

**Univerzita Hradec Králové**

**Filozofická fakulta**

**Historický ústav**

# **Společenská role knoflíku a Jindřich Waldes**

**Disertační práce**

**Autor:** Mgr. et Mgr. Kateřina Hrušková

**Studijní program:** P7105 – Historické vědy

**Studijní obor:** 7105V021 Historie

**Vedoucí práce:** doc. PhDr. Veronika Středová, Ph.D.

**Hradec Králové 2022**



## Zadání disertační práce

<b>Autor:</b>	<b>Mgr. et Mgr. Kateřina Hrušková</b>
Studium:	F19DP0027
Studijní program:	P7105 Historické vědy
Studijní obor:	Historie
<b>Název disertační práce:</b>	<b>Společenská role knoflíku a Jindřich Waldes</b>
Název disertační práce AJ:	Social Role of Buttons and Jindřich Waldes

### Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Tématem disertační práce je knoflík a jeho různé společenské aspekty. Záměr pracovat s knoflíkem jako předmětem vědeckého zkoumání představil na počátku 20. století i pražský továrník a filantrop Jindřich Waldes. Založil vědeckou instituci, která svou činnost zahájila v roce 1916 a jejíž název se postupně ustálil jako Waldesovo muzeum knoflíků a spínadel. Roli výzkumného pracoviště přestala plnit v roce 1919. Muzeum bylo zrušeno v roce 1945. Dodnes je dochována rozsáhlá sbírka knoflíků a spínadel, na jejímž vzniku se Waldes podílel, publikační činnost z prvních let činnosti, ale také nenaplněné výzvy učinit z knoflíků plnohodnotný objekt vědeckého zájmu.

Tato práce je zaměřena na zkoumání knoflíku jako symbolu na oděvu člověku, a to z pohledu vnímání módnosti, z pohledu příslušnosti k určité sociální skupině nebo dle příslušnosti k určité profesi. Částečně tak navazuje na principy Waldesova muzea. Dochovaná sbírka bude užívána jako základní studijní trojrozměrný materiál, který bude z důvodů komparace doplňován předměty z jiných sbírek.

Práce je v obecné rovině zaměřena na knoflíky evropské provenience z období mezi lety 1800? 1930. Analogicky je to především doba, ze které pocházejí předměty ze sbírky Waldesova muzea. Od 18. století také dochází k rozmachu velkosériové výroby módních knoflíků pro širší společenské vrstvy.

Knoflíky spadající do kategorie módní a profesní jsou produktem sériové i průmyslové výroby. Na několika místech v Evropě vznikla průmyslová centra, kde byly vedle jiných výrobků produkovány i knoflíky a tato výroba zaměstnávala tisíce lidí. Jedním z příkladů je výroba knoflíků na Jablonecku, kterou představím skrze historiografický rozbor tohoto fenoménu. Jablonecký průmysl nabízel velmi širokou škálu výrobků z pohledu materiálu, technologií a finálního užití. Proto je skvělým modelovým příkladem knoflíkové produkce.

Knoflík je primárně technickou součástí oděvu. Nelze však popřít, že knoflík umístění na oděvu musí splňovat i jisté estetické parametry. Stává se tak předmětem s komunikační hodnotou. Právě na tuto funkci knoflíku bude zaměřena hlavní část práce. V nejobecnější rovině lze knoflíky rozlišit na módní, lidové, profesní a klubové. Pro všechny je společné to, že jejich nositel jimi svému okolí cosi sděluje, ať už dobrovolně či z povinnosti. U jednotlivých typů lze sledovat různou dynamiku vývoje vzhledu, použitého materiálu, funkční význam na oděvu a význam pro uživatele. Příkladem je sledování výše uvedeného formou komparace módního a lidového knoflíku, které jsou v mnoha ohledech protiklady a zároveň se ovlivňují. Teoretická východiska lze nalézt v díle Jana Mukařovského (teorie znaku, teorie komunikace), Gottfrieda Sempera (teorie uměleckých děl a užitých předmětů, problematika ornamentu), Roberta Muchemleda (vliv elit na lidovou kulturu) nebo Sigmunda Kramera (systém vlivu ? jednotlivce, skupina, stát).

Práce bude zpracována na základě studia dobových materiálů - archiválií, literatury, periodik,

BELLOIR, Véronique. *Déboutonner la mode*. Paris 2015.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, ed. a ZAPLETAL, Tomáš, ed. *Gottfried Semper: věda, průmysl a umění*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2016.

KYBALOVÁ, Ludmila, NOVÝ, Petr a SIRŮČKOVÁ, Šárka. *Jablonecký knoflík*. Jablonec nad Nisou 2007.

MALINOWSKI, Bronislaw. *A Scientific Theory of Culture and other Essays*. New York 1944.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936-1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

DICK, Malcolm, CHINN, Carl. Birmingham: *The Workshop of the World*. Liverpool 2016.

SCHRANKA, Eduard Maria. *Der Knopf*. Vídeň 1917. Nепublikovaný rukopis.

*Zprávy Waldesova musea knoflíků v Praze-Vršovicích: ilustrovaný čtvrtletník*. Praha: Waldesovo museum knoflíků, 1916-1919.

Garantující pracoviště: Historický ústav,  
Filozofická fakulta

Vedoucí práce: doc. PhDr. Veronika Středová, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 24.2.2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem *Společenská role knoflíku a Jindřich Waldes* vypracovala pod dohledem vedoucího disertační práce a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne .....

.....  
Podpis autora práce

*Ráda bych touto cestou poděkovala mé školitelce doc. PhDr. Veronice Středové, Ph.D., za její nesmírnou trpělivost, pomoc i podporu a metodické vedení během celého studia, a zvláště při realizaci této disertační práce. Stejně tak děkuji své rodině a kolegům za podporu a pomoc v průběhu mého doktorského studia.*

## Anotace

HRUŠKOVÁ, KATEŘINA. *Společenská role knoflíku a Jindřich Waldes*. Hradec Králové: Filozofická fakulta, Univerzita Hradec Králové, 2022, s. 205 (219 normostran). Disertační práce.

Knoflík jako jedno ze základních spínadel oděvu na sebe bere celou řadu funkcí. Za funkci primární lze považovat spínání lidského šatu, ale také funkci dekorační. Během 18. století získal knoflík postupně i další funkce, které souvisejí s možností umístit na jeho přední stranu znak ukryvající konkrétní sdělení. Tato disertační práce je zaměřena právě na tuto sekundární funkci knoflíku, která je v rámci této práce definována a rozpracována. Může být využita v různých rovinách komunikace mezi jedincem a knoflíkem, jedince, knoflíkem a dalšími jedinci či společností. Knoflík také může být využit pro označení určité skupiny lidí, které poskytuje určitou identifikaci, a případně také určitou míru anonymity.

V praktické rovině je zde koncept sekundární funkce knoflíku propojen a prezentován na kolekci knoflíků, které pocházejí z dochovaného fondu Waldesova muzea knoflíků a spínadel v Praze-Vršovicích. V rámci provedeného výzkumu je tak možné formou příkladů demonstrovat specifický způsob kategorizace knoflíků, který je odlišný od dosud používaných přístupů.

**Klíčová slova:** Artefakt, George Kubler, identifikace, Jan Mukařovský, Jindřich Waldes, Jan Hofman, knoflík, komunikace, lidový knoflík, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, sekundární funkce knoflíku, uniformní knoflík, vzpomínka, Waldesovo muzeum, znak.

## Annotation

HRUŠKOVÁ, KATEŘINA. *The Social Role of the Button and Heinrich Waldes*. Hradec Králové: Philosophical Faculty, University of Hradec Králové, 2022, 205 pp. (219 standard pages). Doctoral Degree Thesis.

The button, as one of the basic fasteners of clothing, takes on a number of functions. The fastening of the dress can be considered as the primary function, but also the decorative function. During the 18<sup>th</sup> century, the button gradually acquired other functions, which are related to the possibility of placing on its front a sign hiding a specific message. This dissertation is focused on this secondary function of the button, which is defined and developed in this work. It can be used at different levels of communication between the individual and the button, the individual, the button and other individuals or society. The button can also be used to indicate a certain group of people that provides a certain identification and possibly also a certain degree of anonymity.

On a practical level, the concept of the secondary function of the button is connected and presented on a collection of buttons, which comes from the preserved collection of the Waldes Museum of Buttons and Fasteners in Prague-Vršovice. Within the research is thus possible to demonstrate in the form of examples a specific way of categorizing buttons, which is different from the approaches used so far.

**Keywords:** Artifact, communication, folk button, George Kubler, identification, Jan Mukařovský, Jan Hofman, button, Heinrich Waldes, Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou, remembrance, secondary function of the button, symbol, uniform button, Waldes Museum.

<b>Úvod</b>	<b>1</b>
<b>1. Prameny, literatura a možnosti přístupu k tématu</b>	<b>10</b>
<b>1.1. Rozbor pramenů</b>	<b>13</b>
<b>1.2. Odborná literatura</b>	<b>23</b>
<b>1.3. Teoretická východiska výzkumu: metody alternativního nahlížení na Knoflík jako artefakt a nástroj komunikace</b>	<b>33</b>
<b>2. Waldesovo muzeum knoflíků a spínadel</b>	<b>45</b>
<b>2.1. Sbírký obyčejných věcí</b>	<b>48</b>
<b>2.2. Waldes a Hofman</b>	<b>52</b>
<b>3. Knoflíky jako předměty se sekundární funkcí</b>	<b>60</b>
<b>3.1. Knoflík klíčem k identifikaci skupiny</b>	<b>72</b>
<b>3.1.1. Knoflík pro ženy i muže</b>	<b>73</b>
<b>3.1.2. Uniformní knoflík jako součást systému loajality</b>	<b>74</b>
<b>3.1.2.1. Vojenské uniformní knoflíky</b>	<b>92</b>
<b>3.1.2.2. Livřejové knoflíky</b>	<b>98</b>
<b>3.1.2.3. Knoflíky uniforem státní správy a služeb</b>	<b>101</b>
<b>3.1.2.4. Lovecké knoflíky</b>	<b>105</b>
<b>3.1.2.5. Knoflíky „králů americké železnice“</b>	<b>108</b>
<b>3.1.3. Knoflík jako proklamace skupinového názoru</b>	<b>109</b>
<b>3.1.4. Knoflík jako symbol etnické příslušnosti</b>	<b>114</b>
<b>3.2. Knoflík jako upomínkový předmět</b>	<b>128</b>
<b>3.2.1. Vzpomínky na události</b>	<b>132</b>
<b>3.2.2. Významné osobnosti</b>	<b>144</b>
<b>3.2.3. Turistické suvenýry</b>	<b>151</b>
<b>3.2.4. Smuteční knoflíky</b>	<b>157</b>
<b>3.3. Knoflík jako prostor pro umění, hravost a tajemství</b>	<b>161</b>
<b>3.3.1. Monogramy a letopočty</b>	<b>161</b>
<b>3.3.2. Výtvarná tvorba</b>	<b>162</b>
<b>3.3.3. Literatura a divadlo</b>	<b>167</b>
<b>3.4. Knoflík jako předmět autorského designu</b>	<b>171</b>
<b>3.5. Několik poznámek k sekundární funkci knoflíku</b>	<b>179</b>
<b>Závěr</b>	<b>180</b>
<b>Seznam pramenů a literatury</b>	<b>187</b>



## Úvod

Knoflík je jedním ze základních typů šatních spínadel. Nejstarší doložené případy knoflíků jsou spojeny se starověkými kulturami a své místo si v oděvní tvorbě i sériové průmyslové výrobě stabilně drží i dnes. Na oděvu knoflík plní několik funkcí; umožňuje jeho sepnutí a fixaci oděvu na těle a jeho účinnou ochranu před vnějšími vlivy. Knoflíky, které se umísťují na viditelné místo, také oděv zdobí a esteticky dotvářejí, mohou rovněž ovlivnit i jeho tvar a siluetu. Materiály, technika zpracování a výsledný vzhled jsou ovlivněny prostředím, ve kterém knoflík vzniká, a účelem, pro nějž byl vyroben. Knoflík tradičně odrážel společenský statut svého nositele, a to nejen z pohledu provedení, ale i pouze pro jeho vlastnictví. Postupně se knoflíky staly součástí lidového šperku i šperků zdobících šlechtu a příslušníky evropských dvorů. Během 18. století se módní knoflík dostává i mezi měšťany, kde vedle ornamentem zdobeného doplňku nabývá podobu upomínkového předmětu, prostředkem vyjádření určitého názoru nebo skupinové příslušnosti. Svou nezastupitelnou roli získává i v kontextu nejen vojenských uniforem různého typu. Průmyslová revoluce se promítla i do oboru knoflíkářství, neboť díky používání nových materiálů i technologií a vzniku velkých výrobních center se užívání tohoto sortimentu rozšiřuje ve všech společenských vrstvách. V 19. století se knoflík stává předmětem sběratelství, soukromého i institucionálního, a knoflíkům začíná být věnována pozornost z mnoha úhlů pohledu. S tím souvisí i badatelský a sběratelský zájem o tento typ předmětu, přičemž tvůrci prvních sbírek se zaměřovali na lidový knoflík nebo kvalitní uměleckořemeslné výrobky reprezentující jednotlivé specifické evropské lokality.

Vývoj materiálů a technologií, identifikace a třídění dle motivů, hospodářský vývoj vybraných výrobních center, specifické regionální produkce, lidový knoflík, knoflík v kontextu vývoje módy nebo uniformní knoflík, popř. zaměření na identifikaci původů, to jsou nejčastější témata dosud realizovaných výzkumů, od nichž se odvíjejí specifické přístupy k tomuto předmětu. Knoflíku jako kulturně historickému fenoménu se však doposud věnovalo pouze několik

odborných prací. Většina dosud provedených výzkumů byla realizována v zahraničí, kde byla vydána i větší část dostupných titulů. Mezi nimi chybí především syntetické práce. Většina publikovaných prací prezentuje výsledky primárního výzkumu. Svou výpovědní hodnotu má i skutečnost, že mnoho textu napsali a vydali sami sběratelé a sběratelky, což významně ovlivňuje charakter takových publikací. Převažující formou tak je podoba komentovaných katalogů, jež lze využít jako komparativní materiál pro další sběratele. Zaměřují se především na určení, materiál, výrobní technologie, dataci a místo původu, popř. identifikaci motivu, a v některých případech jsou uvedeny i historické okolnosti stojící za vznikem knoflíku. Publikace, které se věnují jednotlivým centrům výroby knoflíku, se naopak zabírají spíše ekonomickou a sociální stránkou věci. Některé v této práci zmíněné tituly se zabývají knoflíkem z hlediska každodennosti, nebo se snaží na toto spínadlo nahlížet v nových souvislostech, např. prostřednictvím jeho role dokumentátora událostí nebo v rovině intimního předmětu. Vždy ale v interpretaci předmětů preferují především výtvarné a řemeslné provedení. Změnu trendu ve vyobrazeních spatřují spíše v rovině proměny módního stylu než v rovině změny role knoflíku v životě člověka a společnosti. Z teoretických přístupů je více rozpracován zejména vliv knoflíku na proměnu módní siluety a jeho nadužívání jako extravagantního doplňku především na konci 18. století. Dosud publikované práce renomovaných historiků i laiků opomíjejí, popř. pouze letmo naznačují téma vztahu mezi člověkem a knoflíkem nad rámec spínadla a módy, který spočívá v záměrném využití knoflíku jako nástroje komunikace, a to jak formou zcela otevřené proklamace, tak formou skryté a nenápadné loajality, vyjádřené nejčastěji knoflíky na manžetách nebo límečku.

Všechny uvedené dosavadní badatelské, a především sběratelské trendy a diskuse mě motivovaly k definování a hlubšímu rozpracování konceptu vnímání knoflíku jako nástroje cílené vizuální komunikace. Svou disertační prací bych proto chtěla upozornit na skutečnost, že se lze knoflíkem zabývat i jinak než v kontextu odívání, módy a technologií a hospodářství.

Ve výběru tématu mě rovněž výrazně ovlivnila moje profese kurátorky sbírek v Muzeu skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, kde mám v odborné péči dvě podsbírký knoflíků. Podsírka *Knoflík*<sup>1</sup> dokumentuje bižuterní výrobu knoflíků na Jablonecku, potažmo v Československu. Druhou je podsírka *Sbírka Waldes-Knoflíky*,<sup>2</sup> která obsahuje objemem významnou část sbírky Waldesova muzea knoflíků a dokumentuje především knoflík evropské provenience ze 17. až první třetiny 20. století. Artefakty, které spravuji jako kurátorka, jsem tak mohla ke svému výzkumu využít jako základnu většiny hmotných pramenů. V souvislosti s uvedenou profesní aktivitou se knoflíkem zabývám dlouhodobě a systematicky jej nahlížím jako součást mnoha kulturních, sociálních i ekonomických kontextů. Vzhledem k tomu, že se knoflíkům věnuji již řadu let, nejsem již zatížena fascinací konkrétními předměty a tato moje pozice mi umožňuje zabývat se knoflíkem v hlubší teoretické rovině zaměřené právě na vývoj jeho sekundárního použití.

Téma disertační práce *Společenská role knoflíku a Jindřich Waldes* je uchopeno ve třech tematicky souvisejících kapitolách. První část práce (*Prameny, literatura a možnosti přístupu k tématu*) si klade za cíl představit pramennou základnu a dosavadní stav bádání a určit teoretická východiska, jež budou v rámci realizovaného výzkumu využita, jejichž prostřednictvím bude možné postihnout tak nehomogenní skupinu artefaktů, jakou knoflíky beze sporu jsou, která zároveň umožní zasadit knoflíky do kontextu komunikační praxe.

Zásadní význam pro můj výzkum měly dvě teorie. První mi zprostředkovala metodická východiska amerického teoretika a historika umění George Kublera (1912–1996), který se ve svém přístupu oproštuje od klasické periodizace evropských dějin umění.<sup>3</sup> Orientuje se na dějiny věcí a pracuje s konceptem poznání lidské minulosti prostřednictvím hmatatelných předmětů. Druhý inspirativní koncept je dílem českého filozofa a estetiky Jana Mukařovského

---

<sup>1</sup> MSB, Sbírka Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, evidenční číslo CES: MSB/002-05-14/255002, podsírka Knoflíky (sig. C).

<sup>2</sup> Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou (dále MSB), Sbírka Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, evidenční číslo CES: MSB/002-05-14/255002, podsírka Waldes–Knoflíky (sig. WK), rejstříkové číslo v seznamu kulturních památek ČR 499 76/ 35-3353

<sup>3</sup> George KUBLER, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*. Praha 2018.

(1891–1975).<sup>4</sup> Jeho strukturalistická teorie neodděluje estetiku od kontextu obyčejných věcí a světa, jež obklopují člověka. Mukařovského postupy lze aplikovat nejen na umění a umělecké předměty, ale také na uměleckořemeslné a uměleckoprůmyslové výrobky. Definuje různé funkce předmětů, které působí na člověka i jeho okolí. Pro výzkum vedoucí ke vzniku této disertační práce je zcela zásadní jeho vymezení *funkce estetické*, vyvolávající emoce, *funkce sdělovací* a *funkce expresivní*, které souvisejí s projevem osobnosti a určitým osobním vyjádřením, jež jsou právě předmětem tohoto výzkumu.

Druhá kapitola (*Waldesovo muzeum knoflíků a spínadel*) se zaměřuje na sběratelské a odborné aktivity Jindřicha Waldese. Waldesův sběratelský zájem nebyl orientován pouze na vytvoření početně obsáhlé a obsahově pestré sbírky, ale jeho nedílnou součástí byla i pozornost věnovaná výzkumu knoflíků v kontextu vývoje lidské společnosti. Knoflík považoval za významný indikátor vývoje konkrétní kultury. Aktivity Jindřicha Waldese, jeho sběratelské nadšení i dostatek finančních prostředků vedly ke vzniku Waldesova muzea knoflíků a spínadel, jehož existence a podoba začaly být záhy ovlivňovány Waldesovou spoluprací s Janem Hofmanem. V rámci kapitoly se proto zaměřuji na postihu podstaty koncepčního rozporu mezi přístupy Jindřicha Waldese a Jana Hofmana, pověřeného mezi lety 1916 a 1919 vedením muzea. Hofman se na rozdíl od Waldese snažil o vytvoření funkční struktury zpracování sbírky a zohledňoval i limity tohoto badatelského materiálu.

Waldesovo muzeum se stalo jedním z příkladů tzv. muzeí obyčejných věcí, která se snažila formou muzejních aktivit prezentovat konkrétní fenomény kultury. Kapitola tak poukazuje na analogické projekty, které se nemusejí nutně zabývat pouze knoflíky, ale jejichž ústřední koncept, motivovaný potřebou zabývat se vývojem společnosti v konkrétní éře, je pro všechny shodný.

Hlavní cíl disertační práce poukázat na jednotlivé typy komunikačních funkcí knoflíků, systematizovat je a objasnit, naplňuje třetí kapitola (*Knoflíky jako předměty se sekundární funkcí*). Nejprve postihuje význam knoflíku pro člověka

---

<sup>4</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ, *Umělecké dílo jako znak – Sémiologie umění*, Praha 2008.

i společnost a poukazuje na nezastupitelnou roli tohoto předmětu nejen v původní funkční rovině, ale také v souvislosti s rituály a zvyky, konvencemi, vnímáním genderu a společenským statutem nositele. Zároveň jsou zde nastíněny možnosti, jak ke knoflíku v rámci takového výzkumu přistupovat, kdy je nutné zohlednit jej v kontextu oděvu a v jakém případě lze od takových souvislostí odhlédnout, přičemž oba tyto přístupy mají své přednosti a svá opodstatnění.

Svůj výzkum jsem založila na preferenci přístupu, kdy je knoflík vnímán jako předmět sám o sobě, tj. bez nutné vazby na oděv, jehož byl součástí, což mi poskytlo možnost zaměřit se pouze na knoflík a studovat ho do nejmenších detailů, a to jako součást vizuální kultury. Zároveň se jednalo o postoj preferovaný v rámci Waldesova muzea. První postoj, tedy studium v kontextu oděvu, preferuji především v souvislosti s uniformním knoflíkem. Do výzkumu nebyly zahrnuty knoflíky, jejichž dominantní funkcí je funkce estetická. Jedná se o knoflíky výlučně ornamentálního charakteru. Součástí mých badatelských strategií bylo vymezení základních typů knoflíků, jimž bude věnována pozornost, a to podle toho, jaké sdělení předávaly a jak v důsledku toho ovlivňovaly vnímání jedince okolím.

První prezentovanou kategorií je *knoflík jako klíč k identifikaci skupiny*. Sem patří knoflíky odrážející *názorové smýšlení nositele*, *knoflíky k lidovému oděvu*, a především pak široká skupina *uniformních knoflíků*, jejichž nošení má na jedince mnohdy velmi zásadní dopad a uvrhuje ho do jisté skupinové anonymity. Dalším zkoumaným typem jsou knoflíky, jejichž funkcí je *uchovávání vzpomínek* a *odkazování k událostem, osobám a místům*, čímž s jedincem i společností komunikují v rovině obecné. Jejich specifickou podkategorií jsou knoflíky smuteční, a to jako součást oficiálního smutku i vzpomínkových akcí. Třetí kategorií jsou knoflíky vymezené jako prostor, který reflektuje vlivy *literatury*, *divadla* a *výtvarné tvorby*. Zde se dobře uplatňuje *autorská designéřská tvorba* a jde o oblast vhodnou pro vyjádření výtvarné exprese. Všechny tři základní kategorie lze vnitřně diferencovat na

specifické podskupiny, jimž věnuji svoji pozornost v samostatných subkapitolách.

Základem pro výzkum vedoucí k napsání této disertační práce byly hmotné prameny, tj. podsírka *Sbírka Waldes-Knoflíky*, která je dnes součástí sbírky *Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou*. V rámci tohoto souboru, jenž náleží do dochovaného sbírkového fondu Waldesova muzea a který spravuje jablonecké muzeum od roku 1973, se nachází reprezentativní kolekce knoflíků, na kterých lze zcela jasně demonstrovat konkrétní příklady knoflíků jako nástroje komunikace. Během výzkumu byla provedena podrobná analýza tohoto celku a bylo identifikováno 1253 kusů knoflíků, které byly roztříděny do třech kategorií podle specifických komunikačních funkcí. V případě potřeby byl tento soubor doplněn exempláři z podsírky *Knoflík*.

Vedle hmotných pramenů byly při výzkumu využity i prameny obrazové a psané, resp. tištěné. V první řadě se jedná o tzv. *Archiv Waldesova muzea*<sup>5</sup>, který obsahuje bohatý komparační obrazový materiál, ale také korespondenci, která dokumentuje komplikovaný vztah mezi Jindřichem Waldesem a Janem Hofmanem.<sup>6</sup> S aktivitami Waldesova muzea, a především budováním jeho kolekce pak souvisejí texty publikované v muzejním periodiku *Zprávy Waldesova muzea*. Pro doplnění dobového kontextu ke vzniku kolekce i jejímu dobovému vnímání je muzejní periodikum *Zprávy Waldesova muzea*.<sup>7</sup>

Z hlediska využití tištěných pramenů byly pro mě zásadní texty publikované sběrateli knoflíků. Prezentují buď výsledky jejich soukromých, tj. neinstitucionálních výzkumů, nebo mají podobu katalogových přehledů, které čtenáře seznamují se soukromými kolekcemi. S ohledem na jejich kvalitu, která je většinou vzdálena požadavkům kladeným na odborné texty a odráží především laický přístup k tématu, byly tyto publikace využity právě jako prameny. Mezi prameny byly dále zařazeny práce pocházející od renomovaných sběratelů a sběratelek i amatérských autorů a autorek, které se tématem

---

<sup>5</sup> MSB, Archiv Waldesova muzea (dále AVM).

<sup>6</sup> Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, Archiv Waldesova muzea, 106 kartonů, nezpracováno.

<sup>7</sup> *Zprávy musea knoflíků / Zprávy Waldesova muzea*, Praha-Vršovice, 1916–1916.

dlouhodobě zabývají a jejichž činnost i výstupy jsou pravidelně oceňovány i citovány odbornou veřejností.

Jedná se především o dosud nejobsáhlejší komentovaný katalog připravený americkými sběratelkami Elizabeth Hughes a Marion Lester *The Big Book of Buttons*.<sup>8</sup> Autorky ve své práci navazují na dříve vydané komentované katalogy. Snaží se jednotlivé skupiny knoflíků nebo i konkrétní knoflíky zařadit do dobového kontextu, nicméně tak jak je to u těchto publikací běžné, nejsou schopny vymanit se z pouhého předkládání faktů. Ačkoli prezentují obsáhlou kolekci knoflíků pouze prostřednictvím obrazového materiálu (fotografií), jejich počín nebyl doposud překonán na poli sběratelském ani v odborné literatuře. I když publikace zcela opomíjí subkategorii lidového knoflíku, poskytla mi cenný materiál pro komparaci se zkoumanými hmotnými artefakty. Publikace navazuje na starší takto koncipované sběratelské publikace menšího rozsahu. Sběratelka Gwen Squire v publikacích prezentujících sbírku v jejím soukromém vlastnictví se velmi detailně zabývá genezí uniformních knoflíků.<sup>9</sup> Podle této autorky byly prvními uniformními knoflíky mimo armádu odkazujícími ke konkrétní pracovní pozici knoflíky loveckých oděvů, které svým konceptem výrazně ovlivnily livreje jako pracovní oděv zaměstnanců šlechty.

Zcela jiné pojetí tématu knoflíku představuje ve své oceňované publikaci britská spisovatelka Nina Edwards. Kniha *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, která zasazuje knoflík do kontextu vybraných životních situací s výrazným emočním nábojem.<sup>10</sup> Edwards se na rozdíl od ostatních autorů vůbec neváže na konkrétní a vzhledem výrazné knoflíky. Zásadní jsou pro ni knoflíky v nejširším možném významu, přičemž sleduje, jak konkrétní lidé používají nebo vnímají knoflík v určitých situacích. Originální pohled na knoflík v kontextu soukromé sbírky přináší dále francouzský sběratel Loïc Allio v *Le Bouton au fil de Temps*.<sup>11</sup> Jeho sbírka je ve světovém měřítku exkluzivní kolekcí. Allio se snaží o širší výklad nejen obsahu, ale také původu motivů na

---

<sup>8</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*. Augusta, Maine 1993.

<sup>9</sup> Gwen SQUIRE, *Buttons. A Guide for Collectors*. London 1972.; TÁŽ, *Livery Buttons. The Pitt Collection*, Pelborough 1976.

<sup>10</sup> Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012.

<sup>11</sup> Loïc ALLIO, *Le Bouton au fil de Temps*, Paříž 2018.

knoflíčích, a to formou dialogu mezi sběratelem a postavou detektiva. Upozorňuje ve své práci na pestrou škálu vlivů, které vzhled knoflíku jako výpovědi o formování motivů užívaných k jeho dekoraci ovlivnily. Zároveň také věnuje pozornost knoflíku jako autorskému dílu, do kterého lze promítnout emoce a potřebu vyjádřit se, stejně jako u jiných forem výtvarného umění.

O sbírku Loïc Allioho se rovněž částečně opírá a nový pohled na knoflík a jeho využití přinesla publikace *Dé-boutonner la mode*, jejíž editorkou je Veronique Belloir.<sup>12</sup> Tato francouzská historička módy je také autorkou jednoho ze stěžejních textů tohoto souboru, kde se zabývá knoflíkem jako předmětem zasahujícím do ženské intimity, který je nejen spínadlem a ozdobou, ale také detailem, jenž významně formuje a dotváří šat, a tím ovlivňuje celkovou prezentaci ženy. Autorem další studie se stal francouzský historik módy Farif Chenoune, domnívající se mj., že vojenská uniforma dává vojákovu potřebnou anonymitu a činí z něj nástroj, do kterého investuje panovník finanční prostředky a státní ideologii za účelem obrany země. Konzervátorka a historička Sophie Motsch se naopak zabývá knoflíkem 18. století v roli *zrcadla času*, a přestože její studii schází výraznější teoretický základ, zabývá se v praxi tím, jak byl knoflík především v poslední třetině 18. století aktivně využíván k reflexi významných událostí.

V českém prostředí je téma knoflíku reflektováno velmi spíše. Vedle dvou publikací vydaných Muzeem skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou s názvem *Jablonecký Knoflík* (2008) a *Sbírka Waldes* (2014), jež přinášejí pohled do konkrétních sbírkových celků, nebyla k tématu dosud v českém prostředí vydána obsáhlejší odborná publikace. Knoflík jako jedno z mnoha dílčích témat zmiňují především publikace věnované dějinám módy a odívání nebo šperku, kde je toto spínadlo zasazeno do výzkumu těchto obsáhlých fenoménů. Nicméně takové texty přinášejí řadu informací o morfologii a základní kategorizaci, způsobu používání a estetického vývoje knoflíku. Mohou tak velmi dobře posloužit jako výchozí platforma pro další bádání.

---

<sup>12</sup> Veronique BELOIR a kol., *Dé-boutonner la mode*, Paříž 2015.



Hlavním cílem disertační práce bude definovat sekundární funkce knoflíků a prokázat je na konkrétních případech. Jako další cíle jsem si stanovila poukázání na odlišné přístupy k fenoménu knoflíků u Jindřicha Waldese a Jana Hofmana, představení knoflíku jako nástroje vizuální komunikace a překročení dosud používaného rámce nahlížení na knoflíky jako pouhá šatní spínadla hodnocená skrze způsob zpracování, kontext oděvní historie nebo hospodářské dějiny.

Obrazové přílohy jsou vloženy do textu průběžně, a to z důvodu přednostního odevzdání disertační práce v elektronické podobě.

## 1. *Prameny, literatura a možnosti přístupu k tématu*

Systematická odborná pozornost se na knoflík a knoflíky v kontextu módy, šperku, uměleckého řemesla, etnografie nebo dokumentace a studia výrobních oborů zaměřuje od devadesátých let 19. století. Sbírký knoflíků, často zaměřené na konkrétní materiály a technologie nebo region, vznikaly ovšem mnohem dříve. Jeden z nejznámějších souborů, kolekce Jamese Luckocka,<sup>13</sup> dnes součást sbírky Birmingham museum, byl vytvořen zřejmě na přelomu 18. a 19. století.<sup>14</sup> Mnoho dodnes existujících soukromých sbírek bylo založeno koncem 19. století.<sup>15</sup> Jindřich Waldes se soukromým sběratelstvím knoflíků zabýval od devadesátých let 19. století<sup>16</sup> a svou sbírku institucionalizoval v roce 1916.

Primárně plní knoflík funkci spínadla. Je tedy funkčním doplňkem oděvu, který může a nemusí mít přidanou estetickou hodnotu. Můžeme jej rovněž vnímat jako uměleckořemeslný výrobek nebo druh užitého umění. Tato disertační práce si klade za cíl překročit obvyklé rámce nahlížení a představit knoflíky prostřednictvím jejich sekundární funkce. Chce sledovat, jakou roli může mít knoflík pro člověka a společnost ve smyslu nosiče určitého sdělení, kdy se knoflík stává nástrojem komunikace a jeho dekorativní lícová část znakem. Sekundární funkci knoflíku lze definovat tak, že knoflík přináší určité sdělení o svém nositeli, ale obsahuje i sdělení pro něj samotného.

Naši pozornost v tomto případě nepoutají knoflíky, jejichž design byl navržen pouze se záměrem spínat nebo spínat a zdobit, ale ty knoflíky, jejichž dekor v sobě ukrývá informaci. V podobném duchu přistupuje Milena Lenderová v knize *Z dějin české každodennosti: život v 19. století*<sup>17</sup> k módě a odívání, když

---

<sup>13</sup> James Luckock (1761–?), klenotník v Birminghamu.

<sup>14</sup> *Button from the Luckock Collection*, dostupné online (<https://www.search.birminghamimages.org.uk/Details.aspx?&ResourceID=4937&PageIndex=2&SearchType=2&ThemeID=24>), [citováno k 1. 2. 2022].

<sup>15</sup> Sběrka Aldeheid, Baroness Edmond de Rothschild, uložena ve Wadesdon Manor, Velká Británie; Sběrka Otto Riedla, dnes součást sbírky Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou; Sběrka Iwana Weiskopfa, dnes součást sbírky Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

<sup>16</sup> Jindřich WALDES, *Moje museum*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 1-2.

<sup>17</sup> Milena LENDEROVÁ – Tomáš JIRÁNEK – Marie MACKOVÁ, *Z dějin české každodennosti: život v 19. století*, Praha 2017.

uvádí: „*Oblečení však žije vztahem ke svému sociálně a věkově určenému nositeli, působí mu radost i starost, je prostředkem komunikace...*“.<sup>18</sup> Postoj, který Lenderová zaujímá k oblečení, lze uplatnit také samostatně na knoflík, a to i mimo optiku dlouhého 19. století. Knoflík odráží společenské zařazení nositele, které se promítá především do materiálu, úrovně jeho zpracování i četnosti výrobku v rámci sérií. V široké škále vzorů lze identifikovat jak ty pro univerzální použití, tak knoflíky speciálně užívané pro mužský/pánský, ženský/dámský nebo také dětský oděv. Lze rovněž pozorovat *imperativ účelnosti*, což se týká uniformních knoflíků. Knoflíky v rámci své sekundární funkce, která přesahuje roli spínadla a oděvního doplňků, prezentují příslušnost člověka k určité skupině, sympatie k ideologii nebo politickému postoji, poukazují na určité kulturní preference, zájmy, životní situace – např. smutek nebo potřebu uchovat vzpomínky.

Knoflík je ovšem třeba nahlížet i jako předmět podléhající módě. Módní hledisko není možné vypustit, protože použité materiály, barevnost a stylizace dekoru jsou vždy aktuálními módními trendy ovlivněny. Některé zde prezentované kategorie, především upomínkové knoflíky nebo knoflíky s politickým motivem, se začaly rozšiřovat ve druhé polovině 18. století, kdy se staly zároveň módním fenoménem. Móda pak ovlivňuje formu nebo genezi a rozšíření některých typů zde prezentovaných knoflíků. Jiné typy námi sledovaných knoflíků, především ty uniformní nebo některé upomínkové, nepodléhají výkyvům trendů tak, jako běžné galanterní zboží. Zároveň můžeme pozorovat jak určité motivy, které byly na knoflík umístěny za účelem konkrétního sdělení, vyjádření či označení, byly později využity pouze jako dekorativní prvek v sériové produkci sezonních výrobků. Příkladem jsou stylizované erby, původně používané na různých uniformních knoflících, kotvy a lana z uniforem námořnictva nebo podkovy a koňské hlavy, používané na knoflících v jezdeckých a loveckých spolcích. Milena Lenderová uvádí, že „*Oděvní móda je forma kolektivního chování, která prochází téměř všemi společnostmi a časy.*“ Obdobné vnímání módy a její vztah k sociální stratifikaci

---

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 108.

společnosti 19. a 20. století v regionech Francie, Velké Británie a USA přináší také starší publikace Diany Crane *Fashion and its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*<sup>19</sup>. V kontextu knoflíků, jejichž nadstavba spočívá v obsahu konkrétního sdělení ukrytého v dekoru, lze sledovat skupiny lidí, kteří dobrovolně i v rámci konvence takové knoflíky nosí. Ty jsou poté znakem této skupiny – kolektivu, za určitých okolností se stávají i módní manýrou.<sup>20</sup>

Předmětem zkoumání této disertační práce v obecné rovině je knoflík, předmět, který je primárně spínadlem, *slouží ke spojení dvou dílů oděvní součástky*,<sup>21</sup> stejně jako jehlice, přezky nebo háčky. Je to tedy *předmět k zapínání oděvu*<sup>22</sup>. Nejstarší zmínky o knoflicích jsou z období přibližně 3000 let př. n. l. v oblasti Mezopotámie, z doby přibližně 2000 let př. n. l. pak ze starověké Číny.<sup>23</sup> Na Evropském kontinentu byly nejstarší exempláře z období 2000 let př. n. l. objeveny v Hrobce orlů (Tomb of Eagles) ve Skotsku.<sup>24</sup> Během staletí se knoflík postupně proměňoval a vyvíjel, již v pozdním středověku získával zdobnost,<sup>25</sup> až se konečně v 18. století stal v podstatě spotřebním zbožím dostupným širokým vrstvám a zároveň získával řadu funkcí, které překračují rámeček spínadla.<sup>26</sup> Právě těmi se výzkum této disertační práce zabývá.

---

<sup>19</sup> Diana CRANE, *Fashion and its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago 2000.

<sup>20</sup> Milena LENDEROVÁ – Tomáš JIRÁNEK – Marie MACKOVÁ, *Z dějin české každodennosti: život v 19. století*. Praha 2017, s. 109.

<sup>21</sup> Alena KŘÍŽOVÁ, *Šperk od antiky po současnost*, Praha 2015, s. 11.

<sup>22</sup> Dana STEHLÍKOVÁ. *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*. Praha 2003, s. 232–233.

<sup>23</sup> Monika FEYFRLÍKOVÁ ČERNÁ, *Móda a odívání v husitské době: materiály, textilní techniky, střihy a návody*, Praha 2020, s. 56.

<sup>24</sup> John W. HEDGES, *Tomb of the Eagles: Death and Life in a Stone Age Tribe*, New Amsterdam 1998, s. 152.

<sup>25</sup> Marian CAMPBELL, *Medieval Jewellery in Europe 1100-1500*, Londýn 2009, s. 42.

<sup>26</sup> Již v antickém Římě, ale také později ve středověku byla u knoflíků důležitá estetická funkce (FEYFRLÍKOVÁ ČERNÁ, 2020, s. 56). Dnes jsou knoflíky vnímány jako běžný galanterní předmět reagující na módní trendy. Módním předmětem se však stávají mnohem dříve, a to přibližně ve 13. století v Itálii, odkud se pak tento trend šíří dále do Evropy. Je to také poprvé, kdy knoflík ovlivňuje a dotváří linii šatu (FRUGONI, 2005, s. 105). Nová forma vypuklých knoflíků s háčkem (tzv. *becchetto*), nikoliv dírkami, se stane módní součástí oděvu zdůrazňující štíhlou ženskou siluetu (FRUGONI, 2005, s. 103). Ty první byly zhotovovány klenotníky a prodávány jako velmi luxusní zboží. Marian Campbell zmiňuje souvislost používání knoflíků mezi štíhlou siluetou ženského i mužského oděvu projevující se již od 14. století (CAMPBELL, 2009, s. 40). Již tehdy kvalita a objem ozdob oděvu značily společenské postavení nositele (CAMPBELL, 2009, s. 40). V 16. století byly např. velmi luxusní knoflíky darovány jako novoroční dar členům londýnského královského

## 1.1. Rozbor pramenů

Jedním ze zásadních pramenných východisek v oblasti sekundárního významu knoflíku pro člověka a společnost se stala kolekce knoflíků z původního fondu Waldesova muzea knoflíků a spínadel, spravovaná od roku 1973 *Muzeem skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou*. Výchozí teoretickou inspirací byly snahy jeho zakladatele Jindřicha Waldese, který se domníval, že knoflíky jsou důležitým a průkazným materiálem odrážejícím kulturní prostředí, ze kterého pocházejí, ve kterém byly vyrobeny. Jím iniciovaná a v mnoha ohledech podporovaná sbírková a vědeckovýzkumná instituce je dnes i v oblasti výzkumu knoflíků a spínadel obecně velmi inspirativní.

Zkoumaný soubor byl vybrán z podsbírky Waldes-knoflíky, která obsahuje 4009 evidenčních jednotek, jež zahrnují módní, lidový a uniformní knoflík evropské a severoamerické provenience z období 17. až první třetiny 20. století. Obsaženy jsou zde i knoflíky a úvazy z vybraných oblastí Asie, především Číny a Japonska a kolekce netsuke. Z tohoto celku byla cíleně vybrána kolekce knoflíků, které mají předpoklady mít přidanou komunikační hodnotu (dále zkoumaný soubor). Zahrnuje tedy knoflíky, jejichž lícová část plní jinou než ryze dekorativní roli. Z hlediska provenience pocházejí knoflíky ve zkoumaném souboru z oblastí západní a střední Evropy, z doby mezi lety 1775–1920. Z pohledu materiálového a technologického zařazení se jedná o výrobky z kovu, skla, plastických hmot, papíru či přírodnin vyrobené technikami v daných obdobích běžně používaných pro malo- a velkosériovou výrobu i zakázkově zhotovené exkluzivity. Jsou to předměty, které ve většině případů nevznikly výhradně jako originály realizované v podobě solitérní zakázky, i když i ty jsou zastoupeny, ale většina byla vyrobena v rámci sérií různého rozsahu. Během výzkumu byl kladen důraz na to, aby do něj byly

---

dvora. Jednalo se o nákladné práce předních klenotníků (FORSYTH, 2013, s. 195). V Ottově slovníku naučném je knoflík zasazen knoflík do kontextu výrobního oboru nebo společenského fenoménu jako je knoflíkářství (heslo Knoflíkářství, 1899, s. 459-461), kroje, nebo různé regionální výroby. Tuto skutečnost si lze vyložit tak, že každý ví, co je knoflík a není potřeba takto běžnou věc vysvětlovat. Na knoflík lze pohlížet i na základě jiných definic, které přesahují jejich elementární funkci. Sally C. Luscomb uvádí, že „knoflík vypráví příběh historie“<sup>26</sup> (LUSCOMB, 1995, s. IX). V duchu myšlenek francouzského sběratele Loïca Allia pak může být „každý nalezený knoflík setkáním či okamžikem radosti, konfrontací či dialogem s jeho autorem a motivem“ (<https://www.gazette-drouot.com/article/loic-allio/27164>, 2. 2. 2022).

zahrnuty pouze ty knoflíky, jež skutečně přinášející určité sdělení a aby byly eliminovány ty exempláře, jež motiv přejala pouze v rámci potřeb velkosériové módní výroby. To se týká především motivů reagujících na nějakou konkrétní událost nebo společenskou změnu. Tam, kde to situace vyžadovala, byly jako příklady využity i předměty mimo zkoumaný soubor a výjimečně i mimo stanovený časový rámec.

Vzhled a design těchto knoflíků je v obecné rovině určován dobovým módním trendem a technickými možnostmi tehdejší výroby. Výtvarné zpracování lze definovat jako specifický typ designu realizovaného jako atypické nebo exkluzivní vzory v rámci běžné a módní produkce, kdy ona atypičnost spočívá ve velmi specifickém požadavku nebo zájmu konkrétních zákazníků. Dalším rysem je také nutná miniaturizace.

Konkrétně se práce zabývá knoflíky, jež identifikují příslušnost člověka k určité sociální skupině, knoflíky, které mají roli upomínkového předmětu, a knoflíky, jež vyjadřují určitý názorový postoj jedince. Tyto uvedené skupiny byly definovány na základě výzkumu sekundárních funkcí knoflíků ve vztahu k člověku. Dosud publikovaná odborná i sběratelská literatura<sup>27</sup> některé dílčí části zde definovaných skupin zmiňuje,<sup>28</sup> a proto byla do jisté míry dodržena již použitá konvence při jejich pojmenování třídění.

Vedle práce se samotným fyzickým materiálem, tj. hmotnými prameny, byla nedílnou součástí výzkumu analýza pramenů psaných, včetně pramenů tištěných. Jejich specifickou skupinou jsou publikační výstupy Waldesova muzea, konkrétně periodikum *Zprávy musea knoflíků / Zprávy Waldesova musea*, které vycházely v letech 1916–1919. Vedle informací o muzejních aktivitách zde byly publikovány odborné texty zaměřené na knoflík i spínadla obecně. Cenným zdrojem informací byl také soubor dochovaných archiválií

---

<sup>27</sup> V rámci této práce jsou publikace sběratelů a poučených laiků vnímány jako pramen.

<sup>28</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, uniformní: s. 662–670, s. 689–782, upomínkové: s. 74–75, s. 673–679, s. 613–614; Gwen SQUIRE, *Buttons. A Guide for Collectors*, London 1972.; TÁŽ, *Livery Buttons. The Pitt Collection*, Pelborough 1976, divadelní: s. 380–392, politické: s. 671–679; Loïc ALLIO, *Le Bouton au fil de Temps*, Paříž 2018, s. 31–130.; Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 98–113.

označovaný jako Archiv Waldesova musea. Jedná se o soubor dokumentů o činnosti této instituce, obrazový materiál k dějinám knoflíků, spínadel a módy v podobě grafických listů a fotografií, ale také dobový denní tisk a oborové časopisy nebo výstřižky z periodik k tématu činnosti Waldesova musea nebo spínadel.

Archiválie jsou upořádány do celkem 116 kartonů. V období mezi lety 1946–1967 byla sbírka a archiválie depozitem Uměleckoprůmyslového musea v Praze (UPM). Národní galerie, do které bylo UPM začleněno, vrátila depozit nástupnickému podniku Waldesovi vršovické firmy, národnímu podniku KOH-I-NOOR. V roce 1973 byly archiválie převezeny společně s většinou dochované sbírky knoflíků, spínadel a textilu, a opět jako depozit umístěny do Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou. Zapůjčení proběhlo po sérii jednání mezi podnikem KOH-I-NOOR, Uměleckoprůmyslovým museem v Praze v roli odborného garanta (dále UPM), Muzeem skla a bižuterie a ONV Jablonec nad Nisou jako jeho zřizovatelem. V roce 1977 byl depozit převeden do majetku muzea. Archiv Waldesova musea není dosud evidován v NAD a je v nezpracovaném stavu. Rámcový obsah kartonů zachycuje pracovní soupis vytvořený v 70. letech 20. století.<sup>29</sup>

Posledním typem pramenů, jež byly pro výzkum využity, je publikační činnost soukromých sběratelů a poučených laiků, sběratelských asociací, patří sem i texty otištěné v oborových časopisech knoflíkářského průmyslu. Tyto publikace jsou určeny jak sběratelům, tak široké čtenářské obci a mají charakter popularizačních publikací. Jejich cílem je ve většině případů skrze bohatou obrazovou přílohu, koncipovanou jako katalog, představit velké množství knoflíků, roztríděných podle konkrétních kategorií (materiály, technologie, motivy, výrobci nebo lokality výroby, účel použití nebo kulturní okruhy) nebo

---

<sup>29</sup> Sbírcce Waldesova musea po jeho zrušení a znárodnění majetku Jindřicha Waldese se věnuje studie: Kateřina HRUŠKOVÁ, *Sbírka Waldes v letech 1946–1977*, *Fontes Nissae* 22 (2), 2021, s. 96–110.

prezentovat konkrétní kategorii, např. knoflíky vojenských uniforem. Tyto publikace mohou obsahovat texty zaměřené na výrobu nebo nošení různých skupin knoflíků, případně různé dobové zajímavosti. Tento typ literatury je typický jednak pro autory z Velké Británie, kde působí sběratelská asociace British Button Society, jednak pro autory z USA a Kanady, kde je v tomto smyslu aktivní National Button Society. Je nutné zdůraznit, že řada sběratelek a sběratelů se věnuje soukromému výzkumu knoflíků, mnohdy velmi specifickým tématům, dlouhodobě a rovněž v té oblasti publikuje formou monografií nebo článků v odborném tisku. Mezi nimi jsou nejvýznamnější publikačními platformami britský Button Lines, vydávaný od roku 1974 a americko-kanadský The National Button Bulletin, vydávaný od roku 1945. Obě periodika se nacházejí na hranici populárního a odborného časopisu. Nejsou recenzovaná, ale přesto obsahují nejednou velmi cenné a kvalitní texty, za kterými stojí dlouhodobý zájem autorů o velmi specifická dílčí témata, celoživotní odborný výzkum a mnohdy i kontinuální publikační činnost, ale také diskuse uvnitř komunity i s externími odborníky.<sup>30</sup> Obě periodika nabízejí bohatou obrazovou přílohu využitelnou ke komparaci studovaného materiálu.

Autoři-sběratelé vnášejí do výzkumu knoflíků specifický pohled zaměřený na intenzivní bádání a identifikaci motivů. Pro výzkum prezentovaný v rámci této disertační práce je právě tento pohled žádoucí a inspirativní. Autoři-sběratelé mívají přístup k dalším soukromým sbírkám obsahujícím exempláře, které se ve veřejných sbírkách neobjevují. Díky jejich publikování tak rozšiřují možný komparační materiál.

První takto koncipovanou publikací byla *The Complete Button Book*<sup>31</sup> autorem Liliane Smith Albert a Kathryn Kent z roku 1949. Představuje typ populárně-

---

<sup>30</sup> S tématem disertační práce souvisejí zejména studie: Carole ADRIAN, *Incredible, Marvelous Fops*, The National Button Bulletin 78 (5), 2019, s. 234-237; TÁŽ, *Spotlight on...Brünhilde, The Warrior Maiden*, The National Button Bulletin 79, 8, 2020, s. 54-58; R. KEITH GOLDEN, *Fit for kings and Queens. Gemstones Buttons 16<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries*, The National Button Bulletin 80, 5, 2021, s. 230-234.; Roger NEEDHAM, *Studs: Part One, Solitaires*, The Button Lines, 164 (1), 2016, s. 16-21.; Ian KELLY, *The Army Chaplain's Department*, The Button Lines, 165 (1), 2017, s. 18-19.; Claire GILCHRIST, *Her Influence on Button Design*, The Button Lines, 35 (2), 1983, s. 9-12.

<sup>31</sup> Liliane SMITH ALBERT – Kathryn KENT, *The Complete Button Book*, New York 1949.



naučné přehledové publikace pro sběratele, která obsahuje tematicky uspořádané celky knoflíků. Tento typ literatury se objevuje od čtyřicátých let 20. století v USA a stále si drží velkou oblibu. Jedná se v podstatě o komentované katalogy pracující se třemi výchozími hledisky pro uspořádání jednotlivých skupin knoflíků. Prvním hlediskem je třídění dle materiálu a jeho zpracování, někdy se zohledněním určitého období nebo regionu (perleťové, skleněné, stříbrné), druhou možností je výtvarný motiv (portréty, zvířata, nebeská tělesa), třetím východiskem jsou specifické sběratelsky oblíbené skupiny, které v sobě kombinují určitou historickou epochu v konkrétním kulturním prostředí (viktoriánské žánrové knoflíky, „austrian tinies“,<sup>32</sup> „lacy buttons“<sup>33</sup>).

Materiál a výrobní technologie v první řadě a výtvarný motiv ve druhé řadě jsou základní klasifikační skupiny pro sběratele knoflíků v zemích Commonwealthu a Severní Ameriky. Knoflíky bývají doprovázeny právě informací o specifikaci materiálu a výrobní technologie, datace a někdy i krátkým textem s charakteristikou skupiny. V případě motivu je pak vedle ikonografie uveden opět krátký doplňující text. Jednotlivé exempláře mohou být doplněny i uvedením ceny konkrétního knoflíku na sběratelském trhu. Specifikem těchto publikací je, že se orientují na knoflík jako na svěbytný artefakt, mnohdy zcela opomíjejí otázku praktického použití konkrétního knoflíku, tedy na jakém oděvu a koho (muže, ženy, dítěte, společenské skupiny) byl nošen. Role spínadla je automaticky přijímána a vlastně upozaděna. Je to typické pro přístup mnoha sběratelů, kteří v podstatě chtějí jen knoflík jako svěbytné umělecké dílo, ideálně netknutý kontaktem s oděvem. Knoflíky ztrácejí svou původní roli spínadla a stávají se uměleckořemeslným výrobkem ve tvaru spínadla, kdy k naplnění oné funkce nemá nikdy dojít. Pro knoflíkářské obory je to v současnosti jedna z cest k přežití, a proto je velmi podporována i u samotných výrobců. Ti vyrábějí knoflíky dle požadavku sběratele a sbírky, nikoliv oděvu a módy. Jde tu v podstatě o druhý život knoflíku.

---

<sup>32</sup> Malé knoflíky z kovu a celuloиду vyráběné na Jablonecku, ale i ve Vídni mezi lety 1890–1910.

<sup>33</sup> Skleněné knoflíky vysoké jakosti vyráběné na Jablonecku od roku 1900.

Publikací tohoto charakteru je celá řada, přičemž dosud nepřekonané je druhé vydání knihy *The Big Book of Buttons* Elizabeth Hughes a Marion Lester, ke kterému se opakovaně obrací i celá řada renomovaných autorů.<sup>34</sup> I když v publikaci převládá tradiční konzervativní katalogový formát, kombinuje katalogovou část s odbornými texty, které vysvětlují specifické aspekty jednotlivých kategorií, především u materiálu. Hlubší kontextuální informace u většiny typů knoflíků neobsahuje, ale pro konečné fyzické určování knoflíků z hlediska původu, a především právě motivu, je díky svému rozsahu zásadním zdrojem. Tato i další starší publikace nám navíc přinášejí informaci o základních kategoriích motivů a používaném názvosloví v současném sběratelském světě.<sup>35</sup> Kategorizace motivů je z pohledu středoevropské praxe výrazně širší, a přináší tak návod, jak motivy vnímat a třídit výrazně podrobněji. Tato i jiné stejně koncipované práce prezentují knoflíky především ze soukromých sbírek, které by jinak nebylo možné zhlédnout. Uvedená publikace byla v rámci této disertační práce využita jednak jako návod k identifikaci některých motivů, ale především jako vzor pro definici vybraných kategorií při třídění zkoumaného souboru. Autorky se sice nezabývají hlubší interpretací knoflíků, ale poskytují vodítko, jak se správné interpretace dobat.

Aktivně publikující soukromí sběratelé pocházejí rovněž z francouzského prostředí, přičemž jejich přístup je více orientován na příběh předmětů a zachycení dobového kontextu jejich vzniku. Příkladem je práce Loïca Allio *Le Bouton au fil de Temps*.<sup>36</sup> Svým pojetím se snaží neustrnout v mezích strohé deskripce a původu předmětu, ale pokouší se zaměřit na dobový kontext vzniku knoflíku a identifikaci motivu, který doprovází příběhem. Allio v publikaci prezentuje knoflíky ze své vlastní sbírky, a to jako výtvarná díla své doby. Důraz na pojetí knoflíku jako autorského díla umocňuje druhá kapitola věnovaná designérům knoflíku. Alliova práce je metodickým vzorem důsledné

---

<sup>34</sup> Elisabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*. Augusta, Maine 1993.

<sup>35</sup> Srovnej: Viviane BECK ERTELL, *The Colorful World of Buttons*, USA 1973.; Dorothy FOSTER BROWN, *Button Parade*, Chicago Ill. 1942.; Grace HORNEY FORD, *The Button Collector's History*, Springfield Mas. 1948.; Alan MEREDITH a kol., *Identifying Buttons*, Chelmsford 1997.; Lilian SMITH ALBERT – Jane FORD ADAMS, *The Button Sampler*, New York 1951.

<sup>36</sup> Loïc ALLIO, *Le Boutons au fil de Temps*. Paříž 2018.; Loïc ALLIO – Hubert DE GIVENCHI, *Bouton*. Paříž 2001.

interpretace dekoru knoflíku a příkladnou ukázkou hledání souvislostí a okolností jeho vzniku. V této rovině byl jeho přístup v rámci disertační práce využit. Na druhou stranu je třeba si kriticky přiznat, že se Allio snaží příběhy hledat za každou cenu a nepřipouští si skutečnost, že existují knoflíky, které interpretovat nejde. To jej nejednou zavádí do situace, kdy v některých případech jsou příběhy knoflíkům spíše vzdálené.

Dalším způsobem, jak lze knoflíky zkoumat a interpretovat, je studium každodennosti knoflíku a jeho představení v různých souvislostech lidského života. Dosud nejpůsobivější sondou do každodennosti knoflíku a vztahu člověka a knoflíku je populární kniha spisovatelky Niny Edwards *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*.<sup>37</sup> Publikace upoutala pozornost v USA i západní Evropě a hodnocena byla velmi kladně. Přestože nejde o text, který by naplňoval požadavky na formální úroveň odborného textu, nelze jej opomenout. Edwards se zaměřila na zachycení deseti různých významů knoflíku v životě člověka. Její přístup je originální v tom, že se nezabývá jen knoflíky, které jsou pouze řemeslně a výtvarně atraktivními, a byly během svého vzniku obohaceny o symboly, jejichž analýza je předmětem této disertace, ale zaměřuje se spíše na knoflík jako součást lidského života. Do svého bádání proto zahrnuje i běžné konfekční knoflíky. Knoflík prezentuje např. v kontextu osobní vzpomínky, sběratelství, pánské módy, smutečního předmětu, erotického významu nebo kvalitního řemeslného výrobku. Při prezentaci těchto jednotlivých témat využívá řetězení různých příběhů a popisů situací, míst nebo předmětů. Za cennou považuji autorčinu sondu do reflexe jednotlivých témat v literatuře a tisku. Její publikace byla pro disertační práci, zejména v kapitolách reflektujících upomínkový knoflík, inspirativní především ve způsobu, jakým autorka hledá vztahy mezi lidmi a knoflíky

Nina Edwards velmi oceňuje pozornost věnovanou dětským knoflíkům, kterým je v literatuře obecně dáno velmi málo prostoru. Zajímavým a inspirativním způsobem také přistupuje k využití knoflíků v umění, ať se jedná o výtvarné umění, literaturu nebo film. Publikace je čtenářsky poutavá

---

<sup>37</sup> Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012.

a přináší řadu informací, které je nicméně obtížně propojit s publikacemi uvedenými autorkou, ať už jde o texty z pera sběratelů nebo renomovaných odborníků. Kniha tedy nesplňuje parametry odborného textu. Informace nejsou dostatečně podložené, ať už archivními prameny, memoárovými texty nebo sekundárními publikacemi, chybí adekvátní poznámkový aparát. Součástí publikace je sice obsáhlý seznam použité literatury, ve většině případů ale není zřejmé, jakým způsobem s tituly autorka nakládala. Text je svým charakterem spíše koláží různých informací, obecně známých faktů, vzpomínek a autorčiných dojmů. Publikace je hodnotná především svou výchozí myšlenkou a zní vyplývající „badatelskou“ otázkou, jak moc jsou knoflíky součástí lidského života? Na druhé straně nelze knize upřít, že dokázala vzbudit zájem o knoflík u laické i odborné veřejnosti.

