

## FINSKÁ KALEVALA A ČESKÉ RUKOPISY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

PARALELY A ODLIŠNOSTI JEJICH RECEPCE V 19. A 20. STOLETÍ

**VERONIKA LUKEŠOVÁ**

*Rukopisy královédvorský a zelenohorský* napomáhaly několika generacím výtvarných umělců utvářet vizuální podobu české národní identity. Jakou úlohu sehrál, ve srovnání s nimi, epos *Kalevala* v národním hnutí Finů a ve finském výtvarném umění? Význam této otázky vystupuje nejen vzhledem ke kreativní práci pořadatelů těchto děl s folklorní a literární tradicí, nýbrž i proto, že emancipační snahy Čechů a Finů se v mnohém podobaly. Oba národy prošly po Velké francouzské revoluci a v koaličních válkách dalekosáhlou krizí identit. Ve své novodobě podobě se konstituovaly jako menšiny v mnohonárodnostních říších, totiž v habsburské, v případě Finů švédské a od roku 1809 ruské monarchii. Jejich elity komunikovaly zčásti německy, resp. převážně švédsky, a paralely nalézáme i v sociální skladbě Čechů a Finů.<sup>1</sup> Úsilí českých a finských buditelů zároveň směřovalo v podstatě analogickým směrem, počínaje rozvojem jazyka a politickými požadavky konče – nezávislosti dosáhli na konci první světové války (srov. též HROCH 2000).

V průběhu 19. století sílila pozornost, kterou si Češi a Finové, vnímající analogie svých situací, navzájem věnovali; dotýkala se i *RKZ* a *Kalevaly*. Naposledy jmenované dílo, obsáhle reflektované v diskurzu romantického nacionalismu „jako hlas čisté a pravé národní epiky“ už Václavem Nebeským (NEBESKÝ 1866: 380), nalezlo v češtině jeden ze svých prvních úplných překladů pořízených podle finského originálu (HOLEČEK 1895a). Vlastně tak prodlužovalo a aktualizovalo rukopisovou paměť lidových zpěvů z národní minulosti ořesenou v závěru osmdesátých let athenejskou kritikou (srov. zvláště IDEM 1895b: VI).<sup>2</sup> Od 60. let 19. století sílila také pozornost, kterou českým zemím – a *RKZ* – věnovali Finové.<sup>3</sup>

Ovšem umělecká východiska obou etablovujících se národních kultur se poněkud lišila: zatímco české výtvarné umění se v uplynulých staletích několikrát ocitlo na výsluní (kupř. v období gotiky či baroka) a v průběhu 19. století se propracovávalo k novodobému národnímu stylu, finské umění se poprvé v plné síle probudilo až

<sup>1</sup> Více k paralelám finské a české národní emancipace viz příspěvek Tomáše Masaře zde na s. 000n.

<sup>2</sup> Srov. i představy o blízkosti finských a slovanských písní, jejich opozici vůči německým, ale i maďarským apod. (NEBESKÝ 1866: 383; HOLEČEK 1878: 732n), jakož i o významu příslušné paměti, nevázané pouze pozitivisticky na písemné „důkazy“ (srov. IDEM 1895b: X). Viz též úvodní výklad Dalibora Dobiáše na s. 000.

<sup>3</sup> Více k finské recepci *RKZ* viz opět studii Tomáše Masaře na s. 000n.

s národním hnutím v 19. století. Výtvarné umění zpracovávající *Kalevalu* tak dosáhlo svého vrcholu později než umění rukopisové, přesto existují v díle finských a českých nacionálně orientovaných umělců shodné motivické, nikoli tedy přísně stylové rysy. Domníváme se, že tyto styčné body umožňují finské a české umění nahlížet společně, a pomocí analytické komparace paradigmatických uměleckých osobností a děl přispět k hlubšímu poznání principů výtvarného umění, které tematizuje fundující národní epiku, obecně. Vzhledem k pozornosti, která byla věnována výtvarné recepci *RKZ* v českých zemích již v předchozích příspěvcích,<sup>4</sup> se při výkladu omezíme na základní linie této recepce a podrobněji se budeme věnovat finským souvislostem.

## GENEZE A VÝSTAVBA KALEVALY

Myšlenky Johanna Gottfrieda Herdera o klíčovém významu jazyka – resp. ústní lidové slovesnosti – pro formování národního „ducha“ – identity –, obrodě tohoto ducha jako předpokladu rozvoje národa a úloze básnictví v daném procesu, zásadně ovlivnily jak české, tak do jisté míry i finské vlastenecké hnutí. Nabízely pozadí pro přijetí dalších soudobých prací, kupř. *Prolegomena ad Homerum* (Úvod k Homérovi, 1795) Friedricha Augusta Wolfa, v nichž byl Homér, uctíváný v druhé polovině 19. století jako prototyp národního génia, označen nikoli za autora, nýbrž za kompilátora svých eposů, a do popředí naopak vystoupila lidová tradice, z níž čerpal. Herderovy vlastní sběry lidových písní, vedle populárních *Ossianových zpěvů* (GRAVES 2004), v českých zemích i ve Finsku hojně zmiňované *Písně o Nibelunzích* a jejich výkladů (NIEDLING 2007), nabízely současně jeden z modelů, o něž se bylo možné opřít při zachycení a zpracování folklorních předloh.

Příslušné impulzy našly ve Finsku úrodnou půdu na pozadí zájmu o zdejší folklor, který lze datovat již do 16. století (RAMNARINE 2003: 27n), a mohly tak rezonovat v díle Henrika Gabriela Porthana (1739–1804), profesora na univerzitě v Åbo (Turku), který finský folklor sbíral a studoval od 60. let 18. století a zároveň se zabýval finskou mytologií (*De poësi Fennica*, O finské poezii, 1766–1788). Dílo Porthana a jeho současníků zapůsobilo, v podmínkách příznivých pro rozvoj finské kultury (autonomie v rámci ruské monarchie po roce 1809, podpora finské kulturní paměti proti švédské), také na další intelektuály. Patřili k nim učenci a sběratelé Reinhold von Becker, jehož materiály a stati se uplatnily při vzniku *Kalevaly*, či Carl Axel Gottlund, který již roku 1817, v době nálezů *RK*, uvažoval o existenci starožitného finského básnictví

<sup>4</sup> Zevrubná pojednání o umění inspirovaném *RKZ* viz studii Pavly Machalíkové na s. 000n a Markéty Dlábkové na s. 000n.

na úrovni ceněné antiky a následně v *Pieniä runoja Suomen pojille ratoxi* (Malé básně k zábavě finských synů, 1818–1821) publikoval první sbírku finské lidové slovesnosti. Zájem o finskou poezii se objevil i u německých autorů, jako u Hanse Rudolfa Schrötera, který roku 1819 v Uppsale vydal finsko-německy *Finnische Runen* (Finské runy), doplnil je hudební přílohou a podobně jako soudobí překladatelé *RKZ* zapojoval také lidové finské básnictví do evropské diskuse (IBID.: 28n; NIEDLING 2007).

K Porthanovým mladším romantickým následovníkům, kteří usilovali o nový přístup k národní mytologii a poezii a o jejich aktualizaci pro přítomnost, náležel také lékař a spisovatel Elias Lönnrot (1802–1884), jeden z čelných představitelů finského obrození,<sup>5</sup> který v letech 1828–1844 podnikl jedenáct etnografických výprav, a to zvláště do historického regionu po obou stranách dnešní rusko-finské hranice Karélie, a sesbíral zde jednotlivé runy (či zpěvy) *Kalevaly*. (Svou podporou tento podnik zčásti umožnila Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Společnost pro finskou literaturu, založená roku 1831.) Lönnrot se přitom mohl opřít, jak sám uváděl, o podání zdejších pěvců a vlastní zásluhy vnímal spíše ve sběru a rekonstrukci zpěvů, resp. původního „eposu“, ne nepodobně „nálezci“ Václavu Hankovi (příslušný postoj mu na druhé straně nebránil přehlížet iniciativy starších současníků jako Gottlunda ani si výkladový klíč k národní epice do jisté míry přisvojit, ANTTONEN 2015: 58).

