

K výzdobě Storchova domu na Staroměstském náměstí

Storchův dům čp. 552/I v samém srdci Prahy poutá k sobě po první etapě obnovy Královské cesty neustále pozornost chodců. Jeho barevná fasáda s figurální malířskou výzdobou se stala na tomto místě neodmyslitelným, byť poměrně mladým akcentem.

Dům, který je v pramenech zmiňován až v roce 1400 a od roku 1424 nazýván U černých dveří (*ad nigrum ostium*), byl ještě ve druhé čtvrtině 15. století ozdoben skvostným arkýřem s balustrádou, nárožními baldachýny, fiálami, kraby a lichými kružbami.¹ Uvnitř byl arkýř, přiléhající k rozlehlé síni o dvou lichoběžníkových polích křížové žebrové klenby, zaklenut čtyřcípou hvězdicovou polychromovanou klenbou s pěti kruhovými svorníky. Tyto detaily však byly zcela zakryty v dalších slohových obdobích. Od roku 1455 se domu říkalo Maršálkovský, od druhé poloviny 17. století Velešínský, roku 1723 se objevuje název U obrazu Panny Marie a dále U kamenné Matky Boží. V 19. století měl třípatrový objekt pozdně barokní průčelí se štukovou výzdobou, volutovým štítem, balkónem vedle arkýře, lemovaného dvěma znaky a sochou Panny Marie v nice. Ve třetím patře se zachoval malovaný trámový strop ze druhé poloviny 17. století.

Když se majitel domu, knihkupec a nakladatel Alexandr Storch, rozhodl k demolici a výstavbě nového domu, byly nalezeny fragmenty gotické výzdoby arkýře a rozhodnuto „arkýř znovu vybudovati a sice s pozorným použitím oněch detailů a částí, které jsou k tomu způsobilé.“²

Ačkoliv se v literatuře většinou zdůrazňuje přestavba,³ je dnešní dům novostavbou z roku 1897 s převážně gotizujícími prvky.⁴ Autoři projektu, Bedřich Ohmann a Rudolf Krieghammer, navrhli nový arkýř, který však posunuli oproti původní třípatrové fasádě poněkud výše.⁵ Ze starého, snad Maršálkovského domu se zachovaly dvě neúplné zdi při zadním stavení a dvorku.

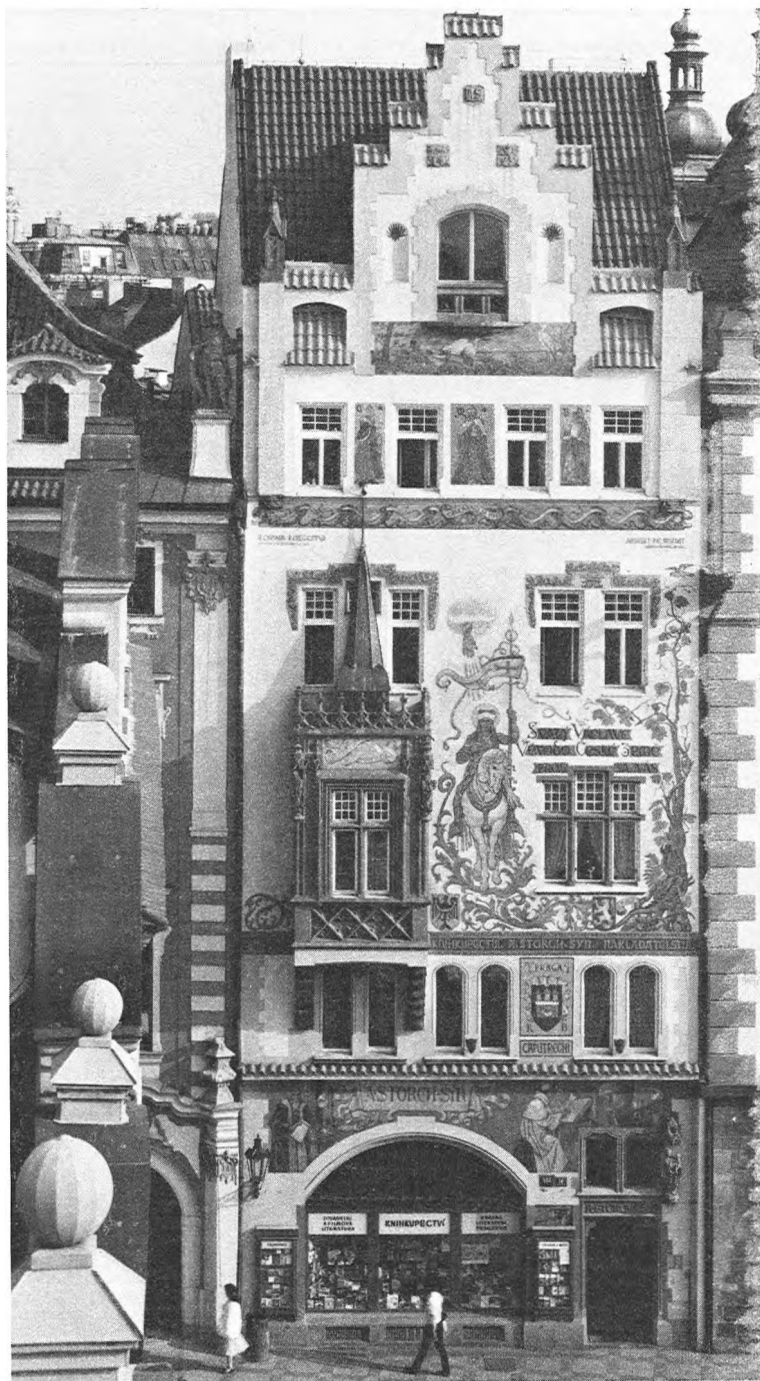
Dopisem ze dne 17. března 1897 požádal A. Storch Mikoláše Alše, aby se ujal vnější výmalby jeho domu a projednal ji s prof. Ohmannem.⁶ Mezi oběma umělci došlo k neshodě, protože architekt prosazoval na průčelí postavu sv. Kryštofa. Aleš však uhájil svůj návrh – zobrazení našeho národního patrona sv. Václava uprostřed plochy. Tato tematika byla Alšovi velmi blízká, sv. Václava vytvořil

v nesčetných typologických variantách – stojícího nebo sedícího na koni, mihadíka či v mužném věku, bojovníka oproti žánrově pojatému vinaři. V monumentální malbě na fasádách význačných budov použil Aleš svatováclavský motiv před přijetím zakázky od nakladatele Storchů několikrát: v návrhu na výzdobu kostela Narození Panny Marie ve Vodňanech z roku 1895 hned dvakrát – na západním štítu a v okně, na čp. 142/I – Rottově domě na Malém náměstí v Praze na Starém Městě roku 1896, na Hilbertově vile v Lounech ve stejném roce a konečně na Rehwaldově vile v Plzni v Rokycanově ulici v roce 1897.

