

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Hans Makart (1840–1884) – sběratel nábytku

Nábytkové kusy z jeho kolekce ve sbírkách Moravské galerie v Brně

magisterská diplomová práce

Bc. Alena Tobolková, DiS.

Vedoucí práce: doc. PhDr. Pavel Šopák, Ph.D.

Olomouc 2019

Místopřísežně prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma: „Hans Makart (1840–1884) – sběratel nábytku. Nábytkové kusy z jeho kolekce ve sbírkách Moravské galerie v Brně“, v celkovém počtu 127 169 znaků včetně mezer, vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího magisterské diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne: 30. 4. 2019

Podpis:

Poděkování

Na tomto místě bych v první řadě velice ráda poděkovala vedoucímu mé magisterské diplomové práce doc. PhDr. Pavlu Šopákovi, Ph.D. za jeho odborné vedení, vstřícný přístup, cenné rady, připomínky a konzultace. Dále bych chtěla poděkovat všem pracovníkům odborných pracovišť, kteří mi ochotně pomohli a bez kterých by tato práce nemohla vzniknout. Jmenovitě děkuji především Karolíně Dobiáškové a Josefu Kynclovi. A v neposlední řadě bych ráda poděkovala svým nejbližším a přátelům, kteří mě podporovali.

Obsah

1 Úvod.....	4
2 Přehled bádání.....	9
3 Hans Makart – život, atelier a nábytek	13
4 Charakteristika barokního nábytkářství	28
5 Předměty ze sbírky Hanse Makarta v Moravské galerii v Brně: historické okolnosti	34
5.1 Sekretář s klekátkem.....	37
5.2 Křeslo.....	45
5.3 Přízvední stolec.....	46
6 Filozoficko estetické zamyšlení nad pojmy spjaté s nábytkářstvím 19. století	48
7 Závěr – Situace v nábytkářství v druhé polovině 19. století, význam a docenění Makartových kusů.....	57
8 Anotace	67
9 Prameny a literatura	70
9.1 Prameny	70
9.2 Literatura.....	70
10 Seznam použitých zkratek	74
11 Seznam vyobrazení	75
12 Obrazová příloha.....	78
13 Přílohy.....	95

1 Úvod¹

Potřeba sběratelství se pojí s člověkem už od pradávna, obklopuje se věcmi, jež nepotřebuje k přežití. Na počátku se předmětem sběratelství nestaly umělecké předměty, v Mezopotámii to byly klínové tabulky, ve starém Egyptě papyrové svitky. Teprve Řekové začali shromažďovat umění v našem slova smyslu. Ve starověku a na počátku středověku se sbíraly i další vzácné věci. Jde o předměty spjaté s náboženstvím – drahá roucha, liturgické potřeby, deskové obrazy nebo i zbroje a zbraně. Spíše než sbírky v dnešním významu se tvořily klenotnice.² Od renesance je důraz kladen na světskou formu a mimo umění jsou sbírány i další předměty nebo přírodniny. Vyjímání předmětů z paměťových důvodů je projev lidské kultury, která začíná tam, kde končí biologická nutnost vlastnictví předmětů. Spíše než potřeba vytvářet ucelenou, uzavřenou sbírku u člověka převládá tzv. sběratelský instinkt, jenž je spojen s náhodnými impulzy sbírání.³ Mezi náhodným shromážděním věcí a muzejní sbírkou je několik stupňů a jejich hranice jsou velmi tenké a ne zcela jasné. O sběratelství můžeme hovořit v případě, že si určíme kritéria sběru. A musí se jednat o zachovávací moment s kulturně paměťovým rozměrem. Sběratelství vždy ovlivňuje ekonomické a sociální postavení člověka a může být projevem seberealizace, což souvisí se vznikem privátních sbírek. Jan Dolák ve své knize *Sběratelství a sbírkotvorná činnost muzeí* uvádí, že sběratelem byl například i Sigmund Freud a ten tvrdil, že původcem sběratelství je touha nalézt náhradu za „dobývání“.⁴ V textu dále uvádí i slova Pierra

¹ Realizace magisterské diplomové práce byla umožněna díky projektu specifického vysokoškolského výzkumu Univerzity Palackého v Olomouci č. IGA_FF_2018_016 „Tvůrce, dílo, objednavatel – dynamický faktor ve výtvarném umění.“

² Jan Maria Augusta, *Rukověť sběratelova*, Praha 1993, s. 10.

³ Jan Dolák, *Sběratelství a sbírkotvorná činnost muzeí*, Bratislava 2018, s. 11.

⁴ *Ibidem*, s. 14.

Cabanna, který se zabýval hlavně sběratelstvím umění, v němž viděl projevy nervové vášně a vyvodil z nich, že každý sběratel je v podstatě nervově nemocný. Tato nemoc je spjatá s vlastnickým pudem a mnoha výstřednostmi. „[...] *sběratel necouvne před žádným odporem, před žádnou nástrahou nebo manévrováním, a sotvaže je jeho tužba splněna, zapomene rázem na všechna protiventství a strasti, jež mu přináší s sebou nová kořist. Don Juan nebo Casanova nepočínali by si lépe.*“⁵ Sběratelství tedy odborníci spojují s vášní, materialismem a nenasytostí. Někteří naopak spojují tuto činnost se zklamáním z dětství, kdy objekty nahrazují přijetí společností nebo lásku. Sbíraná věc na sebe bere význam milovaného předmětu. Člověku se v předmětech zhmotňuje jeho vlastní existence, do které je zapojena i smrt. Po smrti sběratele přežívá jeho duch ve sbírce a i nadále ho reprezentuje a zapojuje se tím do kultury, umění a dění kolem. Tato skutečnost ovlivňuje i mezilidské vazby a institucionální prostředí. Jan Dolák se spolu s dalšími domnívá, že je na psychologickou stránku sbírání kladen příliš velký důraz a je třeba zamýšlet se také nad hodnocením kulturního rozměru – z tvořivosti jednotlivce se rodí kulturní společnost. Sběratelství tedy nechápeme jako projev choré mysli, naopak jako projev kreativity, která rozšiřuje znalosti a vědomosti jedince sběratele anebo může sloužit jako autorita ve společnosti. Sbírkou tak může přinést ponaučení a sloužit k výuce širší společnosti. Sběratelství tedy pozitivně působí na společnost, může hrát roli v rozvoji umění a kultury, podílet se na záchraně kulturního dědictví a v neposlední řadě obohacovat muzejní instituce a spolupodílet se na vytváření kulturního vědomí celé společnosti.⁶

⁵ Ibidem, cit. s. 14–15. – Více k tématu viz Pierre Cabanne, *Kniha o velkých sběratelích*, přel. Oskar Reindl, Praha 1971.

⁶ K problematice sběratelství velmi podrobně i s obsáhlým rozbohem další literatury k tématu viz Augusta (pozn. 2).

Sběratelství, stejně jako dedukce nebo experiment představuje základní technologii pro oblast poznání. Bez něj by nemohlo vzniknout velké množství vědních oborů jako je například archeologie, botanika, entomologie, paleontologie a řada dalších, dějiny umění nevyjímaje. Sběratelstvím počíná sbírka a ta je dílem, jež může mít různou podobu – velké, malé, významné nebo bezvýznamné, dobré nebo špatné, dokončené nebo nedokončené, jako kterékoli další umělecké nebo vědecké dílo. Tato činnost tedy uchovává předměty v čase a chrání je před zánikem, má smysluplný a dlouhodobý cíl. Michael Třeštík se pokusil uspořádat ucelenou definici sbírání takto: *„Sbírání je dlouhodobé a usilovné shromažďování v původním slova smyslu nepotřebných věcí movité nebo duchovní podstaty do jednoho místa a vlastnictví. Shromážděné věci jsou v průběhu držení specifickým způsobem vnímány a uspořádávány.“*⁷ Z této definice také autor vyvozuje vymezení sbírky: *„Sbírka je produktem sbírání. Je to soubor většího než obvyklého množství movitých věcí patřících do téhož majetku, který vznikl v průběhu delšího času vynaložením neobvyklého úsilí. Jednotlivé prvky jsou pro vlastníka-sběratele v původním smyslu nepotřebné, nebo nepotřebné v takovém množství a jsou vnímány a uspořádávány specifickým způsobem.“*⁸ Jiní badatelé definují sběratelství mnohdy stručněji, například Russel Belk říká: *„[...] sběratelství je proces aktivního, selektivního a vášnivého získávání a vlastnění věcí vyňatých z běžného užívání a vnímaných jako součást souboru různorodých objektů nebo zkušeností.“*⁹ Werner Muentserberger uvádí, že: *„Sběratelství je výběr, shromažďování*

⁷ Michael Třeštík, *Umění sbírat umění*, Praha 2010, cit. s. 25.

⁸ *Ibidem*, cit. s. 26.

⁹ Russel M. Belk, *Sbírání v konzumní společnosti. Individuální sběratelé*, in: Martina Pachmanová (ed.), *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*, Praha 2008, s. 185–194, cit. s. 187.

*a uchovávání předmětů subjektivní hodnoty.*¹⁰ Susan Pearce oproti tomu vyzdvihuje: „[...] dva základní aspekty sbírání – jeho záměrnost a myšlenku, že sbírka je to, co člověk za sbírku považuje [...] Můžeme vidět, že sbírka nepřináší kontinuální vztah ke zdrojovému materiálu ani vzájemný vztah s ním, ale spíše metaforický vztah k tomuto materiálu – vztah, o němž lze říci jedině to, že je velmi specifickým způsobem reprezentativní. Vědomí výběru a selektivního procesu je při budování sbírky klíčové, protože i když bude jednotlivci určitou dobu trvat, než si svou sbírku uvědomí jako takovou, okamžik, kdy k tomuto uvědomění dojde, přichází, jakmile sbírka získá formu a tvar. Vědomí záměrného, promyšleného výběru se pak promítá jak zpětně, tak směrem kupředu.¹¹ Na závěr si připomeňme definici Jeana Baudrillarda: „Sbírka je tvořena sousledností jednotlivých členů, ale jejím konečným členem je osoba sběratele... Člověk totiž neustále sbírá sám sebe.“¹² Sběratelství tedy vypovídá nejen o předmětech ve sbírce, ale také o mezilidských vztazích a instinktu sběratele jednotlivce, který není objektivní, ale naopak subjektivní a založený na vkusu sběratele, jako byl například mezi jinými Hans Makart. O objektivní sbírky zastoupené širokou škálou předmětů se snaží až muzea nebo památníky. Sběratelství nábytku je fenomén, který se institucionálně začal formovat v druhé polovině 19. století se vznikajícími průmyslovými a uměleckoprůmyslovými muzei, se snahou obohacovat veřejnost v historii a uměleckém řemesle. Muzea měla splňovat výchovné a vzdělávací účely a též dokumentovat vývoj uměleckého řemesla ze světových i lokálních hledisek. Historický nábytek je badatelsky okrajovým, ale přesto velmi zajímavým výjimečným tématem, hned z několika důvodů. Nábytek má

¹⁰ Werner Muensterberger, *Vášeň aneb neutuchající zdroje sběratelství*, in: Pachmanová (pozn. 9), s. 195–203, cit. s. 196.

¹¹ Susan Pearce, *Sbírání jako médium a poselství*, in: Pachmanová (pozn. 9), s. 205–213, cit. s. 206, 207–208.

¹² Jean Baudrillard, *Marginální systém. Sběratelství*, in: Pachmanová (pozn. 9), s. 175–183, cit. s. 179.

z ostatního uměleckého řemesla nejužší vztah k architektuře. Při zpracování dřeva jako suroviny pomocí řemesla přináší obsáhlé možnosti, přes konstrukční řešení nábytkových kusů, zdobné techniky intarzie, inkrustace, marketerie, používání luxusních a vzácných materiálů, jako je perleť, slonovina, želvovina, dále drahých kovů až po užívání různých lakových technik, politur, voskových směsí a později samozřejmě neoddělitelně užívání a zpracování látek pro potřebu čalounění. Historický nábytek také nabízí široký výběr tvarů, forem a typů. Jeho zpracování tedy úzce souvisí jak s malířstvím, tak se sochařstvím a váže se i transformacím látek, je tedy součástí přeměny architektury i bytových interiérů a tím je dáno jeho přijímání do muzejních institucí.¹³

Předkládaná diplomová práce se pokusí přiblížit Hanse Makarta jako sběratele nábytku a mecenáše umění, poskytne pohled na vybavení a zařízení jeho atelieru, jehož součástí byl rozsáhlý soubor obrazů, užitého umění a uměleckého řemesla. Další část naváže na předchozí spolupráci s Moravskou galerií v Brně a bude se věnovat třem nábytkovým kusům z kolekce Hanse Makarta, jež galerie zakoupila na aukci po smrti malíře. Jedná se o křeslo, přízvední stolec a badatelsky velmi pozoruhodný a rozporuplný sekretář s klekátkem. Snahou bude nejen pokrýt problematiku stylu, autorství a proveniencie těchto nábytkových kusů, se zvláštním důrazem na zmíněný sekretář, ale také objasnit význam Makartovy rozsáhlé kolekce.

¹³ Pavel Šopák, *Prostor pro umění*, Opava 2016, s. 162.

2 Přehled bádání

Badatelský zájem o sekretář s klekátkem sledujeme od počátku sedmdesátých let 20. století, kdy jej zmínil Heinrich Kreisel v knize *Die Kunst des Deutschen Möbels*.¹⁴ Nábytkový kus stručně popsal, upozornil na zdobné prvky a použité materiály – ořechové dřevo, marketerie z ovocných dřevin, javoru a cínu. Jako provenienci určil Olomouc, resp. Moravu a dále upozornil, že byl předmět vyroben v roce 1731 pro arcibiskupa Antonína Theodora hraběte Colloreda-Waldsee. Nedlouho po Kreiselovi se sekretáři věnovala Milena Sedláčková, která o něm napsala stručný text do sborníku ke stému výročí založení uměleckoprůmyslového muzea v Brně. Ta mimo jiné uvedla, že je sekretář dýhován ořechovým a třešňovým dřevem a datován do první poloviny 18. století. Současně Heinrichu Kresiselovi oponovala v otázce provenience (Olomouc, Morava) a objednavatele (arcibiskup Colloredo). Autorka se dále domnívá, že znak, na němž je vyobrazen pelikán, může svědčit o původu majitele z řad maďarské šlechty.¹⁵

Po více jak dvou desetiletích se sekretářem zabývala Dagmar Koudelková v katalogu *Doteky minulosti*. Autorka předmět popsala, podle atributů identifikovala jednotlivé světce a zaměřila pozornost na řezbu ze slonoviny. Ocenila ji jako příkladnou ukázkou barokního sochařského umění a dále vyzdvihla kvalitu dvířek kryjících sošku, zhotovených z tepaného zlaceného kovu. Také se odkázala na zmíněnou publikaci Heinricha Kreisela, který sekretář zařadil jako olomouckou práci pro arcibiskupa Colloreda. Dagmar Koudelková se zamyslela nad původem erbu – podle jejího názoru je v srdečním

¹⁴ Heinrich Kreisel, *Die Kunst des Deutschen Möbels*, II, München 1970, s. 150, s. 388, obr. 402.

¹⁵ Milena Sedláčková, Sbirka historického nábytku v Moravské galerii, in: *Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně*, Brno 1973, s. 241–252, zvl. s. 244.

štítku vyobrazena labuť – ovšem tuto badatelskou otázku nechala otevřenou.¹⁶

Recentním badatelským počinem je článek Martiny Lehmannové (roz. Strakové), která ve figuře ve štítu opět spatřovala pelikána krmícího svými játry mláďata.¹⁷ Erb připsala těšínskému rodu se švédskými kořeny Jacobi d'Eckolm.¹⁸ A současně podle vyobrazených světců uvažovala o objednavateli z benediktinského prostředí. K velmi jemné slonovinové řezbě mimořádné kvality vyslovila hypotézu o jejím původu v prostředí bavorských nebo vídeňských dílen, jejichž produkci na sklonku 18. století stylově odpovídá, ale není nijak značená, což znesnadňuje určení původu.¹⁹ Badatelka dále uvádí, že autora sekretáře ovlivnily návrhy Johanna Jacoba Schüblera a pro vegetabilní a geometrické ornamenty intarzií, doplněné veverkami a orlicemi, našla grafické předlohy v ornamentálních vzornících Paula Deckera.²⁰

Dalším předmětem ze sledovaného souboru – čalouněným zlaceným křeslem ve stylu Ludvíka XIV. – se podle dostupných informací zabývala dosud pouze Martina Lehmannová v článku *Hans Makart, sběratel. Příklady uměleckého řemesla ze sbírek malíře v Moravské galerii v Brně*, v němž uvedla, že jde o jediný předmět ze

¹⁶ Dagmar Koudelková, Sekretář s klekátkem, in: Alena Křížová, *Doteky minulosti. Mistrovská díla uměleckého řemesla od antiky po secesi*, Brno 1999, s. 106–107.

¹⁷ Martina Straková, Hans Makart, sběratel. Příklady uměleckého řemesla ze sbírek malíře v Moravské galerii v Brně, *Bulletin Moravské galerie v Brně* LXIV, 2008, s. 77–86.

¹⁸ K rodu Jacobi d'Eckolm Martina Lehmannová (roz. Straková) uvádí: „Do šlechtického stavu byl povýšen Johan Augustin během svého působení v tereziánské vojenské akademii ve Wiener Neustadt v roce 1779. Jeho syn Johann se oženil s dědičkou krnovské pošty, Johannův syn Karl převedl poštu 1875 do majetku státu a definitivně se usadil ve Vídni, jeho syn zastával funkci sekretáře ministerstva kultu a výuky. Bohužel údaje o působení příslušníků rodu v církevních kruzích neznáme.“ Viz ibidem, cit. s. 84.

¹⁹ K původu slonovinové řezby viz ibidem, s. 84–85.

²⁰ Johann Jacob Schübler navrhoval oltáře, hodiny, kachlová kamna a také nábytek. Jedná se o vzorník *Vierthe Ausgabe seines vorhabenden Wercks. Schreibische, frauen Zimmer Toilette-Tische und Medailles Comod-Schränke* vydaný v Augsburgu. Autorka však neuvádí přesnou citaci, vzorník se tak nepodařilo dohledat. – Paul Decker, *Neu Inventiertes Laub Bandl und Groteschgen-Werk*, Nürnberg 1710.

souboru, u něhož není třeba řešit otázku datace – jde o předmět z první čtvrtiny 18. století – ani provenience.²¹

Martina Lehmannová se zabývala rovněž třetím předmětem v pořadí, intarzovaným přízedním stolem, a to nejprve podrobněji v článku *Přízední stolec* (2006), v němž jako jeho provenienci určila Rakousko.²² Stolec byl podle Lehmannové zhotoven ve dvou časových fázích, a to v době kolem roku 1740 a následně kolem roku 1870. V textu se podrobně věnovala technologickým aspektům a restaurování předmětu. Stolec autorka zmínila v již připomenutém textu *Hans Makart, sběratel. Příklady uměleckého řemesla ze sbírek malíře v Moravské galerii v Brně* jako historické pasticcio.²³

Pro lepší orientaci v terminologii a tvarosloví historického nábytku může posloužit několik českých i zahraničních titulů. Na počátku můžeme zmínit obsáhlé německé svazky *Kunstgeschichte des Möbels* od Adolfa Feulnera nebo například *Die Kunst des Deutschen Möbels* Heinricha Kreisela.²⁴ Pro výchozí pochopení charakteristik materiálů a jednotlivých zdobných technologií ve dřevě můžeme nahlédnout do obsáhlého textu Jana Maria Augusty *Rukověť sběratelova*.²⁵ Jednou z českých základních přehledových publikací je kniha Milana Tognera *Historický nábytek*, která je koncipována jako terminologický slovník.²⁶ Podrobněji se jednotlivým nábytkovým slohům a používaným konstrukčním řešení věnuje *Nábytkové umění, vybrané kapitoly z historie* Stanislava Dlabala.²⁷ Velmi kvalitní a obsáhlou zahraniční publikací, bohatou na obrazovou přílohu je kniha *Nábytek, světové slohy od antiky až po současnost*, jejíž

²¹ Viz Straková, Hans Makart (pozn. 17), zvl. s. 85.

²² Eadem, Přízední stolec, in: Kateřina Svobodová – Igor Fogaš, *Umění restaurovat umění*, Brno 2006, s. 62–67.

²³ Straková, Hans Makart (pozn. 17), s. 84.

²⁴ Adolf Feulner, *Kunstgeschichte des Möbels*, Berlin 1927. – Kreisel (pozn. 14).

²⁵ Augusta (pozn. 2), s. 975–996, s. 1001–1009.

²⁶ Milan Tognier, *Historický nábytek*, Brno 1993.

²⁷ Stanislav Dlabal, *Nábytkové umění, vybrané kapitoly z historie*, Praha 2000.

autorkou je Judith Miller.²⁸ Jako další můžeme uvést příručku Traugotta Wöhrlina *Nábytkové slohy od antiky po současnost*, autor se v textu zaměřuje na ornamentiku i konstrukci nábytku.²⁹ Na závěr lze zmínit také knihu Slavomíra Ravika *Velká kniha o starožitnostech*, jež je přehledem tuzemských nábytkových slohů v evropském kontextu.³⁰

²⁸ Judith Miller, *Nábytek, světové slohy od antiky až po současnost*, přel. Jaromír Máša – Tereza Hábllová, Praha 2006.

²⁹ Traugott Wöhrlin, *Nábytkové slohy od antiky po současnost*, přel. Ludvík Losos, Praha 2008.

³⁰ Slavomír Ravik, *Velká kniha o starožitnostech*, Praha 2010.

3 Hans Makart – život, atelier a nábytek³¹

Hans Makart se narodil 28. května 1840 jako Johann Evangelist Ferdinand Apolaris Makart v Zimní rezidenci v Salzburgu [Obr. 1]. Jeho rodiči byli Johann Baptist Alois Karl Ferdinand Makart, správce zámku a Maria Katharina Rüsse Mayer (rodina Rüsse Mayer obchodovala s látkami). Makartova záliba v drahých látkách a kostýmech tedy pochází od jeho prarodičů, jeho matka podnikala v krejčovství, uměleckém průmyslu (tvořila kostýmové panny, vějíře, krajky atd.), stejně jako svůj zájem o ruční a dekorativní dovednosti sdílela se svým synem také sběratelské nadšení. Otec studoval teologii v Brixenu, koncem třicátých let 19. století získal místo správce rezidenčního zámku a v prvním mezipatře hlavní budovy také služební byt. V roce 1843 byl Johann Makart převelen jako titulární strážce/hlídač dvoru do zámku Mirabell – letní rezidence císařské vdovy Caroline Auguste, nicméně pracovní byla tato pozice nižší než jeho předchozí práce. Roku 1843 se narodil druhý syn Friedrich Rudolf a rodina bydlela naproti zámku v konírně. Otec s neklidnou povahou stále toužil po vyšších pozicích. Také byl autodidaktem – kreslil a maloval, ve Vídni a v Salzburgu se zachovaly jeho práce.³² I jeho bratr Phillip měl kreslířské nadání. Malířský talent Hanse Makarta tedy vychází z jeho předků. Roku 1848 byl Johann Makart starší suspendován, narukoval na italské bojiště, a o rok později rodina dostala zprávu, že zemřel v polní nemocnici v Neapoli.