Lönnrot, který odkazoval na F. A. Wolfa, každopádně v *Kalevale* vytvořil rozsáhlé básnické dílo, které uchopilo autentické starší tradice a spojilo je s jeho tvůrčí optikou. To se, podobně jako v případě českých nálezů, týká již verše, totiž trochejského osmi-slabičníku, který byl nadále spojován s Lönnrotovým počinem a poněkud ahistoricky označován jako kalevalské metrum, ale i představ o finské orální slovesnosti obecně, s jejími charakteristickými prvky jako aliteracemi či paralelismy (IBID.: 56). Folklorně zakotvené příběhy *Kalevaly*, v nichž výrazně vystupuje národní mytologie a nadpřirozeno, mají rozsah od mýtu o stvoření světa v úvodu až po závěrečný příchod křesťanství vyjádřený narozením dítěte (Krista). Hlavními kalevalskými hrdiny jsou pěvec Väinämöinen, kovář Ilmarinen a bojovník Lemminkäinen, kteří se utkávají s vládčyní země na severu Louhi o ruku její dcery a o Sampo, kouzelný mlýnek na blahobyť.<sup>6</sup> Síla kalevalských hrdinů přitom, podobně jako v *RK*, nespočívá jen ve zbraních, ale i ve zpěvu.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Kromě *Kalevaly* je mj. autorem *Suomalais-ruotsalainen sanakirja* (Finsko-švédský slovník, 1867–1880), i svým rozsahem srovnatelného s obdobným českým počinem Josefa Jungmanna.

<sup>6</sup> Väinämöinen se stal symbolem finského vlasteneckého hnutí přibližně už dříve, od konce 18. století byl vnímán jako nejvýznamnější hrdina finských lidových zpěvů. Z čelisti štiky měl vyrobit tradiční finský strunný nástroj – kantele, na který se runopěvci doprovázeli brnkáním (ovšem zatímco hra na kantele se ve finských hudebních školách vyučuje dosud, vartyo zmíněné v *RK* je ryze fiktivním hudebním nástrojem; k vartyu podrobně viz studii Michala Fránka zde na s. 000n).

<sup>7</sup> Srov. „V Lapsku tam žil Joukahainen, / synek mladý, holobradý. / Jednou sobě do vsi zašel, / slyšel věci předpodivné, / že se pějí, vypravují, / mnohem lepší zpěvy snují / na väinölských nivách širých, / na prostorách

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ

První, torzovitě vydání *Kalevaly*, tzv. *Vanha Kalevala* (Stará Kalevala, dvaatřicet zpěvů v rozsahu 12 078 veršů<sup>8</sup>), vyšlo roku 1835 a zpočátku oslovilo jen omezené publikum, neboť finští vlastenci většinou pocházeli ze švédskojazyčné minority a nerozuměli finštině natolik, aby ji mohli plnohodnotně číst (BRANCH 1985: 1). Významu *Kalevaly* jako základního textu pro formování finské národní identity ovšem napomohl – podobně jako v případě *RK* – hlas autority, v daném případě básníka Johana Ludviga Runeberga, který *Kalevalu* postavil na roveň řeckým mistrům (NIEDLING 2011: 218n; ANTONEN 2015: 57). Lönnrotovi se dostalo uznání jako zachránci fragmentarizované národní tradice, staré kultury a náboženství Finů a „tvůrci“ finské literatury srovnatelné s dalšími evropskými. *Kalevala* byla na počátku čtyřicátých let přeložena do němčiny a švédštiny<sup>9</sup> a Lönnrot získal prostředky na rozšířenou *Uusi Kalevala* (Nová Kalevala, padesát zpěvů v rozsahu 22 795 veršů), kterou vydal v roce 1849. I při jejím sestavování k sesbíranému materiálu přistupoval do jisté míry volně, dle svých slov jako runopěvec, nesledoval tedy přísně sesbíraný folklor (ASPLUND–LIPPONEN 1985: 20–27).

Také tato rozšířená verze byla brzy přeložena do němčiny (1852, Franz Anton Schiefner) a švédštiny (1864–1868) překladatelem Karlem Collanem. Ten náležel k okruhu finskošvédských romantiků a do finštiny převedl i *RKZ*.<sup>10</sup> Postupně vstoupila do mnoha dalších jazyků včetně výše zmíněné češtiny. Až do konce 19. století byla ovšem i ve Finsku *Kalevala* čtena spíše v překladech než ve finštině (BRANCH 1985: 1). Měla, analogicky k prvotní a další recepci českých *RKZ* již v závěru 10. a dále v 20. letech 19. století, vyjadřovat národní kulturní a sociální hodnoty a oslovit elity doma i v zahraničí s cílem zařadit Finy mezi civilizované evropské národy. Její vydání a překlady bývají interpretovány jako projekt vzdělaných vlasteneckých vrstev (OJANPERÄ 2010: 11–12).

Stejně jako po nálezů *RKZ* se ovšem i v případě *Kalevaly* od počátku objevovaly hlasy, které její přísnou autenticitu zpochybňovaly, hovořily o úloze editora a jeho vztahu k textu.<sup>11</sup> Jiné pak kladly otázku, zda dílo vskutku představuje žádoucí epos,

*Kalevaly*, / lepší, nežli on sám uměl, / od tatíka vyrozuměl. // Velmi proto rozhněval se, / pln byl prudké řevnivosti, / že je lepší Väinämöinen, / lepší zpěvák Joukahaina; / odebral se ku své matce, / k roditelce mnohomocné, / oznámil, že hodlá jíti, / že si žádá vyraziti / do väinölských jizeb širých, / s Väinämöinem zápasiti.“ (HOLEČEK 1895a: 31)

<sup>8</sup> Tato edici předcházela ještě roku 1833 *Sikermä Kalevala* (Pra-Kalevala). Pro srovnání uvádíme, že *RKZ* obsahuje 1441 veršů a zlomky (ve vydání DOBIÁŠ 2010a).

<sup>9</sup> Totiž Niklausem Mühlbergem (částečné německé vydání, 1840) a Matthiasem Alexanderem Castrémem (švédský překlad, 1841). Ještě ve čtyřicátých letech následoval překlad francouzský (Louis Léouzon le Duc, 1845), který posloužil za základ převodům do dalších jazyků. K překladatelům částí *Kalevaly* v této době náležel také Jacob Grimm.

<sup>10</sup> Srov. výklad Tomáše Masaře a Karla Šebesty a Tory Hedin na s. 000n, resp. 000n.

