

Paradoxy v českém sochařství 30. let

JAROSLAV SEDLÁŘ

Do českého sochařství třicátých let dvacátého století vstoupila světově orientovaná avantgardní tvorba Vincence Makovského, Hany Wichterlové, Bedřicha Stefana, ozval se i kubismus v díle Emila Filly, v jeho obraze *Hlava* (1934) a okna do Evropy otevřel surrealismus, který zahájila výstava Poesie 1932 v Praze. Surrealismus k nám ale pronikal už v četných reprodukcích publikovaných surrealistickými časopisy a v Praze koncem roku 1930 ohlásil Vítězslavem Nezvalem redigovaný *Zvěrokruh* první obdiv k tomuto hnutí. Nezval v něm uveřejnil surrealistické texty a reprodukce, které se objevily také v revue *Musaion* a už v roce 1931 se objevilo několik originálů na výstavě *Umění současné Francie v Mánesu* a na výstavě *École de Paris* v Obecním domě. Avšak k úplnému obratu došlo teprve v souvislosti s otevřením výstavy *Poesie 32*, kterou uspořádal Spolek výtvarných umělců Mánes. Vedle domácích malířů a sochařů – Jindřicha Štyrského, Toyen, Emila Filly, Františka Muziky, Františka Janouška, Aloise Wachsmanna, Vincence Makovského, Hany Wichterlové a Bedřicha Stefana, ale i dalších – vystavovali také Josef Šíma a přední evropští surrealisté – Max Ernst, Salvador Dalí, Alberto Giacometti, André Masson, Joan Miró, Hans Arp, Yves Tanguy, Giorgio de Chirico, Paul Klee, Wolfgang Paalen. Výstava rozvířila kubismem již poněkud uklidněnou hladinu výtvarného života a postupně strhla většinu mladší generace včetně Štyrského, Toyen a Makovského do víru surrealismu, jak o tom svědčí i založení Skupiny surrealistů v ČSR dne 21. března 1934 s Vítězslavem Nezvalem jako iniciátorem v čele a členy Konstantinem Bieblem, Bohuslavem Broukem, Jindřichem Honzlem, Jaroslavem Ježkem, Vincencem Makovským, Jindřichem Štyrským a Toyen. O něco později do Skupiny vstoupil také původně odpůrce surrealismu Karel Teige a stal se jejím teoretickým mluvčím. Byl to manifestační nástup moderně orientovaného umění, do kterého musíme zařadit ovšem i další, například Zdeňka Pešánka, který jako jediný z celé české avantgardy usiloval o tvorbu mimořádně aktuální v evropském rozsahu, jak dokládají fotografie a modely jeho realizací. Byly to světelněkinetické plastiky, které vytvářel z nejelementárnějších tvarů (koule, kruhu a souběžných ploch) vyrobených z průsvitných hmot, které propouštěly emanující světlo. Kromě vizuálních efektů, mezi něž patřily i neonové nápisy, počítal Pešánek u pomníku věnovaného zříceným letcům i se zvukem. Plastikou měly doplňovat hluk leteckých motorů, ječení sirén a rytmické údery bubnů. První výraznou syntetickou prací Zdenka Pešánka, propojující jeho dva-

cátá léta, byla světelně-kinetická plastika na *Edisonově transformační stanici* v Jeruzalémské ulici v Praze. Lze ji považovat za nejvýznamnější abstraktní plastiku v meziválečném pražském exteriéru. Skládala se ze dvou samostatných, relativně na sobě nezávislých částí. Hlavního nositele světelněkinetických jevů představuje soustava abstraktních transparentních těles. Kruh, vertikálu a dvě horizontály zastupovaly čtyři základní světelné tvary, které měly jednak zaoblené hrany, navazující na jeho již dříve realizovaný světelný klavír, jednak nestály na budově rovně, ale byly mírně nakloněné, čímž vytvářely vhodný kontrast k ortogonálním hranám funkcionalistické novostavby Fr. A. Libry z let 1926 až 1930.

