

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro klasickou archeologii



## **Diplomová práce**

### **Atlanti a karyatidy v Praze**

(Atlantes and Caryatids in Prague)

(tradice, zprostředkování, kontext, vývoj)

Autor: Jan Čečrdle

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Jan Bouzek, DrSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

podpis

## **OBSAH**

Konzultanti a poděkování	4
Úvod	5
<b>Pojmy</b>	<b>7</b>
<b>I. Starověk</b>	<b>9</b>
Figurální suporty v antickém světě a jejich původ	9
První karyatidy	10
Starověcí atlanti	14
Tančící ženy	16
Atlanti a karyatidy za helénismu	16
Počátky napodobitelství	18
Řím	23
<b>II. Renaissance</b>	<b>25</b>
Přechod do novověku	25
České prostředí	26
Vodní prvky	29
Renesanční suporty v Čechách a na Moravě	31
<b>III. Baroko</b>	<b>34</b>
Karlův most a chrámy sv. Mikuláše	36
Paláce	37
Další architektura	40
<b>IV. Historismy 19.století</b>	<b>43</b>
Klasicismus	43
Romantický historismus	44
Vědecký historismus	45
Novorenesance	45
Novobaroko	48
Eklekticismus	54
Orlí	56
Antikizující tendence pražských karyatid	57
<b>V. Secese a 20.století</b>	<b>62</b>
Secese	62
Pozdní secese a novoklasicismus	64
Vstříc 21. století	69
Závěr	71
Resumé	72
Summary	75
Seznam literatury	78
Seznam příloh (CD a vytištěné obrázky)	82 a 85

## **Konzultanti a poděkování**

Za konzultace a odbornou pomoc děkuji Prof. PhDr. Janu Bouzkovi, DrSc. (Ústav pro klasickou archeologii FF UK), Prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc. (Ústav pro dějiny umění FF UK), PhDr. Janu Součkovi, CSc. (Ústav řeckých a latinských studií FF UK), Mgr. Aleně Sarkissian (Kabinet pro klasická studia Filozofického ústavu AV), Mgr. Patriku Líbalovi a PhDr. Vladimíru Přibylovi (odbor kultury Městského úřadu Slaný).

## Úvod

Diplomová práce nese název „Atlanti a karyatidy v Praze“, jejím hlavním předmětem jsou tedy z antického umění vycházející podpůrné prvky, které sleduji v jejich svěbytném vývoji v pražském prostředí. Název ani celou práci však nelze chápat pouze jako prostorově omezenou na Prahu.

Protože se snažím zachytit spojitý vývoj včetně různých vlivů, které do něj zasáhly, nemohu vynechat některá pojednání o architekturách mimo českou metropoli. Zabývám se nejprve otázkou původu těchto podpůrných prvků, protože bez pochopení příčin a prvních příkladů uplatnění atlantů v řecké architektuře a umění vůbec není možno dobře pochopit ani další vývoj, který byl nejvíce předurčen právě starověkým uměním.

Rovněž věnuji dostatek prostoru archaizující a klasicizující produkci atlantů a karyatid již v antickém světě, neboť napodobitelství či kopistické postupy započaly již právě tehdy. Ostatně celá novověká produkce figurálních suportů ve svém jádru vychází z napodobování či sledování určitých vzorů.

Recepci antiky u nás znamená až poměrně pozdně přichodící renesance. První figurální suporty na našem území nenalezneme v Praze a renesance u nás zanechala tyto prvky roztroušené převážně mimo rámec hlavního města. Pro zachování kontinuity vývoje proto věnuji pozornost i renesančním atlantům a karyatidám mimopražským.

Architektura barokní přinesla řadu radikálních zásahů do dosavadního vývoje. Atlanti a karyatidy se od této doby stále více vzdalují původním vzorům; v rámci této práce považuji za důležité načrtnout jejich stále se rozšiřující tvarovou škálu. Silný vliv baroka se pak projevil i v architektuře 19.století. Přesto ukazují některé zřetelné vazby na antickou kulturu.

Atlanti a karyatidy v 19.století byly již předmětem mé ročníkové práce. Nyní jsem se snažil látku ještě prohloubit i rozšířit a uvést do jasnějších souvislostí zejména v souvislosti s postupující recepcí antiky. Pro srovnání různých příkladů recepce starověkých vzorů jsem také zařadil samostatnou kapitolu o antikizujících tendencích napříč 19. a počátkem 20.století.

Na druhé straně právě v historismech 19.století, resp. na přelomu k věku následujícímu bylo dosaženo rozsáhlé a svěbytné tvarové variability, kterou je rovněž pro zachycení úplného vývoje třeba postihnout.

Konečně secese představila jisté originální formy, aby se záhy ve svém pozdním období přiblížila opět, tentokrát ovšem poučeněji, ke starým formám. Poslední velkou vlnu klasicismu u nás sledujeme v bezprostředně následujícím období, které přináší konečně i „řecké“ atlanty.

V dalším překotném tempu vývoje už nezůstalo pro tyto tradiční figurální prvky místo, i když určité náznaky jejich dalšího využití a nových interpretací stále existují, jak naznačuji v poslední kapitole.

Celkově jsem se v mé diplomové práci snažil postihnout kontinuitu vývoje a ukázat, jak se konkrétní umělecký prvek na pomezí sochařství a architektury měnil v průběhu dějin ve vazbě na konkrétní místo – hlavní město Prahu, byť v ovlivnění dalších zdrojů a prostředníků. Ostatně atlanti a karyatidy mohou názorně pomoci

ilustrovat, jak české umění v různých dobách přistupovalo k antickým vzorům a k tomu, co z těchto vzorů vzešlo.

V rámci postihnoutí celého vývoje jsem musel obsáhnout širokou oblast užití těchto prvků, proto se některým jevům hlouběji nevěnuji, neboť kompletní zpracování tohoto tématu by vydalo na velmi obsáhlou monografii.

## POJMY

Pojmem **KARYATIDA** v architektuře rozumíme svislý podpůrný článek v podobě volné, klidně stojící a původně oděné ženské postavy, nahrazující sloup, pilastr nebo konzolu a podpírající kladí, balkón, arkýř a podobně. Na rozdíl od svého mužského protějšku nezdůrazňuje tíhu podpírané části stavby. Vzhledem k tomu, že karyatidy byly do pozdější architektury převzaty z klasického, antického iónského řádu, mívají na hlavách často astragal, vejcevec a čtvercový abacus.

S karyatidou jakožto architektonickým prvkem blíže souvisí pojem **KANEFORA**. Je nanejvýš pravděpodobné, že karyatidy vznikly jako architektonická variace kanefory, tj. nosičky košíku – viz pojednání o původu karyatid. Kanefora bývá někdy definována jako volně stojící karyatida s košíkem na hlavě, často např. v zahradách (Harris, C.M., Dictionary of Architecture and Construction, McGraw-Hill, Inc. 1975, heslo kanefora).

Zdůrazňován bývá rovněž vztah karyatid k městu Karya nebo Karyai na Peloponnésu. Někdy je tak karyatida považována prostě za „mladou dívku z Karye“ (Glossaire de termes techniques, Zodiaque 1965, heslo karyatida). Jaké ženské sochy, resp. tektonické architektonické články lze považovat za karyatidy, je obtížnou otázkou, kterou průběžně dále rozpracovávám. V literatuře je možné se setkat s označením atlantů jako karyatid nebo obráceně, také s označením karyatida pro sochy, které svým postavením či umístěním v architektuře podpůrné pozice pouze připomínají. S ohledem na dosavadní vývoj od nejstarších dob do současnosti soudím, že výše uvedené definice je třeba rozšířit (např. barokní karyatidy tíhu rozhodně zdůrazňují).

**ATLÁS, ATLAS** nebo **ATLANT**, také **TELAMON** či **GIGANT** představuje mužský protějšek karyatidy. Zachovává stejnou funkci, ovšem na rozdíl od karyatidy zdůrazňuje svým postojem, napětím svalů apod. tíhu podpírané části stavby. Původně byl zobrazován nahý, často též vousatý. Někdy bývá umístěn samostatně se symbolickou zemskou koulí na ramenech jako dekorativní prvek na vrcholu bran, atiky aj. J.S.Curl pak dodává, že pokud jsou atlanti/atlanty oděny v egyptizující nebo orientalizující oděv, tak napětí nevykazují, jsou vzpřímené. Častá je rovněž domněnka o řeckém označení atlantů „Peršané“. (Curl, J.S., A Dictionary of Architecture, Oxford 1999, heslo atlant)

Posledním důležitým pojmem je zde **HERMOVKA** nebo v novověku častěji pouze **HERMA**. Původně se jednalo o prostý kůl se schematicky naznačenou hlavou boha Herma. Od 6.stol.př.Kr. byly hermovky umístěny na posvátná místa v podobě hranolu, často mramorového, se schematicky naznačenými pažemi a pohlavím, s hlavou boha, héra nebo prostě slavného muže. V římské době byly oblíbeny i dvojhermy. V novověké architektonické plastice se jedná o polopostavy mužů nebo žen, nejčastěji „vyrůstajících“ z konzoly nebo jiného prvku pod těmito polopostavami. Tyto novodobé hermy mají rovněž podpůrnou funkci, a to alespoň zdánlivou, tj. bývají situovány na stejných místech jako atlanti a karyatidy. Snad nikdy se však nesetkáme s umístěním volné hermy nesoucí koš nebo kouli po vzoru kanefory či atlanta. Další

určení herm co se týče oděvu nebo nahoty, zdůraznění vypětí z nesené hmoty apod. je značně variabilní.

# I. STAROVĚK

## Figurální suporty v antickém světě a jejich původ

V první kapitole mé diplomové práce se pokusím postihnout nejvýznamnější a nejvlivnější příklady figurálních suportů antického starověku a nastínit jejich poněkud tajemný původ. Přirozeně se věnuji především skulpturám řeckým, z nichž se odvozovaly postavy mladší, a to jak v samotném Řecku, tak v Itálii i jinde v Evropě či Asii. Rovněž se pokusím vysledovat počátky napodobitelských či kopistických tendencí v oblasti atlantů a karyatid. Tato napodobování a sledování určitých vzorů je možné stejně jako v ostatních oblastech umění sledovat již od helénistické doby.

**K počátkům** tvorby figurálních suportů si dovolím vedle ověřených fakt i teorií z oblastí archeologie, dějin starověku, mytologie a dalších disciplín předeslat krátkou racionální úvahu. Již samotný vznik atlantů a karyatid mohl pramenit z estetických nároků na architekturu, jinak mohly být užívány pouze zdi, sloupy a pilíře. Lidská figura pak odpovídá řeckému chápání světa, který je ve své podstatě souměřitelný s člověkem. Jak říkal už sofista Protágorás z Abdér (481 – 411 př.Kr.): *Panton chrematon metron anthropos* (zl. B 1 ze Sexta Empeirika). Tedy „člověk je měrou všech věcí“ – jsoucích, že jsou a nejsoucích, že nejsou; věci mají ty vlastnosti, které jim dává člověk. Nerad bych zde ve zjednodušeném podání dával do souvislosti slavné antické filozofické koncepce s neméně slavnou architekturou, nicméně se domnívám, že pro dobu přechodu k myšlení s důrazem na člověka je tento úkaz charakteristický. Rozhodně se příliš nesetkáme s architekturou podpíranou kamenným zvířetem či božstvem; těm byla vyhrazena jiná funkce. Ale s kým jiným by měla být architektura koneckonců souměřitelná více než s jejím tvůrcem? (Srov. např. Vitruvius, 3, I, překlad A. Otoupalík, 2.vyd., Praha 1979)

V případě **atlantů** si můžeme být jisti ohledně původního **mytologického vzoru** těchto nosných skulptur. Naopak ohledně **původu karyatid** se můžeme setkat v zásadě se dvěma odlišnými možnostmi, z nichž první má blíže mytologii a hovoří o lokální náboženské praxi, zatímco druhá představuje snad pozdější mravokárné vyprávění, jež zdůrazňuje moment trestu, tedy nesení břemene na hlavě. Jak uvidíme dále, obě možnosti mají styčné body a lze připustit i jejich sjednocení.

V souvislosti s architekturou zřejmě nejčastěji citovaný antický autor **Vitruvius** se vyjadřuje k atlantům a karyatidám odděleně, dokonce ve dvou jiných knihách svého proslulého spisu *De architectura libri decem*.

Karyatidy čtenáři přibližuje hned v první knize, v rámci kapitoly o vzdělání stavitelů:

„Je nutno také znát velmi mnoho z dějepisu, poněvadž stavitelé určují často pro svá díla mnoho ozdob, a je třeba, aby dovedli vysvětlit tazatelům důvod, proč tak učinili. Jestliže např. někdo místo sloupů postaví na stavbě mramorové sochy žen oděných splývavou stolou (řízou), jež se nazývají karyatidy a umístí-li na nich mutuly (kladí) a korunní římsy, uvede lidem, kteří se ho budou na to dotazovat, tento důvod:

Karya, město na Peloponnésu, se sjednotila s nepřátelskými Peršany proti Řecku. Načež Řekové, když byli slavně svými vítězstvími zbavení války, vypověděli společným usnesením Karyanům válku. Dobyli město a po pobití mužů odvedli jejich ženy do otroctví; přitom jim nedovolili odložit ozdoby provdaných žen, aby bylo vidět, že platí za svou obec pokutu, stíženy ne jedinou hanbou, tj. že by byly vedeny jen v triumfálním průvodu, nýbrž pokutou trvalou jakožto příklad těžkého otroctví. Proto určili tehdejší stavitelé jejich podoby na veřejných budovách pro podepření břemene, aby i potomkům byl připomenut trest za provinění Karyanů.“ (Vitruvius, 1, I, 5)

Hned v následujícím odstavci pak Vitruvius popisuje kterak Lakedaimoňané po vítězství nad Peršany postavili perský porticus, „aby hlásal potomkům slávu občanské mužnosti“. Na tento porticus umístili sochy zajatců v jejich barbarském šatu jako podpěry kladí proto, aby se jednak „nepřátelé hrozili činů jejich statečnosti, jednak aby občané, vzníceni slávou při pohledu na tento příklad mužnosti, byli hotovi obhajovat svobodu“. Od té doby prý „mnoho stavitelů umisťovalo perské sochy podpírající epistuly a kladí nad nimi a znamenitě tímto námětem rozmnožilo variace svých staveb“. (Vitruvius, 1, I, 6)

K pojům „telamon“ a „atlas“ Vitruvius v jiném kontextu – kapitole o řeckém obytném domě – píše: „Dále se u nás nazývají sochy mužské podoby, jež vzpírají mutuly či korunní římsy, telamony, přičemž u historie nelze zjistit, proč se jim tak říká; Řekové je však zovu atlanty. Atlas se totiž v dějinách zpodobuje, jak podpírá svět, poněvadž byl první, kdo se postaral silou a důmyslem ducha, aby se lidem dostalo poučení o oběhu slunečním a měsíčním a o uspořádání otáčení všech hvězd, a poněvadž ho sochaři a malíři za toto dobrodiní vypodobňují, jak podpírá svět.“ (Vitruvius, 6, VII, 6)

**Gigant Atlás** byl i pozdějších dobách občas zobrazován s nebesy, resp. kosmickou klenbou nad sebou a jeho umístování v podobných architektonických kontextech tak má přirozený mytologický základ.

### **První karyatidy**

Vysvětlení původu karyatid je obtížnější. Citace z Vitruvia představuje určité krajní tvrzení, které je dnes obvykle bráno s rezervou. Jiného vysvětlení z odlišné sféry k významu slova „karyatida“ se nám dostává od Karla Kerényiho, který ve své Mytologii Řeků tímto vyprávěním uzavírá kapitolu Apollónova a Artemidina přízviska z oddílu věnovaného délské triádě:

„Ani Artemis nebyla vždy tou lovkyní, která vysílá své sladce smrtící šípy na smrtelné ženy a divokou zvěř. Uctívali ji také pod přízvisky, která prozrazovala, jakou měla zálibu v tancích podivných tanečnic a tanečníků. Jako Karyatid se kochala tanci dívek z ořechové vesnice Karyai, Karyatid, které při svých extatických rejích nosily na hlavě koše ze zeleného rákosu, jako by to byly tančící rostliny. Na počest Artemidy Kordaky předváděli muži tanec Korda provázený ženskými pohyby. Artemidě na počest si také dívky přivazovaly faly, jako to jindy dělávali herci v komediích. O jedné

z jejich slavností nosili muži na hlavě srnčí parohy. Falickými tanci v maskách uctívali bohyni jakožto Korythalii. Toto přízvisko znamená totéž co Dafnaia: „Vavřínovou dívku“. Jiná přízviska, která souvisejí s měsícem, jako Hegemoné a Keladeiné, užívala Artemis společně s Charitkami; známe již jejich význam. Když svítil měsíc, byla Artemis přítomna a zvířata a rostliny tančily.“

(Karl Kerényi, Mytologie Řeků I: Příběhy bohů a lidí, Praha 1996, str.116, oddíl VIII – Létó, Apollón a Artemis, kapitola 9, Apollónova a Artemidina přízviska)

Osobně se mi jeví původnější tato druhá verze, jež nám přibližuje určité kultovní jednání, neboť první známé karyatidy se objevují dříve než kdy mohl vzniknout příběh o potrestání zrádců Řecka. Vysvětlení původu karyatid je ale ve skutečnosti složitější.

**Z antických literárních pramenů** jsou známé příklady upoutání věžňů do sloupové stavby – *sub corona* – jakožto určité varianty trestu nebo konkrétněji pranýřování. Odtud mohou být odvozeny některé varianty pozdějších suportů stylizovaných do role věžňů nebo při zdůraznění podpírání jakožto trestu. Připoutání vězně nebo zločince ke sloupu není příliš výjimečné. (Hersey, G., Lost Meaning of Classical Architecture, Cambridge, Mass., 1988, str.69-71)

Podívejme se např. do **Sofoklova Aianta**. Ten, stížen zuřivostí a šílenstvím chystá krutou smrt Odysseovi, kterého, jak si sám myslí, drží spolu s dalšími Řeky v zajetí (víme, že ve skutečnosti drží v zajetí zvířata):

Athéna: „Co dřív chceš učinit neb co tím vyzískat?“

Aiás: „Dřív přivážu ho k sloupu stanu v ohradě...“

Athéna: „Co zlého ubohému potom učiníš?“

Aiás: „a až mu zkrvavím hřbet bičem, zahyne.“

(Sofoklés, Aiás, 107, 239, český překlad Václav Dědina, Praha 1975, str.466-7).

Severně od Sparty stával slavný **chrám bohyně Καρυατις**, jíž se rozumí Artemis. Kolem kultovní sochy Artemidy zde tančila skupina dívek – *καρυατιδες*. V knize o Lakónii o nich stručně hovoří **Pausániás**:

„Třetí odbočka z cesty, tentokrát vpravo, vede do Karyí (Karyai) a do svatyně Artemidiny. Celá ta obec je zasvěcena Artemidě a Karyjským nymfám, socha Karyjské bohyně se tyčí pod širým nebem. To je místo, kde rok co rok provádějí spartské dívky řadové tance a křepčí podle tamnějších zvyků.“

(Pausániás, 3.10, český překlad Helena Businská, Praha 1973, str.233-4).

Řecký slovní základ slova karyatida, který se často vyskytuje ve slovech lidu hovořícího arkado-kyperským nářečím, se může blížit různým významům, jako:

κήρ – srdce

καρυα - vlašský ořech

Καρυαί – obec na Peloponésu  
Καρυα – dcera krále Dióna z Lakónie

Jednotlivé významy mají i vzájemné souvislosti. Tak královská dcera podle mýtu odmítla lásku Dionýsa a byla za trest orgiastickým bohem proměněna ve strom – vlašský ořech.

Samy dívky z posvátného okrsku Artemidina se jednou ocitly v poníženém postavení vězeňkyň, vystavených rozmaru svých únosců. Stalo se tak v dobách messinského odboje proti Spartě. Na tuto událost lze pohlížet jako na první moment, kdy původní karyatidy, jakožto živé lidské bytosti, byly samy omezeny na svobodě, což je pro některé typy figurálních suportů typické. (Hersey 71)

Odtud je tedy možno s určitým nadhledem vidět první spojnicí mezi držením předmětu na hlavě a bytím fixován na určité místo proti své vůli:

„Jednoho dne si (Aristomenés) opět počíhal na dívky, které v Karyích konaly slavnost k počtě Artemidy, unesl ty, které pocházely z bohatých a vážených rodin, a odvedl je do kteréjsi messinské vesnice. Tam jim v noci dopřál odpočinku a některým mužům je nakázal hlídat. A tu se domnívám, že mládenci byli buď opilí, anebo jinak neschopní rozumného uvažování, poněvadž se jejich násilnosti obrátily proti dívkám. Marně jim Aristomenés bránil slovy, že se nechovají jako Řekové, nakonec byl nucen největší šílence sprovodit ze světa. Zajatkyně pak propustil tak, jak je polapil, ale za velké výkupné.“

(Pausániás, 4.16, český překlad Helena Businská, Praha 1973, str.314).

Zdvižené ruce, které známe u některých typů karyatid, upomínají na gesto přítomnosti boha či adorace. Zároveň je to prozaická pozice držení. **Fragment hry Lyncaeus** uvádí tato gesta do pozoruhodné souvislosti. Jedna z postav, Eukratés, se posmívá skupině hodovníků, na které padá strop místnosti: „Jíte svou pravou rukou, ale levou musíte podpírat strop jako karyatidy“ (Lyncaeus, zlomek, 6, 241 d).

Z oblasti dramatické tvorby stojí za zmínku, že existovala hra s karyatidami v názvu. Bohužel se z ní dochovala jen dvě slova: *hádyfónos ortýx*, tj. křepelka mající příjemný hlas, což nám bohužel vůbec nepomůže (Athénaios IX, p. 392F). Víme jen, že autorem byl tragik Prátinás a dílo neslo název *Dysmainai é Karyatides*, což lze přeložit zhruba jako Šílené aneb Karyatidy. (Tragicorum Graecorum fragmenta. Ed. Augustus Nauck, Leipzig: B. G. Teubner, 1889)

Před vznikem Erechtheia byly karyatidy umisťovány do průčelí po dvou. První známá zmínka také hovoří o karyatidách z Erechtheia jako o *Erechtheionkorai*, nikoli jako o karyatidách. Je totiž možné, že Erechtheion částečně plnil funkci pomníku, čemuž napovídá mýtus o Erechtheových dcerách. Během Erechtheovy vlády přišel Poseidonův syn Eumolpos s thráckým vojskem dobýt Athény. Před bitvou poradil Apollón athénskému králi, že k zajištění vítězství musí obětovat jednu ze svých dcer, kterých měl – pokud můžeme věřit zlomkům Eurípida – šest. Podle některých verzí mýtu byly ostatní dcery také obětovány nebo samy spáchaly sebevraždu, aby mohly být se svou sestrou. Po vítězné Erechtheově bitvě byly tyto *parthenoi* počteny a přijaty

na nebesa mezi Hyady, dcery Atlantovy, kde se jim dostávalo božských poct a obětí při každé další athénské válečné výpravě. (Burkert, W., Greek Religion, Cambridge, Mass., 1985, 267)

Pro zajímavost připomínám, že podle Eurípida měl Erechtheus ještě dceru Kreúsu, která se stala matkou Ióna, od jehož jména se odvozuje pojmenování stavebního řádu, který je v nejčistší podobě uplatněn právě na Erechtheiu (viz Eurípidés, Ión, také srov. Vitruvius 4, I, 4-8).

Vitruvius mimo jiné uvádí, že ve Spartě stával **Perský portikus** – pomník vítězství nad Peršany, kde jsou bílé mramorové postavy připoutány či začleněny do sloupů (Vitr.1.1.6), což uvádí i Pausaniás (3.11.3). V Národním muzeu v Neapoli je uložen reliéf, snad hadriánovská práce či kopie originálu ze 4.století př.Kr., kde mezi párem karyatid, které jednou rukou podpírají architekturu, sedí vězeň. Toto Hersey označuje za mezistupeň sakrální a sekulární architektury využívající karyatidy. (Hersey 74-75).

Ještě před vznikem nejstarších dochovaných karyatid jakožto architektonických skulptur známe některé drobné předměty, kde mohou být postavy v podpůrné pozici. Jako příklad uvádím nádobu, snad **lampu z Velkého Řecka** ze 7.století př.Kr., která je dnes umístěna v pařížském Louvru (viz obr.).

Nejstarší známé řecké figurální suporty v architektuře zdobily pokladnici Knidských v Delfách, která se datuje do r.565 př. Kr. Pokladnice Sifnu tamže je z r.525 př. Kr. Ve Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren, 1977, je uveden výčet sedmdesáti ženských a osmdesáti šesti mužských *Stützfiguren*. Všechny starší než Erechtheionkorai pochází z Delf s výjimkou postav z Apollónova chrámu v Amyklai.

K **pokladnici Knidu** bývají někdy přiřítány části skulpturálně ztvárněných ženských těl a snad i hlava připomínající ionizující *korai* z athénské Akropole. Hlava s výrazným archaickým úsměvem, hustými vlnkami vlasů, na nichž spočívá diadém, a pouze s otvory v ušních lalůčcích, pravděpodobně po vypadlých ušních terčích z jiného materiálu, pro které nemáme přesné paralely v archeologickém materiálu. (viz Ondřejová, I., Význam šperku ve starověkých společnostech, in: Studia Hercynia IV, Pragae 2000, str.92). Buben, nasedající na hlavu shora, nese vyobrazení postav žen, hráče na lyru a hráče na syrinx v nízkém reliéfu. J. Boardman tuto hlavu datuje do doby kol. r. 530 př.Kr.

Snad nejvýznamnější z delfských pokladnic – **pokladnice Sifnu** – byla spolehlivě datována do r. 525. Karyatidy zde vykazují podobnost s kykladskými *korai*; mají vypouklé oči, méně výrazný úsměv, širší vlnky vlasů a zejména charakteristické prameny vlasů na hrudi a chitón s šikmo přehozeným pláštěm. Na hlavy karyatid opět nasedá reliéfní buben. (Boardman, J., Greek Sculpture, The Archaic Period, London 1978)

Vůbec nejznámější a později také nejvlivnější karyatidy nalézáme na athénské Akropoli. **Erechtheion**, postavený v letech 421 – 409/6 a členěný pro potřebu více kultů, proslavilo nejvíce zřejmě právě jižní křídlo s šesti karyatidami. Ty se neohýbají pod hmotou, kterou podpírají, zároveň ani nevzbuzují dojem, že by váhu nad sebou necítily, přestože spočívají na jedné noze, zatímco druhou mají pokrčenou. Celkově

působí staticky, ne však strnule nebo toporně. Jsou oděny v těžký podkasaný peplos, sepjatý na ramenech, vlnité vlasy mají vyčesané dozadu za uši. Na hlavě spočívá iónské kýma, nad ním abacus a konečně trojdílný architráv. Stylově připomenou pozdní parthenóský styl, ale s poměrně těsně přiléhající drapérií a výrazným postavením boků a nohou, které již naznačují měkčí styl následujícího století. J.Boardman se domnívá, že pozdější kopie z Říma a Hadriánovy villy v Tivoli ukazují, že tyto figury držely v rukou fiály (viz Boardman, J., Greek Sculpture, The Classical Period, London 1985). Jisté je, že karyatidy měly ruce volně spuštěné podél těla, což zvětšovalo průřez podpěry.

Blíže, Erechtheionkorai jsou datované mezi léta 421 a 413 př.Kr., přičemž je můžeme zařadit k ranější fázi stavby, jak dokládá zpráva z r.409, která hovoří o stropních blocích „podpíraných dívkami“, které v té době již jistě vzešly ve všeobecnou známost. (Richter, G.M.A., The Sculpture and Sculptors of the Greeks, London 1930, str.44)

Karyatidy z Erechtheia byly známé již v 19. století, především od doby působení lorda Elgina na Akropoli a následného transportu řady odlitků i originálů, včetně jedné z karyatid do Anglie (1811).

## Starověcí atlanti

Zobrazení **mytologické postavy Atlanta** známe řadu již před vznikem slavného akragantského Olympieia. Tento gigant se objevoval samostatně v obvyklých rolích známých z mýtů. Tak na lakónské černofigurové číši nalezené v Caere, datované do let 565-550 př.Kr. jej vidíme spolu s jeho bratrem, titánem Prométheem, který si odpykává svůj trest. Atlás je zde prohnutý, vousatý s dlouhými vlasy, jinak je nahý. Jednou rukou si pomáhá s nebeskou klenbou a druhou má opřenou v bok. Za Atlantem se plazí had, který snad má upomínat jeho chtonický původ. (Stibbe, C.M., Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr., Munich, str.118 č.196)

Na dalších **vázách**, včetně **černofigurových**, ho vidíme převážně ve společnosti Hérakla, jemuž Atlás pomohl k jablkům Hesperidek. V tondu attické Nearchovy černofigurové číše z doby kolem r.555 Př.Kr. stojí Atlás mírně předkloněný, tentokrát v exotickém krátkém pruhovaném oděvu, před ním běží Héraklés. (Junker, I., Griechische Vasen, Stuttgart 1978, str.191-199)

Atlanta můžeme vidět ve chvíli, kdy si s Héraklem vyměnili dočasně místa a kdy héroovi přináší slíbená jablka, jako na attickém lékythu z Eretrie. (Haspels, C.H.E., Attic Black-figured Lekythoi, Paris 1936, str.155) V tomto momentu, kdy Atlás na žádost Héraklova opouští místo svého trestu a nechá spočinout nebeskou bář na bedrech héra, si vybavíme pozdější častou stylizaci atlantů do héraů se lví kůží – Héraklů či Herkulů.

Zpodobnění Atlanta nebo Hérakla nesoucího nebeskou klenbu s hvězdami najdeme také na několika **červenofigurových vázách**, z nichž vybírám kampaňskou neck amforu asi z poslední třetiny 5.století. Héraklés, podpírající opět na chvíli nebesa místo Atlanta, je zobrazen, podobně jako na některých jiných vázách en face. Jeho trup se značně prohýbá pod kulatou nebeskou klenbou, kde rozeznáme i slunce a měsíc. Atlás se zatím přibližuje k posvátnému stromu s jablky, který je obtočen hady.

(Trendall, A.D., The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Oxford 1967, str.667)

Mezi nejstarší spodobnění Atlanta můžeme zařadit štítovou dekoraci nalezenou podle všeho kdesi na východosicilském pohřebišti, kde byla pravděpodobně jakožto součást pohřební výbavy ponechána asi kolem r.520 př.Kr. Nyní ji najdeme v Antickém muzeu v Basileji. Na poškozené destičce rozeznáme vedle ohnutého Atlanta ještě stojícího Hérakla a Athénu s atributy. (Lullies, R., Griechische Kunstwerke: Sammlung Ludwig, Kassel; eine Auswahl, Dusseldorf 1968, str. 35, 138-9)

Do 6.století spadá i vznik dnes ztracených **skupin z cedrového dřeva**. Jedna z nich se nacházela v pokladnici maloasijského Epidamnu v Olympii a doba vzniku se odhaduje kolem r.560 př.Kr. Mytologickým námětem byl opět Atlás a Héraklés u Hesperidek. O skupině čteme u Pausánia v kapitole věnované popisu olympijských pokladnic (6, 19, 8):

„Třetí a čtvrtá pokladnice jsou dary Epidamnijských (...mezera...) má zeměkouli drženou Atlantem, má také Héraklea, jabloňový strom hesperidek a hada obtácejícího jabloň. Taté toto je z cedru a jsou to díla Theoklea, syna Hégylova. Nápis na zeměkouli hlásá, že Theoklés zhotovil toto dílo současně se synem.“

(Pausaniás, český překlad Helena Businská, Praha 1973, díl I., str.470-471)

Druhou, rovněž ztracenou skupinou byl dar korintského tyra Kypsela, který jej údajně věnoval témuž posvátnému okrsku. Šlo o výzdobu cedrové truhlice, kde jednotlivé postavy byly zhotoveny z kovu, slonoviny (snad na způsob chrýselefantíny) a rovněž cedrového dřeva. Dočteme se o ní opět u Pausánia (5,17-18). Ve sledování popisu truhlice se dostáváme až k Atlantovi (5, 18, 4):

„Atlás nese – ve shodě s vyprávěním – na plecích nebeskou klenbu a zemi, nese však také jablka Hesperidek. Kdo je muž s mečem, přicházející k Atlantovi, není u postavy přímo napsáno, ale všem je zřejmé, že je to Héraklés. I u těchto postav pak je napsáno: »Atlás drží zde nebeskou klenbu, však jablka pouští.«“

(Pausaniás, český překlad Helena Businská, Praha 1973, díl I., str.401)

Výzkumy v **Agrigentu** na Sicílii (pův. řecký **Akragás**) byly zahájeny již r.1804. Zde odhalený pseudoperipterální chrám Dia Olympského z počátku 5.stol.př.Kr. měl v intercolumniích přes 7,5m vysoké postavy atlantů z mnoha bubnů, které vzpíraly obě ruce nad sebe a zřetelně tak nesly obrovskou váhu nad sebou. Dochované postavy, bohužel silně poškozeny povětrnostními vlivy jsou dnes umístěny v Archeologickém muzeu v Agrigentu, na místě původního chrámu leží kopie jednoho atlanta.

