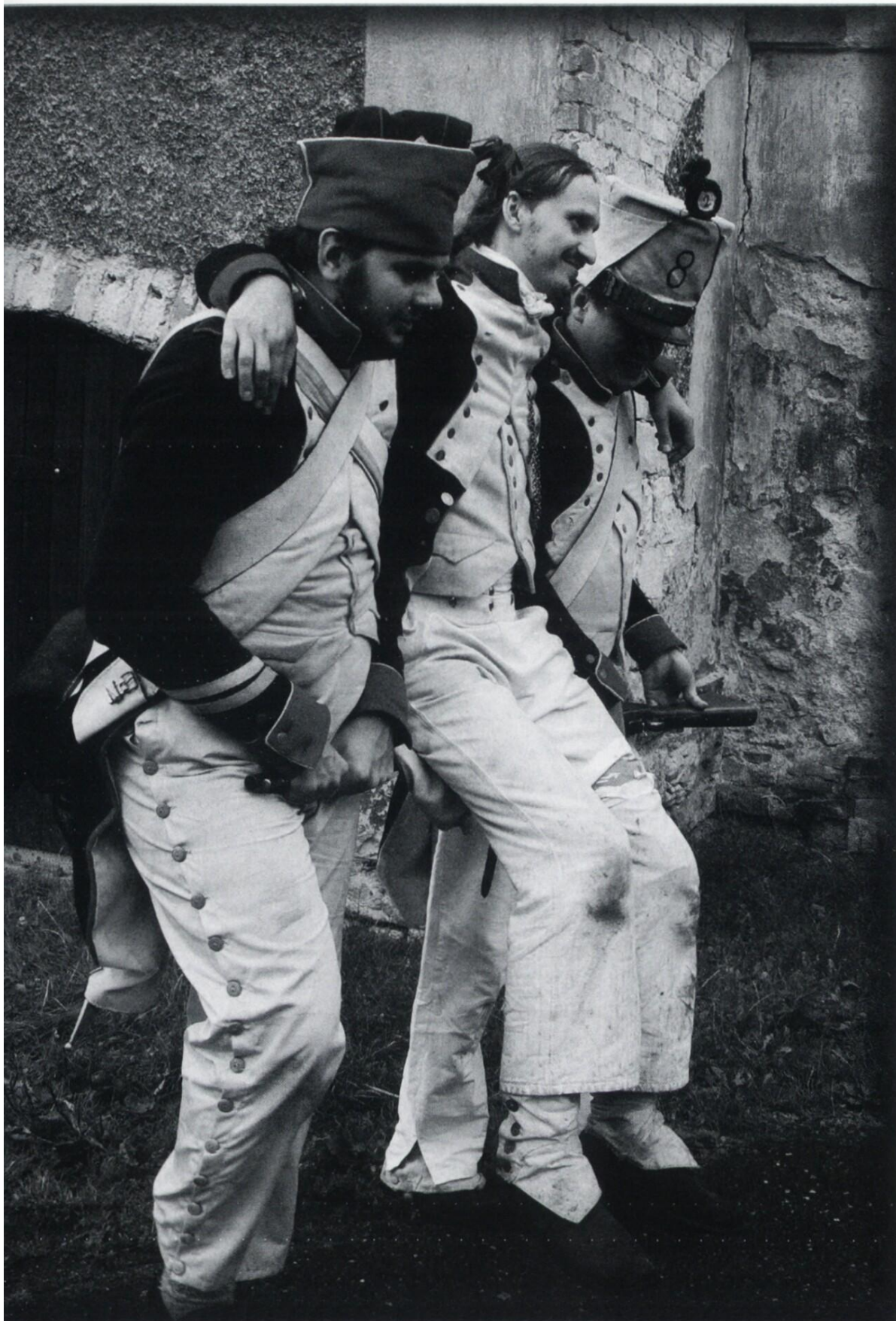
Výsledkem dnes již sedmiletého studia a aplikace školy batalionu při výcviku i v bitevních ukázkách je, že na bojištích, a v první řadě u Slavkova, dokážeme předvést svinutí do sevřené kolony, pochod v koloně, její rozvinutí v libovolném směru a zahájení palby různými předepsanými způsoby. A řadu dalších základních prvků dobové pěchotní taktiky. Každý zná své místo a své povinnosti, základní výcvik dostává smysl. Máme přitom možnost seznámit se na vlastní kůži se všemi základními principy pěchotních manévřů napoleonských válek, v první řadě rovněž s principy výcviku. Naše výhoda spočívající v tom, že naši vojáci jsou všichni gramotní, je kompenzována nepoměrně nižší frekvencí cvičení a nižšími praktickými zkušenostmi, což je na druhou stranu vyváжено našimi nízkými stavy: je-li nesnadné vyrovnat peloton o 30 zástupech, peloton o 12 zástupech je vyrovnán v řádu sekund.

Při vši skromnosti a vědomí, že naše snažení je jen nepatrným zlomkem skutečného fungování pěchoty před dvěma sty lety, si můžeme dovolit tvrdit, že přesně víme, co měl na mysli generál Fririon, jeden z nejznámějších instruktorů své doby (bojoval mj. u Znojma), když psal:

„Zkušenost prokazuje, že voják pochoduje správně, až když manévruje delší čas ve škole batalionu... co potřebuje voják, aby mohl okamžitě vypočodovat na tažení? Umět pochodovat vedle svého souseda, zatáčet doprava a doleva, nabíjet pušku a střílet... Je třeba, aniž bychom ztráceli čas, přejít k manévřům batalionu a evolucionům linie...“

Nepodceňuje zde roli základního výcviku, ale netrvá na dokonalosti, na pruské dokonalosti, chcete-li. Umět číst předpis, pochopit, co v něm má zásadní význam a co je zbytné, resp. co je velmi přesně a správně popsáno, leč žádoucího stavu dosáhne přirozenou cestou veterán, je ovšem nesmyslné žádat totéž od nováčka a držet jej týdný v základním výcviku, protože ve skutečnosti jej tím nepřipravíme na to, co je z obecného hlediska podstatné – společné manévry batalionu. Batalion, nikoli jeden voják, je nástojem generála v boji s nepřítelem.

Re-enactment je ve velice podobné situaci. Úroveň vycvičenosti jednotlivých jednotek je různá. Obecná potřeba, aby fungovaly v rámci společného systému, však existuje také. Účastní-li se vzpomínkové akce u Slavkova v řadách francouzské pěchoty 20 různě silných jednotek o celkové síle 390 mužů, jejich efektivní řízení v polní bitvě, tak aby pokud možno co nejlépe zpodobnila způsob vedení války roku 1805, se bez redukovaných batalionů nemůže obejít. Potvrzuje se přitom vše, co generál Fririon



CÍTOLIBY 2010, UKÁZKA TRANSPORTU ZRANĚNÉHO NA OBVAZIŠTĚ, „ZRANĚNÉMU“ SE JEMNĚ ZACHÁZENÍ
ZE STRANY KAMARÁDŮ LÍBÍ (FOTO MARTIN STÁREK)

říká, včetně toho, že voják, který má opakovanou zkušenost z manévrů v batalionu, jednoduše začne lépe chápat i to, že detaily školy vojáka mají svůj dobrý smysl.

Zcela automaticky jsme dospěli i k pochopení a přijetí následujícího výroku, jehož

autorem je generál Roguet:

„Striktní a doslovné provádění teorie manévru a obecně všech vojenských předpisů, pořádek, jednotnost a přesnost pohybů spíše než jejich různost a novost musí armádu v době míru zajímat po udržování morálky a disciplíny nejvíce ze všeho. Jednotky vedené podle těchto principů dokáží dlouhou dobu vzdorovat nepořádku, této věčné příčině velkých neúspěchů; ve válce, kdy se veškeré vztahy rozvolňují, se tyto jednotky dokáží držet alespoň těch nejzásadnějších pravidel.“

Re-enactment je z technického hlediska prakticky neustále v jakémsi „válečném stavu“, každá vzpomínková akce obsahuje bitevní ukázkou, a času na výcvik v „mírovém stavu“ mnoho nemáme. Tím zásadnější roli v našem případě hraje individuální příprava, a to především teoretická příprava důstojníků a poddůstojníků. Schopnost „držet se alespoň těch nejzásadnějších pravidel“ je cílem, cesta k tomuto cíli vede přes pečlivost při výcviku.

O tomto tématu by bylo možno hovořit hodiny. Poznatků, k nimž jsme dospěli, a témat, jež jsme po dvou staletích opět otevřeli, je celá řada. Máme důvod srovnávat ordonanci z roku 1776, předpis z roku 1791 a následnou ordonanci z roku 1831, jež je posledním výcvikovým přepisem francouzské pěchoty vyzbrojené křesadlovou puškou. Setkáváme se přitom se zkušenostmi a zapomenutými teoriemi, jejichž autory byli ve 20. a 30. letech 19. století generálové jako Morand, jeden z divizionářů železného maršála Davouta a u Slavkova velitel brigády tvořené 10. lehkým plukem, který jako první dospěl na Pratecké výšiny. Mimochodem právě specifickou instrukci 10. lehkého pluku, jež pochází z doby po napoleonských válkách, ale nepochybně není ničím jiným než zápisem praxe těchto válek, užíváme pro nasazení našich rozptýlených střelců.

Naše bataliony nastupují v síle tří či čtyř pelotonů, tedy 90 až 120 vojáků. Ty slavkovské, jež stavíme od roku 2004, jsou již řádně ustavené a dlouhodobě fungující, jejich důstojníci a poddůstojníci přivykli svému „řemeslu“. Ani zdaleka není stav ideální, časté opakování je nezbytné, stejně jako příprava nových kádrů těchto batalionů. Skrze schopnost manévrovat v batalionech se již dostáváme o patro výše, k nutnosti efektivní koordinace batalionů. I zde nabízejí dobové předpisy řadu řešení, nicméně je třeba připustit, že re-enactment má svá zřejmá omezení, úrovně, již dosahujeme, se těmito omezeními, především časovým, značně blížíme.

Není snadné najít pro všechny motivaci ke studiu a výcviku manévru, jež reálně použijeme na dvou či třech velkých akcích v roce. Není to projekt pro všechny. Nemá však alternativu. Opustit školu batalionu jako osu našeho snažení znamená pokřivit smysl veškerého výcviku, vzít mu směr a cíl, znemožnit účinnou koordinaci jednotek během bitevních ukázek a rezignovat na to nejpodstatnější: pěchota zde nebyla od toho, aby žila v táboře, aby držela hlídky, aby vařila polévku nebo aby byla krásná na přehlídce; pěchota zde byla od toho, aby byla v rámci batalionů účinně nasazena ve srážce s protivníkem.

O tomto přístupu k re-enactmentu se nám daří přesvědčovat čím dál více přátel v zahraničí. Jako první se přidali Poláci, od roku 2005 pravidelní účastníci slavkovských vzpomínkových akcí. Podobné bataliony stavějí již také Italové a daří se je formovat právě i na akcích u Waterloo (odkud se autor příspěvku na seminář právě jsem se vrátil ze 195. výročí, pozn. red.), kde bylo těchto batalionů šest, z nich jeden český a jeden polský.



WATERLOO 2010, SKROMNÝ OBĚD VE FRANCOUZSKÉM TÁBOŘE (FOTO MARTIN STÁREK)

ZÁVĚR

Fenomén Austerlitz sehrává v dnešním napoleonském re-enactmentu významnou úlohu motivační a sjednocující, a to z celoevropského hlediska, právě díky úzkým kontaktům mezi skupinami a společnostmi re-enactmentu v průběhu každé sezóny. Fascinující historická událost, jež ve své době přinesla smrt, utrpení, potupu i slávu, moc a nadšení svým účastníkům, přináší dnes v první řadě rozvíjející se přátelské vztahy a zájem o dějinné souvislosti a v neposlední řadě zvyšuje turistickou atraktivitu bojiště. Tématem napoleonského vojenského re-enactmentu je napoleonská vojenská historie, a to především v detailním měřítku. V posledních letech se však re-enactment pouští i do zásadnějších vojensko-historických témat, a v tomto směru se opírá především o vzpomínkové akce u Slavkova a o blížící se 200. výročí bitvy u Waterloo.

ZUSAMMENFASSUNG:

Jakub Samek: Die Schlacht bei Austerlitz im heutigen Reenactment (Nachstellung von Schlachtszenen)

Die Rekonstruktionen der Schlacht bei Austerlitz haben eine lange Tradition, die Anfänge gehen auf die Napoleon-Spiele in Austerlitz in den neunzehnhundertdreißiger Jahren zurück. Durch die Tradition der alljährlich stattfindenden Gedenkveranstaltungen der Austerlitzer Schlacht ist in den letzten Jahren die als Reenactment bezeichnete Erscheinung bekannt geworden. Es handelt sich nicht nur um die reine Rekonstruktion der Uniformen, Ausrüstungen und Waffen und um die Inszenierung und die Wiedererlebbbarkeit des Soldatenlebens im Umbruch vom 18. zum 19. Jahrhundert, sondern auch um den alltäglichen Dienst, das Lagerleben, das Leben im Standort, die Märsche und Paraden, Übungen und Zusammenstöße mit dem Feind (zu diesen Aktivitäten kommt noch das Reenactment der zivil-gesellschaftlichen Komponente hinzu). Der Autor beschäftigt sich in seinem Beitrag mit dem Inhalt des Reenactments und mit seinen Akteuren, er rekapituliert die Diskussion um die Qualität des Reenactments und um die Herangehensweise, er stellt Erwägungen darüber an, was das Reenactment bringen kann und bringt. Gesondert behandelt er das Reenactment in Verbindung mit dem Phänomen Austerlitz.

Jakub Samek je prezident Středoevropské napoleonské společnosti, po dlouhá léta je aktivním účastníkem a také organizátorem akcí re-enactmentu v celé Evropě.

Alexandr Viktorovič Gorbunov

Bojiště jsou kulturním dědictvím, jež se od sebe liší složitostí struktury a různorodostí památníků, které se nacházejí na jejich území. Bojišť, jejichž existenci lze podložit důkazy a jejichž struktura území se alespoň částečně dochovala v nezměněném stavu, jsou na stovky. Z míst více než stovky bitev napoleonských válek se na sedmačtyřiceti bojištích v různé míře dochovalo historické území – krajina bitvy. Ta je obvykle chápána a klasifikována jako památné místo a podle názoru profesora z univerzity ve francouzském Dijonu A. Pejara si zaslouží tato území být objekty mezinárodního cestovního ruchu. Na sedmadvaceti z těchto sedmačtyřiceti bojišť byla vybudována muzea.

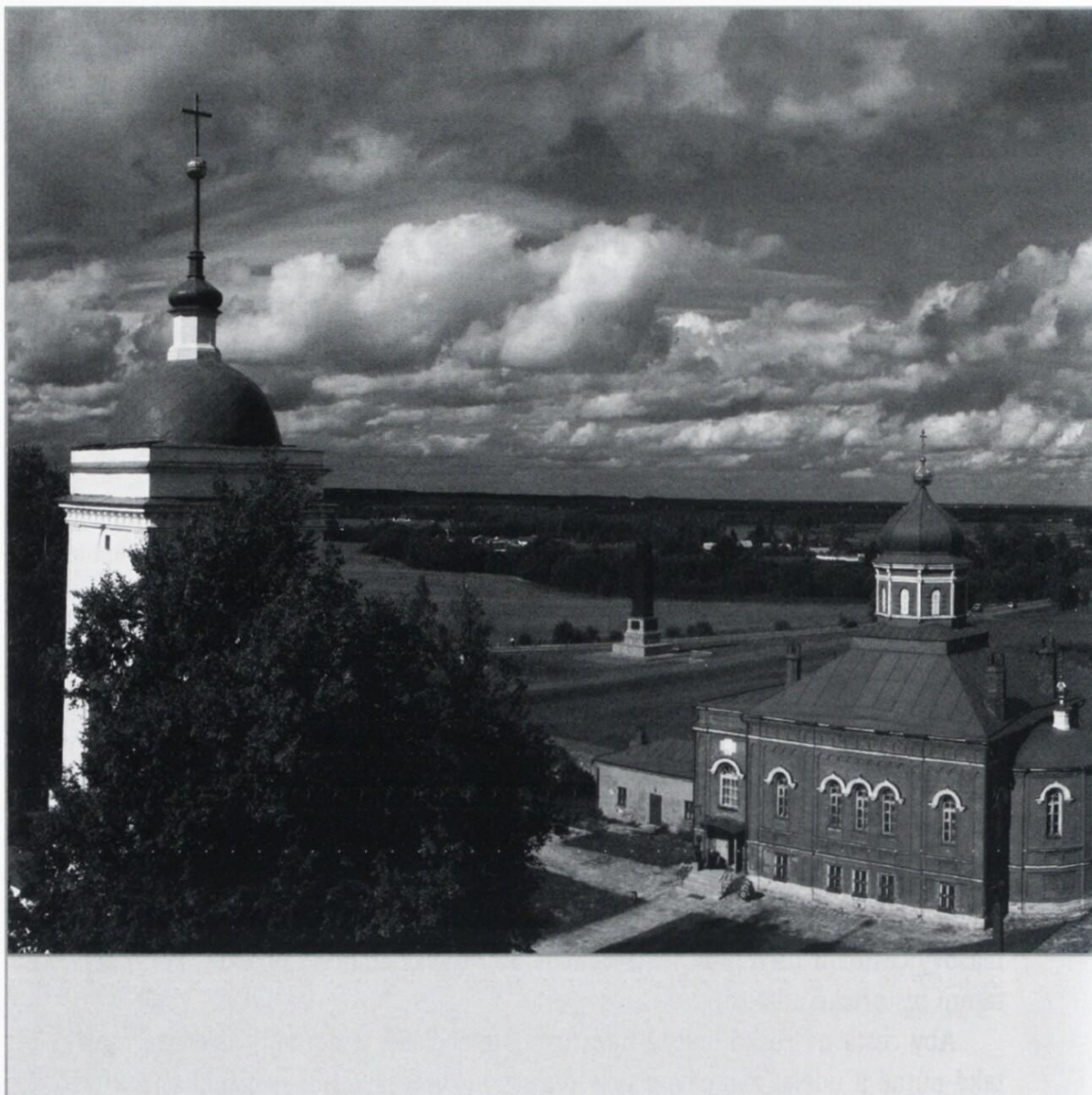
Na celém světě se historická bojiště uchovávají a využívají jako efektivní prostředek vlastenecké výchovy. O to více vyvstal v Evropě v posledních desetiletích problém záchrany bojišť „před čelistmi stavebních strojů“ (výraz španělského historika Ch. M. Herrera).¹⁾ Podle našeho názoru není o nic méně důležité – a to zvláště v Rusku – zachránit tato bojiště před zapomněním a zarostením plevelem.

Stává se pravidlem, že státní a místní orgány nedoceňují, nevidí různorodost kulturních hodnot, které mají bojiště jako objekty kulturního dědictví. Státní orgány se starají pouze o válečné monumenty, které využívají k oficiálním politickým akcím. Pro masový cestovní ruch však je na většině bojišť jen nemnoho objektů, které prezentují tamní historické události.

Aby cesta na ruská bojiště nezarůstala plevelem, je nutné ji nejen zachovávat. Je také nutné ji udělat zajímavou pro současnou mládež. Zajímavější, bližší, přitažlivější než jsou hrdinové amerických akčních televizních seriálů. Řešit tento úkol na začátku XXI. století pouze postavením nových památníků nelze. O tom, že je však tento těžký úkol splnitelný a má řešení, svědčí ohlasy v knize návštěv Státního vojenskohistorického muzea – rezervace v Borodinu, například: „Páni, jak je tu nádherně, super!!!“, „Jaké nadšení!“, „Tady je opravdu nádherně!!!“, „Bylo to super!“, nebo: „Vše je tak krásné a opravdové! Nyní je mi jasné, že toto muzeum je lepší než pouhá učebnice dějepisu. Děkuje! Naďa, Olga, Žeňa – patrioti! 19. 9. 2004.“

K řešení daného úkolu je nutné správně vyhodnotit historicko-kulturní potenciál bojišť a zvolit nestandardní formy jejich muzejní prezentace. Jako základ může sloužit koncepce kulturního území, zpracovaná v Ruském ústavu kulturního a přírodního dědictví D. S. Lichačeva pod vedením ředitele odboru zeměpisných věd J. A. Veděnina.²⁾ O možnostech jejího uplatnění nejen na bojištích v Rusku se již hovořilo na mezinárodních kongresech válečných bojišť Evropy (Kulikovo pole v r. 2000, Pskov v r. 2002, Volgograd v r. 2004) a také v našich příspěvcích na řadě vědeckých konferencí.³⁾

Bojiště, to jsou v mnohém ohledu zvláštní objekty kulturního dědictví. Zpravidla jde o výsledek tvůrčí činnosti člověka – zatímco válečná střetnutí jsou naopak výsledkem boření a ničení. Osídlení, památníky, pomníky, architektonické objekty se stávají pro turisty přitažlivými bezprostředně po jejich vybudování, kdežto území bojů – krajiny bitev teprve po několika letech až desetiletích. Pro většinu památníků je jakákoli



změna faktorem spíše negativním, zatímco bojiště musejí doznat nějaké změny, aby se dostala do povědomí – stala se místy paměti. Dle klasifikace objektů kulturního dědictví UNESCO se řadí bojiště ke kulturním krajinám asociativního typu.

Území zvolené vojenským velením k boji je *prvotním krajinným útvarem bojiště*. Je to jeho územně teritoriální kostra, jejímiž základními parametry jsou položení místa vzhledem k různým geografickým objektům (cestám, řekám, městům), stupeň a charakter jeho hospodářského osvojení (dopravní síť, objekty osídlení, provázanost polí a lesů), objemově prostorové charakteristiky a funkční návaznost krajinných prvků přirozeného i umělého původu (vyvýšenin, rovin, roklí, přehrad, stavebních děl). Soubor těchto parametrů odráží vojenský obranný potenciál daného místa, nejvíce patrný v takových případech, kdy se stalo bojištěm vícekrát, tak jako tomu bylo na bojišti u Borodina v r. 1812 a v r. 1941.

V důsledku boje – intenzivního, ale krátkodobého rušivého zásahu do původní krajiny, která byla zvolena k provedení bojových operací, vzniká zvláštní druh kulturní krajiny - krajina. Její hranice jsou vymezeny délkou frontové linie, obranných pozic a hloubkou rozmístění armád obou stran včetně záloh a velitelství obou armád. Materiální stopy bojů tvoří rozbitá opevnění a poškozená, narušená místa původního rázu krajiny, pozůstatky použité munice, úlomky zbraní, hroby.



BORODINSKÉ POLE – BOJIŠTĚ BITVY U BORODINA POHLEDEM ZE SPASO-BORODINSKÉHO KLÁŠTERA
/K BITVĚ DOŠLO 7. ZÁŘÍ, RESP. PODLE TEHDY V RUSKU PLATNÉHO JULIÁNSKÉHO KALENDÁŘE 26. SRPNA 1812./
(FOTO JAROMÍR HANÁK)

Zachovat vojensko-historickou krajinu v plné míře je prakticky nemožné. Krajina se totiž mění vlivem několika faktorů:

V první řadě je to skutečnost, že přírodní jevy objektivně vedou ke změnám a k zániku materiálních svědectví bojů: mizí stopy destrukce – „rány války“ v původním rázu krajiny, obnovují se lesy a půdní povrch, zemská opevnění se mění v zarostlé ruiny.

Druhým faktorem je obnovení mírového života na bojišti, jeho využití dle původního účelu.

Třetím faktorem změn bojiště je jejich memorializace. Ta začíná tehdy, když se objeví krátkodobá památná označení na hromadných hrobech, symbolická označení památníků, označení velitelských stanovišť, rozmístění vojenských jednotek, památných míst, která souvisejí s epizodami bitvy atd. Společnost tím uznává kulturní hodnotu bojiště. Celkovým významem je změna samotného názvu území na symbolický pojem mezinárodního i národního rozměru: Maraton, Borodino, Verdun, Slavkov / Austerlitz, Waterloo, Stalingrad.

Důsledkem zmíněných změn se území bojiště mění v *memoriálně muzejní krajinu*. Zachované prvky původní krajiny se v ní mění v památná místa a objekty a prvky vojensko-historické krajiny v pomníky – svědectví bojů. Vše se pak, v kombinaci s památným označením, stává součástí bojiště jako jediného celistvého *objektu kulturního*



VLEVO NĚKTERÁ PAMĚTNÍ ZNAMENÍ MEMORIÁLNĚ MUZEJNÍ KRAJINY BITVY U BORODINA,
VPRAVO SCHEMATICKÁ MAPA MUZEALIZOVANÉHO BOJIŠTĚ
(Z ARCHIVU AUTORA)

dědictví.⁴⁾ *Památníky-svědectví* jsou materiálním důkazem samého faktu boje na daném území, slouží jako důležitý zdroj pro vědeckou rekonstrukci chodu bojových operací. Tyto objekty se jeví v kulturní krajině bojiště jako klíčové, co se týče jejich hodnoty, stejně jako rozmístěním na území, se kterým jsou nerozlučně spojeny.

Památná místa a památné objekty jsou svědky bojů, které si zachovaly prvky původní krajiny. Právě ty tvoří základ memoriálně-muzejní krajiny bojiště mající zvláštní informační, estetickou a ekologickou hodnotu. Jedinečným památným místem lze označit komplexní souhrn dochovalých prvků původní krajiny bojiště v jejich vizuálním souladu.

Pamětní znamení se váží k místům informace o událostech a jejich účastnících. Jejich funkční význam není ohraničen dobou života aktérů bojů. Jakožto druhotné vzhledem k jiným objektům dědictví mají význam památníků-svědectví a památných míst, a jsou tak často zárukou jejich zachování. Jasně vyjadřují asociativnost kulturní krajiny a mají zpravidla svoji uměleckou hodnotu.

Objektů dědictví, které nejsou přímo spjaty s hlavní událostí, může být na bojišti daleko víc než takových, které mají k bojům přímý vztah (archeologické památníky na Kulikově poli, vojensko obranné útvary z let 1941–1942 na borodinském bojišti). To zvyšuje historicko-kulturní hodnotu bojiště a rozšiřuje okruh jeho potenciálních návštěvníků. Pro zachování bojišť je podle zákona o „Objektech kulturního dědictví (památníky historie a kultury) národů Ruské federace“ z r. 2002 nutné na každém bojišti vytýčit jejich jednotlivé prvky a nechat je zanést do Státního registru.

Památníky-svědectví: Opevnění. Kulturní vrstva (kulturní horizont). Hroby.

Památná místa a památné objekty: Lesy. Pole. Řeky a potoky s roklemi. Jezera a močály. Pahorky. Cesty. Historická osídlení. Usedlosti. Architektonické útvary. Bývalé usedlosti (zaniklé vesnice).

Pamětní znamení: Symbolické památníky. Memoriálně architektonické komplexy a budovy. Památníky vojenským sborům. Náhrobky. Památníky účastníků bitvy. Muzejní expozice. Informační cedule.

Objekty dědictví, které nejsou přímo spojeny s hlavní událostí: přírodní památníky, památníky architektury a historie.



PLASTICKÁ MAPA BOJIŠTĚ BITVY U BORODINA V CENTRÁLNÍM SÁLE BORODINSKÉHO MUZEA
(FOTO JAROMÍR HANÁK)

V těchto či jiných souvislostech, rozměrech a formách takové - různě dochované – prvky na všech bojištích existují. Jejich výskyt činí bojiště samo o sobě zajímavým. Je to jeho historicko-kulturní potenciál, ony stavební cihly, které umožňují stavbu muzealizace bojišť.

Muzealizace neznamená pouze vybudování nových muzejních expozic. Podle současných ustanovení se jedná o „určení muzejní činnosti a péče o památníky“, jejíž podstatou je „přebudování historicko-kulturních a přírodních objektů na objekty muzejního ukázkového charakteru s cílem jejich maximálního zachování a vyjádření jejich historicko kulturní, naučné, umělecké hodnoty a jejich integrace do současnosti“.⁵⁾ Její nutnost tkví v tom, aby samo bojiště promluvalo, aby na první pohled obyčejná pole, rokle, louky, které jsou spojeny s historickými událostmi, zaujaly, probudily osobitý zájem, aby se změnily z míst, odsouzených (například) k chatové výstavbě, ve velkolepé pamětihodnosti.

Na bojištích existuje několik variant jejich muzealizace:

Maximální obnovení památníků-svědectví. Zde je nutné jejich plné uplatnění a přijetí nejprísnejších měřítek pro jejich záchranu v daném stavu. V tomto směru jsou možnosti muzealizace omezeny docela malým množstvím takových druhů památníků, jejich soustředěním pouze v zóně aktivních bojových událostí, chybějící zkušeností muzejní expozice archeologické kulturní vrstvy, jednotvárností vnějšího vzhledu obnovených opevnění, mnohdy díky nedostatku informací k jejich vědecké rekonstrukci.

Vybudování nových pamětních znamení. Jejich umístění na bojištích je nezbytné a mnohdy doporučené jako označení objektů expozice a vizuálního odrazu zvláštní hodnoty památných míst. Vybudování památníků vojenským jednotkám na územích jejich nasazení v bitvě by nemělo vést k tomu, že „známé území bojiště nabude vzhledu hřbitova s různými památníky“ (jak se toho obávali v Borodinu v roce 1912). Je však

přítom na druhé straně třeba vzít v úvahu, že současný architektonický projev má zcela jasně zdůrazněný charakter XXI. století, který nemusí vždy prvoplánově asociovat s událostmi minulých století.

Neméně důležité je respektovat to, co uvádějí zásady borodinského muzea-rezervace: „K návštěvníkovi Borodina mají více promlouvat původní prvky bojiště, celá jeho krajina, opevnění, mohyly atd., a ne památníky pretendující samostatný umělecký význam, které odpoutávají pozorovatele od vnímání památného místa. Musíme pochopit, že borodinské bojiště není venkovním výstavním sálem pro autory různých památníků, ale vlastním originálem, vyjádřeným ve všech prvcích a představeným „in natura“ k prohlídkám“.

Na bojištích Velké vlastenecké války je potřeba obnovit tradice Ruské carské armády – vybudovat památníky předkům na úkor vojenských jednotek coby příjemců jejich bojové slávy. Právě takto bylo na borodinském bojišti v r. 1912 vybudováno 33 památníků plukům, divizím a jednotkám ruské armády.

Vytvoření muzejní expozice. Bez vlastní muzejní expozice se bojiště nemohou stát plnohodnotnými objekty cestovního ruchu. Takové expozice se stávají stejně tak potřebnými jako archivace v muzeu. Jen prostřednictvím expozice může návštěvník získat obraznou představu o bitvě a jejích aktérech. Hlavními relikviemi musí být archeologické nálezy z bojiště, nedostatek exponátů lze doplnit kopiemi-rekonstrukcemi a originalitami uměleckého výtvaru. Informační jádro by mělo tvořit schéma vojenských událostí, tzv. maketa „Plán bitvy z Vojensko-topografického depa“ podle nařízení cara Mikuláše I. byla ostatně prvním exponátem Borodinského muzea založeného v r. 1839. Na velkých bojištích je velice účelné místo jednoho muzejního centra vytvořit hned několik expozic, jejichž témata jsou spojena s jednotlivými epizodami bitvy. Zvláštní přitažlivost takových malých expozic je pak určena pozoruhodností jejich umístění.

Vytvoření památně-krajinných expozic. Cílem vytvoření každé takové expozice je dát návštěvníkovi možnost, aby sám ocenil význam části bojiště jako vojenské pozice, aby sám získal obraznou představu o manévrech a vojenských událostech proběhlých na tomto místě. Zde je nutné přimět návštěvníka, aby shlédl území v určité posloupnosti, nechat zafixovat jeho vnímání v klíčových momentech a poskytnout v určitých místech tu či jinou informaci. Základními exponáty památně-krajinné expozice jsou ani ne tak četné památníky-svědectví bitvy, jako spíše památná místa, tzn. přírodní krajinné prvky bojiště, které v důsledku restaurace získaly vzhled expozice. Jejich neviditelnou souvislost s vojenskými událostmi lze zdůraznit vytvořením označení. Na rozdíl od památných označení se stanovení takových označení sestává ani ne tak z určení datování události jako z informačního a obrazného výrazu daného památného obsahu, který navenek obyčejné přírodní objekty získaly v důsledku bitvy. V památně-krajinné expozici mohou být obnoveny některé ze zaniklých prvků vojensko historické krajiny - opevnění nebo jejich fragmenty, mosty, přehrady, polní cesty. Takto vznikající cestičky a pěšiny, vyhlídkové terasy, místa nástupů, drobné architektonické formace musí být vepsány do historické krajiny zcela delikátně.⁶⁾

Vytvoření center vojensko-historické rekonstrukce bitvy. Jejich funkční význam - vysvětlení a vlastenecká výchova cestou reprodukce historického vojenského prostředí s širokým využitím interaktivních metod. Podle toho, jak je vyspělá mládež, se při rekonstrukcích historických bitev na bojištích začaly slavit vojensko historické svátky.

Z pohledu muzejnictví se rekonstrukce bitev řadí k nemateriálnímu dědictví, problémy jehož ochrany se řešily na XX. Generální konferenci mezinárodní organizace muzeí v r. 2004. Zájem o ni stále roste, což v nemalé míře dává podnět k založení jakýchsi středisek, která by byla stále v provozu, přinejmenším na třech bojištích (Kulikově poli, Borodinském a Prochorovském). Mohou zahrnovat předměty vojensko-historické rekonstrukce se soubory replik uniforem a zbraní podle historických epoch, herny, výstavky „cínových vojáků“, prostory pro vojenská cvičení a pikniky, stáje, střelnice, prostranství pro bojovou techniku a další objekty. Vše, co lze v muzeích pouze shlédnout, by bylo možné tady vzít do ruky a naučit se to používat.

Muzealizace památných vojenských hřbitovů. Většina válečných památníků je navštěvována často pouze v památné dny. Jejich muzealizace může zahrnovat:

- * umístění pamětního označení s krátkou informací o bitvě a o památníku vojenských útvarů, které zde bojovaly,
- * vznik muzejní expozice založené na archeologických nálezech,
- * vybavení vyhlídkových míst k prohlídce zachovalých území vojensko-historické krajiny,
- * obnovení jednotlivých území vojensko-inženýrských zařízení.

Válečné hřbitovy jsou i na takových místech, kde se odehrály naše porážky, to nám pak umožní nám vytvořit z nich naučné památníky válečných tragedií. Jako perspektivní se nám jeví muzealizace sovětsko-německých válečných hřbitovů.

Prostudování bojiště dle daného systému a údaje o zaměření muzealizace jsme použili při zpracování koncepce rozvoje borodinského muzea - rezervace k 200.výročí bitvy u Borodina.

Hlavní směry její realizace jsou:

- * zachování bojiště – Borodinského pole v souladu s kritérii UNESCO týkajícími se památníků na seznamu celosvětového kulturního dědictví;
- * rozvoj muzea-rezervace jako hlavního centra vědecko-osvětové činnosti a morálně-vlastenecké výchovy obyvatel.

Vzhledem k tomu, jak jsou stávající památníky na Borodinském poli rozmístěny, a s ohledem na jejich stav je součástí koncepce vybudování hned několika muzejních center:

Památkově-historické centrum

Funkční význam – muzejní expozice válečných událostí na Borodinském poli v r. 1812 a v r. 1941.

1. *Expozice "Borodino – Bitva gigantů".* Nová expozice v budově u Rajevského baterie.

2. *Návštěvnické centrum.* Nové technické vybavení s použitím elektronických audiovizuálních prostředků pro informaci návštěvníkům o nabízených službách v muzeu -rezervaci.

3. *Architektonický památkový komplex "Na Semjonovských výšinách".* Expozice o válečných událostech ve směru hlavního úderu Napoleonových vojsk v bitvě u Borodina.

4. *Memoriální parčík "Celé Rusko pamatuje..."* mezi návštěvnickým centrem a budovou u Rajevského baterie. Tam budou na dvaceti pamětních deskách uvedeny názvy všech vojenských útvarů ruské armády, které se účastnily bitvy u Borodina; devadesáti pěchotních a jezdeckých útvarů, jedenadvaceti kozáckých a devatenácti pluků do-

mobrany, námořní garda, čísla devatenácti mysliveckých a dvou pionýrských pluků a třiapadesát dělostřeleckých rot. Odráží se zde zeměpis celého Ruska, bojujícího s napoleonským vpádem v r. 1812.

5. *Memoriálně krajinná expozice "Baterie Rajeveského"*. Tento projekt umožňuje řešit úkol komplexní muzealizace území o rozloze 64 ha s památníky r. 1812 a r. 1941, umožní návštěvníkům získat celkovou představu o tom, jaké manévry a události obou armád zde probíhaly.

6. *Expozice "Borodino 1941"*. Nová expozice v budově železniční stanice Borodino – u válečného hrobu na místech bojů v říjnu r. 1941.

Kulturně-historické centrum

Funkční význam – rozvinutí a zachování spojení Borodinského pole s kulturou Ruska.

Buduje se cestou obnovy císařského palácového parkového komplexu ve vesnici Borodino (z roku 1839), která byla v roce 1942 zničena fašisty. Kromě kostela Smolenské ikony Matky Boží jediného kulturního památníku – svědka Borodinské bitvy, bude zahrnovat:

- * Palác: expozice „Borodino. Mezníky historie“ a výstavní sál pro výstavy z jiných muzeí.
- * Jednotku kavalerie I: výstava „Borodino ve vlastenecké kultuře“.
- * Jednotku kavalerie II: kanceláře Borodinského muzea-rezervace.
- * Jednotku kavalerie III: vědecké centrum.
- * Jídelnu: fond ochrany.
- * Park s pomníkem Alexandru II (r. 1911), vyhlídkovou terasou na břehu říčky Vojinky, s památníky označeními na počest 200 let bitvy u Borodina i na místě usedlosti rodiny Davidových.
- * Mělčinu mlýna, rybník a funkční vodní mlýn.

Memoriálně-duchovní centrum

Funkční význam – zachování památky bojů ruské armády na Borodinském poli.

Jedná se o Spaso-Borodinský klášter po úplném předání Ruské pravoslavné církvi. Ten zůstává objektem muzejní expozice s výstavami „Dům – muzeum představené sestry Marie“ a „Hrdinové bitvy u Borodina v románu

Centrum vojensko-historické rekonstrukce

Funkční význam – vlastenecká výchova cestou reprodukce historické společnosti, spojení s hrdinskými stránkami historie vlastenectví.

