

Kšicová, Danuše

Proměny tvaru

In: Kšicová, Danuše. *Secese : slovo a tvar*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1998, pp. 151-196

ISBN 8021019700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122960>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IV. PROMĚNY TVARU

1. Můj dům – můj hrad

Dušan Jurkovič a Charles Rennie Mackintosh

Člověk, na něhož doléhá čím dál tím víc rozkolísanost hodnot ve světě stále měnícím svou tvář, hledá východisko nejen v útěku do cizích neznámých zemí, ale i v možnosti návratů na jedno milované místo, nejčastěji splývající s pojmem domova. Nebývalý rozkvět městské architektury, jenž s sebou přinesla průmyslová revoluce druhé poloviny 19. století, měl za následek velké nakupení obyvatel, jež se stávalo v městských centrech čím dál tím obtížnější. Není divu, že právě koncem 19. století dochází k rozvoji nové vědní disciplíny – klinické psychologie s jejím zájmem o léčení nejrůznějších druhů depresí. V architektuře našla tato situace své specifické řešení, jež se nabízelo zvláště pro bohaté vrstvy obyvatelstva. Byla to výstavba zahradních domů. Je charakteristické, že začala v zemi průmyslově nejvyspělejší – ve Velké Británii. Odtud se tato móda rozšířila do celé Evropy. Nákladné vily tonoucí v zeleni zahrady si objednávali boháči, stavěli si je pro sebe však i sami architekti. V Moskvě je takovým charakteristickým příkladem dům Nikolaje Rjabušinského (1900–1902), postavený vynikajícím architektem **Fjodorem Šechtělem** (1859–1926)¹ pro jednoho z mecenášů ruské kultury a vydavatele secesního časopisu *Zlaté rouno*.² Dům je umístěn v klidnější části Moskvy na ulici Malá Nikitská nedaleko klasicistického chrámu, v němž se r. 1830 ženíl A. S. Puškin. Dnes je v domě Rjabušinského muzeum Maxima Gorkého, jenž zde žil v letech 1932–1936 po návratu ze zahraničí až do své smrti. Průčelí

¹ Sr. Je. Kiričenko, *Fjodor Šechtěl*. Moskva, Strojizdat., 1973. Kromě dalších prací téže autorky se danému období ruské architektury věnuje i americký badatel William Craft Brumfield, *The Origins of Modernism in Russian Architecture*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press 1991. Týž, *Anti-Modernism and the Neoclassical Revival in Russian Architecture, 1906–1916*. Journal of the Society of Architectural Historians. December 1989, 48, 371–386.

² Nikolaj Rjabušinskij pocházel z rodiny moskevských finančníků, veškeré své jmění však investoval do umění, k němuž měl velmi blízký vztah. Byl organizátorem výstavy skupiny *Modrá Růže* (*Golubaja Roza*, 1907). Ještě před revolucí přišel o veškeré svoje jmění. Srov. Ju. A. Petrov, *Pavel Pavlovič Rjabušinskij*. In: *Rossija na rubeže veka. Istoričeskije portrety*. Moskva, Izd. pol. lit. 1991, 112–151, o něm 115.



Šechtělovy vily spočívá na masivních pilířích, připomínajících sloní nohy. Mřížoví zasazené do zdiva balkonu, zakončující ony podpěry, evokuje pletení košů sloužících pro přepravu osob na hřbetech indických slonů. Stylizované vegetabilní ornament mřížoví vroubí i zahradu koresponduje s olověným dekorem oken, mozaik zdobících venkovní stěny domu i skleněného panó nad dřevěným obložením chodby v prvním poschodí. Dominantou vegetabilních motivů stavby je proslulé zábradlí schodiště, stylizované jako mořská vlna. Svou vehementní masivností, kontrastující s lehkostí celé stavby, předjímající konstruktivismus, evokuje styl proslulého barcelonského činžovního domu Milánových Antonio Gaudího (1905–1910).

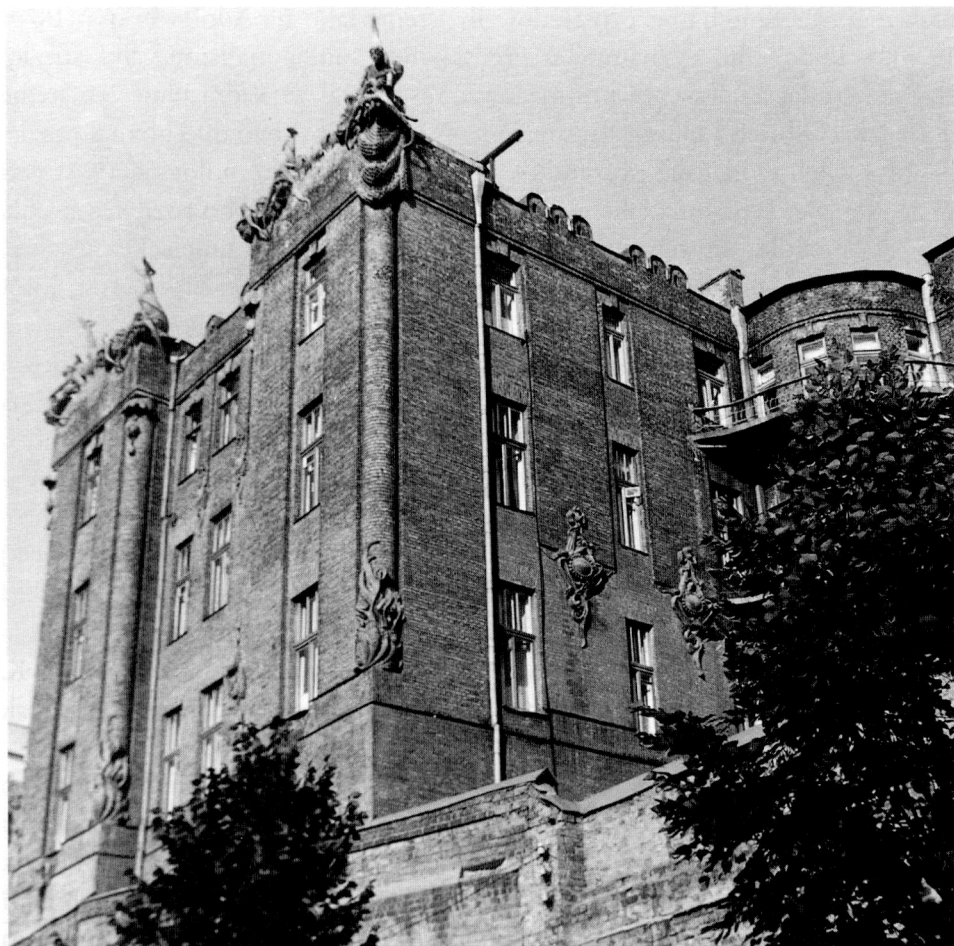


Z dalších významných Šechtělových moskevských staveb lze uvést Jaroslavské nádraží (1903–1904), využívající motivů staroruského stavitelství, jež jsou vynalézavě prokomponovány do moderně pojatého prostoru. Markantním příkladem záměrného začlenění přírodních a zvířecích motivů do fasády stavby je fantastický dům chimér architekta L. Horodeckého (1902–1903) na někdejší Bankovské ulici v Kyjevě, zdobený africkou faunou na památku lovecké kariéry majitele a projektanta domu. Dům stojí na rohu ulice, jež se mírně svažuje ke Kresčatiku – hlavní tepně Kyjeva. Otevřené prostranství před vilou dává vyniknout temnému dekoru z cementu, jehož Horodecký experimentálně využívá v celé stavbě. Hlavní vchod lemují čtyři mohutné

sloupy na masivních podstavcích, zakončené bohatě zdobenými korintskými hlavicemi. Zadní fasáda domu má byzantskou kopuli, nad níž dominují fantastické zvířecí kreače, jejichž autorem je italský sochař E. Sala.



Sepětí architektonických objektů s přírodou je charakteristické i pro skotského architekta **Charles Rennie Mackintoshe** (1868–1928), jemuž se dostalo prvního uznání ve Vídni, a Slováka, působícího v době secese na Moravě a v Čechách, **Dušana Jurkoviče** (1868–1947). Byli to dva teritoriálně vzdálení vrstevníci, které sblížilo shodné estetické cítění. Svým přesvědčením, že architektonický objekt musí korespondovat s reliéfem okolní krajiny se stali



21

jedněmi z předních průkopníků architektury 20. století a předchůdci významného představitele konstruktivismu a funkcionalismu Le Corbussiera. Úzkou ideovou souvztažnost secese a funkcionalismu vyjádřil ostatně již r. 1894 jeden z tvůrců vídeňské školy Otto Wagner (1841–1918) svým prohlášením: „Krásné může být jen to, co je účelné.“³ Wagnerovým žákem byl čelný tvůrce české secese architekt Jan Kotěra, blízký Jurkovičovi. Na utváření estetického citění české veřejnosti se Kotěra podílel i jako redaktor *Volných směrů* (v letech 1900–1903). Z Wagnerovy školy vyšel jeden z předních tvůrců vídeňské secese Joseph Maria Olbrich (1867–1908), rodák z Opavy.⁴ Mackin-

³ José Pijoan, *Dějiny umění*. D. 9, Praha, Odeon 1985, 45.

⁴ Jindřich Vybíral, *Architektura na Moravě a ve Slezsku*. In: *Mezery v historii. 1890–1938. Polemický duch Střední Evropy. Němci, Židé, Češi*. Katalog z putovní výstavy v l. 1994–95. Galerie Prahy, Eisenstadtu a Regensburgu.

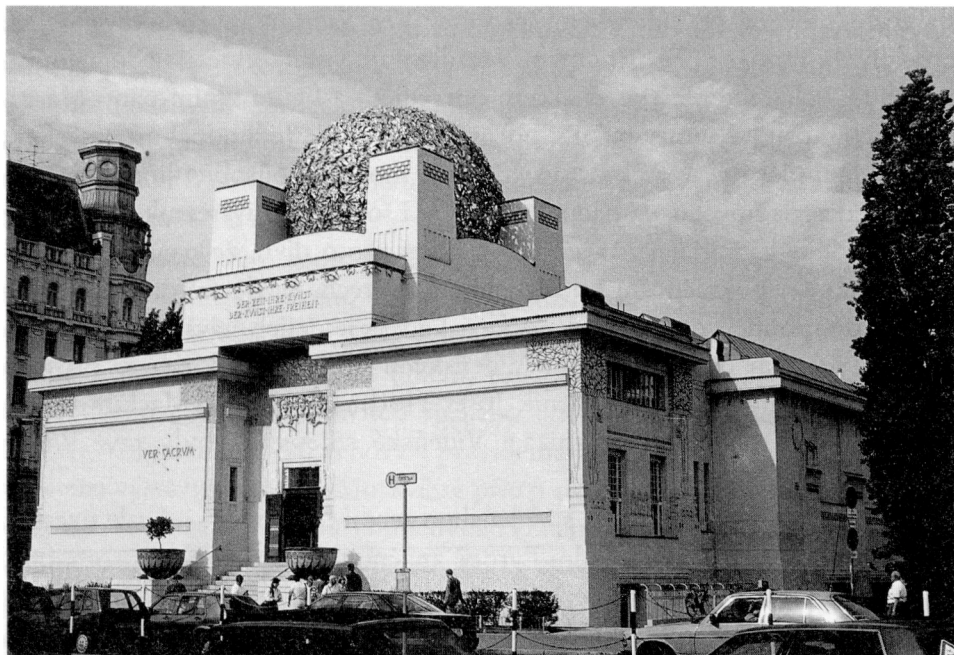
tosh měl na Olbricha bezprostřední vliv, stejně jako na Adolfa Loosa (1870–1933) – budoucího významného představitele funkcionalismu.⁵ Svá středoškolská studia na stavební průmyslovce absolvoval ve Vídni téměř ve stejné době jako Olbrich i Dušan Jurkovič,⁶ jenž Mackintoshovo dílo poznal později právě z jeho vídeňské prezentace. Vídeň, jež ve druhé polovině 19. století prožívala jako centrum velké monarchie údobí neobyčejného rozmachu, stala se koncem století místem provokujícím ke zcela novému uměleckému gestu. Skupina mladých výtvarníků, jako byli Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Josef M. Olbrich, Kolo Moser a Karl Moll, jimž konzervativní Künstlerhaus neumožňoval vystavovat své práce,⁷ utvořila r. 1897 novou Asociaci rakouských výtvarníků – Vídeňskou secesi. Mládež tak navázala svébytným způsobem na první střeoevropské centrum nového stylu Mnichov, kde se od r. 1892 utvářel německý Jugendstil. Mladí umělci začali vydávat své periodikum *Ver Sacrum – Svaté Jaro* (1898–1903) a v průběhu roku si vybudovali podle projektu Josefa M. Olbricha reprezentační výstavní pavilón **Secession** (1898) s výtvarnou dominantou – zlatou kopulí.⁸ Tento výrazný sluneční symbol korespondoval se solárním kultem, vynesným na přelomu století vlnou vitalismu, jež nalezla svůj výraz ve všech typech umění (vzpomeňme na sbírku K. D. Balmonta *Bud'me jak slunce*, 1902, nebo na balety Igora Stravinského *Pták ohnivák*, 1910, *Svěcení jara*, 1911 aj.).

5 Eduard F. Sekler, *Mackintosh and Vienna*. In: *Anti-Rationalists. Art Nouveau Architecture and Design*, ed. by N. Pevsner, J. M. Richards, The Architectural Press, London 1973, 136 – 142. Nicolaus Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*. London, Thames and Hudson 1968, kap. New Impetus from England, 115–146 aj.

6 František Žákovec, *Dílo Dušana Jurkoviče. Kus dějin československé architektury*. Praha, Vesmír 1929, 14–18. Hana Mandysová, Ladislava Hornáková, *Dušan Jurkovič*. Katalog výstavy, Východočeská galerie v Pardubicích, Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, březen 1988. Životopisná data. D. Bořitová-Debnárová, Dušan Jurkovič, o. c.

7 Řadu materiálů z archivu Künstlerhausu ve Vídni, jež komentují protestní hnutí mladých výtvarníků, narůstající od r. 1893 až po dopis Gustava Klimta z r. 1897, podepsaný čtyřiceti stoupenci, a rezoluci oznamující zřízení nové asociace rakouských výtvarníků z 22. 5. 1897, obsahuje disertace Norberta Gretha, *Die Wiener Sezession. Publizistik und Publizität, 1898 – 1899*. Salzburg 1970. Je uložena v Národní knihovně ve Vídni. Mezi stoupenci secesního hnutí jsou i významní čeští výtvarníci: L. Marold, H. Schwaiger, J. Myslbek, A. Hynais, A. Mucha, H. Tichý. Z ruských výtvarníků to byl např. N. K. Rerich, který byl rovněž řádným členem pařížského Podzimního salonu. Srov. Chudožniki ruskoj emigracii, o. c. 387–389. Mnozí z nich se také stali spolupracovníky časopisu *Ver Sacrum*.

8 Ch. M. Nebelhay, *Wien-Speciell. Architektur und Malerei um 1900*. Wien, 1983. *Wien – V. M. 1900. Kunst und Kultur*. Wien, Verlag Brandstätter 1985. Sabine Forsthuber, *The Vienna Secession*. CIP, Wien 1988. Kirk Varnedoe, *Wien 1900. Kunst, Architektur & Design*. Salzburg, Galerie Welz 1987. Na čelní stěně pavilonu vlevo je název *Ver Sacrum*. Nad vchodem je programový nápis: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“, zdůrazňující nezbytnost svobody v umělecké tvorbě.



22

A právě zde, v této reprezentativní bílé budově se zlatým vegetabilním dekorem, slavil svůj první úspěch ve Střední Evropě mladý glasgowský architekt **Charles Rennie Mackintosh**, provázený svou šarmantní manželkou, známou výtvarnicí Margaret, rozenou Macdonaldovou. Vídeňské noviny o ní tehdy psaly jako o atraktivní rusovlásce.⁹ Zajímavě se tak shodovaly s charakteristikou sester Macdonaldových – Francis a Margaret – uváděnou o tři roky dříve na stránkách britského secesního časopisu *The Studio*, jež poprvé upozornil na tvorbu Glasgowské školy v čele s Mackintoshem.¹⁰ Ch. R. Mackintosh a jeho žena Margaret se zúčastnili 8. výstavy Vídeňské secese, otevřené 3. listopadu 1900 za jejich osobní přítomnosti. O tom, s jakou pozorností byli tehdy ve Vídni přijímáni, dočteme se v Mackintoshově děkovném dopise ze 17. 12. 1900, který skotský architekt adresoval Karlu Mollovi jako redaktorovi časopisu *Ver Sacrum*. K dopisu byly přiloženy fotografie prací Mackintoshe a jeho ženy, jež byly poté reprodukovány r. 1901 ve 4. ročníku *Ver Sacrum*.¹¹ To ovšem nebyly první práce manželů Mackinto-

⁹ E. F. Sekler, *Mackintosh and Vienna*, o. c.

¹⁰ Gleeson White, *Some Glasgow Designers and their Work*. *The Studio* XI, 1987, 51–55. p. 86–100. Autor stati poznamenává (88–89), jak mylné mohou být představy některých kritiků o fyzickém zjevu sester Macdonaldových, jejichž ručně opracované kovové dekory plné filozofické symboliky vůbec neodpovídají jejich něžnému dívčímu zjevu.