Konečně na jedné z metop nad vstupem do nejslavnějšího Diova chrámu postaveného Libónem z Élidy najdeme ve výčtu Héraklových prací i zmíněný mýtus.

Zde se samozřejmě nejedná o architektonický článek, nicméně je pozoruhodné, jak je tvarově tento Atlás, resp. Héraklés, byť reliéfní a z profilu, blízký atlantům starověkým i novodobým.

Snažil jsem se ukázat nejstarší podoby Atlanta jakožto jedince v nejstarších a nejvýznamnějších příkladech v řeckém umění. Úplný výčet jistě nemá smysl uvádět, neboť tvary a schémata se opakují. Nicméně pro úplnost souhrnně uvádím i ostatní oblasti antického umění, kde můžeme na Atlanta jakožto mytologickou postavu narazit. (Rozlišení mytického Atlanta od běžného figurálního suportu je někdy obtížné, obzvláště drobném umění.)

V **umění Etrusků** jej můžeme spatřit např. na zrcadle z Vulci z doby kolem r.450 př.Kr., které je dnes ve Vatikánu. Jiné obdobné vyobrazení nalezneme na sardoniovém skarabu z doby mezi léty 450-430 př.Kr., dnes v muzeu v Bostonu. V mnoha zejména římských kopiích jej pak můžeme vidět jakožto podstavec nebo držák lamp, zrcadel a dalších předmětů dekorativní povahy.

Známým solitarem je pak **Atlás Farnese** uložený v Neapolském muzeu. Jde o upravený římský originál z doby kolem r.150 po Kr. či kopii helénistické sochy z 2.století př.Kr. Tento nám svým pojetím silně připomene některé expresivní postavy barokní. V sochařském provedení můžeme Atlanta vidět i na několika císařských reliéfech, dílech drobného umění, na sarkofázích (nejzn. Velletri), na thymiateriu či na minci Juby I. z Mauretánie (60-46 př.Kr.). Ojedinelé je zobrazení trůnícího Atlanta jakožto krále mezi dalšími mytologickými postavami na apulské amfoře z let asi 360-40 př.Kr. (viz LIMC, heslo Atlás)

Signifikantní je charakteristické spojení atlantů s architekturou. Atlanty můžeme spatřit na fragmentech kolosálních císařských staveb v hlavním městě (thermy) i mimo něj, třeba v provinciích.

## **Tančící ženy**

Tančící ženy ze sloupu v Delfách, dar Athénských z doby kolem r.380 př.Kr., bývají také někdy označovány jako karyatidy (Ridgwayová, HS I, viz samostatná kapitola). Zároveň je zde vidět blízkost zobrazení rituálního tance, tedy části kultu s momentem podpírání a tedy i s karyatidami. Tři tanečnice jsou zachyceny zřejmě při slavnostech zasvěcených Dionýsovi. Zajímavé je, že podobně jako u tanečnic z Karyai mají i tyto na hlavě vysokou pokrývku, v tomto případě však *poloi*, které košíky pouze připomínají. Celkové ustrojení tanečnic je starším karyatidám vzdálené. Trojice je nicméně integrována do vysokého sloupu se skutečnou podpůrnou funkcí. Už v klasické době je tak na tomto příkladu vidět neostrý předěl mezi skutečnými figurálními suporty a sochami, které jen vzbuzují zdání podpírání.

## **Atlanti a karyatidy za helénismu**

Se zvyšováním dekorativnosti divadel se do tohoto prostředí dostávaly v rámci zvýšení nádhery a působení na diváka také figurální suporty. Dva takové příklady nalezneme na Sicílii: jednak na **divadle v Syrákúsách**, ale také v původně domorodé osadě **Iaitas** či Ietai (dnes Monte Iato) na západě sicilského vnitrozemí. Syrákúské

divadlo má známé dvě stavební fáze, kde dvojice atlantů a karyatid patří k první z nich (4.století). Dvojice postav pravděpodobně zdobily průčelní stranu nebo parodoi, zároveň měly částečnou podpůrnou funkci, byly totiž součástí pilířů, z nichž vystupovaly ve vysokém reliéfu a byly pokryty štukem. Jejich pozice je vizuálně téměř shodná s pozicí atlantů z Akragantu, ovšem stavebně a tedy i funkčně jsou postavy z Akragantu tvořeny ze samostatných bloků, zatímco figury z Monte Iato tvoří nedílnou součást pilíře.

V toporných zavalitých postavách hrubého výrazu ze Syrákús snadno rozeznáme satyry či silény (o spodobnění herců nejde) a mainady. Nápadné obzvláště na karyatidách je jejich vzepření paží k břemenu; toto muselo být v době vzniku vpravdě neobvyklé. Mainady mají na hlavě těžký věnec z břečťanu a bobulí a polos, nechybí tradiční lokny vlasů splývající na hrud'. Oděny jsou v archaistický těžký přepásaný peplos se zvýrazněným středním kusem splývající drapérie.

Hůře dochovaní silény (u jednoho zcela chybí horní část těla) jsou oděni pouze do hrubých kusů kůže s dlouhou srstí a kusů girland. U jedné z postav rozeznáme u chybějícího obličeje vousy, špičaté uši a zbytky věnce. Postavy jsou opět robustní, statické, nohy stojí rovnoběžně u sebe. Zpracování je nedokonalé – odpovídající místnímu provinčnímu stylu. Je rovněž možné, že jednotlivé dvojice byly vytesány s určitým časovým odstupem. (Ridgway, HS I, 176)

Jiný silén a mainada jakožto suporty byly nalezeny i ve zmíněném divadle **v Syrákúsách**. Mainada – karyatida byla pravděpodobně součástí orchestry, silén – atlant byl snad původně nějakým způsobem spojený s oltářem Hieróna II.

Karyatida byla považována za římské dílo, ovšem poslední výzkumy jí zařazují do druhé poloviny 3.století př.Kr. Podobně jako v Monte Iato, i karyatida ze Syrákús zaujímá pozici, která nemůže nepřipomenout akragantské atlanty. Má ohnuté ruce za hlavou a v nesení jí pomáhá i jakýsi polštář, jak je patrné z dochovaného torza. Celkový vzhled je stylově zhrubě klasicizující, oděv je podobný jako u mainady z Monte Iato.

Silén je vytesán jakožto součást pilíře a je dnes pouhým torzem v horším stavu zachovalosti, přesto je však patrné jeho zvířecí ustrojení. Jiné postavy silénů známe i z dalších řeckých divadel. Pro nás je klíčový jiný moment, a sice vliv atlantů akragantského Olympieia na pozdější figurální suporty ve Velkém Řecku, který je z pozic zmíněných postav mainad a silénů dobře patrný. (Ridgway, HS I, 177)

Doplňuji, že karyatidy bychom mohli najít i v divadle **v Miletu**. Vznikly asi někdy v 3.století př.Kr., ale byly znovu užity na jiném místě v římské fázi vývoje divadla. V tomto případě nešlo o mainady, ale čisté iónské korai v archaistickém duchu. (Ridgway, HS I, 178)

Užití karyatid jakožto tektonických prvků známe i z architektury funerální. Nejznámějším příkladem je nepochybně thrácká hrobka ze **Sveštari** z konce 4. nebo počátku 3.století př. Kr. Zde v hrobové komoře nalézáme celkem deset karyatid, které buď mají obě ruce vztyčené anebo – což je případ karyatid v rozích komory – mají vztyčenou pouze jednu ruku, zatímco druhou se drží karyatidy na druhé straně rohu.

Karyatidy mají na hlavě polos a jsou oděny ve vysoko podvázaný archaický peplos. Spodní část těla jim přebíhá do tvaru akantu, který se rozšiřuje do tvaru vlašťovčího ocasu; akantové lístky se pak v úrovni stehů stáčí do volut. Sochařské ztvárnění tělových partií je poněkud disproporční. Karyatidy jsou vytesány z bloků, které podpírají kladí nad nimi, mají tedy opět podpůrnou funkci v rámci celého kamenného masivu. Představují zřejmě božstva vegetace a vykazují i neřecké vlivy.

Fragments karyatid podobných výše uvedeným sicilským bychom našli ještě v Ženevě (původně pravděpodobně stály ve funerálním naisku v Tarentu, datace se různí, snad mezi léty 330 – 250 př.Kr.).

Pozoruhodná hrobka byla nalezena v **Hagii Triadě** u Rhodu, byť ve značně fragmentárním stavu. Tato rodinná hrobka byla vytesána do skály v podobě tholu převedeného do interiéru. Centrální síň s hroby zde završuje dórské kladí s kupolí, které bylo kromě skalního masivu drženo ještě třemi karyatidami s jednou rukou vztyčenou. Vzhledem k špatnému stavu hrobky není možno blíže charakterizovat funkci a podobu karyatid – prostor si žádá náročnou rekonstrukci.

Z funerální architektury uvádím ještě poslední drobný příklad jiného využití karyatidy. V tomto případě jde o drobnou reliéfní postavu, která je součástí mesapské podzemní pohřební komory v apulské **Lecce**. Součástí výzdoby vlysu s bojovou scénou je také drobná, statická karyatidka. Ta zde zdánlivě podpírá miniaturní římsu. Přes svůj poškozený stav lze tuto postavu považovat za další z dokladů rozšíření figurálního suportu v této raně helénistické době (pozdní 4. – rané 3.století př.Kr.), kam je výzdoba komory datována. Figurka se nepodobá sicilským mainadám se vztyčenými pažemi, naopak, připomene spíše umírněné iónské korai s rukama podél pasu, i když tato měla jednu ruku v bok a druhou zřejmě vztyčenou. (Ridgway, HS I, 179)

V jednom atriiovém domě ve **Fregellae**, lokalitě zničené po protiřímském povstání r.125 př.Kr., se dochovaly také terakotové atlanti, pravděpodobně vzniklé stejně jako celý dům někdy po polovině 2.století. Na nález je překvapivý fakt, že do té doby jsme se s figurálními suporty setkávali pouze na stavbách, které měly vždy blízko k sakrální sféře, ať už se jednalo o objekty v chrámových okrcích, divadla či funerální architekturu. Snad právě v této době či o něco dříve začaly být do té doby spíše vzácné architektonické prvky uplatňovány i v čistě sekulární oblasti, čehož nejhojnějším výrazem je římská kopistická produkce následujících staletí. (Ridgway, HS II, 179)

### **Počátky napodobitelství**

Nejvíce prostoru v této části věnuji archaizujícím a klasicizujícím karyatidám vzniklým přímo v antickém světě. Již zde totiž často docházelo k odvozování či kopírování forem nebo kombinování různých prvků z viděných vzorů. Odtud také může započít vlastní sledování tradice tvorby figurálních suportů, které jsou odvozeny od starších vzorů.

Ke konci helénistické doby mohli návštěvníci **posvátného okrsku Déméter a Koré v Eleusíně** procházet elegantní vstupní branou z mramoru, která později vešla ve známost jakožto menší propylaje. Byla to v podstatě malá budova s neobvyklým půdorysem, kde se setkávaly dva vypracované sloupy zakončené akantovou hlavicí, trojstranný epistyl a dórský vlys. Celek doplňovaly dvě symetrické karyatidy v průchodu.

Eleusínské karyatidy nadto poskytují hlubší poznání dobového uměleckého klimatu. Jsou zachované pouze od pasu nahoru, pravděpodobně kvůli způsobu, jakým byly zhotoveny (spodní část „nevydržela“ s celkem). Jedna karyatida je dnes v Cambridge, kam se dostala po mnoha peripetiích. Druhá karyatida zůstala v Eleusíně. Obě sochy silně nadživotní velikosti jsou potlučené a byly bohužel nesprávně obnoveny, jak si povšimla O. Palagia. Původně stály u zdi na určitém „pódiu“. Karyatidy zde nebyly skutečnými opěrami ve struktuře stavby, mohou být označeny jako „architektura fasády“ – tj. řekněme plastická výzdoba povrchu, což je později stále častější v římské architektuře, a nejen to, odtud lze sledovat linii počátku ztráty skutečné funkce suportu karyatid vstříc novověké architektuře. (Ridgway, HS III, 164 a dále)

K zamyšlení se nabízí určitá úvaha o funkci karyatid: novodobé karyatidy vlastně ani nemohou mít skutečnou funkci suportu, neboť vzhledem ke svému umístění ve struktuře stavby by prostě nesly příliš mnoho, tj. stavba by spadla. Původní klasická řecká architektura, jejíž nejkrásnější příklad máme v athénském Erechtheiu, počítala prostřednictvím architektů a stavitelů s tím, že karyatidy neponesou takové břímě, a musela klást důraz právě na tuto funkční stránku. Toto je v kontrastu s pozdější architekturou, kde, zjednodušeně řečeno, karyatidy degradovaly do pozice pouhé okrasy a architekti se tak nemuseli zdržovat s výpočty, kolik skutečně unesou. Od tohoto bodu se pak odvíjí další vlastnosti novodobých karyatid, menší nároky na pevnost a nosnost materiálu. Z estetického a kunsthistorického hlediska je tento moment počátkem budoucí značné variability karyatid, neboť umělci již nemuseli brát ohledy na funkční stránku těchto již jen zdánlivých suportů. Soudím, že se tak nabízí se ještě další, možná poněkud odvážná implikace. Touto „nefunkčností“ jsou totiž prakticky veškeré novověké karyatidy (atlanty nevyjímaje), ať už jsou jakkoli odlišné od antických předloh, svázány právě s antickými tohoto druhu.

Nyní ale zpět do Eleusíny. Pozice karyatid čelem směrem k eleusínské svatyni napovídá, že tyto majestátní ženy jakoby vedly procesí uctíváčů, kteří právě branou procházeli; k tomuto dojmu přispívaly i ozdobné cisty na jejich hlavách. Tyto karyatidy tedy zobrazují dvě hierofantidy bohyní Déméter a Koré, které nosily při náboženských slavnostech posvátné předměty na hlavách.

S pomocí šesti kopií z římské **villy v Monte Porzio** u Frascati rekonstruovala Palagia oděv karyatid. Jsou oděny v tenký chitón s bohatými rukávy, diplax spuštěný diagonálně od jednoho ramene s dlouhým přehozem přepásaným nad pasem a přidržený příčnými popruhy či řemeny s centrálním gorgoneiem. Diplax známe už u klasických soch, ale tehdy býval připevněný na obou ramenech a bez zvláštního významu. Na ramenou mají sochy ještě plášták, jenž je ztěžší vidět zepředu, ale má pravděpodobně svůj význam v mysterijním kultu. Při rekonstrukci řeckého torza byl diplax chybně obnoven jako připevněný na obou ramenech po vzoru peplu. Postavy

mají nad hlavou obě ruce, jimiž přidržovaly cisty. Na stěnách cist – misek nejsou stopy po prsech, tj. ženy podpíraly cisty zesponu. Toto gesto bylo u karyatid v módě již od 2. poloviny 4. století. Podobá či stejná gesta jsou typická pro postavy nesoucí břemeno na hlavě, jak je známe např. z vázového malířství.

Této skupině příbuzná je **skupina karyatid z Cherchel a Tralleis**, jež je ovšem svou kompaktností („blokovitostí“) blíže přísnému stylu než archaickému; je také blíže hadriánskému či antoninskému propylonu v athénské Eleusiniu, kde sochy napodobovaly snad právě tyto eleusinské. Souhrnně lze eleusinské karyatidy považovat za eklektický produkt novoattických dílen. Byly inspirovány více prototypy, ale ani jeden doslova nekopírují. Některá podobná díla bývají čistě archaistická, některá blíže přísnému stylu, avšak všechna lze v eklektickém slova smyslu považovat za originální. Tyto eleusinské karyatidy byly – i když opět ne doslova – kopírovány a napodobovány až do 2. století po Kristu, což upevňuje tvrzení, že ne všechny římské kopie byly založeny na klasických modelech. Snad tyto karyatidy představují klasicizující či helénistickou variaci právě na zmíněné karyatidy z Cherchel a Tralleis.

Celkový vzhled těchto karyatid může být rekonstruován podle již jmenovaných šesti replik či klasicizujících variací z Monte Porzio, které sloužily také jako karyatidy; ty jsou datované buď do 40. let 1. stol. (R. Bol), před polovinu 1. stol. (Palagia) nebo prostě do 1. pol. 1. stol. po Kr. (Schmidt). Jedna nebo dvě z karyatid z Monte Porzia si držely šaty v gestu připomínajícím přísný styl a lze předpokládat, že alespoň jedna z eleusinských karyatid stála ve stejném gestu (Ridgway, HS III, 166, srov. Clinton, K., *Myth and Cult: The Iconography of Eleusinian Mysteries*, Stockholm 1992 a Clinton, K., *Eleusis and The Romans: Late Republic to Marcus Aurelius*, Hoff and Rotroff, 1997).

Podobné karyatidy nebo kanefory se zjednodušeným skládáním oděvu dle přísného stylu a bez pláštíku přes záda stojí symetricky proti sobě u thymiateria na některých z **destiček Kampana** z Palatinu. Ty jsou datované do raně augustovské doby. V jedné ruce si drží cíp šatu a v druhé mísu, kterou mají položenou na hlavě. Zajímavé je, že alespoň dvě z destiček ukazují scénu iniciace do eleusinských mystérií (srov. s urnou Lovatelli či sarkofágem Torrenova).

Zcela archaizující uspořádání oděvu i typ hlavy se objevuje u dvou fragmentárních karyatid v Athénách, které bývají spojovány s **propylajemi do athénské Eleusinia**. Ty jsou považovány buď za originály z pozdního 2. stol. př. Kr. (Raftopoulon) nebo spíše z doby Hadriána (Miles) či do antoninské doby (Palagia). Viz také Raftopoulon, E.G., „Neue Zeugnisse archaistischer Plastik in Athenen Nationalmuseum“, AM 100, 355 – 65, 1985 a Miles, M., *The City of Eleusinion: The Athenian Agora 31* (American School of Classical Studies, Princeton 1998).

Datace eleusinských karyatid je odvozena od působení Appia Claudia Pulchra, který během svého konzulátu r. 54 př. Kr. přislíbil monument Cereře a Proserpině. Pomník začal být stavěn o něco později (r. 50), na druhou stranu v jeho výstavbě pokračovali i jeho následníci po jeho smrti r. 48. V době plné převratů je to příznivá shoda okolností, která umožňuje toto relativně přesné zařazení. Co Římana Pulchra

vedlo k tomuto kroku není přesně známo, a tak uvedu alespoň jednu z verzí, jejímž autorem je K. Clinton a již považuje za pozoruhodnou i Ridgwayová.

Za Pulcherova konzulátu došlo k závažné povodni Tiberu, což vážně poškodilo obilné zásoby města Říma, následkem čehož došlo dokonce k hladomoru. Pulcher, známý svou pobožností, tak tímto způsobem mohl prosit o pomoc právě Cereru a Proserpinu, bohyně pšenice. Byl by to případ výjimečný, i když i Římané dávali oběti a dedikace, stejně jako Řekové stavěli pomníky dobyvatelům, což je jinak činnost typická spíše pro Římany. (Ridgway, HS III, 7)

V **Tralleis** nalezená hlava karyatidy bývala v evangelické škole v Izmiru a dnes je známa pouze z fotografie, protože byla zřejmě zničena při požáru. Podle fotografie je stylově blízko k druhé, úplné karyatidě z Tralleis (viz níže), ale má měkčí záhyby drapérie, čelo více trojúhelníkovité a volnější, plastičtější vlny vlasů. Bývá datována mezi pozdní 2. až rané 1.stol. př. Kr. a je někdy považována za nejranější známou kopii typu vytvořeného snad v polovině 3.stol. či o něco později (Özgan). Dle Schmidta tento typ pochází z pozdního helénismu.

Celá karyatida z Tralleis je kompletní figurou včetně hlavy, je inspirována přísným stylem a drží si cíp oděvu do strany. Bývala datována do augustovské doby, dnes se datuje spíše do doby klaudiovské.

Bezhlavá karyatida z **Cherchel** má stejně zohýbanou drapérii jako předchozí, ale její diplax je obohacen mnoha středními záhyby a kraj oděvu nalevo má úplnější cik-caky. Pochází z oblasti „Gate of Algiers and the Esplanade“, její účel není znám (chybí hlava) a funkce suportu tedy nebyla potvrzena. Datována buď do doby vlády Juby II. nebo spíše do doby kolem poloviny 2.stol. po Kr.

Typ Cherchel/Tralleis se opakuje na několika attických sarkofázích ne dříve než v době Hadriána či Antonina Pia. V tomto výčtu připomínám skutečnou podpůrnou funkci prototypu, z něhož tyto sarkofágy vycházejí.

U typu Cherchel/Tralleis se rovněž všimneme dvojice tří pramínek vlasů vybíhajících na hrud' na způsob archaických korai.

Zdá se, že nejstarší z typu napodobující přísný styl je nedochovaná hlava z Tralleis (pol. 1.stol. př. Kr.). V tu dobu asi také existovala současná verze karyatid v Eleusíně. Je také zřejmé, že tato specifická forma retrospektivního stylu je neobvyklá v Malé Asii, kde v té době převažoval tzv. asijský archaismus. V této souvislosti také uvádím, že tento typ byl v Římě znám nejpozději ve 30.letech 1.stol. př.Kr. (viz destičky Kampana).

Uvedená torza z menších propylajů v Eleusíně a fragmentární karyatidy z propylajů athénské Eleusinia jsou spojeny se svatyní Déméter a Koré. Zmíněné postavy z destiček Kampana mohou být spojovány s Apollónem, ale snad i eleusinskými mystériemi (dle nálezů destiček poblíž). Figury z Monte Porzio stávaly patrně v soukromém objektu. Karyatidy z Tralleis a Cherchel jsou z neznámého kontextu. Otázkou zůstává, zda postavy oděné v diplax mají užší spojitost s eleusinským kultem. Pokud by se toto prokázalo, bylo by možné i upřesnit jejich dataci. (Ridgway, HS III, 6-7, 164 a dále, viz také Özgan, R., „Die griechischen und römischen Skulpturen aus Tralleis“, Asia Minor Studien 15, Bonn, 1995)

Podobný typ oděvu jako u eleusinských karyatid se vyskytují i u dvou **perirrhanterií** z pozdního 4. – raného 3. století př. Kr. Tato perirrhanteria jsou vlastně dívky držící nádoby v ruce před sebou a připomínají spíše archaický než přísný styl (zdůraznění hlavní osy těla, méně bohatý chitón). Protáhlé proporce a vysoký pás pod prsy ale naznačují pozdější datum vzniku. Pozičně jsou to podobně jako v Eleusíně zrcadlové obrazy, ovšem tyto stojí volně (samostatně) na bazi s dedikací od athénskému lidu. Palagia naznačuje, že tyto měly představovat eleusinské úředníky či strážce, i když měli zřejmě nižší postavení než karyatidy z propylají (propylajské mají navíc plášť a překřížené řemeny). Podobně jsou oděné i reliéfní figury z Hekateia na Rhodu. Jistě není náhodou, že podobně oděné postavy se vyskytují v chrámu božstva spjatého s Démétrou a Koré. (Ridgway, HS III, str.166-7)

**Typem Korint/Mocenigo** je ženská postava, kterou studie srovnávají s karyatidami typu Cherchel/Tralleis. Srovnání je založeno opět na oděvu. Figury mají diplax sepnutý na rameni a přepásaný, i když ne tak vysoko jako karyatidy z eleusinských propylají, z Monte Porzia či z perirrhanterií. Dále mají bohatě řasený chitón a mnoha záhyby formujícími rukávy, spodní záhyby nechávají chodidla v sandálech odhalená. Stojí v „attickém postoji“ s oběma chodidly na zemi, kdy levé je mírně předsunuté a lehce diagonálně natočené a utváří tak vertikální záhyb levé poloviny těla. Pod oděvem je zřetelně naznačené koleno. Podobně jako v přísném stylu má postava vertikálu u vnější a diagonálu u vnitřní vrstvy oděvu. Různé repliky tohoto typu jsou bez hlavy – některé z nich zřejmě mívaly zvlášť portrétní hlavu. U tohoto typu je nejnápadnější odlišností vzezření těla, a to jako čtyřstěnný blok, čehož bylo dosaženo zvláště zjednodušeným pojetím pláště. Existuje také torzo repliky typu Korint/Montego z Akropole, které vykazuje opakování vzoru. Původní originál tohoto typu je buď z 1. poloviny 5. století nebo z doby kolem r.440 př.Kr. nebo z doby opakování přísného stylu z pozdního helénismu (Ridgway, HS III, 167 a dále, viz také Palagia, O., „A Classical Variant of the Corinth/Mocenigo Goddess: Demeter/Kore or Athena?“, BSA 84, 323 – 31, 1989)

V Efesu, na **monumentu Gaia Memnia**, který na první pohled připomene tetrapylon, i když má ve skutečnosti jen jeden průchod, nalezneme mimo jiné reliéfní „karyatidy“ vytesané na pilířích podpírajících oblouk, přinejmenším na jeho čelní straně. Postavy jsou totiž těžce poškozené, ale zdá se, že měly jednu ruku zvednutou a druhou v gestu podpírání či tance, čemuž by napovídala také rozvířený oděv, který je v kontrastu s podkladem. Styl je sice těžko rozpoznatelný, ale je snad nejbližší klasicizujícímu pojetí. Ve srovnání s karyatidami Pulcherova monumentu mají tyto znatelně sníženou funkci suportu a po technické stránce bývají přirovnávány k některým ve skále vytesaným obrazům z hrobek v Petře. (Ridgway, HS III, 20)

Pozdně helénistické **hekateion** z rhodské akropole nese ve výklencích po stranách trojhranného pilíře reliéfní zobrazení bohyně v pozici pomyslných karyatid, tj. bez funkce suportu. Drapérie je zde zjednodušená, bohyně mají pravici předpaženou, svrchní plášť (diplax?) vepředu šikmo přehozený, levá ruka drží cíp drapérie. Můžeme se všimnout v nízkém reliéfu provedených cik-caků pláště a pramínek vlasů vyběhávajících na plece. Chybějící pravice byla zřejmě samostatným kusem a

nedochovala ani u jedné ze tří bohyň. Rovněž tváře jsou prakticky zcela zničené. (Ridgway, HS III, 145)

Pasitelovy sochy přímo neznáme, i když se teoreticky odrážejí v díle jeho žáků. **Pasitelés** byl považován za všestranného umělce, který pracoval s kovem, kamenem a chrýselefantínou. Dle Varrona byl (jak uvádí Plinius, NH 36,39) jedním z největších znalců umění té doby. Jeho život byl dost určen jeho římským občanstvím, které obržel r.89/8 př.Kr. na základě Lex Plautia Papiria, jímž obdrželi římské občanství všichni Italikové usazení jižně od Pádu. Vzhledem ke kulturně – politickým poměrům doby se asi nemůžeme divit, že byl spíše eklektický než aby upřednostňoval jeden styl. Mohla to tedy být právě Pasitelova škola, která jako jedna z prvních začala – byť většinou citlivě – kombinovat stylové a tvarové prvky umění dob minulých. Pasitela zmiňují sice jen okrajově, ale je možné, že i z jeho dílen pocházely některé eklektické karyatidy.

## Řím

Jak úspěšní mohli být archaizující sochaři nám ukazuje Plinius (NH 36,38), když o karyatidách z Agrippova Pantheonu uvádí, že „jsou velebené jako nemnoho jiných děl“. Naznačuje, že sochy *in fastigio* by měly být více obdivovány a měly by být známější.

Karyatidy z Fora Augusti čistě a zdařile opakuji vzory z Erechtheia, což bylo ostatně záměrem.

### **Hermovky z kamene „nero antico“ a tanečnice z Herculanea**

Další z postav s nádobami na hlavě – ne suporty – tanečnice z Herculanea. Ale oděv ani pozice nenasvědčují tomu, že by se v novověku stávaly podkladem pro novodobé karyatidy.

Tři hermovky z kamene „nero antico“ (Řím) jsou datované do doby Neronovy dle nálezové situace a zřejmě napodobují stejné typy jako bronzy z Herculanea. Jejich nálezce Pietro Rosa je označil za karyatidy, jistě proto, že podpíraly nádoby (patrné dutiny pro připevnění předmětů z jiného materiálu). Jejich přítomnost v Římě naznačuje, že zřejmě společný prototyp tanečnic z Herkulanea i těchto herm musel stát v hlavním městě a byl poměrně slavný. Zanker v tomto prototypu vidí Danaovny, které jsou citovány v písemných pramenech. Měly stát na Palatinu poblíž Apollónova chrámu v komplexu či okrsku, který musel mít zvláštní význam pro Augusta, neboť byl s jeho domem spojen zvláštní rampou.

Danaovny takto mohly být zobrazovány, protože byly za vraždy svých manželů, synů Aigyptových, v podsvětí odsouzeny k nekonečnému nosení a vylévání vody do děravých nádob (Graves, Řecké mýty). Vztah k Egyptu a prostorově blízké umístění u chrámu Apollóna, Augustova ochránce, může podle Zankera naznačovat, že tyto sochy na Palatinu mohly být vztyčeny na oslavu vítězství nad Antoniem a Kleopatrou u Aktia. Zanker také navrhuje tuto podobu nedochovaného monumentu: Danaovny v „přísném“ stylu, jezdecké sochy Aigyptových synů ve „stylu“ helénistickém.

Tomeiová zpochybnila julsko – klaudijskou dataci hermovek v nero antico a věří, že jsou původními Danaovny z Palatinu. Poukazuje na to, že opracování jejich

hlav se vzájemně liší, což předpokládá nesené nádoby různých tvarů. Balesiefen přijímá teorii památníku vítězství, ale zdůrazňuje, že argejské Danaovny a ne jejich bratřenci byly potrestány v Hádu. Takto by tedy pomníkem bylo zvládnuto „antihelénství“ a ne „antiegyptství“. Augustus si také nechal vlastní dům vyzdobit egyptizujícími malbami. Rozhodně verzi mýtu i návrhů na rekonstrukci pomníku je více a pro potřeby tohoto referátu snad nemá význam se tímto dále detailněji zabývat. Dodejme, že tanečnice z Herculanea pravděpodobně vznikly před bitvou u Aktia r.31 a snad i před příslibem stavby Apollónova chrámu, k němuž došlo po r.36 př. Kr. Dále, hermovky představují pouze zrcadlové obrazy jednoho typu, zatímco bronzy z Herculanea mají individuální odlišnosti v gestech a účesech. Navíc pouze jeden z bronzů si „drží sukni“. Ridgwayová uvádí ještě další rozdíly a považuje tyto hermy za pravděpodobně samostatnou skupinu imitující převážně přísný styl. Hermy tak mohly sloužit např. jako perirrhanteria v posvátném okrsku a nemusely nutně mít mytologicko – narativní implikace. (Ridgway, HS III, 161 a dále, také Tomei, M.A., 1990, „Le tre 'Danaidi' in nero antico dal Palatino, Bollettino d'Archeologia, Beni Culturali e Ambientali 5/6, 35 – 48, 1990), Zanker, P., *Klassizistische Statuen: Studien zur Veränderung des Kunstgeschmackts in der Römische Kaiserzeit*, Mainz 1974 a Zanker, P., *Der Apollontempel auf dem Palatin*, in: *Città e architettura nella Roma Imperiale* (Anal Rom Suppl. 10) 21 – 40.