S Ninou Edwards se tato disertační práce rozchází v tom, že pro autorku je těžištěm její práce prezentace vztahu a vlivu knoflíku na člověka nebo celou společnost. Zaměřuje se tedy vztahy v různých úrovních s důrazem nepřehlédnutelným způsobem kladeným na intimní rovinu. Ke konkrétním příkladům se obrací tam, kde chce tyto vztahy zdůraznit. Knoflíky, které v textu, popř. ve velmi sporé obrazové dokumentaci zmiňuje, mají hodnotu ve vazbě konkrétních kusů ke konkrétní osobě. Disponují tedy hodnotou právě pro určitý obeznámený okruh osob, v tomto případě samozřejmě i čtenářů. Další prezentované knoflíky jsou pak spíše ilustrativním příkladem. Edwards tím upozorňuje na fakt, že osobní vzpomínku mohou reprezentovat i obyčejné věci, pokud byly přítomny nějaké důležité události nebo užívány pro nás důležitou osobou. Tento svůj přístup ke knoflíkům velmi dobře vykresluje v první kapitole knihy, kde představuje mnoho úhlů pohledu na knoflík v euroamerické kultuře s přesahy do jihovýchodní Asie a Ruska.

Tato disertační práce ke knoflíku přistupuje z jiného úhlu pohledu a hledá odlišný typ vztahu mezi knoflíkem a člověkem. Předmětem zkoumání je soubor knoflíků, které se vyznačují tím, že již během jejich výroby, tj. procesu vzniku, získávají určitou funkci, a tím i přidanou hodnotu. Jejich přední strana je zhotovena tak, aby její součástí byl určitý výjev, obraz nebo soubor znaků. Tyto

knoflíky se tak stávají nositelem informace, symbolem. V obecné rovině mohou být interpretovány bez nutnosti vazby na konkrétní osoby. Do určité míry se přístup této disertační práce ztotožňuje s přístupem Niny Edwards, a to v dílčím tématu, kdy se zabýváme knoflíky, které vznikly jako prezentace určité ideje nebo politického názoru. Edwards si všímá toho, že byl tento typ knoflíků vyráběn všemi dostupnými moderními technikami a za použití soudobých módních materiálů. Velkou pozornost věnuje knoflíkům jako součásti politické propagace různých osobností.

Z dílčích témat je v tomto typu literatury nejobsáhleji uchopen uniformní knoflík, a to především díky britským a americkým autorům a sběratelům, mnohdy v jedné osobě. V této oblasti probíhá nepřetržitá výzkumná i publikační činnost, zaměřená především na identifikaci konkrétních vzorů knoflíků, což je i přes určitou monotónnost výstupů velmi náročná a obdivuhodná badatelská práce. Detailně jsou zpracovány především knoflíky zhotovené pro armádu, bezpečnostní a záchranné složky, ale také knoflíky livrejové. Bohatý přehled k tématu přinášejí knihy britské sběratelky Gwen Squire *Button. A guide for collectors*<sup>38</sup> a *Livery Buttons. The Pitt Collection*,<sup>39</sup> která prezentuje světově unikátní sbírku Ronalda Pitta, jež zahrnuje téměř 3000 exemplářů.<sup>40</sup> První publikace se v úvodním textu zabývá nejen vývojem morfologie a užití uniformního knoflíku (armáda, policie, lov), ale také přináší hutný výtah k historii výroby těchto knoflíků ve Velké Británii. Druhá publikace ukazuje, že i toto téma zpracovávané více méně jen s ohledem na identifikaci a dataci symbolu, může být pojato ve větší šíři a v řadě souvislostí. Squire tu zohledňuje specifika výroby livrejových knoflíků, které stejně jako ostatní uniformní knoflíky, patří k těm vůbec nejkvalitnější co do výroby, a navíc zdůrazňuje, že se jedná o autorská díla a chráněné vzory zároveň. Jako jedna z mála autorek se skutečně do hloubky zaměřila na používání a význam livrejí jakožto služebních oděvů, kde je oděv nezbytně s knoflíky propojen.

---

<sup>38</sup> Gwen SQUIRE, *Buttons. A Guide for Collectors*, London 1972.

<sup>39</sup> Gwen SQUIRE, *Livery Buttons. The Pitt Collection*, Pelborough 1976

<sup>40</sup> Tamtéž, s. VII.

Dodnes velmi aktivním autorem je britský sběratel Howard Ripley, který vydal již osm publikací ke knoflíkům ozbrojených složek.<sup>41</sup> U Ripleyho je patrné zaměření výhradně na knoflík, příslušnost, vývoj a význam motivu v kontextu vojenské historie, který není v jeho práci nikdy opomenut. Uniformní knoflíky tvoří rovněž významnou část námi zkoumaného souboru a byla jim věnována zasloužená pozornost i v muzejním periodiku *Zprávy Waldesova muzea*, kde byla otištěna převzatá studie amerického sběratele a odborníka na vojenské knoflíky Richarda D. Stenarda z New Yorku.<sup>42</sup> Krátký, ale informačně hutný text, se zabývá klasifikací knoflíků, organizací americké armády, vzory na knoflíčích, jejich výrobou a obchodem i významnými exempláři. Jako dobový text ukazuje někdejší přístup k tématu uniformních knoflíků, přičemž se ukazuje, že výrazně mladší knihy se svým přístupem nijak zásadně neliší. Ačkoliv z těchto textů nevycházím koncepčně, posloužily mi jako inspirace k celkovému uchopení uniformního knoflíku. Tyto publikace jsou v rámci disertace využity především pro pochopení složitého systému uniformních knoflíků, okolností proměn jejich designu, ale také jako komparační materiál jak pro konkrétní uniformní knoflíky, tak pro identifikaci vzorů, které byly přeneseny do běžné sériové výroby.

Způsoby zkoumání a prezentace výsledků výzkumu ke knoflíkům přelomu 19. a 20. století nám přinášejí především odborné časopisy *Butonia*, s přestávkami vycházel v letech 1892–2003, a v našem prostředí *Zprávy Waldesova muzea*, které vycházely poměrně krátce, v letech 1916–1919, ale dobře modelově prezentují tehdejší přístupy zkoumání knoflíků a zahrnují všechny výše uvedené přístupy. V roce 1954 vyšla v rámci vydavatelské

---

<sup>41</sup> Srovnej: Howard RIPLEY, *Buttons of the British Army. 1855-1970*, London 1971.; TÝŽ, *Police forces of Great Britain and Ireland: their amalgamations and their buttons*. Henley-on-Thames 1983.; TÝŽ, *Rifle volunteer buttons, 1859–1908*, London 1996.; TÝŽ, *Police buttons*, East Grinstead 2000.; TÝŽ, *Yeomanry Buttons, 1830-2000*, London 2005.; TÝŽ, *Scottish, Welsh & Channel Islands infantry militia buttons, 1757-1881*, Epsom 2013.; TÝŽ, *Local Militia buttons*, Surbiton 1994.; Howard RIPLEY, *English infantry militia buttons 1757–1881*. London 2010.

<sup>42</sup> V první uveřejněné části bylo špatně uvedeno jméno autora jako „Richard D. STENARD“. Richard D. STEUART (1880–1951) byl významný sběratelem knoflíků z americké občanské války. Pocházel z Baltimoru. Jeho sbírka je zmiňována i v odborné literatuře.; Richard D. STEUART, *Vojenské knoflíky z americké občanské války. 1. část*, Zprávy muzea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova muzea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 8–12.; TÝŽ, *Vojenské knoflíky z americké občanské války. 2. část*, Zprávy muzea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova muzea knoflíků), 1 (2), 1916, s. 37–39.

činnosti časopisu Butonia ještě monotematická publikace *Der Perlmutter-Knopf* Marcuse Trenkla, koncipovaná v duchu meziválečných přístupů.<sup>43</sup> Dalším vhodným pramenem je dílo Wilhelma Luttera *Die Knopffabrikation* z roku 1907, které je ukázkou dobového přístupu k dokumentaci knoflíku prostřednictvím výrobních technologií.<sup>44</sup> Jejich znalost je nutná pro správnou dataci knoflíku, protože vzor je možné recyklovat, ale použité výrobní postupy a materiály se především na konci 19. století začaly rychle vyvíjet.

## 1.2. Odborná literatura

Odborných publikací, kde se ústředním tématem stává knoflík a jejichž vzniku předchází dlouhodobý výzkum, je poměrně málo. Ve většině případů se jedná o výstup vědeckovýzkumné činnosti zaměřené na sledování určitého fenoménu spojeného s knoflíkem nebo činnosti odvíjející se od zpracování konkrétních sbírkových fondů. Tyto práce splňují obvyklé požadavky kladené na odborné texty.

V českém prostředí byly dosud vydány pouze dvě monotematické publikace, obě vydalo Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou. V roce 2008 to byla kniha *Jablonecký knoflík*, dokumentující fenomén jabloneckého knoflíku prezentovaný na sbírce Muzea skla a bižuterie.<sup>45</sup> Druhá publikace *Sbírka Waldes* z roku 2014 představuje instituci Waldesova muzea a průřez dochovaným fondem.<sup>46</sup> Obě práce mají charakter katalogu. První zahrnuje i ekonomicko-sociální aspekty výroby knoflíků na Jablonecku a kapitulu věnovanou módnímu kontextu.

Absenci tuzemské monotematické literatury částečně kompenzují monografie pracující s knoflíkem jako součástí lidového šperku. Jsou to dvě starší práce Heleny Johnové *Šperk*<sup>47</sup> a Evy Toranové *Šperkárstvo na Slovensku*.<sup>48</sup> Tituly

---

<sup>43</sup> Marcus TRENKL, *Der Perlmutter-Knopf*. Bad Ems 1954.

<sup>44</sup> Wilhelm LUTTER, *Die Knopffabrikation*, Vídeň/Lipsko 1907.

<sup>45</sup> Ludmila KYBALOVÁ – Petr NOVÝ – Šárka SIRUČKOVÁ, *Jablonecký knoflík*, Jablonec nad Nisou 2007.

<sup>46</sup> Kateřina HRUŠKOVÁ, *Sbírka Waldes = Waldes collection = Waldes Sammlung*. Jablonec nad Nisou 2014.

<sup>47</sup> Helena JOHNOVÁ, *Šperk*, Bratislava 1986.

<sup>48</sup> Eva TORANOVÁ, *Šperkárstvo na Slovensku*, Bratislava 1976.

vhodně doplňuje knížka Terézie Balogh-Horváth věnovaná maďarskému lidovému šperku<sup>49</sup>. Johnová jako jedna z mála autorek pracuje s knoflíky jako s naprosto rovnocenným spínadlem a doplňkem. Z hlediska identifikace knoflíků k lokalitě a etniku je třeba k publikacím přistupovat kriticky, neboť ne vždy dostatečně reflektují prolínání kulturních vlivů nebo možnosti importu. Téma lidového knoflíku v českých zemích zpracovala v nedávné době také Alena Křížová v knize *Lidový a zlidovělý šperk v českých zemích*.<sup>50</sup> Křížová poukazuje na použití módní bižuterní produkce pro lidový oděv. Otevírá tak dosud v ostatní tematicky zaměřené literatuře opomíjenou kapitolu, která se zabývá uplatněním sériové velkovýroby pro tradiční lidový oděv. Je to obdobná situace jako u livrejového knoflíku, který je v odborné literatuře primárně prezentován jako jedna z kategorií kovového uniformního knoflíku dekorovaného heraldickým motivem. Přesto tu existuje velká skupina livrejového knoflíku, který odpovídá spíše luxusní módní produkci. Na livrej byl tento módní knoflík umístěn, protože lépe vyhovoval vysokému nároku na dekorativnost livreje jako celku, který vybrané knoflíky, zhotovované stejně jako ty kovové na míru, dotvářejí. V případě průmyslově vyrobených knoflíků je nutné si uvědomit, že na počátku je knoflík navržený vzorkařem v rámci inovace sortimentu. Obchodník prodávající galanterní zboží, bižuterii a podobný sortiment, si tento vzor vybral s ohledem na znalost určitého specifického trhu a klientely, v tomto případě žen z venkovského prostředí a zboží jím úspěšně nabídl. S ohledem na určitou konzervativnost takového prostředí i zákazníků a schopnost výrobců dodávat dlouhodobě stejné zboží, jehož výroba je podmíněna mírou odbytu, se tak může zdát, že postupem času zaujme místo tradičního regionálního vzoru. Takový knoflík si ale může zakoupit i jakýkoliv jiný odběratel a „na druhém konci světa“ jej použít zcela odlišným způsobem. Jak publikace Aleny Křížové, tak níže uvedená publikace Georga J. Kuglera a Moniky Kurznel-Runtschiener *Des Kaisers teure Kleider*<sup>51</sup> se zabývají právě touto obtížně identifikovatelnou kapitolou knoflíku. Bez

---

<sup>49</sup> Terézie BALOGH-HORVÁTH, *Ungarischer volkstümlicher Schmuck*, Budapešť 1983.

<sup>50</sup> Alena KŘÍŽOVÁ, *Lidový a zlidovělý šperk v českých zemích*, Brno 2021.

<sup>51</sup> Georg J. KUGLER – Monica KURZEL-RUNTSCHIENER, *Des Kaisers teure Kleider: Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis ins Zeitalter von Franz Joseph I. und Elisabeth*, Wien 2000.



znalosti příkladů v podobě konkrétního oděvu tak není možné identifikovat tyto knoflíky jako lidové nebo jako livrejové. Přesto tvoří nezanedbatelnou součást tématu. Tato disertační práce na jejich přítomnost pouze upozorňuje, detailně se zabývá těmi exempláři, které je možné určit bez nutného kontextu s oděvem.

Publikace o lidovém šperku mají silnou vazbu k tématu knoflíku jako znaku příslušnosti ke skupině. Prvně dvě zmíněné knihy poukazují na to, že lidový knoflík přejímá typické znaky lidového šperku příznačného pro určitou etnickou skupinu a vhodně se doplňují s další zahraniční literaturou.

Tituly, které výrazně ovlivnily metody výzkumu realizovaného v rámci této disertační práce, pocházejí od zahraničních autorů. Z metodologického hlediska zásadní vliv tak měla kolektivní monografie, jejíž editorkou a spoluautorkou je francouzská kulturní historička Veronique Belloir *Déboutonner la mode*.<sup>52</sup> Na vzniku této publikace spolupracovala mj. se sběratelem Loïcem Allio, jehož soukromá kolekce je dnes začleněna do sbírky pařížského Musée des arts décoratifs, které roku 2015 uspořádalo stejnojmennou výstavu. Publikace, jež byla vydána v této souvislosti, je koncipovaná jako soubor studií, přinášejících různé pohledy na knoflík, a to včetně bohaté obrazové přílohy. Ta se stala důležitým komparačním materiálem pro praktickou část disertační práce. Pohled na knoflík v kontextu vývoje módního oděvu, je nový v tom, že tento předmět není nahlížen jako pouhý doplněk, ale stává se hlavním tématem badatelského zájmu. Publikace se navíc postihuje téměř identické časové rozpětí, jako tato disertační práce a díky orientaci na francouzské prostředí vyvažuje nesporný vliv britského a amerického přístupu k výzkumu knoflíků.

Z metodologického hlediska je zásadní kapitola Sophie Motsch, jež se zabývá knoflíkem jako předmětem, který dokumentuje zásadní milníky 18. století, resp. výrazné události, osobnosti a společenské jevy v očích určité skupiny lidí v rámci určitého kulturního prostoru.<sup>53</sup> Považuje je za předměty, které jsou

---

<sup>52</sup> Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015.

<sup>53</sup> Sophie MOTSCH, Le Bouton au VIII<sup>e</sup> siècle, miroir de temps. in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 94–113.

miniaturami a odrážejí ducha doby. V jejím případě se jedná o Francii 18. století. Ve své práci poukazuje na módní fenomén ve francouzské produkci knoflíků, kdy byl tento drobný, ale dobře viditelný předmět využíván jako oblíbený upomínkový předmět různých událostí a společenských jevů. V jejím textu je patrný obrat ve vnímání knoflíku jako předmětu, který není jen dekorací, ale má svou přidanou výpovědní hodnotu.

„Knoflík o průměru pár centimetrů“ podle autorky „shrnuje estetiku a zvraty moderní doby. Mezi fantazií a inovací nastavuje v průběhu věků malé zrcadlo umělecké tvorbě a dějinám věku osvícení.“<sup>54</sup> Se Sophie Motsch se ztotožňuji v přístupu k analýze knoflíku jak s pohledu řemeslného zpracování, tak rozboru jejich motivu. Knoflíky reprezentují použití všechny v dané době používané uměleckořemeslné techniky, včetně těch méně obvyklých. Obdobným způsobem lze nahlížet i knoflíky produkované v rámci jabloneckého bižuterního průmyslu. V této disertační práci využívám jednak koncept knoflíků, který zcela odráží estetiku i zásadní události doby, ale také přístup ke knoflíku jako předmětu, který je zcela plnohodnotným umělecko-řemeslným předmětem<sup>55</sup>, je srovnatelný s mnoha výrobky řazenými mezi užité umění, ať se už jedná o různé typy nádobí, doplňků nebo textilií. Zásadní je ona komplexnost, knoflíky absorbují všechny dostupné motivy a technologie a prezentují je v miniaturní formě, a tím získávají schopnost zasahovat do užitého umění, dekorace i módy.<sup>56</sup> „Knoflík je mluvčím lidských inovací v oblasti myšlenek i technik“.<sup>57</sup> Jako modelové ukázky vybrala první lety balonem bratrů Montgolfiérových (1783), iniciativa vedoucí ke zrušení otroctví (1785,<sup>58</sup> 1788<sup>59</sup>). Sophie Motsch svou pozornost zaměřuje pouze na specifickou skupinu knoflíků francouzské produkce, kterou tvoří velké dekorativní knoflíky v kovové obroučce se skleněnou vrchní částí. Má neustálou tendenci knoflíky zasazovat až na konec jí vyjmenované škály předmětů denní potřeby, zřejmě proto, aby obhájila právo knoflíků na plnohodnotné posuzování mezi užitým

---

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>58</sup> Claphamova sekta

<sup>59</sup> Société des amis des Noirs

uměním. Její práce nás metodologicky přivádí k tomu, abychom začali výtvarné zpracování knoflíků vnímat jako odraz doby, ať už se jedná o zásadní vynálezy, nové odborné publikace o přírodě, nové ideje nebo určitá výtvarná specifika, která se šíří jako módní manýra.

Druhou, pro tuto disertační práci zásadní studii, zahrnutou do publikace *Déboutonner la mode* napsal francouzský historik módy Farid Chenoune. Ten se ve svém textu zabývá významem vojenské uniformy pro vývoj evropské pánské módy po roce 1800 s důrazem na roli knoflíku jako symbolu řádu a stability společnosti. Zamýšlí se i nad významem uniformního knoflíků pro nositele uniformy i toho, kdo armádu vlastní a používá. Období 19. století nazývá zlatou dobou knoflíků.

Další odbornou publikací, kterou nelze v kontextu daného výzkumu opomenout, je monografie francouzské autorky Thérèse Gandouet s názvem *Boutons*<sup>60</sup> Tato inovativní práce se snaží upozornit na širší dějiny knoflíku v kontextu módy a zároveň se z větší části zabývá stejným obdobím jako tato disertační práce. Navíc v řadě případů pracuje s podobnými knoflíky, které zahrnuje pro tento výzkum vybraný soubor knoflíků, a neopomíná ani ekonomický význam sériové výroby ve francouzském prostředí. Drží se chronologického vývoje knoflíků jako módního předmětu se zaměřením na francouzské prostředí. Pro dobu počínaje 18. stoletím pak zohledňuje vliv společenského klimatu, politiky a zásadních historických událostí na výtvarné zpracování knoflíků. Jako první představuje knoflíky jako prostor pro vyjádření názoru jedince. Tímto přístupem se v podstatě prolíná se Sophie Motsch, a oba texty se tak doplňují.

Omezenou nabídku monotematické literatury lze poměrně zdařile a s úspěchem doplnit publikacemi o historii módy, uniforem nebo šperku, protože s těmito tématy je knoflík spojen a tvoří jeho přirozenou součást. Navíc tyto publikace a vědecké přístupy dávají knoflík do kontextu praktického využití a koexistence s oděvem. Autoři jako Hans Bleckwen, Lydia Edwards, Carl Franklin, Lucy Johnston, Susan North, Claire Wilcox nebo Wilfried Seipel a

---

<sup>60</sup> Thérèse GANDOUET, *Boutons*, Paříž 1984.

Alfried Wieczorek ve svých textech věnují dostatek pozornosti knoflíkům, jak v samotném vědeckém zájmu, tak v obrazové dokumentaci a pro tuto disertaci byly přínosné především v rovině komparačního materiálu. Publikace byly do okruhu odborné literatury zahrnuty především kvůli získání povědomí o možnostech využití knoflíku v různých oděvních a módních kontextech a získání dalšího komparačního materiálu.

S ohledem na skutečnost, že je tato disertační práce časově vymezena lety 1750–1920, byl výběr literatury k dějinám módy zaměřen především na publikace zahrnující toto období. Jedním ze základních titulů je obsáhlé dílo *Fashion History From the 18th to the 20th Century*,<sup>61</sup> připravené kolektivem autorů pod záštitou Kjótského oděvního institutu. Text je koncipován jako chronologický průřez dějinami evropské módy, dokumentovaný na kompletních oděvních modelech, u kterých jsou rovněž zdůrazněny detaily, jako jsou výšivky, aplikace a právě i knoflíky. Zvláště cenná a obsáhlá je v kontextu této práce prezentace módy 18. století, která ukazuje posun knoflíku, od s oděvem splývajícího doplňku, k předmětu s vlastním designem.

Ke knoflíku je rovněž velmi vstřícná i série publikací vydaných Victoria & Albert Museum s názvy *18th-/19th-/20th-century Fashion in Detail*.<sup>62</sup> To samé platí o dvou knihách Lydie Edwards *How to Read a Dress*,<sup>63</sup> která se věnuje významu a vývoji jednotlivých částí ženského a mužského oděvu. Edwards navíc ukazuje další z možných přístupů, jak studovat knoflíky a galanterii, a to nejen prostřednictvím dochovaných trojrozměrných exponátů ve veřejných nebo soukromých sbírkách, ale také pomocí analýzy výtvarných děl, která mnohdy šat zachycují do nejmenších detailů, a to u žen i mužů všech věkových kategorií. Z publikací k dějinám módy jsem rovněž využila obsáhlou tuzemskou edici *Dějiny odívání*, jejíž jednotlivé části, především tituly *Od empíru k druhému rokoku*, *Doba turnýry a secese*, *Od zlatých 20. po Diora*, *Lidové kroje z České*

---

<sup>61</sup> Akiko FUKAI (ed.), *Fashion History from the 18th to the 20th Century*, Kolín nad Rýnem 2019.

<sup>62</sup> Susan NORTH, *18th-century Fashion in Detail*, London 2018.; Lucy JOHNSTON a kol., *19th-century Fashion in Detail*, London 2020.; Claire WILCOX – Valerie D. MENDES, *20th-century Fashion in Detail*, London 2018.

<sup>63</sup> Lydia EDWARDS, *How to Read a Dress. A Guide to Changing Fashion from the 16th to the 20th Century*, London 2018.; Lydia EDWARDS, *How to Read a Suit. A Guide to Changing Men's Fashion from the 17th to the 20th Century*, London 2020.

republiky a *Vojenské odívání* zahrnují i informace ke knoflíku. Z této edice se různou rolí šperků, včetně knoflíků, v životě člověka zabývá ve větším rozsahu publikace Aleny Křížové *Šperk od antiky po současnost*.<sup>64</sup> Vhodnou doplňující publikací, byť se jedná o literaturu encyklopedického rázu, je *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*<sup>65</sup> od Dany Stehlíkové, která mi poskytla ukotvení v některých teoretických otázkách.

Pro studium uniformních knoflíků je rovněž vhodné zaměřit se na literaturu zabývající se uniformami obecně. Knoflíky zde sice často hrají pouze vedlejší roli nebo jsou jen součástí obrazové přílohy, můžeme je nicméně vnímat v kontextu celé vojenské výbavy. Do tématu tak vnáší pohled na nezbytné souvislosti. V případě vojenských uniforem je dostupná řada publikací k uniformám konkrétních armád v různých historických obdobích, která se vztahují ke konkrétním etapám dějin, jako jsou válečné konflikty nebo fáze státního zřízení. Příkladem je publikace Carla Franklina *British Army Uniforms from 1751 to 1783*.<sup>66</sup> Kniha se zabývá uniformami britské armády v době sedmileté války a americké války za nezávislost. Můžeme zde nalézt informace o vývoji tvaru (konstrukce) a vzhledu knoflíku, který byl nejprve jednotný, a teprve po roce 1768 bylo novými pravidly umožněno vzhled knoflíků specifikovat dle jednotlivých pluků<sup>67</sup>. Práce přináší kompletní přehled tehdy užívaných uniforem britské armády včetně všech doplňků, tedy i knoflíků, které tak lze zasadit do celého kontextu oděvu a galanterních a ozdobných částí uniformy. Zobrazení je v podobě přesných detailních ilustrací, což je pro tento typ literatury běžné a v případě kovových knoflíků se složitější ornamentální výzdobou z hlediska identifikace využitelnější než fotografie, ze kterých nemusí být některé detaily tak patrné jako z kresby. Obdobným příkladem i způsobem zpracování takové literatury je čtyřdílné dílo

---

<sup>64</sup> Alena KŘÍŽOVÁ, *Šperk od antiky po současnost* (Dějiny odívání), Praha 2015.

<sup>65</sup> Dana STEHLÍKOVÁ, *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*, Praha 2003.

<sup>66</sup> Carl FRANKLIN, *British Army Uniforms from 1751 to 1783*, Barnsley 2016.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 14.

Hanse Bleckwenna *Die friderizianischen Uniformen: 1753–1786*,<sup>68</sup> které se věnuje uniformám pruské armády v době vlády Fridricha Velikého.

V případě nevojenských uniforem je pro region Předlitavska 19. století a počátku 20. století jedinečná obsáhlá práce autorů Georg J. Kuglera a Moniky Kurzel-Runtschiener *Des Kaisers teure Kleider: Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis ins Zeitalter von Franz Joseph I. und Elisabeth*,<sup>69</sup> která se věnuje služebním oděvům na vídeňském císařském dvoře. Publikace prezentuje livreje, tj. služební oděvy jako trojrozměrný výstup složité služební hierarchie zaměstnanců dvora. Kvalitní obrazová dokumentace prezentuje i širokou škálu livrejových knoflíků, které poukazují na skutečnost, jež není ze sběratelských publikací zřejmá, kdy livrejový knoflík vůbec nemusí obsahovat zjevné identifikační znaky. Jeho vzhled může skutečně pouze doplňovat oděv a může plně odpovídat módnímu knoflíku určitého období. Obdobně kvalitní pohled pro změnu na služební oděv ze sbírek galerie Ermitáž přináší katalog stejnojmenné výstavy *Vysočajšego dvora služiteli. Livrejnyj kostjum konca XIX – načala XX veka v sobranii Ėrmitaža*<sup>70</sup>. K identifikaci livrejových knoflíků, a to jak světských, včetně státní správy, tak církevních je vhodné se orientovat především v heraldice. K tomuto tématu je dostupný dostatek obecné literatury pro všechny světové regiony. Nedostatečně je v literatuře reflektováno téma knoflíků k uniformám zaměstnanců soukromých firem.

Z určitého pohledu je výrazněji zpracován i lidový knoflík, tj. součást lidového kroje a oděvu, který vykazuje v oblasti estetiky, materiálu a zpracování typické znaky pro dané etnikum. I když dosud existuje pouze jediná takto zaměřená monografie, lze využít odbornou literaturu k lidovému šperku, paradoxně méně už k lidovému oděvu. Svým pojetím a rozsahem je výjimečným počinem publikace kulturní historičky a sběratelky knoflíků Jane Perry, spolupracovnice

---

<sup>68</sup> Hans BLECKWENN, *Die friderizianischen Uniformen: 1753–1786 Band 1–4 komplett*, Mainz-Kastel 1984.

<sup>69</sup> Georg J. KUGLER – Monica KURZEL-RUNTSCHIENER. *Des Kaisers teure Kleider: Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis ins Zeitalter von Franz Joseph I. und Elisabeth*, Wien 2000.

<sup>70</sup> Nina I. TARASOVA, *Vysočajšego dvora služiteli. Livrejnyj kostjum konca XIX – načala XX veka v sobranii Ėrmitaža*, Sankt-Peterburg.

Victoria & Albert Museum v Londýně, která je autorkou tamní expozice lidového šperku. Vlastním nákladem vydaná kniha *A Collector's Guide to Peasant Silver Buttons*<sup>71</sup> představuje v podstatě dosud jediné dílo svého druhu, tedy publikaci zaměřenou výhradně na lidový knoflík, v tomto případě zhotovený ze stříbra. Kniha je v podstatě návodem pro snadnou identifikaci lidového knoflíku na základě dominantních vizuálních prvků, jakými jsou tvar, způsob zpracování a výtvarný motiv. Jednotlivé případy jsou provázány s konkrétním obrazovým materiálem, bez kterého není možné téma uchopit. Perry se záměrně neřídí pouze regionem, technikou nebo motivem, ale v jednotlivých kapitolách představuje v podstatě totéž z různých úhlů pohledu. Snad jedinou nevýhodou publikace je nedostatečná reflexe prolínání kulturních vlivů mezi historickými regiony Zalitavska, což je obvyklý nešvar odborných prací k lidové kultuře, psanou autory mimo středoevropskou oblast.

Z publikací k lidovému šperku je zcela zásadním dílem, i když spíše v rovině identifikační pomůcky, obsáhlý soubor obrazových map *Volkerschmuck* z roku 1906,<sup>72</sup> sestavený Martinem Gerlachem. Poskytuje kvalitní obrazový materiál pro identifikaci lidového šperku z hlediska lokality a etnika, a to díky detailnímu zachycení řemeslného a výtvarného zpracování všech forem lidového šperku, včetně knoflíku. Zároveň ukazuje, že knoflík je nedílnou součástí lidového šperku a odívání, která přejímá všechny jeho technologické a dekorativní znaky. Bez znalosti materiálu není možné s tímto tématem pracovat.

Lidovému šperku v evropském regionu se dále věnuje Jane Perry v knize *Traditional Jewellery in Nineteenth-Century Europe*.<sup>73</sup> Publikace je dělena podle jednotlivých regionů, přičemž každá kapitola obsahuje i podkapitola věnovanou knoflíkům. Perry vždy vybírá rozmanité typy tak, aby bylo patrné, že není možné ustrnout v nějakém stereotypu výtvarného ztvárnění a vedle motivu je pro identifikaci knoflíku určující i specifická technologie jeho výroby nebo materiál, které ovlivňují širší souvislosti v rámci podmínek daného

---

<sup>71</sup> Jane Perry, *A Collector's Guide to Peasant Silver Buttons* (vlastní vydání), 2007.

<sup>72</sup> Martin GERLACH, *Volkerschmuck*, Vídeň/Lipsko 1906.

<sup>73</sup> Jane PERRY, *Traditional Jewellery in Nineteenth-Century Europe*, London 2013.

regionu. Řada publikací je regionálně zaměřená. Pro knoflíky ze severoněmecké oblasti je vhodný druhý díl dvousvazkového díla *Tracht und Schmuck in nordischen Raum*<sup>74</sup> věnovaného kroji a šperku po jednotlivých německých regionech. I když je tato kniha místy ideologicky dobově podmíněná, byla vydána v roce 1938, na její odborné etnografické kvalitě to nic nemění. Vhodně ji doplňuje Gisling Ritz a její *Alter Bäuerlicher Schmuck*, prezentující především škálu exponátů z německých muzeí i mimo Bavorsko. Ritz se zde podařilo zachytit souvislosti mezi designem různých předmětů, nejen uměleckých, ale také předmětů denní potřeby.

Tématem, jež není v literatuře výrazněji a obsáhleji uchopeno, jsou upomínkové knoflíky. Výjimkou je práce Sophie Motsch<sup>75</sup>, který se zabývá pouze 18. stoletím ve Francii. Zde uvedené a interpretované knoflíky reflektují významné historické milníky, jako jsou první lety balónem, boj proti otroctví černošské populace nebo Francouzská revoluce v dekoru knoflíků. Zároveň otevírá i téma využití knoflíků pro prezentaci určitého společenského postoje. Stejnému fenoménu se v několika kapitolách věnuje i publikace od Therese Gandouet *Boutons*.<sup>76</sup> Z populární a sběratelské literatury, která je využita v rovině pramenů, je toto téma reflektováno v knize Niny Edwards *On the Button* nebo periodiku *Button Lines*, např. podtéma smutečních či funerálních knoflíků. Konkrétní příklady různých upomínkových knoflíků, ovšem bez odkazu na téma, lze nalézt v publikaci *The Big Book of Buttons*. Jako samostatné celky jsou zde zahrnuty knoflíky s monogramy a knoflíky odkazující na významné historické události, politiku nebo dopravní prostředky.

Z důvodu nedostatečného množství literatury orientované na problematiku upomínkového knoflíku, je třeba zaměřit se na práce osvětlující související nebo nadřazená témata. Jedná se ovšem o témata velmi široká, které zdaleka nesouvisí pouze s předměty spadajícími do kategorie suvenýrů. Zahrnují knoflíky

---

<sup>74</sup> Ernst-Otto THIELE a kol., *Tracht und Schmuck in nordischen Raum*, 2. díl, Berlín 1938.

<sup>75</sup> Sophie MOTSCH, *Le Bouton au VIII<sup>e</sup> siècle, miroir de temps*, in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015.

<sup>76</sup> Therese GANDOUET, *Boutons*, Paříž 1984.



odkazující na události i osoby, a to jak ve všeobecně známé, tak v rovině soukromé, v pozitivním i záporném vyznění.

Dílním tématem jsou tak osobní předměty jako manžetové knoflíky, pro jejichž poznání je cenným zdrojem informací publikace *Precious cufflinks: from Pablo Picasso to James Bond*<sup>77</sup> kolektivu autorů Grasser, Hemmerle a Württemberg. Prezentuje řadu unikátních manžetových knoflíků vyrobených jako osobní, až intimní předměty, upomínajících na významné události v životech panovníků, politiků nebo umělců. Jistou variantou je kniha pak kniha autorů Pizzin a Liaut *Cufflinks*, k níž napsal předmluvu Karl Lagerfeld.<sup>78</sup> Zahnuje ukázky dobové luxusní i malosériové značkové produkce. Rovněž lze využít publikace a přehledové katalogy šperku, protože řada exemplářů tohoto typu knoflíku je zkoumána a prezentována právě v tomto kontextu.

### *1.3. Teoretická východiska výzkumu: metody alternativního nahlížení na knoflík jako artefakt a nástroj komunikace.*

I když se tato disertační práce snaží nepodlehnout dominantnímu stereotypu vnímání knoflíku jako artefaktu, který v kontextu muzejních i soukromých sbírek pozbyl své původní praktické funkce a je uchováván jako uměleckořemeslný výrobek, je nutné si připustit, že propojení s konkrétním oděvem a způsobem praktického nošení není pro výzkum sekundárních funkcí knoflíku tak zásadní a do určité míry se lze od oděvu oprostit. Lpění na kontextu tvořeném oděvem komplikuje také prostá skutečnost, že oděvy, na kterých by se zde zkoumané knoflíky nacházely, nejsou v dostatečné míře k dispozici. Waldesovo muzeum, z jehož sbírky byl vybrán soubor zkoumaný v rámci zde prezentovaného výzkumu, ke knoflíku přistupovalo, aniž by výrazněji zohledňovalo spojení s oděvem, výjimkou byl pouze lidový knoflík lidový, dokumentovaný i prostřednictvím oděvu. Byť se nabízí jako vysvětlení tohoto

---

<sup>77</sup> Walter GRASSER – Franz HEMMERLE – Alexander WÜRTEMBERG, *Kostbare Manschettenknöpfe: von Pablo Picasso bis James Bond = Precious cufflinks : from Pablo Picasso to James Bond*, München 2016.

<sup>78</sup> Bertrand PIZZIN – Jean-Noël LIAUT, *Cufflinks*, New York 2002.

přístupu obtížná skladovatelnost historického textilu, je nutné vzít v potaz, že knoflíky byly často recyklovány a nejpravděpodobnějším důvodem je to, že oděv byl nošen v podstatě do roztrhání a jediné, co z něj zbylo, byly právě knoflíky. Knoflíky mohly být rovněž dárkem, který nemusel být použit.

Knoflík je třeba chápat jako artefakt a předmět denní potřeby. Má promyšlený design, který plní požadavky na vzhled i funkci, ať už se jedná o jednoduché nebo vysoce dekorativní exempláře, malé i velké knoflíky nebo knoflíky určené pro použití na vrchní nebo skryté části oděvu. Jejich vzhled ovlivňuje mnoho faktorů. Vedle aktuálně dostupných materiálů a technologií výroby jsou to požadavky zákazníků, cena, účel, pro který je knoflík vyroben, rychle se měnící módní trendy nebo požadavky specifického trhu. Pojem knoflík tvoří poměrně nehomogenní skupinu zahrnující masově vyráběné sériové výrobky, výrobky spadající do lidového řemesla, umělecko-řemeslně zpracované výrobky i exkluzivity vznikající v jednom kusu nebo jediné sadě. Knoflík patří do kategorie užitého umění. Setkáváme se s ním v mnoha kulturách po celém světě. Mnoho knoflíků tak lze obtížně klasifikovat na základě analogií s dějinami evropského výtvarného umění i obecných módních trendů.

K teoretickému vymezení problému zkoumání takto rozmanitého souboru lze přistoupit např. prostřednictvím metodických východisek amerického teoretika a historika umění George Kublera (1912–1996).<sup>79</sup> Jeho přístup k umění oproštěný od periodizace evropských dějin umění byl v rámci této disertační práce zvolen kvůli Kublerově orientaci na dějiny věcí, a také proto, že si uvědomoval význam uměleckořemeslného zpracování a technologického i výtvarného pojetí předmětů<sup>80</sup>. Uvádí, že lidskou minulost poznáváme pomocí hmatatelných předmětů<sup>81</sup>, tj. výrobků, v našem případě knoflíků. „*Lidské výrobky do sebe vždy vtělují jak užitek, tak i umění v různých složeninách a žádný objekt není myslitelný bez příměsi obou*“<sup>82</sup>. Stejně tak knoflíky v sobě

---

<sup>79</sup> Svou teorii práce s uměním formuloval Kubler v eseji: George KUBLER, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, Praha 2018.

<sup>80</sup> Milena Bartlová, *Čas formy. George Kubler po půl století*, in: George KUBLER, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, Praha 2018, s. 24.

<sup>81</sup> George KUBLER, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, Praha 2018, s. 52.

<sup>82</sup> Tamtéž.

odrážejí účel, pro který byly vyrobeny, nejen roli spínadla, ale i ozdoby nebo právě znaku.

V rámci dějin umění prosazoval Kubler takový postoj, který bude schopen analyzovat artefakt pocházející z jakékoliv kultury<sup>83</sup>, a který se bude orientovat na fyzické předměty, tj. artefakty. Byla to nutná reakce na potřebu pracovat i s uměním původních obyvatel amerického kontinentu. Milena Bartlová v úvodu k českému překladu jeho studie *Tvar času* představuje východiska a interpretaci tohoto díla.<sup>84</sup> Uvádí, že Kubler převzal postoj Henriho Focilona, kdy je třeba brát v potaz *řemeslnou techniku a materiál uměleckého díla*, který ovlivňuje formu artefaktu, tedy jeho tvar. Bartlová dále doplňuje jeho předpoklad názorem, že to, co se nám artefakt snaží sdělit, odhalíme spíše *používáním nežli vciťováním*. Kubler nechtěl artefakty jako předměty hmotné kultury redukovat na jejich fyzickou podstatu. Umělecké dílo definuje *jeho cíl, záměr, úlohu a funkce*, spojuje v sobě účelné řešení problému, v našem případě potřebu sdělit něco skrze motiv knoflíku, ale také komplexní intenci svého tvůrce, který v našem případě ovlivňoval, jak skutečnost prostřednictvím knoflíku sdělit. Pracuje navíc s představou, že primární je vždy objekt, který je pak dále využit v rámci následujících *sériových variací*. To je rovněž typické pro námi sledované předměty, kdy dekory, tj. motivy vytvořené za nějakým konkrétním účelem jsou dále využívány i např. jako odkazy k původnímu jevu nebo i pozbytím znalosti původního záměru jen jako dekorativní prvek. Bartlová rovněž připomíná Kublerův zájem o interdisciplinární přístup,<sup>85</sup> který je v současnosti tolik typický pro moderní muzejní práci s trojrozměrnými předměty.

*Sériové variace* patří k typickým jevům, které lze na knoflicích pozorovat, a to v různých situacích. Může se jednat o původně konkrétní motiv, jakým jsou např. erb, vojenské znaky a označení, náboženský symbol, portrét nebo ornament, které byly postupně převzaty, rozpracovány či zjednodušeny

---

<sup>83</sup> Milena Bartlová, *Čas formy. George Kubler po půl století*, in: George KUBLER, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*. Praha 2018, s. 16.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 13–29.

<sup>85</sup> Tamtéž.

a obvykle přeneseny do módní sériové produkce. Může se také jednat o kopírování motivu původně autorského díla, ať už vzniklo jako solitér nebo série, nebo o levnější variantu původně luxusního výrobku, kdy změna materiálu i výrobního postupu motiv ovlivňuje, obvykle směrem k jeho zjednodušení. Přejímání vzorů, jejich proměna a zároveň i ztráta znalosti motivu, to vše lze pozorovat také na knoflících.

Tento proces je při práci s knoflíky nutné zohledňovat, protože pouze na základě rozklíčování motivu, si nemůžeme být jisti, že se jedná o předmět, který vznikl za účelem sdělení. Mnohé motivy, jejichž původ je zcela záměrný, se staly postupně oblíbenými a módními vzory, v podstatě ornamenty, které pozbyly vnitřní obsah a v opakování nad sebou našitých knoflících mají pouze funkci dekorační. Procesem degradace uměleckořemeslné kvality a ztrátou původní funkce věci, což může zahrnovat i nevhodné nakládání s motivy, se v širším kontextu uměleckého řemesla zabýval již v polovině 19. století právě Gottfried Semper.<sup>86</sup>

V kontextu této disertační práce není tak zásadní Semperova zcela oprávněná kritika úpadku uměleckého řemesla, ale především to, jak definuje problémy konzumu a nadbytku, neustále se zvyšující objem výroby a rizika módního průmyslu, kopírování vzorů a snižování nároků na kvalitu výrobků, které v konečném důsledku ovlivňuje i knoflík a často z něj činí jen ozdobu – nášivku. Trvanlivost věcí jako taková je uzpůsobena jejich módní trvanlivostí. Důležité je zušlechtní zevnějšku předmětu, ne zdokonalení jeho funkce. To se podle Sempera může stát jen tam, kde žije společnost v dostatku a blahobytu. V kontextu zkoumaného a zde prezentovaného souboru můžeme v souladu se Semperovými myšlenkami říci, že mnohé knoflíky vznikají nikoli z potřeby doplnit chybějící spínadla, ale vyrobit snadno měnitelný módní doplněk, jehož aktuálnost a použitelnost skončí buď příchodem nového módního trendu,

---

<sup>86</sup> Gottfried Semper (1803-1879), významným architekt 19. století, teoretik architektury a umění, především historismu, propagátor italské renesance a jejího vyžití v moderní architektuře. Snažil se o vytvoření obecně platné kulturní teorie, kterou prezentoval v rozsáhlém díle *Style in the technical and tectonic arts or Practical aesthetics*. Své myšlenky formuloval v díle *Věda, průmysl a umění*, v češtině vydáno jako publikace: Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ – Tomáš ZAPLETAL, *Gottfried Semper. Věda, průmysl a umění*, Praha 2016.

společenské změny, nebo např. u vojenských uniforem v důsledku proměny státního zřízení.

Semper dále upozorňuje na to, že výrobky uměleckého průmyslu často kopírují a pouze ožívují staré formy. Dotýká se problému neoriginality *nových předmětů*, což vysvětluje tím, že na světě už všechno jednou bylo a pracuje s myšlenkou spirály dějin. To, co je pro nás inovace, je vlastně jiná forma starého. Semper také uvádí, že na průmyslových výrobcích se začaly používat ornamenty, které v sobě spojují tradiční i nové prvky. Tato syntéza je cestou k nové formě. Zde se opět můžeme dotknout problému původu dekoru. Módní průmysl kladl na výrobce knoflíků požadavky na stále nové dekory. Jimi se snadno mohly stát motivy uniformních nebo upomínkových knoflíků v pozměněné podobě, kdy motiv ztrácí svůj původní význam a stává se pouze líbivým ornamentem.

Na podobnou situaci upozorňuje i Kubler, když hovoří o *primárních objektech*, které přirovnává k *prvočísům*, a *replikaci i celý systém replik, reprodukcí, kopií, redukci, přenosů a odvozenin* a zároveň považuje za užitečné *vyšetřit nejprve povahu primárního objektu, z něhož se masa replik odvozuje*.<sup>87</sup> Vytváření replik a orientaci na minulé, tj. historické vzory, vysvětluje jako touhu vracet ke známému. To je nicméně dlouhodobě nemožné a výsledným zvratem je změna – vynález.<sup>88</sup>

Designéři či vzorkaři<sup>89</sup> knoflíků byli až na výjimky v podstatě silně ovlivněni odeznívající i aktuální módou a soudobými společenskými trendy. Jen málo z nich vytvářelo nové vzory a originální díla vyžadující a zároveň umožňující hlubší analýzu. Naopak mnozí přetvářeli dosavadní vzory a stávající motivy. To bylo podmíněno i skutečností, že v sériové výrobě bylo nutné implementovat nové vzory v rámci dlouhodobě používaných technologií. Na druhou stranu právě ona recyklace motivů vyžaduje interpretaci a hledání jejich původu, tak jak to uvádí i Kubler, protože i dnes se na knoflících, ale i textilích objevují, a jejich původ zůstává skryt.

---

<sup>87</sup> George KUBLER, *Tvar času. Poznámky k dějinám věci*, Praha 2018, s. 118.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 120.

<sup>89</sup> Vzorkař je designér bez příslušného akademického vzdělání.

Knoflíky jsou v rámci této disertační práce a v rámci zkoumaného souboru vnímány jako výtvarná díla nebo jejich reprodukce. To jim nelze upřít, protože za každým knoflíkem stojí autor v podobě jeho designéra, vzorkaře či výtvarníka. Recyklace vzoru postupně smazává jeho původní význam a způsobí, že začíná být vnímán jen jako dekorativní prostředek bez hlubšího významu. Hledání jeho původu je plnohodnotnou badatelskou výzvou, která by neměla zůstat bez odezvy. Podle Josefa Krásy je „*dílo...extenze a exprese člověka v sociální sféře, zastupuje autora, a proto není lhostejné, k čemu se používá. ... původní význam nejenže nemůžeme v žádném ohledu ignorovat, ale... je nejlepším významem*“.<sup>90</sup> I užité umění, knoflíky nevyjímaje, využívají designéri jako expresi vlastního názoru, promítají do něj vliv doby a prostředí, ve kterém žijí. Některé předměty musejí naopak striktně splňovat zadání zákazníka, a tak identifikace motivu vyžaduje hlubší studium okolností jeho vzniku. Při interpretaci motivu můžeme dojít k závěru, že se jedná o konkrétní sdělení. Knoflíky jsou v tomto ohledu dobrým příkladem, neboť knoflík z livreje nám říká, kdo je zaměstnavatelem toho, kdo livrej obléká, knoflíky s funerální tematikou označovaly koncem 19. století osoby dodržující smutek, manžetové knoflíčky s portrétem prezidentského kandidáta odhalují politické preference nositele. Budeme-li knoflík vnímat touto optikou, stává se nedílnou součástí našich komunikačních aktivit. V případě takového přístupu, kdy knoflík vnímáme jako komunikující předmět, resp. dílo, lze velmi dobře využít strukturalistický přístup i teorie Jana Mukařovského.

Tato disertační práce pojímá knoflík jako artefakt, který do svého okolí vysílá sdělení. I když je knoflík předmětem trojrozměrným, na své okolí působí ve většině případů jako dvourozměrné umělecké dílo. Pozorovatel vnímá knoflík primárně jako dekor, nezkoumá jeho mechaniku, způsob uchycení, materiál, z jakého je vyroben, ani výrobní technologii. O předmětech ve zkoumaném souboru to platí ve všech případech. Mukařovského koncept uměleckého díla jako znaku, prezentuje dílo jako znak sám o sobě<sup>91</sup>. Znakem je zde myšlena

---

<sup>90</sup> Tereza JOHANIDESOVÁ (ed.), *Skok vysoký Josefa Krásy*, Praha 2019, s. 113.

<sup>91</sup> Rozpracováno v: Jan MUKAŘOVSKÝ, *Umělecké dílo jako znak – Sémiologie umění*, Praha 2008, s. 9–61.

skutečnost vnímaná smysly, tj. našimi smysly. To, co vidíme, tedy naše vnímání, ovlivňuje i to, co o pozorovaném znaku víme. Knoflíky zahrnuté do zkoumaného souboru jsou ve své podstatě uměleckými díly a dle konceptu Jana Mukařovského u nich můžeme identifikovat *praktickou funkci*, ale také *uměleckou* nebo alespoň *výtvarnou intenci*. Jsou výrazně estetickými předměty, ať už v rovině vyvolání líbivosti nebo ve sdělení informace. Stávají se znakem, který přináší sdělení o době, kdy vznikly, o prostředí, ve kterém vznikly, o člověku, který je nosí. Z tohoto důvodu knoflíky, které jsou zcela zbaveny všeho, co by jim přidávalo jakékoli sdělení, jsou tzv. *čisté*, tj. oproštěny sdělení a mají pouze funkci praktickou, nejsou předmětem našeho zájmu.

Mukařovského komunikační teorie je pro tuto disertační práci dobře využitelná, protože neodtrhuje estetiku od kontextu obyčejných věcí a celého světa kolem nás. Vždy se snaží o zařazení do kontextu všeho, co člověka i umělecké dílo obklopuje. Staví na vrchol umění a umělecký předmět, ale domnívám se, že jeho postupy lze rovněž aplikovat na jiné předměty, včetně těch uměleckořemeslných a uměleckoprůmyslových, jako jsou právě spínadla, včetně knoflíků.

Jeho teorie vztahující se k malířství a *obrazu* je tak využitelná i v kontextu užitého umění<sup>92</sup>. Přirozeně ji lze aplikovat na dvourozměrná výtvarná díla, tedy i knoflíky, protože i tyto artefakty *zobrazují věci* a lze u nich identifikovat funkce, se kterými v případě obrazu Mukařovský pracuje. Pro tento výzkum jsou hlavními sledovanými funkcemi *funkce estetická a sdělovací*.<sup>93</sup> Knoflíku ale nelze upřít rovněž *funkci sociální*, a to jak v rovině *sociální diference*, tak v rovině *propagace*. V prvním případě odráží materiál a způsob jeho zpracování sociální status nositele. Používání knoflíků navíc nebylo vždy vyhrazeno všem, do doby jejich postupného masového šíření v 18. století, bylo samotné vlastnictví knoflíku symbolem určitého sociálního postavení. S využitím

---

<sup>92</sup>Uměleckým dílem v roli znaku, a také jeho funkcemi, včetně v této práci využití funkce estetické a sdělovací se Jan Mukařovský zabývá ve svých přednáškách, které jsou publikovány a také komentovány v publikacích: Jan MUKAŘOVSKÝ, *Umělecké dílo jako znak – Sémiologie umění*, Praha 2008.; TÝŽ, *Estetické přednášky II*, Praha 2014. (přednáška *Estetika výtvarného umění. Malířství*)

<sup>93</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ, *Estetické přednášky II*, Praha 2014, s. 106–109.

knoflíku jako nástroje politické propagace v případě druhém se setkáváme od osmdesátých let 18. století, a to jak v Evropě, především v kontextu události Francouzské revoluce, tak v kontextu zvolení George Washingtona první americkým prezidentem r. 1789.

Knoflíky mohou mít rovněž *funkci metafyzickou*, např. v kontextu jejich užití při smutečním obřadu či v době držení smutku nebo jako předmětu, jenž je součástí iniciačních obřadů, ať už se jedná o životní jubileum nebo členství v klubu či spolku. *Funkce estetická*,<sup>94</sup> jejíž hlavní rolí je vyvolání určité emoce, Mukařovský přímo uvádí *estetickou libost*, stojí proti *funkci sdělovací* a *funkci expresivní*,<sup>95</sup> která souvisí s projevem osobnosti a určitým osobním vyjádřením.

Pro náš výzkum je však klíčová *funkce sdělovací*. Jan Mukařovský pojímá umělecké dílo jako autonomní znak, pro který je typická právě funkce sdělovací. Za tzv. znak sdělovací považuje malířský projev.

Malířství pak Mukařovský rozděluje na dvě samostatné kategorie, které se nacházejí v dialektickém vztahu. Jedná se o *malířství ornamentální* a *malířství obrazové*. Obě kategorie jsou dobře dohledatelné i na knoflíku. Ornament je dekorativní<sup>96</sup> a podle Mukařovského musí mít vazbu k ploše, musí ji členit, opakovat se, disponuje *rytmem, symetrií, proporcionalitou, opakovatelností a předmětností*<sup>97</sup>. To platí pro ornament v malířství i jakémkoliv dalším žánru výtvarného umění, tj. pro předměty trojrozměrné i reliéfy. Naopak *obraz* je pro Mukařovského něčím *nepravidelným, nepředmětným, jedinečným a plošným*, a především je *znakem a idiogramem, který sděluje, vztahuje se k věci přímo a má vztah k její struktuře*. Ornament může být rovněž znakem, ale pouze v rovině signálu, ne sdělení. Mukařovský zde patrně využívá svoje pojetí signálu ve vztahu k jazyku, kde signál má jeden konkrétní význam.<sup>98</sup> Zde se musím proti Mukařovskému vymezit. Na příkladu lipových snítek uvádí, že takové zobrazení

---

<sup>94</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ, *Estetické přednášky II*, Praha 2014, s. 108.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 109.

<sup>96</sup> Mukařovský důrazně odlišuje dekorativnost a ornament, přičemž dekorativnost považuje za nadřazenou kategorii, ale zároveň jako automatickou vlastnost ornamentu. Dekorací mohou být různé věci, které se za určitých okolností mohou stát ornamentem. Jan MUKAŘOVSKÝ, *Estetické přednášky II*, Praha 2014, s. 114.

<sup>97</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ, *Estetické přednášky II*, Praha 2014, s. 115-116.

<sup>98</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ, *Umělecké dílo jako znak – Sémiologie umění*, Praha 2008, s. 16.



je ornamentem a signálem<sup>99</sup>. Do takové skupiny by snadno pro svou vrozenou ornamentálnost mohly náležet i erby na uniformním oděvu. Ty ale dle mého soudu, stejně jako uvedená vojenská symbolika přinášejí více detailních informací, a pouze při konkrétním užití, tedy při opakování se jedná o ornament. To na druhou stranu potvrzuje Mukařovského pojetí vztahu mezi obrazem a ornamentem, kdy říká, že „táž věc, týž obraz mohou být jednou ornamentem, jednou znkem“.<sup>100</sup>

Ve svých teoriích se Jan Mukařovský dotýká i problému miniaturizace, který lze dobře využít při interpretaci jednoho ze zásadních výzkumných problémů, jakým je stylizace výtvarného motivu, kdy se prostřednictvím miniaturizace z některých reálných obrazů stává *idiogram*. K této problematice uvádí, že to, zdali je vyobrazení poznatelné nebo nikoli, závisí dodržení dané konvence.<sup>101</sup> Používání idiogramu souvisí s potlačením individuálního vyjádření tvůrce, což opět potvrzuje Mukařovského definici obrazu, jehož znkem je ona individualita. Platí to právě tam, kde se jako motiv používají erby, hesla nebo symboly, kde existuje silný kolektivní konsenzus. Přesto se domnívám, že by tato vyobrazení neměla být vnímána vždy jen jako ornament.

Je ovšem třeba doplnit, že podle zde uvedené teorie se jakákoliv dekorace nebo konkrétní dekorativní motiv může stát při určitém použití ve vazbě na plochu ornamentem, stejně tak i obrazem. Pokud tedy knoflík, jehož podstatou je obraz, našijeme s dalšími stejnými či podobnými knoflíky na oděv a dojde tak k jeho vertikálnímu členění, nakládáme s knoflíky – obrazy, jak s ornamenty. Na druhou stranu, může být knoflík bez ohledu na to, zda je jeho přední strana zdobena ornamentem nebo obrazem, použit jako dekorace, např. při užití pouze v jednom exempláři, jak tomu bývá u smutečních nebo upomínkových knoflíků.

Pro Mukařovského je typická dialektika mezi jím definovanými kategoriemi a funkcemi. Je to tak právě u ornamentálnosti a obrazovosti, které se za určitých okolností částečně prolínají a zároveň popírají.<sup>102</sup> Vždy nachází funkční

---

<sup>99</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ, *Estetické přednášky II*, Praha 2014, s. 116.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 120.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 114–115.

protipóly, z nichž žádný nemůže mít převahu a jeden nemůže být bez druhého, ať už je to forma, obsah, tematičnost a aтематиčnost umění, akt tvoření a akt vnímání. Hledá zásadní dvojice, které demonstrují neustálou dynamiku světa znaků. Na druhou stranu v řadě momentů poukazuje na určitou rovnost nebo stejnou hodnotu vstupujících složek, a to v podobě funkcí výtvarného díla, vztahu díla k okolnímu světu nebo stejnou hodnotu všech prvků, které dílo tvoří.

Podle Mukařovského je umění vrcholným zneužíváním věcí. Tento problém se týká hmotného umění – fyzických předmětů. Věci vznikají s nějakou intencí, posílení estetické funkce bývá často právě na úkor praktické funkce, tedy jejího použití v každodenním životě. Proměnu věci na umělecké dílo můžeme vnímat i jako uvržení věci do nepřirozeného stavu. Na knoflících to lze pozorovat v mnoha příkladech. Jejich dekorativnost převládá nad účelností, výjimkou nejsou případy, kdy takové knoflíky není možné používat jako spínadlo pro příliš velký rozměr nebo členitost. Na oděv jsou pak aplikovány jen jako nášivky a oděv je buď spínán jiným spínadlem, nebo není spínán vůbec. Knoflíky může být také použit jako součást jiného předmětu, např. brože. V neposlední řadě je to jejich zařazování do sbírek, kde slouží jako ukázka uměleckého řemesla a zcela se vytrácí jejich vazba na oděv.

Mukařovský dává uměleckému dílu zvláštní postavení – je pro něj *znakem*, který definuje jako *skutečnost vnímatelnou smysly*, která něco znamená, „*směřuje k něčemu*“ – „*něco zastupuje*“. Přisuzuje důležitou roli i člověku, pozorovateli a partnerovi uměleckého díla. Ten vnímá znak svými smysly a v kontextu svých znalostí, které jeho vnímání ovlivňují. Proto každý člověk vnímá znak trochu jinak. Mukařovský upozorňoval na skutečnost, že věci se vždy užívají za nějakým účelem. Problém umění pak spočívá v tom, že taková věc je účelem sama sobě – „*každá realita je příliš bohatá, než aby sloužila jen jedné funkci*“, <sup>103</sup> tj. aby tuto funkci určoval pouze člověk. I v rámci této disertační práce je na knoflík nahlíženo jako na spínadlo optikou sběratelství, módy, rituálu a služební konvence. Před námi se tak objevuje potřeba respektovat existenci mnoha názorů a nejrůznějších způsobů vnímání jednoho

---

<sup>103</sup>Jan MUKAŘOVSKÝ, *Umělecké dílo jako znak – Sémiologie umění*, Praha 2008, s. 9-61.

znaku namísto slepé univerzální prezentace jeho výkladu dle tzv. všeobecného vkusu. Za důležité považuji pochopení jeho skutečné funkce, což souvisí s jedním z cílů výzkumu realizovaného v rámci této disertační práce, a to identifikovat původ jednotlivých motivů a nepřijímat je jen jako líbivé dekory.