Ve Vodňanech a v Lounech jde o postavy stojícího knížete z profilu, u Rotta o nápis mezi 2. a 3. patrem na průčelí s verši z druhé sloky barokní verze raně středověké písně Svatý Václave: Nedej zahynouti nám ni budoucím, sv. Václave! Na návrzích pro vilu v Plzni a staroměstský dům v Praze pracoval Aleš téměř současně v červnu a červenci 1897. V obou případech sedí světec v sedle mohutného bělouše kladrubského typu se silně vyklenutým krkem a hustou hřívou, který je jednou zachycen z boku, podruhé zřepu s nepatrnými rozdíly ve zdobení pákové otěže a poprsníku. Stejně jako kůň je identický i jezdec – bezvousý, mladický, ve zbroji, s knížecí čapkou a vlasy vlnícími se po ramenou. V pravé ruce drží shodnou žerď praporu, v levé otěže. Plášť a ozdobný kolár plzeňského znázornění je v Praze zaměněn za štít a dýku. Aleš volil pro Rehwaldovu vilu, kterou navrhl Rudolf Stech jako neorenesanční stavbu, z kompozičních důvodů profil jezdce a koně, jedoucích krajinou, již oživuje rotunda.⁷ Vyplňují plochu s balkónem mezi nárožním arkýřem zakončeným vížkou a štítovým rizalitem.

Naproti tomu úzká fasáda Storchova domu si vyžádala vertikální řešení. Míkoláš Aleš zde bez rozpaků sáhl po starší kompozici z roku 1890, návrhu na barevné okno.⁸ Tato kolorovaná kresba se liší od uhlové kresby kartónu pro staroměstský dům především v pojetí světce. Sv. Václav je mužnější s náznakem kníru a s krátce zastřiženou brádkou, nepokryté kratší vlasy přidržuje stuhou kolem hlavy. Je oděn jako vladař červeným pláštěm s hranostajovým kolárem, pod nímž je vidět přepásanou albu s mimořádně širokými rukávy. V pravici drží nečlenitou žerď praporu. Bělouš zde zdvíhá pravou přední nohu a je veden pouze na uzdečce. Poprsník je zjednodušen, řemení je blankytně modré. Kníže vyjíždí ze stylizované žlutavé kolébky z lidových motivů – bezpochyby kolébky našeho národa – zasazené do kopcovité krajiny s hraděm v hnědých tónech, ohraničené modravými horami. Červánky na obloze přecházejí do velké hnědé plamenné orlice kolem světcovy svatozáře. U kopyt oře jsou iniciály S. V.

Malbu na fasádě Storchova domu prováděl Láďa Novák (1865–1944), malíř, architekt a stavitel, který se specializoval na výzdobu domovních průčelí, v menší míře ji prováděl i v interiérech. S Alšem zde nespolečně pracoval poprvé. Nejprve to bylo na Wiehlově domě čp. 792/II na Václavském náměstí a na už zmíněném Rottově domě na Malém náměstí v roce 1896, v obou případech společně s Arnoštem Hofbauerem, později samostatně na výzdobě kaple Božího



Čp. 552/I – Storchův dům na Staroměstském náměstí. (R. Maleček)





Mikoláš Aleš – sv. Václav, kartón pro Rehwaldovu vilu v Plzni, 1897, uhl na papíře. (Repro R. Maleček)

◀ Mikoláš Aleš – sv. Václav, návrh okna pro prof. Stupeckého, kolorovaná kresba na papíře 1890. (Repro R. Maleček)

hrobu u kostela sv. Vavřince na Petříně v letech 1899–1900 a na radnici v Náchodě v roce 1903. Na staroměstském domě, kde použil červeného, v plochách lehce tónovaného sgrafita, změnil Novák poněkud kompozici vzhledem k vertikále arkýře. Praporec se znamením kříže místo orlice vsunul do světcevy levé ruky, štít vynechal. U pasu zůstala dýka, pravá ruka svírá, spíše demonstruje meč v pochvě. Kůň zřejmě sám dobře ví, že má svého pána zanést na náměstí mezi jeho lid, proto vůbec není veden na otěži. Přibyla Boží ruka v oblaku, která z každého prstu vysílá paprsek milosti na hlavu sv. Václava.⁹ Bělouš šlape po stylizovaném, vysoko se pnoucím rostlinném ornamentu, do něhož jsou zabudo-



Mikoláš Aleš – sv. Václav, kartón pro Storchův dům, uhl na papíře, 1897. (Repro R. Maleček)



Mikoláš Aleš – triptych pro školu v Protivíně, kolorované kresby perem na papíře, 1902. (Repro R. Maleček)

vány signatury „A“ a „M. Aleš“ a dva znaky – svatováclavská orlice a český lev. Po pravé straně okna až téměř ke korunní římse vyrůstá z ornamentu strom.