S raně císařskou zálibou pro helénství začaly být na italské půdě uplatňovány atlanti a karyatidy s rostoucí měrou. Často šlo o přímé kopie, nejznámější jsou kopiemi Erechtheionkorai (Augustovo forum, atika malého chrámu Marta Ultora, Canopus Hadriánovy villy v Tivoli), další suporty mohly být interpretovány volněji a umísťovány v méně obvyklých kontextech (součásti hlavic v kolosálních thermech) a integrovány byly i ve zmenšených podobách na předměty denní potřeby nebo na sarkofágy (miniaturní atlanti sarkofágu Velletri). Tyto předměty římské císařské provenience se pak mohly v rané italské renesanci stávat jedněmi z důležitých prostředníků tradice starověkých figurálních suportů směrem k novověkému umění.

## II. RENESANCE

### Přechod do novověku

Při pátrání po prvních českých figurálních suportech a vůbec po počátcích české renesance se musíme vrátit zpět na italskou půdu. S vědomím, že tvorba renesančních architektů se valnou měrou opírá o teoretické práce vycházející z Vitruvia, je třeba se podívat na jeho interpretace v kolébce renesance.

Věrohodnou odezvu na Vitruvia můžeme sledovat až v italské renesanci od raného quattrocenta. Přibližně do 80.let 15.století neexistovaly spolehlivé manuskripty – překlady Vitruvia, spíše dost hrubé až nesmyslné překlady. Některým omylům se nevyhnuli ani první autoři hodnotnějších spisů, které hovořili také o Vitruviu. Filarete a Alberti věnují řeckým termínům atlas a karyatida jen málo pozornosti, překvapivě také nemluví o mytologickém pozadí. Pouze Filarete hovoří o mužských postavách obtěžkaných břemenem, kterému dávají odlehčit rukama. Další autor, Francesco Colonna se blížil Vitruviově pojetí Řecka, ale konkrétně otázce figurálních suportů se nevěnoval. (Hersey 77)

Prvním renesančním autorem, který se věnoval i mýtu v rámci pojednání o vzniku klasických stavebních řádů, byl **Francesco di Giorgio**. Ten uvádí zvláštní pověst o vzniku korintského řádu, kde mladá dívka z Korintu, která zemřela na nemoc, je dána do hrobky a následně v rámci péče pozůstalých dána do vysokého koše, který postupně obrůstá akantem (Francesco di Giorgio, Trattati di architettura, ingegneria e arte militare, I, ed. Corrado Maltese, Milan, 1967, xi ff.).

Francesco dále uvádí, včetně nákresů, formu *colonna stolata*, kde je dívka obmotaná jakožto sloup či svázaná jako vězeň. V tomto místě je možná zprostředkovaný vztah k perskému portiku a vůbec typu suportu, kde je postava „za trest“. Serlio byl snad ovlivněn Francescem di Giorgio, když uvádí formu hermavek jakožto lidských postav omotaných v jakémsi vysokém koši. Stále je tu tedy přítomna myšlenka vězení nebo trestu, což je typické i pro zjev některých pozdějších novověkých suportů, české prostředí nevyjímaje. (Hersey 80)

Nejslavnější z renesančních figurálních suportů, které představovaly zároveň vězně, jsou **Michelangelovi Zajatci**. Byli pravděpodobně určeni pro první verze hrobky papeže Julia II. Zde je, jak je ostatně pro Michelangela příznačné, snad do té doby nejvíce zdůrazněn útrpný moment. Původní návrh hrobky pochází z r.1505. V letech 1513-15 Michelangelo dokončil dvě postavy, které jsou nyní v Louvru. Ty připomenou spíše volné sochy. Další nedokončené postavy, které mají pojetí pozdějších atlantů blíže, jsou až ze 20.let 16.století a v současnosti je najdeme ve florentské Accademii. (viz De Tolnay, Charles, The Tomb of Julius II., Princeton, 1954, str.27 a Panofsky, Erwin, The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II., in: Art Bulletin, 19, 1937, od str.561)

Pro potřeby této práce odlišuji větev, kde je zobrazeno připoutání zajatců, které za atlanty nelze považovat, např. ke sloupu nebo tropaiu, i když obě větve mají stejný

původ a v novověké architektuře se mohou vzájemně překrývat. Pro úplnost pouze uvádím, že připoutání zajatců k tropaiu známe samozřejmě již ze starověké ikonografie. V architektuře taková plastická zobrazení najedeme např. na obloucích v St.-Rémy nebo Carpentras (F. Noack, Triumph und Triumphbogen, Vorträge der Bibliothek Wartburg, 5). Existují i příklady z drobného umění, jako z římských mincí (Bonner Jahrbücher, 120, 1911).

## České prostředí

Přestože se prakticky po celý středověk setkáváme s nejrůznějšími odkazy na antiku, a to i v architektuře, tak postupně shledáváme, jak špatně či nevhodně byla řada jednotlivých antických prvků interpretována. To pramenilo především z neznalosti věcí, jejich vytržení z kontextu a použití v jiných, často domněle vhodných souvislostech.

V architektuře, ale i v celé výtvarné oblasti vzniká snaha vytvořit dokonale vymezený prostor a (architektonickou) hmotu. V architektuře je používáno vertikálního i horizontálního členění, nejvíce snad římsami a pilastry, vše v duchu článkování antického nebo domněle antického, ať už se jednalo o členění plastické či pouze barevné.

Na tomto místě stojí za to připomenout mezi jinými osobu architekta **Andrey Palladia** (1518-1580), jehož tvorba měla vedle jiných, např. Albertiho, klíčový vliv i na pozdější architekturu 19.století, zejména novorenesanci. Ve svém spise Čtyři knihy o architektuře se sice k problematice atlantů a karyatid přímo nevyjadřuje, nicméně se ani těmto prvkům ve své architektonické tvorbě nevyhýbá, na což naráží Miroslav Korecký v doslovu českého překladu Palladiova spisu. Palladio je podle něj schopen „z čistě logického hlediska“ určitý prvek vyloučit, a to s přihlédnutím na funkci celé stavby, což může v některých případech hovořit v Palladiov prospěch, avšak na druhé straně někdy vylučuje i základní řádovou složku, kterou nahrazuje prvkem zcela jiné povahy. Takto na nároží paláce Valmarana ve Vicenze nahradil Palladio vysoký řád na nároží „takřka frivolně... plastickou karyatidou“, která zde má podepřít nárožní krakorec kladí a je postavena na malý řád vedlemousedního vysokého řádu. Na tuto funkci podle Koreckého plastika plně nestačí, s čímž nám při pohledu na vyobrazení fasády paláce Valmarana v Palladiově spisu nezbývá než souhlasit – karyatida skutečně není vhodná k nesení krakorce mohutného nároží (Palladio, A., Čtyři knihy o architektuře, Benátky 1570, přel. L. Macková, doslov M. Korecký, Praha 1958, str.138). Podobně nezdařilých umístění karyatid a atlantů se naštěstí většina architektů, renesancí počínaje, vystříhala.

Celkově jsou karyatidy spolu s atlanty považovány za prvky provázející renesanci i českých zemích. J. Herout např. píše, že v renesančních „štítech i kladí se hojně vyskytují konzoly, hermy a karyatidy“ (Herout, J., Staletí kolem nás, 5.vyd., Praha a Litomyšl 2001, str. 103 a dále). V pražské renesanční architektuře však o tyto prvky až na výjimky nezavadíme; můžeme však narazit na specifickou redukovanou formu karyatidy, tj. v podstatě pouze velkou konzolu s integrovanou hlavou. I tato forma má své odezvy v 19.století, jak dále uvidíme.

Není pochyb, že spolu s dalšími prvky byly i figurální suporty do Čech importovány italskými architekty, staviteli a řemeslníky, z nichž řada zůstává dodnes v anonymitě. V samotné Praze nacházíme minimální množství renesančních figurálních suportů. Rozšíření atlantů a karyatid v ostatních částech Čech a Moravy naproti tomu ilustruje spletité šíření antických vlivů do našeho prostředí. V této části se proto porozhlédneme po reprezentativních příkladech suportů, na které pak mohly spolu se zahraničními vlivy navázat i pozdější atlanti a karyatidy. Ukazují příklady pokud možno z různých oblastí tehdejšího českého království, stejně tak rozmanité variace, kterých bylo díky jižním vlivům dosaženo již v této rané fázi, byť mimo půdu hlavního města.

Když byl tehdejší český král Ferdinand I. zaneprázdněn přestavbou své vídeňské rezidence a opevňováním Vídně, využíval jeho pražské huti ke svým soukromým stavbám všeobecně neoblíbený sekretář České komory, kterou zřídil Ferdinand pro oporu královské moci již r.1527, Florián Gryspek z Griesbecku. Ten si nechal na renesanční zámek přestavět nejprve gotickou tvrz **Kaceřov** a hned r.1540 tu začal se stavbou velkého zámku, který začlenil do staré gotické tvrze. Stavba trvala řadu let, Gryspek totiž záhy začal stavět i jinde. Na jedom ze zámeckých krbů bychom našli i nejstarší figurální suporty v Čechách – dvě mužské hermovky. Ačkoli právě nápisy na jednotlivých krbech v celém zámku prozrazují data vzniku příslušných částí zámku, nemůžeme předpokládat, že veškerá dekorace byla k tomuto datu již hotova.

Tyto nejstarší hermovky podživotní velikosti, dnes poněkud opotřebované, mající podobu dvou mužů, můžeme datovat dle neobvyklého tvaru nástavce nad krbovou římsou. Ta silně připomene střechu pražského Belvederu, která byla schválena ke stavbě na přelomu let 1556 a 1557 Postavy hrubšího provedení připomenou staré satyry: mají velká břicha, dlouhý vous, veselý výraz a velké oči. Vlasy jsou sčesané dozadu, z paží jsou zachycena pouze ramena, pod břichem visí zvířecí kožešina, zpod níž již místo mohou vybíhá architektonický článek zakončený soklem. Na hlavu postaviček přiléhá jednoduchá iónská hlavice a netypicky dórské kladí. (Šamánková, Eva, *Architektura české renesance*, Praha 1961, str.29)

Ještě před dokončením káčeřovské stavby zakoupil Gryspek **Nelahozeves**, kde rovněž r.1564 začal se stavbou zámku. Stavební činnost během let začala váznout, Gryspek totiž zároveň budoval další stavby. Po jeho smrti (1588) pokračoval ve stavbě jeho nejmladší syn Blažej. Iniciály Blažeje a jeho choti se spolu s letopočty 1613-1614 zachovaly na portále vedoucím na schodiště k velkému sálu ve východním křídle nad řekou. (Šamánková 30-31).

Tento portál završuje štít, jenž je u nás nejtypičtějším příkladem působení holandské renesance. Plochu štítu dělí tři karyatidy, podpírající průběžnou římsu, na níž je umístěna vysoká pyramida na volutovém podstavci, lemovaná širokou páskou a pokrytým vybějeným ornamentem. (Šamánková 97)

Jednou z výrazných složek dekorace zámku je pak výzdoba kamenická, štukatérská, malířská a truhlářská. Nejvýraznějším prvkem je v tomto směru velký vstupní portál v přízemí východního křídla, osazený kolem roku 1614, tedy těsně po dokončení stavby. Je dvojitý, s třemi iónskými sloupy a trojúhelníkovitým štítem.

Levý vchod do sklepení má bohatou profilaci s postranními výklenky, pravý do prvního patra je zdoben pouze bosáží. Štít je tvořen třemi antropomorfními karyatidami rámovanými vějířovitými mušlemi, mezi nimiž jsou v polích umístěny erby Blažeje Griespeka z Griesbachu a jeho ženy Ofky Warlichové z Bubna. Štít je zakončen jehlanovým obeliskem. O jeho druhotném a zřejmě nouzovém osazení vypovídá i jeho posunutí od středu portálu mezi okna fasád (viz např. O. Vaňková-Frejková, Zámek Nelahozeves - Poklady národního umění v Čechách a na Moravě (svazek 64), Praha 1946).

O nelahozeveském zámku obsáhle pojednává i místní autor Ferdinand Velc: Vstupní portál západního průčelí je vertikálně rozdělen v zásadě na dvě poloviny s nestejně velkými vchody. Tyto zaklenuté vchody byly rámovány třemi toskánskými sloupy, které „podpírají pěkně propracovaný architráv, na němž spočívá štít, souměrně nad prostředním sloupem postavený. Štít pozůstává ze tří hrubě pracovaných karyatid nesoucích na vzepřených rukách římsoví s malým volutovým štítkem a obeliskem, v jehož patě je vytesán rok 1613 a pod ním pak hlava v životní velikosti z růžice vystupující.“ (Velc, F., Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese slanském, Praha 1904, str.156-7)

Tyto „karyatidy“ rozhodně zařadíme mezi hermovky a pozastavíme se nad jejich neobvyklým zjevem. Všechny mají spodní část těla zakončenou konzolou, která nese relativně jednoduchý reliéfní ornament. Zjednodušené ruce všech tří hermovek rovněž shodně podpírají římsu nad sebou. Kromě vlastního sochařského provedení jsou polopostavy doplňkově zdobené rytím, jež vyznačuje některé detaily obličeje a oděvu. Nepochybně představují dobové postavy počátku 17.století, přesná interpretace je už obtížnější. Hermovka vlevo, zřejmě muž, má odsazený límec a na hlavě čepec, který může vypovídat o příslušnosti postavy k některému cechu. Prostřední postavě zezadu jasně vyčnívají dlouhé vlasy, snad jde tedy o ženu. Má navíc na hlavě šátek, zpod něhož vyčnívají vlasy do čela a vůbec jemnější rysy než ostatní figury. Postava vpravo je zřejmě nejsnadněji interpretovatelná, protože má hlavu ovinutou látkou a na ní helmu. Pravděpodobně se tedy jedná o vojáka či zkrátka ozbrojence.

Vzhledem k poměrně dobrému stavu dochování, časné době vzniku, celkovému vzhledu i ojedinělosti v kontextu vývoje celé české architektury považují tyto hermovky za unikátní příklad velmi raných figurálních suportů v rámci celé České republiky. V době vzniku sice jistě nebyly nejkvalitnější a spíše řemeslnou prací, ale o to více jsou dnes ojedinělým zjevem, ke kterému se mi nepodařilo najít v Čechách paralely. Za zvážení by proto mohlo stát zvýšení úrovně památkové ochrany celého tohoto renesančního portálu.

Pro sledování vývoje atlantů a karyatid jsou tyto polopostavy jasným dokladem tvarové variability tohoto typu architektonické skulptury v již takto rané době. Tyto suporty s celou svojí tvarovou škálou k nám byly importovány ze zahraničí, hlavně z Itálie, i když (viz výše) konkrétní podoba tohoto portálu včetně hermovek byla určena renesancí holandskou.

Portál **prostějovského pernětejského zámku** byl přestavěn kolem r.1568 Vratislavem z Pernštejna. „Zámecký portál tesal mistr Kašpar Cuneo, kterého si

Vratislav z Pernštejna vyžádal r.1568 ze slezského Břehu od vévody Jiřího II.; jméno mistrovo svědčí o piemontském původu. Zámecký portál tvoří aedikula se zalomeným kladím a figurálním vlysem, neseným dvojicí karyatid spočívajících na vysokých konzolách.“

Spíš než za karyatidy označují tyto figurální podpěry za hermovky, kdy levá představuje klidného vousatého muže v jednoduchém oděvu se zkříženými rukama, který jakoby shlížel na přicházející osoby, zatímco pravá hermovka představuje stejně ustrojenou ženu (?), jejíž pohled míří kamsi neurčitě vpřed. Na hlavy jim nasedají varianty kompozitních hlavic a zmíněné rozlámané kladí. Portál byl dostavěn r.1572 a představuje jeden z nejstarších příkladů užití figurálního suportu v Čechách a na Moravě (Šamánková 87).

Figurální suporty se v českém umění záhy uplatňují i v malířském provedení. Dokladem budiž dům **čp.54 v Kájovské ulici v Českém Krumlově**. Dvoupatrový nárožní objekt s malovaným renesančním průčelím patří mezi nejzajímavější památky historického centra Českého Krumlova. V podstatě jde o pozdně gotický objekt, který ve třetí čtvrtině 16. století prošel radikální renesanční přestavbou. Pozornost vyvolávají zvláště bohatě malované fasády s převahou ornamentální výzdoby, figurálních motivů a s jednoduchými nahými hermovkami, naturalisticky provedenými - jednou mužskou a jednou ženskou, mezi nimiž stojí shrbená postava sv. Jakuba. Dnes se jedná o objekt v areálu historického centra města Český Krumlov – součást UNESCO.

## **Vodní prvky**

Značně různorodými počiny se do českého kulturního kontextu začlenil dvorní malíř arcivévody Ferdinanda Francesco Terzio z Bergama (\*1523, +1591), který vstoupil do habsburských služeb na dobu asi dvaceti let do roku 1572. První jeho prací pro Prahu byl „mustr nebo model“ k fontáně pro Královskou zahradu, která se líbila jak králi, tak jeho synovi Ferdinandovi, jenž vydal 9.prosince 1562 příkaz Tomáši Jarošovi, aby se pro návrh k Terziovi odebral. Šlo o projekt **fontány**, známé jako **Zpívající**, k níž na počátku roku 1563 navrhl Bonifác Wolmut piscinu. Ta již vzala dávno za své a tak dnes stojí fontána na kvádrové dlažbě, na niž přímo dosedá její okrouhlá podnož, tvořená srostlicí forem lidských a zvířecích. Z mohutné dravčí pracky vyrůstají položenské trupy s bradatými fauními hlavami, nad nimiž se klene velká mísa s pásem maskaronů, spojovaných páskami a palmetami. Menší mušle fontány vzpírají figury, seskupené kolem dřívku nástavce; ten i mušle jsou zdobeny plasticky zdůrazněnými maskarony, amorety a festony s vyostřenými a čistými ornamentálními prvky manýristického klasicismu. Fontána vrcholí soškou dudáčka, nad níž kdysi ještě rozpínal křídla císařský orel.

Terziův návrh se sice nezachoval, jsou však od něho známy jiné kresby ozdobných kašen, mezi nimi možná i alternativy fontány pražské. Dvorní řezbář Hanuš Peissner pořídil model pro litéckou práci, jíž byli pověřeni Tomáš Jaroš a Vavřinec Křička. Z Italů se podílel již jen Antonio Brocco, který dostal zapláceno za cizelování horní části, sloupu, mísy a dudáčka, kterou po jeho smrti sestavil jeho nástupce Wolf Hofprucker (1571). Za návrh Zpívající fontány („prunnenturmb“), za tři

kontrfekty a konečně i za malby na varhanních křídlech u Sv.Víta byl Terzio vyplacen roku 1564. Největší položkou tu byla suma 1400 zlatých, které dostal za blíže neurčené obrazy na zaniklých varhanách; podobných prací provedl více i jinde. (Pavel Preiss, Italští umělci v Praze, Panorama, Praha 1986, str.47-48)

Jak vidíme, na půdu Prahy vstupují figurální suporty prostřednictvím okrasného prvku nádvoří a zahrad – fontány. Od té doby můžeme nalézt uplatnění atlantů a karyatid i na řadě dalších vodních prvků, a to téměř kontinuálně až do moderní doby, i když často je toto označení sporné. To je příklad i zaniklé **Krocínovy** či **Staropražské kašny** na Staroměstském náměstí (viz obrázky – model B. Vlček, 1909, Lapidárium Národního muzea, popis viz Denkstein, V., Lapidárium Národního muzea, Praha 1958).

Kašna stávala na náměstí od roku 1591, kdy ji tady v centru Starého Města vystavěl z načervenalého sliveneckého mramoru rudolfinský kameník Jindřich Beránek, jemuž se říkalo Pražák. Autor sice není jednoznačně jistý, ale některé historické prameny ukazují právě na zmíněného kameníka. Krocínova kašna, které se také říkalo Staropražská, byla manýristické dílo, které se již bohatstvím forem, maskami, kartušemi, girlandami či věnci s ovocem, blížilo k baroku. Zdobily ji alegorické postavy, erb Starého Města a Krocínův štít. Třináctiboká kašna s reliéfy zvířetníku byla zpevněna pilířky v nárožích a na nich byly ženské alegorie Ctností. V třináctém boku pluky dvě sirény a dva delfíni. Čelo kašny zdobil a zároveň chránil sloupek s reliéfem sv. Václava a městský znak. Na sloupku na dvou delfínech seděl Neptun. Uprostřed kašny byl vztyčen pilíř se sochami čtyř živlů: vodu reprezentoval Neptun, zemi Tellus, oheň Jupiter s blesky a vzduch Minerva. Bohové podpírali nádrž s reliéfy mořských panen a chrličů (A. Ederer, J.Uxa, Pražské kašny a fontány, Praha 2004, heslo Zaniklá Krocínova kašna) (srov. pozdější Kohlova kašna na Pražském hradě).

Do okruhu raných vodních prvků s figurálními suporty můžeme zařadit i kašnu v zahradě Valdštejnského paláce. **Kašna s Venuší a Amorem** (viz foto) bývala součástí renesanční zahrady nejvyššího hofmistra Kryštofa Popela z Lobkovic, který si umělecké dílo objednal v roce 1599 do svého někdejšího hradčanského paláce, na jehož místě je dnes palác Šternberský. Autorem bronzové plastiky je norimberský sochař a kovolitec Benedikt Wurzelbauer. Od Lobkoviců získal plastiku pro svou zahradu pražského paláce v roce 1630 slavný válečník Albrecht z Valdštejna. V posledním roce třicetileté války odvezli sousoší švédští vojáci. Na konci 19. století cestovalo vzácné dílo zpátky do Čech a v roce 1889 v dražbě získalo originál Uměleckoprůmyslové muzeum. Je vystaven v Obrazárně Pražského hradu. Replika originálu fontány vznikla v roce 1938 v souvislosti s výstavou Pražské baroko a je opět, i když na jiném místě, ve Valdštejnské zahradě (A. Ederer, J.Uxa, Pražské kašny a fontány, Praha 2004, heslo Fontána Venuše s Amorem ve Valdštejnské zahradě).

V této souvislosti připomínám ještě **kašnu v Opatské zahradě**, která se původně rozkládala na svahu pod klášterními budovami směrem k Vlašskému špitálu a ke staré osadě Obora. Drobnější kašna pochází zřejmě z doby úprav zahrady, tedy asi z 20.let 17.století a my jí tak zařadíme spíše k nastupujícímu baroku. Vodní nádržka je tu nesena třemi dětskými postavami v pláštích.

Vzhledem k oblíbenosti a pozdější rozšířenosti tohoto druhu drobné architektury si zde dovolím připomenout ještě alespoň jednu kašnu z prvních na půdě českého království.

Za Maxmiliána z Lichtensteina byla v letech 1635-37 postavena a na nádvoří zámku v Bučovicích umístěna nádherná manýristická kamenná kašna, provedená Petrem Maternou podle návrhu Giovanniho Giacoma Tencally.

**Kašna v Bučovicích** představuje vsutku bujarou ozdobnou konstrukci. Střední, nejširší patro kašny tvořené čtyřmi mušlemi podpírají čtyři mladí Tritónci, kteří mají ruce zřížené nad hlavou a nohy jim dle bájného předobrazu vybíhají ve dva šupinaté rybí ocase. Navzájem jsou propojeni kolem kašny obíhající reliéfní stužkou, jež mají ovázanou přes hrud'. Tito Tritóni mají skutečnou funkci suportu a přebírají roli atlantů. Ve sledování raného vývoje atlantů v Čechách určitým způsobem zastupují mytologickou skupinu těchto figur, čemuž jistě napomohla dobová záliba v neobvyklostech. (Šamánková 47-8)

### **Renesanční suporty v Čechách a na Moravě**

Pro úplnost (v Praze té doby figurální suporty chybí) nemohu než uvést i některé další figurální suporty, které spolupředurčovaly další vývoj. Některé nalezneme i v sakrální architektuře, např. ve farním kostele v **České Kamenici**, který byl přestavěn pány z Vartenberka v letech 1604-5. „Z hlediska renesančního vývoje je tu nejpozoruhodnější západní zpěvácká kruchta, která zabírá šířku střední a levé boční lodi a je konstruktivně zavázána do osmibokého pilíře mezilodní arkády. Její výstavba je chápána jako dřevěná konstrukce o průběžných vertikálních štenýřích a jim podřízených horizontálních břevnech, takže její poprsní zeď nemá jiné hmoty než tu, jež tvoří toto konstruktivní lešení;“ na poprsníku této západní kruchty si všimneme několika párů podživotních a ornamentalizovaných mužských hermovek ve vysokém reliéfu, mezi nimiž jsou umístěny rovněž reliéfní erby. Na hlavy hermovek nasedá miniaturní rozlámaný trojdílný architráv. Každá dvojice uplatňuje o něco rozdílnou dekoraci, konzoly hermovek uplatňují drobnou výzdobu, mj. páry volut, a chybí jim kromě dolních i horní končetiny (Šamánková 85).

Na Vrchlabsku a Trutnovsku působící italský stavitel Carlo Valmadi je pravděpodobně autorem dostavby **kostela Panny Marie v Hostinném** z r.1572. Pro toto sledování prvních figurálních suportů v české architektuře je zajímavé umístění dvou postav pod kazatelnou v interiéru kostela (1612). Vlastní kazatelna je zesponu nesena dvěma hranolovitými pilíři, jejichž integrální součástí jsou poměrně expresivní vousaté figury Mojžíše a Áróna, které jakoby vyrůstaly z pilířů. Pozice nesení zde zcela chybí, postavy jsou pojaty spíše jako volné sochy, nicméně jakožto nedílné součásti pilíře splňují předpoklad skutečného nesení architektury nad sebou. Problém zda takové postavy považovat za atlanty je tedy v českém prostředí přítomen již v takto časném údobí a snad je i projevem dobového manýrismu (Šamánková 93).

Podpírání kazatelny starozákonními mudrci můžeme nalézt např. na Slovensku ve slavném **kostele sv. Jakuba v Levoči**.

Hlavní oltář **kostela sv. Jakuba Většího ve Svádově** z doby kolem r.1600 napodobuje průčelí monumentální architektury. Ve spodním patře oltáře je použito jako podpůrných článků také dvou zjednodušených hermovek, kde z původních karyatid zbyly pouze obecně idealizované hlavy na zdobených konzolách. A hlavách hermovek přímo spočívá hladký architrávek.

Jde o poměrně vzácnou práci, a to ze dvou důvodů. Jednak, a to je nejdůležitější, je tento oltář dokladem využití figurálního suportu v prostředí sakrální stavby, a navíc v interiéru, a to přímo na oltáři. Oltář je také dokladem využití tohoto druhu podpěry mimo vlastní architekturu (miniaturizovaná podoba). Pro sledování vývoje karyatid je toto důležitý bod, protože v novověkém umění se pak se zmenšenými podpírajícími figurami setkáváme poměrně často (Šamánková 85).

Ještě si dovolím podstatnou územní odbočku – směrem na Moravu, kde bylo osazování figurálních suportů v renesanci relativně časté, podobně jako ve východních Čechách: „Pozdně renesanční typ portálu, počítající jako v Itálii s karyatidami místo iónských sloupů, s dřevorytecky ostrými tvary, objevuje se na jižní Moravě poměrně velmi časně. Takový portál, datovaný letopočtem 1570 v přilehlém mázhausu, s postavami Adama a Evy a portrétními medailóny ve výsečích archivolty, známe např. z bývalého **Goltzovského panského domu ve Znojmě**. Jemu podobný je i na domě pánů z Lipé v Ivančicích u Brna (dnes muzeum). I tu stojí na vysokých podstavcích mužská a ženská polopostava, nesoucí zalamující se kladí.“ (Šamánková 91)

Portál Goltzovského domu byl dokončen v průběhu posladní poslední čtvrtiny 16.století. Pod kladím a iónskou hlavicí stojící postavy nevykazují zatížení hmotou a jsou mírně excentricky vykloněné. Jde o dva bosé muže, přičemž jediným tvarovým rozdílem mezi nimi je vous muže vpravo a oholená tvář a dlouhý vlas muže vlevo. Jinak mají oba mírně pokrčenou nohu bližší vchodu, bederní roušku, jíž si přidržují pravici a levici mají položenou na hrudi dospělého, ne však příliš svalnatého, spíše oblého těla. Tyto figury můžeme směle považovat za jedny z nejstarších dochovaných atlantů – ve smyslu celých postav – v celé České republice.

Zatímco atlanti ve Znojmě připomenou volné sochy, symetrické polopostavy **domu pánů z Lipé v Ivančicích** jsou integrálnější součástí průčelí, a také o něco slabší a dekorativnější práci. Vyrůstají z atypických, bohatě reliéfně zdobených konzol a na hlavy jim nasedá profilované rozlámané kladí s vlysem, kdy nad hlavami hermovek spočívají plastická bůkrania a nad vrcholem římsy ještě sochy sedících lvů. Levá hermovka představuje vousatého muže, pravá ženu. Oba jsou nazí, pod hrudí mají ovázanou látku. Postavy se na sebe vzájemně dívají, nevykazují zatížení a vnější rukou se dotýkají profilu nad sebou.

Do tohoto okruhu patří také velký portál na **brněnském domě měšťana Kryštofa Švarce** z Retzu. Na dnešním náměstí Svobody získal Švarc starší dům, který nechal renesančně přestavět v Brně usedlým stavitelem Pietrem Gabrim, jemuž se skulpturní výzdobou pomáhal italský sochař Jiří Gialdi, jehož jméno známe ze smlouvy z r.1589, která dokládá jeho práci na arkýřích domu. Gialdi nadto pracoval i na portále. „Ženské a mužské hermy, stojící na vysokých soklech, nesou zde bohaté korintské hlavice, na nichž spočívá přímo římsa trojúhelníkového tympanonu. Svou výškovou výstavbou působí portál poněkud nevyváženě, důležité je však, že místo

sloupů jsou tu opět hermové karyatidy, položené na sebe ve dvou hloubkových vrstvách.“ (Šamánková 92)

Posledním příkladem z Moravy je z doby kolem r.1590 pocházející **dům pánů ze Žerotína v Olomouci**, z jehož původního vybavení průčelí se zachoval ještě úzký a vysoký nárožní arkýř, jehož stěna je vodorovně členěna římsami a svisle pilastry s hermovkami, takže celá konstrukce připomíná dřevěnou stavbu. Arkýř byl nadto ještě v 18.století doplněn o další výzdobu. Hermovky jsou na arkýři rozmístěny v osách nad sebou ve dvou patrech.

Levá osa arkýře ve spodním patře nese hermovky podoby ornamentalizovaného vousatého muže s bederní rouškou a pažemi změněnými ve volutky. Na hlavu mu nasedá jednoduchá iónská hlavice s římsou. Svrchní patro má mezi okny podoby opět zjednodušeného mladšího muže tentokrát s naznačenými pažemi podpírající jednoduchou hlavici nad ním.

Pravá osa arkýře zpodobňuje ve stejných pozicích stejně oděné a ornamentalizované ženy s tím, že ani žena ve svrchním podlažím rukama nic nepodpírá, břemeno nasedá vždy rovnou na hlavu (Šamánková 87).

### III. BAROKO

Barokní kultura, která přes houževnatý odpor hluboko zakořenila i v českých zemích, přinesla mimo jiné i svébytné změny v oblasti umění, naznačené již v pozdní renesanci. Vývoj sochařství a architektury té doby silně ovlivnil celý další vývoj českého umění. Byli to stále často umělci přicházející z Itálie nebo Vídně, kteří zde zanechali své otisky.

Proti renesanční uměřenosti je zde dosahováno dosud nevídané tvarové variability a konkrétně figurální suporty se nyní značně vzdalují svým původním starověkým předlohám. Novinkou je expresivita, důraz na emoce, příklon k duchovním hodnotám a výhradní postavení katolicismu, které předurčovalo umělecký výraz. Přibývá světců, andělů, ale i bezvěrců a démonů, aby člověk při pohledu na jejich sochařské spodobnění zpytoval svědomí a uvědomil si svou malost. V prudérní době vznikaly výhradně postavy atlantů, a to ještě převážně na světských stavbách. Podívejme se na nejvýznamnější z nich a ukažme si na příkladech, v čem baroko obohatilo dosud omezenou škálu atlantů.

Budování **Španělského sálu** bylo zahájeno ještě v době doznívající renesance, za Rudolfa II. v r. 1602. Sál, bohatě vyzdobený italskými a vlámskými umělci, byl dokončen r. 1606. Původně dvojloďný interiér následovně upravil na jednolodní Kilián Ignác Dientzenhofer v letech 1748-9. Současnou podobu prostor získal v letech 1865-8, výzdobu přizpůsobil dochovaným manýristickým úpravám belgický sochař Pierre de Vigne. Pod stropní římsou Španělského sálu se všimneme více než dvaceti dvojic atlantů, rozmístěných po celém obvodu sálu rytmicky ve stejných vzdálenostech.