Při rozlišování obyčejné věci a uměleckého díla upozorňuje Mukařovský na fakt, že umělecké dílo musí mít mnohem silnější znakovost. Obyčejné věci nám jasně sdělují, čím jsou. Umělecké dílo se musí stát znakem, aby pozorovateli sdělilo poslání, kvůli kterému bylo stvořeno. Zkoumaný soubor tak nezahrnuje pouze knoflíky – spínadla, zahrnuje umělecká díla, která nám jako znaky sdělují různé informace o době kdy, vznikly, o tom, pro koho byly vyrobeny atp. U řady z nich došlo k potlačení zjevné praktické funkce a byla upřednostněna funkce estetická, tj. prohloubila se znakovost předmětu ve smyslu uměleckého díla.

Knoflík, stejně jako jakékoli jiné umělecké dílo může mít i funkci symbolickou, tzv. předstíranou funkci. Taková díla vznikla jako symbol něčeho, tato funkce do nich byla záměrně vložena, nicméně nemusí být to první, co je při vnímání předmětu zjevné. V případě knoflíku nebude pozorovatel pochybovat o funkci spínadla, položíme-li vedle sebe různé knoflíky se symbolickou funkcí, bude na první pohled zjevné, že se jedná o knoflík, a teprve po té přijde na řadu identifikování symbolická funkce.

Každý tvůrce uměleckého díla vkládá do něj svou zkušenost a zážitky. Dle Mukařovského je dílo místem střetu zážitků. Odkazuje se na Hippolyta Taina a jeho výklad základních vlivů na podobu díla. Cituje jeho základní vymezení pojmů „rasa, prostředí a moment“<sup>104</sup>. Taine se problematikou „prvopočátečních příčin“, <sup>105</sup> které formují dílo člověka, zabývá v úvodu *Dějiny anglické literatury*.<sup>106</sup> Je toho názoru, že je možné definovat umělcovo dílo právě na základě poznání prostředí, které na něj působilo. Na první místo klade, silně ovlivněn Darwinem, rasu. Tu lze ale v jeho pojetí vnímat spíše jako specifickou kulturu. Na druhém místě zmiňuje prostředí, kam lze řadit vše fyzické kolem

---

<sup>104</sup> Ve starších českých překladech je použito „plemeno, prostředí a moment“.

<sup>105</sup> Hippolyte Adolphe TAINÉ, *Dějiny literatury anglické. Díl I*. Praha 1902, s. XIX-XXIX.

<sup>106</sup> Tamtéž.

člověka, včetně přírody. Na třetím místě uvádí moment, a to ve smyslu určitého časového bodu v dějinách, kterým je zároveň určeno, jak dlouho daná rasa a prostředí působily, a tím tedy do jaké míry autora obojí ovlivnilo.<sup>107</sup> Mukařovský k tomu dodává, že i to je důvod, proč nemůžeme nikdy poznat celé dílo, protože neznáme všechny okolnosti působení prostředí na umělce, a tím nám může unikat některý ze zásadních vlivů podílejících se na vzniku díla. Estetická funkce, která je zde vedle dalších dvou základních funkcí znaku, symbolické a praktické, je přítomna všude, převládá v umění. Tím se umělecké dílo odlišuje od ostatních jevů. Na základě Mukařovského pojetí tak můžeme konstatovat, že umělecká díla se odlišují právě intenzivnější estetickou funkcí, což lze velmi dobře aplikovat na výzkum knoflíků. Umělecké dílo je znak, má vztah s okolním světem. Tento vztah je intenzivní a dynamický a je propojený s lidskou existencí a jeho světem. Tímto způsobem vnímá knoflík i většina sběratelů, mnohých uživatelů, kteří používají knoflík z nějakého konkrétního důvodu, oděvních návrhářů a výtvarníků a samozřejmě také vzorkařů a výrobců knoflíků.

---

<sup>107</sup> Tamtéž, s. XIX–XXV.

## 2.1. Waldesovo muzeum knoflíků a spínadel

„Patrně člověk, který nemá mnoho práce a praktického smyslu, založil v Praze muzeum knoflíků, aby tím rozmnožil řadu podivínů na poli sběratelském.“<sup>108</sup>

Waldesovo muzeum knoflíků a spínadel je světově známou soukromou muzejní institucí, která existovala mezi lety 1916–1945 v Praze-Vršovicích. Muzeum si kladlo za cíl všestranně prezentovat knoflík, a to nejen jako funkční spínadlo, ale i jako předmět sociální identifikace, módy a designu či předmět dokládající řemeslnou úroveň konkrétního společenství v kontextu doby, místa a tradice. Waldesovo muzeum – Sběrka knoflíků a šatních spínadel<sup>109</sup> existovalo jako organizační složka podniku<sup>110</sup> Waldes & Co. se sídlem v Praze-Vršovicích. Zakladatelem muzea byl Jindřich Waldes, majoritní vlastník podniku. Muzeum fakticky zahájilo činnost v roce 1916, o dva roky později byla veřejnosti zpřístupněna stálá expozice a odborná knihovna.<sup>111</sup> Vedle trojrozměrných předmětů byl součástí i obrazový a technologický archiv. Waldes neponechal nic náhodě a od samého počátku pojal budování muzea jako ambiciózní projekt na vytvoření plnohodnotné sbírkové vědecké instituce, pro kterou byl knoflík součástí hmotné i duchovní kultury člověka, a která pro tento účel využila a rozšířila jím založenou sbírku knoflíků. Činnost muzea byla zaštitěna renomovanými odborníky sdruženými v tzv. kuratoriu,<sup>112</sup> poradním sboru ředitele, kterým Jindřich Waldes fakticky byl. Mezi členy byli např. František A. Borovský, v té době již emeritní ředitel Uměleckoprůmyslového musea v Praze, a jeho tehdejší ředitel František X.

---

<sup>108</sup> Jindřich WALDES, *Waldesovo muzeum – světově jedinečné. K 15. výročí*. Koh-i-noor Magazin, 4 (45), 1933, s. 2.

<sup>109</sup> Toto označení používalo muzeum od otevření expozice v září 1918. Do té doby se název postupně vyvíjel. Téma zmiňuje studie: Helena KOENIGSMARKOVÁ – Filip WITTLICH, *Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Waldesovo muzeum knoflíků a spínadel všech dob – počátky spolupráce v letech 1916–1920*, in: Sborník semináře k 100. výročí otevření Waldesova muzea, ed. K. Hrušková a kol., Praha 2018, s. 34–37.

<sup>110</sup> Dochovaná část sbírkového fondu je dnes součástí sbírky Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou. Kolekce označovaná jako Karlštejnský poklad je ve sbírce Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

<sup>111</sup> Podrobné historii Waldesova muzea a je věnován několik dosud vydaných odborných prací. Období do roku 1945 se věnuje publikace: Kateřina HRUŠKOVÁ, *Sběrka Waldes*, Jablonec nad Nisou 2014, období po roce 1945 se věnuje studie Kateřina HRUŠKOVÁ, *Sběrka Waldes v letech 1946–1977*, *Fontes Nissae* 22 (2), 2021, s. 96–110.

<sup>112</sup> Jednalo se v podstatě o spojení správní rady, výkonného výboru a poradního orgánu ředitele.

Jiřík. Tito dva Waldesovi blízcí přátelé byli schopni směřovat muzeum na cestu k instituci na úrovni velkých muzeí, což byl také záměr.<sup>113</sup> V prvních měsících roku 1916 se členové kuratoria v podstatě podíleli na chodu muzea. Sestavili muzejní regulativ s definicí základního předmětu činnosti a dalších aktivit, jež muzeum činní institucí vhodnou k výzkumu tématu knoflíku, a oproti původnímu plánu i spínadel.<sup>114</sup> Regulativ schválený dne 7. června 1916 mimo jiné uváděl, že „*Účelem musea jest sbíratí a vědecky shromažďovati ve sbírku výstavní a studijní předměty, pokud slouží za šatní spínadla*“.<sup>115</sup> Knoflíku zůstala dominantní role, což je zjevné z obsahu sbírky i publikační činnosti vázané na aktivity muzea.<sup>116</sup> Tato kuratoriem iniciovaná koncepční změna umožnila zkoumat knoflíky v kontextu dalších typů spínadel, se kterými se často doplňovaly, především u lidového oděvu. Díky ustanovení obrazového krojového archivu nedošlo k obvyklému vývoji sbírek knoflíků, kdy je knoflík vnímán a odborně zpracováván jako předmět sám o sobě. Není tedy nahlížen pouze jako ukázka řemeslné techniky, vzorek výrobce nebo umělecké dílo, které se „náhodou“ stalo knoflíkem a původní funkčnost se zcela vytrácí. Ve Waldesově muzeu se také dbalo na to, aby sbírka obsahovala předměty, jež zastupovaly široké spektrum knoflíků jak z hlediska provedení, příslušnosti k různým kulturám, tak i exkluzivní a nákladně zhotovené výrobky, ale i levnou produkci dostupnou méně majetné části společnosti. Zařazovány byly běžné

---

<sup>113</sup> Mezi jeho členy byli také Václav V. Štech, který působil jako sekretář Ministerstva kultu a vyučování. Z Waldesových partnerů to byl spoluzakladatel firmy a jeho přítel Hynek Puc, jeho bratr Zikmund působící na pobočce v Drážďanech a ředitel této pobočky Eduard Merzinger. Mezi dopisujícími členy byli architekt Jan Koula, Josef Václav Myslbek, který se také aktivně podílel na přípravě expozice, dále Wilhelm Exner, který byl mimo jedním ze zakladatelů a posléze ředitelem Technického muzea ve Vídni a komisařem rakouské expozice na Světové výstavě v Paříži v roce 1900. Nelze také nezmínit Josefa L. Kottnera, správce Náprstkova muzea v Praze. Kompletní výčet členů kuratoria lze od r. 1917 nalézt ve ZWM a v publikaci vydané k otevření expozice v roce 1918.

<sup>114</sup> Zařazení spínadel do okruhu sbíraných předmětů ovlivnily i další okolnosti. Jednak to, že četné dary obsahovaly i jiná spínadla, a často se jednalo o vzácné kusy, které sbírku obohatily. Spony a přezky mohly otevřít další odborná témata. Navíc dobrá dostupnost např. spínadel z římských kolonií v podobě archeologických nálezů mohla rozšířit časové zaměření sbírky do starověku.

<sup>115</sup> Program, bod 3, Zprávy Waldesova musea knoflíků: Sběrka šatních spínadel všech způsobů a dob, r. 2, č. 1, s. 24.

<sup>116</sup> Zprávy Musea knoflíků / Zprávy Waldesova muzea, 1916–1919.; Ješek HOFMAN, *Průvodce sbírkami Waldesova musea v Praze – Vršovických*, Praha 1919.; František Xaver JIŘÍK, *Knoflíky eglomisané*, Praha 1917.; Na zastoupení knoflíků ve sbírkách tehdejších muzeí byl zaměřen i nedokončený celostátní výzkum prováděný Janem Hofmanem. Z výzkumu se dochovala pouze část vrácených dotazníků.

předměty i kuriozity. Důraz byl kladen na knoflík jako předmět funkční, který je spojený s člověkem a jeho oděvem.

Od září roku 1916 se určitou protiváhou Jindřicha Waldese stal Jan (Ješek) Hofman (1883–1945),<sup>117</sup> který byl přijat na pozici výkonného vedoucího pracovníka a od roku 1919 zastával post ředitele. S nástupem Hofmana a posléze i Dr. Pauly Wahleové<sup>118</sup> začíná krátké období profesionalizace muzea. Změna byla velmi žádoucí, a to nejen s ohledem na narůstající objem agendy a rozšiřující se sbírku, ale také proto, že kuratorium, v němž početně převládali nadšenci nad profesionály, nebylo schopné zahájit odbornou transformaci muzea.

Hofman od samého počátku projevilschopnost zorientovat se v problematice spínadel, o sbírce přemýšlet metodicky a hledat inspiraci v jiných, takto silně monotematicky orientovaných institucích i za hranicemi rakouské monarchie. Výrazně ovlivnil organizaci sbírky a odbornou práci s ní, prováděl vlastní výzkum a značně pozvedl kvalitu publikačních aktivit. Z pohledu reálného rozvoje muzea ve vědeckou instituci byl jednoznačně klíčovou postavou. Za jehož působení byla zpřístupněna, jím koncipovaná stálá expozice v budově v dnešní Moskevské ulici 262 v Praze-Vršovicích. V roce 1917 inicioval novou evidenci exponátů a jejich rozdělení do čtyř skupin na sbírky trojrozměrných předmětů, duplikáty (dublety), obrazový krojový archiv a knihovnu.<sup>119</sup> Obrazový archiv a knihovna byly intenzivně rozšiřovány díky

---

<sup>117</sup> Jan Hofman vystudoval na Karlo-Ferdinandově univerzitě práva a následně dějiny umění. Profesionální zkušenosti získal např. jako jednatel a aktivní člen Klubu za starou Prahu, kde se projevil i jako dobrý organizátor. Do muzea nastupoval z pozice člena Archeologického sboru Muzea království českého.

*Jan Ješek Hofman*, dostupné online (<http://www.badatelna.eu/fond/2847/uvod/>), [citováno k 12. 2. 2021].

<sup>118</sup> Na post dalšího odborného pracovníka byla přijata Dr. Paula Wahleové (1884 –?), která po odchodu Jana Hofmana v roce 1919 převzala vedoucí pozici.

<sup>119</sup> Pro badatelské potřeby vznikly dva lístkové katalogy, vedené česky i německy, přičemž jeden zohledňoval chronologické a druhý technologické členění. Sbírkaspínadel se dále dělila na Všeobecnou sbírku historickou (periodický vývoj spínadel dle uměleckých stylů), Sbírkunárodopisnou (do r. 1917 lidopisnou, evropská etnografie) a Sbírkuvšeobecnou národopisnou (etnografie mimo Evropu). Budovaná stálá expozice kopírovala rozdělení sbírky. Archiv obrazového a písemného materiálu zahrnoval Obrazový archiv krojů, Sbírkunegativů a diapositivů a Historický a technologický archiv, který obsahoval i archivní výpisy. Knihovna shromažďovala knihy i periodika, jejichž směna probíhala s institucemi po celém světě, především Evropě a Severní Americe.

dobrým vztahům s řadou, i zahraničních, muzeí nebo soukromých sběratelů,<sup>120</sup> od kterých se podařilo získat komparační obrazový materiál.<sup>121</sup> Hofman Waldesovy ambice korigoval s racionalitou patřičně vzdělaného kulturního historika. Z hlediska časového vymezení se jeho působení datuje mezi lety 1916–1919. Nového vědeckého úkolu se zhostil velmi odpovědně. Hofmanova situace v muzeu ale nebyla jednoduchá. Jindřich Waldes s denní pravidelností zasahoval do všech otázek kolem muzea, což dokládá obsáhlá zachovaná korespondence.<sup>122</sup> I když nejsou žádné důkazy o konkrétních sporech v otázce budování sbírky, lze ve vyjádření obou aktérů pozorovat odlišné vnímání koncepce jejího utváření i limitů zkoumaného materiálu. Dlouhodobý střet těchto dvou osobností se ukázal jako neudržitelný, a zřejmě i proto byla první kapitola existence Waldesova muzea tak krátká. Po Hofmanově odchodu vědeckovýzkumná éra muzea skončila. Jindřich Waldes začal sbírku využívat pouze v prezentační rovině.

## 2. 2 Sbírký obyčejných věcí

Ideu Waldesova muzea, jeho vzniku a fungován lze velmi dobře vyjádřit slovy Karla Chotka. *„Každý předmět, který může být objektem odborného studia, může tvořiti základ vědecky cenných sbírek. Jde jenom o to, aby byl sledován plánovitě, ne podle časové libůstky nebo choutek; aby vedle vlastního předmětu příbrány byly nejbliže příbuzné a s nimi v souvislosti byl vývoj sledován; aby tu byly pomůcky grafické a literární, odborná literatura; by tyto sbírky byly dobře vystaveny.“*<sup>123</sup>

Waldesovo muzeum bylo unikátní v úzké orientaci na knoflíky a spínadla. Koncept zdokumentovat vybraný předmět každodennosti ve všech jeho

---

<sup>120</sup> V roce 1917 byl získán soubor fotografií se významné sbírky Alberta Figdora, která byla zaměřena na umělecké řemeslo.

<sup>121</sup> Cestu otvíraly jak konexe J. Waldese, tak ředitele Drážďanské dceřiné továrny Eduarda Merzingera. Významným partnerem bylo Uměleckoprůmyslové museum v Praze. E. Mezingerovi se podařilo dojednat možnost provést dokumentační malby knoflíků ze sbírky Klenotnice Grünes Gewölbe, navázat spolupráci i s Landesmuseum für Sächsische Volkskunde, s Deutsches Museum v Mnichově nebo s berlínským Modermuseum, kterému věnovalo Waldesovo museum 247 kusů spínadel ze sbírky duplikátů. Vztahy byly navazovány i s muzei v Polsku, Švédsku nebo Jugoslávii.

<sup>122</sup> MSB, Archiv Waldesova muzea.

<sup>123</sup> Karel CHOTEK, O významu a úkolech soukromých muzeí. Koh-i-noor Magazin, 1 (5), 1929, s. 5.



podobách a poskytnout sbírku i poznatky široké veřejnosti nový nebyl. V 19. a na počátku 20. století se v Evropě formují soukromé sbírky i muzea, jejichž cílem byla sbírkotvorná a dokumentační činnost zaměřená na určité specifické skupiny předmětů, materiálů a výrobních technik nebo lidských činnosti. Sbírký zároveň reflektují výrobní techniky a zpracovávané materiály či širokou škálu existujících vzorů, v některých případech s důrazem na regionální tradici. Ve sbírkách lze nejčastěji spatřit řemeslné, uměleckořemeslné a uměleckoprůmyslové výrobky. Tyto kolekce často vděčí za svůj vznik sběratelům z řad bohaté aristokracie i průmyslníků, vzdělávacím institucím nebo spolkům. Je pro ně typické, že se zabývají ve své podstatě obyčejnými věcmi, předměty, které jsou spojeny s každodenností. Mohou sem patřit různé nástroje, přístroje, předměty spojené s konkrétním výrobním oborem, sportovními a volnočasovými aktivitami.

Zcela zřejmým příkladem je sbírka knoflíků Jindřicha Waldese a vršovické muzeum. V době vzniku tohoto muzejního projektu již v Evropě existovala muzea i soukromé sbírky, které měly ve své podstatě stejný ideový základ, dokumentovaly velmi specifické téma lidské kultury. Řada z nich dodnes existuje ať už v podobě rozvinutých institucí nebo jako kolekce začleněné do jiných sbírkových fondů. Jsou významnou součástí evropské hmotné kultury i materiálem pro studium každodennosti.

V českých zemích lze k Waldesově muzeu najít paralely v podobě sbírek knoflíků i dalších předmětů. Velmi úzce profilované jsou sbírky Dr. Iwana Weiskopfa a Otto Riedla.<sup>124</sup> Obě kolekce dokumentují vývoj fenoménu tzv. jabloneckého skleněného knoflíku co do technologií, designu a širší sortimentu v 19. a počátku 20. století.<sup>125</sup> Obě jsou nezastupitelným dokumentačním a komparačním materiálem v kontextu dějin jablonecké bižuterie.<sup>126</sup> Dalším tuzemským příkladem byla sbírka Georga Stradiota. Typická kolekce knoflíků

---

<sup>124</sup> Obě kolekce jsou dnes začleněny do sbírky Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, podsbírka Knoflíky.

<sup>125</sup> Ludmila KYBALOVÁ a kol. *Jablonecký knoflík = Gablonzer Knopf = The Jablonec button*. Jablonec nad Nisou 2007.

<sup>126</sup> Do sbírky MSB byly začleněny v meziválečném období, pravděpodobně po proběhnutí vlastivědné výstavy ve Smržovce v roce 1929. Pro zmíněnou výstavu byly vytvořeny adjustace s popisy (výstavní karty) na nich jsou knoflíky a další předměty aplikovány dodnes.

19. století zahrnovala rozmanité materiály i provedení. Byla navíc upořádána na tzv. sběratelských kartách. Georg Stradiot zemřel v roce 1893. Jeho příbuzní sbírku zachovali v neměnné podobě. Umístěna byla v jeho domě ve Šporkově ulici v Praze.<sup>127</sup> Příkladem souboru zaměřeného na určitý výrobní obor je zlínská sbírka historické obuvi založená Tomášem Baťou.<sup>128</sup> Z hlediska osobní sběratelské iniciativy je rovněž zajímavá kolekce jabloneckého exportéra Alberta Sachseho, která zahrnuje bižuterní a dekorační předměty lidové výroby zhotovené domorodými kmeny Afriky, Asie a Oceánie ze skleněných perliček vyráběných Sachsovými podniky, ale také konkurenční výrobky.<sup>129</sup> Je unikátním celkem dokládajícím možnosti zpracování jednoho typu materiálu v rámci etnik po celém světě.<sup>130</sup>

Za dalšími příklady takových sbírek se lze vpravit po celé Evropě. Úzce profilovaným muzeem jednoho fenoménu je *Musée de Cheval*, zřízené v prostorách francouzského zámku Saumur. To si dalo za cíl zdokumentovat jezdectví na koni ze všech možných pohledů v rámci dějin lidstva. Vzniklo o pouhé čtyři roky dříve než Waldesovo muzeum a na jeho počátku bylo rovněž velké nadšení a mnoho nezištných dárců exponátů. Starší, ale do určité míry svým záměrem analogická s vršovickým muzeem, byla sbírka korzetů budovaná majiteli světoznámé francouzské firmy Maison Leoty, která korzety a spodní prádlo vyrábí i dnes. Ernest Leoty vydal v roce 1893 publikaci *Le Corset à travers les âges*,<sup>131</sup> skutečně výjimečnou ukázkou všestranného kulturně-historického zpracování specifického předmětu denní potřeby. Připomeňme si Waldesovu myšlenku, že vývoj knoflíku v sobě odráží i kulturní vývoj dané společnosti.<sup>132</sup> I vývoj korzetu odrážel postupný posun společnosti, nejen módy, řemesla a materiálu, ale postojů a názorů určitých

---

<sup>127</sup> Kristian TURNWALD, *Stradiotova sbírka knoflíků*, Koh-i-noor Magazin 8 (90), 1937, s. 141.

<sup>128</sup> Dnes začleněná do sbírky Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně.

<sup>129</sup> Jana JIROUŠKOVÁ a kol., *Albert Sachse's collection in the National Museum*, Praha 2011, s. 9.

<sup>130</sup> Součástí byla i nevýznamná kolekce skla. V roce 1926 sbírku zakoupil od syna Alberta Sachseho Karla Československý stát. Dnes je rozdělena do sbírek Národního muzea – Náprstkova muzea, Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou a do majetku Střední uměleckoprůmyslové školy sklářské v Železném Brodě.

<sup>131</sup> plná verze textu: [https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Corset\\_%C3%A0\\_travers\\_les\\_%C3%A2ges](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corset_%C3%A0_travers_les_%C3%A2ges)

<sup>132</sup> „...knoflík, resp. spínání oděvu, je v pravém slova smyslu měřítkem národní kultury a často dokonce i formou, v níž se kultura národu jeví.“ - Jindřich WALDES, *Moje museum*, „Zprávy musea knoflíků“ Jindřich Waldes Praha – Vršovice (dále jen ZWM), 1, 1, 1916, s. 1.

skupin společnosti. A nutno dodat, že Ernest Leoty, stejně jako Jindřich Waldes, považoval historii předmětu svého podnikání za principiálně důležitou.

Počátky německého *Deutsches Klingmuseum* v Solingenu<sup>133</sup> jsou spojeny se založením zdejší Technické školy pro průmysl ocelářského zboží v roce 1904. Stejně jako další odborné školy, i tato budovala sbírku pro studijní účely, v tomto případě zaměřenou na solingenské nožířství. Samostatné muzeum vzniklo v roce 1929. Obdobně tematicky zaměřené bylo podnikové muzeum *Württembergische Metallwarenfabrik Geislingen*.<sup>134</sup> Např. příborům se věnovali i mnozí soukromí sběratelé jako hrabě Franz Emmerich von Lamberg, jehož sbírka je umístěna na zámku Lamberg v rakouském Steyru, nebo *Umělecká sbírka* textilního průmyslníka Richarda Zschilleho z Grossenhainu,<sup>135</sup> která zahrnovala řadu uměleckořemeslných a umělecko-průmyslových předmětů, vedle příborů a stolního náčiní také zahradnické a řemeslnické náradí.<sup>136</sup> *Deutsche Ledermuseum* v Offenbachu vzniklo se záměrnou specializací na zpracování a výrobky z kůže. V regionu s kožedělnou tradicí ho v roce 1917 založil Hugo Eberhardt. Muzeum a jeho sbírka měla opět primárně sloužit odbornému školství a cílem bylo dokumentovat kožedělnou výrobu a zpracování kůže jak z hlediska času, tak z pohledu světového kulturního srovnání. Fenomén kuřáctví dokumentovalo Tabákové muzeum v Kolíně nad Rýnem.

Mezi známé zahraniční kolekce knoflíků patří sbírka Aldeheid, Baroness Edmond de Rothschild, která je uložena a veřejně prezentována v sídle Wadesdon Manor. Tato kolekce, obsahující 61 sad, čítající dohromady téměř 600 knoflíků, prezentuje luxusní výrobky z široké škály materiálů, které zastupují především anglickou, francouzskou, německou a další evropské knoflíkářské produkce, ovšem vždy v luxusním provedení. Sběrka vznikala na základě sběratelčina vkusu, tato aktivita byla podmíněna dobovým trendem sběratelství knoflíků,

---

<sup>133</sup> Věra VOKÁČOVÁ, *Nože, lžíce, vidličky: ze sbírek Umělecko-průmyslového muzea v Praze*. Praha 1981, s. 6.

<sup>134</sup> Tamtéž.

<sup>135</sup> Richard ZSCHILLE – Arthur PABST, *Die Kunstsammlungen des Herrn Richard Zschille in Grossenhain. II. Besteck-Sammlung. Speise-, Tisch-, Gärtner-Geräte und Werkzeuge*, Berlin 1887.

<sup>136</sup> Sběrka byla zdokumentována i fotograficky. Obrazové materiály jsou dostupné na portálu databáze Europeana, dostupné online ([https://www.europeana.eu/cs/item/15514/KI\\_7824\\_5](https://www.europeana.eu/cs/item/15514/KI_7824_5)), [citováno k 20. 3. 2022].

rozšířeným v Anglii právě mezi ženami.<sup>137</sup> S ohledem na četné sběratelské aktivity Rotschildů a dobré finanční zázemí, obsahuje tato sbírka nejen velmi kvalitní exempláře, ale obsahuje je právě v celých sadách, což je pro sbírky knoflíků nezvyklé. Roger Needham, který se této sbírce věnoval a sám je členem britské sběratelské komunity, konstatuje, že každá sbírka začíná u sběratele. Říká, „že zkoumáme, hledáme, procvičujeme svůj vkus, ať je jakýkoliv, a finanční zdroje, jakkoli omezené, nakonec vznikne sbírka.“<sup>138</sup>

Kolekce knoflíků byly systematicky rozšiřované také v již existujících institucích, např. v etnografických muzeích v německém prostředí. Příkladem je Královské etnologické muzeum v Berlíně nebo Bavorské národní muzeum v Mnichově, jehož expozice obsahovala velká přehledová tabla knoflíků k lidovým oděvům. S těmito muzei probíhala navíc ze strany Waldesova muzea odborná spolupráce.

## 2.2 Waldes a Hofman

Jindřich Waldes byl a je v soukromém sběratelství respektovanou autoritou, a to v především v oblasti výtvarného umění. Kolekce knoflíků se jeho ostatním aktivitám do jisté míry vymyká. Počátky této jeho aktivity spadají pravděpodobně do 90. let 19. století.<sup>139</sup> Sbírkou vznikala z předmětů, které Waldes získal během svých zahraničních cest.<sup>140</sup> Zahrnovala tak neobvyklé a technologicky nebo materiálově zajímavé kusy, suvenýrové knoflíky, ale také kuriozity. Tímto způsobem byla vedle darů a nákupů doplňována i expozice muzea v meziválečném období, a to jak Jindřichem Waldesem, tak i jeho manželkou Hedvikou. V porovnání s jinými Waldesovými sbírkami<sup>141</sup> se

---

<sup>137</sup> Roger Needham, *The Rotschild Collection, Wadesdon Manor, 2. část.*, Button Lines, 168 (1), 2018, s. 9.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>139</sup> Ve svém úvodním textu k prvnímu vydání muzejního periodika *Zprávy muzea knoflíků* zmiňuje: „Knoflíkem zabývám se již po několik desetiletí“. První číslo vyšlo v polovině roku 1916.

<sup>140</sup> Jindřich WALDES, *Moje museum*, *Zprávy muzea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice* (*Zprávy Waldesova muzea knoflíků*), 1 (1), 1916, s. 1-2.

<sup>141</sup> Širokou Waldesovou sběratelskou činností orientovanou především na různé umělecké předměty se zabývá především publikace Patrika Šimona *Jindřich Waldes: Sběratel umění* (2001). Z badatelského hlediska je rovněž zajímavý dosud nezpracovaný fond Jindřich Waldes v Archivu Národní galerie.

nejednalo o investici do umění, jako např. u jeho známé kolekce obrazů. Sám ve svých prohlášeních, jak v počátcích existence muzea, tak ve třicátých letech uváděl, že se o knoflík zajímal jako o předmětu *kulturně historického významu*. Ve svém úvodním textu v historicky prvním vydání muzejního periodika Zprávy musea knoflíků nastínil svoji základní hypotézu o významu knoflíku. *Knoflík, resp. spínání oděvu, je v pravém slova smyslu měřítkem národní kultury a často dokonce i formou, v níž se kultura národů jeví. – Knoflík hrál význačnou svoji roli v životě všech národů dob minulých i přítomných a úloha taková připadne mu jistě i v budoucnosti.*<sup>142</sup> Jindřich Waldes apeloval na nutnost zabývat se knoflíkem z mnoha úhlů pohledu, které nedefinoval jen skrze různé materiály a technologie nebo příslušnost ke konkrétnímu lidovému nebo módnímu oděvu. Knoflík vnímal především jako *věrného průvodčího člověka*. Vnímal různé významy a způsoby použití knoflíku a schopnost tohoto předmětu brát na sebe rozmanité formy a funkce dle potřeb člověka. Hofman si rovněž všiml úzkého propojení knoflíku a člověka, považoval ho za *součást fyzického člověka*,<sup>143</sup> zároveň jeho *organickou součástí* oděvu.<sup>144</sup>

Tak jako byl Jindřich Waldes sebejistý *self-made man* v oblasti podnikání, byl si jistý i vlastní erudicí v odborném přístupu ke knoflíkům, a to jednoduše na základě vlastního zájmu o téma. *Knoflíkem zabývám se již po několik desetiletí, a sice z nejrůznějších hledisek.*<sup>145</sup> Sám sebe považoval za odborníka způsobilého věnovat se výzkumu knoflíku a především schopného garantovat kvalitní výstupy odborné činnosti.<sup>146</sup> Vyjma proklamačních nebo osvětových textů však nepublikoval žádnou studii nebo text, který by vykazoval parametry odborné práce. Více než technologická stránka byly pro Waldese důležité různé funkce knoflíku pro člověka a společnost, především v rámci evropského kulturního prostoru. S ohledem na Waldesovu snahu postihnout knoflík maximálně komplexně je zarážející jeden aspekt, který je zcela opomenut, a to jak v jeho

---

<sup>142</sup> Jindřich WALDES, *Moje museum*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 1.

<sup>143</sup> Jan HOFMAN, *Náš program*, Zprávy Waldesova musea, 2 (1), 1917, s. 1-5.

<sup>144</sup> Tamtéž.

<sup>145</sup> Jindřich WALDES, *Moje museum*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 1.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 2.

pojetí, tak v pojetí Hofmanově. Navzdory Waldesově profesní orientaci podnikatele v galanterii a příbuzných oborech, nebyl nijak zásadně zdůrazňován ekonomický přínos tohoto výrobního oboru jako takového, ani knoflíků v moderním pojetí průmyslového sériového výrobku. Knoflíkářství bylo muzeem reflektováno z pohledu regionální tradice a vývoje technologie. Můžeme se domnívat, že to byla jedna z cest, jak se tematicky vymezit vůči v té době již etablovanému periodiku *Butonia*, které lze považovat za časopis knoflíkářského průmyslu, a které ekonomická témata zohledňovalo.

Waldes zdůrazňoval, že jednou z funkcí muzea je prostřednictvím výstavní a publikační činnosti inspirovat knoflíkářský průmysl a poskytnout mu kvalitní odborné zázemí. *Novodobý poznatek, že jen věda a umění společně mohou vydati práci kvalitní a že jen taková práce má naději na trvalé úspěchy, proniká i v průmyslu knoflíkovém.*<sup>147</sup> K určitému posunu dochází u Waldese v definování významu knoflíků a spínadel pro člověka. V období vzniku muzea zdůrazňoval a preferoval předměty reflektující lidovou kulturu, protože spínadla jsou nedílnou součástí lidového šperku. Ve třicátých letech se ve svých hodnotících textech zaměřuje spíše na schopnost spínadel odrážet výtvarné styly v rámci periodizace evropských dějin. Co ale zůstalo u Jindřicha Waldese neměnné, byla až obsesivní záliba v maximální rozmanitosti knoflíků co do jejich sekundárních funkcí, tímto směrem se u ostatních spínadel nikdy nevydal, i když je to realizovatelné více méně v obdobném rozsahu.

Zásadní moment, ve kterém se Jindřich Waldes s Janem Hofmanem rozcházel, bylo, v jakém objemu se má sbírka rozrůstat. Waldes byl až nekriticky fascinován rychlým růstem objemu nových akvizic. Chtěl, aby muzeum zahrnovalo co nejširší škálu materiálu. Naopak Hofman byl odpůrce permanentního hromadění nových přírůstků a odmítal tzv. „sběratelský sport“.<sup>148</sup> Byl si dobře vědom, že nesystematické přijímání přírůstků, což se týkalo hlavně darů, není dobrou cestou. Navíc nepovažoval za účelné přijímat

---

<sup>147</sup> Jindřich WALDES, *Moje museum*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 1.

<sup>148</sup> Ješek Hofman, Program Waldesova musea, *Waldesovo museum: Sběrka knoflíků a šatních spínadel v Praze Vršovických*, Praha 1918, s. 4.

více předmětů, než jsou odborní pracovníci schopni zpracovat. Zřejmý rozpor byl tedy v ambicích a inspiracích k budování muzea. Jinřich Waldes chtěl vybudovat monotematickou variantu Uměleckoprůmyslového musea v Praze nebo Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Hofman byl umírněnější a inspiraci hledal v realizovatelnějších konceptech jakými byl *Musée de Cheval* nebo sbírka Maison Leoty. V roce 1917 vypracoval program muzea, ve kterém v první řadě definoval, že je nutné udržet exkluzivitu muzea. Kritizoval až přílišný důraz na kurióznost tématu, jako elementární hodnoty souboru, a především jednostrannou metodiku práce, která bránila tvorbě syntetických prací. Důrazně apeluje na rozšíření sbírkotvorného plánu o zástupce spínadel i celého textilu, a to právě v zájmu syntetické práce. Zároveň se snažil o jasné vymezení metodologie muzejní práce, dle výše uvedených konceptů. Dlouhodobě také pracoval obhajobě unikátnosti a potřeby existence muzea, hledal důvody pro jeho ukotvení v tehdejší muzejní síti. Zahájil vlastní výzkum v rámci, kterého prováděl dotazníkové šetření k obsahu spínadel v muzejních sbírkách na území Čech, Moravy a Slezska. Tento projekt nebyl bohužel dokončen a ani průběžně publikován, zachovala se však část nasbíraného materiálu, která již byla částečně analyzována.

V roce 1917 přednesl Hofman přednášku pro *Kruh pro pěstování dějin umění*, kde se teoreticky zabýval významem knoflíku a spínadel, představil své pojetí jejich základní kategorizace a vývoje v kontextu evropských dějin. Nastínil různá hlediska bádání a v podstatě shrnul svůj názor na koncepci Waldesova muzea.<sup>149</sup> Knoflík definoval jako *kulturně historický detail, který je významný skrze svůj účel*.<sup>150</sup> Tím potvrdil svůj záměr klást důraz na knoflík jako na spínadlo nikoliv pouze dílo samo o sobě. Zároveň upozorňoval, že po formální technické stránce knoflík dosáhl svého maxima a nelze o něm hovořit v kontextu absolutního pokroku, ale z hlediska proměny jeho estetického a materiálového pojetí lze knoflík spojovat spíše s „*pojmem vývoje, jehož vlna*

---

<sup>149</sup> Přednáška byla zaznamenána a publikována nejprve v prvním čísle ZWM roku 1917 a následně byla použita jako úvodní text v publikaci vydané k otevření WM. Jan HOFMAN, *Náš program*, Zprávy Waldesova musea, 2 (1), 1917, s. 1–5.

<sup>150</sup> Ješek HOFMAN, Program Waldesova musea, *Waldesovo museum: Sbírká knoflíků a šatních spínadel v Praze Vršovických*, Praha 1918, s. 4.

*stoupá či klesá a neustále se rozvíjí, aniž bylo by neměnitelných měřítek kvalitativních*".<sup>151</sup> Tím se výrazně odlišoval od Jindřicha Waldese, který zastával názor nepřetržitého vývoje. Hofman se samozřejmě zaměřoval i na estetický vývoj spínadel a jeho kurátorská práce byla odvedena dobře. Ve sbírce je možné vysledovat kolekce, které skutečně pracují s vývojem výtvarného motivu od šperkařské práce po určitou devaluaci sériovou výrobou nebo přenos motivu z módního luxusního do levného zlidovělého knoflíku.<sup>152</sup>

Definoval tzv. formy oděvu, které dotvářejí právě knoflíky a ostatní spínadla, a to *formu účelovou*, která souvisí např. s ochranou lidského těla, a *formu uměleckou*, která usměrňuje dotváření vzhledu šatu, což použitému spínadlu dodává určité záměrné estetické vlastnosti<sup>153</sup>. Knoflík lze podle Hofmana zkoumat sám o sobě, bez našití a kontextu šatu, a to proto, že na rozdíl od jiných spínadel je jeho účel jasně vypovídající. V obecné rovině ale preferoval propojení spínadla a šatu, a to nejen při demonstraci účelu, ale především proto, že se spínadla vyvíjela souběžně s oděvem. Spínadlo je podle něj možné zkoumat jako zdroj různých informací, a to po technické a výtvarné stránce. Z hlediska technologie výroby se často jedná o elementární zpracovatelské technologie, a tak jde právě knoflík vhodně využít pro dokumentaci vývoje výrobních a zpracovatelských technik. Na spínadlech lze plnohodnotně poukázat na vývoj uměleckého řemesla i proměny designu nebo vývoj způsobu uchycení-montáže na šat. Odlišuje předměty módní a předměty lidové, u kterých použití výtvarného motivu nelze periodizovat jako u módního zboží.

Upozorňuje také na skutečnost, že zvláště knoflíky se stávají pouze ozdobami a ztrácejí tak svou původní funkci. Odkazuje se na Heinricha Wölfflina a jeho metodologii dějin umění. V tomto duchu se Hofman snaží identifikovat jednotlivé typy a charakteristické rysy určitých skupin specifických předmětů.

---

<sup>151</sup> Ješek HOFMAN, O rozdělení a úkolu musejních sbírek, *Waldesovo museum: Sbirka knoflíků a šatních spínadel v Praze Vršovcích*, Praha 1918, s. 24.

<sup>152</sup> Příkladem je soubor s komponenty z kameniny Wedgwood. Zahrnuje originální výrobky, ale i širokou škálu nápodob od luxusní po lacinou produkci, součástí jsou i samostatné komponenty z kameniny i kovu nebo vzácný zlomek z terry sigliaty z naleziště Ittenweiler v Alsasku. S technologií terry sigliaty Wedgwood pracoval a motiv je zároveň na jednom z knoflíků. K tématu lze v archivu najít literaturu. Kolekce byla zahrnuta do studie publikované v muzejním časopise.

<sup>153</sup> Jan HOFMAN, Náš program, *Zprávy Waldesova musea*, 2 (1), 1917, s. 2.



Používá termín *architektonika šatu*<sup>154</sup>, kdy oděv odráží dobovou architekturu a výtvarné pojetí; základní silueta, struktura, volba textilií a samozřejmě šperků, knoflík i další spínadla jsou tak přirozenou součástí požadovaného tvaru oděvu. Lze zde hledat analogie s převládajícím slohem pro období, ze kterého oděv pochází. To se v praxi u Hofmana projevovalo tak, že jako primární hledisko viděl určité technologicko-výtvarné rysy a zároveň se snažil o třídění sbírky podle reálného využití tak, aby mohl jednotlivé skupiny odkazovat k použití na konkrétním oděvu. Hofman tedy nejprve zkoumá spínadlo samotné a teprve potom jej zasazuje do kontextu reálného oděvu. S tím souvisela i jeho iniciativa prosadit do sbírkotvorného plánu celé části oděvů. Tím umožnil skutečně komplexní studium i prezentaci knoflíků a spínadel na rozdíl od jiných veřejně prezentovaných kolekcí knoflíků, u kterých je knoflík sbírán sám o sobě jako umělecký předmět, jako miniatura. Velmi patrné je to zvláště tam, kde jsou knoflíky sbírány z pouze estetických, materiálových, kuriózních nebo upomínkových důvodů.

Jindřich Waldes měl ještě jeden cíl, který považoval za zásadní v propagaci knoflíku jako kulturně historického předmětu. Bylo jím vydání odborné publikace, která by knoflík zachytila v kontextu vývoje lidské společnosti i z pohledu výroby a vývoje designu. Přitom období první poloviny 20. století bylo na publikační činnost k tématu knoflíku velmi plodné v řadě zemí. Aktivity vedoucí k vydání takového díla dokonce předcházely Waldesově iniciativě na založení muzea<sup>155</sup>. Zatímco dnes literatury o tomto velmi specifickém tématu dominuje publikační produkce Velké Británie, USA a částečně i Francie, v námi sledovaném období byla řada knih vydána na území Německa i Rakousko-Uherska.

První Waldesem financovaný výzkum skončil fiaskem. Publikace dostala pracovní název *Der Knopf*. Sepsáním Waldes pověřil svého přítele Eduarda Maria Schranku, který téma nepojal šťastně, neboť ji koncipoval jako slovník. Práce na něm navíc poznamenala jeho smrt. Sestavil ale obsáhlý seznam hesel,

---

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>155</sup> Jindřich WALDES, *Moje museum*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 1-2.

kteře označovaly řůzné typy knoflíků nebo pojmy s knoflíky souvisejícími. Zcela ignoroval vývoj tohoto spínadla nebo řirší kulturní a společenský kontext a nic nenasvědčuje tomu, že by v řpřipadě, kdy by mohl svoje řdílo dokončit, uchopil by řtéma jinak. Šhranka jednoduše neakceptoval Waldesův koncept. Zavádějící mohla být i Waldesova řpředstava encyklopedického zpracování řtématu a jednoduše nepochopení na obou stranách.<sup>156</sup> Neúspěch byl vysvětlen řpředevším válečnou situací v Evropě. Šhrankův text byl řpřepsán do strojového řčistopisu a řpředán Waldesem k posouzení neidentifikovatelným odborníkům. Jak lze z kvality rukopisu usuzovat, nedopadlo hodnocení pozitivně a následná Šhrankova smrt zapřičiněná dlouhodobou nemocí dala Waldesovi řšanci nechat řdílo řpřepřacovat. Nakonec bylo rozhodnuto, že novou verzí publikace se bude zabývat kolektiv odborníků pod redakčním vedením Hofmana.

Hofman byl znalý existence sbírky Maison Leoty i publikace Erneseta Leotyho zaměřené na historický vývoj řdamského korzetu *Le Corset à travers les âges*.<sup>157</sup> Toto řdílo bylo a stále zůstává kvalitní metodologickou inspirací a ukázkou všestranného kulturně-historického zpracování specifického řpředmětu denní potřeby. Dřuhou publikací, která mohla z metodologického hlediska posloužit a autorský kolektiv dovést k úspěchu, a kterou Hofman řád zmiňoval, byla studie Karla Weuleho zabývající se řšipy používanými africkými domorodými kmeny. Řdílo s názvem *Der afrikanische Pfeil: eine anthropogeographische Studie* z roku 1899 v sobě řpropojilo taxonomický, etnografický, technologický i antropologický řpřístup k řpředmětům. Metody tohoto řdíla a výzkumu se Hofman snažil uplatnit řpři řčlenění a následném zpracovávání muzejní sbírky. Řrealizovat publikaci se nicméně nepodařilo. Došlo pouze k publikování řdíličích studií, které se měly stát řzákladem řpřepřacované publikace. Nutno řpodotknout, že taková publikace dosud vydána nebyla.

Řpřestože se ambiciózní řprojekt na řvybudování řplnohodnotné vědecké instituce nepodařilo v dlouhodobém řhorizontu řrealizovat, stalo se Waldesovo muzeum,

---

<sup>156</sup> Tamtéž, řs. 1–2. Doslova zde uvádí: *Zejměna nepřijemně se mne řdotklo, že není dosud ve řsvětové literatuře řobsáhlejšího řdíla, řcelý obor knoflíku řvyčerpávajícího, řtedy řjakési řencyklopaedie řknoflíku.*

<sup>157</sup> řPlná verze textu: [https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Corset\\_%C3%A0\\_travers\\_les\\_%C3%A2ges](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corset_%C3%A0_travers_les_%C3%A2ges)

jeho expozice a sbírka, publikační činnost o stopy aktivit Jana Hofmana a Jindřicha Waldese důležitou a zajímavou kapitolou nejen v dějinách českého muzejnictví a sběratelství. Jejich práce je i dnes předmětem odborného i laického zájmu z řad historiků, sběratelů i mnoha dalších lidí nejen v České republice.

### 3. Knoflíky jako předměty se sekundární funkcí

#### 3.1. Knoflík jako součást naší každodennosti

Knoflíky jsou jednou ze základních forem šatních spínadel. Budeme-li citovat např. Masarykův slovník naučný, jedná se o „*druh oděvní spony. Vyrábí se z kovů, skla, porculánu, dřeva, kokosových slupek, rostlinné slonoviny ..., kostí, rohů, parohů, perleti, kůže, tvrzeného kaučuku, galalithu, celuloidu. Knoflíky mají aby mohly býti přišity k oděvu buď ouško nebo 2–4 dírky. ...*“.<sup>158</sup> Lze říci, že je to běžná věc, kterou není těžké použít, a která bez zásadnější inovace napříč historickými epochami plní dobře svou funkci. Základní představa o provedení knoflíku obsahuje předmět kruhového, kulovitého nebo protáhlého tvaru, který k podkladu připevňuje našitím, a to pomocí dírky nebo očka na spodní straně. V českém jazyce se setkáváme se dvěma variantami označení tohoto spínadla. Vedle výrazu *knoflík* se můžeme setkat s výrazem *knoflíček*. Tato zdrobnělina náleží knoflíku malé velikosti, v běžné mluvě jí označujeme např. knoflíčky na kojeneckém a dětské oblečení. Zároveň se používá pro konkrétní typy spínadel, jako jsou manžetové a límčové knoflíčky<sup>159</sup>. Je také vhodné připomenout, že to není pouze oděv, kde se můžeme s knoflíky různého provedení setkat. Uplatnění našly při spínání různých typů tašek, jako zápony šperků a bižuterie,<sup>160</sup> nalezneme je na ložním prádle i dekoračním textilu. Vedle praktické funkce byly v minulosti a dodnes jsou používány i jako ryze dekorační prvek. K jejich výrobě lze použít v podstatě jakýkoliv materiál i kombinace materiálů i různé výrobní postupy, které často korespondují s technikami a technologiemi specifickými pro jednotlivé regiony, a to jak v rámci tradiční lidové výroby, tak v rámci velkých průmyslových center. S knoflíky se setkáváme v kulturách po celém světě, a stejně jako v Evropě i jinde platí, že jsou plnohodnotnou součástí lidové kultury, šperkařství, uměleckého řemesla a uměleckého průmyslu.

---

<sup>158</sup> Heslo KNOFLÍK, *Masarykův slovník naučný: lidová encyklopedie všeobecných vědomostí. Díl III., H-Kn*, Praha 1927, s. 1038.

<sup>159</sup> Heslo KNOFLÍČEK, *Slovník spisovného jazyka českého. 2. díl, H-L*, Praha 1989.

<sup>160</sup> Africké etnikum Zulu využívá knoflíky jako zápony náhrdelníků a pásů, knoflíky používá i k dekorování svých šperků. Od konce 90. let 19. století a během 20. století byly často používány i jednoduché knoflíky ze sintrovaného skla (skloporcelán) jablonecké výroby. Tyto knoflíky byly v Evropě užívány jako náhražka jednoduchých perleťových knoflíků a ve velké míře se uplatnily pro zapínání ložního prádla. Sintrované sklo je výrazně odolnější než sklo zpracované běžným mačkáním nebo vinutím u kahanu.

Kulturu člověka dokumentovanou skrze knoflík lze vnímat rovněž jako *kulturu úspěšnou*, o které hovoří Zdeněk Kratochvíl ve svém textu *Konflikt interpretací*, kde uvádí: „Úspěšná kultura je založena na své technologické a organizační zdatnosti, pokud možno sladěné s emočními potřebami jedinců a jejich sociální vazeb.“<sup>161</sup>

Knoflíky vstupují do našich životů i v souvislosti s různými zvyky, konvencemi a představami. Stačí si jen uvědomit, že si ženy a muži zapínají knoflíky na různé strany<sup>162</sup>. „*Toto pravidlo, které praktikujeme, aniž bychom si ho uvědomovali, a které nemá v podstatě objasněný původ se ztrácí v běhu každodenního života, existuje dodnes a zůstává prostředkem genderového vymezení oděvu, i když v té nejméně patrné podobě*“<sup>163</sup>. Jasně daná pravidla má rovněž používání knoflíků na pánském saku, které se odvíjí od jejich počtu o kompozice.<sup>164</sup> Některá pravidla doprovázejí příběhy či mýty, jako např. konvence ponechat poslední knoflík na pánské vestě rozepnutý. V českém prostředí je např. známa a dodnes mnohými lidmi stále naplňovaná pověra, kdy při spatření kominíka je třeba dotknout se knoflíku, což nám přinese štěstí.

Na ostrově Man<sup>165</sup> lidé věří v zázračnou sílu vody z vřesovištních studní v oblasti Brandywell. Např. voda ze studny sv. Maugholda<sup>166</sup> léčí nemoci očí. Účinek je nejsilnější první neděli v období sklizně, a to v čase bohoslužby. Za vodu je nutné poděkovat vhození knoflíku, korálu nebo špendlíku do studně.<sup>167</sup>

Jiný příklad zahrnutí knoflíků do pověr a zároveň i do ústní lidové slovesnosti představuje tradiční říkanky známé v řadě států USA. Vdavek chtivá dívka

---

<sup>161</sup> Zdeněk KRATOCHVÍL, *Konflikt interpretací?*, in: Lenka OVČÁČKOVÁ a kol., *O původu kultury – biologické, antropologické a historické koncepce kulturní evoluce*, Praha 2017, s. 14.

<sup>162</sup> Pánské oděvy mají knoflíky na pravé straně, dámské oblečení na levé straně.

<sup>163</sup> Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 20.

<sup>164</sup> Obecně platí, že poslední spodní knoflík saka se nezapíná. Výjimkou je sako s jedním knoflíkem, který se zapíná. U dvouřadých sak záleží na rozložení knoflíků. Je-li horní řada širší zapíná se jen spodní, jsou-li obě řady pod sebou, zapíná se jen horní. Obdobně je to u třířadých sak. Saka typu „3-roll-2“, kdy klopky zasahují přes horní knoflík se zapíná je knoflík prostřední.

<sup>165</sup> Ostrov Man leží v Irském moři mezi Anglií, Skotskem, Irskem a Walesem. Je samosprávným územím závislým na Britské monarchii.

<sup>166</sup> Patron ostrova Man, princ pokřtěný sv. Patrikem, který s v rámci svého pokání doplaval přes moře na ostrov Man, kde se stal se biskupem. V legendách je uctíván pro laskavý přístup k původnímu obyvatelstvu.

<sup>167</sup> *Manx Folklore and Superstitions*. *Folklore*, 2(3), 1891, s. 307, dostupné online (<http://www.jstor.org/stable/1253077>), [citováno k 15. 4. 2022].

mohla pomocí říkanky předpovědět povolání svého budoucího manžela. Počítala knoflíky na svém oděvu a odříkávala: „*Bohatý muž, chudák, žebrák, zloděj, doktor, právník, obchodník, šéf, dráteník, krejčí, voják, námořník*“.<sup>168</sup> Obdobně se používala říkanka „*Hedvábí, satén, kaliko, hadry*“.<sup>169</sup> sloužila pro určení materiálu<sup>170</sup>, ze kterého bude mít dívka svatební šaty, a tím pádem, předpovědi, jak bohaté bude její manželství. Spojené státy americké jsou skutečnou studnicí pověr spojených s knoflíky. V dobách, kdy byla dámská obuv zapínána pomocí řady knoflíků, hrozilo, že dívka, která ztratí větší množství knoflíčků ze svých bot, ztratí tak krásu. Zatímco přišíití starého knoflíku na nový kabát značí neštěstí, tak naopak nalezení knoflíku od kalhot přináší štěstí. Predikce štěstí a neštěstí souvisí i s počtem knoflíků na kabátu, tři znamenají smůlu, a naopak osm znamená zaručený úspěch. Neštěstí rovněž přináší, když převrhne krabici s knoflíky.<sup>171</sup> Knoflík má v americkém prostředí významnou roli ve výkladu snů. Sen o zářivých knoflicích je předzvěstí štěstí a úspěchu, naopak sen, v němž člověk spatří rozbité, nebo staré knoflíky jsou varováním před duševní nepohodou. Ztráta knoflíku ve snu předznamenává ztrátu většího finančního obnosu<sup>172</sup>.

Správné používání knoflíků se tak stává jedním z předpokladů správného vychování, aniž by existoval psaný protokol, jak knoflíky v každodenním životě i nejrůznějších společenských situacích uplatňovat. Jedná se o po generace předávaná a postupně obměňovaná pravidla. Tato nehmatatelná kolísavá soustava zvyklostí se již po staletí vyznačuje stále se opakujícími mechanismy, jimiž je používání knoflíků usměrňováno. Způsob nošení knoflíků ovlivňují společensky významné osobnosti i různé typy médií,<sup>173</sup> vnitřní potřeba

---

<sup>168</sup> V originále: „*Rich man, poor man, beggar-man, thief, Doctor, lawyer, merchant, chief, Tinker, tailor, soldier, sailor*“.

<sup>169</sup> V originále: "*Silk, satin, calico, rags*."

<sup>170</sup> Martha Warren BECKWITH, *Signs and Superstitions Collected from American College Girls*, *The Journal of American Folklore*, 36 (139), 1923, s. 13, dostupné online (<https://www.jstor.org/stable/535105>), [citováno k 14. 4. 2022].

<sup>171</sup> Cora Linn DANIELS – C. M. STEVANS, *Encyclopædia of Superstitions, Folklore, and the Occult Sciences of the world, díl I.*, Honolulu 2003, s. 420.

<sup>172</sup> Russel GRANT, *The Illustrated Dream Dictionary*, New York 2006, s. 64–65.

<sup>173</sup> Farid Chenoune v této souvislosti hovoří přímo o „modelu Celebrity“ a „modelu média“, které vysvětlují specifické mechanismy vlivu vzoru na příjemce. Farid CHENOUNE, *Bouton, Butin, Bijou, Boulon*, in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 42.

respektovat výchovu, generační iniciace a emulace.<sup>174</sup> Podle tradice si např. anglický král Eduard VII. při blíže nejasné společenské události rozepnul poslední knoflík vesty, aby se mu po hostině lépe dýchalo. Mužská část služebnictva pak jeho čin následovala ve snaze zakrýt jeho společenský přestupek<sup>175</sup>. Ten se však záhy převtělil do změny pravidel pánského odívání a je obecně vnímán jako posun k určité svobodě a neformálnosti v pánském formálním oděvu. Naopak rozepnuté knoflíčky dámských halenek nebo jeansů jsou nahlíženy jako erotický symbol nebo dokonce projev nežádoucí vyzývavosti<sup>176</sup>. Špatně přišité, visící nebo chybějící knoflíky značily a doposud značí projev špatného charakteru. Z hlediska genderových rolí výjev ženy přišívající muži knoflík je klasickým projevem stereotypního vnímání ženské podřízenosti v partnerství s mužem.

Knoflíky na sebe rovněž vážou různé pověry a tradice, jsou vnímány např. jako talisman pro štěstí, uchovávány jako vzpomínka. Nina Edwards upozorňuje na určitou bagatelizaci a romantizaci různých událostí spojených s knoflíky. Prohlížení knoflíků je bezstarostnou zábavou, „baví nás“ si s knoflíky hrát. Knoflíky plnily např. roli dětského pokladu, byly součástí dětských hraček, kterým dávaly výraz v podobě očí, např. u plyšových medvídků. I v současnosti je trend použití knoflíků na dětské hračky oblíbený, a to nejen v rovině dekorační, ale také jako haptický prvek.

Je zajímavé vědět nebo alespoň uvažovat nad tím, k jaké události se který knoflík váže. Knoflíky však byly a jsou nejednou spojovány s určitými tragickými okolnostmi, např. jako vzpomínka na zesnulých příbuzné a blízké. Zvláštní význam mají ty knoflíky, jež upomínají na padlé za války.<sup>177</sup> Zcela ojedinělou ukázkou využití knoflíku jako předmětu symbolizujícího vzpomínku byl *Moriah Button Project*, který proběhl mezi lety 2008 a 2010. Uskutečnil se

---

<sup>174</sup> Farid CHENOUNE, *Bouton, Butin, Bijou, Boulon*, in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 42.

<sup>175</sup> Na tradiční příběh v různých variantách upozorňují např. tyto zdroje: *Král a jeho vestový knoflík*, Zpráva Musea knoflíků, 1 (1), 1916, s. 17.; Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 43.

<sup>176</sup> Tématu *sexualizace* knoflíku se věnuje spisovatelka Nina Edwards. Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012, s.181–200.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 138.

v malé židovské škole Moriah na Novém Zélandu, kterou navštěvovalo pouhých 20 žáků. Tyto děti do věku do 12 let nasbíraly 1,5 milionu knoflíků. Každý symbolizuje jedno židovské dítě zavražděné Nacisty v koncentračních táborech. Sbírkou se stala součástí Novozélandského dětského památníku holocaustu, mezi jehož podporovatele patřil Sir Nicolas Winton nebo česko-izraelská malířka Chava Pressburger. Knoflíky byly zvoleny proto, že je každý originální a jedinečný právě jako dítě<sup>178</sup>.

Zvláštním typem knoflíku, jenž se postupně stal nositelem mnoha významů, je knoflík určený k zapínání manžet pánské košile – manžetový knoflíček. Jeho varianty mohou mít charakter velmi osobního předmětu, luxusního daru, spojeného s důležitými obřady, jakými jsou např. dosažení dospělosti, ukončení vzdělání nebo vstup do manželství.