Centrum vzniká cestou rekonstrukce turistického komplexu „Borodino“:

- * Výstava „Vojáči, udatní chlapi“ (válečná hra), herna, sál dětské tvorby.
- * Útvar vojensko-historické rekonstrukce r. 1812 (historické uniformy a zbraně ruské i francouzské armády).
- * Útvar vojensko-historické rekonstrukce r. 1941 (historické uniformy, vojenský a střelecký materiál vojáků Rudé armády a vojáků Wehrmachtu).
- * Stáje a otevřená manéž pro koně, střelnice s historickými zbraněmi, „Martovo pole“ pro přehlídky skupin vojensko-historické rekonstrukce, prostranství pro vojenská cvičení.
- * Jídelna se sály pro důstojníky a nižší hodnosti.
- * Budova pro setkání důstojníků, pro účely komorních historických představení, vojensko-historických filmů, vědeckých konferencí.
- * Otevřený venkovní prostor k oslavám „Dne Borodina“ a pořádání akcí „Malý cínový voják“ či „Moskva za námi. 1941“.

*

Navrhovaná muzealizace bojiště – Borodinského pole je ústrojným pokračováním jeho historického rozvoje. Respektuje potřebu souladu funkčních (dle činností) a teritoriálních (dle území) principů. To umožňuje eliminovat protichůdné názory, co se týče zachování historické

kulturní krajiny bojiště a nutnosti rozvoje Borodinského muzea-rezervace.

Volba té či jiné varianty muzealizace pro různá bojiště záleží v prvé řadě na tom, které z výše uvedených prvků tam již jsou. V ojedinělých případech obnovených bojišť anebo bojišť, na nichž se nedochovaly památníky – svědectví bojů, se může muzealizace omezit na umístění památného označení s krátkým popisem a schematem bojových událostí. Taková práce nevyžaduje vysoké náklady a mohou ji provést místní pamětníci a badatelé. Na obrovském území bojišť Velké vlastenecké války v Ruské federaci lze provést komplexní muzealizaci oblastí jednotlivých válečných operací. Na některých bojištích, avšak zdaleka ne všude, je naopak účelné vybudovat muzejní rezervace (skanzeny).

Navrhovaná muzealizace bojišť je nejméně náročná, protože se předpokládá využití hlavně stávajících objektů. Organizačně může být realizována zapojením stávajících úřadů a organizací – muzeí – rezervací (skanzenů), krajských i školních muzeí, válečných památníků, veřejných či náboženských organizací, badatelských skupin, vojenskohistorických klubů, a to za podmínek odpovídající spolupráce.

Výsledkem muzealizace bojišť bude nejen jejich zachování jako objektů kulturního dědictví, ale i vytvoření základu pro výchovu v duchu vlastenectví na federální i regionální úrovni, stmelení ruské společnosti kolem všeobecně uznaných národních památných míst.

(Překlad Marina Sedláková)

Poznámky:

- 1) С.Н. М. HERERO, Поля сражений и мемориалы наполеоновской эпохи в Испании // Бородино и наполеоновские войны: Битвы, поля сражений, мемориалы (Bojiště a památníky napoleonské doby ve Španělsku // Borodino a napoleonské války: Bitvy bojiště, památníky), str. 154. Moskva 2003.
- 2) Сborník Культурный ландшафт как объект наследия. (Kulturní krajina jako objekt kulturního dědictví) Выдал Устав про культурный наследия, D. Bulavin, 2004.
- 3) А. В. GORBUNOV, Применение концепции культурного ландшафта в разработке программы развития музея-заповедника «Бородинское поле» // Экологические проблемы сохранения исторического и культурного наследия. (Využití koncepce kulturní krajiny při rozpracování programu rozvoje muzea - rezervace „Bojiště Borodino“ // Ekologické problémy zachování historického a kulturního dědictví), str.16-38. Moskva 2002. Тѣж Сохранение и развитие полей сражений наполеоновских войн как объектов всемирного культурного наследия // Бородино и наполеоновские войны: Битвы, поля сражений, мемориалы (Zachování a rozvoj bojišť napoleonských válek jako předmětů celosvětového kulturního dědictví// Borodino a napoleonské války: Bitvy, bojiště, památníky), str. 113-126. Moskva 2003.
- 4) А. В. GORBUNOV, Ландшафт полей сражений: генезис, структура, развитие // Культурный ландшафт как объект наследия (Krajina bojišť: geneze, struktura, rozvoj// Kulturní krajina jako objekt dědictví), str. 230-245. Moskva 2004.
- 5) Музейное дело в России (Muzejnictví v Rusku), str. 363. Nakladatelství «VK» Moskva 2003.
- 6) А. В. GORBUNOV, Научная концепция мемориально-ландшафтной экспозиции «Батарея Раевского» // Отечественная война 1812 года: Источники. Памятники. Проблемы (Vědecká koncepce memoriálně-krajinné expozice „Rajevského Baterie“ // Vlastenecká válka r.1812: Prameny, Památníky.Problémy, str. 69-85. Možajsk 2004

Alexandr Viktorovič Gorbunov: Das Schlachtfeld als Gegenstand des Kulturerbes und seine Musealisierung

Im Jahr 2012 sind 200 Jahre seit der Schlacht von Borodino vergangen. Der stellvertretende Direktor des Borodiner Museums schreibt in seinem Beitrag, der innerhalb der Vorbereitungen auf diesen Jahrestag ausgearbeitet wurde, über die Musealisierung des dortigen Schlachtfelds, über die Umwandlung des Schlachtfelds in eine Memorial-Museums-Landschaft und über die einzelnen Aspekte und Ausdrücke dieser Wandlung. Im Prozess der Musealisierung wird das Schlachtfeld zum Bestandteil des ganzen Objekts des Kulturerbes. Zum Schluss erwähnt der Autor die Baukonzeption gleich mehrerer Museumszentren auf dem Schlachtfeld bei Borodino bis 2012.

Alexandr Viktorovič Gorbunov, zasloužilý pracovník kultury Ruské federace, je dlouholetý odborný pracovník Státního Borodinského vojenskohistorického muzea-rezervace, kde působí jako zástupce ředitele pro odbornou činnost.

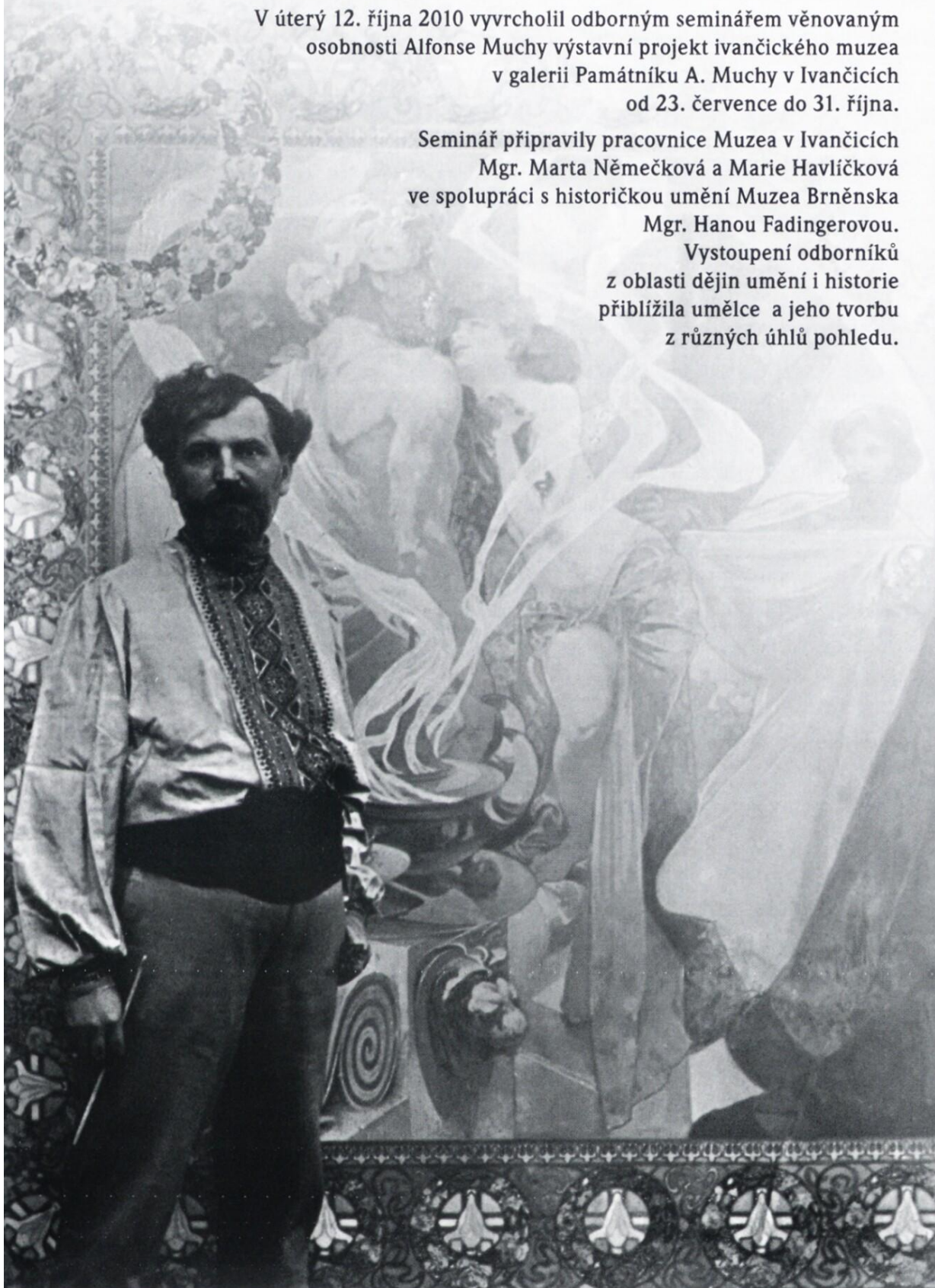
150. VÝROČÍ NAROZENÍ ALFONSE MUCHY (1860–1939)

109

V úterý 12. října 2010 vyvrcholil odborným seminářem věnovaným osobnosti Alfonse Muchy výstavní projekt ivančického muzea v galerii Památníku A. Muchy v Ivančicích od 23. července do 31. října.

Seminář připravily pracovnice Muzea v Ivančicích
Mgr. Marta Němečková a Marie Havlíčková
ve spolupráci s historičkou umění Muzea Brněnska
Mgr. Hanou Fadingerovou.

Vystoupení odborníků
z oblasti dějin umění i historie
přiblížila umělce a jeho tvorbu
z různých úhlů pohledu.



Hana Fadingerová

Jen málokterý z umělců vešel do nejširšího kulturního povědomí tak jako grafik, dekoratér a malíř Alfons Mucha. Už za svého života byl uznáván odbornou uměleckou kritikou a zároveň jeho umění komunikovalo s laickým publikem prostřednictvím plakátů a dekorativních tisků šířených ve stovkách reprodukcí. Dokázal úspěšně balancovat nad trhlinou, která se otevírá mezi tzv. vysokým uměním a populární výtvarnou produkcí. Jeho tvorba si udržela oblibu až do současnosti, o čemž svědčí také pozornost, kterou přitáhly výstavy konající se na několika místech při příležitosti sedmdesátého výročí umělcova úmrtí a stopadesátého výročí jeho narození (např. Szépművészeti múzeum v Budapešti 20. 3.–7. 6. 2009 a Moravská galerie v Brně 16. 10. 2009–24. 1. 2010, Gallery of Pécs 30. 4.–6. 6. 2010, Zámek v Holešově 17. 6. – 27. 9. 2010, Obecní dům v Praze 2. 7. – 30. 9. 2010, Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře 10. 11. 2010–28. 2. 2011, série výstav v několika japonských městech v letech 2010–2011 ad.). Do řetězce výstavních akcí spojených s touto příležitostí se zapojila také expozice připravená v umělcově rodišti Muzeem v Ivančicích, které je pobočkou Muzea Brněnska. Výstava se navíc příznačně konala v budově Památníku Alfonse Muchy, v jejímž zadním traktu (dnes již neexistujícím) se malíř narodil, a působil zde jako písař okresního soudu dříve, než se vydal na uměleckou dráhu.

Autoři výstavy, která probíhala od 23. července do 31. října 2010, se snažili i na nevelké ploše podat ucelený obraz Muchovy tvorby v celém jejím průběhu. Úvod výstavy tvořily jeho velmi rané kresby a práce z doby studií na Akademii v Mnichově ze sbírky ivančického muzea. Léta pařížského pobytu, kdy Mucha dosáhl světového věhlasu, byla zastoupena ilustracemi a ukázkami plakátové tvorby ze soukromé sbírky a ze sbírek Moravské galerie v Brně a Galerie výtvarného umění v Hodoníně. Mistrovo závěrečné tvůrčí období po návratu z USA do vlasti bylo prezentováno kolekcí plakátů pro různé události českého společenského života ze sbírek muzea. Alfons Mucha zasáhl do mnoha oblastí výtvarného umění a tento jeho široký záběr se odrazil také v rozmanitosti expozice, která ukázala různorodost jeho práce od studijních kreseb a pastelů, přes časopiseckou, knižní ilustraci a plakátovou tvorbu, až po návrhy dekorativních předmětů a bankovek.

I když je Muchovo dílo z velké většiny odborníky podchyceno, stále je ještě možné ukázat některé jeho méně známé práce. Na ivančické výstavě to byla např. rozměrná kresba z raného období (dívka v historickém kostýmu) zapůjčená ze zámku v Rosicích nebo ilustrace pro divadelní magazín zachycující herečku Sarah Bernhardtovou, která byla vytvořena ještě před tím, než pro ni vznikl Muchův slavný plakát ke hře Gismonda.

Výstava nesledovala jen Muchovu uměleckou tvorbu, ale měla i druhou, spíše kulturně historickou linii. Autorův život a dobový kontext jeho díla byl zachycen prostřednictvím archivních dokumentů, dobových fotografií, korespondence, novinových výstřižků ze sbírek muzea, archivů a z Nadace Mucha či umělcových vzpomínek publikovaných v tisku nebo citovaných v biografii z pera jeho syna Jiřího Muchy. Kapitola



POHLED DO VÝSTAVY „ALFONS MUCHA (1860–1939)“
MUZEUM BRNĚNSKA – MUZEUM V IVANČICÍCH, 23. 7. – 31. 10. 2010 (FOTO ELIŠKA BAREŠOVÁ)

věnovaná Muchovu americkému pobytu využila souboru dobových amerických tiskovin ze sbírek ivančického muzea, které ukázaly nový pohled na umělce a jeho společenskou roli coby populární celebrity figurující v rozmáhajících se moderních médiích. Dalšími zajímavými oblastmi, kterým byla věnována zvláštní pozornost bylo Muchovo působení ve svobodném zednářství nebo jeho vztahy k rodným Ivančicím, se kterými neztrácel osobní ani pracovní kontakty do konce svého života.

Muzeum v Ivančicích uchovává ve sbírkách také některé osobní předměty Alfonse Muchy. Nejzajímavější z nich, jeho pařížský žaket a ruská „rubaska“, doplňovaly expozici jako autentická připomínka jejich majitele. Jako další oživení výstavy bylo připraveno promítání dokumentárních filmů o Alfonsi Muchovi z produkce České televize a Nadace Mucha. Divák, který navštívil aktuálně připravenou výstavu, si mohl zároveň projít i stálou expozici Památníku Alfonse Muchy, která je instalována ve stejné budově.



POHLED DO VÝSTAVY „ALFONS MUCHA (1860–1939)“, MUZEUM BRNĚNSKA – MUZEUM V IVANČICÍCH, 23. 7.–31. 10. 2010
(FOTO ELIŠKA BAREŠOVÁ)

ZUSAMMENFASSUNG:

Hana Fadingerová: Alfons Mucha (1860–1939) – Ausstellung im Museum Brněnska in Ivančice anlässlich des 150. Geburtstags des Künstlers

Das Museum in Ivančice, eine Zweigstelle des Museum Brněnska (Museum der Region Brünn), würdigte den einhundertfünfzigsten Geburtstag von Alfons Mucha (1860–1939) mit einer Ausstellung in seiner Geburtsstadt. Die Autoren der Ausstellung bemühten sich um die Darstellung des umfassenden Bildes vom Schaffen Muchas über die gesamte Zeit von den Studienarbeiten, über die berühmte Phase seiner Pariser Werke, bis hin zu den späten Arbeiten nach seiner Rückkehr in die Heimat. Es geht auch um die Vielfältigkeit von Muchas Arbeiten von den Studienzeichnungen und den Pastellen, über die Illustrationen in Zeitschriften und die Plakatgestaltung, bis hin zu den Entwürfen für Dekorationsgegenstände und Banknoten. Die Ausstellung verfolgte das Leben des Autors in einer historischen Linie und im zeitgenössischen Kontext seines Werks. Das Ausstellungsprojekt des Museums in Ivančice fand mit einem Fachseminar über die Persönlichkeit des Künstlers seinen Höhepunkt (Ivančice 12.10.2010).

Hana Fadingerová je historička umění, působí v Muzeu Brněnska.



POHLED DO VÝSTAVY „ALFONS MUCHA (1860–1939)“
MUZEUM BRNĚNSKA – MUZEUM V IVANČICÍCH, 23. 7. – 31. 10. 2010 (FOTO ELIŠKA BAREŠOVÁ)



Petr Štembera

V několika svých textech katalogů z posledních let o Alfonsi Muchovi a plakátech¹⁾ i o plakátech obecně²⁾ jsem se, na rozdíl od mnohých zdejších historiků umění, sledujících plakát téměř výlučně jako umělecké dílo, zabýval i tím, že plakát – koncem 19. století a ještě i dlouho poté – nejmocnější médium venkovní reklamy, není ani zdaleka jedinečným unikátním výtvozem umělce, naopak, že jde do značné míry o průmyslový výrobek.³⁾ A stejně jako u kteréhokoliv jiného průmyslového výrobku se i na jeho zhotovení podílí značné množství lidí. Ve stručnosti – plakát, a obzvláště reklamní plakát (přičemž i tzv. „kulturní“ plakát musí mít určitý reklamní potenciál) není samonosným dílem svého návrháře – těžko uvěřit tomu, že by nějaký malíř trávil čas jeho malováním či kreslením jen tak pro nic za nic – ale je prostě, a není na tom nic pejorativního, zakázkovou prací, tak jako bylo zakázkovou prací „vymalování“ pařížské Radnice, Opery, Sorbonny či Pantheonu, abychom zůstali v Paříži u toho konce 19. století. Zatímco takovouto opravdu velkou zakázku mohl dostat jen mnohými komisemi prověřený a pověřený Akademik,⁴⁾ plakát, ve své podstatě značně demokratické dílo, mohl navrhnout téměř každý, kdo vykazoval určité (soudě dle některých výtvorů i nevelké) kreslířské či malířské kvality. K navrhování plakátů se, celkem přirozeně, nejlépe a nejčastěji dostali již alespoň trochu zavedení ilustrátoři časopisů (v Paříži tehdy bylo snad 250 či 300 větších ilustrovaných časopisů, a nespočet menších) a (často populárních) knih, již známí v redakcích, vydavatelstvích a nakladatelstvích,⁵⁾ nezbytně a nutně napojených na velké či menší tiskařské závody. Ty opravdu velké závody byly skutečné fabriky,⁶⁾ v nichž se, různými technikami, tisklo všechno, od novin přes časopisy, knihy, ilustrace, diplomy, kalendáře, všechny druhy merkantilu, firemní a prodejní katalogy, ceniny, reprodukce obrazů, atd. A v litografických a chromolitografických, případně fotolitografických, provozech, menší (interní) stejně jako velké, pouliční plakáty, které nás zajímají nejvíce.

Jejich návrhy získávaly tyto tiskárny (a ty největší z nich byly vlastně i jakési agentury) hned několika způsoby. Celkem běžným způsobem byly koupě již hotových akvarelových či olejových obrazů (nejčastěji ženských portrétů a rozmanitých žánrů) za úplaty a prodej reprodukčních práv od různých malířů a kreslířů. S touto obrovskou zásobárnou zakoupených „images“ nakládaly tiskárny dle svého – kdokoliv, kdo potřeboval svou reklamu, si u nich mohl dohodnout jejich úpravu dle vlastních potřeb stejně jako způsob, formát, i náklad jejich reprodukcí v podobě plakátů.⁷⁾

Druhou možností klientů, zadavatelů reklam – nezapomeňme nikdy na fakt, že bez nich, tedy bez výrobců a prodejců módního a spotřebního zboží, potravin, majitelů zábavních podniků, železnic, a dalších, by reklama a tedy ani plakát, neexistovaly! – byla přímá objednávka u určitého malíře, kreslíře, ilustrátora.⁸⁾ Konečná realizace, tedy tisk plakátu, se nicméně stejně musela řešit přes některou tiskárnu; proto bylo jednodušší obrátit se na určitou tiskárnu, která zakázkou pověřila některého „svého“ výtvarníka, ať volně či smluvně s ní vázaného.⁹⁾ Zakázky pro významné klienty tak dostávali již osvědčení návrháři, méně důležitou objednávku dostal na starost rovnou



MUCHA: CYCLES PERFECTA, 1901, NÁVRH, KRESBA TUŽKOU
(VŠECHNY ILUSTRACE JSOU ZE SBÍREK UMĚLECKOPRŮMYSLVÉHO MUZEA V PRAZE,
REPRODUKCE JIŘÍ HOMOLA, FOTOGRAFICKÁ DÍLNA UPM)

některý z kreslířů či litografů (někteří z nich se vypracovali na návrháře), zaměstnanců tiskárny.

Další možností klienta jak mít „svůj“ plakát byl přímý výběr ze vzorníků „generických“, „druhových“, „bianco“ (francouzsky passe-partout), „skladových“ plakátů, které měly tiskárny k dispozici – každý vzorník¹⁰⁾ vedle obrázku toho kterého plakátu obsahoval i ceník s údaji o tom, kolik stojí tisk určitého plakátu v tom kterém formátu a jakém množství exemplářů. Tiskárna tedy již k hotovému plakátu (resp. na již hotový litografický kámen) vlastně jen doplnila „firmu“ klienta. Chtěl-li někdo mít např. cyklistický plakát, stačilo dojít za jejich největším dodavatelem, tiskárnou Kossuth.

Vraťme se ještě k přímé, případně tiskárnou zprostředkované objednávce. Pokud

tedy umělcův návrh odpovídal klientově představě (často bylo třeba podrobit se i značně zvláštním přáním klienta, nezapomínejme, šlo o „kšeft“), byl odsouhlasen, dohodovaly se technické detaily realizace: velikost překresby návrhu na kámen (jen výjimečně byl návrhář připuštěn kreslit rovnou na kámen – ubíral by práci podstatně zkušenějším kreslířům a litografům firmy) a tedy i formát tisku, množství barev, typ, velikost a umístění písma, technika tisku (klasická litografie, chromolitografie, fotolitografie, fototypie, chromotypie, atd.), náklad atd.

Do celého tohoto výrobního, opravdu průmyslového procesu měl návrhář celkem jen málo možností nějak výrazněji zasahovat. Jeho úkolem bylo prostě dodat návrh – za ten byl zaplacen! – ať už více či méně detailně vyvedený, či spíše a častěji jen hrubě nahozenou, skicu, obvykle v rozměrech daleko menších než pak realizovaný plakát, a většinou zcela bez písma či jen s jeho náznakem. A poté, chtěl-li, mohl do jisté míry ovlivňovat či korigovat práci překreslovačů a litografů. Šlo-li opravdu o velkou prestižní zakázku, na níž si mohl případně udělat i jméno, a tedy zajistit si práci i napříště, bylo v zájmu návrháře samého takovouto zodpovědnost převzít.

Velký pouliční plakát (s předem omezenou životností) nepotřeboval desítky valérů barev, bohatě zde stačil soutisk tří, čtyř, spíše výjimečně pěti barev. Nezbytností ale bylo potlačení volnějšího malířského charakteru předlohy tím, že postavy byly vyvedeny spíše v linkách, okonturovány – rozdíl uvidíme, srovnáme-li některé dochované originály návrhů s hotovými tisky. Zde bylo celkem snadným vypracovávání plakátů podle návrhů Alfonse Muchy, který vycházel z kresby, a navíc, většina jeho plakátů (i obálek, i dekorativních panneaux atd.) má postavu jednu jedinou, jen pár jich má figur více – a navíc, v „zastaveném pohybu“. A ještě v jednom, a to je též důležité, byl Mucha velice nápomocen kreslířům a litografům: mnohé definitivní návrhy plakátů a panneaux kreslil ve velikosti 1:1, tedy již předem vycházel z velikosti kamenů, resp. archů papíru. Např. dochované návrhy plakátů jako Gismonda, Hamlet, Job 1898, La Samaritaine, obou Salonů des Cent, Champagne Ruinart, Trappistine, Bières de La Meuse, Cycles Perfecta, Monaco Monte Carlo jsou prakticky ve stejné velikosti jako tisky dle nich zhotovené. Větší problémy musely být např. se zpracováním návrhů Ludvíka Marolda. Překreslovat jeho návrhy, značně uvolněné kombinované techniky malby a kresby, s pozadím jen v náznaku, často s velkým množstvím postav,¹¹⁾ a navíc mimo měřítko, tedy podstatně menší než výsledné plakáty, bylo pro kreslíče a litografy úkolem jistě těžším než opracovávat předlohy návrhářů, vycházejících z liniové kresby. Takovéto malířské návrhy bylo nutné zvětšit, černobíle vytáhnout kontury figur, černobíle natisknout, pak dodat malíři zpět k barevnému vytažení, pak barvy v dílně „rozložit“, nechat zkorrigovat, provést barevný nátisk, znovu a znovu nechávat zkorrigovat. Mucha tedy, na rozdíl od Marolda a jemu podobných, ubral jeden, případně dva postupně kroky. Podobně tomu bylo i u menších plakátů a všech dekorativních panneaux, tištěných pracnější metodou chromolitografie, cestou „barevného rozkladu“ návrhů a zpětného složení v celé řady 8, 10, 12 soutisků. Mucha byl, jak víme, perfekcionista a nevedilo mu trávit hodiny v dílnách či doma v ateliéru při korekturách tisků, ať už šlo o plakáty, sady dekorativních panneaux či ilustrace a dekorace knih jako *Ilsée*, *Le Pater*, či *Clio*, nesporně vrcholná díla celkové knižní úpravy konce 19. století.

Samotným navrhováním plakátů se příliš zbohatnout nedalo. Informací o cenách návrhů není mnoho, pokud jde o Muchu, ví se, že za Gismondu dostal nějakých 150–250 franků. (Přičemž ji obchodníci s plakáty prodávali za 12 /v r. 1896/ a 20 /v r.



MUCHA: CYCLES PERFECTA, 1901, JEDNOBAREVNÝ NÁTISK PLAKÁTU, TISK F. CHAMPENOIS, PARIS

1897/ franků za kus – opravdu slušný zisk!) Již zmíněný Marold dostával za každou kresbu v r. 1893 již 100 franků. Přičemž každá jím ilustrovaná časopisecká povídka či knížka ze série Collection Guillaume mívala mezi pěti až deseti ilustracemi.

Opravdovou odměnou pro neznámého či doposud jen velice málo známého malíře, začínajícího návrháře plakátů, případně „anonymního“ litografa v tiskárně, bylo zdaleka něco jiného než peníze: jméno, tedy přesněji, zpočátku vlastní signatura na plakátě,¹²⁾ a poté i JMÉNO, jistá všeobecná známost, proslulost (přímo vzorovým příkladem je právě do té doby nepříliš známý časopisecký kreslíř Mucha, který se proslavil naráz,

Gismondou), na jejichž základě bylo možné budovat kariéru nejen v tomto oboru, ale případně poté i v umění obecně.¹³⁾

Zdaleka nejvíce plakátů navrhl Mucha pro tiskárnu Champenois, téměř všechny své pařížské, resp. francouzské; i ten pro Světovou výstavu v americkém St. Louis v rozmezí let 1896–1904 pochází právě odtud. Často je zmiňována šestiletá (?) smlouva Muchy s F. Champenoisem, která mu zaručovala na jedné straně pravidelný, a značně velký (prý 50.000 franků ročně) plat, na druhé straně téměř otrockou práci na stovkách návrhů nejen plakátů a dekorativních panneaux, ale i obalů a pod. tisků. Nicméně, pravdou je, že jméno si Mucha udělal plakátem (Gismonda) tištěným u Lemeriera na přelomu let 1894–1895 a k Champenoisovi se dostal shodou náhod, v době právního sporu Lemeriera se Sarah Bernhardt o část nákladu zmíněného plakátu. Ostatně, u Lemeriera Mucha začínal barevnými ilustracemi pro *Costume au Théâtre 1890–1891* (z prvního uvedení Gismondy!) a dvanáctidílným reklamním kalendářem výrobce tiskařských barev a nakladatele Ch. Lorilleux¹⁴⁾ pro rok 1893. Málo se ví o tom, že u Lemeriera nakreslil celou sadu návrhů, m.j. i pro likér La Bénédictine.¹⁵⁾ V mezidobí mezi Lemerierem a Champenoisem navrhl Mucha několik nepříliš zajímavých, nesignovaných plakátů, z nichž některé známe jen z reprodukcí v časopise *La Plume*,¹⁶⁾ plakát *Revue pour les jeunes filles*, vlastně jednobarevnou zvětšeninu obálky tohoto časopisu vydávaného Armandem Collinem, velký list-kalendář s chromolitografickou reprodukcí své akademické malby *Paridův soud* (tisk Viellebard), v r. 1894 velká dekorativní panneaux „pro domácnost“, sady *Home Décor* v tiskárně Camis a v r. 1895 dva naprosto odlišné plakáty v téže tiskárně (turistickou reklamu Luchon a divadelní plakát *Amants*, zcela jiný než Gismonda a následující sada pro Sarah Bernhardt – snad proto, že v této současné hře Bernhardt nehrála). Zhruba z doby „přestupu“ k Champenoisovi pochází reklama tiskárny Cassan Fils v Toulouse. Pak už následuje zmíněná práce pro Champenoise; zdá se, že ona smlouva s ním – kde vlastně je, viděl ji někdy někdo? – nebyla zdaleka tak nepropustná: z r. 1897 pochází reklama tiskárny Camis!,¹⁷⁾ z r. 1898 je největší Muchův plakát vůbec, cca 3×2 metry velký, pro *The West End Review*, tištěný opět u Lemeriera! A jednu z jeho nejlépe vypravených knih, *Clio*, tiskli v r. 1899 Chamerot et Renouard!, zatímco předchozí dvě, *Ilsée* a *Le Pater*, tiskl jeho „mateřský“ závod.

Je nesporným faktem, že Mucha musel být pro Champenoise přímo darem z nebes. Ferdinand Champenois, který r. 1874 koupil tiskárnu Testu et Massin a od r. 1878



MUCHA: BIÈRES DE LA MEUSE, 1897, NÁVRH, KRESBA TUŽKOU



MUCHA: BIÈRES DE LA MEUSE, 1897, BAREVNÝ NÁTISK PLAKÁTU, TISK F. CHAMPENOIS, PARIS

ji vedl pod svým jménem, totiž prakticky převzal výrobní program předchozích majitelů a do Muchova příchodu tiskl především menší chromolitografické reklamy pro desítky francouzských i zahraničních firem ve značně kýčovitém, až naivistickém duchu; teprve začátkem 90. let začal pro tyto reklamy využívat služeb nepříliš známých malířů s akademickým školením.¹⁸⁾ Zároveň, protože byl prvním majitelem rychlolistů

na tisk z velkých kamenů (156×113),¹⁹⁾ tiskl některé turistické plakáty a desítky velkých reklam „populárních“ knih vydávaných nakladatelem J. Rouffem, které byly jen víceméně upravenými a několikanásobně zvětšenými obálkami těchto spisů. Mucha tedy Champenoisovi přinesl nový, soudobý a moderní, dekorativní „secesní“ styl, u jehož zrodu v užité grafice obecně stál především Eugène Grasset a v plakátech speciálně někteří belgičtí návrháři (hlavně Crespin a Duyck), stejně jako v Paříži Georges de Feure a Manuel Orazi. Určitou inspirací mu jistě byli i angličtí dekoratéri, speciálně pak Walter Crane; ostatně jeho plakát pro šampaňské víno francouzské firmy Hau tiskl v r. 1894 právě Champenois. Již jsme uvedli, že Champenois tiskl také všechny sady Muchových dekorativních panneaux, které využíval i jako reklamy pro různé klienty, stejně jako desítky, ne-li stovky, dalších grafických prací menších rozměrů. Champenois si Muchův (zřejmě postupný) odchod ze své firmy do jisté míry kompenzoval náhradníky pracujícími i po roce 1900²⁰⁾ v jeho dekorativním stylu, jako byli Gaspard Camps, B. J. Artigue či Lucius Rossi. A z r. 1902 pochází opravdu ještě silně muchovský plakát pro Sarah Bernhardt v hlavní roli dalšího historického dramatu Théodora od Georgese Clairina, jejího letitého přítele.²¹⁾

Muchovými plakáty se v poslední době zabíral např. Jack Rennert.²²⁾ Ve svém textu *Would Mucha Have Made It On Madison Avenue?*²³⁾ v knize doprovázející velkou americkou výstavu na přelomu let 1998–1999.²⁴⁾ Zpočátku se tu nedočteme nic, co bychom neznali. Teprve po delším úvodu se Rennert dostává k vlastnímu tématu stati – reklamě. U reklamy, v tomto případě především u plakátu, je jediným platným měřítkem to, jak která reklama podala své komerční sdělení. Tedy: jak dobře prodávaly plakáty ten který výrobek? Tehdy, v Muchově době neexistoval žádný výzkum – a ani ten dnešní není s to důkladně doložit – jak která reklama uspěla, prodala to které zboží. Musíme se spolehnout, říká Rennert, jak který návrhář dokázal vystihnout hlavní dobové rysy, charakteristiku Viktoriánské (dost divný termín, ale pro Ameriku, spjatou spíše s Anglií než s Francií, m.j. i díky společnému jazyku, pochopitelný) ženy, svůdné, tajemné, záhadné apod. To dle Rennerta dokázal Mucha ve své době nejlépe.²⁵⁾ A prý to dokázal i v reklamách pro tak odlišné zákazníky a výrobky, jako bylo šampaňské, kosmetika, sušenky a desítky dalších věcí. Rennert odvozuje úspěch Muchových reklam hlavně z toho, že právě a jedině Mucha měl schopnost vytvářet určitému produktu pozitivní image, aniž by ho „vizuálně popsal“, aniž by se zabýval vlastnostmi toho kterého výrobku, tím, jak funguje, jaké dobrodinné případně kupci nabízí a skýtá ten který předmět. Pro toto své tvrzení uvádí hned několik komparací – srovnává Muchův plakát Waverley Cycles např. s „cyklistickým“ plakátem od reklamního profesionála PALa, činného již od začátku 90. let. Zatímco Muchův plakát neukazuje z kola které prodává téměř nic, vlastně jen řídítka, o které je opřena zasněná kráska a hledí upřeně v dál, „hloupý“ PAL prodává kolo Rudge (pro Francii Déesse) se značně sexy, víceméně nahou krasavicí, viděnou odzadu, jak pozvedá kolo nad hlavami davu lidí, na pozadí siluety staveb Paříže. Tato komparace se mi jeví dosti vratká: že by si někdo koupil kolo kvůli zasněnému pohledu mladé, zřejmě slovanské ženy radši než kolo, které je v rukách (málem nahé) ženy navíc pořádně vidět? Většina lidí z ulice, tedy potenciální kupci, kterým byly reklamy určeny tehdy, stejně jako dnes, nebyli, žádní galerijní estéti, oceňující krásu plakátu (to byla spíš záležitost publicistů a sběratelů) – opakujeme zase znovu: úspěšnost reklamy nelze měřit procenty umění v ní! –, a sotva by je napadlo zdržovat se čtením a dešifrováním nějakých skrytých symbolů²⁶⁾ a významů, jimiž (prý)



A. LA MONACA: CRÈME SIMON, 1894, CHROMOLITOGRAFIE, TISK F. CHAMPENOIS, PARIS

Muchovy práce přímo překypují, byť často jde jen o dekorativní prvky, které Mucha nesporně kreslit uměl. Je ale třeba uznat, že zde, na rozdíl od jiných reklam, moc symboly nehýřil, i dekorací je zde minimum, většinu pozadí zabírá jednoduše barevná plocha. Nicméně to, že z kola vlastně není vidět vůbec nic, může být dokladem toho, že Mucha udělal prostě „generický“ cyklistický plakát, který si koupila firma Waverley. A jeho kráska o výrobku neříká vlastně nic: vedle ní snad jen kovadlina vpravo dole dává vědět, jak pevně je kolo ukuté, zatímco ratolest v ruce dívky (dost okoukaný symbol) má zřejmě symbolizovat vítězné tažení bicyklu.

Problematickým se mi též zdá (nesporně krásný) „turistický“ plakát prodávající

Monaco Monte Carlo, s dívkou hledící někam vzhůru do nebes jakoby ve vytržení (nad tou krásou lokality, nenápadně skryté v malířově dekorativním kruhu za dívkou v pozadí?). Pochybuji, že tento plakát mohl mít sebemenší šanci „prodat“ danou lokalitu proti stovkám klasických turistických plakátů, které navrhovali již od konce 80. let dále Hugo d'Alési, Tanconville, Henri Gray a řady specialistů, a přímo u Champenoise tiskl Louis Tauzin, plakátů prezentujících téměř fotograficky podané krajiny turistických resortů, často i s detaily v medailonech, to vše většinou doplňované lidmi, užívajícími si pohody pláží, lázní apod. Tomuto typu plakátů se naopak blíží Muchův o dva roky starší plakát letoviska Luchon u španělských hranic, tištěný u Camise.