Strom s rozvětvenými kořeny, zasazený v kamenité půdě, má znázorňovat těžký úděl našeho národa, ještě, snažící se vydrápat vzhůru, jeho nepřítel, a letící pták nad korunou jeho budoucí svobodu.¹⁰ Zdá se však, že symbolika je zde ještě hlubší. V historii každého náboženství, v lidové tradici i v umění se vyskytuje posvátný strom.¹¹ Naši předkové v něm viděli výraz vyšší moci, zjevení Boží, obraz kosmu, symbol života, znamení neustále se obnovující přírody. Takové stromy byly nazývány stromem věčného života, vědění nebo přímo vesmírem v podobě převráceného stromu. Některé národy věřily na proměnu stromů v lidi, jiné znají opačné přeměny. Blízkým vztahem ke stromům chtěli lidé na sebe přenést jejich plodivou sílu, větve měly chránit před zlými mocnostmi. Ve stínu posvátných stromů se odehrávaly i obětní hostiny. Strom dal i název nejstarším rodovým pospolitostem – kmenům, jejichž svoboda byla svázána s určitým stromem uprostřed posvátného háje. Vedle zlověstných stromů se vyskytovaly stromy upomínající na nějakou událost nebo zasazované při závažné příležitosti. Nejvíce takových příkladů nacházíme v bibli. Genese 2, 8–9 pojednává o raijské zahradě: „A Hospodin Bůh vysadil zahradu v Edenu na východě a postavil tam člověka, kterého vytvořil. Hospodin Bůh dal vyrůst ze země všemu stromoví žádoucím na pohled, s plody dobrými k jídlu, uprostřed zahrady pak stromu života a stromu poznání dobrého a zlého.“ Genese 2, 16–17: „A Hospodin Bůh člověku přikázal: Z každého stromu zahrady smíš jíst. Ze stromu poznání dobrého a zlého však nejez. V den, kdy bys z něho pojedl, propadneš smrti.“

Mikoláš Aleš pravděpodobně spojil oba tyto stromy v jeden. Strom, na nějž usiluje vylézt ještěř – ďábel – zlo, je stromem poznání. Výjimečná poloha domu v srdci Prahy nás přivádí k domněnce, že Aleš zde navazuje na apokalyptický obraz stromu života ve svatém městě (Zj 22,2): „Uprostřed města na náměstí, z obou stran řeky, bylo stromová života, nesoucí ovoce dvanáctkrát do roka; každý měsíc dozrává na něm ovoce a jeho listí má léčivou moc pro všechny národy.“

Povšimněme si ještě ovoce a listí tohoto staroměstského stromu. Je to vinná réva s hrozny, která má tak hluboký eucharistický význam. Víme podle svatováclavských legend, že kníže v noci požíнал, mlátil a mlel pšenici a z mouky pekl oplatky. „Stejně tak s věrným služebníkem chválal za nočního ticha na svou vinici, zde česali hrozny, hustě je nakladli do putny, skrytě nosili do jeho světničky, tam lisovali víno v lisu a nalévali do džbánu. A to vše dělal proto, aby tak mohli kněží přinášet Pánu oběť spásy.“¹² Strom zde tedy přibírá další důležitý význam, je vinným keřem, který byl patronu naší země prostředkem k prohlubování a k posilování víry poddaných. Plocha mezi jezdcem a stromem, mezi okny 2. a 3. patra, je doplněna invokací z počátku už zmíněného chorálu: Svatý Václave, vévodo české země, pros za nás.

K tomuto kompozičnímu i tematickému spojení světce s vinnou révou se Mikoláš Aleš vrátil ještě jednou v roce 1902, kdy skicoval a navrhoval triptych na neo-renesanční fasádu školy v Protivíně, navrženou Václavem Tomsou.¹³ Původně frontální pojetí jezdce pro střední část triptychu na tužkovém náčrtu a kolorované kresbě se na uhlovém kartonu mění pootočením hlavy mírně doleva i tvarem čapky a typologií bezvousé mladistvé tváře. V pravé ruce svírá jednoduchou žerď praporu, v levé otěže a štít, oblečení je zcivilněno. Zatímco kůň na návrhu barevného okna a na Storchově domě natáčel hlavu poněkud doprava, zde se z čelní osy nepatrně vpravo vychyluje celý. Vysoko zdvižená pravá přední noha koně napovídá kadencovaný krok. Kůň je veden na uzdě s pákovým udidlem a s nánosníkem, čupřina na čele je zapletena. Levá část triptychu představuje v interiéru sedící mladou sv. Ludmilu s knížecí čapkou, v plášti s hermelínovým límcem, k níž se vine sv. Václav jako hošík. Sv. Václav jako mladík v čapce a plášti v pravé části triptychu už pouze ilustruje legendu. Pozorně odřezává hrozny vína a klade je do košíku u svých nohou. Keře révy, zpevněné kůly, se vinou opět velmi vysoko, v pozadí stojí rotunda. Hluboká ikonografická sonda staroměstského domu je zde zcela pominuta.

Do této řady čelních zobrazení sv. Václava na koni zapadá ještě obdobné pojetí z roku 1903, provedené na domě čp. 185 v Bezručově ulici v Plzni. Nad jezdcem se vznáší podobný pták jako na Storchově domě v Praze.¹⁴

Ostatní výjevy už se svatováclavskou tematikou nesouvisejí. Postavy sv. Tří králů mezi okny 4. patra ve štítu jsou těžko zdůvodnitelné i přes údajný vztah



k původnímu názvu domu a k soše Panny Marie, která je od nich značně vzdálená a v rozdílném měřítku. Králové, jejichž oděv je více méně liturgický – alba, sutana, pluvíál, kožešinová almuce – jsou kompozičně vázáni na střední frontální postavu krále Melichara, k níž se zbývající obrazejí. Vousatý, se stylizovanou infulí, strnule hledí před sebe, ruce jsou sepjaté k modlitbě, před ním stojí na zemi relikviář. Kašpar z profilu vlevo s korunou na hlavě s dlouhým vousem drží v rukou ciborium. Baltazar vpravo je tělem natočen do středu, hlava je cele z profilu. Je bezvousý, s turbanem, na němž je připevněna koruna a šlojř. V pravé ruce drží lodičku. U hlav králů je vždy iniciála jeho jména a řecký kříž, dole signatura.¹⁵

Výjev širkového formátu zcela nahoře ve štítu – jihočeská krajina s dvojicí čápů u rybníka – je doplněn zříceninou hradu v pozadí a mohutným dubem vlevo vpředu. Vzhledem k tomu, že čápi se zde vztahují jistě pouze ke jménu majitele domu, upustíme raději od lákové konstrukce výkladu dvojice čáp – dub.