³¹ Hansi Makartovi, jeho životu a tvorbě se věnuje několik zahraničních textů a publikací, které ale podrobně nerozebírají jeho sběratelskou činnost spojenou s nábytkem, pouze jeho obecný zájem o sběratelství. Více informací viz Robert Stiasny, *Hans Makart und seine bleibende Bedeutung*, Leipzig 1886. – Erich Marx – Peter Laub, *Hans Makart (1840–1884)*, Salzburg 2007. – Ralph Gleis (ed.), *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, Wien 2011. – Agnes Husslein-Arco – Alexanred Klee, *Makart. Painter of the Senses*, Vienna 2011. – Makartovu ateliéru se věnuje blíže Kai-Dien Chang, *Das Atelier Hans Makarts in der Gasshausstrasse* (diplomní práce), Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 1997. – Informace k písemnostem Hanse Makarta viz Wiener Stadt- & Landesarchiv, H. A. – Akten – Persönlichkeiten Hans Makart, Verlassenschaftsabhandlung Teil 1 und 2, A1: M3, fol. 1–886.

³² Erich Marx – Peter Laub, *Hans Makart (1840–1884)*, Salzburg 2007, s. 10.

Katharina Makart potom získala, díky císařské milosti, místo hospodyně v zámku Mirabell. Opatrovníkem obou synů se stal její bratr Johann Nepomuk Rüsse Mayer.

Z dětství Hanse Makarta – v pěti letech spadl z valu do zámeckého příkopu a na nějaký čas přestal mluvit, měl potom nějakou vadu v mluvení a nemluvil zcela srozumitelně. Už v jeho dětských hrách se projevoval umělecký talent a manuální zručnost. Místo hraní si s dětmi stejného věku, trávil dlouhé hodiny u pracovního stolu svého strýce. Brzo se také sám chopil tužky...³³ Poté se nepřetržitě zabýval mechanickými a ručními hrami, vytvořil malé divadlo s nejsložitějšími zařízeními, díky kterým mohl např. nechat vyjít slunce v divadelní hře.

Život na dvoře a sousedství působivých monumentů značně zapůsobili na práce mladého Hanse Makarta. Strýc a opatrovník Rüsse Mayer byl milovníkem umění, sbíral staré věci, zabýval se heraldikou a kresbou, i když jako laik, jeho specialita byla středověká ornamentika – díky tomu psal kaligrafii a podílel se na neogotické výzdobě zámku v Anifu, dále zdobil mnoho diplomů a osvědčení ornamenty, figurami, apod. Tyto dovednosti v miniatuře pak předával svému synovci, což pro něj bylo velmi důležité. Rüsse Mayer brával Hanse také na pravidelná setkání tzv. „malé akademie.“³⁴ Pod vedením malíře Johanna Fischbacha se na těchto setkáních diskutovalo a kreslilo. Účastníkem byl také jízdní generál a malíř Josef Berres von Perez, který později stejně jako Makart studoval u Theodora von Piloty, a byl jedním z jeho významných přímluvců. V roce 1856 dokončil nižší reálnou školu, při odchodu získal kreslířskou cenu, jeho učitel kreslení byl krajinář Josef Mayburger, který o něm řekl: „...*byl jiný než ostatní chlapci, vyhýbal*

³³ Ibidem, s. 11.

³⁴ Ibidem.

*se hraní, buď si hrál nebo byl ponořen do svých myšlenek. Byl skromný a stydlivý.*³⁵ V šestnácti letech byl Hans poslán na učení do Mnichova k rodinnému známému rytci, v dubnu 1858 nastupuje do obecné malířské školy vídeňské akademie na Annagase, zde vydržel jeden semestr a vrátil se znovu do Salzburgu, protože mu nevyhovoval suchý akademický styl, zaujal ho více klasicistní směr. Uměleckou budoucnost Hanse Makarta podporoval především jeho strýc Rüsse Mayer, věděl, že Hansovo nadání se bude lépe rozvíjet v Mnichově, vyslal ho proto na tamní Akademii.³⁶ Mnichovská akademie byla vyhlášená, využívala nejmodernějších vzdělávací zařízení na německém území, renomé měla akademie také díky působení Carla Theodora von Piloty. Do Mnichova se Makart dostal roku 1859 díky finanční podpoře salcburského arcibiskupa Maximiliana von Tarnoczy (přesvědčil ho k tomu Rüsse Mayer). Třída Theodora von Piloty byla přeplněná, platilo zde pravidlo čekací listiny, proto byl Hans Makart asi rok u malíře Josta Niklase Schiffmanna, pocházejícího z Luzernu. Mezitím mladý muž kopíroval v galeriích, zároveň ale maloval u jeho mecenáše – salcburského biskupa. Jeho bohaté sbírky musely Makartovu choulostivou fantasií výrazně dráždit. Zde se utvářel také jeho smysl pro barvu, který později stál za slávou velkého koloristy. Po smrti svého syna v roce 1869 opustil Schiffmann svou mnichovskou domácnost a Makart převzal jeho sbírku starožitností. Schiffmann se stal ředitelem salcburského muzea, kde nově uspořádal výstavní místnosti, působivě leč sporně, ve smyslu malebně aranžovaných „obrazů z minulosti.“³⁷ Na konci roku 1859 získala salcburská veřejnost první zátiší od velmi nadaného mladého umělce Hanse Makarta, který ještě nedávno navštěvoval zdejší reálnou školu. V druhé polovině roku 1860 mohl

³⁵ Ibidem, s. 12.

³⁶ Ibidem, s. 13.

³⁷ Ibidem, s. 14.

Makart nastoupit do třídy mistra Theodora von Piloty, jež byl obnovitelem německé historické malby. Svá historická zobrazení pochopil skrze poutavou realistiku a teatrální osvětlení, čímž byla dílům propůjčena důraznost. Piloty se orientoval na belgicko-nacionální malířství a byl tak protikladem dosud antikizujícího pojetí Corneliovy školy. Jako učitel byl velmi ceněný, neboť zprostředkoval solidní vzdělání, zároveň ale podporoval určité nadání každého žáka. Rozvíjel se zde virtuózní tah štětce, tzv. švih, dále pak specifický kolorismus, který se soustředil na přechod lokálních barev do působivých tónů.³⁸ Tady poprvé vzkvétalo Makartovo malířské nadání a překonal zde miniaturní vyjádření z dřívějších dob.

V srpnu roku 1862 mohl Hans Makart doprovodit svého učitele společně se spolužákem Lenbachem na Světovou výstavu v Londýně, pak v Paříži, poté do Salcburku na Sedmý německý festival umělců.³⁹ Peníze na cestu měli z prodeje obrazů. Roku 1863 byla v rakouském uměleckém spolku (*Österreichischer Kunstverein*) vystaven obraz *Scéna z života hraběte Mansfelda*, který byl známý díky jeho brilantnímu koloritu, Makart díky tomu získal rakouské státní stipendium pro nemajetné, ale nadějně umělce. K šestnácti podporovaným umělcům patřili také jeho soused z ateliéru Gabriel Max, skladatel Karl Goldmark, sochař Josef Rinta nebo básník Franz Nibel. Tyto prostředky Makartovi umožnily jeho první několika týdenní cestu do Itálie. Navštívil především Řím, pak i Neapol, Capri, Pompeje, Florencii a Benátky. O cestě nadšeně referoval své matce a blízké přítelkyni do Vídně.⁴⁰ Letní volné měsíce mezi školou trávil v Salcburku. Po návratu do Mnichova pak získal objednávku velkého historického obrazu pro knížete Auersperga. Theodor von

³⁸ Ibidem, s. 18.

³⁹ Ibidem, s. 19.

⁴⁰ Ibidem, s. 21.

Piloty mu zprostředkoval zakázku pro zámek dvorního bankéře barona Stieglitze v Saint Petersburgu.

Po tom, co na začátku studia Makart maloval historická témata takřka dokumentárně pojatá, vybírá si následně literární předlohy nebo se nechává vést svou romanticko-poetickou fantazií. Takto tvoří velký žánrový obraz pro známého mnichovského sběratele a poetu hraběte Adolfa Schacka, který za něj zaplatil 1 500 guldenů.

Během roku 1867 Makart opouští Akademii a zřizuje si vlastní ateliér: „*Mé osamostatnění se se od profesora proběhlo přátelsky, neboť po mém úspěchu v Paříži pro něj bylo mé osamostatnění se opodstatněné.*“⁴¹

Následující rok byl pro Makarta důležitý nejen v kariéře, ale i v soukromém životě – 7. listopadu 1868 se oženil v mnichovském kostele svatého Petra s Amálií Franziskou Roithmayr, dcerou řezníka, u kterého Makart bydlel v podnájmu.⁴² Během jejich svatební cesty po Itálii byl Makart povolán do Vídně, tato kulturně-politická iniciativa vycházela od vlivných osob Hanse hraběte Wilczeka, dále od již zmiňovaného Josefa von Berrese a nejvyššího hofmistra prince Konstantina Hohenlohe-Schillingsfürsta. Přislibovali rozmach rakouského kulturního života, především na poli monumentálního malířství a výzdob, a chtěli udržet umělce dlouhodobě ve Vídni. Na to navazuje Makartovo rozhodnutí zřídit si ateliér s bytem, s minimálně pěti pokoji, který mu bude k dispozici za státní peníze, dnes nemožné privilegium. Líbezný z baroka pocházející byt se nacházel v areálu císařsko-královské umělecké slévárny ve 4. okrese na Gußhausstraße 5, kde dříve bydlel sochař Anton Fernkorn.

V září roku 1869 se Makart mohl nastěhovat, jednopatrová budova s divokou zahradou působila spíš jako venkovské sídlo, než

⁴¹ Ibidem, cit. s. 22.

⁴² Ibidem.

jako městská malířova rezidence. Naproti tomu bylo vnitřní zařízení vladařské, před srovnatelnými soukromými zakázkami byl na prvním místě strop jeho vlastní jídelny, jeho první vídeňské dílo.

29. listopadu 1870 se narodil syn Hans. A téhož roku následuje cyklus pro pracovnu Nikolause von Dumba. Jednalo se o alegorie na Dumbovu pracovní činnost a zájmy, aby malíř dosáhl správné inspirace, zaplatil Dumba Makartovi cestu do Benátek a Říma. Při této cestě Makart dostal neštovice. V listopadu 1871 byly jeho práce vystaveny v ateliéru a ten mohl být při této příležitosti poprvé veřejně navštíven. V zimě Makart pracoval na oponě nově postaveného Burgtheatru. Roku 1872 nechal Makart vedle domu udělat přístavbu, která byla dvacet tři metrů dlouhá a deset metrů široká, zde byl umístěn známý velký ateliér. Tento ateliér byl pak pro veřejnost zpřístupněn denně mezi patnáctou a sedmnáctou hodinou, platil za hlavní pamětihodnost a především byl zodpovědný za vliv, kterým působil na současný vkus.⁴³ Zde mohl konečně Makart pracovat na velkých formátech. Spolu s Böcklinem, Defreggerem, Menzelem a Pettenkofen se stal čestným členem mnichovské akademie.

29. července téhož roku se narodila dcera Grete. Následující roku však zemřela Makartova manželka Amalie na onemocnění plic a starost o domácnost, výchovu dětí a vyřizování korespondence převzala její sestra. Makart se nestaral o všední věci, byl zcela pohlcen svou prací, kterou vykonával důsledně a neúnavně. I během práce přijímal hosty, večerní hodiny trávil stále mimo domov a často maloval do nočních hodin. Jeho menší ateliér byl stále užíván jeho přáteli z řad umělců a žáky jako Lenbachem, Leopoldem Carlem Müllerem, Hanušem Schweigerem nebo bratry Eduardem a Hugem Charlemontovými. Především Makartova štědrost, kolegiálnost

⁴³ Ibidem, s. 28.

a spolehlivost byly jeho největšími charakterovými přednostmi, kolegové o něm říkali: „*Stejně jakým byl umělcem, takovým byl člověkem. Nemohl vidět smutný obličej, aniž by nepomyslel na utěšení a pomoc. S jeho prvními úspěchy proběhly v jeho osobě důkladné změny. Tedy z do sebe ponořeného mladíka, který se zabýval jen svými sny, se stal důvěřivým a společenským.*“⁴⁴ Umělci, kteří mu byli blízcí, ho milovali jako svého bratra, stejně jako umělci ho měli rádi i obyvatelé Vídně, s nimiž přišel do kontaktu. Od těch, které zaměstnával, až ke kočímu, jenž ho denně vozil, ti všichni byli přesvědčeni o jeho neskonalé dobrotě a srdečnosti.

Krach na vídeňské burze 9. května 1873 zasáhl i některé Makartovy nákupčí, tím došlo k úbytku velkoformátových objednávek, a tak se Makart musel věnovat méně náročným zakázkám, například portrétní tvorbě, jež začala v jeho díle převažovat. 20. června 1873 byl Makartovi jako vyznamenání za jeho práci na divadelní oponě nově postaveného Burgtheatru propůjčen rytířský kříž řádu Franze Josepha. V dubnu roku 1874 odjel se sochařem Victorem Tilgnerem a architektem Gangolfem Kayserem do Benátek a do Říma. V tomto roce byl také Makart jmenován řádným členem berlínské Akademie. V rámci světové výstavy vzrostl všeobecný zájem o exotično, který se nevyhnul ani Makartovi, jenž se rozhodl se svými šesti kolegy strávit zimu na přelomu let 1875 a 1876 v Egyptě. Během února a března 1876 cestoval z Káhiry přes Théby do Říma a následně se přes Mnichov vrátil na konci března do Vídně.

Roku 1877 odjel do Antverp, aby se zúčastnil oslav k třisetletému výročí narození Petera Paula Rubense, pořádaných vídeňskou kulturní společností. Na cestě, kdy navštívil i jiná belgická a holandská města, ho doprovázeli přátelé z Mnichova Franz

⁴⁴ Ibidem, cit. s. 29.

von Lenbach, Lorenz Gedon, Friedrich August Kaulbach a Wilhelm Hecht. V zimě pak Makart navštívil v doprovodu hraběte Lanckoronského Španělsko a Maroko.

Malíř Ferdinand Laufberger psal 28. února 1878 do Egypta Leopoldu Carlu Müllerovi: „*O Makartovi koluje fáma, že mu hrozí konfiskace, ale jeho přátelé mu z této situace pomohli. Pohádkové zařízení Makartova ateliéru, vzácné umělecké poklady, které svým vkusem nashromáždil, pohltili nehorázné sumy, které umělec získal za svou tvorbu.*“⁴⁵ Nákladné oslavy a maškarní plesy, které každoročně probíhaly v Makartově domě a během kterých Makart představoval knížecí třpyt svého atelieru, mu opakovaně zvýšily daňové dluhy. V únoru 1878 byl po umělci vyžadován dluh sedmnáct tisíc florinů na směnce. Makart se přinutil některé obligace s velkou pílí a úsilím splatit.

7. prosince 1878 jmenoval císař František Josef I. Hanse Makarta řádným profesorem historické malby na vídeňské Akademii výtvarných umění se stálým platem 3000 guldenů ročně. I když nebylo tajemstvím, že Makart neměl kvalifikaci pro učení, bylo mu přenecháno místo jeho velkého konkurenta Anselma Feuerbacha. S touto pozicí tak Makart mohl oficiálně získávat státní zakázky. V roce 1879 umělecky doplnil slavnostní průvod na vzpomínku výročí stříbrné svatby císařského páru – to, co již v menším měřítku vyzkoušel ve svém ateliéru, mohl nyní uskutečnit v estetickém a monumentálním měřítku.

Začátkem roku 1880 získal zakázku na výzdobu nad schody *Kunsthistorisches Musea* ve Vídni. V létě cestoval se spisovatelem doktorem Wilhelmem Lauserem do Drážďan, severního Německa a do Dánska. 27. listopadu byl zvolen předsedou společnosti výtvarných umělců Vídně, v této funkci setrval 2 roky. V létě roku 1881 podnikl

⁴⁵ Ibidem, cit. s. 34.

dovolenou na Capri, navštívil Neapol a Benátky, poté se u něj projevíly deprese, nechal se kvůli tomu suspendovat z pozice učitele na vídeňské Akademii výtvarných umění. 26. února 1882 se konala poslední slavnost v ateliéru, jejímž motivem byl empír. V srpnu proběhla v Makartově ateliéru oficiální návštěva císaře Františka Josefa I. za účelem prohlédnutí návrhů na lunety vídeňského *Kunsthistorisches Musea*. 31. července 1882 se po devíti letech od smrti své první ženy znovu oženil ve farním kostele v Hietzingu, kde pojal za manželku Berthu Babitschovou. Novomanželé následně odjeli na svatební cestu, kterou strávili ve Štýru, Badd Hall, Salcburku, Norinberku, Würzbugu, v Řeznu a Bayreuth, poté se pár v Mnichově zúčastnil umělecké slavnosti, kterou pořádal Franz von Lenbach. Hans Makart držel svatbu v tajnosti a teprve po návratu ze svatební cesty zprávu oznámil veřejnosti. Zpráva o jeho nové manželce však nebyla veřejností přijata dobře. Bertha byla považována za kurtizánu a její manželství s Hansem bylo chápáno jako její vypočítavost, další část veřejnosti jeho rozhodnutí pokládala za neuvážené, vzhledem k jeho zdravotnímu stavu (onemocněl syfilisem).⁴⁶ Makart byl sice neuvěřitelně pracovitý a svědomitý ve své práci, kterou stavěl nade vše, byl ale také nadšený životem, a když opustil svůj ateliér, setkával se s okruhem přátel, s nimiž hojně popíjel. Možná i z toho důvodu se jeho zdravotní stav stále více zhoršoval a jeho přátelé o něj měli obavu. V reakci na tajnou svatbu se od Makarta skoro všichni přátelé distancovali, družný život ochabnul, sestra jeho první ženy Lina Roithmayer, duše domácnosti, dala výpověď a děti byly poslány do internátu. Zimní měsíce na přelomu let 1882 a 1883 trávil pár v Neapoli a v Římě. Na konci roku 1884 začalo v Makartově ateliéru hořet (pravděpodobně od petrolejové lampy). Požár zničil nástěnný obraz a několik dalších maleb. Hans Makart se neodkladně

⁴⁶ Ibidem, s. 40.

pustil do nové nástěnné malby s oslavou umělce s autoportrétem před ženskou krásou – alegorií na veselou hudbu a symbolickými obrazy požitku života. V létě manželé odjeli do bavorských lázní Reichenhall, zde se u Makarta projevily symptomy snížené mozkové aktivity ve spojení s těžkými bolestmi v těle, následoval převoz nemocného umělce do Vídně, kde od té doby žil odloučen od světa, aniž by se jeho nejbližším přátelům podařilo zjistit bližší informace o jeho zdravotním stavu. V novinách byl stav komentován jako zhroucení nervů z přepracování. Makart se ale nenechal brzdit v práci přísnými lékařskými předpisy, sám říkal: „*Jsem na dně, když nepracuji. Nepřináší mi nic, když jen hledím do zeleně, nečinné blouznění není pro mě.*“⁴⁷

30. září se vydal na výlet po okolí Vídně a v dobré náladě se vrátil. Následující noc kolem druhé hodiny ranní dostal silné křeče. Přivolání lékaři, profesori Schrötter, Meynert a primáři Böhm a Lükermüller, určili diagnózu akutního zánětu mozkových blan, k čemuž se přidala ještě plicní afekce. Následujícího rána se z Makartova pokoje ozývala hlasitá bolestná zvolání. Jeho žena ho našla na zemi v bezvědomí. Když si chtěl vyměnit košili, dostal další křeč a spadl v bezvědomí na zem. Zemřel o dva dny později, 3. října 1884 kolem deváté hodiny večer, aniž by se probudil z bezvědomí.⁴⁸ Tělo bylo uschováno v ateliéru, kde se shromažďovali lidé. Ten nebyl vyzdoben černě, ale nad tělem visel v dolní části nedokončený kolosální obraz *Jaro*, což tvořilo kontrast ke smutné události. 6. října proběhl za deštivého počasí pohřeb. Makart nezanechal žádnou závěť, v posledních měsících na to prý často myslel, ale náhlý nástup nemoci a následná smrt mu v tom zabránily. Dnes je jasné, že Makart zemřel v uspořádaných poměrech, že však nezanechal žádné jmění

⁴⁷ Ibidem, cit. s. 43.

⁴⁸ Ibidem, s. 44.

v hotovosti. Obě děti byly pojištěny ve vídeňské pojišťovací společnosti, každé na dvacet tisíc florinů.

Od 20. ledna do 15. února 1885 uspořádala vídeňská společnost výtvarných umělců vzpomínkovou výstavu Hanse Makarta se všemi reprezentativními díly v umělcově domě, uvažovalo se dokonce, že by se místo Makartova působení zanechalo nedotčeno ve formě památníku, tento nápad ale nebyl možný z důvodu smluvní dohody, která byla uzavřena jen na dobu určitou. Úřad povolil částečné prodloužení smlouvy pro potřebu vyklizení.

Po Makartově smrti začala vdova Bertha v několika aukcích, i kvůli vyplacení dědiců, postupně rozprodávat předměty z jeho ateliéru. První z aukcí se konala 26. března 1885, začala dražbou maleb a kreseb a trvala 16 dní. Informuje nás o ní aukční katalog *Katalog des Künstlerischen Nachlasses und der Kunst und Antiquitäten-Sammlung von Hans Makart*.⁴⁹ Ten nám zprostředkoval představu o širokém sběratelském zájmu zemřelého. První den byly prodány položky za 45 600 guldenů. Během dalších dnů, především díky malým sběratelským kouskům a starožitnostem, se tržba zvedla na 156 000 guldenů. Peníze pak dostaly obě děti.⁵⁰ Ne všechny předměty našly zájemce hned a Bertha Makartová je prodávala ještě několik let. Další předměty z Makartova ateliéru byly součástí aukce, která proběhla 1. prosince 1886. Jednalo se o prodej sbírky rakouského diplomata Philippa Michaela von Newlinsky, jež uspořádal aukční dům H. O. Miethke.⁵¹ Pro oblast našeho zájmu je důležitá zejména poslední aukce pořádaná 12. dubna 1887 v novém vídeňském bytě Berthy Makartové na Doblhoffgasse 5. Při této

⁴⁹ Andreas Streit, *Katalog des Künstlerischen Nachlasses und der Kunst und Antiquitäten-Sammlung von Hans Makart* (aukční katalog), Wien 1885. – Zmíněný aukční katalog obsahuje 1139 položek, z toho bylo 82 olejových maleb.