Rennert si celkem považuje podivný (první) šířkový plakát pro Nestlé, vydaný pro Anglii při příležitosti jubilea královny Viktorie, který „neprodává“ opravdu nic, nebýt tam titul, nevíme vlastně o čem jde. Přičemž druhý Muchův plakát pro tuto firmu je rozhodně zajímavější svým náběhem k příběhu, byť ústřední postava matky je typickou jeho ikonou, použitelnou víceméně pro cokoli.²⁷⁾

Mnohé Muchovy reklamy vlastně silně utrpěly tím, co mu přineslo úspěch počínaje Gismondou a v čem pokračoval především v dalších plakátech pro Sarah Bernhardt. Na jedné straně to byl nadměrný dekorativismus často přeplněný symboly – jak správně říká Rennert, Mucha byl pečlivý detailista, mistr blízké přítomnosti, což ale odporuje zásadě reklamy obecně: ta má zaujmout na dálku! Na druhé straně to byl fotograficky zastavený pohyb, část základu Gismondy a dalších divadelních plakátů; přičemž značná většina ostatních reklam byla „akční“, probíhal na nich nějaký děj. A na straně třetí často až příliš decentní pastelové barvy (např. reklamy pro šampaňské), hodící se snad na dekorativní panneaux pro doma, ale ne na ulici. Pokud se Mucha vzdal některé z těchto ingrediencí, případně všech, opomenul tuto strnulost, dal svým ženám pohyb, živočišnost, výraznou barevnost, šťávu, přidal alespoň někdy náznak akce, příběhu, vyrovnal se skutečným reklamním profesionálům své doby. Pokud ne, nemohl uspět: například jeho dvě sady pro Chocolat Mexicain/Chocolat Masson – v podstatě dvě sady čtyř dekorativních panneaux, navíc spíše drobných rozměrů jsou v podstatě „suché“ ve srovnání s o šest let starším, velkým plakátem pro totéž od Grasseta²⁸⁾ s pestrým, výrazně až rasantně barevným mexickým gaučem, krotícím koně. Právě tento Grassetův plakát (stejně jako jeho stejně starý a podobně „ostrý“ plakát A la Place Clichy) nám může, přinejmenším dodatečně, posloužit jako měřítko opravdové úspěšnosti reklamy: oba vyšly, během snad více než deseti let, hned v několika edicích, dokonce v několika různých tiskárnách.

Vraťme se ještě k Rennertovi: Mucha zcela jistě mistrně zachytil pařížskou krásavici Belle Epoque, resp. jednu její idealizovanou podobu, kterou silně „secesně“ stylizoval, ale s blížícím se koncem 19. století a začátkem století nového vlastně už jen citoval a rozměňoval (jistě i pro Champenoisovo lpění na téže zdánlivě nekonečně dlouho vítězíci formuli) sebe sama. A zřejmě to i sám pochopil, po roce 1900 udělal reklam v Paříži jen pár. A tak se konečně dostáváme k Rennertově otázce: Uspěl by v americké reklamě? Rennert správně soudí, že nikoliv. Krom toho, že americká reklama byla vždycky jiná než pařížská, bližší realistické a naturalistické reklamě anglické, pomineme-li velice krátkodobé poblouznění tamní grafické produkce secesí, soudí, že by neuspěl, a dokládá to jednou z jeho mála tamních reklam, Corsets Warner, 1909. Žena na plakátě (obvyklá výšková „nudle“) je už méně stylizovaná než ty pařížské, nicméně tisk vlastně ještě doslova přetéká množstvím detailů ošacení té málem nehybné



WALTER CRANE: CHAMPAGNE HAU, 1894, CHROMOLITOGRAFIE, TISK F. CHAMPENOIS, PARIS

ženy, je tam prostě zbytečně moc květin, moc opravdu nadbytečného, navíc detailně prokresleného nádobí na stole, naprosto zbytečný je ten jeho slavný zdobný dekorativní kruh za ženou v pozadí, přebývá i pořád ještě ten secesní dekor nahoře a dole. Tedy i Rennertovi je jasné, že se svým tehdy již zastaralým stylem nemohl Mucha v těchto letech již uspět – nejen v Americe, ale neuspěl by již ani „doma“ v Paříži, kde nastupuje Cappiello se svými zelenými ženskými na červeném koni v reklamách na čokoládu a podobně, kde není vlastně nic navíc, žádné přepečlivě vypracované details, žádný dekor, žádné propracované pozadí, ale velké plochy ostrých barev. Nastupuje moderní reklama, která už nemá žádné vznešené cíle zlepšit svět a kultivovat vkus mas, jak o tom, dost naivně, snil Mucha a někteří jeho vizionářští současníci včetně četných publicistů, reklama, která nás musí „dostat“ jinak, ne krásou, ale razancí, překvapením, šokem, které se zaříznou do naší pozornosti více než libá podívaná...

Poznámky:

- 1) *Alphonse Mucha. The Czech Master of Belle Epoque*, Kyoto 2006; Alfons Mucha. *Czech Master of the Belle Epoque/Český mistr Belle Epoque*, Budapest a Brno 2009.
- 2) *Plakát v Evropě/Europa na plakátech*, Praha 2009; *Life with Posters. Art Nouveau*, Kyoto 2010
- 3) Již v polovině roku 1895 dopsal a následujícího roku vydal Ernst Maindron již svou druhou zásadní knihu o plakátech, *Les Affiches Illustrées*, věnovanou tentokrát vývoji v letech 1886–1895. Právě v ní jako vůbec první autor textů o plakátech připomíná i tuto jejich druhou, „odvrácenou“, ne příliš často připomínanou tvář.
- 4) Jako byli Baudry, Galland, Rochegrosse, Clairin, Benjamin-Constant, Maignan, Besnard, Collin, Cormon, Dagnan-Bouveret, Laurens, Merson a dal.
- 5) Přičemž velké plakáty, diplomy, obálky tiskovin „oficiálních“ a reprezentativních akcí navrhovali většinou opět Akademici !
- 6) Viz fotografie tiskáren Camis, Chaix, Paul Dupont, Lemer cier Vachon, Roger: *Les Arts et les industries du papier en France 1871–1894*, Paris 1894; Lemer cier vydal – dva roky před ukončením činnosti firmy – vlastní přílohu *Volume annexe du Catalogue général officiel du Exposition Internationale Universelle*, Paris 1900, rovněž s řadou fotografií z provozu.
- 7) Např. velké portréty dam od „pařížského Čecha“ Camilla Melnika bývaly doplněny o láhev značkového likéru či vína; podobně tak některé postavy ze žánrových scén z interiérů si „přímo říkaly“ o nějakou tu láhev vína, likéru, minerálky, o šálek kávy či kakaa, ať už na stole či v rukách případně „dodané“ servírky apod. Mladé ženy v květech nebo s květy v rukách, které malovali kolem poloviny 90. let E. Vernon, G. Aurelli, P. J. Linder, A. M. La Monaca a desítky dalších spíše v akademickém duchu, se snadno měnily v reklamy na parfumerie a kosmetiku. A o pár let později podobně podané krasavice od jiných malířů „prodávaly“ i sušenky L-U a cigaretové papírky JOB a RIZ-LA. A dětičky, případně s mladými matkami, to byl přímo zlatý důl reklam pro výrobce čokolády, kakaa, sušenek apod. Právě „v“ čokoládě a sušenkách dominovala po léta pařížskému i celofrancouzskému trhu produkce tiskárny Champenois.
- 8) Např. Moulin Rouge od Toulouse-Lautreca.
- 9) Mezi „smluvní“ umělce patřili např. Mucha (tiskárna Champenois), Jossot a Tamagno (Camis), Tichon (Kossuth), Meunier a Lefèvre (pro Chéretovu tiskárnu Chaix), PAL (Paul Dupont), Ogé (Charles Verneau); výhradně pro tiskárnu Lemer cier pracoval několik let Marold, nevíme však, měl-li nějakou fixní smlouvu. Další „český Pařížan“, Emanuel Staněk, pracoval – nevíme, zda opravdu smluvně – hned pro několik tiskáren: Camis, Brondert, Vercasson a Bourgerie.
- 10) Jsou známé vzorníky pařížských tiskáren Kossuth a Camis a londýnské Strobridge and Co.
- 11) Jeho plakáty pro Empire of India Exhibition (a sérii různých spektaklů během ní), Londýn 1895 (a „reprizu“ v 1896) „vyšly“ u Lemer ciera v několika formátech, od „klasických“ po billboardy 3×2 a 3×7 metrů ! Více viz ŠTEMBERA, Petr In: (Kat.) *Topičův dům. Nakladatelské příběhy 1883–1949*, Praha 1993, s. 36; Týž : *Maroldův „Indický plakát“*, In: *Starožitnosti a užité umění*, IV, č. 2, únor 1996, s. 211–214; Týž In: (Kat.) *Luděk Marold. 1865–1898*, Praha 1998, s. 72–79, 112–121; Týž In: Mžuková, Marie, ed.: *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Praha 2000, s. 234–237.
- 12) Mnozí návrháři pracovali jako „anonymové“ třeba po celou svou afišistickou kariéru; někteří (např. Ogé) směli „signovat“ své plakáty po letech. Ostatně, pár „anonymních“ plakátů je i od Muchy z počátků jeho kariéry v Paříži; i některé Maroldovy plakáty nejsou signovány.
- 13) Valná většina návrhářů plakátů konce 19. století „přestoupila“ po opadnutí vlny affichomanie, zhruba kolem r. 1900, k volnému či užitému umění. Sám „otec plakátu“, Jules Chéret, šel v tomto příkladem ještě dávno před r. 1900, kdy přestal navrhovat plakáty a začal se věnovat dekorativním malbám. Viz *La Belle Époque de Jules Chéret. De l’affiche au décor*, Paris 2010.
- 14) Muchovské monografie mají za to, že firma Lorilleux kalendář tiskla sama; není tomu tak, Lorilleux byl dodavatelem speciálních barev pro tiskárny Chaix i Lemer cier, a též vydavatelem knihy Lemer ciera mladšího, Alfreda, *La Lithographie française de 1796 à 1896*, Paris 1896. Lze předpokládat, že na oplátku Lemer cier tiskl uvedený kalendář, nicméně některé zdroje uvádějí jako tiskaře firmu Boussod, Valadon et

- Cie., „následníka“ známé tiskárny Goupil.
- 15) Viz Kat. Vente des originaux et impressions...ancienne Société des Imprimeries Lemercier..., Peintures, aquarelles, gouaches, dessins..., Maquettes d'affiches, ...Affiches illustrées..., Paris 1903. Přesto jeho plakát vydal až Champenois.
 - 16) „Avantgardním“ časopise pro umění a literaturu, tištěném na bědném papíře s mizernými a titěrnými černobílými reprodukcemi.
 - 17) V *L'Estampe et l'affiche*, No. 1, 15. Mars 1897, s. 132.
 - 18) Viz BORDET, Daniel: *100 plus belles images de Champenois*, Paris 2004.
 - 19) Muchovy dvoumetrové „nudle“ by se ani na tyto velké kameny nevešly; tiskly se tedy „napůl“, horní a dolní část vedle sebe, spolu na jednom kameni.
 - 20) Kdy už tento dekorativní projev víceméně „odumíral“, případně modifikoval v bizarně výstřední, a málokdy přiznávané, spojení Muchy a Gustava Moreau (jeho obrazy Mucha prostě znát musel!) v reklamách, které navrhoval Louis Hingre.
 - 21) Plakát je opravdu natolik, včetně formátu, muchovský, že po dlouhou dobu byl považován za jeho dílo! Přičemž někteří autoři tento „Muchův“ plakát dokonce datovali rokem 1884!, tedy do doby prvního uvedení hry Sarah Bernhardtovou; do doby kdy sám Mucha ani netušil, že se kdy dostane do Paříže! Navíc, tehdy vznikly hned dva plakáty od dvojice A. F. Gorguet a Manuel Orazi: první z nich byl autorem obou „scén“ ze hry, druhý pak navrhl byzantský dekor. Ten ostatně nebyl Muchovým vynálezem, jak se občas soudí v souvislosti s Gismondou; krom toho, že byl k vidění na řadě obrazů, především Benjamina Constanta a dalších malířů-orientalistů, „vyplňoval“ mnohé novobyzantské kostely v řadě francouzských měst jako Marseille, Lyon atd., z nichž mnohé jsou v současnosti – v době kdy je znovu, málem po sto letech, oceňováno „ne-avantgardní“, akademické umění druhé poloviny 19. století.
 - 22) S Alainem Weillem je spolutorem zřejmě již definitivního soupisu Muchových tisků *Alphonse Mucha. Toutes les affiches et panneaux/The Complete Posters and Panels*, Boston 1984. Rennertova až posedlost Muchou má jistě mnoho společného s jeho obchodními aktivitami – jako prakticky první a dodnes největší obchodník plakáty prodává v každé své aukci (nedávno již dvaapadesáté) desítky jeho prací.
 - 23) Volně asi jako „Dokázal by Mucha uspět, prorazit na Madison Avenue?“, kde Madison Ave. bývala centrem a vlastně i symbolem americké reklamy.
 - 24) *Alphonse Mucha. The Spirit of Art Nouveau*, 1998.
 - 25) Stačí se podívat na obrazy a kresby jeho současníků jako byli Bottini, Boutet, Calbet, Chachine, Gervais, Gorguet, Lunel, Lunois, Lynch, Marold, Vierge a dal., a vidíme, že si to Rennert značně zjednodušil!
 - 26) „Jichž je v Paříži v každém krámě kilo za sous“, jak říkal Karel Hlaváček v jedné z recenzí Muchovy výstavy v Praze v *Moderní revue*, 1898, s. 80.
 - 27) Tady je třeba zmínit i skvělý obří Maroldův návrh pro tuto firmu, z Národní galerie, dnes ve stálé instalaci ve Veletržním paláci.
 - 28) Také na něm nevidíme výrobek, ale „atmosféru“!

ZUSAMMENFASSUNG:

Petr Štembera: Alfons Mucha, Werbung und Pariser Druckereien zum ausgehenden 19. Jahrhundert

Der Text befasst sich mit drei Fragenbereichen bezüglich Muchas Plakatgestaltung in Paris. In erster Linie mit seiner Fähigkeit und seiner Bereitschaft, endgültige Entwürfe für Plakate und dekorative Panneaux im Format des späteren Drucks abzuliefern (siehe aufgeführte Beispiele). Als Zweites mit dem gesamten oder zumindest teilweisen Misserfolg der Arbeit als Designer von Werbeplakaten, die nicht symbolistisch „chiffriert“ sein dürfen wie die Theaterplakate, die ihn berühmt machten (siehe aufgeführte Beispiele). Als Drittes mit dem Zweifel am häufig erwähnten Exklusivvertrag mit der Druckerei Champenois: wenn er tatsächlich existiert hat, wie war es dann möglich, dass er eigentlich parallel auch für andere Konkurrenzfirmen gearbeitet hat?

Petr Štembera je kurátorem sbírek plakátů a obrazů Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

Marie Mžýková

Když Édouard Detaille¹⁾ vystavil na Salonu roku 1888 rozměrný panoramatický obraz „Sen“,²⁾ ukázal cestu k překonání nebezpečného konkurenta, fotografie – traumatizující zručné akademiky. Využil formu „vznášení“ – principu, uplatňovaného v evropské malbě v souvislosti s mýty a personifikacemi, ale přede-vším s adorací světců a mučedníků – v 19. století i s doslovným přiblížením „snění“. ³⁾ Detaille tento motiv zcela netradičně transformoval do oblasti angažované „občanské mytologie“. Dospěl tak k nové ikonografii motivu „vznášení“: v obraze „Sen“ nad spícími vojáky nastínil v oblacích davovou scénu, pochod vítězných napoleonských vojsk. Sugestivní, propracované dílo, umocněné monumentálním rozměrem, mělo simulovat snění vojáků o příkladné pomstě nad nepřítelem, a to poslední noc nad ránem, nejspíše v Champagni, tedy v ležení blíže německých hranic...

Detaille pod vznášejícím se snovým preludem zachytil i tvrdou realitu. S fotografickou optikou (a jistým sentimentem v záloze) připomněl ubohost dané chvíle: v blížícím se střetu s nepřítelem spí na holé zemi nezkušená mladá branci, zabalení v pouhých dekách; citově vemlouvavý detail v podobě věrného psíka, spícího vedle svého pána, má diváka ještě více vtáhnout do syrovosti místa a děje.

Štětce naturalisticky orientovaného malíře onen halucinatorní motiv „vznášení se“ využil právě s ohledem na jeho genezi, adoraci, zbožštění někdejších hrdinů vítězí Francie, majících být i v současnosti příkladem, podporou sebevědomí. K tomu byla využita ona propracovaná optická iluze způsobem, na nějž fotografie ještě nestačila.

Detailleovo dílo bylo v převažující míře chápáno právě z hlediska vlastenecko-propagandistického náboje. Malíř vzpomínal na kamarády – vojáky, ony „slavné poražené“ z let 1870 až 1871, kdy pruská vojska pokořila Francii. Malba mohla být ovšem nahlížena i opačným způsobem (jak tomu bývalo i s Vereščaginovými obrazy s válečnou tematikou) – jako antimilitaristická, vzbuzující lítost nad životy naverbovaných mladíků, vystavených přímé smrti.

Na druhé straně tvorba bytostně zapáleného malíře – vojáka mohla a zajisté byla přijímána jako svého druhu politická agitace. Obraz totiž vznikl nedlouho předtím, kdy 14. července 1889 ve Francii vstoupil v platnost zákon o povinné vojenské službě pro všechny mladé muže. Tento jednosměrně postavený výklad k obrazu posloužil k tomu, že byl zakoupen státem, o rok později pak došlo k jeho vystavení na Světové výstavě. Tím Detailleův obraz vešel ve známost nejen v republikánských kruzích, ale přesvědčivostí svého zpracování a s motivem „vznášení“ se stal svého druhu prototypem propagandisticky usměrněného programu. Ostatně svůj projekt „vznášení“ Detaille využil i v dalších dílech, z nichž připomeňme alespoň obraz Vítězství a Svoboda, vedoucí armádu Francie k vítězství,⁴⁾ s motivem vraníka s jezdce vznášejícího se nad válečnou vřavou. Detaille tím potvrdil nosnost motivu „vznášení“ v rámci svého druhu vojenské agitace, čímž jej stáhl z výšin



JEAN BAPTISTE ÉDOUARD DETAILLE (1848 1912): *SEN*, 1888.
 REPRODUKCE Z PUBLIKACE: RITZENTHALER, CECILE – RHEIMS, MAURICE:
 L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DU XIXE SIÈCLE. LES POMPIERS. PARIS 1987.

mytologie na zem. Motiv v podobném kontextu následně využili i další malíři, třeba Henri-Léopold Lévy (1840–1904) v obraze *Volnost, rovnost, bratrství*, vytvořeném v roce 1889 pro pařížskou radnici VI obvodu.⁵⁾

Édouard Detaille zazářil až v rozvinuté době pozitivismu, kladoucího obrovský důraz na informaci. V malbě bylo nutné ustát a zdolat konkurenci fotografie, deptající sebevědomí akademiků, bylo třeba předčít její výrazové možnosti. Akademická linie malby osmdesátých let 19. století proto přešla z pomalého tempa realismu k jakési dynamice rychlovlaku, k naturalismu. Vznikla potřeba prvotřídní malířské techniky pro vyjádření optické iluze, přičemž do obrazů byly dosazovány fantazijní prvky, filozofické náznaky, dobová symbolika. Tím se oficiální francouzská malba stala i možným propagačním prostředkem k vyjádření potřebných idejí, přičemž fotografie byla využívána jakou pouhá technická pomůcka.

Právě vojenská tematika byla nosná i v oblasti malby z hlediska emočně působivého děje, s oněmi perfektně nastudovanými reáliemi, předvedenými bravurní technikou do naprosté optické přesvědčivosti. Přitom malíři jako byl Édouard Detaille bylo nutno věřit: nejenže pocházel z vojenské rodiny (už jeho děd byl markytánem v Napoleonově armádě), ale on sám se bojů – a to nejen v letech 1870 až 1871 – aktivně účastnil. A pokud šlo o přípravu témat – *nomen–omen* – byl důkladný. Když měl roku 1883 vytvořit obraz s rakouskými vojáky, vypravil se na dva měsíce až do Vídně, aby zde nastudoval současné uniformy rakouské armády.⁶⁾ K tomu jej vedl i příklad otceva přítele, malíře bitev Horace Verneta (1789–1863): už ten se zaměřil na současného vojáka se zájmem vpravdě dokumentaristickým.

Detaille ovšem modifikoval téma, jaké v podobném nasměrování uplatnil už např.

Anne-Louis Girodet Trioson (1767–1824) v díle Pocta francouzským hrdinům padlým v boji za svobodu, vystaveném na Salonu 1802.⁷⁾ V oblacích se tu s atributy hrdinství vynořují přízraky dávných reků, k nimž vzpínají ruce napoleonští vojevůdci, z vln oceánu je dokonce adorují připlouvající nymfy; přitom dominantní silueta orla, symbolu Napoleona, se vznáší v oblacích. Dílo jako takové vstoupilo do dějin, aniž by mu škodil onen zjevný propagandistický záměr, jenž naopak evokoval historické souvislosti.

Zatímco uvedená malba vznikla v období, kdy byla Francie na vzestupu, nová vlna vlasteneckého „zachvění“ se zvedla především poté, kdy došlo k potupení Francie a Francouzů, po pruské okupaci. Dříve než si Detaille získal pověst prvotřídního dokumentátora vojenství,⁸⁾ opřel se do této situace jeho učitel, kronikářsky zaměřený Ernst Meissonier

(1815–1891).⁹⁾ Právě on – byť v malířsky tradičním pojetí – uvedl téma „vznášení“ v novém, civilně propagandistickém smyslu. Šlo tu o mistrovskou, uvolněnou malířskou skicu Obležení Paříže,¹⁰⁾ vytvořenou z vlasteneckého vytržení – a z bezmoci.

A právě poté, kdy Francie bolestivě pociťovala porážku z let 1870–1871, zaujal nejen Paříž, ale celou kulturní Evropu ambiciózní malíř Vasil Vasiljevič Vereščagin (1842–1904). Na čas studoval v Paříži u Jeana-Léona Gérôma (u nějž se později školil náš Vojtěch Hynais). Vereščagin ohromil evropský kulturní svět¹¹⁾ megalomanskými plátny s resentimentem, oslavou kdysi mocných asijských národů. Z pláten, která vystavil na Martově poli, hodlal vytvořit celý cyklus. (Obdobné téma později po svém, avšak už v nevhodnou dobu, uchopil ALFONS MUCHA; šlo o SLOVANSKOU EPOPEJ...)

Až po jistém nadechnutí, v druhé polovině sedmdesátých let 19. století se objevují patrioticky vyhocené malby, zaměřené zejména na Johanku z Arku. Malíři jako Eugène Thirion (1839–1910) nebo Jules Bastien-Lepage (1848–1884) vyobrazující tuto hrdinku Francie se vznášejícím se archandělem Michaellem, zjeveními válečníků a „hlasy“...

Už v tomto období začal být kladen důraz na optickou přesvědčivost malby. Započala totiž podivná kapitola oné „naturalistické“ – nejpravdivější pravdy. Naturalisté se snažili malovat podle skutečných rekvizit. Dopodrobna vykreslené reálie měly stvrdit hodnověrnost děje, vytvářet dojem nefalšovaného svědectví, jež samo o sobě snese zkoumání autenticity. Onu posedlost pravdou, spjatou s vlasteneckým ohlédnutím do minulosti až k dějinám Merovejců a Gallů, už v sedmdesátých letech 19. století přijala za své tzv. archeologická malba, která rázně nastoupila v oblasti Bordeaux. Příležitostí k otevření tohoto tématu byly tehdejší archeologic-



ANNE-LOUIS GIRODET TRIOSON (1767–1824):
POCTA FRANCOUZSKÝM HRDINŮM PADLÝM
V BOJI ZA SVOBODU, 1802. ZÁMEK MALMAISON.
(REPRODUKCE Z PUBLIKACE GÉRARD-GEORGES LEMAIRE: LE
SALON DE DIDEROT – À APOLLINAIRE. PARIS 1986)



VLEVO EUGÈNE THIRION (1839–1910): JANA Z ARKU, 1876. CHATOU, KOSTEL NOTRE DAME (SNÍMEK AUTORKY)

VPRAVO JULES BASTIEN-LEPAGE (1848–1884): JANA Z ARKU, 1879. NEW YORK, METROPOLITNÍ MUZEUM (REPRODUKCE Z PUBLIKACE: RITZENTHALER, CECILE – RHEIMS, MAURICE: L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DU XIXE SIÈCLE) LES POMPIERS. PARIS 1987)

ké vykopávky, které přinesly nové, nadšeně přijímané doklady o životě někdejších panovníků franské říše. Mělo to však háček, což se projevilo v opakovaných případech až po komickou pointu, jakou předvedl v roce 1870 Jean-Paul Laurens¹²⁾ obrazem Papež Formosus a Štěpán VII., kde zcela popletl historické souvislosti.¹³⁾

V tomto prostředí onu archeologickou malbu dynamicky rozpracovával „malíř Galie“, *Lumineux* a umělci z jeho okruhu. Právě na Salonu roku 1880, kde Fernand Cormon vyvolal senzaci sedmimetrovým obrazovým exkurzem do starověku, plátnem Kain, fascinoval *Lumineux* romanticko-epickým plátnem Vysílení mučedníků v Jumièges,¹⁴⁾ na Salonu v roce 1884 upoutal svým obrazem Let krále Gradlona. A v tomto prostředí se také formoval malířský naturel Alphonse De Neuville.¹⁵⁾ I on přijal za své principy vlastenecko-kronikářsky nastavené malby, evokující velikost předků. Vzepřel se své rodině, která jej nutila k jinému existenčnímu zaměření a odešel do Paříže studovat malbu.¹⁶⁾

Nastupující éra naturalismu však vyžadovala, aby prosazovaná idea dostala vizuálně průkazný, autentický ráz; bylo nutné upnout se na současnost. Ze stolu bylo smeteno pouhé menu přeslazené salonní malby s Venušemi a sebestřednými kráskami v přepychových budoárech. Sled chodů dostává i ostřejší chuť: malíři si začínají všimnout lidského utrpení, bídy, která dojímal. Nadto v době, kdy byly živé prožitky z válčení, a to i v samotné Paříži, právě tak také v bouřících se koloniích začalo být aktuální téma vojenství. Proto také v Paříži zaujala malba Alphonse De Neuville. Byl zároveň duší vojákem: stejně tak jako jeho kamarád Detaille se účastnil zejména francouzsko-pruské války. Podobně jako on se zaměřil na vojenskou tematiku a jako „champion d'un patriotisme“ byl oceňován i v dalekém Rusku.

Dokumentaristický způsob nazírání, smysl pro přesnost a pro detail posléze při-



ALFONS MUCHA (1860 – 1939): VÝŘEZ Z OBRAZU ZAVEDENÍ SLOVANSKÉ LITURGIE NA VELKÉ MORAVĚ, 1912
MORAVSKÝ KRUMLOV, ZÁMEK. ZÁPŮJČKA GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY
(REPRODUKCE Z ARCHIVU MUZEA BRNĚNSKA)

vedl De Neuville na dráhu ilustrace.¹⁷⁾ Navázal spolupráci například s nakladatelstvím Calman Lévy, kde působili také Češi – Mucha a později i Luděk Marold, kteří se poznali nejlépe za mnichovských studií. Ač to dosud nebylo takto vnímáno, Detaille i De Neuville, měli vliv na české autory; Marold¹⁸⁾ čerpal z jejich příkladu při zpracování panoramy Bitva u Lipan (1898), Mucha v jádru také transformoval Detailleův princip „vznášení se“ pro účely – dá se říci – v jádru vlastenecko-propagandistické. Téma „vznášení“ se mu stalo prostředkem k uplatňování idejí, vizí, dávných dějů tak, jak to bylo rozvíjené hlavně v západoevropské malbě. Rozdíl byl zajisté v jeho osobitém pojetí – ale bohužel právě i v čase. A v tom byl právě háček...

Dnes si do té míry neuvědomujeme, co v západním světě pro Alfonse Muchu – už jako věhlasného mistra, tvůrce „Le style Mucha“ – znamenaly úvahy o neutěšeném postavení jeho vlasti za vlády Habsburků. I v souvislosti se svým postavením pociťoval něco jako dluh. Bylo tu i povědomí o neuspokojivém „zprodukování“ světa dávných Slovanů, kteří kdysi vytěsnili Kelty a germánské osadníky a vytvořili velkou říši, na což dravá současnost zcela zapomněla. Mucha pociťoval tuto ztrátu paměti za chybu, v jejímž důsledku pokračuje příkoří na jeho národu („...být členem porobeného, zotročeného národa je tak něco jako narodit se s kletbou“),¹⁹⁾ čemuž se chystal čelit. Chtěl podpořit sebevědomí národa, k němuž se i proto s celou svou slávou vracel. Ostatně naplňoval tak dnes podivně znějící devizu, jež mu byla doposud výtkou: „*Jen v Čechách žítí Čecha slast!*“ (Julius Zeyer). Přitom nedokázal přijmout fakt, že záměr básnit o někdejší velikosti Slovanstva



ALFONS MUCHA (1860 – 1939): VÝŘEZ Z OBRAZU SLAVNOSTI SVANTOVÍTOVY NA RUJÁNĚ, 1912.
MORAVSKÝ KRUMLOV, ZÁMEK. ZÁPŮJČKA GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY
(REPRODUKCE Z ARCHIVU MUZEA BRNĚNSKA)

výtvarnými prostředky je už tématem překonaným, čili – že se mívá s dobou. Stával se osamoceným, tudíž svérázným. Tuto skutečnost nehodlal přijmout a věřil, že svůj záměr nakonec dovede k cíli, neboť přesvědčí výtvarnou erudicí a neoddiskutovatelným technickým mistrovstvím, rozměrem a rozsahem díla. Ostatně tehdy žil a maloval historické výjevy koryfej francouzské akademické malby, Jean-Paul Laurens. I tím byl Mucha ukonejšen. Výtky z prostředí české moderny dvacátých let nového století vnímal sice bolestivě, ale chápal je jako nedorozumění, omyl. Nejen jistá naturalistická východiska jeho malby, ale i hýčkaná představa uctít velikost a předpokládané invence Slovanů přestala být už v dané době aktuální, což se podnes nezměnilo, naopak.

V Muchově Slovanské epopeji mělo jít o manifestaci nikoliv historických reálií, nýbrž to byla jím zbásněná rekonstrukce příkoří i možných nadějí, spjatých s osudem Slovanstva – jak to v určitém historickém kontextu a s jinou, specifickou motivikou projektoval už V. V. Vereščagin. Přitom je zřejmé, že se Mucha se opíral také o zednářství; vedle toho nebo s tím výtvarně transformoval motivy i kompoziční principy v dosahu magie a hermetiky. Jím často uplatňovaný motiv „vznášení“ má navozovat vnitřní ztišení, v němž je vyjevována vznešenost velikánů rodu. V tomto scénáři lze spekulovat o příkladu tzv. „Mocností“, tedy hierarchii andělů, ochránců, kteří konejší, zklidňují rozjitřené nitro. Motiv „vznášení“ tu otevírá prostor meditace, zároveň rytmus jednotlivých postav jako by zaznamenával proudění určité energie; silný proud je unáší na obloze. Mnohé z těchto maleb nabízejí představu, že tito ochránci se vznášejí a dávají vnuknout své poslání skoro jako cherubíni,

„strážci světla a hvězd“. Vyzařují různé světlo podle toho, jak intenzivní je vibrační propojení s lidmi, kteří je byli schopni vnímat. Mezi plátna v dosahu podobných scénářů patří Zavedení slovanské liturgie na Velké Moravě: na nehluché obloze jakoby visí monumentální zjevy bezkřídлых postav biskupů a kněží, jejichž frontální postavení navozuje vstřícnost – lze se k nim proto obracet o ochranu. Tyto postavy, vznášející se ve stavu kontemplace, svými oděvy evokující dávné Slované; vyjevují se totiž jako mágové, napomáhající potomkům při integraci materiálního a duchovního odkazu. Maně vytane prorocká poezie, jejímž autorem je William Blake („...stíny mužů v tlupách větrem se *vznášejí* a dělí evropské nebe“).²⁰⁾ Tyto vznešené, archaické postavy se jeví jako nedotknutelný produkt kultu; sem vstupuje i symbolika kruhu – vesmíru, jak jej třímá postava v popředí malby. Ve scénáři Slavnosti Svantovítovy na Rujáně (1912) má výraznou úlohu rytmus, jakási cesta hudebních tónin, udávaných vibracemi duchovních impulzů. Infrastruktura, struktura a superstruktura vizí se tu rozevírá ve vzpomínkách na dávná příkoří, pády, ale i postupná či náhlá hrdinná vzepjetí. V této míře poetického nastavení jako v pohádkách vystupují moudří kmeti, udatní rekové, krásné ženy, hrdinky i trpitelky. Mucha tu zároveň kombinoval prvky naturalistické malby, svou genezi jdoucí až k naturalistické složce obrazů Détailla a De Neuvillea. Tak se střídají obrazy v náladě buď poetické, pochmurné, defetistické, na druhé straně až explozivní.

Tento Muchův manifest k dějinám Slovanů ve svébytně z básněné formě přišel pozdě. Navíc provedení díla se neočekávání protáhlo, přitom stárnoucí Mucha musel setrvat na realizaci projektu, aby se nezhatil původní záměr. A tak světově neprogresivnější autor z konce devadesátých let 19. století se v novém věku z vlastního rozhodnutí stává jakými lkarem.

Mucha pak umírá ve stejném roce jako jeho vrstevník a představitel akademické malby, Hugo Charlemont, pocházející z moravské rodiny. I pro něj bylo již v prostředí nové malby nedýchateľno...

Alfons Mucha ve své vlasti už svým dílem za svého života neuspěl, navíc v dnešní době v Čechách tvorba jeho posledního období, bezmála proskribovaná Slovanská epopej, je ventilem všemožných, jen ne vlasteneckých emocí.²¹⁾

Je zřejmo, že Muchou využitý motiv „vznášení“ byl spjat s minulou érou, kdy měl svou schopnost obluzovat, evokovat sny a snění. V době rozvinutých obrazových technologií se stal instrumentem, jenž nestačil udržet pozornost, ideu – či na nezaujaté zhodnocení není doba zralá?

Poznámky:

- 1) Jean Baptiste Édouard Detaille (5. 10. 1848–23. 12. 1912), žák Jeana-Louise-Ernsta Meissoniera. V době pruského vpádu do Francie (1870–1871), když došlo k přímému ohrožení Paříže – vstoupil jako dobrovolník do armády (8. pěší batalion). Vzhledem ke svému zaměření se začal specializovat na vojenské náměty, stal se oficiálním „bataillistou“. Zpracoval také knihu *L'Armée Française, s bohatým obrazovým aparátem*. Tématem se zabýváme v dvoudílné publikaci *Křídla Slávy. Hynais a čeští Pařížané, I – II*. Rudolfinum, Praha 2001, I – II.
- 2) Olej na plátně, 300×400 cm. Malba byla vystavena na Salon de la Societé des artists français a od roku 1889 v Musée du Luxembourg, pak v Musée de l'Armée. Od roku 1986 je součástí expozice v pařížském Musée Orsay, inv. č. RF 524. Viz též COMPIN, Isabelle – LACAMBRE, Geneviève: *Catalogue Sommaire. illustré des peintures*. Paris 1990. – K tématu viz dále zejména: RITZENTHALER,

Cecile – RHEIMS, Maurice: *L'école des Beaux-Arts du XIXe siècle. Les Pompiers*. Paris 1987, s. 130–133, obr. s. 131. – HUMBERT, Jean: *Édouard Detaille: l'héroïsme d'un siècle*, Paříž, Copernic, 1979. – MASSON, Frédéric: *Edouard Detaille and his work*, Paříž, Boussod, Valadon a spol., 1891. – DUPLESSIS, Georges: *M. Édouard Detaille*, Paříž, J. Claye, 1874.

Obraz Sen byl vytvořen v období plánů tzv. boulangerské odplaty, kdy tzv. *général Revanche*, Georges Boulanger (1837–1891), plánoval vojenskou odvetu vůči Německu. Jeho plány posléze ztroskotaly a generál se svou politickou angažovaností nakonec spáchal sebevraždu.

- 3) Připomeňme třeba např. varianty obrazů Sen dívky před východem slunce od ruského malíře Karla Brjullova (1799–1852).
- 4) RITZENTHALER – RHEIMS 1987, obr. s. 133 (citováno v pozn. 2).
- 5) Viz *Le triomphe des mairies: grands décors républicains à Paris 1870–1914*. Katalog výstavy v Musée du Petit Palais. Paris 1987. Zde jsou prezentovány malby angažovaných francouzských akademiků, dekorujících pařížské radnice. Motiv „vznášení“ je transformován v tradicích klasické malby, tedy ve smyslu personifikací. Motiv využil i švýcarský malíř Léo-Paul Robert (1851–1923) v muzeu v Neuchatelu.
- 6) Uniformy také horlivě sbíral, podstatnou část této kolekce odkázal Muzeu módy a kostýmů (Mode et du Costume), část vplynula do sbírek vojenského muzea (Musée de l'Armée) v Paříži. *Sám Detaille sbíral vojenské uniformy a veškeré artefakty s vojenstvím související. Ostatně tuto svou obrovskou sbírku nakonec odkázal do Musée de l'Armée v Paříži, pro něž byla uznávaným obohacením.*
- 7) Obraz odtud koupila choť Napoleona, Josefína de Beauharnais, pro zámek Malmaison. Viz Gérard-Georges LEMAIRE: *Le Salon de Diderot – à Apollinaire*. Paris 1986, obr. s. 101. Tam další literatura.
- 8) Ostatně vydal i knihu *L'Armée Française*, s vlastními ilustracemi. Proto si jej v roce 1884 pozval car do Krasného Sela, kde probíhaly vojenské manévry, o jejichž zobrazení byl Detaille požádán.
- 9) V ateliéru Ernsta Meissoniera (1815–1891) vedla cesta do historie – až ke dvoru Ludvíka XIV., jehož veškeré kroky vítězného vojevůdce dokumentaristicky fabuloval osvědčený Adam Frans van der Meulen, před ním Pieter Snyders atd. V jeho ateliéru se po roce 1873 školil také Muchův krajan starší generace, Hugo Charlemont (1850–1939). Viz dále RITZENTHALER – RHEIMS 1987, obr. s. 247.
- 10) V roce 1884 namaloval obraz *Obležení Paříže v roce 1870*, kde na obloze se vznáší *Smrt s německou přilbou na holé lebce*. (Ve sbírkách v *Musée d'Orsay*). Viz Ch. Formentin, Meissonier, sa vie-son œuvre. Paříž, 1901.
- 11) Posléze ve svém ateliéru v Mnichově roku 1973 dokončil malby z Turkistánu, které posléze koupil pro svou moskevskou galerii Treťjakov. Dva roky před koncem „dlouhého století“ přišla jeho putovní výstava také do Prahy. Hlavním tématem byly tentokrát napoleonské války, kdy Rusové porazili neporazitelného vůdce Francouzů, Napoleona. Byla to protiváha někdejších apologií Napoleona při jeho invazi Evropou od Meissoniera, který zemřel v roce 1891. – V pražském Rudolfinu byla uspořádána už v roce 1886 jeho výstava, k níž Karel B. Mádl vlastním nákladem vydal *Ilustrovaný seznam výstavy děl Vasilu V. Vereščagina* pořádané Uměleckou besedou a Společností vlasteneckých přátel umění.
- 12) Jean-Paul Laurens 1838–1921, peintre d'Histoire. Katalog výstavy. Musée d'Orsay. Paris 1997. Tam další literatura.
- 13) Évariste Vital Luminais (13. října 1822 Nantes–1896) stejně jako De Neuville pocházel z právnické rodiny. Už jako vdovec se oženil s Helenou Sahuguetovou, která byla od roku od roku 1870 válečnou vdovou po Claude Durandovi de Neuville. Viz blíže: Evariste Vital Luminais, Peintre des Gaules. Katalog výstavy: Musées des Beaux-Arts de Carcassonne – Musée de l'Ardenne à Charleville-Mézières. Carcassonne 2003. Viz dále Mžýková 2001, II. s. 436–439 (citováno v pozn. 1).
- 14) Mžýková 2001, II., I. c., obr. s. 438.
- 15) Alphonse-Marie-Adolphe De Neuville (1835–1885). Ač pocházel z bohaté právnické rodiny, rozhodl se pro vojenskou dráhu. Vstoupil na námořní akademii v bretaňském Lorientu, pak jej otec donutil přestoupit na práva. Viz též Philippe, Gérard: *Alphonse de Neuville: l'épopée de la défaite*. Paris 1979.
- 16) Studoval u Picota a Delacroixe.