<sup>11</sup> Podobné diskuse provázely ovšem i „středověké“ *RKZ*, v jejichž případě kupř. Václav Alois Svoboda roku 1829 přistoupili, převážně k nelibosti současníků, k rytmické rekonstrukci původního tvaru (DOBIÁŠ–NOVÁK 2014: 66n).

studovaly jeho historické hodnoty apod. Finská literární věda se však i přes dlouhotrvající diskuse od původního nazírání *Kalevaly*, jejího spojování s folklorem jako jeho nejryzejším výrazem, vyhraněněji distancovala až v době proměny uměleckých a politických zdrojů romantického nacionalismu v Evropě a v souvislosti s tím mj. i „pádu“ RKZ, totiž v 70. a zvláště 80. letech 19. století (Julius Krohn: *Kalevalan toisinnot*, Verze Kalevaly, 1888).<sup>12</sup> Příslušnou „dekontextualizací“<sup>13</sup> otevřela cestu k novým, estetickým uchopením *Kalevaly* v rámci literatury a umění. Dnes je tak již dostatečně známo, že *Kalevala* (stejně jako v českých zemích první sběry Františka Ladislava Čelakovského) nezachycuje soudobý folklor doslovně, jakkoli dílčí otázky, které se s ní a Eliasem Lönnrotem pojí, dosud vzbuzují kontroverze. Nové přístupy k ossianismu v závěru 20. století pak rekonceptualizovaly otázku Lönnrotova podílu na *Kalevale*: nikoli ovšem, že by připisovaly celé dílo jemu,<sup>14</sup> nýbrž kupř. pokud jde o její epickou kompozici (HONKO 1990; zhodnocení příslušných debat ANTONEN 2015).

## KALEVALA A RUKOPISY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

### KARELIANISMUS

Vydání *Kalevaly* a její postupné rozšíření do širšího společenského života, včetně školského a vědeckého, její upotřebením v diskusích o rozvoji a postavení finštiny apod., vedly k zrodu nového kulturního fenoménu – „karelianismu“. Po vzoru Eliase Lönnrota se další a další sběratelé run a později také umělci vydávali do Karélie, kde hledali nedotčený způsob života národa (OJANPERÄ 2010: 13–15). Vedle runopěvců a lidových zpěvů je zajímaly také zvyky, kroje i sama karelská krajina. Hledali přitom romanticky mytické kořeny finské kultury, toužili probudit ducha národa a jeho hrdost. Rozvoj příslušných proudů od 30. a 40. let 19. století měl ovšem podobně jako v případě rané recepce RKZ spíše elitní charakter. Jak upozorňuje Christian Niedling, „trvalo celých dvanáct let, než se prodalo 500 exemplářů prvního

<sup>12</sup> Příslušné debaty, které započaly už v 70. letech 19. století, pojednala ve své diplomové práci Barbora Závodská, zvláště pak upozornila na vliv nové, „migrační“ folkloristické komparatistiky Julíuse Krohna na přehodnocení *Kalevaly* (ZÁVODSKÁ 2016; zde i k „české stopě“ v Krohnově díle, totiž k jeho odkazu k dílu Beneše Methoda Kuldý). Poukázala také na skutečnost, že Lönnrot vlastní tvůrčí postupy nepopíral, a zdůraznila tak význam romanticko-konocionálních interpretačních přístupů pro výklady *Kalevaly* před Krohmem.

<sup>13</sup> Srov. výklad Markéty Dlábkové zde na s. 000.

<sup>14</sup> Väino Kaukonen uvádí, že Lönnrot je přímým autorem pouze asi 3 % celkového textu, přibližně polovinu však mírně upravil (KAUKONEN 1979).

UKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCY V KULTUŘE A UMĚNÍ

vydání *Kalevaly* [1835]<sup>15</sup> (NIEDLING 2007: 220–221). Příslušnou recepci komplikovaly, podobně jako v českých souvislostech, nedořešené otázky „finského stylu“.

Hlavní vlna „karelianismu“ a obnoveného zájmu o *Kalevalu* přišla na počátku 90. let 19. století a obecné pozornosti se jí dostalo pod vlivem soudobých střetů finského národního hnutí s centralizační, rusifikační politikou sanktpetěrburgské vlády v závěru tohoto desetiletí. Tehdy také dozrávali první významní finští výtvarní umělci, kteří mohli získat výtvarné vzdělání přímo ve Finsku, neboť kreslířská akademie – předchůdkyně dnešní Akademie výtvarných umění – byla v Helsinkách založena teprve v roce 1848, takřka půl století po Akademii pražské (1799). Na počátku hlavní vlny „karelianismu“ stál její absolvent, malíř Akseli Gallen-Kallela (1865–1931), který v roce 1890 strávil v Karélii svatební cestu. Následovali jej mnozí další umělci jeho generace: výpravu do Karélie podnikli např. hudební skladatel Jean Sibelius, fotograf I. K. Inha<sup>16</sup> či o desetiletí mladší básník Eino Leino,<sup>17</sup> kteří nato do svého díla vnášeli prvky „nezkažené“ finské kultury. Zájem umělců o Karélii trval až do 20. let 20. století. Tito „karelianisté“ přetvořili finskou symboliku a vytvořili nový typ kalevského umění.

I v českém prostředí existovalo nacionálněromantické zaujetí venkovem, již od čtyřicátých let byl na umění důrazněji kladen požadavek národní charakterističnosti a tematicky nápomocny mu byly právě RKZ vnímané dle herderovského pojetí jako dílo lidu (národa). Zatímco však ještě žáci Christiana Rubena se při hledání vizuální podstaty národního typu nedokázali odpoutat od německých vzorů, jistou paralelu „karelianismu“ můžeme spatřovat již ve výpravách malíře Josefa Mánesa (1820–1871) od konce 40. a v 50. letech 19. století na jihomoravský, slezský a slovenský venkov. Mánes, jako podklad pro svou práci na ilustracích RKZ, podobně jako finští souputníci sbíral jednotlivé motivy jako kroje a figurální typy. Výsledkem jeho výprav pak byla vnější charakteristika národního typu, která se odvozovala, např. co se týká staroslovanského oděvu hrdinů RKZ, ze slovenského lidového kroje. Na Mánesovo zpracování navázali další čeští umělci od Petra Maixnera a Julia Frankla po Mikoláše Alše a Josefa Václava Myslbeka. Nicméně vzhledem k tomu, že RKZ představují spíše formu hrdinských zpěvů, které se zakládají na folkloru a lidových obyčejích méně než *Kalevala* (výklady obou rukopisů, v jejichž textu vystupovali

<sup>15</sup> K soudobému kulturnímu programu tzv. fennomanů srov. příspěvek Tomáše Masaře zde na s. 000n.

<sup>16</sup> I. K. Inha Karélii zachytil v roce 1894, fotografie ze své výpravy publikoval v knize *Kalevalan Laulumailta – Elias Lönnrotin poluilla Vienan Karjalassa* (Země písní Kalevaly. Ve stopách Eliase Lönnrota bělomořskou Karélii, INHA 1911). Inha svými fotografiemi fenomén „karelianismu“ dále popularizoval.

<sup>17</sup> Z dalších výtvarných umělců, kteří se vypravili za inspirací do Karélie, jmenujme Josepha Alanena, Alberta Edel-felta, Pekku Halonena, Eera Järnefeltta, Alpa Saila, Louise Sparreho a Emila Wikströma (viz ASPLUND–LIPPONEN 1985: 38; k vztahu příslušných autorů ke *Kalevale* srov. v češtině HEJKALOVÁ 2014: 23n).

předchůdci novodobé šlechty, zdůrazňovaly od počátku přinejmenším účast středověkých vzdělanců na jejich vzniku, viz např. V. HANKA 1819: 1), a nejsou bytostně spjaty s jediným územím, jako Lönnrotova *Kalevala* s Karélií, nedosáhl český výtvarný zájem o etnografii venkova ve spojení s *RKZ* zdaleka masové povahy karelianismu a ubíral se větší měrou vlastními cestami.<sup>18</sup>

## POČÁTKY VOLBY NÁRODNÍCH TÉMAT VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Od začátku 19. století místo antické a biblické historie ve výtvarném umění přejímala národní témata. Nové náměty si žádaly nový výtvarný jazyk, umělci pozvolna opouštěli univerzální klasicistní formy a hledali osobitě národní vizuální projev (LEERSSEN 2013). S tímto tzv. vernakulárním obratem se setkáváme v díle finských i českých umělců, a *Kalevala* a *RKZ* v něm sehrály klíčovou úlohu.