¹¹ *Ver Sacrum* 1901, 393–399, 402–408. Sr. E. K. Sekler, *Mackintosh and Vienna*, 138–139. Odkazy

shových, otištěné ve vídeňském časopise. *Ver Sacrum* reprodukoval jejich proslulý *Bílý pokoj (Tea-Room)* se zrcadlem ve vegetabilně pojednaném rámu, židlí s charakteristicky vysokým opěradlem a figurativním panó Margaret Mackintoshové, umístěném v horní části stěny.¹² Jednoduchost interiéru, v němž je typická vegetabilnost vyvažována inovačně působící lineárností, to bylo něco zcela nového, co nadchlo a někdy i šokovalo návštěvníky 8. výstavy Secese, kde byl interiér vystaven (136). Není proto divu, že navázaná spolupráce měla své pokračování i v následujících letech. Svědčí o tom Mackintoshova korespondence s účastníky Vídeňské secese, jejich návštěvy Glasgowa (v září 1902 tam byl organizátor Vídeňských dílen Wärndorfer, v prosinci téhož roku i architekt a výtvarník Josef Hoffmann, 140) i Mackintoshova účast v hlavní obchodní organizaci Vídeňské secese, již byly tzv. *Wiener Werkstätte*, založené r. 1903.¹³

Mackintoshova spolupráce s Vídeňskou secesí i obchody, jež zde uzavřel, mu bezesporu utvořily ve Střední Evropě značnou reklamu a není proto divu, že neunikly pozornosti ani českých a slovenských výtvarníků a architektů. Budeme-li však hledat Mackintoshovo jméno na stránkách nového českého výtvarného časopisu – jakési obdoby *Ver Sacrum* – nazvaného symbolicky *Volné směry* (založeného r. 1896),¹⁴ budeme dlouho hledat marně. Většina výtvarných referátů z r. 1900 se soustřeďovala na světovou výstavu v Paříži. O osmé výstavě Vídeňské secese zde nalezneme jen komentář ryze ekonomický, uvádějící číselné údaje o počtu vystavených a prodaných prací, za nímž se skrývá povzdech chudého českého příbuzného. Výtvarný komentář zcela chybí, proto se v časopise neobjevuje ani jméno úspěšného skotského architekta. Přesto však je cítit obrat. V dřívějších letech byla totiž Vídeňská secese přijímána s jistými rozpaky, podmíněnými jak politicky – Vídeň byla symbolem vládnoucí moci – tak esteticky – secese odporovala rozšířenému dobovému vkusu. Projevilo se to zvláště výhradami české kritiky k dílu Gustava Klimta, později nejslavnějšího představitele Vídeňské secese.¹⁵ Naopak

na tuto stať uvádím dále v textu.

¹² *Ver Sacrum* 3, 1900, 375–386. Je zde reprodukována řada Mackintoshových prací.

¹³ Pro Fritze Wärndorfa Mackintosh dělal návrh hudebního salónu, srov. Sekler, *Mackintosh and Vienna*, o. c. 141.

¹⁴ Srov. Roman Prahel, Lenka Bydžovská, *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*. Praha, Torst 1993.

¹⁵ Např. komentátor vídeňských výstav, posuzující 3. výstavu Vídeňské secese píše o Klimtovi sice jako o nesporně talentovaném autorovi, jenž však maluje „za každou cenu divně“; -r-, *Dvě výstavy vídeňské*. *Volné směry* 3, 1899, 490. Podobný názor vyjadřuje Miloš Jiránek i ve svém komentáři o pařížské Světové výstavě r. 1900: *Listy z Paříže I, II*, *Volné směry* 5, 1901, 13–22, 36–42. Oceňuje vysoce výstavní umění Vídeňské secese v porovnání s vystavovateli francouzskými, podotýká však: „Bylo by to dokonalé, kdyby to byly také vesměs chef-d'œuvre – ale takto – Klimtova *Filozofie* na celé stěně vypadá jen pretenciosně.“ Životní osudy známého čes-

komentář k 8. výstavě secese vyznívá objektivně. Po vyčíslení ekonomického úspěchu výstavy autor poznámky píše: „Tak vypadá dnešní Vídeň – táž, s jejímiž hroznými uměleckými poměry jsme mohli konkurovat – a dnes? Dnes stala se průchodním domem všeho, co má dobré vysvědčení celé ostatní ciziny, dnes ve Vídni užrší během jednoho roku celou armádu prací nejpřednějších mistrů – a u nás?“¹⁶

Patří k paradoxům dějin, pochopitelným v souvislosti s tehdejšími politickým a kulturním klimatem, že o Mackintoshovi se český čtenář *Volných směrů* mohl dozvědět až r. 1903 v souvislosti s moskevskou výstavou architektury. Modernímu ruskému umění, především skupině *Svět umění*, jejíž mnozí členové byli představiteli ruského „nového stylu“ neboli secese, se totiž ve *Volných směrech* věnovala pravidelná pozornost. Je pochopitelné, že v recenzi výstavy konané v Moskvě se píše o práci ruských architektů, hlavně o Fominovi, pochválenému zmíněným významným vídeňským architektem Olbrichem. V této souvislosti je uvedeno i jméno Angličana (!) Mackintoshe. Je zajímavé, že z Fominova díla je oceňována především jeho bílá jídelna, vzniklá podle komentátora pod vlivem Olbrichovým.¹⁷ Bílou jídelnu tehdy v Moskvě vystavoval spolu se svou ženou rovněž Mackintosh. Podobně jako dříve ve Vídni vzbudil tento interiér zaslouženou pozornost, i když nechyběly ani jisté výhrady. Některým kritikům připomínal bílý salón spíše operační sál či holičskou oficínu.¹⁸

Bilingvální český či slovenský zájemce o britskou architekturu tedy zřejmě čerpal informace o nové škole v Glasgowě buď z německého tisku nebo přímo z časopisu *The Studio*, jenž byl dostupný nejen ve Vídni, ale i v Praze a Brně, kde v té době již existovala útulně zařízená knihovna výstavného umělecko-průmyslového musea. Zde a ve Vídni, kde v 80. letech studoval, se mohl s Mackintoshovým dílem seznámit jeho slovenský vrstevník Dušan Jurkovič.¹⁹ Počátky tvorby Dušana Jurkoviče spadají do vrcholné doby čes-

kého výtvarníka a kritika Miloše Jiráka (1875 – 1911) by stály za bližší prostudování i z hlediska česko-skotských vztahů. Milošův bratr Ladislav píše ve svých vzpomínkách z r. 1936, že jejich rodinu zachránil v době jejího finančního úpadku otcův přítel Skot James J. MacDonald, s nímž se seznámil v mládí za svého působení u knížete Titova v Rjazaňské gubernii. R. 1892 poslal J. J. MacDonald Jirákově rodině z Jalty 700 rublů do začátku. Sr. Miloš Jiránek, *Literární dílo*. Praha, Fr. Borový 1936, 27.

¹⁶ *Zprávy a poznámky. Dvě statistiky. Volné směry* 5, 1901, 69–70.

¹⁷ *Zprávy a poznámky. Volné směry* 7, 1903, 140.

¹⁸ *Architekturnaja vystavka v Moskve. Mir iskusstva* 1903, 116–117. Sr. také: Catherine Cooke, *Shechtel in Glasgow and Mackintosh in Moscow. Scottish Slavonic Review* 10, 1988, 177–206.

¹⁹ Dana Bořitová – Debnárová ve své monografii *Dušan Samo Jurkovič. Osobnost a dielo* (Bratislava, Pallas 1993) vyslovuje přesvědčení, že Mackintoshovo dílo pronikalo do Rakousko-Uherska již prostřednictvím německých překladů. Největší význam však měla Mackintoshova účast na výstavě vídeňské Secese r. 1900, jež podnítila příklon vídeňských umělců ke geomet-

kého národního obrození, jež se v 90. letech 19. století projevilo zdůrazňováním národního svérázu. Materializací těchto tendencí byly národopisné expozice, jejichž vyvrcholením byla r. 1895 pražská národopisná výstava, jež byla současně významnou demonstrací česko-slovenské vzájemnosti. Byly zde totiž vystaveny nejen české a moravské, ale i slovenské chalupy. Velká zásluha organizační i realizační patří v tomto směru nepochybně Jurkovičovi, který působil od r. 1889 ve valašském Vsetíně, kde měl možnost studovat neobyčejně bohatou architekturu této oblasti. Dřevěné stavby Valaška, jež jsou významnou součástí společného karpatského regionu, se příliš nelišily od tradic Jurkovičova domácího západoslovenského kraje i rodné vesnice Brezové pod Bradlem. Jeho rodina měla ostatně s Valaškem dávné kontakty. Jurkovičův strýc Daniel Sloboda působil po dlouhá desetiletí jako protestantský farář v rázovité valašské dědině Rusavě, v jednom z významných center moravsko-slovenské i československé vzájemnosti.²⁰ Bratrancem Dušana Jurkoviče byl známý slovenský básník Svetozár Hurban-Vajanský. Jak důkladně a systematicky se Jurkovič zabýval studiem lidové architektury, svědčí jeho záslužná edice *Práce lidu našeho*, vydávaná tříjazyčně (česky, německy a francouzsky) ve Vídni v. l. 1905–1913. Kromě stručného úvodu, slibujícího syntetické zpracování v pozdější době, k němuž však nedošlo, publikace obsahuje především vlastní Jurkovičovy fotografie lidových staveb, jejich zařízení a vnitřní výzdoby – výsledku mnoha Jurkovičových studijních cest. Zvláště zajímavá je pozornost, již Jurkovič věnoval rázovité slovenské obci Čičmány ve Strážovských vrších v okrese Žilina, jež je písemně doložena od r. 1272.²¹ Svérázný lineární dekor, prováděný bílou hlinkou či vápnem na roubení těchto chalup, byl obnovován vždy znovu s přísnou pietou.²² Jurkovičovou zásluhou byla jedna z Čičmánských zádruh vystavena r. 1895 v Praze²³ a vešla tak do českého i slovenského povědomí. Po požáru, který vesnici postihl r. 1922, se Jurkovič jakožto pověřenec vlády pro obnovu slovenských kulturních památek snažil přispět k výstavbě Čičmán v jejich původní podobě, což se do značné míry podařilo. Vesnice utrpěla i za Slovenského národního povstání, její tradice se však udržují dodnes.

rismu a zprostředkovala i jejich inspiraci japonskou geometrií (36). Tato kapitola vznikala před vydáním citované monografie. Srov. D. Kšicová, *Secese and Art Nouveau. Dušan Jurkovič and Ch. R. Mackintosh*. Scotland and the Slavs. Selected Papers from the Glasgow-90 East-West Forum, Nottingham, Astra Press 1993, 123 – 130.

²⁰ F. Žákovec, *Dílo D. Jurkoviče*, o. c. 1–17; František Táborský, *Rusava. Život valašské dědiny*. Olomouc, R. Promberger 1928, 129–143.

²¹ *Encyklopédia Slovenska*, d. I, Bratislava 1985, 470.

²² Vilém Pražák, *K problematice malby srubových domů v Čičmanech*. V sb.: *Ludové stavitelstvo a bývanie na Slovensku*, SAV, Bratislava 1963, 9–88.

²³ Reprodukce sr.: F. Žákovec, *Dílo D. Jurkoviče*, o. c. 27.



Všechny tyto podněty spoluutvářely Jurkovičův charakteristický styl. Výsledkem bylo neobyčejné množství Jurkovičových projektů a jejich realizací. K největším komplexům patří výstavba horského střediska v moravských Beskydech *Pustevně na Radhošti* (1897–1899), zpopularizované Jurkovičem ve stejnojmenné monografii (Brno, 1900). Místo národních poutí v době obrozené, kdy byl aktualizován barokní mýtus o bájném slovanském bohu války

Radegastovi,²⁴ našlo v Jurkovičovi ideálního architekta. Zdůrazněná slovanská stylizace se projevila jak v celkové koncepci jednotlivých zotavoven a restaurace, tak v řešení interiérů, především jídelny (1898). Kritika reagující na jeho monografii konstatovala, že Jurkovič se tak stává následovníkem Johna Ruskina i soudobých architektonických tendencí anglických (bydlení v cottages), německých, finských, ruských (Talaškino, „ruská vesnice“ na Světové výstavě pařížské r. 1900) i polských (Zakopané), nacházejících své zdroje v domácí lidové tradici.²⁵

Dalším významným centrem, jenž dal Jurkovičovi prostor k působení, byly do té doby málo výstavné jihomoravské lázně Luhačovice. Díky Jurkovičovi získaly neopakovatelnou atmosféru, i když ke komplexní realizaci všech Jurkovičových návrhů bohužel nedošlo. Jurkovič zde pracoval v průběhu několika let (1902–1908). Je to doba jeho uměleckého zrání, kdy postupně přetvářel svůj původně poměrně doslovný přepis lidových podnětů do nových formací.²⁶ A právě zde lze nalézt transformovaný impuls skotské architektury, především **Mackay Hugh Baillie Scotta** (1865–1945) a Ch. R. Mackintoshe, jež Jurkovič jmenuje mezi těmi, koho v té době studoval.²⁷ Podíl lineárního dekoru, později nazvaného „secesní geometrismus“, tak charakteristického pro glasgowskou školu, především pro Mackintoshe, se projevil v Luhačovicích nejvýrazněji na Jurkovičově výstavbě lázeňského domu *Jestřábí* (1903). I když samo architektonické řešení připomíná barokní zámečky,²⁸ použití dekorativních motivů je již jiné. Nenalezneme zde již ony charakteristické prvky vějířů, důsledně uplatňované v *Pustevnách* a přítomné v stylizované podobě ještě na novobarokní Jurkovičově přestavbě lázeňského *Janova domu* (1902) v centru Luhačovic. Tato svérázná Jurkovičova stylizace solárního symbolu, rozvíjející lidové motivy, již Jurkovič uplatňoval na dekoru interiérů, řešení částí nábytku – např. židlí či zadních pelestí postelí v penzionátu dívčí školy *Vesna* v Brně (1899), se objevuje ještě v Jurkovičově nerealizovaném

²⁴ Frant. Horečka, *Knihy o památném Radhošti*. Frenštát pod Radh., Okres. osvět. sbor 1931.

²⁵ František Táborský, *Dušan Jurkovič, oživitel naší venkovské architektury?* Naše doba 9, 1901–1902, č. 6, s. 461–466. F. Žákavec, o. c. 49.

²⁶ F. Žákavec, o. c. IV, *Lázně Luhačovice* (1901–1914), 115–152. Jan Kotěra, *Luhačovice*. Volné směry 8, 1904, 59–76. Pochvalný článek s dvaceti reprodukcemi včetně záběru z Jurkovičova brněnského ateliéru, 60. D. Bořitová – Debnárová v tom spatřuje výsledek intenzivnějšího poučení dílem Ch. R. Mackintoshe a Jos. Hoffmanna, jenž se projevil v Jurkovičově tvorbě po r. 1900, o. c., 94.

²⁷ Dušan Jurkovič, úvod k mon. F. Žákavce, o. c. XIV: „Študoval som z Angličanov Baillie Scotta, Edgara Wooda, Williama (?) Mackintosha, z Finov Eliela Saarinen, Armasa Lindgrena a iných. Z Ruska začaly len veľmi sporo dochádzať k nám publikácie moderných architektov.“

²⁸ Zora Grecná, *Národný umelec Dušan Jurkovič. Životné dielo*. Študentská vedecká práca, katedra teórie a dejín architektúry, kreslení a modelování, stavebná fak., Bratislava, apríl 1972, ved. arch. M. Bašo.



návrhu kolonády z r. 1904. *Jestřábí* je již řešeno zcela jinak. Není zde uplatněna ani barevná členitost fasády, příznačná pro *Janův dům*, ani ornitologický motiv labutí, tak charakteristický pro secesi, jehož Jurkovič použil v podobě stylizovaných plastik u vstupní části *Janova domu*. Jediným prvkem spojujícím *Jestřábí* s *Janovým domem* je uplatnění dřevěného dekoru na fasádě a plastických skleněných výplní podél schodišťových oken, jež v *Janově domě* svérázným způsobem prosvětlují polygon dřevěné konstrukce. Jeho pyramidální zastřešení koresponduje s obdobně řešeným hudebním pavilonek (1903), který byl původně umístěn v bezprostřední blízkosti právě této části *Janova domu*.

Na strážlivý lineární dekor *Jestřábí*, uplatněný v Luhačovicích ještě v *Inhalačním pavilonu* (1903), navazují pozdější Jurkovičovy projekty, v nichž se obvykle shledává nejvýraznější projev jeho návaznosti na Mackintoshe. Je to především první Jurkovičův návrh provedený na Slovensku – přestavba *Rolnického domu* ve Skalici (1904–1905). Významný brněnský funkcionalistický architekt **Bohuslav Fuchs** (1895–1972) o tomto díle prohlásil, že je to „ojedinělý architektonický projev, který si v ničem nezadá výrazem Ch. R. Mackintoshe na jeho stavbě Akademie v Glasgowě.“²⁹ Souvislosti s Mackintoshovou tvorbou jsou však patrné spíše v řešení interiéru divadelní dvorany než na značně národopisně pojednaném exteriéru, na němž dominuje štitová mozaika podle návrhu Mikoláše Alše a ozdobné nápisové tabule. Obrazy ve dvoraně jsou zhotoveny podle návrhu malíře Antoše Frolka.