K povolání majitele domu se vztahuje ještě výmalba přízemí, která je nápisem firmy rozdělena na dvě části. Pravá nás zavádí do klášterního skriptoria, snad premonstrátského, kde vedle zátiší pomůcek ke studiu přírodních věd, jako jsou globus, křivule a přesýpací hodiny, právě vzniká nový rukopis. V levé polovině vidíme na rozdíl od předešlého mladého řeholníka necelou postavu starce s dlouhým plnovousem, oblečeného do kožešinou podšité šuby, pravděpodobně majitele vedle stojícího tiskařského lisu. Fasáda je doplněna znakem hlavního města Prahy mezi okny 1. patra a firemním nápisem na místě římsy.

Jistá cizorodost v pojetí a také asi skutečnost, že Aleš tři posledně jmenované výjevy nesignoval, způsobily pochybnosti o jeho autorství. František Ruth uvádí vedle autora maleb v závorce ještě dvě jména – Vojtěcha Bartoňka (1859–1908) a Felixe Jeneweina (1857–1905). Oba malíři se sice monumentální nástěnnou malbou zabývali, Bartoněk dokonce pětkrát prováděl Alšovy návrhy, přesto však jejich účast na výzdobě Storchova domu nelze vzhledem ke ztrátě kartonů a nepůvodní malbě určit. Miroslav Míčko a Emanuel Svoboda obhajují Alšovo autorství všech výjevů oproti domněnce, že postavy v přízemí koncipoval sám Láďa Novák. Antonín Matějček¹⁶ se sice výslovně o Storchově domě nezmiňuje, zato však celkově hodnotí provádění Alšova díla ve sgrafitu: „Hned při prvních pokusech Alšových... bylo zřejmo, že se tu umělci otevírá nové pole působnosti... Vskutku odtud rozvíjela se monumentální větev Alšova umění stále vzestupně a o to úspěšněji, že přibývalo uměleckých techniků, již dovedli dobře reprodukovat Alšovu kresbu škrábáním v omítce i malbou nástěnnou.“ Karel Šourek¹⁷ je naopak velmi kritický: „Aleš původně nesměl a později nemohl nikdy provádět své kartony na zdech sám. Proto, upřímně přiznáno, bylo jeho monumentální umění fresky a sgrafita vlastně dodnes hodně podceňováno. Průměrní a podprůměrní malíři vyplňovali více méně poctivě tyto plošně mohutně cítěné kresebné substráty Alšových původních kartonů zcela protismyslně barvou, modelova-

nou světlem a stínem tak, jako se to dělalo v běžné realistické manýře z konce minulého století. Křišťálově průzračný Aleš bohaté kresebné osnovy, přirozeně se vázající s architektonickou plochou, kterou nesmí malíř svévolně probourávat barvou, ten je tu obrácen naruby a prakticky z něj nezbyvá nicého. Tohoto Alše si musíme dávat dohromady z toho, co zbylo z původních kartonů.“

Jaromír Neumann shrnuje¹⁸: „Neprováděl a později ani nemohl provádět tato sgrafita vlastní rukou a tak cizí prováděči zastřeli mnoho z výrazové síly a osobitosti jeho linie, nemohli však utlumit myšlenku, která z těchto obrazů vyzařuje... Alšova linie se vzpíná, hrdinsky narůstá a v klenbě mocných oblouků objímá velká dějství, spojuje postavy v pohybu a gestu a také je svazuje vnitřními pouty duševními. Je v ní rytmus pochodu nebo koňské jízdy, je v ní ztajen dusot kopyt, hřmot boje a sláva velikých činů.“

Podobně Václav Vilém Štech¹⁹: „Následovníci Wiehlovi necítili už tak jemně poměr zdi a článku, skýтали Alšovi plochy neúměrné, leckdy kuriosní. Ale mistr zvládl jakýkoliv formát, vjel úhlem do podstaty námětu, představil jej věrojatně ve vzhledu i významu. Obsáhl každou polohu časovou, dal napětí plochám, naplnil průčelí rytmem... Nově odůvodnil ornament jako výraz citu v růstu a rozkvětu úponků, sjednotil kartuše, zvířata, věci výzdobných polí s hlavním vypracováním figurálním... Naplnil nehybné zdivo vzruchem, proměnil lhostejnou dekoraci v závažná sdělení, ve výraz smýšlení a citění obyvatelů budov. Umělecké dílo Alšovo nemá kazů, je čisté a pravdivé. Mistru lze jediné vytýkati, že své kartony neprováděl sám, nýbrž svěřoval je rukám cizím. Jeho nenapodobitelný osobní rukopis pozbýval pak vždy na vroucnosti, tvrdl a vysychal...“

Malby na Storchově domě za první republiky nejméně dvakrát restauroval na základě vybídnutí magistrátem hlavního města Prahy²⁰ František Sembdner (1910–1977), odborný restaurátor státního památkového úřadu v Praze. Tomuto malíři byl svěřen úkol obnovit malby zcela zničené požárem v květnové revoluci v roce 1945. Malíř kupodivu nedodržel původní techniku a provedl malbu al secco v odlišné barevnosti.²¹ Fasáda byla záhy opět dvakrát opravována. Poslední rekonstrukci provedli Elena Crhová, Zdeněk Crha a Milan Res-sel v roce 1987 v souvislosti s renovací první etapy Královské cesty. Spojením fragmentů kresby a minimálním kolorováním v hnědavých, červenavých a zelenavých tónech se fasádě vrátil původní charakter.