Význam postavy bohatýra Väinämöinena pro finské prostředí dokládají díla, která jej zobrazují ještě před vznikem a publikací *Kalevaly*. Patrně nejstarší z nich, reliéf *Väinämöinen soittaa kannelta* (Väinämöinen hraje na kantele, 1814), si od sochaře Erika Cainberga objednala univerzita v Turku. Spolu s dalšími čtyřmi autorovými reliéfy na náměty z finských dějin a legend byl určen pro aulu nově postavené klasicistní univerzitní budovy a čerpal z finské lidové poezie, zadání znělo: „Väinämöinen, Merkur a Orfeus Finů, vynálezce ohně, lodi a poezie, patron všech umění, sedící na kameni nad peřejemi, hrající na své kantele.“ (ASPLUND–LIPPONEN 1985: 11) Výsledný reliéf odráží Cainbergovo švédské školení v akademickém klasicismu (J. B. SMITH 1985: 18) a po stylové stránce nevybočuje z dobové produkce, jako první nicméně otevírá téma ikonografie Väinämöinena. Novost tématu působila Cainbergovi jistě obtíže, např. jeho Väinämöinen sice svírá v ruku strunný hudební nástroj, nejedná se však o kantele, ale o keltskou harfu (OJANPERÄ 2010: 12).

V polovině 19. století se po vydání *Kalevaly* rozšířily výjevy čerpající přímo z ní. První významný obraz *Väinämöinen kiinnittää kielet kanteleeseen* (Väinämöinen natahuje struny na kantele, 1851) namaloval švédský malíř Johan Zacharias Blackstadius (1816–1898). Sochař Carl Eneas Sjöstrand (1828–1906), také švédského původu a pro svůj systematický zájem o kalevalské náměty pokládán za zakladatele finského sochařství, vytvořil mj. bustu *Eliase Lönnrota* (1857–1858), vlys *Väinämöisen soitto* (Väinämöinen hraje, 1865), který zdobí lobby univerzitní budovy v Helsinkách,

<sup>18</sup> Z období přelomu staletí, tedy doby rozkvětu karelianismu, bychom mohli zmínit další české umělce čerpající ve svém díle ze života venkovského lidu (např. malíře Jožu Uprku) či výpravy na venkov (návštěva Augusta Rodina v roce 1902), avšak již bez souvislosti s dekanonizovanými *RKZ*.

či sochu *Kullervo puhuu miekalleen* (Kullervo hovoří se svým mečem, 1867). *Kalevala* se v díle těchto umělců promítla do námětu, nikoli však výtvarné formy, která odrážela jejich dobové umělecké školení v klasicismu a obecném historismu.

Kalevaskou látkou se komplexně zabýval také Robert Wilhelm Ekman (1808–1873), autor obrazů *Ilmatar* (1860), *Lemminkäisen äiti Tuonelassa* (Lemminkäinenova matka u řeky Tuonely, 1862), *Väinämöisen soitto* (Väinämöinen hraje, 1866) a mnoha dalších (IBID.: 23n). Ekman vyvinul mimořádné úsilí ve snaze odpovědět na otázku, jak ztvárnit mytický svět finského dávnověku, a bývá proto pokládán za raného finského nacionálněromantického malíře. Ve své době se svými kalevaskými díly neměl ohlas, slávu získal spíše svými rurálními náměty, např. v obraze *Kreeta Haapasalo soittaa kannelta talonpoikaistuvassa* (Kreeta Haapasalo hraje na kantele ve vesnickém stavení, 1865).

Také v českých zemích již na počátku 20. let 19. století zahrnul do své výuky první ředitel pražské Akademie výtvarných umění Josef Bergler (1753–1829) vedle námětů z náboženské historie a klasické mytologie i látky českých mýtů a bájí včetně Libušina soudu. Roku 1821 Bergler namaloval obraz *Libušin soud* pro nejvyššího purkrabího Františka Antonína Kolovrata-Libštejnského, který jej obratem zapůjčil do veřejné obrazárny Společnosti vlastenských přátel umění.<sup>19</sup> Kompozici na oblíbené téma *Libušin soud* v rámci soutěže na Akademii zpracoval i Josef Mánes (1840), který se později měl stát jedním z nejvýznamnějších hlasatelů českého nacionálního romantismu ve výtvarném umění.

Samostatnou kapitolu tvoří první ilustrovaná vydání, resp. neúspěšné pokusy o ně. O ilustrované vydání *Kalevaly* usiloval od 50. let 19. století výše zmíněný malíř R. W. Ekman, který za tím účelem připravil množství studií a na sto hotových kreseb. Ambiciózní plán ztroskotal na nezájmu nakladatelů a malíře finančně i duševně zruinoval, v letech 1863 a 1864 vydal vlastním nákladem pouze několik ilustrací (LEVANTO 1987: 31). Ekman svým neúspěšným pokusem přesto vstoupil do dějin finského umění, neboť na jeho kompozice i volbu témat navázal pozdější nejvýznamnější interpret kalevaských námětů Akseli Gallen-Kallela. Další pokus o ilustrované vydání *Kalevaly* vzešel ze Společnosti pro finskou literaturu, jejímž cílem byly takové ilustrace, které by se opíraly o historický a etnografický výzkum. Za tím účelem vyslala Společnost pro finskou literaturu v 50. letech 19. století malíře Severina Falkmana do oblastí Savo a Karélie; k vydání ilustrované *Kalevaly* však ani tentokrát nedošlo.<sup>20</sup> O ilustrované vydání *RKZ* se jako první pokusil ředitel pražské Akademie Christian Ruben, který již v roce 1843 zadal práci na ilustracích jejímž žákům. Tento projekt

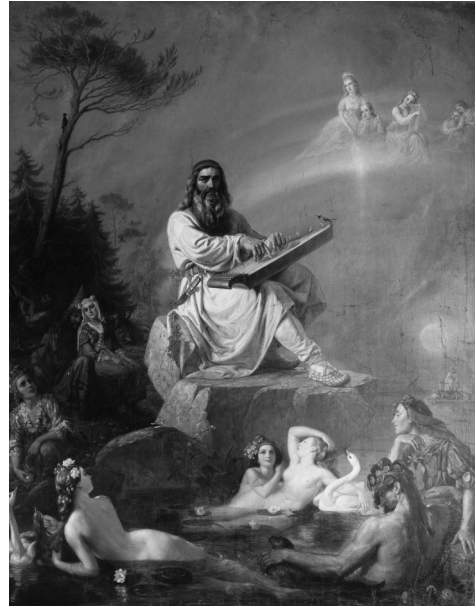
<sup>19</sup> K tématu *Libušina soudu* více viz stať Pavly Machalíkové zde na s. 000n.

<sup>20</sup> Severin Falkman však své etnografické ilustrace později publikoval v knize *I Östra Finland. Skizzer och studier* (Ve východním Finsku. Skici a studie, 1882).



FINSKÁ KALEVALA A ČESKÉ RUKOPISY  
VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ  
PARALELY A ODLÍŠNOSTI JEJICH RECEPTCE  
V 19. A 20. STOLETÍ

Robert Wilhelm Ekman: *Väinämöisen soitto* (Väinämöinen hraje, 1859–1860)



ovšem dokládá pouze několik dochovaných ilustrací (mj. *O velikém pobití*, 1843, od Josefa Mánesa). Po mistrově odchodu do Vídně připravili v letech 1853–1857 další žáci Karel Svoboda (1824–1870) a Josef Matyáš Trenkwald (1824–1897) na třicet kreseb, které vyryl Josef Leopold Schmidt. Oba Rubenovy projekty, poplatné vlivům německé ilustrace a stále ještě postrádající vyhraněnější stylově-národní rysy, skončily nezdařenem (DLÁBKOVÁ 2013: 10–13).