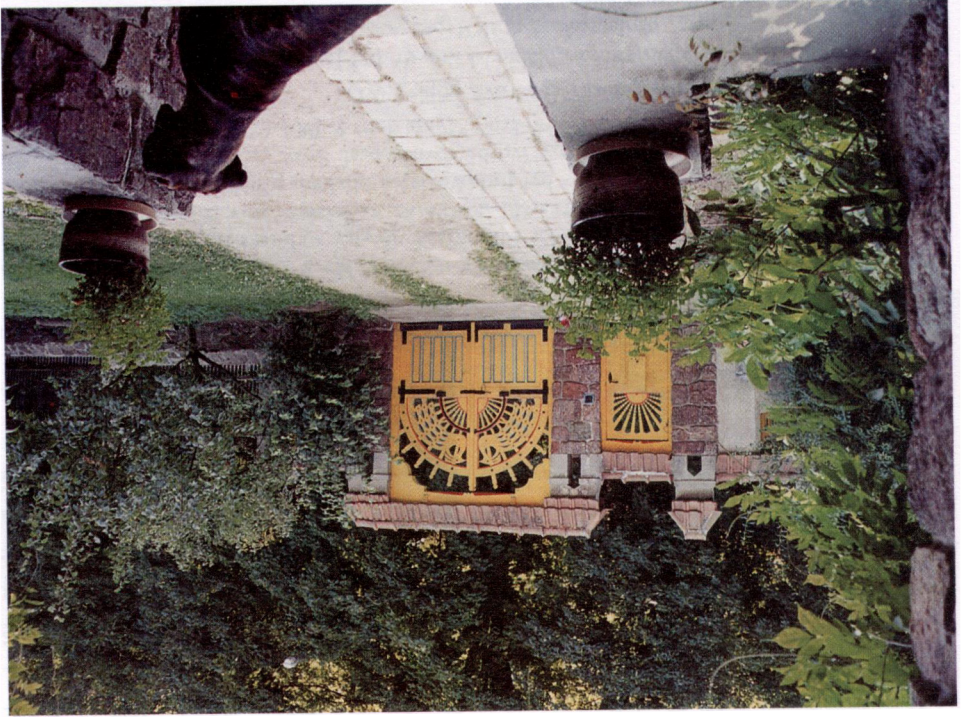
Není jistě náhodné, že paralely s Mackintoshem lze shledávat především ve stavbách intimního charakteru, jako jsou rodinné vilky. Zájem o tuto tematiku je charakteristický i pro české malířství počátku století. V té době se totiž počíná v českém výtvarném umění prosazovat oprostěná linie, zbavená novobarokního dynamismu, typického pro Alfonse Muchu. Významným představitelem české grafiky byl např. Vojtěch Preissig, který se r. 1905 vrátil z Paříže do Prahy. Jeho grafické listy a lepty jsou již předzvěstí dalšího vývoje českého umění. Barevný lept *Večer* (1906) zdůrazňuje oblíbenou dobovou představu o harmonii mezi přírodou a člověkem.³⁰ Motiv rodinného domu, symbolu lidské intimity, jehož silueta výtvarně koresponduje s okolní přírodou, odpovídá soudobým tendencím v architektuře. Právě v projektech vilek mohl Jurkovič rozvíjet styl anglických „cottages“, využívaný architektky konce století, na něž vědomě navazoval i Mackintosh, transformující podněty do-

²⁹ Tamtéž, 16. D. Bořitová-Debnárová upozorňuje na zvláštní řešení skalické dvorany, v níž je využito dovnitř obráceného motivu oken ze severního knihovního průčelí Mackintoshovy glasgowské školy umění z let 1898 – 1899.

³⁰ Petr Wittlich, *Česká secese*, o. c. 270–272.

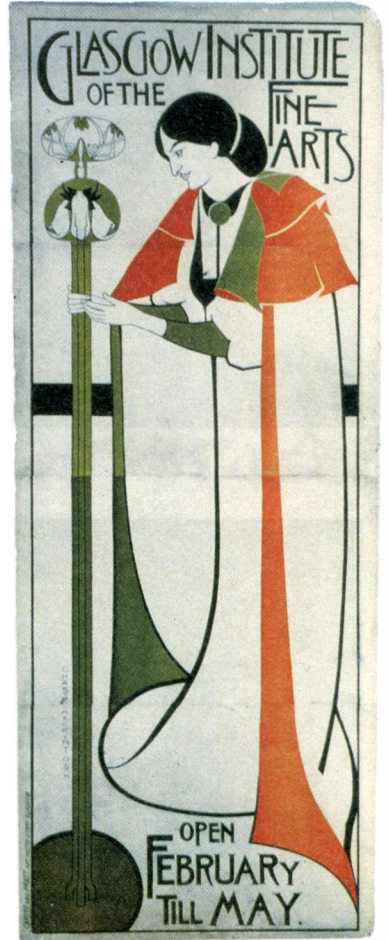








XXIX



XXX

mácí architektonické tradice.³¹ Styl anglického venkovského domu, jehož dominantou byla vstupní hala s dřevěným schodištěm, výrazně ovlivnil výstavbu rodinných vilek na začátku 20. století. Takto koncipoval své projekty **Jan Kotěra** (vilka v Praze-Bubenči, 1904) i **Dušan Jurkovič**, který se od r. 1899 usadil v Brně, aby pak až do první světové války podstatnou měrou přispíval k rozvoji moravské i české architektury. (Z Brna se Jurkovič stěhuje až po vzniku Československé republiky r. 1918, kdy se usídlil v Bratislavě, kde pak žil až do své smrti.) Jurkovič sice bydlel v centru Brna, kde měl i svůj ateliér,³² přesto se však rozhodl postavit si rodinný dům, jehož využil pro účely výstavní³³ i k rodinné rekreaci. Volil k tomu místo obzvláště malebné – severozápadní část Brna pod Císařským, později Wilsonovým, nyní Jiráskovým lesem, odkud se otevíral pohled na malebné údolí řeky Svratky. V obci Žabovřesky, tvořící dnes již blízké předměstí Brna, si r. 1906 vybudoval půvabnou vilu s kamennou podezdívkou, jejíž modroztlutý přímkový dekor oken a podstřešních částí štítů spolu s červení břidlicové střechy vytváří veselý kontrast k zeleni, s níž se u tohoto zahradního domu počítalo. Na Mackintoshe i vídeňskou secesi navazuje jak čtvercové členění okenních tabulí, tak postupně budované vnitřní zařízení (1904–1913). Pohádkový secesní kolorit byl zdůrazněn červenou skleněnou mozaikou, umístěnou na fasádě proti zahradnímu vchodu. Zobrazovala pohádku o drakovi podle návrhu Jurkovičova přítele – moravského malíře **Adolfa Kašpara**. Za druhé světové války byla mozaika poškozena a poté odstraněna.³⁴ Zachovalo se však žlutě kolorované vyřezávané vrat, zdobené jedním z nejčastějších secesních ornitologických motivů – pávy. Dosud žijící syn architekta JUDr. Pavel Jurkovič vzpomíná na idylické chvíle svého dětství, strávené v tomto prostředí. Kromě vilky dr. Pospíšila v Luhačovicích (1903), jejíž původní ráz však byl pozdějšími majiteli značně narušen, musíme v této souvislosti uvést ještě vilu projektovanou Jurkovičem pro dr. Náhlovského v Praze-Bubenči (1907).³⁵ Dům zůstal ve vlastnictví

³¹ David Walker, *The Early Work of Charles Rennie Mackintosh*. In: *The Anti-rationalists*, o. c., 116–135.

³² Žákovec uvádí v cit. monografii, že Jurkovič měl v Brně ateliér ve „4. poschodí nového domu Pavlova ve Veverské ul.“, o. c. 70

³³ Srov. dochovaný katalog *Výstava D. Jurkoviče v Žabovřeskách*. Od 26. srpna do 20. září 1906. Klub přátel umění v Brně a pohlednice s fotografií vily, jež architekt rozesílal svým známým. Srov. Jurkovičova pozůstalost v Lit. archivu v Praze, nacházející se v rukopisné pozůstalosti básníka Františka Táborského, jenž byl Jurkovičovým blízkým přítelem a dlouholetým korespondentem. Táborský o Jurkovičově tvorbě rovněž psal. Srov. cit. čl.: F. Táborský, *Dušan Jurkovič, oživitel naší venkovské architektury?* Naše doba 9, 1901–02, o. c.

³⁴ Zora Grecná, o. c. 13. D. Bořitová-Debnárová, popis č. XIV.

³⁵ Stavitelem Jurkovičovy vily pro dr. Náhlovského, dr. byl Jan Pacl. V bezprostředním sousedství je vila Jana Kotěry, projektovaná r. 1904 pro sochaře Stanislava Suchardu (1866–1916). Dům zůstal rovněž v držení rodiny.

potomků zřizovatele, kteří se k Jurkovičovu projektu chovají s velkou pietou. Téměř neporušeno zůstalo řešení haly a celého přízemí, včetně většiny původního zařízení i bíle natřeného kuchyňského nábytku s charakteristicky čtvercově členěnou policí na nádobí, připomínající obdobná řešení Mackintoshova. Motiv geometrického členění prostoru, uplatňovaného především na prosklených částech prostoru, ale i jako dekorační fenomén, použitý při projekci krbu či zábradlí ochozu vstupní haly (vila v Žabovřeskách), nábytku (dětský pokoj v restaurovaném záměčku v Molitorově, 1912) či dekoru topných těles (Nové Město, 1910–1911) Jurkovič bohatě využívá i ve svých dalších projektech.



Poslední desetiletí před vypuknutím první světové války můžeme charakterizovat jako velmi úspěšné údobí Jurkovičovy tvorby. Zbohatlá česká buržoazie si mohla dovolit budovat nákladná sídla. Tehdy se Jurkovičovi dostalo možnosti rekonstruovat chátrající zámky a záměčky v Molitorově u Kouřimě (1908–1911), v Novém Městě nad Metují (1908–1913) a ve Zbraslavi u Prahy (1911–1912). Vznikly tak nově restaurované objekty, jejichž vnější ráz rozvíjel tvůrčím způsobem původní dispozice stavby. Vnitřní zařízení, citlivě včleněné

do historických budov, přitom odpovídalo požadavkům moderní doby. V téže době Jurkovič pracoval i nad dalšími projekty. Nedaleko Nového Města nad Metují rekonstruoval starý mlýn *V pekle* na turistickou útulnu (1908–1909). Postavil rovněž *Jiráskovu chatu* a rozhlednu na vrchu Dobrošově u Náchoda (1912, 1924). Stavební vakuum za první světové války Jurkovič vyplnil v rámci svých vojenských povinností zřizováním válečných hřbitovů v západní Haliči (1916–1917). Stejně bohatá byla i poválečná Jurkovičova činnost, zahrnující návrhy na úpravu slovenských a českých zámků a hradů (Zvolen, Bratislava, Kunětická Hora), budování památníků, mauzoleí a hrobů, z nichž zvláště monumentální je hrob slovenského válečného hrdiny Štefánika na Bradle, vybudovaný nedaleko Jurkovičova rodiště. To je ovšem činnost, která se již vymyká z rámce naší práce, stejně tak jako Jurkovičovy podněty k výstavbě skládacích rodinných domků z pálených cihlářských výrobků, o nichž architekt napsal publikaci, vydanou v roce jeho smrti.³⁶ S tímto projektem jel také Jurkovič poprvé do Anglie v lednu r. 1946 na londýnský kongres britských architektů. Na této první a poslední Jurkovičově návštěvě Velké Británie Mistra provázeli jeho kolegové, bratislavský profesor architektury Jan Světlík, který mi jako jediný žijící člen této delegace mohl o této cestě poskytnout informaci, a významný brněnský architekt **Arnošt Wiesner** (1890–1971), jenž ve své tvorbě navazoval na podněty představitele vídeňské secese a funkcionalismu A. Loose. Tímto zájezdem do Londýna vyvrcholila někdejší Jurkovičova spolupráce s londýnským časopisem *The Studio*, kde bylo publikováno několik Jurkovičových prací.³⁷ Samostatně vyšla v Londýně jeho rozprava *Slovak peasant Art and Melodies* (Londýn, 1911).³⁸

V porovnání s osudem svého skotského kolegy měl tedy Dušan Jurkovič větší časový prostor pro svou práci. Nejen proto, že jej přežil o devatenáct roků, ale i proto, že mohl architektonicky tvořit až do své smrti, neboť dovedl za každé společenské situace přijít vždy s něčím aktuálním. Křivka Mackintoshovy popularity měla prudký vzestup i spád, přičemž jeho tvorba našla spolu s glasgowskou skupinou větší ohlas na kontinentě než v Anglii a Skotsku. Byl to výsledek jejich úspěchů na mezinárodních výstavách ve Vídni (1900), v Turině (1902), v Moskvě (1903) i Mackintoshovy účasti na umělecké soutěži v Německu o zařízení domu pro milovníka umění (1901). Mackintosh na sebe upozornil r. 1893 návrhem diplomu pro uměleckou školu v Glasgowě (*School*

³⁶ D. Jurkovič, *Skladacie domy z pálených tehliarských výrobkov*, Bratislava 1947.

³⁷ Ve fondu D. Jurkoviče v archivu historického muzea v Bratislavě je jeho průkaz National registration temporary identity card na dobu 23. 1. 1946 – 10. 3. 1946. Podle F. Žákavce, o. c. 323–324, byly ve Studiu r. 1906 přetištěny barevné akvarely Vily v Rezku. V *The Studio Year-Book of Decorative Art*, Londýn 1911 byla publikována turistická útulna v Pekle u Náchoda.

³⁸ Na tuto publikaci pozorňuje H. Mandysová, o. c., Články a publikace D. Jurkoviče.

of Art Club). Velkou šanci získal r. 1896 zadáním projektu na uměleckou školu v Glasgově (*School of Art*, 1898-1909), který jej proslavil stejně jako jeho návrhy venkovských domů a jejich vnitřního zařízení.³⁹ Dnes je znovu oceňováno jeho řešení domu v Helensburghu pro glasgowského nakladatele Waltera Blackeho (*The Hill House*, 1902-1910).⁴⁰



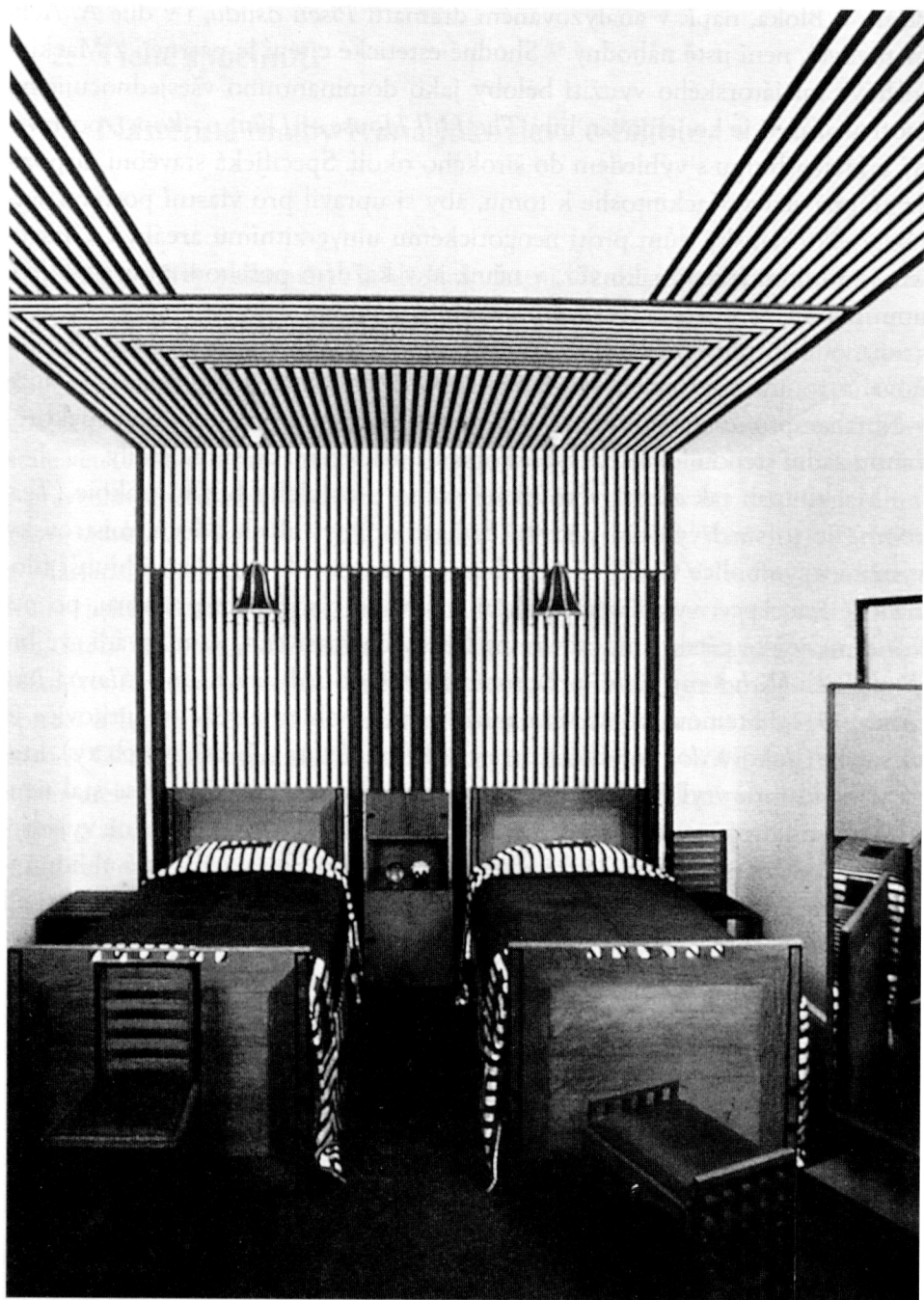
26

Po r. 1911 se Mackintosh již musel spokojit jen prací na uměleckém designu či tvorbě akvarelů. To byly žánry, v nichž měl vždy velký úspěch, jak o tom svědčí jeho díla vystavená v glasgovské univerzitní umělecké galerii. Patří k paradoxům dějin, že skutečné hodnoty bývají často doceňovány až po mnoha letech. Na srovnání díla Ch. R. Mackintoshe s Dušanem Jurkovičem se opět potvrzuje známá pravda, že skutečný umělec vždy transformuje získané podněty do svébytných tvarů. U Jurkoviče šlo o zajímavou kontaminaci zdrojů lidových, k nimž se vracel ještě počátkem desátých let, např. využitím prvků čičmánského dekoru (útluna *V pekle* aj. objekty z východních Čech), s podněty evropské moderny, v níž dílo Mackintoshovo sehrálo mnohdy roli iniciační.