Ve stínu malířské výzdoby průčelí jednoznačně stojí sochařská díla. Literatura, pokud se vůbec sochařskou výzdobou zabývala, se zmiňuje pouze o soše Panny Marie s Ježíškem, která nahradila původní dřevěnou plastiku.²² Dokonce ani na osobu autora není jednotný názor. F. Ruth a J. Čarek uvádějí Emanuela Dítěte. Vzhledem k tomu, že Dítě (1862–1944) byl malířem, věřme raději dobové zprávě ve Zlaté Praze,²³ kde je za autora označen J. Kastner, který vyzdobil dům „s čiperným humorem koncipovanými reliéfy a přidružil k nim



Jan Kastner – postava na arkýři Storchova domu vpravo, pískovec, 1987. (R. Plachta)

archaisovanou Madonnu“, a v Rozhledech, kde se dovídáme, že „sochy a štíty dle modelů prof. Kastnera provedl sochař Vosmík.“

Jan Kastner (1860–1912), řezbář, architekt a malíř, od roku 1888 profesor pražské uměleckoprůmyslové školy, zanechal rozsáhlé dílo,²⁴ v němž můžeme rozpoznat dvě tvůrčí linie. V té první navazoval na pozdně gotickou plastiku převážně z konce 15. nebo ze začátku 16. století, ve druhé se vyjadřoval současným slohem přelomu století. Nechybí samozřejmě ani příklady kombinování obou těchto cest. Málokdy prováděl své návrhy sám, většinou je vyřezal Štěpán Zálešák (1874–1945) a vytesal František Hnátek (1873–1941) nebo jiní Kastnerovi žáci. Některé kovové dekorativní detaily provedl Emanuel Novák (1866–1918). S Kastnerovými polychromovanými oltáři, které vznikaly v devadesátých letech minulého a na začátku tohoto století, se můžeme setkat v děkanském kostele sv. Václava v Lanškrouně; v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře,



Jan Kastner – postava na arkýři Storchova domu vlevo, pískovec, 1987. (R. Plachta)

v arciděkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi, v děkanském kostele sv. Štěpána v Kouřimi, v havířském kostele Panny Marie v Poděbradech, kde navrhl ještě kazatelnu a kasetový strop, a v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Oseku u Rokycan, kde vedl celkovou přestavbu kostela, tentokrát v neobarokním slohu. V Praze se Kastnerovy plastiky uplatnily v katedrále sv. Víta v arcibiskupské kapli, kapli Panny Marie a na západním průčelí, pak na bočních oltářích vinohradského kostela sv. Ludmily a kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kde se zvláště cenil oltář českých patronů. Pro vídeňský kostel Am Hof navrhl oltář sv. Stanislava Kostky. Vybavení zámecké kaple Zvěstování Panně Marii ve Žlebech a kaple nové nemocnice Na Františku v Praze až z roku 1926 se nedochovalo na místě. Jan Kastner se stal také spolutvůrcem obnovy Kamenného domu v Kutné Hoře, pro niž v roce 1904 vytvořil modely soch, hlav na konzolách a stromu poznání. Své kompozice nábytku a dalších sakrálních



Jan Kastner – Liška a čáp, reliéf na arkýři Storchova domu upravo, pískovec, 1897. (R. Plachta)

a profánních doplňků vystavoval na výstavách Jednoty umělců výtvarných, na pozoruhodné výstavě architektury a inženýrství v roce 1898 v Královské oboře a především na výstavě v Paříži v roce 1900. Zde vzbudil velkou pozornost svým Českým oltářem, domácím oltáříkem, svícny, lampou na věčné světlo, antependiem a baldachýnovitým velem, které vyšivala Ida Kranthová se žáky, obrazovými rámy, koutovou skříní, truhlou a židlemi, které jediné z celé české expozice byly publikovány ve francouzské literatuře. Jeho díla byla vystavena ještě na II. mezinárodní výstavě religiózního umění v Římě v roce 1934 a o rok později na výstavě k 50. výročí založení Umělecko–průmyslové školy v Praze. Známe také jeho soutěžní návrh na fontánu před Rudolfínem v Praze z roku 1897.²⁵

Fasáda Storchova domu je kromě tří znaků z umělého kamene ve štítu – českého, města Prahy a rozevřené knihy s iniciálami majitele – a dvou maskaronů ve vlysu vyzdobena ještě třemi figurami a dvěma reliéfy z pískovce. Všechny po-



Jan Kastner – Liška a čáp, reliéf na arkýři Storchova domu vlevo, pískovec, 1987. (R. Plachta)

stavy jsou gotizující a dobře demonstrují Kastnerovu dokonalou znalost pozdně gotické české plastiky v křivce postojů a složitosti záhybového systému draperie s přehrnovanými okraji. Přesto je tvář Panny Marie, osazené na konzole vpravo nad vstupním portálem a zastřešené baldachýnem se stylizovanou Prahou, nezúčastněná. Nahý Ježíšek nese už rysy doby svého vzniku. Obě mužské postavy na rozích arkýře jsou pro své drobné měřítko (95 cm) poměrně těžko postřehnutelné. Jejich oduševnělé a soustředěné výrazy v tváři lemované plnovousem nejsou pro chodce čitelné. Vztah postav k profesi Alexandra Storch je zřejmý. Pravý muž v nepřepásaném hábitu s kápí na hlavě drží v obou rukou pravděpodobně tiskařské náčiní – „paklíky“.²⁶ Šikmo přes tělo se vine mluvící páska s textem prologu evangelia sv. Jana: Na počátku bylo slovo. Jeho protějšek v oděvu zámožného měšťana s baretem na hlavě drží v pravé ruce rozevřenou knihu a levou přidržuje pásku s jednotlivými písmeny od A po L. Označení

figur jako alegorických postav tiskařů není zcela přesvědčivé. Jednoznačně úspěšné není ani hledání patrona knihtiskařů mezi světci.²⁷ Z více možností lze případně navrhnout sv. Jana Evangelistu nebo sv. Lukáše, který se také zobrazuje se svitkem. Především tu však postrádáme typické atributy obou evangelistů – orla a okřídleného býka.

Nejbezprostřednější v sochařském projevu jsou jistě oba reliéfy na bočních stěnách arkýře, znázorňující bajku o čápovi a lišce.²⁸ Na vyobrazení vpravo vidíme lišku se vztyčeným ohonem, opírající se předními tlapami o široký talíř, z něhož pohodlně vylizuje řídkou kaši. Čáp se zatočeným krkem sedí vedle talíře a snaží se zobákem lišku odstrčit. Na protějším výjevu čáp zasunuje zobák do baňaté láhve s vysokým úzkým hrdlem, zatímco liška se staženým ohonem a položenými ušima na něho vyje. Živost výjevu podtrhuje i kontrast urovnaného ptačího peří a zježené liščí srsti. V tomto případě provedení v kameni připadlo Kastnerovu vrstevníkovi Čenku Vosmíkovi (1860–1944), spolupracovníkovi Antonína Wagnera a Josefa Václava Myslbeka, který vytvářel důležité kopie a zanechal vlastní rozsáhlé dílo.