Společným rysem prvních děl čerpajících z tematiky *Kalevaly* v období do konce 60. let a z *RKZ* do konce 50. let 19. století byl tedy výskyt jejich motivů a látek v kontextu obvyklých historických námětů. Jejich vznik přímo souvisel s akademickým prostředím, a ač byla tato díla povětšinou určena široké veřejnosti, nesetkávala se ještě s obecným zájmem či v případě ilustrací s vydavatelským úspěchem. Nejstarší kalevaské umění bylo spjato s umělci, z nichž někteří se sice narodili ve Finsku, ale všichni získali své výtvarné vzdělání v zahraničí v duchu mezinárodního klasicismu. Rukopisové umění v počátcích vzešlo z pražské Akademie výtvarných umění, ale také ještě setrvalo v kontextu univerzálních mytologických či biblických námětů, projevila se závislost na německých vzorech. Na nejranější díla, která zpracovávala *Kalevalu* a *RKZ*, volbu konkrétních témat i utváření kompozic navázali pozdější umělci; počínalo konstituování národní ikonografie.

## „ZLATÝ VĚK“ FINSKÉHO UMĚNÍ VE ZNAMENÍ KALEVALY

Přelom 19. a 20. století, označovaný jako „zlatý věk“ finského umění, představuje, jak řečeno, také vrcholné období *Kalevaly*, ke které se umělci po delší odmlce nově obrátili, v malířství a sochařství. Omezení dosavadní kulturní autonomie Finů, centralizační opatření a vlna rusifikace za vlády Mikuláše II. vyvolaly odezvu ve finském národním hnutí a přispěly i k „banalizaci“ starších nacionálních symbolů, spjatých ve Finsku často právě s Lönnrotovým dílem. Již roku 1885, rok po Lönnrotově smrti, došlo k mohutným oslavám padesátého výročí vydání *Nové Kalevaly*, pořádaným Společností pro finskou literaturu, a s *Kalevalou* se tehdy spojily i další nacionální podniky. Pozice „autentické“ *Kalevaly*, jako jednoho ze základů finského národního programu v osmdesátých letech, vykazovala v publicistice u příležitosti uvedených oslav srovnatelné prvky s místem RKZ před Masarykovou kritikou: „Vydání Kalevaly vyznačuje obrat v životě našeho národa či přesněji: naše národní existence začíná až touto událostí. V Kalevale poznal finský národ sám sebe a začal si důvěřovat...“ (LEHTI [1885], c. p. NIEDLING 2007: 222) „Karelianismus“ jako dobově se rozvíjející fenomén byl spojen také s představou Velkého Finska, pravlasti ugrofinských národů (HEJKALOVÁ 2014: 12). Nikoli náhodou byly, proti 60. a 70. letům 19. století, v interpretacích *Kalevaly* aktualizovány válečné motivy a kulturní samostatnost (NIEDLING 2007: 223).

Obdobné proměny ovšem motivovaly i finské spisovatele, skladatele (Robert Kajanus, Jean Sibelius, Leevi Madetoja), na poli výtvarného umění pak architektky (Eliel Saarinen, Herman Gesellius, Armas Lindgren, Lars Sonck) a další k rozvoji nového národního stylu, který by nahradil imperiální klasicismus.<sup>21</sup> Tato finská aktualizace romantického nacionalismu, stylově však spíše varianta secese, rovněž navazovala na „karelianismus“ a *Kalevalu* (FRAMPTON 2004: 226).<sup>22</sup> Jednalo se o slohově pluralitní období, kdy se setkáváme hned s několika výtvarnými proudy – s romantismem (mezi malíři např. Pekka Halonen), realismem (Albert Edelfelt), symbolismem (Väinö Blomstedt) a neoimpresionismem (Alfred William Finch) –, které se mnohdy prolínají i v díle jediného umělce (Akseli Gallen-Kallela). Nacionální romantismus, který propojil národní motivy se secesí, sice nepředstavoval jediný styl „zlatého věku“, ale jednoznačně mu dominoval.<sup>23</sup> Ač se finské velkoknížectví potýkalo s obtížnými politickými poměry, díky rozvíjejícímu se obchodu s Ruskem i se Západem prosperovalo a výtvarní umělci neměli nouzi o zakázky (J. B. SMITH 1985: 56). Finská varianta secese

<sup>21</sup> Například Senátní náměstí v Helsinkách bylo pod sanktpetěrburgským vlivem navrženo jednotně v duchu klasicismu.

<sup>22</sup> Více k finské variantě secese v architektuře kupř. (ASHBY 2006).

<sup>23</sup> K „zlatému věku“ finského umění obecně viz (J. B. SMITH 1985; FÁROVÁ 2007).

tak spojila umělecké i společenské podněty a finskou národní identitu úspěšně reprezentovala také v mezinárodním měřítku.<sup>24</sup>

Kalevská tematika postupuje celým dílem malíře Akseliho Gallena-Kallely, nejlivnějšího umělce „zlatého věku“, jehož působení na finskou vizuální identitu ve Finsku i mimo ně dalece přesahuje „dlouhé“ 19. století.<sup>25</sup> Vyrostl na venkově a tam se po celý život různými způsoby vracel, inspirován, jak uváděl, jeho „finským duchem“. Zpočátku se přikláněl k realismu, kombinoval techniku plenéru, již se naučil na studiích v Paříži, s motivy typickými pro finskou přírodu, lidovou architekturu či kroje. Z těchto východisek vzešel jeho první velký obraz na kalevské téma, triptych *Aino-taru* (Mýtus o Aino, 1. verze 1889, 2. verze 1891). Krajina na prostředním panelu se vztahuje ke Gallenově-Kallelově svatební cestě do Karélie, triptych zasadil do rámu vyřezaného tradiční technikou s motivy z lidového umění (LEVANTO 1987: 84–85). Gallen-Kallela svým dílem citlivě a umělecky inovativně reagoval na dobovou poptávku po umění, které by přispělo k vývoji finské národní identity. Postupně spojil s duchem mytické *Kalevaly* spíše než prostředky realismu výraznou secesní stylizací a symbolismus, např. v obrazech *Lemminkäisen äiti* (Lemminkäinenova matka, 1897) či *Velisurmaaja* (Bratrovrah, 1897). Roku 1896 namaloval obraz *Sammon puolustus* (Obrana Sampa), na němž se bohatýři Väinämöinen, Ilmarinen a Lemminkäinen utkávají s vládčyní země na severu. Louhi v podobě okřídleného dravce s nimi zápasí o magický mlýnek Sampo. I díky důmyslné kompozici, výrazným obrysům, syté barevnosti a v neposlední řadě smyslu pro dramatickosti se *Sammon puolustus* stal zásadním obrazem při utváření vizuální podoby finské národní identity. S jejími parafrazemi se ve finském umění setkáváme stále znovu, nejen u Gallena-Kallely, ale i v díle současných autorů.

Akseli Gallen-Kallela své zaujetí pro *Kalevalu* uplatnil v nejrůznějších výtvarných médiích, dokonce i v plakátové reklamě. Plakát *Bil aktie Bol* (1907), který nesl název automobilové společnosti, byl určen na výstavu automobilů ve Stockholmu. Nahá žena unášená fanatickým motoristou v rudém kabrioletu je obměnou kalevského únosu krásné Kyllikki bohatýřem Lemminkäinemem na saních.<sup>26</sup> Tento automobilový plakát Gallena-Kallely tak nese rysy konceptu banalizace romantismu, jak ji popsal Michael Billig (BILLIG 1995) – romantický nacionalismus zdánlivě mimoděk proniká do veřejné sféry a stává se všudypřítomným (LEERSSEN 2013: 30).