Přesuneme-li se v areálu Pražského hradu do středu 2. nádvoří, nalezneme **Kohlovu kašnu** od Francesca de Torre a Jeronýma Kohla, dokončenou r. 1686. Kašna byla vydávána za dílo Arnošta Heidelbergera z roku 1686, avšak stavební archivář Jan Herain objevil na Vulkanově figuře písmena H.K., tedy Hieronymus (Jeronym) Kohl. Svůj podíl na kašně má také italský kameník Francesco della Torre. Kašna je nazývána podle svého tvůrce, ale také Lví, podle plastik na sloupu, nebo Leopoldova podle císaře, neboť vznikala za jeho vlády (A. Ederer, J.Uxa, Pražské kašny a fontány, Praha 2004, heslo Kohlova kašna).

Na profilované kamenné trojstupňové bazi uprostřed kašny zdobené festony, lvími hlavami, maskarony a kartušemi s císařským monogramem „L“ dle Leopolda I., spočívá trojúhelníková skulpturní výzdoba. Hned v nejspodnějším patře se v roli atlantů představují bohové antického pantheonu doprovázeni svými atributy, ovšem v barokní interpretaci, nepřilíš odpovídající jejich ztvárnění antickému. Na severní straně stojí Héraklés, na straně západní Hermés, z jihu Héfaistos a na východě Poseidón. Druhé patro je tvořeno dvojicí Tritónů a třetí trojicí lvů, kteří drží symbolickou kouli, na níž bývala do r.1918 ještě habsburská orlice.

V bývalém Zadním Ovenci si nechává Václav Vojtěch Baltazar hrabě ze Šternberka postavit v letech 1678-1705 zámek, který byl pojmenován podle antické

**Tróje.** Samotnou zámeckou budovu, navrženou Giovannim Domenikem Orsim a zejména Jeanem Baptistou Matheyem, lze označit za mnohočetnou syntézu, v níž se uplatňuje místní vlašská tradice spolu s římskými a francouzskými vlivy (Vlček, P., Havlová, E., Praha 1610-1700. Kapitoly o architektuře raného baroka, Praha 1998).

Významným dílem uměleckého importu je pak rozměrné, sochařsky bohatě vybavené schodiště, které k zadnímu průčelí zámku připojil v letech 1685-1703 drážďanský sochař Jan Jiří Heerman za pomoci svého synovce Pavla. Účinný celek, v němž se sochy uplatňují jako dekorativní články i jako součást vzrušeného děje, působil svou dramatickou režii i objemovým vypracováním na mladší generaci. Zvláště F.M. Brokof čerpal z tohoto díla podněty pro svou architektonickou plastiku. Celá skupina, jejíž součástí je i dvojice atlantů zasazená do konkrétního prostředí (skaliska), uplatňuje starobylé téma gigantomachie a vykazuje silnou barokní expresivitu a dynamičnost (Neumann, J., Český barok, 2.vyd., Praha 1974, str. 121-122). O vlivu této skupiny, zejména dvojice atlantů, se později dozvíme více (viz níže).

Na nároží **domu u Hopfenštoků** v Navrátilově ulici čp. 674/2, sedí na volutových konzolách se svislými festóny vousatí atlanti, kteří zdvihají nároží nakoso vybíhajícího kladí s bustami antických imperátorů. Autorem atlantů je zde Ferdinand Maxmilián Brokof, který své dílo dokončil r.1710. Svalnatá, byť v modelaci zjednodušená těla atlantů napíná už velká, pomalu působící brokofská síla. Právě zde se Brokof nechal inspirovat trójským dílem Heermanovým. Jiná inspirace přicházela Brokofovi z Vídně, neboť právě zde byl motiv atlantů oblíben v palácové architektuře (viz Blažíček, O. J., Ferdinand Brokof, Praha 1976, str.93).

Tyto postavy v dochovaném portálu jsou jedněmi z nejzdařilejších pražských barokních atlantů. Uvedený portál je také skoro jedinou věcí, která z původní fasády paláce zbyla. Zbytek byl krajně nešetrně nahrazen moderní geometrickou plochou 20.století, což zcela znehodnotilo celý objekt. Dochovaný portál ukazuje dva často opakované typy atlantů: postavu s rukama ohnutýma k jedné straně, kterou takto podpírají, a postavu s pažemi zkříženými za zády. Jako celý portál jsou i tyto suporty zhotoveny z pohledového pískovce. Oba sedí v úrovni římsy nad přízemím na volutových konzolách a podpírají rozlámanou římsu vrcholně barokního průčelí. Příznačné pro vyznění antické tradice je zde umístění imitací římských bust s vavřínovými věnci právě na této římsě nad atlanty.

Atlant nalevo je zcela nahý, stejně jako jeho druh. Má zkřížené nohy a jedním chodidlem se dotýká spodní voluty na konzole pod sebou. Nechybí nezbytný vous, kratší, ale bohaté vlasy a hlavně znázornění tělesného napětí, které je zde znázorněno dosti expresivně. Atlant je mírně pokročilejšího věku a jeho výraz obličeje, který směřuje k zemi, odpovídá hmotnosti, jež spočívá na jeho ohnutých zádech. Obě ruce, které má k jedné straně hlavy, si pomáhá v nesení zátěže. Zpracování je v některých tělesných partiích mírně naturalistické, posed nepřiliš realistický.

Atlant vpravo je zhruba stejného věku se stejně stříženým vousem a vlasy. Sedí však v pohodlnějším a realističtějším posedu s obyčejně překříženýma nohama. Oběma rukama za hlavou evidentně lépe zvládá nesení břemene, což je znát i v jeho poklidném obličeji, jenž je jinak zamýšlený a směřující očima do prázdna před sebe.

Tato dvojice představuje, jak bylo řečeno výše, dva podobné typy sedícího atlanta s gesty, které nacházejí řadu nápodob a replik v novobarokní produkci (srov. např. dům s oranžovými atlanty v blízké Gorazdově ulici či na domě U Deklamátorů).

### **Karlův most a chrámy sv. Mikuláše**

Zastavme se nyní ještě u Brokofa a jeho přínosu ve sledované oblasti. **Skupina sv. Františka Xaverského** na Karlově mostě (1711) je nesena čtyřmi postavami, situovanými na způsob atlantů. Jedná se o robustní postavy Číňana, Tatařa, mouřenína a Inda. Ti se prohýbají pod deskou se sv. Františkem, což bývá interpretováno jakožto oslava jezuitské misijní činnosti. Už zde si všimneme, jak pestrého rejstříku podob mohli původní atlanti v novověké architektuře nabýt. Soudím, že právě díky těmto a podobným sochařským počínům nabyl pojem atlant mnohem větší šířky než tomu bylo dosud. Rozdíl mezi původními formami a novými expresivními postavami překlenuje pojem atlant jako prostě mužská alespoň zdánlivě nesoucí figura, která kromě vlastního nesení zde dostává i naléhavý mravní akcent. Postavy bezvěrců se nemohou než prohýbat pod slavným misionářem. Kříž je jedinou spásou (Blažíček 98).

Jinou, spřízněnou Brokofovu skupinu na Karlově mostě představuje **skupina sv. Vincence a Prokopa** (1712). Zde se pod světci pro změnu prohýbají zástupci konkurenčních monoteistických náboženství – žid a muslim. Třetí pilíř nahrazuje příslovečný ďábel. Na těchto hermách, zvl. na ďáblu, spoutaném sv. Prokopem, je opět znát emoční vypětí a neochota podlehnout křesťanskému světlu. Opět vidíme, že v roli atlanta od této doby můžeme spatřit téměř kohokoli a zároveň se mi jeví, že od této doby jsou figurální suporty vůbec umístovány a vnímány se záměrným ideovým nábojem, v tomto případě jde řečneme o obrácení na víru. Sv. Vincenc a sv. Prokop údajně napravili sto tisíc hříšníků a obrátili na víru tisíce židů a Saracénů, vzkřísili mnoho mrtvých a zkontrolovali mnoho čertů (Blažíček 99).

V samotné sakrální architektuře nalezneme atlanty spíše výjimečně, ale přesto: na obou významných **pražských chrámech sv. Mikuláše**. Na známějším **malostranském** si všimneme dvojice polopostav vysoko na uličním průčelí. Jedná se o anděly, kteří se jednou rukou drží za hlavu, spíš než aby podpírali, druhou ruku mají položenou přes hrud'. Vystupují z voluty s akantovým listem a na hlavy jim nasedají kusy rozlámaného kladí, jež rámuje okno mezi nimi. Od zdi je oddělují charakteristické perutě křídel. Zdá se, jakoby shlíželi na útrpný osud lidského pokolení.

Menší **chrám sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí** uplatňuje hermy lidštější, a to hned v barokním portále po stranách vstupních dvoukřídlých dveří. Jsou to později často opakované typy mladíka a starce či muže v pokročilém věku, kteří jsou oděni jen v plášť, jednou rukou přidržují břemeno – v tomto případě jakousi kompozitní hlavici, resp. část kladí – a druhou mají volně překříženou před tělo. Mladík vzhlíží veseleji, subtilnější vousáč je zdrženlivější. Obě postavy však chtějí přichozímu něco sdělit, což je opět onen expresivní moment, který uvidíme ještě mnohokrát v pražském novobaroku.

V interiéru svatostánku najdeme i jedinou mě známou verzi jakýchsi pražských barokních karyatid. Pod střední římsou pod kopulí nepřehlédneme rozměrná plátna

s výjevy ze života církevních otců a učitelů. Obrazy jsou ze stran rámovány vsutku zvláštními, v přítmí špatně viditelnými ženskými hermovkami (čtyři páry) v relativně těsných košilích či korzetech a s bohatými sukněmi. Jsou zachyceny v osobité gestikulaci, každá své vlastní, s dobovými účesy a živými výrazy. Na hlavy jim nasedají bubny a hlavice íónských pilastrů. Zde se jedná, řekl bych, o vzácnou raritu bez pozdějších analogií.

## Paláce

Přejděme nyní zpět k monumentálním stavbám světským, kde snadno rozeznáme akcent ohromit a navíc moment „hlídání“ či „stráže“, kdy atlanti byli stvořeni jako kamenní ochránci pánova příbytku.

V Nerudově ulici zakoupil hrabě Václav Morzin tři domy, jejichž spojení poměrně prostou trojdílnou fasádou, vybudovanou v letech 1713 – 1714, navrhl rovněž Santini (čp.256; nyní rumunské velvyslanectví). Stejně jako na protějším Kolovratském paláci vzdal se Santini i na fasádě téměř úplně všeho výraznějšího svislého členění, jež tu představují pouze hladké, nakoso postavené pilastry na rozích středního pětiosého rizalitu a na bocích křídel. Tvarem těchto pilastrů, jakoby vytažených z vláčné modelační hmoty, navázal tu Santini na některá svá starší díla (například na kapli sv. Anny v Panenských Břežanech u Prahy z let 1705 – 1707). Z hladké plochy průčelí markantně vystupují zalamované a křivkově se vydouvající stříšky neklidného obrysu nad okny obou pater, která jsou - stejně jako u Kolovratského paláce - odloučena od jednoduchých ostění. A podobně jako u tohoto paláce učinil Santini i u Morzinského domu těžištěm stavby střední část přízemku, již vyhradil dokonale sladěné souhrě sochařského a architektonického živlu: dvojice portálů s bustou ve vrcholu a se vzpínajícími se volutami po stranách svírá mezi sebou balkón, nesený mouřenínou, morzinským heraldickým motivem, od Ferdinanda Maxmiliána Brokofa.

Snad nejznámějšími i nejdokonalejšími Brokofovými atlanty jsou právě mouřenínou **Morzinského paláce** v Nerudově ulici č.p. 256. Ti představují nejvyšší úroveň umělcovy tvorby, kde je uplatněna plastická síla i citlivost modelace rozlišující hmoty, realistický přístup, objemová nadsázka, svalové napětí a monumentální pojetí. Dnešní barevné odlišení mouřenínů (nebo také maurů) přispívá k jejich zvýraznění. Hladký povrch jejich těl doplňují pláště a připevněná paví pera. Jeden ke druhému natahují paže, v nichž svírají okovy vedoucí pod konzolou mezi nimi. Konzola nese Brokofovu signaturu. Za přímou sochařovu inspiraci bývají vedle prací zahraničních považováni také Heermanovi atlanti z Tróje. (Preiss, Pavel, Italští umělci v Praze, Panorama, Praha 1986, str. 320- 321, také Blažíček 106)

Téměř naproti Morzinskému paláci se nemůžeme nevšimnout jiné, velmi odvážné barokní interpretace atlantů. V průčelí **Kolovratského paláce** v Nerudově ulici byli dokonce lidské postavy atlantů přeměněny ve zvířecí. Po stranách hlavního vchodu tohoto paláce tak dlí mohutní orlí, překvapující svou velikostí a expresivitou, vlastní spíše člověku. Vzhledem k pozdějším interpretacím orlů jakožto atlantů se u architektury paláce pozastavíme.

Roku 1701 získal hrabě Norbert Leopold Libštejnský z Kolovrat staveniště na parcelách čtyř domů, které přikoupil roku 1689 hrabě Jan Jáchym Slavata v Ostruhové (Nerudově) ulici ke svému staršímu domu se závazkem, že ihned zahájí stavbu „dle dobré proporce a symetrie k okrase města a sobě pro pohodlí“; záhy poté však zemřel. Hrabě Kolovrat, jak jsme slyšeli, jednal nejprve s Martinelím. Stavby se však ujal až jeho syn Norbert Vincenc Kolovrat v roce 1716. Plány k ní zadal pak svému architektu a navíc i sousedovi Santinimu. Ke stavbě, kterou prováděli Antonio Giovanni Lurago a Bartolomeo Scotti, se přikročilo patrně neprodleně. Svědčí o tom pohledávky, jež měli u norberta Vincence v letech 1719 a 1720 nejen Santini, ale i řemesníci jiných stavebích profesí.

Kolovratský palác (čp.214), později Thun – Hohenštejnský, nyní italské velvyslanectví) patří nepochybně k nejkrásnějším profánním architekturám barokní Prahy. Jeho šířkově rozvinuté průčelí působí především záměrným kontrastem základního plošného členění a výrazné plasticity jednotlivých architektonických částic, okenních stříšek a především skvělého portálu. Střed průčelí tvoří mírně předstupující trojosý rizalit, slabě zvýšený nad mohutnou podstřešní římsou; nad jeho zdůrazněným středem je umístěn polokruhový štít, vrcholící štíhlou vázou. Obdobné polokruhové štíty s vázami uzavírají též nárožní dvouosé rizality, vyznačené jen nepatrně předstupujícími pilastry. Na celé fasádě je vertikální členění téměř úplně potlačeno ve prospěch horizontálního: sokl je promodelován diamantovou rustikou, přízemí a části průčelí jsou rozbrázděny vodorovnými spárami a nad masívní kordónovou římsou, oddělující přízemí od prvního patra, probíhá ještě výrazná římsa průběžné poprsnice pod okny piana nobile. Okna v přízemí i v patře mají shodná ostění, tvořená oblými pruty; v patře jsou okna individualizována předstupujícími, s ostěním nespojenými stříškami, které svými zálomy a stříškami vnášejí za spolupůsobení světla a stínu do fasády pohyb a živost. Polokruhem zaklenutý, předstupující vjezd mohutného portálu je po stranách provázen dvěma menšími vstupy se širokými klenáky ve vrcholu. Celek zaštiťují svými křídly dva obrovští orlové z kolovratského erbu, stojící v napjatém střehu na skalisku, jako by hlídali vstup před nepovolanými. Portálem se vstupuje do velkého trojdílného vestibulu, jehož klenby jsou nesený dvojicemi sdružených sloupů. Toto prostorové řešení bylo patrně inspirováno Carattiho projektem vestibulu Černínského paláce, který Santini (jenž se dokonce měl stát, jak jsme již uvedli, vedoucím architektem onoho paláce) nepochybně dobře znal. (Preiss 320 – 321).

Orlí kolovratského paláce představují snad jedny z největších architektonických plastik zvířat v Praze. Návštěvníka hned zaujmou, nelze je přehlédnout – majestátní ptáci v pozici lidí. Jsou mírně shrbení, hlavy s dlouhými zobany mají obloukovitě ohnuté směrem k hlavní ose stavby. Křídly „zastřešují“ centrální vstup, pařáty stojí na sochařsky spodobněných kamenech. Obzvláštní obdiv si zaslouží prostorové znázornění jejich bohatého opeření.

Efekt orlů je jednoznačný; pro nás mají význam jakožto téměř první v řadě orlů – atlantů (specifický termín neexistuje), kteří jsou následování stavebníky v 19.století. Před Kolovratským palácem si můžeme všimnout umístování zvířat např. pod patky oblouků v gotické architektuře – srov. např. Staroměstská mostecká věž – což připomene pozici „orlích atlantů“. Orli stojí sice stranou vývojových větví vlastních atlantů a karyatid a můžeme mít oprávněné pochybnosti o jejich zařazení mezi tento

druh suportů, avšak pro pražskou architekturu představují neodmyslitelný prvek, který je pro diváka atraktivní variací lidských podpůrných postav. Kolovratský palác z důvodu prostorové blízkosti je také určitým protipólem Morzinského paláce s Brokofovými mouřenínými. Připomínám, že mimo naše území se setkáme i s jinými zvířaty v „roli atlanta“, často např. slony.

Již zmíněný **Clam-Gallasův palác** v Husově ulici č.p. 158/20 byl zbudován v l.1710-22 Janem Václavem Gallasem dle projektu vídeňského architekta Jana Bernarda Fischera Z Erlachu. Původně se při stavbě počítalo se zbouráním protějšího domu, aby se odkrylo celé průčelí. K tomu ovšem nedošlo a odtud pramení i kámen úrazu celé stavby – monumentální průčelí s Braunovými atlanty v husté staroměstské zástavbě jednoduše nevyniká. Braunova dílna pracovala na dvou dvojicích „Herkulů“ pro oba portály od r.1714. Motiv Herkulů byl podle Ivo Kořána přejet zprostředkovaně ze severní Itálie přes Salcburk a Vídeň až do Prahy. Matyáš Bernard Braun chápe atlanty více jako dekoraci (srov. s Brokofem) a působí zbrázděným povrchem organicky rostlých hmot. Tito Herkulové se lvími kožemi jsou otevřenější vůči okolí, ne tak „mocní“ jako Brokofovi mouřeníní; to podle Kořána svědčí v Braunův prospěch, protože „zde dokázal odlišit i výrazem soch zakázku na dekoraci od úkolu, žádajícího hluboký vnitřní ponor“ (Kořán, I., Braunové, Praha 1999, str.39).

Čtyři páry či dvě čtveřice atlantů na portálech Clam – Gallasova paláce rozhodně nejsou stylově antikizující, ba plně barokní, přesto však mají k antice blízko, a to ikonograficky. Každý z nich představuje svébytnou novověkou variantu Hérakla nebo Herkula, což dobře poznáme podle jejich lvích kůží, které jsou jim jediným oděvem. Dalším indikátorem jsou mytologické scény z héraklovské okruhu, které jsou provedeny v nízkém reliéfu na profilovaných soklech vysokých cca 2 metry, na nichž atlanti stojí.

Přes určitý stupeň eroze můžeme dobře rozeznat čtyři bojové výjevy, kde má Héraklés vždy navrch. Je to Héraklés, jak zvedá do výšky giganta, Héraklés s kyjem, jak bije nemejského lva, Héraklés a Néssos a naposled vidíme Diova syna v mytologicky nejzajímavějším vyobrazení hned dvakrát: nalevo jako malý zabíjí hada a napravo jako velký lernskou hydru.

Tento mocný Héraklés se pro své schopnosti jevil být Braunovi a jistě i staviteli jako vhodný kandidát pro nesení těžkého břemene – rozlámaného kladí Clam – Gallasova paláce. Osm atlantů – Héraklů stojí po dvou po stranách vstupů do paláce. Na ohnutých zádech jim spočívají nízké válcovité echiny a na nich čtvercové abaky. Podívejme se na hrdinovy jednotlivé varianty detailněji.

Dvojice zcela vlevo má těla v rovnoběžných křivkách vedle sebe, cíp lví kůže přehozen shodně přes levé stehno nakročené nohy. Levý atlant této dvojice působí vyrovnanějším dojmem, má klidný výraz, ruce zkřížené a pohled zaměřený dopředu. Lví kůže mu sahá až na hlavu jako kapuce. Pravý atlant má osu horní části těla pootočenou směrem ke vchodu a oběma rukama si přidržuje oděv, levicí u hlavy a pravicí podél těla.

Druhá dvojice zleva je o poznání méně dynamická, spodní části těla opět ve stejném rytmu. Bezvoušý atlant vlevo si poněkud zvláštním až patetickým způsobem přidržuje lví kůži na hlavě. Toto držení oděvu neodpovídá realitě, zato se plně shoduje

s požadavky barokního vkusu. Atlant vpravo má pravici za zády a levicí si přidržuje lví kůži u pasu. Oba se dívají do jednoho místa kamsi před sebe.

Dvě dvojice atlantů představují tyto suporty v běžnějších pozicích, kdy je více zdůrazněn moment podpírání. Atlanti nejsou tak individualizováni, jsou dekorativnější. Dvojice na levé straně pravého portálu vypadá, jakoby se spíše opírala, pravý atlant spočívá vahou jen na jedné noze. Mají podobné výrazy, kratší vous a lví pařáty kolem pasu. Levý atlant jednou a pravý oběma zlehka podpírají břímě nad sebou. Tento kontrast – zdůraznění podpírání rukama na jedné a nepravděpodobnost takového postoje na druhé straně – je pro barokní suporty charakteristická. Jde zde o efekt, stejně jako u jejich pozdějších variací z 19.století.

Konečně poslední dvojice ukazuje atlanty téměř bezvousé, kdy atlant vlevo si přidržuje hlavu lví kůže v klíně, zatímco druhý ji má na hlavě, pařáty zkřížené v pase. Volnou paží každý podpírá břímě nad sebou. Pohledy mají upřené každý jiným směrem.

Doplňuji, že pískovcoví atlanti byli několikrát opravováni, bohužel však nešetřený puristický zásah nedávné doby nechal odkryt letité jizvy, což kýženému majestátnímu působení atlantů mnoho nepřidá.

Poslední z významných pražských barokních palácových staveb, kterou považuji za nezbytné stručně zmínit je **palác Hrzánů z Harasova** v Celetné ulici č.p. 558/12. Ten vznikl na základě románského, goticky přestavěného a rozšířeného domu v l.1702/4 – před 1723. Portál s „karyatidami, první svého druhu v Praze“ je situován pod balkonem, dodatečně opatřeným klasicistním zábradlím v 18.stol. Někteří autoři soudí, že hermy mohou pocházet z brokofské dílny, což není doloženo, a proto tento názor jiní odmítají. I tento typ herm nachází hojně odezvy v 19.století (jiný typ barokních herm viz např. vstup do chrámu sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí, arch. K.I.Dientzenhofer).

Mužské hermovky paláce Hrzánů z Harasova působí sešlým dojmem dostavivšího se stáří. Je na nich také znát, že vznikly v době, kdy v metropoli ještě nepracoval takový počet schopných kameníků, kteří by zvládli náročnou práci dekorace reprezentační budovy. Výsledné dílo kameníka je dodnes poněkud rozpačité, ale právě tento moment je činí z historického vývoje zajímavými. Jde o jakési věkovité sluhy, jimž byl svěřen poslední úkol.

Oděv je sporný, tělo ochablých svalů odhalené a pojaté až naturalisticky. V pohledech se zračí nostalgie až zoufalství. Co se týče pozice, mají vnější paži pokrčenou pod hlavou a paži blíže průchodu opřenou o bok. Váhu nad sebou jakoby už ani nevnímali, únava je patrná obzvláště na postavě vpravo, která vzbuzuje soucit.

Celkově jde o hodnotný a celkem ojedinělý doklad vývoje architektonické skulptury v raně barokní době, kdy ještě nebyl ustálen později velmi oblíbený typ svalnatého a většinou vousatého atlanta připomínajícího těžkého atleta.

## Další architektura

V letech 1712-20 rozšířil Kryštof Dientzenhofer Vrtbovský palác na Malé Straně o proslulé zahradní partie. Ve vrcholu půlkruhově ukončeného vstupního

otvoru **Vrtbovské zahrady** s archivoltou a maskaronem stál atlas nesoucí zeměkouli z dílny M.B. Brauna (dnes kopie). Představuje typického barokního obra, vytesaného ze světlého kamene, jenž s velkým vypětím třímá velkou kouli nad sebou. V pražské architektuře se jedná o téměř izolovaný, ač výtvarně výrazný úkaz.

**Nová mincovna** v Celetné ulici č.p. 587/36 byla zbudována na základě středověkých domů Antonínem Kuntzem po r.1755. Plasty pro stavbu byly objednány v dílně Ignáce Františka Platznera. Budova byla později mnohokrát přestavována. V přízemí byl monumentálním způsobem řešen vstupní portál, zdůrazněný postavami vojáků – atlantů, v ukončení trojosé části pak ještě horníky - hermovkami, doloženými jako práce I.F.Platznera z r. 1759. Expresivní postavy podpírají balkon opatřený rokokovým zábradlím (Vlček, P. a kol., Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov, Praha 1996, str.392-393).

Nová mincovna je jedním z nejlepších příkladů uplatnění atlantů na pozdně barokní stavbě. Atlanti se skvěle uplatňují v průčelí stavby a jsou sami o sobě kvalitní sochařskou prací. Vlastně se jedná o dva atlanty dvě hermovky. Atlanti stojí blíže hlavní vertikální ose průčelí, tj. blízko průjezdu do domu, resp. do podloubí, hermovky jsou situovány více excentricky a od atlantů je dělí obdélná okna. Atlanti stojí na profilované bazi, hermovky vyrůstají z konzoly nižší baze. Postavy hlavou, částečně rukama a zády podpírají balkon nad sebou. Je zde patrná snaha o co nejlepší začlenění barokní plasty do hmoty stavby, neboť spodní články balkonu jsou stejné šířky a hloubky jako sokly pod těmito suporty. Všechny postavy mají navíc přechod mezi hlavou, rukama a balkonem na jedné straně a atlanti navíc mezi nohama a bází na straně druhé ztlumen sochařsky provedenými kameny. Jsou tak zasazeny do zjednodušeného rámce určitého prostředí.

Atlanti mají vždy jednu nohu pokrčenou a stojí s ní na kameni. Atlant vpravo si pomáhá v podpírání břemene oběma rukama, atlant vlevo si vystačil jednou paží, druhou má opřenou o sekeru na vysokém topůrku. Jsou oděni v sandály, koženou kazajku, krátké kalhoty s ozdobnými třásněmi, helmici s chocholem a přes hrud' mají diagonálně přehozený řetěz, který jim drží drapovaný plášť za zády. Za pasem mají krátký meč či tesák. Postoj je prohnutý až poněkud nestabilní.

Hermovky představují horníky, kterým sice chybí bohatá strojenost jejich druhů, ovšem muskulaturu mají zdůrazněnou stejně a mají i podobné výrazy. Hermovka vlevo má plášť za zády a kolem boků, hermovka vpravo podobný plášť přidržený řemenem přes hrud'. Obě polopostavy mají excentrickou ruku v bok a druhou podpírají břímě. Všechny čtyři postavy jsou příznačné pro účel stavby, kde jakoby hlídají peníze ražené uvnitř. Dnes bohužel tolik nevyniknou, protože před průčelím vede rušná silnice.

Baroko nakládalo s atlanty velmi volně – až můžeme mít oprávněné námitky, zda lze některé z nich ještě za atlanty považovat. Tyto tendence ještě zesílila architektura 19. a 20.století, i když v moderní době se nedá hovořit o jediném převažujícím směru jako v případě baroka. Z druhé strany by bylo umění jakožto celek ochuzeno o řadu skvostů, kdyby se umělci drželi stále stejných ráďů. Hovoříme-li o pražském prostředí, pak si jej bez mohutných vousatých postav pod balkony a arkýři nedokážeme ani představit. Praha bývá považována za učebnici architektury; nebýt

barokem počínající tvarové variability figurálních suportů, chyběla by v ní významná kapitola.

## IV. HISTORISMY 19. STOLETÍ

### Klasicismus

Architektonický vývoj v Praze, a vůbec v českých zemích souvisí s kulturním dědictvím celé Evropy. Starý kontinent, nezávisle na hranicích říší, království či států, stojí přes všechny složitosti a rozdílnosti dávných tradic – pohanských, antických či křesťanských a jiných – na společných základech klasických humanitních ideálů kultury starověké antiky a přes množství dalších vlivů se k nim v žádném období nepřestal vracet a hledat v nich inspiraci. (Zatloukal, P., *Architektura 19.století*, Praha 2001, str.12 a dále)

Na konci 18.století, kdy doznívá baroko už tvarovým zklidněním, přichází u nás období vlády Josefa II., které svým racionalismem a neuznáváním kulturních hodnot znamenalo pro architekturu velmi citelnou ránu. Byly rušeny kláštery, kostely, řada významných staveb byla zcela přeměněna přestavbami. Dokonce pražský hrad měl být přeměněn na kasárna. (Hájek, V., *Architektura...*, Praha 2000, str.137)

Klasicismus u nás nedosahuje takové úrovně jako české baroko. Vídeňský centralismus přináší v oblasti architektury a stavitelství ustavení stavebních kanceláří řízených úředníky, což na dlouhou dobu přináší i určitý klad – stavby dosahují veskrze slušné úrovně, a to i na venkově. Charakteristickým výrazem racionalismu je snaha o typizaci na všech úrovních druhů staveb, i na úrovni architektonických prvků. Antické tvarosloví, přísná symetrie, zjednodušená kompozice hmoty stavby, prosté a nečleněné plochy, minimum detailů – to je naplnění dobových představ o pravdivosti a přirozenosti architektury. Do pozadí ustupují typy kostelu, kláštera, paláce a zámku a nastupují nové – mj. tržnice a obchodní galerie, kancelářské budovy, vily, ale především nájemné domy, kolonie dělnických domků i celé městské čtvrtě (Karlín, zal.1812). Nově vzniklé architektonické druhy, v případě Prahy především nájemní domy, nás budou napříště zajímat nejvíce i co se týká architektonické plastiky. Připomínám, že zřejmě první pražský nájemní dům Platýz byl postaven v letech 1817-25. Na nových domech jsou uplatňovány typizační zásady a nové stavební konstrukce.

Řada těchto nových, racionálních prvků provází pražskou architekturu i po závěru samotného klasicismu, který, jak známo, z evropského prostředí nadobro nikdy nevymizel (Bouzek, J., *The Neo-Renaissance in the individual countries of the Danubian empire and the Classical tradition*, in: *Studia Hercynia III*, Praha 1999, str. 41-42). Považoval jsem proto za nutné tento celokulturní a architektonický obrat zdůraznit, a to především s ohledem na další vývoj.

Pražský klasicismus ve své ryzí podobě nepřináší atlanty ani karyatidy; spolu s řadou dalších prvků byly většinou považovány za příliš dekorativní.

