

Winckelmannovi, Lessingovi, Herderovi a jiným menším postavám je věnována 10. kapitola *Německý racionalismus a nová umělecká kritika*. Po ní následuje vylíčení jedné z nejslavnějších epoch německé estetiky, klasické epochy Kantovy, Goethovy, Humboldtovy a Schillerovy (11. kap.). Relativně málo místa věnují autoři estetice německého romantismu (12. kap. *Německý romantismus*), jejíž vliv dozníval a přežíval v několika generacích umělců i myslitelů. Jistou digresi představuje následující oddíl *Romantické ideje a společenské programy v Anglii a Americe* (13. kap.), začínající Blakem a pokračujícím přes Wordswortha, Keatsa, Carlyla a Emersona až k Ruskinovi, Morrisovi a Whitmanovi. Nesourodé postavení této kapitoly v celku díla je ještě podtrženo jejím přílišným časovým rozpětím. Po této odočte se kniha zase vrací k vývoji německé estetiky absolutního idealismu (Fichte, Schelling a Hegel ve 14. kap.), dualistického idealismu (Solger, Schleiermacher a Schopenhauer v 15. kap.), aby v následujících částech zpracovala důležitou partii evropské estetiky po rozkladu idealistických škol. Vývoj estetiky zhruba po roce 1830 je rozvržen do tří velkých oblastí, jež mají svým označením symbolisovat hlavní intence nových směrů. Pod titulem *Umění a společnost* sjednocují Gilbertová a Kuhn sociologickou a sociální problematiku umění a její odrazy v estetickém myšlení Saint-Simonově, Comtové, Tainově, Zolově, Guyauově a Tolstého, a do tohoto kontextu přičleňují i negativní reakce na sociální funkčnost umění projevující se v hnutí Art-pour-l'artismu a v desilucích pozdního romantismu. Dožívající metafysice prostoupené více nebo méně silným úsilím o empirický přístup a zpsychologisování estetiky je zasvěcena následující kapitola *Metafysika v krizi*, do níž je zařazena vedle Fr. Th. Vischera a H. Lotzeho i postava jednoho ze zakladatelů formové estetiky, totiž Herbarta, a formalistická škola (zařazení není ovšem šťastné) a dále estetické názory Nietzscheho a Wagnerovy. Jak je patrné, je skladba této kapitoly z hlediska vývojové logiky dějin evropské estetiky hodně rozkloubena a zatížena disparátností. Empirickou estetikou experimentální, psychologickou a estetikou většinou se pak zabývá 18. kapitola *Estetika v epoše vědy*, do níž autoři vřadili Fechnera, Helmholtze a teoretiky estetického včítění, Darwina a vývojové koncepce v estetice, Spencera aj. Uměle je do této kapitoly zařazen Hanslick, nemyšlitelný bez herbartismu (ostatně nepřihlíží se ani k úsilí formové estetiky o vědeckost a nemetafysičnost), zvláštěního zpracování a zařazení by si pak zasloužili i jiní, např. Wölfflin a Riegl, také však Dilthey, zahajující ve své životněfilosofické estetice nový typ strukturálního a psychologického pojetí, jež pak vytvoří celou školu novoidealistického strukturalismu a tzv. Erlebnisästhetik. Podobně poslední kapitola napsaná Gilbertovou postrádá učeněnější rozvržení a nedovede všude postihnout vnitřní logiku vývoje estetického myšlení ve 20. století. Jednak chybí zde i v celé práci jakákoli zmínka o marxistické estetice, která ovlivnila četné koncepce nemarkxistické např. v sociologii umění a bez níž není moderní estetika prostě myslitelná, jednak Gilbertová přechází některé estetiky a směry, jež nelze pokládat za sekundární a historicky irelevantní. Fenomenologická estetika je reprezentována pouze M. Geigerem a chybí jméno známého polského estetika a filosofa Romana Ingardena (nehledě k tomu, že fenomenologická estetika je přesunuta na konec kapitoly, ač logicky patří na začátek jako jedna z nejdůležitějších reakcí na estetický pozitivismus a psychologismus); pojetí estetického symbolu a sémantické teorie zastupují jména Ernsta Cassirera, Susanny Langerové, I. A. Richardse aj., nerozebrán však zůstává např. strukturalismus diltheyovského typu a estetické významosloví (Bedeutungslehre) tohoto směru. Je-li uvedena estetika neotomistická, estetika amerického pragmatismu, Santayana, psychoanalýza a učení o umělecké typologii, neměla by ani chybět moderní marxistická estetika (např. Georg Lukács). A to nejsou jediná nedopatření a mezery této kapitoly.