- 17) Ilustroval také už ve své době kultovní román Alfréda Assollanta *Hrdinný kapitán Korkorán*, což dokázalo nadchnout nejen chlapeckou duši a vedlo k nasazení nejen fantazie.
- 18) Ostatně také Marold byl jako De Neuville nemanželským synem majora rakouské armády; navzdory dosavadním převažujícím motivům ze společenského života, dovedl se proto vcítit i do vojenské tematiky.
- 19) Julius ZEYER: *Dům u kamenné hvězdy*, Květy 1894.
- 20) William BLAKE (1757–1827). Viz ACKROYD, P.: *Blake*, Praha 2000; ACKROYD, P.: *Albion. Kořeny anglické imaginace*, Praha 2004.
- 21) Dle slov prezidentova tajemníka pana Ladislava Jakla z 30. července 2010 „kýč tisíciletí“ (uvedeno též na internetu, viz blog.iDNES.cz).

ZUSAMMENFASSUNG:

Marie Mžýková: Von der französischen akademischen Malerei zum Motiv des „Schwebens“ im Schaffen von Alfons Mucha

Die Autorin beschäftigt sich mit der Form des „Schwebens“ – mit einem Prinzip, das in der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den Mythen und Personifizierungen, mit der Adoration der Heiligen und Märtyrer angewandt wurde. Sie nennt einige Künstler und ihre Werke, beginnend mit Édouard Detaille, der 1888 im Salon in Paris das Bild „Der Traum“ ausstellte, mit dem er unter anderem versuchte, einen Weg für die Überwindung des erst kürzlich in die Welt getretenen Konkurrenten der Malerei – der Photographie – aufzuzeigen. Mucha hat das Prinzip von Detaille für patriotisch-propagandistische Zwecke in sein „Slawenepos“ transformiert, allerdings viel später und schon zu einem ungünstigen Zeitpunkt. Das von ihm verwendete Motiv des „Schwebens“ war mit der vergangenen Ära verbunden, in der Zeit der entwickelten Bildtechnologien wurde es zu einem Instrument, das schon nicht mehr die Aufmerksamkeit und die Idee aufrechterhalten konnte.

Doc. PhDr. Marie Mžýková, CSc., docentka na Univerzitě Karlově, vědecká pracovnice Národního památkového ústavu v Praze. Zabývá se životem šlechty, francouzským uměním a evropským uměním 19. století.

Kateřina Svobodová

Cyklus šesti Blahoslavenství z evangelia sv. Matouše je obdivuhodně přitažlivým dílem, a to bez rozdílu náboženského či kulturního zakotvení pozorovatele. Žádná významnější muchovská výstava se bez něj neobejde, nebo nechce obejít. Zejména v Japonsku a Spojených státech amerických, kde v posledních dvou desetiletích proběhlo několik dlouhodobých sérií výstav, cyklus nesměl chybět i za tu cenu, že z důvodů ochrany citlivého materiálu se jednotlivé malby musely vystavovat střídavě a tedy vlastně nikde neviděli cyklus úplný (alespoň to vypůjčitelé slibovali).¹⁾ Negativní účinky působení světla na práce na papíře jsou známy a při vystavování je nutné dbát na určité zásady ochrany, shrnuté v normách ICOM a ICCROM. Nejde jen o přiměřenou teplotu a vlhkost, vyloučení UV záření a snížení intenzity osvětlení na 50 lx, ale také o časové omezení světelných expozic. Podle odborné literatury²⁾ by celková dávka osvětlení exponátu v jednom roce neměla přesáhnout 50 000 lx.h, tj. 1000 hodin při maximální intenzitě osvětlení 50 lx. Následovat by pak mělo období uložení mimo světlo (např. NG Praha pracuje s intervalem expozice – 3 měsíce dle normy ICOM, depozitář až 3 roky). Je třeba mít současně na paměti, že papír při uložení „neregeneruje“ a že všechny – minulé, současné i budoucí – světelné expozice se sčítají. Proto tedy v případě Blahoslavenství po „období hojnosti“ teď nutně musí právě z uvedených konzervátorských důvodů nastat „období půsty“, a tak poslední příležitostí potěšit se originály Blahoslavenství byla brněnská Muchova výstava v Moravské galerii na přelomu let 2009 a 2010.³⁾

Co je příčinou onoho kouzla, jímž kvaše Blahoslavenství působí ... Cyklus vznikl v době, kdy Alfons Mucha už byl slavný a úspěšný, vlastně na vrcholu tvůrčích sil, a prožíval velmi šťastné období svého života. V létě roku 1906, v jakémsi mezidobí mezi dvěma americkými pobyty, se po tříleté známosti oženil s Marií Chytilovou. Medové týdny strávili novomanželé na Chodsku – v Peci po Čerchovem, kde jim malíř Karel Špillar propůjčil svou chalupu. Rázovitý kraj a jeho obyvatelé Muchu zaujali – podle dobového tisku přivezl z Chodska na sto kreseb. Byly mezi nimi i skici a figurální studie k Blahoslavenstvím a samozřejmě také definitivní kvaše, do jisté míry společné dílo novomanželů: florealní pasparty, vědomě navazující na Muchovy ornamentální motivy, nakreslila mladá paní a se souhlasem autora se staly neodmyslitelnou součástí díla. Součástí výtvarně působivou a rafinovanou, ale současně vzhledem k vystřihovaným a prostřihovaným okrajům kolem výřezu velmi křehkou a ohroženou. Samy jednotlivé kresby, resp. malby v sobě spojují prvky dekorativismu a stylizace s realistickým až naturalistickým pohledem na syrovou skutečnost, na konkrétního člověka a jeho osud. Právě tento kontrast diametrálně odlišných přístupů vyvolává napětí a přitahuje pozornost diváka.

Blahoslavenství – beatitudo (lat.) nebo makarismus (z řeckého makarios) je druh blahopřejného, oslavného zvolání, které charakterizuje nějaký jev či osobu. Objevuje se už v antické řecké literatuře od 5. století př. n. l. a přes helénistickou a židovskou tradici přechází jako literární forma do biblických textů Starého a Nového zákona.



OBR. 1 ALFONS MUCHA, BLAHOŠLAVENÍ CHUDÍ DUCHEM, 1906
TUŽKA, PERO, TUŠ, AKVAREL, KVAŠ, PAPIR, 43,3×30,3 CM, SIGN. VLEVO DOLE: MUCHA/1906; MG INV. Č. B 1113
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)



OBR. 2 ALFONS MUCHA, BLAHOŠLAVENÍ LKAJÍCÍ, 1906

TUŽKA, PERO, TUŠ, AKVAREL, KVAŠ, PAPIR, 43,6×30,5 CM, SIGN. VLEVO DOLE: MUCHA 1906; MG INV. Č. B 1114
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)



OBR. 3 ALFONS MUCHA, BLAHOSLAVENÍ POKOJNÍ, 1906
TUŽKA, PERO, TUŠ, AKVAREL, KVAŠ, PAPIR, 43,5×30,4 CM, SIGN. VLEVO DOLE: MUCHA/1906; MG INV. Č. B 1118
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)



OBR. 4 ALFONS MUCHA, STUDIE
K BLAHOŠLAVENÝM MILOSRDNÝM,
1906, ČERNÁ KŘÍDA, ŠEDÝ PAPIR, 50×39,4 CM,
SIGN. VPRAVO DOLE: MUCHA;
MG INV. Č. B 1126
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)

V evangeliu sv. Matouše je text osmi blahoslavenství obsažen v tzv. kázání na hoře, kde se popisuje, jak Ježíš kázal zástupům o nebeském království a o tom, komu je určeno. Jde o velmi významnou pasáž shrnující základní zásady, na nichž stojí křesťanská etika. Z ikonografického hlediska jsou ve výtvarném umění známy dva typy zobrazení: buď scéna s Kristem hovořícím k učedníkům, případně dalším lidem (už na raně křesťanských sarkofázích), nebo – vzácněji – jednotlivá blahoslavenství v podobě alegorické, nejčastěji ženské figury (např. sochy Matyáše Bernarda Brauna v Kuksu). Hluboce věřící Mucha volil možnost ztvárnit křesťanské ctnosti v jednotlivých výjevech a dal jim hlubší rozměr spojením duchovní roviny s problematikou životních příběhů viděných očima současného člověka.

Z osmi blahoslavenství obsažených v Matoušově evangeliu si Mucha vybral šest:

Blahoslavení chudí na duchu / duchem, neboť jejich je království nebeské.

Husopaska s vrbovým proutkem lehce připomínajícím palmovou ratolest a proti ní harmonikář, mladý muž s prázdným pohledem, jizvou ve tváři, obraz bídy tělesné i duševní. Charakteristickým motivem jsou harmonikářovy ruce – uzlovaté, tvrdé, ztuhlé. Vlastně jediným živým prvkem jsou zde kejhající husy, zachycené v plném pohybu a typických pozicích. Krásným detailem je realisticky a velmi spontánně nakreslená vegetace v popředí. Zde se plně projevil Muchův neomylný cit pro reálné zpodobení, které bylo nezbytným základem všech jeho dekorativních stylizací (obr. 1). Další jsou

Blahoslavení plačící/lkající, neboť oni budou potěšeni.

Smutná scéna loučení s mrtvým živitelem rodiny, v níž žena s dítětem na klíně vysíleně usnula u úmrtního lože pokrytého svatými obrázky, je realistickým výjevem ze života, umístěným ve zcela konkrétním prostředí, v němž můžeme rozeznat jednotlivé součásti zařízení chudého interiéru. Schoulená postava mladé vdovy je ztělesněním beznaděje a obav z budoucnosti a autor jí věnoval zvláštní pozornost i v kresebných studiích, kde ve velkém detailu řešil tvář a položení hlavy. Vážnost tématu v tomto případě podtrhl tlumenou barevností a minimálním použitím dekorativních prvků (obr. 2). Na opačném emocionálním pólu stojí

Blahoslavení tiší/pokorní, neboť oni dostanou zemi v dědictví.

Poklidný výjev mladé rodiny, v němž žena sedící u kolovratu kojí dítě a muž u stolu za ní čte při světle petrolejky knihu, je dokonalým vyjádřením ideální představy venkovského života, plynoucího v práci a bohabojném vztahu ke světu, vděčně a pokorně přijímajícího strasti i drobné všední radosti. I k této kresbě Mucha studoval



OBR. 5 ALFONS MUCHA, BLAHOŠLAVENÍ MILOSRDNÍ, 1906
TUŽKA, PERO, TUŠ, AKVAREL, KVAŠ, PAPÍR, 43,5×30,3 CM, SIGN. V PRAVO DOLE: MUCHA/1906.; MG INV. Č. B 1115
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)

ženskou figuru velmi pečlivě, v několika variantách a hledal nejlepší ztělesnění své představy (obr. 3, 4).

Blahoslavení milosrdní, neboť oni dojdou milosrdenství.

Výjev skutku milosrdenství, umístěný do tajuplné krajinné scenerie zahalené mlžným oparem, jímž pronikají drobná světélka lidských příbytků v pozadí, je postaven na kontrastech světelných i formálních. Éterická postava dívky s pecnem chleba se jakoby rozpouští ve světelné záři a s ní kontrastuje realisticky popsaná figura jednoohého žebráka sedícího v temnotě. Jen jeho výrazná tvář, zahleděná kamsi do šťastnější minulosti, je mimo realitu a nevnímá blížící se pomoc. Scénu charakterizuje silný symbolický podtón, který vcelku všední příběh posouvá do výrazně dramatické polohy. Figurální skici k této kompozici naopak přesně zaznamenávají viděnou skutečnost a preciznost detailu dívčí

hlavy připomene o 50 let starší Mánesovy studie děvčat z Hané (obr. 5, 6, 7).

Blahoslavení čistého srdce, neboť oni uvidí Boha.

Dvě dívky sedící pod rozkvetlým keřem jsou z celého cyklu nejbliže Muchovým pařížským pracem. A to jak stylizací postav, tak delikátní barevností i využitím motivu kvetoucích rostlin. Jak ukazují studie dívčích tváří k této kresbě, dívka s ptačím hnízdem v rukou původně neměla být slepá. Důvodem změny snad byla snaha zdůraznit myšlenku, že nevinnost může spatřit boha, i když jí je dar zraku odepřen. Kompozice se vyznačuje intenzivním lyrickým vyzněním a z celého cyklu je divácky nejatraktivnější (obr. 8, 9).

Blahoslavení, kdo jsou pronásledováni pro spravedlnost / kdo protivenství trpí, neboť jejich je království nebeské.

Kresba působí spíše jako ilustrace historické povídky či románu, popisující výjev z blíže nespecifikovaného selského boje. Postava sedláka, po husitském způsobu ozbrojeného upravenou kosou, polosedí, pololeží ve sněhu a bezvládně se opírá o kamenný stupeň Božích muk. V pozadí se v mlžné tmě rýsuje bitevní pole s mrtvými těly. Z mužovy tváře číší zoufalství a beznaděj, dojem opuštěnosti a chladu v pusté krajině umocňuje tlumená barevnost. Je to emotivně velmi působivá kompozice (obr. 10).

Mucha tedy vynechal čtvrté (Blahoslavení, kdo lační a žízní po spravedlnosti, neboť oni budou nasyceni) a sedmé blahoslavenství (Blahoslavení tvůrci pokoje, neboť oni budou nazváni Božími syny), o důvodech lze však pouze spekulovat. Po svém návratu do New Yorku na podzim 1906 pak k cyklu vytvořil ještě titulní list a frontispis s dívkou v kruhovém medailonu, vyplněném motivky z lidových výšivek. Do vlasů jí



OBR. 6 ALFONS MUCHA, STUDIE
K BLAHOŠLAVENÝM POKOJNÝM, 1906
ČERNÁ KŘÍDA, BAR. TUŽKY, KVAŠ, NAŠEDLÝ
PAPÍR, 59,4×46,2 CM,
SIGN. DOLE VPRAVO OD STŘEDU: MUCHA;
MG INV. Č. B 1134
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)

zakomponoval květy a borovicové větvičky, které použila jeho paní pro jednotlivé dekorativní pasparty. Blahoslavenství pak vyšla v příloze prosincového čísla časopisu Everybody's Magazine. Poměrně záhy po svém vzniku se cyklus dostal do sbírek tehdejší obrazárny Moravského zemského muzea, součásti dnešní Moravské galerie v Brně. Už v únoru 1912 ho moravský zemský sněm zakoupil pro její sbírky spolu s již zmíněným frontispisem a titulním listem a dvacítkou vynikajících figurálních studií. Částka, kterou na nákup vynaložil, nebyla zanedbatelná: činila 5.000 korun, tedy 2.500 zlatých.

Poznámky:

- 1) Např. poslední japonská zápůjčka se odehrála na šesti místech, jednotlivé výstavy probíhaly od 1. 9. 2006 do 9. 12. 2007 a délka jejich trvání činila v průměru 4 týdny.
- 2) ĎUROVIČ, Michal a kol.: *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Praha 2002, s. 150.
- 3) Alfons Mucha – Český mistr Belle Époque, Moravská galerie v Brně (Uměleckoprůmyslové muzeum), 16. 10. 2009–24. 1. 2010. Brněnské výstavě předcházela premiéra v budapeštském Národním muzeu, kde však Blahoslavenství prezentována nebyla.

Literatura – výběr:

- ĎUROVIČ, Michal a kol.: *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Praha 2002, 517 s. ISBN 80-7185-383-6.
- ROYT, Jan, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, 342 s. ISBN 80-246-0963-0.
- SYLVESTROVÁ, Marta – ŠTEMBERA, Petr: *Alfons Mucha. Český mistr Belle Époque*, katalog výstavy, MG Brno, Szépművészeti múzeum Budapest, 2009, 240 s. ISBN 978-80-7027-196-4. Zde na s. 237–238 výběr nejdůležitější literatury.

ZUSAMMENFASSUNG:

Kateřina Svobodová: Muchas „Lobpreisung“ – eine immer noch bewunderte Botschaft

Der Zyklus der sechs „Lobpreisungen“ ist ein bewundernswert anziehendes Werk, das auf keiner bedeutenderen Mucha-Ausstellung fehlen darf, auch für den Preis der erforderlichen Einschränkungen infolge des Schutzes der Arbeiten auf Papier vor den negativen Lichteinwirkungen. Die Lobpreisung, eine Art des Lobrufes, stammt aus der antiken Literatur. In den Bibeltexten bildet sie die Zusammenfassung der Grundprinzipien der christlichen Ethik. Mucha wählte aus den acht im Matthäus-Evangelium enthaltenen Lobpreisungen sechs aus und gestaltete die christlichen Tugenden in einzelnen Szenen, die die geistige Ebene mit der Problematik der Begebenheiten, gesehen mit den Augen des gegenwärtigen Menschen, verbinden. Der Zyklus entstand in einer sehr glücklichen Zeit im Leben des Autors in Chodsko, wo das junge Ehepaar Mucha seine Flitterwochen verbrachte, und er ist im gewissen Maße ein gemeinsames Werk: die florealen Passepartouts, die bewusst an Muchas Ornament-Motive anbinden, zeichnete die junge Frau. Die einzelnen Zeichnungen bzw. Malereien verknüpfen in sich die Elemente des Dekorativismus mit der fast naturalistischen Betrachtung der rohen Wirklichkeit, des konkreten Menschen und seines Schicksals. Dieser Kontrast erzeugt Spannung und fesselt die Aufmerksamkeit des Betrachters.



OBR. 7 ALFONS MUCHA, STUDIE
K BLAHOŠLAVENÝM MILOSRDNÝM, 1906
ČERNÁ KŘÍDA, PAPIR, 61×46,4 CM,
SIGN. VPRAVO DOLE: MUCHA;
MG INV. Č. B 1127
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)



OBR. 8 ALFONS MUCHA, BLAHOŠLAVENÍ ČISTÉHO SRDCE, 1906
 TUŽKA, PERO, TUŠ, AKVAREL, KVAŠ, PAPIR, 43,5×30,3 CM, SIGN. VLEVO DOLE: MUCHA / 1906; MG INV. Č. B 1116
 (FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)



OBR. 9 ALFONS MUCHA, STUDIE K BLAHOŠLAVENÝM ČISTÉHO SRDCE, 1906
MODRÁ TUŽKA, BĚLOBA, MODRÝ PAPIR, 59,6×44,5 CM,
SIGN. VPRAVO V DOLNÍ ČTVRTINĚ FORMÁTU: MUCHA; MG INV. Č. B 1131
(FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)



OBR. 10 ALFONS MUCHA, BLAHOSLAVENÍ, KTEŘÍ PROTIVENSTVÍ TRPÍ, 1906
 TUŽKA, PERO, TUŠ, AKVAREL, KVAŠ, PAPÍR, 43,4×30 CM,
 SIGN. VLEVO DOLE: MUCHA / 906; MG INV. Č. B 1117
 (FOTO ARCHIV MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ)

Alena Křížová

Spojení Alfons Mucha a šperk se jeví jako naprosto banální. Kromě plakátů a panó je šperk tím nejznámějším artefaktem, stal se u nás v posledních čtyřech desetiletích téměř synonymem pro Muchu a secesi. Je však na místě si připomenout, že doba, kdy se navrhování šperků skutečně věnoval, čítá jen několik málo let na přelomu 19. a 20. století a také počet známých dochovaných šperků lze napočítat na prstech obou rukou. Muchův zájem o předměty užitého umění, a mezi nimi o šperky, zpracoval velmi podrobně Marc Bascou v první české souhrnné publikaci vydané v roce 1980 Národní galerií v Praze,¹⁾ důkladněji ještě ve francouzském vydání z téhož roku.²⁾ Vytěžil dobovou literaturu, časopisecké články komentující Muchovy návrhy a realizace, prezentace šperků na světových výstavách a především spolupráci s Georgesem Fouquetem včetně vybudování jeho obchodu. Ve svém příspěvku se však neponořil do hlubší analýzy Muchova díla. Ačkoli hmotných dokladů, navíc roztroušených z větší části v soukromých sbírkách v Evropě i Americe, je příliš málo na to, abychom mohli tuto část Muchovy tvorby hodnotit, prostřednictvím jeho malířských a grafických děl i kresebných návrhů si lze vytvořit představu o jeho konceptu ozdoby jako nedílné součásti oděvu i celkové stylizace lidského, přesněji ženského těla.

Ještě v poslední čtvrtině 19. století bylo možno jednotlivé šperky nebo soupravy v historizujících slozích libovolně používat, různě vzájemně kombinovat, aniž by byly sladěny s charakterem oděvu, spíše sloužily k osobnímu potěšení a k reprezentaci. Jeden ze základních secesních principů, a to vytvoření jednotného uměleckého díla zv. Gesamtkunstwerk, se neprojevoval jen v prolnutí architektury a interiéru včetně mobiliáře, ale také v komponování zvláště dámského oděvu, úpravy vlasů, šperku a dalších doplňků. Toto pojetí konvenovalo i Alfonsu Muchovi, i když ve svém snažení nebyl pochopitelně osamocen. Velkým příkladem v prosazování nového stylu se stal především René Lalique (1860–1945) a Eugène Grasset (1845–1917), který spolupracoval s Henri Veverem (1853–1942). Společně s mnoha dalšími klenotníky a zlatníky vytvořili typickou podobu secesního šperku, v němž se kromě květin a hmyzu stala hlavním motivem ženská tvář nebo celá postava.

Naprosto zásadním impulsem pro navrhování šperků se Alfonsi Muchovi stala příležitost podílet se na divadelních plakátech a částečně kostýmech, kde mohl široce rozvinout své nápady. Šperky v rozmanitých podobách se však objevovaly v průběhu devadesátých let na dívčích postavách v barevných litografiích, zvláště na panó symbolizujících roční období, drahé kameny a květiny. Alfons Mucha se na rozdíl od svých soupeřů nesnažil vytvořit pouze soudobý secesní šperk, ale zabýval se také jeho podobou v minulosti. Podobně jako pro Slovanskou epopej musel mít nastudovány historické reálie, také v zobrazení šperku je znát jeho poučenost ve vývoji a typologii šperku, kterou čerpal minimálně zprostředkovaně z oblíbených dobových kostýmních alb. Na panó Ovoce má dívka navlečen na paži kovový kruh s volutami, jaký je spojován s keltskou kulturou, postava Hamleta má kolem pasu a boků dva řetězy se zavěšenou dýkou odpovídající pozdnímu středověku, Lorenzaccio je ozdoben renesančním



VLEVO NÁRAMEK S PRSTENEM S MOTIVEM HADA, 1899,
ZLATO, EMAIL, OPÁLY, RUBÍNY, DIAMANTY, V 21 CM
VPRAVO SVATEBNÍ NÁHRDELNÍK PRO MARIÍ CHYTILOVOU – MUCHOVOU, 1906,
ZLATO, DRAHÉ KAMENY, 25×20 CM

pektorálem s portrétním reliéfem a článkovaným pásem s dýkou ve zdobené pochvě.

Nejvíce však Muchovu naturelu konvenovaly náměty s orientální tematikou, kde mohl rozvinout svou nespoutanou fantazii. Dekorativní tisk Salambó zachycuje z efektního podhledu sošnou ženskou postavu s čelenkou z pavích per a se zavěšenými dlouhými řetízky, s několikařadým náhrdelníkem kryjícím hrud' na způsob egyptských fajánsových nákrčníků a s kovovou konstrukcí podpírající odhalená ňadra, z níž kaskádovitě splývají řetízky s drahými kameny. Jednou z často frekventovaných ozdob byly pásy spuštěné na boky, které čerpaly z byzantské, pozdně středověké a renesanční módy a zároveň korespondovaly se secesní siluetou. Jejich umístění má silně erotický náboj a zároveň nese symboliku plodnosti srozumitelnou v mnoha časově i místně vzdálených kulturách. Alfons Mucha zobrazil pásy na orientální tanečnici Salomé, na biblické postavě Samaritánky, na éterických figurách Karafiátu a Polárky.

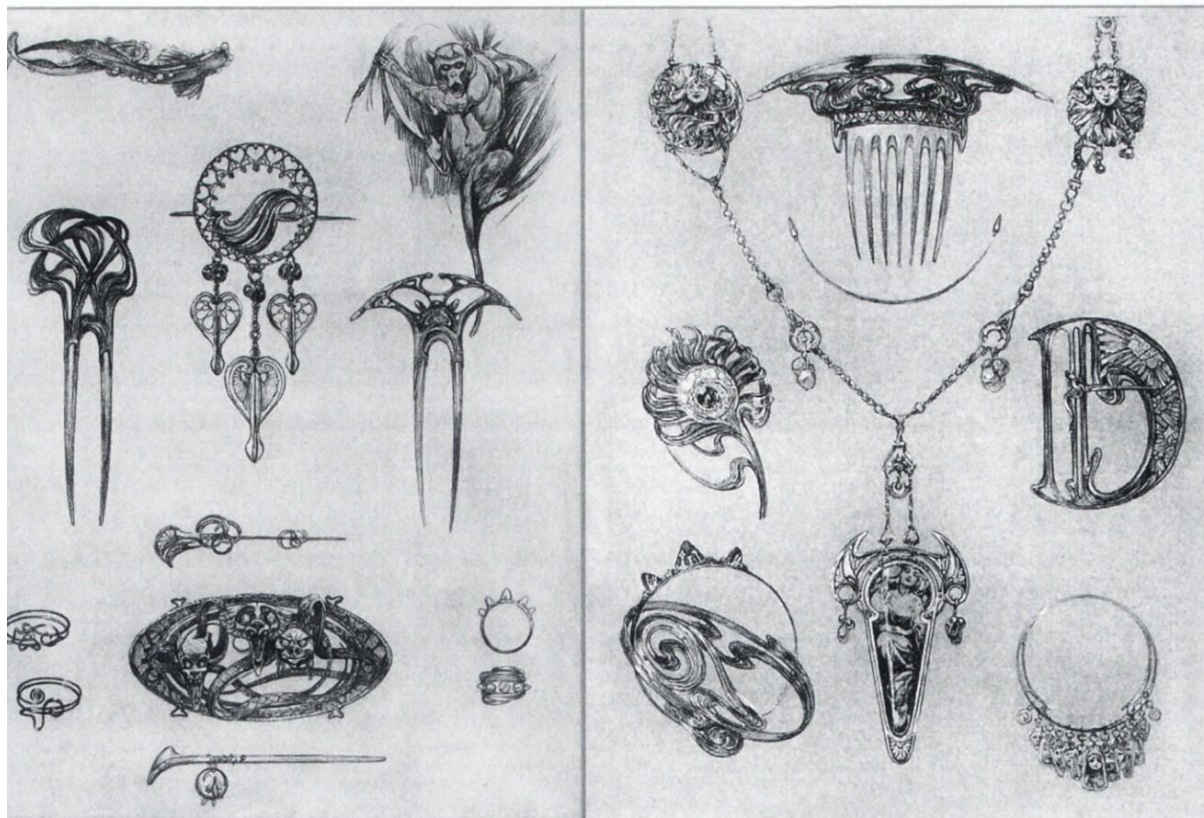
Další část ženské postavy, na kterou kladl Alfons Mucha důraz, byla hlava nejen s výstižným výrazem tváře, ale také s kompozicí vlasů a ozdob, které se jimi proplétaly. Opět mohl uplatnit své poznatky z byzantské módy s orientálními vlivy a na jejich základě plně rozvinout vlastní kreativitu. Diadémy, jako např. na plastice Příroda, různé čelenky na litografiích Zvěrokruh a Byzantská hlava Bruneta, byly v dalších grafikách, jako např. na Byzantské hlavě Blondýně nebo na panó Petrklíč či Pero doplňovány výraznými a rozměrnými terči v místě uší, které zušlechťovaly a ozvlášťovaly dívčí profil. Podobné návrhy se zřejmě dočkaly realizace a byly vystaveny na světové výstavě v Paříži v roce 1900 jako ukázky „užití šperku v ženském odívání“.³⁾ V soudobém tisku však byly kritizovány jako styl „připomínající více divadelní kostýmy a koňské postroje než ozdoby určené pro Pařížanky“. Bohužel se žádné z tohoto typu ozdob ne-

zachovaly, uvádí se např. pokrývka hlavy, tvořená „hřebínkem ozdobeným granáty, se smaltovanými křídélky, z nichž po obou stranách visel velký zlatý kroužek, obepínající ucho a ozdobený přívěsky, půlměsícem a tyrkysovými rozetami, které byly zakončeny chřestícím hroznem usazených drahokamů“.⁴⁾

Byla to souhra náhod, která přivedla Alfonse Muchu k více než pětileté spolupráci s prestižní herečkou Sarah Bernhardtovou, která byla díky své kráse, hereckému i obchodnímu talentu obklopena významnými osobnostmi pařížského intelektuálního milieu. Po prvním úspěšném plakátu na hru Gismonda následovaly další zakázky, osudovou prací se stal plakát na Euripidovu tragédii Médea. Mucha zachytil hrdinku v dramatickém okamžiku po vraždě vlastních dětí oděnou do jednoduché hnědé splývající řízy s akcentem na její hrůzou vytřeštěné oči a krvavou dýku, předloktí levé ruky doplnil ovíjejícím se hadem. Motiv hada byl ve starověku oblíbený, v antické kultuře byl had opředen veskrze pozitivní symbolikou věčnosti, býval hýčkaným strážcem domu, v Muchově podání však nabyl osudovou roli k dokreslení děsivé atmosféry. Řecké náramky ze 3. století před Kristem, v nichž našel předlohu, bývaly vytvořeny ze dvou hadích těl propletených ocasy do Heraklova uzlu, v němž byl zasazen granát. Nosily se jako párové na horní části paže a sloužily jako amulet proti zlým silám, zároveň přispívaly k uzdravení po zranění, červený kámen posiloval symboliku krve, života a lásky. Sarah Bernhardtová byla touto divadelní rekvizitou natolik okouzlena, že si náramek nechala zhotovit v klenotnické podobě.

Tuto událost popsal Mucha v jednom z dopisů rodině: „... Na pas zavěšovala ledacos, něco tam vždycky zvonilo, chrastilo. Tyto zvonivé závěsky doplňovaly ještě závěsy na krku, kterých mívala současně celou spleť, perly, kameny, řetězy všeho druhu, a na všem ještě přívěsky a závěsy velké umělecké hodnoty. A tyto šperky zářily po celé její postavě, na prsou, na krku, na ramenou a na prstech rukou. Měla velikou zálibu v neobyčejných věcech vůbec a tak i její šperky a zvláště prsteny byly vždycky jak velikostí, tak tvarem velmi zvláštní na pohled. Po premiéře Médey jsem jí musel nakreslit náramek s prstenem ve tvaru hada, který jsem jí naznačil na její ruce, když jsem kreslil plakát. Dělal ho tehdy Fouquet, celý ze zlata s hlavičkou vysázenou opály, rubíny a diamanty...“.⁵⁾

Alfons Mucha byl vyzván ke spolupráci klenotníkem Georgesem Fouquetem zřejmě na přelomu let 1898/1899 a první velkou společnou kolekci představili na světové výstavě v Paříži v roce 1900, další v Liège 1905, kde Fouquet získal Velkou cenu, a pak v Miláně 1906. Potvrzením jejich názorového souznění byl velkorysý projekt na nový Fouquetův obchod v prestižní Rue Royale č. 6, který byl realizován v roce 1901. Muchovou ambicí bylo vytvořit strhující exotický prostor, který uvede každého zákazníka v úžas a vyvolá v něm potřebu odnést si alespoň odlesk tohoto dojmu s sebou. Klenotnictví, které uchoval Fouquet v jeho původní podobě až do roku 1923 (pak byl obchod demontován a uložen do skladu, 1941 se jednotlivé části dostaly do muzea Carnavalet, v roce 1989 byla v muzeu dokončena rekonstrukce), se setkala s pozitivním přijetím: „Ano, díla Art Nouveau potřebují nový typ prostředí, prostředí, které jim dá vyniknout a bude s nimi harmonizovat. Všichni si to myslíme a všichni o tom mluvíme. Všichni však jen přešlapujeme na místě, všichni vyčkáváme. Až teď, znenadání, se našel někdo kurážný, kdo toto vše učinil realitou. Otevřel v samém srdci Paříže nový obchod. Pozdvihl jej na stupeň svého umění, vybavil jej podle zákonů své duše a udělal to tak skvěle, že klenotník a jeho šperky se nyní nalézají v prostředí, které tak dokonale od-



VLEVO DOCUMENTS DÉCORATIFS, 1902, TAB. Č. 51, TUŽKA A BĚLOBA NA PAPÍRU, 46×33 CM
 VPRAVO DOCUMENTS DÉCORATIFS, 1902, TAB. Č. 49, TUŽKA A BĚLOBA NA PAPÍRU, 51×39 CM

povídá svému účelu, že k nám takřka nahlas promlouvá.⁶⁾

Jak zaznělo v dobových komentářích, od šperků se očekávala exkluzivita, která měla podtrhnout výjimečnost ženy povýšenou na přelomu století na femme fatale: „Tuším ji, vidím ji, pravím vám. Je to bohyně básníkova, jež nás nesmazatelně poznamená, byť jsme se s ní pouze minuli. Ňadra má opancéřovaná zlatem a kovy, jejichž lesk soutěží s úbělem jejího těla. Její ramena a šíji zdobí průsvitné smalty, v nichž se božsky mísí uralit s argentitem a laucity. Na uších a spáncích hrubě smaltovatí hádci chrlí proudy chalcedonů a almandinů. Na hlavě nese lehkou helmici z caracoly přímo pavoučí tenkosti, pokrytou beryly, nad níž se tyčí volavčí chochol z diamantového živce. Náramky v tvaru hadů ji ovíjejí nahé paže, na bocích sotva zahalených průsvitnými závoji nese aksamitovou čabruku, na které uran kreslí své rozmarné arabesky a topasy a chalcedony splétají hvězdné síťové jako na šedivém nočním letním nebi. I nohy zdobí na kotnících zlato, jemně nakročená nožka je poseta chrysoprasy a olivíny.“⁷⁾

Tento požadavek Alfons Mucha zcela naplňoval, neboť sám s oblibou využíval vlastností vzácných materiálů: drahých kovů a kamenů, translucidních i opakních smaltů, miniatur malovaných na slonovinových destičkách. Nejvýstižnější hodnocení jeho prací vyšlo v roce 1902 v Art et Décoration od Gustava Kahna: „Mucha přenesl do šperku všechny své úžasné schopnosti takřka vizionářského dekoratéra... Spojil se šperkem miniatury na slonové kosti, jež zavěsil jako hlavní součást náhrdelníku na prsa ženy. Přívěsek, modelovaný ve formě velkých, zlatých květů, soustředil kolem hlavního motivu – dívčí hlavy ze slonoviny, jejíž modelace je doplněna barvou tváří, rtů a očí. V jeho špercích se znovu setkáváme s onou jemnou a vyváženou polychromií, bohatou na živé barvy, jakou nacházíme na plakátech. Mucha je monumentální. Jeho šperk nemá nikdy onen vzhled hříčky, který nalézáme u některých jeho následovníků, jsou

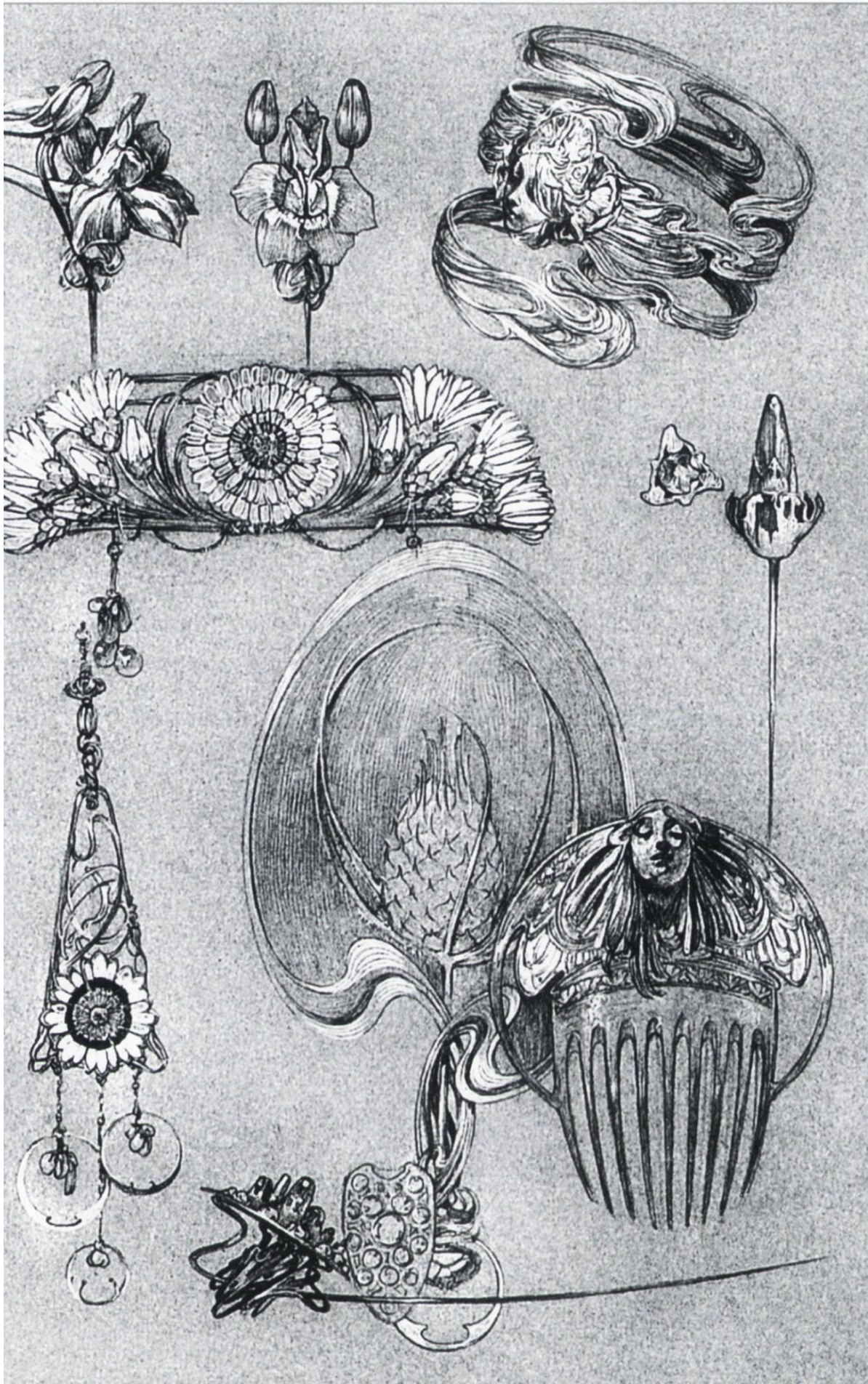
to v malém překrásná umělecká díla, působící dojmem mohutnosti a síly, jako chrámová okna a reliéfy.“⁸⁾

Zřejmě nikdy se nepodaří zjistit, kolik šperků vzniklo ze spolupráce Muchy a Fouqueta, protože známo je pouze několik kusů. Představu napomáhají dokreslit fotografie vitrín ze světových výstav, na nichž jsou více či méně rozeznatelné a někdy dokonce identifikovatelné šperky. Většina Muchových šperků měla podobu tzv. korsáže, tj. rozměrné brože určené na hrud' anebo náhrdelníku s terčem nebo protáhlými závěsky s miniaturami, jak je známe ve stylizované podobě z grafických prací, např. Snění, Růže, Hudba, Kosatec, Malířství, Ametyst. Z komentářů k Fouquetovým prezentacím na světových výstavách však vyplývá, že typologická škála musela být mnohem širší. Uváděn je např. „velký hřeben čerkeského tvaru s tyrkysovými smaltovanými květy“, ⁹⁾ „podivuhodný diadém, tvořený hřebínkem spojeným řetízky a širokými smaltovanými rozetami“ a „brož tvořená dvěma střetávajícími se volavkami“. ¹⁰⁾ Fouquetovy kolekce se šperky podle Muchových návrhů však byly také kritizovány pro přílišnou orientální zátěž a podobnost divadelním kostýmům. Toho se Fouquet zřejmě zalekl a po roce 1901 se začal orientovat na jednodušší šperky, čímž další spolupráce s Muchou skončila, i když jeho šperky nabízel ještě v dalších letech.