## Romantický historismus

*„(Ale) na sloupech a na oltářích jakoby viselo pašijní modré plátno v dlouhatánských pružích, zahalujíc vše v barvu či bezbarvitost jedinou. Nahnul jsem hlavu přes zábradlí. Tam vpravo se zářilo věčné světlíčko zrovna pod královským oratoriem. Drží je tam kamenný havíř v ruce, známá, ve vzduchu visící a barvami dle života natřená karyatida. Světélko zářilo tak tichounce jako nejtišší hvězdička na nebi, ani nezakmitalo. Viděl jsem podlahu dole pod světlem v určité kostky oddělenou, kostelní lavici naproti v temnohnědém lesku a na nejbližším oltáři skvěl se slabě zlatý pruh na rouše nějakého dřevěného, vykrášleného svatého. Nemohl jsem sobě živou mocí vzpomenout, jak as ten svatý vypadá za světla denního. Zrak se kmitnul zase zpět na karyatidu. Tvář havířova byla zdola osvětlena, buclaté formy její vypadaly jako nepovedená, špinavá červená koule; vyboulených očí havířových, jichž jsme se ve dne až báli, jsem neviděl. Trochu dále šeril se náhrobek svatojanský, na němž jsem, mimo světlejší barvu, nemohl rozeznat praničeho. A zase se dotknul zrak havíře, a tu se mně pojednou zdálo, že drží tu hlavu nějak schválně tak nazad, jako při potměšilém smíchu, z utajovaného. Snadže očima mžourá stranou po mně a směje se mně. Vtom mne opanoval strach. Zavřel jsem oči a jal se modlit. Pak mně ale hned zas bylo volněji, vstal jsem a pohlédl na havíře srdnatě. Světélko zářilo klidně dál. Z věže bouchala hodina sedmá.“*

Jan Neruda, Svatováclavská mše (1876), Povídky malostranské, in: Jan Neruda, Obrazy ze života, editoři Bohumil Svozil a Jarmila Víšková, Praha 1981, str.442-443

V evropských zemích se pod vlivem protinapoleonského zápasu začínají oprašovat „vlastenecké“ slohy – nejčastěji gotika. Po Napoleonově pádu dostává hnutí všeobecný charakter kultu středověké historie, romantismu, zájmu o tzv. starožitnosti a – zatím spíše povrchního – studia památek minulosti. Pád Napoleonova císařství bývá považován za symbolický počátek romantismu v evropském měřítku. S koncem Napoleonovy éry postupně mizí i s touto dobou příliš spjatý klasicismus (ve své nejčistší formě). Již na tomto místě je třeba rozlišit opravdové studium památek s cílem využít je ve vlastní tvorbě, což je v hlubším slova smyslu doménou spíše druhé poloviny 19.stol. anebo prosté užití určitého slohu minulosti, zvl. národní, jako jedné z dekorativních možností.

V této době přichází také zvýšený zájem o minulost antickou a studium jejích pozůstatků. Vedle středověké láká kulturní Evropany i minulost antická a zejména do Itálie přivádí množství Britů a pak i Francouzů i Němců. „Starožitné budovy jsou v architektuře tím, čím díla přírody pro umění; slouží jako vzory, které jsme povinni následovat,“ píše jeden z iniciátorů „antikomanie“ již v 18.století – J.J. Winckelmann a upřesňuje: „Napodobování antiky je pro nás jedinou cestou k dosažení velikosti“ (Zatloukal 13). Tímto předjímá nejen již zmíněný klasicismus, ale v jistém slova smyslu i pozdější novorenesanci.

Jednou z nemnoha pražských staveb tohoto údobí, na níž můžeme nalézt karyatidy, je **dům č.p. 762/4 v ulici 28.října**. Na místě starší, patrně barokní budovy jej postavil „Baumeister“ Josef Liebl v letech 1861-2. Dům prošel později řadou

úprav, nicméně fasáda zůstala v celku nenarušena. Jedná se o nájemní a obchodní dům právě ve stylu romantismů 2. třetiny 19.století. Zajímavě ztvárněnou fasádu prolamují v každém ze tří pater dvě sdružená okna, kde z meziokenních sloupků vystupují reliéfní hermy - karyatidy. Ty jsou čistě dekorativní, nahé s bederní rouškou a jejich bílý povrch se dobře vyjímá na převážně světle modře zbarvené fasádě. Jsou umístěny v úrovni středové vertikální osy fasády. Podle R. Šváchy patří tato budova k zajímavějším zástupcům romantické poklasicistní produkce, hledající svůj vlastní stylový výraz směřováním několika různých stylů (Švácha, R., *in: Umělecké památky Prahy, Nové Město...*, str.435-436).

## Vědecký historismus

Romantická architektura přinesla možnost větší přizpůsobivosti potřebám řešeného úkolu a jeho začlenění do prostředí. Nicméně se začíná objevovat nejistota pojetí a výrazu. Příkladem z praxe jsou objednávky několika variant téhož úkolu v různých slozích. Na 3.sjezdu německých architektů v Praze r. 1844 je vyslovena klíčová otázka: „Máme stavět řecky, nebo goticky?“ Celou společenskou objednávku totiž nemohl pokrýt ani často opovrhovaný „kasárenský“ (neo)klasicismus ani sakrální nebo anglikanizující novogotika. Vedle dopravních a průmyslových staveb se totiž stále více začíná uplatňovat nový typ obydlí – nájemní dům. Vyřčenou otázkou se již dříve zabýval zejména mnichovský kulturní okruh, a tak se odpovědí stal – právě přes Mnichov hojně zprostředkovaný „arkádový“ nebo též „obloukový styl“ inspirovaný ranou florentskou renesancí, ale s ambicemi přetvořit ji do svébytné stylové podoby. Probíhá typologické hledání podoby činžovního domu a zároveň (v případě Prahy) proměna „humna“ za Vltavou ve „vyhlídkový balkon“ na panoráma Hradčan. Nově vyrůstajícím pražským předměstím vtiskovala „kulturní tvar“ právě historizující průčelí nájemních domů.

Dokladem o uplatňování antických motivů i v nově zaváděných typech architektury a jejich doplňků jsou sloupy veřejného osvětlení. Po Kleinově paláci v Brně se jedná o v pražském prostředí ojedinělé soužití klasických vzorů a nových technologií. Pro významná prostranství byly v době po polovině 19.století stavěny honosné víceramenné litinové kandelábry s bohatou dekorativní a sochařskou výzdobou. **Kandelábry** na Hradčanském náměstí, v Loretánské ulici a na Dražického náměstí jsou nejlepším raným příkladem uplatnění čistě klasické karyatidy v Praze (viz níže).

## Novorenesance

Doménou přísného historismu, založeného na vědeckém studiu architektury minulosti se stala italizující novorenesance, často opíraná o tvorbu Andrey Palladia a dalších, ale stejně tak silně inspirovaná i nově objevovanými antickými památkami. Do českého prostředí vnáší novorenesanci vídeňští architekti (viz Brno - Kleinův palác s kovovými konzolami ve tvaru atlantů, L.Förster, 1847-8) a konečně do pražského

prostředí Češi školení ve Vídni, zejména Ignác Ullmann. Výjimkou nebylo ani studium památek přímo v Itálii (Barvitiis).

Karyatidy a atlanty lze nalézt na řadě novorenesančních staveb evropských metropolí a lze je označit za charakteristický prvek doprovázející novorenesanci, a posléze i řadu eklektických staveb inspirovaných renesancí nebo barokem. Hojnější ztvárnění atlantů a karyatid do Prahy přináší - jako první sloh od dob baroka - právě novorenesance.

Soutěže na novostavbu **České spořitelny** (dnes Akademie věd) se zúčastnili takové kapacity jako Hermann Bergmann, Eduard van der Nüll nebo August Siccardsburg, vítězem se však stal jejich žák Ignác Ullmann. Podle Ullmannových plánů byla stavba realizována v letech 1858 až 1861 (dnes východní část, Národní třída č.p. 1009/3). Západní část byla k budově přistavěna podle návrhu Friedricha Schachnera r.1895. Po stranách interiéru původní, bohatší odbavovací haly probíhají arkády podpírající ochoz, nesený v čele karyatidami. Tyto karyatidy, dílo Josefa Václava Myslbeka z let 1895-7, představují dvě alegorie, silně spjaté s původním prostředím spořitelny: Hospodárnost a Spořivost, obě „s atributy zoologie“. Na hlavách obou karyatid spočívají netypické hlavice s vejcovcem, zřejmě iónského či orientálního původu.

**Hospodárnost** nese na levé paži v úrovni poprsí košík s kvočnou. V pravé drží velký klíč, opřený o pravou nohu. Na sobě má oblečený lidový, vesnický oděv – sukni, šněrovačku a lehký plášť, volně visící od ramen až k chodidlům. Na hlavě má ovázaný šátek, z pod něhož jí vyčnívají spletené copy. Na první pohled se jedná o půvabnou mladou dívku z vesnice, která si je ale vědoma své odpovědnosti a zachovává důstojný, avšak ne zamračený výraz ve tváři.

**Spořivost** je oděna v silně plasticky drapované látky, jež působí ušlechtilým a spořádaným dojmem, ačkoli nejsou příliš klasického střihu. Vrchní část drapérie má karyatida spuštěný z pravého ramene pod levou paži, v které drží dubovou větévku. Obdélnou desku nesoucí nápis „1+1=2“, uchopenou v pravici spolu s psací pomůckou, má opřenou o pravý bok. Po desce pomalu leze včela (v nadživotní velikosti). Vlasy má spletené v copy stejně jako její družka, za jejímiž půvaby nikterak nezaostává, možná spíše naopak. Konečně ušlechtilou hlavu má ovitou dubovým věncem.

Jedná se o velmi kvalitní dílo s dokonale vyhlazeným, mléčně bílým povrchem. Jsou upraveny neklasicky, ačkoli jsou svým celkovým pojetím, postojem i výrazem velmi blízké umírněnosti klasických karyatid (Dvořáková, Z., Josef Václav Myslbek, Praha 1979, str.171).

Raným Myslbekovým dílem jsou atlanti nájemního **domu č.p. 126/5 ve Vítězné ulici** na Malé Straně. Tuto stavbu podle návrhů Josefa Schulze z let 1875-6 postavila firma Jechenthal a Hněvkovský. Pásovou bosáž přízemí zde prolamuje domovní portál se dvěma figurami atlantů s delfíny u nohou. Jsou signováni „JM“ a vznikli r. 1878 s dokončením celého objektu. Mohutné postavy atlantů velmi odpovědně nesou břímě nad sebou, ačkoli na nich celkové zatížení není příliš výrazně znát. Oproti barokizujícím atlantům mají dlouhý, neroztřepený vous a vyznačují se klidnějším pojetím. Jejich objemově vyvážené postavy jsou tak jednou z nejlepších dobových prací svého druhu.

Do kapitoly o novorenesanci zařazují i budovu **Staroměstské tržnice**, ačkoli zde byly uplatněny i prvky barokní. Staroměstská tržnice (dům U černého kohouta, U zlaté hvězdy) v Rytířské 406/10 stojí na místě několika starších gotických a barokních domů. Byla postavena podle plánů Jindřicha Fialky z r.1893 a rekonstruována v letech 1979-82. Vchod do tržnice je situován asymetricky v pravém rizalitu. Půlkruhově zakončený vstup rámuje v archivoltě dvě dvojice atlantů. Ti vycházejí spíše z místní barokní tradice, s pláští přehozenými vzad a kolem boků a výraznou muskulaturou. Každá z postav atlantů vždy jednou rukou podpírá břemeno nad sebou. Hermy jsou umístěné vždy v úrovni třetího patra po dvou mezi okny nad hlavním vchodem a bočními dvěma rizality (celkem tři dvojice). Jedná se vždy o vousatého muže a mladou ženu. Na hlavy herm, oděné pouze v bederní roušky, nasedají iónské hlavice. O čistě doplňkově dekorativním významu těchto atlantů a herm není pochyb.

Jak bylo zdůrazněno níže, charakteristickými stavbami tohoto období jsou nájemní domy, často doprovázené dekorativními atlanty, karyatidami nebo převážně hermami. Ty se v případech běžné zástavby často typologicky opakují.

Např. v Praze – Holešovicích stojí na **nároží Veverkovy ulice č.p. 688/18** nájemní dům s nárožním rizalitem. Na něm jsou podél oken po obou stranách nároží umístěny dvě hermy v podobě mužů zralého věku. Jsou oděni pouze v bederní roušky, mají hustý vous, jednu ruku v bok a druhou podpírají iónskou hlavici nad sebou.

Na Vinohradech, v **Rumunské ulici č.p. 256/25** jsou opět u oken na nároží umístěny poněkud plnoštíhlé karyatidy. Mimo obligátní bederní roušky jsou zcela nahé, ruce mají zkřížené na prsou. Nad hlavami mají dokonce položené vejcovce a abaky. Jedná se o příznačný produkt uměleckého řemesla, obohacující celkový dojem z typizované fasády.

Podobných příkladů najdeme v Praze celou řadu. V novorenesanční architektuře a umění vůbec dosáhly umírněné supty značné oblíbenosti. Dokladem za všechny budiž miniaturizované podoby karyatid provedené ve dřevě na výkladcích, dveřích, nábytku apod. tato popularita přetrvala až do období secese (např. zrcadla).

Z novorenesančních příkladů dřevěných miniatur uvádím např. dveře domu **čp.587 na Ovocném trhu** nebo **Spálené ulici čp.103**. Pro jiné příklady mohu uvést příspěvek i z mého bydliště, ze **Slaného** (karyatidky na dveřích **čp.603** v Šultysově ulici nebo na **čp.136** ve Velvarské ulici).

V dalším vývoji české novorenesance, vytyčeném Antonínem Wiehlem nezbývalo místo jak pro atlanty, tak pro karyatidy. Byly vytěsněny úsilím o navázání na specificky český výraz slohu 16. a 17.století, tj. spojení domácí tradice se severoitalskými renesančními vlivy. Zjednodušení celé hmoty totiž přineslo oprošťování od „falešného“ dekoru a monumentality. Přesto se i dále s těmito prvky setkáváme, ať už v architektuře novobarokní nebo eklektické, znovu inspirované renesancí či barokem (Syrový, B. a kol., *Architektura – svědectví dob*, Praha 1974, str.362 a dále).

## Novobaroko

Pozdní 19.století vykazuje odlišný přístup k historickým slohům a budovám než raný, naivní romantismus. Staré památky jsou rekonstruovány a restaurovány, což by nebylo možné bez jejich podrobného vědeckého studia. Větší ohled je vzhledem k rozvoji techniky a technologie kladen na funkci stavby. Pro pozdní historismus, novobaroko nevyjímaje, se stává příznačné slohové mísení, objevování „nových“ a dosud nevyčerpaných slohových možností a výrazová dramatizace. Zde se opět setkáváme s atlanty a karyatidami, stavěnými stále častěji do rolí dekorací obohacujících fasády budov a hlásících se k silné tradici českého baroka. V závěru století se pak novobaroko často prolíná s eklekticismem, resp. právě baroko je stejně jako renesance a gotika jedním z hlavních zdrojů eklekticismu přelomu století. V pražské architektuře jsou novobarokní atlanti a karyatidy snad nejpočetnější skupinou suportů a dosahují značné tvarové variability.

**Dům č.p. 422/7 ve Skořepce** představuje přestavbu gotického a později barokně upraveného domu. Autorem novobarokních úprav z r.1889 je František Schläffer. Dům byl znovu rekonstruován r.1994. Vstup, uzavřený uprostřed přízemí výplňovými dveřmi, je zasazen v edikule, tvořené dvěma polopostavami atlantů, kteří nesou balkon v patře.

Tyto hermovky můžeme směle přiřadit k tomu lepšímu z novobarokní produkce. V porovnání s předchozími a s většinou ostatních nás hned zaujme situování hermovek prakticky v úrovni přízemí; konzola, z níž postavy vyrůstají, se směrem dolů jako vždy zužuje a končí téměř v úrovni chodníku. To klade i zvýšené nároky na kvalitu díla, které si mohou kolemjdoucí detailněji prohlédnout takřka tváří v tvář. Tyto mužské polopostavy svými ohnutými zády podpírají toskánské hlavice, na něž nasedá rozlámaná profilovaná římsa. Spodní část těla – konzola – je pokrytá šupinami. Předěl mezi konzolou a tělem elegantně zakrývá bederní rouška, jak je tomu ve většině podobných příkladů. Přejít mezi tělem a hlavicí zase kryje stejně bohatě drapovaný plášť.

Starší, vousatý atlant vlevo má mírný pohled a zamyšlený výraz, který je výrazem starce. Tělo je v protikladu k hlavě plné síly a překypuje zdravím. Jde o expresivní sochu, kde hlava téměř kmeta vyrůstá z mladšího, zralého těla. Dlaně zkřížené nezvykle nad hlavou zvláštní vyznění sochy ještě umocňují.

Hermovka napravo je realističtější. Tělo stejně svalnaté, ale hlava bezvousá a o několik desítek let mladší hledí sebevědomě a zpříma. Levá dlaň spočívá na pravém rameni, pravá ruka podpírá toskánskou hlavici. Držení těla je vyrovnanější. Ve výsledku tu máme dvojici odlišného vyznění, která expresivně spojuje protiklady a dnes tím nejhodnotnějším na novobarokní fasádě domu čp.422.

Podobnou dvojici můžeme spatřit např. u vstupu do domu **U Zlaté koruny** na Malém náměstí.

V nedávné době prošel zaslouženou rekonstrukcí sousední nárožní dům na **nároží Skořepky a Uhelného trhu č.p. 423/I** nese název „U Šturmů“. Autorem této budovy z r.1890 je rovněž F. Schläffer. Po proběhlých asanačních zásazích byla od základů postavena historizující novostavba na původně gotických parcelách na nové

regulační čáře. Jednoosé nároží s půlkruhovým vstupem zvýrazňují bosované polosloupky; nad vstupem na nároží, ukončeným střešním pavilonem s hodinami, stojí nad hlavní římsou atlanti.

Postavy v nejlepší barokní tradici jsou tematicky z novodobého ikonografického okruhu. Oba jsou vousatí a silní dostatečně na to, co jim bylo dáno nést. Sochař zde dobře odhadl míru muskulatury, které by mnoho nescházelo, aby byla na pohled přehnaná. Atlant vpravo si levicí podpírá kus horniny nad sebou, atlant vlevo si pravicí přidržuje klobouk na hlavě, druhou paží si přidržují své atributy po boku. To nás přivádí k jejich ustrojení: muž vlevo představuje dřevorubce, muž vpravo havíře. Oba jsou zralého věku s pláštěm bohatě drapovaným přes záda až k patám. Dřevorubec má na zádech pod arkýřem otep se dřevem, na hlavě klobouk s perkem a v levici sukovatou hůl, jež ne náhodou připomene héraclovský kyj. Horník zády podpírá masiv uhlí, na nějž nasedá hmota vlastního arkýře, na hlavě má charakteristickou čapku se znamením zkřížených kladívek a v levici samotné kladivo.

Podobně jako atlant z nároží Staroměstského náměstí a Dlouhé ulice reprezentuje tato dvojice jedny z nejlepších příkladů barokizujících atlantů. Stylizace je odlišná, ale zpracování do detailu stejně kvalitní. Pro sledování vývoje reprezentují tyto atlanti historizující architektonickou plastiku využívající soudobých motivů.

**Valterův palác** (též Walterův, také dům Dietrichštejnský nebo apoštolská nunciatura) ve Voršilské ulici č.p. 140 kombinuje vídeňské prvky s domácí dientzenhoferovskou tradicí. Tento novobarokní skvost byl postaven r. 1891 podle plánů Bedřicha Ohmanna, který se ukázal být vnímavým k pražskému genu loci a takto otvírá poslední údobí historismu inspirovaného právě domácími zdroji. Ohmann se nechal ovlivnit zejména dílem Santiniho a K.I. Dientzenhofera – srov. paláce Piccolominiů, Thunovský, Morzinský aj. Pro plastickou výzdobu průčelí (hermy) je v Praze možno nalézt předstupně, jako např. palác Hrzánů z Harasova (Poche, E., Preiss, P., Pražské paláce, 2.vyd., Praha 1978, str.57 a Ledvinka, V., Mráz, B., Vlnas, V., Pražské paláce, Praha 1995, str. 140 - 143). Dnes zde sídlí vatikánské velvyslanectví. Dvě vousaté hermy, vzniklé díky spolupráci štukatéra Celdy Kloučka se sochařem Janem Kastnerem, vykazují silnou expresivitu, méně už výraz zatížení nesenou hmotou. Relativně dobře vyvedené hermy jsou oděny pouze v plášť a bederní roušku, díky čemuž více vyniká jejich muskulatura. Bederní roušky jsou vůbec častým doplňkem těchto prvků, situovaných na barokizujících fasádách. Na nich ostatně můžeme nalézt i stejně upravené karyatidy nebo ženské hermy.

Doslovnou citaci Valterova paláce vidíme na asi jen krátce poté postaveném **domě čp.1789/5** na náměstí I. P. Pavlova. Tyto štukové miniatury jsou součástí výzdoby akryře a podpírají novobarokní kladí.

Na **Václavském náměstí č.p. 837/11** stál nájemní, později obchodní dům Darex, zbudovaný podle plánů Josefa Blechy v r.1892. Dům byl r.1994 zbourán, novostavba s kopií původní fasády byla projektem firmy Project Development – Planning – Construction s.r.o. VMM Bohemia a ing. arch. V. Bašty. Dvě symetrické dvojice ženských herm nesou konzoly balkonu ve druhém patře. Lze je označit za čistě dekorativní práci inspirovanou místním prostředím; mají zvláštní, méně častý účes i drapovaný oděv a neutrální až mírně radostný výraz tváře.

Podobně dekorativní jsou i hermy domu sousedního. Tento novobarokní nájemní dům (**Václavské nám. č.p. 835/15**) postavil r. 1895 na starším základě Matěj Blecha. Dvě hermy – muž a žena – mají ruce nad hlavou a jediným oděvem je jim zvlněné roucho sahající od hlavy za záda až do úrovně pasu. Jedná se rovněž o velmi častý doplněk těchto barokizujících prvků.

Dekoratívni hermy, často v podživotní velikosti, nalezneme na fasádách celé řady novobarokních staveb v Praze. V **Melantrichově ulici** stojí vedle sebe trojice budov nesoucí tyto prvky. Na nároží ulic Havelské a Melantrichovy (č.p. 503/19) hermy podpírají v úrovni druhého patra části římsy nad sebou. Jejich umístění zde dobře plní svůj účel – svými gesty pohybu a mladými těly okrašlují barokizující fasádu. Jedná se o postavy mužské i ženské. Totéž platí i pro sousední dům č.p. 1062, který fasádu svého souseda kopíruje; dnes je odlišen pouze zbarvením fasády. Oba domy jsou snad dílem jednoho architekta a zřejmě vznikly ve stejné době, pravděpodobně koncem 19. století.

Srovnání jiného pojetí herm – blíže klasickým vzorům – se v Melantrichově ulici samo nabízí. Sousední, zřejmě starší dům č.p. 470/8, postavený po zboření původního objektu r.1894 podle plánů Václava Cibuly, má totiž v úrovni prvního patra ženské hermy podpírající balkon na konzolách. Ty jsou klidné, statické a svým harmonickým pojetím jsou bližší antickým vzorům, a to i přes svou nahotu. Jednu paži mají položenou na prsou a v druhé drží jakýsi předmět. Důležitý rozdíl shledávám také v tom, že vzpřímené a klidné klasicizují karyatidy nebo hermy se dotýkají hmoty nad sebou pouze svou hlavou, zatímco barokizující dynamické karyatidy nebo hermy, bližší pojetí atlantů, podpírají hmotu i rameny, bedry či celými zády a krkem a prohýbají se pod nesenou vahou.

Povětrností omšelé atlanti domu **čp.1199/3 v Soukenické ulici** na Novém Městě jsou ve sledování vývoje atlantů zástupci běžnější produkce architektonické plastiky. Jde o hrubší práci s menším počtem detailů, kdy obě z dvojice postav jsou – opomeneme-li jejich nepatrně odlišný postoj – vzájemně zaměnitelné.

Tito vousatí muži stojí na konzole s volutou a hlavou a rukou přímo podpírají hmotu balkonu nad vchodem. Záda a intimní partie mají zakryté rozvřeným pláštěm, excentrickou paži si pomáhají v nesení zátěže. Noha blíže ke vchodu je napnutá, bok lehce vychýlený, druhá, pokrčená noha spočívá na naznačené terénní vyvýšenině. Atlant vlevo má levou dlaň položenou na pravém rameni, atlant vpravo má levici v bok. Oba mají neupravené a rozevláté vlasy a vousy.

Přesto, že se jedná o běžnou dobovou produkci, jsou tito atlanti pro celkový ráz novobarokní fasády ozvláštňením a tím i přínosem.

Vraťme se nyní ještě na Václavské náměstí, kde stojí vysoko na fasádě **objektu č.p. 776/10** čistě dekorativní dvojice mladého a starého atlanta. Novostavba administrativní a nájemní budovy Všeobecné záložny dle projektu architekta Al. Dlabače byla dokončena r. 1900. Arkýř ve druhém a třetím patře je předložen iluzivnímu rizalitu, který sochami atlantů vstupuje do čtvrtého patra a trojúhelným štítem i do atiky a končí mohutným střešním vikýřem s dalšími sochami po stranách. Plastičtí atlanti se plně odpoutávají od povrchu, až jim téměř působí potíže se na

fasádě udržet. Práce v barokním duchu však pro umístění ve velké výšce příliš nevyčnívá.

Původní barokní domy v Pařížské ulici od Jana B. Santiniho – Aichla z let 1704-5 se staly prvními oběťmi staroměstské asanace – byly zbořeny r. 1895. Na jejich místě postavil Otakar Materna v letech 1896/7 čtyřpatrový nájemní dům pro komorního radu Franze Schiera. Fasády, vstupní vestibul a dekoraci schodišť navrhl Rudolf Kříženecký. Jak městští radní, tak i projektanti domu si byli do jisté míry vědomi hodnot obou zbořených objektů. Rada města proto autorům novostavby přikázala použít „starých motivů z **domu č.p. 934** a současně i č.p. 930, bývalého kláštera pavlánů. V rámci věrohodnosti této mixáže byly význačné motivy „do sádrových forem otištěny a použito jich ku modelování okras nových“. Architekt Kříženecký tu vystoupil v roli maskéra ryze komerčně motivované snahy stavebníka dosáhnout u novostavby maxima pronajímatelné plochy. Ke svému spíše jen dekoratérskému úkolu přistoupil s téměř vědeckou exaktností v opakování detailů.“ (Vlček, P. a kol., Umělecké památky Prahy, Staré Město..., str.505-506)

Další úpravy dům prodělal v letech 1922 a 1930, posléze byl poškozen při bojích r.1945 a rekonstruován v letech 1946-9, kdy byl snížěn o jedno patro, čímž bylo narušeno měřítko Staroměstského náměstí. Zatím poslední úpravy byly na domě provedeny r.1992.

Na budově můžeme nalézt řadu antikizujících a barokizujících prvků, jimž v rohovém pohledu vévodí atlanti v nadživotní velikosti, podpírající nárožní arkýř a symbolizující zde „střet starověkého fanatismu s idejemi nového věku“. Jedná se o kvalitní signovanou práci Viléma Amorta. Postavy jsou robustní, ne však přehnaně. Z jejich těl i obličejů s oholenými skráněmi je cítit odpovědnost z nesení tak namáhavého úkolu.

Podobný osud má **dům č.p. 609/I** - „U (zlatého) slona“ nebo také dům Cukrovský či Laschův – **na nároží Dlouhé ulice a Staroměstského náměstí**. Roku 1902 odprodala původní budovu Židovská náboženská obec městu a o dva roky později byla tato i přes protesty Klubu za Starou Prahu a soupisové komise zbořena za účelem rozšíření Dlouhé ulice. V letech 1905-6 vyrostla na nové regulační čáře novostavba podle návrhu F. Schlaffera. Její sedmiosé průčelí do Dlouhé ul. se střední osou je zvýrazněno atikou s vázami a arkýřem, jenž podepírá atlant, navíc unikátně nad podloubím.

Tento atlant pod je hezkou ukázkou lepší tváře historismu. Postava stylizovaná do role vojáka je do detailu propracována. Postava zlehka podpírá arkýř oběma dlaněmi pokrčených rukou. Voják je lehce předkloněný a hlavou kopíruje spodní část válcovitého arkýře. Působí lehce unaveně, k čemuž přispívá jeho malinko nestabilní postoj. Na hlavě má helmu s postranicemi a chocholem, na těle koženou kazajku s přehozeným pláštěm. Na opasku má po levém boku zavěšený krátký meč či dýku, pod opaskem krátké kalhoty s ozdobným přehozem a třásněmi, na nohou lehké sandály. Plášť mu splývá v několika záhybech od hlavy za záda až ke kotníkům. Takové ustrojení jsme viděli již dříve u atlantů – vojáků barokní budovy Nové mincovny, která autora výzdoby domu čp.609 nepochybně inspirovala.

Vracíme se tak opět k tomu, že teprve v čase po asanaci v jádru města velká část odborné i laické veřejnosti pochopila, že přes odpor k „době temna“, kterou baroko částečně symbolizovalo, to je právě baroko, které významně spoluvytváří podstatnou část urbanistického celku pražského centra. A o tom, jak stavitelé a výtvarníci sahalí i místním barokním vzorům, svědčí i tento atlant.

Voják působí přes určitou míru únavy jako odpovědný vykonavatel svěřeného úkolu a snad i jakoby byl sám svědkem nějaké závažné události, snad právě staroměstské asanace. V barokizující tradici se autorovi podařilo vyhnout se extrému a s využitím starší předlohy i vlastní fantazie ztvárnit postavu, která umocňuje malebnost tohoto pohledově exponovaného nároží.

Příznačně okázalé je umístění atlantů nad hlavním vchodem **domu č.p. 850/8 v ulici Na příkopě**. Původní Banka Creditanstalt byla postavena v novobarokním slohu na místě tří středověkých objektů. Tento kancelářský objekt vznikl na základě projektu Emila von Förstra z Bankbauten Wien. Sochařské práce včetně atlantů provedla firma Riedl a spol. dle návrhu prof. Antonína Poppa z hořického pískovce, z něhož byla ostatně provedena celá fasáda. Monumentální atlanti v úrovni prvního patra podpírají balkon a zároveň bedlivě střeží vstup do tak významné budovy, jakou byla původní banka.

Tato dvojice atlantů představuje to lepší z jinak masové české novobarokní produkce. Zvolený materiál – kámen, který je v této době užíván v menším rozsahu – prozrazuje i v detailech kvalitní práci kameníka. Postavy stojí v úrovni prvního patra mezi dvěma římsami. Mírně pokrčené nohy stojí na nízké plintě, záda jsou výrazně ohnutá a podpírají konzoly s mutuli pod balkonem. Atlanti lemují archivoltu nad hlavním vstupem do budovy, což typickým způsobem ilustruje snahu stavebníka intenzivně zapůsobit na návštěvníky. Atlanti jsou bezvousí, s krátkými vlasy s taenií. Mezi záda a konzolu mají vložený bohatě drapovaný plášť, jenž jim spolu s provazem zároveň zakrývá intimní tělesné partie. Muskulatura je zdůrazněna včetně naběhlých cév, ale nejde o extrémní případ. Pohled postav je zaměřený ke střední vertikální ose průčelí. V rámci barokizující produkce se jedná o umírněné zástupce atlantů, jejichž postoj je blíže realitě. Atlanti působí kromě zvoleného materiálu i svou nadživotní velikostí a relativní vážností výrazu.

**Nájemní dům v Gorazdově ulici č.p. 332/20** v Novém Městě byl postaven dle návrhu J. Veselého z r.1904 a plánů stavebních změn stavitele Antonína Součka z r.1905. Nese název „U Hubičky“, což symbolizuje novobarokní fasáda s plastickými objímajícími a líbajícími se putti. Jednoosý arkýř, vrcholící balkonem s balustrádovým zábradlím podpírá dvojice atlantů. V tomto případě se nejedná o příliš kvalitní práci. Atlanti mají dosti nestandardní výraz, není na nich ani patrné svalové napětí, jejich dřepící postavy s lokty roztaženými do stran jsou spíše šlachovité, jednotlivé partie těl poněkud zjednodušené. Tyto postavy ani plně nevyhovují své roli – tváří se spíše jako přihlížející ruchu na ulici. V současné době jsou navíc nešťastně barevně zvýrazněny.

V podobné pozici jsou zachyceni i atlanti **domu č.p. 1353/4 v Šubertově ulici** na Vinohradech. Jsou v podřepu, se zkříženými nohama, paží přivracenou blíže hlavní vertikální ose domu podpírají arkýř nad sebou a s druhou paží jako kdyby nevěděli

coby – jeden jí má opřenou o zeď, druhý o stehno. Jsou vousatí, nazí, pouze se stužkou ve vlasech. Ani zde se nejedná o příliš kvalitní práci – objemy jednotlivých tělových partií jsou nevyvážené, muskulatura je nadbytečně zvýrazněna (cévy).

Jiný případ této pozice, jako známe již z doby barokní – od domu u Hopfenštoků v Navrátilově ulici čp. 674/2, Brokofova díla z r.1710 – můžeme vidět ještě např. na domě **U Deklamátorů** v Revoluční ulici čp.1963-6.

Z dalších novobarokních atlantů si můžeme uvést např. postavy na domě z r.1905 **na Národní třídě** (dnes naproti Tesco). Pozice je nám již známá, výtvarná kvalita je poněkud pokleslá. Kvalitní kamenné atlanty naproti tomu vidíme na budově **Ministerstva hospodářství** na konci Řásnovky. Podobné mladé postavy stojí i na fasádě domu **čp.1006/1 v Hyberské ulici**.