Za mezidisciplinární výzkum by jistě stálo začlenění Mackintoshova směřování k funkcionalismu, projevené tak markantně v oproštěnosti forem, s jinými projevy soudobé kultury. Tak např. dominantní postavení bílé barvy v pozdním ruském symbolismu a akmeismu, spjaté jak s přírodou (časté motivy vánice u A. Bloka i A. Bělého, motiv bílých ptáků – sbírka *Bílé hejno* Anny Achmatovové aj.), tak s životem člověka (opětovaný symbol bílého

³⁹ N. Pevsner, *The Sources of Modern Architecture*, o. c. 140.

⁴⁰ *Mackintosh Masterpiece*. In: *Scottish Interiors Edwardian*, ed. Sheila Muckay, Maubray House Press, Edinburgh 1987, 61-68. Lady Marina Vaizey, *A Great Year for Glasgow*. High Life, British Airways, May 1990, 108-112.



domu u Bloka, např. v analyzovaném dramatu *Píseň osudu*, i v díle A. Achmatovové), není jistě náhodný.⁴¹ Shodné estetické cítění je patrné i z Mackintoshova iniciátorského využití běloby jako dominantního všesjednocujícího motivu. Takto je koncipován bílý *The Hill House – Dům na kopci*, postavený v Helensburgu s výhledem do širokého okolí. Specifická stavební dispozice zřejmě vedla Mackintoshe k tomu, aby si upravil pro vlastní potřebu svěrázný viktoriánský dům proti neogotickému univerzitnímu areálu v Glasgowě. Je to dům řešený jako věž, v němž je v každém poschodí pouze po jednom pokoji. Manželská ložnice je celá bílá. Jediným dekorativním prvkem je v ní modře pruhované povlečení. Lineární dekor ostatně Mackintosh uplatňoval i v jiných návrzích svých interiérů. Takto byla např. řešena ložnice v Northamptonu. Pruhované povlečení v ní koresponduje s obdobně dekorovanou zadní stěnou ložnice, částí stropu a s některými dalšími detaily.

Mackintosh tak zůstal věrný ideji svého proslulého bílého pokoje (*Tea room*). Je to snad vyústění secesní dámské obliby bílých oděvů, mistrovsky využité v symbolice Čechovových dramát,⁴² anebo jde o realizaci hlubší filozofické koncepce, vyjadřující lidskou touhu po otevřeném prostoru, po nekonečnu, jež se před námi otevírá na horských masivech, kam zavádí své hrdiny Ibsen (*Když my mrtví procitneme*, 1899) či Ladislav Klíma (*Slavná Nemesis*, 1932)? Stejnou funkci však může plnit i pohled z věže (u Jurkoviče je to součást *Janova domu* v Luhačovicích či *Rozhledna* u Jiráskovy chaty), který se nadosmrti vryl do dětských vjemů Bohuslava Martinů, aby se stal neutuchajícím zdrojem jeho tvorby.⁴³ Touha po věčném trvání, geniálně vyjádřená Bergsonem, měla zřejmě také svou intimní protiváhu v užití oné uklidňující nebarvy v bílých zákoutích vlastního domu, určených k odpočinku a snad i k meditaci.

⁴¹ Danuše Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. Táž, *Poetika rannego tvorčestva Anny Achmatovoj*. Slavia 59, 1990, 1, 35-42. Grazyna Brys, *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich* – A. Blok i A. Biely, Wrocław 1988.

⁴² Viz kapitola *Theatrum mundi*.

⁴³ Bohuslav Martinů, *Vzpomínka*, Paříž 1943. In: B. Martinů, *Voják a tanečnice*, program Státního divadla, Ostrava 1990.

2. Tiché spočinutí

Nástěnné malby Ivana Jakovleviče Bilibina v Praze

Útěk z vřavy velkoměsta a hledání vlastní identity v cizonárodním a nábožensky odlišném prostředí vede koncem století také k výstavbě chrámů pro potřeby náboženských menšin. V hlavních evropských metropolích vyrůstají doutníky minaretů s klobouky mešit, do městské zástavby mimo původní ghetta pronikají židovské kostely, neboť právě tato část obyvatelstva získává stále větší finanční prostředky. V místech, kam zajíždí ruská elita se však staví i pravoslavné chrámy. Koncem století tak byly vybudovány nádherné chrámové stavby ve Františkových Lázních (1889), Karlových Varech (1893–1898) a Mariánských Lázních (1902),⁴⁴ kde se od dob Petra Velikého pravidelně léčila ruská šlechta a intelektuální elita. Mezi proslulými evropskými spisovateli, kteří zapisovali svá jména do knihy hostů těchto známých evropských lázní, tvoří velké procento spisovatelé ruští, kteří zde mnohdy nacházeli inspiraci k literární tvorbě. O mariánskolázeňském zázraku se mluví v souvislosti s Gončarovovým klasickým románem *Obломov* (1859), nad nímž zde spisovatel intenzivně pracoval. Neurotického Gogola dotěrnost lázeňských hostů z Ruska dráždila natolik, že jednu lázeňskou sezónu ztrávil raději v indiferentní Vídni, kam se tehdy expedovala minerální voda z Mariánských Lázní. Turgeněv za svého karlovarského pobytu pátral alespoň po jediné pěšince, která by nebyla zaznačena v místním Baedekru. Cesta Gorkého do zahraničí vedla r. 1922 z Berlína právě do Mariánských Lázní, kde žil několik měsíců zcela inkognito.⁴⁵ Kostely se staly nezbytnou součástí lázeňského života ruské komunity.

V meziválečném údobí, kdy revoluční vlna vymrštila do Evropy, především do Německa, Československa a Francie, obrovskou vlnu ruské emigrace, vznikaly pravoslavné kostely v městech, kde východoslovanské obyvatelstvo tvořilo kompaktní celek. Tak tomu bylo především v Praze, Brně, Olomouci či Moravské Třebové, kde bylo zřízeno centrum výchovy ruského dorostu. Z architektonického hlediska jsou zajímavé všechny dochované pravo-

⁴⁴ Richard Švandrlík, *Pravoslavný kostel sv. Vladimíra v Mariánských Lázních*. Oswald (bez udání místa a roku vydání). *Jubilejní sborník, Karlovy Vary 1988*.

⁴⁵ Danuše Kšicová, *Ruská literatura 19. – začátku 20. stol. v českých překladech*. Praha, SPN 1988. Táž s kolektivem, *Východoslovanské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*. Brno, Masarykova univerzita 1997.

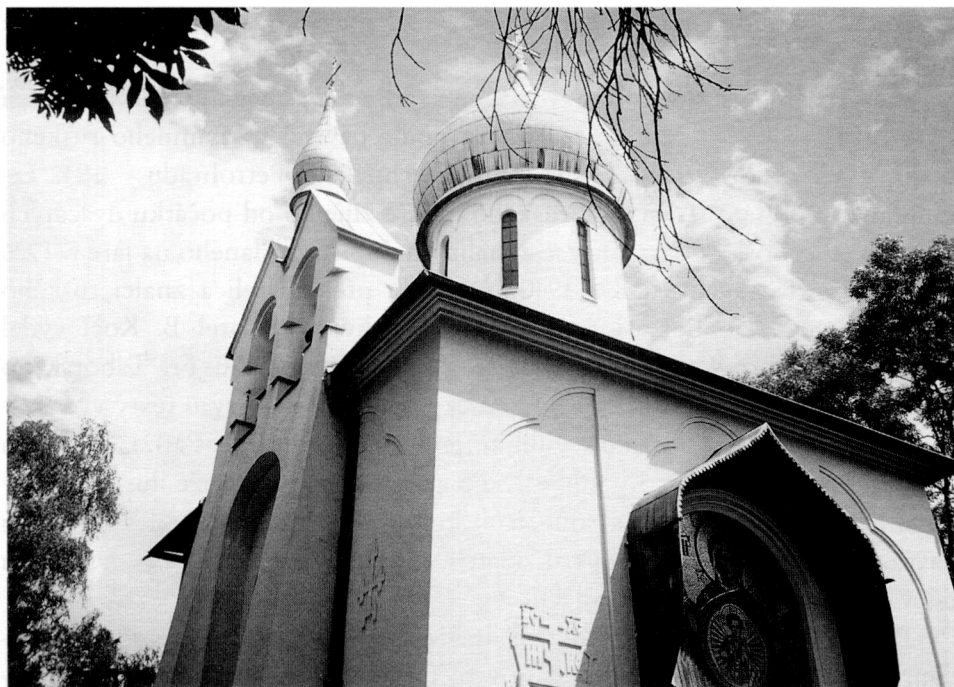
slavné kostely. Z převažující návaznosti na historické styly ruské církevní architektury vybočuje jedině brněnský kostel, postavený r. 1931 na úpatí Špilberku s výhledem na západní část města. Byl vybudován podle projektu ruského architekta Petra Levického v duchu funkcionalismu, který v té době v brněnské výstavbě jednoznačně převládal. Specifická situace byla v Praze, kde se tamní ruská komunita soustřeďovala již v 70. letech 19. století kolem chrámu sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí, postaveného r. 1732 mnichy, vyhnanými ze svého kláštera Na Slovanech na Novém Městě pražském. Kostel je dílem proslulého barokního architekta Kyliána Ignáce Dienzenhofera. Po zrušení řádu r. 1785 se chrám stal majetkem města Prahy. Ortodoxní církvi začal sloužit až po podnětu vzešlém z domluvy mezi českými a ruskými účastníky Slovanského sjezdu v Moskvě r. 1867. Slovanský dobročinný spolek v Petrohradě pak r. 1870 chrám sv. Mikuláše pronajal od pražské obce a zajistil i kněze. Vysvěcení chrámu r. 1874 našlo odezvu i u českých starokatolíků a slovansky orientovaných představitelů inteligence, kteří přestoupili na pravoslaví. Chrám pak sloužil pravoslavné církvi s výjimkou let první světové války až do r. 1945, kdy byl pravoslavné církvi odebrán pod záminkou, že se zde schází protisovětsky orientovaná ruská emigrace. Od té doby se pravoslavné bohoslužby konají v chrámu *Nanebevzetí Panny Marie*, postaveném r. 1925 svépomocí nadšenců z řad členů pravoslavné církve, oficiálně ustavené v Praze r. 1921.⁴⁶ Chrám byl původně stavěn jako hřbitovní kaple, a proto je umístěn na ruském hřbitově na Olšanech. Objekt je zajímavý i po stránce architektonické. Vytvořil jej ruský architekt **V. A. Brandt** ve spolupráci s **N. P. Paškovským** a **S. G. Klodtem** v historizujícím stylu novgorodsko-pskovské církevní architektury.⁴⁷ Výběr jednolodního typu chrámu o jedné kopuli s lucernovitým tamburem, jaký byl rozšířen v oblasti Novgorodu ve 12. – 13. stol., vyhovoval plně původnímu záměru vytvořit hřbitovní kapli. Nad vchodem do krypty po levé straně kostela je umístěn pravoúhlý rizalit zvonice pskovského typu. V Pskově, kde se se stavbou zvonice začalo v Rusku nejdříve, zavěšovaly se totiž zvony nejdříve na dřevěná lešení vedle kostelů. Tak se vyvinuly kamenné zvonice, tzv. „zvonnicy“, stavěné jako přímá součást kostelů.⁴⁸ Teprve později se počaly v Novgorodě a hlavně v Moskvě stavět zvonice jako samostatné věžovité stavby, tzv. „kolokol’ni“. Svým půdorysem se olšanský kostel velmi podobá pskovskému chrámu sv. Sergeje *Ze Záluží* ze 14. stol.⁴⁹

⁴⁶ *Ruský pravoslavný hřbitov s kaplí Zesnutí Přesvaté Bohorodice. (Uspenije Presvjatoj Bogorodicy – zkrácené Uspenský chrám v Praze na Olšanech.* (Bez uvedení autora.) Hlas pravoslaví, prosinec 1992, 97–102.

⁴⁷ Nikolaj Jelenev, *Ruskoje izobrazitel’noje iskusstvo v Praze*. Architektura. In: *Russkije v Praze*, 306–307.

⁴⁸ Fr. Táborský, *Ruské umění*. I, č. 1. Praha 1921, 36.

⁴⁹ Tamtéž, fotogr. na s. 40.



Záměrná stylizace stavby, zamýšlené současně jako ruský memoriál, vyplývá z některých výrazně dekorativních složek. Především je to církevněslovanský nápis, štukatérsky provedený tzv. „ustavem“ (stylizovaným staroruským písmem), uvádějící jmenovitě všechny účastníky stavby kaple včetně **Karla Kramáře** a **Naděždy Kramářové**. Oba byli posléze v kapli pochováni, stejně jako významný znalec staroruské ikonomalby profesor **Nikodim Pavlovič Kondakov**. Soudobá kritika dvacátých let upozorňovala i na to, že některé dekorativní prvky (tzv. „lopatky“, zdobící vnější stěny chrámu), jsou residua stavební konstrukce kostelů s osmispádovým krovem, rozšířených v oblasti Novgorodu ve 14. století.⁵⁰ Zřejmou reakcí na toto upozornění byla změna původního stavebního záměru, který je patrný ze srovnání nynějšího stavu s fotografií prvotního návrhu.⁵¹ Místo stylizovaně naznačených opěrných sloupů je přední fasáda chrámu dekorována jen jemným náznakem ob-

⁵⁰ Srov. Nikolaj Jelenev, *Russkoje izobrazitel'noje iskusstvo v Prage. 2. Architektura*. In: *Russkije v Prage 1918–1928*. Praha 1928, 307: „Je pravda, že prof. V. A. Brandt užil poněkud konického tamburu, zužujícího se směrem vzhůru a konstrukčně neopodstatněných výstuží (rus. „lopatki“) na vnějších stěnách. To první mělo podle autorova záměru zdůraznit, že jde o stavbu memoriálního charakteru (s čímž lze polemizovat), to druhé pak lze nepochybně pokládat za přeměnu principů konstrukčních v záležitost čistě dekorativní. Uvedené výstuže (lopatki), užívané v našem severském stavitelství byly nutné, neboť podpíraly osmispádový krov (hřeben, rus. „ščipcy“).“ Překlad zde i dále D. K.

⁵¹ Hlas pravoslavi, prosinec 1992, o. c.

louku, korespondujícím s tvarem stříšky nad mozaikou. Podobně je řešena i stěna se zvonící.