Autoři knihy si vytkli za cíl napsat dějiny, jež by posloužily universitním studentům a všem těm, kteří se zajímají o estetiku; nechťeli také podávat konečně a absolutní definice a nechťeli se upnout k žádnému fixovanému filosofickému systému. Tento záměr být práv všem nebyl ovšem zcela naplněn a jistá tendenčnost se objevila všude tam, kde eklektický přístup se spojoval s jistou nepřímou apologií koncepcí duchovědných a idealistických, která může bezděky vyplývat už z toho, že se některé názory seřadí vedle sebe a jiné se potlačí. Jinak je kniha obou autorů solidní už svou pozorností k pramenům i podáním, jež se snaží jít propedeuticky k hlavním problémům a zpracovávat je nejen popisně, ale i analyticky. V tom nelze práci upřít jistou hloubku; s uvedenými výhradami můžeme *A History of Esthetics* považovat za dobrou a poctivou akademickou příručku, řádně vědecky fundovanou, která jistě splní v podstatě svůj vytčený úkol uprostřed poměrně velice chudé literatury z dějin obecné estetiky.

Oleg Sus

**Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723).** Katalog výstavy. Vydalo Schrollovo nakladatelství ve Vídni 1956, 242 s., 48 s. s vyobr.

Z pověření rakouského ministerstva pro obchod a výstavbu a ministerstva pro vyučování uspořádala Společnost Joh. B. Fischera z Erlachu k třistaletému výročí umělčova narození výstavu, která shromáždila téměř všechny dostupný materiál o životě a díle tohoto vynikajícího rakouského architekta z doby vrcholného baroka. Výstava byla instalována v minulých dvou letech postupně v Hradci, Vídni a v Salcburku, tedy v místech, vztahujících se nejtěsněji k Fischerově životu a umělecké činnosti. Při této příležitosti byl vydán obsáhlý vědecký katalog, který vedle formálního a technického popisu exponátů snesl všechny důležité biografické údaje, základní data k historii jednotlivých staveb, poslední poznatky umělecko-historické literatury a podrobnou bibliografii. Autor katalogu Hans Aurenhammer rozdělil látku na dvě kapitoly. První je věnována Fischerově životu a prostředí, v němž žil a jež na něho působilo (rodiště Hradec, učební léta v Římě, pobyt v Neapoli, italské knihy o architektuře, Vídeň, Salcburk, Praha, Berlín, Holandsko a Anglie, francouzské knihy o architektuře). Druhá, v které spočívá jádro katalogu, Fischerově dílu. Autor v ní sleduje v chronologickém seřazení a ve shodě s uspořádáním výstavy všechny doložené i připisované práce, a to tak, že uvede nejdříve dějiny objektu, potom jeho formální slohovou charakteristiku s odkazy na vývojové souvislosti a literaturu k němu se vztahující. Pak je připojen seznam originálních nebo faksimilovaných dokumentů o příslušném objektu a často i srovnávací materiál.