V roce 1902 vyšlo album *Documents décoratifs*,¹¹⁾ v němž je kromě titulního listu ještě několik kreseb šperků na tabulích č. 49, 50 a 51, které potvrzují směřování k větší jednoduchosti a střídmosti v rámci secesního tvarosloví. Kromě variant náhrdelníku na tabuli č. 49 nejsou žádné další návrhy prstenů, broží, náramků, hřebenů, jehlic a náušnic známy v realizované podobě. Avšak popularita Muchových šperků vedla mnohé firmy k jejich napodobování. Již při přípravě světové výstavy v Paříži 1900 to Mucha komentoval slovy: „... Mé umění bylo en vogue, proniklo do továren a do dílen pod jménem styl Mucha a na výstavišti byly dále zabavovány různé předměty ve snaze chránit původní vzory proti padělání. Tím byli sice odškodněni výrobci, ale na můj vrub, protože já musel chodit do skladů a ověřovat padělky. A byly jich skutečně spousty – v architektonických výplních, ve stříbře, v řezbách, ve tkaninách i ve špercích...“.¹²⁾ Po pařížské výstavě se objevilo mnoho dalších kopistů, např. firma Piel nabízela stříbrnou a měděnou bižuterii s typickým motivem mladé ženy, jiné firmy prodávaly medailonky částečně nebo úplně napodobující např. cyklus *Roční doby*, podle grafik se vyráběly litinové reliéfy. Podnětem k další vlně kopírování bylo vydání předloh *Documents décoratifs*, podle nichž se vyráběly dekorativní předměty, bytové textilie i tapety. Muchova touha po demokratizaci a zpřístupnění umění tím mohla být částečně naplněna, avšak rozmanité kopie rozměňovaly původní ideu a devalvovaly Muchovu originalitu.

Poslední Muchovy šperky souvisejí s jeho osobním životem. V roce 1904 se zasnoubil s Marií Chytilovou, kterou obdaroval prstenem v podobě rubínové hvězdy lemované brilianty. Prsten nechal zhotovit pražskému zlatníkovi Janu Rechnerovi, bohužel však není dochován. Ke svatbě o dva roky později zadal u téhož klenotníka náhrdelník s motivy tří holubic a trsy závěsků ze zlata a drahých kamenů.

Jak jsme uvedli na počátku, Muchova tvorba šperků nebyla příliš rozsáhlá. Bylo to poměrně krátké, i když velmi intenzivní údobí na přelomu 19. a 20. století v době jeho francouzského pobytu. Podstatná byla jistě spolupráce s Georgesem Fouquetem, který patřil k prestižním pařížským klenotníkům. Důsledkem jeho slávy a brzkého Muchova odchodu do Ameriky a pak do Čech však byla mnohdy Muchova anonymita, která



DOCUMENTS DÉCORATIFS, 1902,
TAB. Č. 50, TUŽKA A BĚLOBA NA PAPÍRU, 50,5x39 CM



KLENOTNICTVÍ GEORGESE FOUQUETA V PAŘÍŽI PODLE NÁVRHU ALFONSE MUCHY, KOLEM 1902

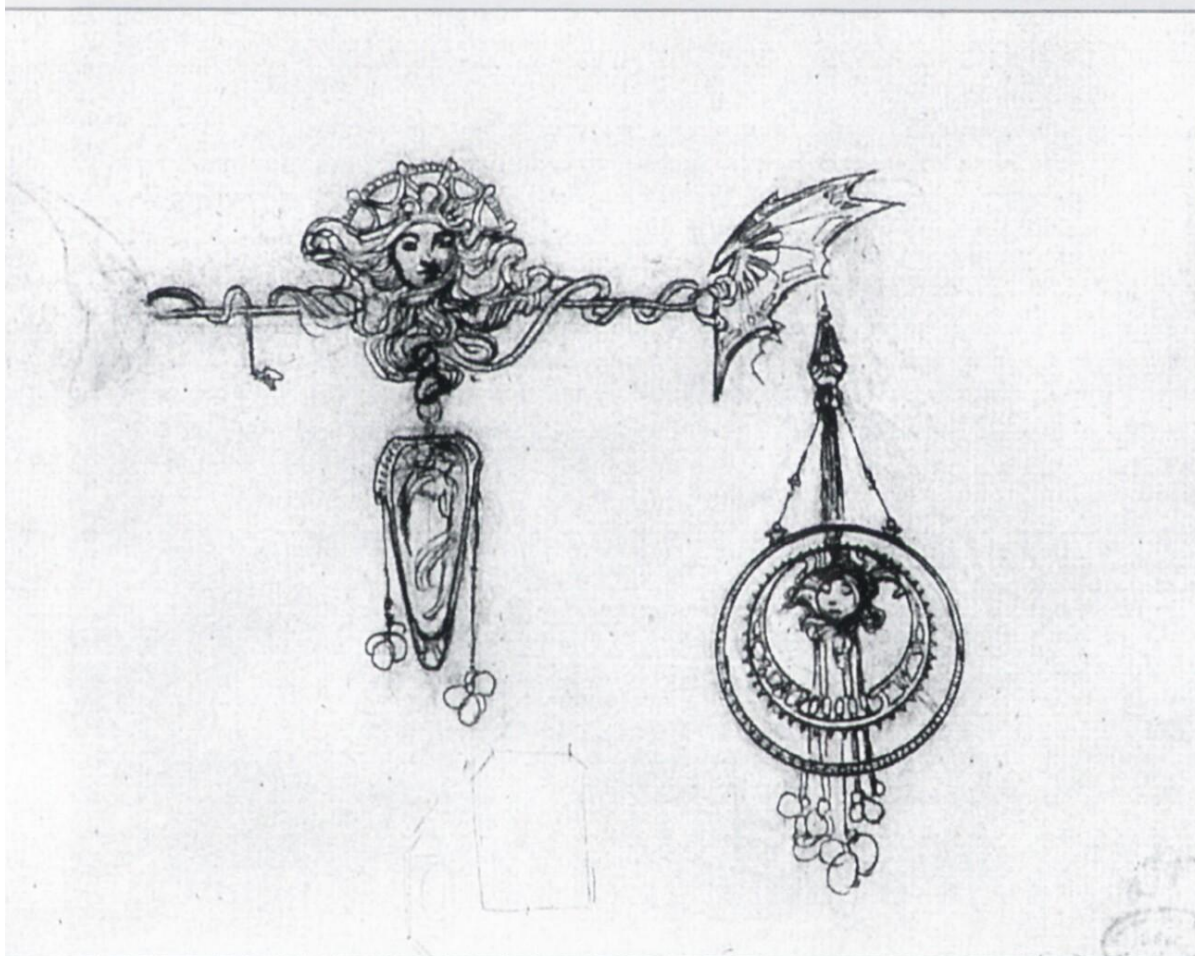
přetrvává v některých odborných publikacích dodnes.¹³⁾ Ačkoli nelze snahu o jednotné pojetí šperku a oděvu upřít již René Laliquovi, pro Alfonse Muchu je tento koncept základním principem, který se potvrzuje zvláště v jeho grafickém díle. Skutečnost, že sám nebyl klenotník a tudíž necítil žádná omezení plynoucí z technologie, přistupoval ke šperku jako jakémukoliv uměleckému dílu. Dalším nezaměnitelným rysem jeho prací je zasazení miniatur s typickým ženským motivem. Mnohdy je náhrdelník nedílnou součástí šatů, například když tvoří zakončení výstřihu a ramínka šatů, jindy je náramek přímo komponován na tělo. Tím Alfons Mucha předešel další vývoj o půlstoletí, neboť tyto „progresivní“ proměny šperku řešilo až moderní šperkařství po druhé světové válce, spíše až v šedesátých letech 20. století.

Poznámky:

- 1) BASCOU, Marc: *Užité umění*. In: Alfons Mucha 1860–1939. Praha, Národní galerie 1980, s. 60–84.
- 2) Mucha 1860–1939. *Peintures, illustrations – affiches, arts décoratifs*. Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1980.
- 3) SEDEYEN, E.: soubor článků. In: *La bijouterie, la joaillerie, la bijouterie de fantasia au XXe siècle, sous la direction de Georges Fouquet*, Paris 1934, s. 126, převzato z Alfons Mucha, Praha 1980, s. 62.
- 4) THOMAS, A.: *Les bijoutiers – modernes à l'Exposition universelle. Georges Fouquet*. L'Art décoratif, říjen 1900, s. 3, repr. s. 2, převzato z Alfons Mucha, Praha 1980, s. 62.
- 5) MUCHA, Jiří: *Kankán se svatozáří. Život a dílo Alfonse Muchy*. Praha, Obelisk 1969, s. 120.
- 6) A. Robert v Revue bijouterie v článku nazvaném Metamorfózy, převzato z MUCHOVÁ, Sarah: *Alfons Mucha*. Nakladatelství Slovart 2006, s. 82.
- 7) RIOTOR, Léon: *Les bijoutiers modernes à l'Exposition, Lalique, Colonna, Marcel*



VLEVO ŘETĚZ S PŘÍVĚSKY, 1900,
ZLATO, EMAIL, SLADKOVODNÍ PERLY, PERLEŤ, DRAHÉ KAMENY, MINIATURY, D 159 CM
VPRAVO BROŽ SE ZÁVĚSY - AGRAFA, 1900,
ZLATO, SLONOVINA, PERLEŤ, DRAHÉ KAMENY, MINIATURA, 20×20 CM



NÁVRH NA ŠPERK, KOLEM 1900, UHEL NA PAPIŘE, 41×62 CM

- Bing. L'Art décoratif*, srpen 1900, s. 177 a 179, převzato z Alfons Mucha 1860–1939. Praha 1980, s. 61.
- 8) MUCHA, Jiří: *Kankán se svatozáří. Život a dílo Alfonse Muchy*. Praha, Obelisk 1969, s. 205.
 - 9) MONREY, G.: *L'art décoratif aux Salons de 1902*, Le Modes, červenec 1902, s. 21, repr. v *Les Modes*, březen 1903, s. 28, převzato z Alfons Mucha 1860–1939, Praha 1980, s. 62.
 - 10) SEDEYEN, E., říjen 1901, s. 13, repr. s. 11, převzato z Alfons Mucha 1860–1939, Praha 1980, s. 62.
 - 11) MOURNEY, Gabriel: *Documents décoratifs par A. M. Mucha*. Paris, Librairie centrale des beaux-arts [1902]. Kresby s návrhy na šperky se nacházejí také v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.
 - 12) MUCHA, Jiří: *Kankán se svatozáří. Život a dílo Alfonse Muchy*. Praha, Obelisk 1969, s. 196.
 - 13) STRYDONCK DE BURKEL, Rolende van: *Le bijou Art Nouveau en Europe*. Bruxelles, Éditions Racine 1998.

Literatura:

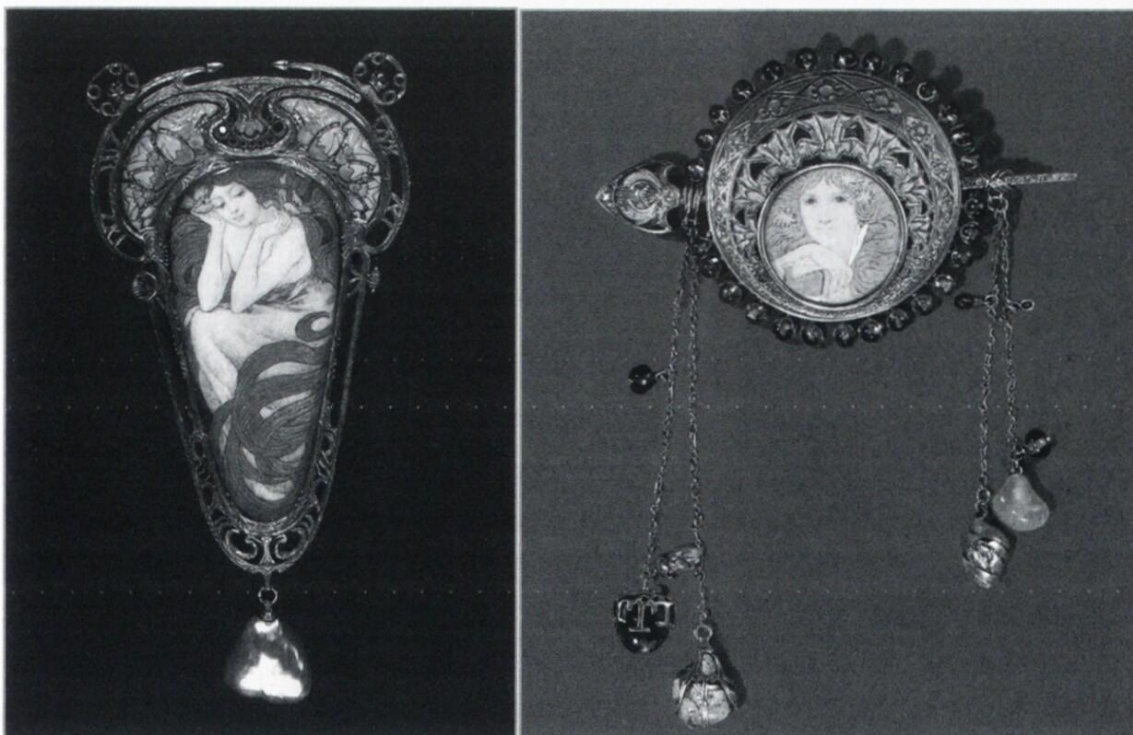
- Alfons Mucha 1860–1939*. Praha, Národní galerie 1980.
- MOURNEY, Gabriel: *Documents décoratifs par A. M. Mucha*. Paris, Librairie centrale des beaux-arts [1902].
- Mucha 1860–1939. Peintures, illustrations – affiches, arts décoratifs*. Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1980.
- MUCHA, Jiří: *Kankán se svatozáří. Život a dílo Alfonse Muchy*. Praha, Obelisk 1969.
- MUCHOVÁ, Sarah: *Alfons Mucha*. Nakladatelství Slovart 2006, s. 82.
- SYLVESTROVÁ, Marta: *Alfons Mucha: Český mistr Belle Époque*. Brno, Moravská galerie - Budapest, Szépművészeti Múzeum 2009.

ZUSAMMENFASSUNG:

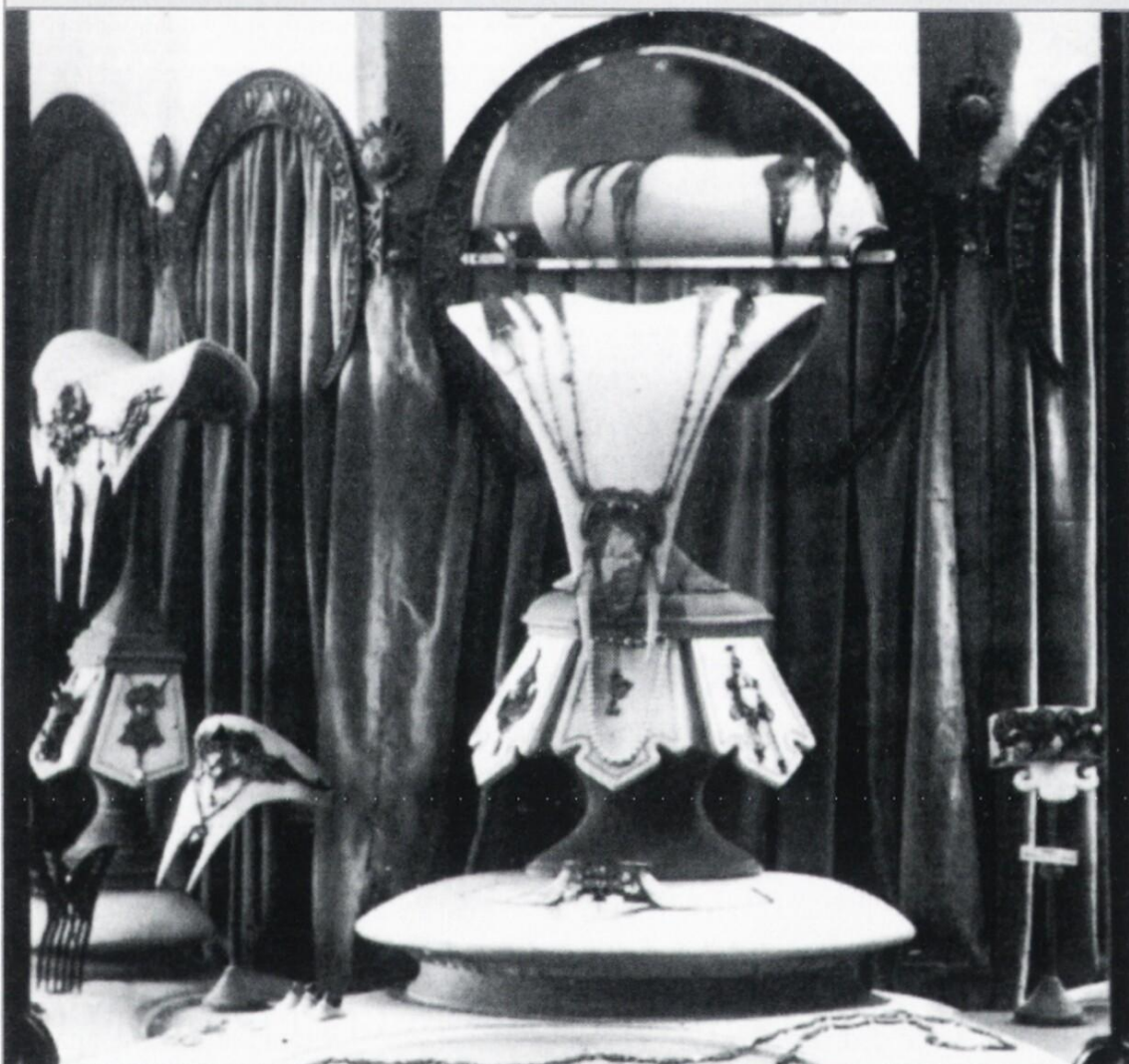
Alena Křížová: Alfons Mucha – der Traum vom Schmuckstück

Neben Plakaten und Panneaux ist der Schmuck das bekannteste mit dem Schaffen von Alfons Mucha verbundene Artefakt – auch wenn er nur wenige Jahre im Umbruch vom 19. zu 20. Jahrhundert Entwürfe gestaltete, und zwar besonders während der fünf Jahre dauernden Zusammenarbeit mit der Schauspielerin S. Bernhardt. Gemeinsam mit dem Juwelier Fouquet präsentierte er auf der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900 die erste große gemeinsame Kollektion. Den Hauptimpuls lieferte die Möglichkeit, sich an den Theaterplakaten und teilweise Kostümen zu beteiligen. Entgegen seinen Mitläufern wollte Mucha nicht nur ein zeitgemäßes sezessionistisches Schmuckstück gestalten, sondern er beschäftigte sich auch mit seinem Aussehen in der Vergangenheit. Zu seinem Naturell passten am meisten orientalische Themen, in denen er seiner Phantasie freien Lauf lassen konnte. Dabei erfüllte er die Forderung an die Exklusivität, die von den Schmuckstücken erwartet wurde, auch mit der Verwendung von edlen Materialien.

Doc. PhDr. Alena Křížová, Ph.D. působí v Ústavu evropské etnologie Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně.



VLEVO ZÁVĚS, 1900, ZLATO, EMAIL, SMARAGDY, PERLA, MINIATURA NA SLONOVINĚ 17×8,6CM
VPRAVO BROŽ, 1900, ZLATO, MINIATURA, EMAIL, DRAHÉ KAMENY, 15 ×12CM



POHLED DO VÝLOHY FOUQUETOVA KLENOTNICTVÍ PŘI PREZENTACI NA SVĚTOVÉ VÝSTAVĚ V LIÈGE
V ROCE 1905, KDE ZÍSKAL ALFONS MUCHA VELKOU CENU

Jana Čechurová

Alfons Mucha měl řadu identit, mezi ně patří i jeho vazba k svobodnému zednářství, která byla po formální stránce naplněna přesně čtyřicet let, přičemž Mucha nebyl zednářem ledasjakým, patřil mezi absolutní československou elitu.²⁾

Protože je téma svobodného zednářství v poslední době poměrně dost frekventované, není nutno obšírně připomínat, čím je příslušnost k tomuto spolku charakteristická.³⁾ Mucha patřil k těm nemnoha českým svobodným zednářům, kteří svou příslušnost k řádu nepovažovali za tajemství, právě naopak. Zednářskou myšlenku veřejně propagoval, byl v této oblasti literárně činný, své výtvarné umění dal plně do zednářských služeb, patřil k hlavním organizátorům svobodného zednářství v Československu a byl také po celou éru první republiky nejvýše postaveným československým zednářem, přičemž v úřadu Nejjasnějšího Svrchovaného Komandéra osobně poměrně pilně úřadoval, nebral to jen jako formalitu.

Mucha zanechal o svém zednářství a vztahu k němu bezpočet svědectví, většinou jsou emotivní a patetická, stejně jako jeho propagační práce na tomto poli.⁴⁾ I laici, kteří navštívili jeho osvětové přednášky o zednářství, mnohdy poznali, že s historickými fakty si hlavu nezatěžoval, nesl se na vlně emocí, dojmů a potřebě přispět k civilizačnímu poslání svobodného zednářství, o němž byl přesvědčen. Při bližším pohledu ovšem vyjde na povrch, že Muchův přínos pro svobodné zednářství nespočívá zdaleka jen v tom, že vymaloval zednářům chrám, navrhl první klenoty, hlavičkový papír, obal časopisu *Svobodný zednář*, kam napsal roku 1925 i první úvodník,⁵⁾ pořídil výzdobu vesměs všech písemností, a navíc do Obecního domu a Slovanské epopeje „propašoval“ řadu zednářských symbolů. Ostatně, zednáři sami si z jeho díla cenili nejvíce právě Slovanskou epopej, to ostatní považovali jen za dekorativní umění.⁶⁾

Muchovo zednářské působení můžeme poměrně striktně rozdělit na dvě období, do roku 1918 a po něm. Mucha, jako katolicky vychovaný Moravan, měl v mládí o zednářství informace v podobě standardních lidových stereotypů, rozšířených v 19. století.⁷⁾ Podle svých slov přehodnotil své vnímání svobodného zednářství pod vlivem svého mecenáše hraběte Khuena, z jehož slov usoudil, že má zednáře a jejich snažení v úctě. Vycházím zde z Muchova publikovaného svědectví ve sborníku *Hledající v temnotách*,⁸⁾ kde na své svobodozednářské začátky velmi zajímavě vzpomínala první generace československých zednářů. Jednalo se o sborník vydaný k Muchovým 70. narozeninám. Zároveň je ale třeba dodat, že Mucha si s detaily, letopočty a fakty vůbec moc starostí nedělal, důležitý byl u něj vjem, nikoli tak přesně realita.

Po příchodu do Paříže k Muchovi přicházely informace o svobodném zednářství především prostřednictvím bulvárního tisku.⁹⁾ Nejprve v něm klíčila zvědavost a postupně i touha stát se zednářem, ale sám žádnou iniciativu v tomto směru nevyvinul. Tak se stalo, že do zednářských řad vstoupil až roku 1898.¹⁰⁾ K tomu je třeba poznamenat, že jeho zednářská kariéra měla celkově dost atypickou dynamiku, protože povýšen do druhého stupně na *Tovaryše* byl během několika (čtyř) let, ale *Mistrem* se stal až za Československé republiky, a zásadní zednářská diplomatická jednání, která



MUCHA A SYLLABA PŘI AUDIENCI U PREZIDENTA MASARYKA

zpočátku vedl, činil ve funkci Tovaryše, což není úplně standardní. Sám to vysvětloval tím, že od počátku 20. století pobýval často v Americe, a tak neměl možnost pracovat na svém zednářském postupu, protože v Americe Velkou Lóží (Velký Orient), ke které patřil ve Francii, neuznávali. Každopádně velký „tah na branku“ v oblasti zednářství tehdy rozhodně neměl.

Mucha zanechal podrobné svědectví o formálním postupu i o pocitech, které jej při vstupu mezi svobodné zednáře provázely. Mám dojem, že přestože byl nějakou dobu čekatelem zasvěcení, žádné bližší informace o tom, co jej čeká, nesháněl. Kdybychom v jeho svědectví měli nalézt nějaký motiv, proč se chtěl stát zednářem, tak vedle vysokého ocenění od hraběte Khuena zmiňuje, že sledoval, jak mezi zednáře patří spousta významných osobností – „nejvzácnější lidé, politikové, poslanci, senátoři a ministři“, ¹¹⁾ dá se tedy soudit, že vstup mezi zednáře mu měl pomoci ve společenském vzestupu, tak to cítil. V určený den, kdy měl být zasvěcen, „Bylo mi, jako bych šel buď na pohřeb – tak mě napadaly myšlenky vážné, ba smutné – a nebo na svatbu – tolik světla jsem cítil v sobě a tolik radostné síly.“ ¹²⁾

Z Muchových vzpomínek se zdá, jako by vůbec neměl ponětí, co jej během zasvěcení čeká, jakou procedurou projde. Ve své zednářské závěti, základním vyznání uchazeče, odpověděl na otázku, co hledá v zednářství: „V zednářství hledám sílu bratrství, sílu lásky a sílu nadšení, která by mě uschopnila k práci pro osvobození a povznesení našeho národa českého.“ ¹³⁾ Zdá se tedy, že zednářství přikládal především politický význam. 25. ledna 1898 se Alfons Mucha stal členem pařížské lóže Les inseparables du progres. Když roku 1909 přesídlil do Prahy, byl upozorněn na existenci lóže Hiram, ¹⁴⁾ kam začal docházet jako francouzský host. Do Hiramu patřilo i několik Čechů, ¹⁵⁾ a s nimi pak stál Mucha u kolébky samostatného českého zednářství.

Dva dny před vznikem republiky se čeští zednáři z pražské lóže Hiram usnesli, ovšem bez Muchovy účasti, že založí samostatnou zednářskou lóži s názvem Jan Ámos Komenský. ¹⁶⁾ Pro své snažení potřebovali nějakou formální i morální záštitu, volili srdcem i rozumem a začali se orientovat na francouzské zednářství, přestože doposud patřili k středoevropským strukturám. Jejich největšími trumfy při vyjednávání byli

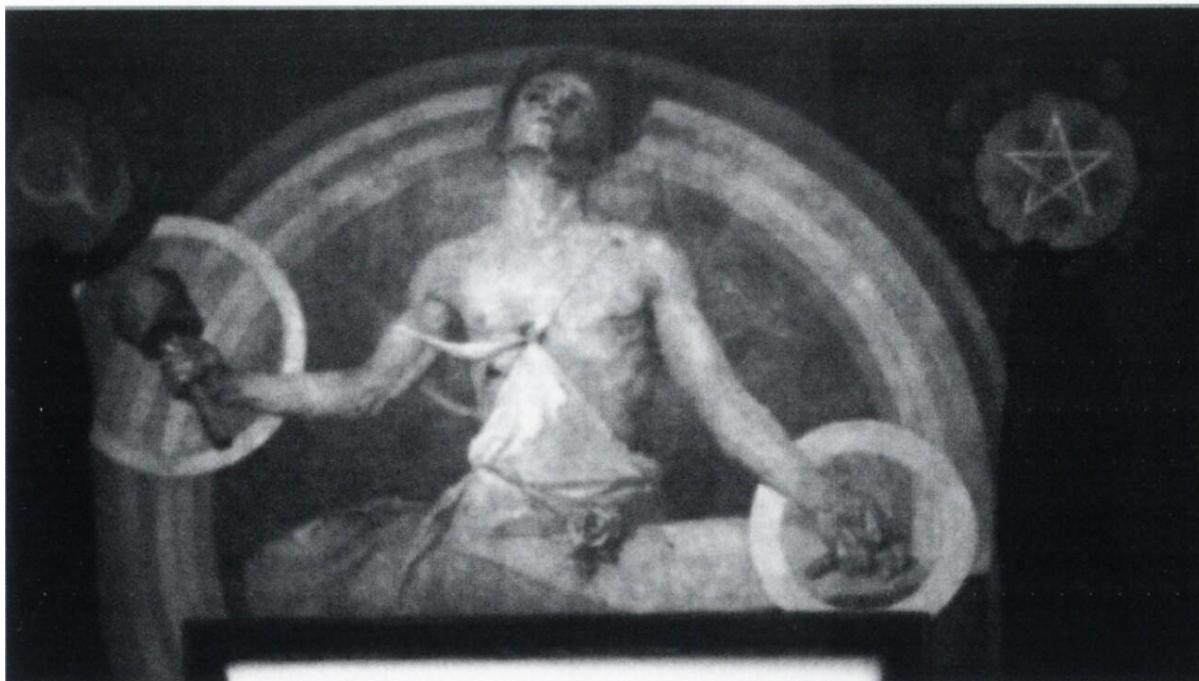
dva formálně francouzští zednáři – malíři Adolf Wiesner¹⁷⁾ a Alfons Mucha. Francie byla k nově vznikajícímu československému zednářství velmi vstřícná, což můžeme považovat za projev obecných velmocenských trendů, podobně jednala i např. Itálie, která měla na počátcích zednářství v Čechách rovněž svůj podíl.¹⁸⁾

Pražští zednáři po převratu roku 1918 začínali skromně, v privátu, jen s atrapami místo řádných nástrojů a rituálních předmětů. Zdá se, že to Muchovi nevadilo, i když byl z Francie zvyklý na daleko vyšší standard, a pomáhal českým zednářům, jak se dalo. Díky svému již dvacetiletému zednářství, a navíc ve francouzské lóži, získal zvláštní pozici. Vyřizoval většinu korespondence s francouzským centrem (Grand Orient), formuloval i francouzskou přihlášku do Velkého Orientu. Pomáhal překládat a vytvářet české zednářské názvosloví, narychlo připravit stanovy a rituál.¹⁹⁾ Vnos světla byl proveden do lóže Jan Amos Komenský v září 1919, první Mistrem této lóže se stal básník Jaroslav Kvapil. I tehdy byl Mucha hlavním řečníkem, který za lóže odpovídal a komunikoval v průběhu rituálu s francouzskou delegací. Domnívám se, že Alfons Mucha zednářství, resp. vlastní zednářskou strukturu, vnímal velmi výrazně jako prostředek a znak národní emancipace a vyspělosti.

V té době již existovala i další zednářská lože Národ, která vznikla vyloženě na zeleném drnu, přesněji jako jisté pokračování válečných odbojových aktivit. Organizoval ji někdejší tajemník mladočeské strany František Sís²⁰⁾ a orientovala se na Itálii. Tato lóže sice neměla žádnou tradici a řada jejích členů možná ani pořádně nevěděla, co zednářství je, ale zato byla velmi početná a elitní, takže ji zasloužili předváleční zednáři z lóže Jana Ámose Komenského prostě nemohli ignorovat. Zpočátku mezi nimi panovala značná animozita, což bylo pochopitelné. Posléze vznikaly i další lóže nejprve v Praze a Plzni, poté i v dalších velkých městech. Ambice českých zednářů rostly, chtěli mít vlastní samosprávnou strukturu, vlastní Velkou Lóži,²¹⁾ a Nejvyšší Radu.²²⁾

K tomuto společnému cíli musely lóže začít komunikovat. Nutno říci, že Alfons Mucha neměl s členy lóže Národ problém, ač byli konzervativní a nacionalističtí,²³⁾ rozhodně k nim nepřistupoval s despektem jako mnozí jeho kolegové z lóže Komenský. Naladění v lóži Jan Ámos Komenský bylo spíše volnomyšlenkářské, někteří tito zednáři sice Muchu obdivovali, ale z hlediska ideového jim nekonvenoval jeho mysticismus, jak to sami nazývali. Zdá se, že v lóži Komenský setrval spíše z důvodů společných zednářských začátků než z důvodů ideových. Mucha nakonec v roce 1928 přešel s řadou přátel do nově založené lóže Pravda vítězí, která byla více vázána na Hrad, přičemž impulsem těchto organizačních pohybů byl především vstup Edvarda Beneše mezi zednáře. Původně měla nová lóže nést jméno po prezidentu Masarykovi, který si to ovšem nepřál, celkové byla poté značně prohradná a státotvorná.²⁴⁾

Koncem května 1922 odjel Mucha s přáteli Viktorem Strettim a Bertholdem Theinem do švýcarského Lausanne na důležitá jednání, která skončila konstituováním Nejvyšší Rady a zvolením Alfonse Muchy do jejího čela.²⁵⁾ Ve funkci Nejjasnějšího Svrchovaného komandéra vydržel až do uspaní zednářství za druhé republiky.²⁶⁾ Přestože Mucha nebyl iniciátorem těchto akcí, byl tím, kdo jednal a otvíral dveře do světa. Institucionální počátky československého zednářství jsou s jeho osobou nerozlučně spojeny. Muchova Nejvyšší Rada v následujících letech zápasila o kompetence s Velkou Lóží, která řídila činnost lóží prakticky, teprve roku 1934 došlo ke stabilizaci a urovnání vzájemného vztahu, když byla uzavřena Konkordátní úmluva mezi Nejvyšší Radou a Velkou Lóží.²⁷⁾ To nic nemění na tom, že se jednalo alespoň formálně



MUCHOVA ALEGORIE ZEDNÁŘSTVÍ

po celou meziválečnou dobu o vrcholný orgán zednářské struktury v Československu.

Muchův ateliér v České bance na rohu Václavského náměstí a Vodičkovy ulice se na dlouhá léta stal jednou z významných zednářských „úřadoven“. Mucha reprezentoval české zednářství při oficiálních akcích, chodil např. za zednáře gratulovat prezidentovi při oficiálních audiencích, vyřizoval různé kondolence, přebíral za zednáře i patronát nad dětmi zavražděného ministra financí Aloise Rašína atd. Významná byla i jeho účast na zahraničních cestách československých zednářů, jeho nadšení pro příliš intenzivní mezinárodní styky a především mezi různými zednářskými řetězci však mělo své dost zásadní limity. Patrně to šlo ruku v ruce s tím, jak odsuzoval internacionalizaci obecně.²⁸⁾

Alfons Mucha se mezi svobodnými zednáři těšil velké úctě, vedle prezidenta Masaryka, který sice zednářem nebyl, ale byl považován za duchovně spřízněného ač nečlena (zednář bez zástěry), a nestora českého zednářství básníka Jaroslava Kvapila byl asi nejpopulárnějším žijícím českým zednářem, můžeme říci přímo zednářskou ikonou. Byl rovněž jedním z těch, který kolem sebe soustředil „zednářský klan“, některé rodiny významných zednářů se takto propojovaly.²⁹⁾ Mucha sám byl švagrem významného advokáta a vydavatele revue Demokratický střed Zdeňka Chytila, svou dceru Jaru provdal za syna opravdu excelentního zednáře – internisty Ladislava Syllaby – rovněž lékaře Jiřího,³⁰⁾ který pak po roce 1989 patřil mezi ikony obnovujícího se českého zednářství. Přes Syllabovy se pak stal Mucha příbuzným se Strettiovými, kteří byli příbuzní s rodinou nejvýznamnějšího českého zednáře 19. století – Jana Evangelisty Purkyně...³¹⁾

Mucha se snažil, aby se zednářství více společensky etablovalo, aby nebylo tak uzavřené. Mohl si to ovšem dovolit, na rozdíl od většiny českých zednářů byl relativně nezávislý, byl v jiné pozici než úředníci či učitelé. V jeho počínání ovšem bylo opravdu mnoho idealismu, a to jak v osvětové a propagační činnosti, tak třeba v tom, že se snažil po francouzském vzoru zapojit do zednářství více ženy. Když s ideou sesterských lóží v regulérním zednářství neuspěl, tak alespoň organizoval společenské zednářské akce, na které mohly přijít (a byly vítány) i ženy. Ve 30. letech se zasazoval i o spoluprá-



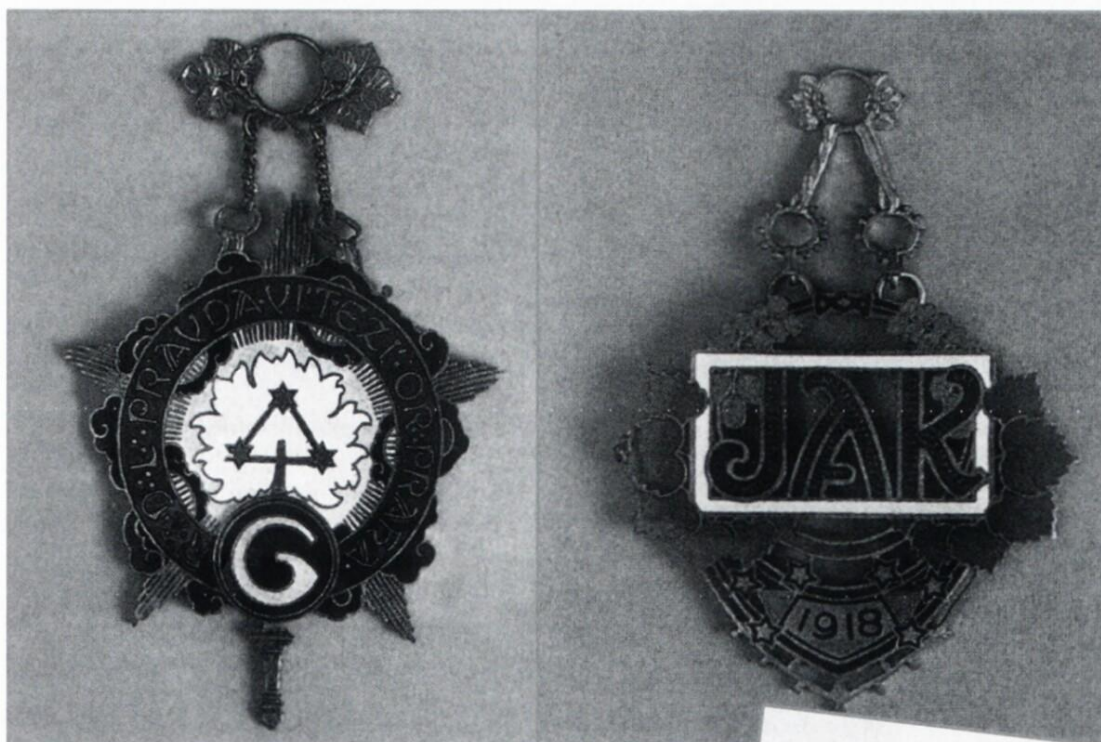
VLEVO ALFONS MUCHA V ZEDNÁŘSKÉM
VPRAVO KLENOT ČESKÉ LÓŽE

ci s německými zednáři, především pak v péči o německé uprchlíky z Třetí říše. Podle mého mínění bylo jeho ideálem, aby zednářství vykročilo ze své utajované ulity, ale při tom zůstalo sebevědomé a své.