Nejvýznamnější složkou pravoslavné kaple na Olšanech je však její vnější i vnitřní výzdoba, která byla provedena podle návrhů významného ruského malíře **Ivana Jakovleviče Bilibina** (1876 Tarchovka u Petrohradu – 1942 Leningrad). Jak k této spolupráci ruského malíře žijícího od počátku dvacátých let v emigraci došlo, dozvídáme se z malířova dopisu, zaslaného na jaře r. 1926 **Františku Táborskému** (1858–1940), básníku, překladateli a znalci ruského umění.⁵² Důvodem byla skutečnost, že pražský nakladatel B. Kočí vydal r. 1924 čtyři knížky ruských pohádek a bylin v překladu Fr. Táborského s Bilibinovými ilustracemi a v jeho grafické úpravě,⁵³ v níž tyto texty vycházely počátkem století v Rusku.⁵⁴ Bilibin, jenž v té době žil v Paříži, se o tom dozvěděl od Je. N. Čirikova a hlásil se o svůj honorář, protože ilustrace byly použity bez jeho vědomí a souhlasu. Současně Bilibin projevil svůj zájem navázat spolupráci s českými nakladateli, případně uspořádat výstavu svých děl v Praze, o jejíž kráse se doslechl.⁵⁵

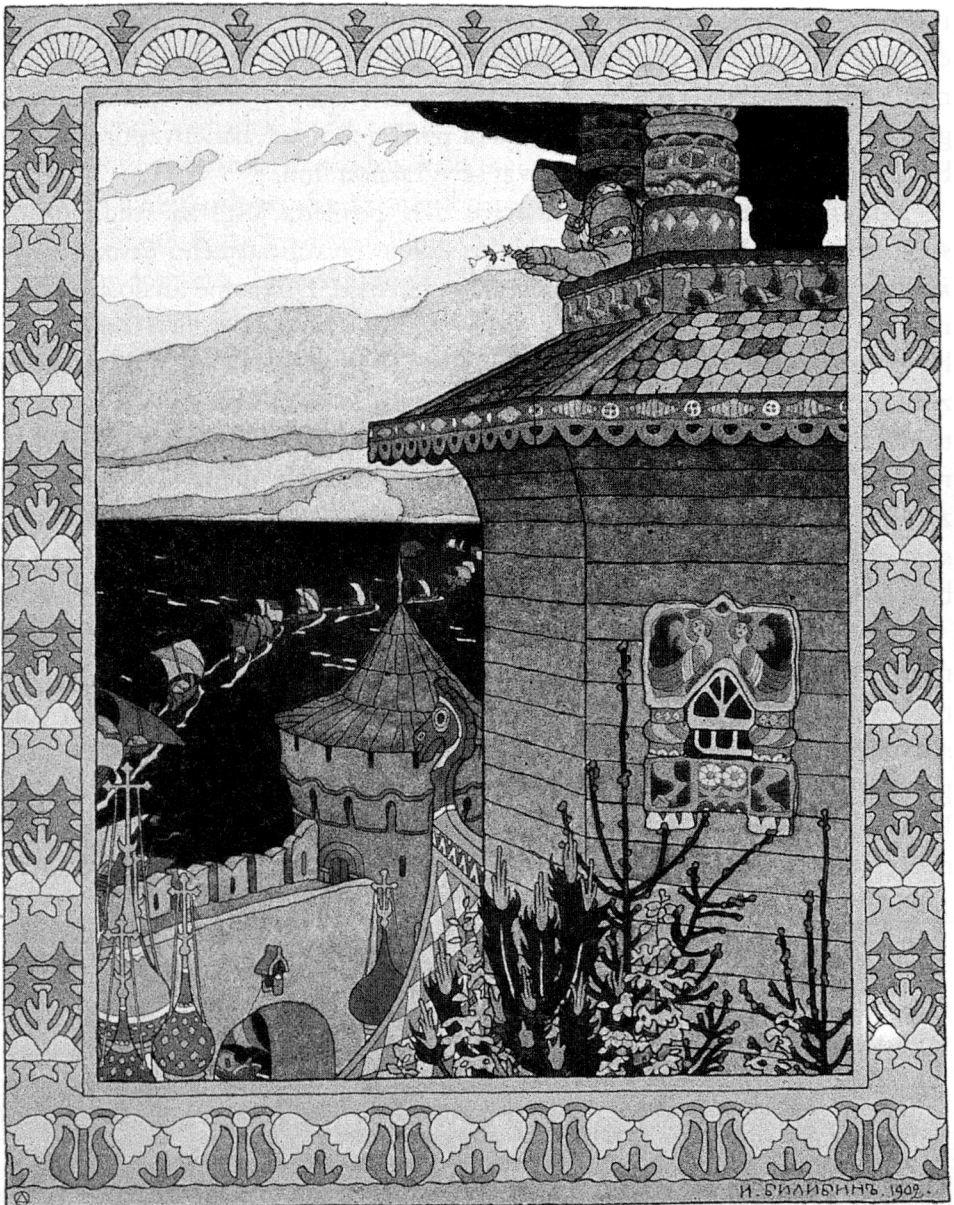
Půvabné ilustrované pohádkové knížky se staly počátkem století základem malířovy popularity. Bilibin se v nich vyznává ze svého okouzlení ruským folklorem, který jej ovlivnil na celý život. Výraznou stylizací, prozrazující, že autor studoval nejen ruské lidové malířství a dřevorezbu, tzv. lubok, ale také ikonomalbu a církevní architekturu, odlišují se Bilibinovy ilustrace od prací **Vasněcovových**, které jej původně inspirovaly, stejně jako dílo **A. Polenovové**. Bohatě využívaná ornamentika, svědčící o autorově znalosti staroruského dekoru i japonského malířství, řadí Bilibina v této době k nejvýznamnějším představitelům ruské secese. K této orientaci přispěl snad i Bilibinův studijní pobyt v Mnichově v letních měsících r. 1898. V té době jej

⁵² Jedná se o dopis I. Bilibina F. Táborskému z 9. 4. 1926, označený adresou: I. Bilibine, 23, B d Pasteur, Paris 15. V pozůstalosti Táborského se dochovalo celkem pět Bilibinových dopisů. Čtyři z nich, datované 9. 4. 1926, 15. 11. 1926, 31. 12. 1926 a 12. 3. 1927, jsou adresovány F. Táborskému a jeden z 15. 2. 1927 N. N. Kramářové. Bilibin v něm žádá Kramářovou, aby se zněním listu seznámila Táborského. Tak se list dostal k F. Táborskému. Odpovědi Táborského se zřejmě nedochovaly. Korespondence je uložena v Archivu Památníku národního písemnictví v Praze ve fondu *František Táborský*.

⁵³ Táborský přeložil bylinu *Bohatýr Volga* a tři pohádky: *Princezna Žabka*, *Marja Morevna*, *Sestřička Aljonuška a bratříček Ivanuška* – srov. rec.: V. F. S., *Bilibin I.: Bohatýr Volga*. Střední škola, 5, 1924–1925, 287.

⁵⁴ *Carevna Ljaguška*, SPB 1901; *Mar'ja Morevna* SPB 1903; *Sestřica Alěnuška i bratec Ivanuška, Belaja Utočka*, SPB 1904. Originál jednoho výjevu je v pražské Národní galerii pod č. K – 33936, srov.: Vladimír Fiala, *Ruské kresby a akvarely v československých sbírkách. Příspěvky k dějinám umění*. Acta universitatis Carolinae, Philosophia et Historica 5, 1968, heslo I. J. Bilibin, č. 17

⁵⁵ Pozůstalost Františka Táborského. Archiv Památníku národního písemnictví v Praze. Srov. cit. dopis I. Bilibina F. Táborskému z 9. IV. 1926.



zaujalo dílo Albrechta Dürera.⁵⁶ V Rusku byl Bilibinovým učitelem I. J. Repin. Bilibin navštěvoval nejdříve po dva roky jeho ateliér v domě kněžny Tě-

⁵⁶ Od konce května do poloviny července r. 1898 Bilibin pracoval v ateliéru Jihoslavana Antona Ažbe (1826 – 1905) v Mnichově. Poté cestoval do konce srpna po Švýcarsku a Itálii. Srov. *Le-topis' žizni i tvorčestva I. Ja. Bilibina*. In: *Ivan Jakovlevič Bilibin. Statji, pis'ma, vospominanija o chudožnike*. Leningrad 1970, 19. Srov. také: *Ivan Jakovlevič Bilibin. Dílo* 19, 1925 – 26, č. 8, s. 62 – 63. Zde se o této škole uvádí: „Ažbe – Jihoslovan byl dobrý učitel. Jeho chalupa v za-

niševové v Petrohradě a po skončení právnické fakulty r. 1900 u něho pokračoval ve studiích i na akademii. Třebaže se Bilibin věnoval čas od času i krajinomalbě a portrétu, zaměřoval se od začátku své tvůrčí dráhy především na grafiku, k jejímž zakladatelům v Rusku patří. Jeho současníci vzpomínají, že byl přímo posedlý touhou vyjadřovat se výraznou linií.⁵⁷

Bilibinova retrospektivní orientace byla posílena ještě za studií úzkou spoluprací s umělci, soustředujícími se kolem petrohradského časopisu *Mir iskusstva*. Spolu s nimi také pravidelně vystavoval. Důkladné znalosti severoruské architektury, ikonomalby a etniky Bilibin získal za svého trojího letního pobytu v okolí Vologdy, Archangelska a Tveri. V letech 1902–1904 se totiž zúčastňoval expedic etnografického oddělení Ruského muzea, konaných v těchto oblastech. Všechny tyto životní zkušenosti sehrály důležitou roli při formování malířova svérázného rukopisu, který vešel do dějin umění pod názvem „bilibinský styl“. Bilibin patří k umělcům, kteří velmi záhy nacházejí svůj způsob tvorby a pak mu zůstávají v podstatě po celý život věrni. U Bilibina to byla folklorní orientace a secesně zabarvená ornamentální stylizace.⁵⁸

Do českého prostředí Bilibin pronikl velmi brzy – vlastně již svými prvními pracemi. Zasloužil se o to Gustav Frankl (jeden z významných pracovníků státní tiskárny),⁵⁹ jenž předal Bilibinovy ilustrace Prouskovým prostřednictvím Mikuláši Alšovi. Mezi Alšem a Bilibinem se pak rozvinula korespondence.⁶⁰ O Bilibinových ilustracích psal pochvalně F. Tábořský již r. 1902.⁶¹ R. 1903 reprezentovalo Bilibinovo dílo ruskou grafiku na 13. Výstavě Mánesa.⁶² 16. března r. 1905 uvedlo Národní divadlo premiéru Rimského-

hradě byla útočištěm mnoha slovanských výtvarníků – škola patřila k nejlepším v Mnichově. Umělecký kurs udávali Böcklin a Stuck.“ J. R. (Josef Richard), Z. Marek, *Ivan Bilibin*. Národní listy 67, 24. 4. 1927, č. 112, s. 9. Za poskytnutí bibliografických údajů jsem zavázána bibliografickému oddělení Slovanského ústavu v Praze.

⁵⁷ „Základem uměleckého stylu Ivana Jakovleviče byla již od studentských let linie, stylizace a kolorování (nikoli malířství). Tyto zásady dodržoval přímo fanaticky,“ píše A. I. Levickij v článku *Molodyje gody I. Ja. Bilibina i ruskoj grafiki*. In: *I. Ja. Bilibin*, o. c. 137. O vývoji Bilibinovy tvorby viz také: S. V. Goly nec, *Bilibin i bilibinskij stil'*. In: *I. Ja. Bilibin*, o. c. 6 – 15. O jeho životě a díle srov. také G. V. Goly nec, *Ivan Jakovlevič Bilibin*. Moskva 1972. Týž, *Ivan Bilibin*. Leningrad, Avrora 1988.

⁵⁸ K. S. Jelisejev, *Ob učitele*. I. Ja. Bilibin, o. c. 167.

⁵⁹ Rusky: „ekspedicija zagotovlenija gosudarstvennych bumag“.

⁶⁰ Indržich Šamal, *František Taborskij i češko – ruskije svjazi v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva*. Puti rozvitiija i vzaimosvjazi ruskogo i čechoslovackogo iskusstva. Moskva 1970, 72. Totéž srov. v českém rozšířeném vydání: Jindřich Šamal, *František Tábořský*. In: *Cesty rozvoje a vzájemné vztahy ruského a československého umění*. Praha 1947, 57 – 94.

⁶¹ Frant. Tábořský, *Ruští kreslíři Bilibin a A. Vasněcov*. Naše doba 1902, 230.

⁶² Srov.: Edv. Bém, *XIII. výstava „Mánesa“*. Grafické umění. Zvon 4, 1903 – 1904, 615–616. Edv. Bém zde píše: „Ruské perokresby mají již svůj zvláštní styl a nádech. Spatříte-li díla Bilibinova, Serova, Lancerayova a Benoisova, nezapomenete jich“ (616).

Korsakova Sněhurka, pro niž Bilibin vypracoval návrhy kostýmů a dekorací.⁶³ Záhy se u nás objevily české překlady ruských pohádek s Bilibinovými ilustracemi, které rovněž vzbudily ohlas českého tisku.⁶⁴ Dalším českým vydáním těchto pohádek byly zmíněné čtyři knížky překladů Táborského. O Bilibinově pobytu v Alexandrii, kam malíř emigroval z Krymu v r. 1920, se v té době v Československu asi mnoho nevědělo. Proto se otázka honoráře vyřešila až poté, co se v r. 1925 Bilibin usadil v Paříži a přihlásil se o svá práva citovaným dopisem. Táborskému se Bilibina zřejmě podařilo plně uspokojit, protože v dalších dopisech se ruský malíř k této otázce již nevracel. Tato finanční záležitost však Bilibina podnítila k tomu, aby s Československem navázal aktivní spolupráci.

Po dokončení stavby ruské pravoslavné kaple na Olšanských hřbitovech v Praze požádalo představenstvo stavebního družstva Bilibina o její výzdobu. Současně Bilibin dostal pozvání, aby pro Prahu připravil soubornou výstavu svých prací, která se měla uskutečnit počátkem roku 1927. Kromě **Táborského** se organizací obou těchto akcí zabývala manželka Karla Kramáře Naděžda Nikolajevna **Kramářová**, původem Ruska. Z Bilibinových dopisů Táborskému vyplývá,⁶⁵ že termín výstavy byl několikrát měněn. Z počátku ledna 1927⁶⁶ byl nakonec přesunut až na druhou polovinu dubna, neboť Bilibin chtěl takto seznámit české publikum i s některými skicami nástěnných maleb pro Olšanskou kapli. Mezitím se počátkem prosince r. 1926 také uskutečnila první malířova návštěva Prahy. V dopise Táborskému z 31. 12. 1926, psaném brzy po návratu do Paříže, Bilibin píše, že se do Prahy zamiloval a že od příštího roku očekává mnoho zajímavého. Hlavně že se těší na výzdobu ruského kostela v Praze. Bilibin chtěl navázat i spolupráci s českými nakladatelstvími a na léto plánoval dokonce studijní pobyt na Podkarpatské Ukrajině. Zaujala jej monografie Táborského *Ruské umění* (1920). Když naznačil, že by ji rád získal, reagoval na to Táborský tím, že ji Bilibinovi věnoval. Svědčí o tom poslední Bilibinův list z 12. března 1927, kde za knihu Táborskému děkuje. Z dopisu psaného 15. 2. 1927 N. N. Kramářové je zřejmé, že Bilibin

⁶³ *Katalog proizvedenij I. Ja. Bilibina. Teatral'noje dekorativnoje iskusstvo.* In: Sb. Bilibin, o. c. 315. Viz. kap. *Theatrum mundi*, odd. Ruská divadelní architektura a scénografie..

⁶⁴ *Ruské národní pohádky.* Ilustroval I. J. Bilibin. Vydal Alois Holub, učitel v Lysé nad Labem. Rec.: Hlas národa 24, 18. 12. 1910, č. 348. Příl. Nedělních listů. — *Afanasjev...Péřečko Finista Jasného Sokola, Ruské pohádky. Obrázky J. Bilibina.* Přel. Fr. Homolka. Rozkvět 3, 25. 12. 1910, č. 24, s. 714–720.

⁶⁵ Srov. zmíněné Bilibinovy dopisy F. Táborskému.

⁶⁶ Toto datum uvádí i katalog výstavy: *XLVI. řádná členská výstava JVU se souborem krajinářů Romana Havelky k jeho padesátinám a souborem I. Bilibina.* 22. 1. až 10. 2. 1927. Předmluvu pro katalog napsal F. Táborský. Srov.: Vladimír Fiala, *Vystavky ruských chudožnikov v Československu.* Russkaja živopis' v sobranijach Československu. Leningrad 1974, 57.

chystal pro Prahu své divadelní návrhy, pro něž musel jet do švédského Malmö, kde zůstaly ještě od výstavy v r. 1914. Doufal, že tak získá kontakt s českými divadly, což se v budoucnosti uskutečnilo.

Bilibin vystavoval v Obecním domě v Praze na závěr pravidelné výstavy Jednoty umělců pražských od 15. do 30. 4. 1927. Úvodní slovo ke katalogu napsal Fr. Tábořský. Podle obsáhlých komentářů denního i odborného tisku měla výstava širokou odezvu.⁶⁷ Zvláště vysoce byly hodnoceny Bilibinovy ilustrace (např. *Žabky-carevny*, *Byliny o Svjatogorovi*) a vůbec práce folklorně stylizované, jako byly scénické a kostýmní návrhy *Sadka*, *Ruslana a Ludmily*, i děl jiných: *Vlády tmy*, *Borise Godunova* aj. Malíř se na výstavě představil i jako plenerista, zachycující exotickou krajinu Krymu, Palestiny a Egypta s jejími svéráznými obyvateli, jak je poznal za svého pětiletého pobytu. Byla sem zařazena skica výzdoby stropu Novgorodské státní banky i část dekoru ruské kaple na Olšanech. Bilibin byl hodnocen jako jeden z typických představitelů předválečného ruského umění, v němž „evropské západnictví, naroubované na národní štep, vydalo plody dráždivého, kořenného půvabu, pro nás Středoevropany exoticky orientálního.“⁶⁸

Časopis *Dílo* uveřejnil dokonce část Bilibinova dopisu, psaného redakci, jenž charakterizuje jeho umělecké zaměření i hluboké národní cítění. Bilibin zde píše:

„Talent je pouhé zrno, bez tohoto zrna nic nevzroste. Ale i ono odumře, jestliže se nepěstí. A toto pěstění vyžaduje čas, mnoho práce a trpělivosti. – Mám rád své umění zašlé doby, ale nechtěl bych žít ani ve třináctém ani v osmnáctém století. Miluji minulost z perspektivy několika století, ale hledím na ni dnešním zrakem. Člověk má rád patinu, ale té přece nebylo, když se dílo narodilo. Staré víno je proto dobré, že se dovedlo uchovati na naše dny. Avšak život náš je krátký, aby se splnilo, co by člověk chtěl. Jednou jsem si napsal program všeho, co bych ještě chtěl v životě při nejmenším vykonati. A když jsem vše spočítal, viděl jsem, že bych potřeboval 360 let. Mým koníčkem jsou pohádky a pověsti ruské. Jsem Rus až do posledního záhybu své duše. Jsem Východní Slovan, ale chtěl bych být jenom Slovanem a rád bych pomohl naléztí pouto, které by nás všechny spojilo v jedinou rodinu slávskou. Jsem rád, že mohu Praze ukázati zlomek své práce. Rodina českých

⁶⁷ Ivan Bilibin... Lidové listy 6, 23. 4. 1927, č. 94, s. 6. – Výstava ruského umělce Ivana Bilibina... Rudé právo 8, 16. 4. 1927, č. 90, s. 7. Výstava ruského umělce Ivana Bilibina... Právo lidu 36, 15. 4. 1927, č. 89, s. 6. -jč-, *Soubor prací I. Bilibina...* Lidové noviny 35, 28. 4. 1927, č. 214, s. 7. O. Filip, *Ivan Jakovlevič Bilibin*. Československá republika 1. 5. 1927, č. 103, s. 6. Nikolaj Jeleněv, *Russkoje izobrazitel'noje iskusstvo v Prage. 1. Živopis' i skul'ptura*. In: *Russkije v Prage 1918–1928*, Praha 1928, 297–299. Jeleněv uvádí, že Bilibin vystavoval 77 prací.