Manžetové knoflíčky se v Evropě poprvé objevily počátkem 17. století, ale spíše v roli výjimečné doplňky nebo módního výstřelku.<sup>179</sup> Muži toužící po vrcholné eleganci si manžety svazovaly krajkami a stuhami. První manžetové knoflíčky byly obvykle složeny ze dvou částí spojených jemným řetízkem. Elegáni z řad nejvyšších společenských kruhů si je nechali zdobit diamanty. Mezi průkopníky tohoto způsobu zapínání manžet patřil Ludvík Jan Maria Bourbonský, známý jako vévoda z Penthièvre a Prince Robert vévoda z Chartres. Skutečně zásadní osobností v proměně pánské módy jako celku byl George Bryan Brummel, známý také jako zvaný Beau Brummell, který byl vlivnou módní ikonou a přítelem anglického krále Jiřího IV.<sup>180</sup>

Obrat v rozšíření manžetových knoflíčků přinesl počátek 19. století, kdy se staly jednou z řady nezbytných, ale zároveň nákladných maličkostí pánského oděvu, a to společně se sponami nebo jehlicemi do nákrčníků, pánskými pečatními prsteny, tabatěrkami nebo lorňony<sup>181</sup>. Stejně jako ostatní předměty vycházely i manžetové knoflíčky často z dílen zlatníků, stříbrníků nebo vysoce

---

<sup>178</sup> The Children's Holocaust Memorial, dostupné online (<https://www.holocaustcentre.org.nz/chm-background.html#>, [citováno k 25. 3. 2022]).

<sup>179</sup> Walter GRASSER – Franz HEMMERLE – Alexander WÜRTTEMBERG, *Precious cufflinks: from Pablo Picasso to James Bond*. München 2016, s. 10

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>181</sup> Ludmila KYBALOVÁ, *Od empiru k druhému rokoku*, Praha 2004, s. 73.



kvalifikovaných řemeslníků a patřily k předmětům nedostupným v širším měřítku. Tuto situaci začala pozvolně měnit až průmyslová výroba a rozvoj bižuterního průmyslu napříč celou Evropou. V případě manžetových knoflíčků to znamenalo značné zlevnění procesu jejich výroby, a tím i zvýšení jejich dostupnosti. Běžným se stalo imitování nákladných materiálů levnějšími nápodobami, především zlato a stříbro byly nahrazeny tombakem a dalšími slitinami, drahé kameny sklem, želvovina celuloidem. Velkou roli sehrála rovněž průmyslová výroba manžetových mechanik. Tím vším se podstatně zjednodušil a zlevnil celý výrobní postup, a díky tomu se mohl tento typ pánského doplňku, dříve dostupný pouze movitým, rozšířit i do nižších společenských vrstev. Jeho rozšíření nicméně podmiňovalo i nošení speciálně šitých košil. Kolem roku 1850 se ozdobné manžetové knoflíčky používaly k zapínání tužených manžet, které se nosily ke košili jako doplňky, stejnou funkci měl i škrobený límec, který ke košili přichycoval její horní knoflíček<sup>182</sup>. Tyto velmi nepohodlné a nepraktické doplňky se následně staly součástí společenských nebo večerních oděvů. I ve druhé polovině 19. století patří manžetové knoflíčky k nezbytným pánským módním doplňkům, na košilích se pak objevují i knoflíčky v partii límečku.

Manžetové knoflíčky patří do celého systému pánských doplňků, ozdob a drobností, jejichž zpracování a použitý materiál vypovídaly o společenském postavení nositele. Patří sem jehlice do kravaty, která vystřídala komplikovaně skládané nákrčníky, dále různé typy brýlí, pouzdra a tabatěrky. Ze šperků nošených přímo na těle byly konvencí povoleny pečetní prsten a prsten s rodovým znakem, nošený obvykle na malíčku, a prsten snubní. Jakékoliv další šperky, řetízky na krku nebo rukou, náušnice nebo jakákoliv ozdoba dotýkající se kůže byla v očích konzervativní společnosti 19. století vnímána jako projev divošství, barbarství a s tím skryté agrese.<sup>183</sup> Žádaným doplňkem se staly i kapesní hodiny, jež se neobešly bez řetízku a případně i odnímatelného přívěsku. Nezbytné byly i rukavice a hůl. V řadě případů to ale

---

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 204

<sup>183</sup> Walter GRASSER – Franz HEMMERLE – Alexander WÜRTEMBERG. *Precious cufflinks: from Pablo Picasso to James Bond*, München 2016, s. 10

byly právě manžetové knoflíčky, které zdobily velmi strohý a tmavý pánský oděv druhé poloviny 19. století.

Díky svému malému rozměru, propracované estetice, a právě i schopnosti vázat se na určité lidské činnosti, se může knoflík snadno stát upomínkovým předmětem, může být spojován s významnými minulými událostmi a stává se i reprezentativním předmětem pro každodennost určité sociální skupiny v dané době. Do takové role staví knoflík různé pozůstalosti po babičkách, prababičkách a tetách. „*Mám-li přispět něčím, co v této pokladnici dosud není uloženo, nezbyvá mně, než abych se svého stejnokroje utrhl několik knoflíků, které si toho snad zaslouhují, aby byly zachovány budoucnosti*“ prohlásila postava z Goethova románu, když bylo potřeba naplnit pamětní schránku při zakládání stavby.<sup>184</sup>

Existuje mnoho úhlu pohledu a přístupů, jak knoflík zkoumat. Lze se jím zabývat optikou módy, uměleckého řemesla a designu, výrobních postupů; velká průmyslová centra, kde se výroba knoflíku stala základem a prostředkem obživy tisíců lidí, lze nahlížet z hlediska ekonomie i sociologie. Svůj pohled na knoflík si vytvořilo i institucionální sběratelství. Do muzejních sbírek je toto spínadlo zařazováno v kontextu dějin odívání, řemesla i etnografie. Knoflík je velmi rozšířený a zároveň neobyčejný předmět, jenž je dohledatelný takřka v každé lidské činnosti.

Výchozí pozice ke studiu a zkoumání knoflíku je však možné pojmout i zcela jiným způsobem. Můžeme se jimi zabývat buď v kontextu oděvu, nebo je můžeme vnímat jako osamocené artefakty. Obě pozice mají své výhody a svá opodstatnění. První nám umožňuje studovat knoflíky skrze dějiny oděvu a sledovat v tomto kontextu vývoj designu, použitého materiálu, preferované technologie, ale především to, jak s oděvem knoflíky spolupracují po estetické i funkční stránce. Zajímá nás způsob uchycení a technika zapínání, míra dekorativnosti a také to, jak korespondují s fazónou oděvu, jak aktivně dotvářejí jeho tvar a celkový vzhled. Můžeme sledovat, jak v různých dějinných obdobích

---

<sup>184</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Spríznění volbou a jiné prózy*, Praha 1932, s. 100.

spolu korespondují nebo jsou kontrastní použité materiály, jak a jaké knoflíky se používají na různých částech oděvu, počínaje spodním prádlem přes kalhoty, košile a halenky, vesty, saka, kabáty až po doplňky, jakými jsou rukavice, boty nebo klobouky. Navíc v rámci jednoho oděvu se knoflíky, často v různých velikostech, nacházejí na více místech.<sup>185</sup> Záměrně je použito množného čísla, protože doba, ve které je ukotvena tato práce, jen s jedním knoflíkem na oděvu nepočítá. Běžné jsou sady, obvykle o čtyřech až šesti kusech, v případě dalšího použití různých velikostí na rukávech, či límečku počty narůstají, u manžetových knoflíčků máme páry. U konkrétní aplikace knoflíků na oděvu sledujeme vertikálnost, symetrii a asymetrii, stejně jako rytmus a opakování<sup>186</sup>. Knoflíky člověka ukotvují v určitém řádu a linii, to vše přináší použití knoflíku oděvu a jeho nositeli. Knoflík je strukturální součást oděvu, není to jen doplněk nebo praktický předmět.<sup>187</sup>

Druhý úhel pohledu se zaměřuje pouze na knoflíky samotné, tj. sbírané, dokumentované a zkoumané bez oděvu. I když lze konstatovat, že jsou tyto předměty vytrženy z kontextu či svého přirozeného prostředí, tato situace nám dává možnost zaměřit se pouze na knoflík a studovat ho jako předmět sám o sobě do nejmenších detailů<sup>188</sup>, zabývat se jím jako součástí vizuální kultury. Americký historik umění William J. T. Mitchell říká, že vizuální kulturu je třeba chápat jako jistou *nekázeň* v umění.<sup>189</sup> Vizuální kulturu nahlíží jako „*mezioborovost*“, *místo konvergence a konverzace napříč jednotlivými obory*.<sup>190</sup> Znamená to tedy, že vizuální kultura není omezena pouze na v podstatě konzervativní způsoby vyjadřování, jakými jsou malířství, sochařství nebo architektura. Jednoduše využívá všeho, co je nám dostupné, vystupuje mimo hranice těchto tradičních oborů. Vedle rozmanitých projevů lidového umění používá všechna dostupná média.

---

<sup>185</sup> U kabátu nejsou jen knoflíky, kterými se kabát zapne, najdeme je na rukávech, klopách, opasku.

<sup>186</sup> Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 20.

<sup>187</sup> Tamtéž.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>189</sup> William T. J. MITCHELL, *Interdisciplinarity and visual culture*, *The Art Bulletin*, 77(4), 1995, s. 540–544, s. 542. dostupné online

([https://monoskop.org/File:Mitchell\\_WJT\\_1995\\_Interdisciplinarity\\_and\\_Visual\\_Culture.pdf](https://monoskop.org/File:Mitchell_WJT_1995_Interdisciplinarity_and_Visual_Culture.pdf)),

[citováno k 22. 1. 2022].

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 540.

Mitchell vychází ze své současnosti, tj. z reality USA konce moderního 20. století. Své vlastní prostředky vizuální kultury má např. i revoluční Francie nebo viktoriánská Anglie. Mitchell ve svém díle odlišuje dále vizuální umění od vizuální kultury. Upozorňuje na to, že vizuální kultura jako taková má širokou škálu prostředků, realitou výše uvedených dobových příkladů mohou být tisk, ilustrace v knihách od Diderotovy Encyklopedie po znovuobjevené pornografické dílo Pietra Aretina, může to být denní tisk, pamflety, kulisy pouličního divadla, ale také výjevy na uměleckořemeslných předmětech, keramice, skle, výšivkách nebo nábytku. Vizuální kultura jednoduše využívá všechny dostupné a možné prostředky. Podle Mitchella je na jedné straně vizuální kultura v podstatě na povrchu, nad samotným uměním. Můžeme si ji představit jako svrchní skořápku a umění, které v sobě ukrývá zvláštní intence, je ukryto pod ní. Na druhé straně ale vizuální kultura vykazuje prostředky a techniky, jakými lze působit na zrak a emoční stránku člověka.<sup>191</sup> Mezi ně bezpochyby patří i knoflíky. Studium vizuální kultury se na rozdíl od studia výtvarného umění soustředí na širší škálu vizuálních artefaktů, jejich vznik je spojen s novými technologiemi, které umožňují reprodukovat různá zobrazení, a která mohou mít v podstatě velmi rozsáhlý globální dosah.<sup>192</sup> Na rozdíl od výtvarného umění, je třeba v případě knoflíku jako vizuálního média zohlednit ještě závažnou skutečnost, která poukazuje na nesoulad v názorech uživatele a tvůrce knoflíku, neboť i když nositel, a často i distributor, vyjadřují pomocí knoflíku nějaký postoj nebo sděluje určitou informaci, tak ani skutečný zhotovitel, ani autor návrhu, výtvarník, vzorkař či designér, tyto myšlenky v žádném případě nemusejí sdílet a návrhy jednoho výtvarníka mohou ve výsledku využívat různé, dokonce názorově protichůdné sociální, ekonomické, politické atp. skupiny.

Je rovněž nezbytné si uvědomit, že významná část knoflíků bude mít vždy převážně ornamentální charakter a jejich rolí bude jen zdobit, avšak četné dochované exempláře ve veřejných i soukromých sbírkách nás opakovaně

---

<sup>191</sup> Laura, TRAFÍ-PRATS, *Art Historical Appropriation in a Visual Culture-Based Art Education*, *Studies in Art Education* 50 (2), 2009, s. 152–166, dostupné online (<https://www.jstor.org/stable/25475897?seq=1>), [citováno k 12. 3. 2022].

<sup>192</sup> Tamtéž.

ujišťují o tom, že knoflíky byly cíleně využívaným prostorem pro umístění různých sdělení, pro upoutání pozornosti nejen za účelem dosažení atraktivního vzhledu nebo doplnění oděvu, ale také jako prostředek komunikace. Platí to ovšem pouze pro konkrétní způsoby vizuálního zpracování.

V neposlední řadě nám studium knoflíku jako samotného artefaktu umožňuje vidět to, co je v kontextu oděvu skryto nebo potlačeno, a to jeho technické provedení, způsob uchycení nebo značky výrobců. Knoflík tak můžeme zkoumat jako reprezentanta stavu výrobních technologií. Je rovněž třeba si přiznat, že samostatně jsou knoflíky sbírány a zkoumány i z praktických důvodů, protože jejich malé rozměry a snadná skladovatelnost z nich činí oblíbený předmět sběratelského zájmu. Tento postoj se dobře uplatnil a byl preferován právě ve sbírce Waldesova muzea. Jan Hofman pracoval s teorií, podle níž v případě knoflíků není nezbytně nutné zajišťovat elementární kontext oděvu, protože všichni vědí, k čemu knoflík slouží.<sup>193</sup> S tím lze ovšem souhlasit jen do určité míry. Na pozorovatele klade takový přístup požadavek mít předem o tomto fenoménu určité povědomí, které mu dá schopnost vnímat a interpretovat velikost, tvar a způsob uchycení, jež dávají knoflíku konkrétní hranice možnosti použití.

Zkoumání knoflíku a knoflíků bez přímého kontextu oděvu nám dává možnost zaměřit se na další detaily a funkce, které vůbec nesouvisejí se zapínáním oděvu, ale přesto jsou jeho plnohodnotnou součástí. Dávají nám možnost vidět knoflík jako drobný uměleckořemeslný nebo uměleckoprůmyslový předmět. Můžeme se začít zabývat tím, jaké motivy a proč byly na knoflík umístěny, k čemu vyjma spínání oděvu je knoflík využíván a jak se to odráží na jeho celkovém provedení. Hledáme odpovědi na otázku, jaký vzkaz vysílá do svého okolí. Je to pouhá dekorace nebo se jedná o konkrétní sdělení? Veronique Belloir uvádí, že v kontextu západní společnosti přestal být knoflík spínadlem a stal se ozdobou a šperkem.<sup>194</sup> Ještě na počátku dlouhého 19. století se na pánském oděvu, konkrétně na vestách, vyskytovaly nákladně zhotovené knoflíky z drahých

---

<sup>193</sup> Jan HOFMAN, *Náš program*, Zprávy Waldesova muzea, 2 (1), 1917, s. 3.

<sup>194</sup> Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 21.

kovů, přírodních šperkových kamenů nebo knoflíky dekorované smaltem.<sup>195</sup> Vedle ornamentů a dekorací, které souvisejí s uměleckořemeslným a uměleckoprůmyslovým zpracováním jsou knoflíkům propůjčeny role odznaků, upomínkových předmětů na události, místa i osoby a schránek na intimní vzpomínky, ploch pro vyjádření politických názorů. Mohou se stát symbolem stejně smýšlejících lidí i symbolem jejich společenství<sup>196</sup>. Stejně tak mohou být šifrou nebo rébusem s hluboce osobním sdělením, jehož význam zůstane skryt i nejlepším badatelům.

Knoflíku se v této situaci dostává zvláštního postavení. Vzniká zde vztah založený na komunikaci, který může probíhat jen mezi člověkem a knoflíkem, nebo se knoflík může stát prostředník v komunikaci mezi člověkem a okolím, resp. mezi člověkem a společností. Využití knoflíku v takové komunikaci předpokládá specifickou znalost druhé i třetí strany, která bude obsahovat komunikační kód. Tuto funkci schopnosti sdělení má knoflík bez ohledu na to, je-li jako knoflík používán či ne, což je klíčová vlastnost pro výzkum knoflíku v rámci soukromých i institucionálních sbírek.

Vzhled knoflíku, a především pojetí jeho lícové strany je podřízeno komunikační funkci. U takto užívaných spínadel to může vést až k potlačení či ztrátě původní funkce, kdy knoflík slouží jako imitace spínadla – není možné ho zapnout, např. kvůli velikosti, členitému tvaru nebo plasticitě, nebo ho nelze zapnout, protože se s tím vůbec nepočítá. Knoflík může být použit i jako nášivka nebo ozdoba, ale tím již pozbývá funkci spínadla, v určitém případě nemusí být použit v kontextu s oděvem vůbec. To se může stát u upomínkových a suvenýrových knoflíků, které jsou vyrobeny jen za účelem estetické připomínky něčeho, a není zde automaticky předpoklad, že budou použity ke spínání. U livřejí nebo u lidového oděvu, kdy svrchní část oděvu zdobí dvě řady knoflíků nebo je oděv zhotoven tak, že není technicky možné jej

---

<sup>195</sup> Ludmila KYBALOVÁ, *Od empiru k druhému rokoku*, Praha 2004, s. 144.

<sup>196</sup> Jindřich WALDES, *Waldesovo museum – světově jedinečné. K 15. výročí*, Koh-i-noor Magazin, 4 (45), 1933, s. 2.

zapnout a využít plně k zakrytí těla, jsou potom potlačeny původní funkce nejen u knoflíku, ale také u samotného oděvu.

I u knoflíků, které plní funkci symbolu, se lze plnohodnotně zabývat celkovým výtvarných zpracování. Vedle požadavků zákazníka, což je zřejmé především u výrobků pro služební oděvy, se do jejich vzhledu promítají rovněž materiály dostupné a oblíbené v dané době a výrobní technologie, ekonomický status zákazníka i koncové skupiny a samozřejmě módní trendy. Designem a provedením tak velmi často zapadají do dobové produkce a bez potřeby identifikovat a interpretovat použitý motiv by je bylo možné považovat za běžnou módní produkci. Pro dataci a určení původu a technologie knoflíků lze velmi úspěšně využít odbornou literaturu ke šperku a módě nebo fyzický komparační sbírkový materiál, protože knoflíky bývají v řadě případů jen jednou položkou sortimentu konkrétní bižuterní nebo sériové šperkařské produkce.

V neposlední řadě je knoflík předmětem sběratelství, a to jak soukromého, tak institucionálního. Zatímco první poloha vyžaduje především vysoké odborné znalosti, které zahrnují znalost materiálů, technik, výrobce, datace a způsobu užití, soukromé sběratelství se těchto znalostí nezříká, ale v určitém ohledu je nepovažuje za tak zásadní. Na druhou stranu je soukromé sběratelství svázáno řadou konvencí a nomenklatur pocházejících od jednotlivých sběratelských komunit a asociací, především British Button Society<sup>197</sup> a National Button Society,<sup>198</sup> které je pravidelně aktualizují a vydávají v závazné podobě. Rovina soukromého sběratelství na rozdíl od roviny institucionální umožňuje určitý luxus sbírat předměty pro osobní potěšení a radost jako volnočasovou aktivitu, která nemusí nutně respektovat konvence hodnoty a raritnosti vzorů a upřednostňuje skutečnost, že samotné sběratelství poskytuje člověku potěšení bez ohledu na to, jak k této aktivitě jedinec přistupuje. Soukromý sběratel si může dopřát luxus pouze oceňovat krásu designu, zpracování, barev a textury

---

<sup>197</sup> Sběratelská asociace s primárním působením v regionu zemí Commonwealthu, založená v roce 1974.

<sup>198</sup> Sběratelská asociace s primárním působením v regionu Severní Ameriky (Spojené státy americké, Kanada), založená v roce 1938.

materiálu bez ohledu na vědomí veškerých souvislostí o vzniku knoflíků, a i s tímto přístupem bude platným členem sběratelské komunity. „Znalost těchto věcí však nezměrně přispívá k radosti ze sběratelství a umožňuje informovanější volbu při nákupu. Čím více toho o knoflicích víme, tím jistěji lze sestavit inteligentně vybranou a reprezentativní kolekci bez plýtvání časem a penězi na podřadné příklady nebo na knoflíky, které se ukázaly být něčím jiným, než jak byly zastoupeny... Konkurence (mezi sběrateli) klade důraz na určité vzácné exempláře, které by jinak měly velmi malou hodnotu. To je smutné, ale nevyhnutelné.“<sup>199</sup>

### 3. 1 Knoflík klíčem k identifikaci skupiny osob

Vnímání knoflíku jako identifikačního znaku určité skupiny lidí je poměrně široké a obsáhlé téma, které vyžaduje další vnitřní členění. Skupina osob je zde pojata v té naprosto nejširší a nejobecnější podobě. Je tvořena více jedinci. Může se jednat o pracovní nebo zájmové uskupení.<sup>200</sup> Vztahy mezi jejími členy – lidskými jedinci jsou založené na různých principech a specifikují se až v konkrétním kontextu reálné situace. První podskupinou jsou knoflíky uniformní. Pod toto označení jsou zahrnuty všechny varianty, které byly přímo zhotoveny pro různé služební, pracovní nebo klubové oděvy. Další skupinou jsou knoflíky vyjadřující určitý společný názor politického nebo ideového charakteru. Poslední zde uvedená kategorie se zabývá situací, kdy jsou knoflíky znakem určitého etnika a spadá tak zároveň do tématu lidového šperku. Každá z výše uvedených kategorií pracuje s knoflíkem vlastním způsobem, sděluje a uchovává jiný typ informací a pro nositele mají odlišný význam. I proto je vhodné se těmito konkrétními typy zabývat detailněji.

---

<sup>199</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 5.

<sup>200</sup> Heslo SKUPINA, Slovník spisovného jazyka českého, dostupné online (<https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledaj=Hledat&heslo=skupina&sti=EMPTY&where=hesla&hsustr=no>), [citováno k 14. 4. 2022].



### 3. 1. 1 Knoflík pro ženy i muže

Módní knoflík přináší genderové rozdělení v mnoha ohledech, co do počtu, dekorativní funkce a variací použití. Ještě v 18. století jsou velké a výrazné knoflíky spíše pánskou záležitostí a výraznou dekorací na dámském oděvu se stávají až během 19. století. Na dámském šatu se kromě skutečně klenotnických prací v podobě nášivek objevují dříve spíše knoflíky potažené látkou identickou s celým oděvem. Dekorativní roli mají spíše prýmky a různé aplikace. Příklad, kdy by dáma na svou róbu aplikovala knoflíky, tak jak to můžeme vidět na rodinném portrétu vévody a vévodkyně d'Osuna,<sup>201</sup> je vskutku spíše výjimečný. Vévodkyně má na živůtku našitou sadu knoflíků s „miniaturami“, které ve své době byly spíše pánskou kabátovou záležitostí. Co do objemu použitých knoflíků se vrcholem stávají 60. léta 19. století, kdy stejně jako u pánského oděvu převzaly na dámských šatech výraznou dekorační funkci a v rámci jednoho modelu se používaly řádově i v desítkách kusů.

Pánské knoflíky nám také nabízejí velkou škálu základního použití, které zároveň vyžaduje speciální mechaniku pro uchycení, jsou manžetové knoflíčky, které mohou být buď jednoduché s dekorativní částí na jedné straně a obvykle ocelovou část tvaru srpku měsíce, oválu nebo dvojitého háčku na druhé straně. Luxusnější variantou jsou knoflíky s dekorativním, obvykle identickým prvkem na druhé straně. Manžetové knoflíčky se mnohdy dočkaly velmi originálního zpracování, a to jak v zakázkové, tak v sériové výrobě. Vedle konzervativního provedení z luxusních i běžných materiálů se můžeme setkat s miniaturami her s kuličkami nebo labyrintů.

Dalším typem specificky pánského knoflíku jsou ty, které patří do frakového límečku košil. I tento typ knoflíků má svou zvláštní mechaniku. Dále je třeba jako zvláštní typ pánského knoflíku zmínit knoflík vestový, který mohl i nemusel být v základním designu identický s knoflíkem na kabátu či saku. Obvykle se v jednom dekoru, ale různých velikostech používaly knoflíky na kabátu vpředu a na rukávech. V identickém dekoru mohly být u krátkých kalhot

---

<sup>201</sup> Vévoda a vévodkyně d'Osuna a jejich děti, Francisco de Goya y Lucientes, 1787, uloženo v Museo nacional del Prado.

ke kolenům rovněž knoflíky na stranách právě v partii kolen.<sup>202</sup> Tradiční formy i způsob aplikace mají i knoflíky na svrchním kabátci nošeném ke skotskému kiltu.

Na dámských šatech začínají hrát knoflíky zásadnější roli kontrastní dekorace zhruba v polovině 19. století. Jejich vzhled, velikost a použitý materiál ovlivňují aktuální módní trendy. Vedle živůtku se používají i na rukávech, ale i svrchnících. Nezřídka mají pouze dekorativní funkci. Po roce 1918 se počet knoflíků na dámském oděvu výrazně snižuje. Dominantní roli má knoflík spíše na svrchním oblečení. Zároveň se do běžného sortimentu stále častěji dostávají knoflíky jednoduchého až minimalistického designu využitelné pro dámský i pánský oděv. Celková proměna používaných materiálů, orientace na syntetické látky a plastické hmoty v galanterii celkově kulturu knoflíků proměňuje a otevírá jejich novou éru, která už knoflíkům v módě není zdaleka tak příznivá.

Knoflíky mohou dále poukazovat na příslušnost nositele k různým skupinám, ať už se jedná o profesní zařazení, kdy hovoříme o knoflicích uniformní, nebo o knoflicích, které vyjadřují politický názor a jsou buď vyjádřením dlouhodobých sympatií anebo jsou použity v rámci politické propagace a reprezentace. I když se v tomto ohledu nabízí podpora politiků nebo stran, může se knoflík stát rovněž nástrojem proklamace nového společenského názoru.

### 3. 1. 2 Uniformní knoflík jako součást systému loajality<sup>203</sup>

Uniformní knoflíky jsou, jak z jejich názvu vyplývá, výhradně určené pro oděv nazývaný uniforma či stejnokroj. Jedná se o „*oblek stejného střihu a ze zvl. látek, předepsaný u růz. korporací, služebnictva (tu sluje livrej, v. t.) a zejm.*

---

<sup>202</sup> Jedná se o typické kalhoty nazývané francouzsky *coulottes*, anglicky *breeches*, které z pánské postupně vymizely po roce 1805 pod vlivem nové anglického trendu ve formálním pánském odívání. Definitivně vymizely po roce 1830. Více k tématu: Lydia EDWARDS, *How to Read a Dress. A Guide to Changing Mens's Fashion from the 17th to the 20th Century*, Londýn 2020.

<sup>203</sup> Podkapitola vychází z průběžně publikované studie autorky: Kateřina HRUŠKOVÁ, *Uniform buttons within the context of the collection of the Waldes Museum of Buttons and Fasteners*, Muzeológia a kultúrne dedičstvo 8 (4), 2020, s. 5–21.

*u vojska. Jeho účel je rozlišovati je od osob civ., ale též nepřátel.*<sup>204</sup>. Definice v Ottově slovníku zmiňuje především uniformy vojenské, úřední a livreje služebnictva.

Uniformu si nejčastěji spojujeme s vojenským oděvem. V tomto kontextu myslíme *jednotný „oděv stanovený zpravidla předpisem pro všechny příslušníky pravidelných armád“*.<sup>205</sup> Nicméně uniforma je služební oděv určený také zaměstnancům dopravních společností, bank, hotelů nebo továren, kde je nosí např. obsluha vrátnice nebo řidiči. V současné době tak označujeme i oděv zdravotníků, slavnostní obleky tělovýchovných jednot nebo studentů školy.

*„Knoflík starého světa sbíral bohatství vesmíru jeho miniaturizací“*.<sup>206</sup> Dlouhé 19. století se podle francouzského historika módy Farida Chenoune stalo zlatým věkem knoflíku, kde určujícím a výchozím trendem byl právě knoflík uniformní, jež v sobě koncentroval spínadlo, umělecko-řemeslný předmět a symbol určité společenského stavu. Vojenský knoflík je vyzdvihovaným ideálem, protože je to právě tento malý předmět, který dává uniformám dynamiku, rytmus, řád a jejich typický vzhled. Britská historička šperku Jane Perry přišla s hypotézou, kterou doplňuje tvrzení Farida Chenouna a svým způsobem jej přesahuje. Je toho názoru, že obyvatelé v rámci konkrétního specifického regionu oblékali tradiční oděv proto, aby ukázali svou místní identitu. Skrze oděv také sdělovali informaci o své ekonomické situaci a společenském postavení. Knoflíky, obvykle zhotovené ze stříbra, byly součástí souhrnně podávané informace. Ženský oděv byl ve větším poměru doplněn jinými typy lidového šperku. *„V lidovém prostředí byly knoflíky nošené především mužskou částí populace. Pravděpodobně i proto nesou knoflíky na pánském oděvu konotace hodnosti nebo postavení a také blahobytu.*<sup>207</sup>

Uniformy moderních stálých armád, které se formovaly během 17. století, vycházely z tradičního konceptu mužského oděvu. Převzetí role knoflíku jako

---

<sup>204</sup> Heslo STEJNOKROJ, *Masarykův slovník naučný: lidová encyklopedie všeobecných vědomostí. Díl VI., R-S.* Praha 1932, p. 956.

<sup>205</sup> Dagmar KUTÍLKOVÁ, *Vojenské odívání*, Praha 2008, s. 7.

<sup>206</sup> Farid CHENOUNE, *Bouton, Butin, Bijou, Boulon*, in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 38.

<sup>207</sup> Jane PERRY, *A Collector's Guide to Peasant Silver Buttons* (vlastní vydání), 2007, s. 10.

prostředku komunikace, nástroje, který bude napomáhat srozumitelnosti armádní organizace, je tak zcela logické. Knoflík je zároveň opakujícím se ornamentem, jehož vzhled se mění jen ve skutečně závažných a odůvodněných případech. Podvědomě tam mohl být vnímán i jako symbol stálosti a trvanlivosti.

Vojenské uniformy moderního typu, jež se vyvíjely od počátku 17. století, se postupně staly důležitým inspirativním prvkem pro pánskou módu, resp. pro základní koncepci pánského obleku, rozšiřovaného od počátku 19. století. Jako trendová záležitost se promítly i do oděvu dámského. Kolem roku 1805 se projevuje nejprve ve francouzské módě trend aplikace knoflíků na dámské šaty ve vojenském stylu, kdy knoflíky stejně jako u uniformy byly strukturálním i dekorativním prvkem v duchu vojenského řádu. Na rozdíl od pánského oděvu byly ale knoflíky pro dámský oděv potaženy látkou a celkové dojem působil mnohem střídměji až náznakově. Na konci 20. let 19. století dámskou módu ovlivnil maďarský lidový kroj, respektive vojáci z Uher, kteří byli povoláváni do služby a jejichž lidový oděv ovlivnil i podobu jejich uniforem. Takto inspirovaný dámský oděv byl po celé délce pošíť hladkými bombé<sup>208</sup> knoflíky a dracounovými šňůrami. Na rozdíl od uniforem se ale dekorace nacházela po celé délce oděvu, včetně sukne<sup>209</sup>. Kovové knoflíky, tak jako u pánského oděvu, se v případě dámské módy ještě během první poloviny 19. století významněji nepoužívaly. Tento zvrát nastal až po roce 1850, kdy naopak mnohé ženy a dámy kouzlu kovových knoflíků zcela propadly.

Vedle použití knoflíků se další ukázkou módního trendu inspirovaného vojenským oděvem se v 60. letech 19. století se stal krátký dámský kabátek šitý z červeného kašmíru, který mohl být dekorovaný uniformním způsobem pomocí zlatých prýmků a knoflíků. Inspirací s největším dosahem, která ovlivnila dámskou módu v Evropě, Spojených státech amerických, Kanadě i koloniích, byl trend přicházející především z viktoriánské Anglie. Byl inspirován ikonickou červenou košilí, kterou nosil Giuseppe Garibaldi. Tento

---

<sup>208</sup> Bombé značí knoflíky vypouklého až polokulovitého tvaru

<sup>209</sup>Véronique BELLOIR, *Le bouton une intimité avec la mode féminine*, Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 60.

trend předcházela moderní dámské halence.<sup>210</sup> Vedle tvaru a barvy bylo převzato zdobení menšími knoflíky a tradiční vertikální kontrastní aplikací kolem knoflíků v přední části. Pozdější opakující se návrat uniformních prvků a linií v dámské módě souvisí s trendem androgynního vzhledu a objevuje se do současnosti.

Záliba v uniformách vycházela z určité touhy po řádu, z touhy po pravidlech, jejich dodržování a z nich vyplývající jistotě, ale také z touhy po jednotě, kterou armáda a její jednotky při svém konání představovaly. Vojenská výchova a vojenský řád byly ideálem výchovy chlapců a mladých mužů nejen na počátku 19. století.

Zajímavou sondou do rozličného vnímání dívek a chlapců, v důsledku žen a mužů, v souvislosti s odíváním přináší úryvek z románu Johana Wolfganga von Goethe *Spříznění volbou*. Mladý architekt se v rozhovoru s hlavními postavami příběhu Charlotou a Otýlií zamýšlí nad základním rozdílem mezi chlapci a dívkami, který v něm evokuje průvod chlapců ve stejnokrojích.<sup>211</sup> „Muži“, pravil, „měli by od malička nosit stejnokroj, protože si mají zvyknout jednat společně, ztrácet se mezi sobě rovnými, jako celek poslouchat a usměrnit svou práci na celek. Nadto každý druh stejnokroje napomáhá jaksi vojenské kázni jako i soustředěnějšími přesnějšímu chování; vždyť všichni chlapci jsou beztak rození vojáci: Jen se podívejte na jejich bojovné a válečné hry, jak útočí a dobývají.“<sup>212</sup> Do kontrastu k chlapcům v jednotných uniformách a s vojenským výcvikem jsou zde postaveny dívky a ženy, které jsou naopak stvořeny k rozmanitosti, pestrosti a individualitě, a to především z pocitu vlastní výjimečnosti.

Goethe zde ilustruje silný dobový vzor a vliv vojenské organizace, určitý tlak na uniformitu v odívání chlapců již od útlého věku, který byl počínaje měšťanskou vrstvou ještě podpořen předlohami v módních žurnálech,<sup>213</sup> jež

---

<sup>210</sup> *Garibaldi Shirt*, dostupné online (<http://www.victoriana.com/garibaldi-shirt/>), [citováno k 2. 4. 2022].

<sup>211</sup> Ludmila KYBALOVÁ, *Od empíru k druhému rokoku*, Praha 2004, s. 103.

<sup>212</sup> Johann Wolfgang VON GOETHE, *Spříznění volbou a jiné prózy*, Praha 1932, s. 258.

<sup>213</sup> Ludmila KYBALOVÁ, *Od empíru k druhému rokoku*, Praha 2004, s. 102.

alespoň částečně do odívání vnášely inovace nebo dokonce výstřelky. Uniforma byla v každém případě vhodným nástrojem pro potlačení mužského ega. Záleželo na dobových okolnostech, zda ji vojáci nosili s pýchou nebo nechutí, tj. zda uniforma a všechny její součásti byly výrazem podřízení nebo hrdé loajality. S potlačením ega souviselo také používání uniformovaného oblečení v různých školských a výchovných zařízeních. Situaci popsanou v Goethově románu přibližuje také Nina Edwards, která se zabývá poměry v britských sirotčincích a zaopatřovacích ústavech, kde chlapci nosily vesty ve vojenském stylu včetně kovových knoflíků.<sup>214</sup>

Na počátku 19. století se služební stejnokroje začínají objevovat i v dalších profesích,<sup>215</sup> a to především tam, kde zaměstnanci vstupovali do služebního poměru. V ryze privátní sféře se objevují tam, kde bylo třeba vytvořit zdání služebního poměru a s tím spojené loajality. Uniformy tak oblékají příslušníci policie, poštovního úřadu nebo zaměstnanci v dopravě, stejně tak ji nosí státní úředníci. Specifické stejnokroje mají hajní a správci obor. Obsáhlou skupinou jsou zaměstnanci šlechty, kteří oblékali livreje. Na všech těchto uvedených příkladech pracovních stejnokrojů se vyskytovaly knoflíky odkazující na příslušnost k dané profesi. Uniformy se rozšiřují i do vzdělávacího systému, a to jak pro vyučující, tak pro studenty. Právě v této oblasti se uniforma ukazuje jako účinný nástroj potlačení individuality, někdy i svobody, i navození jednoty a soudržnosti, tak jako v armádě. Knoflíky se stávají platnou a cíleně používanou součástí plně funkčního systému odívání konkrétní skupiny, poukazují na hierarchické začlenění, identifikují jednotlivé součásti celku, části jednoho živého těla. Na velmi malou plochu knoflíku lze umístit mnoho symbolů, které nás dovedou ke konkrétnímu sdělení. Jeho tvar, velikost, barva, umístěné znaky, hesla, erby, způsob přichycení k uniformě, to vše jsou součástí sdělení, které je možné identifikovat i v případě analýzy samostatného knoflíku.

I tak malý předmět jako knoflík podléhá předpisům. Panovníci, ministři a velitelé armád jsou ti, kteří rozhodují o podobě uniformy a označují tak členy

---

<sup>214</sup> Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012, s. 133.

<sup>215</sup> Ludmila KYBALOVÁ, *Od empiru k druhému rokoku*, Praha 2004, s. 26.

svého vojska. Knoflíky jsou investicí autority a udělení určitého poslání. Fareed Chenoune rozpracovává teorii, kdy vrchní velitelé armád či panovníci, označují knoflíky vojáky, ze kterých tak činí nástroje. V zájmu společné věci pak investují do míru a bezpečnosti právě ty, kteří tyto knoflíky nosí.<sup>216</sup> Zařazení a identifikace, kterou uniformní knoflík přináší je ale svým způsobem velmi anonymní. Knoflík vysílá do okolí informaci o určitém systémovém a pracovním zařazení toho, kdo jej nosí. Samozřejmě tuto informaci prezentuje v kontextu celé uniformy, která zahrnuje další části s identickou nebo ještě více rozvinutou symbolikou, a je tedy součástí komplexního kódu. Díky specifčnosti tohoto typu knoflíku pak nese tuto informaci dál, a tak pozdější pozorovatel ví, k čemu knoflík odkazoval. Pro nositele se knoflík stává v podstatě rozkazem, vysílá mu informaci o tom, kam patří, ale také informaci o nutné loajalitě, soudržnosti s organizací, do které náleží.

Bez znalosti intimních souvislostí nejsme podle knoflíku schopni dohledat jeho nositele, což nebylo ani záměrem, protože vojáci nemají fungovat jako individua, ale jako součásti celku. To je to, co uniformní knoflík, v konečném důsledku bez pohledu na původce uniformy říká: jsi anonymní, ale důležitá součást systému s konkrétní funkcí. Takový přístup bezpochyby očekávali nejen velitelé armád, ale také policie, hasičů nebo vedoucí pracovníci úřadů. Farid Chenoune to nazývá *neosobností vojenské elegance a síly*. Dodává také, že i obyčejné knoflíky svým způsobem používají pravidla knoflíku uniformního. I anonymní oděvní knoflík dává na odiv své vlastnosti, svůj ukrytý soubor symbolů, má moc strukturovat, etablovat, dát tomu, kdo jej nosí pocit být někým, ale zároveň díky oné anonymitě splynout se skupinou.<sup>217</sup> Tuto moc dalo knoflíkům právě 19. století a možnosti masové průmyslové výroby.

U mužského oděvu je vojenská uniforma zásadním předobrazem i proto, že tento oděvní komplet je již na přelomu 18. a 19. století sestaven ze zcela promyšlených a funkčních prvků, a to včetně knoflíků, kdy ve většině případů

---

<sup>216</sup> Farid CHENOUNE, *Bouton, Butin, Bijou, Boulon*, in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 38.

<sup>217</sup> Farid CHENOUNE, *Bouton, Butin, Bijou, Boulon* in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 38.

měly v podstatě funkční a kompaktní design. Výrobě uniforem a stejně tak knoflíků výrazně prospěly změny související s průmyslovou revolucí. Velké tkalcovny dodávaly plátno na zhotovení výhodných státních zakázek. Lisovny kovů začaly zhotovovat pro tyto uniformy knoflíky v kvalitě, která byla do té doby určena jen vyšším důstojníkům. Slitiny mědi jako mosaz nebo alpaka umožnily rozzářit uniformy v barvách zlata a stříbra. Neustále se vyvíjecí technologie lisování kovů zajistila možnost detailnějšího plastického dekoru, který mohl zobrazit více než základní státní symboliku. Knoflíkům úřednických uniforem nebo stejnokrojům v dopravě se takové pozornosti a výtvarné progrese ovšem nedostalo.

Uniformní knoflíky jsou zcela záměrně využívány jako znak, jako nástroj komunikace. Zahrnují do procesu komunikace jak nositele, tak okolí. Není samozřejmě podmínkou, že každý knoflík určený pro spínání nebo dekoraci uniformy – služebního a pracovního stejnokroje, je opatřen analyzovatelným motivem, přesto je ale potenciál tohoto typu materiálu pro zde prezentované téma zcela zásadní.

Pro všechny uniformní knoflíky je typické, že jsou vyráběny na základě konkrétní licence a konkrétní objednávky. Především v případě vojenských uniforem a uniforem úředníků státní správy je vše doplněno příslušnými závaznými předpisy. Uniformní knoflík v sobě spojuje předmět estetický a předmět symbolický, je to funkční, viditelná, a především nedílná součást uniformy. Nezáleží na stylu nebo výtvarném provedení, je to cílený řetězec znaků. I to je důvodem, proč se ryze dekorativní výtvarné prvky na těchto knoflících v podstatě nevyskytují. Ztvárnění rodových erbů, městských znaků nebo vojenské symboliky je přesnou rekonstrukcí předlohy. K určité stylizaci dochází jen u složitých znaků v důsledku miniaturizace. Vizuální líbivost je druhotná až podružná. Její rozluštění vyžaduje nejen schopnost přečíst znaky, ale také znát jejich význam. Uniformní knoflík je předmět identifikace. Sděluje nám, kdo je zaměstnavatelem osoby, jež obléká uniformu. Jinak řečeno, ke komu je daná osoba ve služebním poměru.



Vojenská uniforma jako symbol určité jednoty se stává předobrazem všech dalších uniforem, knoflíky pak jako synonymum řádu. Farid Chenoune označil moderní uniformní knoflík za *ceremoniáře*, který starému světu vnucuje nový řád.<sup>218</sup> Za počátek tohoto nového řádu Chenoune považuje Francouzskou revoluci. Uniformní knoflíky jsou de facto součástí systému, který je zachycen skrze odívání. Je to systém hierarchického rozdělné funkcí, kdy oděv má sloužit k jasnému a neomylnému označení a zároveň k rozpoznání členů dané skupiny – jednotky. Komunikace tedy probíhá jak mezi knoflíkem a nositelem, tak mezi knoflíkem a okolím. Knoflík k zajištění stoprocentního předání správné informace umí využít vše, co mu poskytuje materiál, možnosti výrobních technologií i široká škála tradičních i nově vytvořených motivů. Vedle tvaru a barvy se součástí znaku stávají nápisy, písmena, erby a jejich přesné rozmístění na knoflíku. Podílejí se na *prestiži uniformy*, která dominuje 19. století, *velkému století vojenských uniforem*.

Uniformní knoflíky prošly stejně jako jiné typy knoflíků specifickým technologickým vývojem. V letech 1790–1800 byly konstruovány na principu dřevěného nebo kostěného jádra, které je potažené kovem (Obr. příloha 1.1. a 1.2., s. 82). Na látku se přišivaly přes nitěnou zadní stranu knoflíku nebo očkem ze struny, což je zvláště typické pro knoflíky nošené francouzskou armádou. Zatímco módní produkce se ve druhé polovině 19. století potýkala s úpadkem řemeslného zpracování i výtvarnou formou, uniformní knoflíky se ve své produkci opíraly výtvarně o klasickou tradiční formu předepsanou zákony nebo vnitřními organizačními předpisy. Ve většině případů jsou ukázkou skutečně vysoké kvality zpracování, a to co do materiálu kovů, tak i do použité technologie, jež zajišťovala dobrou plasticitu a detailnost dekoru. Převážná část tohoto sortimentu je zhotovována lisováním kovů, které je častější, nebo litím. V obou případech je potřeba vysoce kvalitní nástroj nebo forma, na jejímž počátku je kvalitní rytec a modelář. Snížená čitelnost a plasticita reliéfu je obvykle důsledkem opotřebení používáním nebo působením nevhodných

---

<sup>218</sup> Farid CHENOUNE, *Bouton, Butin, Bijou, Boulon*, in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 38.

## Obrazová příloha č. 1



Obr. 1.1. Uniformní knoflík francouzské armády, lícová strana, mosaz, kost, textilní vlákno, 1750–1789, Sbírky MSB, foto: K. Hrušková



Obr. 1.1. Uniformní knoflík francouzské armády, rubová strana – patrné kostěné tělo, mosaz, kost, textilní vlákno, 1750–1789, Sbírky MSB, foto: K. Hrušková

vnějších podmínek.<sup>219</sup> Z hlediska způsobu uchycení k textilií je pro uniformní knoflíky jednoznačně typické ouško na spodní straně. Knoflíky s dírkami se na svrchním oděvu prakticky nevyskytují. I to řadí tuto kategorii mezi luxusnější produkci.<sup>220</sup>

V případě kovů je běžné provedení vzhledu v barvách stříbra a zlata, ať za použití obecných kovů a jejich slitin nebo povrchové úpravy vzácnými kovy. Pro uniformní knoflíky lze použít i další materiály jako jsou textilie a textilní vlákna, což je typické pro livreje, kdy knoflík dotváří celkový vzhled konkrétního tradičního úboru a nemusí obsahovat jakoukoliv symboliku. S tímto typem livrejového knoflíku se setkáváme na vídeňském císařském dvoře<sup>221</sup> i u livrejů mimo okruh dvora. Mezi méně obvyklé materiály patří lisovaná rohovina, používaná u vojenských knoflíků jednotek *Ghurka Rifles*,<sup>222</sup> které slouží v rámci armády Velké Británie.

U uniformních knoflíků je zcela jasně patrný posun od ryze funkčního předmětu k dekoraci, u vojenských uniforem se to projevuje jejich použitím na výložkách, límcích nebo pokrývkách hlavy. U livrejů se mohou stát výhradně dekorací a střih oděvu ani zapnutí technicky neumožňují. Knoflíky se doplňují s dalšími galanterními doplňky, odznaky, sponami, přezkami nebo nášivkami, distinkcemi nebo ozdobami pokrývek hlavy. Jedná se o tematickou skupinu, která je navíc na rozdíl jiných kategorií knoflíků reflektována velmi širokou

---

<sup>219</sup> Týká se především nálezů v zemi.

<sup>220</sup> Knoflíky s dírkami byly dlouhou dobu považovány za podřadné, byly užívané především pro vnitřní zapínání nebo lůžkoviny. Módní knoflíky s dírkami se běžně objevují až na konci 19. století.

<sup>221</sup> Více v publikaci: Georg J., KUGLER – Monica KURZEL-RUNTSCHIENER (eds), *Des Kaisers teure Kleider: Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis ins Zeitalter von Franz Joseph I. und Elisabeth*, Wien 2000.

<sup>222</sup> Gurkhové jsou vojáci z Nepálu, kteří slouží v různých zahraničních armádách včetně britské. V současnosti je označení Gurkha nebo Goorkha používáno pro každého obyvatele Nepálu bez rozdílu. Původně tak byli označováni obyvatele jednoho z nepálských států s názvem Goorkha. V době Mughalské říše si některé kmeny z regionu severní Indie včetně Gurkhů dokázaly udržet samostatnost i díky využívání britské vojenské strategie a organizace vojska. Nakonec začaly rozšiřovat vlastní sféru vlivu pod ochranou Britské Indie, s kterou se nakonec kvůli své narůstající moci vojensky střetly mezi lety 1814 a 1815 a byly poraženy. Mnozí ze zajatců vstoupili do britské armády, což bylo na počátku jednotek nazývaných *Gurkha Rifles* (střelecké pluky). Zelenou uniformu v podobě tuniky doplnily atypické vojenské knoflíky černé barvy zhotovené z lisované rohoviny. Na knoflících je symbol překřížených *kukri*, tradičních zahnutých nožů. Jako externí jednotky byly vyjmuty z tradičního číslování pluků.

skupinu odborníků i laiků – soukromých sběratelů. Je součástí institucionálních i soukromých sbírek.

Potenciál této skupiny spočívá v řadě okolností. Tou první je velký objem dostupného fyzického materiálu a v porovnání s jinými kategoriemi je tu velká pestrost motivů, a především pak existence dohledatelných klíčů k jejich identifikaci. Využít lze nejen širokou škálu odborné a sběratelské literatury, ale také množství fyzického zpracovaného komparačního materiálu, a to jak v trojrozměrné v podobě, včetně reálných uniforem, tak v podobě dvourozměrné, zastoupené portrétní tvorbou, malířskou i fotografickou. Cílem tohoto textu není provádět výčet konkrétních pravidel pro používání a dekorace stejnokrových knoflíků u jednotlivých armád světa. Tato problematika je dostatečně zpracována i zaznamenána v dobových předpisech i odborných pracích.<sup>223</sup>

Nabízí se samozřejmě srovnat uniformní knoflíky se standardní módní produkcí. Jedním z rozdílů je specifické vymezení jejich užití. Hranice použití nastavuje právě konkrétní skupina, v rámci které se uplatňuje jako znak nošení na oděvu – uniformě v roli identifikačního symbolu. Příjemcem sdělované informace může být každý, kdo je schopen znak přečíst, v případě vojenských uniforem to je i příslušník cizí armády, tedy člen další konkurenční skupiny. U módních knoflíků lze konstatovat, že daný vzor je žádaný v kontextu specifického módního trendu, případně v určité lokalitě, kde trend našel uplatnění – Evropě, Paříži, Zaalpi atp., nebo v rámci určité společenské vrstvy. Takové zboží se jednoduše nosí tam, kde má své kupce a konzumenty. Daný

---

<sup>223</sup> Carl FRANKLIN, *British Army Uniforms from 1751 to 1783*, Barnsley 2016; Dagmar, KUTÍLKOVÁ, *Vojenské odívání*, Praha 2008.; Gwen SQUIRE, *Buttons. A Guide for Collectors*, London 1972; TÁŽ, *Livery Buttons. The Pitt Collection*, Pelborough 1976.; Jan VOGELTANZ, *Stejnokroje 1848–1849*. České Budějovice 2009.; Howard RIPLEY, *Buttons of the British Army. 1855–1970*, London 1971.; TÝŽ, *Police forces of Great Britain and Ireland : their amalgamations and their buttons*, Henley-on-Thames 1983.; TÝŽ, *Rifle volunteer buttons, 1859–1908*, London 1996.; TÝŽ, *Police buttons*, East Grinstead 2000.; TÝŽ, *Yeomanry Buttons, 1830–2000*, London 2005; TÝŽ, *Scottish, Welsh & Channel Islands Infantry Militia Buttons, 1757–1881*, Epsom 2013; TÝŽ, *Local Militia buttons*, Surbiton 1994.; TÝŽ, *English infantry militia buttons 1757–1881*, London 2010; Vladimír ČEREBÁ, *Sběratelství knoflíků a katalog sbírky britských vojenských knoflíků (diplomová práce)*, Brno 2007, dostupné online (<https://theses.cz/id/r3auoa/>), [citováno k 10. 3. 2022].

vzor si může u výrobce objednat jakýkoliv zákazník a rovněž ho kdekoliv prodat. Kopírování vzoru lze hodnotit jako neetické, ale pokud by se nejednalo o patent nebo licenci, což je v módním knoflíku skutečně raritní, není zde limitem ani ochrana vzoru. V konečném důsledku pak právě zákazník rozhoduje, jakým způsobem knoflík použije. Případná pravidla jsou opět nastavena módním trendem nebo možnostmi oděvu. V porovnání s tím mají uniformní knoflíky konkrétního objednatele a konkrétní pole využití vymezené do posledního možného detailu.

Pokud bychom chtěli najít existující paralelu k v podstatě konzervativnímu využití uniformního knoflíku, můžeme ji spatřit spíše v lidovém šperku, jehož je knoflík součástí. Zde je specifický vzhled, technika i materiál vázán na použití konkrétním etnikem, které je sice vázáno na určitou lokalitu, ale pokud je nuceno ji opustit, nese své typické šperky a knoflíky s sebou jako součást tradičního oděvu,<sup>224</sup> a i díky knoflíkům neztrácí svou vizuální identitu. To, co mají společné s ostatními typy knoflíků je jejich recyklovatelnost a možnosti dalšího použití po zániku uniformy. Mohly být, a to především u knoflíků z vojenských uniforem, uchovávány jako osobní vzpomínka nebo amulet. Přesně tak popisuje vojenské knoflíky ze své soukromé sbírky Nina Edwards. Její sbírka je však naprosto modelovou ukázkou amatérské kolekce. Sběrka neobsahuje knoflíky hodnotné z pohledu sběratelství, nejsou nijak uspořádány a dokumentovány, netvoří jasné celky. Jedná se běžné, bez znalosti konkrétních informací neidentifikovatelné knoflíky, které nicméně konkrétně pro ni mají velkou hodnotu a hluboký osobní význam. Základním měřítkem je zde emoce a osobní vzpomínka, rodinné tajemství. Její *krabice* obsahuje knoflíky z vojenských uniforem otce a strýce. Nejsou to ale pouze samotné knoflíky, odparané nebo odstřižené od podkladu nebo zakoupené jako náhradní materiál,

---

<sup>224</sup> Příkladem mohou být lidové šperky a knoflíky patřící k tradičnímu oděvu sedmihradských Sasů, jež jsou zároveň ukázkou specifické kulturní výměny. Lze se s nimi setkat v různých regionech, jsou atypického designu, zdobené smaltem. Jejich zpracování výrazně připomíná nákladné lidové knoflíky ze Sedmihradska a v podstatě ze zdejší tradice vychází. Na krojích sedmihradských Sasů se vyskytovaly i po přesídlení této etnické skupiny do Rakouska, Německa i zámoří. Odchod této původně německé menšiny ze Sedmihradska začal po přerozdělení Evropy po první světové válce, kdy toto území připadlo Rumunsku a výrazně se počty jejich členů snížili po druhé světové válce. Zdroj: Kateřina HRUŠKOVÁ, *Lidový knoflík ve Sběrce Waldes-Knoflíky*, Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce 58 (2), 2020, s. 3–18. (Obr. příloha 8.4, s. 127)

některé z nich jsou na částech ustřižené původní látky uniformy strýce, padlého letce.<sup>225</sup> Takové nálezy jsou zvláště vzácné, vracejí nás do života knoflíku, do jeho bytostného kontextu. Lidé často schovávají knoflíky ze svých oděvů nebo oděvů svých blízkých s vidinou budoucí hodnoty nebo praktického uplatnění takového knoflíku. Primárně ani nevnímají onen další rozměr uchování vlastních vzpomínek. Neponecháte si oděv, ani obuv, ani ložní prádlo, ponecháte si malý knoflík pod záminkou obhajoby budoucí účelnosti.

Dalším tradičním využitím je druhotné použití na lidovém oděvu. Nejedná se přitom pouze o evropský region, např. muži z jihoamerického indiánského kmene Mapučů<sup>226</sup> nosí opasky zdobené knoflíky z francouzských vojenských uniforem,<sup>227</sup> jako symbol lepšího společenského postavení. Recyklace knoflíků v našem prostředí byla běžná také proto, že kvalitní knoflíky z kovů nebo perleti nebyly zdaleka dostupné všem společenským vrstvám. Na prostém oděvu se knoflík vůbec nevyskytoval. Oděv se nosil a přešival, dokud tkanina držela, pak už zbyly jen knoflíky a ty se použily dále.

V kontextu sbírky a expozice Waldesova muzea byl uniformní knoflík komplexně zpracovaný a prezentovaný jako specifický fenomén. Nejstaršími uniformními knoflíky ve sbírce byly předměty z období římského císařství patřící k vojenskému šatu, které se bohužel nezachovaly.<sup>228</sup> Uniformní kolekce obsahuje knoflíky k vojenským uniformám, knoflíky k oděvům organizačních složek státní správy, armády, dopravy a dalších služeb, ale i knoflíky zhotovované pro tzv. nestátní zákazníky – šlechtu, církve, banky, obchodní společnosti, soukromé dopravce nebo továrny. Jedná se tak o celek, který uniformní knoflík prezentuje v maximální možné šíři. Na druhou stranu je ale zřejmé, že vznikl v podstatě náhodně a svou skladbou je nevyvážený. Největší

---

<sup>225</sup> Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012, s. XXVII.

<sup>226</sup> V textu Leopoldiny Auzingerové jsou Mapučové nazýváni postkolumbovským jménem Araukánci.

<sup>227</sup> AUZINGEROVÁ, Leopoldina. Berlínskými musey. Studie věnovaná knoflíku. In: *Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova muzea knoflíků)*, 1 (1), 1916, s. 3.

<sup>228</sup> Dodnes jsou součástí sbírky pouze římské legionářské spony.

část tvoří knoflíky civilní státní správy ze středoevropského regionu. Nejmenší skupinou jsou knoflíky soukromých podnikatelských subjektů.

Knoflíky Waldesova musea byly v rámci výstavních adjustací roztrženy podle příslušnosti k jednotlivým armádám a jejich prezentace tak byla určitým samostatným celkem. Neobvyklá byla tato dílčí kolekce v tom, že ostatní prezentované celky<sup>229</sup> byly sestavené na základě určité technologie, ale v tomto případě nebyla určující. Tím se stal společný původní účel knoflíky, tedy být součástí uniformy. Největší část souboru tvoří vojenské knoflíky z období první světové války, které v rámci nastalých politických a společenských změn přestaly být používány, a staly se tak velmi snadnou dostupnou komoditou. Jedná se především o knoflíky vojáků Rakouska-Uherska, Pruska, Osmanské říše a carského Ruska. Velmi cenné je v tomto ohledu jediné dochované výstavní tablo vojenských knoflíků ze stálé expozice. (Obr. příloha 2.1., s. 88) Zastoupeny jsou i ukázky knoflíků britské pěchoty po roce 1855, vojenských jednotek v rámci britského impéria, armády Švédska nebo USA, (General service). Jsou z období 1902–1918. (Obr. příloha 2.2., s. 88) Součástí souboru jsou i tuzemské knoflíky, a to jednak knoflíky užívané uniformovanými složkami ČSR v letech 1921–1930, jednak sběratelské karty s knoflíky odznaky produkovanými po roce 1930. (Obr. příloha 2.3., s. 88) Tyto karty jsou zároveň jednou z posledních doložených a zaevidovaných akvizic do sbírky muzea, která se uskutečnila v roce 1934.

Velmi cennou součástí Waldesovy sbírky je knoflík republikánské gardy z období po roce 1793, stejně tak vysokou hodnotu mají další nedatové exempláře spojené s obdobím Francouzské revoluce. (Obr. příloha 2.4., 2.5., s. 88)

---

<sup>229</sup>Např. kolekce knoflíků s komponenty Wedgwood, textilní knoflíky nebo knoflíky s miniaturami.



## Obrazová příloha č. 2



**Obr. 2.1.** Originální výstavní tablo uniformních knoflíků vojsk armád na území Evropy, 1850–1918, Sběrka MSB, stav: před konzervátorským zásahem, foto: K. Hrušková



**Obr. 2.4.** Knoflík francouzské revoluční gardy, nápis „REPUBLICAIN FRANCAIS“, obecný kov, Francie, po r. 1789, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 2.2.** Uniformní knoflík armády Spojených států amerických, Pozemní síly, všechny druhy vojsk kromě ženistů, obecný kov, USA, 1902–1918, Sběrka MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 2.3.** Knoflík pro stejnokroje československé armády, policie, četnictva, finanční stráž, slavnostní stejnokroje čs. Legií, stráž svobody a hradní stráž, obecný kov, Československo, 1920–1930, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 2.5.** Knoflík francouzské revoluční armády, gardy, nápis „REPUBLICAIN FRANCAIS“, obecný kov, Francie, 1789–1793, Sběrka MSB, WK 1665, foto: K. Hrušková



Nelze však konstatovat, kolik uniformních knoflíků z více než 15 000<sup>230</sup> evidenčních jednotek trojrozměrných předmětů původně sbírka obsahovala, a to z důvodu nespecifikovaných ztrát způsobených nestandardním nakládáním se sbírkou mezi lety 1945 až 1973, ale také v důsledků řízení selekce mezi lety 1973 až 1977.<sup>231</sup> Současný dochovaný soubor všech knoflíků soustředěný v podsbírce Waldes – Knoflíky čítá 4009 kusů předmětů, z toho soubor uniformních knoflíků tvoří 361 kusů. Procentuální zastoupení ve sbírce činí tak v současnosti 9 % a jedná se o její druhý nejobsáhlejší soubor po lidovém knoflíku. Ze všech dochovaných materiálů k činnosti Waldesova muzea je zřejmé, že uniformní knoflíky byly jako odborné téma v rámci muzea vnímány a zpracovávány velmi aktivně.