Pro lyrickou i konstruktivní stránku světelněkinetické plastiky na Edisonově stanici rozvíjel Pešánek samostatné studie, které ve výsledné fázi připomínaly Malevičovy architektury či konstruktivistické objekty Kazimira Medunetského a Naum Gaba. Pešánek svou prací na Edisonově stanici vytvořil jednu z nejdůležitějších světelněkinetických plastik realizovaných ve středoevropském prostředí. Její projekce, opakující se v pravidelných intervalech ve večerních hodinách, měla lyrický obsah, pojmenovaný *Píseň jara*. Ačkoli zjevně světelněkinetické aspekty byly nejdůležitějším rysem této Pešánkovy plastiky, vyvažovala je konstruktivistická stránka, čitelná naopak ve dne, kdy plastika nefungovala. Dokládají to zejména návrhy čtyř Pešánkových plastik pro transformační stanici v Praze na Klárově. Šlo o čtyři motivy: *Ampérovo pravidlo pravé ruky*, *Princip elektromotoru*, *Princip transformátoru* a *Grafické vyjádření křivky vzrůstu výroby elektrické energie v Praze*. Tyto modely, které Pešánek sice realizoval, nicméně nikdy neosadil, připomínaly dokonce některým historikům umění surrealistické assembláže.

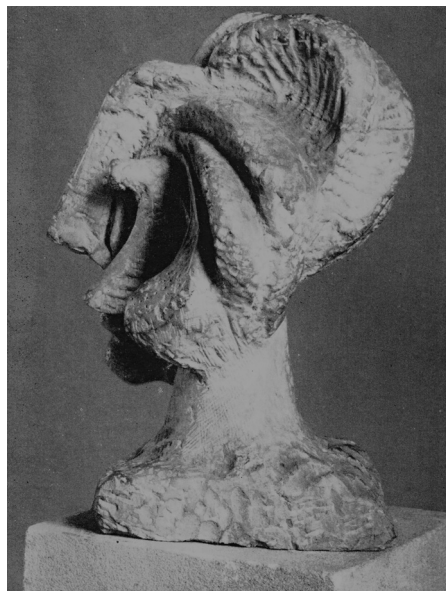


Karel Dvořák, Akt, 1934

V Pešánkově díle se objevují některé společné prvky s hlavními představiteli českého moderního meziválečného sochařství, například koule, kterou nacházíme v sochách Hany Wichterlové a Vincence Makovského nebo i u Ladislava Zívra.

Zájem o kombinaci nejrůznějších druhů materiálů, který se projevil nejprve u Makovského a Pešánka, kulminoval u generace některých Štursových žáků kolem roku 1936, kdy vytvořil Josef Wagner *Dvě torza* a Hana Wichterlová *Opřenou hlavu*. Pro Frejkovu inscenaci Puškinova *Borise Godunova* Wagner provedl dvě k sobě obloukovitě se naklánějící torza, vytvářející bránu, která byla pokrytá průhledným celofánem, přes který ještě bylo spadané listí. Scéna korespondovala úzce s Pešánkovým návrhem pro *Fontánu československého lázeňství* (1936). Ostatně neony, volně vystupující do prostoru, jimiž Pešánek vybavil svá torza, nejsou příliš vzdálené zakřivenému železu připomínajícímu Albatrosa z Wagnerovy stejnojmenné plastiky. Rovněž *Opřená hlava* Hany Wichterlové vznikla spojením mnoha materiálů. Navazovala sice na trend zavedených figurálních námětů daných akademickou výukou, avšak přehodnotila je ve smyslu moderních sochařských tendencí pohybujících se na pomezí plastiky a objektu. Již z dochované fotografie je patrné, že plastika měla složitou genezi. Prvý tvar, který na ni autorka udělala, byla hlava, avšak dlouho nenašla vhodný způsob jejího správného uplatnění. Naopak Zívrova *Hlava* (1933), je projevem výsostného imaginativního citění. Jelikož Zívra za sebou neměl „bytotně“ sochařskou školu pražské Akademie, která se tehdy dostala do vleklé umělecké a názorové krize, byl mnohem otevřenější a nemusel se