Zatím se nepodařilo zjistit, kdo se ujal obnovy plastik Storchova domu po požáru v květnu roku 1945. Stavební referát magistrátu hlavního města Prahy vydal 26. března 1946 pokyny k opravě, z nichž vyplývá, že právě arkýř utrpěl nejvíce.²⁹ V roce 1987 byl restaurováním pověřen Radko Plachta, který kromě soch opravil také ostatní kamenné prvky.³⁰

Můžeme se ještě zmínit o dobových mřížích, vstupních dveřích a o vitrinách, rámujičích výkladní skříně, jež ilustrují jednoduitost celkové koncepce.

Vcelku lze říci, že architektura i výzdoba Storchova domu, samozřejmě pomineme-li smutný fakt demolice původního neobyčejně hodnotného středověkého domu, byla šťastným řešením.³¹ Přestože se na průčelí po požáru zachovalo z Alšova díla jen málo, oslovuje nás dodnes právě svou stále aktuální tematikou. Jestliže měl Aleš v úmyslu přirovnat český národ ke stromu, přesněji k ratolestem vinného kmene, jsme tedy my všichni v tomto případě vyvolenou a překrásnou vinicí³² sv. Václava, který nedá zahynouti nám, ni budoucím. Zakončíme slovy Františka Žákavce³³: „Sjednocení myšlenkou svatováclavskou, myšlenkou národní jednoty zemí, kde hlaholí náš jazyk, všichni jsme vojskem blanickým, hotovým ochránit svou drahou vlast.“

POZNÁMKY

- 1 Mádl, K. B.: Síní domu č. 552–I. v Praze, Památky archeologické XVII, 1896, 1897, s. 199–207; Líbal, D. – Jarešová, A. – Heroutová, M. – Pelzbauer, V.: Stavebně historický průzkum a dokumentace, Staré Město čp. 552–I. (Pasport), SÚRPMO 1960. Zde jsou uvedeny též prameny, ikonografie, literatura a plány; Čarek, J.: Z dějin staroměstských domů, Pražský sborník historický XVII., 1984, s. 29–31, obr. 4–6. Ostatní literatura obecně: Poche, E.: Prahou krok za

- krokem, Praha 1985, s. 143; Staňková, J.: Storchův dům, Večerní Praha 22. 1. 1988; Všečka, J. – Pešek, J. – Zilynskij, B.: Královská cesta, Praha 1988, obr. 36 a 37; Sušová, E. – Vaněrka, M.: Putování Královskou cestou 1. část, Praha 1989, list 21.
- 2 Mádl, K. B.: o. c., s. 205. Autor si však dále stěžuje: „Na ten čas arci jednoho sluší velice litovati: kamenické kusy byly ponejvíce vybrány a vylomeny ze zdiva, nežli mohly býti na svém původním místě měřeny a jich prvotní osazení zaznamenáno. Co tedy zde se propáslo, musí býti dohoněno a nahrazeno pozorným studiem fragmentů se strany architekta, který rekonstrukci podniká.“ Klenba síně byla přenesena a instalována v takzvané mučírně v Muzeu hl. města Prahy. Magistrát král. hl. m. Prahy 9. července 1896 sděluje: „Nyní žádal pan Alexandr Storch, aby mu povoleno bylo dle předložených plánů následující odchylku od původního projektu provésti: Průčelí novostavby má býti v gotickém slohu provedeno a vkusně architektonicky ozdobeno, při čemž se má co možná docílit starobylého rázu, jaký dům tento ve středověku míval. V prvním patře má býti proveden na levém konci průčelí arkýř s výstupem 1,95 m, kterýž bude přesně upraven a vyzdoben dle starého arkýře, který na domě tom ve starších dobách býval... Podotýká se, že hladké plochy na průčelí budou vyzdobeny freskovými malbami typu českého.“ Všechny zde citované příspisy magistrátu jsou uloženy v archívu odboru výstavby ONV Praha 1.
- 3 Ruth, F.: Kronika královské Prahy a obcí sousedních III., 1904, s. 1016; Míčko, M. – Svoboda, E.: Mikoláš Aleš – nástěnné malby, Praha 1955, s. 122; Svoboda, E.: Po stopách Mikoláše Aleše v Praze, Praha 1956, s. 80. Na samém průčelí byl nápis uprostřed vlysu pod korunní římsou OBNOVENO L. P. 1897 a pod ním vpravo FR. TICHNA, jak je patrné na dobové fotografii z roku 1898. Po válce byl letopočet přepsán na 1948 a jméno stavitele Tichny zmizelo pod nápisem ARCHITEKT ING PRSKAVEC NÁVRH A PŘESTAVBU PROVEDL.
- 4 Magistrát král. hl. města Prahy 21. ledna 1896 z rozkazu starostova: „... z ohledů esthetických doporučuje se, by nynější obrys a konfigurace Staroměstského náměstí nebyla měněna, nýbrž by tvar jeho nezměněn byl zachován.“ Pasport SÚRPMO, 10, 14.
- 5 Fotografie K. Malocha, Ústí Celetné do Staroměstského náměstí, kolem roku 1870, in: Wirth, Z.: Stará Praha, 1942, obr. 128.
- 6 Míčko, M. – Svoboda, E.: o. c., 1955, s. 30, 34, 107 ap., s. 116, 118, 120, 122 a d., s. 178, 179, 194–196; Svoboda, E.: o. c., 1956, s. 80.
- 7 Rehwaldova vila byla v 70. letech zbořena, malba byla přenesena na fasádu Západočeského muzea v Plzni, pak opět sejmuta a snad uložena v muzeu. Alšův kartón je deponován v Západočeské galerii v Plzni: uhel na papíru, 112 x 69 cm, inv. č. K 50, sign. vpravo dole M. Aleš 1897.
- 8 Návrh okna pro prof. JUDr. Josefa Stupeckého, akvarelovaná kresba perem na papíře, 57 x 38 cm, inv. č. K 12 756, sign. MA 1890 vpravo dole; grafická sbírka NG. Barevná reprodukce in: Žákavec, F.: Knížka o Alšovi, 1947, s. 41; Míčko, M. – Svoboda, E.: o. c., 1955, s. 70.
- 9 Sám září jako světlo, z rukou mu tryskají paprsky, tam je skryta jeho síla (Abk 3, 4).
- 10 Míčko, M. – Svoboda, E.: o. c., 1955, s. 123; Svoboda, E.: o. c., 1956, s. 80.
- 11 Forstner, D.: Die Welt der Symbole, Innsbruck–Wien–München, 1967, s. 159 an. Listujeme-li literaturou pojednávající o tiskařských a nakladatelských značkách, překvapivě zjišťujeme, že převažuje motiv stromu v nejrozličnějších podobách jako symbol, emblém a enigma. Nejčastějším zobrazením je mnohdy strom i s kořeny, na jehož kmeni je připevněn štít s iniciálami majitele, přidržovaný po stranách dvojicí zvířat, někdy i nesourodou (medvědi, lvi, jeleni, psi, delfini, ptáci, gryfové, lev a orel), řídkěji postavami (mořská panna a rytíř, divý muž a divá žena, andělé, voják na koni a kentaur apod.); Silvestre M. L. C.: Marques typographiques I.–II., Paris, 1853, 1897; Havre van G.: Les marques typographiques, Anvers 1911; Weil, E.: Die deutschen Druckzeichen des XV. Jahrhunderts, München 1924; Alte Wiener Drucker–und Verleger–Zeichen, Wien 1926; Meyer – Bern, W. J.: Die französischen Drucker–und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts, München, 1926; Juchhoff, R.: Drucker–und Verlegerzeichen des XVI. Jahrhunderts in der Niederlanden, England, Spanien, Böhmen, Mähren und Polen, München, 1927; Husung,