Muzeum se navenek prezentovalo především národopisnou kolekcí, archeologickými nálezy a cennými uměleckořemeslnými kolekcemi anglického a francouzského původu z 18. a 19. století. Profesní knoflíky, přezky a odznaky se mezi tyto propagované skupiny nikdy nedostaly, a to i přesto, že jsou v porovnání s výše uvedenými kolekcemi výrazněji početně zastoupeny. Na mnoha knoflicích jsou dodnes dochována původní evidenční čísla, která naznačují, že se do sbírky dostaly v první velké akviziční vlně po roce 1916 a zároveň byly součástí alespoň první, v některých případech i druhé verze expozice. Splňovalo to záměr muzea představit spínadla ve všech jejich podobách.

Uniformní knoflíky jsou vedle knoflíků lidových skvělým příkladem komplexní práce muzea s takovým sbírkovým materiálem a jeho uchopení jako odborného téma. Muzeum si ve svém programu kladlo za cíl umožnit badatelům studovat veškeré možné materiály, přičemž trojrozměrné předměty byly pouze jednou skupinou. Reálné sbírkové předměty doplňovala odborná literatura, archivní rešerše, různá vyobrazení – fotografie i negativy, reprodukce nebo grafiky.

---

<sup>230</sup> O původním rozsahu sbírky vypovídají dochovaná evidenční čísla přímo na předmětech, ale také tištěné materiály, především průvodce expozicí z roku 1918, dobové fotografie a výčty přírůstků zveřejňovaných v některých číslech Zpráv Waldesova musea. Původní dokumentace, pořizovaná od roku 1916 přednostně u předmětů určených pro expozici, se bohužel nedochovala.

<sup>231</sup> Kateřina HRUŠKOVÁ, *Sbírka Waldes v letech 1946–1977*, *Fontes Nissae* 22 (2), 2021, s. 96–110.

Téma bylo rovněž reflektováno v periodiku Zprávy Waldesova muzea. Související odborné materiály lze identifikovat také v muzejním archivu.

Muzejní časopis Zprávy Waldesova muzea obsahuje pouze jednu rozsahem i obsahem zásadní studii, zveřejněnou ve dvou číslech prvního ročníku. Studie Richard D. Stenarda<sup>232</sup> z New Yorku, původně publikovaná v USA, vyšla v roce 1916 pod názvem *Vojenské knoflíky z americké občanské války*.<sup>233</sup> Je možné, že jak akvizice amerických vojenských knoflíků, tak převzetí článku do muzejního časopisu souvisí s Waldesovými četnými cestami do USA. Krátká, ale informačně hutná studie, se zabývá klasifikací knoflíků, organizací armády, vzory na knoflicích, výrobou a obchodem i významnými exempláři. Ostatní publikované texty jsou spíše osvětového nebo zábavného charakteru.<sup>234</sup> Vojenské knoflíky jsou také místy zmiňovány ve studiích zaměřených na prezentaci sbírek jiných muzeí, ale skutečně pouze okrajově.

Muzeum budovalo od samého počátku systematicky odbornou knihovnu a tzv. archiv vyobrazení. Dochované materiály z obou těchto sbírek byly po zrušení muzea začleněny do tzv. archivu Waldesova muzea. Díky tomu dnes víme, jaké dvourozměrné materiály měli k dispozici potenciální badatelé. Jedná se např. o svazek grafických listů s kolorovaným vyobrazením vojenských württemberských uniforem z let 1638 do 1854, který čítá 64 listů.<sup>235</sup> Dalším materiálem zaměřeným na uniformy je soubor skleněných negativů, které vedle moderních uniforem zachycují i středověkou zbroj.<sup>236</sup> Vyobrazení doplňují i

---

<sup>232</sup> V první uveřejněné části bylo špatně uvedeno jméno autora jako „Richard D. STENARD“. Richard D. STEUART (1880-1951) byl významný sběratel knoflíků z americké občanské války. Pocházel z Baltimoru. Jeho sbírka je zmiňována i v odborné literatuře.

<sup>233</sup> Studie byla převzata z jiného amerického periodika. Původní zdroje se nepodařilo dohledat. Ve Zprávách musea knoflíků byla uveřejněna ve dvou částech. Richard D. STEUART, *Vojenské knoflíky z americké občanské války*. 1. část, *Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků)*, 1 (1), 1916, s. 8–12.; TÝŽ, *Vojenské knoflíky z americké občanské války*. 2. část, *Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků)*, 1 (2), 1916, s. 37–39.

<sup>234</sup> Knoflík z uniformy, in: *Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků)*, roč. 1 (1), 1916, s. 23.

<sup>235</sup> Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, Archiv Waldesova Muzea, karton M03.

<sup>236</sup> Tamtéž, karton M113.

fotografie vojáků různých armád<sup>237</sup>. K odborným materiálům patřily tematické články z především rakouských a německých dobových periodik.<sup>238</sup>

V případě uniformních knoflíků je vhodné zmínit i jejich reflexi v rukopisu Eduarda Marii Schranka s pracovním názvem *Der Knopf*. V porovnání s dalšími možnými kategoriemi knoflíků je právě tato kategorie pojata obsáhleji. Kapitola sice vykazuje značné nedostatky co do komplexnosti uchopení, uspořádání i prezentace tématu, je silně orientovaná na německé prostředí a pouze na armádní sortiment. Schranka se v ní zabývá užitím knoflíků v rakouské armádě, kdy se v období mezi lety 1700–1867, tedy do první velké reformy uniforem, začaly používat dva typy knoflíků – pozlacené pro vyšší důstojníky a stříbrné pro nižší vojenské hodnosti. Postihuje uniformní knoflík v roli vojenského odznaku. Upozorňuje na to, že v různých kulturách je takovým doplňkovým odznakem, který činí uniformu uniformou něco jiného, a mohou to být i předměty, které se přímo neaplikují na oděv. Jako příklad uvádí tzv. fokoš, husarskou sekuru nebo ozdoby na kyjovitých holích Kafrů.<sup>239</sup> V kapitole „*Die Nomenklatur der Knöpfe*“<sup>240</sup> se Schranka pokusil o kategorizaci knoflíků, které systematicky třídí podle použitého materiálu, reálného využití a nositele, tvaru, a dále podle lokality výroby a způsobu uchycení. V tomto ohledu se přidržel běžně užívané konvence, která se používá i dnes. V následném seznamu 484 abecedně řazených hesel se však pustil do přílišné vlastní iniciativy a jím definované kategorie v řadě případů odporují odborným i sběratelským konvencím, a částečně tak potvrzují Schrankův amatérismus v oboru i Waldesovu špatnou volbu autora<sup>241</sup>.

---

<sup>237</sup> Tamtéž, karton M141.

<sup>238</sup> Tamtéž, kartony M58, M68.

<sup>239</sup> Africký kmen Xhosa, byl dříve nazýván jako Kafrové.

<sup>240</sup> Eduard Maria SCHRANKA, *Der Knopf: Ein Stückchen Kulturgeschichte*, Praha, 1915, MSB, AVM, kart. č. 64.

<sup>241</sup> Slovníková část obsahuje 13 hesel k tématu uniformních knoflíků, je zpracována značně nesystémově, obsahuje po významové stránce duplicitní pojmy (*Militärknöpfe / Soldatenknöpfe*), některé pojmy jsou vysvětleny skrze jejich fyzický popis (např. rozdělení hesla *Armee Knöpfe* na podkategorii *se dvěma orly* (civilních c. a k. zaměstnanci i vojáci) a na podkategorii *s iniciálou F. J. I.* (typ čepicového knoflíku). Soupis místy působí jako přehled všech dostupných slov spojených s tématem. Některá hesla jsou v podstatě mylná, např. livrejové knoflíky označuje jako *Wappenknöpfe* (knoflíky se znaky).

Expozice muzea byla koncipována chronologicky. Zvláštní pozornost byla věnována technologiím obecně a lidovému spínadlu. V rámci jednotlivých časových celků byly knoflíky prezentovány na základě technologie výroby a použitého materiálu. Uniformní knoflíky tak byly zařazeny v kategorii kovových spínadel v rámci jednotlivých dobových celků. O rozsahu prezentací uniformních knoflíků lze v současnosti pouze spekulovat. Z expozice se dochovalo se jen jedno kompletní výstavní tablo,<sup>242</sup> které prezentuje vojenské knoflíky z uniforem vojsk Rakousko-Uherska, Pruska, carského Ruska, Osmanské říše, Rumunska, Švýcarska a Bavorska. Jedná se celkem o 107 knoflíků vyrobených po roce 1861, nejpozději v období první světové války. Některá původní určení jsou nesprávná. Tablo pochází z první reinstalace expozice, která proběhla mezi lety 1919–1920, během ní byly původní hnědé kartonové podložky nahrazeny kartonem potaženým šedomodrou plstí. Knoflíky byly nově přichyceny tak, aby je bylo v případě potřeby možné snadno odejmout.

### *3. 1. 2. 1. Vojenské uniformní knoflíky*

Období konce 17. století je dobou, kdy se začínají utvářet vojenské uniformy tak, jak je vnímáme i v následujících stoletích. Tím se také začíná psát kapitola stejnokrojů a jejich knoflíků v obecné rovině, protože ty vojenské jsou jakýmsi předobrazem stejnokroje, který nám umožňuje identifikovat příslušníka konkrétní skupiny. První vojenské stejnokroje moderního typu lze vidět např. u armády Albrechta z Valdštejna, který nechal šít uniformy pro své vojáky na Jičínsku. Vlny vojenských reforem, které v Evropě postupně probíhaly od počátku 17. století, se týkala i švédské armády. Reforma probíhala z iniciativy krále Gustava II. Adolfa, který se inspiroval v Nizozemí, kde modernizaci armády provedli Maurice Oranžským a jeho bratrance Wilhelmem Ludwigem and Johannem z Nassau.<sup>243</sup> Švédské vojsko tak obléklo nový stejnokrojem,

---

<sup>242</sup> WK 3902 - Tablo bylo značně poškozeno při likvidaci muzea rozřezáním na dva kusy.

<sup>243</sup> Daniel RICHES, *Early Modern Military Reform and the Connection Between Sweden and Brandenburg-Prussia*, *Scandinavian Studies* 77 (3), 2005, s. 347–364, dostupné online (<https://www.jstor.org/stable/40920603>), [citováno k 3. 4. 2022].

jehož knoflíky zapínaly i zdobily jak přední část blůzy, tak široké rukávy i kalhoty v oblasti zapínání.

Nicméně první komplexní systém jednotných uniforem napříč celou armádou, zhotovený v rámci snahy o cílené materiální zajištění vojska se objevuje až v 70. letech 17. století. Poprvé se tak stalo ve Francii, ovšem ne kvůli lepší bojeschopnosti, ale z estetických důvodů. Podle tzv. Code Luis, zákoníku sestaveného na příkaz Ludvíka XIV. ministrem Jean-Baptistem Colbertem, bylo od roku 1670 francouzské vojsko povinno prezentovat se při generálních přehlídkách v jednotném oděvu. *Od této doby se stejnokroje staly specifickou součástí mužské oděvní kultury.*<sup>244</sup> I v rámci tohoto v základu jednotného oděvu existovaly různé variace uniforem, co do složení i nákladnosti, a to nejen podle hodnosti, ale i podle typu bojové síly nebo určení působení. Obvykle nejpropracovanější byly uniformy královské gardy. Na stejnokrojích vojáků se začínají objevovat velké počty knoflíků, viditelné jsou ale pouze bez doplňujících částí zbroje. Od období baroka po počátek 20. století existuje fascinující a komplikovaný svět vojenských uniforem a jejich knoflíků. Úkolem takového oděvu bylo jednak odlišit vojáky od civilního obyvatelstva, jednak v rámci dané armády rozlišit vnitřní armádní strukturu.<sup>245</sup> Tu vyjadřoval komplikovaný systém *egalizačních barev*<sup>246</sup> a variací rozlišovacích, specializačních a hodnostních označení, jejichž symbolika se v kombinaci se symbolikou státní promítala do dekoru knoflíků.

Modelovým příkladem je pak britská armáda, která již kolem roku 1750 měla komplikovaný systém vojenských uniforem a hodnostních označení. Knoflíky byly součástí složitého systému identifikačních znaků uniformy, kam vedle jednotlivých částí oděvu ve specifických barvách patřily nárameníky, ozdoby pokrývek hlavy, v případě kavaléristů také ozdoby sedla a odznaky na sedlových dekách. Dekor na knoflicích a dalších souvisejících prvcích

---

<sup>244</sup> Dagmar, KUTÍLKOVÁ, *Vojenské odívání*, Praha 2008, s. 11.

<sup>245</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>246</sup> Egalizační barva odlišuje jednotlivé části uniformy, vyskytuje se např. na límcích, klopách a manžetách kabátů, vestách, lampasech kalhot. Používaná byla skutečně široká škála barev. V rámci armády Habsburské monarchie se vyskytovala řada barev v přesně stanovených odstínech, červené v sedmi variantách, zelená v šesti, žlutá ve třech a modrá ve dvou odstínech. Dagmar KUTÍLKOVÁ, *Vojenské odívání*, Praha 2008, s. 14.

obsahoval královskou symboliku, písmena odvozená od typu bojové síly, případně i heslo pluku.<sup>247</sup> Knoflíky byly součástí nejen svrchních kabátů, ale také vest, často v počtu, který přesahoval dvě desítky kusů. Předobrazem uniforem byly tradiční mužské oděvy i lidové kroje, které byly mnohdy dekorativní a doslova poseté knoflíky, jako tomu bylo v případě uniforem husarů nebo hulánů. Nová éra uniforem byla stimulem pro textilní průmysl, ale rovněž pro rozvoj galanterních oborů. To mělo logicky pozitivní vliv na nové podmínky pro vývoj a existenci módního průmyslu.

Na rozdíl od módních knoflíků je vzhled uniformních knoflíků více konstantní. Vizualní proměna souvisí s celkovou organizační změnou dané instituce. U monarchie to mohla být změna panovníka nebo změna vnitřního uspořádání. V případě livrejových knoflíků je to rozšíření erbu nebo výměna erbu na knoflicích v důsledku úmrtí vládnoucího člena rodu, a to tehdy, když knoflíky zdobí osobní erb. Tato praxe není nijak závazná, častěji se s ní můžeme setkat u církevních hodnostářů nebo u vlivných šlechtických rodů.<sup>248</sup> U uniforem státní správy je změna symboliky spojená s celkovou systémovou změnou organizace státu nebo v rámci proměny vizuálního stylu, který souvisí obvykle s proměnou politických a společenských poměrů. Příkladem jsou změny v Rakouské monarchii v letech 1804 a 1867, které si vyžádaly kompletní výměnu uniformních knoflíků v armádě i státní správě. Roku bylo c. k. Ministerstvem vnitra vydáno nové nařízení upravující možnosti nošení služebního oděvu. Ve stejném roce vyšel i Stejnokrojový předpis pro úředníky a úřednické aspiranty, podúředníky a zřízence státních a soukromých železnic.“ Tyto změny se promítly do uniforem zaměstnanců státních drah nebo pošty, a to na všech zaměstnaneckých úrovních.<sup>249</sup> Tato změna proběhla v rámci změn úřednické

---

<sup>247</sup> tématu se velmi podrobně věnuje například publikace: Carl FRANKLIN, *British Army Uniforms from 1751 to 1783*, Barnsley 2016.

<sup>248</sup> Ve Velké Británii je tato praxe obvyklá. S osobními erby na knoflicích zaměstnaneckých uniforem se nejčastěji setkáme v souvislosti s panovnickým rodem. Úmrtí některého z členů je spojeno s výměnou velkého objemu knoflíků na livrejích, a i uniformách přímo propojených vojenských jednotek. Nejedná se přitom pouze o výměnu knoflíků v souvislosti se změnou panovníka. V důsledku přerozdělení majetku a titulů se mění erby i dalším nejbližších následníků, což vyvolá další obměnu knoflíků. Taková situace je tedy obchodně zajímavá pro výrobce.

<sup>249</sup> *Předpis k zhotovování uniforem úředníků a zřízenců veškerých drah rak. Evropské mody 10 (12), 1891, s. 2.*, dostupné online (<https://ndk.cz/view/uuid:e05795e1-55a5-11e6-beb0-001018b5eb5c?page=uuid:df171fe0-57c4-11e6-aff7-005056827e51&fulltext=uniformn%C3%AD%20knofl%C3%ADk>), [citováno k 28. 1. 2022].;

legislativy, které probíhaly od konce 80. let a v 90. letech.<sup>250</sup>

Pro výrobce, kteří získali takovou státní zakázku, byla celková obměna knoflíků vítanou příležitostí k zisku, neboť v době míru bylo v Rakousko-Uhersku součástí Císařské a královské branné moci 415 000 mužů a na jedné uniformě bylo v průměru 24 knoflíků prvotřídní jakosti.<sup>251</sup> Z rozmachu výroby vojenských knoflíků a dalších galanterních prvků mohl záhy těžit i spotřební průmysl. Státní zakázky na vysoce kvalitní knoflíky umožnily investice do výrobních zařízení o vývoje technologií. Vojenský knoflík tak ovlivnil i kvalitu módních výrobků. Na tuto skutečnost upozorňoval i znalec a sběratel baron Rudolf Potier.<sup>252</sup> V článku *Kurzwarenindustrie (Knöpfe) und Heerwaren* z roku 1876<sup>253</sup> se zaměřuje na souvislost mezi vojenskou a módní výrobou v rámci vídeňské knoflíkářské produkce. Tvrdí, že „vojáci byli apoštoly knoflíkového průmyslu v Rakousku“.<sup>254</sup>

Inspirace v designu na sebe nenechala dlouho čekat. Oblíbenými se staly obecně známé dekory uniformních knoflíků, jako je kotva s lanem, motiv běžně se vyskytující u námořnictva, ale také zkřížené meče nebo heraldické prvky, které v případě módní výroby prošly výraznou stylizací. Masová výroba módních knoflíků zahrnovala kvalitní i méně kvalitní, levné výrobky, které uspokojily maximální okruh zákazníků. Dostupné zboží snižovalo zájem

---

*Nařízení Ministerstva obchodu ze dne 30. září 1982, kterým v platnost uvádí se předpis o uniformování*, Evropské módy 10 (12), 1891, s. 2., dostupné online (<https://ndk.cz/view/uuid:e05795e1-55a5-11e6-beb0-001018b5eb5c?page=uuid:df171fe0-57c4-11e6-aff7-005056827e51&fulltext=uniformn%C3%AD%20knofl%C3%ADk>), [citováno k 28. 1. 2022].;

<sup>250</sup> Jiří ŠOUŠA, *Vývoj právní úpravy státních civilních úředníků od 18. století do roku 1938 v českých zemích (disertační práce)*, Praha 2011, s. 294, dostupné online (<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/47786>), [citováno k 25. 1. 2022].

<sup>251</sup> Peter JUNG, *Rakousko-uherská armáda za první světové války*, Brno 2001, s. 4.

<sup>252</sup> Celým jménem Rudolf Franz Josef Baron Potier des Echelles (1836-1912),

<sup>253</sup> Článek vyšel na pokračování v periodiku *Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbe-Vereines: Fachblatt für Gewerbe, Industrie und Handel*, svazek 37, s. 452-453.; Rudolf Franz Josef POTIER DE ECHELLES, *Kurzwarenindustrie (Knöpfe) und Heerwaren*, in: *Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbe-Vereines: Fachblatt für Gewerbe, Industrie und Handel*, 37, 1879, s. 452-453.

<sup>254</sup> Eduard Maria SCHRANKA, *Der Knopf: Ein Stückchen Kulturgeschichte*, Praha, 1915, MSB, AVM, kart. č. 64.; Schranka rovněž zmiňuje dobové sbírky uniformních knoflíků nebo výstavní aktivity, které vedly k osvětě o tomto oboru. Zmiňuje např. významnou výstavu knoflíků k loveckým uniformám a livrejím, která se konala během Světové výstavy ve Vídni v roce 1873 ve Francouzském pavilonu. Tamtéž, s. 9.

o drahé uměleckořemeslné výrobky, které byly v rámci masové výroby kopírovány a náročné vzory uzpůsobeny velkosériové výrobě. I v tomto oboru se projevila určitá krize uměleckého průmyslu způsobená dosud nedostatečnou technologickou základnou. Situaci vhodně vystihuje v roce 1851 architekt a teoretik umění Gottfried Semper ve svém díle *Věda, průmysl a umění*. O více než padesát let později vnímá tuto situaci i Ješek Hoffman a komentuje ji slovy „*Žel toto stadium vývoje jest úpadkem uměleckého průmyslu. Počíná tehdy zvlášť perioda kovového raženého, který robí se ve velikém množství a beze všeho citu.*“<sup>255</sup> Postupný rozmach technologií, především zlepšení lisování kovů, povrchových úprav a používání jednotných mechanik, které našly výrazné uplatnění při výrobě uniformního knoflíku, měl pozitivní dopad na celý obor.

Éru dekorativních a nápadných uniforem, a tím i zlatý věk zmiňovaný Faridem Chenoune, ukončila výměna vojenských šatníků v předvečer první světové války. Státy nově vzniklé po první světové válce rovněž výrazně zjednodušily design i dosavadní používanou škálu knoflíků. Ke slovu se dostaly i nové plastické hmoty. Přetrvalo však vysoce kvalitní provedení kovových knoflíků. Armádou, která si ponechala tradiční širokou škálu knoflíků, byla armáda britská. Právě v jejím případě bylo během první světové války pro potřeby vojáků raženo 367 vzorů. Velký počet se odvíjel od pravidla, podle kterého mohl mít každý pluk vlastní knoflík. Pro vojáka britské armády bylo povinností mít uniformy v perfektním stavu za jakékoliv situace, a to včetně pobytu v zákopu. To se týkalo i knoflíků a starosti o jejich čistotu i kompletnost. Podle tradičního přesvědčení měla péče o uniformu pozitivní vliv na morálku mužstva<sup>256</sup>. S tím souvisela i péče o knoflíky, které musely být pravidelně leštěny. Vedle nákladů na výrobu knoflíků tak vznikaly i výdaje s nákupem leštících past a nástrojů v podobě perforovaných lišt, které zabránily znečištění a poškození látky pod nimi. (Obr. příloha 3.1., s. 99)

Knoflíky na vojenských uniformách se staly „*typickým znakem z hlediska politického, sociálního, národnostního, psychologického a kulturního*“.<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Ješek HOFMAN. *Průvodce sbírkami Waldesova muzea v Praze-Vršovicích*. Praha 1916, s. 16.

<sup>256</sup> Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*. London 2012, s. 128.

<sup>257</sup> Jan VOGELTANZ, *Stejnokroje 1848–1849*. České Budějovice: 2009, nestránkováno.



Mnohdy jsou jedinou součástí, která přetrvává jako vzpomínky. Patří do tradiční vojenské symboliky a jejich užívání je řízeno závaznými regulativy. Obsahují i pravidla pro zapínání, nebo povolené rozepínání knoflíků. Knoflíky jsou také používány jako orientační body pro správné nošení dalších částí uniforem, především vázanek.

Z hlediska identifikace příslušnosti k organizační jednotce armády jsou knoflíky stejně významné jako barevnost, odznaky, znaky a označení. Rozsah uvedených informací, respektive použitá symbolika, je specifická pro konkrétní armádu v konkrétním časovém období. Odkazují na příslušnost k armádě, typ síly, zařazení k útvaru, obvykle pluku a přibližnou hodnost. Využito může být i pouze číslo útvaru, obvykle pluku. Jeden typ knoflíků obvykle používá několik po sobě jdoucích hodností. Nejnižší hodnosti mohou mít knoflíky bez označení. Různé velikosti knoflíků se u jedné hodnosti a uniformy mohou vyskytovat v závislosti na umístění. Obvykle mají odlišnou velikost knoflíky v přední části blůzy, na jejich manžetách a náramenicích (jsou-li použity), pláštích nebo pokrývkách hlavy. Typické je propracované trojrozměrné zpracování. Uniformní knoflíky jsou zároveň reprezentantem složitého fenoménu armádní hierarchie. Ať už se jedná o výrobky z knoflíkářských center v Londýně, Birminghamu, Vídni nebo Petrohradě či Moskvě, jsou vždy kvalitní a propracované a nejvyšší jakosti.

Uniforma nemůže být bez knoflíků kompletní, protože jsou společně s distinkcemi a odznaky součástí systému označení organizačního zařazení a hodnosti nositele a při jejich odstranění v podstatě ztrácí svou funkci. Knoflíky tak ve vztahu k uniformě získávají i další významy a plní další funkce. Jejich odstranění, někdy i v podobě demonstrativního otrhání, je tradiční součástí degradační obřadu, v zahraničí označováno doslova jako zúčtování.<sup>258</sup> Tím je vojákovi odebrána současná a udělena nižší hodnost nebo je z armády vyloučen. Obřad je spojen také se ztrátou vojenské cti. V dramatické variantě se do dějin zapsala degradace křivě obviněného důstojníka francouzské armády kapitána Alfréda Dreyfuse, která proběhla 13. ledna 1895 před zraky důstojníků i

---

<sup>258</sup> V angličtině „cashiering“.

vybraných osobností z kulturního života. Akt se odehrál na nádvoří vojenské školy Morland Court v Paříži a stal se předmětem různých vyobrazení i symbolem osobní potupy spojené právě s degradací v rámci vojenských struktur. (Obr. příloha 3.2., s. 99).

### 3. 1. 2. 2. *Livrejové knoflíky*

Livrejovými knoflíky nazýváme uniformní knoflíky zaměstnanců šlechtických rodin. Nejednalo se ovšem pouze o zaměstnance nešlechtického stavu. Livrejí označujeme i oděvy, které v rámci dvora nosili šlechtici v souvislosti s určitým pracovním zařazením. Livreje mohli mít podobu vycházející z tradičních oděvů v určitých oblastech v luxusním provedení,<sup>259</sup> a to i v případě, že příslušníci regionální aristokracie zastávali konkrétní tradiční pozice. V rámci šlechtického domu bylo možné využívat více typů livrejí, pro různé typy služebnictva a různé příležitosti, i různé typy knoflíků. Speciální livreje byly rovněž součástí ceremoniálů a tradičních svátků. Variantou podmíněnou příležitostmi byly smuteční livrejové knoflíky. Obvykle byly postříbřeny, nebo se vyznačovaly černou povrchovou úpravou.<sup>260</sup>

Livrejové knoflíky jsou ve většině případů zhotovené z kovu v barvách zlata nebo stříbra, povrch může být i povrchově postříbřen nebo pozlacen. Pro výrobu livrejových knoflíků platí obdobná pravidla jako pro vojenské uniformní knoflíky. Jejich podoba je konzervativní, zachycuje erb rodu nebo osoby a mění se jen ze závažných důvodů, jako povýšení erbu nebo výměna osoby zaměstnavatele, je-li používán osobní erb. Je zcela logické, že právo používat knoflíky s takovým dekorem má pouze konkrétní rod nebo jeho jediný držitel. Pro výrobu je nutné zhotovit nástroj – raznici, a tak je pravděpodobné, že výrobce, který obdrží takovou zakázku poprvé, bude úkolem výroby pověřen i v případě opakované ražby. Knoflíky livrejí vždy souzněly s koncepcí celého

---

<sup>259</sup> Georg J. KUGLER – Monica KURZEL-RUNTSCHIENER, *Des Kaisers teure Kleider: Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis ins Zeitalter von Franz Joseph I. und Elisabeth*, Wien 2000, s. 49.

<sup>260</sup> Gwen SQUIRE, *Livery Buttons. The Pitt Collection*, Pelborough 1976, s. XIII.

### Obrazová příloha č. 3



**Obr. 3.1.** Pomůcka pro leštění knoflíků, používáno britskou armádou, 1917, sbírka autorky, foto: K. Hrušková



**Obr. 3.2.** Titulní strana deníku Le Petit Journal s vyobrazením degradace Alfreda Deyfuse, 13. ledna 1895, dostupné online <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7161044/f1>), [citováno k 5. 1. 2022].

oděvu. V případě některých typů livřejí pak byly místo knoflíků z kovu použity náročně zpracované textilní knoflíky zdobené výšivkou.

Livreje doplněné knoflíky byly součástí rodové reprezentace, a to jak na území panství, tak i mimo něj, např. v případě, kdy šlechta odjížděla na jiná sídla nebo se účastnila významných jednání. Takové setkání aristokracie tak bylo zároveň přehlídkou livřejí. Zvláště pestrá tak byla situace na královských dvorech nebo císařském dvoře ve Vídni.<sup>261</sup>

Ačkoli jsou erby na livrejových knoflících miniaturizované, zachovávají vždy všechny důležité detaily. Znalost heraldiky a vývoje erbů jednotlivých rodů napomáhá identifikovat období, ve které se daná varianta knoflíku mohla používat. Příkladem ze šlechtického prostředí je knoflík z livřejí zaměstnanců rodu Beaufort-Spontin, jež na našem území vlastnil panství Bečov nad Teplou a řadu přilehlých území. (Obr. příloha 4.1., s. 102). Erb na knoflíku je ve variantě používané rodem po roce 1813, kdy z důvodu emigrace z rodné Belgie zakotvil na území tehdejší Habsburské monarchie. Jelikož je erb zobrazen v plné podobě včetně štítonošů, baldachýnu a koruny je z důvodů velkého množství prvků hůře čitelný. Používaný byl do nuceného odchodu rodu z našeho území v roce 1945.

Zajímavou kapitolou jsou knoflíky z livřejí personálu církevních hodnostářů. V tomto případě se na nich setkáváme nikoliv s rodovým, ale osobním erbem konkrétní osoby. Erb se v průběhu jejího kariérního růstu vyvíjí, a tak je možné přesně identifikovat, kdy byl knoflík používán. (Obr. příloha 4.2., s. 102)

---

<sup>261</sup> Velmi dobře prezentuje pestrost livřejí na císařském dvoře publikace: Georg J., KUGLER – Monica KURZEL-RUNTSCHIENER, *Des Kaisers teure Kleider: Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis ins Zeitalter von Franz Joseph I. und Elisabeth*, Wien 2000.

### 3. 1. 2. 3. *Knoflíky uniform státní správy a služeb*

Stejnokroje v duchu vojenských uniform včetně symboliky na knoflících, opascích nebo pokrývkách hlavy jsou postupně zaváděny do státní správy v průběhu celého 19. století. Význam knoflíků pro civilní osoby, jež přicházely do styku s těmito uniformovanými osobami je v podstatě symbolický. Knoflíky z lesklého kovu dodávaly uniformám vážnost, koncept a dynamiku, a tomu, kdo uniformu oblékal, poskytovaly autoritu a zároveň určitou anonymitu v rámci zastupované instituce, a to i tehdy, když se nejednalo o bojové nebo represivní složky.

Uniformy tak oblékají policisté,<sup>262</sup> hasiči, pracovníci pošty nebo zaměstnanci v dopravě, konkrétně na železnici, v tramvajové dopravě nebo plavbě. Uniformy obléká i úřednický aparát. Symbolika buď koresponduje se symbolikou státu, regionu, města nebo soukromého provozovatele. (Obr. příloha 5.1. – 5.2., s. 104)

V soukromém sektoru je velká část uniformních knoflíků spojená s různými typy dopravy. Ať už se jednalo o soukromé nebo státní dopravce. I přes různorodost uniform vázaných na jednotlivé profese nebo v případě lodní dopravy i hodnosti, byl obvykle používán jeden typ knoflíků, případně ve zlaté a stříbrné variantě. V námi sledovaném období probíhala nepřetržitá konjunktura dopravy, a tak měli provozovatelé dostatek prostředků na investice do reprezentativních stejnokrojů a knoflíků. Tento trend lze pozorovat jak v Evropě, tak v USA i koloniích. V oblasti soukromého podnikatelského sektoru nosili knoflíky se symboly dané instituce pracovníci bank, hotelů nebo obsluha obchodních skladů nebo výrobních podniků. Uniformy byly typické pro zaměstnance pracující přímo se zákazníky, jednalo se často vrátné, poslíčky nebo nižší úředníky.

---

<sup>262</sup> Zavádění uniform se neobešlo bez problémů. New York City bylo zřejmě první v USA, kdo v roce 1844 vybavil svůj policejní sbor uniformním kabátem, ale tento experiment nebyl veřejností dobře přijat a od záměru bylo ustoupeno. Roku 1853 proběhl druhý pokus, který byl přes počáteční nechuť mužů obávajících se, že se bude opakovat veřejný pokřik z devíti let dříve, úspěšnější. Brzy následovala další města a tmavě modrá uniforma se stala standardní výbavou.

#### Obrazová příloha č. 4



**Obr. 4.3.** Livrejový knoflík, Beaufort-Spontin (Bečov nad Teplou), zlacená mosaz, Rakousko, Vídeň, 1813–1945, WK 3223, Sběrka MSB, WK 1843, foto: A. Kosina



**Obr. 4.2.** Livrejová knoflík, zaměstnanci ThDr. Bedřicha Egona Fürstenberga, kardinála a 6. arcibiskup olomouckého, obecný kov, Rakousko, Vídeň, 1853–1892, Sběrka MSB, WK 1724, foto: A. Kosina



**Obr. 4.3.** Uniformní knoflík pracovníků britské pošty, mosaz, Anglie, Vídeň, 1850–1900, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 4.4.** Uniformní knoflík, Rakousko-Uherská společnost státní dráhy, nápis „VIRIBUS UNITIS“, mosaz, Rakousko, Vídeň, 1914, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 4.5.** Uniformní knoflík, Magistrát v Berlíně, obecný kov, Německo, před r. 1918, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 1. 3.** Uniformní knoflík, Oesterreichisch-ungarische Bank, obecný kov, Rakousko, Vídeň, 1878–1922, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



Své specifické knoflíky měli také zaměstnanci plavebních společností provozujících plavby parníky do různých mimoevropských destinací. Konkrétním linkám, resp. trasám mezi světovými přístavy, jednotlivých paroplavebních společností dopovídaly symboly na knoflicích uniforem zaměstnanců. Ve většině případů využívají symboly kotvy a lana, tak jako u námořních vojenských jednotek nebo vlajky či heraldické symboly státu, odkud společnosti pocházely.<sup>263</sup> (Obr. příloha 5.3., s. 104)

Jednotný oděv nosily i pracovníci světových výstav a veletrhů kontinentálního nebo celosvětového významu a knoflíky, které se z nich dochovaly, jsou skutečnou raritou mezi uniformními knoflíky, nazývají se „*exposition buttons*“.<sup>264</sup> Tyto knoflíky nelze, až na výjimky, spojovat se suvenýrovými výrobky určených pro prodej během těchto akcí nebo jako dary. Jedná se o galanterní doplňky zhotovené pro uniformy stráží výstavních areálů. Výjimkou byly knoflíky zhotovené pro historicky první světovou výstavu v Londýně pořádanou v roce 1851. Zdobil je motiv známé veletržní budovy navržené Josephem Paxtonem.<sup>265</sup> Pravděpodobně byly použity i jako upomínkové. Dalším případem jsou knoflíky, jež byly zhotoveny pro Světovou výstavu v New Yorku v letech 1939 a 1940, které měly dvě finální podoby. Pozlacená varianta byla určena pro pracovníky veletrhu, barevná malovaná varianta byla určena pro suvenýrový prodej.<sup>266</sup> (Obr. příloha 5. 4., s. 104)

Obchodní sféru zastupují knoflíky z uniformy zaměstnance, patrně zřízence Egyptian Bonded warehouse. Bonded Warehouse se nacházeli v přístavních městech a jednalo se o skladiště zboží v době před proclením. Výrobní sféru prezentuje knoflík z uniformy zaměstnance továrny firmy vyrábějící dopravní prostředky C.C. G.P. COH, knoflík je z období po roce 1895, kdy byla značka registrována. (Obr. příloha 5.5., 5.6., s. 104)

---

<sup>263</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta (Maine) 1993, s. 770.

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 773.

<sup>265</sup> Tamtéž, s. 605.

<sup>266</sup> Tamtéž, s. 773.

## Obrazová příloha č. 5



**Obr. 5.1.** Uniformní knoflík pracovníků Delta Railway (USA), mosaz, USA, po r. 1844, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 5.2.** Uniformní knoflík pracovníků Berlin – Anhaltische Eisenbahn – Gesellschaft, obecný kov, po r. 1841, Sběrka MSB foto: K. Hrušková



**Obr. 5.3.** Uniformní knoflík pracovníků Koninklijke Hollandsche Lloyd, mosaz, po r. 1899, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 5.4.** *Exposition buttons 1915–1941*, zdroj: Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta (Maine) 1993, s. 773.



**Obr. 5.5.** Knoflík zaměstnanecké uniformy, společnost Continental-Caoutchouc – und Gutta-Percha Compagnie (C.C. & G.P. COH), po roce 1895, Sběrka MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 5.6.** Uniformní knoflík pracovníků Egyptian Bonded warehouse, mosaz, po r. 1900, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



### 3. 1. 2. 4. Lovecké knoflíky

V období kolem roku 1750 se ve Francii objevuje trend oděvů určených pro nošení během lovu, které měly charakter kostýmu či uniformy. Rozdělujeme je na dvě skupiny, a to oděvy určené pro lovce, kteří se účastní honu pro zábavu, a na oděvy nošené personálem zajišťujícím hon nebo v rámci pracovního poměru pečujícím o honitby a zvěř. Z roku 1750 pochází také nejstarší zmínka o knoflících zhotovených přímo pro příležitost královského honu. Tyto umělecky zpracované knoflíky byly zhotoveny v krejčovských manufakturách Ludvíka XV.<sup>267</sup> Knoflíky byly vyrobeny ze dřeva či kosti a byly potaženy kovovým plechem s dekorem královského erbu. Objevovaly se na oděvu pro podkoní, psovody, myslivce a další personál zajišťující hon anebo správu královské obory.

Knoflíky pro lovecké kabáty samotných lovců dekorované loveckou symbolikou se objevují v poslední čtvrtině 18. století, a i tak se jedná o poměrně vzácnou skupinu. Jednalo se o ploché knoflíky ze zlacené či stříbřené mosazi nebo stříbra a s plastickým vystupujícím nebo rytým loveckým dekorem, případně i iniciálami. Byly větší než lovecké knoflíky z 19. a 20. století, což obecně platí pro knoflíkovou produkci před koncem 18. a na počátku 19. století, kdy jsou především francouzské a anglické knoflíky veliké, obvykle o průměru kolem 35 milimetrů<sup>268</sup> a jejich menší varianty byly určeny pro manžety kabátů. V 19. století dochází k modernizaci lovu a zakládání loveckých klubů, které pro své členy nechávají zhotovovat speciální knoflíky na lovecké obleky, resp. kabáty, které zdobily motivy divočáků, lišek, psů nebo lovců se psem, koní, ryb, králíků a samozřejmě jelenů. Ve sbírce *Waldes-Knoflík* je tento typ knoflíku zastoupen ve všech možných variantách. Nechybí tradiční lovecké knoflíky z ražené mosazi anglické provenience z 19. století zpracované jako výrazně plastické reliéfy zvířecích hlav, nízké reliéfy napodobující rytinu s motivem celých figur nebo loveckých výjevů (Obr. příloha 6.1., 6.2., s. 107) Středoevropskou provenienci zastupují především knoflíky

---

<sup>267</sup> Tamtéž, s. 774.

<sup>268</sup> Loïc ALLIO, *Le Bouton au fil de Temps*. Paříž 2018, s. 33.

zhotovené z parohoviny nebo kosti. Výroby pocházejí z 60. let 19. století a kvalitou provedení spadají do kategorie loveckého šperku. (Obr. příloha 6.3., 6.2., s. 107)

Ke specializaci loveckých oděvů, která by do určité míry odrážela např. vojenskou strukturu, dochází také až v 19. století. V Anglii se rozvinul koncept specializovaného odívání v rámci tradičního lovu na lišku, jehož tradice pochází již z 15. století. Lov je řízen pánem lovu, který může být zároveň majitelem psí smečky. Zároveň je oficiálně tím, kdo zve účastníky honu a hostí je během celé události. Hon dále zajišťují myslivci a psododi. Pán lovu (mistr), vrchní lovčí a pikéři jsou tři tradiční role s přednostním právem lovu. Základem uniformy jednotlivých účastníků je kabátec červené barvy, které se tradičně nazývá růžová<sup>269</sup> „podle krejčího ze Saville Row z počátku 19. století jménem Pink, který se specializoval na padnouce lovecké kabáty“.<sup>270</sup> Součástí konvence je, že jezdcí, kteří jen družinu doprovázejí, nosí kabáty tmavě modré, zelené nebo černé barvy. Konvence nošení kabátových knoflíků se lišila regionálně. Obvykle měl nejvíce knoflíků kabát mistra, majícího svou vlastní smečku, a to 6 nebo 5, v hierarchii se poté postupně počet knoflíků snižuje. Uniformu doplňuje bílá košile, kanárkově žlutá vesta s knoflíky zlaté barvy a kravata, lovecké čepice nebo jezdecké přilby a pár černých nebo pletených jezdeckých rukavic.

V souvislosti loveckými knoflíky je vhodné zmínit ještě jednu příbuznou skupinu. Tuto kategorii je možné v českém prostředí označit jako knoflíky s loveckou tématikou a nelze je zaměňovat s loveckými knoflíky pro obleky personálu zajišťujícího hon a péči o zvěř nebo obleky pro tradiční typy honů. Tyto knoflíky byly našívány na pánské oděvy určené pro sportovní a rekreační lov nebo i jízdu na koni. V britském a americkém prostředí má tento typ výrobků svou vlastní kategorie s názvem *sporting buttons*. Obvykle jsou takové knoflíky v rámci jedné sady zdobeny nikoliv stejnými, ale různými na sebe navazujícími

---

<sup>269</sup> Anne M. HASTINGS, *Fox Hunting: History and Change in a Mountain Sport*, *Appalachian Journal*, 25 (1) 1997, s. 45, dostupné online (<https://www.jstor.org/stable/40933863>), [citováno k 15. 1. 2021].

<sup>270</sup> Elizabeth, HUGHES – Marion, LESTER, *The Big Books Of Buttons*, Maine 1993, s. 775.

## Obrazová příloha č. 6



**Obr. 6.1.** Knoflíky, mosaz, Anglie, 1800–1850, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 6. 2.** Knoflík, rohovina, Anglie, 1800–1850, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 6. 6.** Knoflík, paroží, Střední Evropa, 1840–1850, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 6. 4.** Knoflíky, zlacená ocel, Anglie, 1850–1900, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 6. 5.** Knoflík, makovaný porcelán, Anglie, 1800–1850, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 6.6.** Knoflík, podmalba na skle, slitina mědi, cín, Francie, 1740–1750, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková

motivy. Sady mohou mít šest až osm kusů.<sup>271</sup> (Obr. příloha 6.4., 6.5., s. 107) V 18. století mohly být tyto sady o výrazně větším počtu kusů, příkladem je kolekce, která v soukromých sbírkách dosáhla až 28 knoflíků z jedné série. Jsou anglické výroby, ze šterlingového stříbra a zobrazující různé lovecké psy, kdy každou figuru doplňuje konkrétní jméno.<sup>272</sup> Objevují se v rámci fenoménu lovu jako sportovní a společenské události již kolem roku 1750. Velmi cenné jsou dva knoflíky původem z Francie z poloviny 18. století s motivy srny a kance, zhotovené technikou podmalby skle. (Obr. příloha 6.6, s. 107) Jakousi zlatou éru zažil tento sortiment v 50. a 60. letech 19. století na britských ostrovech. Vedle mosazi zpracované precizním lisováním byla velmi oblíbená i lisované a barvená rohovina. Přestože byly v počátcích *sporting buttons* zhotovovány pro členy loveckých klubů, již po roce 1850 se s nimi můžeme setkat i u dalších sportovních sdružení.<sup>273</sup> Postupné rozšiřování motivů často pracujících s tématem, tenisu, golfu, kriketu, jachtingu nebo lyžování bylo spojeno i se snižováním preciznosti zpracování a zjednodušení vzorů.

V kontextu sběratelství jsou i dnes knoflíky označované jako *sporting* spojené především s různými odvětvími loveckého sportu jako jsou parforsní hon, rybaření nebo lov pernaté zvěře.

### 3. 1. 2. 5. Knoflíky „králů americké železnice“

Specifické knoflíky, které se staly symbolem konkrétní skupiny pracujících, jsou ty, jež byly vyráběny pro pracovní oděvy dělníků, zaměstnaných na stavbách železnice. I přes velmi obtížné pracovní podmínky, neproplácení přesčasů a nemocenských dávek byli dělníci na staveních železnic loajálními zaměstnanci hrdými na svou práci. Knoflíky z jejich oděvů jsou nejen pro sběratele symbolem této obtížné profese a žádaným sběratelským artiklem, za kterým stojí silný příběh. Nejstarší dochovaná zmínka o výrobě těchto knoflíků

---

<sup>271</sup> Tamtéž, s. 652.

<sup>272</sup> Tamtéž, s. 652.

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 681.

pochází z roku 1899,<sup>274</sup> a to v obchodních záznamech firmy Scovill, jež také vyráběla knoflíky pro armádu USA. Pracovní oděvy, které předcházely dnešním džínům, již tehdy používaly dodnes užívaný typ dvoudílných drukových knoflíků, které se upevňovaly z obou stran tkaniny. Dopad tohoto typu pracovního oděvu na módní průmysl je neoddiskutovatelný stejně jako jejich konvencí udržované propojení s tímto konkrétním typem spínadla. S ostatními uniformními knoflíky měly společnou vysokou kvalitu materiálu i provedení a trvanlivost. Lícová strana byla obvykle mosazná, případně ze slitin v barvě stříbra, bez dekoru, s obrazovým motivem lokomotivy doplněným případně zkratkou železniční společnosti<sup>275</sup>. Knoflíky často zdobila hesla těchto elitních dělníků, kterých železniční společnosti patřičně vážily a výrobci oděvů i knoflíků, kteří jejich hesla využily, patřila mezi ně např. *Can't Bust 'em* (Nepřemožitelní), *Iron King* (železný král), *Boss Mechanic* (Šéfmechanik), *Boss of the Road* (Šéf na cestě), *Keystone* (Základní kámen) nebo *Red Mule* (červený mezek).<sup>276</sup> (Obr. příloha 7.1, s. 113) V sortimentu dělnických pracovních oděvů se jinde neobjevil podobně fenomenální ekvivalent.

### 3. 1. 3. Knoflík jako proklamace skupinového názoru

Knoflík, jenž vyjadřuje určitý názor, postoj, propagaci nových myšlenek, může být nošen na viditelném místě jako nástroj snahy o informování okolí o smýšlení nositele nebo skupiny nositelů knoflíku. Takové knoflíky mohly být používány jako spínadla kabátu, a to i v případě, že střih umožňoval pouze dekorativní roli, ale také jako nášivka v části hrudi nebo na pokrývce hlavy. Druhým způsobem, jak mohou být takové knoflíky nošeny je jejich umístění na méně viditelném místě, může se jednat např. o menší kabátové, košilové, manžetové nebo rukavicové knoflíčky. Jejich menší rozměr umožňuje svému nositeli určitou diskretnost a možnost selektovat, kdo z jeho okolí bude

---

<sup>274</sup> Tamtéž, s. 681.

<sup>275</sup> Nick WILLIAMS, *Denim Branded: Jeanswear's Evolving Design Details*, Atglen (Pensylvánie) 2018, s. 134.

<sup>276</sup> Elizabeth, HUGHES – Marion, LESTER, *The Big Books Of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 681.

s vyjádřením jeho názoru skutečně konfrontován. Tyto menší knoflíky jsou určitým kompromisem, jak zachovat loajalitu vůči skupině, ale zároveň být svým způsobem neutrální. Po roce 1820 se začínají objevovat decentní košilové knoflíčky, které se nazývají *patriotic buttons*<sup>277</sup> a jejichž motivy vyjadřují sympatie a loajalitu k dotvářejícím se USA. Jejich vzhled vychází ze státní symboliky a souvisí s obdobím, kdy byly do USA začleňovány další kolonie. Naopak s obdobím americké občanské války jsou spojeny knoflíčky vyjadřující loajalitu Unii nebo Konfederaci. Zároveň se do USA z Evropy dostává nový trend propagačních knoflíků s portréty významných osobností. Jsou zhotovovány ze skla tmavých barev a zdobeny litografií nebo fotografií významných osobností. Tento typ knoflíků byl velmi oblíbený pro svou explicitnost a nízkou cenu, díky čemuž mohl být vyráběn, nakupován a distribuován ve velkém množství.

Knoflíky jako projev vyjádření loajality nemusejí souviset jen s radikálními myšlenkami. Především ve Velké Británii byly zhotovovány a nošeny knoflíky s motivem vyjádření podpory panovníkovi, např. dlouhodobě nemocného Jiřího III., kterého v roce 1789 ho postihlo vážné onemocnění. Jeho portrét se také objevil na vlasteneckých knoflících během americké války za nezávislost. Obvyklé byly také knoflíky vydávané k výročí korunovací panovníků nebo výročí jejich sňatku. Z hlediska designu se nejednalo o výjimečné kusy, motivem byla obvykle státní symbolika, příslušný letopočet nebo hesla provolávající kladný vztah k panovníkovi<sup>278</sup>.

V roce 1830 bylo založeno irské politické hnutí Repeal Association, a to z iniciativy Daniela O'Connella. Snahou hnutí bylo šíření kampaně za zrušení zákonů o unii z roku 1800 mezi Velkou Británií a Irskem, tedy návrat k legislativní nezávislosti na Británii, a navíc s plným zastoupením katolíků ve sněmovně. Na tyto aktivity navázalo hnutí Mladé Irsko. Stoupenci se upínaly k nástupu královny Viktorie, od níž si slibovali změny. Snahy opadly po O'Connellově smrti v roce 1847. Knoflíky, jež podporovaly myšlenky tohoto

---

<sup>277</sup> Tamtéž, s. 673.

<sup>278</sup> Tamtéž, s. 672–673.

hnutí tak na první pohled nevypadaly. Působily spíše jako běžné upomínkové knoflíky oslavující panovnici a monarchii, které byly zhotovovány po celou Viktoriinu vládu. Na opise je doplňovalo heslo *Good save the Queen*<sup>279</sup> a irskou nacionalistickou symboliku nebo O'Connellův portét. Knoflíků se říká *Queen-Repeal*. Jiné knoflíky související s tímto hnutím odkazovaly na velké podporovatele samostatnosti Irska, tedy Spojené státy americké, a to pojením irské a americké státní symboliky – harfy a orla. Opačné zájmy pak skrze knoflíky prezentovali členové Oranžského řádu.<sup>280</sup> Jejich knoflíky ale nebyly čistým vyjádřením odporu, ale spíše vyjádření loajality vůči myšlenkám vlastního hnutí, ze kterých odpor vůči irským katolíkům přímo vycházel.

Vznik takových knoflíků a dalších ozdob může výrazně usnadnit situace, kdy je zastánce určitých myšlenek nebo člen hnutí majitelem podniku, jenž se takovou výrobou zabývá. Příkladem je sortiment knoflíků a dalších drobných předmětů, šperků nebo tabatěrek, dekorovaných basreliéfem<sup>281</sup> se motivem bojujícím pro otroctví v USA. Horlivý abolicionista Josiah Wedgwood nechal z vlastní iniciativy zhotovit model pro malý basreliéf ve formě kameje, která byla realizována v tradiční bílo-modré variantě, a nechal reprodukovat tento motiv v tisících kopiích. Zásilka těchto osazovacích destiček byla zaslána přímo Benjaminu Franklinovi 29. února 1788.<sup>282</sup> Komponent byl použit pro dekoraci různých výrobků, vedle knoflíků a spon např. tabatěrek nebo vlasových spon.<sup>283</sup> *Móda se ocitla v záslužné funkci prosazování věci spravedlnosti, lidskosti a svobody.*<sup>284</sup>

Vedle kandidátů ve volbách nebo abolicionistů využívaly knoflíky jako odznak příslušnosti k určité myšlence či ideologii také radikální bojovnice za politická

---

<sup>279</sup> Bože chraň královnu!

<sup>280</sup> Oranžský řád (angl. Loyal Orange Institution) je konzervativní, britská unionistická organizace silně protestantská, orientovaná proti irskému nacionalismu a skotské nezávislosti. Řád byl založen Ulsterskými protestanty během období protestantsko-katolického sektářského konfliktu, jako bratrstvo, které přísahalo zachovat protestantskou nadvládu v Irsku. Její název je poctou protestantskému králi nizozemského původu Vilémovi Oranžskému, který porazil katolického krále Jakuba II. Řád se považuje za obranu protestantských občanských a náboženských svobod.

<sup>281</sup> Basreliéf je obecně v sochařství vysoký reliéf. Ve výrobě z keramických hmot je to technika, kdy se na podklad jedné barvy dává plastický dekor s obvykle figurální dekorací jiné barvy.

<sup>282</sup> Sophie MOTSCH, *Le Bouton au VIII<sup>e</sup> siècle, miroir de temps*, in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 97.

<sup>283</sup> Tamtéž.

<sup>284</sup> Tamtéž.

práva žen, tj. sufražetky. Jako součást identifikační znaků i pasivní formy komunikace se svým okolím využívaly členky i členové, a i podporovatelé hnutí boje za politická práva žen různé knoflíky nebo odznaky nazývané *button badges*, které si brzy pro svou snadnou aplikovatelnost našly své místo v politické propagaci. Dnes bychom tento předmět označili jako *placku*. Zdali bude finální produkt knoflíkem k našití nebo *plackou* záleželo na typu spodní mechaniky, přičemž vrchní část byla v obou případech zhotovená identickým postupem. Faktem je, že tzv. placky se staly velmi oblíbenou variantou propagačních ozdobných předmětů a jsou hojně používány i dnes. Užívala se jak v britském, tak americkém prostředí. Přední strana takového knoflíku nebo placky byla z počátku dekorována strohým stylizovaným nápisem nebo jednoduchým motivem. Takové knoflíky mohly být zhotoveny jak z poměrně levných materiálů, především celuloidu, tak i v kvalitním provedení, většinou se smaltovanou dekorací, jejíž návrh byl dobře výtvarně proveden. Nebylo to vždy pravidlem, ale řada těchto motivů používaná v souvislosti s bojem za politická práva žen byla provedena v kombinaci barev bílá, fialová a zelená. Barvy byly pravděpodobně zvoleny záměrně s ohledem na rozšířené heslo tohoto hnutí Give Women the Vote, tedy Gave = Green (zelená), Women = White (bílá) a Vote = Vilolet (fialová).<sup>285</sup> Častým motivem byla i počáteční písmena tohoto hesla – G W V. Řada těchto propagačních knoflíků se dochovala také pouze v kombinaci zelené a bílé, kdy zelená znamenala naději a bílá čistotu. Používala se i samotná bílá, nebo zlatá barva. Ve Spojených státech amerických byly častější kombinace v národních barvách, tedy červená, modrá a bílá, zlato-bílé kombinace a symboly, které se proměňovaly napříč jednotlivými státy. Velmi

---

<sup>285</sup> Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012, s. 137.



## Obrazová příloha č. 7



**Obr. 7. 1.** Knoflíky k pracovním oděvům, USA, 1910–1930, zdroj: Lester – Hughes (1993)



**Obr. 7. 2.** Button Badges (knoflíkové odznaky), vyrobeno pro Sweet Caporal Cigarettes, kolem 1900–1901, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková

svůj pseudonym používala funkcionářka Elizabeth Cady Stanton a poté si vybrala i jako symbol své kampaně. S tím se také pojí další symbolická barva zlatá jako varianta žluté. Hnutí, názvy jednotlivých organizací charakter jejich činnosti od osvěty a ž k terorismu se proměňoval. Po roce 1905 se v Británii vyráběly odznaky se symbolem pětিলisté růže v nachovém odstínu se sloganem *Women's Suffrage*, v překladu *ženské volební právo*. *Button badges* v levném celulooidovém provedení s barevným obtiskem si Američané oblíbili jak pro politickou propagaci, tak jako reklamní předmět. Známa je v tomto ohledu americká tabáková společnost Sweet Caporal Cigarettes, která pro zvýšení prodeje přidávala k cigaretám vlastní *button badges*, které bylo možné skládat do sběratelských kolekcí. Kolem roku 1900 vydala obsáhlou kolekci s motivy všech tehdy začleněných 46 amerických států. Tuto kolekci si patrně přivezl Jindřich Waldes z jedné ze svých cest do USA. Jím přivezený soubor obsahuje 48 kusů, a to proto, že byl do něj mylně zařazen *button badges* s portrétem George Washingtona a také exepplář s vlajkou USA, který patří do jiné sběratelské kolekce s vlajkami států z celého světa. (Obr. příloha 7.2, s. 113)

### 3. 1. 4. *Knoflík jako symbol etnické příslušnosti*<sup>287</sup>

Při výzkumu knoflíků jako identifikačního znaku konkrétní skupiny nelze opomenout ty, které jsou součástí lidového šperku a lidového oděvu. Důvodem je skutečnost, že byly předmětem intenzivního badatelského zájmu v rámci vědeckovýzkumné činnosti Waldesova muzea a jako tematicky nejobsáhlejšímu

---

<sup>286</sup> Dalšími rozšířenými symboly hnutí v USA byla modřinka (Asociace pro volební právo žen z Massachusetts), dveře vězeňské cely se zámkem ve tvaru srdce (reakci na zatýkání a ponižující zacházení stoupenkyněmi během první světové války) a hvězdy (na vlajku hnutí byly přišívány hvězdy podle počtu států, které ratifikovaly dodatek volebním právu žen). V antikampani byly používány symbolicky kočka a pes, kočka symbolizovala ženu v domácnosti, jednoduchou a jemnou, pro muže se stala symbolem ztráty mužnosti. Po první světové válce se podařilo kočku naopak využít jako symbol hnutí. V rámci protichůdných stran byly rovněž použity symboly růží, propagátoři žluté a odpůrci červené. Symbolika se pojí k použitým odznakům během jednání obou stran v Nashvillu ve státě Tennessee, který měl být jazýčkem vah při schvalování příslušného dodatku.

<sup>287</sup> Podkapitola vychází ze studie publikované autorkou disertační práce v době doktorského studia. Kateřina HRUŠKOVÁ, *Lidový knoflík ve Sbirce Waldes-Knoflíky*, Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce 58 (2), 2020, s. 3–18.

celku byla lidovým knoflíkům, spínadlům a v tomto případě i ukázkám lidového oděvu, věnována významná část expozice.

Označení tohoto typu knoflíku, spínadel i oděvu atributem *lidový* je svým způsobem problematické. V anglickém jazyce je spíše užíváno označení *tradiční* (traditional) nebo *selský* (peasant), v německém jazyce se používá stejně jako v českém *völk-*, tedy lidový. Základním důvodem pro vnímání výrazu *lidový* jako diskutabilní označení je skutečnost, že „význam pojmu *lid* je velmi proměnlivý s ohledem na historický, sociální, politický, kulturní nebo jazykový kontext, a stejně tak záleží na filozofickém a teoretickém východisku, a účelu použití“.<sup>288</sup> V kontextu knoflíku tak výraz lidový neoznačuje knoflík specifický pro určitý stát nebo národ, které v některých pojetích s *lidem* splývají. Toto pojetí nezohledňuje nutný aspekt etnicity. S ohledem na skutečnost, že lidový knoflík je svým vývojem na vrcholu v 19. století, může se zdát vhodné využít etnografický přístup optikou vědy 19. století, pojem lid označoval určitou idealizovanou a zároveň primitivní část obyvatel. *Lid* lze definovat skrze teritoriální a etnická hlediska. To je ovšem problematické, protože některá etnika mohla migrovat, přesto si však v rámci lidového šperku a oděvu, jehož je knoflík součástí, udržela svá specifika doplněná novými vlivy, příkladem jsou sedmihradští Sasové. Toto hledisko navíc nepočítá s další vnitřní diferenciací.