⁶⁸ J. R. (Josef Richard) Marek, *Ivan Bilibin...* Národní listy 67, 24. 4. 1927, č. 112, s. 9. S malířovým portrétem.

malířů mě uvítala s upřímnou hostinností. Mám pocit, že nejsem sice v domě otce svého nebo matky své, ale jsem jistě u své dobré rodné sestry, která má teď radost, že je svobodná a nezávislá; že vyhnala starého poručníka, který byl drzý a nevlídný. A proto ji přeji hodně zdraví, života plného jasu a radostných úspěchů.“⁶⁹

Kontakt, který Bilibin navázal s Československem, rozvíjel se v následujících letech v různých oblastech. Kromě dvou drobnějších grafických prací vydaných v Praze tiskem,⁷⁰ stojí za pozornost především jeho účast na výstavě ruského umění v Moravské Ostravě v dubnu r. 1934, kam zaslal své ilustrace k pohádkám *Ivan Carevič*, *Carevna Militrisa*, *Perečko Jasného Sokola* a návrhy kostýmů k opěře *Kníže Igor*.⁷¹ Ještě významnější byla jeho dvojitá spolupráce s československými divadly. Téhož roku, kdy se konala v Ostravě zmíněná výstava, uvedlo Zemské divadlo v Brně 8. listopadu 1934 jedno z nejvýznamnějších děl Rimského-Korsakova *Pověst o neviditelném městě Kitěži* v režii G. Gavelly a s Bilibinovými návrhy dekorací i kostýmů. Představení bylo velmi úspěšné, podobně jako uvedení opery Rimského-Korsakova *Pohádka o caru Saltánovi* v režii proslulého N. N. Jevreinova a ve výtvarném řešení Ivana Bilibina na scéně pražského Národního divadla. Premiéra se konala 18. 6. 1935.⁷² Bilibinova žena, malířka A. V. Ščekatichinová-Potočká, manželovi zřejmě pomáhala s definitivní podobou kostýmů.⁷³ Na všech dochovaných kostýmních návrzích je totiž pouze podpis Ivana Bilibina. Příznivé přijetí opery podnítilo Bilibina i vedení Národního divadla k plánům na další spolupráci. Nejvíce se tehdy uvažovalo o inscenaci Rimského-Korsakova *Pohádka o zlatém kohoutkovi*, pro niž se mělo rovněž použít Bilibinových návrhů. K realizaci tohoto záměru však již nedošlo.

I když všechna tato Bilibinova spolupráce s Československem je velmi zajímavá a záslužná, přece jen nejvýznamnější památku po sobě ruský umělec zanechal v nevelkém pravoslavném kostele na Olšanských hřbitovech, jehož

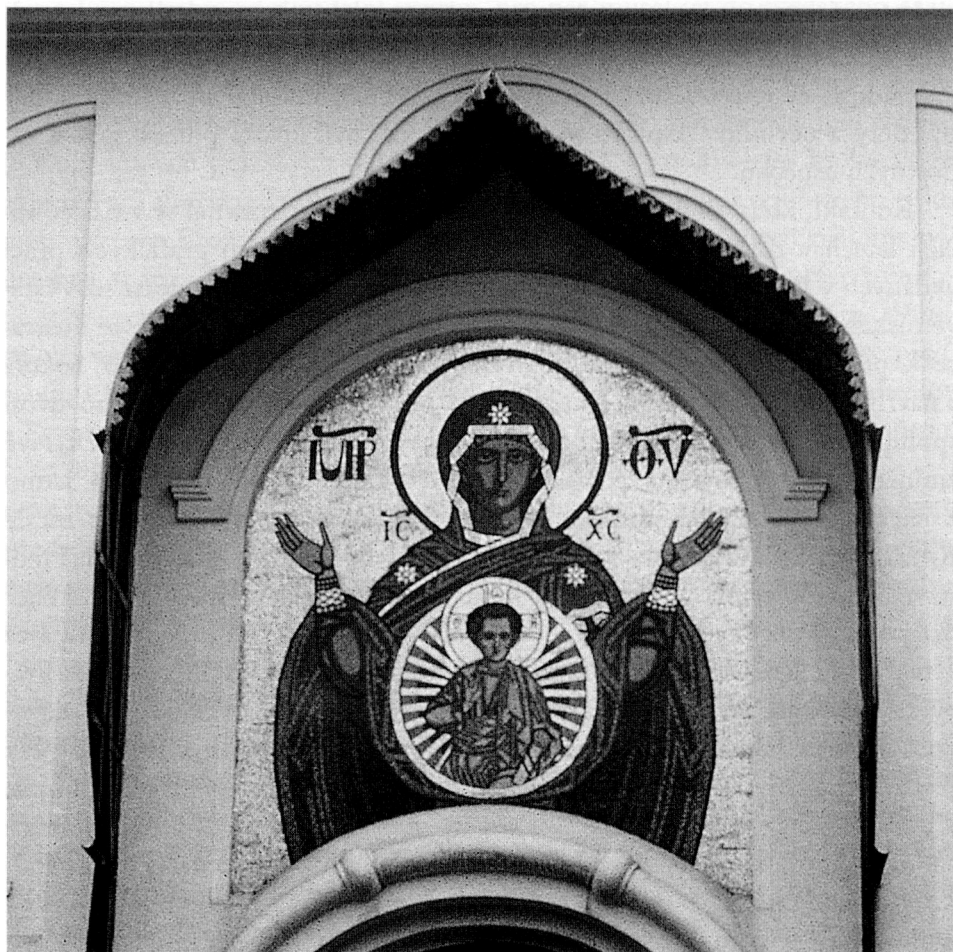
⁶⁹ *Ivan Jakovlevič Bilibin*. Dílo 19, 1925 – 1926, č. 8, s. 62 – 63 (cit. na s. 63). Časopis *Dílo* se k Bilibinovi vrátil ještě jednou článkem, podrobně charakterizujícím Bilibinovu životní dráhu i jeho současnou uměleckou tvorbu a další tvůrčí plány. Srov.: Viktor Šumavan, *Ivan Jakovlevič Bilibin*. Dílo 20, 1927 – 1928, 4–6.

⁷⁰ *Privetstvennyj adres Rossijskogo zemsko-gorodskogo (pražanskogo) komiteta doktoru V. I. Girse*. – Ministerstvo Čechoslovacoj Republiky 1927. Návrh obálky k publikaci: M. K. Teniševa, *Emal' i inkrustacija*. Seminarium Kondakovianum, Praha 1930.

⁷¹ Alois Sprušil, *Výstava ruského umění v Moravské Ostravě*. II. Konstantin Korovin, Ivan Bilibin a ostat. Moravskoslezský deník (Moravská Ostrava), 35, 8. 4. 1934, č. 96, s. 5.

⁷² Srov. kap. *Theatrum mundi*, odd. *Ruská divadelní architektura a scénografie*.

⁷³ Sn. (S. Savinkov), *Ivan Bilibin o Caru Saltánu a svých plánech*. (Rozhovor pro *Venkov* 25. 6. t. r.) Jako spolupracovnice je malířka uváděna pod jménem A. V. Čeko-Potočká i v závěrečné poznámce k českému překladu libreta opery *Car Saltan*. In: V. I. Bělskij, *Pohádka o caru Saltánovi*. Praha, B. M. Klika 1935.



30

vnější i vnitřní výzdoba byla provedena podle návrhů Ivana Bilibina. Ruský malíř pracoval na skicách od podzimu roku 1926 za finanční podpory amerického mecenáše Charlese Crana, přítele Alice Masarykové, jež stavbu chrámu rovněž podporovala. Mistr tehdy připravoval návrhy, které poté vystavoval na jaře r. 1927 v Obecním domě a v Mikulášském chrámu v Praze.⁷⁴ V pracích pro Prahu pokračoval asi do r. 1928, kdy měl původně v letních měsících provádět výzdobu chrámu v čele celého týmu ruských výtvarníků.⁷⁵ K realizaci tohoto plánu však nakonec nedošlo a malíř se v té době do Prahy

⁷⁴ *Ruský pravoslavný hřbitov s kaplí Zesnutí Přesvaté Bohorodice*. Hlas pravoslavi, 101.

⁷⁵ *Národní osvobození* 9. 11. 1927, č. 310, s. 5. Č. (V. Červinka), *Ruský malíř Ivan Jakovlevič Bilibin*. *Národní listy* 9. 11. 1927, č. 309, s. 5. Podle tohoto článku měly být veškeré práce dokončeny do zimy r. 1928.

již nedostal. Ve dvacátých letech byly provedeny pouze mozaiky na vnějších stěnách chrámu. Dosvědčují to někteří pamětníci,⁷⁶ naznačují to zprávy soudobého tisku a potvrzuje i současná ortodoxní církevní literatura.⁷⁷



31

Zvěstování Panny Marie v ikonopisném novgorodském stylu 15. století je umístěno nad portálem hlavního vchodu pod stříškou se záklenkem ve tvaru maurského oblouku. Kostel je totiž zasvěcen *Matce Boží* (jmenuje se *Chram Uspenija Bož'jej Materi*, neboli *Chrám Nanebevzetí Panny Marie*). Mariánské scény proto v jeho výzdobě zaujímají přední místo. Předlohou mozaiky *Zvěstování* byla zázračná ikona Bohorodičky, nalezená podle legendy v lese u Kurska r. 1295 a zjevující se vždy v osudových okamžicích Ruska. R. 1919 se při ústupu Bílé armády dostala do zahraničí.⁷⁸ *Mozaika Archanděla Michaela*

⁷⁶ Zde i dále se opírám především o svědectví dlouholetého zaměstnance duchovní správy pravoslavné církve v Praze Konstantina Kirilloviče Dmitrenka, ing. Mitrofana Alexandroviče Popoviče, jež vykonával v 70. letech v olšanském chrámu práce kostelníka, a ing. arch. A. I. Levického, jež prováděl stavební dozor při pracích na výzdobě chrámu v letech 1941 – 1946. Všem jsem zavázána díky za cenné informace.

⁷⁷ Č., Ruský malíř Ivan Jakovlevič Bilibin. Národní listy 9. 11. 1927. List informuje, že Bilibin již dokončil dvě skici, jež poslouží vzorem pro mozaiky *Zvěstování Panny Marie* a *Archanděla s Bohorodičkou*. V citovaném článku v časopise *Hlas pravosláví*, prosinec 1992, 101 je uvedeno, že skici provedla r. 1927 pražská firma uměleckých prací M. V. Försterové, původem Rusky.

⁷⁸ Hlas pravosláví, prosinec 1992, o. c. 101. Podle informace tohoto listu je ikona v současné době ve *Vozněsenské pravoslavné katedrále* v New Yorku. Kopie této ikony, v originále zvané *Znamenije Kurskaja Korennaja*, byla předána při miléniu Ruské pravoslavné církve Moskevskému patriarchovi Pimenovi a r. 1989 byla umístěna na původním místě v obnoveném klášteře

(v konečné realizaci bez Bohorodičky) se nachází v lunetě na vnější straně okrouhlé apsidy. Nad vchodem do krypty je hlava *Ježíše Krista*.

Barevně vyvážené mozaiky jsou v kontrastu s bílými stěnami chrámu velmi působivé. Výrazně doplňují celý exteriér objektu, změkčují jej a humanizují. *Zvěstování Panny Marie* nad vstupem je nepochybně výtvarnou dominantou čelné stěny chrámu a v podstatě celého exteriéru.

Vnitřní stěny kostela zůstávaly po dlouhou dobu jen bíle vylíčený, neboť na realizaci nástěnných maleb nebyly finanční prostředky. Po přetržení kontaktu s Bilibinem bylo rovněž značně obtížné nalézt umělce, který by ovládal techniku tohoto malířství. Bilibin se totiž v roce 1936 vrátil do Sovětského svazu. Podobně jako v době před Říjnovou revolucí, kdy v letech 1907-1917 vyučoval grafice a kompozici na petrohradské *Umělecké škole (Škola Pooščrenija Chudožestv)*, stal se i nyní profesorem. Působil na leningradské malířské akademii a na akademické půdě setrval až do své smrti. Zemřel za blokády Leningradu 8. února 1942.⁷⁹

V roce 1937 se chtěl celé akce ujmout *Karel Kramář*, aby tak uctil památku své zesnulé manželky. Pozval ze zahraničí malíře *Predajeviče*, který sestavil rozpočet ve výši 250 000 Kč. Avšak neočekávaná Kramářova smrt realizaci projektu opět oddálila. Teprve koncem roku 1940 se podařilo novému arcibiskupovi *Sergijovi* získat v Jeruzalémě malířku *T. V. Kosinskou*, která pracovala na výzdobě řady pravoslavných chrámů ve Svaté Zemi a která svého času získala zkušenosti přímo od Bilibina. Myšlenka vyzdobit chrám podle Bilibinových skic, které byly v té době uloženy zásluhou malířky *N. G. Jašvilové* v Kondakovově institutu v Praze, získala podporu pražské ruské veřejnosti. Tím byl zajištěn určitý finanční základ. O tom, jak celá akce probíhala, přináší svědectví zvláště číslo ruského časopis *Russkij zodčij za rubežem* z 25. 2. 1942, které vyšlo pod názvem *Chram Uspenija Bož'jej Materi v Prague na Ol'sanach*:

„Po příjezdu *T. V. Kosinské* do Prahy vypracovali místní ruští architekti a výtvarníci spolu s ní plán celé akce. Nejdříve bylo nutno odstranit starou omítku a omítnout stěny chrámu novým, speciálně upraveným podkladem. Bilibinovy skici musely být zvětšeny dvanáctkrát a v barvách přeneseny na papír. Bylo dohodnuto, že chrámová výzdoba bude provedena „al fresco“, tedy tak, že barva pronikne do omítky, takže se stává nesmyvatelnou a velmi trvanlivou. V ruských chrámech, které přežily celá staletí, si fresky zachovaly svou původní svěžest. Problematice výzdoby chrámu bylo věnováno několik schůzí a referátů. Na veřejném zasedání dne 25. května 1941 podala zprávu

Korennaja pustyn' u Kurska.

⁷⁹ I. A. Brodskij, *V dni blokady*. In: Sb. *Bilibin*, o. c. 275-294.

o průběhu prací Kosinská, jež současně seznámila přítomné jak s Bilibinovými skicami, tak s prvním kartonem *Kristova vzkříšení*, který provedla ve skutečné velikosti. Architekt **N. P. Paškovskij** referoval o kompozičním rozložení fresek a o stavu přípravných prací.

Prvního srpna umělci přinesli do kostela Sv. Mikuláše řadu zhotovených barevných kartonů, takže přítomní mohli ocenit uměleckou hodnotu kreseb a udělat si představu o kráse budoucích nástěnných maleb. Již za deset dní začaly vlastní práce na malbách chrámové kupole.⁸⁰ Práce se zúčastnili mnozí pražští architekti a výtvarníci. Stavební dozor vykonávali stavitelé Je. M. Voskobožnikov a A. I. Levickij. Výtvarnou výzdobou se zabývali pod vedením Kosinské malíři **K. P. Pjaskovskij, M. B. Romberg, A. N. Rjazanov, V. Hartman a Je. D. Karjakin.**⁸¹

Téměř obdobné svědectví s některými malými doplňky podává i zasklený zápis, který se dodnes zachoval v olšanském pravoslavném chrámu:

„Tento chrám Nanebevzetí Panny Marie byl v letech 1941–1946 vyzdoben freskami díky úsilí a péči Představeného chrámu, nejdůstojnějšího arcibiskupa Sergije, zásluhou těchto malířů:

Tatjany Kosinské – jeptišky Serafíny

Konstantina Pjaskovského

Andreje Rjazanova

Michaila Romberga

Rostislava Karjakina

Ilji Šapova a

Vjačeslava Gartmana,

z prostředků získaných formou darů věřících ruské pravoslavné obce.“

Některé údaje se však rozcházejí se svědectvím jednoho z účastníků výzdoby chrámu *Michaela Romberga* (nar. 18. 4. 1918, žák Zdeňka Kratochvíla a Zdeňka Kysely, známého ilustrátora, který se svým spolužákem z pražské Umělecko-průmyslové školy Václavem Hartmanem zpracoval výzdobu apsidálního závěru kněžiště za ikonostasem). M. Romberg uvádí, že se pracovalo metodou „al secco“. Poněvadž průběh prací Romberga po odborné stránce neuspokojoval, pracoval v kostele pouze v létě roku 1941 a na dalších realizacích se již nepodílel. Podle jeho svědectví provedla Kosinská kromě scény

⁸⁰ Bylo tak možno využít lešení, které v chrámě zbylo po práci na omítce.

⁸¹ *Chram Uspenija Bož'jej Materi v Prage na Olšanach*. Russkij zodčij za rubežom. Special'nyj nomer, posvjaščennyj rozpisu chrama. Praga 25. 02. 1942. Publikaci nevlastní žádná pražská knihovna ani archiv. Za její zapůjčení děkuji Metropolitní radě pravoslavné církve v Praze, která ji pro mne získala ze soukromých rukou. Jsou zde otištěny Bilibinovy skici *Kristova vzkříšení* a sestoupení a *Poslední soud*. Srov. také: V. F. Bulgakov, *Bilibin v Čechoslovačce*. Sb. Bilibin, 235 – 236.