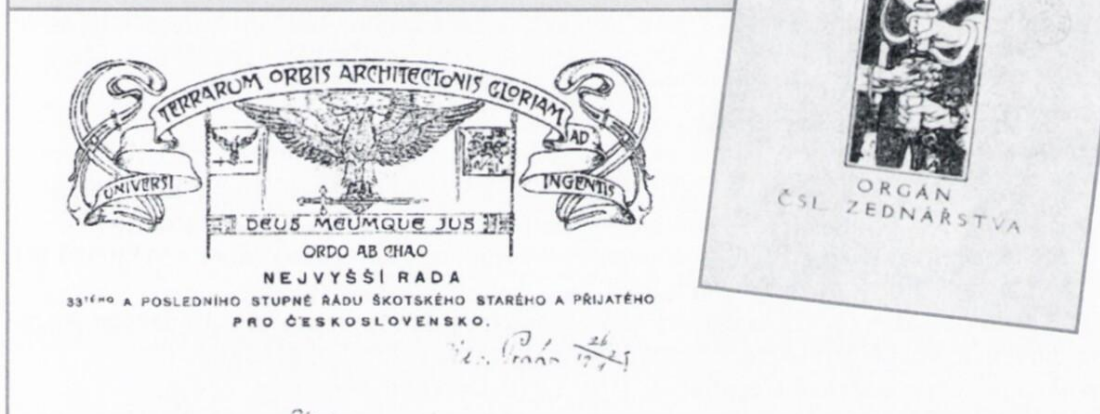
Alfonse Muchu můžeme bez rozpaků zařadit nejen mezi tvůrce a hlavní organizátory první generace svobodného zednářství u nás, ale také mezi osobnosti, které se snažily zednářství dát určitý směr po celé meziválečné období. Jeho místo mezi českými svobodnými zednáři bylo vždy výsadní, důvod tohoto pobytu na piedestalu musíme nejspíš hledat na sklonku 19. století v Paříži.

Poznámky:

- 1) Studie je součástí řešení Výzkumného záměru MSM 0021620827 České země uprostřed Evropy v minulosti a dnes, jehož nositelem je Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.
- 2) K tématu více ŠETŘILOVÁ (=ČECHUROVÁ), Jana: *Alfons Mucha – Freimauer*, in: *Alfons Mucha – Das Slawische Epos*. Kunst Halle Krems 1994, s. 156–163, česky pak *Svobodný zednář Alfons Mucha*, in: *Historický obzor* 7–8, 1996, s. 178–182.
- 3) Obecně k českému zednářství v moderní době ČECHUROVÁ, Jana: *Čeští svobodní zednáři ve XX. století*, Praha 2002.
- 4) „Kdo zednářství svou nejvnitřnější bytostí uchvátil, toho ozáří jako zjevení: tomu nahraňuje všechno náboženské vyznání, tomu dá radost ze života a vůli ke štěstí a v jeho srdce z památné řeči jeho velkolepých symbolů proudí nevyčerpatelná mladistvost a zasévá v nejtajnější záhyby jeho duše nové a stále plodnější zárodky pravého náboženství nejčistšího lidství.“ MUCHA, Alfons: *Svobodné zednářství*, Praha 1924, s. 29–30.
- 5) „Zednářský duch svými perutěmi zdvihl se nad kraje Československé... U nás se zednářství chopilo práce v pravou chvíli, kdy po válečné bouři ideál v lidu bídne živořil... Přišlo, aby hlásalo záchrannou pomocí nezdolné dvojice sil: síly čistého ducha a síly vůle... Z daleka zřím, jak slunce vyšlehlo. Tobě, prvnímu číslu prvního československého listu našeho zednáře, šťastně znovuzrozenému, do vínku kladu vřelé přání, aby rostl, prospíval a dožil se dlouhého věku.“ MUCHA, Alfons: *Na cestě za světlem*, in: *Svobodný zednář*, 1, 1925, s. 1–2.



NAHOŘE KLENOTY ČESKÝCH LÓŽÍ
DOLE HLAVIČKOVÝ PAPIR NEJVYŠŠÍ RADY
NAVRŽENÝ ALFONSEM MUCHOU
VPRAVO OBÁLKA ČASOPISU SVOBODNÝ ZEDNÁŘ



- 6) Zednáři na stránkách svého listu nešetřili obdivem ke Slovanské epopeji, vyslovovali se také k okolnostem její instalace v Praze: „A těžce neseme, že se Mistrovi nedostalo při zahájení výstavy jeho Slovanské epopeje oné akademické pocty, která by jemu, umělci-filozofu, jako málokterému jinému právem náležela.“ WIESNER, Adolf: *Mistr*, in: *Svobodný zednář*, 6, 1931, s. 28. Zednáři nesli nelibě, že nebyla naplněna Muchova touha učit v Praze na Akademii výtvarných umění, přestože se objektivně jednalo o významného evropského umělce, byť za zenitem tvůrčí invence. Pilně navštěvovali Muchovy výstavy, mimopražské lóže na ně pořádaly tématické zájezdy a Mucha jim na oplátku umožňoval exkurze do svého ateliéru.
- 7) K tomu např. OLBRICH, Karl: *Die Freimaurer im deutschen Volksglauben. Die im Volke umlaufenden Vorstellungen und Arzaehlungen von den Freimaurern*, Breslau 1930.
- 8) Hledající v temnotách, vzpomínky nejstarších bratří, Praha 1932, s. 31. Muchovy osobní vzpomínky je třeba, stejně jako jeho přednášky a jiné texty, brát s rezervou. I jeho syn opakovaně upozorňuje ve své monografii – MUCHA, Jiří: *Alfons Mucha*, Praha 1982, na nepřesnost jednotlivých údajů, na otcovu mimořádnou „neschopnost“ držet se historických faktů.
- 9) Především jej upoutaly pamflety Henri Rocheforta, které tiskl ve svém listě. Díky těmto skandalizujícím článkům zjišťoval, kdo vlastně mezi zednáře patří.

- 10) Prostředníkem pro vstup mezi svobodné zednáře mu byl Pierre Beziau, pokladník u velké pařížské elektrické společnosti. Ten se jej zeptal, zda by měl o takové členství zájem a pomohl mu následně se všemi formalitami.
- 11) MUCHA, Alfons in: *Hledající v temnotách*, s. 32.
- 12) Tamtéž, s. 34.
- 13) Tamtéž, s. 36.
- 14) Lóže Hiram zu den drei Sternen se ustavila právě roku 1909, jednalo se vlastně o první moderní lóži v Čechách, nicméně zde musela až do roku 1918 fungovat jako humanitární spolek, protože zednářství v Předlitavsku oficiálně povoleno nebylo. Formálně patřila tato lóže pod Uherskou Velkou Lóži. Podrobně in: *Festschrift der Gerechten und Vollkommenen Johannisloge Hiram zu den drei Sternen im Oriente Prag aus Anlass ihres 25jaehrigen Bestehens*, Praha 1934.
- 15) Ze zakládajících 42 členů, bylo Čechů 7, ti však většinou nepatřili k nejagilnějším v budování samostatného československého zednářství. Výjimku tvořil zubní lékař a filmový podnikatel Alfréd Baštýř, který patřil mezi hlavní zednářské organizátory vůbec. Mezi aktivní české Muchovy kolegy však můžeme zařadit později vstoupivšího básníka Jaroslava Kvapila, žurnalistu Vincence Červinku, obchodníka Jana Třebického, malíře Vitkora Strettiho a Adolfa Wiesnera, advokáta Bertholda Theina a další.
- 16) HARTL, Antonín: *K historii lóže Hiram*, in: Svobodný zednář 8, IX, 1935, s. 158.
- 17) Adolf Wiesner se stal zednářem stejně jako Mucha v Paříži, ovšem o deset let později, roku 1908, kdy vstoupil do lóže La Justice, která patřila pod Grand Loge de France, tedy jiný řetězec než Mucha. K zednářství jej přivedl inženýr Moreau, který vyřizoval Wiesnerovu žádost o zavedení elektřiny.
- 18) Srv. ČECHUROVÁ, Jana: *Čeští svobodní zednáři*, s. 79sq.
- 19) K tomu srv. THEIN Berthold in *Hledající v temnotách*, s. 73sq.
- 20) Sís, František: *Vznik svobodného zednářství obřadu skotského starého a přijatého v Československu*, Praha 1936.
- 21) Určenou pro první tři stupně, ke vnosu světla, teda jistému předání kompetencí a vlastnímu uvedení v život došlo prostřednictvím jugoslávského zednářství, které se jevilo pro všechny akceptovatelné a neutrální. Došlo k tomu 27. října 1923 z bělehradské velelóže Jugoslavia.
- 22) Nejvyšší Rada byla určena pro nejvyšší zednářské stupně a vznikla o něco dříve, než Národní Velká Lóže Československa. Zde hrozila nebezpečí zprodlení, protože v každém státě mohla existovat na rozdíl od Velkých Lóží jen jedna a hrozilo nebezpečí, že o její zřízení budou usilovat německé lóže. Alfons Mucha byl právě při jejím konstituování značně aktivní.
- 23) Nutno říci, že v těchto aspektech mu v mnohém velmi konvenovali, především jejich nacionalistický patos, který mnohdy velmi připomínal století předešlé.
- 24) K tomu srv. podrobně ČECHUROVÁ, Jana: *Čeští svobodní zednáři*, s. 124sq.
- 25) Mucha zavzpomínal na tento akt: „Vzpomínám na naši ustavující schůzi v Lausanne. Po dlouhém a nebezpečném jednání za Tvého /Theinova/ moudrého vedení utvořena Nej. Rada pro Českoslov., čímž naše čl. zednářství bylo vyvedeno z trapné nejistoty do činného, plodného a jasného života. Bylo to o půlnoci 28. května 1922, kdy byl dekret podepsán: po Tvých i našich tvářích kanuly slzy radostného nadšení – jako nemá přísaha věrnosti až do hrobu.“ MUCHA, Alfons in: *Stavba*. Sborník zednářských prací. K poctě a potěšení Ctih. M. drahému br. Bertholdu Theinovi v den jeho sedmdesátých narozenin, Praha 1931, s. 19.
- 26) Muchovým zástupcem byl Ladislav Syllaba, dalšími funkcionáři Bethold Thein, Jan Ventura, Viktor Dvorský, Viktor Stretti, Bohumil Němec, Hynek Puc a Jan Kapras. Dle GERMÁŘ, Rudolf: *Vznik Národní VLCs*, in: Svobodný zednář 5, IX, 1935, s. 102.
- 27) Její text publikován in: Svobodný zednář 9, 1934, VIII, s. 173–175.
- 28) K tomu srv. např. Muchovu korespondenci s Františkem Sísem, uloženou in: *Archiv Národního muzea*, sbírka Hn 37, František Sís.
- 29) Podrobně ČECHUROVÁ, Jana: *Čeští svobodní zednáři*, s. 146sq.
- 30) Jiří Syllaba k tématu publikoval roku 1995 zednářskou přednášku s názvem *Alfons Mucha – člověk, umělec, svobodný zednář*.
- 31) VOLF, Josef: *Tři generace rodu Purkyňů*, in: Svobodný zednář 6–7, XI, 1937, s. 74–82.

ZUSAMMENFASSUNG:

Jana Čechurová: Freimaurer Alfons Mucha

Alfons Mucha besaß mehrere Identitäten, eine davon war seine Bindung an die Freimaurer. Er hinterließ darüber viele, zumeist emotive und pathetische Zeugnisse. Muchas Tätigkeit als Freimaurer lässt sich in die zwei Zeitabschnitte bis 1918 und danach einteilen. 1898 trat er den Freimaurern in Paris bei. Bei den Freimaurern suchte er die „Stärke der Brüderschaft, der Liebe und der Begeisterung /.../ für die Hebung der tschechischen Nation“. Nach seiner Umsiedlung nach Prag begann er die Loge Hiram zu besuchen, nach 1918 war er führendes Mitglied der neu entstandenen tschechischen Loge J.A. Komenský. Nach der Gründung des Höchsten Rates für die Tschechoslowakei wurde er in seine Spitze gewählt, er genoss Hochachtung und sein Prager Atelier wurde zu einer wichtigen „Amtsstube“ der Freimaurer. Er kann somit den Schöpfern und Organisatoren der ersten Generation der Freimaurer in den Tschechischen Ländern zugeordnet werden.

Doc. PhDr. Jana Čechurová, Ph.D. je vedoucí Semináře moderních dějin Ústavu českých dějin FF Univerzity Karlovy v Praze. Věnuje se moderním českým dějinám, dějinám elit a elitních spolků.

ALFONS MUCHA JAKO AUTOR PAPÍROVÝCH PLATIDEL

Dagmar Grossmannová

Se vznikem nového československého státu došlo v roce 1919 i k ustanovení nové československé korunové měny. K vytvoření vlastní měny přikročil nově vzniklý stát 26. února 1919. Toho dne byly uzavřeny státní hranice a začala výměna starých rakousko-uherských bankovek za nová platidla. Vlastní nové peníze však dosud nebyly k dispozici, proto byla situace operativně řešena kolkováním starých bankovek.¹⁾ První československé papírové peníze tedy byly kolkované bankovky Rakousko-uherské banky. Kolky byly narychlo vytištěny v počtu 244 milionů kusů v tiskárně Česká grafická unie v Praze a v tiskárně grafického závodu Haase v Praze, od nichž je převzal hlavní kolkovní úřad v Praze a rozeslal jej na komisariáty.²⁾ Autorem těchto kolků rakousko-uherských bankovek, které sloužily jako prozatímní platidlo v nově vzniklé Československé republice, byl Alfons Mucha.

Pro správu československé měny byl zřízen Bankovní úřad ministerstva financí vykonávající funkci veřejného emisního ústavu ČSR. Ten také v krátké době připravil a realizoval vydání prvních československých státovek. Postupně byly vydány státovky v nominálních hodnotách 5000, 1000, 500, 100, 50, 20, 10, 5 a 1 koruna. Na přípravu návrhů papírových platidel bylo však velmi málo času, a tak se na ní muselo podílet více autorů i více tiskáren.

Velká část návrhů nominálů byla svěřena Alfonsi Muchovi, tehdy již světově proslulé osobnosti, díky kterému dosáhly naše nové státovky a později bankovky vysoké obsahové a výtvarné úrovně. A. Mucha je tak mj. autorem rubové části naší první desetikoruny, dále dvacetikoruny, stokoruny a pětisetkoruny. Muchova pětisetkoruna (a Švabinského tisíci- a stokoruna) patří všeobecně mezi nejzdařilejší papírová platidla svým pojetím obsahové a výtvarné stránky.

Oficiální česká tiskárna cenin zatím neexistovala a první papírové peníze (celkem 9 nominálů) tak byly považovány za provizorium. Státovky byly tištěny v různých pražských tiskárnách, zejména v tiskárně firmy Haase, ale i v zahraničí (v Rakousku a v Americe). Kvalita platidel odpovídala rychlosti přípravy a samozřejmě možnostem tiskárny. Většina státovek byla tištěna knihtiskem (jednoduchým způsobem), pouze tisícikoruna byla tištěna v renomované tiskárně American Bank Note Company v New Yorku, a to hlubotiskem s řadou ochranných prvků.

Kvalita peněz tištěných u nás, co do ochrany platidel proti padělání, nedosahovala příliš vysoké úrovně, a tak se brzy objevily první padělky zejména vyšších nominálů (100 Kč, 500 Kč a 5000 Kč). Známou aférou je padělání Muchovy 500 Kč Maďarem prof. dr. Gyulou Meszárosem v padělatelské dílně ve Wetzelsdorfu u Grazu, z níž bylo zadrženo asi 60 000 kusů padělků ještě v době oběhu státovky, která byla proto předčasně stažena z oběhu.³⁾ Tentýž osud potkal i státovku v hodnotě 5000 Kč, jejíž rychlé stažení z oběhu z ní udělalo sběratelsky nejvzácnější a nejdražší československé platidlo. Celkem 57 padělatelských dílen vyrobilo 105 258 falzifikátů prvních československých státovek a škoda činila přes 34 mil. Kč. Jedním z důvodů bylo, jak již bylo uvedeno, nedokonalé grafické provedení peněz: byly tištěny tiskem z výšky, linie



OBR. 1 AVERS A REVERS
ČESKOSLOVENSKÁ DESETIKORUNA Z R. 1919, STÁTOVKA 1. EMISE
(NUMISMATICKÁ SBÍRKA MZM, VŠECHNY FOTOGRAFIE D. GROSSMANNOVÁ)



byly relativně silné, nepřesné, papír průměrné jakosti. Tato masová falzifikace a velká opotřebovanost prvních státovek vedla k jejich rychlému stažení a nahrazení technicky dokonalejší druhou emisí.⁴⁾

Nová tiskárna v Praze, vybavená nejmodernější grafickou technikou, byla uvedena do provozu až v roce 1928 (v letech 1928–1939 s názvem Tiskárna bankovek Národní banky Československé; od roku 1953 s názvem Státní tiskárna cenin). Dva roky před tím, v roce 1926, byla zřízena Národní banka Československá, která byla pověřena správou měny a vydáváním bankovek. Na její činnost z pověření ministerstva financí dohlížel vládní komisař. Mincovní regál však zůstal v rukou státu. Obíhající státovky pak byly v letech 1926–1934 nahrazeny bankovkami.⁵⁾

Alfons Mucha se, jak již bylo zmíněno, podílel již na první emisi československých papírových peněz (státovek), vydaných 15. dubna 1919.



OBR. 2 AVERS A REVERS
ČESKOSLOVENSKÁ DVACETIKORUNA Z R. 1919, STÁTOVKA 1. EMISE
(NUMISMATICKÁ SBÍRKA MZM)

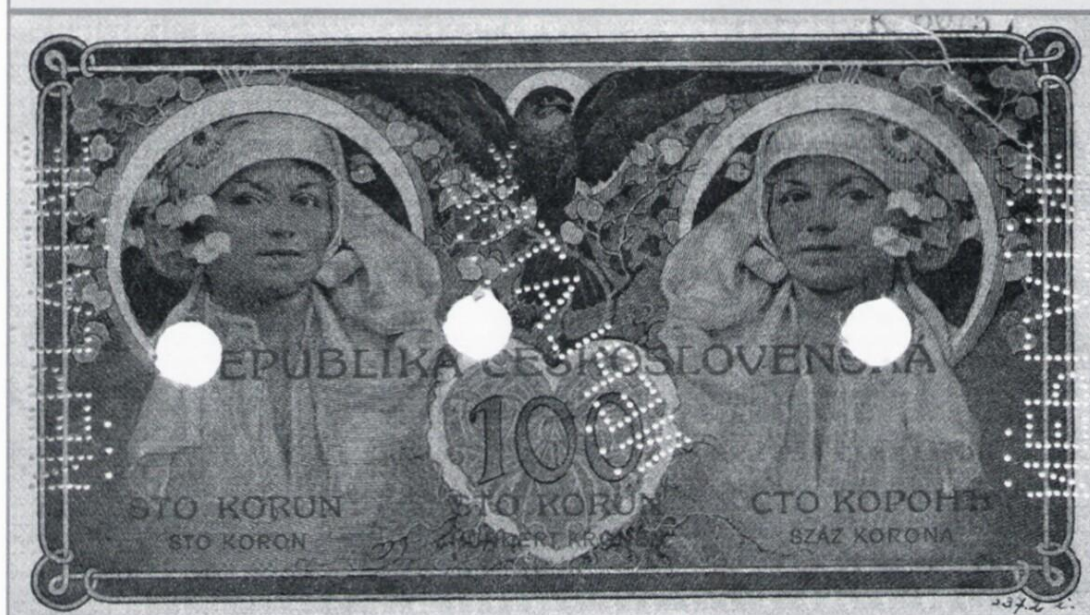


Je autorem rubní strany papírové desetikoruny,⁶⁾ která je šedo-fialové barvy, v obou horních rozích jsou v kruhu umístěny dívčí hlavy se zdobeným věnečkem z květů a se splývajícími kadeřemi; uvnitř srdcovitého štítku je číslice „10“ na bílém podkladu (obr. 1). Tato státočka byla tištěna částečně v tiskárně firmy Haase v Praze a částečně u firmy Otto a Růžička v Pardubicích, její platnost byla od 26. února 1920 do 31. května 1944. Obraz byl použit ještě jednou u desetikorunové bankovky v roce 1927.

U dvacetikoruny z roku 1919 je A. Mucha autorem celé státočky. Na aversu je vlnitý podtisk, po stranách šedý, ve středu oranžový, v rozích je členitá ornamentální výzdoba se čtyřmi většími šestnáctistrannými medailonky s dívčími hlavami zahalenými šátkem a čtyři menší šestihranné medailonky s číslicí „20“. Nahoře i dole uprostřed



OBR. 3 AVERS A REVERS
ČESKOSLOVENSKÁ STOKORUNA Z R. 1919, STÁTOVKA 1. EMISE
(NUMISMATICKÁ SBÍRKA MZM)



jsou v ornamentálním podkladu světle vyčárkované číslice „20“, po jejichž stranách je po osmicípé růžici.

Na reversu je ve středu meč směřující hrotem dolů a je ovínut vavřínovými snítkami. Po obou stranách jsou hlavy mladých legionářů s baretem na hlavách, svírající v ruce žerď praporu; konec praporu s českým dvouocasým lvem pak splývá legionářům přes rameno. U hrotu meče je bílá číslice „20“ bílá s červeným okrajem (obr. 2). Tato státočka byla tištěna v tiskárnách Národní politika, Praha a Česká grafická unie, Praha. Její platnost byla od 31. ledna 1920 do 30. června 1928.

Alfons Mucha je autorem i další celé státočky, a to stokoruny. Na aversu s ornamentální výzdobou jsou v dolní části umístěny znaky Čech, Moravy, Slezska a Slovenska. V podtisku jsou malé štítky s dvouocasým českým lvem. V horní části jsou po stranách v tmavočerveném štítku číslice „100“.

Na reversu jsou v podtisku tytéž štítky s dvouocasým českým lvem, barva rubní



OBR. 4 AVERS A REVERS

ČESKOSLOVENSKÁ PĚTSETKORUNA Z R. 1919, STATOVKA 1. EMISE (NUMISMATICKÁ SBÍRKA MZM)



strany je však temně fialová. Uprostřed je srdcovitý štít s číslicí „100“, pod kterým vybíhají kořeny. Nad štítem je koruna lípy, na níž sedí sokol s rozepjatými křídly. V levém a pravém polokruhu obepjatém lipovým listím jsou umístěny dívčí hlavy, zahalené do šátku, jejichž spodní okraje splývají do jemných záhybů (obr. 3). Státovka byla tištěna v tiskárně Národní politika, Praha a její platnost byla od 7. července 1919 do 31. ledna 1921.⁷⁾

Dalším dílem Alfonse Muchy na poli papírových peněz je státovka v hodnotě 500 Kč, která patří rovněž do 1. emise z roku 1919. Podle mého názoru se jedná o naše



OBR. 5 ČESKOSLOVENSKÁ STOKORUNA Z R. 1920, STÁTOVKA 2. EMISE, AVERS

nejzdařilejší papírové platidlo vůbec. A. Mucha je rovněž autorem celé státovky, na jejímž aversu s vlnitým křížovým podtiskem je hlavní obraz umístěn pod oblouk do středu. Barva státovky přechází z hnědé, na červenou a dole na úzký pás modré barvy. Hlavním obrazovým motivem je zde slovanská rodina: po levé straně je sedící postava ženy s vřetenem, u jejích nohou vyrůstá rozkvetlý keř; po pravé straně je sedící postava muže s loveckým nožem na opasku, objímající levou rukou dítě (hochu) a pravou rukou mu ukazuje na v dále se rýsující Pražský hrad. Oblouk se dole sbíhá s ornamenty do kozlích hlaviček. Vpravo dole je modrým písmem jméno autora: ALF. MUCHA.

Rubová strana státovky je v barvě hnědo-červené. V levém horním rohu jsou ve věnci z lipových listů znaky Čech, Moravy, Slezska a Slovenska. V pravém horním rohu je ve věnci z květů dívčí hlava, krytá šátkou. Mezi oběma je nápis REPUBLIKA ČESKOSLOVENSKÁ/ PĚT SET KORUN. Uprostřed je věnec z listů, květů, klasů a ovoce, uvnitř číslice „500“; po obou stranách sedí sokoly s těly obrácenými od sebe a hlavami otočenými vzad (tedy k sobě). V pravém dolním rohu je červeným písmem jméno autora: MUCHA (obr. 4). Státočka byla tištěna v tiskárně Česká grafická unie, Praha a její oběh byl od 20. října 1919 do 31. srpna 1922.

Další papírové platidlo sice není dílem Alfonse Muchy přímo, ale byl zde použit jeho motiv. Jedná se o státočku 2. emise z roku 1920 v nominální hodnotě 100 Kč. Autor je neznámý, státočka byla realizována v ateliéru tiskárny ABNCo (American Bank Note Company), New York.

Na líci vpravo je obraz Muchovy „Slovanské kněžky“, který byl původně použit na reklamní plakát pražské pojišťovny Slávie, která jej propůjčila na využití pro státočku. Modelem stála Josephine Craneová, dcera Muchova mecenáše Ch. R. Cranea. Samotný obraz se liší jen drobnými detaily. Autorem rytiny je Robert Savage (obr. 5).

Na rubové straně uprostřed byl umístěn obraz Hradčan s částí Malé Strany a Karlova mostu. Po levé straně je v oválném medailonku dívčí poprsí v kyjovském kroji, v pravém oválném medailonku je dívčí poprsí v piešťanském kroji. Bankovka byla zelené barvy, a proto se jí říkalo „zelené Hradčany“; zahájila tak tradici zelených státoček, která trvá dodnes. Je známá jako nejpopulárnější státočka z období první republiky a platila od 10. listopadu 1920 do 30. června 1939.



OBR. 6 AVERS A REVERS
ČESKOSLOVENSKÁ PĚTSETKORUNA Z R. 1923, STÁTOVKA 2. EMISE, ANULÁT
(NUMISMATICKÁ SBÍRKA MZM)



Další státovkou, jejíž autor je neznámý, je pětisetkorunová státoverka 2. emise z roku 1923. Autorství patří ateliéru tiskárny ABNCo (American Bank Note Company) v New Yorku. Autorem rytiny je Edwin Gunn a autorem státního znaku je Harold Osborn.

Alfons Mucha se na tomto platidle podílel portrétem hlavy legionáře vpravo v medailonu, v pozadí jsou lipové listy.

Na rubu je vyobrazení lva podle obrazu Rosy Bernhauerové „Lions at home“ (lví rodina); obraz dítěte je z rytiny „Peace“ (mír) od Alfreda Jonese, kterou vyryl James Smillie. Obraz této státovky, která platila od 25. ledna 1924 do 31. prosince 1931, byl později použit s obměnami v červené barvě i pro pětisetkorunu v roce 1929 (obr. 6).

Posledním Muchovým dílem na poli papírových peněz je bankovka v nominální hodnotě 50 Kč z roku 1929. Jedná se o bankovku vydanou již Národní bankou Československou, jejíž oběh byl od 27. dubna 1931 do 30. listopadu 1944; po druhé světové válce byla její platnost ještě krátce obnovena od 25. srpna 1945 do 31. října 1945.

Rytinu na bankovce vytvořil Karel Wolf a byla tištěna hlubotiskem již v nové tiskárně v Praze (Tiskárna bankovek Národní banky Československé).



OBR. 7 AVERS A REVERS
ČESKOSLOVENSKÁ PADESÁTIKORUNA, BANKOVKA Z R. 1929
(NUMISMATICKÁ SBÍRKA MZM)



Avers bankovky je rozdělen na dvě nestejně velká pole, v menším levém je v medailonku dívčí hlava z profilu s vlajícími vlasy (modelem mu měla stát jeho dcera Jaroslava), pod ní je velká číslice „50“. Hlavní pravé pole je utvořeno z obdélníkového ornamentálního rámu, v němž se střídají páry holubů a číslice „50“. Uvnitř rámu je pak umístěn text.

Revers bankovky je opět rozdělen na dvě nestejně velká pole. Větší levé je tvořeno ornamentálním rámem, který je velmi podobný rámu na aversu. Uprostřed je vyobrazena skupina mladého napůl oděného muže v popředí a mladé ženy v kroji v pozadí. Pravé menší pole je vyplněno obdobně jako na aversu ornamentálním obdélníkem, v jehož hořejší polovině je medailonek s rytinou alegorické dívčí hlavy, obklopené snítkou vavřínu a lípy. Ve spodní polovině je opět číslice „50“ (obr. 7).

Na závěr přehledu státovek a bankovek, které byly vytvořeny rukou Alfonse Muchy, nezbyvá než konstatovat, že patří mezi nejzdařilejší a nejkrásnější papírová platidla, a to nejenom u nás. Velká většina z nás by určitě i dnes měla ráda takový umělecký skvost ve své vlastní peněženke.

Poznámky:

- 1) VOREL, Petr: *Od pražského groše ke koruně české. Průvodce dějinami peněz v českých zemích*, Praha 2004, s. 333–348.
- 2) SÉM, Julius: *Papírové peníze na území Československa 1762–1975*. II. doplněné a rozšířené vydání, Hradec Králové 1977, s. 94.
- 3) BAJER, Jan: *Papírová platidla Československa 1919–1993. České republiky, Slovenské republiky 1993–1999*, Praha 1999, s. 44.
- 4) SÉM, Julius: *Papírové peníze na území Československa 1762–1975*. II. doplněné a rozšířené vydání, Hradec Králové 1977, s. 108–109.
- 5) SEJBAL, Jiří: *Základy peněžního vývoje*, Brno 1997, s. 344.
- 6) Autory lícni strany jsou Rudolf Rössler a Alois Mudruňka.
- 7) Tato stokoruna patří mezi nejvíce padělané československé státočky, u kterých známe 10 typů tištěných padělků různé kvality, např. na papíru bez vodoznaku.

Literatura:

- BAJER, Jan: *Papírová platidla Československa 1919–1993. České republiky, Slovenské republiky 1993–1999*, Praha 1999.
- HÁSKOVÁ, J. – KOŠTEL, M. – NOVOTNÝ, J. – PEKÁREK, J. – SURGA, L.: *Československé bankovky, státočky a mince 1919–1992*, Praha 1993.
- SEJBAL, Jiří: *Základy peněžního vývoje*, Brno 1997.
- SÉM, Julius: *Papírové peníze na území Československa 1762–1975*. II. doplněné a rozšířené vydání, Hradec Králové 1977.
- ŠŮLA, Jaroslav: *Budování československé měny po první světové válce*, Hradec Králové 1979.
- ŠŮLA, Jaroslav: *Přehled československé měny v letech 1918–1989*, in: *Měnové systémy na území českých zemí 1892–1993*, Opava-Praha, 1995.
- VLČKA, Ferdi: *Mince, státočky a bankovky české korunové měny*. Příručka pro sběratele. Praha-Plzeň 1941.
- VOREL, Petr: *Od pražského groše ke koruně české. Průvodce dějinami peněz v českých zemích*, Praha 2004.

ZUSAMMENFASSUNG:**Dagmar Grossmannová: Alfons Mucha als Autor des Papiergelds**

Mit der Entstehung des tschechoslowakischen Staates kam es 1919 zur Gründung der neuen tschechoslowakischen Kronen-Währung. Mit einem Teil der Papiergeldentwürfe wurde Alfons Mucha betraut. Es ist ihm zu verdanken, dass die neuen tschechoslowakischen Staats- und Banknoten ein hohes Niveau aufwiesen, betreffend des Inhalts gehören sie zu den besten tschechoslowakischen Scheinen des Papiergelds überhaupt. Die ersten tschechoslowakischen Staatsnoten wurden in mehreren Druckereien in Prag und im Ausland (in Österreich und USA) hergestellt, die Banknoten wurden ab 1928 in der neuen Banknotendruckerei der Tschechoslowakischen Nationalbank in Prag gedruckt.

Mgr. Dagmar Grossmannová, Ph.D. je vedoucí numismatického oddělení Moravského zemského muzea v Brně. Hlavním předmětem jejího bádání je mincovní a měnový vývoj spojený s územím Moravy, zaměřený především na středověké a novověké mincovnictví.

Vzhledem k tomu, že se naše setkání koná právě v Ivančicích, dovolím si ve svém příspěvku říci něco o vztahu Alfonse Muchy k jeho rodnému městu. Tímto tématem jsem se zabýval – i když jen velmi okrajově – už před více než třiceti lety jako historik ivančického muzea. Tehdy jsem v pramenech narazil na některá fakta biografické povahy, zejména z raného období Muchova života, která byla poněkud v rozporu s údaji, uváděnými v tehdy nepřilíš bohaté „muchovské“ literatuře. Protože se v Muchových biografiích s nesprávnými či nepřesnými údaji setkáváme stále, považuji za potřebné zmínit se také o těchto poznatcích znovu i v tomto svém referátu, kterým do jisté míry navazuji na drobný článek, publikovaný už v roce 1981 v regionálním sborníku *Jižní Morava*.¹⁾

Ivančice jsou nejen místem, kde se Alfons Mucha 24. července 1860 narodil, ale také městem, v němž prožil celé své mládí, více než čtvrtinu svého života. Na zdejší šestitřídní hlavní (později měšťanské) škole získal, pravděpodobně v letech 1866–72,²⁾ více než pouhé základní vzdělání. Ředitel školy, známý vlastenecký pedagog a organizátor místního kulturního a národního života Václav Novotný (mj. autor ve své době populárních vlasteneckých písní „Krásný hled, je na ten Boží svět“, „Moravan – toť chloubá má“ aj. a otec významného českého historika stejného jména), měl nesporně rozhodující vliv také na utváření Muchova silného, výrazně emotivního vlastenectví. O tom, že mladý Alfons byl už tehdy mezi svými spolužáky výraznější osobností, svědčí i jeden drobný detail – při oblíbené každoroční školní dětské slavnosti, tzv. „Školních radovánkách“, hrál v roce 1870 v komparsu žáků – vojáků jednu z významnějších rolí – pobočníka.³⁾ Václav Novotný pak také nasměroval, jak sám Mucha později uváděl,⁴⁾ jeho další životní kroky doporučením studia na tehdy nedávno (1867) zřízeném Slovanském gymnasiu v Brně.

Na brněnském českém gymnáziu strávil pět let, absolvoval však za tu dobu pouze tři ročníky. Jak dokládají zachované školní katalogy,⁵⁾ Alfons Mucha z Ivančic začal zde studovat ve školním roce 1872/73 třídu I.a. Primu absolvoval ještě se zdarem, studijními výsledky patřil k průměrným žákům, sekundu musel však už opakovat (úspěšně), stejně jako tercii – při jejím opakování však už úspěšný nebyl a tehdy velmi náročná středoškolská studia tak musel předčasně ukončit na konci školního roku 1876/77, ve svých 17 letech. Je tak trochu paradoxem, že milovník historie a budoucí malíř historických obrazů kromě jiných předmětů neprospěl také z dějepisu. Naopak důkazem vyhraněného zájmu a talentu byla výborná známka, kterou pravidelně získával v jediném předmětu – kreslení, které zde vyučoval známý malíř Josef Zelený. Na profesora Zeleného Mucha později vzpomínal s úctou i jako na člověka, který výrazně přispěl k jeho rozhodnutí věnovat se umělecké dráze.⁶⁾ Důvody předčasného ukončení středoškolského studia nebyly tedy sociální, jak se někdy traduje, ale mnohem prozaičtější, k nedostatečnému zvládnutí obtížného učiva přispívala i vysoká absence, za níž student Mucha dokonce dostal ředitelskou důtku.