Druhé hledisko vychází se sociálních a kulturních podmínek, přičemž rozhodující je zde ekonomický status. *Lid* je počtem největší a zároveň na společenském žebříčku nejnižší společenská vrstva. Je tedy nutné neustále myslet na to, že ve spojení s knoflíkem je vnímám optikou etnografie, kdy hlavním předmětem výzkumu je kultura a pokud k tomu přidáme zcela pohled typický pro 19. století, tak pojmem lid je označována i určitá část venkovské obyvatelstva<sup>289</sup>. Ani to ale není zcela přesné, protože v určitých regionech i měšťané nebo šlechta oblékali oděv i doplňky, včetně knoflíku, které v základním designu odpovídaly lidovému prostředí, byly pouze zhotoveny z dražších materiálů a kvalitněji.

---

<sup>288</sup> Stanislav BROUČEK a kol., *Základní pojmy etnické teorie*, Český lid 78 (4), 1991, s. 250.

<sup>289</sup> Tamtéž.

Skupinu, kterou lze identifikovat prostřednictvím knoflíku je tak možné definovat pojmem *etnikum*, který označuje *souhrn lidí, kteří mají společnou etnicitu a etnickou příslušnost, odlišnou od jiných analogických skupin*. Není zde podmínka prostorového vymezení, ani organizační homogenity, ani zařazení v rámci určité hierarchie. „*Kontinuita etnika v čase je zaručena reprodukcí systému etnicity bez ohledu na případné změny jednotlivých etnických znaků, jako je vývoj jazyka, migrace nebo změny konfese.*“<sup>290</sup> Z tohoto důvodu je vhodnější použít obrat „knoflík jako symbol etnické příslušnosti“ než knoflík jako symbol lidu či lidového prostředí. Nicméně s ohledem na tradiční vnímání obsahu sousloví „*lidový oděv*“, „*lidový knoflík*“ a „*lidový šperk*“, které označují konkrétní specifický typ předmětů, je možné toto označení i přes výše uvedené výhrady používat i pro knoflík.

Skupina lidových knoflíků s sebou nese dále potřebu vnímat prolínání vlivů různých etnik a neustrnutí v rámci hranic států nebo územích celků. Zvláště patrné je to v rámci regionu Habsburské monarchie. Především u některých západoevropských autorů je ale parná tendence upřednostňovat region před etnikem. Takové vnímání situace lze např. pozorovat i u britské kulturní historičky Jane Perry, která jinak ve svých pracích prokazuje velmi důslednou znalost specifík jednotlivých regionů. Obtíže západoevropských etnografů a kulturních historiků pravděpodobně vyplývají z jiné historické zkušenosti.

Další skutečností, se kterou je nutné vždy počítat je možnost importu a následného nošení cizího výrobku jako projevu určité exkluzivity. Z toho vyplývá neustálá potřeba kritického přístupu, ověřování a komparace zkoumaných artefaktů.

Knoflíky patří mezi předměty, které se velmi často stávají předmětem identifikace určité skupině a vyjádření přináležitosti k této skupině. Základním rozdělením je vymezení na knoflíky dámské a pánské, v případě lidového knoflíku na ženské a mužské. V rámci této kapitoly, která se zabývá knoflíkem jako nástrojem identifikace, nelze opomenout lidový knoflík, který jako zcela

---

<sup>290</sup> Tamtéž, s. 244.

plnohodnotnou součást lidového šperku patří společně s krojem mezi identifikační znaky jednotlivých etnik. Rovněž zde tedy, stejně jako u knoflíků módních, lze velmi dobře postihnout genderové rozdíly. Ačkoli se lidový a módní knoflík v mnohém liší, a to z hlediska jejich vývoje, zpracování a používání, shodují se v tom, že tyto rozdíly pramení především z odlišné skladby oděvu, a tím i rozdílného využívání knoflíků, a to nejen co do umístění, ale také co do počtu a nápadnosti provedení i mechaniky uchycení.

Lidový knoflík je svým rozsahem veliké a pestré téma, které si zaslouží neustále prohlubování výzkumu. Knoflíky, které jsou integrální součástí lidového šperku, lze rozlišit dle drobných nuancí podle příslušnosti k jednotlivým regionům a etnikům. Lidový knoflík má tu jedinečnou schopnost koncentrovat na malé ploše typické techniky, materiály a vzory. Díky tomu, že lidový šperk, a tím i knoflík se z hlediska vzhledu i provedení proměňuje v porovnání s módní produkcí výrazně pomaleji, lze se při jeho studiu zaměřit na projevy specifických rysů v delších časových obdobích.<sup>291</sup>

I v rámci lidového knoflíku lze identifikovat výrobky určené pro různé společenské vrstvy, opět v souvislosti s kvalitou použitého materiálu a náročností výrobní techniky. Zároveň můžeme sledovat přenos vzorů od bohatých vrstev k vrstvám chudším.

Příkladem knoflíku, který je jednak genderově specifický a který zároveň zahrnuje provedení pro různé skupiny obyvatel, je zvláštní typ knoflíku z jižního Německa, tzv. *Glanzgeschnittenen*, typický pro region kolem města Schwäbisch Gmünd. (Obr. příloha 8.2, s. 127) Tyto knoflíky kruhové tvaru zdobí plastická geometrická rozeta tvořená segmenty ve tvaru broušených kamenů, vycházející z designu ocelového šperku. Jedná se tak o zlidovělou verzi módního šperku, která byla pro měšťany zhotovována z litého stříbra již v 18. století. Zároveň jde o typicky mužský knoflík aplikovaný na kabát černé barvy. Tento typ knoflíku se postupně rozšiřuje z oblasti jižního Německa do venkovského prostředí alpského regionu, a to mezi lety 1810–1830, jak v části Německa, tak

---

<sup>291</sup> Tématu lidového knoflíku v kontextu sbírky Waldesova muzea se autorka textu věnovala v rámci studie: Kateřina Hrušková, *Lidový knoflík ve Sbirce Waldes-Knoflíky*, Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce 58 (2), 2020, s. 3–18.

i Rakouska, především v oblasti kolem Salcburku. Pro movitější venkovské obyvatelstvo se zhotovovaly ražbou z plechu nebo mincí. Vedle toho vznikala i levná produkce z plechu, obvykle z levných slitin v barvě stříbra. Nejlevnější varianty z kovu se objevily na konci 19. století a byly zhotoveny z hliníku. Oproti původním litým i raženým výrobkům zde ale došlo k výrazné degradaci plasticity vzoru.

Ve *Sbírcě Waldes–Knoflíky* se nachází soubor více než třiceti těchto knoflíků, které představují všechny popsané vývojové etapy. Modifikace jejich vzoru pokračovala i v rámci průmyslové výroby, kdy se jako výchozí materiál používalo sklo. Ve srovnání s kovovými výrobky se jednalo o poměrně cenově dostupnou a zároveň vysoce estetickou variantu. Tyto skleněné knoflíky se poprvé objevují již na konci 19. století.<sup>292</sup> Analogické vzory se v Jablonci nad Nisou v rámci tamního bižuterního průmyslu zhotovují pro jihoněmecký trh i dnes, avšak k jejich výrobě je užívána technika lití z bižuterní olovené slitiny.

Příkladem knoflíků v tradičním lidovém oděvu, které prezentují postavení dané osoby v konkrétní komunitě a jsou vnímány jako jeho symbol, jsou knoflíky, které společně se stříbrnými ozdobami, mincemi nebo hodinkovými řetízky, ukazují na autoritu a moc moci vůdce romské komunity tzv. vajdy. Funkce knoflíků byla v tomto případě pouze dekorativní. Obdobným příkladem je druhotné použití knoflíků na lidovém oděvu mimo evropský region. Muži z jihoamerického indiánského kmene Mapučů<sup>293</sup> nosí opasky zdobené knoflíky z francouzských vojenských uniforem<sup>294</sup> jako symbol lepšího společenského postavení.

Recyklace knoflíků v našem prostředí byla běžná také proto, že kvalitní knoflíky z kovů nebo perleti nebyly zdaleka dostupné všem společenským vrstvám. Na prostém oděvu se knoflík vůbec nevyskytoval. Oděv se v podstatě nosil a

---

<sup>292</sup> Přestože byl jablonecký bižuterní průmysl primárně orientován na módní produkci, řada jeho výrobků našla odbyt v souvislosti s tradičním oděvem, a to včetně skleněných i kovových knoflíků. Více k tématu: Alena KRÍŽOVÁ, *Lidový a zlidovělý šperk v českých zemích*, Brno 2021.

<sup>293</sup> V textu Leopoldiny Auzingerové jsou Mapučové nazýváni postkolumbovským jménem Araukánci.

<sup>294</sup> AUZINGEROVA, Leopoldina. Berlínskými musey. Studie věnovaná knoflíku. In: *Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků)*, r. 1, 1916, č. 1, p. 3.

přešival, dokud tkanina držela, pak už zbyly jen knoflíky a ty se použily dále u nového ošacení.

Řemeslně zpracované knoflíky nebyly automatickou součástí oděvu. Nosili je pouze ti, kteří si jejich pořízení mohli z finančního hlediska dovolit. Knoflíky tak kvalitou provedení odrážely sociální, a především ekonomické postavení nositele v dané společnosti. Často se dědily z generace na generaci, byly pečlivě odpárávány a uchovávány i po naprostém zničení oděvu. Pravděpodobně i z tohoto zvyku pramení stále ještě přetrvávající potřeba uchovávat a sbírat knoflíky z vyřazeného oblečení. Kovové knoflíky byly nejednou vnímány jako součást bohatství člověka. Jejich cena mohla převyšovat i hodnotu oděvu, na který byly přišity. Odkazovaly tak často ke společenskému postavení jedince, stávaly se jeho symbolem.<sup>295</sup>

Lidový oděv doplňovala celá řada ozdob, které měly dekorativní, ale často zároveň i praktickou funkci. Spony, přezky, pásy, různé typy jehlic a také knoflíky jsou tak plnohodnotnou součástí pojmu lidový šperk. K jednotlivým etnikům často ve vazbě na konkrétní regiony patří specifické vzory, barvy, materiály a výrobní postupy, které se předávají po staletí z generace na generaci a jejich proměna je velmi pozvolná. Vyvolává jí většinou intenzivní střet s jinou kulturou, ztráta původního prostředí nebo změna materiálůvé základny. I v rámci jednoho kulturního okruhu se tyto výrobky liší podle společenského postavení a majetkových poměrů, ale také pohlaví.

Knoflíky je třeba vnímat jako velmi specifickou součást lidového oděvu a šperku. Mnohdy na velmi malé ploše koncentrují všechny specifické rysy šperkařství a zpracování různých materiálů pro dané etnikum. Lidové knoflíky jsou na první pohled dobře odlišitelné od módního knoflíku, jako produktu malovýroby i velkosériové výroby. Především je to markantní u kovových

---

<sup>295</sup> Druhem knoflíku, který je jasným odrazem společenského postavení jedince sám o sobě, bez nutnosti zvláštní symboliky, nebo dekorací je rukavicový knoflíky. Tento doplněk byl vyhrazen pouze nejvyšším společenským vrstvám, osobám, které nemusely pracovat manuálně. Tento sortiment malých rozměrů se se od jiných knoflíků malých rozměrů liší specifickým tvarem oka na spodní straně. Navzdory exkluzivitě této skupiny jich existuje pestrá škála, což umocňuje fakt, že pro různé aktivity a společenské příležitosti je nosili na rukavicích muži i ženy. Výrobci je doplňovali ochrannou známkou nebo logem, které dnes usnadňují jejich identifikaci.

knoflíků. Přestože se jednotlivé kusy od sebe liší, lze podle konkrétních znaků identifikovat ty, které k sobě jednoznačně patří. Lidový knoflík fascinoval Jindřicha Waldese, protože dle jeho představy odrážel dosažený stupeň vývoje jednotlivých společností, v tomto případě etnik. Zároveň si Waldes dobře uvědomoval, jak se v jeho případě projevují blízkost knoflíku k člověku, funkčnost spojená s estetikou, rozmanitost technik a materiálů. Jeho představa byla ale poněkud zkreslená, protože z rozvoje velkosériové výroby za podpory schopných obchodních cestujících se i do lidového prostředí a na tradiční slavnostní lidový oděv postupně dostávaly sériově vyráběné knoflíčky pocházející z různých výrobních center. Provedením, barvou, motivem, ale také nízkou cenou postupně upoutaly pozornost venkovského prostředí. Stejně tak lidový knoflík ovlivňoval sériovou výrobu, jednak tam, kde si tradiční zboží našlo velkoodběratelskou základnu jako např. u anglického dorsetského knoflíku nebo loukoťového knoflíku z Krušných hor, nebo tam, kde se v rámci sériové velkovýroby snažili nabízet akceptovatelné vzory pro venkovské prostředí, obvykle převzaté z lidové produkce, a ty si po začlenění do standardní nabídky našly své kupce i jinde. Především v první polovině 20. století byly zhotovovány dokonalé výrobky v duchu lidové tvorby určené především pro turisty.

Knoflíky v rámci lidového oděvu tvoří velmi osobitou skupinu funkčních ozdob, které se vyznačují specifickým vzorem, tvarem a technikou zpracování, analogickým k dalším ozdobám nebo regionálně typickým produktům. Jsou neoddelitelnou součástí kategorie lidového šperku, zvláště v případě knoflíků z kovu. Můžeme k nim vztáhnout definici Heleny Johnové: „*Pojmem „lidový šperk“ označujeme vše, co lid jako šperk nosil, a co se stalo typickou, neoddelitelnou součástí lidové kultury v určitém období a v určité oblasti.*“<sup>296</sup> Johnová rovněž uvádí, že „*knoflíčky od nepaměti byly kdesi na rozhraní mezi účelovým a ozdobným spínadlem*“.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Helena JOHNOVÁ, *Šperk*, Bratislava 1986, s. 13.

<sup>297</sup> Tamtéž.



Po provedené analýze *Sbirky Waldes–Knoflíky* lze díky ustáleným identifikačním znakům přiřadit knoflíky ke konkrétním etnikům nebo regionům, a to s přihlédnutím k možnostem různých kulturních prolínání nebo např. darování v podstatě cizorodého vzoru. Komplikovanější je jejich datace, limitovaná výrazně pomalejšími proměnami vzhledu i zpracování než u módní sériové výroby. Mnohdy se nelze řídit ani oděvem, na kterém jsou knoflíky našity, jelikož byly často děděny po celé generace, zvláště u náročnějších šperkařských prací.

Použití knoflíků jako součásti lidového oděvu bylo téměř zcela omezeno na region Evropy. V dalších částech světa je jejich používání, resp. začlenění do výrobků lidového řemesla spojeno s kolonizací mimoevropských regionů evropskými státy. Výrazně je to patrné v Severní Americe, kde se knoflíky před příchodem Evropanů v podstatě nepoužívaly, ale kde se rychle staly výraznou a důležitou součástí tradičního oděvu. Evropský vliv byl pravděpodobně také zodpovědný za přijetí a následné rozšíření jak plochých, tak polokulovitých knoflíků v jihovýchodní a východní Asii v průběhu 19. století.<sup>298</sup>

Jane Perry se při výzkumu lidového i uměleckého šperku rovněž zaměřila na knoflík jako součást lidového oděvu a pokusila se pro něj najít nejvhodnější pojmenování. Ve svých publikacích pro něj užívá označení *selský knoflík* (*peasant button*), v českém prostředí se však spíše konvenčně užívá termín *lidový*. Perry ho definuje jako knoflík pro nošení na kroji nebo jiném druhu tradičního oděvu. Zároveň konstatuje, že se jedná o nedílnou součást selských šperků. Výrazem *selský* upozorňuje na konkrétní společenský stav, který je s nošením a používáním tohoto typu knoflíků spojený, a odlišuje ho tak od šperku měšťanů a šlechty. Vzhledem k vnímání pojmu *peasant* (*selský*) v současné angličtině, kde má lehce pejorativní význam a zároveň je synonymem pro nevolníka, sice Perry považuje atribut *selský* za mírně problematický, nicméně vnímá toto označení jako vhodnější než užívání pojmu *tradiční*, preferované anglickou odbornou veřejností. Spojení *tradiční knoflík*

---

<sup>298</sup> Jane PERRY, *A Collector's Guide to Peasant Silver Buttons* (vlastní vydání), 2007, s. 9.

totiž podle ní vyvolává představu kulatého předmětu se čtyřmi otvory. Dále podotýká, že označení *peasant* užívali rovněž první sběratelé tohoto typu knoflíku ve viktoriánském období<sup>299</sup>. Na druhou stranu je nutné vzít v potaz, že nošení oděvu a šperků vycházejících z místních tradic venkovského obyvatelstva se v některých regionech týkalo i vyšších společenských vrstev, např. v Sedmíhradsku, Černé Hoře, Řecku nebo Rusku. Na společenské postavení nositele pak v takovém případě upomínalo především samotné provedení knoflíku.

Lidové knoflíky bývají velmi dekorativní a na oděvu viditelné, zhotovené technikami tradičně používanými v daném regionu. Často se zhotovují z kovu – stříbra nebo slitin jako jsou mosaz či pakfong. Při jejich výrobě se ale užívaly i levnější kovy – cín, hliník nebo obtížně specifikovatelné slitiny. Kovy mohou být zpracovány ražbou, litím nebo technikou filigránu, která je rozšířena v mnoha variacích po celém světě. Obvyklé jsou rovněž kombinace různých technik. Povrch knoflíku může být dekorován širokou škálou ryteckých technik. Zejména u kvalitnějších kovů může být zdoben zlacením, nielo nebo smalem, kameny ze skleněné kompozice nebo drahými kameny. Se sklem nižší jakosti nebo plastickými hmotami jako celuloid jsou pak kombinovány obvykle levnější kovy, čímž vzniká zpracování typické pro lacinou bižuterní produkci. Zvláštní kategorií jsou knoflíky z příze, kterým je dosud v literatuře věnováno poměrně málo pozornosti. Jsou obvykle zhotoveny z dřevěného, kostěného, perleťového nebo kovového základu, který je dekorován přízí zpracovanou ovíjením matrice, vyšíváním, háčkováním atp. Další skupinou jsou pak knoflíky zhotovené ovíjením drátků nebo dracounu kolem matrice vyhotovené z různých materiálů. Ty se často vyskytují na východoevropských krojích bohatě zdobených výšivkou dracounem. Velmi specifickou kategorií, která se rovněž vyskytuje ve spojení s lidovým oděvem, jsou knoflíky mincovní. Jsou celosvětově

---

<sup>299</sup> Tamtéž, s. 9.

rozšířeným fenoménem, např. stejně jako filigrán, a o jejich oblibě svědčí o produkce nepravých mincovních knoflíků.<sup>300</sup> (Obr. příloha 8.5, s. 127)

S lidovým knoflíkem se lze setkat v podstatě na všech částech venkovského oděvu. Díky své variabilitě je využitelný doslova od hlavy až k patě. Lidový oděv nám stejně jako ten módní poukazuje na postupnou ztrátu funkce knoflík a jeho posun k pouhé dekorativní funkci. S tímto jevem se můžeme setkat právě na kabátcích a vestách mužského oděvu, kde jsou buď knoflíky párově s dírkami či očky nebo v ryze dekorativní podobě po obou stranách. V případě lidového oděvu v oblasti Černé Hory a Bosny Hercegoviny je tento posun patrný u ženských krátkých kabátců. Čistě estetické využití knoflíku nacházíme potom na rukávech, např. u ženských krojů v dolním Sasku.<sup>301</sup> Ve své podstatě se tu knoflíky mění na našité aplikace, které můžeme vidět v různých regionech také na pásech, např. v oblastech Kavkazu, ale i v německých regionech, i jako dekorace čepců, čelenek a klobouků. Použity mohou být jako přívěsky náhrdelníků, např. u bohatě šperky zdobených ženských krojů z oblasti Fríska, dnes na území Nizozemí, Německa a na německém ostrově Föhr.<sup>302</sup> Nežřídka se můžeme setkat i s tím, že knoflíky mají identickou podobu s hlavicemi jehlic nebo nášivek a v rámci kroje se vzájemně doplňují nebo se jeden tvar komponentu připevňuje k různým mechanikám.

Škála lidových knoflíku je nesmírně pestrá, vedle kovů našly při jejich výrobě využití také textil a zpracování různých vláken nebo sláma. Výrobní techniky, barvy a vzory nám tak pomáhají se v jejich typech orientovat. V případě zpracování z kovů se uplatnily všechny známé techniky (lití, ražba i náročný filigrán), vznikaly tak knoflíky malé i velké, ploché polokulovité nebo kulovité. Plnily nejen funkci šatního spínadla, ale také ozdoby. Dekorativní aspekt byl pro nositele stejně důležitý jako jeho funkčnost. Využití našly knoflíky i jako nášivky, ozdoby rukávů nebo součásti náhrdelníků. Vedle toho se stávaly rovněž

---

<sup>300</sup> Nepravý mincovní knoflík imituje knoflíky zhotovované ze skutečných mincí. Jedná se o ražený plech v designu mince, postrádá ovšem nominální hodnotu, značku mincovny a především revers, tedy rubovou stranu mince.

<sup>301</sup> Gisli RITZ, *Alter Bäuerlicher Schmuck*, Mnichov 1978, s. 67.

<sup>302</sup> Ernst-Otto THIELE a kol., *Tracht und Schmuck in nordischen Raum*, 2. díl, Berlín 1938, s. 135.

dlouhodobou investicí do materiálu a sehrávaly tak roli předmětu, který se dědil z generace na generaci.

Propojení lidového knoflíku s konkrétním etnikem funguje na stejném principu jako v případě knoflíků uniformních. Je třeba rozkódovat určitou sekvenci znaků, které nám poskytnou informaci o jeho zařazení. A stejně jako u uniforem je i zde určitá míra anonymity, tj. identita jednotlivce je nahrazena identitou skupiny, v tomto případě etnické. Na rozdíl od uniformního knoflíku umožňuje však knoflík lidový určitý projev individuality, a to prostřednictvím jejich umístění, počtu i konkrétního provedení. Zároveň je nutné počítat s prolínáním kulturních vlivů na hranicích jednotlivých území, možnými importy nebo využitím velkosériové produkce. Studiu lidových knoflíků jako specifickému fenoménu je v posledních letech věnována značná pozornost. K dispozici je tak dostatek odborné literatury i komparačního materiálu ve veřejných sbírkových institucích.

V rámci aktivit Waldesova muzea patřil lidový knoflík k nejméně reflektovanému typu knoflíků.<sup>303</sup> Početně je to i za současného stavu sbírky největší ucelený soubor, který je zároveň zcela symbioticky provázán s ukázkami dalších spínadel a lze ho tak studovat i v kontextu lidového šperku jako komplexního tématu. V případě lidového knoflíku se Waldesovu muzeu podařilo naplnit původně plánovaný obsáhlý koncept vytvoření ideálního badatelského prostředí, které by kombinovalo zdrojový trojrozměrný materiál, tj. samostatné knoflíky a textil, který ho prezentuje v tzv. přirozeném prostředí.

Ve Waldesově muzeu by dále byl zřízen a systematicky rozšiřován *Krojový* archiv, který vznikal souběžně se sbírkou jako studijní nástroj pro badatele, obsahující rozmanitá vyobrazení spínadel, krojů a lidí v tradičních oděvech.<sup>304</sup> Jedná se jak o grafické listy a ilustrace, tak o velmi cenné fotografie příslušníků etnických skupin celé Evropy. (Obr. příloha 8.3, s. 127) Částečně nahrazoval

---

<sup>303</sup> Knoflíky k lidovému oděvu stejně jako spínadla byly zařazeny do *Sbírky lidopisné*, později *Sbírky národopisné*. Dále existovala Sbirka všeobecného národopisu, která dokumentovala spínadla z mimoevropských oblastí

<sup>304</sup> Dnes je zachovaný materiál uložen v rámci tzv. Archivu Waldesova muzea.

chybějící trojrozměrný materiál.<sup>305</sup> Muzeum obrazový materiál zakupovalo od jiných odborných institucí nebo etnografů. Zvláštním typem doplňkového materiálu jsou cykly fotografií exponátů a expozic dalších muzeí. Tento dokumentační materiál byl buď zakupován přímo od jednotlivých sbírkových institucí, nebo si s jejich souhlasem nechalo Waldesovo muzeum nafotit exponáty i celé expozice. V případě drážďanské Grünes Gewölbe byly pořizovány kolorované kresby. K tématu lidového knoflíku rovněž vycházely pravidelně studie i doplňující zprávy v muzejním časopisu.<sup>306</sup>

Kolekce lidových knoflíků identifikovaných sbírce Waldesova muzea čítá více než čtyři sta padesát kusů knoflíků, tj. objemově zhruba deset procent podsbírkou *Sbírka Waldes–Knoflík*. Obsahuje solitéry, páry i sady, které jsou ilustrativně doplněny několika částmi oděvu a doplňky s knoflíky z paralelní podsbírkou *Sbírka Waldes–Spínadla a oděvní doplňky*, jež nám ilustrují použití knoflíků v tzv. přirozeném prostředí. Konkrétně se jedná se o tři kusy pásů dekorovaných knoflíky, pět kazajek a čtyři vesty, které jsou níže přiřazeny ke konkrétním celkům. Z pohledu regionálního začlenění soubor obsahuje knoflíky z Nizozemí, Německa, Rakouska, Čech (konkrétně Chebska), Maďarska, Slovenska, Dalmácie, Makedonie a Ruska (především Kavkazu). Z hlediska datace se jedná většinou o předměty z 19. století, méně pak z přelomu 19. a 20. století a výjimečně z meziválečného období. Kolekce německých štítových knoflíků rozšiřuje dataci souboru až do 17. století. Část knoflíků, přibližně 30 procent se nepodařilo přesněji zařadit, nicméně typově zapadají do regionů

---

<sup>305</sup> Mezi další pomocné sbírky patřil *Archiv negativů a diapositivů* a *Archiv historický a technologický*, který obsahoval mimo jiné i opisy a výtahy z archivních fondů nebo výpisy z odborné literatury.

<sup>306</sup> Z publikovaných textů připomeňme studii *Knoflík v lidovém kroji* etnografky Rose Julien z Berlína, které v roce 1912 vyšla publikace *Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, a která patřila mezi významné osobnosti oboru. Studie se věnuje knoflíku na lidovém oděvu v německém prostoru a je doprovázena bohatým obrazovým materiálem, fotografiemi i nákresy. Některé z fotografií pořízených samotnou R. Julien v rámci jejího etnografického výzkumu se staly součástí *Krojového archivu*.

Roza JULIEN, *Knoflík v lidovém kroji*, *Zprávy Waldesova muzea knoflíků* 1 (2), 1916, s. 49–59. Ve vztahu ke sbírce Waldesova muzea je významná studie Jana Kouly *O spinadlech a lidovém kroji česko-slovenském*, která přímo prezentuje exponáty z Waldesova muzea.

Jan KOULA, *O spinadlech a lidovém kroji česko-slovenském*, *Zprávy Waldesova muzea knoflíků*, 3 (1), 1918, s. 1–9.

střední a východní Evropy. Z pohledu způsobu zpracování<sup>307</sup> jsou ve sbírce zastoupeny řemeslné zlatnické práce a práce lidových samouků, ve velmi omezeném množství jsou součástí rovněž továrenské sériové bižuterní výrobky. Tento nový poznatek byl zjištěn v průběhu pokročilé fáze výzkumu, kdy byla provedena revize dosavadního poznání. Informace se odlišuje od publikované studie.<sup>308</sup>

---

<sup>307</sup> Využita je typologie zpracování podle metodiky Heleny Johnové. Helena JOHNOVÁ, *Šperk*, Bratislava 1986, s. 13.

<sup>308</sup> Kateřina Hrušková, *Lidový knoflík ve Sbírce Waldes-Knoflíky*, Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce 58 (2), 2020, s. 3–18.

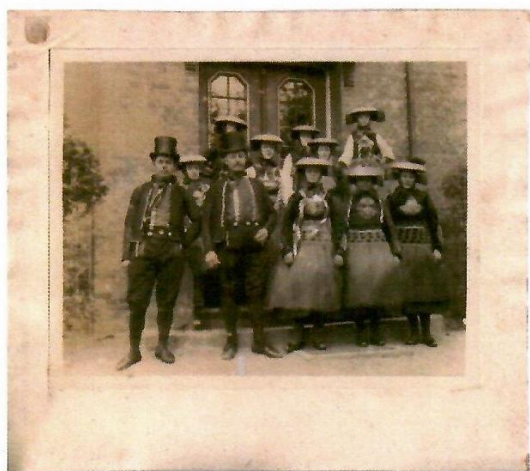
## Obrazová příloha č. 8



**Obr. 8. 1.** KNOFLÍK “*Huasnoantoutara*” k mužskému lidovému oděvu, zlacená slitina mědit, Chebsko, 1800–1900, Sběrka MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 8.2.** Knoflíky k mužskému kabátci *Glanzgeschnittenen*, zleva: stříbrný 1810–1830, postříbřená slitina mědi, 1830–1870, hliníkový 1890–1910, Sběrka MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 8.3.** Ukázka z Archivu krojového, Kroj Frieslandřanů z oblasti Hamburku, Archiv Waldesova Muzea, foto: Rose Julien (1915)



**Obr. 8.4.** Knoflíky k lidovému oděvu, zlacená mosaz, smalt, sklo, Sedmíhradsko, 1850–1920, *nalevo výrobek Sedmíhradských Sasů*, Sběrka MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 8.5.** MINCOVNÍ KNOFLÍKY *zleva: z mince 15 Krejcarů, Max Gandolph von Kienburg, Salzburg, 1686; z mince 8 Skilling, Fridrich IV. z Boží Milostí, Dánsko, 1714; nepravá mince, Sběrka MSB, foto: A. Kosina*

V případě textilního knoflíku nebo některých lisovaných knoflíků z druhé poloviny 19. století, např. švábských *Glanzgeschnittenen*, se jedná o malosériovou domácí nebo menší dílenskou výrobu. Z hlediska materiálů převládají výrobky ze stříbra, v některých případech zlaceného, obecných kovů a jejich slitin. Výraznou skupinou jsou knoflíky mincovní, které byly v lidovém prostředí rovněž oblíbené. Méně početnou skupinou jsou textilní knoflíky zhotovené z příze, knoflíky z dracounu nebo zlaceného drátku.

### 3. 2. *Knoflík jako upomínkový předmět*

Jednou ze zásadních rolí, které knoflík ve vnímání lidí sehrává, je role předmětu, který člověku připomíná významné a důležité momenty, a tak mu zprostředkovává určité vzpomínky. Knoflík se tak řadí mezi předměty každodenního užití, které mohou být modifikovány za účelem připomenutí osobního nebo všeobecně známého jevu. Jedná o suvenýry z cest, upomínky na historické milníky a osobnosti, v podobě velmi intimního předmětu mohou knoflíky odkazovat rovněž na blízké a milované, živé i mrtvé. Obdobně byly používány různé druhy šperků nebo tabatěrky, na počátku 19. století potom i také kapesníky nebo šátky větších rozměr.<sup>309</sup> Tyto kapesníky byly dekorovány potiskem odkazujícím na různé události nebo osobnosti, např. z Napoleonských válek. Stejně jako u knoflíků je mohly zdobit oslavné motivy i karikatury. Oblíbené byly i významné technické milníky, např. budování železniční dráhy, významných staveb, výstav. Upomínkovým knoflíkem se za určitých okolností mohl stát i knoflík uniformní, který byl památkou na zesnulého vojáka. Stejně tak mohly knoflíky upomínat na zesnulého člena rodiny, popř. milovanou bytost. Ve Velké Británii byly takto nošeny knoflíky padlých vojáků našité na klopách jejich blízkých.<sup>310</sup>

Pod označení *upomínkový knoflík* tak mohou spadat i knoflíky, které tento charakter získaly až druhotně a nebyly tedy s tímto záměrem vyrobeny. Vedle

---

<sup>309</sup> Ludmila KYBALOVÁ, *Od empiru k druhému rokoku*, Praha 2004, s. 73.

<sup>310</sup> Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012, s. 137.



knoflíků připomínajících zemřelého se takovým předmětem mohou stát např. knoflíky ze svatebních šatů nebo obleků, tak jak o nich píše Nina Edwards ve své knize *On the Button*. Jak napovídá podtitul její práce *Význam obyčejného předmětu*, obyčejný předmět zde získává svůj vlastní příběh a stává se neobyčejným<sup>311</sup>. Jeho hodnotu a příběh s ním spojený znají jen někteří. Není možné ho odvodit bez dalších souvislostí. Ztráta onoho příběhu takové knoflíky nenávratně devaluje. Emoční hodnotu bude mít takový předmět pouze pro určitou skupinu lidí nebo pouze pro jednoho člověka. Jiným příkladem jsou knoflíky z vojenských uniforem, ať už je nosili vojáci padlí nebo přeživší.

Zprávy Waldesova muzea přinášely čtenářům v počátcích své existence rozmanité příběhy poukazující na význam knoflíků v lidském životě. Článek s názvem *Knoflík z uniformy*<sup>312</sup> představuje příběh dívky, které bratři odcházející do války postupně na památku darovali knoflík ze své uniformy Skotského gardového pluku. Žádný z bratrů nepřežil. I když nelze pravdivost příběhu nijak ověřit, poukazuje na proces, kterým se z běžného předmětu stává předmět upomínkový, a to z důvodu silné citové vazby ke konkrétnímu předmětu, původně vyrobenému za jiným účelem.

Knoflíky s příběhem by kolem sebe našlo mnoho lidí. Patrně nejčastěji jim příběhovou hodnotu dodává skutečnost, že se dochovaly po babičce, matce, tetě, spořivé hospodyni, která znala cenu kvalitního a krásného knoflíku, ale i toho zcela běžného, jež v pravou chvíli použila na opravu pracovního nebo domácího oděvu. To vše jsou legitimní důvody pro jejich zachování. „*V knoflíkové krabičce je vzácné rodinné dědictví, něco takového, něco z pokladnice našeho dětství nabitého vzpomínkami a představivostí. Jak do ní po otevření neponořit ruku, jak se nedotýkat, nehladit tyto malé útržky paměti, z nichž každý má hodnotu relikvie?*“<sup>313</sup> Veronique Belloir vysvětluje, že knoflíky jako předměty spojené s naší každodenností jsou sice předměty všedními, ale ne obyčejnými. Jejich malé rozměry v lidech vyvolávají pocit něhy. Knoflík je ve svém malém měřítku a jasně stanovených hranicích prostorem sám pro sebe,

---

<sup>311</sup> V originále *The Significance of an Ordinary Item*

<sup>312</sup> *Knoflík z uniformy*, Zprávy Musea knoflíků 1 (1), 1916, s. 23.

<sup>313</sup> Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 19.

který *otevívá nekonečně citlivý svět: svět snění a intimacy*.<sup>314</sup> V porovnání s jinými rodinnými památkami v nás knoflíky mohou probudit velmi silné emoce, silnější než vzácný porcelán nebo obrazy. Důvod je prostý, můžeme se jich dotýkat. K tomu jsou knoflíky stvořeny, k doteku, ke kontaktu s člověkem. U jiných předmětů, u porcelánu, obrazů atp., je třeba se takového počínání vyvarovat, aby nedošlo k jejich poškození, knoflík nás však svou přirozeností k doteku přímo vyzývá. Ačkoli jde o zvláštní kategorie vnímání, nelze je v případě upomínkových předmětů ignorovat.

Dotek knoflíků nemusí být jen příjemným zážitkem. Vedle evokace pozitivních vzpomínek mohou v jiném člověku vyvolat ty samé předměty opačnou reakci. Ať už proto, že nevíme, kdo se kdysi mohl knoflíku dotýkat, a představa použitého předmětu je nám nepříjemná, nebo proto, že naopak známe celou temnou nebo tragickou minulost takového knoflíku. Tohoto problému se dotýká i Nina Edwards, zamýšlející se nad tím, že stejně jako oblečení vykazující stopy nošení cizího člověka, *mohou se i knoflíky zdát obydlené někým jiným*.<sup>315</sup> Stejně tak knoflíky zhotovené pro armády totalitních režimů nebo fanatických náboženských organizací mohou vyvolat negativní pocity. Je to přesně ona situace, na kterou autorka upozornila v souvislosti s určitou bagatelizací či zlehčováním minulosti prostřednictvím hry s knoflíky.<sup>316</sup>

Způsob komunikace upomínkových knoflíků se mění v čase. V základu samozřejmě neustále připomíná určitou událost, místo, osoby či ideje, ale jinak tuto komunikaci bude prožívat člověk, který s daným jevem nějak osobně spjat, protože protíná dobu jeho života nebo se zúčastnil např. vzpomínkové akce. Jinak jej bude vnímat ten, kdo s knoflíkem přijde do kontaktu jako s artefaktem a musí jeho obsah identifikovat.<sup>317</sup>

---

<sup>314</sup> Tamtéž.

<sup>315</sup> Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012, s. XVII.

<sup>316</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>317</sup> Knoflíky nesoucí na sobě obecně identifikovatelné znaky mohou podnítit badatelskou činnost, jež pozvedne zájem o regionální historii nebo může rozvíjet fenomén míst paměti. Příkladem je školní projekt realizovaný v roce 2000 ve spolupráci s East Lyme Historical Society v americkém

Upomínkové knoflíky jsou dosud ne zcela diskutovaným a systematicky bádáným tématem ať už v rámci institucionálního nebo soukromého sběratelství. Knoflíky s takto kategorizovanými motivy jsou v rámci sbírek prezentovány jako kuriozity a je zajímavé, že např. v tradiční anglo-americké kategorizaci je nalezneme spíše rozmělněné v jiných kategoriích. Více pozornosti je věnováno pouze tématu turistických suvenýrů, a to těch, kde lze konkrétně identifikovat použitý motiv. Jejich atraktivita spočívá právě v zážitku z identifikace motivu na knoflíku, z možnosti porovnávat vyobrazení tehdy a ve sběratelově současnosti. Jelikož knoflíky, především ty malých rozměrů vyžadují určitou zkratku, je rovněž zajímavé sledovat charakteristické prvky některých motivu. Zvláště to platí o suvenýrech s motivy italských architektonických památek., které bývají velmi zjednodušené, což vyplývá i z možností levnějšího provedení skleněné mozaiky, a přesto lze podle základních rysů architektonické památky jasně identifikovat.

Druhou velkou skupinou upomínkových knoflíků jsou knoflíky, u nichž je jejich charakter upomínkového předmětu jasně identifikovatelný, a to prostřednictvím motivu. I když znalost o původním vlastníkově, okolnostech jeho získání a jeho propojení s předmětem jsou vždy žádanou nadstavbou, nejsou v uchopení takových knoflíků nezbytně nutné. Již ve chvíli svého vzniku byl jejich motiv podřízen tomu, aby během své další existence odkazovaly na události, místa

---

městečku East Lyme, které leží na pobřeží Severního Atlantického Oceánu. V roce 2000 byl místními obyvateli nalezen knoflík s nápisem *Republic Français* a symbolem *Fasces*. Původní předpoklad počítal s tím, že knoflík bude pocházet z dob americké revoluce, kdy spojenecké francouzské jednotky přistály roku 1781 v Newportu, odkud pochodovaly přes stát Connecticut na pomoc armádě generála Washingtona. Motiv, datace a účel knoflíku byly určeny díky navázané mezinárodní spolupráci žáků a pedagožky místní školy, jistě Alexandry Place, s francouzskými starožitníky. Ti jej určili jako vojenský knoflík lehké pěchoty Národní gardy z roku 1792. Zasazení knoflíku do kontextu regionální historie pomohl výzkum v městských záznamech, archiváliích a literatuře, ale také v pátrání po hmotných památkách města a pohybu francouzských vojsk v regionu. V roce 1824 byl v okolí městečka Generál Lafayette, který Spojené státy americké navštívil v roce 1824. S ohledem na organizační změny ve francouzské armádě a s ním spojené změny v identifikačních znacích na knoflicích nemohl knoflík pocházet z období této návštěvy. Při průzkumu okolí a pohybu francouzských vojsk v regionu bylo zjištěno, že na hřbitově ve 20 mil vzdáleném Norwich jsou hroby francouzských vojáků, kteří zemřeli na následky epidemického onemocnění. Jejich smrt přijeli v roce 1808 uctít vojáci francouzské střelecké jednotky. Tato návštěva je tak důvodem přítomnosti knoflíku. *Školák, paní učitelka, rodiče, kteří se zúčastní pozdního nočního modlitebního setkání, si možná náhle uvědomili, že tato důležitá památka byla ztracena, ale ne navždy...*

dostupné online ([https://eastlymehistoricalsociety.org/schoolhouse/index\\_files/button.html](https://eastlymehistoricalsociety.org/schoolhouse/index_files/button.html)), [citováno k 15. 10. 2021].

nebo osobnosti. Přestože v určitých případech vznikaly takové předměty jako zakázková práce, běžnější je situace, kdy byly zhotoveny jako zboží pro určitého odběratele. Řada z nich pak vznikala v rámci malosériové umělecko-řemeslné nebo dokonce velkosériové průmyslové výroby. Ke svému budoucímu majiteli a potenciálnímu uživateli mohly takové knoflíky doputovat i jako dar přivezený z místa, kde obdarovaný nebyl. V porovnání s jinými zde prezentovanými kategorie, je zde poměrně větší zastoupení knoflíků spadajících v podstatě do šperkařské tvorby, a to jak na úrovni šperku lidového, tak na úrovni šperku malosériového.

### 3. 2. 1. *Vzpomínky na události*

V každém státě a každém kulturním okruhu se specifickými tématy na knoflicích stávají vybrané politické události, velmi často konflikty, války nebo státotvorné akty. V USA jsou takovými událostmi Válka za nezávislost a inaugurace George Washingtona. Ve Velké Británii jsou to obvykle korunovace králů a královen. Ve Francii je takto výrazně reflektováno celé období Francouzské revoluce, vláda Napoleona Bonaparte, ale také Prusko-francouzská válka. Objevují se rovněž knoflíky reflektující různé historické milníky v oblasti vynálezů a inovací. Z historických milníků se nejčastěji na knoflicích zobrazují odkazy na významné válečné konflikty, bitvy nebo revoluce.

Prvním doslova zlatým obdobím, ze kterého pochází velká skupina upomínkových knoflíků, je konec 18. století, a to ve Francii. Když v roce 1752 vyšel druhý svazek francouzské *Encyklopedie*, objevilo se v ní velmi obsáhlé heslo *Bouton*<sup>318</sup> (knoflík) a související hesla *Boutonner*<sup>319</sup> (obchodník s knoflíky) a *Bouttonnier*<sup>320</sup> (výrobce knoflíků). Lze z nich usoudit, na jak vysoké

---

<sup>318</sup> heslo BOUTON, Jean LE ROND D'ALEMBERT (ed.) a kol., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1re éd., dostupné online ([https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition/BOUTON](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/BOUTON)), [citováno k 2. 2. 2022].

<sup>319</sup> heslo BOUTONNER, Jean LE ROND D'ALEMBERT (ed.) a kol., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1re éd., dostupné online ([https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition/BOUTONNER](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/BOUTONNER)), [citováno k 2. 2. 2022].

<sup>320</sup> heslo BOUTONNIER, Jean LE ROND D'ALEMBERT (ed.) a kol., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1re éd., dostupné online

technické úrovni knoflíkářství bylo, jak extrémní byla nabídka tohoto sortimentu a jaké prestiži celé odvětví těšilo. Velký rozsah hesel a detailní ilustrace nepochybně ukazují na význam knoflíkářství v tehdejší době. Počátky tohoto boomu spadají do třicátých až čtyřicátých let 18. století, kdy bohatnoucí neurozená společnost podnikatelů a měšťanů zatoužila po stejně honosných ozdobných oděvech, jaké nosila aristokracie, především ta dvorská. Od 13. do 17. století byly ne jejím oděvu používány luxusní knoflíky, prýmky a nášivky, a i tak banální předměty jako knoflíky byly výsledkem vysoce kvalitní řemeslné práce mnohdy klenotnického provedení.<sup>321</sup> Tento výchozí moment dal výrobcům knoflíků a prýmků možnost velkého rozvoje nového módního odvětví, které mělo uspokojit méně majetné klienty. Již kolem roku 1740 se objevují extravagantní motivy a novinky, které nevyžadují od výrobců velké investice, ale uspokojí širokou klientelu i aktuální poptávku. Přispěl k tomu i rozmach výroby kvalitních sklovin pro výrobu skleněných imitací drahých kamenů.<sup>322</sup>

Poslední třetina 18. století je ve Francii érou tzv. miniaturních knoflíků, což nevyjadřuje malý rozměr, ale typ dekoru, který je v podstatě miniaturou velkého díla. Tyto knoflíky je možné členit dle motivů a způsobu užití do mnoha skupin, společné však mají to, že je jejich dekorativní část tvořena mědirytinou, často kolovanou. Jejich motivy byly skutečně pestré, cykly s různými osobnostmi, soudobými i historickými, ale také reprodukcemi výtvarných děl nebo různými stavbami. Právě pro tyto knoflíky se vžilo označení *turistické*.<sup>323</sup> Zachycují různá významná místa ve Francii i oblíbené turistické destinace v Itálii, především ty, za jejichž popularitou stály významné archeologické objevy druhé poloviny 18. století.

Zhruba o století později se vrací další velká módní vlna, v kontextu 19. století již druhá, spojená s koncem sedmdesátých let 19. století, přinášející do módy knoflíky ze všech dostupných materiálů, vedle fantazijních dekorů se na nich

---

([https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition/BOUTONNIER](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/BOUTONNIER)), [citováno k 2. 2. 2022].

<sup>321</sup> Norbert ELIAS, *The Court Society*, Oxford 1983, s. 185.

<sup>322</sup> Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 24.

<sup>323</sup> Tamtéž, s. 27.

objevují i motivy zcela konkrétní, ztvárněné grafickými technikami, často litografií. Knoflíky umístěné na svrchní viditelné části oděvu byly v enormním množství často používány jako nášivky či aplikace, a tak plnily pouze dekorativní funkci. Někteří výrobci knoflíků tento trend využily k větší plasticitě nebo velikosti knoflíků, která v případě praktického použití vadila při zapínání. Objevují se rovněž knoflíky s přivěšenými ozdobami, např. střepečky, jež se využívají výhradně jako nášivka. Tento posun funkce knoflíku, kdy se stává pouze dekorací, byl stále častější. Napomohl tomu i vynález Heriberta Bauera tzv. stiskací knoflík – patentka, který se na trhu objevuje po roce 1885. S touto technologií je spojena řada firem, včetně té, jež vlastnil Jindřich Waldes. Bez ohledu na různé varianty použití dal stiskací knoflík možnost dosavadnímu knoflíku začít plnit dekorativní funkci v maximální možné míře, a to příznivě ovlivnilo i růst sortimentu knoflíků upomínkových.

Podstatou upomínkových knoflíků nemusí být pouze vhodně zvolený motiv kombinovaný s konkrétním účelem. Jako příklad lze uvést knoflíky s motivy z období Francouzské revoluce. Prvním motivem je revolucionářská čapka nazývaná *Cap de Marriane* nebo rovněž *fyrgická čapka*,<sup>324</sup> tj. Marianina čapka podle ženského symbolu Francouzské revoluce. Druhým častým motivem jsou *Fasces*, tj. symbol římského původu zobrazují březové pruty, které zahalují obětní sekeru. Původní význam moci smírčích soudců byl posunut do symbolu nového státního zřízení fungujícího pod heslem *Liberté, fraternité, égalité*. Do roku 1791 a 1792 jsou datovány knoflíky s oběma symboly, přičemž *Fasces* jsou na vrcholu zdobeny *Cap de Marriane*. Knoflíky s těmito symboly byly uniformními vojenskými knoflíky nejen revoluční Národní gardy, jejíž členové je nosili našité na pokrývkách hlavy, ale také pozdější nové francouzské armády. Knoflíky se používaly i mezi lety 1799 až 1815<sup>325</sup> v době Napoleonovy vlády.<sup>326</sup>

---

<sup>324</sup> Význam fyrgické čapky byl v rámci symboliky Francouzské revoluce různý. Přestože je považována za jeden z univerzálních symbolů přejímaný stoupenci revolučního hnutí i v dalších evropských oblastech, v rámci jednotlivých frakcí francouzských revolucionářů je nosili především Sansculoti a Jakobíni. V konkurenčních a ideologicky protichůdných revolučních skupinách byla červená čapka symbolem stinné tváře revoluce reprezentované především jakobínským terorem.

<sup>325</sup> Od 24. září 1803 došlo ke změně dekoru z *Fasces* na označení pluku. To souviselo i s organizační změnou. Od roku 1793 byly v rámci nové armády nahrazeny půlpluky.

<sup>326</sup> Přesná datace knoflíků je možná díky drobným rozdílům mezi jednotlivými ražbami, které spočívají v různé šíři *fasces* nebo zobrazení vítězných ratolestí. Knoflíky s revoluční symbolikou na uniformách doplňovaly standární uniformní knoflíky.

I když se nabízí zařadit tyto knoflíky do kapitoly věnované knoflíkům uniformním, je v jejich souvislosti vhodné zmínit právě silnou upomínkovou roli. Existují zde dvě okolnosti, proč tento typ francouzských knoflíků z období revoluce řadit právě do kategorie upomínkových. Jednou z nich je skutečnost, že první z těchto knoflíků s motivem *Fasces* nebo frygickou čapku nebyly zhotovovány z běžně používaných kovů, ale vznikaly v rámci cílené recyklace materiálů pocházejících z dobití Bastily jako padlého symbolu nenáviděné monarchie. Události jako právě pád Bastily iniciují širokou reflexi v různých oblastech lidské tvorby, např. ve výtvarném umění, literatuře, hudbě nebo lidové tvorbě. Reakcí může být také cílená recyklace materiálů jako symbol definitivního konce, ponížení minulého. Takové předměty mohou být navíc předávány dále od centra dění a díky své hmatatelnosti transferují potřebné emoce a důkazy i osobám přímo nezúčastněným.

Po dobytí Bastily proběhala její řízená demolice pod vedením Pierre-François Palloy, známého jako Občan Palloy. (Obr. příloha 9.1, s. 137). Vedle fyzické likvidace stavby se rovněž zasloužil o uchování řady hmotných památek, ale také o výrobu různých upomínkových předmětů, ať už se jednalo o drobnosti v podobě šperků, tabaterek nebo pamětních medailí známých jako *Palloyova medaile*. Vyráběl také upomínkové knoflíky, při jejichž výrobě v podstatě recykloval žehličky, jež byly inventářem věznice.<sup>327</sup> Palloy tak založil skutečně fungující obchod se suvenýry, které našly odbyt i v nejvyšších politických kruzích.<sup>328</sup> Takto vyrobené knoflíky byly skutečně cíleným komerčním suvenýrem, který v sobě spojoval upomínku na zásadní historickou událost. Tyto předměty se pak stávají součástí systematicky budovaného mýtu, na kterém se Občan Palloy významně podílel.

Francouzská historička Héloïse Bocher se domnívá, že právě díky Palloyově aktivitě spočívající ve výrobě suvenýrů, které v podstatě materializovaly danou

---

<sup>327</sup> Steve ADAMS, *Un depot précieux. Matter, Agency and Politics, and the Siege of the Bastille*, Journal of Design History, 2018, dostupné online ([https://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/20381/Adams\\_Accepted\\_Manuscript.pdf?sequence=1](https://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/20381/Adams_Accepted_Manuscript.pdf?sequence=1)) [citováno k 25. 1. 2022].

<sup>328</sup> Héloïse BOCHER, *Prendre la parole en révolution le cas Palloy, démolisseur de la bastille*, Annales historiques de la Révolution française, 2014, s. 94., dostupné online ([file:///C:/Users/katerina.hruskova/Downloads/AHRF\\_376\\_0081.pdf](file:///C:/Users/katerina.hruskova/Downloads/AHRF_376_0081.pdf)), [citováno k 25. 1. 2022].

situaci, mohlo dojít k vytvoření tak silného mýtu o Bastile jako základní události Francouzské revoluce a nastolení nového společenského řádu.<sup>329</sup> Svůj význam zde jistě sehrála i skutečnost, že mnoho z těchto suvenýrů mělo podobu předmětu denní potřeby, např. kalamáře nebo právě knoflíky a díky jejich rozmanité škále se jednalo o předměty cenové dostupné širokému spektru potenciálních zákazníků.

Knoflík mohl v tomto kontextu fungovat stejně dobře jako nášivka, protože je snadné ho přišít na viditelném místě, nejen na kabátě, ale také na pokrývce hlavy. Zároveň jeho nošení není nijak omezeno společenským postavením nebo pohlavím nositele. Původ předmětu pak v nositeli i okolí potvrzuje pocit sdílení určité události, pocit jednoty a sounáležitosti. Palloy svůj suvenýrový projekt ještě podpořil pořádáním vzpomínkových akcí, na kterých svoje výrobky prodával, čímž vlastnictví takové předmětu získávalo žádaný emocionální náboj. Ze suvenýrů činil *vlastenecké relikvie*.<sup>330</sup> Události francouzské reflektovala široká škála knoflíků, které byly zhotovovány všemi tehdy dostupnými technikami. Vedle republikánské symboliky byla častým námětem právě budova Bastily s francouzskou trikolorou, objevovaly se i další republikánské symboly, motivy amorků s vlasteneckými nápisy nebo děly, která odkazují na pět děl z pařížské Invalidovny,<sup>331</sup> jež k dobití Bastily přispěla.

Kromě Palloyových, uniformních a mincovních knoflíků se z období Francouzské revoluce dochovala i značné množství knoflíkových miniatur. I přes revoluční dění se motivy reagující na aktuální dění zhotovovaly nepřetržitě po celou dobu. Měnily rychle podle aktuální politické situace. Knoflíky byly zhotovovány nejrůznějšími technikami z všech možných materiálů. Pařížští výrobci využívaly jednoduchý způsob, kdy se do rámečku z měděné nebo mosazné obroučky krytého sklem vložil aktuální motiv na různém podkladu, často se jednalo o litografii na papíru nebo o podmalbu na samotném skle.

---

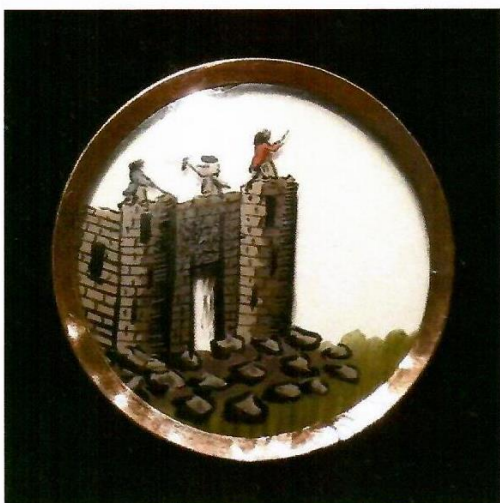
<sup>329</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>330</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>331</sup> Miroslav HROCH, *Velká francouzská revoluce a Evropa 1789–1800*, Praha 1990, s. 72.



## Obrazová příloha č. 9



**Obr. 9.1.** Knoflík, „bourání bastily“, podmalba na skle, papír, mosaz, Francie, 1790–1795, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 9.2.** Knoflík, „Marianne“, stříbro, Francie, 1899, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 9.3.** Knoflíky, Osobnosti popravené během Francouzské revoluce, zleva: Antoine Barnave, Marie Antoineta, Emmanuel Fréteau, ocelotisk, mosaz, slonovina, cín, Francie, 1793–1794, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková

Vedle universálně platných revolucionářských motivů vznikaly i série zesměšňující šlechtu nebo zachycující zásadní události a osobnosti revoluce nebo oběti Výboru pro obecné blaho, včetně Marie Antoinetty. Již v roce 1792 se začíná objevovat první vlna sentimentu vůči královské rodině a royalistům. (Obr. příloha 9.3, s. 137). Knoflíky podporující svrženého a zatčeného panovníka a roajalisty byly vyráběny především na Britských ostrovech. Některé knoflíky byly rovněž zhotoveny z litých komponentů z roztavených děl Bastily, což bylo potvrzeno rozbořem použitého materiálu.<sup>332</sup> Jako symboly Francouzské revoluce se opakovaně používaly pro výrobu dalších upomínkových předmětů včetně knoflíků určených pro připomenutí výročí pádu Bastily.

Nelze ovšem říci, že by byly knoflíky během revolučního období využívány jako nástroj propagandy. Výrobci knoflíků se jednoduše chopili možnosti vydělat na prodeji žádaného zboží, je to obdobný případ jako u Pierre-François Palloy. V danou chvíli se jednalo o módní zboží vyjadřující společenský i politický postoj, které zároveň připomínalo zásadní politický milník.

Pravděpodobně nejobsáhlejší sérií, která zároveň skvěle dokumentuje tuto éru z dějin knoflíků, je obsáhlý soubor zhotovený kolem roku 1790 podle rytin italského malíře a grafika Pietro Antonio Martini. Osmnáctidílná kolekce zachycuje, jak se revolucionáři vypořádali s královskou rodinou a stoupenci dvora. Na konci 19. století se v souvislosti se stoletým výročím revoluce objevily knoflíky s graficky provedenými kolorovanými dekory v původním revolučním stylu. Obsah motivů byl spíše romantizující až sentimentální. Tato klíčová událost nejen francouzských dějin žila svým druhým životem. Ve většině případů nevznikaly nápodoby revolučních suvenýrů, ale motiv byl zpracováván vždy novým originálním způsobem. V roce 1889 vznikla k 100. výročí revoluce celá řada knoflíků inspirovaná revolucí a jejími symboly. V liniích secese byla až romanticky zobrazována Marianne. Je to i případ výtvarně detailně řešeného knoflíku s Marianne ve frygické čapce, s praporem a částí notového záznamu Marseillaisy (Obr. příloha 9.2, s. 137). Vedle

---

<sup>332</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 675.

Francouzské revoluce jsou s francouzským prostředím spojeny upomínkové knoflíky k porážce Napoleona Bonaparte v roce 1815. Tento typ knoflíků má svou britskou verzi oslavující generála Wellingtona. Zatímco v případě bitev nebo revolucí vznikají knoflíky až po proběhnutí události jako vzpomínka na bezprostřední minulost a někdy mohou vznikat i recyklací materiálů nebo předmětů, které s bitvou, válkou, popř. revolucí souvisely, upomínkové knoflíky, jež se vážou k návštěvě politiků a panovníků, v případě králů i k jejich korunovacím, se zhotovují s dostatečným časovým předstihem a následně prodávají nebo rozdávají tak, aby v době akce byly lidem plně k dispozici. Mohou být i v nabídce doprovodných trhů. Zároveň mohou vznikat i v luxusnější dárkové podobě pro oficiální hosty události. Vzhled takových knoflíků je obvykle velmi formální, zdobený státními symboly, případně portréty, doplněný o sumář potřebných informací nebo státní hesla či hesla provolávající slávu dané osobě. Často se jedná o knoflíky drobných rozměrů. Mohou zároveň navazovat na další předměty obdobného upomínkového sortimentu, který vznikl využitím jednoho ražebního nástroje upraveného pro výrobu různých finálních výrobků. Vedle knoflíků to mohou být jehlice, odznáčky nebo piny, případně přívěsky k dalším bižuterním předmětům. Takovým příkladem jsou knoflíky zhotovené k příležitosti návštěvy generála Markýze Lafayette v USA v roce 1824 nebo k příležitosti návštěvy krále Jiřího IV. v Irsku. Jinou velmi specifickou skupinou knoflíků jsou ty, jež se váží k inauguraci George Washingtona prvním americkým prezidentem, která se konala dne 30. dubna 1789 v New Yorku. Tzv. *Washington Inaugurals Buttons* patří k nejžádanějším klenotům mezi severoamerickými i britskými sběrateli.<sup>333</sup> Lze jej ve své podstatě považovat za první knoflík s politickým motivem, jelikož svým vznikem předchází i výrazně širší a co do dekorů a zpracování objemnější skupině knoflíků z éry Francouzské revoluce. Jako inaugurační knoflíky jsou označovány ty, jež byly nošeny účastníky Washingtonovy inaugurace prezidentem. Dosud bylo identifikováno dvacet tři původních vzorů těchto knoflíků.<sup>334</sup> Zhotoveny byly z mědi nebo mosazi. Pro většinu z nich je typické,

---

<sup>333</sup> Cena se pohybuje v průměru kolem 1500 USD za kus (rok 2022).