<sup>24</sup> Srov. i společnou výstavu obrazů Akseliho Gallena-Kallely a Edvarda Muncha v pražském Mánesu roku 1910, provázenou uznáním pro finského malíře (KORISTOVÁ 2017: 60n).

<sup>25</sup> Tento vliv přirozeně souvisí i s paměťovou péčí o malířovo dílo: jeho obrazy s kalevskou tematikou zaujímají čestná místa ve Finské národní galerii v Helsinkách, autora připomíná vlastní muzeum v Espoo apod., přičemž jeho dílo se stává trvalým a rozprostraněným předmětem výkladů.

<sup>26</sup> Srov. on-line dostupné z: [www.prewarcar.com/magazine/previous-features/the-story-behind-bil-aktie-bol-update-not-finnish-but-swedish-013879.html](http://www.prewarcar.com/magazine/previous-features/the-story-behind-bil-aktie-bol-update-not-finnish-but-swedish-013879.html) [cit. 29. října 2017].

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Akseli Gallen-Kallela: *Lemminkäisen äiti* (Lemminkäinenova matka, 1897)

Nejambicióznějším z kalevských projektů Gallena-Kallely bylo bezpochyby ilustrované vydání eposu. *Velká Kalevala* měla obsáhnout na 150 celostránkových ilustrací a 450 stran zdobených ornamentálně (WAHLROOS 2009: 32, 34). *Velkou Kalevalou* se měla završit malířova celoživotní cesta za poznáním *Kalevaly*, před svou smrtí v roce 1931 však stihl realizovat pouze prvních pět run.<sup>27</sup>

Akseli Gallen-Kallela s úspěchem skloubil své pařížské umělecké vzdělání s finskou lidovou tradicí a kalevskou mystikou. Jím stvořená kalevská ikonografie, podoba hrdinů a kompozice výjevů, se staly takřka závazným předobrazem pro další umělce (viz např. ILVAS 1996; JACKSON–WAGEMAN 2007). Žádný z umělců „zlatého věku“ finského umění již není s *Kalevalou* tak bytostně spjat, avšak její tematika se hluboce dotkla díla

<sup>27</sup> Není bez zajímavosti, že vůbec první ilustrovanou verzí *Kalevaly* byl její český překlad Bořivoje Prusíka pořízený z ruštiny, s výtvarným doprovodem Karla Olivy z roku 1908.

FINSKÁ KALEVALA A ČESKÉ RUKOPISY  
VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ  
PARALELY A ODLIŠNOSTI JEJICH RECEPTCE  
V 19. A 20. STOLETÍ



Akseli Gallen-Kallela: plakát *Bil aktie Bol* (1907)

mnoha finských malířů, mj. Gauguinova žáka Väinöho Blomstedta (1871–1947; *Episodi Kalevalasta. Kullervo kaivertaa tammen runkoon*, Příběh z Kalevaly. Kullervo vyřezává do dubu, 1897; *Sammon taonta*, Kování Sampa, 1897), Pekky Halonena (1865–1933; *Pihlaja*, Jeřáb, 1894) nebo Josepha Alanena (1885–1920; *Ilmarinen*, 1912).

V období „zlatého věku“ se ze sochařů kalevalskou tematikou nejobširněji zabýval Emil Wikström (1864–1942), příznačně přítel Akseliho Gallena-Kallely, s nímž při studiích sdílel ateliér na Montmartru (LINDQVIST 2008: 134–135). Mezi jeho kalevalské práce patří *Kullervo* (1889) a zejména pomník *Eliase Lönnrota* v Helsinkách (1902). Realisticky pojatou postavu autora *Kalevaly* zapisujícího si lidové zpěvy obklopují hrdinové, jimž svým dílem vdechl život: po jeho pravici jako symbol *Kalevaly* Väinämöinen a u Lönnrotových nohou dívka Impi odkazující na *Kanteletar*, další jeho sbírku lidových písní.

Před budovou finského Národního muzea v Helsinkách (1903–1910) stojí Wikströмова socha *Karhu* (Medvěd, 1910), kterou umělec původně navrhl pro finský pavilon

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Emil Wikström: *Pomník Eliase Lönnrota* (1899–1902)

na Světové výstavě v Paříži roku 1900 (1898–1900).<sup>28</sup> Obě budovy jsou ostatně spjaty i dalším výtvarným dílem čerpajícím z *Kalevaly*, a to freskami Akseliho Gallena-Kallely, který na strop pavilonu v Paříži namaloval výjevy *Sammon taonta* (Kováňí Sampa), *Sammon puolustus* (Obrana Sampa), *Ilmarinen kyntää kysien pellon* (Ilmarinen oře hadí pole) a *Kristinusko ja pakanuus* (Pohanství a křesťanství).<sup>29</sup> Takřka o třicet let později, roku 1928, tyto nástrovní malby zopakoval právě na klenbě vstupní haly Národního muzea v Helsinkách.<sup>30</sup> Zatímco finský pavilon přitáhl vůbec poprvé mezinárodní zájem o finskou architekturu a umění, stavbou Národního muzea se „zlatý věk“ finského umění vyčerpává a završuje.

<sup>28</sup> Finský pavilon i muzeum byly postaveny v nacionálněromantickém duchu finské variace secese podle návrhu tria architektů Herman Gesellius, Armas Lindgren a Eliel Saarinen.

<sup>29</sup> *Kalevalou* inspirované fresky Akseliho Gallena-Kallely na stropě finského pavilonu na Světové výstavě v Paříži roku 1900 bývají jako možný inspirační podnět kladeny do souvislosti se *Slovanskou epopejí* (1912–1926) Alfonse Muchy, který se na pařížské výstavě rovněž podílel svými malbami v pavilonu Bosny a Hercegoviny, a mohl se tak s tvorbou finského malíře osobně seznámit (viz BVDŽOVSKÁ–SRP 2011: 76). Mucha se rozhodl tematiky *RKZ* pro *Slovanskou epopej* nevyužít; promyšlenost kompozic, monumentální účín a mystičnost pojetí však mají Mucha a Gallen-Kallela společné.

<sup>30</sup> Pouze s výměnou poslední ze jmenovaných scén za kompozici *Suuri hauki* (Velká štika).

## RUKOPISOVÁ TEMATIKA V ČESKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ

Období, které bychom v případě umění zpracovávajícího *RKZ* mohli označit za „zlatý věk“, v porovnání s kalevalským počíná dříve, již v 60. letech 19. století ilustracemi Josefa Mánesa a vrcholí na začátku osmdesátých let výzdobou české prestižní budovy, Národního divadla. V době „zlatého věku“ finského umění tedy můžeme v Čechách pozorovat spíše dozvuky rukopisového umění, ovlivněné jak politizací obou nálezců v předchozím období a potřebou vzdálit se výrazovým šablonám, tak i kritikou a postupnou dekanonizací rukopisových předloh jako falz ze strany autorů kolem *Athenaea*.