vůbec vyhýbat přístupům považovaným tradičně založenými sochaři za cizí. Zívra, i když měl téměř vrozené plastické citění tvaru (např. *Sedící*, 1931), dočasně své sochařské zaměření opustil a věnoval se plastikám stojícím na hranici objektu. Společně s Františkem Hudečkem, Bohdanem Lacinou, Václavem Zykmondem a Františkem Grosse se zajímal o surrealismus, dokonce bývá označován za jeho nejplodnějšího českého sochaře. Zatímco Hudeček provádí reliéf *Sokrates a Faidros* (1934), Gross



Emil Filla, *Hlava*, 1934

reliéfy, do kterých vlepuje konkrétní předměty kombinované s malbou, stejně jako Bohdan Lacina v díle *Obraz objekt* (1937), zabývá se Zív od roku 1934 plastikami-objekty, které se sice ještě zcela nezbavily souvislosti s kubismem, ale jež ho v některých momentech překračují prostřednictvím zapojení konkrétních předmětů. Velmi názorně to Zív provedl na *Reliéfu* (1933), jehož kubistickou hlavu obohatil o dva významově a formálně kontrastující prvky, zlacenou kovovou kouli v levém horním rohu a lasturu v pravém dolním. Zív tak byl pravděpodobně vůbec první, kdo v českém umění počátku třicátých let důrazně uplatnil objekt. Zívův napjatý vztah ke skutečnosti, k jehož vyjádření mu pravděpodobně nestačily čistě plastické prostředky, se vyostřoval kolem poloviny třicátých let. Přestává využívat modelace čisté sochařské formy. Soustřeďuje se na zvláštní techniku, pojmenovanou „muláž“, vznikající



Ladislav Zív,
Hlava, 1933

„kombinací přírodního materiálu a tekoucí sádry, do které byly namáčeny nejrůznější předměty a po zatvrdnutí nalepeny na desku“. Jejím prostřednictvím vytváří reliéfy a trojrozměrné objekty, jež kombinuje ještě s dalšími prvky, (např. sklem na reliéfu *Delfín a oko* (1934), a umocňuje červenou barvou.

V letech 1935–1936 se začal Zív zabývat vyloženě objekty, ze kterých se však dochovalo pouze *Srdce inkognito*, zatímco ostatní dokumentují fotografie. Nalezenými materiály vyslovoval velmi ostré obsahy: jeden objekt se podobá jakési falické lodyze, ozdobené šperkem, jiný vznikl z chomáčů připevněných na pozadí jakéhosi igelitu (tento erotizující námět se vyskytl i v některých dalších plastikách, jako *Tři ženy* /1937/, či jiných realizacích). Další navazoval na známý surrealistický námět osamocené hlavy zbavené těla, objevující se jak na ilustracích Štyrského k Nezvalově *Sexuálnímu nokturnu*, tak na Wachsmannově obraze *Oidipus*.

Nejdůležitějším Zívovým objektem je *Srdce inkognito* (1936), vystavené na přehlídce Československé avantgardy (1937) v Burianově D 37 společně s Hudečkem, Grossem, Lacinou a Zykmondem. Jeho vznik měla podnítit osobní zkušenost nenaplněné touhy. Konkrétním fetišistickým objektem jsou zelené dámské střevičky omotané červeným řetízem, jejichž spojením vznikl tvar srdce. Nad růžencem, přehozeným přes střevíce, je abstraktní, chaotická změť drátů, kterou ještě pokrývá přepadávající síťovina. Každý z prvků má svůj význam, násobící se kontaktem s dalšími, přičemž od světlého, plného jádra, snad ve tvaru koule, se postupuje přes hmotný konkrétní předmět k dematerializovanému obalu, skleněnému krytu, adjustujícímu objekt a dávajícímu ještě další významy. Díky plastickému cítění se mohl Zív po zhruba dvou letech, kdy se