Během pětiletého studia bydlel sice Mucha v Brně, ale se svým nedalekým rodiš-



BUDOVA OKRESNÍHO SOUDU V IVANČICÍCH, PŘED R. 1880
(FOTO Z ARCHIVU MUZEA V IVANČICÍCH)

těm, kde žili jeho rodiče a sourozenci, byl ve stálém spojení. Po předčasném ukončení studia se sem zcela pochopitelně vrátil a po roce začal pracovat u instituce, které již po dvě desítky let sloužil jeho otec Ondřej – u C. k. okresního soudu v Ivančicích. Také kolem tohoto Muchova jediného „řádného“ zaměstnání panují dosud různé legendy a nejasnosti, ať už se týkají jeho délky či ukončení. Pokoušel jsem se (před 30 lety) hledat pravdu v archivních dokumentech. V oficiálních seznamech zaměstnanců okresních soudů na Moravě se v inkriminovaném období let 1875–79 u ivančického soudu uvádí pouze Andreas Mucha jako úřední sluha 1. třídy s platem 300 zlatých, jeho syn se zde však nevyskytuje. Spisy Okresního soudu v Ivančicích z tohoto období se nezachovaly, až na ojedinělé výjimky. Mezi ně naštěstí patřil fascikl označený „Služební záležitosti“, kde se mezi různými písemnostmi z přelomu 70. a 80. let 19. století nalézaly i dva dokumenty, týkající se právě Alfonse Muchy. Prvním byla vlastnoručně psaná služební přísaha diurnisty Alfonse Muchy jako nedílná součást protokolu o jejím složení z 29. listopadu 1879. Druhý dokument je pro náš účel ještě významnější. Koncept úředního vysvědčení o zaměstnání s Muchovým podpisem a poznámkou o převzetí originálu totiž konstatuje, že diurnista Alfons Mucha byl u okresního soudu v Ivančicích zaměstnán od 1. října 1878 do 15. září 1881 jako písař a zapisovatel (Mundant u. Schriftführer) ve věcech civilních a trestních. Jeho práce je zde hodnocena velmi kladně. Zdá se, že odešel na vlastní žádost, nic nenasvědčuje propuštění pro nedbalost, či nějaké provinění.⁷⁾

Archivní doklady vypovídají tedy jasně o době zaměstnání – Alfons Mucha působil u ivančického soudu bez dvou týdnů plně tři roky, od svých 18 do 21 let. Jeho tehdejší pobyt v Ivančicích potvrzují i některé další dokumenty. Ve zdejším muzeu se nachází např. vyúčtování divadelního představení ivančických ochotníků, podepsané Alfonsem

1847
25

Ausgangspunkt:

Hier am 14. bez. 1847, wiewohl
Ebenfalls wird ferner be-
stätigt, dass Hr. Alfons Mucha,
der mit Ebenfalls am 1.
Oktober 1848 bis 15. November
1851 ferner als Herr Mucha
in Erwähnung gekommen ist,
dass dasselbe während dieser
Zeit mit bedauerlicher Folge
förmlich in Folge - in Erwähnung
gekommen war - dass dasselbe
hierbei gegeben wurde, sowie
weiterhin in der Erwähnung
bestand und dasselbe in der
Anzahl der Jahre 1847
in Erwähnung gekommen
Ludwigs bedauerlicher Folge
dass dasselbe bedauerlicher
gefallen worden kann.

mit 19. 11. 1881

Hr. Alfons Mucha in
Ebenfalls

Unterzeichnet
Hr. Mucha

Erinnerung

und am 14. bez. 1847
Alfons Mucha sind
Ebenfalls in der
Erwähnung über
seinem H. Erwähnung
erhalten.

Hr. Mucha

zu 15. November 1881

Muchou a jeho pozdějším švagrem F. J. Kubrem,⁸⁾ datované 19. 8. 1879. Oba mladí muži tehdy patřili k protagonistům místního kulturního života, a to nejen mezi zdejšími ochotníky. Pro obecní matriku vytvořil Mucha v roce 1881 ozdobný titulní list, který také signoval.

Z toho, co jsem zde uvedl, jednoznačně vyplývá, že Muchův pobyt ve Vídni jako malíře divadelních dekorací musel být podstatně kratší, než se dosud v literatuře uvádělo, resp. stále uvádí. Před požárem Ringtheatru (10. prosinec 1881) tam nemohl působit „asi rok“, jak se sám později zmiňoval, natož delší dobu, ale spíše jen několik týdnů od druhé poloviny září 1881. (Je proto také otázkou intenzita vlivu vídeňského prostředí na jeho ranou tvorbu, ale o tom mi nepřísluší zde spekulovat a dostávali bychom se také daleko mimo naše téma.) Jedno je však jisté – Alfons Mucha ukončením práce u ivančického soudu vykročil ve svých jedenadvaceti letech definitivně na uměleckou dráhu, která ho zavedla daleko mimo rodné město. Se svým rodištěm však kontakt nikdy nepřerušil, často se sem rád vracel a i při svém dlouholetém odloučení zůstával alespoň v písemném styku se svými četnými ivančickými přáteli a známými.

Důležitým pramenem nejen pro poznání Muchova vztahu k rodným Ivančicím je rozsahem nevelká, ale přesto velmi cenná sbírka korespondence, kterou umělec vedl s místními přáteli po dobu téměř padesáti let, uložená v ivančickém muzeu.⁹⁾ Jádrem a nejrozsáhlejší částí této sbírky jsou dopisy a pohlednice, které posílal svému nejlepšímu příteli, o dva roky staršímu Josefu Vávrovi (1858–1936), učiteli a pozdějšímu dlouholetému řediteli místní měšťanské školy a zároveň zakladateli a mnohaletému správci městského muzea. Adresáty několika dopisů byli další přátelé a známí z Ivančic, místní korporace i rodina (švagr Viktor Remunda, hodinář). Téměř z celé Muchovy korespondence přímo vyzařuje vřelá a hluboká láska k jeho rodišti, „*nejdražšímu, nejmilejšímu koutku v celém světě*“,¹⁰⁾ prohlubující se s plynoucími léty a nabývající až nostalgických tónů. Mnohé dopisy obsahují také celou řadu konkrétních faktů a informací k bližšímu poznávání Muchova života a díla.

Nejstarší Muchův dopis v této sbírce¹¹⁾ pochází z počátečního období jeho pařížského působení. Podle poštovního razítka byl odeslán z Paříže 20. října 1889, příjemcem byl přední ivančický stavitel a pozdější starosta města Josef Kočí. Dopis se týká dvou portrétů – Josefa Kočího a jeho ženy Marie – které Mucha maloval v Paříži nejen na základě své paměti, ale především podle poskytnutých fotografií.¹²⁾ Malíř informuje adresáta o odeslání obrazů a uděluje mu konkrétní pokyny k jejich ošetření. Zároveň se zmiňuje o svých dalších ivančických plánech – vymalovat na jaře následujícího roku presbytář farního kostela a vyzdobit rovněž interiér novostavby Besedního domu, který se stal centrem českého národního života ve městě. Kočímu o tom píše: „*Mnoho slyšel jsem také o té skvostné stavbě besedního domu v Ivančicích a to mne tak nadchnulo, že jsem spracoval velikou komposici z časů moravských ještě pohanských slovanů „Pod ochranou Svantovíta“ (boha války). Do takové národní bašty jako národní dům u nás nehodilo by se nic lépe.*“¹³⁾ Snad právě tento ivančický záměr stál u zrodu myšlenky vytvořit rozsáhlé dílo ze slovanských i českých dějin, velkolepou Slovanskou epopej – námět zamýšleného ivančického obrazu částečně koresponduje s druhým plátnem epopeje, Slavností Svantovítovou.

K realizaci obou ivančických záměrů však nedošlo, přestože Mucha do Ivančic občas zavítal i během mnohaletého pařížského pobytu. Asi na přelomu 80. a 90. let vzniklo i jeho doživotní přátelství s Josefem Vávrou, s nímž se v zimě 1893/94, kdy

Paříž, pátek 8. října

Velectěný pane Kočí!

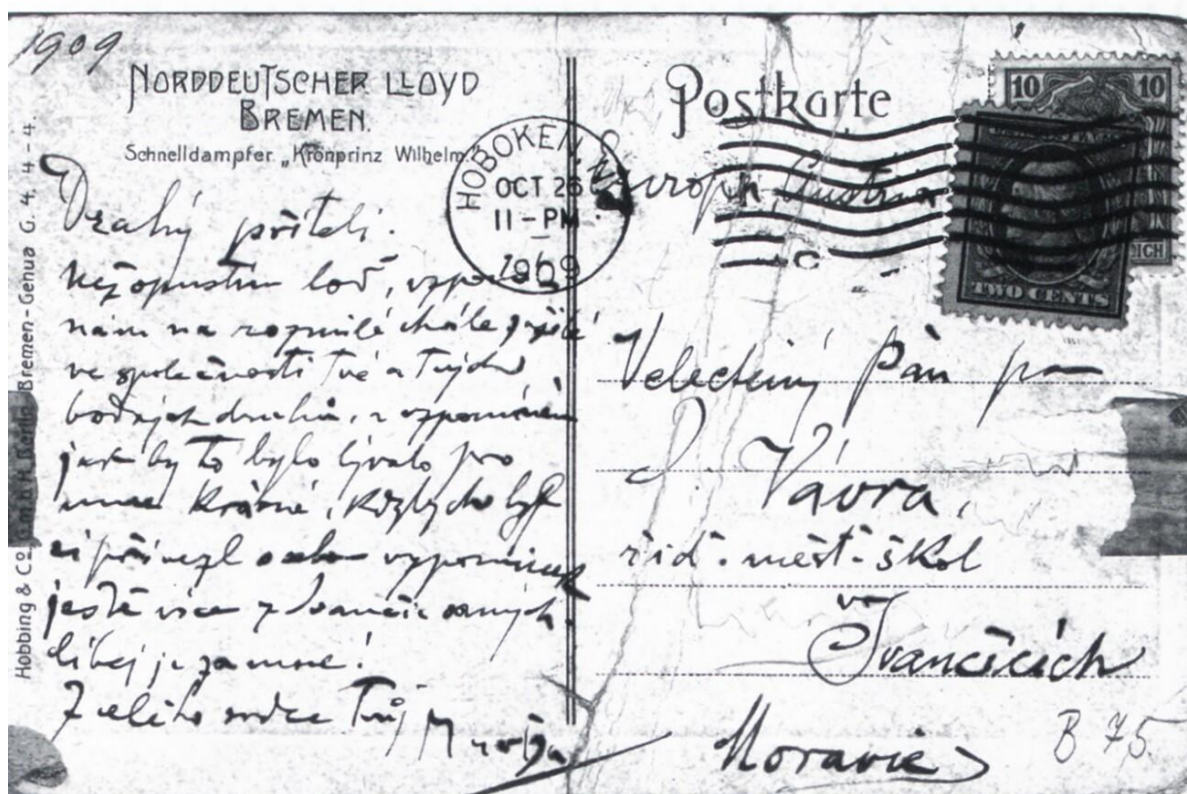
Včera excedoval jsem Vaše podobizny a doufám že ve čtyřech dnech šťastně dojdou. Vynasnažil jsem se, aby jste Vy i milost paní s nimi byli spokojeni. Fotografie, dle kterých jsem pracoval, vyčerpával jsem co do povahy co bylo možno nejvíce; je-li však snát některý barevný ton, buď v očích, tváři nebo ve vlasech poněkud nepravý, tak to oprava, vím, až přijedu na jaře do Francie, podle přírody; poněvadž by nejjemnější věci nelze si tak snadno pamatovat, a z fotografie barvy hledat je věc také poněkud nespo-
lehlivá. Mám ale za to, že jsem se mnoh-
o od přírody neodchyľil.

Přiložil jsem šedivě bílý lahvičku s lakem a štětec; po osmi dnech musí se oba obrazy tímto lakem důkladně přetrít,

se u svých sester v Hustopečích zotavoval po těžké nemoci,¹⁴⁾ čile účastnil také společenského života v Ivančicích. Vyplývá to z prvního dochovaného dopisu z dlouholeté vzájemné korespondence, psaného Vávrovi z Paříže na Velký pátek 1894: „*Odpust, prosím Tě, že jsem se nemohl, než odjedu, ještě jednou se rozveselit ve vašem roztočilém kroužku! Najednou zčista jasna padne na mně telegram, že mám přijet nazpět, přepravit své věci do salonu. Vystavuji čtyry obrazy z dějin....*“

Když v roce 1899 jmenoval už slavného umělce ivančický Čtenářský spolek¹⁵⁾ svým čestným členem, poděkoval Mucha z Paříže dopisem plným emocí za „*přemilé poselství*“ a hrdě se hlásil ke svému vlastenectví: „*Jsmе všichni spolubojovníci v těchže řadách pro týž ideál – rozšíření a zvelebení našeho národa českého, a já s chloubou přiznávám se k našemu táboru Ivančickému...*“.¹⁶⁾ Že nešlo jen o formální zdvořilost a že Mucha bedlivě sledoval místní politické a národnostní dění a také se v něm – alespoň citově a na dálku – angažoval, svědčí i další dva pařížské dopisy z přelomu roku 1900/01, rovněž adresované Čtenářskému spolku. V prvním, podepsaném „*Váš upřímný rodák a bratr moravský Mucha*“, ostře vytýká svým krajanům nesvornost a vzájemné spory, nahrávající agilní německé menšině ve městě, nedostatek lásky k národu i k „*rodné naší vlasti, drahé ztrýzněné a bolestné naší Moravěnce*“, a vyzývá je důrazně, aby zanechali svárů a neoslabovali „*naše národní síly zbytečně a nerozvázně*“. Celkový tón dopisu a pro Muchu neobvykle neurovnané písmo a četné podtrhování některých formulací svědčí o pisatelově značném rozrušení. Druhý dopis, psaný o měsíc později a v klidnější, smířlivější tónině, je reakcí na asi mírně dotčenou odpověď představitelů spolku (její pravděpodobný obsah známe pouze z dochovaného konceptu), kteří se slavnému krajanovi snažili vysvětlit místní politickou situaci a za pravé viníky kritizovaného neutěšeného stavu označili některé lokální české politiky. Mucha sice přijal vysvětlení a nepřímou se členům spolku omluvil, ale nadále své rodáky vyzýval ke svornosti a usilovné národní práci: „*....podejme si ruce a vpřed za slávu, velikost a sílu naší milé vlasti a našeho rodného města*.“ Z obou Muchových dopisů je zřetelně cítit nejen opravdový zájem také o politické poměry v jeho rodišti, ale především jeho silně emotivní vlastenectví.¹⁷⁾ Svého už ve světě známého rodáka si v Ivančicích nesporně již tehdy velmi vážili a jeho názory přijímali s respektem. Představitelé města dokonce ocenili Alfonse Muchu udělením čestného měšťanství už někdy před rokem 1906. Historiograf města Augustin Kratochvíl totiž uvádí ve své monografii, vydané v tomto roce místním Musejním spolkem, v přehledu čestných měšťanů také Muchu Alfonse, akad. malíře v Paříži, a věnuje tomuto „*nejoblíbenějšímu a nejpopulárnějšímu souvěkému malíři v Paříži*“ větší pozornost rovněž v kapitole, věnované místním rodákům.¹⁸⁾

O silném, či spíše stále sílícím citovém vztahu mezinárodně uznávaného umělce ve vrcholném tvůrčím období k jeho rodnému městu svědčí celá řada dopisů, napsaných kolem roku 1910. Krátce před další cestou do Spojených států v roce 1909 žádá v dopise z Prahy přítele Vávru o zaslání několika fotografií Ivančic na svou adresu v New Yorku a zároveň vyjadřuje lítost nad neuskutečněnou návštěvou Ivančic a vzpomíná na tu předchozí: „*Nejvíce jsem tím trpěl sám, neb jsem se tolik, tolik těšil na Ivančice a na všechny své drahé přátele. Ani nevěříš, jak mne radostně osvěžil můj malý výlet na sv. Jakubské pouti. Byl to pro mne jeden z nejkrásnějších dnů v mém celém životě!*“ V podobném duchu píše i na pohlednici, poslané z paluby „rychlodupníku“ Kronprinz Wilhelm krátce před přistáním v New Yorku. Ivančice pak Mucha navštívil hned v následujícím roce, po svém definitivním návratu do vlasti. Tehdejšímu starostovi města



POHLEDNICE A. MUCHY ZASLANÁ J. VÁVROVI Z PALUBY „RYCHLOPARNÍKU“ KRONPRINZ WILHELM, 29. 10. 1909, RUB (REPRODUKCE Z ARCHIVU MUZEA V IVANČICÍCH)

Josefu Kočímu, kterého před dvaceti lety portrétoval, pak poděkoval za „*krásné chvíle zažité u nás mezi svými drahými rodáky*“ dopisem ze zbirožského zámku, kde na dlouhá léta práce na Slovanské epopeji našel svůj ateliér i dočasný domov.

Přes značné vytížení monumentální prací, kterou sám považoval za vyvrcholení svého životního uměleckého snažení, neodmítl Vávrovi žádost o vytvoření plakátu pro krajinskou výstavu v Ivančicích, chystanou na léto roku 1913. Několik Muchových dopisů Vávrovi z přelomu roku 1911/12 přináší řadu podrobností o vzniku návrhu tohoto plakátu, na němž Mucha použil i svůj oblíbený motiv ivančické kostelní věže. Od Vávry si proto vyžádal konkrétní fotografii: „*Ta velká, z doby opravy věže, je totiž skoro perspektivicky nezkrácena... případně ještě nějakou tipickou fotografií*“. Mucha sám také projednal tisk plakátu u „svého“ pražského tiskaře – firmy V. Neubert, která už dříve vytiskla čtyři jeho jiné plakáty. Zhotovení návrhu neprobíhalo bez problémů, komplikovala ho zejména Muchova práce na epopeji, včetně studijní cesty na Balkán. Plakát byl sice vytištěn, stejně jako barevná pohlednice s jeho zmenšeninou (rovněž tisk V. Neuberta), výstava se však nakonec vzhledem k jistým organizačním problémům neuskutečnila. Nedošlo tak ani k vystavení několika Muchových prací, které měly být vrcholnou součástí „uměleckého odboru“ ivančické krajinské výstavy, nad níž se Mucha na Vávrovo přání uvolil převzít patronát. Mezi pracemi, které zde hodlal vystavit, měl být i cyklus Blahoslavenství, který se (asi od r. 1906) nacházel ve sbírkách obrazárny Zemského muzea v Brně.

Mucha však ve vzájemné korespondenci řešil v této době s Vávrou nejen technické problémy, spojené s plakátem a vystavením vlastních prací, ale také některé osobní a rodinné záležitosti. Jednou z nich bylo vyhledání vhodné dívky z Ivančic jako pečo-

vatelky o malou dceru manželů Muchových Jaroslavu, druhou pak zajištění dodávky proslulé ivančické delikatesy, dodávané i na císařský dvůr ve Vídni, chřestu neboli špaglu. Mucha na konci dubna 1912 Vávrovi psal: „...*dlouho už si slibuju, sobě i našim, že na vaneckém špaglu přežiju celou jeho saisonu...*“ a žádal ho o zprostředkování pravidelných zásilek chřestu od některého z místních pěstitelů do Zbirohu.

Vraťme se však ještě k Muchovu oblíbenému motivu. Výrazná dominanta města, mohutná věž farního kostela, se v Muchově díle objevuje několikrát. Samostatně už na jedné z jeho prvních datovaných kreseb (1878), jako ústřední motiv známé „Vzpomínky na Ivančice“, malované v Paříži roku 1903, a kromě zmíněného plakátu¹⁹⁾ je vidět i v pozadí jednoho z prvních monumentálních pláten Slované epopeje, „Bratrské školy v Ivančicích“ z roku 1914. Při projektu svého cyklu nemohl umělec opomenout jednu z nejslavnějších epoch historie rodného města, kdy se Ivančice v 16. století staly centrem Českých bratří, sídlem jejich biskupů včetně Jana Blahoslava, kdy zde spolu s bratrským gymnáziem působila proslulá tiskárna, později přenesená do Kralic.²⁰⁾ Také pro práci na tomto obraze si vyžádal z Ivančic od učitele Roberta Knorra, známého i jako dobrého fotografa, několik fotografií poměrně dobře dochovaných městských hradeb a opět kostelní věže. V textu nedatovaného (asi 1913) dopisu jsou i Muchovy náčrtky potřebných záběrů. Konkrétně požadoval pohled na věž a na jednu z bašt ze zahrady tzv. Zozulova domu (rozlehlý dům v ulici Ve Sboru s větší zahradou, přiléhající zvenčí k městské hradbě, patřil v 18. a 19. století přední kupecké rodině italského původu Zozuli di Salino) a případně i snímky dalších bašt. Do zahrady tohoto domu, který byl tehdy omylem považován za budovu, v níž se ve 2. polovině 16. století nacházelo centrum bratrské vzdělanosti s vyšší školou – gymnáziem, pak Mucha umístil děj obrazu. Fotografie mu při tvorbě nesporně pomáhaly, aby na svém plátně relativně věrně, podle skutečnosti zachytil zahradu, ohraničenou hradbou s baštami, s kostelní věží v pozadí.

Usilovná práce na Slované epopeji a později i dalších, někdy opět monumentálních dílech (luneta pro pražský pěvecký spolek Hlahol, historický obraz pro záložnu v Nymburce), časté zahraniční cesty a posléze asi také přibývajícím věkem bránily Muchovi, zejména v poslední dekádě jeho života, ve vytoužených častějších návštěvách rodného města. Z mnoha dopisů a lístků z této doby je zřejmý smutek nad neuskutečněnými návraty, a naopak velká radost z příležitostných návštěv a setkání s přáteli. Zejména radostně prožíval návštěvu svatojakubských poutí (konec července), přímo spjatých se dnem svého narození: „*Hlavně o tomto svátku vždycky jsem cítil, jak jsem spoután se svým rodištěm.*“²¹⁾ Při jedné z posledních návštěv ivančické pouti u kostelíka sv. Jakuba je zachycen na fotografii spolu se známým ivančickým insitním malířem Jakubem Svobodou, prodávajícím na stánku své obrázky.

Nejvíce o Muchových pocitech vypovídají zejména jeho dopisy Josefu Vávrovi. Návštěvy rodiště se snažil spojovat především se svátečními událostmi. Výmluvně o tom píše v jednom z posledních dopisů, na konci října 1935: „*Měl jsem jistou naději, že se letos, ať na sv. Jakuba, tak na sv. Václava, tak na hody – a taky na dušičky – a co mě zůstává teď? Vánoce? Nový rok? Tři kráží – masopust? To by byly tak patníky, o nichž by se dalo mluvit – hlavně doufat...tolik rád bych se potěšil tím naším hnízdečkem!*“ V plánovaných návštěvách mu několikrát zabránily i jiné neodbytné příčiny než pouhá umělecká práce a cesty. Slavnostního svěcení zvonů na konci května 1925 se nemohl zúčastnit, když do Prahy přijel americký mecenáš, „*můj Ameríkán*“ Charles Craine,

B 42

snadné. Byl by i rád navrhl
ten nápis, ale nevím správně
toho textu a tak jsem toho raději
nechal.

Aby se mohl ten nápis přece správně
umístit připojijí: zde návrh na celý
plátek:



tedy na horně - dole, červeným
písmem na seděpudě.
~~písmem samým by i rád navrhl,~~
aby se k celku hodilo, ale
jak mohl? Nejlépe, a aby i sám se
autotitlo připojijí: zde abecedu,
pomocí které se to dá více
zřetelně. Šikona' není mla - a
už to bude!

Tu abecedu, k ořlipocho?
K upotřebení přikládám na
přeláskan' lističek.

DOPIS A. MUCHY J. VÁVROVI, 30. 4. 1912, 2. STRANA
(REPRODUKCE Z ARCHIVU MUZEA V IVANČICÍCH)

svatojakubskou pouť v roce 1934 musel zase oželet, když od francouzského vyslance v Praze přebíral řád Čestné legie. Svého přítele Mucha také často, někdy i dost podrobně, informoval o své práci a cestách, domácích i zahraničních. V letech 1911–15 psal o počátku prací na Slovanské epopeji, roku 1921 z New Yorku o úspěchu výstavy v USA, o rok později z Bělehradu o své cestě do Srbska a Bulharska i o dokončení návrhu na Řád Bílého lva, roku 1926 o dokončení práce na epopeji, v dalších letech o jejím vystavení v Praze a následném uložení v depozitáři. V posledním dopise z 14. března 1936, necelý měsíc před Vávrovou smrtí, se zmiňuje nejen o problémech s umístěním monumentálních pláten, ale i o naději na jejich trvalejší vystavení v bývalém klášteře „U hybernů“ v samém centru Prahy, a široce líčí přípravy na svou velkou retrospektivní výstavu v Paříži. Téměř v žádném dopise Mucha neopomněl pozdravovat všechny své



VLEVO OPRAVA NAKLONĚNÉ KOSTELNÍ VĚŽE V IVANČICÍCH, 1879
(FOTO Z ARCHIVU MUZEA V IVANČICÍCH)

VPRAVO NÁVRH ALFONSE MUCHY NA POMNÍK JANA BLAHOŠLAVA V IVANČICÍCH, 1926
(REPRODUKCE Z ROČENKY MUSEJNÍHO SPOLKU 1929, ARCHIV MUZEA V IVANČICÍCH)



Alfons Mucha

ALFONS MUCHA NA NÁVŠTĚVĚ V IVANČICÍCH, FARNÍ ZAHRADA 1932.
SEDÍCÍ ZLEVA: JOSEF VÁVRA, ALFONS MUCHA, FARÁŘ P. ADOLF TESAŘ, ANTONÍN PROCHÁZKA,
STOJÍCÍ: KATECHETA P. KAREL ŠVÉDA
(FOTO Z ARCHIVU MUZEA V IVANČICÍCH)



SETKÁNÍ ALFONSE MUCHY S JAKUBEM SVOBODOU NA POUTI V IVANČICÍCH, 1932
(FOTO Z ARCHIVU MUZEA V IVANČICÍCH)

ivančické přátele, které několikrát také přímo vyjmenovává.

Neustále také sledoval – i díky své nesporně dosti rozsáhlé korespondenci s přáteli, rodinou a známými – veřejné dění ve svém rodišti, a podle svých možností také pomáhal. Velký zájem projevoval o rozvoj ivančického školství, v roce 1919 proto (v doušce dopisu Vávrovi) uvítal zřízení gymnázia: „*Z realn. gymnasia mám velkou radost!!!*“ a o dva roky později se zmiňuje o své blíže nespecifikované intervenci na ministerstvu vyučování. V roce 1923 se angažoval v otázce postátnění gymnázia Jana Blahoslava, které bylo dosud matičním ústavem. Vávrovi o tom píše: „*Stran gymnasia podniknu všechny kroky... Vždyť jsem už v té věci dříve pracoval, tak je spravedlivo, abych pomá-*

hal je skoncovat důstojně.“ Znovu zasáhl i o devět let později v roce 1934, kdy gymnázium dokonce hrozilo zrušení: „*Bolelo by mne velice, kdyby kulturní práce takového významu, jakého je škola v Ivančicích, musela ustoupit před zájmy méně nutnými.*“²²⁾ Podporoval také snahy o postavení pomníku Jana Blahoslava, ivančického biskupa Jednoty bratrské, velké postavy nejen ivančické historie, ale i českých kulturních dějin, a přispěl kromě financí také vlastním, i když nakonec nerealizovaným návrhem. V několika dopisech probírá s Vávrou svůj návrh a slibuje hledat finanční podporu na realizaci pomníku také v rámci své chystané cesty do Spojených států u tamních krajanů a bratrských sborů.²³⁾ V roce 1927 vytvořil titulní list pro městskou kroniku.

Alfons Mucha jako velký český vlastenec měl vždy blízko k sokolské ideji, která se odráží také v jeho díle. Hlásil se proto i k ivančickému Sokolu, pro který už v roce 1888 navrhl prapor.²⁴⁾ O deset let později (1898) ivančická sokolská jednota údajně uspořádala výstavu Muchových plakátů a reprodukcí, jak se zmiňuje místní sokolská kronika.²⁵⁾ V roce 1921 Mucha radostně přivítal vybudování sokolovny (otevřena 1922) a roku 1932 přispěl na rozšíření jejího prostor, mj. částkou tři tisíce Kč. Víme to ze dvou dochovaných dopisů, které v létě 1932 psal ivančickému lékaři a dlouholetému starostovi místního Sokola MUDr. Františku Fischerovi, který přímo od malíře kupoval jeho obraz „Vánoce“. V prvním Mucha píše o svém niterném vztahu k obrazu, který maloval v roce 1920 v New Yorku jako vzpomínku na dětství v Ivančicích, ve druhém potvrzuje, že přijal od adresáta za obraz částku 20 tisíc Kč a ze zbývajících doplatku smlouvené ceny (5 tisíc) věnuje 3 tisíce na rozšíření sokolovny. Jedna z posledních (či dokonce poslední?) Muchových cest do rodného města se uskutečnila při oslavách 50 let ivančického Sokola v roce 1937. Tomuto jubileu věnoval kresbu, jejíž reprodukce ozdobila pamětní spis (originál se dnes nachází ve sbírkách ivančického muzea).

Poslední poctu slavnému rodáku a čtenému měšťanu vzdalo město Ivančice v den jeho skonu 14. července 1939, jen několik dní před oblíbenou svatojakubskou poutí. Černé prapory zavlály nejen na radnici, ale také na rozhledně, pojmenované Muchovým jménem, vybudované na kopci Réna nad městem. O pět dní později se na vysehradském Slavíně také zástupci Ivančic rozloučili s mužem, „*jehož umělecká tvorba svým významem přesáhla hranice naší vlasti*“,²⁶⁾ který však přesto na své rodiště nejen nikdy nezapomínal, ale naopak se vždy k němu hrdě a s láskou hlásil.

Poznámky:

- 1) VANĚK, Jiří: *Alfons Mucha a Ivančice*. Jižní Morava 1981. Vlastivědný sborník, roč.17, sv.20, s.230–234.
- 2) Školní katalogy ani jiné písemnosti školy z těchto let se bohužel nezachovaly.
- 3) „Radovánky“ založil na poč. 30. let 19. stol. vlastenecký kněz Tomáš Procházka, konaly se až do konce 19. stol. Starší část jejich historie vylíčil V. Novotný ve spisku Školní radovánky v Ivančicích 1830–1870. Brno 1870.
- 4) *Alfons Mucha vypravuje*. In: Lidové noviny, 22.7.1939 an. Nesporně upravené, údajně 10 let staré vzpomínky vyšly v osmi pokračováních v poledním vydání LN od 22.7. do 2.8.1939. Dětství v Ivančicích a brněnského pobytu se týkají pouze první dvě (22. a 24.7.) a obsahují jen málo konkrétních údajů, přesnější časové údaje pak zcela chybí.
- 5) Archiv města Brna, sign. M 51, i.č. 6–10.
- 6) *Alfons Mucha: Moje vzpomínky na Brno*. In: Národní noviny, Brno, 21.6.1927. Otištěno v jubilejním sborníku 60 let českého gymnasia v Brně, Brno 1927, a opakovaně v dalších jubilejních sbornících První české gymnasium (Brno 1967) a Tradice gymnázia, díl V. (Brno 1997).
- 7) Státní okresní archiv Brno-venkov v Rajhradě, sign. A–21, i.č. 298, II, 1877/25



ALFONS MUCHA, TITULNÍ KRESBA K SOKOLSKÉMU PAMÁTNÍKU,
KRESBA TUŽKOU, SIGN., NEDAT.
(FOTO Z ARCHIVU MUZEA V IVANČICÍCH)

- 8) Filip J. Kuber (1858–1913), ivančický rodák, se oženil s Muchovou sestrou Annou. Od r. 1889 do své smrti organizátor českého národního života v Hustopečích u Brna. Srov. NEZHODOVÁ, Soňa: *Alfons Mucha a Filip Kuber*, Hustopeče 2008.
- 9) Obsahuje více než sto inv. čísel, z toho asi polovinu tvoří dopisy, dále pohlednice aj.
- 10) Napsal v poděkování za blahopřání k 70. narozeninám starostovi a městské radě, dat.

- 4.8.1930.
- 11) Nepočítáme-li k dopisům nedatovaný dvoulíst s veršovaným dětským přáním rodičům k Novému roku (asi 1870?), podepsaný Alfons.
 - 12) Oba obrazy jsou dnes ve sbírkách ivančického muzea.
 - 13) U citací ponechávám původní znění a pravopis.
 - 14) NEZHODOVÁ, c.d., s.4
 - 15) Čtenářský spolek (zal. 1866) byl nejvýznamnějším českým spolkem v Ivančicích a po pěveckém spolku Ivan (1865) také druhým nejstarším.
 - 16) Dopis dat. 25.1.1900 je vlepen v Památníku Čtenářského spolku, uloženém v muzeu v Ivančicích (dále MI).
 - 17) První dopis dat. Na den Mláďátek 1900, druhý 17.1.1901.
 - 18) Kratochvíl, Augustin: Ivančice, býv. král. město na Moravě. Ivančice 1906, s. 315 a 323.
 - 19) Originály všech tří prací jsou ve sbírkách MI.
 - 20) Více o bratrském sboru v Ivančicích viz např.: ŠEBELA, L. – VANĚK, J.: *Hromadný nález ze studny v areálu býv. bratrského sboru v Ivančicích*, Ivančice 1985, kap.1, s.5–18. Zde i dal. literatura a prameny.
 - 21) V dopise Vávrovi, Kyšperk 22. 7. 1934.
 - 22) Dopis Vávrovi, dat. 19.8.1934.
 - 23) Několik dopisů Vávrovi z let 1925–26.
 - 24) Sokolský prapor, vyšíty podle Muchova návrhu, je pravděpodobně ten, který se dnes nachází ve sbírkách MI.
 - 25) Uložena v MI.
 - 26) Ze smutečního projevu náměstka starosty J. Říhy, cit. z Ivančického zpravodaje, zvl. číslo, srpen 1939.

ZUSAMMENFASSUNG:

Jiří Vaněk: Alfons Mucha und die Stadt Ivančice

Ivančice ist nicht nur die Geburtsstadt von Alfons Mucha, sondern er verlebte dort auch seine ganze Jugend. Er kehrte nach der vorzeitigen Beendigung seines Studiums am Gymnasium in Brünn hierher zurück. Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts arbeitete er drei Jahre lang auf dem hiesigen Kreisgericht. Dann ging Mucha nach Wien und später nach Paris, doch er besuchte immer wieder seine Geburtsstadt. In dieser Zeit entstand seine langjährige Freundschaft zu Josef Vávra, dem Lehrer und späteren langjährigen Direktor der örtlichen Bürgerschule und zugleich Gründer und langjährigen Verwalter des Stadtmuseums. Aus dem Briefwechsel mit den Freunden in Ivančice geht Muchas Interesse am politischen Geschehen in der Stadt hervor, mit der ihn bis zu seinem Tod ein außerordentlich starkes Gefühl verband (er setzte sich beispielsweise für die Entwicklung des Schulwesens in Ivančice ein). In Muchas Arbeiten lässt sich wiederholt sein beliebtes Motiv finden, und zwar die größte Dominante der Stadt, der mächtige Turm der Pfarrkirche (z.B. in der bekannten „Erinnerung an Ivančice“ oder im Hintergrund auf einem der monumentalen Leinwände des Slawenepos „Die Bruderschule in Ivančice“).

PhDr. Jiří PhDr. Jiří Vaněk je historik a muzejník, v letech 1972 – 1985 působil v Muzeu v Ivančicích; později v Muzeu města Brna, kde završil v závěru profesního života své působení v muzejnictví jako ředitel tohoto muzea. K odborným zájmům dr. Vaňka patří především regionální historie, zejména Brna a hradu Špilberku, muzejnictví, historické zbraně atd.

Hana Fadingerová

Povědomí o osobnosti umělce nestojí jen na znalosti jeho tvorby, ale je tvořeno také poznáním jeho individuálního osudu a studiem historických a společenských okolností jeho umělecké činnosti. Všestranný secesní tvůrce Alfons Mucha je ve sbírkách Muzea v Ivančicích, pobočce Muzea Brněnska, zastoupen nejen výtvarnými díly, ale také různorodými materiály dokumentární povahy. Jde hlavně o výstřižky z českého i světového tisku z širokého časového období od 90. let 19. století až po 80. léta 20. století, dále o rukopisné poznámky a korespondenci, koncepty projevů a dopisů, dobové fotografie a katalogy výstav. Soubor obsahuje také novodobé aukční a výstavní katalogy. Zpracování těchto dokumentů je teprve na počátku, ale je zřejmé, že může přispět k zplastičení obrazu známého umělce. Z rozmanitého celku zde budeme věnovat pozornost několika dokumentům, které přinášejí doplnění poznatků o tvorbě i osobnosti Alfonse Muchy, ať už se jedná o konkrétní fakta nebo spíše o interpretační závěry.

První soubor dokumentů, o kterém se zmíníme, je několik zápisníků s rukopisnými poznámkami Muchovy dcery. Jaroslava Muchová se narodila v roce 1909, za pobytu manželů Muchových ve Spojených státech amerických a zemřela roku 1986. Byla malířkou a restaurátorkou. Spolu se svým druhým manželem, akad. malířem Vladimírem Teršem, restaurovala plátna Slovanské epopeje před jejich umístěním v Moravském Krumlově. Její zápisky měly s největší pravděpodobností sloužit jako příprava pro práci na biografii Alfonse Muchy, kterou Jaroslava Muchová plánovala napsat podobně jako její bratr Jiří.¹⁾

Záznamy Jaroslavy Muchové se týkají rodinných událostí, umělecké tvorby otce i různých historických okolností jeho života. Jsou zde i výpisky z Muchovy korespondence a poznámek. Sešity rukopisů nejsou datované, ale pocházejí zřejmě z 60.–80. let 20. století, i když mohou obsahovat i opisy starších textů a vzpomínek.