Podobně jako se Akseli Gallen-Kallela obracel ke *Kalevale*, jako by i Josef Mánes svým dílem směřoval k ilustracím *RKZ*. Motivy, které nasbíral na svých výpravách na venkov, se mu staly podkladem národního typu, který propojoval s domácí krajinou. Zajímaly ho i ornamenty, které nacházel např. v lidové architektuře nebo v archeologických nálezích z pravěkých mohyl v Národním muzeu. Mánesem ilustrovaná báseň *Záboj a Slavoj* vyšla roku 1860 (nakladatel Karel Bellman), vydání dalších listů následovalo až po jeho smrti (1871). Jeho ilustrace se vyznačují srozumitelností kompozic a jasné kresby, zásadní přínos spočívá ve vytvoření specifické, zcela nově formulované ikonografie *RKZ*, resp. ikonografie národní.<sup>31</sup>

V díle umělců následující tzv. generace Národního divadla v 70. letech 19. století rukopisové náměty, jakož i Mánesovo pojetí národního typu, již zcela zdomácněly. Národním divadlem a jeho výzdobou měla být manifestována umělecká a historická suverenita českého národa, proto byla nasnadě volba námětů z *RKZ*. V soutěži na výzdobu průčelních nik sochami *Záboje* a *Lumíra* (obě 1873) zvítězil Antonín Pavel Wagner, nakázané studium Mánesových ilustrací *RKZ* mu mělo napomoci dodat jeho sochám požadovaný národní charakter. Z dnešního pohledu ústřední projekt výzdoby divadla, lunetový cyklus *Vlast* (1877–1881) v hlavním foyeru navrhl Mikoláš Aleš. Jeho *Vlast*, i když ve stylové a obsahové návaznosti na Mánesa, vytvořením svěbytného příběhu zcela nově zhodnocuje rukopisové látky. Vydání *RKZ* ilustrované Mikolášem Alšem (1889) obsahuje na šedesát celostránkových ilustrací, které ctí mánesovskou typiku postav, avšak jsou dramatičtější pojaté obsahem – volbou nových, zejména bitevních scén – i formou. Bez Mánesova vlivu by nebylo myslitelné ani dílo sochaře Josefa Václava Myslbeka, jehož vrcholnou rukopisovou realizací jsou sousoší *Lumír a Píseň* (1888) a *Záboj a Slavoj* (1895) určená pro Palackého most v Praze.

★

<sup>31</sup> K Mánesovým ilustracím *RKZ* viz studii Pavly Machalíkové na s. 000n.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Frontispis časopisu *Lumír* od Alfonse Muchy (1898)

Mánesovo dílo sehrálo klíčovou úlohu ve formování následující umělecké generace, podobně se s tvorbou Akseliho Gallena-Kallely nejrůznějšími způsoby dodnes vypořádávají další a další umělci (viz níže). Gallen-Kallela však na rozdíl od Mánesa, který svého volného pokračovatele našel zejména v Mikoláši Alšovi, měl možnost sám realizovat kalevská témata v monumentálním měřítku, neboť projekty nejvýznamnějších staveb pro finské nacionální hnutí se uskutečnily za jeho života. Jak v případě *Kalevaly*, tak i *RKZ* se vrcholná období jejich výtvarné recepce završují výstavbou a výzdobou staveb (mezi)národní důležitosti (finského pavilonu na Světové výstavě v Paříži, Národního muzea v Helsinkách na přelomu 19. a 20. století a Národního divadla v Praze již v 70. a 80. letech 19. století), v nichž je složka výtvarná (malba a sochařství) těsně propojena s architekturou ve smyslu *gesamtkunstwerku*. Zmíněné klíčové stavby představují vyvrcholení nacionálních snah promítnutých do výtvarného umění zachycujícího národní epiku, jsou manifestem umělecké svrchovanosti obou národů, zároveň však jako by se těmito monumentálními a po obsahové stránce souhrnnými výtvarnými díly umění u obou národů do jisté míry vyčerpalo.



## VÝTVARNÁ RECEPTY KALEVALY A RUKOPISŮ VE 20. STOLETÍ

Vyhlášením nezávislosti Finska v roce 1917 byly sice dosaženy cíle staršího finského nacionálního hnutí, zájem o náměty z *Kalevaly* však docela nevyprchal.<sup>32</sup> Konečně se např. podařilo realizovat ilustrovaná vydání *Kalevaly* (kupř. Akseli Gallen-Kallela, 1922; Matti Visanti, 1938; Aarno Karimo, 1953) a Lönnrotův počín se v „banalizovaných“ podobách promítl do širších souřadnic finské každodennosti. Jak upozornila Markéta Hejkalová, „Sampo [...] je dnes také jméno banky, ledoborce, a dokonce kombajnu. [...] Po Kalevovi, otci kalevalských bohatýrů, se jmenují noviny v severofinském Oulu a městská čtvrť v Tampere. A Kaleva je také křestní jméno – dlouholetý finský prezident se jmenoval Urho Kaleva Kekkonen.“ (HEJKALOVÁ 2014: 11) Týká se to ovšem i zpřítomnění *Kalevaly* v užitém umění (např. na pamětních talířích, navrhovaných Raijou Uosikkinenovou, LIVO–LIVO 1999: 44). To je ještě umocňováno jejím statutem společenským: návazně již na oslavy z konce 19. století každý rok 28. února Finové slaví Den *Kalevaly* a na její počest vyvěšují vlajku.

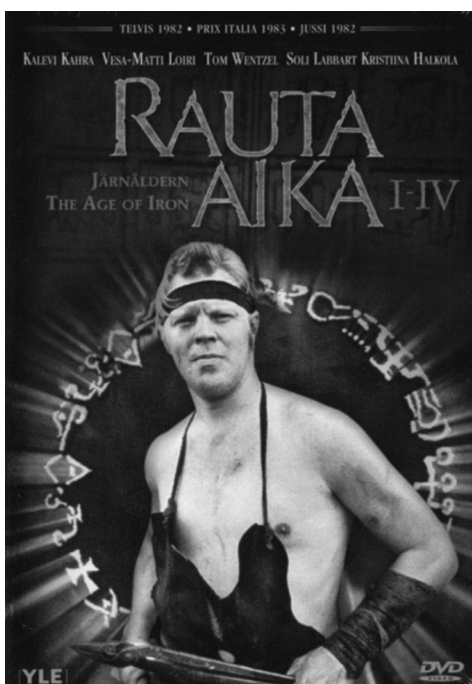
Umělci kalevalskou tematiku v této době nicméně již aktualizovali a odpoutávali se od jejich nacionálněromantických funkcí: po druhé světové válce se uchýlovali k obecněji platným, lyričtěji pojatým tématům, jako je mýtus o stvoření světa (sochař Aarre Aaltonen /1889–1980/: *Ilmatar ja sotka*, Ilmatar a kachna, 1946; sochař Tamás Ortutay /\*1946/: *Alkumuna*, Začátek, 1971), přesazovali její témata do současnosti apod.<sup>33</sup>). Snad největší skupinu kalevalských děl 20. a 21. století spojuje konfrontace s uměleckým odkazem Akseliho Gallena-Kallely, mj. triptychem *Aino-taru* (Sirpa Alalääkköläová /\*1964/: *Aino-triptyyksi*, 1988) a obrazem *Sammon puolustus* (Markku Laakso /\*1970/ nahrazuje Väinämöina Elvisem Presleym: *Sammon puolustus*, 1999).<sup>34</sup> V posledních desetiletích se *Kalevala* dočkala zpracování v různých nových médiích, kupř. formou komiksu (Kristian Huitula /\*1973/) či obrázkového vydání pro děti v *Koirien Kalevala* (Pási Kalevala, 1992; Mauri Kunnas /\*1950/). Uvedené příklady, zasahující

<sup>32</sup> Záhy po vyhlášení nezávislosti se Finové nechali unášet velkolepými plány na poli architektury: Kalevalská společnost u architekta Eliela Saarinena objednala projekt *Kalevalatalo* (Dům Kalevaly, 1921), centra finské kultury a panteonu slavných. Saarinen navrhl monumentální strukturu s osmdesátimetrovou věží, k realizaci však již nedošlo.