⁵⁰ Erich Marx – Peter Laub, *Hans Makart (1840–1884)*, Salzburg 2007, s. 47.

⁵¹ Viz *Katalog der Kunstsammlung des Herrn M. Newlinski in Wien. LXXV. Kunstauktion von H. O. Miethke in Wien* (aukční katalog), Wien 1886.

příležitosti zakoupilo kuratorium tehdejšího Moravského průmyslového muzea (*Mährische Gewerbe Museum*) v Brně celkem šest předmětů. Dva textilní přehozy, křtící mísu a tři nábytkové kusy – křeslo, přízvední stolek a sekretář s klekátkem.⁵²

Atelier a jeho interiér

Ateliér byl na začátku 20. století zničen, nebyla prodloužena smlouva a neujala se myšlenka památníku Hanse Makarta. První ateliér, který Makart dostal od císaře, se nacházel v zahradě slévárny ve čtvrti Wieden, jen několik desítek metrů od umělceva domova. Byl jednopatrový o půdorysu ve tvaru písmene „L“ s půdou, několika menšími místnostmi a jednou větší. Na podélné straně se uprostřed nacházely křídlové dveře a na každé straně dvě oblouková okna. Větší místnost měla být první ateliér, ostatní prostory byly podle plánů menší, nedaly se využít pro práci. Ateliér byl přístupný hned z vchodových dveří, i když současníci hovořili ještě o dvou místnostech, předsíni a přijímací místnosti, kterými se muselo projít.⁵³ Vycházíme z toho, že Makart zde postavil několik zdí a zinscenoval tak další místnosti, jež na plánech nejsou.

V roce 1872 si malíř pořídil vlastní atelier na ulici Gusshausstrasse a ještě téhož roku nechal na západní straně budovy přistavět velký přístavek, nový a starý ateliér ale zůstal propojen [Obr. 2].

První ateliér, zvaný nyní malý ateliér, byl nyní používán jako předsíň přístavku, ke kterému nechal Hans Makart přistavět ještě předsíň studia. Dveře předsíně střežila rytířská brnění a po průchodu dalšími dvěma místnostmi se vešlo do velkého ateliéru. Je možné, že do ateliéru vedl ještě jeden vchod ze zahrady.⁵⁴ Novostavba byla

⁵² Datum akvizice těchto nábytkových kusů je podle evidenčních karet Moravské galerie 12. dubna 1887.

⁵³ Chang (pozn. 31), s. 21.

⁵⁴ Ibidem.

dvoupatrová, nad vchodovými dveřmi se nacházela galerie s balustrádou a dvěma sloupy s ornamentálními vegetabilními reliéfy. Galerie byla přístupná přes dřevěné schody, z lodžie byl výhled na kolosální prostor umělcovy dílny. Makart ateliér upravil do barevného prostorového dekorativního obrazu [Obr. 3]. Sochař Josef von Kopf (1827–1903) řekl: „*Jeho ateliér je jako jeho obraz – jeho obrazy jsou jako jeho ateliér.*“⁵⁵

Ve velkém i malém ateliéru budily pozornost návštěvníků nejen Makartovy obrazy, ale i nespočet starožitností, uměleckých děl a cenných předmětů. Na východní podlouhlé straně ateliéru se nacházela velká malba, na které Makart právě pracoval, přirozené světlo ze severozápadu na ni dopadalo přímo. Na další stěně vysoké místnosti visely z římsy cenné flámské gobelíny a všude v místnosti byl starožitný nábytek jako intarzované židle a skříně (stará benátská práce) a bohatě ornamenty zdobená německá renesanční truhla, pohovka s orientální látkou a monumentální bohatě zdobený černý mramorový krb. K výzdobě místnosti patřily také mnohé nádoby z bronzu z různých epoch, cenné benátské sklenice, pompézní porcelánové vázy, trojnožka pompejského stylu, vyřezávaný svícen, starožitné sochy, busty z barevného mramoru, velká, ze dřeva vyřezaná skupina figur a reprodukce medicejských náhrobních figur z nové sakristie florentského kostela San Lorenzo od Michelangela.⁵⁶ V ateliéru byly i některé umělecké poklady z kostelů, například monstrance, i jednotlivé architektonické části z mramoru a ze dřeva. K dekorativním předmětům patřila bohatě tepaná brnění, středověké zbraně, heraldické erby a hudební nástroje, dále také cenné textilie z Číny, Indie a Arábie nebo zlaté látky z Itálie. Zajímavé byly také vyšíváné látky z Damašku a Bejrútu, tyto látky často překrývaly

⁵⁵ Joseph von Kopf, *Lebenserinnerungen eines Bildhauers*, Leipzig 1899, cit. s. 397.

⁵⁶ Chang (pozn. 31), s. 23.

renesanční židli, umělec je sám lehce a nikoli náhodně našasil. Makartův ateliér by mohl být popsán jako *Kunstkammer*, ale také jako druh *Wunderkammer* 19. století.⁵⁷ Nacházely se zde krásné, vzácné i cenné umělecké předměty a nespočet jich pocházel z Makartových cest. Navštívil Londýn, Paříž, Řím, Neapol, Benátky, Káhiru, Antverpy, procestoval Holandsko, Španělsko, Maroko, Severní Německo, Dánsko a další. Zároveň si pokaždé koupil něco, co se mu zdálo pěkné. Vedle uměleckých pokladů a kuriozit nakupoval také zástupce fauny a flory. Velký vycpaný orel s rozpřáhlými křídly byl umístěn u stropu a vypadalo to, že na něm letí. Na zemi ležela tygří kůže a kůže ledního medvěda. Roztažené barevné paví peří situované nad jedním kusem nábytku vypadalo jako trofej. Pugét z uschlých rostlin, tropické zpeřené listy a také exotičtí motýli z hedvábí, to celé se nazývalo „Makartův pugét.“⁵⁸ Mezi kopiemi starých italských a nizozemských mistrů, jež patřily k dekoraci, se nacházely o zeď opřené i Makartovy malby.

Důležitou součástí architektury ateliéru byla vestavěná galerie na jižní straně, umělecky vyřezané masivní schodiště, které bylo nesené točenými sloupy s iónskými hlavicemi, vedlo do empírové místnosti. Lodžie mířila do interiéru ateliéru, tato malá místnost v prvním patře byla také opatřena starým nábytkem, jenž byl zdobně vykládán slonovinou, nacházely se zde sklenice zvláštních tvarů a barev, mohutné svícny z cenných materiálů, umělecky tepané stříbrné talíře, plakety nebo bronzová busta Karla V. a nespočet rarit z různých zemí z křišťálu, zlata, stříbra, dřeva a bronzu. Mimo to se zde nacházela sbírka starých zbraní, bohatě zdobených drahokamy a drahými kovy. V centru místnosti stála amfora z ostrova Capri nebo renesanční postel s nebesy korunovaná Fámou hrající na pozoun. Měl

⁵⁷ *Kunstkammer* i *Wunderkammer* je slovo označující kabinety kuriozit, místnost se sbírkou uměleckých či zvláštních předmětů a artefaktů.

⁵⁸ Chang (pozn. 31), s. 24.

zde být pověšen portrét první umělcovy ženy. Na zemi ležely, stejně jako v dolní místnosti, perské koberce a místnost zdobily palmy a exotické rostliny. Nahoře na stropě se nacházely mezi řezbářskou prací medailonové obrázky v arabeskových úzkých šlahounech se staroněmeckými kroji na barevném a zlatém pozadí – takto dekoroval svůj atelier přímo Hans Makart. Mezi trámy pak visel ještě benátský křišťálový lustr. Okenní sklo empírové místnosti se sestávalo z bílých bucen se cviklovými výplněmi ze žlutého skla.⁵⁹ Už při výstavbě se dbalo na směr oken, aby se dosáhlo světla na malování, klidného zbarvení a dostatečné intenzity denního světla po celý den.

⁵⁹ Bucna je typ okenní výplně používaný už od středověku.

4 Charakteristika barokního nábytkářství

Pro lepší orientaci v příští kapitole bude na několika následujících stranách věnována pozornost vývoji barokního nábytkářství v Evropě. To mělo do značné míry vliv právě na vznik několika nábytkových kusů ze sbírky Hanse Makarta, dnes ve vlastnictví Moravské galerie v Brně, těmto předmětům bude patřit následující kapitola. Začneme vysvětlením pojmu „barokní“ podle slov Ernsta Hanse Gombricha: *„Slovo „barokní“ užívali kritici pozdějšího období, aby zesměšlili tendence 17. století, proti nimž bojovali. Slovo barokní znamená totiž absurdní nebo groteskní a používali je ti, kdo trvali na požadavku, aby se tvarů klasických budov nikdy nepoužívalo nebo aby se nekombinovali jinak, než jak to dělávali Řekové a Římané. Tito kritikové se domnívali, že ti, kdo nedbali přísných pravidel starověké architektury, projevovali politováníhodný úpadek vkusu, a tudíž označili tento sloh jako barokní.“*⁶⁰

Po skončení třicetileté války panovaly v Evropě odlišné poměry v umění, navzdory tomu se postupně barokní princip rozšířil a stal se ideálem všech evropských zemí. Baroko jako sloh se formovalo z doznívající italské renesance a během velmi krátké doby opanovalo celou Evropu. Pokud se týká architektů, většina považovala za svůj vzor Řím, odtud čerpali inspiraci pro svou vlastní tvorbu. Baroko mělo velmi pozoruhodný a přesvědčivý jazyk, který používala církev pro ohromení člověka, a aristokracie pomocí tohoto stylu upevňovala své postavení.

Italské vzory byly přejímány po celém kontinentu také v typologii nábytkářství. Při rekonstrukcích zámků a šlechtických sídel byly právě nábytek a vnitřní vybavení v barokních formách považovány za formy reprezentace, jejichž prostřednictvím dávala

⁶⁰ Ernst H. Gombrich, *Příběh umění*, přel. Miroslava Tůmová, Praha 2010, cit. s. 387–388.

aristokracie okázale najevo svou moc. Zaujetí šlechty luxusem a honosným nábytkem vyústilo v masivní rozvoj nábytkářských dílen a výrobu přepychových nábytkových kusů, které díky baroknímu monumentalismu změnily od základu tvarosloví. Augsburský truhlář Georg Renner přispěl svým vynálezem řezání dýh v šestnáctém století k rozšíření tohoto materiálu, jež umožnil široké spektrum zdobných technik v kombinaci s perletí a kovy.⁶¹ Intarzie se v době baroka transformovala v markerii a ta plně ovládla zdobení všech nábytkových kusů.⁶²

V této době vycházeli tvůrci nábytku z technik zpracování povrchů i dalších prvků používaných v renesanci, formy však dostaly nový ráz. Primární tvarosloví se utvářelo, tak jako u slohů předchozích, z architektonických prvků, převážně po vzoru řecké a římské antické architektury. Jednotlivými multiplikovanými elementy byly například pilíře, sloupy, římsy a mnoho dalších dekorativních prvků, které byly dynamicky transformovány a aplikovány na nábytek. Hromadným jmenovatelem se staly esovitě křivky a zvlněné plochy nábytku, tak aby tvořily efekt rozpohybování hmoty. Takto konvexně a konkávně prohýbané tvary nábytku nebylo možné příliš ohýbat s ohledem na anatomickou stavbu dřevní hmoty, a proto se muselo přistoupit ke skládání a lepení většího počtu segmentů z masivního dřeva, a pak k ručnímu cizelování pomocí dlát a pilníků do požadovaného finálního tvaru, neboť v té době neexistovaly jiné technologie, které by umožňovaly jejich výrobu. Dalším problémem bylo dýhování takto tvarovaných ploch, jež mohlo probíhat dvěma způsoby. Za prvé lepením po menších částech, kdy

⁶¹ Dlabal (pozn. 27), s. 88.

⁶² Markerii zdokonalil dvorní ebenista krále Ludvíka XIV., André Charles Boulle. Ten používal tři variace této techniky *Prima versa* – kdy základním použitým materiálem byla želvovina a ornament tvořila mosaz a cín. Následovala *Seconda versa*, kdy základním materiálem byla mosaz a ornament utvářela želvovina a cín a jako třetí, nejlevnější variantou je *Tercia versa*, v níž byl základem cín a ornamenty vytvářela mosaz a želvovina. Boulle také kombinoval tyto materiály s dalšími vzácnými surovinami, jako například s perletí, kostí nebo exotickými dřevinami (hlavně se dřevem ebenu).

k přitlaku dých k masivnímu základu byly využívány látkové pytlíky naplněné jemným pískem a nahřáté (kvůli lepení pomocí klihů, aby se dýha dobře přilepila), anebo druhým komplikovanějším způsobem, kdy bylo možné vytvořit tvarový protikus k požadované dýchované ploše z masivního materiálu a zalepit tak najednou celou dýchovanou plochu.

Jako zdobné prvky se u všech typů nábytku hojně používaly barokní zvlněné sloupky, římsy nebo různé profily kopírované z fasád domů. V intarziích převládaly prvky technicky náročné na výrobu jako například štíty, kartuše, girlandy, festony, složité rozviliny, pestré tvary, složité geometrické, figurální i vegetabilní obrazce a náměty. Zároveň nábytkáři často uplatňovali i bohaté řezbované dekorace, například nohy a podnoží stolů, sedacího nábytku apod. Funkce nábytku nebyla pouze užitková, ale také ideologická, reprezentativní. Postupem času se sjednotil celý interiér zámků tak, aby všechny prvky v něm vytvářely jeden harmonický neoddělitelný celek.

Zaměřme nyní naši pozornost na sedací nábytek, jenž plnil také reprezentativní účel a stal se znamením společenského postavení. Výška zádočných opěradel naznačovala váženost osoby, která směla na daném nábytku sedět. Jako zdobný prvek byla hojně využívána řezba a následné zlacení, také opulentní čalounění. Područky byly často esovitě prohnuté, zakončené volutami, někdy také částečně zakryté čalouněním. Sedací nábytek byl oproti předchozím slohům pohodlnější, jeho hlavním účelem ovšem byla zmíněná reprezentace. Židle i křesla se staly mohutnějšími, zvětšily se co do výšky i šířky a jejich přední strany byly bohatě vyřezávané komplikovanými tvary a ornamenty.

Truhla změnila svou funkci od ukládání oblečení na ukládání cenností a částečně ji vystřídaly jedno a dvoudílné skříně, jež se

staly charakteristickým nábytkovým kusem pro střední Evropu. Fasádu členily velké pilastry a zdobné vzory čerpaly z fasád soudobých barokních objektů. O něco později funkci truhly nahradily komody, které jsou druhým nejstarším typem úložného nábytku.⁶³ Postupně se rozvinula v komodu s psací deskou, jakýsi komodový sekretář, který se v průběhu barokní doby stal velmi žádaným kusem. Začaly se rovněž formovat konzolové stolky, jež byly nejprve komponentem dekorace stěn a sloužily jako odkládací plocha na svícny a drobnosti běžné denní potřeby. Přestože barokní nábytkářství ve svém počátku čerpalo podněty z Itálie, postupem času začala tamní nábytkářská produkce zaostávat za ostatními zeměmi. Nejprestižnějším nábytkem se mohla pyšnit hlavně Francie a Německo.

Soustředme se nyní na baroko v Čechách, z tohoto období jsou zachovány nádherné nábytkové předměty, poukazující na špičkové řemeslné zpracování. Je dochováno velké množství návrhů kostelních a klášterních mobiliářů od předních českých architektů, zmiňme například Jana Blažeje Santiniho-Aichela a jeho návrhy pro kladrubskou klášterní baziliku, návrhy vybavení knihovny pražského Klementina vyhotovené Františkem Maxmiliánem Kaňkou nebo Kiliána Ignáce Dientzenhofera a jeho návrhy pro břevnovský klášterní kostel.⁶⁴ Všichni zmínění architekti vytvářeli i návrhy nábytku a jeho výrobou následně pověřovali vyhlášené truhlářské či stolařské dílny.⁶⁵ K předním českým barokním řemeslníkům řadíme truhláře Jana Dobnera, jenž spolupracoval například i s Matějem Václavem Jäcklem. Po dlouhá léta byla jeho rodinná dílna pověřována velkým množstvím prestižních zakázek, počínaje výrobou kostelních lavic, kazatelen nebo oltářů a vybavením šlechtických

⁶³ Dlabal (pozn. 27), s. 94.

⁶⁴ Ibidem, s. 99.

⁶⁵ Ibidem, s. 100.

interiérů konče. Ke konkurentům Jana Dobnera patřili například truhláři Ignác Unmuth nebo také Kristián Kovář.⁶⁶

Dekoraci či ochranu povrchu nábytku bylo možné provádět různými variantami, například zlacením nebo lakováním, fládrováním.⁶⁷ V českých zemích také s oblibou vznikaly precizní nábytkové kusy, jejichž povrchová úprava se snažila o nápodobu speciálních lakových technik používaných v Orientu, především japonských a čínských.

U veškerého nábytku se jako zdobný prvek používala intarzie a kromě ní se ve větší míře uplatňovaly také řezbářské práce. Nábytek tak dostával od poloviny 18. století svůj osobitý ráz. Velmi významným člověkem pro pražskou scénu byl bezesporu pražský dvorní řezbář a truhlář Marek Nonnenmacher (1657–1720).⁶⁸ Jeho největším přispěním bylo vydání vzorníků nábytku pod názvem *Der architektonische Tischler oder Pragerisches Säulenbuch* vydaného poprvé v roce 1710.⁶⁹ O oblibě tohoto vzorníku svědčí také fakt, že vyšel několik let po autorově smrti znovu, stalo se tak v roce 1751. V Čechách se nově formuje a přichází velmi do obliby figurální i bohatě ornamentální řezbářská práce, se kterou částečně souvisí i vnik tzv. chebské reliéfní intarzie.⁷⁰ Tento typ intarzie, kterou ve třicátých letech 17. století v Chebu prosadil řezbář Adam Eck, měl zpočátku pouze lokální charakter, ale později se hojně rozšířil i do zahraničí. Vznikaly i nové funkční typy nábytku, šlo hlavně o různé stoly a stolky, další úložné typy a nový složitě čalouněný sedací

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Fládrování je technika povrchové úpravy dřeva, kdy dochází k imitaci mramoru nebo kresby dřeva na stávajícím ne tak atraktivním podkladě. Na spodní podkladovou vrstvu barvy je nanášena tenká vrchní vrstva, která je pomocí speciální stěrky hned stírána ve tvarech letokruhů nebo požadované kresby.

⁶⁸ Dlabal (pozn. 27), s. 101.

⁶⁹ Marek Nonnenmacher, *Der architektonische Tischler oder Pragerisches Säulenbuch*, Prag 1710.

⁷⁰ Jedná se o techniku intarzie, kdy se podle grafických předloh skládají motivy řezeb provedených v nízkém reliéfu, z různobarevných dřev, někdy mořených do zelena, hněda apod. Více k technice viz Marie Mžýková, *Chebská reliéfní intarzie a grafika*, Praha 1986. – Nebo také Zdeněk Holý, *Psací kabinetní skříň zdobená chebskou reliéfní intarzií* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2006, s. 51–53.

nábytek. Celá nábytková tvorba v Čechách se postupně začala odklánět od italských vzorů a zároveň inklinovala k tvorbě francouzského klasicismu. Na celém území se nacházelo několik velmi precizních truhlářských, řezbářských a stolařských dílen, které však v dnešní době nelze ani podle archivních pramenů spojit s jednotlivými zachovanými nábytkovými kusy.

5 Předměty ze sbírky Hanse Makarta v Moravské galerii v Brně: historické okolnosti

Moravské průmyslové muzeum v Brně, založené počátkem listopadu roku 1873, bylo nejstarší institucí na našem území a jednou z nejstarších tohoto druhu vůbec.⁷¹ Průmyslová a uměleckoprůmyslová muzea byla často zakládána jako reakce na podněty ze světových výstav, které se konaly střídavě v Londýně a Paříži. Prvou světovou výstavou konající se mimo tato dvě města byla Světová výstava ve Vídni roku 1873. Ohlasem této výstavy, realizované na výstavišti ve vídeňském Prátru, byl právě vznik brněnského muzea. Výstava byla zahájena 1. května 1873 a již 8. května jednali členové Moravské obchodní a průmyslové komory a Moravského průmyslového spolku o založení uměleckoprůmyslového muzea v Brně.⁷² Na vídeňské výstavě také pro novou muzejní instituci zakoupili první exponáty. Muzejní správa chtěla využít potenciál výstavy jak pro propagaci muzea, tak pro rozšíření jeho sbírek i prostorového zázemí.⁷³

Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně založila skupina příznivců umění a uměleckého řemesla z řad podnikatelů, průmyslníků, členů obchodní a živnostenské komory, šlechty, úředníků i pedagogů. Z těchto sympatizantů s myšlenkou muzea povstal organizační výbor, jenž muzeum řídil jako nadaci v čele s kuratoriem. Předsedou kuratoria byl moravský místodržící a protektorem muzea císař František Josef I. Rozvoj muzea významně podpořilo kolem padesáti zakládajících členů, v osmdesátých letech

⁷¹ Moravské průmyslové muzeum v Brně bylo založeno 10. listopadu 1873.

⁷² Podobně jako například vznik dnešního Victoria & Albert Museum v Londýně roku 1852, byl iniciován úspěchem londýnské světové výstavy v roce 1851, viz Anthony Burton, *Vision & Accident. The story of the Victoria and Albert Museum*, London 1999.

⁷³ Moravský zemský archiv v Brně (dále MZA), fond G 412, Moravské umělecko-průmyslové muzeum v Brně (dále MUPM), Pisemnosti organizačního výboru muzea 1873–1884, inv. č. 70, karton 16, č. 8–11, fol. 295.

19. století se zavázali k nejvyšším finančním příspěvkům tisíc zlatých ročně.⁷⁴ Významným mecenášem muzea se stal Jan II. kníže z Liechtensteina, jenž věnoval dva tisíce zlatých, stejnou částkou přispíval každý rok, a navíc muzeu věnoval přes 200 kusů uměleckých předmětů.⁷⁵ Mezi nejštedřejší dárce patřil také vlastník továren na výrobu kůže a textilu Theodor Offermann, který daroval muzeu šest tisíc zlatých. Díky této finanční podpoře mohlo být zakoupeno několik set artefaktů, mezi nimi také 560 předmětů ze sbírky malíře Friedricha Wachsmanna, které se staly základem jedné z nejvýznamnějších veřejných uměleckých sbírek u nás. Co se týče struktury Wachsmannovy sbírky, jako paralelu k ní můžeme chápat sbírku vídeňského malíře Hanse Makarta, jenž vlastnil analogické umělecké předměty.⁷⁶

Muzeum mělo od počátku ušlechtilé cíle, později uvedené i ve svých stanovách, jako první bod uvádí Johann Georg Schön následující: „*Moravské průmyslové museum v Brně má za účel podporovat v lidu zdokonalení a zúšlechtění průmyslové práce, hospodářské i duševní zvelebení malého průmyslu a stavu dělnického, jakož i rozšiřování vkusu a znalosti při průmyslových výrobcích [...] zahrnovati ve své působnosti celou Moravu, jmenovitě pak průmyslnější města v zemi podporovat a také na rozdílnost potřeb obyvatelstva ve směru jazykovém ohled bráti.*“⁷⁷ Sbírkotvorná činnost muzea spočívala především ve shromažďování ukázek technických

⁷⁴ Mezi přispívajícími osobnostmi a podniky byli například: ministerstvo obchodu, Obchodní a průmyslová komora v Brně i Olomouci, benediktini v Rajhradě, První strojírenská společnost v Brně, První Moravská spořitelna, hrabě Vladimír Mitrovský, ad. Viz *Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums* V, Brünn 1887, s. 217–218. – Více k tématu v Knize finančních příspěvků zakladatelů, členů a příznivců muzea, viz MZA, fond G 412, MUPM, Majetkoprávní, správní a hospodářské záležitosti 1874–1896, inv. č. 160, karton 123, kn. 5.