zabýval vyloženě objekty, vrátit zpět k sochařské práci. Učinil to reliéfem *Tři ženy* (1937), který má zřetelné surrealistické zázemí: na skloněnou diagonální tyč jsou nabodnuta tři těla, jejichž obrys je individualizován v partiích hlav, aby ve spodní části nabýval na amorfności. Zívř v reliéfu zužitkoval podněty některých Štyrského obrazů věnovaných přechodu od antropomorfního tvaru k rozlékající se hmotě. Důležité bylo pojetí hlavy: zatímco profil levé ženy je reálný, hlavu pravé nahradila jakási výduť, vyplněná smotaným červeným drátem. Prostřední žena, překrytá závojem, má místo hlavy lebku. Do extrémní významové podoby je tak doveden vztah roušky a hlavy, která na *Hlavě* z roku 1934 ještě tlumila drásavou smyslnost, aby v reliéfu *Tři ženy* zastírala naopak přímý pohled do očí smrti. Právě na tomto reliéfu si Zívř ujasnil své následující přístupy k plastickému tvaru, ocitajícimu se velmi často na pokraji organické beztvorosti.

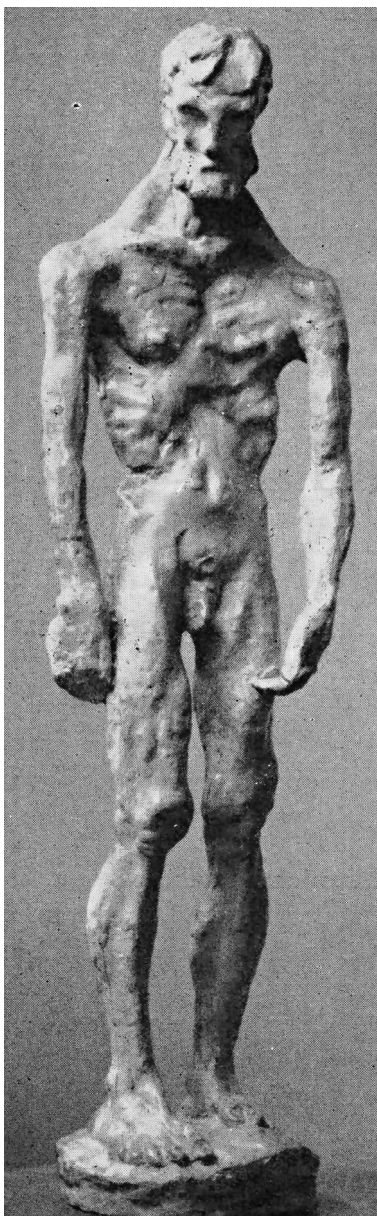
Objekt umožnil, aby se mu věnovali také autoři, kteří nemuseli mít se sochařstvím žádné zkušenosti. Byl volným polem, přístupným každému. I v českém umění, se vyčlenil ze sochařství pouze částečně. Na jeho vzniku se podíleli stejně jako v zahraničí malíři i básníci. Aktuální byl zejména v období kolem roku 1934 a 1935, kdy si surrealisté dokonce vypracovali jeho velmi podrobné členění. Ještě dříve než se tento systém začal uskutečňovat a prosazovat v praxi, představil Zdeněk Rykr na své samostatné výstavě, konané v roce 1934, mnoho objektů, které lze se surrealismem spojit jen velmi volně, i když v jejich



Jan Lauda, Jan Bauch, Přepadení Československa, 1939

pozadí stály pravděpodobně zcela jiné zkušenosti. Žádný z nich se do dnešních dnů nedochoval. O podobě objektů se dozvídáme pouze z několika špatných reprodukcí. Zřetelně se vymykají brutalismu Makovského i morbiditě Zívrově. Vyznačují se totiž neopakovatelným vzpomínkovým rázem. Způsob, jakým Zdenek Rykr sděloval své osobní prožitky, šel tehdy mimo dobu. Důrazně tak upozornil, že je zde už jiná generace, vycházející z odlišných pocitových a výtvarných zdrojů. Ostatně Zdenek Rykr je prováděl z diametrálně odlišných důvodů: „Šel jsem za tím, abych cítil, kde dřevo přestane být klackem a rozbitá soška veteší a kdy tyto věci začnou žít svým podivným životem.“ I když byl jeho přístup z hlediska formálního radikálně nový, nevyhnul se určitým, předem daným obrazovým představám, jako u assembláže objektu *Amor a Psyche*, spojujícím rozbitou, kýčovitou plastiku, zavěšenou na jakémsi náhrdelníku, s leťící černou labutí, která významově dotváří celou scénu.

Konflikt mezi tradičním sochařstvím a objektem se vyhroutil zejména během druhé poloviny třicátých let, kdy se na jedné straně většina Štursových žáků vrátila ke klasicky koncipované figurální soše, na druhé skupina několika autorů rozvíjela nové výrazové možnosti umění. V tomto ohledu jsou důležité Lacinův *Obraz objekt*, využívající z geometrie konoid a zavěšený drát s gombíkem a fotografie Václava Zykmanda *Kyvadlo* (1937). Otevíral-li dějiny českého meziválečného sochařství *Autoportrét* Otty Gutfreunda, uzavírá je fotografie Václava Zykmanda, ve které se jeho tělo stává objektem: na hlavu si nasadil klec



Karel Lidický, *Starec*, 1936

a rukou přidržoval rameno kyvadla. Objektem se již nestal nalezený předmět, ale lidská postava. Zykmondova fotografie tak zjevuje výrazný rozpor, do kterého se moderní umění krátce před vypuknutím války dostalo, mezi konvenční, nic neříkající sochařskou tvorbou a hledáním nových zdrojů, tkvících často mimo oblast sochy.

A tu se dostáváme k základnímu paradoxu v českém sochařství 30. let. Z dalších problémů, kterými se musel prodírat Ladislav Zív, ale ostatně i další avantgardisté, vyplývá, že oficiální vrstvy tehdejší společnosti avantgardní umění ignorovaly a odmítaly. O tom ostatně hovoří i totální lhostejnost k dílu abstraktního malíře Františka Foltýna, který se do Čech vrátil roku 1934 z Paříže, kde byl členem světově proslulých uměleckých skupin Cercle et Carré a Abstraction Création. Navíc politické události druhé poloviny třicátých let dávaly zcela jiný rozměr otázkám svobody. Masakr v baskické Guernice a zlovestná výstava Entartete Kunst (zvrhlé umění) instalovaná v Mnichově v roce 1937 byly vážnou výstrahou a varováním všem, kdo by měli v úmyslu zabývat se moderní tvorbou. Například Zív reaguje velmi citlivě na vzniklou situaci symbolicky koncipovaným dílem *Mrtvý pták* (1939). Ukázalo se, že surrealismus velmi přesně předvídal, o co šlo v otázce svobody a včas burcoval veřejnost na její obranu. Bohužel ta ho nechtěla slyšet.

Dalším paradoxem českého sochařství třicátých let bylo například i Pešánkovo avantgardní stanovisko, protože jeho projekty, které zamýšlel výlučně jako veřejné realizace, určené širokému publiku, narážely na naprosté nepochopení. V českém prostředí byl tehdy úplně osamocený. Žádný ze Štursových žáků si neudržel tak výlučné postavení jako on. Mnozí z nich se často při realizaci veřejných zakázek vzdali svých uměleckých ambicí a navrátili se k sochařské konvenci. Uvedený rozdíl je nejpatrnější ze srovnání Pešánka a Makovského, který nedokázal unést diferenci mezi vlastní, čistě autonomní sochařskou tvorbou a diktátem objednavatele. Výstižně to charakterizoval, i když hodně později, Ladislav Zív: „Těžko se dá v kumštu co udělat, pokud, byť i podvědomě, působí tlak seshora a pokud bude úspěšné, jen to, co je oficiální.“ Zvláště po hubených letech hospodářské krize nebyl Makovský již schopen realizovat volnou tvorbu, a tak začal obesílat oficiální soutěže, při kterých byl většinou vždy kladen důraz na srozumitelnost. Typické přitom je, že roku 1934 obeslal dvěma variantami soutěž na reliéf *Hlavy Republiky*. Jedna z nich připomíná přímo Pallas Athenu, ale ani druhá nepopírá jasnou inspiraci antickým sochařstvím. Tento odvrát Vincence Makovského od avantgardy snad ještě podtrhly zahraniční cesty do Paříže, Sovětského svazu a Londýna. Zejména skulptura *Dionýsa* z východního štítu athénské Parthenonu ve sbírkách Britského muzea mohla Makovského, který pochopil, že v oficiálních soutěžích jinak neuspěje, inspirovat například k soše *Ležícího Prométhea*, vytvořeného roku 1935 pro jubilejní dvoustou výstavu spolku výtvarných umělců Mánes v Praze. Umístili ji naproti *Ležícímu torzu* ctitele antické plastiky Josefa Wagnera. Kolem

poloviny 30. let se v pracích Makovského projevila realistická linie tvorby, *Podobizna Josefa Šimka, Torzo*, četné sochy *T. G. Masaryka* pro různá česká a moravská města. V roce 1935 obeslal soutěž na výzdobu síně Národního památníku na Vítkově v Praze cyklem reliéfů *Z české historie*, ve kterém již zcela podlehl historismu. Zobrazuje v nich náměty *Po bitvě u Lipan, Jiří Poděbradský, Čeští bratři, Rok 1848, Světová válka*. Jsou provedeny nesochařským, malířským způsobem, expresivně exaltovaným. Citový ohlas na dobové události charakterizuje i sádrový model *Kde domov můj* (1938). Historismus se u něho objevil rovněž v inspiraci italskou renesancí, například v bustě *Karla staršího ze Žerotína* (1937), dnes na nádvoří Nové radnice v Brně. Expresionismus byl ve třicátých letech také jedním ze znaků paradoxního rozkvyvu tehdejšího sochařství, jak dokládá Karla Lidického *Stařec* (1936) nebo plastická skupina dravce vrhajícího se na bezbrannou oběť, od které odlétá pták, autorů Jana Laudy a Jana Baucha, nazvaná *Přepadení Československa*, roku 1939 odeslaná do USA. Zvláštní kapitolou Makovského tvorby je monumentální *Kašna v Mělníku*, jejíž vývoj od avantgardního *Návrhu plastiky na fontánu* (1932) přes bronzovou *Fontánu v Mělníku* (1935) a její obměnu v bronzovou *Fontánu v Mělníku* (1936) velmi názorně líčí postupné opouštění moderního stylu až po úplný přechod do konzervativního novoklasicistního provedení a konečného osazení pískovcové *Kašny v Mělníku* roku 1938.

Vítězné tažení třicátými lety vedl pouze nový klasicismus, především v dílech Štursových žáků. Zvláštní místo zaujímají v této skupině reliéfy pro



Vincenc Makovský, *Kašna v Mělníku*, pískovec, 1938



Josef Wagner, Země, 1938

čas. Historik Jaromír Pečírka vytušil, že vzdálený ohlas Wagnerova díla je snad vzpomínkou na skupinu dívek z východního štítu Parthenonu. Wagner vciťuje smutek řeckých torz, jejich hloubku s nesmírnou výrazovou silou.

Po návratu z Řecka vidíme Josefa Wagnera jako zralou uměleckou osobnost. Na počátku třicátých let, i přes tísnivou hospodářskou situaci, prožívá Wagner šťastné období své tvorby. Vznikají jeho nejosobitější a nejpoutavější sochy. Mluví se o něm jako o básníku kamene. Tehdy vyzrál jeho nezaměnitelný rukopis otevírající citovou odezvu v každém díle, jakousi básnický řečeno, duši. V díle nazvaném *Sochař* (1934) nacházíme vzpomínky na archaickou řeckou

Gočárův kostel Sv. Václava ve Vršovcích, na jehož vnitřní výzdobě se podíleli i Karel Pokorný, Josef Kaplický a Josef Kubíček. Triptych s *Legendou o sv. Václavu* (po r. 1929) zůstal jen v návrhu a zachoval se neúplně. Scénu z toho triptychu, *Pokoření Radslava Zlického*, vysekal Oldřich Stefan, původně rovněž avantgardní sochař, roku 1934 do vápence, kde také již opustil avantgardní projev, i když bývá v literatuře oceňována dramatická děje a síla plastického výrazu této sochařské realizace. Na počátku třicátých let vytvořil ještě čtrnáct zastavení *Křížové cesty* (1930 až 1933), ve kterých se mu podařilo šťastně spojit hmotu s prostorem, plastickou sílu s psychologickým výrazem. Typické pro tyto někdejší avantgardní sochaře bylo, že také v tradičním novoklasicismu byli mistři svého řemesla. V tomto smyslu byl pozoruhodný i *Návrh pro fontánu před Rudolfinum* (1928), s ohlasy ještě maillolovské tvarové plnosti.

Svědectvím řeckých zážitků, ojedinělým projevem novoklasicistů je nepochybně Wagnerova *Vzpomínka na Řecko* (1932–1933). Metafora, světlo pronikající k nám z trosk dávno odešlých staletí, nostalgie nad věcmi nenávratně ztracenými, nad uměleckými díly, jejichž tváře byly smyty erozí

skulpturu, na mohutné sedící torzo v troskách Apollonova chrámu v Delfách, na několik nevelkých soch, spatřených v muzeu na Akropoli. Ale i v jeho poeziích naplněných skulpturách *Květy u potoka* (1933) a dokonce ještě v roce 1936 *Pri-mavera*. Ale i jeho slavná torza, vznikající v letech 1934–1936 jsou nemyslitelná bez řeckých torz. *Torzo stojící na oblázku*, *Sedící torzo* (dvě varianty), *Letící torzo* a tři až čtyři varianty *Malého torza*, a nejslavnější *Torzo ležící* (1935). Jsou bezmála hudebními variacemi, ztělesněním čistých a lyrických představ, které jsou čistota sama, jako zaklínadla poetického verše.

Patří k nim rovněž *Kel* (po roce 1932), do krajnosti oproštěný antropomorfní tvar. Jako by v jeho torzech ožíval z Ovidiových Metamorfóz mýtus o lidech Deukalionových, ožíval také pro Josefa Wagnera v podobách jeho torz.

„Nebýti svědkem ta prastará zvěst, kdo věřil by tornu? Kameny začaly ztrácet svoji tvrdost, odkládat tuhost, měknouti více a více a změkklé nabývat tvaru.

Poezie, životadárná, čistotu duše uchováající moc, jako by procítala z balvanu betlémského pískovce pod Wagnerovými dláty.

Týž kámen, betlémský pískovec, použil sochař v příštích letech pro několik postav, které jako by byly sestrami skulptury. Především vznášející se dívčí postava nazvaná *Oblak* (1938), komponovaná snad na motiv Baudelairova Cizince nebo závrtné apostrofy Karla Hynka Máchy na téma nezadržitelného míjení času a života. Nebo vzešla snad z meditace, sněné kdysi ve vysoké trávě Fora Romana v Římě?“

Byl to klasicismus lyrický, oživující niterné představy, poezii a hudebnost, odlišující se jistým způsobem od nového klasicismu, jak bylo již v této revue pojednáno dříve, tedy od nového klasicismu Štursových žáků, Karla Kotrby, *Sedící děvče* (1931), Mary Durasové, *Dvě dívky* (1932), Břetislava Bendy, *Ležící žena v lázni* (1933), Karla Lidického, *Torzo* (1932), Karla Dvořáka, *Akt* (1934), Josefa Kaplického, *Torzo* (1934), Jana Laudy, *Eva* (1936), Karla Pokorného, *Smrt a oběť* (1936–1938), Karla Dvořáka, *Tragédie* (1937), Marty Jiráskové, *Dívka* (1938).

Obrázky archiv autora.