- M. J.: Die Drucker und Verleger Zeichen Italiens im XV. Jahrhundert, München 1929; Sabbe, M.: Le Symbolisme de marques typographiques, Anvers 1932.
- 12 Legenda Crescente fide in: Králík, O.: Nejstarší legendy přemyslovských Čech, Vyšehrad 1969, s. 31 a rozvitěji s. 42, 74, 188; Turek, R.: Svatý Václav in: Bohemia sancta, Praha 1989, s. 62.
 - 13 Míčko, M. – Svoboda, E.: o. c., 1955, s. 146–7, 181, 198–199, obr. 51–56, s. 460–465 a 467. V Muzeu Aloise Jiráska a Mikoláše Alše jsou uloženy kresby: sv. Ludmila, kolorovaná kresba perem, 39 x 23 cm, inv. č. 34 259, a studie k triptychu pro školu v Protivíně, kresba perem, 16 x 28 cm, inv. č. 37 059.
 - 14 Uhlový kartón je uložen v západočeské galerii v Plzni, uhel na papíru podlepený plátnem, 660 x 160 cm, inv. č. K 853, nesignováno.
 - 15 Uhlové kartóny jsou v Praze deponovány na třech místech: sv. Václav, 300 x 112 cm, bez sign., v Muzeu hl. m. Prahy, t. č. nenalezen; král Kašpar, 169 x 67,2 cm, inv. č. IK 5110, sign. vpravo dole A 1897, v Památníku národního písemnictví; král Melichar, 178 x 98 cm, inv. č. 42 129, sign. vlevo dole A 1897, v Muzeu Aloise Jiráska a Mikoláše Alše; král Baltazar, 167,5 x 67,7 cm, inv. č. IK 5109, sign. vpravo dole A 1897, v Památníku národního písemnictví. Ostatní kartóny pro Storchův dům jsou neznámé. Kartóny sv. Václava a sv. Tří králů byly publikovány ve Volných směrech I. 1897, s. 482, 483 a 499.
 - 16 Matějček, A.: Mikoláš Aleš, Praha 1940, třetí list nestránkovaného textu.
 - 17 Šourek, K.: Monumentální Mikoláš Aleš, Praha 1947, s. 8–9.
 - 18 Neumann, J.: Mikoláš Aleš, Praha 1952, s. 41.
 - 19 Štech, V. V.: Aleš a česká architektura, Výtvarná práce I., 1952, č. 3–4, 6.
 - 20 20. srpna 1925. „Průčelí domu čp. 552 v Praze I., Staroměstské nám. č. 20 je následkem dlouholetého neopravování úplně začernalé a jeho malířská výzdoba skoro úplně neznatelná, takže svým vzhledem působí rušivě na nejvýznačnějším pražském prostranství mezi okolními vesměs již opravenými domy.... Vybízíme proto ctěnou firmu A. Storch syn...., aby co nejdříve, nejdéle do čtyř neděl, pietním způsobem dala opravit toto průčelí se zachováním a odborným konservováním celé umělecké výzdoby za pokynů a dozoru státního památkového úřadu v Praze.“ 8. listopadu 1935. „Úředním šetřením bylo zjištěno, že na průčelí domu čp. 552 se nalézající Alšova sgraffita ze života sv. Václava se začínají vlivem povětrnosti kaziti a mizí. Je proto nutno včasnou konservační odbornou opravou je chránit od případné další škody. Majiteli domu čp. 552 ukládáme, aby dal zmíněná sgraffita odborně opravit podle pokynů Státního památkového úřadu v Praze III., na který je nutno se obrátit.“
 - 21 Crhová, E. – Crha, Z. – Ressel, M.: Restaurátorská zpráva, 1987. Malba byla pokryta špínou a plísními, někde omítka opadala až na zdivo. Fragmenty maleb byly zpevněny, očištěny a vytmeleny. Bylo nutno vytvořit nové kartóny podle zachovaných starých, pomocné kresby a zvětšeniny dobových fotografií. Celá kompozice byla rekonstruována a byly provedeny retuše. Vzhledem k rozsáhlým plísním byl do všech materiálů přidán ajatin. Nakonec byla malba fixována. Během jednotlivých úkonů vznikla rozsáhlá fotodokumentace.
 - 22 Mádl, K. B.: o. c., 1896, s. 202; Míčko, M. – Svoboda, E.: o. c., 1955, s. 123; Svoboda, E.: o. c., 1956, s. 81; Všetěčka, J. – Pešek, J. – Zilynskyj, B.: o. c., 1988, obr. 36. Madona je zde označena jako gotická.
 - 23 B. a, Zlatá Praha XV., 1898, s. 10–11; b. a. Rozhledy v umění výtvarném, č. 19, srpen 1897, s. 7.
 - 24 Ottův slovník naučný XXVIII., Praha 1909, s. 751; Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (Thieme–Becker) XIX., Leipzig b. r., s. 587; Toman, P.: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1947, s. 468–469.
 - 25 Články v soudobém tisku převážně neuvádějí autora, výjimečně jeho značku. Zlatá Praha XI., 1894, 70 (V. W.), s. 68; Zlatá Praha XII., 1895, s. 22 (výzdoba jídelny císařského vlaku dráhy Košicko–Bohumínské); Volné směry I., 1897, s. 287–289, 275–276; Zlatá Praha XV., 1898, s. 236, 286–287, 335, 336, 490 (M) a 552 (M); Volné směry V., 1901, s. 71–85; Zlatá Praha XX, 1903,