⁷⁵ Martina Straková, Jan II. z Liechtenštejna. Mecenáš Moravského průmyslového muzea v Brně, *Bulletin Moravské galerie v Brně* LXII, 2006, s. 141–148.

⁷⁶ Neznámý autor, Theodor Ritter von Offermann und die Wachsmann'sche Sammlung, *Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums* II, 1885, č. 40, s. 5.

⁷⁷ Johann Georg Schön, *Moravské průmyslové museum v Brně*, Brno 1878, nestránkováno. – Vznik, programové řešení a koncept muzea dokládají také archivní dokumenty, viz MZA, fond G 412, MUPM, Korespondence ředitelství muzea 1877–1878, inv. č. 74, karton 17, č. 1–172, fol. 325.

pokroků a nových technologií, ve zpracování materiálů, a dále z ukázek uměleckého a historického řemesla. Ve sbírkách muzea byly více zastoupeny renesanční umělecko-řemeslné předměty, jež měly představovat ideální inspiraci pro současné tvůrce. Vytváření sbírek doplňovaly další činnosti jako například pořádání výstav, vlastní muzejní knihovna nebo pravidelné přednášky. Podle Martiny Lehmannové byla návštěvnost muzea na počátku kolem dvaceti tisíc návštěvníků ročně, v osmdesátých letech už dvojnásobně více osob a po roce 1900 se držela návštěvnost na hranici 45–50 tisíc ročně.⁷⁸ Metodiku tvorby sbírek převzalo Moravské průmyslové muzeum právě po vídeňském vzoru z Rakouského muzea umění a průmyslu (*Österreichisches Museum Für Kunst und Industrie*), založeného o několik let dříve.⁷⁹ Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně (*Mährische Gewerbe Museum*) tvoří od roku 1961 součást Moravské galerie a disponuje cennou nábytkovou kolekcí, v průběhu konce 19. století rozšířenou zejména díky řediteli muzea, architektu a teoretikovi Augustu Prokopovi (1838–1915).⁸⁰ Zisk trojice předmětů z někdejší Makartovy sbírky spadá do jeho éry.

Nejpozoruhodnějším a zároveň nejvíce badatelsky zajímavým nábytkovým kusem je sekretář s klekátkem, jemuž bude věnována pozornost v následující kapitole, naproti tomu ostatní nábytkové kusy, zdaleka ne tak atraktivní a badatelsky komplikované, budou prezentovány mnohem stručněji.

⁷⁸ Martina Lehmannová, Moravské průmyslové muzeum/Mährisches Gewerbe Museum 1873–1919, in: Petr Tomášek (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011, s. 26–31, zvl. s. 29.

⁷⁹ Österreichisches Museum Für Kunst und Industrie bylo založeno 7. března 1863.

⁸⁰ Prokop byl ředitelem muzea v letech 1882–1892 a v letech 1892–1905 přednášek na technice ve Vídni.

5.1 Sekretář s klekátkem [Obr. 4]⁸¹

Daný nábytkový kus sestává ze sekretáře a nástavcové skříně s otevřenou střední částí ve spodním dílu. Sestává z pětiosého do stran široce rozevřeného spodního dílu a tříosého nástavce. Sekretář ve tvaru klekátko má nakoso představené čtvercové díly opatřené čtyřmi zásuvkami na protějších stranách. Na těchto dílech ční nahoře projmuté a zužující se podstavce na svícny. Oba díly spojuje dvojice konkávně a uprostřed konvexně vysunutých částí se čtyřmi zásuvkami na každé straně a čtyřmi rovnými zásuvkami uprostřed. Přejechod k hořejší části sekretáře zprostředkovává zešikmená deska, která je opatřena letopočtem 1731 provedeným technikou intarzie a doplněna erbem [Obr. 5]. Jedná se o barokní čtvrcený erb se středovým štítkem (bez určení tinktur – pouze světlá a tmavá pole). V prvním a čtvrtém poli se nachází dvouocasý lev ve skoku vlevo hledící, druhé a třetí pole je pětkrát dělené s kosmo položenou kotvou a třemi šesticípými hvězdami. Na středovém štítku vidíme vpravo hledícího pelikána krmícího mláďata svou krví. Středový štítek zdobí šlechtická koruna. Nad erbem na podušce se střapci se objevuje mitra a berla. Nástavec sekretáře rozčleňuje tři pole oddělená plasticky vystupujícími volutami, ve středním poli, zvýrazněném předsazením před ostatní plochu, je menší socha ze slonoviny – Panna Maria na zeměkouli s půlměsícem a hadem (Immaculata), sledovaná pohledy malých andílků a holubice Ducha svatého [Obr. 6]. Po stranách se nacházejí dvě miniatury malované technikou akvarelu. Vlevo se nachází světec v černé kutně, jemuž u nohou na oblaku sedí andílek třímající v levé ruce prasklý pohár a v pravici hada. Za zády světce se vznáší anděl

⁸¹ Rozměry: v. 170 cm, š. 173 cm, h. 86 cm; materiál: dřevo jedle, ořešáku, javoru, švestky, topolu, cín, tmel, mosaz; technika: dýchování, intarzie, marketerie, kování. Moravská galerie v Brně, podsbírka 17 – uměleckoprůmyslové práce, kolekce dřevo, nábytek a hračky, inv. č. U6164. – Sekretář obsahuje dva přípisy, jeden ve znění *Adalbert Schlemmer, Wien*, jenž je uveden uvnitř středního dílu, a druhý, provedený tužkou stejnou rukou na klekátku *Wien den 28. Juni 1870 / Wien den 12. 2. 1875*.

s berlou, naproti kterému se jeho druh pokouší zakrýt mrakem slunce včele.⁸² Tohoto světce lze identifikovat jako svatého Benedikta [Obr. 7]. A vpravo můžeme vidět světici v černém řeholním oděvu nesenou dvěma anděly, z nichž jeden ženu podpírá a druhý drží v levici berlu. Nad celým výjevem se vznáší Duch svatý v podobě bílé holubice. Světici lze ztotožnit se svatou Scholastikou [Obr. 8]. Sekretář zdobí velmi technicky náročná, geometricky řešená intarzie s proplétajícím se páskovým ornamentem, v kombinaci s mřížkovým dekorem a groteskovými ornamenty z cínu [Obr. 9–10].⁸³ Úchytky zásuvek a plastické kování kolem figurálních výjevů v nástavci je mosazné a zlacené.

Na základě formálně stylové analýzy by tedy podle Martiny Lehmannové mohl sekretář s klekátkem vzniknout kolem poloviny 18. století. Tuto tezi ale autorka zavrhuje kvůli dvojímu připsu, který podle ní řadí vznik sekretáře do sedmdesátých let 19. století, a jako pravděpodobného tvůrce díla určuje s ohledem na přepis Adalberta Schlemmera. Vyslovuje také hypotézu, že lze uvažovat o možnosti využití několika starších kusů, které autor spojil v jeden a doplnil. V tomto ohledu nelze s badatelkou souhlasit. Podle řady zásadních indicií se domnívám, že sekretář s klekátkem je barokní prací. Pro tuto hypotézu předložím argumenty na následujících řádcích.

Na počátku je nutno uvést, že podle nových informací nepatří intarzovaný erb na zešikmené psací desce rodině Jacobi d'Eckolm, jak uvedla Martina Lehmannová. Jedná se s největší pravděpodobností o benediktinský opatský erb, mohl by to být jen uměle vytvořený erb, zhotovený umělcem pro zadavatele jako dar nějakému církevnímu hodnostáři, opatovi, pouze s náboženskou

⁸² Anděl zakrývající slunce včele může být také odkazem k benediktinskému prostředí, je známo, že benediktini chovali v kláštorech včely, nejen pro med, ale i pro lepší úrodu plodin, které pěstovali. Přesný výklad této činnosti se doposud nepodařilo objasnit.

⁸³ Slovo intarzie pochází z lat. *intarsere* neboli vykládati. Více k technologii viz Petr Novák, *Intarzie, královna uměleckých nábytkových technik*, Most 2005.

symbolikou. Tento opat (nebo případně i dignitář nějaké kapituly, tedy čelní představitel kapituly, který měl právo nosit mitru) patrně nebyl šlechtického původu. Z dosavadního průzkumu se nepodařilo najít některou z figur erbu ve znaku kláštera či kapituly na našem území. Mohlo by se jednat i o území Uher, kde neměli tradici institucionálních erbů rozvinutou tak, jako například v Rakousku či v německých zemích.⁸⁴ Tato badatelská otázka zůstává prozatím otevřená.

Podle nejnovějšího průzkumu bylo nejprve optickou metodou zjištěno, že pro intarzie autor použil švartny ze dřeva ořechu, javoru, švestky a topolu (mořeného do odstínu zelené barvy).⁸⁵ Marketerie cínových ornamentů probíhala podle tvrzení restaurátora Moravské galerie Miroslava Kluky pravděpodobně do základního pole z kořenicové dýhy.⁸⁶ Toto tvrzení lze podle nových poznatků vyloučit – podle zprohýbání a rozpraskání základního tmavého pole, můžeme s jistotou říci, že se jedná o určitý druh černého tmelu, zatím blíže nespecifikovaného složení. Zaměříme-li se na samotné provedení cínových intarzií, je nutné říci, že jejich kvalita zdánlivě není příliš dobrá. Místy chybí jemné gravírování a finesy u jemných vegetabilních a zoomorfních motivů [Obr. 11], plasticita postav zvířat pomocí šrafování je částečně poškozena [Obr. 12]. Každé zvíře je ale jiné (nenajdeme ani jednu stejnou veverku, orlici nebo lva), to dokazuje ruční práci a směřuje to naše úvahy spíše do doby baroka.

⁸⁴ Za konzultaci a pomoc při objasnění původu erbu děkuji především řediteli Státního okresního archivu Brno-venkov se sídlem v Rajhradě magistru Ivo Durecovi a řediteli Zemského archivu v Opavě doktoru Karlu Müllerovi.

⁸⁵ Švartna = tenká dřevěná řezaná lamela zpravidla o tloušťce kolem 4–5 mm.

⁸⁶ Restaurátorská zpráva ověřující tuto skutečnost není k dispozici, informace mi byla sdělena ústně pracovníky Moravské galerie. – Podle Martiny Lehmannové byly cínové ornamenty vsazeny do černé masy, viz Straková, Hans Makart (pozn. 17), s. 85. – Kořenicová dýha vzniká opracováním oddenkové části kmene (tj. místo mezi kmenem a kořeny). Její rozmanitá kresba je výsledkem vrůstání letokruhů kořenů do spodní kmenové části. K charakteristickým znakům kořenicové dýhy je i vlnitý lesk. Kořenicovou dýhu lze získat z jakékoliv dřeviny, nejčastěji se ale zpracovává kořenice ořešáku, jasanu, javoru, topolu a břízy.

Na precizní řemeslné zpracování ukazují dýhované intarzie, jejich vzhled a forma je také spíše barokní.⁸⁷

Použitý materiál na hranách sekretáře je opět zmíněná ořechová švartna – tedy hrany jsou odýhované (jeden ze znaků pro výrobu barokních nábytkových kusů) a není zde naklížena lišta z masivního materiálu, která by byla vyfrézována do požadovaného profilu, což je typickým znakem pro nábytkovou tvorbu 19. století. Dalším faktem, jenž potvrzuje výrobu sekretáře v jedné době, je zjištění stejných švarten na všech dílech sekretáře, dobře je to vidět na příkladu intarzovaných švestkových pásků – dřevo má totožnou kresbu, je jisté, že byl použit jeden kus dřeva švestky pro výrobu těchto pásků [Obr. 13]. Kresby jednotlivých dřevin navazují i u ostatních použitých dýh v intarziích v různých částech sekretáře. Nalezení této shody, použití identických materiálů, vyvrací hypotézu Martiny Lehmannové, že sekretář mohl být vyroben z několika různých částí a doplněn. Při bližším prohlédnutí zadní strany sekretáře vidíme drobné žlábký ve směru probíhajících letokruhů [Obr. 14]. Jedná se o stopy po ručním opracování dřeva hoblíkem uběrákem, což je specifickým znakem pro barokní nábytek. Pro výrobu korpusu bylo podle optického průzkumu použito jehličnaté dřevo, pravděpodobně smrk nebo jedle. Podrobně byl také prohlédnut vnitřek korpusu sekretáře, který odhalil pozůstatky – zádlaby – po zámkovém mechanismu po celé výšce střední části s menšími zásuvkami [Obr. 15].⁸⁸ Pozůstatek po těchto zámcích, které byly pravděpodobně odstraněny nešetrným zásahem v 19. století, můžeme vidět i na bocích zásuvek v podobě podélných zádlabů [Obr. 16]. Průzkum zásuvek odhalil také konstrukční spojení jednotlivých dílů zásuvek na drobné ozuby a dno zásuvek připevněné k bočním částem pomocí

⁸⁷ Novák (pozn. 72), s. 14–29.

⁸⁸ Zámkové mechanismy, které umožňovaly uzamknout všechny zásuvky najednou, jsou typické pro barokní komody, skříně, psací stoly ad.

dřevěných hřebů – i toto je obvyklé pro barokní nábytkářství. Nadto není příliš pravděpodobné, že by si Hans Makart nebo někdo jiný v sedmdesátých letech 19. století nechal vyrobit tak výstřední kus napodobující čistě barokní nábytkářství, když dobové tendence ovládaly spíše historizující prvky a odlišné zpracování dřeva v nábytkářství, zapříčiněné novými trendy a také začínající průmyslovou produkcí.

Sekretář obsahuje dva přípisy, jeden ve znění *Adalbert Schlemmer, Wien*, jenž je uveden uvnitř středního dílu [Obr. 17], a druhý, provedený tužkou stejnou rukou na klekátku *Wien den 28. Juni 1870 / Wien den 12. 2. 1875* [Obr. 18]. Oba patrně odkazují k realizátorovi oprav, provedených během 19. století, patrně těsně před získáním předmětu Hansem Makartem, resp. byl to Makart, jenž si po získání předmětu práci u tohoto vídeňského řemeslníka objednal.⁸⁹ Můžeme připomenout alespoň jednu analogii takto značeného nábytku: jde o barokní skříň hamburského typu tzv. Schapp ze zámku Vizovice [Obr. 19], která byla někdy v průběhu 19. století velmi nešetrně celá restaurována a druhotně opatřena hnědým lazurním nátěrem.⁹⁰ Na dně spodní zásuvky nalezneme nalepený papírový štítek [Obr. 20], na němž je velmi špatně čitelný přípis se jménem *Richard Muller (Mittner?)* apod., dále lístek obsahuje nápis *WIEN* a písmena *N* a *L*.⁹¹

⁸⁹ Šlo o běžnou praxi umělců a řemeslníků označit realizované dílo na rubové straně podpisem a datem, případně i místem, kde ke vzniku či obnově díla došlo. – Osobnost Adalberta Schlemmera dosud nebyla identifikována, vídeňský adresář pro léta 1870–1875 uvádí mezi stolaři pouze Josefa a Dominika Schlemmera, viz Adolph Lehmann, *Allgemeines Adreß-Buch und Geschäft-Handbuch* 9, Wien 1871, s. 661.

⁹⁰ Jedná se o barokní skříň tzv. Schapp. Konstrukce skříňe je z jehličnatého dřeva, nosné pohledové prvky z ořechového masivu. Konstrukce celého kusu nábytku je volně rozebíratelná, mohutná římsa je osazena pouze na pera na horním okraji bočnic, ty tvoří s dveřmi jeden celek. Zádová část a sokl jsou rovněž rozebíratelné. Řezané prvky jsou z lipového dřeva. Původní umístění na zámku Napajedla, nyní ve svozu umístěna na zámku Vizovice, vznik kolem roku 1700, viz Ludvík Losos, *Historický nábytek, konstrukce, údržba, restaurování*, Praha 2013, s. 75.

⁹¹ Za poskytnutí této informace a věcnou konzultaci děkuji Zdenkovi Holému.

Přestože byl proveden rozsáhlý archivní průzkum ve vídeňském *Wiener Stadt- & Landesarchiv*, nepodařilo se prokázat přesné datum nákupu sekretáře s klekátkem Hansem Makartem, ani platbu za jeho restaurování.⁹² V jednotlivých písemnostech zmiňujících nákupy nábytku a platby za jeho restaurování nejsou nábytkové kusy blíže specifikovány. Písemnosti vždy uvádí pouze termíny *Möbel* nebo *Schreibschrank*, z tohoto důvodu je tedy obtížné určit, který kus by mohl představovat sekretář zakoupený po Makartově smrti Moravským průmyslovým muzeem.

Další část průzkumu sekretáře probíhala pomocí analýzy v ultrafialovém světle (dále UV). Byly zjištěny nové poznatky, jež mohou napomoci k rozkrytí této problematiky. V ultrafialovém světle bylo pod odpadnutou dýhou, která zakrývala konstrukční spoj ozuby, patrné lepidlo použité pro spojení korpusu. Bílá luminiscence napovídá, že se pravděpodobně jedná o kožní nebo kostní klíž, který se běžně používal [Obr. 21]. Luminiscence povrchové úpravy pevných částí sekretáře pod ultrafialovým světlem vyzařuje žlutošedo-bílou barvu [Obr. 22], a některé hrany sekretáře jsou svou barevností více do zelena, podle předběžného odhadu se může jednat o olejovovoskovou směs, kdy pod UV světlem můžeme vidět její zbytky. Barokní povrchové úpravy bývaly složením spíše směs několika druhů vosků a olejů s příměsí dalších látek. Pro možnost porovnání luminiscence jednotlivých látek pod ultrafialovým světlem uvádím orientační referenční tabulku [Obr. 23–24].⁹³ Pozoruhodné je, že na většině čelních stran zásuvek můžeme vidět výraznou oranžovou luminiscenci, ta může indikovat pravděpodobné užití šelakové politury, která je na nábytku běžná až v 19. století [Obr. 25–26]. K přesnému určení složení povrchové úpravy by mohla

⁹² Viz *Wiener Stadt- & Landesarchiv*, H. A. – Akten – Persönlichkeiten Hans Makart, *Verlassenschaftsabhandlung* Teil 1 und 2, A1: M3, fol. 1–886.

⁹³ Za poskytnutí orientační referenční tabulky děkuji kolegovi Radkovi Klabalovi.

posloužit analýza vzorků povrchové úpravy pomocí infračervené spektroskopie, jež se dosud nepodařila zajistit. Domnívám se, že jedná o druhotnou úpravu či restaurování. Tak pravděpodobně došlo i k poškození cínových intarzií, jež bylo zmíněno výše. Cín při kontaktu se vzduchem za nějaký čas začne oxidovat, tmavne, není estetický. Podle mého názoru došlo v 19. století k velmi nešetrnému restaurování a cínové marketerie byly přebroušeny hrubým brusným papírem, aby se odstranila oxidace. V plochách cínu jsou stále patrné stopy (vrypy) po broušení [Obr. 27], tím také pravděpodobně došlo ke ztrátě fines a jemného gravírování marketerie, ta proto teď působí jako velmi ledabyle vytvořená a odvádí naši pozornost od barokního provedení. Po takovém zásahu bylo třeba čela zásuvek znovu ošetřit povrchovou úpravou běžnou pro 19. století – šelakovou politurou.

Otázky vyvolává také menší soška Panny Marie, dosud uváděná jako slonovinová. Při použití makroskopické analýzy v ultrafialovém světle se luminiscence menší sochy jevila jako zářivě bílá barva s nádechem modré, což by mohlo indikovat slonovinu. Při podrobném prohlédnutí ve viditelném světle byla ale barva materiálu čistě bílá, bez zažloutnutí a při použití lupy nebyly nalezeny Schregerovy linie.⁹⁴ Podle provedených průzkumů se naskýtá otázka, zda byla k výrobě menší sochy Panny Marie použita opravdu slonovina, protože nová zjištění by mohla naznačovat použití jiného materiálu, v úvahu připadá kost (ačkoli ta je vzhledem k velikosti a objemu sochy nepravděpodobná) nebo galalit, který by měl mít luminiscenci s ohledem na bílkovinné složení spíše jasně modrou.⁹⁵ Pro potvrzení či vyvrácení materiálu slonoviny a tedy určení časového zařazení

⁹⁴ Slonovina má velmi specifickou texturu a barvu, je hladká a zářivá, k tomu mívá mírný nažloutlý nádech. Na slonovině jsou linie (mnohem lépe patrné pod lupou) a to rovnoběžné a s drobnými nepravidelnostmi – po celé délce výrobku. Kolmo na ně jsou pak tzv. Schregerovy linie (tvar „V“ nebo okolo předmětu).

⁹⁵ Galalit je tvrdý, ve vodě nerozpustný, syntetický plast vyrobený pomocí reakce kaseinu a formaldehydu. Jeho název vznikl z řeckých slov *gala* – mléko a *lithos* – kámen. Vyvinut a patentován byl v roce 1899 v Německu.

sochy by bylo nutné použít další průzkumové metody jako je například mikroskopická analýza nebo infračervená spektroskopie. Tato badatelská otázka zůstává prozatím nezodpovězena.