Zajímavě sochařsky jsou oproti tomu ztvárněné hermy barokizujícího **domu v Kozí ulici č.p. 13**. Jedná se o dvě dvojice, vždy muže a ženu s rouchy přehozenými od ramen přes polovinu těla. Žena drží jednou rukou balkon nad sebou, muž oběma. Postavy mají netypické, poněkud rozevláté účesy a zvědavý až smyslný pohled, jako kdyby pozorovaly něco konkrétního. Tento dojem umocňují jejich prohnutá mladá těla.

Ženské hermovky **paláce Dělnické úrazové pojišťovny království českého** jsou situovány vysoko ve fasádě průčelí do ulice Na Poříčí, kde symbolicky podpírají korunní římsu. Tyto symetrické postavy jsou umístěny po bocích párů sdružených oken završených archivoltami. Ženy mají nad hlavami římsu rozlámaného kladí, na níž nasedají triglyfy. Štít je završen barokizujícím rozlámaným štítem. Hermovky vyrůstají ze zdobené konzoly, od níž je odděluje jejich oděv – bederní rouška okolo pasu. Jiné roucho jim vyčnívá zpoza zad. Postavy sice oběma ohnutými rukama naznačují podpírání architektury, ale způsobem naivním a opět dělaným pro efekt, takže vypadají jakoby se spíše česaly. Obličej je idealizovaný a rámovaný bohatým účesem s mnoha kučerami. Výraz tváře je vyzývavý a přispívá ke smyslnému vzezření hermovek.

Další výrazově smyslné karyatidy, resp. ženské hermovky nalezneme např. ve **Školské ulici čp.660/3**, kde na nárožním domu vidíme v prvním patře několik shodných zrcadlově symetrických dvojic polonahých žen s bohatými rouchy a dobovými účesy. Podobných barokizujících děl je v Praze relativně velké množství (např. **Hyberská čp.1011/2** či **Ve Smečkách čp.600/23**), v případě atlantů ještě více.

Další barokizující atlanty nalezneme také např. v architektonických souborech Josefova a Masarykova nábřeží (viz eklekticismus).

V závěru devatenáctého a počátku dvacátého století jsou vedle sebe uplatňovány především proudy eklekticismu a secese. Eklekticismus na jedné straně představuje završení krize hledání slohového výrazu v architektuře minulosti, secese pak svébytný pokus o vytvoření nového slohu s vlastními výrazovými prostředky a zároveň skoncování s historizujícím dekorem. V architektuře eklekticismu i secese se přes novátorské snahy setkáme s řadou atlantů a karyatid, k jejichž uplatnění na dobových stavbách nemohla architektura jiná než historická.

## Eklekticismus

Eklekticismus (nebo eklektismus) architektury konce 19. století znamená vyvrcholení a závěr historismu. Krize předchozího vývoje (někdy je nahlíženo na celý vývoj architektury 19. století jako na krizový) přináší kombinace a ozvlášťňování minulých stylů, brzy i velkou okázalost, často hojnost dekorace a také využití moderních technik, jako vynálezu železobetonu. I zde nalezneme řadu atlantů a karyatid – eklektičtí architekti se rádi nechávali inspirovat jak renesancí, tak barokem a konečně i samotnou antikou nebo orientem. Podobně někdy eklektická architektura využije i prvků nově vznikající secese. Doboví atlanti a karyatidy bývají často stylizovány do určité konkrétní role, většinou s ohledem na funkci domu nebo prostě dekorativně.

**Dům č.p. 1074** má v pozici pod arkýři umístěné dvě dvojice lidských postav. Na tomto domě se prolínají prvky baroka a nastupující secese. Nápis na fasádě prozrazuje datum vzniku, rok 1898. Atlant s karyatidou zde vystupují v roli selky a řemeslníka. Mladá žena má oblečené pouze přepásané dlouhé roucho stažené až k bokům, ostatní partie těla má odhalené. V jedné ruce drží obilné klasy. Oholený muž – řemeslník, snad kovář – je zobrazen v zástěře a s kolem. Muž a žena společně, každý jednou paží, svírají věnec nade dveřmi. Toto gesto sepjetí kdy dvě postavy třímají určitý doplňkový prvek, ať už pojatý plně plasticky či reliéfně, nalézáme i na řadě jiných staveb. Ostatně jsme se s ním setkali již v případě Brokofových mouřenínů v hlavním portálu Morzinského paláce.

Převážně barokizující **dům č.p. 119/14 v Pařížské ulici** nese balkon, na němž stojí karyatidy podpírající druhý balkon ve vyšším podlaží. Dům je datovaný nápisem na fasádě do r. 1902. Nakročené karyatidy pouze v rozevlátém závoji mají kolem krku přehozené girlandy, jejichž jeden cíp drží před sebou a druhý jim volně splývá podél těla. Působí veselým dojmem, snad z možnosti bezstarostného pohybu, v němž jsou zachyceny. Nevykazují téměř žádné zatížení balkonem nad sebou.

Zajímavým dokladem neutuchající inspirace antikou jsou kanefory volně stojící na **nároží domu v Široké a Pařížské ulici č.p. 125/16**. Muž a žena v selském oděvu zde skutečně drží proutěné koše. Stojí na polygonálních konzolách. Muž má koš posazený na rameni, žena jej drží v levé ruce a rukou se dotýká hlavy.

V **Břehové ulici č.p. 208/8** nalezneme na jiném převážně novobarokním domě poblíž nároží dvě mužské hermy. Dům je opět datován nápisem na fasádě, a to do r. 1910. Dům je v současné domě velmi zdařile rekonstruovaný, a tak mohou lépe vyniknout svalnaté hermy. Ty jsou odrazem silné pražské barokní tradice již ve dvacátém století. Jsou oholení, obě paže mají zkřížené za hlavou a lokty roztažené do stran. Jediným oděvem jim je typická bederní rouška. Z barokních prvků zde zbývá vyvážená muskulatura a rozčuchané vlasy. Výraz ve tváři a pohled očí je však prázdný a bezduchý.

V nárožní dispozici stojí také **dům č.p. 64/12** („Ve sklípku“), kde se protíná ulice Široká s Maiselovou. Pod nárožním arkýřem stojí dvojice plně plastických suportů. Tito atlanti domu ve Sklípku vystavěného po asanaci Josefova stojí na

čtvercové plintě a jsou v zásadě vzájemně symetriční (ne zcela do detailu). Mají pokrčené nohy s předsunutým kolenem nohy blíže ose arkýře. Ve srovnání s běžným dobovým trendem či průměrem nás u těchto postav možná překvapí jejich umírněná muskulatura, která je, jak si všímáme na mnoha jiných místech, v této době téměř výjimkou. Ovšem historizující produkce, jak známo, obzvláště k závěru svého vývoje eklekticky přejímala různé podněty, které nezřídka doplňovala soudobými prvky. Muskulatura, kterou vidíme, patří běžnému člověku přelomu 19. a 20. století. Z dobové stylizace a módy snad můžeme odvodit nápadný knírek postav. Vlasy jsou relativně nakrátko střižené a ovinuté taenií.

Velmi podobné, lehce mohutnější, ale umělecky méně kvalitní atlanty můžeme spatřit např. **Lazarské ulici čp.1718/3**.

Pozoruhodný architektonický soubor obytných domů se nalézá na **Masarykově nábřeží**. Tvoří jej v první řadě stavby eklektické a historizující, ale také secesní. Velká část z nich má na svých fasádách rovněž umístěné atlanty a karyatidy. Ty ve své rozmanitosti představují působivou podmnožinu architektonické plastiky přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jednotlivé objekty budeme sledovat postupně směrem proti proudu Vltavy.

Eklektický nájemní **dům č.p. 239/22**, pojící v sobě novogotické, novorenesanční a secesní motivy, byl postaven podle návrhů architekta Edvarda Rechiegela r. 1905. V nárožní situaci domu je od prvního patra nakoso postavený arkýř na odstupňovaných římsových konzolách, podepřených atlanty, mezi nimiž je kartuše a nad ní lví hlava. Atlanti se zde už příliš nenamáhají arkýř podpírat, a to ani rukama. Jeden z atlantů je zachycen v roli vousatého Hérakla s kyjem opřeným o hmotu domu, druhý jako oholený mladý muž. Atlanti jsou zde čistě dekorativní, odpoutaní od fasády domu a svým zjevem přispívají k ještě většímu ozvláštňení již tak dost pestrého eklektického domu (Baťková, R. a kol., Umělecké památky Prahy – Nové Město a Vyšehrad, Praha 1998, str.270).

Dílem téhož architekta je i sousední nájemní **dům č.p. 238/20**. Ten vznikl rovněž roku 1905. Na rozdíl od svého souseda zde ovšem převažuje uplatnění prvků novobarokních. Barokizující jsou i vousaté hermy u hlavního vstupu tohoto domu. Jedná se o hrubší řemeslnou práci. Těla jsou poněkud disproporční, svalstvo přehnaně vypjaté až deformované. Celkově působí dojmem otroků mrzačených obrovskou vahou nesené hmoty a stále nucených nést břemeno.

Další stavbou s podpůrnými postavami je na Masarykově nábřeží secesní dům Hlahol (podrobněji viz kapitola o secesi).

Gotizující nájemní **dům č.p. 2017/8** má ve svém průčelí nad vchodem dvojici karyatid. Ty jsou již zcela nahé, pouze jednou rukou drží girlandu nad vchodem. Architekt se zde rozhodl okrášlit novogoticky eklektickou architekturu o prvek v původní gotice nevídaný, a to dokonce v odvážné nahotě, jejíž zobrazení by bylo ve středověku nemyslitelné. Vytváří tak specifický kontrast mezi architekturou evokující mystický středověk a radostným mládím karyatid, které vítají návštěvníky při vstupu do domu.

Následující nárožní **dům č.p. 2014/2** byl realizován v duchu barokizujících tendencí. Architekt zde v úrovni třetího patra uplatnil soubor herm, a to mužských i

ženských. Postavy jsou oděny v pláště nebo lví kože, které jim sahají od hlavy za záda a jsou zakončeny na bocích s uzlem vepředu. Tento doplněk je častý v novobaroku a jeho předlohy můžeme nalézt už v baroku samém (viz dále). Hermy tohoto domu se prohýbají pod nesenou vahou a mají vždy jednu paži vztyčenou nad sebe. Celkově jsou postavy dosti mohutné s velmi výraznou muskulaturou.

**Dům č.p. 2013/1**, přímo sousedící s výše uvedeným na Jiráskově náměstí, zdobí fasáda téměř identická s fasádou domu č.p. 2014. Hermy ve stejné pozici jsou však ještě o něco mohutnější než u domu č.p. 2014. To přispívá k přeexponování fasády plné dekorativních barokizujících prvků, která se snaží být monumentální za každou cenu. Hermy jsou oděny stejně jako u domu předchozího. Tyto pláště atlantů a herm vycházejí z ikonograficky velmi blízkých vyobrazení Hérakla s přehozenou lví koží ovázanou kolem boků (srov. např. Clam-Gallasův palác).

## Orli

Jak jsem již dříve uvedl, někdy je obtížné rozlišit, jaké figury ještě za atlanty a karyatidy považovat a které už ne. V době 19. a počátku 20.století, kdy se tvarová škála těchto prvků nejvíce rozšířila, vidíme vedle lidských postav v obdobných pozicích i figury zvířecí, a to snad výhradně ptačí, resp. orlí.

Nejstarší pražské „orlí atlanty“ jsme viděli v portále Kolovratského paláce. Rovněž jsme viděli, jak historizující architektura napodobila téměř vše, co znala z vlastní i cizí minulosti. Není proto divu, že historismus opětovně uplatnil i orly jakožto atlanty. S tak rozměrnými ptáky jako u zmíněného barokního paláce se už sice nesetkáme, zato však umístění jednoho či více orlů se pro některé stavitele stalo řekněme módním prvkem.

Orli či orlice jistě mohou být dáni do vztahu k symbolu habsburské monarchie, ale snad i k dávnému znaku našich Přemyslovců.

Arkýř **domu č.p. 1073/1 v Pařížské ulici**, kde historizující tendence určily nový ráz celé čtvrti, podpírají dva orli. Jedno křídlo mají roztažené a vzájemně se jím dotýkají. Opeření je plně plastické, zobáky pootevřené.

V nedalekém **domě Ve Sklípku** na rohu Široké a Maiselovy ulice je orel uplatněn ve vstupním výklenku a více zasazen do kontextu architektury: stojí na volutě nad sloupem, perutě rozprostírá pod klenbou a jednotlivými křídly kopíruje oblouky či archivolty obou dveří. Ztvárnění je opět realistické.

Další dravce můžeme spatřit pod oběma balkony **domu č.p.913/8** ve Věžeňské ulici, kde stojí na pásovaných lizénách. Jiné orly podpírající balkon spatříme např. v Gorazdově ulici **čp.1971** nebo v Kozí **čp.916/5** (ti podobně jako orli v Pařížské ulici napodobují postoj orlů Kolovratských).

Jiné ptáky, kteří už ani zdánlivě nic nepodpírají, ale svým umístěním na fasádě připomenou pozice atlantů, najdeme např. nad vstupem do **Malostranské lékárny** v Nerudově ulici (černý celopastický orel) nebo nad vstupem do domu **čp.746** ve Štupartské ulici (supi).

„Ptačí suporty“ se samozřejmě neomezují jen na pražskou půdu, tj. nejde o místní fenomén – srov. např. s budovou Okresního soudu v Moskevské ulici v Karlových Varech.

Je jasné, že tito již s atlanty nemají nic společného. Uvedl jsem je zde však, ostatně jako celou tuto skupinu, proto, aby bylo zřejmé, jak volně doba 19. a 20.století přistupovala k historickým předlohám a jak elegantně stírala nejen rozdíly mezi jednotlivými architektonickými slohy, ale i jednotlivými architektonickými prvky. Původní smysl již snad nikoho nezajímá – důležitá byla pouze estetická kritéria. Doplnuji, že se, a to samozřejmě nejen v Praze, můžeme setkat i s jinými zvířaty v roli atlantů – viz např. starší **Medvědí kašna** na náměstí 14.října na Smíchově.

### **Antikizující tendence pražských karyatid**

V protikladu k předchozímu nyní svou pozornost obraťme k těm prvkům uměleckého vývoje, které své vzory nejenže nezapřou, ale naopak doslova je citují či napodobují. Považuji za důležité shrnout a na příkladech ukázat supty nejbližší antickým předlohám. Na toto pojednání věnované karyatidám, které se ve sledované době přiblížily starým vzorům spíše než atlanti, dále naváží v části věnované 20.století.

Předesílám, že v této době (od poslední čtvrtiny 19.století) byla u nás již funkční katedra klasické archeologie, založená r.1872 a rovněž se rozrůstala sbírka odlitků antických soch, na které se mladí umělci mohli učit. O transferu antických podnětů do českého prostředí v tomto směru již pojednal P. Líbal (Líbal, P. Griechenland oder Rom?, in: Studia Hercynia III, Praha 1999, str.72-75).

V Praze jsou některé karyatidy či hermy s účesem připomínajícím ten archaický, jaký známe u vybraných korai. V případě korai z 1.poloviny 6. století či ještě starších nebyla ještě dokonale sochařsky zvládnutá mimika a další detaily, často ani celé sochařské zpracování neodpovídalo požadavkům novověkých sochařů, kterým již byla známa díla s lépe ztvárněnou fyziognomií. Jinak řečeno, český umělec již „neměl zapotřebí“ tyto příliš napodobovat, když se mu nabízely vzory dokonalejší. (Výjimku představuje novoklasicistní tvorba vzniklá u nás po návštěvě Émile Antoine Bourdella, jako např. dílo Jaroslava Horejce.) Pochopitelně je třeba vzít v úvahu i to, že tyto antické inspirační zdroje byly ponejvíce předávány zprostředkovaně, nejčastěji po hlavních kulturních centrech habsburského soustátí. Velké procento korai také ještě čekalo na své objevení a archeologickou exkavaci. Umělci 19.století měli samozřejmě k dispozici více zdrojů než umělci barokní, byť druzí byli často italského původu. Po částečném uvolnění mezinárodních politických poměrů mohli konečně někteří z nich významná centra v Řecku a Itálii přímo osobně navštívit. To se stávalo čím dál častěji, i když na jih cestovaly spíše dnes známí umělci než dnes obvykle pozapomenutí sochaři či architekti pohybující se více v praktické oblasti na pomezí umění a řemesla.

Když se vrátím k účesu, který vidáme u některých klasicizujících karyatid, pak charakteristický znak dvojice tří pramínek vlasů vybíhající dopředu na hrud' známe např. u následujících korai. Mezi nejkrásnější patří koré zv. Euthydikova v chitónu a plášti z poč. 5.století a také korai z athénské akropole. Koré Acr.685 má na každé straně vybíhající pramínky čtyři, s čímž se v Praze nesetkáme. Podobná koré Acr.684 je na rozdíl od předchozí živější, má šířeji otevřené oči a kulatější, plnější obličej, čímž je rovněž bližší novodobým karyatidám. Novodobé antikizující karyatidy vůbec bývají stylově bližší přísnému stylu, ale ze soch archaických si mohou „půjčovat“ některé detaily, jako již zmíněné pojetí účesu, které vedle pramínek vlasů připomíná „čepici“,

což nás přivádí zpět k Euthydikově koré. U tohoto typu koré si všimneme ještě oděvu – chitónu s krátkým iónským himatiem a předpažené pravice, což jsou další znaky viditelné u některých novodobých karyatid, ale také znaky, jež byly opakovány už ve starověkém umění archaizujícím či připomínajícím přísný styl.

Nyní k předpažené pravici. Euthydikova koré měla ruku samotnou vyrobenou ze samostatného kusu kamene, který se nedochoval. Ruka mohla být v adoračním či zdravícím gestu, pravděpodobně však něco držela. Srovnání nabízí např. koré Acr.393 (530-520 př.Kr.), jež drží granátové nebo obyčejné jablko, což jsou předměty spjaté s religiózním prostředím. Ruku v podobné pozici i srovnatelné uspořádání oděvu mají ještě korai jako Acr. 615, 594, 674 či 675.

Znamé kopie karyatid z Erechtheia na Augustově fóru mají ostatně také přidané pramínky vlasů po způsobu jmenovaných korai. Z takovýchto klasicizujících či archaizujících soch snad pramení některé pozdější novověké archaizující prvky u karyatid jinak spíše klasicizujícího provedení.

V Praze nám tento typ připomenou např. **hermy v Melantrichově ulici**, tři pramínky na hrudi má mj. novoklasicistní karyatida **Adamovy lékárny** na Václavském náměstí, která je téměř celá bez oděvu. To je další rozdílný moment antiky a novověku – novodobí sochaři často nechávaly karyatidy bez oděvu nebo alespoň s horní polovinou těla odkrytou.

Polychromie byla v novověku téměř vždy vynechávána, výjimku představují např. **karyatidy na vnitřním ochozu Zemské banky**, dnes České spořitelny. Tento jeden z mladších novorenesančních bankovních ústavů stojí v Rytířské ulici č.p. 536/29. Nalézá se na místě původních soukenických kotců, jež byly r.1737 magistrátem adaptovány na divadlo, v němž se hrálo až do r.1782 (21.4.1783 – první představení v tehdejší Hraběcím Nosticovu národním divadle). Vítězem soutěže na novostavbu spořitelny, vypsané r.1890, na v té době uvolněné parcele se stal Antonín Wiehl. Jako spoluautor k přepracování Wiehlova návrhu byl určen Osvald Polívka, jenž také navrhoval pozdější nástavbu třetího patra v r. 1931. Po r. 1953 byla budova upravena pro Muzeum revolučních hnutí, r. 1992 byla pak ku prospěchu věci generálně opravena pro Českou spořitelnu.

Jako ostatní peněžní ústavy konce 19.století má dispozici založenou na středovém prostoru, kolem kterého obíhá jednotraktový ochoz, který nás v tomto případě zajímá více než plasticky zdobená fasáda. V centrálním prostoru na úrovni třetího podlaží totiž na polosloupky ochozu nasedá římsa nesoucí dvanáct karyatid.

Čtyři karyatidy na obou delších a dvě na kratších stranách ústřední haly stojí vždy na římsě nad korintskou hlavicí. Jedná se o krásné mladé dívky, na jejichž hlavy nasedají kompozitní hlavice. Jejich oděv není klasický, spíše český lidový, ale jejich důstojnost a vážný, nadnesený výraz lze nepochybně označit za klasický nebo alespoň velmi blízký klasickému. Stejně tak jejich postoj – každá má pokrčenou jednu nohu, vždy střídavě levou a pravou. Dvě z nich mají ruce položené přes prsa, další dvě překřížené, ostatní vždy střídavě jednou paží podpírají masivní hlavici nad sebou. Některé z dívek mají přes hlavu přehozené závoje, všechny jsou oděny v různé řízy, roucha a přehozy, evidentně české provenience; rozhodně se však nejedná o lidové kroje! Jejich půvab zvyšuje příjemná polychromie, od hnědé, světle zelené a modré v případě oděvu po jemné zbarvení pleti, ne nepodobné skutečné barvě lidské pokožky. Lemy drapérie jsou zvýrazněny zlatavými proužky. Odvažují se označit tyto

karyatidy z rukou Františka Hergesela, Arnošta Poppa a Antonína Procházky za svébytně „česky klasické“, střídme a umírněné. Takto si můžeme představit ryze českou interpretaci ideální klasické karyatidy, nicméně i zde je patrná jižní inspirace.

Se specifickým příkladem karyatid se setkáme na fasádě **České národní banky** na Senovážném náměstí č.p. 866/30 z r.1894. Podobně jako na některých budovách renesance samotné, jsou i zde karyatidy redukovány na konzolu, z jejíž voluty vyrůstá dívčí hlava. Na fasádě vidíme tři dominantní složená okna. Každé je shora zakončeno archivoltou, která je s vrchním architrávem spojena menší konzolou, na níž spočívá akantový list. Pod touto konzolou z archivoly vychází jednoduchý abacus a pod ním konečně karyatida, která byla v tomto případě zredukována na hlavu, jejíž krk přerůstá v jinou konzolu, lze ji snad považovat za hermovku. Tato hlava představuje dosti obecný typ dívky, i když srovnání rysů obličejů ani účes své klasické předlohy příliš nepřipomíná. Jejich pozměněná forma zde není překážkou estetickému účinku – naopak – umístění celé karyatidy by působilo nepatřičně vzhledem k plastickým figurám nad okny.

Podobným případem jako předchozí jsou čtyři hermovky domu **čp.167 v Bolzanově ulici** v Praze 1. Zde ovšem zdobí vížku kruhového půdorysu a jsou zasazeny do převážně novobarokního kontextu. Je zde zobrazeno i poprsí, tvář je idealizovanější než u ČNB. Vlasy na ramenou připomenou nějakou barokní paruku.

Ojedinelým zjevem jsou v Praze karyatidy domu **čp.1586/4 v Dlážděné ulici**. Ty přes své originální detaily v sobě mísí vizáž archaických korai a klasických karyatid. Postoj je poněkud toporný, obě nohy stojí symetricky rovnoběžně vedle sebe, zpod spodního okraje oděvu vybíhají chodidla v sandálech. Oděv karyatid lze snad považovat za variantu dlouhého nepřevázaného peplu. Ten si postavy přidržují opět symetricky rukama na plecích (lidově řečeno jakoby si přidržovaly bryndáček). Spodní část oděvu (není jasné, zda se jedná o samostatný kus) je jednoduše zvlněna v rovnoběžných záhybech. Oproti tomu svrchní část oděvu se pod lokty postav mění v bohaté volně visící archaistické cik-caky. Účes může připomenout klasické sochy i jejich napodobeniny. Dopředu zde opět vyčnívají copy, které jsou však v úrovni krku zastřižené. Na každé straně je ale jeden z copů delší a prochází dlaní karyatidy, tj. postavy si zároveň přidržují oděv i copy. Oblá tvář je značně idealizovaná. Na hlavu pak navazuje vejcovce a naznačený architráv.

Podívejme se nyní na nárožní vížku pozdně secesního až klasicizujícího **paláce Koruna** na Václavském náměstí (samostatně o secesi viz níže). Ze dvou stran tu stojí až zarputile vážné, mohutné a svalnaté trojice postav, které věž symbolicky podpírají zády. Všechny tři mají na hlavách jednoduché zašpičatělé helmice, zpod nichž visí polodlouhé pramínky vlasů dělené do archaistických perliček. Muži po stranách před sebou oběma rukama svírají meč, jehož špička dole splývá s jejich rouchy. Mezi nimi stojí neméně robustní žena, jejíž bederní roucho se ve spodní části vlní v archaizujících cikcacích. Strnulý postoj zespodu rámuje chodidla, která vyčnívají do stran. Další podobné a ještě lepší příklady prolínání pozdní secese a novoklasicistních tendencí nalezneme zejména na Paláci vídeňské bankovní jednoty a na Rabínově nábřeží – viz pojednání o novoklasicismu.

Na příběhy vzniku karyatid volně odkazují dvě kanefory na nároží **Pařížské a Široké ulice čp.125/16**. Původní kanefory měly údajně tančit své kultovní tance s košíky na hlavách. Pražské kanefory z počátku 20.století své košíky již z hlav sejmuly, jedna je opřená o rameno, druhá jen tak v ruce podél těla. Stylové či jiné podobnosti zde nepřicházejí v úvahu, jedná se o venkovské selky, které se snad se známkami únavy vrací z pole domů.

Na **pomezí Řásnovky a Hradební ulice** v Praze stojí budova, která dnes slouží politickým účelům (ministerstvu hospodářství) a disponuje řadou antických citací, např. v jedné z níh budovy stojí klasicizující socha Athéna se svými atributy. U jednoho z vchodů – na nároží směrem k náměstí Republiky – vidíme dvojici známou z milostných bájí řecké mytologie – Afrodité a Herma. Ti jsou zde z růžového mramoru, téměř nazí rámuji vchod do budovy a dívají se vzájemně do očí. Jejich pojetí sice nepřipomíná staré karyatidy, naopak – architekt se sochařem zde projevil eklektickou invenci, když umístili známou božskou dvojici, zobrazenou téměř jako volné sochy, jako karyatidy pod naznačenými architektonickými články. Sochy jsou hrubší modelace a zejména Afrodité svým postojem, pozicí roucha a jablkem v ruce připomene své antické prototypy.

Řecké sochy klasického období s těžkou „mokrou“ drapérií připomenou karyatidy (celkem tři shodné dvojice u oken) domu **čp.543/3 ve Štěpánské ulici** zasažené do iónsko-korintského tvarosloví. Postavy jsou robustní, s pláštěm (snad imitujícím peplos) diagonálně přehozeným přes hrud' mají jednu vždy nohu odkrytou a pokrčenou, avšak dosti vzdálenou od druhé nohy. Karyatidy si přidržují látku u zakryté nohy, druhou rukou se buď dotýkají hrudi, nebo si přidržují roucho nad pasem. Nebyť jejich umístění, stěží bychom je považovali za karyatidy, ale spíše za volné sochy. Klasicizujícího působení tu bylo dosaženo jinými prostředky, s původními karyatidami nemají tyto prakticky nic společného, ani postoj.

**Kandelábry** na Hradčanském náměstí, Dražického náměstí a v Loretánské ulici navrhoval po polovině 19.století „ctitel možností umělecké litiny“ architekt Aleš Linsbauer, modely karyatid pak autor sakrálních plastik sochař Eduard Veselý. Ten zde představil spojení technického pokroku, tj. umělého světla a kovu se vznešeností antiky. Karyatidy jsou na sloupech umístěny po čtyřech ve výšce přes 2m. Jedná se asi o nejvíce klasicizující karyatidy v pražském prostředí. Jsou oděny v přepásaný podkasaný peplos, jenž si levicí u stehna přidržují, samotné drapování je trochu jiné než v Erechtheiu, zvl. u pásu. Účes je složitější, a i když vlasy směřují dozadu, mají tyto komplikovaněji zavázané copy. Výraz obličeje je neutrální, rysy jsou idealizované. Postoj s o něco více pokrčenou nohou je blízko antickému. Karyatidy nevykazují výrazné zatížení nesenou hmotou, možná až příliš, čímž se celkově přibližují starším korai (zároveň jsou robustnější postavy než Erechtheionkorai). Nesený echinus s vejcovcem odkazuje zpět k Erechtheiu.

Po pražských kandelábrech jsou antickým vzorům nejbližší karyatidy z antikizujícího novorenesančního domu **čp.1003/2 v Dlážděné ulici**. Vysoko ve čtvrtém poschodí je na fasádě umístěna šestice karyatid s oranžovým povrchem. Trojice vlevo je přibližně symetrická s trojicí vpravo. Gesta a postoje sice tolik neodpovídají antickým vzorům, celkové pojetí však dojem uklidňuje a spolu s ostatními prvky fasády přispívá k silně klasickému vyznění této stavby. Pro diváka je

však přece jen nepříznivé jejich umístění takto vysoko v průčelí. V této době již dostupné řecké vzory se ať už přímo či zprostředkovaně takto zapsaly do stavitelství metropole. Starověcí atlanti na své věrohodné interpretování museli počkat až do doby novoklasicismu (viz níže).

Svou umírněností a vnitřním klidem připomene řada novodobých typizovaných katytid či hermovek jak karyatidy, tak korai. Podívejme se např. na dům **čp.470/8 v Melantrichově ulici**; zde je dobře patrný rozpor mezi celkovým klidným a idealizovaným pojetím karyatidy (hermy) a mezi jejím ustrojením a doplňky, které jsou už poplatné době vzniku. Neosobní až nezúčastněný obličej s vlasy sčesanými v bohatých vlnách dozadu a vzpřímené držení těla včetně echinu s vejcovcem na hlavě odkazují na antiku. Osově symetrické karyatidy jsou ale nahé, s výjimkou roušky okolo pasu, jednu ruku mají na prsou a v druhé drží svitek. V souladu s dobou vzniku (ke konci 19.století) se tyto polopostavy dají přirovnat k určitým alegorickým figurám, které obecně nacházely v antickém umění svá východiska.

Jiný, více typizovaný nájemní novorenesanční dům s hermovkami podobného druhu najdeme např. v **Rumunské ulici čp.256/25** na Vinohradech (viz výše). Tyto jsou opět nahé s odlišným druhem roucha ovázaného kolem pasu, ruce mají křížem přes sebe na hrudi. Vzpřímená pozice a idealizovaný obličej ale opět zanechávají celkový dojem blízko svým antickým předlohám, čemuž jistě napomáhá i iónské tvarosloví fasády.

## V. SECESE A 20. STOLETÍ

### Secese

Vedle doznívající historizující tvorby začala být v Praze na samém konci devatenáctého století uplatňována architektura secesní. Vlna „nového umění“ u nás bývá charakterizována zejména snahou vytěsnit z nově vznikajících staveb dekoraci minulosti a nahradit jí novými specifickými prvky s využitím společného působení železa, skla, keramiky aj. a postupně rozvinutým citem pro přirozené technologické možnosti a estetické vlastnosti nových materiálů. Zásadní rozchod a odmítnutí historismů končícího století se staly společné několika uměleckým proudům, které se v Evropě zrodily téměř současně. Tuto fázi představují hnutí známá pod názvy *Arts and Crafts*, domovem v Anglii, *L'art nouveau*, které se ujalo v okruhu zemí západní Evropy, zejména ve Francii a Belgii, dále *Jugendstil*, ujímající se v Německu, a takzvaná středoevropská secese (*Szession*) s centrem ve Vídni, Čechách a okrajově se rozšiřující zároveň do Polska, Ruska, Itálie a Jugoslávie.

Vyhraněný projev na přelomu 19. a 20. století představovala vídeňská secese. Etymologicky je tento název svázan s latinským *secession* a znamená odtržení, odloučení, v tomto případě skupiny mladých umělců. Secese v užším slova smyslu vznikla ve Vídni v devadesátých letech 19. století. Jejimi hlavními představiteli byli O. Wagner, J. Olbrich a B. Ohmann, po Wagnerovi snad nejproslulejší představitel tohoto směru, který se snad nejvíce zasloužil o uvedení secese do pražského prostředí (kavárna Corso, hotel Central). Nové chápání architektury, které rozvíjí formu dispozice v duchu její účelnosti a prostorové harmoničnosti, představuje již svou první realizací, Peterkovým domem v Praze další Wagnerův žák - Jan Kotěra (Syrový, B. a kol., *Architektura- svědectví dob*, str.390 a dále). Secese přináší svébytné pojetí atlantů a karyatid, které interpretuje sobě vlastním hravým způsobem, odlišným od zpracování historizujícího. V závěru tohoto relativně krátkého údobí se začínají objevovat nové klasicizující tendence, směřující k zjednodušení forem, redukci ornamentu a většímu důrazu na funkci stavby. I v tomto období před první světovou válkou se setkáme s architektonickou plastikou, ovšem odlišnou od tvorby kolem přelomu století.