Jak ukazuje již tento rozvrh i rozsah práce, jde spíše o monografii než o pouhý katalog. Toto zaměření publikace dokládá ostatně i zevrubně a neobyčejně pečlivě zpracování látky. Bylo zužitkováno vše, co mohlo přispět k vytvoření umělčovy charakteristiky. Čtenář se setká vedle obvyklých biografických a umělecko historických údajů i s výstižným vylíčením prostředí, v kterém Fischer žil, se situací v soudobé rakouské architektuře, s uměleckými spolupracovníky, s osobami objednavatelů aj. Život a dílo předního architekta rakouského baroka, současníka Joh. L. Hildebrandta a Giovanni Santiniho je tak vykresleno velmi přesvědčivě a v širokých souvislostech. Katalog tedy nejen splnil své původní poslání, totiž být průvodcem po výstavě, ale stal se i cenným příspěvkem k literatuře o Fischerovi a o dějinách rakouské barokní architektury.

Ceskou historii umění bude pochopitelně nejvíce zajímat, k jakým poznatkům dospěl tento nesnadno dostupný katalog především u prací, provedených Fischerem na našem území. Kašnu „Parnas“ v Brně, návrh na kašnu v Děčíně, náhrobek Jana Václava Vratislava z Mitrovic v kostele sv. Jakuba v Praze a po případě i monstranci loretánského kostela v Praze lze v podstatě pominout, poněvadž jde jednak o práce spíše Fischera-sochaře, jednak o projevy z hlediska umělčova vývoje i vývoje našeho barokního umění celkem podružné. Jde tedy v první řadě o jízďárnu lednického zámku, sál předků a kapli sv. Trojice na zámku ve Vranově nad Dyjí a o Clam-Gallasův palác v Praze. V případě lednické jízďárny, která patří k Fischerovým raným pracím (návrh 1688), je jako slohově východisko uvedena francouzská klasika raného a vrcholného stupně (str. 46 a n.). Souvislosti s francouzskou architekturou tohoto údobí jsou spatřovány jak v celkovém pojetí průčelí členěném strídavě skupinou velkého a malého okna a dvojicí pilastrů, tak v architektonicky nejvýznamnějším prvku, v portále. Jsou vysvětlovány možným vlivem teoretického díla Karla Eusebia Liechtensteina „Von der Architektur“, z něhož vyšel Fischer také v myšlence celkového útvaru jízďárny. Jako srovnávací materiál je uveden portál zámku Chantilly od Jeana Bullanta, portál Cour de Marbre ve Versailles od Jules-Hardouina Mansarta a peristyl Grand Trianon ve Versailles od téhož autora. Pokud jde o tzv. sál předků na vranovském zámku (1688—1695), který je jakýmsi památníkem rodu Althanů, byla shledána souvislost se stavebním útvarem římského nymfea i s jeho sakrální funkcí (str. 48 a n.; pro srovnání je přiložen půdorys a řez chrámu Minervy Medicy v Římě). V případě schodiště k vstupnímu sálu je považováno za předlohu schodiště zámku Troja u Prahy, vybudovaného J. B. Matheyem v letech 1679—1696. Za pravděpodobnou je pokládána Fischerova účast též při stavbě východního a přílehlé části jižního křídla zámku, a to srovnáním průčelí východního traktu s Fischerovým návrhem na letohrádek, uvedenými na 10. tabuli 5. knihy jeho „Historische Architektur“. Méně problematické se zdá být Fischerovo autorství u kaple zámku (1688—1700). Katalog zde sice neuvádí všechny důvody, které vedly k této atribuci, odvolává se však obecně na jednoznačné výsledky, k nimž dospěla starší literatura (str. 116 a n.; Sedlmayr 1925, Bielohlawek 1926). Zmiňuje se pouze o příbuznosti s Fischerovými saleburskými návrhy na letohrádky a kaple uvedenými v Kodexu Montenuovo fol. 4, 5, 6 a d. (většinou centrální stavby s přiřazenými oválnými prostory na půdorysu trojúhelníka, v případě vranovské kaple zdůvodněného i symbolicky — zasvěcení sv. Trojici) a poukazuje na motiv dvojice pilastrů členící interiéru stavby podobně jako u sálu předků. Konečně u Clam-Gallasova paláce v Praze (návrh před 1713) dochází katalog k těmto poznatkům (str. 153 a n.): Průčelí stavby slučuje typ