Jako poslední proběhl nově zadaný neinvazivní dendrochronologický průzkum, který se uskutečnil ve spolupráci s předním českým odborníkem na tuto problematiku, inženýrem Josefem Kynclem.⁹⁶ Výstupem tohoto průzkumu je výzkumná zpráva, která je uvedena v práci jako tištěná příloha [Příl. 1].⁹⁷ Analýza se uskutečnila pomocí digitální fotografie letokruhové řady [Obr. 28], pro zpracování dat bylo použito standardních metod chronologie šířek letokruhů. Podle nově zjištěných informací z dendrochronologického průzkumu lze s naprostou jistotou říci, že k výrobě korpusu sekretáře s klekátkem bylo použito dřevo jedle (a to nejen kvůli letokruhové shodě, ale také proto, že ve dřevě nebyly při mikroskopickém zvětšení nalezeny pryskyřičné kanálky, které jedle jako jediná z jehličnanů nemá).⁹⁸ *„Z vysokého rozptylu datací posledního zjištěného letokruhu lze usoudit, že zdrojem byly velmi staré jedle. Posledním zjištěným letokruhem je letokruh 1683. Nejvyšší hodnota afinity ve všech parametrech byla dosažena vůči chronologii jedle ČR.“*⁹⁹

Jako velmi unikátní se jeví také fakt, že se podařilo určit provenienci dřeviny. Josef Kyncl předpokládá, že se na konci 17. a na počátku 18. století jehličnaté dřevo používané k výrobě korpusů na větší vzdálenosti nepřevážovalo, a proto pokládá za

⁹⁶ Realizace dendrologického průzkumu byla umožněna díky projektu specifického vysokoškolského výzkumu Univerzity Palackého v Olomouci č. IGA_FF_2018_016 „Tvůrce, dílo, objednavatel – dynamický faktor ve výtvarném umění.“ – Více o metodě dendrochronologického průzkumu viz Josef Kyncl, *Letokruhy jako kalendář i záznamník. Zajímavosti z dendrochronologie*, Praha 2017.

⁹⁷ Idem, *Výzkumná zpráva č. 750-27/18 o dendrochronologickém rozboru sekretáře s klekátkem z inventáře Moravské galerie v Brně, inv. č. U 6164*, Brno 2018, nestránkováno.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

pravděpodobný region zdroje dřeva i výroby sekretáře s klekátkem území Čech nebo Moravy.¹⁰⁰

S ohledem na nekompletní letokruhovou řadu, je podle Josefa Kyncla možné, že strom byl pokácen ještě o patnáct až maximálně dvacet let později, tedy přibližně kolem roku 1700, ale ne později. S ohledem na technologické možnosti výroby z vysušeného dřeva předpokládám, na základě zjištěných informací a se zřetelem na poznatky z optického průzkumu použitých dřív, technologií, ornamentů a na celkovou jednotnost předpokládám, že sekretář s klekátkem byl vyroben v první třetině 18. století.

Zjištěním proveniencí dřeviny pomocí neinvazivního dendrochronologického průzkumu se také domnívám, že byl sekretář vyroben na území Čech nebo Moravy. Klíčovou informací pro zjištění kdo a pro koho sekretář objednal, zůstává zmíněný erb. K osobě objednavatele nebo obdarovaného se podle mého názoru váže také intarzovaný letopočet 1731. Tato badatelská otázka zůstává prozatím neobjasněna.

5.2 Křeslo [Obr. 29]¹⁰¹

Jedná se o křeslo čalouněné červeným sametem, jež z části překrývá šedobílý, zlatem a stříbrem vyšíváný ozdobný hedvábný pás. Područky a podnoží jsou esovitě prohnuté, na obou stranách zakončené volutami a bohatě zdobené řezbou a zlacením. Formálně je inspirováno francouzským pozdním barokem ve stylu Ludvíka XIV., jeho křivky jsou trochu ladnější a uvolněnější.¹⁰² Časově je Martinou

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Rozměry: v. 110 cm, š. 68 cm, h. 73 cm; materiál: dřevo, textil; technika: zlacení, čalounění. Moravská galerie v Brně, podsběrka 17 – uměleckoprůmyslové práce, kolekce dřevo, nábytek a hračky, inv. č. U 6166.

¹⁰² Viz Dlabal (pozn. 27), s. 103–112.

Lehmannovou zařazeno do první čtvrtiny 18. století, čemuž odpovídá i použitá textilie a její ornament.¹⁰³ Toto tvrzení nevyvolává rozpory a lze k němu přistupovat souhlasně. Přesné datum zakoupení křesla Hansem Makartem se i přes archivní průzkum nepodařilo určit, vlastnil několik podobných křesel, která v archivních dokumentech nejsou specifikována.¹⁰⁴

5.3 Přízdní stolek [Obr. 30]¹⁰⁵

Stolovou desku konkávně a konvexně prolnutého tvaru zdobí bohaté intarzie z různých materiálů – ovocných dřevin v kombinaci se zinkovým plechem a kostí, vytvářejí rostlinné i figurální náměty. Hlavním výjevem umístěným ve středu desky je arabeska s ptáčkem ve tmavém poli, v elipsovité kartuši obklopená rozpínajícími se květy [Obr. 31]. Kartuši lemuje pásková intarzie, která prochází podél celého obvodu stolové desky a v lalokovitých rozích je kapkovitě zakončena. Vedle ústředního motivu se napravo i nalevo nachází ještě dva totožné výjevy v tmavých polích. Jedná se o mužskou postavu držící nad hlavou žardiniéru s květinami. Celý výjev obklopují opět rozpínající se květy [Obr. 32]. Detaily kapkovitého zakončení páskové intarzie ze zinkového plechu podle Martiny Lehmannové naznačují, že intarzie vznikla v 19. století.¹⁰⁶ Velmi složitě řezbovaná a zlacená (jedná se o nepravé zlacení, pravděpodobně pomocí bronzového prášku) přední část podnože připomíná nábytkářství druhé čtvrtiny 18. století ve střední Evropě. Není konzolová, ale

¹⁰³ Straková, Hans Makart (pozn. 17), s. 85.

¹⁰⁴ Wiener Stadt- & Landesarchiv, H. A. – Akten – Persönlichkeiten Hans Makart, Verlassenschaftsabhandlung Teil 1 und 2, A1: M3, fol. 1–886.

¹⁰⁵ Rozměry: v. 85 cm, š. 140 cm, h. 68 cm; materiál: dřevo lípy, ořešáku, hrušky, tis, cín, mosaz, rohovina; technika: dýhování, intarzie, marketerie. Moravská galerie v Brně, podsíbirka 17 – uměleckoprůmyslové práce, kolekce dřevo, nábytek a hračky, inv. č. U 6168.

¹⁰⁶ Straková, Hans Makart (pozn. 17), s. 84.

naopak striktně vertikální, přesto díky prohnutému tvaru nohou působí odlehčeně. Zadní část je oproti tomu provedena formálně velmi odlišně, bez řezby, jednoduše a téměř nezdobně. Zadní nohy jsou dokonce soustružené, podle badatelky tedy není pochyb, že vznikla tato část později, jen jako konstrukční doplněk. A s tímto tvrzením lze souhlasit. Otázkou zůstává, jestli stolec nechal po jeho koupi opravit sám Hans Makart, nebo jestli opravu zařídil starožitník ještě před prodejem, tuto informaci se zatím nepodařilo zjistit. Je známo, že Hans Makart měl zájem především o funkční předměty, proto byl pravděpodobně stolec doplněn o podnož a byly provedeny i další úpravy. V archivních dokumentech se ale nepodařilo vyhledat více informací k termínu nákupu či restaurování, které by zadával sám Hans Makart.¹⁰⁷ Stolec prošel v restaurátorském oddělení Moravské galerie rozsáhlým záchranným restaurováním v roce 2005, o jehož postupu nás informuje text Martiny Lehmannové.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Viz Wiener Stadt- & Landesarchiv, H. A. – Akten – Persönlichkeiten Hans Makart, Verlassenschaftsabhandlung Teil 1 und 2, A1: M3, fol. 1–886.

¹⁰⁸ Viz Straková, Přízvední stolec (pozn. 22).

6 Filozoficko estetické zamyšlení nad pojmy spjaté s nábytkářstvím 19. století

Po dlouhý čas v historii bylo k výrobě velkého množství předmětů používáno právě **řemeslo**, které je způsobem potřebným, ale i nutným. Ekonomicky je řemeslo právním i hospodářským celkem zaměřující se na výrobu předmětů různých podob v odlišných kulturních částech, vyrábějícím pro trh i zákazníka. Obchod ovládá a má i prostředky proti konkurenčním výrobkům a jejich zhotovitelům. Řemeslo vyrábí z vlastních surovin, s nízkými prostředky a limitovaným množstvím pracovníků. Mistr řemeslník se sám podílí na dílenských pracích, je tvůrcem, pořadatelem, obchodníkem, technikem, vynálezcem. Nákup a prodej zajišťuje sám. Je tedy psychicky i fyzicky aktivní v dílně a zároveň je organizován v cechu. Tato práce vyžadovala rozsáhlé schopnosti, inteligenci a v neposlední řadě znalost výrobních postupů, technologií a technik, a dokonce i v příbuzných oborech, vhodných pro novou výrobu. Z této potřeby vychází speciální zaměření dílen i cechů a značný standard a profesionalita vykonávané práce. Řemeslník si neustále s rozvojem a zdokonalováním technik, technologií a mistrovských procesů zušlechťoval své schopnosti i s ohledem na zahraniční produkci. Postupně a bezprostředně nabíral znalosti. Nejde o problém pouze estetický, že jediným problémem je zručnost a výtvarnost. Kontinuita tvaru se drží po dlouhou dobu a týká se i dekoru. Vzniká uspokojivý prostor pro propracovávání tvarů na kmenové a paralelní. Je to práce, která dotváří tvary v přírodních vlivech a materiálech. Proto výtvarné cítění nevybočuje z prostředí kontaktu s přírodou, přírodními silami a živly. Vzniklé předměty v sobě obsahují tuto jedinečnou energii a atmosféru všech spojených prvků

(technologického, materiálového, dekorativního i prvku duševní jednoty).

Jistá forma řemeslné výroby byla i manufaktura, dělená profesemi a potřebnými úkony, to ale mohlo fungovat pouze při duševní i pracovní jednotě. Úroveň řemesla určuje odbornost a duchovní jednota jednotlivých pracovních úkonů. Pracovníci se vzájemně doplňují a odborností jsou na sebe vázání. Výtvarný standard je udržován řemeslnou odborností a částečně i výtvarnou invencí. Vytváří se lokality vyhlášených dílen s originální tradicí, což dává podněty k rozvoji nových nadaných lidí, kteří jsou ale zároveň také omezováni určitými dílenskými konvencemi. Důležitým faktem je, že předmět je vyráběn pozvolna a ve stejné lokalitě. Odborník musí znát všechna specifika od počátku výrobního procesu až po finální produkt. Výtvarný projev se často neodvrací od lokálních a místních tradic, materiálu i techniky a technologie. Zboží se vyrábí spíše na sklad než na objednávku, z toho vyplývá znalost konečných produktů veřejností. V dílnách a hutích se odrážela jedinečná kultura života a kulturní společnosti. Výrobky vznikají kolektivní prací v manufakturách a tak jsou také hodnoceny. Postupem vývoje dochází ke specializacím jednotlivých úkonů a špičkoví řemeslníci dbají na kvalitu provedení bez vlastní tvůrčí iniciativy. Toto dokonalé zpracování se pak jeví jako estetický prvek, který uchovává vzory i celý předmět před druhořadostí, ale ne už před nedostatkem původnosti.¹⁰⁹ Kopírování původních prací vede k drobným změnám či zlepšením a může tak znamenat nový projev. Jedinci – řemeslníci s vyššími uměleckými nároky – se odtrhávají od přímého vztahu k hutím a vytváří výjimečná díla na zakázku. Jiní naopak nemají tak vysoké ambice a jejich tvorba zůstává v mezích lidového charakteru, bez vyšších cílů či požadavků na výsledek.

¹⁰⁹ Dušan Šindelář, *Estetika užité tvorby*, Praha 1978, s. 75.

Společenský úkol řemesla se výrazně mění s nastupující průmyslovou výrobou. Hutě využívají k usnadnění práce mechanizaci, což ale přináší i zánik náročnější specializované výroby.

Do popředí se dostává výtvarnost, které se věnují umělci a stává se i součástí školské umělecké výchovy. Dobře je to vidět i na příkladu samotného Hanse Makarta, jak využíval svou fantazii a výtvarnost nejen ve svých malířských a designérských pracích. Výroba v továrnách mění program hutí, které stále vyráběly stále předměty pro továrny prodělečné a v prostředí továren nevyrobitelné. Zde má řemeslo význam vytvářecí a zdokonalující a nabývá na specifičnosti. Výrobek zhotovený řemeslně je vnímán jako výjimečný a je rovněž určen i pro mimořádné příležitosti. Je tak vytlačován z běžných úkolů a je mu přidělováno místo na zvláštním trhu. Řemeslo má tedy kvalitu estetickou díky práci se surovinou a materiálem, ale i díky výrazové formě. Tato činnost rozlišuje pracovní úkony a tvůrčí typy. Význam řemesla zůstal stabilní. Stalo se primárním a původním nenahraditelným způsobem tvoření, výrazem jasného podílu myšlenky a citu a fyzické práce s hmotou. Řemeslo je významné při vytváření návrhů či modelů, které slouží k nápodobě, má tedy kromě tvůrčí funkce i funkci metodickou.

Změna dobového vkusu a částečné vyčerpání továrenským zbožím a průmyslovou, unifikovanou a často i méně kvalitní výrobou, mohlo v širším měřítku vést k větší produkci právě řemeslných produktů. Přeplněnost trhu, sociologické rozdělení konzumentů i jejich generační obměny, stoupající úroveň žití i kulturní požadavky – to vše mohlo přispět k většímu tlaku na řemeslnou výrobu. Proměny vyráběných typů v historii nám mohou ukázat, že je řemeslo trvalou formou výroby, je i původní, pružné a jedinečně invenční. Toto zjištění je zásadní. Filozofické hledisko říká, že se řemeslo stalo symbolem trvání lidské podstaty, jež se vyvinula z práce ruky

řízené myšlenkou a citem. „*Ruka je citlivým nástrojem nitra, a jestliže by měla zůstat zanedbána, ztratilo by se z našeho světa nejen mnoho půvabu, ale mohlo by to znamenat i vážné narušení rovnováhy našich vnitřních sil. Neboť my se potřebujeme vyjadřovat navenek přímo, ne jen odtažitě prostřednictvím stroje.*“¹¹⁰

V 19. století se s úpadkem všeobecné kultury z obyčejného řemesla přirozeně vyvinulo **umělecké řemeslo**. Tato skutečnost je výsledkem nastupující průmyslu. Chudším vrstvám je nabídnut tovární výrobek pouze napodobující výtvarnou hodnotu a bohatším lidem je předložen řemeslný výrobek s přepychovou, avšak často lživou uměleckou kvalitou. Umělecké řemeslo je ve svém významu tvořivé. Základem je přesnost, preciznost a úcta k materiálu a úsilí ruky. Postup výroby reflektuje určený nebo původní koncept, ale zvláště ke konci 19. století vznikají výrazné neshody mezi uměleckostí zastoupenou ornamentem a funkčností předmětů. I přes tyto problémy to ale byla po řemeslné stránce stále kvalitní práce. Řemeslo ví o své nedostižnosti podtržené mistrovským provedením a dává větší důraz na osobitost a osobnost samotného mistra řemeslníka, ale mnohdy jen zkvalitňuje tradici a přidává k ní nové obměny a náročnější provedení. Taková práce v kombinaci s tradičními metodami je příznačná pro umělecké jedince, kteří jsou perfektními řemeslníky. Umělci participují na výrobě variant, vzorů, někdy je umělec sám zdatným řemeslníkem, který se podílí na výsledné realizaci předmětů, pokud nezůstává u počátečních nákresů a plánů. Někdy sám řemeslník tvoří nové druhy.

Existuje několik druhů uměleckých řemeslníků, prvním z nich je umělec-řemeslník, jenž transformuje vlastní uměleckou představu do materiálu. Výsledkem je celistvost rukopisu a neklamnost uměleckého vyjádření. Tato tvorba v materiálu může ovlivnit i onu

¹¹⁰ Ibidem, cit. s. 77.

uměleckou představu, například i neočekávaným defektem základní suroviny. Dalším druhem je umělecký návrh kopírovaný řemeslníkem s relativní přesností výroby, ekvivalentní k původnímu vzoru. Je běžnou věcí, že řemeslník je sám velmi tvůrčí a řemeslnou dovednost zvyšuje, ale zůstává věrný základnímu materiálu. Posledním typem je řemeslné dotváření, tedy umělecký řemeslník celek vytváří, dokončuje, opakuje a provádí.

Umělecké řemeslo je jednou z disciplín, které si zachovaly vlastní poměrně vysokou hodnotu a kvalitu. Neredukuje se výlučně na jeden skvost, ale produkuje řady nebo jedinečné variace. Kvalita uměleckého řemesla neklesá také díky náročnému zákazníkovi a jeho požadavkům, což zachovává řemeslu konstantní a vcelku vysokou normu. Je také jedinečnější oproti jinému odvětví tvorby a tím zaměřené na určité okruhy zákazníků. Převážně se jedná o pozornost střední třídy s jistou úrovní estetické náročnosti a touhou po stálejším a civilizovanějším pěkném životě.¹¹¹ Uměleckořemeslný předmět je svou originalitou a jedinečností určen funkčně jako vzpomínkový, slavnostní nebo dárkový, zkrášluje domov. Na tomto místě můžeme opět vzpomenout Hanse Makarta a jeho sběratelský zájem, nejen o různé předměty z užitého umění, ale také o nábytek z dob minulých, především to byly italské renesanční práce a částečně i barokní. Tyto předměty Makart umísťoval do svého atelieru jako solitérní kusy bez ohledu na jejich původní funkci, dal jim nové využití, transformoval je ke své potřebě a do značné míry je používal jako jistou formu reprezentace. Kombinace umění a řemesla je významná z jednoho důvodu – umění potřebuje řemeslný základ a řemeslo naopak vysvětlování pomocí uměleckých intencí. Řemeslo je neustálá úprava forem, jakosti, estetické hodnoty a senzitivního přístupu k materiálu, uchovává naše tradice a zušlechťuje zručnost

¹¹¹ Ibidem, s. 79.

a myšlení. Je to tradice národní tvorby, jeho nedostatek negativně ovlivňuje lidské smýšlení, civilizaci i samotnou výrobu. Pomocí řemesla se člověk jako jedinec navrácí ke svému osobitému já.

Důležité je na tomto místě zmínit také **individuální ateliérovou tvorbu**, která je vytvářena zcela samostatně a vyzdvihuje osobité umělecké pojetí, může dotvářet interiéry či oblečení. Význam zde má rozmyšlení originálního výtvarného pojetí v kombinaci s přesvědčivostí, zajímavostí, jehož cenu určuje neobvyklost a svéráznost, takový předmět musí obstát jako klenot, solitér. Díky libovolné výtvarné invenci takto můžou pracovat i lidé, kterým se nedostalo příliš velké znalosti v materiálu a postupu výroby, protože jim to dovolí mnohem více zapojit fantazii a vnést nové elementy do celé tvorby. Tak mohou umělci experimentovat a také konfrontovat své postupy s prací svých současníků, reflektovat nové podněty v tvorbě. Sám Makart hojně experimentoval, absolvoval velké množství zahraničních cest, odkud čerpal podněty pro své malby a na svých cestách také nakupoval různé předměty, v nichž nacházel zalíbení. Tyto předměty pak často umísťoval do kompozic svých maleb, nebo z nich vytvářel zátiší pro své tvůrčí fotografie. Žádoucí jsou v té době osobitá díla a důraz je kladen také na uměleckou hodnotu originálu. V této fázi se nejčastěji zrcadlí reakce na společenskou změnu vkusu a výtvarného stanoviska. Oproti uměleckému řemeslu poskytuje ateliérová tvorba jedinci větší nezávislost a svobodu ve vyjadřování, naproti tomu ale více závisí na tvorbě v aktuální výtvarné scéně.

Dalším pojmem v pořadí, na který zaměříme pozornost, je **výroba mechanická**. Průmyslová výroba si vydobývá místo v dílnách i hutích jako partikulární zkvalitňování pracovních operací, ale také jako nezbytnost vystřídat lidskou práci a potřeba ubývajících surovin. Tato situace dala v 19. století vzniknout mechanickým

podpurným strojům, generátorům ad. Základem zůstává i nadále řemeslná výroba, kterou se průmysl snažil spojit s mechanickou. Do této problematiky zasahovaly i dobové a vkusové argumenty. Hlavní změna nastala v uspořádání. Stroje už neobsluhovali umělečtí řemeslníci, ale spíše dělníci a technici, kteří dbají na požadovaná pravidla, jež řemeslníci spíše stále dotvářeli a zpestřovali. Předchozí dílenskou praxi vystřídala centrálně organizovaná výroba rozdělená na rozfázování dílčích operací. Díky tomu došlo k úplnému využívání strojů, které materiály přetvořili do užitkového artiklu, hromadného výrobku obecně používanému a cenově dosažitelnému.¹¹² V této fázi také přestal být jedinou hodnotovou důležitostí dekor a do popředí se dostal tvar a materiál. V mechanické výrobě se ale naráželo na několik problémů. Jednak na nízkou cenu a hromadnost výrobků, které nezajišťují kvalitu ani estetické hodnoty, ale stávají se pouhým nástrojem ke zvyšování zisku. Druhým diskutovaným momentem je sám stroj a jeho chápání. Je to pomůcka obohacující materiál, může být prostředkem tvorby či spoluautorem předmětů, obzvláště v porovnání s řemeslem? Po zamyšlení nad těmito otázkami se centrem stal návrh a prototyp, který je následně kopírován – musí být souhrnný a během procesu výroby neměnný. Návrh tedy zaručuje jednotu výrobků a zhodnocení se skrývá v preciznosti nápodoby a jejím počtu. Platí zde pravidlo, čím jednodušší je proces výroby, tím lepší je výrobek pro obchody zákazníky. Takto na začátku fungovala například továrna Michaela Thoneta na výrobu ohýbaného nábytku z bukového dřeva.

Ustanovila se speciální oblast mechanické výroby, jejíž specifikum spočívá v tom, že je množstevní indikátor upravován sklonem k výrobě malých sérií, což způsobuje možnost pojímat osobitý výraz konceptu, a také počítá s pozdějším dotvářením

¹¹² Ibidem, s. 81.

předmětu. Významný úspěch této tvorby se zakládá na faktu, že v nevelkých sériích poskytuje kvalitní produkty, které jsou navíc samostatně nápadné a oceňované.

Posledním zmíněným pojmem bude **automatická výroba**, jež tvoří druhou část masové produkce a její význam je opodstatněný pouze tehdy, je-li velkosériová, aby se ekonomicky vyplácela. Je tedy založena hodně na průzkumech psychologie a sociologie trhu, cenové politiky a podobných faktorech.¹¹³ Automatická výroba počítá s obrovskými vstupními výdaji a velkou náročností uvedení nového procesu výroby, aby její produkty pak mohly být levné. Naskýtá se otázka, do jaké míry je předurčena ekonomicko-technologickými faktory a do jaké míry reflektuje otázky estetické. Estetika je právě tím pojmem, který může uspišit vývoj a potřebu. Pokud se automatická výroba stane producentem jedinečného tvarosloví, aby upoutala zákazníky nejen nízkou cenou, změní se i její povaha. Jestliže se tak stane a využije tvarosloví dobového stylu, najde si estetiku vnějším způsobem. Jedním z dalších problémů automatické výroby je používání prověřených všestranných tvarů, aby nedocházelo k morálnímu opotřebení produktů. Automatická výroba je triumfem nad namáhavou ruční prací, vyžaduje ovšem čínorodý přístup průmyslového návrháře. Na tomto místě si znovu připomeňme firmu *Thonet*, od roku 1853 přejmenovanou na *Gebrüder Thonet*, jejíž první továrny byly založeny v Koryčanech (1856) a v Bystřici pod Hostýnem (1861). Zájem o jejich židle byl obrovský, firma jich produkovala miliony kusů do celého světa. Dekorativnost v tomto případě vyvstává z postupu práce a není vyjádřením estetiky jednotlivosti, ale spíše tím, co lze nazvat řádem dokonalosti v opakování.¹¹⁴ Význam řemesla se jeví z dalšího úhlu pohledu,

¹¹³ Ibidem, s. 82.