OPONA PRO DEUTSCHES KASINO

Část poznámek Jaroslavy Muchové se váže k jednomu konkrétnímu dílu Alfonse Muchy z fondu Muzea v Ivančicích, jehož datace a určení jsou stále poněkud sporné. Jedná se o tzv. *Alegorii dramatických umění* (obr. 2). Rozměrná malba temperou na plátně znázorňuje tři alegorické figury. Ústřední postava, žena s věncem a vavřínovou ratolestí, představuje Drama, zasněná dívka vlevo je Poezie, melancholická žena vpravo znázorňuje Tragédii a šašek na pravém okraji Komedii. Výjev je rámován bohatou dekorativní bordurou. Této malbě nebyla dosud v muchovské literatuře věnována větší pozornost. Objevuje se pouze v několika výstavních katalogích, kde je časově zařazena buď do Muchova raného pařížského období, okolo roku 1890,²⁾ nebo je naopak spojována až s obdobím amerického pobytu, s dobou kolem roku 1908, kdy Mucha maloval nástěnné dekorace pro Německé divadlo v New Yorku.³⁾ Podívejme se, jak o tomto obraze vypovídají poznámky Jaroslavy Muchové, která vycházela ze



ALFONS MUCHA: ALEGORIE DRAMATICKÝCH UMĚNÍ, TEMPERA NA PLÁTNĚ, 150×390 CM
(MUZEUM BRNĚNSKA – MUZEUM V IVANČICÍCH, FOTO IRENA ARMUTIDISOVÁ)

sdělení ivančických rodáků. Uvádí se zde, že původním majitelem obrazu byl doktor Josef Keckeis, lékař a jeden ze zakladatelů německého spolku v Ivančicích. Údajně dostal oponu jako honorář za léčení rodiny otce Alfonse Muchy a posléze ji věnoval spolku pro jeho kulturní sál, tzv. Kasino. To by znamenalo, že malba vznikla ještě za života Ondřeje Muchy (nar. 1825), tedy přibližně na přelomu 80. a 90. let 19. století, kam oponu časově řadí část odborné literatury. Jaroslava Muchová také upřesňuje funkci malby a uvádí vzpomínku pamětnice, která zažila používání malby jako opony, která se nesvinovala, ale zvedala upevněná na rámu. V plátně prý byly také otvory, při restaurování malby překryté, kterými se nahlíželo do jeviště. Zrážející je však rozměr plátna, výška 150 cm, šířka 390 cm, který je pro oponu poněkud nedostatečný. Nemuselo však možná jít přímo o oponu, ale jen o suffitu, závěsnou dekoraci nad jeviště. Zápisky Jaroslavy Muchové ve věci tzv. opony tedy otevírají stejně mnoho otázek, jako navrhuji odpovědi.

K datování obrazu se dá také přistoupit z hlediska formálního srovnání s jinými Muchovými pracemi. Ústřední postava ztělesňující Drama se pozicí těla, kterou zaujímá, velmi podobá elegantní Pařížance, která byla hlavním motivem Muchova plakátu pro světovou výstavu pořádanou v Paříži v r. 1900. Existuje také Muchova fotografie modelky, pózující pro návrh na plakát světové výstavy, datovaná rokem 1898. Z toho lze soudit, že malba s Alegorií dramatických umění nemůže pocházet z počátku 90. let 19. století, jak uvádí starší literatura. Mohla vzniknout okolo roku 1900 ještě v Paříži nebo samozřejmě i později, v americkém období, protože je známo, že Mucha své kresebné studie i fotografie používal i s časovým odstupem.⁴⁾

V době okolo roku 1900 bylo s Alfonsem Muchou podle zápisů Jaroslavy Muchové sjednáváno také vytvoření „české opony“ pro ivančický český spolek Občanská



ALFONS MUCHA: POTRÉT JAROSLAVY, OLEJ NA PLÁTNĚ, OKOLO R. 1935, SOUKROMÁ SBÍRKA. (REPROFOTO Z: KRIMMEL, BERND; KOTALÍK, JIŘÍ / ED.: ALFONS MUCHA (1860–1939) – THE SPIRIT OF ART NOUVEAU. MÜNCHEN 1980)



VLEVO ALFONS MUCHA: NÁVRH PLAKÁTU PRO SVĚTOVOU VÝSTAVU V PAŘÍŽI 1900, KRESBA TUŽKOU A AKVAREL NA PAPÍRU, NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE (REPROFOTO Z: MUCHA, JIŘÍ: ALFONS MUCHA – MEISTER DES JUGENDSTILS. PRAHA 1965)
VPRAVO ALFONS MUCHA: FOTOGRAFIE MODELKY, 1898, MUCHA TRUST (REPROFOTO Z: MOUCHA, JOSEF; ŘAPEK, JIŘÍ: ALFONS MUCHA. PRAHA 2000)

Beseda (založený 1901). K realizaci však nakonec nedošlo, píše Muchová, a pro český spolek oponu s výjevem „Oldřich a Božena“ namaloval nejmenovaný místní učitel. Tato „česká opona“ je dnes také ve sbírkách Muzea v Ivančicích a díky poznámce Jaroslavy Muchové teď mohla být identifikována a připsána ivančickému amatérskému malíři, učiteli Janu Sovovi (1876–1919). Záhada Muchovy údajné opony, která zůstává stále otevřená, tak alespoň pomohla vyřešit jinou hádanku neurčené nalezené opony.

VYNALEZENÍ MODERNÍHO UMĚLCE

Vraťme se však zpět ke zmíněnému fondu dokumentárních materiálů. Obsahuje také poměrně obsáhlý soubor výstřižků článků z dobového tisku – francouzského, českého a amerického, které mají souvislost s osobou Alfonse Muchy. Tyto tiskoviny podávají o umělci různé doplňující věcné informace, které teď však ponecháme stranou. Budeme se věnovat tiskovinám americké provenience z období Muchova amerického pobytu mezi lety 1904–1910, které obsahovaly zmínky o umělci a Mucha si je zakládal nebo nechal posílat výstřižkovou službou. Pokusme se ukázat, jaký obraz tyto materiály o umělci vytvářely a jakou roli začala média na počátku moderní doby hrát v propagaci jeho umělecké práce a v jeho vztahu k veřejnosti.

Alfons Mucha byl v Americe známý díky svým plakátům pro divadelní turné slavné herečky Sarah Bernhardtové (1844–1923) a média mu věnovala pozornost od samého počátku jeho amerického pobytu. Jeho příjezd do New Yorku v březnu 1904 označoval americký tisk palcovými titulky – např. New York Daily News, ze 3. 4. 1904 ho vítal jako „největšího dekorativního umělce světa“. Český umělec byl v Americe skutečně populární. Noviny čtenáře průběžně informovaly o Muchově umělecké práci

SOCIETY

A. A. TOURING COMMITTEES ASSEMBLE.

Will have Canada in 1910. Mary Frank Ott in London.

Starts Made at Chicago. Touring Committee of the Automobile Club of America met at Chicago on Monday night.

MUCHA, POSTER PAINTER, FINDS IDEAL BEAUTY IN BRIDE-TO-BE

Mary Frank Ott, who is to become Mrs. Charles Ott, is a bride. She has a most and very beautiful face. She is one of the very few women of the Continent of Europe.



Man Give Whole Picture the Women. Read and Read in. Wanda Bear. France.

LADIES 4-IN-HAND PARADE ON TO-DAY

And by Mrs. Arthur Smith, Gen. Coaches. 1000. Parade in. Look to Fifth Avenue.

START AT 7:30 P.M. 11:30. City. Jay. "Dance of Coaches" will be given at 11:30 at 11:30.

NOTED FRENCH CARTOONIST, MUCHA, ILLUSTRATES HIS IDEA OF AMERICAN FEMALE BEAUTY



He has a most and very beautiful face. She is one of the very few women of the Continent of Europe.

VLEVO „MUCHA, POSTER PAINTER, FINDS IDEAL BEAUTY IN BRIDE-TO-BE.“

NEW YORK AMERICA, WEDNESDAY, MAY 2, 1906

VPRAVO „NOTED FRENCH CARTOONIST MUCHA ILLUSTRATES HIS IDEA OF AMERICAN FEMALE BEAUTY.“ THE WORLD, FRIDAY EVENING, APRIL 8, 1904

DAILY TRIBUNE: SATURDAY, FEBRUARY 26, 1910.

Mucha Completes \$10,000 Oil Portrait.



Alfred-Maria Mucha, who practically has completed an oil portrait of Mrs. Robert Leach, and her 1 year old son, Charles, visited a few friends to view the painting yesterday. The painter intends to leave tomorrow for New York on his return to Paris with his family.

The painting will be on exhibit at the Art Institute for a short time before it is taken to the residence of Mrs. Leach, who is the daughter of Charles F. Cross. Mucha first appeared prominently in 1895, when his portrait, painted for Mrs. Leach, was the greatest of all. For several years he gave up most of his time and best efforts to beautiful portraits. In 1902 he gave up the best of art and took up portraiture. His best work, in his opinion and that of many critics, are the more numerous of allegorical and historical scenes, the figures appearing in heroic and, which now hang in a series of public and private galleries of Europe.

COMPERS WARMS NEW PERIL. AN ATTACKED BY JAMES

The World Magazine

WHICH BEAUTIES WIN - English or American?

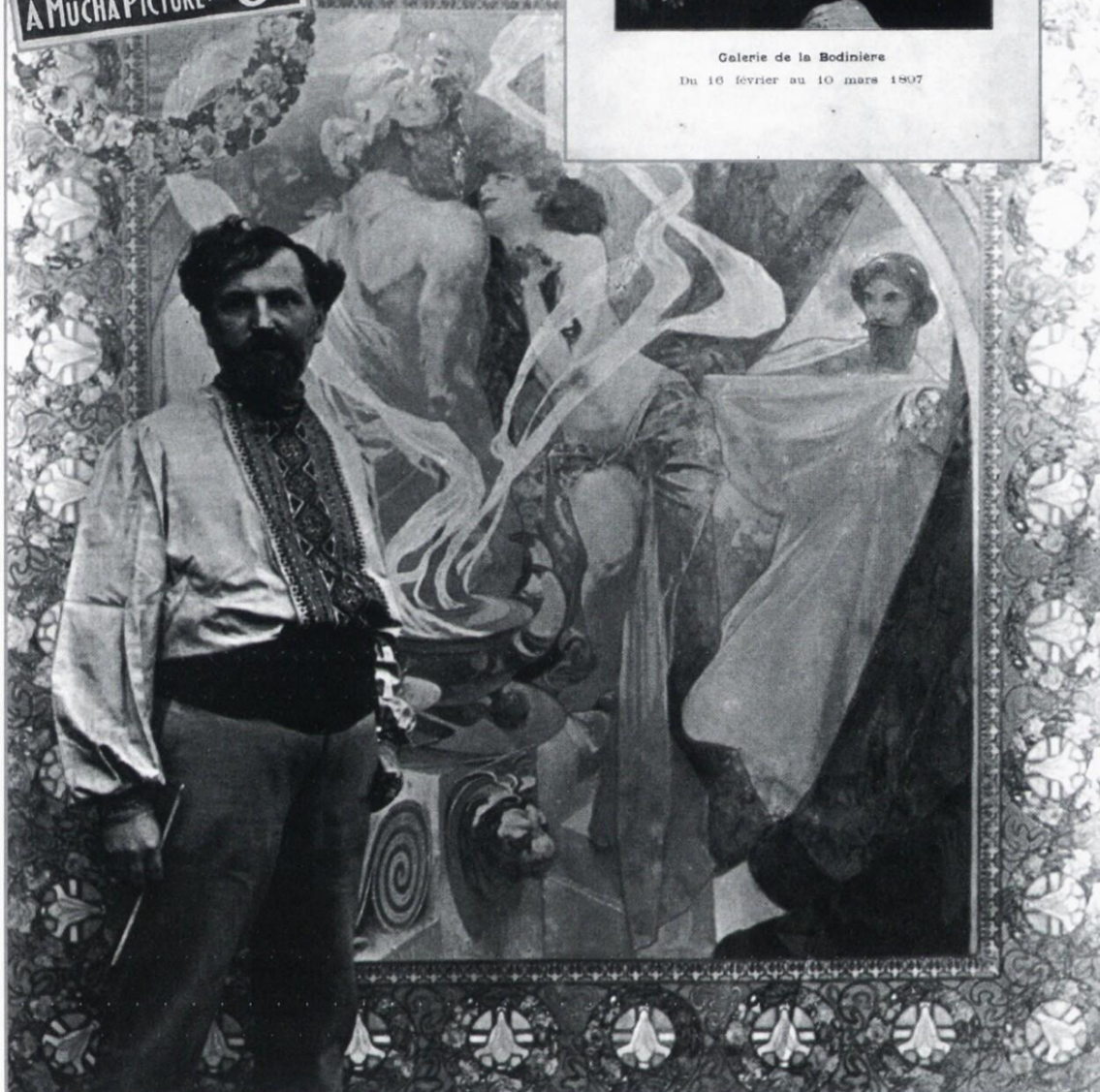
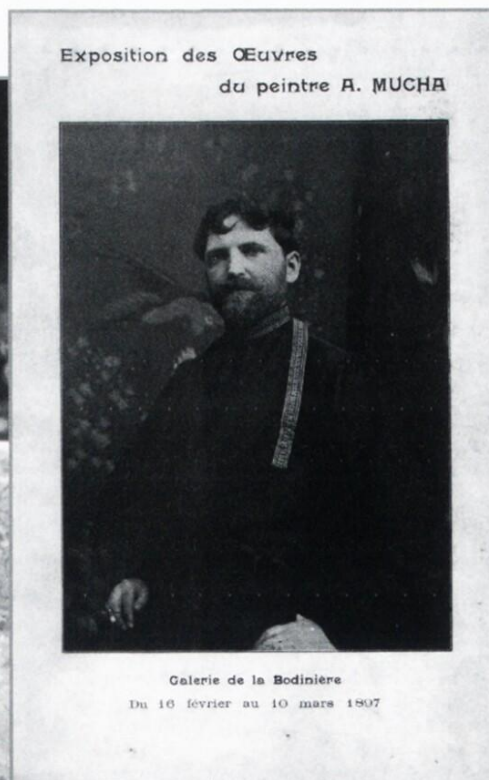
“The English Beauty is a Dream,” Says Mucha, “the American Girl is a Reality.”—Julian Mitchell Also is an Opinion and Sunday Well Readers May Decide for themselves.



THE ENGLISH BEAUTY IS A DREAM, the American girl is a reality. Julian Mitchell also is an opinion and Sunday Well Readers may decide for themselves.

„MUCHA COMPLETES \$10,000 OIL PORTRAIT.“ CHICAGO DAILY TRIBUNE, SATURDAY, FEBRUARY 26, 1910

„WHICH BEAUTIES WIN? ENGLISH OR AMERICAN?“ WORLD MAGAZINE, SUNDAY, JANUARY 19, 1908



VLEVO NAHOŘE FRIENDSHIP, NEW YORK SUNDAY NEWS, APRIL 1904.
(REPROFOTO Z: KOL. AUTORŮ: ALFONS MUCHA – ČESKÝ MISTR BELLE EPOQUE.
KATALOG VÝSTAVY. MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ, 16. 10.–24. 1. 2010)

VPRAVO NAHOŘE TITULNÍ STRANA KATALOGU
MUCHOVY PRVNÍ SAMOSTATNÉ VÝSTAVY V PAŘÍŽI V „GALERIE DE LA BODINIÈRE“ (1897)
ALFONS MUCHA PŘED SVÝM OBRAZEM QUO VADIS, ČERNOBÍLÁ FOTOGRAFIE, 1904, MUCHA TRUST (RE-
PROFOTO Z: MUCHA, JIŘÍ: ALFONS MUCHA – MEISTER DES JUGENDSTILS. PRAHA 1965)

a zveřejňovaly fotografie jeho nových obrazů i s podrobnostmi o jejich vzniku. Např. *New York World* z 19. 4. 1905 otiskl fotografii právě dokončeného oficiálního portrétu arcibiskupa Farleyho, u Muchy vzácného mužského portrétu. Doprovodný text mluvil o tom, že obraz byl vytvořen na základě čtyř sezení s modelem a bude brzy představen objednavateli.⁵⁾ Na konci Muchova amerického pobytu se v chicagských *Daily Tribune* z 26. února 1910 objevila fotografie jeho portrétu Craneovy dcery Roberty Leatherby a jejího syna s informací, že malíř dokončil práci za honorář 10 000 dolarů a představil své dílo ve svém ateliéru několika svým přátelům a příznivcům.

Jak dokládají novinové výstřižky ze sbírky ivančického muzea, americký tisk začal informovat nejen o Muchově umělecké práci, ale i o podrobnostech jeho společenského a soukromého života. Na stránkách novin se Alfons Mucha vyjadřoval k nejrozličnějším tématům. Hovořil s novináři o povaze amerického umění i o otázkách dámské módy a stylu.⁶⁾ Mucha se v amerických magazínech objevoval i lehce nevážně, v různých karikaturách. Jedna z takových humorných kreseb např. ukazuje, jak bravurní kresbou ilustruje svou představu ženské krásy.

O tom, že byl Mucha v Americe opravdu sledovanou populární osobností, svědčí také série článků, které se objevily v souvislosti s jeho chystaným sňatkem s Marií Chytilovou. Noviny *New York American* ze 2. května 1906 uveřejnily článek s názvem „Mucha, tvůrce plakátů, našel ideál krásy ve své budoucí manželce“ (obr. 8). Článek popisoval půvab a inteligenci Muchovy snoubenky a přidával smyšlené podrobnosti o okolnostech chystaného sňatku (obřad v malém kostelíku v hlubokých lesích za Prahou).

Uvedené příklady ukazují, jakým způsobem se na počátku moderní doby zmocnila umělce a umění rozvíjející se tisková média, noviny a magazíny, které neměly úzce odborné zaměření.⁷⁾ Je také vidět, jak si umělec skrze tiskoviny mohl zajistit publicitu, informovanost o své práci a tím i případný komerční úspěch. Musel ale také počítat s nebezpečím zkreslování svého obrazu na veřejnosti a se zásahy do vlastního soukromí. Alfons Mucha se při svém pobytu v Americe, kde vývoj v tomto směru předbíhal Evropu, s touto novou mediální relitou setkal a musel se s ní vyrovnat. Svým způsobem se ji naučit využívat a nebránil se prezentaci své osoby a tvorby i poněkud populárnějším způsobem – viz. např. karikatury a články o módě v dámských magazínech. Stal se vlastně sledovanou celebritou, jejíž názory a životní styl zajímaly nejširší publikum. Někdy však narazil i na negativní stránky mediálního světa – např. na zmíněný novinový výstřižek s článkem o své chystané svatbě vlastnoručně připsal: „Zrodilo se povětšinou ve fantazii žurnalisty.“

Ve světle těchto úvah o společenské reprezentaci umělce počátků moderní éry je možné také jinak vidět Muchovu fotografickou činnost. Při vytváření veřejného obrazu hraje médium fotografie významnou roli. Mucha byl jedním z prvních umělců, kteří nové možnosti fotografické techniky využívali.⁸⁾ Nejznámější jsou jeho snímky modelek v různých pózách, které pak využíval při další umělecké práci. Existuje však také množství Muchových portrétů a snímků, které ho zachycují v jeho ateliéru. Někdy jde přímo o autoportréty, jindy se jedná o záběry, které prý Mucha aranžoval a pak požádal druhou osobu, aby snímek pořídila, jak vzpomíná umělcův syn Jiří Mucha.⁹⁾ Některé z těchto fotografií pak byly použity jako doprovod v katalogu výstavy nebo se objevily v tisku. Staly se tak součástí umělcova mediálního obrazu nabízeného zvědavému publiku. Výřez z Muchova fotografického portrétu před jeho obrazem *Quo vadis*

Soustavné třídění příspěvků R. dle
„Encyklopedie tvorů v umění slovanském“ (1)

Předmět	historie malby	od kdy a užívání	kde se nachází original	kde předmět	je-li přívod domácího	jaké vlivy ho proměnila a čím
Zdobení covčelky kroje (muž. žen)						
Podvojky hlavy						
otuv						
Kuláštní odraz přímých alevostech						
Přimáření						
„ Křesť						
„ snatě						
„ pohyb						
„ slavnostech, na mstec						
Příchod jara						
velava leta						
„ podpisu						
„ žijí						
Skaly nástěnné						
mosaiky						
ornamentální						
malba na skle						
small						
icoby						
sochy						
plastické kříže						
medaile a pot.						
šperky						
Zdobení nádob						
výšivky						
Koberce						

TABULKA PRO POPIS PŘEDMĚTŮ V „ENCYKLOPEDII UMĚNÍ SLOVANSKÉHO“, PŘÍLOHA KONCEPTU
DOPISU A. MUCHY
(ARCHIV MUZEA BRNĚNSKA – MUZEA V IVANČICÍCH)

byl v upravené grafické podobě použit v New York Sunday News v dubnu 1904 spolu s oznámením jeho příjezdu a otištěním jeho grafického listu Přátelství (obr. 9 a 10).

Jiná fotografie Muchy v jeho ateliéru se objevila v r. 1897 ve zvláštním čísle Revue la Plume věnovaném Muchovi a byla také použita na titulní straně jedné z prvních Muchových samostatných výstav v galerii de la Bodinière v Paříži (obr. 11 a obr. 12).

Z výše uvedeného je vidět, že Mucha s veřejným použitím svých fotografií nějakým způsobem počítal. Musel být ostatně poučen fungováním reklamy, jejíž podobu svou

A.

Velečtený pane profesore,

Navazuje na naši rozmluvu přišel poslední návrhově v Sofii (Bělehradu, Záhřebě) na jaře minulého roku dovoluji vám předložit přiložený formulář, který by měl sloužit podklad uspořádání příspěvků k projektovanému dílu „Encyklopedie tvorů v umění slovanském“.

Abych pro toto dílo zajistil spolupráci nejvýznamnějších odborníků jihoslovanských, navštívil jsem, jak pamtujete, Bělehrad, Sofii, Záhřeb. Odborníky ruským, polským, českým jednal jsem v Praze.

Zde podávám seznam jmen učenců-odborníků, kteří se zaslíbili ke společné práci na tomto díle.

Jsou to:

Za Českoslovaný:	Prof. Niederle a Karel Chytil
Za Rusy:	Prof. Kondakov
" Srby: -	Prof. Bogdan Popović " Vladimir Petković " Miloš Vasić
" Chorvaty: -	" Gjuro Szabo, " Iveković
" Bulhary -	" Tkalčič " Filloff " Trčič
Francouzský byzantolog:	Gabriel Millet.

Velikou uspořádání díla a jeho výprava bude se dáti v Praze, proto prosíme pány spolupracovníky a příspěvky své laskavě posílati na adresu následující
Československo.

Národopisné muzeum
Praha -
Chotkovy Sady.

tvorbou spoluvytvářel. Navzdory tomu, že Alfons Mucha byl v biografii napsané svým synem Jiřím Muchou popisován jako naprosto nepraktický člověk neschopný řešit své obchodní záležitosti, se zdá, že se brzy naučil využívat příležitosti prezentovat svou uměleckou práci a sebe sama novými způsoby, které začala nabízet masová média na počátku moderní doby.

SLOVANSKÁ VZÁJEMNOST

Posledním z vybraných dokumentů ze sbírky Muzea v Ivančicích je nedatovaný rukopisný koncept dopisu z poválečného období, ve kterém Alfons Mucha představuje projekt velkoryse pojaté publikace, která měla nést název „Encyklopedie tvarů v umění slovanském“ (obr. 13). Na publikaci se měli podílet odborníci z různých slovanských zemí. Za Čechoslováky zde byl uveden slavista, archeolog a etnolog Lubor Niederle (1865–1944) a Karel Chytil (1857–1934), ředitel Uměleckoprůmyslového muzea a profesor dějin umění na Karlově Univerzitě (mimochodem strýc Muchovy manželky Marie Chytilové). Z ruské strany se měl projektu zúčastnit významný byzantolog Nikodim Kondakof (1844–1925), který od r. 1922 žil a vědecky působil v Praze. Dále jsou jmenováni spolupracovníci za Srby, Chorvaty a Bulhary; přizván byl i francouzský byzantolog Gabriel Millet (1867–1953). Záštitu nad podnikem převzala Československá akademie věd, jejímuž prezidentovi Maxi Švabinskému byl patrně dopis adresován. Muchův list je zakončen vzletnými slovy: „ /.../ dílo Encyklopedie tvarů ve slovanském umění má stát se zřídlem vlastních slovanských prostředků. K vyjádření vlastního slovanského cítění všem slovansky cítícím a slovansky tvořícím umělcům má tímto svým určením rozmnožit možnosti a obohatit výkonnost slovanského umělce k povznesení umění svého lidu pro slávu své vlasti.“ Mucha dále celý projekt charakterizuje jako „akt obrany slovanského umění, aby zcela neutonulo ve hrozivých vlnách internacionalismu a rozpínavé cizoty.“⁽¹⁰⁾

Přílohu dopisu tvoří dvě tabulky zachycující strukturu popisu, ve které budou podchyceny jednotlivé předměty hmotné kultury slovanské provenience různých časových období a druhů od architektury, přes malbu, sochu a umělecké řemeslo, po textil a nábytek (obr. 14). Porovnáním výzdobných prvků se pak měly vyjevit charakteristické společné rysy slovanského umění. Encyklopedie měla vyjít ve všech slovanských jazycích a počítalo se i s překladem do francouzštiny.

Připravovaná, ale nikdy nerealizovaná encyklopedie slovanského umění měla být zřejmě paralelou odborných publikací z jiných oborů, které u nás vycházely v období první republiky a stály na sjednocující myšlence slovanského etnika. Ve dvacátých letech vycházela série knih s názvem „Slované“, s podtitulem „Kulturní obraz slovanského světa“. V této řadě vyšly roku 1927 „Dějiny Slovanstva“ od Jaroslava Bidla. Další svazky se zabývaly zeměpisnými poměry, ústavním zřízením a filosofií slovanských zemí; byl plánován také národopis. V tomto nakladatelském počínu se odrážejí myšlenky slovanské vzájemnosti a panslavismu, které provázely snahy slovanských zemí o politické a kulturní osamostatnění od jejich počátků v 19. století až po jejich úspěšné završení vznikem samostatných národních států po první světové válce. Z tohoto ideového pozadí vychází také myšlenka Muchovy Slovanské epopeje. Po r. 1918 by se mohlo zdát, že dosavadní proslovanská politika ztratila význam. Přesto zůstala jedním z názorových proudů ve společnosti první republiky – změnila se jen v myšlenku novoslovanství, které stálo na realistictějších hospodářských zájmech a kulturní spoluprá-

ci slovanských států. Na politické scéně byly novoslovanské představy ztělesněny např. v osobě ministerského předsedy Karla Kramáře, jeho slovanské politiky a jeho utopické koncepce federace slovanských zemí.

Projekt Encyklopedie slovanského umění, ve kterém bylo jistě mnoho Muchovy osobní iniciativy, se tak dá chápat jako projev podobně zaměřeného myšlení a paralela panslovanského programu zobrazeného v Muchově životním díle, Slovanské epopeji, která byla koncipovaná jako obrazové dějiny slovanského etnika zprostředkující vzájemné poznání mezi jednotlivými národy a vysílající poselství západní Evropě. Epopej měla být zároveň filozofickým výkladem tohoto dějinného vývoje, který vrcholí nástupem „slovanské éry“ přinášející lidstvu ideály humanismu a pacifismu.¹¹⁾

Manifestací novoslovanství se stalo i samotné slavnostní představení dokončené Slovanské epopeje ve Veletržním paláci v Praze v září 1928. Slavnostního aktu se zúčastnila domácí politická reprezentace i oficiální političtí zástupci jednotlivých slovanských národů a příslušníci ruské emigrace. Deník Národní politika (22. 9. 1928) citoval část projevu tehdejšího ministra školství Milana Hodžy, který přirovnal Epopej k slovanskému eposu „Slávy dcera“ Jana Kollára, který sehrál významnou roli v době národního obrození. Vyjádřil se také v tom smyslu, že Muchovo veledílo má význam v rámci slovanské politiky a realizace slovanské spolupráce.

Sám Alfons Mucha se mimo svou uměleckou tvorbu skutečně aktivně a na oficiální rovině angažoval v novoslovanském hnutí (obr. 15). Byl například členem Bulharsko-Československého spolku v Praze a účastnil se jeho různých akcí. Podílel se na přípravě výstavy bulharského umění v Praze v Obecním domě v r. 1926, která měla ráz oficiální kulturní akce s politickým podtextem a dosáhla vysoké návštěvnosti, i když byla kriticky hodnocena např. na stránkách Volných Směrů.¹²⁾ Podle zmíněných poznámek Jaroslavy Muchové byla Alfonsi Muchovi v roce 1926 bulharským carem udělena zlatá medaile za vědu a umění a v r. 1929 titul čestného člena Slovanského dobročinného spolku v Sofii. V květnu 1930 byl Mucha zvolen čestným členem jugoslávské Akademie věd a umění v Záhřebu.

Z tohoto výčtu je patrné, jak intenzivně se Alfons Mucha v období první republiky angažoval v kulturní činnosti podporující kontakty mezi slovanskými zeměmi, která byla hlavní náplní realisticky zaměřeného novoslovanství. Jeho Slovanská epopej pak byla vyvrcholením a působivou obrazovou syntézou těchto snah. Nedá se tedy tak jednoznačně říct, že by šlo o anachronické a idealistické gesto vycházející z obrozeneckého myšlení a že samostatný československý stát už takovou prezentaci nepotřeboval, jak bývá někdy v souvislosti s tímto Muchovým pozdním malířským dílem podotýkáno.¹³⁾ Odvrácenou stranou této mince – tedy společenské angažovanosti historického opusu, byla realistická popisnost malby, která umožňovala publiku identifikovat se s obrazovým poselstvím. Ta byla také předmětem kritiky ze strany avantgardně orientovaných uměleckých kruhů, např. SVU Mánes.¹⁴⁾ Mucha si však polohu narativní a realistické malby a emotivní symboliky vybral záměrně v zájmu masově sdělné funkce své tvorby, kterou ostatně podporovala také jeho dřívější reklamní činnost. Svědčí o tom tato jeho vlastní slova: „Nechci být umělcem za každou cenu, abych pracoval l'art pour l'art. Chci raději zůstat obrázkářem pro lid – protože v tom vidím poslání umělce-malíře.“¹⁵⁾

Zdá se, že kolem osoby a díla známého umělce Alfonse Muchy je ještě stále možné otevřít mnoho různých témat, kterých se může chopit nejen klasická historie umění, ale i sociologie umění a širěji pojatá kulturní historie. Alfons Mucha tak může být vní-



der Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des „Slavjansko Družestvo v Bigarija“ in Sofia am 5. bis 7. Dezember d. J. 1. Prof. J. Šišmanov (Sofia), J. Nemirov-Dančenko (Prag), 3. Prof. S. S. Bobčev (Sofia, der Vorsitzende der Gesellschaft), 4. Prof. Alfons Mucha (Prag), 5. Prof. L. Miletič (Sofia), 6. Prof. J. Mrkvička (Sofia-Prag), 7. J. Esih (Zagreb), 8. A. Mitov (Sofia).

ALFONS MUCHA V KRUHU ČLENŮ SLOVANSKÉHO DRUŽSTVA V SOFII
PŘI OSLAVÁCH VÝROČÍ TOHOTO SPOLKU V R.1925. NOVINOVÝ VÝSTŘIŽEK, BLÍŽE NEURČENO
(Z ARCHIVU MUZEA BRNĚNSKA - MUZEA V IVANČICÍCH)

mán i v jiných souvislostech než jako významný spoluvůrce secesního dekorativního stylu a autor stále oblíbených plakátů a reklamní grafiky. Ukazuje se také jako osobnost procházející procesem formování moderního uměleckého subjektu a novodobé umělecké praxe nebo jako proslovansky angažovaný činitel společenského života první republiky.

Poznámky:

- 1) MUCHA, Jiří: *Alfons Mucha*. Praha 1982.
- 2) SMEJKALOVÁ, Jana: *Alfons Mucha – z malířského díla*. Katalog výstavy. Galerie výtvarného umění v Hodoníně. Hodonín 1982.
- 3) Kol. autorů: *Alfons Mucha – český mistr Belle Époque*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně, 16. 10. 2009–24. 1. 2010; Szépművészeti múzeum Budapest, 20. 3.–7. 6. 2009. s. 50.
- 4) „Alba modelů byla pro otce vzorníkem, ke kterému se uchýlval tak jako k paměti.“ – strojopis J. Muchy. Cit. in: MOUCHA, Josef; ŘAPEK, Jiří: *Alfons Mucha*. Praha 2000.
- 5) Tiskový materiál uložen ve sbírce Muzea v Ivančicích.
- 6) V novinách „The World Magazine“ z 19. ledna 1908 Alfons Mucha jako znalec ženského půvabu odpovídá na otázku: „Jaká krása vítězí – anglická nebo americká?“ Říká: „Anglická krása je měkká a oblá jako růže. Americká krása je pikantního druhu; kořeněná a někdy s drobnými ostrými okraji jako mají okvětní lístky karafiátu.“
- 7) Srov. např. Burns, Sarah: *Inventing of Modern Artist: Art and Culture in Gilded Age America*. Yale University Print 1996.
- 8) srov. např. Vlasta ČIHÁKOVÁ, *Light and Photography in the Work of Alphonse Mucha*, in: kat. Hokaido Museum of Fine Art, s. 224 n. MUCHA, Jiří; OVENDEN, Graham: *Alfons Mucha*. London, New York 1974. MUCHA, Jiří: *Alfons Mucha. Fotografie 23*, 1979, č. 3, s. 54 n. ŘAPEK, Jiří: *Alfons Mucha fotografem*. Katalog výstavy. Galerie výtvarného umění v Chebu 1982.
- 9) MUCHA, Jiří: *Alfons Mucha. Fotografie 23*, 1979, č. 3, s. 54.

- 10) Diskuse o národní či naopak internacionální orientaci českého meziválečného umění se intenzivně vedla např. na stránkách Volných směrů, platformě SVU Mánes, nebo Uměleckých listů SVUMu, které představovaly v této otázce protikladné pozice. Viz. např. KRAMÁŘ, Vincenc: Světovost v umění, *Volné směry* XXI/1920–21, s. 155 n.; ŠALDA, F. X.: O problému národnosti v umění, *Volné směry* XXXV/1938–39, s. 3 n.; ZAPLETAL, František: Západ nebo východ?, *Umělecký list*, I/1919, s. 112 n.
- 11) Viz. např. dopis Alfonse Muchy s ideovým konceptem Slovanské epopoje adresovaný starostovi Prahy ze 6. 11. 1909; Archiv hlavního města Prahy, odbor IV – Slovanská epopoj.
- 12) *Volné směry* XXIV/1926, s. 168.
- 13) „Étos Epopeje vyrůstal z úplně jiné atmosféry a jedním z jejích úkolů bylo pozvednout národní sebevědomí a upozornit okolní svět na kvalitu českého národa a celého Slovanstva. Byla naopak pociťována jako čin patřící do 19. století, který nemá v moderní, dynamicky se srozdávající společnosti místo.“ – BRABCOVÁ, Jana: *Alfons Mucha*. Praha 1996, s. 70.
- 14) „Pozorujeme-li totiž jenom čtverečný decimetr jeho formátů převyšující renesanční odvalu a šířku, nenalezneme tu spopy štětce, a usoudíme, že mistr pro tak široká plátna použil štětky, jak ukazuje pískový a zednický charakter barvy i barevnosti. /.../ Je to dílo nicméně účtyhodné, už jenom té píle, která tato plátna natírala a měli bychom na ní žádat ještě malování? Ale zanechme stranou výtvarnou stránku jeho díla, zednickou a mlhavou barevnost, alegorii s poletujícími figurami ve vzduchu, se svalnatými dřevnými Slovy, se zobrazenou radostí i utrpením ubohých Slovanů, kteří znovu trpí na Muchových plachtách, píšeme-li už o této události ve Volných Směrech, nemůže nám jít o výtvarnou hodnotu, jako se nestaráme o výtvarnou hodnotu obrázků přibalovaných k cikorce.“ – autor neuveden, *Volné směry* XXVI/1928–29, s. 178.
- 15) MUCHA, Jiří: *Alfons Mucha*. Praha 1982. s. 156.

ZUSAMMENFASSUNG:

Hana Fadingerová: Alfons Mucha in den Materialien mit dokumentarischem Charakter in den Sammlungen des Muzeum Brněnska

Einer der bedeutendsten Vertreter der Kunst in der Epoche der Sezession Alfons Mucha ist in den Sammlungen des Museums der Region Brunn (Muzeum Brněnska) nicht nur mit Kunstwerken, sondern auch verschiedensten Materialien mit dokumentarischem Charakter präsent (Auszüge aus der zeitgenössischen Presse, handschriftliche Anmerkungen und Korrespondenzen, Konzepte für Ansprachen und Briefe, zeitgenössische Fotografien und Ausstellungskataloge u.a.), die neue Informationen und neue Betrachtungen über den bekannten Künstler vermitteln. Die Anmerkungen von Jaroslava Muchová (1909 – 1986), der in Ivančice geborenen Tochter von Mucha, enthalten Erinnerungen, die die Funktion von Muchas Bild „Allegorie der dramatischen Künste“ präzisieren. Die Druckprodukte amerikanischer Herkunft aus der Zeit von Muchas Aufenthalt in Amerika zwischen 1904 und 1910 zeigen, welches Bild diese Materialien über den Künstler zeichnen und welche Rolle die Medien, eingeschlossen der Fotografie, zum Beginn des modernen Zeitalters in der Werbung für seine künstlerische Arbeit und in seiner Beziehung zur Öffentlichkeit zu spielen begannen. Das handgeschriebene Konzept eines Briefes aus der Nachkriegszeit, in dem Mucha das Projekt für die Publikation unter der Bezeichnung „Enzyklopädie der Formen in der slawischen Kunst“ vorschlägt, kann als Parallele zum panslawischen Programm verstanden werden, das in seinem Lebenswerk, dem Slawenepos, dargestellt ist.

Hana Fadingerová je historička umění, působí v Muzeu Brněnska.

MUZEUM BRNĚNSKA

Sdružuje pět poboček v brněnském regionu.

Aktuální informace o expozicích,
výstavách a dalších akcích na
www.muzeumbrnenska.cz



PODHORÁCKÉ MUZEUM (PŘEDKLÁŠTEŘÍ)

Sídlí v klášteře Porta coeli
a dýchá atmosférou tradiční
regionální muzejní instituce.

e-mail: podhoracke@muzeumbrnenska.cz



MUZEUM V IVANČICÍCH

Je jedním z nejstarších moravských muzeí.
Honosí se mj. sbírkou děl Alfonse Muchy.

e-mail: ivancice@muzeumbrnenska.cz



MUZEUM VE ŠLAPANICÍCH

Uchovává rozmanité doklady
hmotné kultury oblasti
na východ od Brna.

e-mail: slapanice@muzeumbrnenska.cz



PAMÁTNÍK MOHYLA MÍRU (PRACE)

Byl postaven na počest obětí slavkovské bitvy
(2. 12. 1805). Velký zájem přitahuje jeho
netradiční multimediální expozice.

e-mail: mohyla-miru@muzeumbrnenska.cz



PAMÁTNÍK PÍSEMNICTVÍ NA MORAVĚ

Sídlí v benediktinském klášteře v Rajhradě a nabízí,
kromě sezonních výstav, stálou expozici věnovanou
literatuře na Moravě od jejích počátků do současnosti.

e-mail: rajhrad@muzeumbrnenska.cz



Muzeum Brněnska

SBORNÍK
2011

V roce 2011 vydalo Muzeum Brněnska.

Redakce Jaromír Hanák

Grafická úprava a sazba Studio HOUF

Tisk Gill, s.r.o. Brno

Náklad 300 výtisků

ISBN 978-80-904397-4-0



Jihomoravský kraj





MZK – UK Brno