příznačný pro Sebastiana Serlia, tj. průčelí s třemi věžovitými risality, anglický fasádový typ palladiovského klasicismu ve středním risalitu, se Schlüterovým dělením pater, instrumentací a charakteristickými několikapatrovými okenními skupinami spojenými s portálem, jak je to patrné na jeho návrhu pro berlínský zámek. Tyto tři klasicistní předlohy jsou však interpretovány ve smyslu Borrominiho tvorby použitím poněkud předstupující archivolty, portálu, konvexní římsy, balkonu, pilastrů a po případě konkávně zvlzdného středního okna v 2. patře středního risalitu. Pro srovnání je připojeno průčelí „nona casa fuori della citta“ Sebastiana Serlia a návrh Andrease Schlütera pro střední bránu zahradní fasády berlínského zámku.

Vedle těchto staveb uvádí katalog i Fischerovy návrhy na zahradní zámek (z doby před 1696), podle nichž měl v letech 1699—1702 vystavět Giovanni Battista Alliprandi zámek v Liblicích. K těmto návrhům poznamenává katalog, že zde Fischer našel snad neklasičtější řešení svých „helenistických“ zahradních zámků. Spatruje je v účinu upomínajícím na helenisticko římské architektury, jak ukazuje např. srovnání s Fischerovou rekonstrukcí římského Macella. Pokud jde o průčelí, je variací na Berniniho první projekt na Louvre. Fischer odtud převzal čtyřosé, málo členěné boční risality a motiv oválné stavby uprostřed. Na druhé straně pominutím Berniniho vrcholné barokního konkávního pohybu se blíží průčelí typu zámecké fasády francouzské rané klasiky. Jako srovnávací materiál uvádí katalog Berniniho návrh na průčelí východního křídla Louvru, Michelangelovo průčelí paláce konservátorů v Římě a zmíněnou rekonstrukci Macella v Římě.

Závěry, ke kterým dospěl u těchto staveb katalog, po případě poslední Fischerovská literatura, jsou v podstatě shodné s výsledky české umělecko historické vědy, pokud se ovšem těmito otázkami podrobněji zabývala. Jistě nejméně sporné je Fischerovo autorství lednické jízdrny. Dokládá je jednak zmínka o Fischerově pobytu roku 1688 v nedalekých Valticích v dopise Maxmiliána Jakuba Liechtensteina Michalu Althanovi, jednak zmínka o Fischerově nárysu ve smlouvě s olomouckým kameníkem Martinem Míčkem z téhož roku a ovšem formální aparát, jehož některé prvky se u Fischera objevují i později, např. u kostela sv. Karla Boromejského ve Vídni. Rovněž v případě vranovského zámku se zdá být Fischerova účast zajištěna. V roce 1688 se dotazuje majitel panství Jan Michal Althan Jakuba Liechtensteina na Fischerův pobyt, v roce 1694 je doložena Fischerova přítomnost ve Vranově (dopisy městského rady Dechua a Kristiána Julia Schierleho brněnskému magistrátu). Je ovšem otázka, co všechno lze Fischerovi na zámku připsat. Je-li možno bez váhání Fischerovi přiřknout projekt na sál předků (jeho půdorys je elipsa, tedy útvar přísně geometrický, nikoli ovál, jak uvádí mylně katalog) a pravděpodobně i kapli, zůstává zatím otevřena otázka projektanta zvláště jižního křídla, vzniklého až v letech 1779—1787. Důvod uváděný katalogem není dostatečně přesvědčivý, stejně jako nedoložená domněnka poslední české práce (A. Bartušek—T. Kubátová, Vranov nad Dyjí, Praha 1952). Zde ještě čeká rakouské, po případě české historiky umění nesnadná práce opírající se především o srovnávací formálně slohovou metodu. Je nepochybně značně ztížena velkým časovým odstupem mezi předpokládanou dobou vzniku a provedením, který způsobil patrně nejednu změnu v původním návrhu. Naproti tomu je Fischerovo autorství opět bezpečně doloženo u jeho poslední práce na českém území, u Clam-Gallasova paláce v Praze. Na 8. tabuli 4. knihy jeho „Historische Architektur“ je totiž rytina průčelí tohoto paláce, jen nepatrně odlišná od skutečného stavu, s legendou, v níž se výslovně píše, že jde o Gallasův palác v Praze na Starém Městě. Nečímila-li tedy v tomto případě potíže otázka autora a ocenění této stavby, rozcházezy se názory v závěrech učiněných na základě její formálně slohové analýsy. Poslední česká studie o Gallasově paláci (D. Líbal—A. Beisetzer, Jan Bernard Fischer z Erlachu u Clam-Gallasův palác v Praze, Praha 1956) přisuzuje mnohý rys stavby vyspělému urbanistickému citění a respektování středověkého předchůdce stavby, zejména v převzeti dvouvejzdové dispozice a v umístění hlavního poschodí až do 3. patra. Na druhé straně vysvětluje katalog, jak bylo uvedeno, průčelí stavby sloučením tří klasicistních typů s Borrominiiovským pojetím. Je-li možno mít oprávněné pochybnosti u závěrů české práce, je zcela nepřijatelný postup rakouských badatelů. Nejen že je takto diskreditována komparační metoda, ale je znevažován i osobní tvůrčí přínos Fischerův. Tato tendence vyhledat v každém případě na prvním místě předlohy je ostatně pro katalog příznačná. Je sice pravda, že baroko mělo na přejímání uměleckých myšlenek značně odlišný názor než současná doba, usilující spíše o původnost, a že tedy tento postup je do jisté míry oprávněný. Nesmí se však stát samoučelným, jako je tomu tak často v katalogu.