¹¹⁴ Ibidem, s. 84.

jakožto ucelenost prostředků a cílů. „Každá výroba je vázána vlastní typologií i estetickými požadavky a je zapotřebí ji chápat skrze životní potřeby nastupující nové doby a zvyklosti společnosti, změny vědomé tvorby životního slohu a tvorby životního prostředí.“¹¹⁵

¹¹⁵ Ibidem, cit. s. 85.

7 Závěr – Situace v nábytkářství v druhé polovině 19. století, význam a docenění Makartových kusů

Silnému vlivu historismu podléhal v druhé polovině 19. století celý svět. Mohlo by se zdát, že nebylo snahou vytvořit nový styl, který by definoval tehdejší společnost. Vysvětlení se nabízí ve smýšlení architektů a designerů nábytku, že slohový vývoj je ukončený a nové tvary se pravděpodobně nemohou rozvinout, a to i přesto, že tvarosloví, formy, dekorativní prostředky a ornamentální prvky vzniklé z předchozích architektonických a nábytkových slohů poskytovaly široké možnosti nápodoby a inspirace. Nábytkáři tedy využívali spíše retrospektivu než formování zcela nového stylu, odlišného od těch přechodných. Na tyto skutečnosti měl vliv také fakt, že měšťanské vrstvy spatřovaly v symbolech minulosti potvrzení svého postavení. Jejich cílem bylo napodobovat šlechtu a celkově feudální společnost. Po revoluci v roce 1848 se postupně hospodářsky zavedla buržoazie. Téměř celé půlstoletí nebyl nalezen nový stylový prvek a nábytkářská tvorba si libovala v napodobování. Řemeslníci ale i tak odváděli obdivuhodnou práci. Díky strmě stoupající průmyslové výrobě a obchodu bylo možné v krátkém čase nabýt prostředky pro vlastní podnikání a rychle zbohatlí měšťané toužili ještě více po okázalejším vybavení svého obydlí. Historizující tvary a prvky se objevovaly v každém detailu. Kopírování slohů předchozích začalo gotikou, poté střízlivým klasicistním nábytkem a od počátku čtyřicátých let také barokními ornamenty, které po polovině století dospěly až k tzv. druhému rokoku. Kombinace těchto různých prvků vytvářela zmatek, s nímž se společnost v celé historii nábytkové tvorby dosud nesešla. I přesto bylo řemeslo druhé polovině 19. století postaveno na kvalitních základech. Jen ozdoby, jež značily v předchozích dobách pečlivou a kvalitní práci

řemeslníků, byly čím dál více nahrazovány sériově vyráběnými dekoracemi. V plném proudu se rozvíjel strojově vyráběný nábytek, hojně umísťovaný do městských činžovních budov.

Velký obrat přišel po pařížské výstavě v roce 1855, kde byla předvedena pásová pila, díky které bylo možné vyřezávat strojně konvexně a konkávně tvarovaný nábytek.¹¹⁶ V nábytkářských manufakturách se také prvně začaly používat frézky a vrtačky. Užívání strojů umožnilo především výrobu strojně loupaných a řezaných dřív, což skýtalo netušené možnosti v pokroku technických novinek – například výroba překližek.¹¹⁷ Tyto faktory vedly jednak ke snížení nákladů na výrobu, což bylo nutné vzhledem k poptávce po laciném nábytku pro širokou veřejnost, a jednak k nekonečnému šíření historizujícího tvarosloví. Takový proces průmyslového rozvoje neprobíhal ve všech odvětvích rovnoměrně. V manufakturních dílnách přestávali nábytkáři vyrábět nábytek pro přesné účely. Skončil čas výroby na objednávku, pro konkrétního přímého uživatele. Se zrušením cechů v roce 1859 a založením *Ústředního svazu uměleckého průmyslu* ve Francii v roce 1863 začal volný trh vzkvétat a rozvíjela se specializovaná tovární výroba. Sériová produkce měla nespočet výhod. Pro výrobce a obchodníky to byla hlavně ekonomická úspora, díky které dokázali šířit nábytek i mezi nižší společenské vrstvy. S tím je spojena také snaha vytvořit nábytek méně kvalitní a lacinější, tedy lidový. Dříve řemeslně precizně zpracované ozdoby nahradily typové dekorace. V mnohých řezbářských dílnách, jež pracovaly pro velké nábytkové manufaktury, vznikaly dekorace na objednávku, ale i do skladu, čímž se z jedinečného ornamentu, jakési kulturní sounáležitosti a kreativní snahy, stalo zboží v objednávkovém katalogu. Na přelomu

¹¹⁶ Dlabal (pozn. 27), s. 188.

¹¹⁷ Wöhrlin (pozn. 29), s. 129.

sedmdesátých a osmdesátých let 19. století nastupuje další fáze historismu. Je to takzvané „druhé baroko“, nazývané též „neobaroko“ nebo „pseudobaroko“. To nastoupilo jako samostatný styl a formovalo se určitou dobu souběžně s neorenesancí. Důvodů pro návrat k tomuto slohovému pojetí bylo hned několik. S koncem minulého století nastal uspokojivý časový rozestup mezi barokem 17. a 18. století a tak znovu přišlo do soudobé módy a díky němu se šlechta a vyšší společenské kruhy vracely do minulosti a upevňovaly tak znovu své postavení prostřednictvím luxusu. V odvětví nábytkářství barokizující tendence změnily i interiéry, které byly zařizovány podle původních barokních vzorníků. Neobarokní nábytek se začal vyrábět i pro zámožné měšťanské vrstvy. Umělecký a řemeslný vývoj v období historismu v Čechách byl pochopitelně blízce propojen s vývojem v Rakouské monarchii, zároveň ale hledal i jakousi českou, národní formu. Z českých řemeslníků, již vyráběli neobarokní nábytek, můžeme jmenovat například pražské truhláře Jana Navrátila nebo Františka K. Schalka.¹¹⁸

Oproti tomu továrny začaly produkovat kompletní sady ložnic, pánských pokojů, salónek a jednotliví výrobci spustily nabídky nábytkových souprav o daném počtu předmětů namísto solitérních kusů. Tím se spustilo totožné opakované schéma v městských bytech. Stejně prostory v bytech nedovolovaly příliš odlišný život od těchto stereotypů. Jedinou odlišností se zdálo být jiné přisouzení druhů dřevin jednotlivým nábytkovým kompletům. Výrobci i obchodníci byli s tímto systémem spokojeni a jakákoli změna nebo rozšíření sortimentu pro ně byla zatěžující, protože zařízení jednotlivých pokojů se stalo celkem, do kterého nešlo příliš zasahovat. Tyto tvarově jednotné komplety byly drobným přínosem druhé poloviny

¹¹⁸ Jan Dalecký, *Nábytek z období historizujících slohů 2. poloviny 19. století neobarokního a neorokokového provedení v podunajské monarchii* (diplomní práce) Rudolfská akademie, Praha 2011.

19. století. Zároveň v té době doznávalo vrcholné precizní řemeslo a stále více se rozšiřovala propast mezi ním a průmyslovou výrobou. Chyby industriálního vývoje společnost přecházela a nereflektovala je. Docházelo ke střetu průmyslu a změní tvarů. Čalounění a dekor postupně ovládl interiéry měšťanských obydlí, honorace byla velmi zatížená na textil. Dřevěné konstrukce sedacího nábytku zakrývaly látkové potahy. Siegfried Giedion řekl: „*Čalouníci a dekoratéři postupně ovládli situaci, jejich pozornost byla namířena k divadelnímu způsobu výzdoby, nikoliv k původnímu tvoření.*“¹¹⁹

Nabídka sedacího nábytku vzrostla o několik specifických kusů. Z obyčejného taburetu vzniklo nové křesílko zvané *crapaud* („ropucha“), dále se objevilo i čalouněné dvoumístné křeslo, na kterém lidé mohli sedět zády k sobě označované jako *boudeuse* („mrzout“). Křeslo s prošivaným čalouněním hojně doplňovalo salony a nazývalo se *confortable*, jedním z dalších salónních oblíbenců bylo křeslo s čalouněnou opěrkou pod hlavu nebo různorodě tvarovaná lenoška. Sám Hans Makart měl ve svém atelieru několik takových solitérních křesel. V této době také začalo být oblíbené houpací křeslo, které záhy převzala do své výroby i firma Thonet. K dýhování stolů se používalo dýh importovaných ze zámořských oblastí, hlavně mahagon a palisandr, co se týká českých dřevin, jednalo se nejčastěji o ovocné stromy – třešeň, hruška, dále pak javor, jasan a akát nebo tis. Díky vynálezu pásové pily mohly být řezány stále větší dýhové listy a bylo možné využívat jejich kresbu a strukturu a vytvářet z nich zajímavé a neotřelé kombinace. Se zvyšující se poptávkou po přepychových předmětech narůstala industrializace, vyráběly se stroje zaměřené na zrychlení výroby a růst produkce. Pásová pila společně se soustruhem umožnila výrobu nosných částí stolů, skříní i židlí, které mohly být různě tvarované a bohatě řezané i soustružené

¹¹⁹ Dlabal (pozn. 27), cit. s. 190.

či sloupkovité a působily masivním dojmem, ve velkých objemech za krátký čas. Dalším typem vyráběného nábytku byly sekretáře a příborníky s pracovními deskami vytvořenými z mramoru, nejčastěji šedého nebo hnědého. Ty se staly jako solitérní kusy součástí obydlí. Existuje velké množství typů nábytku různých rozměrů a bohatého zdobení s barokními motivy. Dalším typem byly skříně, velmi často součástí ložnicových sad, které byly vytvářeny vždy do páru. Jejich produkce byla opět široká, v různých tvarech s ornamentální výzdobou. Tvarově jsou si celkem podobné. Často byly doplňovány sklem nebo zrcadlem. Příkladem může být půlená skříň, přičemž jedno z dveřních křídel skříně bylo dřevěné a druhé bylo zakryto tvarovým zrcadlem. Stejně jako u příborníků, skleníků a jiných druhů nábytku je horní část skříní zdobena zvlněnou římsou s vyřezávanými dekorativními prvky, monumentální rokají nebo vyřezávanou ornamentální ozdobou. Ukládalo se do nich převážně ložní prádlo či oblečení. Dalším typem jsou noční stolky, jejich vrchní desku tvořil mramoru a u některých byla nad touto odkládací deskou situována ještě bohatě řezbovaná a zdobená nástavba s volutami a rokaji.¹²⁰

Nové nastupující průmyslové technologie pozvedávaly nábytek na vyšší stupeň, na tzv. dobrý vkus. Vznosnější a tím i dražší výrobky byly přeplněné dekoracemi se složitými ornamenty převzatými z historizující architektury. Novým nábytkovým typem byly otevřené etažéry na nádobí a také prosklené skříně–knihovny, formy převzaté z baroka. V dobovém mínění se začal šířit názor, že krása a vznešenost interiéru a s ním spojená estetická hodnota je dána množstvím dekoru. Principy vkusu nemohla stanovit společnost prahnoucí po hmotném bohatství, a tak se zrodil kýč. K nevýhodám průmyslové revoluce se vyjádřil například také Gottfried Semper

¹²⁰ Charakteristika jednotlivých nábytkových kusů viz Dalecký (pozn. 118), s. 20–25.

(1803–1897), který vnesl do Evropy své ideje a ovlivnil průmyslový design. Ale přestože byla věnována koncem 19. století větší pozornost bytovým architektům, zařízení bytů zůstávalo stále neměnné, ale projevovaly se vlivy lidového ornamentu a nábytek tak nabyl lidovějšího dojmu.

Bylo ale také módou vlastnit stylově čisté nábytkové kusy, převážně šlo o tyrolskou gotiku, vlámské baroko, italskou ranou a vrcholnou renesanci, a pak baroko.¹²¹ Hans Makart si liboval v těchto slozích a vlastnil několik desítek takových nábytkových kusů, ať už šlo o renesanční truhly, sekretáře, sedací nábytek, to všechno umístil do svého atelieru, kde vytvořil obdivuhodnou sbírku. Hojně byly také využívány anglické předlohy architektů z 18. století, šlo o styl Sheraton a Chippendale.¹²² Pro účely prezentace takových nábytkových kusů používali své ateliery mnozí umělci a sběratelé. Zvláště známý byl touto činností právě Makart se svým poměrně velkým atelierem na vídeňské Gasshausstrasse 25.

Soudobá móda sbírání (nejen) nábytku se u něj prolínala také s praktickou potřebou vlastnit předměty užívané jako inspirace k malbě. Zajímal se především o sbírku svého učitele Carla Theodora von Piloty (1826–1886). Jeho další inspirací byla sbírka sochaře, architekta a designéra Lorenze Gedona (1884–1883) nebo sbírka jeho vídeňského kolegy Friedricha Amerlinga (1803–1887).¹²³ Hans Makart sám hojně cestoval po celé Evropě i Africe. V případě, že mu práce nedovolila cestovat, pověřil nákupem starožitníky, s nimiž úzce spolupracoval. Velmi dobré vztahy udržoval také s aukčními domy. Ve Vídni úzce spolupracoval s aukčním domem H. O. Miethke. Jeho atelier sídlil v blízkosti centra Vídně, na ulici Gusshausstrasse 25,

¹²¹ Wöhrlin (pozn. 29) s. 132.

¹²² Thomas Chippendale, *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director*, London 1754.

¹²³ Klaus Lankheit, *Karl von Piloty*, München 1984. – Brigitte Gedon, *Lorenz Gedon. Die Kunst des Schönen*, München 1994. – Günther Probszt, *Friedrich von Amerling, der Altmeister der wiener Portratmalerei*, Zürich 1927.

a býval každý den otevřený pro veřejnost. Hans Makart měl svůj atelier zařízený s velkou pompou – těžkými sametovými závěsy, obklady stěn a mohutnými lustry. Takový styl bydlení si získal u bohatých měšťanů značnou oblibu. Z dobových fotografií můžeme vidět konkrétní vybavení Makartova ateliéru od obrazů na stěnách, přes uměleckořemeslné předměty až po nábytek různých slohových období, nejčastěji však renesanční a barokní kusy [Obr. 33–37]. Kombinace všech zmíněných prvků dala vzniknout módnímu termínu *à la Makart*, a dokonce vznikaly návrhy sedacího nábytku v Makartově stylu [Obr. 38]. Ve své sbírce měl ale nemalé množství kopií, nápodob i replik uměleckých objektů. S největší pravděpodobností byl Hans Makart dobře obeznámen s tím, zdali kupuje originály, nebo kopie. Důležitý pro něho byl na prvním místě vzhled předmětů, jejich tvary, formy, materiály, barvy, a pokud předměty splňovaly kritéria jeho vytříbeného uměleckého vkusu, pak odsouval otázku autenticity stranou. V prvním aukčním katalogu Andree Streita najdeme především renesanční uměleckořemeslné předměty. Nábytek s převahou zastupují italské renesanční truhly, dále příklady německého nábytkářství, ale také kusy španělské nebo francouzské provenience.¹²⁴ Z ostatních uměleckořemeslných předmětů se v aukčním katalogu objevily například gobelíny, perské koberce, kostýmy, asijské zbraně, cínové a měděné nádoby, benátské sklo, různé šperky a samozřejmě obrazy, kresby, fotografie, sochy a další.

Hans Makart byl jako malíř známý i za hranicemi Vídně a celkově i Rakousko-Uherské monarchie. Jedním z míst, kde byla jeho proslulost dobře známa, bylo i Brno s tamním uměleckoprůmyslovým muzeem. Jednou z významných osobností pro toto město a muzeum se stal August Prokop (1838–1915), přední

¹²⁴ Streit (pozn. 49), s. 17–35.

rakouský architekt, puristický restaurátor, teoretik a muzejník. Vystudoval nižší gymnázium v Olomouci, reálnou školu v Brně a později Polytechnický institut a Akademii výtvarných umění ve Vídni. V roce 1867 získal v Brně profesní autorizaci a zaměstnání u vrchního soudu. V roce 1868 začal přednášet na dvou školách a byl jmenován diecézním stavebním radou. Mezi lety 1868–1892 byl zaměstnán na Vysokém učení technickém (docent, profesor, dvakrát děkan a rektor). Mezi lety 1882–1892 byl ředitelem Uměleckoprůmyslového muzea v Brně. Při muzeu také založil muzejní časopis *Mittheillungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn*, který vycházel od roku 1883.¹²⁵

Pro dějiny umění byl významný zejména jako architekt a autor mnoha brněnských a vídeňských staveb a pak také pro svou snahu péče o památky. V roce 1879 se stal korespondentem Centrální komise pro Moravu, o rok později konzervátorem druhé sekce pro Brno a v roce 1882 dokonce konzervátorem druhé sekce pro více moravských okresů. Na konci devadesátých let 19. století se přestěhoval do Vídně a těchto funkcí se vzdal, ale zůstal korespondenčním členem. V těchto funkcích v Centrální komisi mohl lépe poznat památky a pracovat na jejich ochraně. Jeho dílem jsou například projekty na restaurování kostela Panny Marie na Starém Brně, nebo chrámu svatého Petra a Pavla, mimobrněnské návrhy vypracoval pro hrad Pernštejn nebo zámek v Mitrově. Svůj postoj na podobu městské zástavby prezentoval a přibližoval zájemcům formou přednášek v brněnském uměleckoprůmyslovém muzeu a své názory prosazoval také v muzejním časopise.¹²⁶ Přednášky postupně přešly v rozvinutější pedagogickou činnost, která podpořila jeho teoreticko-historickému pojetí dějin umění.

¹²⁵ Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2002, s. 354.

¹²⁶ Šopák (pozn. 13), s. 100.

Po nástupu do funkce ředitele brněnského muzea se August Prokop zasloužil o zvýšení umělecko-historických i muzeologických kritérií na akviziční činnost. Snažil se doplňovat sbírku, nejen tak, aby splňovala výchovné a vzdělávací účely, ale aby též dokumentovala vývoj uměleckého řemesla ze světových i lokálních hledisek. Hlavní důraz kladl na její didaktickou funkci tak, aby docházelo k intenzivnímu zvýšení kvalitativní a estetické úrovně řemeslné výroby obecně, až na úroveň tzv. vysokého umění. To bylo důležité v době nastupující průmyslové revoluce, v době odosobněné strojové výroby, se kterou souvisel vznik umělecko-průmyslových muzeí po celém světě. Na jednotlivých příkladech užitého umění, řemeslných technik, předmětů, výrobků a používaných materiálů se August Prokop snažil hlouběji vzdělávat průmyslníky, obchodníky, podnikatele i zaměstnance jednotlivých průmyslnických firem. Brněnské umělecko-průmyslové muzeum získávalo hned od založení nábytkové kusy od těch středověkých až po produkci 19. století.

Jak již bylo zmíněno, pro vznik brněnského umělecko-průmyslového muzea a jeho sbírek byl jedním z důležitých hlavních mecenášů Jan II. z Liechtensteina. Na tomto místě je nutné zmínit, že podporoval také vědeckou činnost. Nemalé investice věnoval do vydávání muzejních publikací, které se zabývaly odborným zpracováním sbírkových fondů, a také štědře sponzoroval vědecké práce některých členů muzea.¹²⁷ V tomto případě to byly právě několikeré teoretické počiny Augusta Prokopa, který odměnou za podporu psal o Janu II. z Liechtensteina, jejich rodovém majetku z hlediska architektury nebo o rodových sbírkách. Jako jeho nejslavnější publikaci můžeme uvést čtyřdílný soubor *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher beziehung I–IV* (Vídeň, 1904).

¹²⁷ Straková, Jan II. z Liechtenštejna (pozn. 75), s. 146.

August Prokop se v roce 1884 rozhodl přiblížit uměleckořemeslnou tvorbu Hanse Makarta a ještě ve spolupráci se samotným umělcem připravil v Brně výstavu návrhů pro slavnostní průvod, který se konal 27. dubna 1879.¹²⁸ Prokop vystavil kostýmy přímo od účastníků průvodu i soudobou fotografickou dokumentaci. Veřejnost tuto výstavu velmi ocenila a současně vzrostl i zájem o Makartovo umění. Tato skutečnost přivedla Augusta Prokopa na myšlenku uspořádat další výstavu, jež by mapovala tvorbu tohoto malíře, dekorátéra a bytového architekta v jedné osobě. Výstava reprodukcí obrazů přitahovala pozornost široké veřejnosti už od jejího otevření koncem roku 1884, kterého se však Hans Makart nedožil.

Závěrem lze říci, že také díky těmto výstavám, byl malíř velmi známý a obdivovaný pro svou různorodou tvůrčí činnost, ať už pro své malby, výtvarné návrhy, aranžerské schopnosti nebo pro svou sběratelskou vášeň. Toho si byl August Prokop velmi dobře vědom a podle mého názoru i z toho důvodu měl velký zájem o nákup předmětů z Makartovy pozůstalosti a obohatil tak brněnské muzejní sbírky o tyto prestižní nábytkové kusy.

¹²⁸ Vídní procházel slavnostní průvod k příležitosti stříbrné svatby císaře Františka Josefa I. a císařovny Alžběty.