Vraťme se nyní nejprve na Masarykovo nábřeží. Zde podle plánů architekta Josefa Fanty postavil František Schläffer v letech 1904-5 **spolkový a nájemní dům Hlahol** (č.p. 248/16). Alegorické postavy ztvárněné ve štuku zde nesou balkony druhého patra. Autorem těchto tanečnic a hudebníků, kteří v postatě balkony vůbec nepodpírají, je Josef Pekárek; kromě něj se na výzdobě tohoto domu podílel mj. i Alfons Mucha. Postavy v českém lidovém oděvu zde buď tančí nebo drží housle a flétnu a představují tak jeden z nejvýraznějších prvků zdobné fasády, která žije pestrým dějem zdůrazňujícím a oslavujícím hudbu a zpěv. Společně ještě drží věnec nad oknem. Stavba patří k nejhodnotnějším architekturám rané pražské secese. Hlavní autor Josef Fanta, donedávna významný představitel historismu, se v ní suverénně vyrovnal s podněty modernějších architektonických směrů, zejména vídeňských (Carvanová, M. *in: Umělecké památky Prahy – Nové Město...*, str.271-272).

**Dům č.p. 131/28 v Pařížské ulici** představuje jiný příklad secesní interpretace atlantů. Ti jsou zde stylizováni do rolí dětí, jež jsou nahé a zavalité. Jejich celkové umělecké zpracování není nejkvalitnější, dnes v nás tyto nemotorné postavy dětí evokují spíše neurčitou ošklivost, ačkoli původní záměr architekta Maška z r.1905/6 byl jistě odlišný. Děti se dotýkají podpírané hmoty a navíc drží ještě girlandy.

Při konferenci o antických tradicích kolem roku 1900 byla při mém příspěvku vznesena námitka ohledně relevantnosti označení karyatida či atlant v případě barokizujících/rokokizujících dětí či putti ve funkci suportu. Takto se lze ptát v celé řadě případů. Napříč styly se tu otevírá obrovská skupina soch, které jsou prostě „někde mezi“, kdy některé sochy více, jiné méně až vůbec (ne)plní funkci podpěry, ovšem je potřeba zdůraznit, že zde již plně převažuje dekorativní funkce takovýchto děl, i když často vypadají, jako by něco opravdu držely. Samozřejmě skutečná funkce suportu je u takovýchto soch vyloučena.

Váhat můžeme např. u zvláštní postavy v **Žatecké ulici čp.41**. Pod pozdně secesním arkýřem je situována polopostava čerta či démona s roztaženými křídly, snad ovlivněná brokofskou skupina sv. Vincence a Prokopa z Karlova mostu. Je to „atlant“ nebo není?

Rozlehlý objekt hlavního nádraží nahradil starší budovu od Antonína Barvitia. Hlavní pavilon dnešního **Wilsonova nádraží** od Josefa Fanty z let 1901-9 představuje typický secesní útvar, složený z půlkruhově uzavřeného centrálního prostoru, jemuž je představen vysoký portál, zasklený půlkruhovým triumfálním obloukem. Po jeho stranách jsou vysoké pylonové věže, na nichž se uplatňuje výrazná plastika Stanislava Suchardy, Čenka Vosmíka a Hanuše Folkmanna (Wittlich, P., Česká secese, str.235). Dominantní motiv obrovské půlkruhové úseče je sevřený mezi dvojicí štíhlých věží, zakončených krystalickými kopulemi, podepřenými skupinami atlantů (Lukeš, Z., Architektura 20.století, Praha 2001, str.50). Ti jsou s výjimkou částí oděvu (roušky, přehozy) zcela nazí s hladkými skráněmi. Stojí vzpřímeně s nohama u sebe, ruce rozepjaté do stran s dlaněmi nad úroveň hlavy, kterými podpírají secesní dekor pod vrcholem věží. Těla se nevyznačují tak výraznou muskulaturou jako atlanti barokizující. Jsou to spíše nositelé nových, pokrokových myšlenek, kteří s příznačnou lehkostí snadno udrží břemeno nad sebou.

Stavba silně utrpěla adaptací v sedmdesátých letech odtržením od Vrchlického sadů, kdy byla částečně utopena pod terén a monumentální vstup přestal sloužit svému účelu.

„Výstavní skříň české secese“, **Obecní dům** na náměstí Republiky byl stavbou spornou již v době svého vzniku. Byl postaven v letech 1905-11 podle projektů Antonína Balšánka a Osvalda Polívky. Ti byli vybráni v soutěži z r.1903. Finančně nesmírně náročný projekt byl v trnem oku především mladší generaci umělců počátku století. Po opětovném překročení rozpočtu domu, v hysterické atmosféře při jednáních o výzdobě především architekti polívka a Balšánek v racionální úvaze konstatují, že „reprezentační budova, zejména s nadměstskými, celonárodními ambicemi, které na sebe Obecní dům vzal, nemá bez náročné umělecké dekorace vlastně smysl“.

Konečné ztvárnění průčelí Obecního domu je dnes nemyslitelné bez dominanty portiku nad hlavním vchodem a mohutné edikuly s mozaikou nad balkonem portiku.

V postavách světloňů, vévodících balkonu, architekti spolu se sochařem Karlem Novákem kongeniálně propojili domácí tradici atlantů, usnadňujících vstup do pražských barokních paláců, se sochami moderního francouzského stíhu – kosmopolitními světloňi nového století (Pahl, R., Umění, město a národ v symbolické dekoraci, *in*: Město a jeho dům. Kapitoly ze stoleté historie Obecního domu hlavního města Prahy (1901-2001), Praha 2002, str.102). Dva plně plastičtí atlanti - světloňi sedí volně nad nekanelovanými sloupy na okraji balkonu. Spodní část těla mají zahalenou mohutně drapovaným rouchem, menší rouškou mají podložené temeno pod hranolovou koulí. Postavy jsou ztvárněné poměrně realisticky, muskulatura s hladkým povrchem je umírněná. Hlavy mladých atlantů mají hladké tváře a kučeravé vlasy. Doprovázejí je nahé postavičky dětí s pochodněmi.

Mimo světloňů na balkonu aedikuly nalezneme v interiéru Obecního domu, konkrétně ve vstupním vestibulu se schodištěm navíc půvabné ženské polopostavy ve vysokém reliéfu, které symbolicky podpírají stropní konstrukci. Hermovka je pootočena šroubovitě od pasu nahoru, tu doleva, tu doprava. Postavy mají zlatavý povrch a přerůstají ve spodní části v plastický secesní ornament. Hlavu mají vytočenou do prostoru směrem k příchozím a v pokrčených rukou před sebou drží vavřínové věnce. Přes plně secesní stylizaci tyto ženy nezapřou svá východiska v postavách alegorií nebo personifikací. Obzvláště dobře se uplatňuje vzájemně symetrická dvojice nad oranžovým mramorem obkládaným průchodem s archivoltou a rovněž zlatavým maskaronem.

Spolu s reliéfními a o něco mladšími karyatidami z interiéru Paláce vídeňské bankovní jednoty představují tyto hermovky poměrně řídký, ale o to působivější příklad dobového užití figurálního suportu v interiéru veřejné stavby.

## **Pozdní secese a novoklasicismus**

Na sklonku první dekády 20.století byl v českém prostředí přehodnocován sochařský styl, zejména dosud nad jiné význačná a stále živá umělecká autorita – Auguste Rodin. „Bourdellova pražská mise měla velký vliv nejen na sochařství, ale na celou českou výtvarnou kulturu, protože temperamentní Francouz byl přijat vlastně jako Rodinův nástupce.“ Bourdelle u Rodina postrádal jednotný dekorativní systém, vytýkal mu např. užití více typů reliéfu u jeho Brány pekel. „Nicméně našel několik málo známých Rodinových děl, která se mohou stát východiskem nové syntézy, a navázal na ně požadavkem, aby se sochaři více věnovali otázkám formy, krásy ploch, profilů a porpcí.“ (P.Wittlich, Česká secese, str.324).

Bourdellův teoretický přístup byl v Čechách přijat s porozuměním, stejně jako jeho samotné dílo stylizované do polohy stylově i tematicky vycházející z prostředí starověkého Řecka. „Bourdelle našel pro nové zaměření tvorby příklady v archaickém řeckém umění, které volně použil ve smyslu svých zásad, zdůrazňujících hlavně ostře řezanou plochu, skládající sochu v profilech, vlastně na způsob reliéfu. Jeho styl byl dekorativní systém ploch a objemů, které mohou být označeny v analogii s podobnými plochami u fauvistů jako evokativní. Systém se ovšem neodlučoval od figury, ani ji nedeformoval, ale jen stylizoval.“ (Dějiny českého výtvarného umění IV/1... str.318)

V tomto novém klasicizujícím směru měl vedle Bourdella vliv zejména A. Maillol, i když v českém prostředí byl nejrespektovanější právě Bourdelle, který dosavadní stylové snahy v českém prostředí, jako práce Metznerovy, označil za „asyrské“.

Tento odlišný přístup je u nás vytyčen nejprve právě oněmi „asyrskými“ atlanty a karyatidami **Paláce vídeňské bankovní jednoty** na Václavském náměstí, resp. v ulici Na příkopě čp. 3. Tento palác byl postaven podle návrhu Josefa Záscheho, architekta z okruhu pražské německé kultury a žáka vídeňského K. von Hasenauera. Zásche včleňuje historické motivy do modernistického díla, které má jasnou koncepci a monumentalitu. Klade důraz na výběr ušlechtilého materiálu pro jasné vyznačení a zachování architektonických tvarů. Na Paláci vídeňské bankovní jednoty dovádí do nejčistší podoby pochopení stavby bankovního domu jakožto finančně náročného a esteticky působícího objektu. Přísný ráz strohé budovy s obnaženou konstrukcí získává na působivosti užitím broušené žuly. Působení této bankovní budovy dotvářejí mramorové a bronzové plastiky Franze Metzera, pojaté v duchu konstruktivní stylizace. Metznerovo dílo ovlivnilo řadu mladých sochařů stejnou měrou, jako Záscheho stavby mladé architektky. Metznerova tvorba přinesla do Prahy nový přísný styl, jenž v krátké době nahradil vláčnou štukovou dekoraci fasád. Setkáme se i s označením „secesní klasicismus“ (Lukeš 63).

Atlanti na úpatí Paláce vídeňské bankovní jednoty představují klíčové nosné články dvou portálů. Soustředění ve dvojicích, atlanti stojí na přes metr vysokém soklu. V souladu s Bourellovými požadavky jednotného dekorativního systému jsou atlanti plně integrováni do architektury: jejich tělo v celé své výšce nikde nepřechází za okraje soklu, tj. při půdorysném pohledu se celá postava atlanta „vejde“ do obdélníka soklu. Mramor nad hlavou atlantů se pak vrací do stejných rozměrů jaké má sokl. Na ohnuté atlanty nasedá monolitická architráv a naznačená římsa s nízkým jednoduchým tympanem. Protiváhou atlantů jsou bronzové reliéfní a plně plastické postavy v horní části budovy, ve skvostném interiéru pak atlanty zastupují reliéfní pozlacené karyatidy v centrální hale.

Atlanti tesaní z jednoho kusu mramoru dílnou Franze Metznera jsou dokonale antropomorfním architektonickým článkem. Právě zde se podařilo spojit sochařství s architekturou moderní interpretací klasických prvků a schémat v harmonický celek.

Muskulatura postav zaujme zbytněnými detaily, které však nikdy nejdou proti celku. Dalšími takovými detaily jsou archaizující drapérie mezi nohama atlantů a jejich obličej obrácené dolů k divákovi, které jsou lemovány vousy s rytými rovnoběžnými vlnkami. Posledním detailem jsou miniaturní schematické postavy orla a lva, které nepochybně symbolizují tehdejší spjatost Čech s Rakouskem, a to ne v přehnaně patetickém či propagandistickém duchu. Tyto symboly stačí bohatě k tomu, aby ještě malinko umocnily celkovou monumentalitu budovy, které jakoby bylo dáno překonat celé věky.

Interiér navržený vídeňským architektem Alexanderem Neumannem nám odhaluje ženskou stránku této až nadpozemské a nadčasové harmonie. Po vstupu do centrální haly, která je dnes komerčně využívána a tak zpřístupněna divákům, se rázem ocitáme v říši světla, které zajišťuje nejen mohutný lustr uprostřed, ale i prosklená střeška tohoto prostoru (hala byla v posledních letech doplněna ještě o bodové

halogenové svítily). Dojem umocňuje užití silně lesklých leštěných materiálů na přesně uměřeném počtu dekorativních prvků, ať už jde o nejrůznější plošné i plastické ornamenty, kýmata, maskaron nad vstupní archivoltou, zábradlí či součásti lustru. Vše je opět podřízeno celkovému řádu, jehož zlidštěním či dokonce personifikací jsou zde půvabné pozlacené reliéfní karyatidy, které jakoby k divákům sestupovaly z nebeských výšin.

Řecké ohlasy jsou evidentní: všimněme si detailů drapérie, která mísí prvky různých údobí. Cípy pláště, který si karyatidy přidržují za hlavou končí v archaizujících záhybech, jinak je oděv na postavách „nalepen“ na způsob „mokré“ drapérie. Klíčový je sám střih oděvu, který má snad připomínat podkasaný peplos, neboť je ohnutý a podvázaný pod hrudí. Konce pláště splývají na zem do úrovně chodidel. Dobu vzniku nám připomenou nejvíce ozdobné záhyby bohatého účesu a celková subtilnost a mládí postav, které nezapřou doznívající secesi.

Stejně karyatidy stojí po dvojících na všech čtyřech stranách ochozu v osách nosných pilířů, z nichž jakoby vyrůstají směrem od chodidel vzhůru. Nohy jsou provedeny nízkým reliéfem, zatímco hlava a ruce nad ní jsou plně plastické a symbolicky podpírají rozlámané kladí završené vejcovcem. Tyto karyatidy jsou ojedinělým a vzácným příkladem pozdně secení geometrizující estetiky silně ideově i tvarově ovlivněné klasickými vzory. V Praze se pak spolu s ostatní výzdobou Paláce bankovní jednoty jedná o zcela unikátní a neopakovatelný komplex.

Poměrně složitému komplexu **paláce Koruna** na Václavském náměstí č.p. 1-3 vévodí nárožní věž ukončená stylizovanou korunou nesenou atlanty. Autorem celého projektu z let 1911-14 je Antonín Pfeiffer ve spolupráci s firmou Matěje Blechy. Věž zdůrazňuje významnou polohu budovy ve stylu geometrizující secese. Vedle atlantů stavba představuje i další reminiscence antiky, jako bronzové a kamenné reliéfy v oktogonální dvoraně a několik sloupů s částmi kladí pod nárožní věží. Figury atlantů na paláci měly představovat bezpečnost a ochranu života, což bylo přáním pojišťovny, majitele budovy. Skulpturální atlanty na nárožní věži vytvořil v metznerovském duchu sochař Vojtěch Sucharda. „Dokonalá práce sochařova, včleněná harmonicky do masivu budovy“ má „těla stmelena v gesto důstojné stálosti“ (Novotný, J.A., Novák, J., Vojta Sucharda, český sochař, Praha-Nová Paka 1978, publikace k výstavě, bez označení stránek).

Z každé strany věže zde stojí tři postavy – uprostřed je žena s rukama kolem ramen mužů po stranách; ti oběma rukama svírají rukověť meče, postaveného svisle mezi nohama. Na hlavách mají všechny figury okrouhlé helmice s nezdobeným povrchem. Oděvem jsou jim pouze roušky visící od pasu dolů. Spodní část roucha ženy připomene drapérii pozdně archaického řeckého umění. Účesy postav s perličkovitými pramínky vlasů vytaženými dopředu po obou stranách obličeje byly jistě rovněž inspirovány antikou.

Vzhledem k nestandardnímu umístění těchto postav se otvírají spekulace, zda – li se vůbec jedná o skutečné atlanty, když se o věž spíše opírají než aby představovaly alespoň zdánlivou oporu, věže, resp. jí podpíraly zespodu. Autoři knihy Pražské paláce z r. 1995 je mají pouze za „alegorické postavy“. Ostatní publikace používají výrazu „atlanti“. Podotýkám, že podobné pochybnosti můžeme mít i u celé řady dalších staveb.

„Nejantičtější“ na nás nepochybně z pražských atlantů všech staletí působí - vedle Metznerových - tři dvojice na **Rašínově nábřeží**. Pro tyto atlanty a jejich styl platí prakticky totéž, co jsem uvedl v případě suportů Paláce vídeňské bankovní jednoty. Postavy jsou strnulé, symetrické, integrované do průčelí a neochvějně ve své stabilitě. Vousatí atlanti domu **čp.388** drží v ruce věnce a jsou částečně zakryti pláštěm archaických detailů. Atlanti sousedního **čp.389** mají pouze roušku a mezi nohama maskarony, ruce volně podél těla. Geometrizační je ještě silnější, člověk se zde doslova stává architekturou nebo z ní naopak vyrůstá. Dům čp.409 ukazuje atlanty s rukama na ramenou a psy mezi nohama a opět předklon a integrace do kamene.

Další takto antikizující atlanti jsou v Praze spíše výjimkou, přesto takové známe. Atlanty ve **Šmeralově ulici čp.390** odhaluje P. Líbal na domě, který byl v letech 1913-1914 vystavěn dle návrhu architekta Bohuslava Homoláče. Zde na opět pozdně secesní fasádě s novoklasickými a kubistickými prvky stojí pod dlouhým balkonem trojice stejných postav, které jsou nedílnou tektonickou součástí fasády. Zde mají lokty ohnuté vzhůru stejně jako atlanti z Diova chrámu v Agrigentu. Mají berenní roušky a na hlavě kápi. Zde snad můžeme konstatovat, že teprve doba počátku 20.století, po překlenutí rané secese, představila atlanty veřejnosti v kontextu a formách nejvíce se blížících starověkým předlohám. (Líbal, P., Griechisch-archaische Inspirationsquellen in der tschechischen Bauplastik am Beginn des 20. Jahrhunderts, str.68, in: Studia Hercynia vol. VIII, Praha 2004)

Podobné klasicizující atlanty přibližující se starověkým vzorům nalezneme např. v průčelí secesní **Libeňské sokolovny**, kde firma Matěje Blechy položila základní kámen r.1909. Architektem zdařilé stavby byl opět známý Emil Králíček.

Pozdně secesní dům na rohu **ulic Elišky Krásnohorské a Bílkovy č.p. 132/4** určuje nápis na fasádě, že jej postavili bratři Kavalírové. Pod nárožní věží stojí pět stejných, reliéfně vyvedených postav atlantů.

Tito typizovaní štukoví atlanti jsou dokladem střetu dobových tendencí. Pozdní secese se tu snaží o ucelený systém výzdoby, zároveň je však uplatněna přemíra plastické štukové dekorace, která je příznačná pro předchozí období. Vizuálně tyto postavy nepochybně nesou znaky inspirace figurami Metznerovými z Paláce vídeňské bankovní jednoty. Jde o celkový postoj, hranaté vousy, ztvárnění muskulatury a zkřížené ruce i ornamentalizovanou bederní roušku (srov.obr.). To, co se zdařilo Metznerovi o něco dříve v mramoru, zde bylo napodobeno poněkud naivně a vyšlo, budeme-li kritičtí, naprázdno. Stavba se tak rázem dekorace blíží více starším objektům, které jsou obtěžkány přemírou štukových výzdobných prvků.

Postavy samotné jsou ve výsledku jakýmsi stylovými kříženci, kteří se snaží o uměřenou dekorativnost, zároveň však nevynechávají zdůrazněné detaily, jako hubené a přitom křečovité zdůrazněné svalstvo obou paží. Účes je dobový, bederní rouška by ale mohla patřit otroku ze starého Egypta. Napodobení Metznerových „asyrských“ mytických bytostí se tu tedy setkala s nepochopením a práce řemeslníka připomíná spíš staré, podivně ustrojené kmety. Zvolený materiál nepěkné detaily i celkový zjev ještě podtrhuje.

Na fasádě **domu č.p. 135/7 v ulici E. Krásnohorské** stojí u oken dvě dvojice netypických atlantů. Jsou oholení a mají účesy počátku 20.století. Jednotlivé tělové partie jsou silně zjednodušené, u pasu mají zavěšené bederní roušky s jednoduchým dekorem. Dvojice atlantů se vzájemně drží, kolem těl mají ovinutou girlandou zjednodušenou do podoby jakéhosi dlouhého ohebného válce s rytým povrchem. Atlanty, ohnuté pod nesenou vahou téměř do pravého úhlu, doprovází pozdně secesní dekor, který spolu s jejich nestandardním výrazem přispívá k mírně orientálnímu vzhledu postav.

**Dům č.p. 38/15 v Maiselově ulici** nese na v blízkosti vchodů dvě dvojice pozdně secesních, střízlivých reliéfních atlantů a karyatid. Autorem novostavby domu vzniklého v letech 1910-12 po asanaci Josefova je stavitel Josef Vajshajtl podle projektu neznámého autora. Mezi pozdně secesními detaily fasády vynikají čtyři reliéfní poloakty s vavřínovým věncem na těle.

Tyto reliéfní postavy náznakově podpírají naznačený trojdílný architráv. Jde o dvě stejné dvojice – muže a ženu v nejlepších letech. Tělo je zobrazeno en face, hlava z profilu. Postavy jsou do půli těla nahé s přepásanými boky, z nichž volně visí tři rovnoběžné pruhy látky nestejně délky. Paži bližší ose vstupu mají pokrčenou a kromě lokte skrytou za věncem, jenž jim spočívá na rameni u této skryté paže. Hlava je mírně skloněná, druhá, rovněž pokrčená ruka podpírá věnec za hlavou. Věnec i látka jsou členěny jednoduchým pozdně secesním geometrickým stylem, tj. rovnoběžnými liniemi s plasticky odlišenými kapkami. Požadavek jednotného dekorativního řádu se projevil také v rovnoběžných pramíncích vlasů, které jinak účesem odpovídají dobové módě; muž má vlasy vyčesané dozadu, žena přidržené stuhou, zpod níž vyčnívají klasicizující rovnoběžné vlnovky do úrovně krku. Tělové partie obou jsou podány uměřeně a bez zvýrazněných detailů.

Líčení atlantů a karyatid uzavřeme trojicí pozdně secesních budov na Václavském náměstí, vzniklých ve druhém desetiletí 20.století.

**Hotel Zlatá Husa**, č.p. 839/7, byl postaven v letech 1909-12 podle projektu firmy Matěj Blecha, snad za spolupráce architekta Emila Králíčka. Na celé stavbě je patrná dobově příznačná inspirace Egyptem. Pod vrcholem pyramidálního průčelí si všimneme drobných, silně stylizovaných postav, které bývají v literatuře označovány jako atlanti nebo také egyptští héroové (Brožová, M., Hebler, A., Scarler, C., Praha – průchody a pasáže... str.43-44; Bařková, R. a kol., Umělecké památky Prahy...468-469).

Mohutná budova **paláce Hvězdy**, č.p. 793/36 byla postavena v letech 1911-12 podle návrhů Bedřicha Bendelmayera a Josefa Vaňhy. Jedná se o významnou architekturu pozdní secese. Balkon v druhém patře podpírají čtyři karyatidy a střední atlant, stojící před meziokenními pilíři. Postavy jsou stylizované jako velmi mohutné podpěry, jsou nahé a s rukama nad hlavou. Oděvem jsou jim schematická roucha pod pasem. Jednotlivé objemy partií těla jsou záměrně zveličeny a zjednodušeny, a proto karyatidy a atlant působí dojmem bloku s hladkým povrchem. Zde byl opět dodržen Bourdellův požadavek jednotné dekorativnosti; zároveň sochy samotné jsou poučeny Bourdellovým stylem.

**Adamova lékárna**, č.p. 6 je původně nájemní, v zásadě ještě secesní dům z let 1911-12. Novostavba, kterou snad podle projektu arch. Emila Králíčka postavil Matěj Blecha, spojuje původní historické prvky ve spodních podlažích s architekturou secese, moderny i kubismu. Ve druhém patře se nachází vyklenutý arkýř shora ukončený terasou, nesený sochami atlantů, resp. atlanta a karyatidy v pozici atlanta. Zvýrazněnými objemy partií těla a jejich zjednodušením jsou postavy relativně blízké karyatidám paláce Hvězda. Narozdíl od nich ale stojí vzpřímeně, ve vzájemné symetrii s jednou paží nad hlavou. Obě postavy s hladkým povrchem jsou nahé, schematická drapérie je umístěná spíše za nimi. V ruce postav si všimneme obdélných podnosů, hadů a na jejich hlavách svérázných „melounových“ účesů (viz výše).

I v době geometrizací a zjednodušování dekorací lze v Praze vystopovat novou interpretaci dříve zmíněných orlů. V centrální svislé ose pozdně secesního domu **čp.209/6 v Břehové ulici** je hlavní vstup, jenž má po stranách dvě další osy, v nichž jsou nad přízemím vypouknuty dva válcovité arkýře. Ty jsou symbolicky podpírány geometricky stylizovanými orly, kteří pod nimi rozpínají své perutě. Tito orli představují opravdu svérázné a originální pojetí ptáka, jenž je přísně symetrický, statický a složený z řady hranatých segmentů. Ptáci jsou provedeni v barvě fasády a působivě dotvářejí ráz vstupu do domu. Ve sledování vývoje figurálních suportů znamenají jasnou kontinuitu v linii od barokních orlů Kolovratského paláce, orlů barokizujících a secesních, jak jsme je poznali již dříve. Zároveň jsou ukázkou toho, kam až může tato v podstatě slepá vývojová linie zajít. Byť se jedná o práci pozoruhodnou a jinde nevídanou, neznáme v této linii žádné další přímé následovníky.

## Vstříc 21.století

Od našich předních kunsthistoriků často slycháváme, že v Praze je kontinuita všech stylů, že Praha je učebnicí architektury, že Praha je unikátní právě zastoupením všech u nás přítomných uměleckých slohů, a proto je dnes přímo povinností s ohledem na zastoupení všech stylů dál stavět a rozvíjet tradiční koncepce a formy novým způsobem.

Dokladem této činnosti mohou být i někteří moderní atlanti. Nedovolují si je stylově zařazovat ani hodnotit, pouze konstatují, že se od jakýchkoli předloh diametrálně liší.

Nejgeometrizovanějším figurálním suportem v Praze je jistě postava na nároží **hotelu Hoffmeister** na Klárově. Na první pohled se zdá, že má skutečně podpůrnou funkci. Stojí na zděném soklu, je zhotovena z bronzového plechu a na hlavu jí nasedá jakási hlavice tvaru přibližně obráceného jehlanu vykládaného barevnými prvky. Postava je strnulá s překříženými rukama, jednou před „hrud“ a druhou u „hlavy“. Tato „hlava“ je téměř kulovitá, tělo úzké se širokými rameny a naznačeným pohlavím. Subjektivně se nemohu zbavit dojmu, že k architektuře hotelu se tato postava příliš nehodí, spíše by se snad mohla vyjímat v čistě moderní architektuře.

Zdařilejšími se mi jeví postavy – „hermovky“ – na domu **čp.1635 v Ječné ulici**. Postavy jsou celokovové s matným povrchem, jsou šrouby přichyceny ke zdi a jednou rukou jakoby podpíraly oblouk vchodu do domu, který je ze stejného materiálu. Tyto

hubené, šlachovité až groteskní postavy dle mého soudu respektují historické prostředí a zároveň přiznávají svou dobu vzniku.

Jiný příklad současného figurálního suportu jsem našel až mimo Prahu, a sice v **Karlových Varech**. Na Mezinárodním filmovém festivalu jsou zde každoročně předávány ceny, které mají tvar jakési moderní karyatidy držící kouli, provedené v křišťálu.

Ve větší velikosti je můžeme spatřit v místech konání Mezinárodního filmového festivalu. Jsou z kovu či umělé hmoty a představují v podstatě realisticky ztvárněné ženy, které se obloukovitě prohýbají vzad a v rukou drží velké světelné koule. Zde si vzpomeneme na „kosmopolitní světlonoše francouzského střihu“ z počátku 20.století. Postavy mají šedý, lesklý povrch a rysy moderní ženy, včetně účesu. Pro sledování vývoje atlantů a karyatid je jistě inspirující vidět, že české prostředí je i na této půdě a v této době schopno originálního počínu, který dobře reprezentuje – v tomto případě uměleckou a společenskou událost.

## Závěr

Věřím, že se mi v mé diplomové práci podařilo podchytit nejvýznamnější mezníky ve vývoji tradičních atlantů a karyatid, dnes již neodmyslitelných součástí pražského genia loci, tak, jak se měnily a byly ovlivňovány místním i cizím prostředím.

Na počátku práce objasňuji původ a smysl vzniku a dalšího umístování figurálních suportů v řecké a římské architektuře. Bez pochopení počátků bychom totiž nikdy nemohli porozumět dalším, od tohoto bodu odvislým konotacím. V pojednání o archaizujících a klasicizujících tendencích starověku ukazují, že již v antice docházelo k recepci starých vzorů, které byly kopírovány, napodobovány i volně interpretovány. Obdobné postupy byly někdy používány i v novověku, kdy docházelo k mísení různých vzorů.

Zprostředkovaný vývoj prvních renesančních suportů v Čechách a na Moravě odstartoval dlouhou etapu svébytných tvarových kompozicí a rozmachu antice se vzdalujících forem. První dobou významnějšího rozšíření figurálních suportů v Praze bylo až baroko; baroko také do značné míry předurčilo další vývoj, kde bylo dosahováno novotvarů, byť antice se vzdalujících, tak také zároveň obohacujících stále pestřejší prostředí architektury české metropole.

Strohý klasicismus nám po sobě atlanty ani karyatidy nezanechal. O to přínosnější se ukázala doba přísného vědeckého historismu, kdy u nás konečně docházelo k přímým recepcím starých vzorů – ke vzniku karyatid, které již na první pohled nezapřely svůj dávný původ. Novorenesance představila Praze verze Erechteionkorai, novobaroko však rychle sáhlo zpět do vlastní historie a ještě rozšířilo škálu těchto prvků stylově opačným, dynamickým směrem.

Secese nejprve zčásti svými rozmáchlými formami navázala na novobaroko, ale ukázala i své zcela osobité verze suportů, aby ve zralé fázi vývoje dospěla k střídým, umírněným formám opět poučeným antikou. Teprve tehdy se v Praze objevují skutečně antičtí atlanti.

V dalším vývoji, kdy v architektuře dostaly přednost styly eliminující jakoukoli dekoraci, na figurální suporty nenarazíme. Snad až některé z nejmladších uměleckých směrů umožňují další zpracování figurálních suportů, které přetváří do originálních forem.

Otázky významu a funkce průběžně rozebírám v celé práci. Považuji však za důležité zdůraznit, že převážné většině atlantů a karyatid dominuje dekorativní charakter, a to nejen v Čechách, ale už od svých počátků ve starém Řecku. Skutečně podpůrnou funkci má pouze malé procento ze všech; u těchto bývá obvykle tato funkce na první pohled dobře patrná. Můžeme konstatovat, že čím těsněji se novodobé suporty blíží starověkým, tím větší důraz je kladen na výtvarné, byť většinou zdánlivé znázornění podpůrné funkce (např. novorenesanční karyatidy stojí osou těla přímo pod částí kladí v protikladu k barokizujícím, které se často pouze „opírají“). O skutečné podpůrné funkci tak hovoříme pouze výjimečně, postavy spíše budí dojem podpírání. Tvůrci a investoři kladli důraz na dekorativnost, která v sobě v závislosti na konkrétní budově snoubí účely reprezentace, okázalosti, vazby k určitému časovému údobí, stálosti, starobylosti nebo naopak aktuální módy a konečně příslušnosti k tradici klasické či domácí anebo k oběma, tedy se záměrem zdůraznění vlastní legitimacy.