- s 456, 445; Zlatá Praha XXI., 1904, s. 192; Politik, 28. 12. 1904, č. 358, s. 5 (udělení zlaté medaile na svatoludvíkovské světové výstavě 27. 12. ve Vídni – K. V.); Zlatá Praha XXIII., 1906, s. 601, 612; Světozor 1, 1911, s. 230; Zlatá Praha XXIX., 1912, s. 349; Zlatá Praha XXX., 1913, s. 190 a 201; Prager Presse, 18. 2. 1934, s. 8; Prager Presse, 3. 11. 1935, s. 10; Prager Presse, 8. 10. 1936, s. 8; Umělecké památky Čech I., Praha 1977, s. 542; Umělecké památky Čech II., Praha 1978, s. 122, 186, 192, 206 a 544; Umělecké památky Čech III., Praha 1980, s. 111; Brožová, J.: Český interiér na světové výstavě v Paříži 1900, Umění XXIX, 1981, s. 38–42; Mžýková, M.: Díla českých malířů 19. a 20. stol. v zámeckých sbírkách, Památky a příroda 10, 1985, s. 404 (návrh lavic, tuš 57 x 40 cm – hrad Karlštejn); Poche, E.: o. c., 1985, s. 90, 91, 195, 228 a 342. V grafické sbírce Národní galerie jsou uchovány dva Kastnerovy návrhy na oltáře pro kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, akvarelové kresby tužkou a perem na papíře, inv. č. K 23 790, 26 x 13,3 cm a inv. č. K 23 789, 27, 2 x 13,4 cm, a návrh na novogotický oltář, kresba perem na papíře, inv. č. K 25 727, 39, 8 x 41,8 cm, všechny nesignované.
- 26 Srv: Signet Mikoláše Konáče z doby kolem r. 1520 in: Klikar, F.: Knižní signet, Praha 1959, s. 36–37 nebo znak Oldřicha Velenského z téže doby in: Husa, V. – Petráň, J. – Šubrtová, A.: Homo faber, Praha 1967, s. 151, 158, obr. 137.
- 27 Patronů různých profesí nezbytných pro vznik, prodej a uchovávání knih je překvapivě mnoho: sv. Augustin, církevní učitel, sv. Kateřina Alexandrijská – patroni knihtiskařů, sv. Bartoloměj, sv. Kryštof, sv. Celestin V., sv. Lukáš – patroni kniharů; sv. Tomáš Akvinský – patron knihkupců; sv. Jan Evangelista, sv. Ludvík IX., sv. Jan z Boha – patroni všech tří nebo alespoň dvou výše jmenovaných řemesel a sv. Jan, též patron spisovatelů; sv. František Saleský – patron katolického tisku a spisovatelů, sv. Wiborada – patronka milovníků knih; sv. Vavřinec – patron knihovníků; sv. Karel Boromejský – patron knihoven; sv. Anastazie – patronka tiskové cenzury, ke kterémuž účelu má jako atribut nůžky. Wimmer: O.: Handbuch der Namen und Heiligen, Innsbruck–München 1966, s. 120, 139, 144, 171, 173, 224, 306, 609 a 624. Proti určení postav jako sv. Cyrila a Metoděje vzhledem k mluvícím páskám svědčí oblečení a atributy.
- 28 Ezop – Hollar, Bajky, Praha 1957, s. 69.
- 29 „... Žárem popraskané kamenné konsoly i klenba arkýře budtež náležitě podchyceny stojatými dřevěnými vzpěrami, při čemž původně použité poškozené ohněm dřevo budiž nahrazeno zdravým a střed klenby budiž podpořen novou stojinou.... Kamenná soška na pilíři vchodu do domu budiž opatrně a pečlivě obedněna, aby při provádění stavebních prací nebyla poškozena.“
- 30 Plachta, R.: Restaurátorská zpráva, 1987. Restaurátor našel sochy a ostatní kamenné detaily arkýře značně narušené, rozpraskané, modelace místy chyběla. Ruka s knihou postavy muže vlevo byla uražena lešenáři. Postava P. Marie a některé fiály byly převezeny do ateliéru, kde byly očištěny, zpevněny a chybějící části doplněny umělým pískovcem. Fiály byly opatřeny měděnými čepy a osazeny na epoxidový tmel. Podobně byly z lešení restaurovány ostatní prvky, některé chybějící fiály, kraby a jiné detaily byly nahrazeny novými z jemného pískovce. Po dohodě s ostatními restaurátory–malíři provedl R. Plachta barevné sjednocení všech pískovcových i štukových prvků a závěrečnou konzervaci.
- 31 Zlatá Praha XV., 1898, s. 10: „...vzniklo dílo vpravdě umělecké, které bychom nejraději předvedli zde jako demonstraci, kterakým způsobem je možno novou práci na místě staré postavit, nový dům na místě staršího, jež nelze udržeti, a při tom dokonale udržeti se v souladu s okolím a neporušiti starobylé malebný ráz Prahy, o nějž hořejší nyní – právem – na všech stranách.“ Naproti tomu bylo ještě v r. 1960 pochybováno o nutnosti památkové ochrany domu – Pasport SÚRPMO, s. 18.
- 32 Jan 15,5 a velkopáteční improperia.
- 33 Žákavec, F.: o. c., 1947, s. 45.