8 Anotace

Jméno a příjmení:	Alena Tobolková
Obor:	Dějiny výtvarných umění
Instituce:	Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci
Vedoucí práce:	doc. PhDr. Pavel Šopák, Ph.D.
Rok obhajoby:	2019

Název práce:	Hans Makart (1840–1884) – sběratel nábytku. Nábytkové kusy z jeho kolekce ve sbírkách Moravské galerie v Brně
Název práce v angličtině:	Hans Makart (1840–1884) – collector of furniture. Furniture pieces from his collection in the collections of the Moravian Gallery in Brno
Anotace práce:	Diplomová práce se bude zabývat pohledem na sběratelství nábytku spjaté přímo s jedním z nejvýznamnějších malířů, mecenášů a sběratelů druhé poloviny 19. století v Evropě, Hansem Makartem (1840–1884). Soudobá obliba sbírání nábytku u něj souvisela s potřebou vlastnit předměty používané k inspiraci pro malbu. Na rozdíl například od muzejních sbírek hrál u Makarta při budování sbírky hlavní roli vkus. Zohledněna budou i další kritéria

	<p>výběru uměleckořemeslných předmětů, soudobá produkce nábytku a pozornost bude věnována také významu Makartovy rozsáhlé kolekce. Další část práce naváže na spolupráci s Moravskou galerií v Brně a pokusí se badatelsky pokrýt a vyjasnit problematiku stylu, autorství a provenience tří nábytkových kusů z této kolekce ve sbírkách Moravské Galerie.</p>
<p>Anotace práce v angličtině:</p>	<p>The thesis deals with the view of furniture collecting connected directly with one of the most important painters, patrons and collectors of the second half of the 19th century in Europe, Hans Makart (1840–1884). The contemporary popularity of collecting furniture was related to need to own objects used for inspiration for painting. Unlike, for example, the museum collections, taste played a major role in building of the Makart's collection. Thesis reflects other criteria for the selection of art-craft items, contemporary furniture production and attention will be also to the importance of Makart's collection. The next part of the work will build on the cooperation with the Moravian Gallery in Brno and try to cover the research and clarify the issue of the style, authorship and provenance of three pieces of furniture in this collection in the Moravian Gallery.</p>

Klíčová slova:	Nábytek, sběratelství, baroko, 19. století, intarzie, dřevo, sekretář, křeslo, přízdní stolek, Hans Makart, Vídeň, Brno, uměleckoprůmyslové muzeum.
Rozsah práce:	95
Počet znaků včetně mezer:	127 169
Počet titulů bibliografie:	55
Jazyk práce:	čeština

9 Prameny a literatura

9.1 Prameny

Moravský zemský archiv v Brně (dále MZA), fond G 412, Moravské umělecko-průmyslové muzeum v Brně (dále MUPM), Písemnosti organizačního výboru muzea 1873–1884, inv. č. 70, karton 16, č. 8–11, fol. 295.

MZA, fond G 412, MUPM, Majetkoprávní, správní a hospodářské záležitosti 1874–1896, inv. č. 160, karton 123, kn. 5.

MZA, fond G 412, MUPM, Korespondence ředitelství muzea 1877–1878, inv. č. 74, karton 17, č. 1–172, fol. 325.

Wiener Stadt- & Landesarchiv, H. A. – Akten – Persönlichkeiten Hans Makart, Verlassenschaftsabhandlung Teil 1 und 2, A1: M3, fol. 1–886.

9.2 Literatura

Jan Maria Augusta, *Rukověť sběratelova*, Praha 1993.

Jean Baudrillard, Marginální systém: sběratelství, in: Martina Pachmanová (ed.), *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*, Praha 2008, s. 175–183.

Russel M. Belk, Sběrání v konzumní společnosti. Individuální sběratelé, in: Martina Pachmanová (ed.), *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*, Praha 2008, s. 185–194.

Anthony Burton, *Vision & Accident. The story of the Victoria and Albert Museum*, London 1999.

Pierre Cabanne, *Kniha o velkých sběratelích*, přel. Oskar Reindl, Praha 1971.

František Cimburek – Karel Herain – Zdeněk Wirth et al., *Dějiny nábytkového umění II.*, Praha 1996.

František Cimburek – Karel Herain – Zdeněk Wirth et al., *Dějiny nábytkového umění III.*, Praha 1996.

- Jan Dalecký, *Nábytek z období historizujících slohů 2. poloviny 19. století neobarokního a neorokokového provedení v podunajské monarchii* (diplomní práce) Rudolfská akademie, Praha 2011.
- Paul Decker, *Neu Inventiertes Laub Bandl und Grotteschgen-Werk*, Nürnberg 1710.
- Stanislav Dlabal, *Nábytkové umění, vybrané kapitoly z historie*, Praha 2000.
- Jan Dolák, *Sběratelství a sbírkotvorná činnost muzeí*, Bratislava 2018.
- Adolf Feulner, *Kunstgeschichte des Möbels*, Berlin 1927.
- Brigitte Gedon, *Lorenz Gedon. Die Kunst des Schönen*, München 1994.
- Ralph Gleis (ed.), *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, Wien 2011.
- Ernst H. Gombrich, *Příběh umění*, přel. Miroslava Tůmová, Praha 2010.
- Zdeněk Holý, *Psací kabinetní skříň zdobená chebskou reliéfní intarzií* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2006.
- Agnes Husslein-Arco – Alexanred Klee, *Makart. Painter of the Senses*, Vienna 2011.
- Kai-Dien Chang, *Das Atelier Hans Makarts in der Gasshausstrasse* (diplomní práce), Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 1997.
- Thomas Chippendale, *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director*, London 1754.
- Daniela Karasová, *Dějiny nábytkového umění IV.*, Praha 2001.
- Katalog der Kunstsammlung des Herrn M. Newlinski in Wien. LXXV. Kunstauktion von H. O. Miethke in Wien* (aukční katalog), Wien 1886.
- Dagmar Koudelková, Sekretář s klekátkem, in: Alena Křížová, *Doteky minulosti. Mistrovská díla uměleckého řemesla od antiky po secesi*, Brno 1999, s. 106–107.
- Joseph von Kopf, *Lebenserinnerungen eines Bildhauers*, Leipzig 1899.
- Vojtěch Král z Dobré Vody, *Znaky rodů českých*, Praha 2009.
- Vojtěch Král z Dobré Vody, *Heraldika. Souhrn pravidel, předpisův a zvyklostí znakových se zvláštním zřetelem ku zemím Koruny české*, Praha 1901.
- Heinrich Kreisel, *Die Kunst des Deutschen Möbels*, II, München 1970.
- Josef Kyncl, *Letokruhy jako kalendář i záznamník. Zajímavosti z dendrochronologie*, Praha 2017.

Josef Kyncl, *Výzkumná zpráva č. 750-27/18 o dendrochronologickém rozboru sekretáře s klekátkem z inventáře Moravské galerie v Brně, inv. č. U 6164*, Brno 2018.

Klaus Lankheit, *Karl von Piloty*, München 1984.

Adolph Lehmann, *Allgemeines Adreß-Buch und Geschäft-Handbuch* 9, Wien 1871.

Martina Lehmannová, Moravské průmyslové muzeum/Mährisches Gewerbe Museum 1873–1919, in: Petr Tomášek (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011, s. 26–31.

Ludvík Losos, *Historický nábytek, konstrukce, údržba, restaurování*, Praha 2013.

Erich Marx – Peter Laub, *Hans Makart (1840–1884)*, Salzburg 2007.

Judith Miller, *Nábytek, světové slohy od antiky až po současnost*, přel. Jaromír Máša – Tereza Hábllová, Praha 2006.

Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums V, Brünn, 1887.

Werner Muentsrterberger, Vášeň aneb neutuchající zdroje sběratelství, in: Martina Pachmanová (ed.), *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*, Praha 2008, s. 195–203.

Marie Mžýková, *Chebská reliéfní intarzie a grafika*, Praha 1986.

Neznámý autor, Theodor Ritter von Offermann und die Wachsmann'sche Sammlung, *Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums* II, 1885, č. 40, s. 5.

Marek Nonnenmacher, *Der architektonische Tischler oder Pragerisches Säulenbuch*, Prag 1710.

Petr Novák, *Intarzie, královna uměleckých nábytkových technik*, Most 2005.

Susan Pearce, Sbíráni jako médium a poselství, in: Martina Pachmanová (ed.), *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*, Praha 2008, s. 205–213.

Günther Probszt, *Friedrich von Amerling, der Altmeister der wiener Portratmalerei*, Zürich 1927.

Slavomír Ravik, *Velká kniha o starožitnostech*, Praha 2010.

Milena Sedláčková, Sbírká historického nábytku v Moravské galerii, in: *Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně*, Brno 1973, s. 241–252.

Johann Georg Schönn, *Moravské průmyslové museum v Brně*, Brno 1878.

- Robert Stiassny, *Hans Makart und seine bleibende Bedeutung*, Leipzig 1886.
- Martina Straková, Přizvední stolec, in: Kateřina Svobodová – Igor Fogaš, *Umění restaurovat umění*, Brno 2006, s. 62–67.
- Martina Straková, Jan II. z Liechtenštejna. Mecenáš Moravského průmyslového muzea v Brně, *Bulletin Moravské galerie v Brně* LXII, 2006, s. 141–148.
- Martina Straková, Hans Makart, sběratel. Příklady uměleckého řemesla ze sbírek malíře v Moravské galerii v Brně, *Bulletin Moravské galerie v Brně* LXIV, 2008, s. 77–86.
- Andreas Streit, *Katalog des Künstlerischen Nachlasses und der Kunst und Antiquitäten-Sammlung von Hans Makart* (aukční katalog), Wien 1885.
- Milan Togner, *Historický nábytek*, Brno 1993.
- Michael Třeštík, *Umění sbírat umění*, Praha 2010.
- Traugott Wöhrlin, *Nábytkové slohy od antiky po současnost*, přel. Ludvík Losos, Praha 2008.
- Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2002.

10 Seznam použitých zkratek

MG – Moravská galerie v Brně

MZA – Moravský zemský archiv v Brně

MUPM – Moravské umělecko-průmyslové muzeum v Brně

VIS – viditelné spektrum světla

UV – ultrafialové světlo

11 Seznam vyobrazení

Obr. 1 Hans Makart, fotografie, Vídeň 1880. Zdroj: Agnes Husslein-Arco – Alexander Klee, *Makart. Painter of the Senses*, Vienna 2011, s. 6.

Obr. 2 August Standa, Exteriér Makartova atelieru na Gasshausstrasse 25, fotografie, Vídeň 1905. Zdroj: Agnes Husslein-Arco – Alexander Klee, *Makart. Painter of the Senses*, Vienna 2011, s. 224.

Obr. 3 Autor neznámý, Interiér Makartova atelieru, grafika, Vídeň 1880. Zdroj: Agnes Husslein-Arco – Alexander Klee, *Makart. Painter of the Senses*, Vienna 2011, s. 223.

Obr. 4 Sekretář s klekátkem, celek, první třetina 18. století, materiál: dřevo jedle, ořešáku, javoru, švestky, topolu, cín, tmel, mosaz, technika: dýchování, intarzie, marketerie, kování, v. 170 cm, š. 173 cm, h. 86 cm, Moravská galerie v Brně, podsbírka 17 – uměleckoprůmyslové práce, kolekce dřevo, nábytek a hračky, inv. č. U6164. Foto: Archiv MG.

Obr. 5 Sekretář s klekátkem, detail psací desky s erbem a datací 1731. Foto: Alena Tobolková.

Obr. 6 Sekretář s klekátkem, detail, Panna Maria Immaculata, skulptura, slonovina. Foto: Alena Tobolková.

Obr. 7 Sekretář s klekátkem, detail, sv. Benedikt, akvarel. Foto: Alena Tobolková.

Obr. 8 Sekretář s klekátkem, detail, sv. Scholastika, akvarel. Foto: Alena Tobolková.

Obr. 9 Sekretář s klekátkem, celek, boční pohled, první třetina 18. století, materiál: dřevo jedle, ořešáku, javoru, švestky, topolu, cín, tmel, mosaz, technika: dýchování, intarzie, marketerie, kování, v. 170 cm, š. 173 cm, h. 86 cm, Moravská galerie v Brně, podsbírka 17 – uměleckoprůmyslové práce, kolekce dřevo, nábytek a hračky, inv. č. U6164. Foto: Archiv MG.

- Obr. 10** Sekretář s klekátkem, detaily intarzie a marketerie. Foto: Archiv MG.
- Obr. 11** Sekretář s klekátkem, detaily intarzie a marketerie. Foto: Alena Tobolková.
- Obr. 12** Sekretář s klekátkem, detaily intarzie a marketerie. Foto: Alena Tobolková.
- Obr. 13** Sekretář s klekátkem, detaily intarzie, vyznačena shoda materiálů na všech dílech. Foto: Alena Tobolková.
- Obr. 14** Sekretář s klekátkem, detail zadní strany. Foto: Alena Tobolková.
- Obr. 15** Sekretář s klekátkem, detail zádlabů po zámkovém mechanismu v korpusu. Foto: Alena Tobolková.
- Obr. 16** Sekretář s klekátkem, detail zádlabů po zámkovém mechanismu v bocích zásuvek. Foto: Alena Tobolková.
- Obr. 17** Sekretář s klekátkem, přepis *Adalbert Schlemmer, Wien* uvnitř středního dílu. Foto: Alena Tobolková.
- Obr. 18** Sekretář s klekátkem, přepis *Wien den 28. Juni 1870 / Wien den 12. 2. 1875* na spodní straně klekátká. Foto: Alena Tobolková.
- Obr. 19** Hamburská skříň Schapp ze zámku Vizovice, vznik kolem 1700. Zdroj: Ludvík Losos, *Historický nábytek, konstrukce, údržba, restaurování*, Praha 2013, s. 75.
- Obr. 20** Přepis na zásuvce hamburské skříně Schapp ve Vizovicích *Richard Muller (Mittner?)*, dále *WIEN* a písmena *N* a *L*. Foto: Zdeněk Holý.
- Obr. 21** Sekretář s klekátkem analýza pod UV světlem. Foto: Karolína Dobiášková.
- Obr. 22** Sekretář s klekátkem analýza pod UV světlem. Foto: Karolína Dobiášková.

Obr. 23 Referenční tabulka ve VIS světla. Foto: Radek Klabal.

Obr. 24 Referenční tabulka v UV světle. Foto: Radek Klabal.

Obr. 25–26 Oranžová luminiscence čelních stran zásuvek sekretáře v UV světle. Foto: Karolína Dobiášková.

Obr. 27 Stopy (vrypy) po broušení cínové marketerie. Foto: Alena Tobolková.

Obr. 28 Digitální fotografování letokruhové řady Josefem Kynclem. Foto: Alena Tobolková.

Obr. 29 Křeslo, materiál: dřevo, textil, technika: zlacení, čalounění, v. 110 cm, š. 68 cm, h. 73 cm, Moravská galerie v Brně, podsbírka 17 – uměleckoprůmyslové práce, kolekce dřevo, nábytek a hračky, inv. č. U 6166. Foto: Archiv MG.

Obr. 30 Přízední stolec, materiál: dřevo lípy, ořešáku, hrušky, tisu, cín, mosaz, rohovina, technika: dýchování, intarzie, marketerie, v. 85 cm, š. 140 cm, h. 68 cm, Moravská galerie v Brně, podsbírka 17 – uměleckoprůmyslové práce, kolekce dřevo, nábytek a hračky, inv. č. U 6168. Foto: Archiv MG.

Obr. 31 Přízední stolec, detail intarzie. Foto: Alena Tobolková.

Obr. 32 Přízední stolec, detail intarzie. Foto: Alena Tobolková.

Obr. 33 Interiér atelieru Hanse Makarta, fotografie, Vídeň 1885. Zdroj: Erich Marx – Peter Laub, *Hans Makart (1840–1884)*, Salzburg 2007, s. 31.

Obr. 34–37 Interiér atelieru Hanse Makarta, fotografie, Vídeň kol. 1875. Zdroj: Agnes Husslein-Arco – Alexanred Klee, *Makart. Painter of the Senses*, Vienna 2011, s. 225–228.

Obr. 38 Křesla ve stylu Hanse Makarta, Vídeň 1880. Zdroj: Traugott Wöhrlin, *Nábytkové slohy od antiky po současnost*, přel. Ludvík Losos, Praha 2008, s. 130.

12 Obrazová příloha



Obr. 1 Hans Makart, fotografie, Vídeň 1880.



Obr. 2 August Standa, Exteriér Makartova atelieru na Gasshausstrasse 25, fotografie, Vídeň 1905.



Obr. 3 Autor neznámý, Interiér Makartova atelieru, grafika, Vídeň 1880.



Obr. 4 Sekretář s klekátkem, celek.



Obr. 5 Sekretář s klekátkem, detail psací desky s erbem a datací 1731.



Obr. 6 Sekretář s klekátkem, detail,
Panna Maria Immaculata, skulptura, slonovina.



Obr. 7 Sekretář s klekátkem, detail, sv. Benedikt,
akvarel.



Obr. 8 Sekretář s klekátkem, detail, sv. Scholastika, akvarel.



Obr. 9 Sekretář s klekátkem, celek, boční pohled.



Obr. 10 Sekretář s klekátkem, detaily intarzie a marketerie.



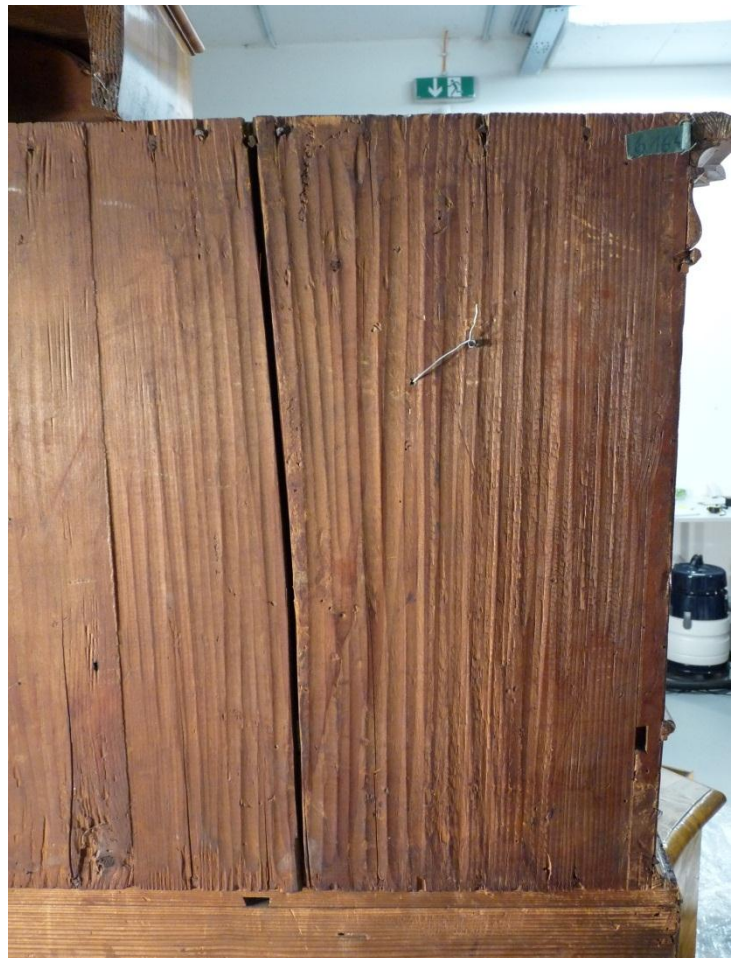
Obr. 11 Sekretář s klekátkem, detaily intarzie a marketerie.



Obr. 12 Sekretář s klekátkem, detaily intarzie a marketerie.



Obr. 13 Sekretář s klekátkem, detaily intarzie, vyznačena shoda materiálů na všech dílech.



Obr. 14 Sekretář s klekátkem, detail zadní strany.



Obr. 15 Sekretář s klekátkem, detail zádlabů po zámkovém mechanismu v korpusu.



Obr. 16 Sekretář s klekátkem, detail zádlabů po zámkovém mechanismu v bocích zásuvek.



Obr. 17 Přípis Adalbert Schlemmer, Wien, uvnitř středního dílu.



Obr. 18 Přípis *Wien den 28. Juni 1870 / Wien den 12. 2. 1875* na ze spodní strany klekátka.



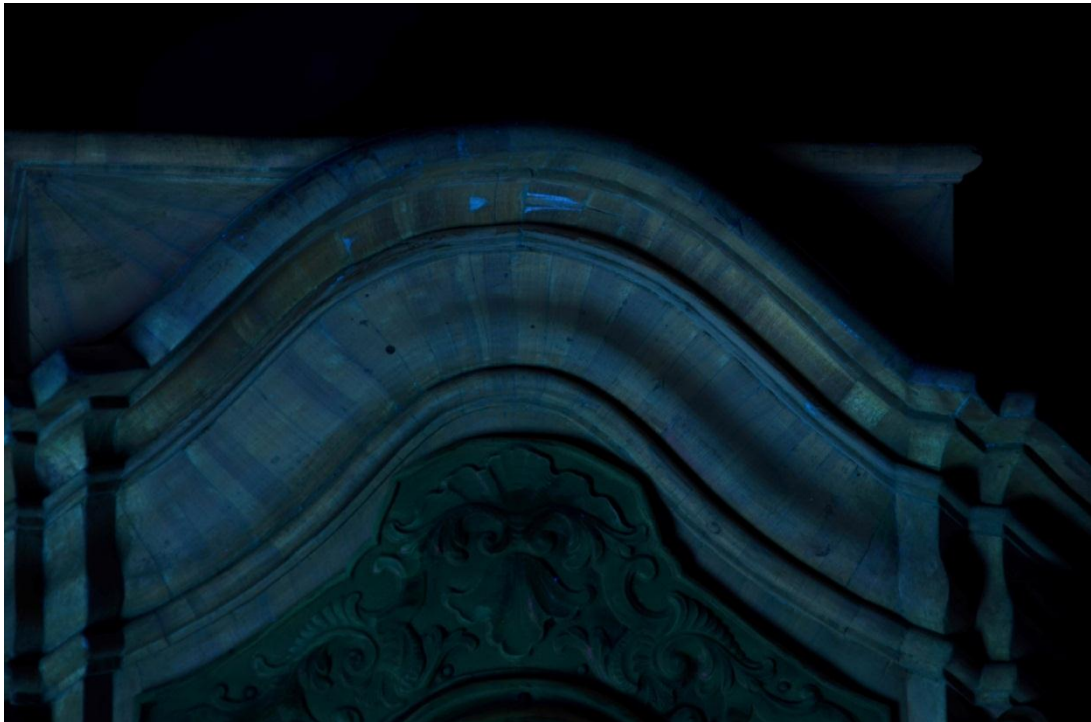
Obr. 19 Hamburská skříň Schapp ze zámku Vizovice, vznik kol. 1700.



Obr. 20 Přípis na zásuvce hamburské skříně Schapp ve Vizovicích *Richard Muller (Mittner?)*,
dále *WIEN* a písmena *N* a *L*.



Obr. 21 Sekretář s klekátkem analýza pod UV světlem.



Obr. 22 Sekretář s klekátkem analýza pod UV světlem.



Obr. 23 Referenční tabulka ve VIS světla.



Obr. 24 Referenční tabulka v UV světle.



Obr. 25 Oranžová luminescence čelních stran zásuvek sekretáře v UV světle.



Obr. 26 Oranžová luminescence čelních stran zásuvek sekretáře v UV světle.



Obr. 27 Stopy (vrypy) po broušení cínové marketerie.



Obr. 28 Digitální fotografování letokruhové řady Josefem Kynclem.