Toto přehnané vyhledávání vlivů je uplatněno konečně i u analýsy zmíněného návrhu na zahradní zámek, který se měl stát předlohou pro zámek v Liblicích. V tomto případě je však důležitější jiný problém. Jak vyplývá z katalogu, je za skutečného — i když nepřímého — projektanta liblické stavby pokládán Fischer. Není jisté pochyb o úzké souvis-

losti mezi Fischerovými návrhy (pohled je na 18. tabuli 4. knihy „Historische Architektur“, půdorys na 16. fol. Kodexu Montenuovo) a liblickým zámekem, který je přisuzován Alliprandimu. Na druhé straně je však nápadná velmi těsná souvislost s půdorysy staveb vynikajícího francouzského architekta Louise Levaua, jak na ni upozornil A. Kubiček (Umění XVII, 1945, str. 49 a n.) a které znal ovšem velmi dobře také Fischer. Přímou znalost Levauových staveb dokládá ostatní jiná Alliprandiho práce, palác Přehořovských (Lobkovický) v Praze na Malé Straně. A to jednak v půdorysu, který je pouhou variantou dispozice Levauova zámku ve Vaux-le-Vicomte, jednak v převzetí motivu hermavek nesoucích římsu ovalného sálu. Je tedy pravděpodobné, že se Alliprandi poučil na francouzských stavebách přímo, nikoli Fischerovým prostřednictvím. Také v této otázce čeká ovšem jak rakouskou, tak zejména českou historii umění ještě kus práce.

Vedle uvedených objektů, které se přímo dotýkají Fischerovy tvorby, se zmiňuje katalog v jiných souvislostech ještě o dalších stavbách v Čechách a na Moravě, po případě i o jejich autorech, které jsou v nějakém vztahu k umělcově činnosti. Jde např. o Matheyův zámek v Troji, jehož schodišťový útvar — jak bylo už uvedeno — byl snad Fischerovi předlohou u schodiště na Vranovském zámku, o možnost přímého vztahu půdorysu zámku v Buchlovicích k půdorysným útvarům Fischerovým, o vlivu průčelí Gallasova paláce na Santiniho Thunovský palác v Praze na Malé Straně, o vztahu centrálních staveb Santiniho (jsou uvedeny kaple sv. Anny v Panenských Břežanech, návrh na centrální stavbu v archivu rajhradského kláštera, kostel sv. Jana Nep. na Zelené Hoře u Zďáru a zámek Karlova koruna v Chlumci nad Cidl.) k Fischerově tvorbě aj. Těmto poznámkám však není možno systematicky se věnovat, poněvadž jde často jen o nezávaznou zmínku, zejména však proto, že dějiny české barokní architektury a její problematika není ještě dostatečně zpracována.