<sup>334</sup> Kompletní přehled všech dosud identifikovaných vzorů prezentuje publikace Alphaeus H. ALBERT, *Record of American Uniform and Historical Buttons, Bicentennial Edition*, Oxford 1997.

že součástí dekoru je opis *LONG LIVE THE PRESIDENT* nebo iniciály GW, případně letopočet 1789, vavřínové ratolesti nebo kombinace těchto prvků.<sup>335</sup> Některé knoflíky jsou silně orientované na symboliku třinácti států Federace, které reprezentuje motiv řetězu, uvnitř ok případně doplněným o počáteční písmena států. (Tento motiv řetězu se objevil i na prvních amerických jednocentových mincích.) Část knoflíků naopak nese heraldický znak orla bělohlavého s hvězdou nad hlavou, který byl starší variantou pozdějšího oficiálního heraldického znaku USA navrženého Charlesem Thompsonem v roce 1783.<sup>336</sup> Tyto knoflíky jsou předchůdcem knoflíků americké armády a v obměně se používají i dnes.

Samotný George Washington oblékl na svou první inauguraci oblek z hnědého connecticutského plátna Hartfordské manufaktury, které pravděpodobně doplnil knoflíky s rytým dekorem vyrobené Williamem Rollinsonem. Jedná se o knoflíky zdobené heraldickým americkým orlem s hvězdou nad hlavou a opisem *ERA MARCH THE FOURTH 1789 MEMORABLE*, tyto knoflíky se nazývají *Dated Eagle*. Předpokládá se, že vznikly před 4. březnem 1789, což bylo původní plánované datum inaugurace. Dosud ale nebylo prokázáno, že tyto Rollinsonovy knoflíky byly skutečně použity. Variantou je i možnost, že orel na Washingtonových knoflicích držel v zobáku stuhu s nápisem *E pluribus unum* (Jeden z mnoha).<sup>337</sup> Není známo, zda byly zhotoveny i zvláštní inaugurační knoflíky pro druhou Washingtonovu inauguraci. Knoflíky upomínající na tento státní akt byly vyrobeny i k příležitosti inaugurace Andrew Jacksona v roce 1829.<sup>338</sup> S žádnou z inaugurací se už ale nepojí tolik vzorů a již nikdy se nejednalo o tak prestižní záležitost.

K americké politické kultuře patří i tzv. vlastenecké knoflíky, zdobené proamerickým motivy, jako je státní symbolika, především orel, nebo heslo *E Pluribus Unum*<sup>339</sup> (Jeden z mnoha), které je považováno za heslo amerického

---

<sup>335</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 671.

<sup>336</sup> *Original Design of the Great Seal of the United States (1782)*, dostupné online (<https://www.archives.gov/milestone-documents/original-design-of-the-great-seal-of-the-united-states>), [citováno k 12. 4. 2022].

<sup>337</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 671.

<sup>338</sup> Tamtéž, s. 672.

<sup>339</sup> Třináct písmen hesla je vykládáno i jako třináct základajících kolonií.

národa a je součástí Velké pečeti USA. K dekorování vlasteneckých knoflíků se používaly i mezinárodní symboly svobody a míru jako olivové ratolesti nebo holubice. Výrobu celou série knoflíků vyvolala americká občanská válka. Manžety i límečky zdobily knoflíčky s portréty generálů a politických osobností, jež byly ve většině případů zachyceny pomocí hlubotisku nebo fotografií překrytých slídou.

Poslední skupinou, kterou je možné zařadit do kategorie událostí, jsou vynálezy a různé technické milníky. Překvapivě se staly opakovaně reflektovaným motivem. Patří sem například první let balonem bratrů Montgolfiérů, první velociped Pierra Michauxe<sup>340</sup> z počátku šedesátých let 19. století, první lety letadlem bratří Wrightů nebo přelet kanálu La Manche. V tomto případě je ale třeba k využití podobných motivů přistupovat se zvýšenou mírou kritičnosti, protože balóny a letadla nebo různé velocipedy se postupně zařadily mezi klasické motivy knoflíkové výroby bez výrazné progresse ve výtvarném pojetí. (Obr. příloha 10.1., 10.2, s. 143)

Nicméně odezva na první lety balónem vyvinutým bratry Étienne a Josephem Montgolfiérovy rozpoutala doslova *balonománii*. Ta se ihned odrazila v pařížské produkci tzv. miniatur. Bratři Montgolfiérové dostali jedinečnou příležitost demonstrovat vzlet balónu během velkolepé slavnosti ve Versailles, která byla naplánována na 19. září 1783. Po salvách z děl v 13:00 se za přítomnosti kostýmovaných osob představujících francouzského krále Ludvíka XVI. a Marie Antoinetty a zhruba sto třiceti tisíc zvědavců vznesl do vzduchu balón, zdobený tehdy oblíbeným motivem šifry. Ta obsahovala důmyslně propletená písmena L, iniciálu krále. Pasažéry se pro tuto slavnostní demonstraci stali v koši uvázaní kohout, kachna a ovce. Zvířata byla pro tento slavnostní okamžik použita proto, aby v případě nezdaru nebyl tento den poznamenán zraněním nebo smrtí člověka. Kromě pádu balónu se totiž předpokládalo, že ve větší výšce není vzduch a hrozí udušení. Krok to byl velmi prozíravý, protože balón byl poškozen z předchozího testování a nedostatečně

---

<sup>340</sup> Pierre Michaux – Inventor of First Working Prototype of Bicycle, dostupné online (<http://www.bicyclehistory.net/bicycle-inventor/pierre-michaux/>), [citováno k 29. 1. 2021].

opraven, a tudíž havaroval. Zvířata naštěstí přežila. Ludvík XVI. je za jejich statečnost odměnil místy v královském zvěřinci.<sup>341</sup> První let s lidskou posádkou se opět za „pozornosti krále“ odehrál až 21. listopadu 1783 v blízkosti Château de La Muette.<sup>342</sup> Balón je na knoflících zobrazován ve dvou různých provedeních, buď jako balón havarující nebo jako letící, což odkazuje na dva různé pokusy. Ve sbírce Waldesova muzea se takové knoflíky objevují v několika provedeních.

Motiv letícího balónu se objevuje na knoflících nejen v Evropě, ale také v USA. Tento fenomén byl rozšířen díky osobě Jean-Pierra Blancharda, který s Johnem Jeffriesem přeletěl kanál La Manche a propagoval balónové létání v různých zemích včetně USA. Balónové létání tak patří mezi ustálené motivy, které se na knoflících udržely jako dlouhodobě oblíbené a variované téma, především v podobě balónu letícího nad vodní hladinou, představujícího pravděpodobně kanál La Manche. Takovým případ zastupuje knoflík z tvrzené gumy s montgolfiérou nad mořem (Obr. příloha 10.3., s. 143). Tvrzená guma byla ve své době unikátní materiál – sírou a teplem vulkanizovaná indická guma se začala používat v sériové výrobě od roku 1851. Umožňuje efektivně pracovat s jemnou strukturou, podobně jako gravírovaný kov. Americké výrobky byly navíc specifické tím, že na rozdíl od britských neuvolňovaly žádný zápach.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Winifred FINLAY – Gilian HANCOCK, *Famous flights of airships and balloons*, London 1979, s. 45.

<sup>342</sup> Předcházelo mu několik zkoušek, kdy byl balón kotven lany.

<sup>343</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 48.



**Obrazová příloha č. 10**



**Obr. 10.1.** Knoflík s motivem prvního přeletu kanálu La Mannche v letadle Luisem Blériotem, smaltovaná mosaz, Anglie, po ro. 1873, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 10.2.** Knoflík s motive velocipedu, želvovina, stříbro, ocel, Anglie, 1880–1890, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 10.3.** Knoflík s motivem prvního přeletu kanálu La Mannche v balónu Johnem Jeffriesem, tvrzení guma, USA, po r. 1850, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 10. 4.** Knoflíky zhotovený k příležitosti obnovení samostatnosti Gdaňsku, stříbro, ocel, Gdaňsk, 1920, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 10.5.** Knoflíky navržené a vyráběné pro Světovou výstavu v New Yorku 1939, sklo, Jablonec nad Nisou, 1938–1939, Sběrka MSB, foto: MSB

Se stejnou rychlostí jako montgolfiéra ozdobilo knoflíky první motorové letadlo Wright Flyer. Oblíbeným leteckým motivem byl i přelet Kanálu La Manche Se Luisem Blériotem v roce 1909,<sup>344</sup> zachycený na smaltovaném knoflíku, který odpovídá smaltované suvenýrové produkci předválečného období. (Obr. příloha 10.1, s. 143) Jako připomínka různých událostí vznikaly nakonec i levné sady na sebe navazujících motivů, které byly cenově dostupné valné části společnosti. Mezi takové události patřily např. expedice admirála Roberta Pearyho na severní pól v roce 1909, konání velkých světových výstav, Olympijské hry nebo vznik významných staveb, např. Eiffelovy věže v roce 1889. Pro tyto knoflíky byl často jako materiál volen celuloid zdobený potiskem. Levnější výrobky z kovů nebo mačkaného skla byly zdobené plastickým dekorem zdůrazněným malbou. Výhodou této v podstatě suvenýrové produkce, zhotovované cíleně předem byla jistá univerzálnost a snadná modifikace pro jiné příležitosti. (Obr. příloha 10.5., s. 143)

### 3. 2. 2. Významné osobnosti

Profily i ánfasy, monogramy nebo heraldické symboly konkrétních osobností, resp. velikánů, dekorující knoflíky jsou součástí utváření určitého kultu osobnosti. Vznikaly ze skutečné úcty, v rámci promyšlené propagandy, nebo z potřeby vyjádřit ironii až znechucení. Za vznikem takových knoflíků lze vedle obdivu nebo propagace vidět i obyčejný obchodní kalkul těžící z popularity dané osoby, blížícího se výročí nebo určitého kolektivního vnímání, že je vhodné mít konkrétní osobu ve vážnosti. Takto dekorované knoflíky vznikaly v různě nákladných provedeních, kdy logicky převažovala verze levnější. Např. výrobci jabloneckého bižuterního průmyslu již od konce 19. století nabízely stabilní škálu takového suvenýrového zboží.

Tento typ upomínkových knoflíků zdobí ve své podstatě miniaturní portréty nebo scénická vyobrazení významných osobností, panovníků a politiků, spisovatelů nebo umělců. Oblíbené byly miniatury krajiny, často scény z divoké přírody, pobřeží moře nebo v kombinaci s architekturou. Miniatury v luxusní

---

<sup>344</sup>Louis Bleriot: *Louis Bleriot and his Bleriot monoplane XI English Channel flight*, dostupné online (<http://www.fiddlersgreen.net/models/aircraft/Bleriot-XI.html>), [citováno k 29. 1. 2021].



v podobě, jak je známe na příkladu šperku, nejsou u knoflíku až tolik běžné. V podobě malby na porcelán nebo slonovinu či v podobě smaltu, kdy se jedná víceméně šperkařský originál, jsou mnohem méně časté, ale ne výjimečné. (Obr. příloha 11.1., s. 148) Více se objevují miniatury v podobě tištěné grafiky, někdy barevné, u lacinějších výrobků je krycí sklo nahrazeno použitím lakovaného papíru. Méně časté je pak zastoupení v sortimentu kovové galanterie. Velmi luxusní variantou byly ovšem knoflíky dekorované technikou *verre eglomisé*.<sup>345</sup> Na přelomu 18. a 19. století se tento typ dekoru objevuje na luxusní západoevropské, především francouzské produkci. Technika byla využívána jak v celé ploše, tak jen v orámování, kdy doplňovala např. malbu na slonovinu. Součástí orámování mohlo být jméno osobnosti<sup>346</sup> nebo místa.

V britském a americkém sběratelském prostředí, kde existují největší komunity a sběratelské organizace, se knoflíky zdobené portrétem významné osobnosti řadí do samostatné kategorie označované *Heads*. Používání portrétů může být jednak módním trendem. Pod vlivem klasicismu nebo historismu se např. s oblibou jako ozdobný motiv používaly portréty antických státníků nebo myslitelů. Příkladem je obsáhlý soubor takto dekorovaných knoflíků z poloviny 19. století s motivy portrétů římských císařů a jejich manželek, provedených jak z mosazi dekorované smaltem, tak ve variantě porcelánových nebo skleněných destiček zdobených technikou transferu dekoru, často v kolorované variantě. Vedle této dobově podmíněné módy byly druhým typem knoflíky, které pro svého nositele zároveň byly způsobem vyjádření určitého společenského nebo politického postoje, ať už se jedná o obdiv a sympatie, nebo nesouhlas a averzi. Klíčem k interpretaci je způsob jejich výtvarného pojetí.

---

<sup>345</sup> Na knoflicích je použita technika v jejím původním významu, tj. sklo zdobené ze spodní strany, tak jako podmalba, ale kombinací černé barvy a zlacení. Technologie nazvaná podle francouzského dekorátéra 18. století Jeana-Baptiste Glomyho, který ji oživil a rozvinul. Původně se používala především na zdobení rámu zrcadel, posléze našla uplatnění pro dekoraci ciferníků, skleněných výplní anebo osazovacích destiček v podobě miniatur, které lze použít právě i jako knoflík. V současnosti, především v zahraničí, tak bývají označovány i ostatní techniky podmalby na skle.

<sup>346</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 524–525.

Dalším variantou Heads jsou knoflíky individualizované podle požadavku zákazníka, kdy motivem byla podobizna blízkého člověka. Díky rozvoji výroby knoflíků z celuloidu nebo umělé rohoviny existovala řada esteticky zajímavých, ale cenově dostupných materiálů. Vrchní strana knoflíků mohla být zdobena litografií nebo fotografií snoubenky, manželky či milenky. S rozvojem kinematografie se také objevují knoflíky s fotografií oblíbených hereček. Nina Edwards zmiňuje oblibu takových knoflíků u vojáků během první světové války, kteří tak ve chvíli osamění mohli hledat útěchu v takto osobním předmětu. (Obr. příloha 11.2., s. 148)

Z upomínkových knoflíků by bylo možné sestavit portrétní galerii britské královské rodiny. Celá řada knoflíků vznikla v souvislosti s vládou anglického krále Jiřího III. Na jeho neuspokojivý zdravotní stav reagovala výroba specifických knoflíků, které vznikaly nejen s odkazem na potřebu jeho uzdravení, ale také při oslavách 50. výročí jeho vlády. V roce 1809 vznikl dokonce knoflík k jeho zlaté svatbě s královnou Charlottou.

Panovnicí, s jejíž vládou se pojí patrně nejvíce knoflíků, byla královna Viktorie. Upomínkové knoflíky byly vydány k její korunovaci, k prvnímu i dalšímu výročí její vlády, k příležitosti její sňatku s Albertem Sasko-Coburským; jako vyjádření loajality byly raženy knoflíčky s jejím profilem nebo iniciálou V.<sup>347</sup> Vedle celé škály vysoce kvalitních ražených knoflíků z mosazi byly zhotovovány také knoflíky z levnější barvené rohoviny dekorované litografií nebo později fotografií s Viktoriíným portrétem, ale také jejím monogramem v dekorativním viktoriánském stylu. Vedle knoflíků připomínajících Viktorii byly zhotovovány, i když v menší míře, také knoflíky s princem Albertem. Velké množství upomínkových předmětů včetně knoflíků, medailí nebo odznaků bylo vyrobeno jako suvenýry zhotovené ke korunovaci Eduarda VII. indickým císařem, která se měla uskutečnit

---

<sup>347</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 674.

26. června 1902.<sup>348</sup> Knoflíky zhotovené pro příležitost korunovace britských panovníků a panovic mohou mít i dekor korunovační koruny.

Politikem, jenž využíval nejen knoflíky k sebezpřítaci, byl císař Vilém II. Pruský. Jeho vláda je spojena s širokou škálou dárkových a upomínkových broží, které byly zhotovovány v různě nákladném provedení. (Obr. příloha 11.5., s. 148) *Sbírka Waldes–Knoflíky* obsahuje ukázky levných výrobků zhotovených umístěním fotografie do sériové vyráběné kovové mechaniky. Řada upomínkových knoflíků vznikla v souvislosti s Františkem Josefem II. a dalšími členy rodu Habsburků. Skutečně velmi osobním předmětem jsou manžetové knoflíčky. Ve *Sbírce Waldes–Knoflíky* jsou zastoupeny manžetové knoflíčky s miniaturním portrétem císaře Ferdinanda V. nebo mladého císaře Františka Josefa I. podle portrétu Antona Einsleho z roku 1851. Dalším příkladem jsou varianty kolorovaných miniatur portrétů Napoleona II., nazývaného Orlík. Miniatura je vytvořena podle známého portrétu Leopolda Buchera. Vzhledem k tomu, že byl obraz namalován v roce Orlíkovy smrti, vznikly knoflíčky patrně jako vzpomínkový předmět, navíc zřejmě oblíbený, vyrobený v sériích, jelikož jsou dochovány obdobné varianty téhož motivu. (Obr. příloha 11.3., 11.4., s. 148)

Poměrně pestrá je škála knoflíků související s Napoleonem III. Vedle manžetových knoflíčků, zhotovených z tzv. pseudomincí, které lze popsat jako formální reprezentativní předmět (Obr. příloha 12.1., 12.4., s. 150). zaujmou i knoflíky satirického až nenávistného charakteru. Z těch humornějších je to knoflík s Napoleonem III. na odrážecím velocipedu (Obr. příloha 12.2., s. 150), který ve skutečnosti patřil jeho synovi, jenž byl průkopníkem tohoto vynálezu.

---

<sup>348</sup> Vedle knoflíků a ozdobných jehlic byly u jabloneckých výrobců zhotoveny i bangle s mincovními přívěsky, které odkazovaly k červnovému datu 26. 6. 1902. Korunovace byla nakonec přesunuta z důvodu nemoci, pravděpodobně zánětu slepého střeva, a nakonec se uskutečnila až dne 9. srpna 1902. Zakázka tak byla zmařena. Bangle, uzavřené skleněné kruhové náramky, byly jako doplňkový sortiment zvoleny proto, že se v hinduistickém prostředí jedná o tradiční párový šperk.

## Obrazová příloha č. 11



**Obr. 11.1.** Knoflík, Caesaris mater – Agrippina Augusta, malovaný porcelán, mosaz, Anglie, 1830–1850, Sběrka MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 11.2.** Vzorek knoflíků s možností použití obrázku dle požadavku zákazníka, tombak, fotografie, Jablonec nad Nisou 1910–1930, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 11.3.** Manžetové knoflíčky, František Josef I., sklo, mosaz, litografie, Rakousko, 1840–1850, Sběrka MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 11.4.** Manžetové knoflíčky, Napoleon II., sklo, mosaz, litografie, Rakousko, 1840–1850, Sběrka MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 11.5.** Knoflík, Vilém I., fotografie, tombak, Prusko, 1880–1885, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 11.6.** Knoflíky, zleva: Abraham Lincoln, Giuseppe Garibaldi, István Széchenyi, sklo, hlubotisk, Jablonec nad Nisou?, 1850 – 1860, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková

Dehonestujícím způsobem vyznívají masivní manžetové knoflíčky s velmi kvalitně zpracovanou, v kovu litou karikaturou Napoleona III. jako zajatce v bitvě u Sedanu<sup>349</sup> (Obr. příloha 12.3., s. 150). Je vyobrazen spoutaný na popravišti, s posměšným nápisem *Zbabělec od Sedanu* na hrudi a na jeho nohu močí pes. Kontrastují s párem knoflíků zhotovených z ražené medaile s nápisem Napoleon III. Emperor. Tristně pak vyznívá satirická verze této medaile a z ní zhotovené manžetové knoflíčky (Obr. příloha 12.5., s. 150). Opis zní: *NAPOLEON III LE MISERABLE \* 80 000 PRISONNIERS.*<sup>350</sup> Vedle vyobrazení politiků se ve druhé polovině 19. století začínají na upomínkových knoflíčích objevovat i představitelé inteligence a kultury. Kvalita těchto knoflíků byla často nižší, a to i proto, že cena takového suvenýru odpovídala kupním možnostem zákazníků ze střední nebo nižší společenské vrstvy. Bývaly zhotovené z kovové, později celuloidové podložky, dekorované vsazkou z lakovaného papíru s hlubotiskem, který imitoval překrytí sklem. Příkladem je kolekce knoflíků s největší pravděpodobností jablonecké výroby z období poloviny 60. let 19. století. Zachycují podobizny sjednotitele Itálie Giuseppe Garibaldiho, prvního amerického republikánského prezidenta Abrahama Lincolna nebo rakousko-uherského diplomata Emericha Széchényiho (Obr. příloha 11.6., s. 148). I v tomto případě se jedná o miniatury podle všeobecně známých portrétů. V případě A. Lincolna je to fotografie od Alexandra Hesslera. Vysokou kvalitou výtvarného i technického zpracování je zcela výjimečný knoflík s podobiznou Antonína Dvořáka, zhotovený ze slitiny stříbra.

Knoflíky s motivem portrétů významných osobností se vyrábějí i dnes v malosériové produkci např. v Birminghamu, kde kolem roku 2000 vznikaly knoflíky s portrétem amerického herce Jamese Deana, zhotovené v podstatě identickou metodou, jaká byla využívána v polovině 19. století, a to osazením potištěného lakovaného papíru do kovové kaloty.<sup>351</sup>

---

<sup>349</sup> Zaját byl 2. září 1870, o dva dny později byl sesazen.

<sup>350</sup> „Napoleon III bídník \* 80.000 VĚZŇŮ“

<sup>351</sup> Roger NEEDHAM, *The Buttons. Button Lines: The Journal of the British Button Society*, 43(170), 2018, s. 7.

## Obrazová příloha č. 12



**Obr. 12. 1.** Manžetový knoflíček, Napoleon III, stříbro, Francie, 1840–1845, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 12. 2.** Knoflíček, Napoleon III na Michauxově velocipedu, mosaz, Francie, 1840–1845, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 12. 3.** Manžetové knoflíčky, Napoleon III – zrádce od sedanu, slitina mědi, Francie, 1871–1872, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 12. 4.** Manžetové knoflíčky, Napoleon III Francie, 1850–1855, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 12. 5.** Manžetové knoflíčky, Napoleon III – Le Miserable, 80 000 Prisonniers, postříbřená měď, Francie, 1871–1872, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková

### 3. 2. 3. Turistické suvenýry

Rozmach výroby turistických suvenýrů ve smyslu záměrně vyráběných upomínkových předmětů souvisí s rozvojem cestovního ruchu od konce 18. století. Je nutné důsledně odlišovat dvě skupiny těchto předmětů. Tou první, která naplňuje parametry zde zkoumaných předmětů, jsou knoflíky, které byly vyrobeny jako upomínkový předmět, jež svým motivem přímo odkazuje na konkrétní lokalitu. Druhou skupinou jsou předměty zhotovené obvykle oblíbenou tradiční uměleckořemeslnou technikou s cílem prodat následně výrobek turistům. Součástí tohoto sortimentu se staly různé tradiční řemeslné a umělecko-řemeslné výrobky <sup>352</sup>, kam vedle šperků patří mj. i knoflíky. Bývají velmi podobné tradičním výrobkům nošeným a používaným v dané lokalitě. Jejich realizace bývá v řadě případů podřízena právě prodeji turistům, např. použitím jiného typu nosného materiálu, v případě knoflíků užitím jiné mechaniky a způsobu uchycení na oděv, jež jsou podřízeny právě specifickým turistickým klientelám.

Takovým příkladem jsou luxusní šperky z italských turisticky atraktivních lokalit – Říma, Florencie, Benátek či Neapole, zdobené zde používanými typy skleněné mozaiky nebo lávovými kameny. Často s univerzálními motivy květin, ptáků nebo fantazijních rozet. Odsud se do domoviny cestovatelů dostávaly výrobky vysoké kvality, často osazené ve zlacené mosazi. Jejich vzhled je dlouhodobě konzervativní a postupně se právě u knoflíků modernizovaly mechaniky.

Jiným případem jsou knoflíky čerpající inspiraci z původní výroby lidového šperku určeného ke kroji. Suvenýrové knoflíky jsou, stejně jako lidové knoflíky, vázané na konkrétní region. V porovnání s lidovými knoflíky ale nikdy nebyly součástí tradičního kroje vázaného na kraj nebo etnikum, přestože používají techniky zpracování kovů, zejména stříbra, zlaceného stříbra nebo mosazi. Často jsou zhotovené technikou, která je pro danou oblast vnímána jako regionální specialita. Pro rozvoj tohoto typu výroby byla základním impulsem

---

<sup>352</sup> SOUVENIR JEWELRY. dostupné online (<https://www.langantiques.com/university/souvenir-jewelry/>), [citováno k 25. 1. 2021].



skutečnost, že i venkovské obyvatelstvo přestalo ve větší míře používat tradiční oděv. Stříbrníci a řemeslníci, zabývající se uměleckořemeslným zpracováním kovu, mnohdy specialisté na tradiční šperk dané oblasti, jejichž rodiny se řemeslu věnovaly mnohdy po celé generaci, si i nadále potřebovali vydělávat na živobytí výrobou a prodejem šperků, znalosti předávané z generace na generaci, tradiční techniky a materiály tak nově začali využívat pro malosériovou výrobu turistických šperků a suvenýrů. Počátek této specifické produkce lze pozorovat od poloviny 19. století v západní Evropě a na konci 19. a počátku 20. století např. v regionu Kavkazu. Na mnoha místech to vedlo k výrobě knoflíků, které vypadají charakteristicky a lokálně, ale jsou zcela odlišné od knoflíků tradičně používaných v takové oblasti, pokud vůbec nějaké existovaly.<sup>353</sup>

Především v asijských regionech docházelo k výrobě knoflíků tradičními technikami pouze pro turisty nebo pod vlivem kolonizace<sup>354</sup> a v rámci zdejšího lidového šperku se knoflíky nevyskytovaly. Tento typ produkce se týká zejména techniky filigránu, jež se vyskytuje jak v regionu Středomoří, tak např. v oblastech kolem Dunaje nebo v Nizozemí. Suvenýrové knoflíky jsou obvykle dobře technicky zpracované, v podstatě je lze v porovnání s lidovými výrobky považovat za sortiment exkluzivní jakosti. Díky způsobu zpracování nebo použití moderních mechanik, typických pro galanterní a bižuterní výrobu, je lze velmi snadno odlišit od výrobků spadajících do kategorie lidového šperku. Druhým zcela typickým případem jsou stříbrné knoflíky zdobené niellem<sup>355</sup> a nápisem *KABKAZ*, který doplňuje bohatá florální výzdoba. (Obr. příloha 13.3., s. 154). Na konci 19. století se staly více méně módní záležitostí a vyráběly se i v moskevské oblasti. Jako suvenýry si je odvážely i turisté společně s dalšími ukázkami lidového šperkařství, především pásovými sponami v podobných dekorech. Od lidových výrobků z oblasti Kavkazu se tyto knoflíky odlišují tím,

---

<sup>353</sup> Jane PERRY, *A Collector's Guide to Peasant Silver Buttons* (vlastní vydání), 2007, s. 9.

<sup>354</sup> Tamtéž.

<sup>355</sup> Niello je dekorativní inkrustační (vykládací) technika, kdy se reliéf hluboký několik desetin milimetrů vyplní utavenou a po vychladnutí namletou směsí ryzího stříbra, mědi, olova, síry a borax. Dekor je nutné znovu žíhat a po vychladnutí přebrousit a vyleštit. Výsledkem ocelově šedý až černý dekor.



že jsou opatřené jak moderní kalotou s očkem, tak i evropskou manžetovou mechanikou.

Zcela typickou ukázkou zpracování tradiční techniky do suvenýrového předmětu jsou šperky, kam patří i široká škála knoflíků. V případě regionu Itálie jsou to šperky zdobené skleněnou mozaikou s typickými motivy antických památek, výhledů na přírodní dominanty nebo znaky měst a regionů. Součástí této suvenýrové produkce jsou i výrobky s tradičními vzory inspirovanými přírodou, květinami a ptactvem, ale také fantazijními a geometrickými dekory. (Obr. příloha 13.2., s. 154). Zcela tradiční jsou suvenýrové knoflíky, solitéry i manžetové páry, z Říma a Benátek vyráběné již od první poloviny 19. století, kdy jsou ve skleněné mozaice zachycené ikonické motivy Pantheonu, Vestina chrámu na Foru Romanum a chrámu Tempio di Portuno. Z Benátek obvykle pocházejí knoflíky s benátským znakem okřídleného lva svatého Marka, a to v provedení mozaiky i mozaiky pietra dura. Dále jsou to knoflíky s různě stylizovaným nápisem VENEZIA nebo opět tradičními výjevy známých památek. (Obr. příloha 13.1., s. 154)

Velkým centrem výroby suvenýrové knoflíkové produkce byl i Jablonec nad Nisou. Zde zhotovované knoflíčky, ale také jiné typy bižuterie putovaly do celé Evropy i severní Afriky. Zároveň se zde vyráběly mechaniky pro suvenýry zhotovované i v jiných lokalitách, např. v Karlových Varech, kde se takto zpracovával vřídlovec.

Motivy významných pařížských i francouzských staveb, paláců nebo zámků, i dalších turistických cílů v Evropě, např. Pompejí, objevujeme na tradiční francouzské produkci knoflíků z poslední třetiny 18. století v oblasti Paříže. (Obr. příloha 13.4., 13.5. s. 154). V roce 1776 ustavil Ludvík XVI. šest cechů výrobců ozdobnického zboží, včetně výrobců knoflíků.<sup>356</sup> V oblasti produkce turistických suvenýrů se uplatnily především na výrobu snadné a levné velké kruhové knoflíky zdobené širokou škálou technik, tzv. „miniatury“.

---

<sup>356</sup> Therese GANDOUET, *Boutons*, Paris 1984, s. 33.

### Obrazová příloha č. 13



**Obr. 13. 1.** Knoflíky, Pantheon, Vestin chrám na Foru Romanum a chrám Tempio di Portuno, skleněná mozaika, mosaz, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



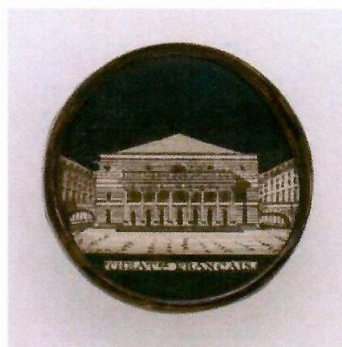
**Obr. 13. 2.** Manžetové knoflíčky, skleněná mozaika, mosaz, Sběrka MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 13. 3.** Manžetové knoflíčky, stříbro, ocel, niello, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 13. 4.** Knoflík, zámek St. Denis, mosaz, ocelotisk, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 13. 5.** Knoflík, Theatre Francais, mosaz, ocelotisk, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková

Jsou zhotovené spojením podložky s očkem z kovu a krycího skla za pomoci pertlované objímky. Pod sklo se vkládaly různé typy dekorací, někdy i sklo samotné bylo dekorované podmalbou. V případě námi sledovaných knoflíků tvořil dekorační část nejčastěji papír s tištěným leptem nebo rytinou. Vedle barev byly rytiny tištěny i čínským nebo koptovým inkoustem.<sup>357</sup> První z nich se objevují kolem roku 1770.<sup>358</sup> O oblibě knoflíků jako suvenýru mezi Francouzi svědčí i tzv. „knoflíková turistika“. V nabídce byly různé série, zachycují významné pařížské stavby, zámky na Loiře nebo romantické výjevy pobřeží. Díky jednoduché výrobě dekorační vsazky<sup>359</sup> mohla tato produkce snadno reagovat na aktuální žádaná témata, včetně těch, jež reflektovaly společenské a politické dění.

Lze v podstatě říci, že se z knoflíků staly předměty, které podávaly svědectví o světě a událostech v něm. Stávaly se trofejí, upomínkou na událost nebo místo, vyjadřovaly politické smýšlení. Na druhou stranu se mnohdy na oděvu ocitly pouze v roli módních výstřelků a jejich nošení bylo výrazem snahy být „in“.<sup>360</sup> Vyobrazení módních modelů s velkými knoflíky bylo možné objevit na stránkách tehdejších módních časopisů. Např. v roce 1785 uveřejnil *Le cabinet de mode* obrázky knoflíků zdobených podmalbou.<sup>361</sup> Používání velkých knoflíků na pánských kabátech bylo především módní záležitostí, a tak se někdy stávalo terčem a předmětem dobové satiry. (Obr. příloha 14.1. – 14.4., s. 156).

---

<sup>357</sup> Farid Chenoune, *Bouton, Butin, Bijou, Boulon*, in: Veronique BELLOIR a kol., *Deboutonner le mode*, Paris 2015, s. 27.

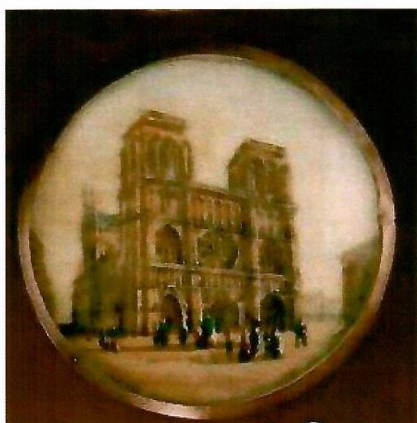
<sup>358</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>359</sup> osazovací destičky

<sup>360</sup> Farid Chenoune, „Bouton, Butin, Bijou, Boulon“, in: Veronique BELLOIR a kol., „*Deboutonner le mode*“, Paris 2015, s. 28.

<sup>361</sup> Therese Gandouet, „*Boutons*“, Paris 1984, s. 36.

## Obrazová příloha č. 14



**Obr. 14.1.** Knoflík, Notre Dame v Paříži, malba na porcelánu, mosaz, Francie 1770–1780, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



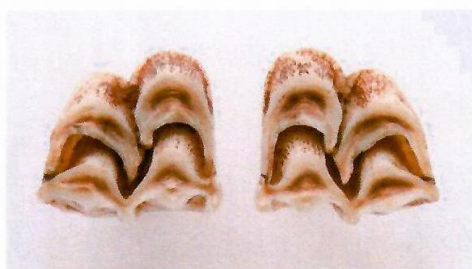
**Obr. 14.2.** Manžetové knoflíčky, sicilský Triskelion, perleť, mosaz, Itálie, 1850–1880, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 14.3.** Manžetové knoflíčky, mapa okolí Koblenze, želvovina perleť, mosaz, Německo, 1850–1880, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 14.4.** Manžetový knoflíček, Innsbruck, Zlatá střecha, malovaný porcelán, Rakousko, 1850–1880, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 14.5.** Manžetové knoflíčky, zubovina, ocel, Rakousko, 1850–1900, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková

### 3. 2. 4. *Smuteční knoflíky*

Počátek silného fenoménu smutečního knoflíku je spojen s obdobím smutku Velké Británie nastalo po smrti prince Alberta Sasko-Kobursko-Gothajského, manžela královny Viktorie v roce 1861. Především v britské společnosti dostalo touto událostí truchlení a období smutku zcela nový rozměr. Jedním ze smutečních předmětů pro období truchlení se tak staly *Mourning Buttons*. Královna Viktorie svým velkým smutkem a dlouhým obdobím truchlení zažehla specifickou módní vlnu nošení knoflíků a šperků černé barvy. Šperky, jež nosila, byly zhotoveny z velmi vzácného materiálu, černého jantaru nazývaného také gagát nebo jet, který v jejím případě pocházel z nalezišť ve Whitby.<sup>362</sup>

Velká poptávka po předmětech ve vzhledu gagátu napříč všemi společenskými vrstvami vyvolala potřebu hledat a najít vhodný alternativní materiál. Jako ideální se ukázaly různé typy černého skla, přičemž nejlepší vlastnosti vykazovalo sklo barvené burelem. Výrobci brzy uspokojili lidovou poptávku tím, že vyrobili téměř nekonečnou řadu levných gagátových knoflíků, které byly ve skutečnosti z černého, především burelového skla, které gagát skvěle imituje. Fenomén tzv. černé bižuterie si udržel konstantní popularitu až do přelomu 19. a 20. století a lze tak najít výrobky v různém výtvarném zpracování od historismů, přes viktoriánský dekorativismus po novou elegantní secesi.

Díky hbitosti obchodníků, kteří v tomto sortimentu cítili velký odbytový potenciál, se trend černých doplňků šířil rychle z Londýna do Paříže a odtud dále do Evropy. Základem specifického výrobního oboru postaveného výhradně na práci s černými skly, především se sklem burelovým, se stal i v Jablonci nad Nisou. V Británii a Francii se používaly k napodobení gagátu i další materiály, plasty a umělé pryskyřice, želvovina, smalt v kombinaci s oblíbeným stříbrem a šterlingovým stříbrem. Pro tuto vlnu smutečních černých knoflíků, šperků a bižuterie nejsou typické konkrétní výtvarné motivy, ale právě černá barva. V tomto je tento fenomén naprosto specifický. Neobvyklá byla i

---

<sup>362</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 6.

intenzita šíření tohoto trendu nejen na Britských ostrovech, ale také v celé Evropě.

V knoflících přetrvávala záliba v černé barvě ještě na počátku 20. století,<sup>363</sup> ale již bez zjevné souvislosti s původním účelem. Tato módní vlna je také neobvyklá tím, že kromě jasně stanovených konvencí o způsobu veřejného prožívání smutku zde vznikl módní trend diskutující, jak být stylovou vdovou podle posledního trendu. Na místo určité střídmosti tento trend určoval záměrnou dekoraci smutečního oděvu. Trend černých knoflíků se záhy přenesl i do běžné módy a mezi lety 1864 až 1870 vyústil v extrémní konjunkturu černých skleněných knoflíků z Jizerských hor, která byla ve své době nazývána *knoflíkovou horečkou*.<sup>364</sup> Nina Edwards upozorňuje na to, že právě tento jev, tedy fenomén viktoriánských černých smutečních knoflíků, poukazuje na míru, jakým móda začala ovlivňovat život člověka tak, že v zájmu udržení stylu ovlivnila i postoj ke smrti, umírání a truchlení jako stylovému prožitku.<sup>365</sup>

Velmi intimní vzpomínkou obsahující neobvyklý osobní dar jsou vlasové knoflíky. Patří k poměrně široké skupině vlasové šperku, který se stává módním ve druhé polovině 18. století, a to v souvislosti s obdobím a estetikou sentimentu a zhotovují se i v následujících dekádách, typické pro období *biedermeieru*.<sup>366</sup> Kadeř vlasů vyvolávala vzpomínky a emoce. Podporovala melancholii a otvírala dveře do vlastního světa. Odkazovala k milované bytosti, ať v rovině lásky mateřské nebo partnerské. Materiál byl v případě knoflíku využit pro aranžmá pod sklem, vlasy mohly být též barveny do požadovaných odstínů. Svou specifickou symboliku měly kadeře ustřižené za konkrétní situace nebo v určitém životním období, ať už se jednalo o děti, kdy pramínek vlasů mohl odkazovat ke křtu nebo obecně dětskému věku, nebo o kadeře odloučené soby. K jejich odebrání mohlo konečně dojít i po smrti.

Nicméně nelze opomenout, že vlasy byly vedle výroby *sentimentálních předmětů* používány jako další organický materiál, stejně jako např. hedvábí,

---

<sup>363</sup> Dokládají to desítky vzorkovnicových karet.

<sup>364</sup> Petr, NOVÝ, *Jablonecká bižuterie*, Praha 2008.

<sup>365</sup> Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012, s.

<sup>366</sup> Dana STEHLÍKOVÁ, *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*, Praha 2003, s. 528.



peří a další přírodniny. Pro tuto produkci byly používány zakupované importované vlasy. Z hlediska technologie zpracování se vlasy využívaly buď pro tkaní, nebo pro zhotovení výšivky. Aplikace z vlasů mohla i nemusela být chráněna skleněnou čočkou.<sup>367</sup> Novou vlnu zažil vlasový upomínkový knoflík ve viktoriánské éře. Pro toto období jsou typické dvě základní varianty. Svrchní část knoflíku může být celá zhotovena z vlasů, buď háčkovaná, nebo šitá. Druhou variantou jsou knoflíky s vlasovou aplikací, která je instalována do obvykle kovového knoflíku a fixována vrchní kovovou prolamovanou ozdobnou částí. Vlasy nejsou kryty, jsou odhaleny v maximální míře, a tak je možné udržovat s nimi kontakt dotykem.

Mezi další typy smutečních knoflíků, které se staly po roce 1861 součástí stabilní nabídky smutečních doplňků,<sup>368</sup> byly *Solitaires*, knoflíky pro truchlíci, které mohly rovněž vznikat na zakázku nebo byly pro zákazníka v určitém rozsahu individualizovány úpravou předem vyrobeného polotovaru. Vedle zcela černých výrobků imitujících gagát a vlasového knoflíku tak vznikla třetí stylová linie, které pracovala s černobílou kombinací a využívala především motivů tradičních smutečních květin, konvalinek, lilií nebo břečťanu provedených v bílé barvě, doplněných motivem stuhy s nápisy „Na památku“ nebo „S láskou vzpomínáme“ atp.<sup>369</sup> Provedením se jednalo o knoflíky límečkové nebo manžetové s mechanikou, která umožnila snadnou výměnu, motiv v rámci páru mohl být zrcadlový nebo v podobě dvou souvisejících výjevů<sup>370</sup>. Tento typ knoflíků byl určen mužům. Ženám byly určeny větší knoflíky, které se po dobu smutku našivaly na svrchní oděv a nosily se jako brož. Často se jednalo o umělecky provedené předměty, které v sobě snoubily specifickou estetiku a strohost vhodnou pro období truchlení i patří. Tento typ knoflíku je prostorem pro spojení smutku a umění.

---

<sup>367</sup> Nina Edwards rovněž zmiňuje využití vlasů jako materiálu pro přípravu specifických pigmentů využívaných k malbě na knoflíky, přičemž bylo využíváno různých barev vlasů, které byly za tímto účelem zakupovány. Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*. London 2012, s. 151.

<sup>368</sup> Stella BOLLAM – Susan SYMES, *Solitaires*. *Button Lines: The Journal of the British Button Society*, 42 (169), 2017, s. 7.

<sup>369</sup> V originále „IN MEMORY OF“, „IN AFFECTIONATE REMEMBRANCE“

<sup>370</sup> Jan FARROW, *Mechanical studs, bachelor buttons – solitaires*, *Button Lines: The Journal of the British Button Society*, 37 (150), 2012, s. 10.

Dalším oblíbeným znakem smutku, dokonce i mezi chudými, byl hedvábný květ, obvykle bílé nebo šedé barvy, s černým knoflíkem uprostřed. Tato kompozice smuteční květiny se stala předobrazem upomínkový květů máku, současného tradičního upomínkového předmětu k uctění válečných veteránů a symbolu oslav Dne válečných veteránů.<sup>371</sup> Knoflíčky umístěné do středu květu se postupně staly samostatným druhem sortimentu a doplňovala je smuteční symbolika nebo hesla. V řadě případů se z původních smutečních květů dochovaly právě pouze knoflíčky a dnes patří k mimořádným sběratelským kusům. Takto zhotovené květy se po skončení období truchlení i nadále používaly ke zdobení fotografie zesnulého. V souvislosti s transformací tohoto zvyku na uctění památky válečných veteránů se začaly vyrábět drobné smuteční dekorace, které se nepřipevňovaly na svrchní oděv jako brož, ale protahovaly se knoflíkovou dírkou. Celkový dojem kompaktnosti soustředného květu doplňoval právě do středu vložený knoflík. Tyto květy pak za účelem získání finančních prostředků využívaly různé charitativní organizace.

Zvláštní kategorií jsou knoflíky, které je vhodné zařadit na závěr kapitoly věnované předmětům spojeným se smrtí a vzpomínání. Jsou to knoflíky připomínající smrt zvíře. Vztah nositele ke zvířeti může být u různých předmětů zcela odlišný, lze jej vyjádřit ve dvou naprosto protichůdných rovinách. Zuby ať už v surové podobě nebo jako zpracovaná zubovina odkazují k uloveným trofejím, často dekorují manžetové knoflíčky. Jako materiál se používají obvykle grandle<sup>372</sup> (kelce). Jedná se o zuby kanců, vlků neb lišek. Tehdy řadíme knoflíky do skupiny loveckého šperku, který má i v českém prostředí bohatou tradici a mezi lovci a myslivci se těší značné oblibě.<sup>373</sup> Především na Britských ostrovech se ale můžeme setkat s knoflíky, které jsou dekorovány zuby milovaných nebo oceňovaných psů. (Obr. příloha 14.5., s. 156).

---

<sup>371</sup> Den uctění památky válečných veteránů připadá na 11. listopadu, tradice vznikla roku 1918.

<sup>372</sup> šperkařské označené zvířecích zubů tzv. kelců

<sup>373</sup> Dana STEHLÍKOVÁ, *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*, Praha 2003, s. 288.



### *3. 3. Knoflík jako prostor pro umění, hravost a tajemství*

Již ve druhé polovině 18. století bylo zřejmé, že knoflík, který se postupně stával předmětem sériové výroby v rámci zajišťované již manufakturami, bude předmětem reagujícím na dění ve společnosti, a to nejen v otázce zásadních historických událostí nebo osobní reprezentace, ale také v umění, a to jak výtvarném, tak v literatuře, poezii a divadle. Stejně jako se v 21. století lidé obklopují předměty, jejichž vzhled reflektuje oblíbené filmy, knihy nebo ikonická výtvarná díla, tak i v 18. století využily prodejci zájmu obyvatelstva o kulturní dění nebo výtvarné umění. Náročnost realizace pochopitelně odpovídala různým finančním možnostem klientů. Vedle toho se knoflíky mohly stát i velmi hravým a komunikativní předmětem, a to v momentě, kdy byly k jejich dekorování využity šifry a rébusy, které měly skrýt sdělení očím nepovolaným a pobavit nebo oslovit ty, kterým příslušelo rozumět. Obliba rozmanitých motivů inspirovaných všemi formami umění přetrvala až do 20. století a každé období mělo svá specifika.

#### *3. 3. 1. Monogramy a letopočty*

Knoflíky s monogramy a letopočty se objevují v sortimentu ozdobnického zboží pravidelně. Stejně jako brože, náramky nebo prsteny s monogramy byly vyrobeny jako intimní předmět. Často se jedná o nákladnější dárkové předměty, které mají podobu solitérů i manžetových nebo límcových knoflíčků. Knoflíky s monogramy nebo letopočty jsou v podstatě variantou šifer. Někdy jsou snadno identifikovatelné, zvláště když náležejí panovníkům nebo jiným významným osobnostem. V případě soukromých osob, kdy měl knoflík zvláštní osobní význam, zůstává však obvykle tajemství monogramu navždy skryto. Obdobná situace se dotýká i letopočtů. Pokud se nejedná o obecně známé datum nebo pokud knoflík neobsahuje další indicie, je obtížné, často takřka nemožné, správně jeho význam interpretovat. (Obr. příloha 15.1., s. 163)

Monogramy se velké oblibě těšily ve viktoriánské Anglii, odkud se tato móda rozšířila do dalších částí Evropy, a to včetně oblíbeného stylu gotizujícího písma, které z monogramu často dělalo šifru. Navíc je potřeba ještě zohlednit, že písmena v monogramu mohla patřit jak nositeli knoflíku, tak osobě blízké, kterou mu měl knoflíky jako solitér nebo i knoflíky ve větším počtu připomínat.

Snazší situace byla u panovníků, zvláště když byla knoflík zhotoven v dobově oblíbeném designu, případně font písma byl vázán k určitému vizuálnímu stylu panovníka. Ukázkou je široká škála knoflíků s iniciálou „N“ z doby vlády Napoleona I., které mohly být využity jako dárkový nebo upomínkový předmět, ale také jako knoflíky osobního služebnictva nebo gardy. Klasickému livrejovému nebo vojenskému uniformnímu knoflíku se vymykají pro absenci heraldických prvků, což souvisí s Napoleonovou potřebou sebepropagace. (Obr. příloha 15.1., s. 163).

V osvícenské Francii byly rovněž velmi oblíbeným motivem rébusy a šifry jako žertovné dekorativní motivy, které se skládaly z kombinací písmen a slov nebo jejich částí, které v sobě obvykle ukrývaly hesla proklamující věrnost v lásce nebo ideji, ale také galantní, obscénní nebo vulgární vzkazy.<sup>374</sup> Jednalo se o kombinace počátečních písmen slov. Písmena byla různě stylizovaná, skládaná zrcadlově a proplétaná. Součástí rébusu byly i jednoduché obrázky.<sup>375</sup> Cílem bylo provokovat, upoutat, pobavit, neprozradit tajemství. Podobné miniaturní rébusy byly používány i jako dekorace malých flakonů nebo tabatěrek, které mohli být stejně jako knoflíky drobnými osobními dárky.

### 3. 3. 2. Výtvarná tvorba

Již v poslední čtvrtině 18. století se objevovaly knoflíky s velmi kvalitními miniaturami, obvykle malovanými na tenkém plátku slonoviny. Mezi umělce,

---

<sup>374</sup>Sophie MOTSCH, *Le Bouton au VIII<sup>e</sup> siècle, miroir de temps*. in: Véronique BELLOIR a kol., *Déboutonner la mode*, Paříž 2015, s. 101.

<sup>375</sup> *EME SANS CC* = *Aime sans cesser* = Láska bez přestání; *GCD A SON AMOUR* = *J'ai cédé à son à son amour* = poddal jsem se jeho lásce; *GKC son + kresba boty* = *J'ai cassé son sabot* = Zlomil jsem jeho „kopyto“.

## Obrazová příloha č. 15



**Obr. 15.1.** Knoflík, iniciála „N“ – Napoleon, rohovina, mosaz, Francie 1800–1805, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 15.2.** Manžetové knoflíčky, monogramy AEB, slonovina, ocel, Anglie 1860–1890, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 15. 3.** Knoflík, Herkules a Omfalé, akvarel, mosaz sklo, Francie 1770–1780, Sbíрка MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 15.4.** Knoflík, Burza Amorků, akvarel, mosaz sklo, Francie 1770–1780, Sbíрка MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 15.5.** Knoflík, zámek Spontaine, kresba tužkou, mosaz sklo, Francie 1770–1780, Sbíрка MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 15.6.** Knoflík, Apolón, malba na slonovině, eglomise, mosaz sklo, Francie 1770–1780, Sbíрка MSB, foto: A. Kosina

jejichž obrazy byly reprodukovány na plochu knoflíků, patřily François Boucher, Nicolas Lancret, Hubert Robert nebo Fragonard. Pro klientelu z nejvyšších kruhů malovaly miniatury jak výše uvedení umělci, tak případně pomocní malíři z jejich ateliérů.

Na knoflíky se přenášely nejen miniatury portrétu, ale také detailů krajin, nebo výmalby paláců, realizované takto preferovanými osobnostmi.<sup>376</sup> Kolem roku 1775 nastává enormní rozmach *miniatur* v podobě knoflíků, a to díky rozšíření kolorované grafiky, která výrazně zjednodušila duplikování žádaných motivu a umožnila snadnou výrobu knoflíků. Rytiny byly používány buď pouze v černobílé, nebo kolorované podobě. Knoflíky s rytinami zobrazovaly nepřeborné množství motivů, vycházely z ilustrací ke známým literárním dílům, např. Moliérovým, popř. ilustrací pořízených pro oblíbenou Encyklopedii. Časté byly také celé série s architektonickými památkami, ať už z Paříže a jejího okolí, nebo s tematikou významných šlechtických sídel. Oblíbené byly i romantické krajinky s architekturou nebo mořem. Do této skupiny spadají i knoflíky reflektující politické dění, především Francouzskou revoluci. Dražší varianty používaly místo grafiky techniky akvarelu, kvaše nebo podmalby na skle, případně tyto techniky kombinovaly. (Obr. příloha 15.3. – 15.6., s. 163)

Tento typ vysoce ceněných knoflíků je ve *Sbírce Waldes–Knoflíky* zastoupen velmi dobře. Bez ohledu na náročnost provedení se jedná o knoflíky většího rozměru, přibližně o průměru 35 mm. To platí i pro níže uvedené příklady. Demonstruje celou škálu technik, zvláště pak jejich kombinace, kdy např. podmalby na skle opticky dotváří rytina na skle nebo podklad v podobě papíru dekorovaný akvarelem. Zvláště náročným provedením je ceroplastik.<sup>377</sup> Velkou výhodou tohoto typu knoflíků je, že jsou zastoupeny i v dalších, především zahraničních sbírkových institucích, a tak existuje dostatek materiálu ke komparaci i identifikaci motivů. (Obr. příloha 16.1., 16.2., s. 166)

Velký vliv na dobový vkus měly archeologické objevy Herculanea v roce 1738 a Pompejí v roce 1748 a stejně další probíhající archeologické průzkumy.

---

<sup>376</sup> Loïc ALLIO, *Le Bouton au fil de Temps*, Paříž 2018, s. 51.

<sup>377</sup> Trojrozměrná miniatura modelovaná z vosku.

Dobová estetika nejen ve Francii, ale také na Britských ostrovech byla ovlivněna antickými reliéfy, antickou mytologií, idealizovaným sejetím člověka s přírodou nebo různými rituály a obětinami bohům, které patřily k častým výtvarným motivům. Scény byly zobrazovány ve dvoubarevném puristickém provedení, často ve variantě bílé malby na modrém podkladu. Zatímco ve Francii se na knoflících uplatnila široká škála technik a materiálů, na Britských ostrovech se vysoce módní záležitostí stala kamenina Wedwood ve variantě jasperware, která byla inspirována materiálem a nálezy v Porýní.

Ve *Sbírce Waldes–Knoflík* se nachází více než třicet exemplářů knoflíků, které na tento fenomén poukazují. Knoflíky a další ocelové šperky byly a dodnes jsou vysoce ceněným sběratelským artiklem. Své místo tak měly i v expozici, kde byly konfrontovány jednak s imitacemi, které se podařilo do sbírky zařadit, jednak s francouzskými malovanými knoflíky ze slonoviny. Tato kolekce se často objevovala i u propagačních článků o muzeu v dobovém tisku. Je nutné ještě dodat, že kromě knoflíků obsahovala expozice i velmi kvalitní ukázky spon a přezek. Do sbírky se podařilo rovněž získat velmi vzácný střep s vyobrazením Puta, který byl zhotoven z pravé římské keramiky terra sigliata a pochází z archeologického naleziště z římské keramické dílny v Ittenweiler (Alsasko). Zvláště cenný je i proto, že součástí sbírky je knoflík z kameniny Wedgwood, na kterém je zcela identický motiv. (Obr. příloha 16.3., 16.4., s. 166)

Poslední třetina 19. století přinesla jedinečný viktoriánský knoflík. Jednalo se stejně jako o sto let dříve ve Francii, o knoflíky větších rozměrů, přibližně kolem 30 milimetrů, tentokrát s výrazně plastickým povrchem. Škála motivů byla nepřehledná. Inspiraci i tentokrát čerpaly výrobci v umění, literatuře, knižních ilustracích, ale také v historii. Oblíbené byly žánrové scény odkazující na život vojáků, společenské hry nebo problematika společenská témata podávaná formou žertovných scének. Výrazným prvkem a zároveň posunem byla orientace na humor, pobavení, vyvolání pozitivní emoce, včetně určité něžnosti. V řadě případů jsou motivy vázány na zvířata, která v různých rolích zastupují lidské aktéry. Tématem jsou rovněž děti nebo dívky, které tančí a prožívají šťastné

**Obrazová příloha č. 16**



**Obr. 16.1.** Knoflík, Apolón, kamenina Wedgwood, ocel, Anglie, Stoke on Trent, 1770–1800, Sbíрка MSB, foto: Aleš Kosina



**Obr. 16.2.** Knoflík, Tři Grácie, ceroplastika, karton, sklo, mosaz, Francie, 1770–1800, Sbíрка MSB, foto: Aleš Kosina



**Obr. 16.3.** Zlomek terry sigliaty, motiv Putta, Alsasko, Ittenweiler, 2. st., Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 16.4.** Osazovací destička, Putti, kamenina Wedgwood, Anglie, Stoke on Trent, 1770–1800, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 16.5.** Knoflík, Au revoir (odchod na frontu), mosaz, Anglie, 1865–1900, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 16.6.** Knoflík, TRIC-TRAC (odchod na frontu), mosaz, Anglie, 1865–1900, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



dětství. Pokud chtěli hodnotit viktoriánskou Anglii skrze tyto knoflíky, viděli bychom idealizovaný a romantický svět plný příběhů. Scénky s negativním nebo varovným obsahem se váží k zobrazování minulosti. (Obr. příloha 16.5., 16.6., s. 166)

### 3. 3. 3. *Literatura a divadlo*

Výroba knoflíků konec 18. století se inspirovala jednak v klasické antické tvorbě, např. texty Illias a Odysea, jednak se často pracovalo dílčími příběhy, např. o Herkulovi a královně Omfalé. (Obr. příloha 15.3., s. 163) Mezi oblíbenými motivy druhé poloviny 18. století ve Francii byly motivy z hříšného pornografického díla Pietra Aretina<sup>378</sup> nebo celé série zachycující příběhy Moliérových her .

Klasické divadelní scény vycházely ze znovu oživené Commedia dell'arte. Jednotlivé miniatury tak zachycovaly klasické postavy, jakými byly Arlecchio, Harlekýn, Kolombína, Pulchinela nebo Doktor a Advokát. Dalším oblíbeným divadelním kusem byla Partie šachu Jindřicha IV.<sup>379</sup> od Charlese Collé, která se dostala i na repertoár Comédie Francaise, Lazebník Sevilský, a také Figarova svatba.<sup>380</sup> Miniatury zachycovaly konkrétní populární a dobře čitelné scény.

Napříč obdobími jsou potom oblíbené jak tradiční Ezopovy bajky, tak aktualizované bajky podle Jeana de la Fontaine, které vycházely opakovaně i v 19. století a navíc byly doprovázené ilustracemi, které se přímo stávaly vzorem pro vyobrazení na knoflicích. Možnost analyzovat konkrétní motivy a bajky komplikuje skutečnost, že vedle dvou výše uvedených autorů byly publikovány i další sbírky Ezopových bajek upravené i jinými autory, např. Sirem Sir Roger L'Estrangem či Johnem Gayem na Britských ostrovech nebo Abé Fenelonem ve Francii.<sup>381</sup> V 18. století byly motivy bajek buď malovány na

---

<sup>378</sup> Pietro Aretino (1492–1556) byl italský spisovatel, dramatik, básník a satirik. Jeho tvorba měla i výrazně erotický až pornografický charakter.

<sup>379</sup> La Partie de chasse d'Henri IV, 1762

<sup>380</sup> Loïc ALLIO, *Le Bouton au fil de Temps*, Paříž 2018, s. 42.