Vzkříšení ještě výzdobu chrámové kupole. Jedině v ní bylo podle vzpomínek R. Karjagina použito metody „al fresco“. **Rostislav Karjakin** (nar. 22. 11. 1918, absolvent Umělecko-průmyslové školy v Brně, žák Sůsra a Hrbka) zpracoval v letech 1941-1944 spolu s **A. N. Rjazanovem** většinu scén na jižní a severní stěně kromě *Ukřižování*, které provedl **Ilja Šapov**, a spodního pruhu svatých, které dělal sám Rjazanov. Týž výtvarník je i realizátorem hlavního apsidálního výjevu *Madony se dvěma Archanděly*.



32

Andrej Nikiforovič Rjazanov (1885-1950, malíř, sochař, keramik, absolvent kazaňské umělecké školy a Umělecko-průmyslové školy v Praze) a **Konstantin Pavlovič Pjaskovskij** (1893-1952, absolvent Akademie umění v Praze) jsou hlavními tvůrci nástěnných maleb, v nichž mohli uplatňovat své celoživotní zkušenosti. Jelikož Taťána Kosinskaja, která práce vedla, zajížděla do Prahy jen občas z Paříže, spočívala hlavní odpovědnost především na nich. Pjaskovskij je autorem realizace *Posledního soudu* na západní straně a církevněslovanského nápisu na čelní stěně chrámu po obou stranách vchodu.

Podle ortodoxní církevní literatury byl ikonostas do chrámu nejdříve zapůjčen z pravoslavného kostela sv. Olgy ve Františkových Lázních. Teprve koncem 20. let byl v chrámu na Olšanech instalován nový ikonostas, zhotovený podle návrhu prof. Vladimíra Brandta. Na malbě ikon se podíleli malíři

K. M. Katkov, s nímž podle všeho spolupracovala **N. G. Jašvilová** (28. 12. 1861–12. 6. 1939),⁸² známá rovněž svými církevními výšivkami.⁸³ Je autorkou vyšíváných závěsných ikon *Chrám Nanebevzetí Panny Marie. Zvěstování Bohorodičky* (vlevo od oltáře) a *Ježíše Krista* (vpravo od oltáře). K. Katkov pracoval v Bilibinově ateliéru v Paříži za jeho osobního dohledu a za finanční podpory téhož amerického mecenáše Ch. Crana. Je tedy zřejmé, že návrhy k ikonostasu nevytvořil Ivan Bilibin, jak uvádí odborná literatura.⁸⁴ Nezmiňuje se o tom ani starší malířův syn Alexandr Ivanovič Bilibin (Petrohrad 1903, od r. 1917 až do smrti r. 1972 žil v Anglii, malíř a scénograf),⁸⁵ který otcí v roce 1927 se skicami pomáhal, a nepotvrzuje to ani soudobý český tisk. Také styl maleb na ikonách je značně odlišný od freskové výzdoby. K omylu došlo pravděpodobně při popisu údajného ikonostasu, kdy byly za ikonostas pokládány skicy nástěnných maleb apsidy.⁸⁶

Ikonostas je výtvarně působivý. Horizontálně je členěn do tří nestejně širokých pásů. Spodní dva přetíná uprostřed vertikála carských dveří, svým tvarem opakující motiv maurského oblouku, užitý na záklenku nad hlavním vchodem. Dva horní pásy ikon, z nichž vrchní je kratší než spodní, odpovídají symbolice dvojramenného kříže. Hornímu pásu protáhlých ikon obdélníkového tvaru dominuje centrální postava Pantokratora, na niž jsou orientovány po obou stranách postavy světců v obvyklém pořadí: zleva je to Panna

⁸² Srov. dopis arch. A. I. Levického z 25. 2. 1976, adresovaný D. Kšicové. Pracovní podmínky, za nichž byl chrám uveden do provozu, obsahují pravidla o užívání Uspenského hřbitovního chrámu Jednoty (archiv Metropolitní rady, Praha). Zde se uvádí, že chrám byl postaven na městské půdě, propůjčené jednotě na základě smlouvy z 25. srpna 1924 na dobu 50 let za uznávací činži Kč 100,- ročně.

⁸³ Hlas pravoslavi, prosinec 1992, o. c. 102.

⁸⁴ Sb. Bilibin, *Letopis' žizni i tvorčestva za 1927 g.*: „Pracuje na skicách fresek a ikonostasu pro Ruský chrám na Olšanském hřbitově v Praze (architekt V. A. Brandt.)“, o. c. 23. Tamtéž, Katalog proizvedenij, otd. Dekorativnych respisej, panno, stankovyje paboty, zarisovki s natyry za 1927 g.: *Eskizy fresok i ikonostasa ruskogo chrama na Ol'šanskom kladbišče v Praze*. Pražskaja Nacional'naja galereja, DK — 4569-4575.“ Údaj je převzat z publ.: Vladimír Fiala, *Ruské kresby a akvarely*. 5 — 18, heslo *I. J. Bilibin*, č. 12.

⁸⁵ *Chudožniki ruskoj emigracii. Spravočnik po ruskomu iskusstvu*. Peterburg, Izd. Černyševa 1994, 80-81.

⁸⁶ Vladimír Fiala, tamtéž, č. 12: Ikonostas, NG, č. in DK-4571, 52,5 x 73,5 cm: „Návrh na výzdobu pravoslavné kaple v Praze na Olšanech. Nahoře trůnící madona s archanděly po bocích, dole uprostřed Jan Zlatoústý a Vasilij Veliký u ležícího Krista. Vlevo Jan a Cyril, vpravo Řehoř Blahoslavený a Řehoř Nazaretský“ (Nepubl.) Tento popis i uvedené inventární číslo negativu odpovídají návrhu fresky pro apsidu olšanského chrámu. Mezi janem Zlatoústým a Vasilem Velikým je na skice umístěna křtitelnice s Ježíškem. V současné době jsou Bilibinovy návrhy fresek pro Olšanskou kapli uloženy v Ústavu dějin umění AV ČR, Praha, odd. dokumentačních a sbírkových fondů (dále ÚDA AV ČR, DSF), kde získaly nové číselné označení. Vzhledem k tomu, že černobílé fotografie přejímám z Národní galerie a barevné v ÚDA AV ČR, uvádím číselné označení podle toho, o jaký materiál se jedná.

Marie, archanděl Michael, svatý Petr a další dva svatí, zprava pak Jan Křtitel s archandělem Gabrielem, apoštolem Pavlem a dva další světci. Spodní ikony menšího tvaru, rozmístěné po šesti na každé straně dveří, představují v duchu tradice dvanáct ročních svátků. Zachycují takové známé motivy, jako je Svatá Trojice, Kristův vjezd do Jeruzaléma či jeho ukřižování. Carské dveře zdobí rovněž několik drobných ikon v kulatých rámech. Těsně nad vchodem je sedící Bohorodička, po obou stranách jsou výjevy z *Poslední večeře Páně* (vlevo – *Lámání chleba*, vpravo – *Nalévání vína*). Všechny ikony jsou prováděny podle nejznámějších vzorů ruské středověké ikonomalby 14. – 15. a začátku 16. století. Např. rozmístění svatých na horním pásu ikon připomíná novgorodský ikonostas z 15. stol., uložený dnes v Tretjakovské galerii.⁸⁷ Postavy *Panny Marie* a *Jana Křtitele* jsou zřejmě prováděny podle *Dionisiova ikonostasu*, vzniklého kolem r. 1502 (Tretjakovská galerie).⁸⁸ Podobně bychom mohli označit prototypy většiny ostatních ikon, které volně navazují na ikonostas po obou stranách oltáře, anebo jsou umístěny na pravém a levém klirasu. Samotný fakt takového napodobení však plně odpovídá ikonopisným tradicím. Významný znalec ruské i byzantské ikonomalby M. B. Alpatov charakterizuje ikonu takto:

„Ikona ve skutečnosti není obraz, protože nezobrazuje to, co má výtvarník před očima, nýbrž jakýsi prototyp, jehož hlavní rysy musí zachovat. Uctívání ikon je spjato s uctíváním prototypů. Ikony se líbají, očekává se od nich uzdravení. Uctívají se proto, že je na nich zobrazen Kristus, Matka Boží a svatí. Ikony jsou nedílnou součástí církevních obřadů. Ikonomalba je do jisté míry rituální umění.“⁸⁹

Přesto však ikonostas nepostrádá tvůrčí invence. Zvláště zajímavě je pojednán spodní pás velkých ikon po obou stranách carských dveří. Vpravo je umístěna hlava *Kristova*, na jižních dveřích je *Ježíš nesoucí kříž* a dále pak *Ukřižování*. Vlevo je hlava *Bohorodičky*, na severních dveřích archanděl *Rafael*, dále *Nesení řízy Panny Marie* a *Stětí Jana Křtitele*. Velmi výrazné je vyobrazení hlavy *Ježíše Krista* (vpravo) a *Panny Marie* (vlevo). S nimi koresponduje umístění dvou zmíněných vyšších závěsných ikon. *Hlava Ježíše Krista* na ikonostasu je svým protáhlým oválem, mírnými očima a pokojným výrazem tváře smírným protikladem *Krista Vševládného* na fresce v kopuli kaple, fascinujícího na rozdíl od mírně pojatého Bilibinova návrhu výrazněma byzantskýma očima a kontrastem černých vlasů ve zlaté svatozáři. Je to zřejmý důsledek zkušeností T. Kosinské, nabytých při výzdobě byzantských

⁸⁷ M. V. Alpatov, *Drevnerusskaja ikonopis'*. Moskva 1974, ilustr. č. 94 – 100.

⁸⁸ Tamtéž, il. č. 102 – 103.

⁸⁹ Tamtéž, 6.

chrámů. Freska je prosvěcována proudem světla, dopadajícího z osmi oken tamburu, mezi nimiž je umístěno osm proroků: *Samuel, Mojžíš, Ezechiel, Daniel, David, Šalomoun, Izajáš, Eliáš*. Bilibinovy skicy těchto fresek spolu s návrhy na celou výzdobu kaple, podle nichž výše uvedení malíři pracovali, se dodnes dochovaly v Praze.⁹⁰ Z některých rozdílů mezi těmito originály a definitivní realizací vyplývá, že buďto existovaly ještě nějaké Bilibinovy varianty (o nichž však zatím není zpráv) anebo určité detaily upravovali sami realizátoři, což se zdá pravděpodobnější. Tak např. ve spodní části apsidy za oltářem je mezi *Janem Zlatoušným a Vasilijem Velikým* umístěna prázdná křtitelnice, zatímco na původním návrhu v ní leží *dítě s nimbem*.⁹¹ (Na odchylky v mozaikové výzdobě jsme již upozornili výše.)

Po restauraci celého chrámového objektu (kromě ikonostasu), provedené družstvem Štuko v letech 1973–1974,⁹² zazářily malby i mozaiky ve své původní svěžesti. Zvláště interiér kaple, jehož všechny stěny jsou pokryty biblickými výjevy, je unikátní památkou, která nemá v České republice obdoby. Za jistou paralelu co do množství fresek v interiéru lze označit půvabný *Chrám sv. Gorazda* v Olomouci (1939) se spádovým krovem, charakteristickým pro ruské církevní stavitelství 16. stol. Jeho prototypem je pravděpodobně proslulý chrám *Nanebevzetí Matky Boží (Uspenskij sobor, 1532)* v moskevském předměstí Kolomenskoje, kde bylo tohoto monumentálního pomníkového stylu použito poprvé.⁹³ Fresková výzdoba olomouckého kostela, navazující na idealizující církevní malířství 19. stol., však s úrovní Bilibinových návrhů není srovnatelná.⁹⁴

Bilibin svými skicami navazoval na tradici středověkého nástěnného malířství Novgorodu, Pskova, Vladimíru a Moskvy, kde fresky rovněž pokrývaly celé stěny chrámů.⁹⁵ Svou výraznou linií, prozrazující autorovo grafické

⁹⁰ V současné době jsou uloženy v Ústavu dějin umění AV ČR. Jejich černobílé negativy jsou v majetku Národní galerie pod č. DK 4569 – 4575. Barevné negativy jsou majetkem UDU AV ČR, č. B 568-581, inv. č. 1/229/B-1/242/B. Jedná se celkem o sedm kartonů s neobyčejně působivými, dosud nepublikovanými akvarely. Preciznost jejich zpracování, barevná vyváženost a mistrovství kompozice z nich tvoří malé výtvarné skvosty. V porovnání s nimi se jeví jejich olšanská realizace tvarově těžkopádnější a barevně méně výrazná. Přes všechny peripetie svých osudů si Bilibinovy akvarely až na jeden detail, poškozený zřejmě vlhkem, zachovaly svou původní svěžest.

⁹¹ V popisu V. Fialy č. 12, černobílý negativ č. DK 4571.

⁹² Srov.: Konstantin Dmitrenko, *Osvjaščenije chrama na Olšanach*. Pravoslavný kalendář na rok 1975. Pravoslavná církev v Československu, 115–117.

⁹³ *Dějiny ruského umění. Od začátků po současnost*. Bratislava, Pallas 1977, 93–96..

⁹⁴ Náboženský výklad freskové výzdoby olomouckého chrámu stačil ještě sepsat před svou mučednickou smrtí biskup Gorazd, *Průvodce po Katedrálním chrámu sv. Gorazda v Olomouci*. Olomouc, Eparchiální rada pravoslavné církve v Olomouci 1987. Srov. také Pavel Aleš, *Pravoslavná církev u nás. Přehled dějinné cesty*. Olomouc, Světlo světa 1996.

⁹⁵ Srov. např. studie ve sbornících: *Drevnerusskoje iskusstvo*. Chudožestvennaja kul'tura Pskova,

zaměření, i kompoziční sevřeností, jsou však Bilibinovy návrhy mnohdy bližší staroruským ikonám než freskám. Malířův syn a spolupracovník Alexandr Ivanovič Bilibin uvádí, že práce na freskách jeho otci příliš nevyhovovala. Ve svých vzpomínkách na otce píše:



33

„Když jsem tam (do Paříže)⁹⁶ přijel poprvé, otec připravoval návrhy pro ruskou pravoslavnou kapli v Praze. S těmito skicami jsem mu pomáhal. Měl

Nauka, M. 1968. Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda, Nauka, M. 1968. Další lit. viz Danuše Kšicová, *Výtvarná kultura staré Rusí v současných výzkumech*. Československá rusistika XVII, 1972, č. 3, 129 – 135.

⁹⁶ Pozn. D. K.

i další pomocníky, nebyl však s nimi příliš spokojen. Asi bych to neměl říkat, avšak moje práce mu vyhovovaly, protože byly velmi přesné.

Akci financoval nějaký pan Crane, Američan, kterého pro otce získali jeho přátelé. Otcí šla práce velmi pomalu, protože kromě toho přijímal i jiné zakázky, především knižní ilustrace. Celá organizace byla značně nesystematická. On sám prováděl výhradně jen návrhy skic. Měl pomocníci, já jsem se podílel na vyobrazení *Archanděla Michaela*. Bydlel jsem tehdy u něho asi čtyři až pět měsíců, dále jsem mu však již pomáhat nemohl, přestože skici ještě nebyly hotové (143-144).

Přes svoje velké schopnosti a znalosti měl v době, kdy jsem u něho žil v Paříži, tendenci zapomínat kvůli zvolenému stylu sám účel práce. Příliš se nechával unést technickými problémy. Lidé, kteří s ním spolupracovali na jeho posledních inscenacích oper potvrzovali, že jim práci téměř znemožňovaly neustálé průtahy. Otec se dával unášet úpravami definitivní podoby skic natolik, že úplně zapomínal na čas, nezbytný k samotné realizaci dekorací a kostýmů. To, co se mu stávalo při operních inscenacích, se odehrávalo před mýma očima s pražskou kaplí.



Práce s freskami mu nebyla příliš blízká, neměl pro ni patričný cit. Sám o sobě prohlašoval, že si při této činnosti připadá jako dirigent, jenž neumí

hrát na žádný nástroj, má však taktovku. Vždycky tvrdil, že nemá rád „mazanice“.⁹⁷

Bilibinovi se však přesto podařilo vytvořit dílo neobyčejně působivé svou výraznou linií i barevností. Uplatnil v něm nejen své několikaleté zkušenosti z pobytu v Alexandrii, kde vyzdobil r. 1925 místní pravoslavný chrám, ale i své umění rozvrhnout scénu, které předtím již tolikrát vyzkoušel ve svých divadelních návrzích. Zajímavě je např. řešena půlkruhová apsida. Nad hlavou Cherubína je v centru za oltářem Jan Zlatoústý a Vasilij Veliký – mezi nimi je umístěna zmíněná zlatá mísa s dítětem. Vlevo jsou Jan a Cyril, vpravo Řehoř Blahoslavený a Řehoř Nazaretský. Všichni jako tvůrci liturgií třímají v rukou příslušné symboly. Nad nimi se vznáší na blankytném okrouhlém poli Bohorodička, provázená dvěma archanděly. Zatímco svatozář Matky Boží a Ježíše a dokonce i jeho ručky září zlatě, jsou svatozáře i křídla archanděla po pravici provedeny ve světlém okru, opakujícím se v ornamentu, lemuujícím celou lunetu.