Obr. 29 Křeslo



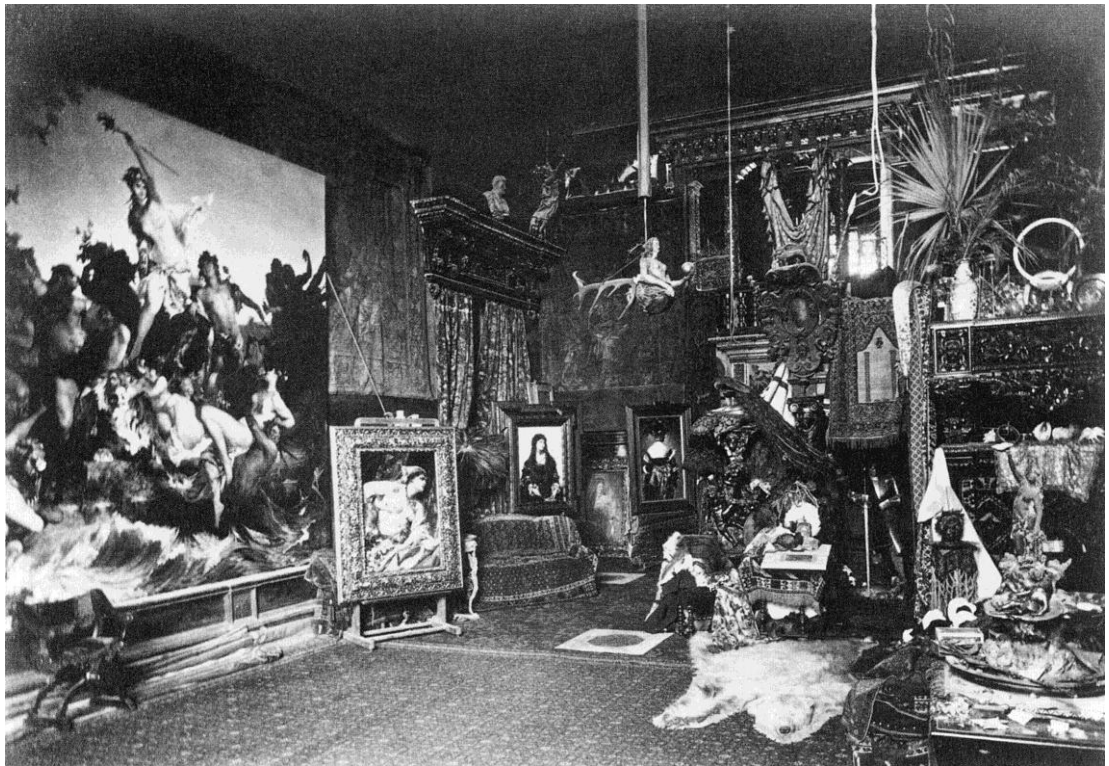
Obr. 30 Přizdní stolek



Obr. 31 Přizdní stolek. detail intarzie.



Obr. 32 Přizdní stolek, detail intarzie.



Obr. 33 Interiér atelieru Hanse Makarta. fotografie. Vídeň 1885.



Obr. 34 Interiér atelieru Hanse Makarta, fotografie, Vídeň kol. 1875.



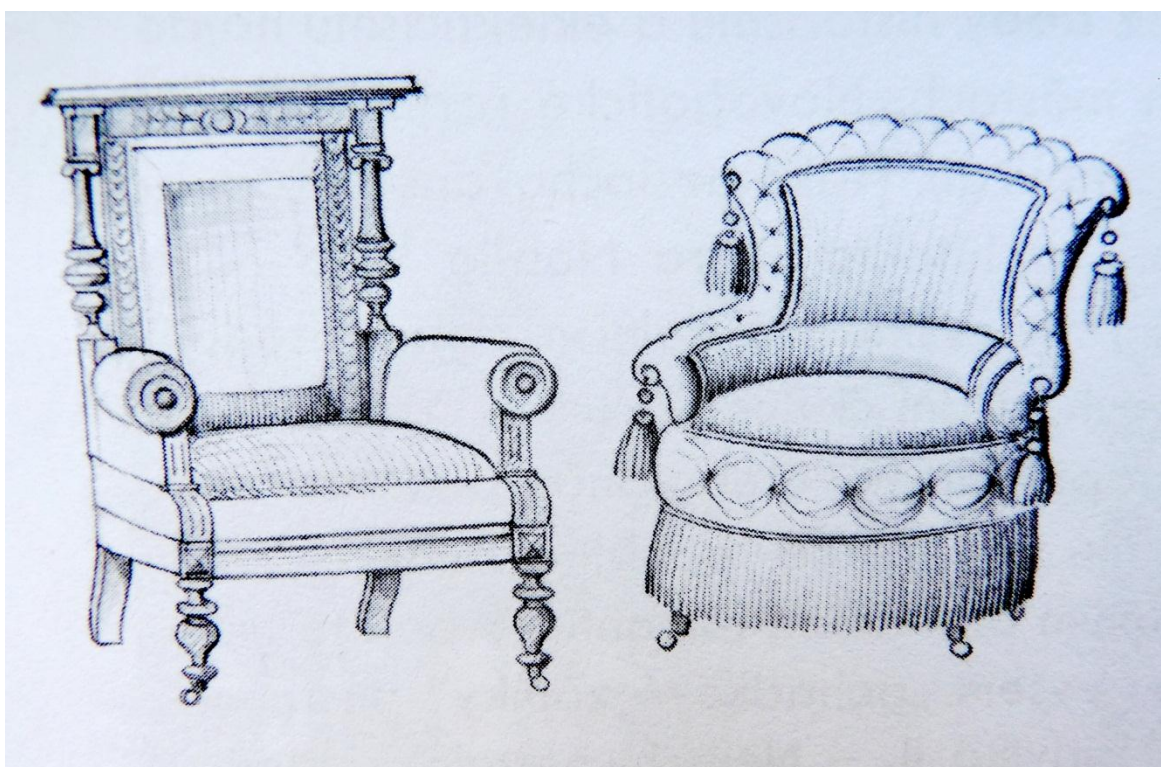
Obr. 35 Interiér atelieru Hanse Makarta, fotografie, Vídeň kol. 1875.



Obr. 36 Interiér atelieru Hanse Makarta, fotografie, Vídeň kol. 1875.



Obr. 37 Interiér atelieru Hanse Makarta, fotografie, Vídeň kol. 1875.



Obr. 38 Křesla ve stylu Hanse Makarta, Vídeň 1880.

13 Přílohy

Příloha č. 1 Josef Kyncl, *Výzkumná zpráva č. 750-27/18 o dendrochronologickém rozboru sekretáře s klekátkem z inventáře Moravské galerie v Brně, inv. č. U 6164, Brno 2018.*

VÝZKUMNÁ ZPRÁVA

č. 750-27/18

o dendrochronologickém rozboru sekretáře s klekátkem
z inventáře Moravské galerie v Brně, inv.č. U 6164



Účel výzkumu:

dendrochronologické datování
a odhad provenience zdrojového dřeva

Zprávu vypracoval:

Ing. Josef Kyncl, znalec
Eliášova 37, 616 00 Brno

2018

1. Úvod

Náplní této zprávy je dendrochronologické datování dřevěných konstrukčních prvků předmětu. Ukáží-li se jejich letokru-hové řady spolehlivě synchronizovatelné s absolutně datovanou standardní letokruhovou chronologií, je výsledkem ab-solutní datování jednotlivých letokruhů zkoumaných dřevěných prvků. Je-li zjištěn podkorní letokruh, pak jeho datace je datací skácení zdrojového stromu. Ta ovšem nemusí být totožná s datací zhotovení předmětu.

Obsahem této zprávy je dendrochronologický rozbor vybraných dostupných prvků sekretáře s klekátkem z majetku Mo-ravské galerie v Brně, inv.č. U 6164. Rozbor si objednala Bc. Alena Tobolková, DiS, pro potřebu její diplomní práce v rámci studia na Univerzitě Palackého v Olomouci.

2. Zpracovaný materiál, druhová příslušnost, nomenklatura

Zpracovaný materiál zahrnuje celkem 8 letokruhových řad, výhradně jedlového dřeva. Čísla vzorků jsou jejich jmény v databázi znaleckého pracoviště, výsledky budou zařazeny do dendrochronologické databáze ČR. Soupis veškerého zpracovaného materiálu včetně výsledků rozboru je obsahem tabulky v příloze.

3. Metoda zpracování dat

Data byla pořízena pomocí metody a software OSM 3.35 (Knibbe 2005). Jejich zdrojem je digitální fotografie letokruhové řady po vhodné povrchové úpravě. Podrobnější popis: KYNCL 2010.

Pro zpracování dat bylo použito standardních metod chronologie šířek letokruhů, popsaných mj.: COOK & KAIRIUKSTIS 1990, SCHWEINGRUBER 1983, KYNCL 2005, 2010. Popis metody a použitých symbolů: KYNCL 2005, 2010, 2017.

Vysvětlivky symbolů:

- N datace posledního letokruhu
- n počet letokruhů překrytí dvou porovnávaných letokruhových řad
- g (%) procento souběžností (zelený pruh na grafu vyjadřuje souběžnost v úseku)
- t_{BP} hodnota t-testu po transformaci podle Baillieho a Pilchera
- t_H hodnota t-testu po transformaci podle Hollsteina

Standardní chronologie použitá pro absolutní odatování letokruhových řad (Kyncl & Kyncl 1995, 1998, 1999, 2000, Kyncl 2005,), ve verzi 2005, symboly z databáze zde použity v tabulkách a grafech:

- Standardní chronologie jedle ČR (*jedle-cr*)

Standardní chronologie jedle sousedních území (regionů), použité pro odhad provenience zdrojového dřeva:

- Standardní chronologie pro území Oberösterreich+Niederösterreich (Wimmer), zde označovaná jako chronologie Rakousko (*jedle-ra*)
- Standardní chronologie pro Horní Sasko (Heussner), symbol zde: *jedle-sa*
- Tzv. Mitteleuropäische Tannenchronologie (Becker a Siebenlist), zahrnující materiál převážně z Badenska-Wür-tenberska a Bavorska, symbol *jedle-be*
- Standardní chronologie pro jižní Polsko (Szychowska-Krapiec), symbol *jedle-pl*.

Veškerá měření se uskutečnila dvojmo, tato dílčí měření vyjadřuje poslední, čtvrtá cifra vzorku (1 nebo 2). Definitivní hodnoty jsou aritmetickým průměrem obou dílčích měření.

4. Výsledky

Verifikace a relativní synchronizace

Letokruhové řady *e819* a *e824*, jediné délkou překračující 75 letokruhů, vykazaly vysokou afinitu navzájem i vůči standardu *jedle-cr*. Byly sumarizovány do sumární řady *e57brnoAB*. Zbývající letokruhové řady nebyly do sumarizace zahrnuty pro nedostatečnou délku.

Absolutní datování:

<u>Letokruhová řada</u>	<u>standardní chronologie</u>	<u>parametry $N - n - t_{BP} - t_H - g(\%)$</u>
<u><i>e57brnoAB</i></u>	<u><i>jedle-cr</i></u>	<u>1683 – 139 – 7,67 – 7,46 – 74,1</u>
<u>%</u>		

Hodnoty prezentují vysokou spolehlivost datování, značně překračující konvenční požadavek.

Letokruhové řady *e817*, *e818*, *e822*, *e823* a *e824* byly absolutně odatovány synchronizací s *e57brnoAB*.

Letokruhové řady *e820*, *e821* zůstaly neodatovány, nebyly splněny konvenční podmínky spolehlivosti.

Odhad provenience zdroje dřeva:

<u>Letokruhová řada</u>	<u>standardní chronologie</u>	<u>parametry $n - t_{BP} - t_H - g(\%)$</u>
<i>e57brnoAB</i>	<i>jedle-cr</i>	139 – 7,67 – 7,46 – 74,1 %
<i>e57brnoAB</i>	<i>jedle-be</i>	139 – 7,22 – 7,15 – 69,9 %
<i>e57brnoAB</i>	<i>jedle-ra</i>	139 – 6,96 – 7,13 – 69,1 %
<i>e57brnoAB</i>	<i>jedle-sa</i>	139 – 5,74 – 5,81 – 64,4 %
<i>e57brnoAB</i>	<i>jedle-pl</i>	139 – 4,11 – 5,22 – 67,3 %

Nejvyšší hodnota ve všech parametrech byla dosažena vůči chronologii jedle ČR.

5. Souhrn a závěry (tabulka a graf v příloze)

Výsledky datování jsou zřejmé z tabulky a z grafu. Z vysokého rozptylu datací posledního zjištěného letokruhu lze usoudit, že zdrojem byly velmi staré jedle. Posledním zjištěným letokruhem je letokruh 1683.

Nejvyšší hodnota afinity ve všech parametrech byla dosažena vůči chronologii jedle ČR. S ohledem na to, že pro konec 17. a počátek 18. století nelze počítat s dálkovou dopravou dřeva, pokládám za pravděpodobný region zdroje dřeva i vytvoření předmětu území Čech nebo Moravy.

V Brně dne 8. 12. 2018



Ve zprávě použitá literatura a prameny:

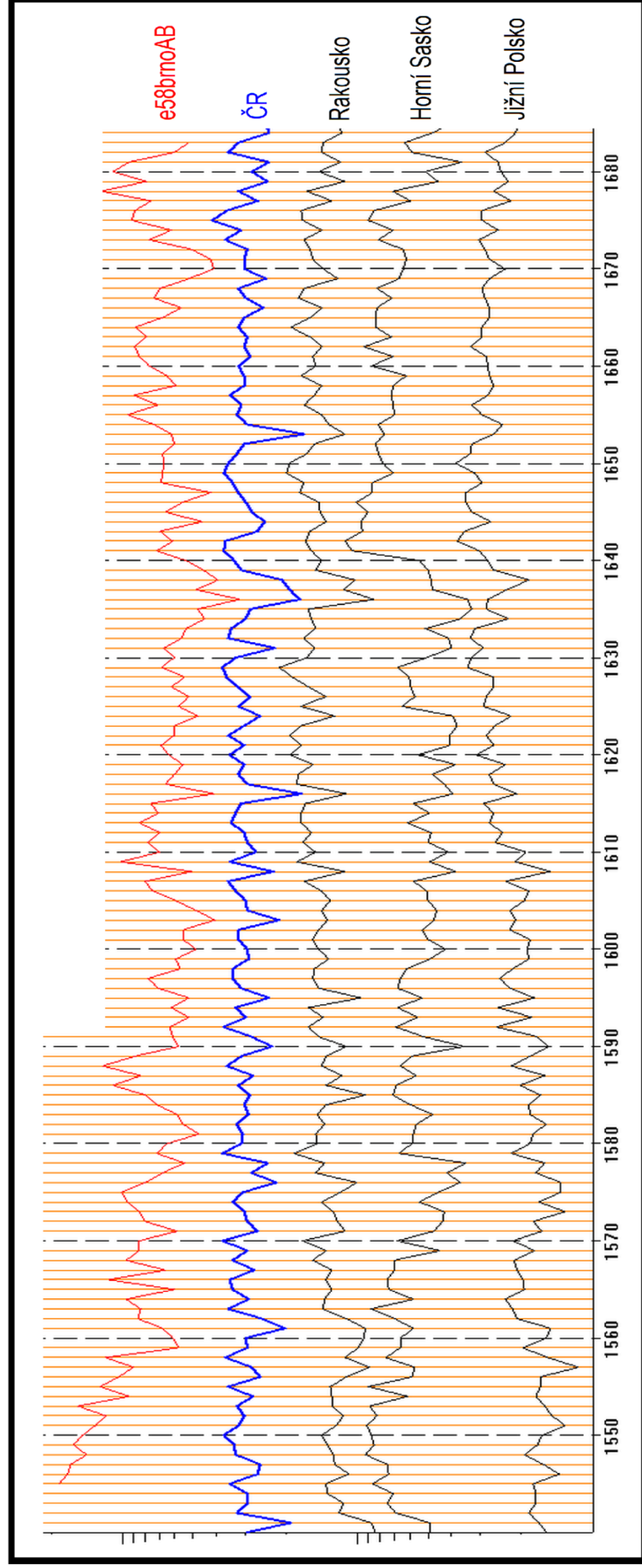
- COOK E.R., KAIRIUKSTIS L.A. (eds.,1990): Methods of dendrochronology. Kluwer Acad. Publ., Dodrecht - Boston - London.
- ECKSTEIN, D. (1984): Dendrochronological dating. ESF, Hamburg
- KNIBBE, B. (2000): PAST 32. Personal analysis system for tree-ring research, Build 700, Wien, © by SCIEM, 2000.
- KYNCL, J (2005, 2010): Dendrochronologické datování krovů. In: Jan Vinař a kol.: Historické krovky II. Grada Publ., Praha 2005, str. 156-186, rozšířená reedice: Jan Vinař a kol.: Historické krovky. Grada Publ., Praha 2010, str. 299-327.
- KYNCL, J. (2017): Dendrochronologická matematika. In: Letokruhy jako kalendář i záznamník, str.128-136. Grada Publ., Praha 2017
- KYNCL, J., KYNCL, T. (1995): Dating of historical fir (*Abies alba*) wood in Bohemia and Moravia. *Dendrochronologia* (Verona) 14:237-240.
- KYNCL, J., KYNCL, T. (1999): Standardchronologien der Nadelgehölze. Gegenwärtiger Bearbeitungsstand in Böhmen und Mähren. In: L. Poláček und J. Dvorská (Hrsg.): Probleme der mitteleropäischen Dendrochronologie und naturwissenschaftliche Beiträge zur Talaue der March. Internationale Tagungen in Mikulčice, Archeol. Inst. AVČR Brno 5: 79-84.
- SCHWEINGRUBER, F.H. (1988): Tree rings. Basics and applications of dendrochronology. Kluwer, Dodrecht.
- WALPOLE R.E., MYERS R.H. (1990): Probability and Statistics for Engineers and Scientists. Table A.4: Critical values of the t-distribution. Macmillan Publ. Co., New York.
- DENDROCHRONOLOGICKÁ DATABÁZE ČR: www.dendrochronologie.cz/databaze

objednal	Bc. Alena Tobolková, DiS
adresa	Dělnická 25 779 00 Olomouc
telefon	
e-mail	Tobolkova5@seznam.cz
datum odběru	3. 12. 2018

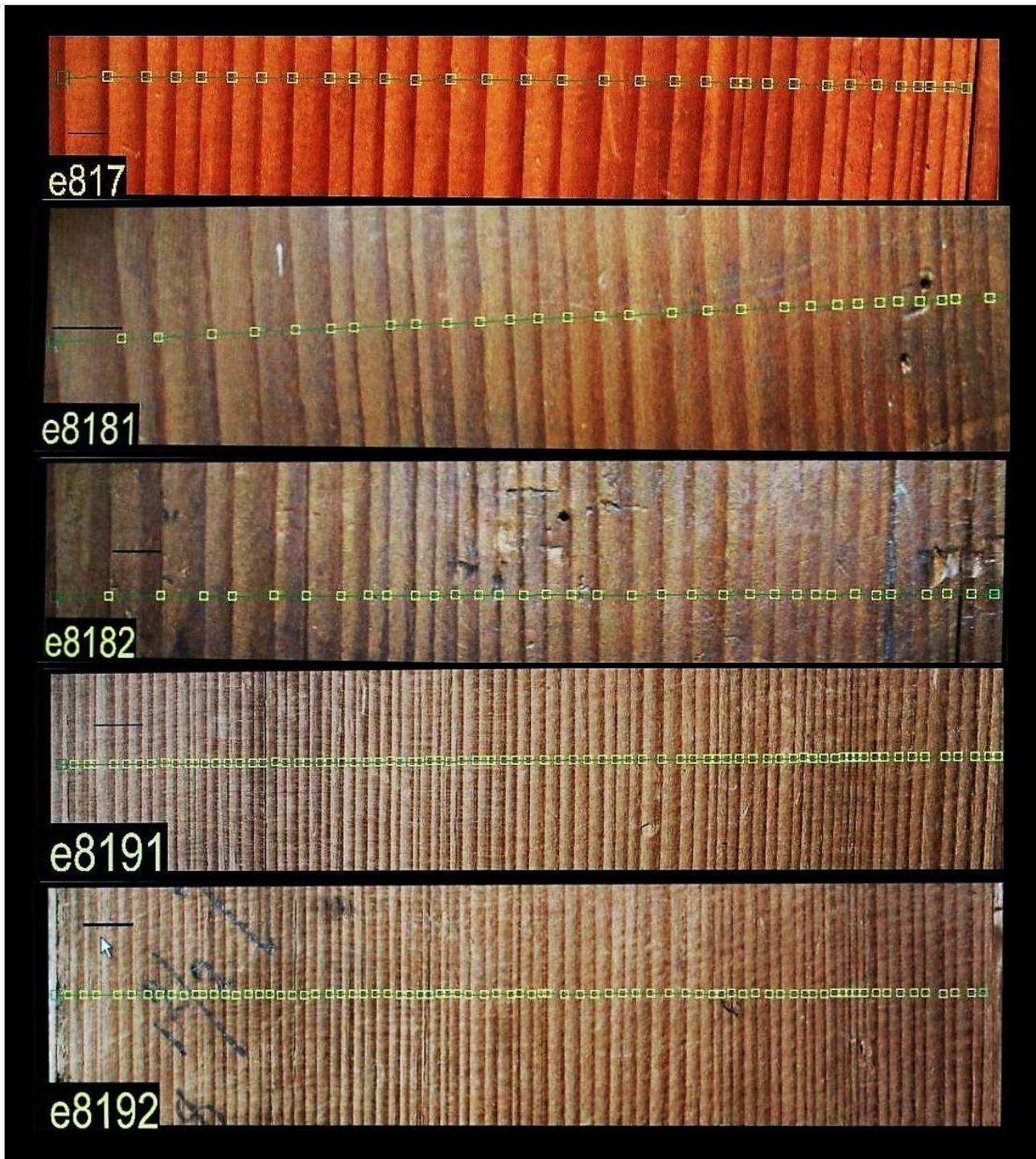
předmět	sekretář s klekátkem majitel: Moravská galerie v Brně inv.č. U 6164
---------	---

číslo ZP	750-27/18
číslo souboru	e57
zpracoval	Ing. J. Kyncl
datoval	Ing. J. Kyncl

konstrukce	popis prvku	způsob odběru	odběr. číslo	číslo vzorku	podkorní letokruh	druh dřeviny	počet letokruhů	poslední letokruh	datace smýcení
záda		foto	1-5	e817	ne	jedle	31	1646	---
horní část zad		foto	6-7	e818	ne	jedle	34	1612	---
zadní plocha klekátko		foto	8-9	e819	ne	jedle	78	1683	---
pravá bočnice střední části		foto	10	e820	ne	jedle	30	---	---
levá bočnice střední části		foto	10	e821	ne	jedle	37	---	---
strop střední části, vnější část		foto	11	e822	ne	jedle	38	1671	---
strop střední části, vnitřní část		foto	11	e823	ne	jedle	32	1622	---
dno zásuvky pod psací deskou		foto	12	e824	ne	jedle	112	1656	---
e819 + e824	e57brnoAB					jedle	139	1683	



Letokruhové křivky předmětu a regionálních standardních chronologií



Měření metodou OSM - 1. část



Měření metodou OSM - 2. část