<sup>381</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 368.

slonovinu či sklo nebo nejběžněji zpracovány jako rytiny. Velmi oblíbené a variované jsou na knoflících motivy bajky o *Lišce a hroznech*, o *Lišce a havranovi*, *Zajíc a želva* nebo *Žába a Slunce*, které jsou rovněž zastoupeny ve *Sbírci Waldes–Knoflíky*. (Obr. příloha 17.1., 17.2., s. 169)

Ve druhé polovině 19. století nesouvisí využití těchto témat pouze s viktoriánským kovovým lisovaným knoflíkem, postupně se rozšiřuje i do produkce z plastických hmot, především celuloidu a umělých pryskyřic, tvrzené gumy i porcelánu. V případě jablonecké produkce také do skleněného knoflíku. Na konci 19. století lze v souvislosti s knoflíky pozorovat fenomén, který je v dnešní době zcela běžný a jehož předzvěstí bylo využívání ilustrací knih 18. století. Na vrcholu viktoriánské éry si Brity podmaní dvě spisovatelky, které jsou zároveň ilustrátorkami svých vlastních příběhů. Jejich něžný výtvarný projev poskytuje i prostřednictvím jediného obrázku unik do ideálního světa pohádek a příběhů s dobrým koncem. A patrně i z tohoto důvodu se jejich ilustrace dostávají rovněž na knoflíky.

Na konci 19. století se slavná divadelní představení, opera i činohra stávají předlohou opět pro knoflík. Často zachycovanou herečkou byla Sarah Berhardtová. Nejslavnější divadelní knoflík s touto ikonou zobrazuje Sarah Berhardtovou v hlavní roli divadelní hry *L'Aiglon* (Orlík) od Edmonda Rostanda, kde hrála právě Orlíka, vévodu Zákupského. Pro tuto hru vznikla série propagačních grafik i fotografií a také knoflík. Ten byl opakovaně kopírován a existuje ve více než deseti variantách vyrobených ve Francii, Anglii i Čechách, konkrétně v Jablonci nad Nisou. Jen v Čechách byly na vzorkovnicových kartách identifikovány dvě odlišné varianty, z toho jedna dokonce ze skla.<sup>382</sup> Motiv byl postupně devalvován a pozměněn tak, že došlo k deformaci orla i ztrátě i změně výrazu portrétního. Dále vznikaly knoflíky pouze s hereččiným portrétem.

Oblíbeným žertovným motivem objevujícím se často na knoflících byla pak hlavní postava Kohout z Rostandovy hry *Chanticleer*, kterou roku 1911 pro

---

<sup>382</sup> Jedná se o výrobky firmy jablonecké firmy Gebrüder Feix.



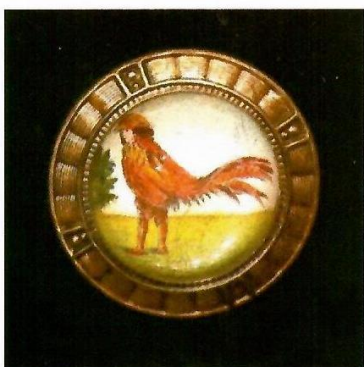
## Obrazová příloha č. 17



**Obr. 17.1.** Knoflík, bajka Žába a Slunce, tvrzená guma, USA, 1850 – 1880



**Obr. 17.2.** Knoflík, bajka Zajíc a želva, malovaný porcelán, mosaz, Francie, 1770–1880



**Obr. 17.3.** Knoflík, E. Rostand – Chanticleer, sklo, mosaz, ocelotisk, Anglie, po r. 1911, Sbíрка MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 17.4.** Knoflík, Netopýr, Francie, kol. r. 1900, Sbíрка MSB, foto: A. Kosina



**Obr. 17.5.** Knoflík, Sarah Bernhardt jako Orlík mosaz, Čechy, Jablonec nad Nisou, Gbr. Klaar, po r. 1900, Sbíрка MSB, foto: A. Kosina

americkou premiéru nastudovala herečka Maude Adams. (Obr. příloha 17.3., s. 169) Vedle motivů klasických činoherních kusů byly knoflíky dekorovány i motivy z oper a operet. Vzniklo tak několik variant knoflíků inspirovaných Straussovým Netopýřem, Arlézankou G. Bizeta a Valkýrou R. Wagnera. (Obr. příloha 19.4., s. 178) Jejich motivy do podoby knoflíků zručně zpracoval francouzský medailér Armand Bargas. Opakovaného využití se pak dočkalo zachycení ženské postavy Yum Yum z komické opery Mikádo A. Sullivana. Opakované zachycení této ženské postavy bylo prováděno nejčastěji v mosazi, v případě jablonecké produkce ze skla. Obliba této opery se pak projevila i ve využití jejích dalších postav pro dekorování tematicky souvisejících knoflíků.<sup>383</sup>

Velkým úskalím knoflíků s divadelními motivy byla až přílišná stylizace a zkratkovitost. Je proto třeba být obeznámen s tím, jaká byla konkrétní podoba takového knoflíku, protože jinak hrozí nebezpečí záměny se zcela obyčejným dekorativním výjevem.

Beatrix Potterová (1866–1943) byla nejen spisovatelkou a ilustrátorkou, ale také přírodovědkyní, která obhajovala trend zachování tradičního venkova, který tak idylicky vykreslovala ve svých textech. Roku 1893 vydala svoji nejznámější knihu *Pohádku o Petru Králíkovi*. Ilustrace, kterými ji doprovodila, jsou typické zobrazením zvířat v podobě lidí, tj. v lidské oblečení a s notnou dávkou viktoriánské idealizace. V případě Beatrix Potterové je vysvětlení, jak se postavy z jejích knížek dostaly na knoflíky spíše pragmatické. Ve snaze ochránit region Cumbree, kde žila, před velkými developery, vykoupila Potterová tamní krachující podniky, které následně sama řídila, a to včetně továrny na výrobu knoflíků<sup>384</sup>. Knoflíky s ilustracemi z jejích knih se staly nesmírně oblíbenými, o čemž svědčí mj. různé výroční reedice, v nichž se dostávaly ke spotřebitelům.<sup>385</sup>

---

<sup>383</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 391–392.

<sup>384</sup> Sarah GRISTWOOD, *The Story of Beatrix Potter*. Londýn 2016, s. 99.

<sup>385</sup> Tento fenomén však přechází i hluboko do 20. století. V roce 1977 byla u příležitosti 75. výročí vydání první knihy Příběhů králíčka Petra zhotovena exkluzivní série knoflíků s hlavními zvířecími hrdiny. Knoflíky byly vyrobeny pro amerického obchodníka, který si u vydavatele Fredericka Wamea zajistil potřebnou licenci k využití reprodukcí. Knoflíky z melaminového plastu byly vyprodukovány v Japonsku, a to za použití procesu speciálně vyvinutého pro věrohodnou reprodukci akvarelových kreseb B. Potterové. Díky velkému úspěchu vznikly pak v roce 1978 další vzory.

Další osobností, jejíž motivy poznamenaly výrobu knoflíků, byla Kate Greenaway.<sup>386</sup> I ona byla výrazně ovlivněna anglickým venkovem. Svoje první kresby uveřejňovala v časopisech a magazínech. Její první kniha *Pod oknem* je sbírkou idylických veršů o dětech. Ilustrace se této knihy se velmi výrazně promítly do designu knoflíků, řada z nich byla použita k jejich dekorování, později v meziválečném období se objevovaly i na dalších spínadlech a doplňcích. (Obr. příloha 18.1., 18.2., s. 172) Tyto motivy jsou typické zobrazováním dětí v jednoduché idealizované viktoriánské módě. Již před druhou světovou válkou se z těchto knoflíků stal sběratelský fenomén a v rovině, což se poprvé projevilo na stránkách časopisu *Just Buttons* v roce 1946.<sup>387</sup>

### 3.4. Knoflík jako předmět autorského designu

Na přelomu 19. a 20. století se knoflík postupně stává předmětem zájmu designérů, šperkařů, rytců a dalších výtvarníků a umělců, kteří začali dávat knoflíkům cílený a originální design. Vedle šperků jako jsou brože, náhrdelníky, náušnice nebo prsteny je tak knoflík dalším specifickým osobním předmětem, který poskytl prostor pro svobodnou a nekonvenční tvorbu, směřující proti proudu ustrnulé historizující luxusní i velkosériové výrobě. Ne vždy se muselo jednat o nákladné a řemeslně složité výrobky. Jejich obliba u specifické klientely vycházela z touhy po originalitě a nekonvenčnosti. Některé z knoflíků vznikaly i ve spolupráci s oděvními návrháři, a tak se stal knoflík výraznou estetickou složkou originálního oděvního modelu.

Jindřich Waldes a jeho manželka Hedvika<sup>388</sup> se během svých zahraničních cest zaměřovali i na získávání nových exponátů pro sbírku muzea. Zvláště Hedvika Waldesová se aktivně zajímala o rozmanité kuriózní a neobvyklé knoflíky.

---

<sup>386</sup> 1846–1901

<sup>387</sup> Sally LUSCOMB, *Chats: The 13*. Just Buttons: The Magazine for Button Collectors, 1 (13), 1948.

<sup>388</sup> Hedvika Waldesová (1985–1993), v řadě dobových materiálů vystupuje jako Ička (zkratka jejího křestního jména).

## Obrazová příloha č. 18



**Obr. 18.1.** Knoflík, vzor podle Kate Greenaway, ražená mosaz, Anglie, 1880–1900, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 18.2.** Knoflík, vzor podle Kate Greenaway, ražená mosaz, Anglie, 1870–1890, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 18.3.** Knoflík, vzor podle Beatrix Potter, ražená mosaz, Anglie, 1900–1910, Sbíрка MSB, foto: K. Hrušková

Dochované materiály o akvizicích do sbírky muzea, které však dokumentují tuto činnost jen do poloviny dvacátých let, nepřinášejí žádné nápovědy, jež by vedly k informacím, jak se autorské knoflíky do sbírky muzea dostaly, a zdali důvodem pro jejich zařazení do ní byla skutečnost, že se jedná o design již tehdy uznávaných autorů. Stejně tak není možné tyto knoflíky identifikovat na dochovaných fotografiích pořízených v expozici během celého meziválečného období. I přes jejich menší počet si lze udělat velmi dobrou představu o obsahu jednotlivých částí. S autorským knoflíkem nebylo počítáno ani v rámci vydaného průvodce muzeem. Tyto knoflíky nebyly opatřeny evidenčními čísly, včetně těch, které vznikly před otevřením muzea, což svědčí o tom, že neprošly evidencí prováděnou přibližně do roku 1921. Je tedy pravděpodobné, že se do muzea dostaly až během pozdějšího období, kdy se o muzeum výrazněji zajímala právě Hedvika Waldesová.

V souvislosti s vlivem anglického hnutí Arts and Crafts se začíná psát nová kapitola v historii knoflíků. Ta je věnována knoflíku jako ryze autorskému předmětu, což nijak nekoliduje se skutečností, že v řadě případů byly tyto knoflíky zhotovovány v malých a někdy nakonec i velkých sériích. Některé návrhy dokonce svým způsobem zlidověly a žily si dále svým životem ve víru průmyslové velkovýroby, proti které původně tito designéři bojovali. Knoflíky jako možný objekt uměleckého vyjádření začaly zajímat výtvarníky a výtvarnice, kteří pracovali s keramikou nebo sklem, renomované klenotníky, kteří při realizaci mohli popustit uzdu své fantazii, ale také módní návrháře. Staly se i cestou, jak nově využít tradiční vzory postupně upadající v lidovém prostředí. Pro koncové uživatele byly vyjádřením stylu, touhy po originalitě a projevení osobité individuality, ale i manifestem podpory nového myšlenkového proudu o potřebě funkčního designu respektujícího tradice, ale i vývoj moderní společnosti, která se toužila vymanit ze spárů historismu. Díky hnutí Arts and Crafts se tyto myšlenky šířily celou Evropu. Ve Francii se projevil jako součást Art Nouveau, ve střední Evropě pak začaly v tomto duchu působit nejprve aktivity Wiener Werkstätte a posléze i českého Artělu.

Materiálem, který našel bohaté uplatnění v autorském knoflíku, se stala keramická hlína i porcelán. (Obr. příloha 19.1., s. 178) V tuto chvíli lze samozřejmě namítnout, že autorskou invenci měly již knoflíky dekorované komponenty Wedgwood, které se úspěšně vyráběly a šířily i do zámoří již ve druhé polovině 18. století, a však i když jednotlivé basreliéfy měly své autory, byly více méně tvořeny v jednotném stylu, navíc často byl knoflík zhotoven kombinací pouze osazovací destičky a kovové podložky. V samotné keramičce se knoflíky jako finální produkt nevyráběly.

Jedny z prvních designových knoflíků z keramiky vznikly v keramickém studiu Ruskin Pottery, které bylo založeno v roce 1898 a neslo jméno po významném anglickém spisovateli, kritikovi a duchovním otci hnutí Arts and Craft Johnu Ruskinovi. Nacházelo se ve Smethwicu blízko Birminghamu.<sup>389</sup> Kolem roku 1900 se keramika stala vysoce módním materiálem, a tak není divu, že se z ní zhotovovaly i knoflíky. Ty se značkou *RUSKIN* byly v puristickém designu, s glazurou v barvách lápis lazuli nebo malachitu. Keramické hmoty se staly pro knoflík kolem roku 1900 velmi oblíbeným materiálem, často využívaly surového vzhledu materiálu, nedbale aplikované glazury měly připomínat starověké techniky nebo přírodní materiály. *Sbírka Waldes–Knoflík* jich obsahuje značné množství, nicméně není možné určit jejich původ. Výjimkou je kolekce zhotovená podle návrhů podle malíře a designéra Maurice de Vlaminck.<sup>390</sup> Tento představitel fauvismu zaznamenal svým pojetím výtvarné tvorby veliký úspěch na pařížském Salonu v roce 1905, kde ho objevil Ambroise Vollard. Díky němu se také setkal s výtvarníkem a keramikem André Mettheyem. Jejich společné výrobky byly poprvé vystaveny v roce 1907.<sup>391</sup> Drobná kolekce obsažená ve *Sbírci Waldes–Knoflík* pracuje s tradičními dekory, které se u Vlamincka objevují především na dekoracích talířů a

---

<sup>389</sup>Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 30.

<sup>390</sup> 1876–1958

<sup>391</sup> Dekorování keramiky se věnoval pravděpodobně až do roku 1910, možná i déle. Nicméně ji nepovažoval za zásadní část své tvorby a ani ji nezahrnul do svých soukromých spisů, a to přesto, že navrhl na tři sta vzorů, především talířů, čajových nebo kávových souprav, vázy, a právě také knoflíky. Loïc ALLIO, *Le Bouton au fil de Temps*. Paříž 2018, s. 198–199.

v miniaturní verzi právě u knoflíků. Ty působí rustikálním dojmem a s jeho obrazy je propojuje pouze identická barevnost. (Obr. příloha 19.2., s. 178)

Autorskému knoflíku se věnovali také šperkaři, stříbrníci nebo medailéři, jejichž tvorba je spojená s konzervativním dobovou módou ovlivněným šperkem. V knoflíku se vrací ke kvalitě a náročnému řemeslnému zpracování, které k tomuto spínadlu patřilo před zahájením průmyslové velkovýroby. Díky dokonalému zvládnutí řemesla si mohli v této disciplíně dovolit experimentovat, a přesto dospěli k výrobě prvotřídního uměleckého kusu.

Mezi tvůrci autorských knoflíků se objevují osobnosti jako Gustave Keller, známý pařížský stříbrník, a především dodavatel stříbrného nádobí a dekorací, nebo designér královského původu Bojidar Karageorgevitch, pro jehož práci jsou typické až fantazijní květinové motivy v secesní stylizaci. Několik velmi originálních knoflíků bylo identifikováno jako práce uměleckého smaltéra šlechtického původu Enguerrand hraběte ze Suau de la Croix. Knoflík s motivem kolibříka obsahuje sbírka Loïc Allia, dnes uložená v Musée d'Orsay a prohlášená za součást kulturního dědictví Francie. Knoflík s motivem kohouta, který svým provedením přesně odpovídá způsobu realizace techniky plique-à-jour<sup>392</sup> u tohoto talentované smaltéra, je součástí *Sbírky Waldes–Knoflík*. Vedle šperků patřily k jeho specializaci předměty s náboženskou tematikou. (Obr. příloha 19.3., s. 178)

Mezi šperkaře, který pracoval s výrazně plastickým reliéfem, patřil Jules Wiese. Přestože jeho práce nese jasné znaky historismu, vrací se stejně jako jiní autoři především k preciznímu zpracování. Jeho knoflíky jsou obvykle lité ze stříbra, signované, vyráběné pouze v malých sériích. Vedle solitérů a setů po šesti kusech zhotovoval i manžetové knoflíky. Technika litého kovu, která byla na realizace jeho návrhů použita, v sobě nesla výhodu možného opakování výroby.

Primárně litý knoflík je spojen i s další výraznou osobností designu, která zanechala v tvorbě knoflíků velký otisk. Je jím francouzský rytec, medailér,

---

<sup>392</sup> Technika plique-à-jour je smaltérský postup, kde skleněná vrstva není podložena pevným podkladem. Výsledný efekt je transparentní.

šperkař a sochař Armand Bargas. Jeho první umělecké práce se objevily na Salonu francouzských umělců v roce 1887.<sup>393</sup> Bargas by v oblasti designu knoflíku činný především na přelomu 19. a 20. století. Jeho návrhy knoflíků spojuje secesní stylizace, obvykle motiv ženského profilu, který bývá ztvárněn velmi dynamicky. Důležitou roli hrají vlasy nebo textilie, které část knoflíku rámuje a dávají mu nepravidelný tvar, což je další typický znak jeho práce. Bargas si vybíral silná historická témata (Francouzská revoluce) nebo ženy francouzské historie (Johanka z Arku, císařovna Marie Luisa), vytvořil také cyklus inspirovaný významnými operami či operetami, viz výše. (Obr. příloha 19.4., s. 178) Tvořil série dekorované oblíbenými secesními motivy inspirovanými přírodou a přírodními cykly obecně. Velmi neobvyklé je jeho secesní zpracování *Mony Lisy* Leonarda Da Vinciho. Knoflíky jsou obvykle zhotovené z litého stříbra nebo postříbřené mosazi. Často také na přední straně obsahují Bargasův stylizovaný monogram nebo jméno A. Bargas. Dosud není známo, zdali sám prováděl realizace svých návrhů nebo je pouze poskytoval ke zhotovení renomovaným výrobcům.<sup>394</sup> Díky své atraktivitě se staly Bargasovy knoflíky předmětem kopírování, které často vedlo k devalvací původního návrhu, ztrátě některých detailů, jakými byly např. podpis nebo do původního návrhu zakomponované nápisy. V secesní produkci velkých center výroby knoflíků jako Birmingham, Londýn, Vídeň nebo Jablonec nad Nisou tak můžeme najít knoflíky, které svým pojetím nápadně Bargasem připomínají.

Vedle vlivu Reného Laliqua to byl právě on, kdo ovlivnil design sériově vyráběných knoflíků a dalších bižuterních komponentů na konci 19. a počátku 20. století. Jeho stopu nalezneme nejen ve Francii, ale také v Čechách, konkrétně v Jablonci nad Nisou. Zdejší významná výrobní a exportní společnost Wilhelm Klaar zhotovovala secesní knoflíky podle Bargasových návrhů, nikoli litím ale ražbou.<sup>395</sup> V Jablonci nad Nisou byl tak sériově vyráběn cyklus s motivem přírodních živelů, které představují ženské profily doplněné v pozadí

---

<sup>393</sup> Ludmila KYBALOVÁ – Petr NOVÝ – Šárka SIRŮČKOVÁ. *Jablonecký knoflík = Gablonzer Knopf = The Jablonec button*, Jablonec nad Nisou 2007, s. 93.

<sup>394</sup> Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993, s. 536.

<sup>395</sup> Ludmila KYBALOVÁ – Petr NOVÝ – Šárka SIRŮČKOVÁ. *Jablonecký knoflík = Gablonzer Knopf = The Jablonec button*, Jablonec nad Nisou 2007, s. 93.



stylizovanými nápisy *EAU, FEU, TERRE, AIR (VODA, OHEŇ, VZDUCH, ZEMĚ)*. Tak jako u jeho dalších návrhů i v tomto případě se jedná o ženský profil. Firma Klaar vyráběla i knoflík *Johanka z Arku* nebo knoflíky ze série *Jitřenka – Den – Soumrak – Noc*.

Výše uvedené vzory nebyly navrženy přímo pro jabloneckou firmu Wilhelm Klaar, ta pravděpodobně získala pouze oprávnění knoflíky vyrábět, a to díky svému obchodnímu zastoupení v Paříži, které bylo zřízeno již roku 1885.<sup>396</sup> Starší francouzské realizace těchto Bargasových knoflíků nejsou ražené z mosazi, ale lité ze stříbra. Bižuterní realizace se vyznačují vysoce kvalitním reliéfním zpracováním, ale také provedením v různých barevných variacích pomocí patinace. Knoflíky podle Bargasových návrhů jsou součástí série dokumentačních vzorkovnicových karet podniku. Není ovšem jasné, zdali se jednalo o jednorázovou zakázku nebo byly vyráběny opakovaně.<sup>397</sup> (Obr. příloha 19.5., s. 178)

---

<sup>396</sup> Petr NOVÝ, *Jablonecká bižuterie*, Praha 2008, s. 117.

<sup>397</sup> Průkopnicí v designu keramického a skleněného knoflíku byla původem rakouská keramička židovského původu, která působila od roku 1936 v Londýně, kam s rodinou uprchla před represemi nacistického režimu. Během druhé světové války se začala věnovat výrobě skleněných knoflíků, tzv. *bimini buttons*, které jsou tvarované pomocí tvořítek – razítek na způsob pečeti. Po válce se začala věnovat i keramickému knoflíku. Pro její tvorbu je typický puristický design, vysoká vrstva glazury a nepravidelnost.

## Obrazová příloha č. 19



**Obr. 19. 1.** Knoflíky, porcelán, Německo, Manufaktura Meissen, kol. r. 1900–1910, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 19.2.** Knoflíky, keramická hmota, design M. Vlaminck, Francie, 1905–1910 Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 19.3.** Knoflík, stříbro, translucidní smalt, E. Suau de la Croix, Francie, 1900–1910, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková



**Obr. 19.4.** Knoflík, Valkýra, design A. Bargas, mosaz Francie, 1900–1905, Sběrka MSB, foto: K. Hrušková

**Obr. 19.5.** Knoflíky, zleva: Oheň, Oheň, Země, design A. Bargas, tombak, Čechy, Jablonec nad Nisou, Wilhelm Klaar, 1900–1905, Sběrka MSB, foto: MSB



### *3.5. Několik poznámek k sekundární funkci knoflíku*

Knoflíky jsou studijním materiálem, který v minulosti mnohokrát prokázal, že je možné k němu přistupovat z různých úhlů pohledu a stále hledat a nacházet nové cesty, jak poznávat, interpretovat a tezaurovat význam, sehrály a stále sehrávají v životě jedince i společnosti.

Jako praktické naplnění takového pluralitního přístupu můžeme vnímat rovněž sbírku Waldesova muzea, v níž zaujímal knoflík od samého počátku významné postavení. Sběrka prezentovala toto základní šatní spínadlo v několika rovinách. Dominantní byla prezentace knoflíku k lidovému oděvu, který byl představen společně s dalšími spínadly i lidovým textilem. Velký důraz byl věnován rozmanitosti technologií a materiálů, od nichž se odvíjela jeho výroba i výsledná podoba. Expozice zahrnovala ukázkou vývoje módního knoflíku od 18. do počátku 20. století a s tím souvisejícího vývoj sériově vyráběného knoflíku. Zahrnuta byla i menší prezentace uniformních knoflíků nebo různých zajímavostí, kam spadaly knoflíky připomínající konkrétní události, osobnosti, vynálezy a technologické milníky nebo knoflíky, které měly charakter turistického suvenýru. Expozice, muzejní průvodce i časopis Zprávy Waldesova muzea byl orientován na postupnou artikulaci knoflíku jako předmětu důležitého pro člověka, předmětu, který odráží různá specifika naší kultury i jejích proměn.

Knoflík je důležitou součástí hmotné kultury, a proto se nelze smířit s tím, že je to jen obyčejný předmět, který se zakutálí nebo schová do krabičky. Právě v té krabičce může začít svůj druhý život a vyprávět příběh, který byl vtisknut na jeho přední stranu.

## **Závěr**

Disertační práce s názvem *Společenská role knoflíku a Jindřich Waldes* s sebou již od samého počátku přinesla řadu výzev a obtíží, které bylo nutné překonat. Prvním a zcela zásadním problémem bylo vymezení pojmu *sekundární funkce knoflíku*, a to včetně konkretizace funkcí, které lze pod tento pojem zahrnout.

Dosavadní odborná literatura, která se zabývá tématem knoflíku ve smyslu šatního spínadla, se zaměřuje na knoflík jako konkrétní předmět z pohledu vývoje materiálů a technologií, pojímá jej v kontextu oděvu a módy v rovině funkce spínadla a dekorace nebo jej zkoumá optikou hospodářských dějin, jelikož knoflíkářství patřilo v různých regionech k významným výrobním odvětvím během 19. i 20. století. Prvním výraznějším pokusem o zpracování knoflíku, které by přesahovalo jeho vnímání jako pouhého předmětu určeného je spínání oděvu, jsou některé studie zařazené do publikace *Déboutonner la mode*. Zabývají se knoflíkem jako předmětem, který byl aktivně využíván k reflexi dobového dění nebo myšlenkových proudů, což z této knihy činí počín vpravdě průlomový.

Další typ literatury, která se věnuje knoflíkům, pochází z prostředí sběratelů, kteří jsou jak jejich autory, tak jejich primárními čtenáři. V podstatě tím do značné míry vzniká svět sám pro sebe. S tímto typem literatury jsem se v maximální možné šíři mohla seznámit díky opakovaným studijním cestám do Velké Británie. Měla jsem zároveň možnost poznat prostředí sběratelů knoflíků, ze kterého tento typ literatury pochází, a přímo tak pozorovat jeho fungování. Seznámila jsem se blíže s motivy a rozmanitými přístupy britských a analogicky i amerických a kanadských sběratelů. Ti se v rámci svých dílčích zájmů o konkrétní témata soustředí nejen na sběratelskou činnost, ale také na kontinuální soukromou badatelskou i publikační aktivitu. Tato zkušenost mě dovedla k rozhodnutí zařadit tyto publikace, a to včetně periodik sběratelských asociací, mezi prameny, které doplnily základní hmotný pramen, představovaný sbírkou Waldesova muzea knoflíků a spínadel, která svým obsahem patří ve světovém měřítku mezi reprezentativní kolekce knoflíků.

Ve sběratelském prostředí se ve výrazně vyšší míře projevuje zájem o analýzu motivů, jimiž jsou knoflíky dekorovány, kontext jejich vzniku a případně také sledování vývoje nově vzniklého, popř. vznikajícího motivů. Dochází tak k tezaurování poznatků, jejichž základem jsou knoflíky již jako samostatné artefakty, které ke své další existenci nepotřebují svou primární funkci, tj. spínání oděvu. Sběratelé v roli badatelů přistupují ke zkoumané látce pouze jako k sumáři faktů a samotná komunikační role knoflíků, role knoflíku jako cíleného a funkčního znaku, která svého nositele uvádí do určité pozice, je mimo jejich zájem. Můj přístup se tak zcela zásadně odlišuje od současného převažujícího pohledu na knoflík, s nímž se setkáváme v řadě publikovaných textů, pakliže v nich je nějaký přístup vůbec demonstrován, tj. nejsou-li pro autora pouze fascinujícím světem jeho soukromé sbírky.

Základní cílem disertační práce tedy bylo vymežit komunikační teorii knoflíku a definovat jednotlivé způsoby, jakými může člověk využít knoflík ke komunikaci prostřednictvím vizuálního sdělení. Jako vhodné východisko se mi ukázaly být teorie George Kublera a Jana Mukařovského.

Knoflík je artefaktem spojeným s každodenností člověka, je to předmět dotýkaný, který v nás vyvolává vzpomínky i emoce. Knoflík nelze vždy s jistotou hodnotit podle klasické periodizace dějin umění. Jeho podoba je často vázána na dlouhodobě používané nástroje a může být dlouhodobě konzervativní. Průmyslová revoluce zasáhla i tento artefakt. Nové vzory a tvary tak lze sice datovat do určitého období, ale je třeba si uvědomit, že jeho užívání probíhalo tak dlouho, dokud byl o daný vzor zájem, tj. nacházel odbyt, popř. mohl být v budoucnu opakovaně upraven, aktualizován a využíván. Pro práci s takovým typem artefaktů je velmi vhodný přístup George Kublera, který si jednak uvědomuje význam propojení estetiky a praktické funkce, jednak fyzické trojrozměrné předměty definuje jako *artefakty*. Zároveň u *artefaktu* sleduje *cíl, záměr, úlohu a funkci*. Zabývá se rovněž problematikou napodobování a opakování vzorů, které mohou vést k přílišnému zjednodušení a ztrátě původních funkcí. Tím je Kublerův přístup k výzkumu knoflíků velmi vstřícný a nápomocný, jelikož reflektuje všechny jejich základní charakteristiky.

Ke konkrétnímu definování funkcí v rámci komunikace byl následně využit koncept Jana Mukařovského, který velmi detailně rozpracovává možnosti komunikace. V rámci využití tohoto konceptu je knoflík vnímán jako výtvarné dílo, zjednodušeně jako obraz. Mukařovský klade důraz na kontext, v jakém dílo vzniká, a člověka, který jej sleduje, působí. V mém výzkumu i jeho závěrech se odrážejí dvě základní funkce vymezené právě Janem Mukařovským, tj. *funkce estetická* a *funkce sdělovací*. Podstatnější bylo z hlediska disertační práce sledování toho, jak vzniká, působí, proměňuje se, popř. zaniká *funkce sdělovací*.

S ohledem na to, že primárními funkcemi knoflíku je spínat a dekorovat oděv, nazvala jsem komunikační koncept konceptem *sekundárních funkcí knoflíků*. K takové funkci je knoflík určen již během svého vzniku, tj. během výroby. Primární funkci spínadla získává ze své nejčistší podstaty, jeho řemeslné i průmyslové zpracování mu dodává funkci estetickou a součástí jeho přední strany se stává znak obsahující konkrétní sdělení, které přisuzuje knoflíku roli nástroje komunikace. Pokud vytěsníme druhou stranu komunikace, tj. člověka, který chápe význam onoho znaku, knoflík bude stále spínadlem a stále bude i předmětem estetickým, který svým výtvarným zpracováním bude vyvolávat pozitivní nebo negativní emoce.

K tomu, aby knoflík mohl být znakem, aby mohl být nástrojem vizuální komunikace, je třeba, aby tu byl někdo, kdo onomu znaku porozumí a rozumí. Komunikace může probíhat různými způsoby. Může se odehrávat mezi člověkem, jenž knoflík nosí, a knoflíkem, a to tehdy, jedná-li se o komunikaci v intimní rovině, která nepředpokládá nutnost veřejné proklamace. Druhým způsobem je situace, kdy člověk využívá knoflík k tomu, aby do svého okolí vyslal konkrétní signál, a zároveň předpokládá, že jeho okolí, určitá skupina nebo jednotlivci, bude schopno prostřednictvím knoflíku identifikovat toto zcela konkrétní sdělení. Poslední typem komunikace je situace, kdy je knoflík na oděv člověka umístěn někým jiným; tím dochází k určitému označení, zařazení člověka do určité skupiny, čímž ve větší nebo menší míře projde člověk určitou identifikací s danou skupinou a okolí ho vnímá již jako součást této skupiny. V některých případech může dojít až k určité anonymizaci jedince, který se tak

stává plně integrovanou součástí skupiny a může se stát v podstatě anonymním nástrojem.

Hlavním cílem mé disertační práce bylo jednotlivé funkce podrobně definovat a prezentovat je na konkrétních případech. Knoflík můžeme vnímat jako nástroj nebo *klíč k identifikaci skupiny*. To je případ posledního výše jmenovaného způsobu komunikace. V rámci identifikace lze najít velmi široké spektrum blíže konkretizovaných způsobů toho, jak komunikace probíhá, resp. toho, jak je knoflík konkrétně využíván. Zpracováním, typem, umístěním, a v určitých dějinných obdobích i velikostí jej lze využít v rámci genderového určení, protože mužský a ženský šat se od sebe nejednou odlišují rovněž v rovině knoflíků. Jednou z dosud používaných konvencí je odlišné zapínání knoflíků na kalhotách i svrchním oblečení.

Jako velmi významná a co do konkrétních příkladů nejširší skupina se ukázaly být *knoflíky uniformní*, jejichž nošení je jednak důležitou součástí profesní identifikace a vyjádření určité nebo absolutní loajality, a to v případě uniforem vojenských. Tento typ uniforem i knoflíků měl velký vliv na módní trendy 19. a 20. století. Do této kategorie spadají knoflíky vojenské, livrejové, úřednické, lovecké, ale také klubové nebo knoflíky na pracovních oděvech dělníků, dále knoflíky, které představují veřejnou prezentaci, určitou proklamaci konkrétního názoru, a to ať se jedná o názor politický, nebo vyjádření podpory určitých nových myšlenek nebo společenských trendů.

Poslední významnou skupinou, která je některými autory, zaměřenými v podstatě pouze na módní knoflík ignorována, jsou lidové knoflíky, které doplňují tradiční lidový oděv v Evropě. Přitom právě tyto knoflíky, vzory a technologie použité na jejich výrobu reprezentují určité etnikum, často vázané na konkrétní území, a jsou členy dané skupiny hrdě nošeny.

Další samostatnou kategorií jsou knoflíky v roli upomínkových předmětů. Zpracování této dílčí sekundární funkce je částečně ovlivněno přístupem Sophie Motsch a její prezentací knoflíků jako předmětu reflektujícího dějinné události. Tato kategorie je v mém pojetí mnohem širší. Zahrnuje knoflíky, které

upomínají nejen na události v nejširším možném pojetí, včetně milníků vědy a techniky, ale i na knoflíky odkazující na osobnosti, a to pozitivního i negativního významu.

Specifickou kategorií jsou knoflíky v roli suvenýrů připomínajících konkrétní navštívená místa a pamětihodnosti, případně celé lokality, jelikož vznikají jako místní tradiční produkt. Zcela zvláštním typem jsou knoflíky spojené primárně s kulturním prostředím Velké Británie, vyjadřující stav smutku nebo období vzpomínání na zesnulé. Knoflíky mohou dále odrážet určité tvůrčí aktivity s cílem utajení či zamlčení, jako jsou různé záměrné šifry a kódy.

Osobitými inspiracemi v kontextu výroby knoflíků v 19. a první třetině 20. století se stala umělecká tvorba ve smyslu výtvarného umění, literatury, hudby, neboť knoflíky byly dekorovány oblíbenými motivy i tématy, a to prostřednictvím nejrůznějších materiálů i výrobních i uměleckých technik. S uvedenou teorií Jana Mukařovského se potom ztotožňují, patrně nejvíce, při reflexi knoflíků, které samy o sobě jsou uměleckým předmětem a jsou vyjádřením autora, byť dekorování knoflíků, popř. využívání motivů jeho díla za tímto účelem, je nejednou na okraji jeho tvorby. Stejně jako u obrazů, grafiky nebo sochařství může i knoflík odrážet osobní rozpoložení, životní zkušenost, konkrétní inspiraci nebo přesvědčení daného výtvarníka nebo designéra.

Dílním cílem práce bylo zaměřit se na odlišné přístupy k fenoménu knoflíků u Jindřicha Waldese a Jana Hofmana. Naplněním tohoto cíle se stala druhá kapitola disertační práce. Oba aktéři se výrazně podíleli na utváření mnou zkoumaného souboru. Jindřich Waldes umožnil, především díky svému nekritickému sběratelskému nadšení velkou akviziční činnost zejména v oblasti nákupů. Jeho touha dokázat zásadní význam knoflíku pro studium kultury podněcovala nejen růst muzea, ale i úsilí namířené směrem k podpoře adekvátní odborné činnosti, i když k jeho naplnění v podstatě nedošlo. Jan Hofman dokázal do určité míry tento laický přístup korigovat a evidovanou a prezentovanou část sbírky kultivovat ve významný a, jak se i dnes ukazuje, badatelsky využitelný a hodnotný celek.



Podstatou a smyslem konceptu představeného v mé disertační práci je upozornit na skutečnost, že knoflíky lze zkoumat i prostřednictvím zasazení do určitého teoretického rámce, nikoli pouze z hlediska jejich technického zpracování. Mým badatelským cílem bylo překonat dosavadní konzervativní a dlouhodobě využívané přístupy zaměřené výhradně na způsob zpracování, kontext oděvní historie nebo hospodářských dějin. Snažila jsem se nejen na konkrétních příkladech ukázat, že knoflík lze vnímat jako nástroj komunikace, která může mít podobu intimního, až skrytého vyjádření i přímé a provokativní propagace nebo může být součástí širšího konceptu, jak je tomu u uniforem, kdy je jeho použití vázáno rovněž na konkrétní typ oděvu, se kterým koresponduje a dotváří ho, čímž působí v rovině znaku.

V ideálním případě by se můj přístup mohl stát inspirací pro další obdobná bádání, a především pro zcela nové vnímání knoflíků v rámci institucionálních sbírek, kde je tento předmět doposud nahlížen převážně pouze jako šatní spínadlo nebo oděvní doplněk, nikoliv jako artefakt sám o sobě, který v celku naší kultury vykonává řadu dalších funkcí. Domnívám se, že uplatnitelný je tento koncept i tam, kde jsou knoflíky doposud součástí oděvu. Naopak může vést k tomu, že nejen textilie nebo střih budou předmětem zájmu výzkumné činnosti, ale pozornost příštích badatelů se zaměří právě i na použitý knoflík. Teorie sekundárních funkcí je navíc vhodná pro aplikovaný výzkum a realizaci syntetických výstupů. Jsem toho názoru, že by bylo možné ji uplatnit, samozřejmě při zohlednění konkrétních specifik, rovněž i pro práci s jinými předměty, než jsou knoflíky, protože knoflíky jsou zpracovávány technikami, které se používají i na další drobné uměleckořemeslné nebo uměleckoprůmyslové předměty, např. šperk a bižuterii, především brože, medailony a přívěsky nebo prsteny, drobné dekorační předměty, flakony, malé schránky a tabatěrky.

Vedle profesionálního institucionálního prostředí je tento koncept samozřejmě aplikovatelný i v rámci soukromého sběratelství, kde by mohl být využitelný zejména díky tomu, že soukromé sbírky u nás se obvykle vyznačují velkou pestrostí a bohatstvím typů, vzorů i použitých materiálů. Proti jeho využití ve

sběratelské komunitě ale hovoří skutečnost, že soukromí sběratelé jsou orientováni spíše na konkrétní reálie bez potřeby hledat za nimi hlubší významy.

Cíle stanovené pro výzkum, jehož výsledkem je tato disertační práce, byly po mém soudu naplněny. Přesto je možné na toto bádání dále aktivně navázat. Nabízí se např. možnost uplatnit zvolené teoretické východisko pro výzkum vedený směrem k hlubším analýzám a interpretacím jednotlivých motivů, a především k důslednější identifikaci jejich opakování, rozvíjení nebo naopak zjednodušování a hledání a nacházení nových kontextů jejich užití. Vzhledem k tomu, že je práce vymezena konkrétním časovým obdobím, je relevantní výzvou aplikovat zde použitý koncept i na knoflíky zhotovené v éře počínající druhou polovinou 20. století. S neustálým rozvojem výroby a výrobních kapacit, globálního obchodu a masové výroby a nadprodukce se může jednat o skutečně náročný úkol.

## ***Seznam použitých pramenů a literatury***

### **I. Prameny**

#### **Hmotné prameny**

Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou (dále MSB), *Sbírka Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou*, evidenční číslo CES: MSB/002-05-14/255002, podsírka Waldes–Knoflíky (sig. WK), rejstříkové číslo v seznamu kulturních památek ČR 499 76/ 35-3353

MSB, *Sbírka Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou*, evidenční číslo CES: MSB/002-05-14/255002, podsírka Knoflíky (sig. C)

#### **Písemné prameny**

MSB, Archiv Waldesova muzea (dále AVM), kart. č. M13, M14, M58, M64, M68

Loïc ALLIO, *Le Bouton au fil de Temps*, Paříž 2018.

Leopoldina AUZINGEROVÁ. *Berlínskými musey. Studie věnovaná knoflíku. Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků)*, 1 (1), 1916, s. 3-5.

Nina EDWARDS, *On the Button. The Significance of an Ordinary Item*, London 2012.

Claire GILCHRIST, *Her Influence on Button Design*, *The Button Lines*, 35 (2), 1983, s. 9–12.

Jan HOFMAN, *Náš program*, *Zprávy Waldesova musea*, 2 (1), 1917, s. 1-5.

Ješek HOFMAN, *Průvodce sbírkami Waldesova muzea v Praze-Vršovicích*, Praha 1919.

Elizabeth HUGHES – Marion LESTER, *The Big Book of Buttons*, Augusta, Maine 1993.

Karel CHOTEK, O významu a úkolech soukromých museí. Koh-i-noor Magazin, 1 (5), 1929, s. 5.

Roza JULIEN, *Knoflík v lidovém kroji*, Zprávy Waldesova musea knoflíků 1 (2), 1916, s. 49–59.

Jan KOULA, *O spinadlech a lidovém kroji česko-slovenském*, Zprávy Waldesova musea knoflíků, 3 (1), 1918, s. 1–9.

*Knoflík z uniformy*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 23.

Sally LUSCOMB, *Chats: The 13. Just Buttons: The Magazine for Button Collectors*, 1 (13), 1948.

Saly C. LUSCOMB, *The Collector's Encyclopedia of Buttons*, West Chester, Pennsylvania 1992.

Roger NEEDHAM, *The Buttons. Button Lines: The Journal of the British Button Society*, 43(170), 2018, s. 7.

Roger NEEDHAM, *Studs: Part One, Solitaires*, The Button Lines, 164 (1), 2016, s. 16–21.

Roger Needham, *The Rothschild Collection, Wadesdon Manor, 2. část.*, Button Lines, 168 (1), 2018, s. 9.

Rudolf Franz Josef POTIER DE ECHELLES, *Kurzwarenindustrie (Knöpfe) und Heerwaren*, in: Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbe-Vereines: Fachblatt für Gewerbe, Industrie und Handel, 37, 1879, s. 452-453.

*Program*, Zprávy Waldesova musea knoflíků: Sbíрка šatních spinadel všech způsobů a dob, 2, (1), 1917, s. 24.

*Sbířky*, Zprávy Waldesova muzea knoflíků, 2 (1), 1917, s. 24.

*Sbířky*. Zprávy Waldesova muzea knoflíků, 3 (3-4), 1918, s. 69.

Eduard Maria SCHRANKA, *Der Knopf: Ein Stückchen Kulturgeschichte*, Praha, 1915, MSB, AVM, kart. č. 64.

Liliane SMITH ALBERT – Kathryn KENT, *The Complete Button Book*, New York 1949.

Richard D. STEUART, *Vojenské knoflíky z americké občanské války. 1. část*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 8–12.

Richard D. STEUART, *Vojenské knoflíky z americké občanské války. 2. část*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (2), 1916, s. 37–39.

Kristian TURNWALD, *Stradiotova sbírka knoflíků*, Koh-i-noor Magazin 8 (90), 1937, s. 141.

Jindřich WALDES, *Moje museum*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 1-2.

Jindřich WALDES, *Waldesovo museum – světově jedinečné. K 15. výročí*. Koh-i-noor Magazin, 1 (45), 1933, s. 2.

*Z musea knoflíků*, Zprávy musea knoflíků Jindřich Waldes Praha-Vršovice (Zprávy Waldesova musea knoflíků), 1 (1), 1916, s. 44.

Richard ZSCHILLE – Arthur PABST, *Die Kunstsammlungen des Herrn Richard Zschille in Grossenhain. II. Besteck-Sammlung. Speise-, Tisch-, Gärtner-Geräte und Werkzeuge*, Berlin 1887.

## **II. Literatura**

Veronique BELOIR a kol., *Dé-boutonner la mode*, Paříž 2015.

Hans BLECKWENN, *Die friderizianischen Uniformen: 1753–1786 Band 1-4 komplett*. Mainz-Kastel 1984.

Stanislav BROUČEK a kol., *Základní pojmy etnické teorie*, Český lid 78 (4), 1991.

Marian CAMPBELL, *Medieval Jewellery in Europe 1100-1500*, Londýn 2009.

Diana CRANE, *Fashion and its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago 2000.

Lydia EDWARDS, *How to Read a Dress. A Guide to Changingn Fashion from the 16th to the 20th Century*. Londýn 2018.

Lydia EDWARDS, *How to Read a Dress. A Guide to Changingn Mens's Fashion from the 17th to the 20th Century*. Londýn 2020.

Jan FARROW, *Mechanical studs, bachelor buttons – solitaires*, Button Lines: The Journal of the British Button Society, 37 (150), 2012, s. 10-11.

Monika FEYFRLÍKOVÁ ČERNÁ. *Móda a odívání v husitské době: materiály, textilní techniky, střihy a návody*. Praha 2020.

Winifred FINLAY – Gilian HANCOCK, *Famous flights of airships and balloons*, London 1979.

Hazel FORSYTH, *Cheapside Hoard London's Lost Jewels*. London 2013.

Carl FRANKLIN, *British Army Uniforms from 1751 to 1783*, Barnsley 2016.

Chiara FRUGONI, *Books, Banks, Buttons: And Other Inventions from the Middle Ages*, Columbia 2005.

Winifred FINLAY – Gilian HANCOCK, *Famous flights of airships and balloons*, London 1979.

Akiko FUKAI (ed.), *Fashion History from the 18th to the 20th Century*, Kolín nad Rýnem 2019.

Norbert ELIAS, *The Court Society*, Oxford 1983.

Thérèse GANDOUE, *Boutons*, Paříž 1984.

Walter GRASSER – Franz HEMMERLE – Alexander WÜRTEMBERG. *Kostbare Manschettenknöpfe: von Pablo Picasso bis James Bond = Precious cufflinks : from Pablo Picasso to James Bond*, München 2016.

Russel GRANT, *The Illustrated Dream Dictionary*, New York 2006.

Sarah GRISTWOOD, *The Story of Beatrix Potter*. Londýn 2016.

- Miroslav HROCH, *Velká francouzská revoluce a Evropa 1789–1800*, Praha 1990.
- Kateřina HRUŠKOVÁ, *Knoflík ti to připomene. Kolekce upomínkových knoflíků ve sbírce Waldesova muzea*, in: *Sborník Semináře historie odívání 2021*, ed. M. Burianová a kol., Hradec Králové 2021, s. 63-76.
- Kateřina HRUŠKOVÁ, *Lidový knoflík ve Sběrce Waldes-Knoflíky*, *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce* 58 (2), 2020, s. 3–18.
- Kateřina HRUŠKOVÁ, *Sbírka Waldes = Waldes collection = Waldes Sammlung*. Jablonec nad Nisou 2014.
- Kateřina HRUŠKOVÁ, *Sbírka Waldes v letech 1946–1977*, *Fontes Nissae* 22 (2), 2021, s. 96–110.
- Kateřina HRUŠKOVÁ (ed.), *Sborník semináře k 100. výročí otevření Waldesova muzea*. Jablonec nad Nisou – Praha 2018.
- Kateřina HRUŠKOVÁ, *Uniform buttons within the context of the collection of the Waldes Museum of Buttons and Fasteners*, *Muzeológia a kultúrne dedičstvo* 8 (4), 2020, s. 5–21.
- Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ – Tomáš ZAPLETAL, *Gottfried Semper. Věda, průmysl a umění*, Praha 2016.
- Rachel CHURCH, *Brooches and Badges*, London 2019.
- Important Civil War Auction, June 24, 2007*, Gettysburg, Pennsylvania – Dallas, Texas 2007.
- Jan JANDOUREK, *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*, Praha 2012.
- Jana JIROUŠKOVÁ a kol., *Albert Sachse's collection in the National Museum*, Praha 2011.
- Tereza JOHANIDESOVÁ (ed.), *Skok vysoký Josefa Krásy*, Praha 2019.
- Helena JOHNOVÁ, *Šperk*, Bratislava 1986.
- Lucy JOHNSTON a kol., *19th-century Fashion in Detail*, London 2020.
- Peter JUNG, *Rakousko-uherská armáda za první světové války*, Brno 2001.

Alena KRÍŽOVÁ, *Šperky 19. století: (Od empiru k historismu) ze sbírek Moravské galerie v Brně: Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně, Kabinet užitého umění: od 1.12.1994 do 1.1.1995*, Brno 1994.

Alena KRÍŽOVÁ, *Šperk od antiky po současnost*, Praha 2015.

Alena KRÍŽOVÁ, *Lidový a zlidovělý šperk v českých zemích*, Brno 2021.

George KUBLER, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, Praha 2018

Dagmar KUTÍLKOVÁ, *Vojenské odívání*, Praha 2008.

Ludmila KYBALOVÁ – Petr NOVÝ – Šárka SIRŮČKOVÁ. *Jablonecký knoflík = Gablonzer Knopf = The Jablonec button*, Jablonec nad Nisou 2007.

Ludmila KYBALOVÁ, *Od empiru k druhému rokoku*, Praha 2004.

Milena LENDEROVÁ – Tomáš JIRÁNEK – Marie MACKOVÁ. *Z dějin české každodennosti: život v 19. století*. Praha 2017.

Wilhelm LUTTER, *Die Knopffabrikation*. Vídeň – Lipsko 1907.

*Masarykův slovník naučný: lidová encyklopedie všeobecných vědomostí. Díl III, H-Kn*. Praha 1927.

*Masarykův slovník naučný: lidová encyklopedie všeobecných vědomostí. Díl VI., R-S*. Praha 1932.

Jacqueline MONGELLAZ – Françoise HAU-BALIGNAC, *Le château de Saumur – l'album du musée*, Saumur 1996.

Jan MUKAŘOVSKÝ, *Umělecké dílo jako znak – Sémiologie umění*, Praha 2008.

Petr, NOVÝ, *Jablonecká bižuterie*, Praha 2008.

Susan NORTH, *18<sup>th</sup> century Fashion in Detail*, London 2018.

Lenka OVČÁČKOVÁ a kol., *O původu kultury – biologické, antropologické a historické koncepce kulturní evoluce*, Praha 2017.

*Ottův slovník naučný: illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. 26, U-Vusín*. Praha 1907.



- Paul C., PAINTER – Michael M. COLEMAN, *The Early History of Polymers. Essentials of Polymer Science and Engineering*, Columbia: 2008.
- Jane PERRY, *A Collector's Guide to Peasant Silver Buttons* (vlastní vydání), 2007.
- Jane PERRY, *Traditional Jewellery in Nineteenth-Century Europe*, London 2013.
- Bertrand PIZZIN – Jean-Noël LIAUT, *Cufflinks*, New York 2002.
- Georg J. KUGLER – Monica KURZEL-RUNTSCHIENER, *Des Kaisers teure Kleider: Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis ins Zeitalter von Franz Joseph I. und Elisabeth*, Wien 2000.
- Gislind RITZ, *Alter Bäuerlicher Schmuck*, Mnichov 1978.
- Gwen SQUIRE, *Buttons. A Guide for Collectors*, London 1972.
- Gwen SQUIRE, *Livery Buttons. The Pitt Collection*, Pelborough 1976.
- Dana STEHLÍKOVÁ, *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*, Praha 2003.
- Patrik ŠIMON, *Jindřich Waldes: sběratel umění*, Praha 2001.
- Hippolyte Adolphe TAINÉ, *Dějiny literatury anglické. Díl 1*. Praha 1902.
- Nina I. TARASOVA, *Vysočejšego dvora služiteli. Livrejnyj kostjum konca XIX – načala XX veka v sobranii Ėrmitaža*, Sankt-Peterburg.
- Ernst-Otto THIELE a kol., *Tracht und Schmuck in nordischen Raum, 2. díl*, Berlín 1938
- Jan VOGELTANZ, *Stejnokroje 1848-1849*, České Budějovice 2009.
- Věra VOKÁČOVÁ, *Nože, lžíce, vidličky: ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze*. Praha 1981, s. 6.
- Claire WILCOX – Valerie D. MENDES, *20h-centrury Fashion in Detail*, London 2018.

Nick WILLIAMS, *Denim Branded: Jeanswear's Evolving Design Details*, Atglen, Pensylvánie 2018

### III. Elektronické zdroje

Steve ADAMS, *Un depot précieux. Matter, Agency and Politics, and the Siege of the Bastille*, *Journal of Design History*, 2018, dostupné online ([https://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/20381/Adams\\_Accepted\\_Manuscript.pdf?sequence=1](https://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/20381/Adams_Accepted_Manuscript.pdf?sequence=1))[citováno k 25. 1. 2022].

Héloïse BOCHER, *Prendre la parole en révolution le cas Palloy, démolisseur de la bastille*, *Annales historiques de la Révolution française*, 2014, s. 94., dostupné online ([file:///C:/Users/katerina.hruskova/Downloads/AHRF\\_376\\_0081.pdf](file:///C:/Users/katerina.hruskova/Downloads/AHRF_376_0081.pdf)), [citováno k 25. 1. 2022].

*Button from the Luckock Collection*, dostupné online (<https://www.search.birminghamimages.org.uk/Details.aspx?&ResourceID=4937&PageIndex=2&SearchType=2&ThemeID=24>), [citováno k 1. 2. 2022].

Vladimír ČEREBA, *Sběratelství knoflíků a katalog sbírky britských vojenských knoflíků (diplomová práce)*, Brno 2007, dostupné online (<https://theses.cz/id/r3auoa/>), [citováno k 10. 3. 2022].

Ueli GYR, *The History of Tourism: Structures on the Path to Modernity*, dostupné online (<https://d-nb.info/1020543884/34>), [citováno k 20. 1. 2021].

Anne M. HASTINGS, *Fox Hunting: History and Change in a Mountain Sport*, *Appalachian Journal*, 25 (1) 1997, s. 45, dostupné online (<https://www.jstor.org/stable/40933863>), [citováno k 15. 1. 2021].

Heslo BOUTON, Jean LE ROND D'ALEMBERT (ed.) a kol., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Ire éd.*, dostupné online

([https://fr.wikisource.org/wiki/L%2780%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition/BOUTON](https://fr.wikisource.org/wiki/L%2780%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/BOUTON)), [citováno k 2. 2. 2022].

Heslo BOUTONNER, Jean LE ROND D'ALEMBERT (ed.) a kol.,  
*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*,  
1re éd., dostupné online

([https://fr.wikisource.org/wiki/L%2780%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition/BOUTONNER](https://fr.wikisource.org/wiki/L%2780%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/BOUTONNER)), [citováno k 2. 2. 2022].

Heslo BOUTONNIER, Jean LE ROND D'ALEMBERT (ed.) a kol.,  
*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*,  
1re éd., dostupné online

([https://fr.wikisource.org/wiki/L%2780%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition/BOUTONNIER](https://fr.wikisource.org/wiki/L%2780%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/BOUTONNIER)), [citováno k 2. 2. 2022].

Heslo SKUPINA, Slovník spisovného jazyka českého, dostupné online

(<https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=skupina&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>), [citováno k 14. 4. 2022].

Jan Ješek Hofman, dostupné online

(<http://www.badatelna.eu/fond/2847/uvod/>), [citováno k 12. 2. 2021].

Ernes LEOTY, *Le Corset à travers les âges*, Paris 1893, dostupné online

([https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Corset\\_%C3%A0\\_travers\\_les\\_%C3%A2ges](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corset_%C3%A0_travers_les_%C3%A2ges)),  
[citováno k 10. 3. 2021].

*Garibaldi Shirt*, dostupné online (<http://www.victoriana.com/garibaldi-shirt/>),  
[citováno k 2. 4. 2022].

*Louis Bleriot: Louis Bleriot and his Bleriot monoplane XI English Channel flight*, dostupné online (<http://www.fiddlersgreen.net/models/aircraft/Bleriot-XI.html>) [citováno k 29. 1. 2021].

*Manx Folkore and Superstitions*. *Folklore*, 2(3), 1891, s. 284–313, dostupné online (<http://www.jstor.org/stable/1253077>), [citováno k 15. 4. 2022].

William T. J., MITCHEL, *Interdisciplinarity and visual culture*, *The Art Bulletin*, 77(4), 1995, s. 540-544, dostupné online

([https://monoskop.org/File:Mitchell\\_WJT\\_1995\\_Interdisciplinarity\\_and\\_Visual\\_Culture.pdf](https://monoskop.org/File:Mitchell_WJT_1995_Interdisciplinarity_and_Visual_Culture.pdf)), [citováno k 22. 1. 2022].

*Nařízení Ministerstva obchodu ze dne 30. září 1982, kterým v platnost uvádí se předpis o uniformování*, *Evropské mody* 10 (12), 1891, s. 2., dostupné online (<https://ndk.cz/view/uuid:e05795e1-55a5-11e6-beb0-001018b5eb5c?page=uuid:df171fe0-57c4-11e6-aff7-005056827e51&fulltext=uniformn%C3%AD%20knofl%C3%ADk>), [citováno k 28. 1. 2022].

Geneviève NEVEJEAN, *Loïc Allio*, dostupné online, (<https://www.gazette-drouot.com/article/loic-allio/27164>), [citováno k 2. 2. 2022].

*Original Design of the Great Seal of the United States (1782)*, dostupné online (<https://www.archives.gov/milestone-documents/original-design-of-the-great-seal-of-the-united-states>), [citováno k 12. 4. 2022].

*Pierre Michaux - Inventor of First Working Prototype of Bicycle*, dostupné online (<http://www.bicyclehistory.net/bicycle-inventor/pierre-michaux/>), [citováno k 29. 1. 2021].

*Předpis k zhotovování uniforem úředníků a zřízců veškerých drah rak.* *Evropské mody* 10 (12), 1891, s. 2., dostupné online (<https://ndk.cz/view/uuid:e05795e1-55a5-11e6-beb0-001018b5eb5c?page=uuid:df171fe0-57c4-11e6-aff7-005056827e51&fulltext=uniformn%C3%AD%20knofl%C3%ADk>), [citováno k 28. 1. 2022].

Daniel RICHES, *Early Modern Military Reform and the Connection Between Sweden and Brandenburg-Prussia*, *Scandinavian Studies* 77 (3), 2005, s. 347–364, dostupné online (<https://www.jstor.org/stable/40920603>), [citováno k 3. 4. 2022].

*Sbírka Richarda Zschilleho*, dostupné online ([https://www.europeana.eu/cs/item/15514/KI\\_7824\\_5](https://www.europeana.eu/cs/item/15514/KI_7824_5)), [citováno k 20. 3. 2022].

East Lyme Historical Society, dostupné online ([https://eastlymehistoricalsociety.org/schoolhouse/index\\_files/button.html](https://eastlymehistoricalsociety.org/schoolhouse/index_files/button.html)), [citováno k 15. 10. 2021].

*SOUVENIR JEWELRY*, dostupné online (<https://www.langantiques.com/university/souvenir-jewelry/>), [citováno k 25. 1. 2021].

Jiří ŠOUŠA, *Vývoj právní úpravy státních civilních úředníků od 18. století do roku 1938 v českých zemích (disertační práce)*, Praha 2011, dostupné online (<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/47786>), [citováno k 25. 1. 2022].

Laura, TRAFÍ-PRATS, *Art Historical Appropriation in a Visual Culture-Based Art Education*, *Studies in Art Education* 50 (2), 2009, s. 152–166, dostupné online (<https://www.jstor.org/stable/25475897?seq=1>), [citováno k 12. 3. 2022].

Martha WARREN BECKWITH, *Signs and Superstitions Collected from American College Girls*, *The Journal of American Folklore*, 36 (139), 1923, dostupné online (<https://www.jstor.org/stable/535105>), [citováno k 14. 4. 2022].

*Exner, Wilhelm Franz (1840-1931)*, dostupné online ([http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_E/Exner\\_Wilhelm-Franz\\_1840\\_1931.xml](http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_E/Exner_Wilhelm-Franz_1840_1931.xml)), [citováno k 20. 3. 2021].

*Wien Geschichte Wiki: Eduard Maria Schranka*, dostupné online ([https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Eduard\\_Maria\\_Schranka](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Eduard_Maria_Schranka)), [citováno k 12. 1. 2019].