Podklad maleb, navazujících horizontálně na tento výjev, je modrofialový. Vlevo je zobrazen anděl, zvěstující Anně, že porodí Marii, vpravo Anna, matka Bohorodičky. Nad ní je scéna *Tří Marií* přicházejících k hrobu, kde jim anděl zvěstuje, že Kristus vstal z mrtvých. Tomuto tématu je věnován hlavní nadoltářní výjev. Spodní pás představuje *sestoupení Krista do předpekli*. Ježíš je umístěn ve vejčité mandorle. V levé ruce drží pravoslavný kříž, zatímco pravou pozvedá jednoho z klečících vykoupených patriarchů a proroků, kteří jej mají sledovat do ráje. Tato symbolika je v ruském středověkém umění dosti častá.⁹⁸ Vrchní výjev představuje *Ježíšovo vzkříšení*. Kristus je zobrazen v triumfálním postoji na pozadí duhově zbarvené kulaté záře, podtrhující, že Kristus je zdrojem světla. Na jeho okrově zlatém pozadí dominuje Kristova blankytná říza. Místo pravoslavného kříže zde Kristus třímá korouhev s praporcem. Zdá se, že v tomto směru byl Bilibin poněkud ovlivněn západní církevní tradicí, kde podle feudálních norem byl i *Kristus Vítězný* zobrazován vždy s korouhví. Tuto domněnku potvrzuje i vyobrazení vojáků, přicházejících ke Kristovu hrobu (scéna vlevo), které patří rovněž spíše západnímu způsobu zobrazování tohoto výjevu.

Do centra kopule, kde je v centru tamburu umístěna hlava Pantokratora, se sbíhají v lunetách i fresky tří ostatních stěn, oddělené secesně stylizovanými anděly. Dekorativní ornamentální prvky, které si Bilibin osvojil již ve své

⁹⁷ A. I. Bilibin, *Ob otce*. Sb. Bilibin, 143 – 145.

⁹⁸ Sr. *Sošestvije vo ad*. Freska Spaso – Preobraženskogo sobora Mirožskogo monastyrja v Pskove, okolo 1156 g. – E. S. Ovšinnikova, *Ikona Sošestvije vo ad iz sobranija gos. ist. Muzeja v Moskve*. Chudožestvennaja kul'tura Pskova, 145.

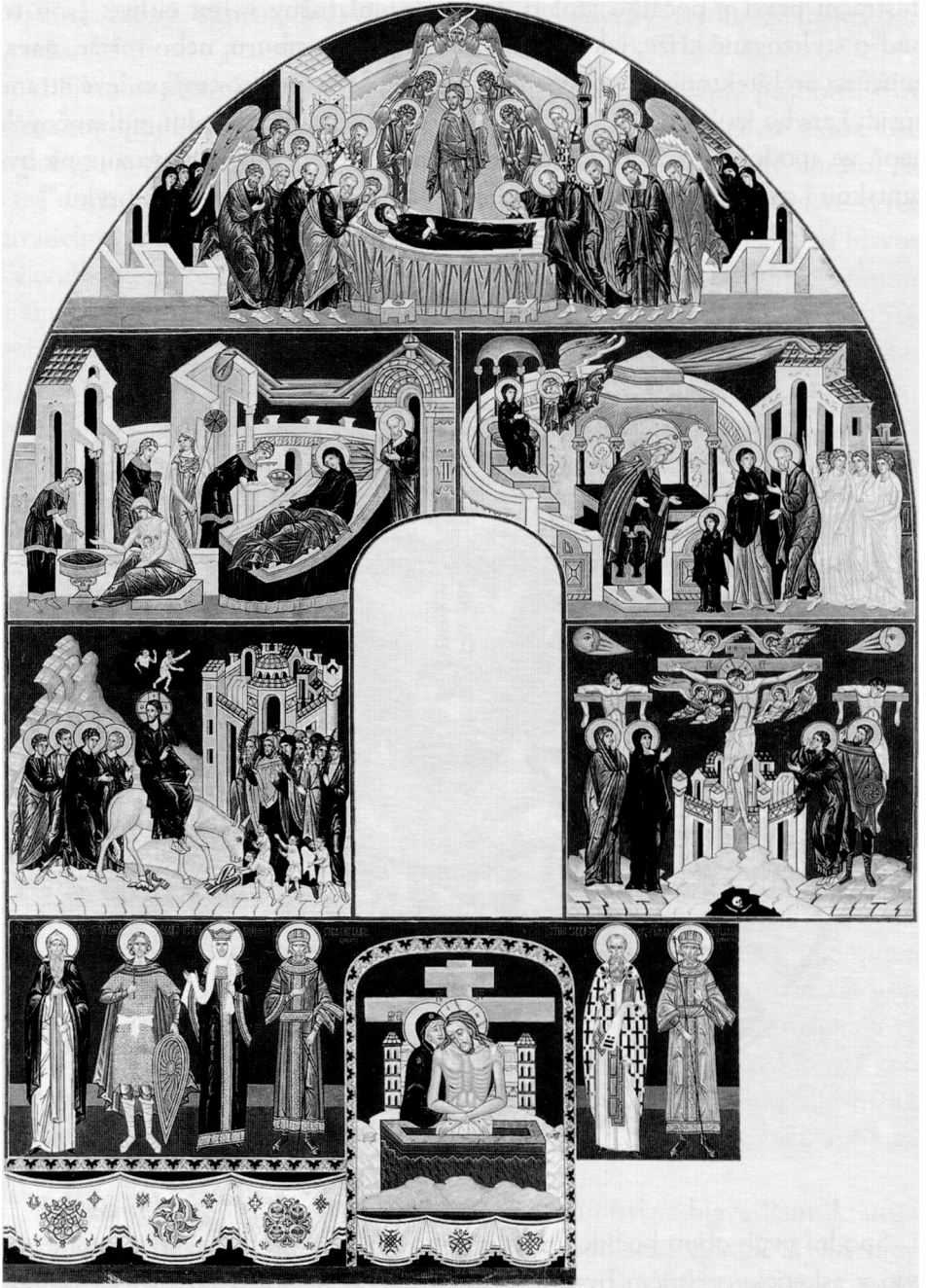
ilustrační praxi z počátku století, jsou zde uplatněny velmi citlivě. Jsou to buď o stylizované kříže, jak je tomu nad okny v tamburu, nebo mříže, navazující na architektonické prvky maleb (např. scéna *Zvěstování* po levé straně apsidy) anebo izolovaných vegetabilních ornamentálních výplní, uplatněných např. ve spodní části západní stěny. V tomto směru Bilibin navazuje na byzantskou i staroruskou tradici hojného uplatňování dekorativních prvků.⁹⁹



35

Spodní pruh obou bočních stěn je věnován slovanským svatým, zobrazeným v asketicky přísném byzantinizujícím stylu nejstarší fáze ruské ikonomalby. Na severní stěně to jsou jednak čeští svatí: svatý *Prokop*, *Václav*,

⁹⁹ Srov. Michail Vladimirovič Alpatov, *Problémy studia byzantského malířství*. M. V. Alpatov, *Umění a civilizace*. Praha 1975, 25. – N. N. Rozov, *Ještě raz ob izobraženii skomorocha na freske v Meletove*. K voprosu o svjazjach monumental'noj živopisi s miniatjuroj i ornamentom. Sb. *Drevne-russkoje iskusstvo*. Chud. Kul'tura Pskova, Moskva 1968, 85–96.





Ludmila, jednak světci jihoslovanští: svatý *Štěpán*, *Savva* a *Lazar*. Jejich procesí pokračuje i na jižní stěně směrem od oltáře věrozvěsty *Cyrilem a Metodějem* a ruskými svatými: svatým *Vladimírem*, *Olgou*, *Alexandrem Něvským*, *Knížetem Michailem Černigovským* a *Merkurijem Smolenským*. K nim je připojen bulharský světec *Jan Rylskij*. Pruh jmenovaných svatých je na severní stěně přerušen nikou, kde je v umělé jeskyňce zobrazeno *Kristovo ukládání do hrobu*. Ve vrstvě nad hlavami svatých jsou další výjevy ze života Kristova: *Ježíšův vjezd do Jeruzaléma* a *Kristovo ukřižování*. Další scény umístěné v horním pásu jsou věnovány *narození Panny Marie* a jejímu uvedení do chrámu. Ve stropní lunetě je zobrazeno *Nanebevzetí Panny Marie*.

Na jižní stěně jsou nad hlavami svatých další scény z Kristova života: *Nanebevstoupení*, *Zjevení učedníkům*. V dalším pruhu směrem od oltáře je zobrazena scéna se *starcem Simeonem*, jenž podle proroctví nemohl zemřít dříve, dokud nespátril budoucího Spasitele, kterého jako první poznává v malém novorozeněti. Proto je zde vyobrazen s dítětem v rukou. Ve scéně nad oknem *křtí Jan Křtitel Ježíše*, nad jehož hlavou je stylizováno sestoupení *Ducha Svatého*. Poslední výjev tohoto pruhu zachycuje *Proměnění Páně na hoře*. Kristus zde stojí obklopen velkou svatozáří a před ním v prachu leží tři učedníci. Scéně přihlížejí po obou stranách *Mojžíš* a *Eliáš*. Dominantou jižní stěny je opět závěrečná luneta, představující *Narození Páně*. Vedle *Posledního soudu* je to jedna z nejpůsobivějších maleb celého interiéru. *Panna Marie s Ježíškem* je po vzoru starých ikon umístěna na stylizované skále. *Svatý Josef* vlevo všedě podřimuje. *Tři králové* mají spíše podobu původních mudrců. Stejně jako jeden z andělů přijíždějí na koni ladných tvarů. Nejbliže Svaté rodině jsou umístění pastýři. Jeden z nich přichází bosky s velkým červeným rancem. Další dva vpravo obklopeni ovcemi nesou každý po ranečku. Nahoře jeden z andělů zvěstuje narození Páně, provázen zpěvem ostatních. Nad celým pokojným výjevem, plným lásky a porozumění, září srpek velké stylizované hvězdy.

Nejoriginálnější Bilibinovou skicou je bezesporu *Poslední soud*, o němž psala kritika již ve dvacátých letech jako o největším výjevu, který bude zaujímat celou západní stěnu kaple.¹⁰⁰ Zde mohl Bilibin nejvíce uplatnit své zkušenosti nabyté při studiu ruského folkloru i při jeho ilustracích. Na rozdíl od ostatních biblických výjevů, nutících k více méně kanonickému pojetí, dává scéna *Posledního soudu* nejvíce volnosti tvůrčí fantazii. Pražská verze ovšem do značné míry navazuje na návrh z r. 1925, určený pro pravoslavné chrámy v *Alexandrii*. Nad hlavním vchodem je tentýž *motiv čtyř andělů*, kteří se roz-

¹⁰⁰ Č., Ruský malíř Ivan Jakovlevič Bilibin: „Největší kompozice Bilibina – obraz *Posledního soudu*, určený pro západní stěnu kaple, zaujme celou plochu z výše 12 m.“ (5).









léti do čtyř světových stran, aby zvěstovali, že nastává chvíle Posledního soudu. Na obou skicách přijíždí stejně *Neptun s trojzubcem*, vezoucí v lodi duše utonulých v moři. Vpravo od něho klečí na souši královna, nesoucí v krabici duše, které za svého života zachránila. Nad ní je zástup spravedlivých, krácejících k branám ráje, které otvírá svatý Petr. V pravém rohu se svíjí *pekelný had*, marně dštící plameny na duši ženy, jejíž hříchy převážila miska dobrých skutků. Anděl, přejímající jejich součet, ukazuje duši směrem k ráji. Peklo je symbolizováno ještě dvěma okřídlenými čerty, křepčícími na hřbetě hada. Dva andělé zahánějí dlouhým kopím dav hříšníků do pekel. Zvláště zajímavým, poněkud surrealisticky působícím motivem je sevřená pravice Páně, třímající váhy a součaně v dlani svírající tři čisté dětské duše, jež jsou pravděpodobně symbolem nevinnosti. Na nebi, lemovaném dekorativními obláčky, jsou opět čtyři andělští trubači, jimž pokorně naslouchají vykoupené duše spravedlivých, plující na oblaku k Božímu trůnu. V horní části lunety je sedící Kristus, spočívající zkříženýma nohama na zeměkouli, spojené pravoslavným křížem s rozevřenou knihou. Její řecká písmena $\alpha - \omega$ symbolizují začátek a konec veškerého dění. Po obou stranách sedí apoštolové a u podstavce s knihou klečí *Eliáš a Mojžíš*. Kristus třímá rozevřené *Evangelium*. Kolem jeho trůnu jsou čtyři andělé s hlavami orla, býka, lva a člověka, což jsou symboly božích vlastností: vševědoucnosti, síly, královského majestátu, citu a rozumu. Současně jsou to podobenství čtyř evangelistů: *Matouše, Marka, Lukáše a Jana*. Po stranách trůnu stojí zleva *Panna Marie* a zprava *Jan Křtitel*. Oba drží v rukou chrám. Scéna je uzavřena dekorativně stylizovaným nebem s hvězdami na modrém poli, na němž dominuje zleva slunce a zprava měsíc v půvabném lidovém podání. Je těžko soudit pouze na základě nepřiliš kvalitní černobílé reprodukce¹⁰¹ skici Posledního soudu, provedeného v alexandrijském chrámu, zdá se však, že i když návrh určený pro olšanský kostel i jeho velmi zdařilá realizace K. P. Pjaskovského je s ním motivicky totožná, je na něm zpracování jednotlivých postav mnohem měkčí a poetičtější. Odpovídalo by tomu srovnání přísných byzantských ikon a fresek s jejich ruským pokračováním v podobě slovansky zjhlé a vůbec méně káravé. Bilibinův *Poslední soud* je ostatně pojat velmi optimisticky. Pekelná muka se zde jen jemně naznačují v podobě pohádkově traktovaného hada a okřídlených čertů, působících dosti pokojně. Hříšníci odcházejí do pekla ve své civilní podobě a jejich zástup je zcela zanedbatelný v poměru k řadě spasených a spravedlivých. Nade vším pak dominuje dobrotivé nebe s *Kristem* v podobě *Učitele národů* a s nebeskými tělesy, blízkými dětské kresbě. Jaký kontrast v porovnání s apokalyptickými hrůzami např. v pojetí Hieronyma Bosche nebo Van

¹⁰¹ Otištěna ve sborníku *I. Ja. Bilibin*, 255.

Eycka! Zdá se, že příčiny těchto rozdílů vyplývají ze základních rozdílů mezi západní a východní tradicí jak v oblasti nábožensko – filozofické, tak výtvarné. Souvisejí pravděpodobně se samotným výkladem *Posledního soudu*. Zatímco v západořímské církvi je v apokalypse souzen každý jednotlivec, jehož pekelná muka jsou zobrazována s velkou vynalézavostí, mají být lidé podle pravoslavného ritu zatraceni i vzkříšeni jako celek. Toto pojetí spolu s tendencí k abstraktnějšímu vyjadřování vedlo v byzantském a poté i v ruském středověkém umění k symbolickému vyjadřování s více méně ustálenou tematickou strukturou. Slavnostnost a statuárnost, příznačná pro byzantské umění,¹⁰² projevila se i ve způsobu zobrazování *Posledního soudu*, který neměl člověka deptat svou hrůzostrašností. Výtvarné vyjádření Apokalypsy je proto na Východě vesměs mnohem méně dramatické, než je tomu na Západě. (Srov. např. **Rubljovův** *Poslední soud* ve Vladimíru.) V Bilibinově optimistickém pojetí však lze spatřovat i odraz pohádkového světa, který byl malíři tak blízký a v němž vždy vítězí strana dobra. *Poslední soud*, stejně jako ostatní scény navržené Bilibinem, je rovněž dokladem malířových podrobných znalostí církevní symboliky a ikonografie vůbec.

Kostel *Nanebevzetí Panny Marie* na Olšanech je tedy nepochybně unikátní památkou ruského malířství a architektury a je jen škoda, že mu byla po stránce odborné i publicistické prozatím věnována tak malá pozornost. Svěrazné Bilibinovo umění je zde představeno v poněkud jiné podobě, než jak je známe z jeho grafiky, avšak neméně zajímavě. Zvláště tam, kde církevní kánon dával autorovi poněkud více prostoru pro fantazii, rozvinul svůj talent v plné síle. Zajímavé je i kompoziční rozvržení scén v chrámovém interiéru. Tak např. *Poslední soud* na západní stěně je harmonickým protikladem líbezné *Matky Boží* v apsidě. (Poněkud akademicky jsou v porovnání s originálem na této čelní scéně pojety tváře obou archandělů a Ježíška.) Byzantské stylizace Bilibin použil pouze při ztvárnění slovanských svědců. U hlavy *Pantokratora* v kopuli chrámu k ní došlo až při realizaci. Ostatní vyobrazení, zvláště mariánské scény, jsou vesměs stylizací ruského středověkého malířství. Vedle tvarové vytríbenosti působí malby i svou vyváženou barevností. Díky zdařilé realizaci Bilibinových návrhů se Olšanský pravoslavný kostel stal jakýmsi památníkem jednoho z nejvýraznějších ruských malířů první poloviny 20. století.

¹⁰² M. V. Alpatov píše v citovaném článku *Problémy studia byzantského malířství*: „Velký význam pro pochopení byzantského umění má jeho symbolický základ – učení o dvojím a trojím významu uměleckého zobrazení...Člověk a božské, pozemské a nebeské, nebo lépe: božské prostřednictvím lidského, nebeské v pozemském. Všechno individuální, konkrétní, viditelné, časné, chápali Byzantinci jedině ve spojení s čímsi nezměrným, vysokým, nadčasovým, ideálním“ (28).