*Zdeněk Kudělka*

**Vers une Musique Expérimentale.** Sous la Direction de *M. Pierre Schaeffer*. La Revue Musicale, Numéro Spécial (236) 1957, Richard-Masse, Editeurs, Paris. Stran 141.

Termíny elektronická a konkrétní hudba neznějí nám dnes již tak zcela cize, jak tomu bylo ještě před několika málo lety; též u nás vyšly již první časopisecké stati, podávající základní informace. Shrňme úvodem data nejzákladnější: V posledních letech objevila se tendence nejen k napodobení zvuku klasických nástrojů elektronickou cestou (elektrofonické varhany) a k rozšíření dosavadních zvukových prostředků hudby pomocí nových nástrojů (trautonium, Martenotovy vlny aj.), ale dokonce tendence k úplnému přebudování samých tvůrčích principů hudby. S těmito požadavky vystupuje právě elektronická a konkrétní hudba; pracovní metody zde spočívají, nejstručněji řečeno, na nixázi zvukového materiálu získaného u elektronické hudby výlučně pomocí speciálních zvukových generátorů a u konkrétní hudby přetvářením zvuků známých z denní zkušenosti (šumy, hluky, různé techniky snímání lidský hlas, nástrojový zvuk atd.). Další rozdíl: zatím co elektronická hudba našla v přizpůsobeném systému seriálním tvůrčí metodu adekvátní novému zvukovému materiálu, konkrétní hudba si zatím podobný tvůrčí postup nenalezla, takže skladby jsou zatím ještě ve větší míře než u hudby elektronické spíše materiálými etudami. Východiskem elektronické i konkrétní hudby je magnetofonový záznam zvukového materiálu, který se pomocí speciálních aparatur, jež dovolují řídit výšku, trvání, hlasitost, barvu a dozrání tónu, hudebně modeluje. Použití nových zvukových zdrojů i složitá technika seskupování a přetváření získaného zvuku dává skladatelům nové a prakticky neohraňované zvukové bohatství, které ovšem vyžaduje nové způsoby hudebního ztvárnění; to je pak vlastním tvůrčím problémem.

Při hodnocení těchto snah je třeba si uvědomit, že úspěchy moderní techniky ovlivňují i vývoj přílehlých oblastí a tedy prostřednictvím nových hudebních nástrojů a reprodukční techniky též vývoj hudby. Nelze proto na toto snažení pohlížet jen jako na dobový výstřelek, ale nutno v něm vidět jeden z logických důsledků vývojových.

Publikace „K experimentální hudbě“ je značným příspěvkem k poznání dosavadních výsledků. Příspěvkem tím cennějším, že nepřináší více či méně zkreslující pohled zvenčí, ale že je shrnutím teoretických vývodů samotných příslušníků skupin zabývajících se výzkumy elektronické a zvláště konkrétní hudby. Termín výzkum (recherche) je ostatně velmi příznačný — naznačuje těsné sepětí spíše s vědou a technikou než s uměním. Ještě hlubší smysl nabývá toto označení, připomeneme-li si, že sami tvůrci této hudby mluví velmi často nikoli o hudebních skladbách, ale o materiálových etudách a netají se s názorem (Eimert), že úsilí o hudební zvládnutí nového zvukového materiálu je v samých začátcích.

Sborník je uveden dopisy, jež si adresovali pořadatel a vydavatel. A. Richard se krátce zabývá osudy publikace, jež nejsou bez zajímavosti. Sborník jakožto pracovní výsledek