<sup>33</sup> Kupříkladu v reklamě na ženský časopis *Me Naiset* (1995), inspirované klasickým triptychem *Aino-taru*, jsou prohozeny role muže a ženy. Obdobně lze ovšem uvažovat i o novějších zpřítomněních *Kalevaly* v krásné literatuře, hudbě (Paavo Haaviko, mj. autor scénáře k televiznímu seriálu Kalleho Holmberga *Rauta Aika*, Doba železná, 1982; Johanna Sinisalová, Aleksis Kivi, Einojuhani Rautavaara, Aulis Sallinen, Amorphis) apod. (srov. RAMNARINE 2003; HEJKALOVÁ 2014: 23n).

<sup>34</sup> Současní Finové si rádi zdobí svá těla tetováním dle obrazů Akseliho Gallena-Kallely, pozoruhodně často se na jejich zádech objevuje kompozice *Sammon puolustus*. V roce 2017 proběhla v muzeu Gallena-Kallely výstava *Tetovaná umělecká díla*, která tento nový trend sledovala. Dostupné z: [www.gallen-kallela.fi/en/nayttely\\_tapahtuma/tattooed-art-works/](http://www.gallen-kallela.fi/en/nayttely_tapahtuma/tattooed-art-works/) [cit. 5. listopadu 2017].

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Obal DVD *Rauta Aika* (Doba železná, 1982), podle televizního seriálu inspirovaného *Kalevalou*

do populární kultury, převážně parafrázuji slavná kalevská díla minulosti, umělci skrze jejich obecnou známost a popularitu úspěšně usilují o pozornost širšího publika a zároveň zpřítomnění příslušné paměti. *Kalevala* a kalevské umění nejen „zlatého věku“ tak zůstávají přítomny ve finské vizuální identitě současnosti.

V Čechách se naproti tomu na konci 19. století rukopisová tematika, která nedlouho předtím kulminovala, takřka vyprázdnila, a v souvislosti s kritikou *RKZ* a soudobým přehodnocováním historismu se vytratila i její přitažlivost pro další umělecké druhy. Po roce 1918 se až na jednotlivé práce nestejně umělecké hodnoty (Adolf Lieb-scher /1857–1919/: *Lumír*, 1919, či pomník obětem první světové války od Karla Opatrného /1881–1961/ se Zábojem v Berouně, 1924) setkáváme jen s ilustracemi *RKZ* u příležitosti jejich nových edic (kupř. Jano Köhler /1873–1941/, 1912,<sup>35</sup> nebo též Jan Konůpek /1883–1950/, 1927<sup>36</sup>).

<sup>35</sup> *Rukopisové zelenohorský, Píseň pod Vyšehradem a královédvorský*. Ed. Martin Žunkovič, ilustroval Jano Köhler. Olomouc: Eva, 1912.

<sup>36</sup> *Rukopisy zelenohorský a kralodvorský*. Ed. František Krčma, osmi lepty vyzdobil Jan Konůpek. Praha 1927.

Druhá polovina 20. a 21. století nastolený směr zásadněji nezvrátily, tematika RKZ se ve výtvarném umění vyskytovala a přes jistý nárůst zájmu v posledních letech dosud vyskytuje sporadicky (Jaroslav Černý /1950–2006/: fontána *Rukopisy* ve Dvoře Králové nad Labem, 2006) a až na dva komiksy (Tomáš Hibi Matějčík /1978–2009/ a Karel Jerie /\*1977/: *Šifra mistra Hanky*, 2007; Filip Pýcha /\*1975/: *Rukopis královédvorský v komiksu*, 2017) nedostala prostor ani v jiných než tradičních médiích. V širším povědomí zůstávají RKZ spjaty s mánesovskými, resp. alšovskými ilustracemi (srov. vydání z let 1972, 2000; obálku nového vydání *Tajemství Rukopisů královédvorského a zelenohorského* Miroslava Ivanova, 2000), a jakkoli se noví ilustrátoři odpoutali od mánesovské typiky, starší ikonografie např. oděvu postav byla nadále využívána (František Bílkovský /1909–1998/: *Jaroslav*, 1947;<sup>37</sup> či Miloslav Troup /1917–1993/, 1961<sup>38</sup>).

## ZÁVĚR

*Kalevala* i RKZ vstoupily do dějin finského a českého výtvarného umění minulých dvou staletí a bez ohledu na odlišná umělecká východiska obou národů se jejich recepty ubírala obdobnou cestou. První výtvarná díla vzešla z akademického prostředí, jež tak vyjadřovalo svůj zájem o vlastenecké, resp. národní náměty a svůj podíl na utváření novodobých identit. Společným rysem bylo následně po polovině 19. století – v souladu s Leerssenovým vernakulárním posunem – přenesení těžiště od akademického klasicismu k nacionálněromantickým stylovým polohám, k nové, národní vizualitě. S jejím vyjádřením jsou spjaty nejvýraznější umělecké individuality své doby, Josef Mánes a takřka o půl století mladší Akseli Gallen-Kallela. Tito umělci při vyjádření kulturních modelů reprezentovaných *Kalevalou* a RKZ jako ceněnými pozůstatky původního národního básnictví propojili své akademické výtvarné vzdělání s vlastním studiem venkova a venkovského lidu. Dílo malíře R. W. Ekmana, Mánesova současníka, představuje i přes tvůrčí vklad a nepopíratelný hluboký zájem o *Kalevalu* – ve srovnání s Akselim Gallenem-Kallelou – pouze méně významnou epizodu. Ekman se nesetkal s potřebou kalevalské tematiky u svých současníků, která vyvstala teprve později, v návaznosti na problematickou politickou situaci Finů na konci 19. století. Významnou úlohu v počátcích procesu vizualizace RKZ sehrála pražská Akademie výtvarných umění založená na sklonku 18. století, Finsko svou výtvarnou Akademii získalo až v polovině 19. století. (Ne)možnost akademického

<sup>37</sup> *Rukopis královédvorský. Jaroslav vítěz nad Tatary*. Litografie František Bílkovský. Praha: Josef Hladký 1947.

<sup>38</sup> *Rukopis královédvorský a zelenohorský*. Přebásnil Kamil Bednář, ilustroval Miloslav Troup. Praha: SNKLU 1961.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ

vzdělání na domácí půdě napomáhá objasnit – kromě větší vzdálenosti od center evropského umění ve finském případě a rozdílné politické situace obou národů – významný časový posun nástupu vrcholu kalevalského umění až na přelomu 19. a 20. století, dvě desetiletí po dovršení vizualizace RKZ Národním divadlem v Praze. Společným rysem obou kultur je však aplikace nově stvořených národních vizualit v monumentálních, pro národ prestižních projektech s mezinárodními ambicemi. Zatímco ve Finsku za těmito projekty stáli tvůrci specificky národní vizuality, v českém případě je realizovala již nová generace umělců, a rukopisová ikonografie tak mohla být nově interpretována.

Českou recepci RKZ v 80. letech 19. století fatálně poznamenala jejich dekanonizace jako „podvrhů“, čemuž odpovídá skrovný, až v současnosti se opatrně rozšiřující fond RKZ ve výtvarném umění 20. století a opakované přetisky obou nálezů s ilustracemi z 19. století. Naopak vřelý vztah finských umělců ke *Kalevala* – resp. Lönnrotově tvůrčí práci se sesbíraným materiálem – se vyznačuje spíše proměnou akcentů a postupným setkáním s moderními výtvarnými proudy: našel výraz i ve výtvarném umění v širokém spektru nových médií, nejčastěji v návaznosti na díla „zlatého věku“. Jakkoli se pro finskou vizuální identitu dosud jako klíčový jeví vliv díla Akse-liho Gallena-Kallely (a mnozí Finové se identifikují spíše s jeho dílem než vlastním literárním textem), *Kalevala* po celé 20. století zůstávala a zůstává až do současnosti vyhledávaným námětem a výtvarní umělci její tematiku nepřestávají zpřítomňovat.