## Resumé

Diplomová práce „Atlanti a karyatidy v Praze“ pojednává o tradici, zprostředkování, specifickém vývoji a tvarových variantách prvků přejatých z antické architektury – atlantů a karyatid. Pro úplné zachycení vývoje je nezbytné objasnit a pochopit původ a význam těchto prvků již v samotném starověku, kde zároveň sledujeme počátky napodobitelství starých vzorů. Původní karyatidy byly tanečnicemi Artemidina kultu ve obci Karyai na Peloponésu. Umisťování figurálních suportů pod břemeno stavby je starší než pozdější příběh o zradě občanů Karyai (Vitruvius), od něhož odvisí motiv umisťování lidských postav jakožto tektonických prvků do architektury – místo sloupů. Původ mytologický se později překrývá s motivem trestu. U některých karyatid, zejména nejslavnějších – Erechtheionkorai lze naopak hovořit o počtě – umístění soch na významné stavbě. Mytologický původ Atlanta je známý a jeho další umisťování v architektuře tak má jednoznačný původ. V helénistické době se začínají šířit první nápodoby starých vzorů a v celém vývoji tak sledujeme první velkou vlnu historismu. Nejčastější je trend kombinování starých vzorů do minulostí poučených forem. Z nejstarších karyatid jmenujme vedle zmíněných pokladnice Knidu a Sifnu v Delfách, nejstarší atlanty nalezneme v Diově chrámu v Agrigentu. Nejvýznamnější klasicizující variace známe hlavně z Eleusíny, z Cherchel a Tralleis. Od klasické doby se setkáváme také s umisťováním těchto suportů v různých kontextech, ať už v architektuře (např. divadla) nebo v drobnějším umění (např. zrcadla). Římské umění tvarové varianty těchto prvků příliš nerozvíjí, spíše volně přejímá či častěji kopíruje oblíbené typy (Augustovo forum, Hadriánova villa v Tivoli).

Vědomě z Vitruvia vychází až italští architekti raného quattrocenta. Tradice zprostředkovaná italskými umělci se u nás nejprve uplatňuje mimo Prahu a v celé renesanci nalezneme figurální suporty spíše mimo českou metropoli. Tyto jsem zachytil pro postižení kontinuity celého vývoje. V Praze najdeme první atlanty na „Zpívající“ fontáně sestavené r. 1571 před Královským letohrádkem (Belvederem). Nejstarší hermovky u nás jsou v Kaceřově po r.1557. Další rané suporty, většinou hrubšího provedení nalezneme např. v Nelahozevsi, V České Kamenici či Hostinném, rozšíření na Moravě ilustrují příklady ze Znojma (Goltzovský panský dům) nebo Ivančic (dům pánů z Lipé). Od renesance dále vidíme figurální suporty uplatněné na kašnách a fontánách. Rovněž se můžeme setkat s těmito prvky v malířské (plošné) podobě.

Vliv do Čech příchozích italských architektů přetrvává v době baroka, kdy se atlanti čím dál intenzivněji vzdalují původním, v této době prakticky neznámým starověkým předlohám a přes několikrát zprostředkování tu vznikají tvarově pestré expresivní formy, které mají klíčový vliv i v době 19.století. Vynikající příklady antantů ikonograficky ovlivněných antikou máme v následujících dílech. Kohlova kašna pražského hradu byla vystavěna r.1686 a zdobí ji postavy antických bohů. Motiv gigantomachie známe ze zámku v pražské Troji, kde sousoší u hlavního schodiště vytesali strýc a synovec Heermanové. Od doby vzniku Clam – Gallasova paláce (Braun) se často uplatňuje motiv Héraklů či Herkulů v roli atlantů. Tento motiv má své počátky snad v mýtu, kdy Héraklés drží Atlantovu nebeskou klenbu, zatímco gigant hrdinovi přináší jablka Hesperidek. Ojedinělý příklad atlanta s nebeskou klenbou

(symbolická koule) známe z vstupu do Vrtbovské zahrady. Další atlanti, převážně na palácích, předurčují další vývoj v tom smyslu, že zdůrazňují reprezentativní funkci objektu a stávají se žádanou dekorací, zatímco skutečná podpůrná funkce bývá potlačena. Velké barokní atlanty toho druhu známe např. z Nové mincovny nebo ze slavného Morzinského paláce (Brokof). Sousední Kolovratský palác představuje typ imperiálního orla značné velikosti, který je v 19.století rovněž napodobován. Objevují se i rozměrnější hermovky, které se později objevují ve vysokém počtu (palác Hrzánů z Harasova). V době rekatolizace se v duchovně zabarvených kontextech objevují i tyto prvky, což vedle spíše dekorativních prací na chrámech sv. Mikuláše na Malé Straně a Staroměstském náměstí případ „atlantů“ z Karlova mostu. V brokofských skupinách sv. Františka Xaverského a Sv. Vincence a Prokopa vidíme v pozicích atlantů příslušníky národů, kde byla prováděna misijní činnost, na křesťanství obráceného Žida a Saracéna a také porobeného čerta. Vedle tvarové variability je tento bod klíčový také pro další vývoj, kde v případě některých suportů jen obtížně rozlišujeme, zda se jedná o atlanty či nikoli (naznačené podpírání).

Doba 19. a počátku 20. století přináší vůbec největší rozmach produkce těchto prvků. Věk českého klasicismu reagujícího na barokní a rokokovou dekorativnost téměř žádným ozdobám nepřeje, figurální suporty nevyjímaje. Vedle v 19.století se často uplatňujících romantickým tendencí přináší zásadní zvrát až vědecký či přísný historismus. Novorenesance je kromě renesance italské poučena i archeologickými objevy ve Středomoří, kam se vypravují i někteří čeští umělci. V Praze je založena katedra klasické archeologie a veřejnosti dostupná je sbírka odlitků antických soch. Z předchozí éry přetrvává zprostředkující vliv Vídně (také Berlína, Mnichova...), což dobře dokládá architektura Brna a pak také Prahy. Od 50.let 19.století budované monumentální novorenesanční stavby s oblibou uplatňují motiv karyatid spjatých s iónským řádem. Nejkrásnější příklady známe z interiérů dnešní Akademie věd od Ignáce Ullmana (Hospodárnost a Spořivost od J.V. Myslbeka, 1897) či z budovy dnešní České spořitelny v Rytířské ulici (architekti A. Wiehl a O. Polívka, sochaři F. Hergesel, A. Popp a A. Procházka, 90.léta 19.stol.). Novorenesanční karyatidy většinou věrně zdůrazňují moment podpírání, stejně jako klid postoje a výrazu a neprohýbání se pod neseným břemenem. Přes dobové doplňky (šaty, držené předměty) i lehce modifikovaná gesta můžeme tyto karyatidy označit za klasicky uměřené. Nejtěsněji se antice přiblížily karyatidy z kandelábrů na Hradčanském náměstí, v Loretánské ulici a Dražického náměstí, kde je spojen klasický zjev s moderním materiálem (litina). Erechtheionkorai se značně přiblížily i karyatidy domu čp.1003/2 v Dlážděné ulici. Typizované nájemní domy uplatňují malé figurální suporty jako relativně běžný prvek dekorace fasády (např. Rumunská čp.256/25). Oblíbenost tohoto prvku ilustrují i jeho užití na nábytku či špercích.

Po asanaci části staré Prahy mnoha tvůrcům došlo, že právě baroko je vedle gotiky určující složkou tváře hlavního města. Odtud pramení nevídaná tvarová variabilita a četnost užití novobarokních suportů. Kvalitní práce nezaprou ovlivnění palácovou architekturou typu Clam – Gallasova a Morzinského domu. Vynikající novobarokní, mohutné a expresivní postavy s výraznou muskulaturou nalezneme např. ve Skořepce, ve Voršilské ulici (Valterův palác), na nárožích Staroměstského náměstí a Pařížské třídy i Dlouhé ulice či v domě čp.850/8 na Národní třídě. Bohatý rejstřík gest, expresivita, rozmanité doplňkové prvky, důraz na dekorativnost a pouze zdánlivá

funkce podpěry jsou typickými znaky těchto suportů. Vedle velkých kvalitních prací vidíme i běžnou produkci, která nedosahuje valné úrovně, nicméně stačí pro ozvláštňení fasády (Gorazdova čp.332/20, Šubertova čp.1353/4, Hybernská čp.1006/1 a jiné). Eklektické mísení přelomu 19. a 20.století přináší suporty blízké se převážně barokním, ale ukazuje i nezvyklé kombinace (nahé karyatidy na novogotickém průčelí domu na Masarykově nábřeží). Svěráznou skupinu suportů citující portál Kolovratského paláce představují barokizující orli.

Vyčpělost historismu je rychle nahrazována přírodní inspirací secese. Raná secese uplatňuje opět volný přístup k atlantům a karyatidám, viz např. spolkový a nájemní dům Hlahol na Masarykově nábřeží (postavy v lidových krojích). Zdůrazněn bývá i kosmopolitní charakter Prahy a jeho nových reprezentačních budov (Hlavní nádraží – atlanti na věžích průčelí a zejména světlonoši v průčelí Obecního domu). Jiné, osobité a rozevláté formy nalezneme zejména Pařížské ulici. Po rychlém vyžití florálního stylu se secese v pozdní fázi obrací ke geometrickým prvkům, zjednodušování a další vlně klasicismu. Na české sochařství má po návštěvě Rodinově rozhodující vliv výstava Bourdellova, kdy se objevují požadavky nového „velkého“ umění, razící zásady jednotného dekorativního systému, poučeného především řeckými vzory. Nejde již o přejímání jednotlivých prvků, ale o tvorbu nových ucelených kompozic, které se shodují s klasikou zejména v základních obecných principech. Zde konečně odhalujeme první (a poslední) skutečně „řecké“ atlanty na pražské půdě. Tento přístup vytyčuje Palác vídeňské bankovní jednoty z druhé poloviny první dekády 20.století. Atlanti jsou pevně integrováni do fasády a nevybočují a zároveň nezanikají v střídme dekoraci budovy. Sousední palác Koruna ilustruje obdobný přístup. Další takové atlanty známe z Rašínova nábřeží, ze Šmeralovy ulice či z Libeňské sokolovny. Bourdellovi nejbližší suporty vidíme v průčelí paláce Hvězda. Další vývoj spěje k funkcionalismu a eliminuje jakékoli dekorace. Nejmodernější figurální suporty u nás vidíme vedle Prahy (Ječná čp.1635) v symbolu – světlonošce – Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech.

## Summary

Diploma work „Atlantes and Caryatids in Prague“ deals with tradition, transition, specific development a shape varieties of elements taken from antique architecture – atlantes and caryatids. For deep comprehension of the whole development, first it's necessary show and understand origins and significance of these elements in antiquity itself. It's also shown a first age of copying and imitating of old models. Original caryatids were dancers of Artemis cult in a village called Karyai (Peloponnésos). Placing human figures in architecture is of older date than story of treachery of Karyai's citizens (Vitruvius), from which is derived placing them under an entablature as an expression of a punishment (in place of columns). Further, both stories are merging. E.g. in case of Erechtheionkorai we can speak of placing them for honor. Mythological origins of Atlant is well-known and placing him into architecture is logical. In hellenistic times were made a lot of reminiscences of old statues (copies or rather mixing of different sources) which can be considered as a first large wave of historicism in development of figural supports. We can point out thesauroi of Cnidus and Siphnus in Delphi (the oldest caryatids) and Zeus Temple in Agrigento (the oldest atlantes). The most important classicizing varieties are from Eluesis, Cherchel and Tralleis. We also meet them in environment of architecture (e.g. theatres) or smaller pieces of art (e.g. mirrors). Roman art didn't develop new types but liked to copy the popular ones (Augustus forum Hadrian's villa in Tivoli).

Early quattrocento architects are the first who deliberately let themselves inspire by Vitruvius. A tradition transferred to Bohemia is firstly shown out of Prague and almost all renaissance figural supports are situated in other towns of Bohemia and Moravia. These supports are placed in my work because of being part of the whole development. First atlantes in Prague are on „Singing“ fountain in front of Belveder. The oldest Czech are in Kaceřov castle after 1557. Other early supports we find e.g. in Nelahozeves, Česká Kamenice or Hostinné. Moravian supports are represented by House Goltzovský in Znojmo or House of Lords from Lipá in Ivančice. Since renaissance we can also see atlantes on fountains. We also meet them flat as a work of painters.

Influence of Italian architects having come in Czech country is still crucial in a baroque era that shows atlantes looking more and more differently than the antique patterns but baroque also presents new expressive forms that are influential for 19th century. Great examples of atlantes iconographically inspired by antique are: Kohl Fountain in Prague Castle area with antique gods (1686), gigantomachy at Trója Castle stairway and very influential motif of Hercules of Clam – Gallas palace by famous sculptor Braun. Unique example of Atlás with symbolic space or globe is shown in Vrtbovská Garden. Other representative and decorative baroque atlantes can be visible at palace architecture, e.g. on morzin Palace (by F. Brokof). Near Kolovrat Palace shows an imperial eagle in place of atlant. This type is sometimes imitated in 19th century. We can see large herms (Hrzánský Palace) which are also popular in 19th century. There are also religiously motivated sculptures, like groups of St. Francis Xavier with exotic figures from his missionary travels or St. Vincent and Procopius with Jew, Muslim and a devil. Except a rich variety of shapes, this moment is

important for development because it's sometimes difficult to recognize which statue can be or cannot be considered as an atlant (supporting is not real).

Age of 19th and beginning of 20th century brings the largest amount of these elements and also the most varieties. Czech classicism reacting to baroque and rococo decorative styles is very strict and dislikes except others also atlantes and caryatids. Besides important romantic tendencies, the most important is coming of scientific or strict historicism. Neo-renaissance was taught also by archaeological discoveries in the Mediterranean area, where by the way a few Czech artists went to. There is a university chair of classical archaeology founded in Prague and a collection of antique statues copies is available for Czech public. Vienna and other Austrian and German political and art centres are still very influential. Since 50s of 19th century classicizing caryatids connected with Ionic order are quite popular. The most beautiful ones are from interiors of contemporary Academy of Science (J.V. Myslbek: Thrift and Husbandry, 1897) and Česká spořitelna in Rytířská street (architects A. Wiehl and O. Polívka, sculptors F. Hergesel, A. Popp a A. Procházka). Neo-renaissance caryatids mainly look like being standing still and bearing an entablature, keeping calm face and mild gestures, which are surely connected and inspired by the antique models. The most antique look has figures of standard lamps made from part iron or statues from a facade of house no.1003/2 in Dlážděná street. Widely spread are simplified types like in Rumunská street no.256/25. We can see miniaturized caryatids in the world of furniture or jewels, too.

After a sanitation of an Old Town's part, many architects found that baroque style is very important in Prague. From this opinion sources a largest number of atlantes and caryatids varieties. Some really quality works are mainly influenced by palace architecture (Clam-Gallas, Morzin Palaces etc.). Nice neo-baroque, huge and expressive atlantes we find e.g. in Skořepka, Voršílská street (Valter's Palace), at corners of Old Town Square and Pařížská as well as Dlouhá street or on a house no.850/8 at Národní street. A lot of gestures, expressivity, many different concomitant subjects, pointed-out decorativeness and only a look like supporting are typical for neo-baroque ones. Beside quality work we see also a common production of not so high artistic work, e.g. Gorazdova no.332/20, Šubertova no.1353/4, Hybernská no.1006/1 etc. Eclectic style-mixing at a break of 19th and 20th century shows supports mainly similar as neo-baroque but comes also with a few interesting originals (naked caryatids at neo-gothic house at Masaryk's embankment. A solitary group inspired by Kolovrat Palace presents baroque-like eagle.

Depleted historicism was fastly replaced by fresh air of secession. Early, nature-like secession keeps free dealing with atlantes and caryatids, e.g. Hlahol house on Masaryk's embankment with figures in Czech folk clothes. A metropolitan character of Prague and its new representative buildings had been pointed-out (atlantes of Main Railway Station or light-bearers from Municipal House). Other individually stylized forms could be found in Pařížská street. After pasting blossoms of floral secession a style turns to geometrical elements, simplifying and new wave of classicism. Czech sculpture is after Rodin influenced by E.A. Bourdelle who presents requirements of new „high art“. He has a principles of consistent decorative system taught by greek patterns at the first place. New way means not just to copy old elements but to create new entire compositions which is inspired by the classic mainly in the elementary

principles. There we finally see first (and last) really „greek“ atlantes in Prague. This way is first visible at Palace of Vienna Bank Union from 1906-8. Atlantes are fully integrated into facade and are moderate part of complete decorative system. Palace Koruna in a neighbourhood of the latter illustrates similar attitude. Such atlantes can be found at Rašín's embarkment, Šmeral's street or gymnasium at Praha – Libeň. Atlantes at Palace Hvězda are near Bourdelle's style. Forthcoming development leading to functionalism and eliminates any decoration. The most modern figural supports we can see in Ječná street no.1635 and also out of Prague – in a symbol of International Film Festival at Karlovy Vary.

## **Seznam literatury**

### **I. STAROVĚK**

#### **Prameny:**

Athénaios, Deipnosophistae  
Lyncaeus (zlomek dramatu)  
Pausániás, Periégésis Hellados  
Sextus Empeiricus (zlomky)  
Sofoklés, Aiás  
Vitruvius, De architectura libri decem

#### **Použitá literatura:**

Boardman, J., Greek Sculpture – The Archaic Period  
Boardman, J., Greek Sculpture – The Classical Period  
Burkert, W., Greek Religion, Cambridge, Mass., 1985  
Graves, R., Řecké mýty, Praha 1982  
Haspels, C.H.E., Attic Black-figured Lekythoi, Paris 1936  
Hersey, G., Lost Meaning of Classical Architecture, Cambridge, Mass., 1988  
Junker, I., Griechische Vasen, Stuttgart 1978  
Karakasi, K., Archaische Koren, München, 2001  
Kerényi, K., Mytologie Řeků I: Příběhy bohů a lidí, Praha 1996  
Kol. aut., Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Berlin 1988  
Lexicon Iconographicum Mythologie Classicae  
Lullies, R., Griechische Kunstwerke: Sammlung Ludwig, Kassel; eine Auswahl, Dusseldorf 1968  
Ondřejová, I., Význam šperku ve starověkých společnostech, *in*: Studia Hercynia IV, Praeae 2000  
Richter, G.M.A., Korai, London 1968  
Richter, G.M.A., The Sculpture and Sculptors of the Greeks, London 1930  
Ridgway, R.S., Hellenistic Sculpture III, The Styles of ca.100 – 31 B.C., Wisconsin 2002  
Stibbe, C.M., Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr., Munich 1972  
Tragicorum Graecorum fragmenta. Ed. Augustus Nauck, Leipzig: B. G. Teubner, 1889  
Trendall, A.D., The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Oxford 1967

#### **Další literatura (podle Ridgway, HS III):**

Clinton, K., Myth and Cult: The Iconography of Eleusinian Mysteries, Stockholm 1992  
Clinton, K., Eleusis and The Romans: Late Republic to Marcus Aurelius, Hoff and Rotroff, 1997

Miles, M., *The City of Eleusinion: The Athenian Agora 31* (American School of Classical Studies, Princeton 1998)

Özgan, R., *Die griechischen und römischen Skulpturen aus Tralleis* (Asia Minor Studien 15, Bonn, 1995)

Palagia, O., „A Classical Variant of the Corinth/Mocenigo Goddess: Demeter/Kore or Athena?“, *BSA* 84, 323 – 31, 1989

## **II. RENESANCE**

### **Použitá literatura:**

Denkstein, V., *Lapidárium Národního musea*, Praha 1958

Ederer, A., Uxa, J., *Pražské kašny a fontány*, Praha 2004

Herout, J., *Staletí kolem nás*, 5.vyd., Praha a Litomyšl 2001

Hersey, G., *Lost Meaning of Classical Architecture*, Cambridge, Mass., 1988

Panofsky, Erwin, *The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II.*, in: *Art Bulletin*, 19, 1937

Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze*, Praha 1986

Šamánková, Eva, *Architektura české renesance*, Praha 1961

Velc, F., *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese slanském*, Praha 1904

### **Pramen:**

Palladio, A., *Čtyři knihy o architektuře*, Benátky 1570, přel. L. Macková, Praha 1958

### **Další literatura a pramen:**

*Bonner Jahrbücher*, 120, 1911

De Tolnay, Charles, *The Tomb of Julius II.*, Princeton, 1954

Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, I, ed. Corrado Maltese, Milan, 1967

Noack, F., *Triumph und Triumphbogen*, *Vorträge der Bibliothek Wartburg*, 1928

O. Vaňková-Frejková, *Zámek Nelahozeves - Poklady národního umění v Čechách a na Moravě* (svazek 64), Praha 1946

## **III. BAROKO**

### **Použitá literatura:**

Blažíček, O. J., *Ferdinand Brokof*, Praha 1976

Ederer, A., Uxa, J., *Pražské kašny a fontány*, Praha 2004

Kořán, I., *Braunové*, Praha 1999

Kotalík, J.T. a kol., *Architektura barokní*, Praha 2001  
Neumann, J., *Český barok*, 2.vyd., Praha 1974  
Preiss, Pavel, *Italští umělci v Praze*, Panorama, Praha 1986  
Staňková, J., Štursa, J., Voděra, S., *Pražská architektura*, Praha 1991  
Vlček, P. a kol., *Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov*, Praha 1996  
Vlček, P. a kol., *Umělecké památky Prahy – Malá Strana*, Praha 1999  
Vlček, P. a kol., *Umělecké památky Prahy – Pražský hrad, Hradčany*, Praha 2000  
Vlček, P., Havlová, E., *Praha 1610-1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998

#### **IV. HISTORISMY 19. STOLETÍ**

##### **Použitá literatura**

Baťková, R. a kol., *Umělecké památky Prahy – Nové Město a Vyšehrad*, Praha 1998  
Benešová, M., *Česká architektura v proměnách dvou století*, Praha 1984  
Boardman, J., *Greek Sculpture – The Archaic Period*, London 1978  
Boardman, J., *Greek Sculpture – The Classical Period*, London 1985  
Bouzek, J., *The Neo-Renaissance in the individual countries of the Danubian empire and the Classical tradition*, in: *Studia Hercynia III*, Praha 1999  
Dvořáková, Z., *Josef Václav Myslbek*, Praha 1979  
Hájek, V., *Architektura – klíč k architektonickým slohům*, Praha 2000  
Karakasi, K., *Archaische Koren*, München, 2001  
Kol.aut., *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Berlin 1988  
Ledvinka, V., Mráz, B., Vlnas, V., *Pražské paláce*, Praha 1995  
Líbal, P. *Griechenland oder Rom?*, in: *Studia Hercynia III*, Praha 1999  
Matějček, A., Wirth, Z., *Česká architektura 1800-1920*, Praha 1922  
Poche, E. a kol., *Praha na úsvitu nových dějin*, Praha 1988  
Poche, E. a kol., *Praha národního probuzení*, Praha 1980  
Poche, E., Preiss, P., *Pražské paláce*, 2.vyd., Praha 1978  
Raeburn, M. a kol., *Dějiny architektury*, Praha 1993  
Richter, G.M.A., *Korai*, London 1968  
Staňková, J., Pechar, J., *Tisíciletý vývoj architektury*, 3.vyd., Praha 1989  
Staňková, J., Štursa, J., Voděra, S., *Pražská architektura*, Praha 1991  
Srový, B. a kol., *Architektura – svědectví dob*, Praha 1974  
Vlček, P. a kol., *Umělecké památky Prahy, Staré Město*, Praha 1996  
Zatloukal, P., *Architektura 19.století*, Praha 2001

##### **Citace z beletrie**

Neruda, J., *Svatováclavská mše (1876), Povídky malostranské*, in: *Jan Neruda, Obrazy ze života*, editoři Bohumil Svozil a Jarmila Víšková, Praha 1981

## V. SECESE A 20. STOLETÍ

### Použitá literatura

- Bařková, R. a kol., Umělecké památky Prahy – Nové město, Vyšehrad, Praha 1998  
Benešová, M., Česká architektura v proměnách dvou století, Praha 1984  
Brožová, M., Hebler, A., Scarler, C., Praha, průchody a pasáže, Praha 1997  
Haas, F., Architektura 20.století, 3.vyd., Praha 1983  
Kol. aut., Město a jeho dům. Kapitoly ze stoleté historie Obecního domu hlavního města Prahy (1901-2001), Praha 2002  
Kol.aut., Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 (IV/1), Praha 1998  
Líbal, P., Griechisch-archaische Inspirationsquellen in der tschechischen Bauplastik am Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Studia Hercynia vol. VIII, Praha 2004  
Lukeš, Z., Architektura 20.století, Praha 2001  
Novotný, J.A., Novák, J., Vojta Sucharda, český sochař, Praha-Nová Paka 1978  
Poche, E. a kol., Praha našeho věku, Praha 1978  
Poche, E., Preiss, P., Pražské paláce, 2.vyd., Praha 1978  
Srový, B. a kol., Architektura – svědectví dob, Praha 1974  
Vlček, P. a kol., Umělecké památky Prahy – Pražský hrad, Hradčany, Praha 2000  
Vlček, P. a kol., Umělecké památky Prahy – Staré Město, Josefov, Praha 1996  
Vlček, T., Praha 1900, Praha 1986  
Wittlich, P., Česká secese, 2.vyd., Praha 2000  
Wittlich, P., České sochařství ve 20.století, Praha 1978  
Wittlich, P., Sochařství české secese, Praha 2000

## Seznam příloh (CD)

Přílohy (fotografie) k mé diplomové práci jsou uloženy na přiloženém CD. Jednotlivé fotografie a několik dalších obrázků je přehledně roztríděno do složek podle pěti hlavních částí práce (starověk, renesance, baroko, historismy 19.století, secese a 20.století), ve které naleznete abecedně seřazené podsložky s fotografiemi jednotlivých staveb a některé samostatné fotografie. Orientace ve složkách je snadná, jsou nazvány buď přímo jménem objektu (např. Chrám sv. Mikuláše – Malostranské náměstí), označením ulice a čísla popisného (např. Pařížská čp.119-14) nebo dle umístění (např. Nároží Dlouhé a Starom. náměstí čp.609).

Pro úplnost uvádím úplný seznam příloh (jednotlivé fotografie a složky):

### I. Starověk

*Jednotlivé fotografie:*

Atlás Farnese

Bucchero 1

Bucchero 2

Delfy – vyznačené pokladnice (mapka)

Erechtheionkorai

Hadriánova villa – Canopus

Lampa z Velkého Řecka, 7.stol. př.Kr.

Podstavec zrcadla, Locri, 5.stol. př.Kr.

Řecké zrcadlo, 5.stol. př.Kr.

Suport patéry, Řecko, 5.stol. př.Kr.

Sveštari – hrobka

### II. Renesance

*Složky:*

Bučovice

Kaceřov

Nelahozeves

Valdštejnská zahrada – kašna

*Jednotlivé fotografie:*

Český Krumlov, Kájovská čp.54, detail renesanční výmalby průčelí s hermovkami a sv.Jakubem

Palladio, A., Čtyři knihy o arch., str.104 - Palác Valmarana (scan)

### III. Baroko

*Složky:*

Clam – Gallasův palác

Chrám sv. Mikuláše - Malostranské náměstí

Chrám sv. Mikuláše - Staroměstské náměstí

Karlův most - sousoší sv. Františka Xaverského

Karlův most - sousoší sv. Vincence a Prokopa

Kohlova kašna

Kolovratský palác

Morzinský palác

Navrátilova čp.674-2  
Nová mincovna  
Palác Hrzánů z Harasova  
Vrtbovská zahrada

#### **IV. Historismy 19. století**

*Složky:*

Akademie věd  
Česká spořitelna - Rytířská ulice  
ČNB Senovážné nám. čp.866-30  
Dlážděná čp.1003-2  
Dlážděná čp.1586-4  
Gorazdova - dům U Hubičky  
Hradební (Řásnovka) čp.1039-27  
I.P. Pavlova čp.1789-5  
Kandelábry (*podsložky* Dražického náměstí, Hradčanské náměstí, Loretánská ulice)  
Kozí čp.858-13  
Lazarská čp.1718-3  
Melantrichova čp.470-8  
Melantrichova čp.1062-6 a 503-19  
Na Poříčí čp.1075-7 (Dělnická úrazová pojišťovna)  
Na Příkopě 850-8  
Národní třída, naproti Tescu  
Nároží Dlouhé a Starom. náměstí čp.609  
Nároží Pařížské a Starom. náměstí čp.934  
Nároží Pařížské a Široké ulice čp.125-16  
Nároží Skořepky a Uhelného trhu, čp. 426-1  
Nároží Široké a Maiselovy čp. 64-12  
Orlí (*podsložky* Karlovy Vary, Okresní soud - Moskevská čp.1163, Kolovratský palác,  
Kozí čp.916-5, Malostranská lékárna, Pařížská čp.1073, Staroměstská mostecká věž,  
Ve Sklípku, Věžeňská čp.913-8, Gorazdova čp.1971, Štupartská čp.746)  
Pařížská čp.1073  
Pařížská čp.1074  
Skořepka čp.422-7  
Slaný, Šultysova čp.603  
Slaný, Velvarská čp.136  
Soukenická čp. 1199-3  
Spálená čp.103  
Staroměstská tržnice  
Školská čp.660-3  
Štěpánská čp.543-3  
U Deklamátorů, Revoluční čp.1963-6  
U Zlaté koruny, Malé náměstí  
Ulice 28.října čp.762-4  
Václavské náměstí čp.835-15

*Jednotlivé fotografie:*

Bolzanova čp.167 (nárožní vížka)  
Břehová čp.208-8  
Hybernská čp.1006-18

Hybernská čp.1011-28  
Václavské nám., u Adamovy lékárny  
Ve Smečkách čp.600-23

## **V. Secese a 20. století**

### *Složky:*

Adamova lékárna, Václavské náměstí  
Břehová čp.209-6  
E.Krásnohorské čp.135-7  
Hlavní nádraží (Wilsonova ulice)  
Hotel Hoffmeister  
Ječná čp.1635-35  
Karlovy Vary, 41. Mezinárodní filmový festival 2006 (Thermal)  
Libeňská sokolovna, Zenklova čp.37-2  
Maiselova čp.38-15  
Nároží Bílkovy a E.Krásnohorské čp.132-4  
Nároží Pařížské a Široké ulice čp.125-16  
Obecní dům  
Palác Hvězda, Václavské náměstí  
Palác Koruna  
Palác vídeňské bankovní jednoty  
Žatecká čp. 41-4

### *Jednotlivé fotografie:*

Auguste Rodin, Cariatide tombée sous la charge lapidaire  
Constantin Brancusi, Karyatida  
Constantin Brancusi, Karyatida - kočka  
Hotel Zlatá Husa  
Pařížská čp.119-14

S výjimkou vyobrazení starověkých suportů a několika dalších fotografií je autorem všech fotografií Jan Čečrdle. Celkový počet obrazových příloh na CD je 431.

## Seznam příloh (vytištěné obrázky)

1. Erechtheiokorai a Canopus Hadriánovy villy v Tivoli
2. Atlás Farnese a řecké zrcadlo z 5.století př. Kr.
3. Lampa (?), Velké Řecko, 7.stol. př.Kr., Louvre a Sveštari – interiér hrobky
4. Hermovka z Kaceřova a hermovky v Nelahozevsi
5. Český Krumlov, Kájovská čp.54 a suporty kašny ve Valdštejnské zahradě
6. Atlanti – Herkulové Clam-Gallasova paláce (variace barokních atlantů)
7. Reliéfy s Héraklem, Clam-Gallasův palác
8. Kohlova kašna: Héraklés a Hermés
9. Morzinský a Kolovratský palác
10. Sousoší sv. Františka Xaverského, Karlův most
11. Vstupní brána Vrtbovské zahrady
12. Spořivost a Hospodárnost, Akademie věd
13. Dlážděná čp.1003/2 a 1586/4
14. Na Příkopě čp.850/8 a nároží Skořepky a Uhelného trhu čp. 426/1
15. Nároží Dlouhé a Starom. nám. čp.609, Melantrichova čp.470 a Skořepka čp.422
16. Pařížská čp.1073 a dům Ve Sklípku čp.64/12 na nároží Široké a Maiselovy (orli)
17. Adamova lékárna, Václavské nám. a Hlavní nádraží
18. Obecní dům, Maiselova čp.38/15 a palác Hvězda
19. Palác Koruna, Palác vídeňské bankovní jednoty, Ječná čp.1635/35 a symbol Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech