

# PANORAMA



ČLENSKÝ VĚSTNÍK  
SPOLKU KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

1996



## Obsah:

Architekt Josef Zítek a pražské Rudolfinum • Exlibris Miroslava Houry  
Magie znaku • Neznámý Rudolf Adámek v roudnické galerii • Burgundsko  
Střípky z Art Cologne 1995 • Zakladatel moderního čínského malířství  
75 let žižkovské střední uměleckoprůmyslové školy • Kluby přátel v zahraničí  
Vzpomínka na malíře Jana Zrzavého • Kapitoly z holandského krajinářství  
XVII. století • Prado • Anglické katedrály a Čechy • Vuřty nebo na výstavu ?  
Hundertwasser ilustruje bibli • Katalog ARS VIVA, cesty za uměním 1996

Vážení přátelé výtvarného umění,

především bychom Vám rádi popřáli hodně zdraví a klidu v celém letošním roce 1996.

PhDr. Zdeněk Pazdera  
jednatel spolku KPVU

Panorama byla vždy pro členy KPVU mj. i místem pro poskytování důležitých organizačních informací:

1) Adresa ústředí zůstává stejná do 15. března 1996 - Voršilská 3, 110 00 PRAHA 1, telefon/fax/záznamník: 02/249 130 26.

Důležité upozornění: od 15. března 1996 se kancelář stěhuje do budovy Mánesa, Masarykovo nábřeží 250, 110 00 Praha 1, 1. patro (stejný vchod jako do restaurace - naproti věži).

Bankovní spojení: Investiční a poštovní banka Praha - Perla, č. ú. 65007 / 5100. Úřední hodiny: pondělí, čtvrtek 10.00 - 12.00 hodin, 15.00 - 18.00 hodin.

2) Součástí Panoramy 1996 je opět katalog cest za uměním společností ARS VIVA, která v této oblasti s KPVU spolupracuje a formou sponzorství poskytuje členům mj. výrazné slevy. Současně uveřejňujeme data přednášek v Národním muzeu v Praze. Další informace a seznamy je vždy možné obdržet v kanceláři KPVU.

3) Výši členského příspěvku zůstává stejná, tj. 75,- Kč. Je však zapotřebí, aby všichni členové, kteří chtějí využívat všech výhod KPVU zaplatili tuto (vzhledem k nákladům a výhodám stále symbolickou) částku přiloženou složenkou (je nutné vyplnit členské číslo - bez členského čísla je velice obtížné příspěvky evidovat, vystavujete se tak možnosti Váš příspěvek nezaevidovat !!!) nebo osobně v kanceláři ústředí, a to nejpozději do konce března 1996 - spolek KPVU žije pouze z členských příspěvků a sponzorských darů. Průkaz (i staršího data) je platný pouze s dokladem o zaplacení členských příspěvků na r. 1996.

4) Panorama obsahuje také seznam všech institucí a firem, které poskytují členům KPVU zajímavé výhody. Je to především nabídka a výzva pro ty, kteří váhají s přihláškou. Prosíme, aby v případě zájmu o větší množství propagačních materiálů o KPVU jste si požadovaný počet vyzvedli osobně při cestě do Prahy (po předchozí domluvě) a pomohli tak šířit dobré tradice KPVU.

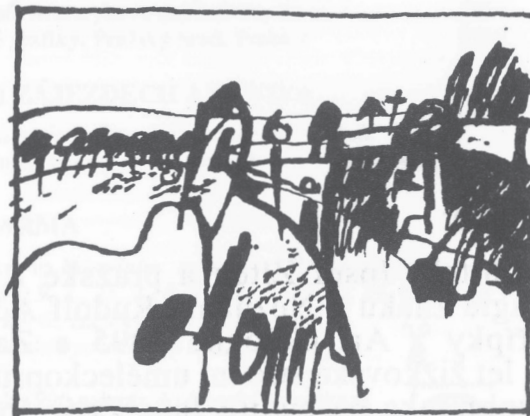
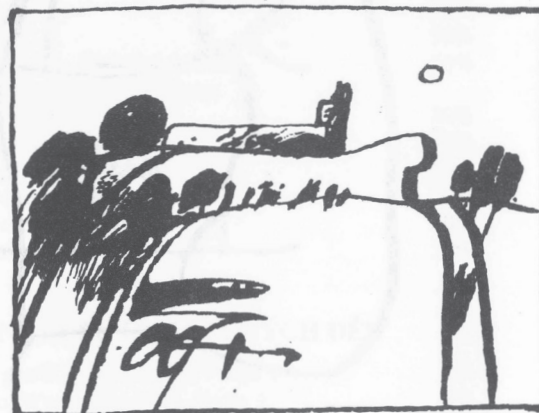
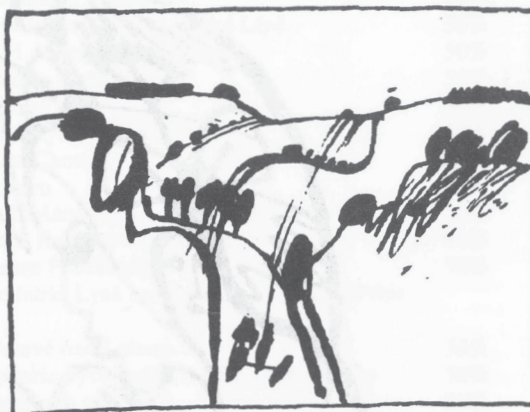
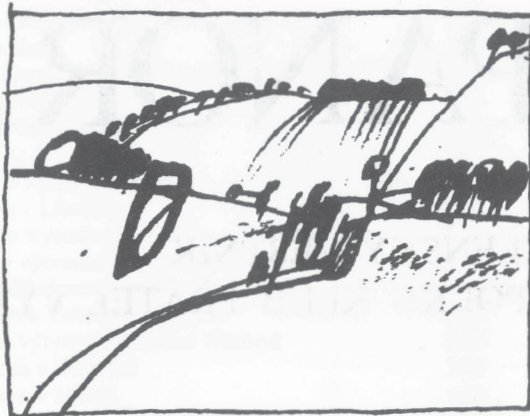
Závěrem nám dovoluňte, abychom poděkovali všem obětavým členům a pobočkám KPVU - spolku za dobrou spolupráci a rozšiřování našich řad o další milovníky umění.

S pozdravem

hlavní výbor spolku KPVU

## Z činnosti poboček KPVU

Brněnské pobočce KPVU se z technických důvodů nepodařilo uspořádat v roce 1995 XI. sjezd přátel architektury, ohlašovaný v Panoramě 1/95. Nový termín je září 1996. Sjezd seznámí účastníky s městskou památkovou rezervací Kroměříž, pozoruhodným historickým městem se zámek, zahradami a kostely, i s rezervací lidové architektury Hané v Rymicích. Sobotní společenský večer bude obohacen kulturním programem. Svůj zájem o účast oznamte na adresu Josef Toušek, Havlíčkova 55, 602 00 Brno 2. Podrobné informace s pozvánkou budou zájemcům zaslány nejpozději do konce června 1996.



Kresby na 1. a 2. straně obálky: akad. mal. Vladimír Tesař

## Architekt Josef Zítka a pražské Rudolfinum

Dne 22. října 1995 byla ukončena výstava Josefa Zítka v Rudolfinu. Výstava byla uspořádána u příležitosti jubileí vztahujících se k této mimořádné pražské architektuře. Především to bylo 110. výročí otevření této budovy a jejího předání účelům, pro které byla postavena - hudbě a výtvarnému umění. Výstavou oslavila také Česká spořitelna, která stavbu investovala, 175. výročí svého trvání. A konečně Česká filharmonie, která je oficiálním uživatelem, oslavila svou 100. sezonu.

Společenských důvodů uspořádat výstavu bylo dost, avšak ten nejpádňší byl především ukázat po dlouhé době dílo našeho nejvýznamnějšího architekta druhé půle 19. století, pedagoga a vůbec významnou osobnost své doby. Kromě toho byly v poslední době nahromaděny poznatky, které opravují některá dosavadní tvrzení, např. že nebyl realizován projekt Zítkův na kostel v Rakové, ač stojí, nebo že návrh, existující v archivu pod názvem Velký farní kostel, je vlastně Zítkův projekt ze soutěže na Votivní kostel ve Vídni.

Záměr uspořádat tuto výstavu vznikl již na počátku devadesátých let, ke 160. výročí Zítkova narození. Ten se sice v původní formě v Praze neuskutečnil, ale byla prosazena myšlenka cyklických výstav v městech, pro něž Zítka vyprojektoval nějakou budovu, vždy s důrazem na ni. A tak byl debut v Karlových Varech s důrazem na karlovarskou kolonádu, pak v Jindřichově Hradci s důrazem na stavby, které projektoval pro hraběte Eugena Černína, a konečně v Praze s důrazem na Rudolfinum. Zájem má Výmar, kde bude obšírněji probráno Zemské muzeum, a konečně Budapešť, kde bude Zítka představen v proporcí celistvosti.

Přesto, že Josef Zítka (1832-1909) zasahuje svou tvorbou do šedesátých až osmdesátých let 19. století, je to nejvýznamnější osobnost české architektury 19. století vůbec. Jeho dílo přesáhlo hranice naší vlasti, a to nejen do Rakouska, jehož jsme byli tehdy součástí.

Devatenácté století v Čechách nebylo chudé na architektury vysoké profesionální úrovně, přesto Zítka nad ně vynikal svou výtvarnou erudicí. Byl umělcem svým dílem a především svou osobností i pojetím života. A přece ho česká společnost v jeho době nedocenila tak, jak by si byl zasloužil. Ač z malých poměrů, stal se již v mládí člověkem vzdělaným, s velkým rozhledem, společenskou vybroušeností a šarmem. Proto ani ne třicetiletý při své italské cestě získal svou první osudovou zakázku - návrh na Prellerovu galerii ve Výmaru. Nebyla to jeho prvotina. Ji předcházely návrhy kostelů.

Je samozřejmé, že schvalování neprobíhalo bez průtahů (podrobně o tom Z. Dvořáková: Josef Zítka). Výsledek hodnocení však překročil všechna očekávání, neboť mu byl zadán další projekt, na Zemské muzeum ve Výmaru v roce 1862. Tento projekt a následná realizace mu otevřely cestu do světa i k úspěchu a ocenění. Měl nabídky z Výmaru, profesury do Drážďan a přece se vrátil do Prahy, aby se stal profesorem na pražské polytechnice, kde začal skutečně vyučovat architekturu, která až dosud byla zařazena do stavitelství. Vrátil se však také proto, aby se ujal úkolu nad jiné čestného, kterému věnoval osmnáct let nejlepšího tvůrčího období a které mu přineslo úspěch i utrpení - Národní divadlo.

V době bojů o prosazení umělecké koncepce velkého reprezentačního divadla a obhájení vlastního mistrovství byl Zítka požádán o návrh kolonády do Karlových Varů. Přijal to jako příjemnou změnu a oddych od neustálých pražských šarvátek. Úkol byl složitý tím, že bylo nutno vytvořit stavbu na místě většinou dosud samostatných a různorodých pavilonků nad jednotlivými prameny. A Zítka opět v duchu zásad vrcholné renesance vytvořil skutečnou architekturu, nikoliv jen procházkový přístřešek, jak bylo v sedmdesátých letech zvykem. V realizaci, která je přízemní oproti původnímu projektu patrové budovy zdůraznil architrávním systémem klasický princip.

Počátek sedmdesátých let poskytl Zítkovi další šanci k tomu, aby dokázal, že je vskutku nejlepší. Česká spořitelna se rozhodla postavit k oslavě padesátého výročí svého trvání budovu, která by po dokončení byla věnována Jednotě pro zvelebení hudby v Čechách. Společnosti vlasteneckých přátel umění a Živnostenské komoře pro uměleckoprůmyslové sbírky. Zastupitelstvo ústavu o tom rozhodlo 12. května 1872,

tedy s tříročním předstihem před jubileem. Příprava a realizace stavby se však protáhly natolik, že Dům umělců - Rudolfinum byl předán slavnostně svému účelu až k výročí šedesátému.

Již sama příprava soutěže zabrala od usnesení necelé dva roky, neboť Zítka obdržel pozvání k účasti až 31. ledna 1874. Mimo něj ještě další čtyři architekti čeští a pět vídeňských. Byli to I.V. Ullman, A. Barvitiuss, J. Schulz a N. Benischek (Beníšek) a Rakušané A. von Wilemans, O. Thienemann, G. Niemann a V. Luntz. Architekt Köchlin, poslední z vyzvaných, nebyl nakonec posuzován, poněvadž neodevzdal projekt včas. Avšak i z české strany byly posuzovány jen čtyři projekty, poněvadž J. Zítka požádal J. Schulze, aby pracovali na soutěžním návrhu společně. A tak vznikl projekt architektonicky a profesionálně nejpreciznější, nejušlechtlejší, a nejmodernější svým výrazem více klasické než novorenesanční budovy na našem území. Posuzovateli byli nejosvědčenější architekti v Rakousku, jejichž budovy věnčí slavný vídeňský Ring - G. Semper, Th. Hansen, H. von Ferstel, K. von Hasebauer a L. Schmidt.

Kromě věcných účelových požadavků obsahovaly soutěžní podmínky zajímavou zásadu, totiž, že má být celý složitý tříúčelový provoz uspořádán pod jednou střechou. Ještě zajímavější je však okolnost, že byl nakonec doporučen k dalšímu řešení návrh Zítka a Schulze, který tuto podmínku nesplnil. Poprvé na výstavě si bylo možné ověřit na vývojových skicách, že jen jediná první skica se pokoušela řešit provoz v jedné budově. Všechny následující již naznačují rozdělení hudebních provozů do jižní budovy a galerijních a muzejních do severní budovy. Skicy prozrazují však ještě mnohé jiné zajímavosti o koncepčních vztazích vývoje návrhu. Zatím co jižní budova s dnešní Dvořákovou síní byla již téměř od druhé skicy v základním tvaru a rozvržení hotova a téměř se nezměnila, prodělala galerijní severní budova řadu zásadních změn prostorových i hmotových, než se dospělo k výslednému pojetí, které se ještě třibilo od soutěžního návrhu k plánům pro stavební povolení. A přece Zítka měl za sebou z minulého desetiletí dokončenou stavbu Zemského muzea ve Výmaru. Téměř se lze domnívat, že tato zkušenost spíše zatěžovala, než prospívala, neboť od návrhu muzea ve Výmaru k Rudolfinu uběhlo třináct roků, v němž se právě nároky na provoz nejen změnil, ale nabyly podstatně na důležitosti.

V této souvislosti sehrál patrně významnou úlohu J. Schulz, precisní, racionálně myslící architekt, který při této společné práci se stal skvělým doplňkem umělecky založeného Zítka. V literatuře, která byla věnována převážně Zítkovi, je zásluha na architektonické hodnotě Rudolfinu přičítána Zítkovi. O Schulzovi se nepsalo vůbec, a proto se jeho podílem vlastně nikdo nezabýval, nehledě na to, že o Rudolfinu se v Zítkových monografiích píše jen velice spore. Při přípravě výstavy byl proveden pokus o analýzu plánů s ohledem na autorství. Nevedl k žádným průkazným zjištěním, neboť plány jsou podepisovány oběma jmény buď rukopisem Zítkovým nebo Schulzovým. Bylo by možno z jiných souvislostí uvést autorské hypotézy, což však nelze v tak krátkém pojednání. Otázku autorství Rudolfinu lze uzavřít názorem, že je společné, nerozborné a nedělitelné, tak jako bylo přátelství mezi oběma architekty.

Výstava přinesla kromě plánů a původních fotografií i dokumenty prostorové, jako je vlastní Zítkovo zednické nářadí, jeho výuční list, atd. Kromě modelu Rudolfinu a Národního divadla byl předveden i akustický model Dvořákovy síně, dosud nevystavený, model Schnirchovy sfingy a lva z východního a západního vstupu do budovy, a soutěžní modely plastik z balustrády, jmenovitě B. Celliniho od V. Brzoráda, Feidia od M. Engelke a Ch.W. Glucka od J. Rathauského. Několika autentickými exponáty byla zpřítomněna i Zítkova pracovní s architektem zásuvkovou skříní na plány.

Autory výstavy byli M. Benešová a K. Ksandr ve spolupráci s archivem architektury NTM. K zahájení byl vydán katalogový leták, poněvadž katalog z důvodů ekonomických vyjde jako samostatná publikace později.

MARIE BENEŠOVÁ

## Burgundsko

Řekne-li se Burgundsko, většina Čechů si nejspíš vybaví verš z Nerudovy Romance o Karlu IV., v němž si otec vlasti posteskne: "Eh, vezu řevu z Burgund sem...." Burgundsko není ale jen zemí révy, i když jsou jí stráně kolem řeky Saôny plně stejně jako svahy dále na severu, v okolí Auxerre a Chablis, a zdejší bílá i červená vína jsou celosvětovým pojmem. Je to především oblast, která se významně zapsala do dějin Francie i celé Evropy.

Po keltských obyvatelích, kteří pod vedením proslulého Vercingetorixe dělali těžkou hlavu Caesarovi, zbyly jen archeologické nálezy a novodobé pomníky v místech jejich sídel a slavných bitev. Většinu římských památek překryly stavby mladší. Germánští Burgundové, kteří tu v 5. století vytvořili své království, zanechali jen jméno. Na hvězdném nebi historie umění zazářilo Burgundsko teprve ve středověku. Tehdy se lesnatá krajina stala centrem mnišství. Zrodila se v ní řada klášterů, jejichž význam daleko přesáhl hranice burgundského vévodství.

Snad nejstarší stojící klášterní stavbou je Tournus, kam se roku 875 uchýlili benediktini prchající před nájezdy Normanů od ústí Seiny. Klášterní kostel sv. Philiberta z 10.-12. století, tyčící se nad řekou Saônou, působí především svou monumentální prostotou. Založením ještě starší je klášter St. Germain v Auxerre. Vznikl již v 6. století, ale později byl mnohokrát přestavěn, takže dnešní kostel s portálem zdobeným kamenným krajkovým pochází ze 13.-15. století. V kryptě se však zachovaly nástěnné malby pocházející z poloviny 9. století. Město Auxerre se vedle tohoto kláštera honosí skvostnou gotickou katedrálou s románskou kryptou a řadou historických domů.

A pak je tu samozřejmě Cluny, v 11. století nejvýznamnější klášter křesťanstva, centrum veškerého tehdejšího vědění a východisko významné církevní reformy. Velkolepý, 177 m dlouhý chrám z let 1088-1130 změnila francouzská revoluce v kamenolom, z jeho pěti lodí a dvou transeptů se zachovalo toliko jižní rameno západnější příčné lodí s jednou věží a nejnižší kaple východního transeptu, zvaná Bourbonská. I tento zbytek však působí impozantně. Jak nádherně asi vypadaly chrámové interiéry nám naznačí jednak zbytky bohatého sochařského dekoru, shromážděné dnes v muzeu, jednak nedaleká kaple v Berzé-la-Ville se zachovanými freskami z 12. století. Vnější vzhled Cluny v redukované podobě uchoval klášterní kostel v Paray-le-Monial, na jehož stavbu dohlížel koncem 11. století osobně clunyský opat Hugo.

Další významné benediktinské opatství, Vézelay, vzniklo již roku 878. Návrší s bazilikou sv. Maří Magdaleny, jejímž ostatkům se přicházeli klanět poutníci z celé Evropy, se stalo v roce 1146 svědkem ohnivého kázání svatého Bernarda z Clairvaux, jímž vyzýval ke druhé křížové výpravě. Význam chrámu dokumentuje jeho bohatá výzdoba: legendární západní portál se Ssláním Ducha svatého a hlavice pilířů zdobené figurálními výjevy ze Starého i Nového zákona a ze životů svatých. A pro ty, kdo jsou svatostí místa již přesyceni, můžeme dodat, že svahy pahorku rodí výborné víno.

V roce 1098 založil opat Robert z Molesme klášter Citeaux (latinsky Cistercium), kolébkou nového řádu cisterciáků. O rozkvet řádu se zasloužil již zmíněný svatý Bernard z Clairvaux - když v roce 1153 umíral, podléhalo řádu již 350 klášterů. Z původního Citeaux se do dnešních dnů nedochovalo takřka nic - všechny stojící budovy jsou novější. Řada dalších klášterů, které vznikly ještě za života svatého Bernarda, však dodnes svědčí o prudkém rozkvetu řádu a vyjadřuje jeho základní ideje: prostotu, jednoduchost, obrácení k Bohu. Z rozlehlých, nezdobených, ale přesto nesmírně působivých chrámů v Pontigny a Fontenay jako by na nás dodnes dýchal svět svatého Bernarda.

Významným poutním místem byl také Autun s katedrálou sv. Lazara z 12. století, jejíž portál s reliéfem Posledního soudu jako zázrakem unikl obrazoboreckému řádění za

francouzské revoluce. Zachránila ho podivná náhoda: vkusu 18. století nevyhovovalo naturalistické podání pekelných muk, a proto byl celý tympanon překryt vrstvou sádry. Při restaurování v 19. století pak jenom stačilo sádrový krunýř opatrně odstranit, aby se Kristus-soudce, archanděl Michael vážící duše i ďáblové vlekoucí hříšníky do věčného ohně opět objevili v plné kráse. Výjimečně známe i autora tohoto mistrovského díla románského sochařství - podepsal se u Kristových nohou jako Gislebertus. Z jeho dílny patrně pocházejí i bohatě zdobené hlavice chrámových pilířů s biblickými výjevy.

V době, kdy se Francie zmítala v bouřích stoleté války, zažilo Burgundsko okamžiky rozkvetu. Burgundští vévodové dokázali obratně lavírovat mezi francouzskou a anglickou stranou a využívat obou ve svůj prospěch. První z nich, Filip Smělý, mladší syn francouzského krále Jana II. Dobrého, získal sňatkem s Markétou Flanderskou, nejbohatší dědičkou Evropy, nesmírné jmění a stal se rázem jedním z nejmočnějších panovníků křesťanstva. Nabytého bohatství využil mimo jiné i k podpoře umění. U svého sídelního města Dijonu založil kartuziánský klášter Champmol, jenž se měl stát pohřebištem jeho rodu. K jeho výzdobě povolal vlámského sochaře Clause Slutera, který vytvořil portál pro kostel, obrovitou studnu-Kalvárii, z níž se bohužel dochovala pouze spodní část, a spolupracoval i na Filipově náhrobku, uchovávaném dnes v Muzeu krásných umění v Dijonu. Polychromovaná socha vévody ve slavnostním šatě leží jako na marách na vysokém podstavci z černého mramoru, kolem něhož obchází smuteční průvod: drobné, nesmírně realisticky vytvořené alabastrové postavičky kněží, ministrantů, dvořanů a mnichů. Jeden pláče, druhý ukazuje k nebesům, další spolu rozmlouvají... Vrcholné dílo pozdně gotického sochařství má svůj pendant v druhém, mladším náhrobku Filipova syna Jana Nebojácného a jeho manželky Markéty Bavorské. Celek pak doplňují přebohaté skříňové gotické oltáře, pocházející rovněž z kartouzy v Champmolu. Také četné kostely, paláce i měšťanské domy v Dijonu prozrazují nádhru někdejšího sídla burgundských vévodů.

Z časů největší slávy Burgundska pochází také Hôtel-Dieu v Beaune, špitál založený roku 1443 kancléřem Nicolaem Rolinem, který také pro jeho kapli objednal u Rogera van der Weyden obraz Posledního soudu. Špitál do dnešního dne vlastní 58 ha vinic; výtěžek z jejich vysoce kvalitní produkce je využíván pro potřeby nemocnice.

Zlatá doba Burgundska však netrvala dlouho. V roce 1477 vymírá vévodský rod po meči, dědička Marie uzavírá sňatek s Habsburkem Maxmiliánem a přináší mu věnem Flandry, zatímco vlastní Burgundsko případně francouzské koruně. Centra historických událostí i umělecké tvorby se přesouvají jinam. Posledním velkým uměleckým dílem, ležícím vlastně mimo hranice historického Burgundska, je klášterní kostel Brou, postavený na památku Markéty Bourbonkové a jejího syna Philiberta Sličného Philibertovou manželkou Markétou Rakouskou, která vstoupila do dějin jako regentka španělského Nizozemí. Do pozdní gotiky se už mísí řada renesančních prvků. Zachoval se velkolepý, bohatě zdobený letner, uzavírající chór s náhrobky Philiberta a obou žen. Sochařské zobrazení nebožtíků jde do takových detailů, že dokonce realisticky zachycuje poranění na noze, v jehož důsledku Markéta Rakouská zemřela. Bezpočtukrát se ve výzdobě opakují písmena P a M spletená ze silného lana - jenže to lano je z kamene!

Nezbývá než uzavít: každý, kdo miluje historii a umění, by si neměl nechat návštěvu Burgundska ujít. Z každého kamene tu doslova dýchá minulost, jejíž tajemství nám, úspěchaným současníkům, tak často uniká.

JITKA MATĚJŮ

## Exlibris Miroslava Houry

Miroslav Houra, autor početné řady obrazů, grafických listů, rozměrných art protisů i naší největší mozaiky, dosáhl mezinárodních úspěchů zejména za exlibris (1973 zlatá medaile v Peruggii, 1974 bronzová medaile v Eledu, 1976 třetí cena v Lisabonu, 1979 třetí cena ve Frederikshavnu, dále první cena v Mönchengladbachu, 1986 ocenění v Norimberku, 1991 první cena v Pasově a doma cena ke 400. výročí J.A. Komenského, 1992 čestné uznání v polských Katowicích).

Co asi získává Miroslavu Hourovi takovou přízeň sběratelů těchto drobných grafických lístků snad ze všech koutů Evropy? Je to zřejmě schopnost vyjádřit myšlenky a pocity, vlastní širokému lidskému společenství, způsobem obecně srozumitelným. Jeho ruce, stoly, kolem nichž se schází rodina a přátelé, domy, rozkvetlé louky, květiny, hvězdy, letící ptáci, jezdci na koních, muzikanti a dvojice mají jednoznačnost významových znaků. Uvedeny do vzájemných vztahů nám předávají stále nová poselství, která jsou ve své podstatě především chválou a oslavou života.



Motivické okruhy Hourových exlibris jsou blízké jeho volné i monumentální tvorbě. Z ní také přejímají velkorysý kompoziční rozvrh. Kdyby se promítla na velkou plochu, mohla by se podle nich skládat mozaika, keramická stěna nebo připravovat art protis. Samozřejmě souvisejí i s umělcovou grafikou, s jeho dřevorezy a linoryty, a nesou všechny znaky jeho rukopisu: tvarovou nadsázku, oprostěnost a jistou rustikálnost. Sledují vývojovou dráhu jeho grafiky od roku 1962, zpočátku pouze v její černobílé verzi, pro niž je příznačná černá silueta základního tvaru, oživená bílou lineární arabeskou. Barva se v nich začíná ohlašovat oproti volné grafice s jistým zpožděním, až v roce 1969, zato se tu umělec díky novým postupům záhy dopracovává zajímavých výsledků. Nejdříve opět vyřeže základní siluetový tvar a vytiskne jej černě. Pak bere zpravidla druhou desku, v níž vyřezává nebo vyrývá hlavně linie. Při přetisku

černých ploch barvou z druhé desky se získává třetí barva, v místě vyhloubených linií zůstává původní černá, která vytváří kresbu. Způsob tisku ze dvou desek umožňuje více barevných kombinací. Malý rozměr exlibris poskytuje vhodný prostor experimentům, jejichž výsledky umělec využívá v rozměrnějších volných grafických listech.

Hourový knižní značky většinou nevznikly na objednávku, ale - jak o nich autor kdysi napsal - jako "hra na honěnou tvaru s představou", hra, nabízející více možností řešení. Řada okamžitých nápadů se mu proměňuje a krystalizuje ve variacích nebo v celých motivických řadách. Někdy jsou přímo zamýšleny jako cyklus, jak o tom svědčí třeba Muzikanti (1986). Některé z těchto realizací a variací jsou určeny rodině a přátelům, jiné jim byly teprve dodatečně připsány. S postupem let přibývá také exlibris, jejichž témata vypisovaly spolky sběratelů, knihovny či jiné instituce. A právě tyto nové úkoly přispěly k motivickému obohacení umělceva základního tematického okruhu například o volnou citaci cizího výtvarného díla, jako tomu bylo v počtě Dürerovi pro Norimberk, nebo o městskou vedutu, s níž se v jeho volné grafice nesetkáváme. (Možná, že si při jejím řešení vzpomněl na klasické veduty svého profesora z pedagogické fakulty, Cyrila Boudy.)

Literární texty patří rovněž k jeho inspiračním zdrojům. Tak z přátelské spolupráce s Janem Skácelem vznikl půvabný cyklus exlibris Žena ve zvěrokruhu (1981), pro překladatele Jaroslava Bránského byla vyryta Pařížská exlibris (1990). Svou schopnost charakterizace projevuje rovněž v charakteristice literárních autorů a literárních děl. Když listujeme souborem Přípitek (1983), který je věnován českým básníkům, ani na chvíli nezaváháme, komu je exlibris určeno nebo které dílo je v něm citováno. Stejně citlivě vybírá úryvky textů, které vstupují do jeho drobné grafiky.

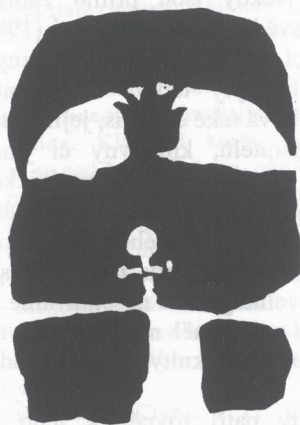
Také písmo tvoří důležitou a organickou součást Hourových exlibris. Počítá s ním už při komponování listu a ryje ho do desky současně s obrazem. Někdy do něj přímo vstupuje, jindy sleduje siluetu základního tvaru. Představuje významný dekorativní prvek, ať už se autor omezí jen na zkratku EXL a iniciály majitele, nebo použije další psaný text. Je to písmo autorské, jasně čitelné, s výraznými vertikálními akcenty.

Soupis Hourova díla z roku 1981 zaznamenává na pět set exlibris. V profilu českých knižních značek zaujala pevné místo a otevřela jim nové možnosti překračování ustálených pravidel: ve formátech, v cyklickém řazení, v variantách, z nichž některé zůstávají třeba jen v jediném exempláři, v málo obvyklých technikách barevného dřevorezu a linorytu, posléze i v jejich určení. A přece - nebo právě proto? - se umělci podařilo při tomto novátorství úspěšně překonat bariéru mezi dílem a divákem.

BLANKA STEHLÍKOVÁ

## Magie znaku

Akademický malíř a grafik Jaroslav Šůra (31.3. 1929) je výraznou osobností. Po absolutoriu s vyznamenáním na Vysoké škole uměleckoprůmyslové ve speciálce užité malby a grafiky Karla Svolinského v r. 1953 se jeho samostatná tvorba rozvinula zejména v oblasti volné a užité grafiky. Představil se dosud na 18 samostatných a na téměř 500 společných výstavách u nás i v cizině a získal na půl stovky cen, medailí a čestných uznání. Vytvořil kolem 200 krásných plakátů, většinou na hudební a divadelní tematiku. Je znám početnou tvorbou v oboru knižního umění, ilustrace a typografie. Spolu s malbou, kresbou a volnou grafikou věnuje se též grafickému designu a je autorem mnoha signetů, značek a logotypů. Jeho díla jsou v mnoha prestižních galeriích i jiných veřejných a soukromých sbírkách v České republice i v cizině.



Jeho výrazové prostředky, omezující se na minimum, dosahují neobvykle silné emotivní působivosti. Redukovány až do polohy znaku, vyznačují svou magickou výmluvností myšlenkovou i citovou náplň, kterou umělec ze svého srdce a myslí vložil do obsahu díla. Jejich abstrahovanost vzbuzuje divákovu imaginativní či asociální spoluúčast na dotváření výsledného účinku každého grafického listu, ale nezakrývá základní duchovní poselství a kouzlo poezie zde zakódované. Zdrojem inspirace jsou umělcovy prožitky, reminiscence a citové podněty z přírody a z cest (např. dojmy z Itálie), z četby románů, jichž řadu ilustroval (Lion Feuchtwanger), anebo z hudby (soubor vícebarevných listů na téma Mozartovské variace). Pozoruhodný je soubor rozměrných listů (1000 700 mm), které již svými názvy Hvězdné signály, Vzdálená znamení či Zpráva pro 21. století ukazují fatální souvislosti lidského života s vesmírným světem kosmu, pradávnou tajemnou minulostí i s tušenou neznámou budoucností, což autor vystihuje expresivním účinkem archetypálního výtvarného výrazu.

VLASTIMIL VINTER

### Hundertwasser ilustruje bibli

Po mnoha světových výtvarnících ilustroval také známý rakouský výtvarník, proslulý mj. návrhy osobitých domů ve Vídni, obrazovou, grafickou a známkovou tvorbou i ekologickými iniciativami (výstava jeho tvorby okouzila před lety i Prahu), Friedensreich Hundertwasser bibli. V srpnu 1995 vyšlo v německém vydavatelství Ars mundi v Hannoveru nové vydání bible s jeho ilustracemi. 1688 stran textu bible je doprovázeno 80 celostránkovými reprodukcemi Hundertwasserových grafik, z toho bylo 30 koláží zhotoveno výhradně pro toto vydání. Bibliofilský charakter knihy rozměru 20 28,5 cm podtrhuje speciální vazba do mnohobarevného plátna, jehož vzor je pro každý exemplář odlišný. Potíž pro českého zájemce je jenom cena, která i v subskripci činí 980 DM.

ZDENĚK ŠESTÁK

## Neznámý Rudolf Adámek v roudnické galerii

Tam, kde chybí doklady k nějaké události, je nutné přistoupit ke konstrukci, přestože je ohrožena nebezpečím zavádějících tvrzení. Tato metoda dává i přes svá úskalí možnost přiblížit dílo autora, jehož životní osudy zapadly do zapomnutí. Umělecko-historická konstrukce se musí opírat o reálný podklad, pokud nemá k dispozici dokumenty vycházející ze znalosti doby, v níž autor pracoval, a z díla samého. Dobová situace může někdy zmást, ale dílo nikdy nelže. Jeho řeč je víceznačná, ale přesná. Svého tvůrce odhaluje vždy nemilosrdně a sdělí, co bylo nosným článkem jeho výtvarného projevu, zda byl pozorovatelem a popisovatelem světa anebo zda jej vysvětloval a hledal smysl věcí. Zde i přes umělecký paradox nedochází ke zmatení, protože realistická forma vždy hovoří o hmotných kvalitách a nerealistická o duchovních hodnotách. Proto může být i u tak vznešeného námětu, jako je např. Madona, jen vykreslen portrét tanečnice či krásky pro potěchu smyslů, a naproti tomu mísa s ovocem může mít duchovní obsah.

Výklad díla není snadný ani tehdy, jestliže jsou známy okolnosti, které vedou k objasnění, protože tvorba je tak tajemná, že se vzpírá jakémukoli definování. Charakteristika nemůže být nikdy celistvá, protože nelze postihnout život v jeho úplnosti. Je nutné se smířit s přibližností.

Malíř a ilustrátor Rudolf Adámek patří k těm umělcům, o kterých se mnoho neví ani v odborných kruzích. Nebyl ani uveden v žádném slovníku vydaném v posledních letech. Dnes je již velmi obtížné jít po stopách jeho umělecké činnosti, protože se zachovalo tak málo z jeho života i díla. Několik let trvalo, než se podařilo shromáždit materiál pro výstavu v Roudnici. Stejně nesnadno se nacházely zmínky o něm samém, ať již osobní záznamy myšlenek či svědectví přátel. Velmi cenným pomocníkem při přípravě výstavy byl umělcův syn Dr. Miloš Adámek, který obětavě poskytoval vše, co sám měl k dispozici. Byla toho však jen malá hrstka, protože byl minulým režimem krutě postižen a jako politický vězeň byl zbaven všeho, co se týkalo i jeho otce, včetně písemnosti.

Soukromý i umělecký osud malíře Rudolfa Adámka byl tragický, pokud tragedii chápeme v původním antickém smyslu jako řetěz nutných událostí, které vedou ke katarzi. Provázelo jej několik neblahých okolností podstatného významu. To však neznamená, že by vůbec neprožíval slunný čas radosti a uměleckého nadšení. Prvním zraněním byla válka. Poznal ji zblízka a nikdy se již nevyrovnal s tím, co zažil. Hrůza byla příliš velká, než aby na sebe dala zapomenout. Po jejím skončení trvale přemýšlel o smyslu utrpení v lidském životě a snažil se je pochopit ve světle evangelií. Druhým nepřítelem byla nouze. Umění jej neuživilo, a proto bral jednu ilustrační zakázku za druhou, a později začal restaurovat gotické a barokní fresky a obrazy. Trpěl při tom, protože věděl, že jej tyto úkoly odvádějí od vlastní práce. Další nepříznivou okolností byla rozkolísanost doby, v níž žil. Adámek se stal malířem na začátku tohoto století. Mnohé rysy doby byly tehdy podobné našemu času, protože i my se nacházíme na přelomu století. Ve společnosti vládla přecitlivělost, skepse, únava, výboje smyslů a kultu sexu, potřeba vyčlenit se z davu, a proti nim zvýšený zájem o duchovní zážitky, hledané na různých místech.

Adámek se v roce 1911 mohl znát se členy skupiny Sursus, s nimiž potom vystavoval v roce 1912 na druhé a poslední výstavě v Obecním domě v Praze. Adámkovou dílo odráželo myšlenkový svět této skupiny (Koblihy, Konůpka, Váchala, Zrzavého), který i přes individuální rozdíly ztělesňoval nálady doby: vzhlížení k nekonečnu, exaltaci citu, gest a postojů, aktualizaci dávných symbolů, adoraci tajemných dálek či ztělesňování křesťanských mysterií. Adámka brzy zaujala teosofie a později i její odnož anthroposofie. Biblické

příběhy tlumočil ve smyslu hermeneutické nauky. Inspirace esoterickými názory přinášela obrazy stupňovitého vývoje světového myšlení.

V dopisech přátelům se zmiňuje o svém uměleckém hledání. Prošel různými stadii, ale největší význam přikládal mystice. To mu však nebránilo v tom, aby byl členem antroposofické společnosti a nechával se ovlivňovat úvahami zakladatele Rudolfa Steinera, který se na svých přednáškách, konaných také v Praze, zmiňoval i o umělecké tvorbě a o významech barev v duchu své nauky. Na základě těchto úvah začal Adámek malovat obrazy, kde zobrazoval duchovní světy jako součást lidského prostředí. Mandorlovitými a kruhovitými tvary znázorňoval sféry duchovní reality. V roce 1915 vytvořil svůj nejvýznačnější cyklus "Sen, život duše", který nejpřipodobněji vyjadřuje jeho tehdejší umělecké snahy. Pokud bychom jej formálně chtěli někam zařadit, mohli bychom jej nazvat kuboexpresionismem. V podstatě je v kontextu českého umění nezařaditelný, protože je zcela svébytný a vymyká se takto vedené klasifikaci.

Adámek zůstal vždy malířem, pro kterého byly rozhodující duchovní hodnoty života. Po prvním vzepětí k této oblasti, uskutečněném po roce 1910, přešel k jiné poloze, z níž se vytratilo březinové vyslovování Věčna, Tajemna a Neviditelná a která byla snad ještě méně reálná svým přesvědčením o znovuvtělování a jiných světech či steinerovské duchovní zemi, než mysticismus přelomu století, ale vyjadřovala jeho životní zájem.

O Adámekovi psali během jeho života zasvěcení přátelé Gamma a Emanuel Pacovský, který jej v roce 1920 charakterisoval slovy: "Vlastní umění Adámekovo je z jiného světa ... ono



čerpá z hlubin utajených lidskému vědění a bádání, je z říše mystických problémů duchovního života, z krajů, jejichž úrodné sklizně mohou zúčastniti se jen ti, kdož mají dosti odvahy probít se polárním ledem a mrazem pozitivní vědy a prodrati se tropickým pralesem filosofických spekulací a náboženských dogmat".

M. HLAVÁČKOVÁ

## Střípky z Art Cologne 1995

V Kolíně nad Rýnem, založeném Římany jako Colonia Agrippina, žije dnes více než milion obyvatel. Město je důležitým střediskem obchodu, průmyslu a významným centrem kulturního dění s bohatou tradicí. Již v letech 1380-1550 tu kvetlo malířství. Zajímavou osobností mezi tehdejšími mistry štětců byl Stephan Lochner, který osobitým způsobem spojil podněty z domácího prostředí s vlivy zahraničními a zanechal dílo s okouzlivým lokálním koloritem. Kolínská malířská škola se stala umělecko-historickým pojmem, předmětem bádání a inspirací německých romantiků. Město nad Rýnem se rovněž trvale zapsalo do spletitých dějin prchavých vůní. Jemná kompozice vonných silic a čistého lihu, pojmenovaná L' eau de Cologne, je rovněž světoznámým artiklem. Kolínská je rovněž často užívaným synonymem, které vyslovujeme, aniž pomyslíme na soudobou rušnou metropoli severního Porýní-Vestfálska, kde se již od roku 1924 konají veletrhy.

Kolín je velmi důležitou evropskou dopravní křižovatkou. Na Rýnu jsou přístavy pro oceánské lodě, a železniční doprava zaujala tak významné místo v hierarchii hodnot i v samotném městském organismu, že z Hlavního nádraží by kamenem dohodil na mimořádnou architektonickou památku - gotický dóm. Základ k jeho stavbě položili již roku 1248, ta pokračovala s rozmanitými peripetiemi a cesurami až do roku 1880. Chrám prodělal zvláště pohnuté údobí koncem 18. století, kdy z něho revolučně naladěni Francouzi udělali skladiště, a celému objektu v krátké době hrozilo sesutí. O holou existenci znovu zápasil za druhé světové války - našťastí stojí opět v plném lesku a slávě, zdoben jedinečnými skulpturami a obdivován nekončícími zástupy turistů.

Z Hlavního nádraží je velmi blízko do Walraf-Richartz muzea i na výstavu Kazimíra Maleviče, otevřenou do konce ledna 1996 v muzeu Ludwig. V docházkové vzdálenosti se nacházejí i veletržní haly na kolínském předměstí v Deutz, kde probíhal 11.-19. listopadu 1995 již 29. mezinárodní umělecký veletrh, známý pod názvem Art Cologne. Přehlídka se účastnilo 340 galeristů z 23 zemí. Početně převažovaly stánky německých obchodníků. Značně diferencované vstupné nabízel mnoho variant: lístek na jeden den za 20 DM, na tři dny 40 DM, permanentka 70 DM. Kdo chtěl za dvě hodiny večer pouze proběhnout expozici - zaplatil jen 10 DM - ale hodně se zapotil. Katalog s 500 stránkami na křídě se prodával za 15 DM a nebyl ani tak drahý jako těžký. Veletrh pořádala Spolkový svaz německých galerií (BVDG), který v katalogu informoval o aktivitách Centrálního archivu, soustředěného na dokumentaci německého i mezinárodního uměleckého trhu. Jeho rychle narůstající databanka nepochybně přispěje k odbornému zhodnocení poválečného obchodu s uměleckými předměty a možná přijde na stopu některých kopií a falz. Novinkou letošního 29. ročníku bylo přizvání 40 mladých galerií, soustředěných především na aktuální trendy a podporu nastupující generace autorů. Jejich experimenty působily hravě i dravě.

V sobotu odpoledne se haly hemžily návštěvnický stejně rozmanitými a pitoreskními jako vystavené práce. Ti, co přišli pěšky nebo přijeli vlakem, působili klidněji. Řidiči opakovaně naříkali nad promarněnými hodinami stání na zcela ucpaných silnicích. Někteří s bolestně staženým obočím potom pouze bloudili labyrintem nestejně velkých kójí, kde galeristé předváděli vše, co lze vtěsnat do pojmu umění, včetně velkého množství fotografií a multimediálních projevů, které patřily k horkým hitům veletrhu. Komu se zachtělo Picassa, mohl ho mít. Kdo zatoužil po autentickém pop artu, měl ho zde v mnoha obměnách. Jistou bariéru vytvářely pouze ceny. A třeba přiznat, že se i zde počítalo s těmi, co mají hlouběji do kapsy. A u východu pro všechny případy nastražili past kleptománům a každého návštěvníka s německou důkladností perlustrovali. Vybrané jedince navíc vyzpovídali: proč zavítali na veletrh, co od něj očekávali, co si z něho odnesli, z jakého media se dozvěděli o době a místě jeho konání.

Vstupme však znovu do expozice, kde rozsah nabídky skutečně imponoval. Nejedna autor se vyskytoval u několika prodejců souběžně. Willi Baumeistera, představitele geometricky orientované abstrakce, nabízelo deset galerií. Také třeba Ruprecht Geiger, Josef Albers, Jiří Georg Dokoupil, Josef Beuys a další se objevovali v rejstříku většího počtu galerií. K frekventovaným tvůrcům patřil i Christo (vlastním jménem Christo Javacheff), šedesátiletý výtvarník bulharského původu, který mimo jiné studoval také v Praze a dnes převážně žije v USA. Jeho starý projekt - zahalení Říšského sněmu do polypropylenové tkaniny se stříbrným povrchem - se konečně realizoval v červnu 1995 v Berlíně za zjitřené pozornosti veřejnosti a rozpačitého přešlapování politiků, kteří netušili, že dlouho odkládaná akce přeroste v lidovou veselici. Stříbrná draperie Reichstagu slušela. Umělec ji sám financoval. Těch několik milionů nepochybně získá zpět, protože koláže, litografie, fotografie a další práce na papíře s jeho podpisem zaplavily Německo. A stále přibývá těch, co chtějí vlastnit hmatatelnou upomínku na velkolepou berlínskou show, která udělala patřičnou tečku za pochmurnou historií jedné budovy.

V mezinárodní konkurenci si docela dobře vedla galerie Pallas z Prahy, specializovaná na českou modernu (Filla, Kupka, Šíma, Zrzavý a další). K osvědčeným autorům přiřadila také práce Václava Hejny, které mezi exponáty vypadaly velmi přesvědčivě. Návštěvníky z Čech jistě potěšilo, že několik domácích autorů prodávají i zahraniční galerie (Z. Sýkora, F. Kupka, V. Boštík, K. Malich). Grafické listy pražského Němce Emila Orlika v bohatém výběru nabízela kolínská galerie Glöckner. Ceny se pohybovaly od 750 DM do 5600 DM. Kvalitní soubor grafik Edvarda Muncha přivezla Galleri K z Norska. Za autorův Polibek požadovala rovných 90 000 DM. Možná z ostychu, možná z prostého nezájmu míjela většina návštěvníků instalaci s nápisem Oranienburg - doplněnou hromadou hnědých, obnošených, plstěných holinek. S podivuhodnou naléhavostí evokovaly vzpomínku na jeden z prvních nacistických koncentračních táborů. Pouze nebylo jasné, jsou-li na prodej jednotlivé páry nebo pouze celá instalace. A bylo by možné takřka bez konce jmenovat, popisovat a hodnotit. Závěr by byl asi stejný: nabídka bohatá - návštěvníků hodně - kupujících skromně. Emil Orlik kdysi tvrdil, že umění je od slova umět. Andy Warhol vystoupil s alternativním názorem - umění je prodávat a získávat peníze. Kolínský veletrh dal oběma za pravdu.

EVA BUŽGOVÁ

## Vuřty nebo na výstavu?

Za šest let od sametové revoluce se paleta výtvarných výstav výrazně změnila. Už nejzdíme nadšeně na výstavy do kolodějské jízdní - jim podobnými je Praha téměř vydlážděna a jejich návštěvnost už zdaleka nespĺňuje představy pořadatelů. Na některých je dokonce prázdná. Není to jen přesyceností kulturou, ani tím, že oficiálně zbožňovaný socialistický realismus nahradil oficiálně zbožňovaný informel a instalace, ani tím, že Beuysovi potomci pracně hledají ne jakou instalaci by šokovali, ale koho. Důvodem je kromě nefigurativního repertoáru výstav i prostá stránka finanční. Za korunku, za dvě mohl za totality člověk navštívit jakoukoli výstavu a třeba rychle odejít, ale dnešní návštěvník si vybírá, protože vstupná šplhají stále výš a výše. Nesrovnávejme je se vstupnými na výstavy a do muzeí ve vyspělých státech - vždyť naše platy a dáchody jsou přibližně 10 x nižší! Zatímco ceny potravin u nás vzrostly za šest let nejméně o 150 %, vstupná se zvýšila až o 1000 %! Za průměrnou cenu vstupenky na výstavu nebo do muzea jste si za bolševika koupili sotva jeden špekáček, kdežto dnes celé půl kilo! Mohli jste dříve za cenu vstupenky do Národní galerie dostat vstupenku do divadla nebo až dvě vstupenky do kina? Dnes snadno, a tak hádejte, čemu dá český občan, a zejména mládež, přednost?

Pořadatelé výstav a správcové muzeí a galerií nepochybně chtějí vysokým vstupným zlepšit svou finanční rovnováhu. Postupně tedy zvyšují vstupná do hladin zahraničních, a neuvažují, že to, co je dostupné pro zahraničního turistu, není dostupné pro průměrného českého občana. V zahraničí je ovšem velká snaha umožnit návštěvu zejména stálých sbírek pravidelným domácím návštěvníkům, mládeži a sociálně slabým. Je na to řada vyzkoušených receptů:

1) Volný vstup do nejvýznamnějších státních muzeí. Způsob oblíbený ve Velké Británii, např. v British Museum, National Gallery, National Portrait Gallery, Ashmolean Museum. V některých z nich může spokojený návštěvník po shlédnutí sbírek dobrovolně a anonymně přispět na údržbu muzea. Bývalo to tak i v některých spolkových zemích Německa. Tato obecná praxe stálého volného vstupu je však spíše na ústupu, a udržuje se často jen při snaze propagovat určité oblasti státního zájmu (např. poštovníctví, vojenství).

2) Oddělené vstupné do stálých sbírek (mnohdy nulové) a na velké souborné výstavy. To je praxe běžná v mnoha zemích. U nás to zatím zavedlo Umělecko-průmyslové muzeum, a při jeho neměnné a malé stálé expozici to lze jen vítat.

3) Měsíčně jeden den otevřených dveří, obvykle sobota nebo neděle, kdy mohou všichni přijít zdarma (např. vatikánská muzea, mnohá německá a francouzská muzea). Volný vstup bývá také na státní svátky. U nás se touto bohuľibou praxí řídí (být je volným často všední den) např. Národní muzeum (volný vstup první pondělí v měsíci), Náprstkovo muzeum (volný vstup první pátek v měsíci), Národní technické muzeum (volný vstup druhou neděli v měsíci), obě historická vojenská muzea (volný vstup každé úterý během otevřacích sezón). Tato muzea mívají velmi kvalitní výtvarné výstavy, např. Národní muzeum knižních skvostů, Národní technické muzeum je proslulé fotografickými výstavami. Národní galerie tento zvyk bohuľel zrušila, a projevuje se to malým procentem českých návštěvníků na jejich výstavách.

4) Snížené nebo volné vstupné pro organizované (a příspěvkový platící) přátele umění, muzeí, přírody apod. po předložení příslušného členského průkazu. Pro KPVO to dělají některá muzea, Národní galerie, a další výstavní síně (viz informace v náborovém letáku a na konci každého čísla Panoramy). Národní galerie poskytuje volný vstup členům své Společnosti přátel - doufejme, že po otevření moderních sbírek a zvýšení počtu výstav nebude toto členství spíše sponorským činem. V zahraničí bývá také zvykem snížený nebo volný vstup pro seniory (občany starší 60 let), mládež a nezaměstnané. U nás poskytuje volný vstup seniorům např. Pražský hrad. K Mezinárodní úmluvě o seniorech naše republika zřejmě ještě nepřistoupila, na výsledek mého podnětu (viz Panorama 95/1) už čekám téměř rok.

5) Rozlišení tuzemců a cizinců. Tento způsob občas napadají někteří nepřilíh přemýšlejší občané a publicisté, a často se přitom odvolávají na zahraniční turisty. Pochopitelně, že cena musí být jen jedna, ale jako podnikatele mne přece nikdo nemůže donutit, abych v určitém období nebo určitému typu zákazníkům z ní neposkytl libovolně vysokou (třeba 100 %) slevu. Nikdo se nedívá, že např. všechny francouzské hospůdky poskytují svým pravidelným návštěvníkům obědy za snížené ceny. V belgických Antverpách, francouzském Montpellier i jinde mají obyvatelé města po předložení občanského průkazu volný vstup do muzeí, spravovaných městem - vždyť si je vydrží za svých daní, a stejným způsobem si i my vydržíme naše muzea. Bohuľel tohle pořád mnoho lidí nechápe, státní peníze jsou naše peníze, a ze subvencování kultury bychom i my jako poplatníci měli mít něco navíc. Rozlišení českých a zahraničních návštěvníků např. v Židovském muzeu v Praze je proto třeba jen přivítat.

Chci ovšem upozornit na dvě české zvláštnosti, které nás vracejí zase do onoho známého Absurdistanu: Na prodejních výstavách se na celém světě vstupné neplatí, náklady musí uhradit prodej vystavených děl nebo neúspěšný vystavovatel. U nás ovšem vybírání (být poměrně nízkého, 5 Kč) vstupného nepřipadá např. pražské Galerii U prstenu nenormálně. Mně ano. Nikde na světě jsem se také nesetkal s tím, že by v muzeu byl úspěšně privatizovaný záchodek, za jehož použití by návštěvník musel zaplatit. To je všude v ceně vstupenky. U nás se s takovým zvykem lze setkat např. v pražském Umělecko-průmyslovém muzeu. Jinde to vyřešili zamknutím příslušných místností. Návštěvníku, nemetabolizuj!

Často se u nás přemýšlí o vandalismu, nevkusu, úpadku citu a morálky. Kdo zná výtvarné umění, sotva se takto prohřešuje. V zahraničních muzeích se volnými vstupy podporují často návštěvy školních tříd, hojnými přednáškami muzejních pracovníků se vychovávají dospělí. U nás jsme na výtvarnou výchovu pozapomněli, a nejen počty jejich hodin na školách poklesly. Chybějí ovšem i nadšení a znalí učitelé, ale těm schopným by měla být možnost vyučovat mezi obrazy a sochami co nejvíce ulehčena. Stejně tak i rodičům, kteří chtějí školní nedostatky napravit vlastní výtvarnou výchovou dětí. Ovšem i tzv. rodinná vstupná nejsou příliš nízká. Musíme tedy, my přátelé umění a kultury, být pěkní blázni, že nechceme dát před výstavami přednost buřtům, jejichž kvalita se fungováním trhu jistě ještě výrazně zlepší!

ZDENĚK ŠESTÁK



## Zakladatel moderního čínského malířství

Čína žila dlouho svým vlastním životem a vytvořila obdivuhodnou kulturu. Od konce 19. století však dospěl společenský vývoj do stadia, kdy se náhle ovzduší stalo téměř nedýchacelným a kdy bylo jasné, že došel čas, aby Země středu vystoupila ze své izolovanosti a poučila se z vývoje v ostatním světě. Skupina osvícených čínských vzdělanců se začala dychtivě pít po nových zdrojích poznání. Pád poslední císařské dynastie provázal v kulturní sféře myšlenkový kvas, v němž se střetávalo mnoho různých názorů. Nejprve se vzdělávající vlna odporu k tradicím, jež měly podle některých nahradit západní ideje. Postupně ustoupil tento radikalismus rozumnějšímu hledisku, že prospěšnější bude tvůrčí propojení prvků tradičních se západními.

To vše se odráželo i v malířství, jež bylo v Číně ceněným uměním a zabývali se jím nejen profesionálové, ale na vysoké úrovni i amatéři. Ti vytvořili již v 11. století specifický styl malby, zaměřený na postižení "smyslu věcí", z něhož se však postupně vytratila filozofická náplň a stal se pouhým klišé. Ze světového malířství neznali do prvního desetiletí našeho století Číňané téměř nic. Výjimkou byla do určité míry tvorba jezuitských malířů, jako byli Jean-Denis Attiret, Guiseppe



Castiglione a několik dalších, kteří žili v 18. století na dvoře císaře Čchienlunga a malovali podle jeho přání portréty a výjevy v přírodě.

Proniknout k podstatě evropského umění a seznámit s ním na počátku moderní doby Čínu, byl proto velmi obtížný úkol. Ujal se ho muž obdařený nejen talentem, ale i neúnavnou pracovitostí a oddaností umění. Byl to Sů Pej-chung (v současném čínském přepise Xu Beihong, 1895-1953), který tomuto poslání zasvětil celý život. Jeho cesta z chudé čínské vesnice v jihovýchodní části provincie Tiang-su do pařížských malířských salonů byla více než trnitá. Prvním učitelem mu byl otec, se kterým Sů již ve třinácti letech putoval po kraji, když byl jejich domov zasažen povodní. Živil se malováním portrétů a jiných obrázků na zakázku. Tehdy vešla budoucímu slavnému malíři tradiční čínská technika malby tuší do krve. Byla to lepší škola, než kterákoli akademie.

Když Sů náhodou viděl reprodukce západního umění, vzbudilo to v něm touhu studovat techniky této malby. Vypravil se proto do Šanghaje, kde se šťastnou náhodou setkal s vynikajícím mužem, reformátorem Kchan Jou-wejem, který rozpoznal talent mladého vesničana a podporoval ho ve snaze seznámit se důkladně se světovým malířstvím. Když pak Sů Pej-chung vyhrál veřejnou malířskou soutěž, jeho první cesta za získané peníze vedla do Japonska, kam přijel v roce 1917. Země vycházejícího slunce tehdy již na rozdíl of Číny intenzivně vstřebávala západní vliv a celá řada umělců se zabývala

problémem, jak vytvořit moderní malířský styl. Sů tu strávil šest měsíců návštěvami galerií a setkáními s malíři. Tento pobyt měl pro jeho další dráhu rozhodující význam.

Po návratu do Číny působil Sů v Peking. V roce 1919 dostal stipendium na pobyt v Paříži, kde se okamžitě ponořil do práce. Zpočátku věnoval veškerý svůj čas návštěvám muzeí a galerií. Posléze složil zkoušky na École nationale supérieure des beaux arts, kde brzy patřil mezi nejlepší studenty. Na radu učitelů věnoval největší pozornost technice malby. Když mu stipendium vypršelo, odejel v roce 1921 do Berlína. Tam strávil dva roky horečnatou prací. Když se po roce vrátil do Paříže, byl jeho obraz Stařena přijat na výroční výstavu Salónu.

Sů Pej-chung, v Evropě známý jako Jupeon, však stále ještě nebyl se svými obrazy spokojen a pracoval, přestože měl dlouhým strádáním podlomene zdraví, s vypětím všech sil. Výsledek se dostavil. V roce 1926 přijal Salón devět jeho obrazů, které již měly osobitý styl a vzbudily zaslouženou pozornost.

Sů Pej-chung však nepřestával myslet na svou vlast. V roce 1929 se vrátil do Číny, kde za přispění přátel založil v Šanghaji Akademii výtvarných umění. V roce 1929 byl jmenován prezidentem pekingské akademie umění, a i v tomto postavení neustával v úsilí o obrodu čínského malířství. Sám v té době vytvářel rozměrná plátna na náměty z nejstarší čínské historie. Aby seznámil Evropu s čínským uměním, zorganizoval v roce 1933 výstavu moderního čínského malířství, která byla zahájena v Paříži a posléze instalována v dalších evropských městech. Všude se setkala s nečekaným ohlasem a stala se podnětem k tomu, že čtyři university a muzea zřídily oddělení čínského umění. To vše se podařilo dosáhnout bez jakékoli podpory tehdejší čínské vlády.

Po vypuknutí války s Japonskem odešel Sů Pej-chung do Čchung-čchingu, kde vytvořil známé obrazy jako Žena Pa čerpající vodu a některé zdařilé portréty. Nejvíce však proslul svými obrazy koní, které byly v této těžké době výrazem lidské touhy po svobodě, symbolem pohybu vpřed, výrazem odhodlání bojovat proti nelítostnému nepříteli. Jeho koně podobně jako i řada jeho ostatních obrazů jsou malovány stylem, v němž se propojují čínské výtvarné prvky s evropskými.

Sů Pej-chung měl i vřelý vztah k naší zemi. Na jaře roku 1949 navštívil Prahu, seznámil se s naším výtvarným uměním a stal se jeho upřímným obdivovatelem. S ukázkami jeho díla se naše veřejnost mohla seznámit již v roce 1950 na souborné výstavě čínského výtvarného umění uspořádané čínským ministerstvem kultury. Nejznámější je u nás jeho Běžící hříbě, jehož faksimile, mistrně provedené v roce 1954 v pekingských dílnách Žung pao-čaj, se prodávalo i v Praze a stalo se středem zájmu českých sběratelů. Kromě toho u nás vyšel jeho životopis nazvaný Život psaný štětcem (Práce 1989) v překladu Z. Heřmanové. Jeho autorkou je malířova vdova, paní Liao Ťing-wen. Ke stému výročí malířova narození byla v Praze v roce 1995 z podnětu Česko-čínské společnosti uspořádána souborná výstava jeho díla. Tvořilo ji 40 obrazů dovezených z Číny a čtyři svitky zapůjčené z Národní galerie v Praze. Výstavu doprovázela paní Liao Ťing-wen.

Měli jsme to štěstí, že jsme se se Sů Pej-chungem osobně poznali již v roce 1949 v Praze a později jsme měli příležitost se s ním setkávat v Peking. Máme stále před očima jeho pobledlou, citlivou tvář. Jeho skromnost, obětavost a zaujetí uměním na nás udělaly nezapomenutelný dojem. Když byly do Číny dovezeny sochy našich současných tvůrců, které si sám vybral - bylo mezi nimi i Kafkovo Probuzení - uspořádal v prostorách pekingské Akademie výtvarných umění slavnost a v nepředstírané pokoře se před těmito díly doslova poklonil.

V. a Z. HRDLÍČKOVI

## 75 let žižkovské střední uměleckoprůmyslové školy

Rozložitá budova se dvěma věžemi na Žižkově náměstí v Praze 3 vzbuzuje už na první pohled dojem solidnosti. Není to náhoda. Solidnost řemesla a účta k němu stály pod vlivem Bauhausu u kolébky Státní odborné školy pro zpracování dřeva, později Státní ústřední školy bytového průmyslu a dnešní Střední uměleckoprůmyslové školy (i když měla i jiné názvy), která tu sídlí. Budovu postavili v polovině dvacátých let podle návrhu arch. Františka Vahaly. Vyzdobili ji i barevným oknem, symbolizujícím různá řemesla, podle návrhu Františka Kysely, které prostupuje všechna patra. Dnes je toto okno památkově chráněno právě tak jako některé interiéry, ředitelna, knihovna a sborovna, vyrobené žáky podle návrhů profesorů, protože jsou reprezentativními ukázkami více či méně dekorativního stylu dvacátých let.

Obsah výuky doznal od r. 1921, kdy byla škola založena, mnoho změn, neboť škola se musela vyrovnávat s proměnami společnosti. Zatímco za první republiky byla úzce spjata s živnostmi a prohlubovala vzdělání již vyučených řemeslníků z praxe, po válce musela reagovat na znárodnění průmyslu a živností a připravovat žáky věkově mnohem mladší - patnácti- a čtrnáctileté - pro velké nábytkářské kombináty se sériovou výrobou. Po roce 1989 je situace opět jiná, zájem o individuální výrobu nábytku vzrůstá, žáci se musí učit i nově myslit z hledisek marketingu, managementu a počítačové éry.

Nábytek z hlediska technologie a konstrukce, jak se učí na oboru nábytkářství, tak z aspektu designu, studovaný na oddělení konstrukce a tvorby nábytku a interiéru, byl, je i bude profilujícím oborem na naší škole. Od prvopočátku zde vyučovali velmi dobří architekti, ať už to byl např. první a dlouhodobý ředitel školy František Buben, žák Kotěřův, tak Karel Černý a František Novák, žáci Plečnikovi a spolupracovníci Gočároví a Jurkovičovi, později Ladislav Bartoníček, Karel Lukeš, František Sobol, Antonín Málek a řada dalších. V současné době vedou ve vzájemném respektu a spolupráci technické oddělení Ing. Lubomír Končinský a výtvarné oddělení akad. arch. Václav Novák.

Vedle nábytkářských oborů, tvořících téměř polovinu školy, je tu však řada malých výtvarných oddělení, která už dávno prokázala svou životaschopnost a získala nemalé úspěchy i v mezinárodním měřítku. Je to především oddělení tvorby hraček, založené Viktorem Fixlem a již mnoho let vedené Václavem Kubátem, které se výborně uplatňuje v různých soutěžích a na výstavách dobré hračky doma i v zahraničí.

Uznání si vydobylo i oddělení propagační grafiky - už kdysi za Richarda Pipala, později pod vedením Václava Bláhy, který obohatil obsah oboru o další tematické okruhy, jako jsou vizuální komunikace, velkoplošná reklama, tvorba firemních značek aj., ale i za Zdeňka Majznera a v současné době Jitky Špačkové.

Oddělení užitých malby poměrně dlouho hledalo takovou náplň práce, která by odpovídala jak společenské potřebě, tak věku žáků. Po smrti Miloše Pírdka, který oddělení vedl třicet let, se vedoucí často střídali (Zdeněk Crha, Jaroslav Bartoš, Karel Těšínský), zdá se však, že nyní nabral tento obor pod vedením Ludmily Peckové nový dech, rozšířil svůj akční radius o restaurátorství, dnes toliko žádané, a prakticky o všechny techniky, které s užitou malbou souvisejí, ať už je to mozaika, vitraile, textilní techniky či novodobé materiály.

Také kolem obsahu výuky na oddělení scénických technik se vedly po mnoho let diskuse. Všem bylo od začátku jasné, že naši žáci jsou příliš mladí na to, aby konkurovali absolventům DAMU nebo VŠUP v navrhování scén třeba k Hamletovi, ale že mohou být velmi užiteční při realizaci návrhů profesionálních výtvarníků jak v divadlech, tak v televizních a filmových ateliérech. V posledních letech pod vedením Miloše Nevařila a dalších pedagogů se tato konstruktivně-technologická tendence plně rozvinula a naši absolventi se velmi dobře uplatňují v praxi.

Úspěšným oddělením je i řezbářství. Tento obor, který byl po nástupu funkcionalismu na vyhytní, se podařilo už ve dvacátých letech na naší škole zachránit také díky tomu, že na něm působili dobří umělci a pedagogové - František Kment, Damian Pešan, Václav Markup, Zdeněk Vodička, Otto Sukup a nejnověji Štěpán Sukup. Vedle vlastní tvorby tvoří hlavní obsah výuky zvládnutí všech řezbářských technik potřebných k reprodukci uměleckých děl, kopiím historických předmětů a

mobiliáře a v neposlední řadě k restaurování, které se učí i v nástavbovém studiu.

Potřeba zřídít obor výstavnictví a aranžérství vznikla v době velkých světových výstav, kde naše republika sklízela značné uznání. Velkých úspěchů dosáhlo toto oddělení za Antonína Čelechovského, vzácného člověka, tragicky zahynulého, na kterého stále vzpomínáme, i za Ladislava Rady, kteří dovedli žáky vyprovokovat k neotřelým nápadům, hrajícím právě zde nejdůležitější úlohu. Nově se stal vedoucím tohoto oddělení Roman Kárník.

Škola jako je tato nemůže nikdy sledovat jen úzce školní problematiku. Vždy se představuje i na veřejnosti různými výstavami a veřejně prospěšnou prací. Každá taková akce zmobilizuje žáky i pedagogy k nejvyššímu výkonu. Jen namátkou připomínám výstavu k 50. výročí SUPS a mezinárodní výstavu v r. 1976 v ULUV na Národní třídě, řadu ocenění v nejrůznějších soutěžích designu, účast při instalování velkých scénografických přehlídek, vydatnou pomoc našich žáků při restaurování interiérů historických objektů, realizaci velkých nástěnných maleb či herních objektů, pomoc při akcích pro postižené děti atd. Podrobněji se lze o těchto aktivitách i o historii školy dočíst v publikaci Střední uměleckoprůmyslová škola 1921-1971 (Praha 1972), a ve sbornících k 60., 65. a 75. výročí SUPS.

Koncepce školy jako otevřeného vzdělávacího systému byla od svého vzniku založena i na základech umělecko-historických. Již ve dvacátých letech truhláři, lakýrníci či malíři pokojů věděli, kdo je např. Jan Vermeer van Delft, a dopodrobna znali a uměli nakreslit tvarosloví a ornamenty všech slohů. Od počátku šedesátých let s příchodem dr. Antonína Michalčíka a dr. Františka Dvořáka, později dr. Bohumíra Mráze, Mgr. Jitky Severové, Mgr. Marie Černé a dr. Lucie Holé, vysokoškolsky vzdělaných historiků umění, se i tento předmět dostal na řádově vyšší úroveň. Neoddělitelnou součástí výuky na oborech uměleckých i na oddělení nábytkářském byly vždy exkurze po památkách i do nábytkářských podniků v naší zemi.

Šedesátá léta patřila k těm vůbec nejšťastnějším pro školu. Akad. sochař Zdeněk Vodička, který zde od r. 1962 učil a od r. 1967 se stal dlouholetým ředitelem, sem přivedl některé své kolegy z Radaru (Václava Bláhu, Otto Sukupa), a ti spolu s Antonínem Čelechovským, s výborným, ale dosud nedoceneným malířem Aloisem Vitěmkem a dalšími vtiskli škole svěží, moderní tvář a atmosféru svobodného myšlení, volnosti a tolerance, nezbytné pro tvůrčí práci, která přetrvávala i léta normalizace. Nikdy také neustaly kontakty se světem, tak důležité zejména pro mladé lidi. Vedle četných poznávacích zájezdů po evropských památkách a galeriích to byly i intenzivní styky se školami ze Splitu, Mannheimu, Drážďan, skandinávsky orientované Rigy, z Heiligendamu a s nábytkářskou školou v italském Lissone, které dovolovaly srovnání metod výuky i výsledků, které pro nás nedopadaly špatně. Ostatně k zahraničním časopisům a odborné literatuře měli žáci přístup v dobře vybavené školní knihovně i ve středisku vědeckotechnických informací, založeném v r. 1970.

Kdybychom měli vypočítat třeba jen zlomek absolventů z těch mnoha tisíc, kteří školou prošli a dosáhli mimořádných výsledků v oboru, který studovali, nebo i docela jiném, zabralo by to mnoho místa a nebylo by to spravedlivé k těm ostatním. Proto připomenu jen dva z těch, kteří se stali všeobecně známými osobnostmi - jednoho z prvních absolventů, malíře Polabí Viléma Plocka, a světově proslulého scénického výtvarníka prof. arch. Josefa Svobodu. Velmi si vážíme toho, že oba na školu vzpomínají v dobrém.

Přála bych si, aby jednou v dobrém vzpomínali i naši současní žáci, kteří do školy přišli v době velké generační proměny i proměn politických a společenských, kdy pedagogický sbor vede ředitel akad. sochař Josef Kadlčík. Každý, kdo má chuť a vůli tvořit a studovat, má k tomu na naší škole všechny nezbytné předpoklady. Na závěr už jen přání: všechno dobré do příštích let!

MARIE ČERNÁ

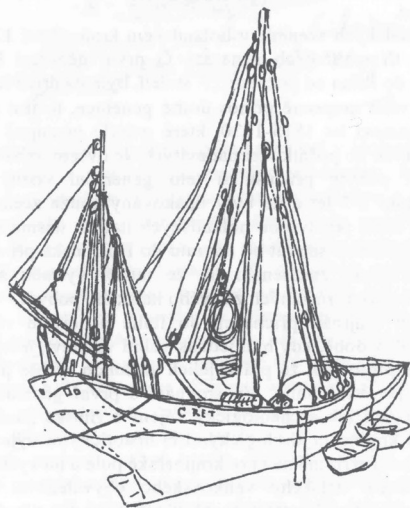
## Vzpomínka na malíře Jana Zrzavého

Když jsem začátkem šedesátých let přišel poprvé k malíři Janu Zrzavému do jeho bytu Na zámeckých schodech č. 6 na Malé Straně v Praze, uvědomoval jsem si, že vcházím do velmi zvláštního tajemného a do té doby pro mne nedostupného prostředí. Zrzavý do svého bytu a ateliéru, až na výjimky, nikoho nezval ani nepouštěl, byl velmi plachý, snad proto, že s některými návštěvami měl z dřívějšíka špatné zkušenosti. Přijal mne velmi vlídně, omlouval se, zda jsem nemusel dlouho čekat. "Špatně mi zvoní zvonek, a také už málo slyším, jsem už zkrátka starý člověk", prohodil a pokračoval "zato vy jste nějaký mladý pan ředitel galerie, tak jen pojdte dál". Prostorová místnost, do níž mne zavedl, byla zčásti přepažena bílým závěsem. Hned vedle dveří po levé straně stála obrovská masivní, vyřezávaná postel a nad ní visel Kubištův obraz.

Kousek dál mezi okny byl dlouhý dřevěný stůl, potažený balícím papírem, na něm byly štětce, barvy, vedle stará kredenc se stolními hodinami, podobiznou Zrzavého maminky (je pohřbena v Čáslavi) se spoustou zastrkaných svatých obrázků za sklem. Na bílé stěně viselo pár obrazů z jeho rané tvorby (Veselé poutnice, atd.). Zrzavý měl na sobě černé přiléhavé tepláky, na hlavě červenou čepici, přetaženou přes uši. Když pak do oken začalo pražit ostré dopolední slunce, stáhl rolety se slovy "pořád mi sem někdo kouká, já snad nikdy nebudu mít klid, lidi jsou hrozně zvědaví, chtěli by vědět všechno, co tam ten Zrzavý dělá, co se o mne starají, já nikde nemůžu pořádně pracovat, ani v Okrouhlici. Musím pracovat jenom v noci, to se mohu dokonale soustředit". Seděl jsem a poslouchal, a protože věděl, že jsem přijel z Hradce Králové, začal mluvit o Bohumilu Kubištvovi. "Jemu vděčím za všechno, nikdy bych žádným malířem nebyl, nebýt jeho. Byl to úžasně pracovitý a cílevědomý člověk, radil mi, jak a co mám dělat, ale hospodařit neuměl. Když měl například špinavý límeček u uniformy nebo u košile, prostě jej zahodil a koupil si nový. Říká se, že Kubišta šel na vojnu z nouze, ale to není pravda. Před aktivací byl tajemníkem Klubu za starou Prahu, a to místo bylo dobře placené. Víím to, protože jsem ho po něm převzal, a nikdy jsem se tak dobře neměl, jako tehdy. Já jsem ale žil velmi skromně. Uvařil jsem si na celý týden hrnec rýže s cibulí, když byl omastek, tak jsem ji i omastil, a jedl jsem ji a zapíjel hořkým čajem. Žádné obrazy jsem tehdy neprodával. Dneska mi doktoři říkají, 'že jsem žil zdravě' ". Pak se rozhovořil znovu o Kubištvovi, psal knihu o futurismu a futuristech. Četl mi z ní dvě kapitoly, to bylo, když byl Kubišta na vojně v Pulji, tam mu rukopis ukradli, a pak to vyšlo knižně v Itálii pod cizím jménem po jeho smrti. Po válce vyšel ve Volných směrech překlad stati G. Severiniho Od kubismu ke klasicismu. Překlad první kapitoly, to je přesně první kapitola rukopisu, který mi četl Bohumil Kubišta. Také některé Severiniho kresby jsou Kubištovy nebo jsou dělány podle Kubišty. V Punta Peneda se mu jich z kufru ztratilo několik desítek. Po válce jsem šel na Ministerstvo zahraničních věcí a žádal o prošetření, byl jsem tam pak ještě několikrát, ale nikoho to nezajímalo, řekli, ten Zrzavý asi blázní. Poslouchal a pozoroval jsem malíře Jana Zrzavého se zatajeným dechem a do zápisníku na klíně jsem si dělal poznámky, které jsou dnes cenné a unikátní. Pak mi Jan Zrzavý začal postupně ukazovat všechny své obrazy. "Já je ale neprodávám, nýbrž kupuju, tenhle jsem například koupil nedávno. Co máte ode mne v galerii?" S rozpaky jsem musel přiznat, že téměř nic, pouze jediný malý obráček. Chci od vás něco koupit, mistře, to je důvod mé návštěvy. "Obrazy, které jsem vám ukázal, nejsou na prodej. Mám tady ale rozmalované Loretánské náměstí, na tom však musím ještě pracovat. Přijďte jindy, budu na vás pamatovat. Zavolejte mi, ale nevolejte přes den, volejte třeba v půlnoci, já nespím, nebojte se, že mne vzbudíte". Mnohokrát jsem pak přespával ve své kanceláři v galerii v biskupské rezidenci jenom proto, abych mohl s Janem Zrzavým hovořit. Volal jsem mu vždy o půlnoci, a nikdy se nestalo, že bych ho býval probudil, vždy pracoval. Při další návštěvě jsem pak od

něj koupil pro galerijní sbírky obraz Tichomořská najáda a poté i zmíněné již Loretánské náměstí.

Při jedné z dalších návštěv u Jana Zrzavého jsem se mu zmínil o tom, že vlastním knihu francouzského spisovatele Paula Chacka 'Ponorky hrozí', která vyšla v roce 1935 v Praze. Je v ní podrobně vyličen také osud francouzské ponorky Curie, která se pokusila za první světové války 20. prosince 1914 vniknout do zátoky v Pulji ve snaze torpédovat rakouské válečné loďstvo. Její potopení pak bylo spojováno se jménem Bohumila Kubišty, který zde byl velitelem pobřežního dělostřelectva. Při tomto incidentu přišlo o život několik francouzských námořníků, větší část se jich však zachránila a byla do konce války internována v zajateckém táboře v Božím Daru u Jáchymova. Zrzavý o této události věděl nejspíše přímo od Kubišty, možná, že i z dobového tisku, Chackovu knihu však nečetl a neznal tudíž podrobnosti. Velmi stál o to, abych mu ji půjčil, a hlavně obhajoval Kubištu: "Uvědomte si, že jenom na křižnicích Viribus Unitis a Prinz Eugen bylo několik set, ne-li tisíc českých vojáků. Víte, co by to znamenalo, kdyby to všechno vyletělo do povětří a zrovna před vánoci, to by byl hrozný masakr a velké utrpení. V Praze s Kubištou přestali jeho známí mluvit, vyhýbali se mu, bylo to ale nespravedlivé.



Když pak zemřel, Mánes mu dokonce odmítl udělat parte, všichni se báli. Kubišta byl pak dlouho v nemilosti, Národní galerie nekupovala jeho obrazy, ignorovala ho".

Knihu jsem mu půjčil, a Zrzavý ji během několika dnů přečetl, měl jsem dojem, že na něj velmi hluboce zapůsobil. Když mi ji vracel, chtěl ji vyměnit za malý obráček. Výměna se neuskutečnila, zdála se mi z mé strany nepřiměřená, byl jsem naivní, mohl jsem dnes mít na Zrzavého krásnou vzpomínku, škoda.

Jan Zrzavý velice často a rád hovořil také o malíři Adolfu Gärtnerovi (\*1889): "To byl zajímavý člověk, ten maloval jednu věc třeba desetkrát, ale nikdy nikomu nic neukazoval. Jen jednou přinesl své obrazy, pozvali jsme Kubištu, a ten mu to ztrhal. Gärtner s ním pak už nikdy nepromluvil ani slovo, bál se kritiky. Spálil mnoho krásných obrazů, tvrdil, že jsem všechno dělal podle něj. Byl choromyslný, zemřel krátce po příchodu z italské fronty v blázinci. Po jeho smrti jsem navštívil jeho paní a ptal se na jeho práce. Dala mi několik malých kreseb, ale ty byly krásné. Když jsem odcházel, sáhla ještě za skříň, a povídá: 'Pane Zrzavý, je tohle něco? Vemte si to', a dala mi tenhle překrásný Gärtnerův obráček. Za několik let někdo u mne zazvonil, jdu otevřít, za dveřmi stála mladá žena, byla to Gärtnerova dcera a chtěla vrátit jeho věci. Nedal jsem jí je, bůhví, co by s nimi udělala".

JOSEF SŮVA

## Kapitoly z holandského krajinářství XVII. století - část 3 (závěrečná).

### V.

Ve druhé čtvrtině 17. století bylo v Holandsku už tolik vnímavých a pracovně pohotových krajinářů, že jejich kvality vyběží ke srovnávání s technikou výzbrojí dnešních fotografů. Kdybychom požadovali dnes od fotografa, aby tlumočil jarní, letní a zimní období, denní i noční osvětlení, slunnou i pochmurnou náladu, středozezemní a severskou scenérii pouze jedinou optikou, pocítoval by to patrně jako zbytečně drastické omezení. Je zvyklý pracovat s různými osvědčenými objektivy, které se nejlépe hodí k určitému účelu. Nedivme se proto, že umělci, kteří se utkávali s realitou tak, že namísto sady objektivů měli pouze pár vlastních očí a na místo spolehlivé závěrky, regulující délku expozice, jenom individuální kreslířskou dovednost, tihli k specializaci na určitý druh krajiny.

Velmi bychom znetvořili podíl holandských krajinářů na evropském kulturním dědictví, kdybychom pokračovali v přehlížení a zlehčování malířů neholandských scenérií, jako to činili tak mnozí umělečtí historikové koncem 19. a v první polovině 20. století. Svůj obdiv k holandskému národnímu krajinářství vyjadřovali totiž odmítavým postojem k holandským krajinářům italizujícího směru. Nikdo však nedokázal ani popřít, ani náležitě vysvětlit skutečnost, že holandské italisty byli i v samotném Holandsku ve své době ceněni výše než třeba Jan van Goyen či Salomon Ruysdael. Stejně tak nelze přece přičíst nesmírnou oblibu italistů v 18. a 19. století jenom zcela obecně na vrub dekadentních rysů rokokové kultury. Až budou konečně spolehlivě rozlišeny skutečně autentické práce holandských italistů od četných napodobenin, dostane se této kapitole holandského krajinářství jistě pravého uznání.

Obliba italských scenérií v holandském krajinářství 17. století je patrna v díle tří malířských generací. O první generaci Holanďanů, přicházejících do Říma od počátku 17. století, byla už dříve řeč. Nejvýznamnější byl však nesporně přínos druhé generace, to jest příslušníků pokolení v rozmezí let 1615-1630, které pobýlo postupně v Itálii od konce let třicátých do počátku let padesátých. Je ovšem třeba opět připomenout, že i pobyty příslušníků této generační vrstvy zpravidla nepřesáhly údobí 2-3 let a že byly opakovány pouze zcela ojediněle. Tato okolnost měla pro tvorbu holandských italistů nesmírný význam, neboť hodlal-li umělec setrvat po návratu do Holandska při specializaci na italskou scenérii, znamenalo to, že musel vystačit se zásobou krajinářských zážitků, získaných za svého italského pobytu.

Holandské krajináře přicházeli do Itálie ponejvíce ve věku asi 20-25 let, neboli v době, kdy byli jednak velmi vnímaví, jednak náležitě pohybliví. Lze proto říci, že právě jejich zásluhou rychle pokračovalo krajinářské objevování Itálie. Ve srovnání s první generační vrstvou ustoupil do pozadí jak archeologický zájem o římské památky, tak i zvyk oživovat krajinu mythologickými či historickými výjevy. Těžiště se přesunulo zcela zřetelně na ryze krajinářské pole a na vystižení specifického charakteru italského venkovského obyvatelstva. Holanďané ovšem cítili nejenom kontrast mezi plochou rodnou zemí a mezi členitým italským terénem, nýbrž také podstatný rozdíl životního stylu, založeného na zcela jiném rytmu.



Nejvíce překvapení však skýtaly italské světelné a atmosférické podmínky. Jejich adekvátní tlumočení se dožadovalo jiných kompozičních principů, jiné palety a také jiného malířského přednesu než jakým pracoval na příklad Jan van Goyen. Už na první pohled se vyznačují práce italistů statičtějším pojetím, zdůrazňujícím struktivní prvky krajiny, pestřejší a světlejší barevností a pevnější modelací jak terénu, tak i figurální složky. Nejvýznamnější představitelé druhé generace italistů Jan Both, Jan Asselyn a Nicolaes Berchem vytvořili už před polovinou století přímo klasická díla, interpretující italskou krajinářskou realitu stejně jadrně jako nejlepší představitelé holandského národního krajinářství v obraze Holandska. I ten, komu nebylo dopřáno shlédnout Itálii, může ocenit základní spolehlivost jejich výpovědi aspoň sledováním práce soudobých italských kameramanů ve filmech, zachycujících italský venkov.

Umělecké zásluhy uvedené trojice byly po dlouhou dobu snižovány uváděním její domnělé závislosti na pracích Lorrainových. Po překonání tohoto mylného stanoviska je zřejmé, že Holanďané byli naopak průkopníky směru, který bývá ztotožňován se jménem Lorrainovým. Jan Both vytvořil svá vrcholná díla až po návratu do Holandska v rozmezí let 1641-1652, bez dalšího přímého kontaktu s římským prostředím. Obzvláště je třeba zdůraznit, že umělec znamenitě zvládal obrazy větších formátů jakoby v předtuše, že po polovině století bude tento problém v holandském prostředí svrchovaně aktuální.

Stále ještě zůstává otevřenou otázkou, zdali, po případech do jaké míry, ovlivnili holandské italisty také běh holandského národního krajinářství. Nově probuzený zájem o barvu koncem čtyřicátých let a snaha o klasické prokomponování obrazové plochy pomocí prvků výrazné struktivní povahy vsuktu spadají do doby, kdy se Jan Both vrátil z Itálie. Zdá se však, že tento zjev je lépe vykládat silným tendencí, jejichž krystalizační osou nebylo malířství, nýbrž architektura.

Kapitola o působení kouzla italské scenerie na holandské výtvarné dění by byla neúplná bez zmínky o dvou vynikajících holandských krajinářích, kteří sice nikdy v Itálii nebyli, a přesto však se ocitli, aspoň značnou částí své tvorby, na posicích holandských italistů. Jedním z nich je Albert Cuyt, druhým Adriaen van de Velde. Jejich krajiny, oživené šlechtěnými plemeny skotu, ovcí a koní nám připomínají, že i v Holandsku nejsou jenom sychravé dni, že se i zde může rozprostřít pohoda počasí, která pak tím více rozplameňuje nostalgii po klimatických podmínkách středomoří. Prožitkem krajin těchto malířů nám skýtá snad nejjednodušší a nakonec zcela postačitelé vysvětlení, proč právě italská scenerie a zejména milostivé nebe nad ní musely mít v holandském povědomí tak významné místo.

### VI.

Již ve čtyřicátých letech nastupovala v Haarlemu další generace krajinářů, jejímž hlavním představitelem je Jacob Ruysdael, synovec Salomona van Ruysdaela. Je známo, že příslušníci generace mladší o dvacet let většinou pokládají přímo za jakousi povinnost vzeptí se zvyklostem otců a hledat pro své počínání určité zázemí v domněle překonaných názorech dědů. Občas je nacházejí též v postoji právě těch vrstevníků svých rodičů, kteří byli at už vlastní volbou či prostě existenčním zápojením postaveni mimo hlavní proud dění. Umění Jacoba Ruysdaela i jeho méně nadaných vrstevníků, narozených v rozmezí let 1620-30, názorně dokládá toto tvrzení.

Krajinářský názor generace Salomona van Ruysdaela byl převážně střízlivý a vzhledem k holandské krajinářské realitě značně objektivní, neboť četní malíři operovali zásobou těch krajinářských motivů, které jsou běžné v provincii Holland. Avšak krajinářské cítění Jacoba Ruysdaela od samého počátku rozehrávalo právě ty elementy, které se vyskytují na tomto území buď to jenom zcela vzácně, anebo dokonce vůbec ne. Ústřední zájem umělce se záhy upíral buď to k jednotlivým mohutným osamělým stromům anebo ke starému, vzrostlému lesu. Také vrstevníci Jacoba Ruysdaela dávali přednost spíše melancholickému, až tísnivému ladění krajinného záběru a líbovali si v ovzduší s houstnoucími, temnými mraky. Je příznačné, že na rozdíl od předchozí generace, která otevřenou krajinu zpravidla oživovala poměrně četnými figurami, redukovali tito malíři figurální stať až na minimum, anebo ponechávali těsné lesní záběry úplně liduprázdne. V nejednom případě jde dokonce o záměrné vytvoření kontrastů mezi drobným měřítkem člověka a majestátem přírody, reprezentované důstojným obrovitým dubem.

Byla to opět grafika, která už počátkem čtyřicátých let ohlašovala zrod nového krajinářského nazírání, holdujícího jak průhledu do lesního houští, tak pohledu na jednotlivý strom. Připomeňme pouze na okraj, že pro krajináře představuje strom naprosto jinou kategorii než les, neboť na les nelze při komponování obrazu nahlížet jenom jako na soubor stromů. Se stromem lze zacházet do jisté míry jako s přenosným divadelním praktikáblem, což se dá činit s lesem jen opravdovými stěží. Výtvarně zvládnout vnitřek lesa je tudíž jedním z nejobtížnějších úkolů jak pro malíře, tak i pro grafika. Nepřekvapuje nás proto, že i avantgardní grafická produkce čtyřicátých let se spokojila s jistým kompromisem: buď to se umělec uchýlil k záběru na okraj lesa, v němž se strom přece jenom uplatňuje jako samostatné individuum (Herman Saftleven, Simon de Vlieger), anebo pojal strom jako naprosto zřetelný struktivní útvar, postavený proti obloze a vzdorující povětrnosti. Takto si počínal Rembrandt při komponování slavné leptem provedené Krajiny se třemi stromy. Jacob Ruysdael vytvořil o několik let později malířskou variaci na toto thema.

Probuzený zájem o stromy a les v haarlemském krajinářství čerpal v podstatě ze dvou zdrojů. Jedním bylo umění Cornelise Vrooma, jež od dvacátých let maloval tichá, romanticky laděná lesní zákoutí, někdy oživená pokojnou vodní hladinou. Byla zcela zřetelně v opozici proti dynamicky pojímaným otevřeným krajinám jeho současníků. Druhým zdrojem byl ještě starší krajinářský názor, reprezentovaný zejména malíři Gillisem de Hondecoeterem, Alexanderem Keirinexem a Jacobem van Geel, v němž se ještě silně uplatňovaly kompoziční principy, charakteristické pro manýristické pojetí krajiny. V tomto ovzduší jistého historismu se dožilo nového uznání i krajinářské dílo Roelanta Saveryho, které kulminovalo, jak víme, už kolem roku 1610. Zejména jeho kresby skýtaly velkou zásobu nezvyklých lesních útvarů a stromů, které v Holandsku nerostou. Ožil také zájem o grafické listy, prováděné podle umělcových předloh. Je známo, že Jacob Ruisdael namaloval lesní zákoutí přímo podle rytiny, jejíž kompozici koncipoval Savery.

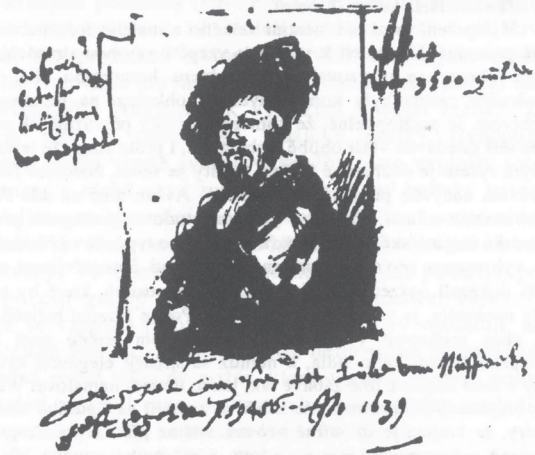
Nadšením nastupujícího krajináře pro kvality díla předchůdců je pochopitelné. Savery se přece dokázal přímo mistrovsky přenést přes úskalí, které číhá na krajináře při rozhodování o tom, zda je výhodnější zaostrit záběr na strom či na lesní hlubinu. Zvyklosti manýristického krajinářství vůbec skýtaly vzorné příklady jak předcházet výtce, že malíř "pro stromy nevidí les". Starší pokolení krajinářů přece ovládalo leckdy až příliš suverénně režii lesního interiéru pomocí obratně volených průhledů, prolamujících kulisu stromoví a pomocí osvětlování určitých partií až už terénu či vegetace. Gillis van Coninxloo vytvářel v posledních letech svého života - to jest v prvních letech 17. století - lesní krajiny, které usilovně hledaly směr mezi extrémními požadavky režie na jedné straně a mezi vzrůstajícím voláním po věcnosti a střizlivosti na straně druhé. Po tomto všem je však třeba říci, že holandské národní krajinářství dále nerovnělo motiv lesa prostě proto, že v provincii Holland lesy nejsou. Opětovně uvádění lesa do povědomí holandské veřejnosti kolem poloviny století bylo proto poznamenáno od samého počátku jistým rysem romantismu.

Velkou roli sehrál v tomto procesu Ruisdaelův o několik let starší kolega Allaert van Everdingen, působící původně rovněž v Haarlemu. Podle tradice se vyučil u dvou malířů zcela odlišného zaměření. Jeho prvním učitelem byl v Utrechtu usedlý a mnohokrát zde připomínaný Roelant Savery, druhým pak vynikající haarlemský krajinář Pieter de Molyn. Nejenom Everdingenovy počátky, nýbrž i některé pozdější jeho práce vykazují jak blahodárné vlivy obou mistrů, tak i umělcovu vůli být v zásadě věcným i při líčení strhující krajinářské reality, která má tak málo společných rysů se vzezřením Holandska, že přímo svádí k romantické interpretaci. Uprostřed čtyřicátých let totiž Everdingen navštívil Skandinávii a po návratu maloval obrazy tamní scenerie, jejichž páteří jsou částečně zalesněné skalní útesy, spadající k stojatým vodám či bystřinám a vodopádům. Savery se ještě na sklonku života osvědčil jako skvělý učitel, který dokonale zacvičil svého žáka do umění krajinářsky se orientovat ve zcela nezvyklém terénu. Everdingen později přesídlil z Haarlemu do Amsterdamu, právě tak jako i Jacob Ruisdael, a pokračoval v malování variací na skandinávské motivy, jejichž obliba vzrůstala. Jacob Ruisdael převzal od Everdingena řadu krajinářských prvků, které z vlastní zkušenosti neznal. Stalo se tak až po roce 1660.

Krajinářské umění Jacoba Ruisdaela je mnohostranné. V jeho obrazech se setkáváme nejenom s pohledy na stromy a do lesa, nýbrž také se záběry na pláž, na moře, na Haarlem z dun u Overveen a jiné topograficky určité lokality, prováděné v zásadě se stejnou mírou poetické licence, jaká byla běžná u krajinářů v generaci jeho strýce. Avšak v jednom ohledu se jeho krajinářský názor liší velmi podstatně od směru, označovaného za národní holandské realistické krajinářství. Je to věšší míra heroizace, pathosu a konečně vůbec snaha po zobecnění krajinářských motivů. Holandská příroda však nemá dostatečně bohatý výběr formací, které by uspokojily genia, jakým byl Jacob Ruisdael. V tomto ohledu je blízký Rembrandtovi, kterému také byla pouhá holandská realita poněkud úzká. Cesty za krajinářskými zážitky dovedly Ruisdaela celkem nedaleko od domova, do pohraničí mezi Holandskem a Německem, jehož ráz se liší sice velmi zřetelně od rázu provincie Holland, avšak rozhodně ne natolik, aby jeho objektivní tlumočení mohlo vynít tak, jak to podává Ruisdael ve svých obrazech. Nejlepším dokladem tohoto zjištění je, srovnáme-li fotografický snímek zámku Bentheim s Ruisdalovou interpretací tohoto motivu. Získáme tak očividný důkaz o umělcově schopnosti umocnit realitu.

Právě tato schopnost dovolovala Jacobu Ruisdaelovi i při omezených cestovních možnostech přijímat podněty od svých předchůdců i současníků a přetavit je v osobní vizi přírody, respektive jejího majestátu. Snad v žádné kategorii Ruisdalových krajin není tato umělcova schopnost patrnější, než v pohledech do lesa. Ty netvoří sice více než asi čtvrtinu jeho veškeré produkce, avšak umělecky stojí opravdu nejvýše. Vyznačují se většinou nepřítomností figurální složky. Žádná anekdota tu nerozptyluje naši pozornost, takže se můžeme plně oddat prožívání velebné krásy starého lesa. Po přečtení pasáží, které věnoval Goethe této stránce umění Jacoba Ruisdaela, cítíme však jistý ostych dále rozměšovat to, co už bylo řečeno tak velkým duchem.

Na počátku této studie byla učiněna zmínka o zvanu pionýrského ducha, který se rozhostil v Holandsku na počátku 17. století a vytvářel ovzduší, v němž mohlo dojít právě ke zrodu národního krajinářství. Je proto nutné, abychom si konečně uvědomili, do jakého prostředí přicházely obrazy, vznikající v tomto stimulujícím klimatu, protože žádná galerijní expozice holandského krajinářství na tuto otázku neodpovídá. Jsou tu ovšem některé moderní muzejní expozice, rekonstruující typy holandských obydlí a poskytující vítanou možnost studovat vztah obrazu k interiéru, pro něž byly vytvořeny. Berou tedy obraz v širších souvislostech, než to bylo až do nedávna zvykem a dovolují revidovat nejednen dosud platný soud, vynášený na základě výpovědí holandských obrazů v prostředí galerijním, to jest umělem a v nejlepším případě neutrálním.



Hluboko do 17. století úspěšně přežíval v Holandsku typ obydlí, který se ustálil v architektuře pozdního středověku, neboť vyhovoval tamním geografickým i klimatickým podmínkám a společenskému rozvrstvení. Místnosti měšťanských domů byly poměrně malé, takže převážná část klientely holandských malířů měla možnost kupovat obrazy nejvýše tak středního formátu. V interiérech patřilo hlavní slovo dřevu, neboť zejména stěny byly asi až do výše 1,5 metru obkládány dubovým táflováním. Opticky se dřevo uplatňovalo i na střepech v podobě trámů. Dřevěný nábytek působil hodně kompaktně a zřetelně v něm převládaly jednoduché geometrické tvary. Totéž platí o rámech obrazů, které byly věšeny na obfílenou stěnu nad táflováním, tedy poněkud výše, než jsme dnes zvyklí vidat obrazy v galerijních instalacích. Interiéry tohoto typu skýtaly možnost pro uplatnění nejrůznějších malířských projevů, neboť pouze profilovaný rám obrazu vytvářel pohraničí mezi jeho fiktivním prostorem a skutečným prostorem interiéru. Stěna, na níž byly zavěšeny obrazy, byla jakoby otevřená okny, skýtajícími pohled at už na moře nebo do dun, na prostřený stůl, do křemý, do parku anebo do kostelního interiéru. Běžný typ tohoto holandského měšťanského interiéru byl totiž při své relativní skromnosti svrchovaně tolerantní k obrazům, neboť vytvářel prostředí, v němž se uplatnily nejrůznější malířské projevy a dovoloval různé přeskupování obrazů, po případě jejich výměnu. Skutečný sběratel totiž nesnáší definitivu, neboť sběratelství je čin také tvůrčí a nese tudíž v sobě riziko omylu, které je časem nutno korigovat.

Už během první poloviny 17. století docházelo k pronikavé diferenciaci mezi holandským měšťanstvem, což se odrazilo také v postupném rozlišování typů jejich obydlí. Po roce 1648 bylo zřejmé, že uzavřená vrstva buržoasní oligarchie - která v předchozích desetiletích postupně ovládla prostřednictvím výsadních obchodních společností klíčové pozice hospodářského života celé země - bude nadále rozhodujícím, anebo aspoň velmi vlivným činitelem ve všech otázkách denního provozu. Ústředním zájmem této vrstvy byla pochopitelná potřeba vytvořit si životní styl a tudíž i životní prostředí, které by bylo výrazem její stability. Zejména v Amsterdamu vznikaly rezidence zámožných rodin. Klasicistní dispozice těchto architektur se projevovale v organizaci interiéru ještě více než v utváření průčelí.

V holandských klasicistních interiérech se především přestalo počítat s tradičním obkládáním stěn dřevem, neboť jejich členění spočívalo v architektonicky prokomponovaném uplatňování ploch, které neponechávaly už mnoho místa pro improvizované zavěšování obrazů. Ideálem bylo naopak od počátku vymezit jim definitivní místo. Avšak stanovením formátu a začleněním malířského díla do architektonického členění zdaleka ještě nekončily nároky zásadní klasicistní orientace výtvarného projevu. Obliba barevných stěn a užívání tapet přinášelo další omezení barevné skladby obrazu, takže jeho integrace v interiéru

se dožadovala především zdůraznění dekorativní a nikoli sdílné funkce. Konečně i výběr námětu - máme-li na mysli jenom krajinářství - postupně přestával být záležitostí otevřeného a neomezeného dialogu mezi malířem a zákazníkem.

Prosazování zásady "ut pictura poesis", která měla stírat rozdíly mezi básnictvím a malbou, dávalo totiž ve skutečnosti přednost pouze jednomu druhu poezie: idylickým námětům. Bývalé vroucí přesvědčení, že nejlepší obrazy jsou ty, které se "nejvíce blíží životu", se utopilo v příboji klasicismu a volání po vznešenosti výtvarného díla. Všeobecně lze jistě říci, že italizující směr krajinářství tu měl větší vyhlídky na uplatnění než holandská národní krajinomalba, nicméně však s odstupem času vídíme, že italisté byli omezování požadavky interiérové dekorace jenom o něco méně než ti, kdo se specializovali na holandskou scenérii. Jenom nemnozí holandská italisté dokázali totiž skutečně krajinářsky zvládnout obraz, který by zaplnil celou stěnu, to jest, aby jeho šířka obnášela kolem 2 metrů.

V zápolení mezi přednostmi velkého a malého formátu došlo ve druhé polovině 17. století k velkému vzepětí na obou stranách, neboť drobné obrazy se utvrzovaly v charakteru komorního díla, kdežto rozměrnější plátna byla komponována s ohledem na monumentální působivost. Je pochopitelné, že komorní obrázky převažují jak počtem, tak se těší odedávna větší oblibě u sběratelů, i proto snad, že jejich podstatným rysem je duchaplné křížení reality se snem. Nicoales Berchem je právem nazýván předchůdcem rokoka. Avšak také na díle Philipse Wouwermana a Jana Wijnantse můžeme studovat postupnou proměnu holandské krajinářské reality v park anglického typu, či v přírodní rezervaci, vyhrazenou pro sport vznešené společnosti. Samozřejmost, s jakou malíři dokázali osázet písčité duny druhem stromů, které by tam asi nikdy neobstály, je vskutku podivuhodná. Pouze filmoví režiséři doveďou dnes realizovat v písčitém podřadném terénu park kolem vysněného šlechtického sídla, k němuž se sjíždějí elegantní kavalíři a dámy k lovu anebo k jiné zábavě tak, jak to dovedl namalovat Wouwerman. Nejednou pozorujeme, že záběr se zaměřil na figurální složku do té míry, že krajina je už mírně neostrá. Máme před sebou "capriccio", rozmarné nakomponovanou anekdotu, s níž budou umělci 18. století neustále operovat.

Chápeme, proč Berchem a Wouwerman byli zejména v 18. století tak obdivováni. Vytvářeli přece krajinné prostředí, do něhož se dostáváme ve snu, anebo tehdy, dovedeme-li si kousíček přírody upravit a zúšlechtit podle vlastních představ, ať už formou parku, anebo jenom antifaktem, neboli fikcí. Příroda, korigována člověkem tak, aby umožnila kýžený návrat k ní, tof ideál, který tak zřetelně rozhybal myšlení před-revoluční Francie. Nepřekvapuje proto, že právě ve Francii byli holandská malíři tohoto vyznění tak oceňováni a také tolik napodobováni. Dálo se tak za pomoci grafické produkce, přesněji řečeno reprodukce. Berchem sám provedl řadu neobyčejně svěžích leptů, založených na pozorování domácích zvířat na pastvě. Jejich mistrovské provedení lze srovnávat s lepty Paula Pottera, které jsou dodnes mimo to ještě cenným věcným dokumentem pro chovatele skotu, ovcí, koz a koní. Zajímavé je, že Berchemova zvířata jsou ve srovnání s Potterovými zpravidla o něco méně dobře živena. Pochopitelně, vždyť Potter je pozoroval na šťavnatých holandských loukách, Berchem pak v kamenitém terénu Itálie. Grafická produkce Berchemova však měla v 18. století ohlas poměrně omezený ve srovnání s grafickými listy, prováděnými řadou reprodukčních grafiků, kteří tímto způsobem seznamovali s Berchemovými obrazy, po případě s kresbami.

Grafická reprodukce této doby vytvořila - podobně jako tomu bylo v údobí manýrismu - komunikační systém, do něhož se postupně zapojily už průběhem druhé poloviny 17. století (a ještě více pak ve století následujícím) veškeré evropské země. Tím se ustalovala slohová konvence, v níž připadal velký podíl právě těm holandským krajinářům, kteří se jednak specializovali na krajinářskou idylu a capriccio, jednak potlačili do značné míry výrazné holandské rysy výtvarného projevu. Kosmopolitní orientace znivelizovala holandské krajinářství především právě důslednou integrací obrazů krajiny do příbytků finančně nejsilnějších sociálních vrstev.

Avšak právě v silicím nivelizačním tlaku došlo ve druhé polovině 17. století v Holandsku k nádhernému vzepětí krajinomalby, živěné skutečným i nadále krajinářským cítěním a umocněné smyslem pro monumentalitu a zobecnění podstatných rysů ne-li výhradně, tedy aspoň převážně holandské krajinářské reality. Philips Koninck, Jacob Ruisdael a Meindert Hobbema vytvořili právě v období, kdy postupně upadal zájem o holandskou scenérii, strhující krajinářská díla, jejichž vnitřní pathos je souměřitelný s pozdními pracemi Rembrandtovými na poli malby figurální. Tito géniové, prosazující výtvarné pojetí, založené na osobním prožitku, nebyli sice schopni postavit hráz přílivu nivelizujících slohotvorných tendencí, avšak vytyčili metu pro snažení krajinářů přístích pokolení.

ilustrační kresby: Rembrandt

JAROMÍR ŠÍP

## Prado

Tisícové zástupy obdivovatelů umění - Španělů i cizinců - procházejí denně madridským muzeem Prado, aby shlédli světovou obrazárnu s největším soustředěním vrcholných hodnot italského, nizozemského, flámského a především španělského malířství. Opomenout nelze ani slušnou řadu antických mramorů, vystavených na příhodných místech.

Budova vznikla na konci 18. století jako muzeum přírodních věd v sousledí, dodnes existující botanickou zahradou. Nakonec se však stala muzeem - galerií malby.

Italská škola je tu zastoupena v poměrně úplnosti od Fra Angelica přes Rafaela, od něhož je tu 10 kusů, Tiziana 40 kusů, Tintoretta 27 kusů, Veronese 15 kusů, až k Tiepolovi. Budiž mi odpuštěno takové kupecké počítání, ale myslím si, že právě ono objasňuje soustředění kvality světových mistrů. Je výsledkem snažení několika generací španělských králů počínaje císařem Karlem V., který byl v osobním styku s Tizianem, stejně jako jeho syn Filip II. Sbírkou rozšířil zvláště Filip IV., který poslal do Itálie zástupce vskutku kvalitního: samotného Diega de Velázqueze, svého dvorního malíře.

Zkrátka nepřijdou ani ostatní evropské školy: nejkrásnější výtvoři předchůdců surrealistických vizí nizozemského umělce Hieronyma Bosche se nacházejí v Pradu a jsou k vidění už jen pak málokde. Sbíral je s oblibou Filip II., jehož vášeň pro bizarní projevy převzal pak Rudolf II., na madridském dvoře vychovaný, který podporoval Arcimbolda. Z ostatních staronizozemských mistrů nechybí ani Pieter Brueghel, Joachym Patinir, Rogier van der Weyden a okruh Jana van Eycka. Připomeňme jen, že tento umělec navštívil Španělsko r. 1429 a nechal tam řadu svých děl. Všichni tito malíři zajímali Filipa II. pro své moralistní náměty.

Flámské baroko zastupuje kompletně trojice Rubens - van Dyck - Jordaens. Rubens působil u španělského dvora a později dokonce pro něj jako diplomat. Z německé školy jsou tu výborné ukázky Cranacha, Holbeina, Memlinga a Dürera. Anglická škola je zastoupena Reynoldsem, Lawrencem a Gainsboroughem, francouzská Poussinem a Watteauem, abychom se omezili jen na obecně známá jména. Hlavní váha sbírek spočívá pochopitelně především v bohatosti a rozmanitosti španělské malby.

Že jsou tyto velké malířské hodnoty v Pradu chovány ve větší míře než např. v proslulém pařížském Louvru, je známo odedávna. Méně však, že hlavním sběratelem byl král Filip II., jehož pak následoval jeho vnuk Filip IV: Díky jim už r. 1700, kdy umírá poslední Habsburk na španělském trůně, dosáhl počet obrazů v královských sbírkách tehdy neuvěřitelného čísla 5535.

Španělská malba je v Pradu zastoupena od předrománských fresek až po 19. století. Defilují tu gotické tabule, "božský" manýrista Morales, vzrušené duchovní vize El Grecovy, drsné tváře Riberových světců, vznešená a střídámá monumentalita postav a liturgicky stavěná zátíží mužného mystika Zurbarána, barevná skvrna a chvějivě chladná atmosféra Velázqueza, lidovost a jemnost Murillova. V několika sálech je tu zase zachycena celá proměna Goyova genia od líbezných rokokových obrazů a návrhů na tapiserie, vyznačujících se šťastnou a průzračnou atmosférou a barevností, přes svrchovaně vyváženou a třpytnou Rodinu Karla IV., pověstně ležící Majy, oblečenou i nahou, až k zuřivým bojovým scénám z madridské ulice, které později vrcholí v černých malbách umělcova stáří, kdy sužován halucinacemi ve svém "Domě hluchého" (podle nových a prokazatelných průzkumů netrpěl Goya syfilisem, jak rádi tvrdili romantikové a opakují to po nich historici umění dodnes) vyražel zoufalé výkřiky protestu proti všemu nelidskému a zrudnému. Útěchu našel opět v náboženských motivech. V tom je Goyova španělskost i světovost, modernost i úchvatnost, s níž promlouvá k dnešním návštěvníkům Prada.

Pokračovatele a žáky Goyovy najdeme v nedaleké budově paláce Buen Retiro, kde se soustřeďuje výběr španělské malby 19. století až do počátku století 20., do období dozrívání impresionismu. Avantgardní směry jsou pak vystaveny v nedaleko nově vybudovaném Národním středisku a muzeu současného umění královny Sofie.

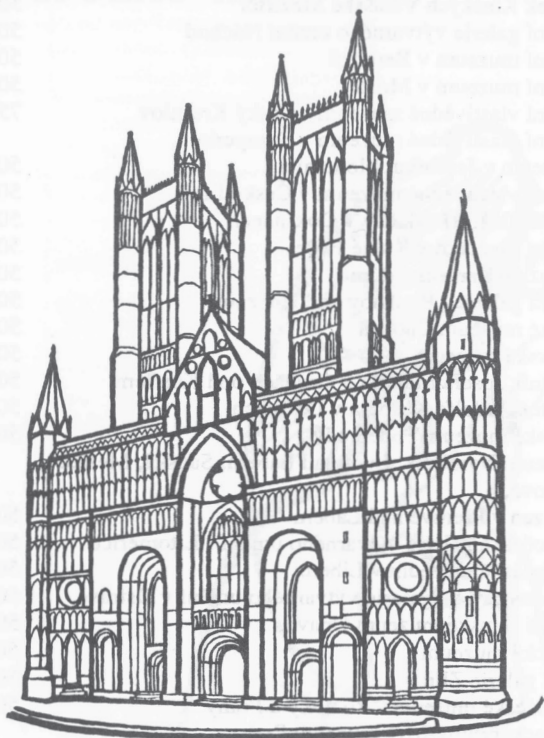
Španělsky Museo del Prado znamená Muzeum na louce, která tu byla v 18. století. Dnešní procházka Pradem trochu připomíná louku posetou nejkrásnějšími květy, květy umění.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Praktické poznámky: Museo del Prado je otevřeno denně od 10 do 18 h, v neděli pouze od 10 do 14 h. Vstupné činí 400 peset, důchodci a studenti 200, v sobotu odpoledne a v neděli je vstup zdarma. Vstupenka platí také pro oddělení malby 19. století v paláci Buen Retiro. Dostaneme se sem metrem Banco de España a pak pěšky z náměstí Cibeles, anebo odspodu z metra Atocha.

## Anglické katedrály a Čechy

Dodnes si ostrovní země uchovává své zvláštnosti, ctí své tradice a je prostě svá. A to přes všechny naléhavé podněty z kontinentu i ostatního světa. Je-li to patrné dodnes, platí to o minulosti, nanejvýš o středověku, dvojnásob. Logická praktičnost, racionalismus, cit pro svěřený materiál a také strach z prázdna (horor vacui) vyzářovaly z keltského podhoubí s uplatněním zvěrného stylu Vikingů, přehlušující dědictví římské provincie do nádherných iluminací iroskotských kodexů.



Anglické katedrály vycházejí z velkých staveb Normandie, odkud připlul se svými bojovníky Vilém Dobývateľ, aby po bitvě u Hastingsu roku 1066 založil spojení s touto částí Francie, které trvalo několik staletí. Proto tu zdomácněly mohutné klenuté trojlodní baziliky, opatřené v křížení s transeptem mohutnou věží. Nad jejich bočními loděmi nastavili výrazné tribuny, otevřené do lodí velkými oblouky. Z Normandie převzali jejich stavitelé také zubořez, lemující oblouky těžkých arkád i díky masívních pilířů v Durhamu, aby se ještě ve 14. století transformoval do jemného geometrického ornamentu v interiéru katedrály v Exeteru. Z Ile de France, kolébky francouzských katedrál, vyzářovaly za moře četné podněty. Chór požárem zničené katedrály v Canterbury projektoval a stavěl po roce 1174 architekt Vilém ze Sensu. Přesto to zanechalo jen mizivé stopy. Anglické katedrály neusilovaly o zápas s hmotou, nepředháněly se v tom, která stavba bude vyšší a smělejší. Jen vysoké věže stoupají nad masu poměrně těžkého zdiva, které většinou uneslo klenby bez rozvinutého opěrného systému. Jestliže ve francouzských městech se skelet katedrály tyčil nad změtí dřevěných a hrázděných domů v křivolakých uličkách jako symbol vítězství nadčasového díla domu božského nad proměnlivým pozemským mraveništem, rozkládaly se katedrály v Anglii s připojenými opatstvími a kláštery na zelených pláních jako lidské dílo vyrůstající z přírody. Jejich táhlá průčelí tak silně kontrastovala s vysokými věžemi jakoby chtěla popřít jejich pohyb vzhůru. Na západě nenajdeme triumfální brány - mohutné portály. Zato vysoké oblouky tvoří hlubokou jámku pro rozměrná okna, jako v Peterborough. Sochy však našly své místo na celém průčelí, a pomohly vytvářet představu venkovního oltáře, podobně jako např. ve

Španělsku byla západní průčelí katedrál pojata jako velký retábl. Tak tomu je např. v katedrále v Salisbury. V Anglii také nezdůvodněl ohoz chórových kaplí v polygonálním závěru. Z rovného chóru někdy vystupuje jen jedna kaple. Pokud zjistíme zbytky antické tradice, mají podobu silně stylizovanou až k nepoznání, jako např. detaily hlavic v Lincolnu. Stavitelé však v rozlehlých prostorech nevystačili s normanskou křížovou klenbou a využívali raději dřevěných stropů. Zruční tesaři a řezbáři překrývali kopule nad křížením dřevěnými klenbami se sítí žeber, nebo je opatřovali bohatě vyřezávanými podhledy (sítí ve Westminsteru). Mohli vytvořit už ve druhé polovině 14. století iluzi sítových i vějířových kleneb, bez problémů tektoniky. Avšak stejně jako stavitelé řeckého starověku převáděli své dřevěné konstrukce do kamene, přikročili i Angličané k vytváření nových kleneb, které popřely cíle a zákonitosti klasické gotiky francouzské. Z kleneb visely visuté svorníky, kružby oken vyplnily rotující plaménky, v nichž snad znovu ožival dávný keltský triskeles. Ve Wellsu pro zpevnění kleneb provázali dva hrotité oblouky proti sobě do tvaru ondřejského kříže, který ve cviklech odlehčili otvory. Ve tvaru této konstrukce se jim podařilo popřít sám princip gotiky a jeho vertikální tendence. Houževnatá tradice se vzpírala přijmout umělecký projev sousední, navíc nepřátelské Francie, se kterou vedli nelibostnou stoletou válku. A možná právě válečný požár, který vypukl v první polovině 14. století, uzavřel cestu do mateřské země gotiky i mladickému staviteli, později známému Petru Parlěřovi.

Není proto vyloučeno, že se rozjel dále na sever a inspiroval se svěbytným uměleckým jazykem, aby v Praze promluvil na novostavbě Svatovítské katedrály zcela novou řečí. Tam odmítl všechny francouzské příklady a dílo svého předchůdce Matyáše z Arrasu. Právě Petr Parlěř uplatnil ve své huti v Čechách poprvé rotující plaménky, nahradil obvyklou křížovou klenbu klenbami sítovými, a v sakristii a pravděpodobně i v zaklenuť Zlaté brány použil visutých svorníků. Stal se proto už ve druhé polovině 14. století tvůrcem pozdní gotiky, která v lucemburském umění tolik znamenala pro vývoj pozdní gotiky ve střední Evropě.

MIROSLAV VLK

### Kluby přátel v zahraničí - Stuttgart a Orléans

Podíváme se tentokrát na dva zahraniční kluby přátel výtvarného umění. Oba jsou vázány na určitá muzea a oba spojují členské výhody se sponzorskou pomocí muzeím.

Stuttgarter Galerieverein je vázán na známou německou státní galerii výtvarného umění, která se chlubí švábskými mistry 14.-16. st., kvalitními sbírkovými objekty z 20. století (Monet, Schiele, Schlemmer, Delauney atd.) i pravidelnými výstavami. Za 40 DM ročního příspěvku (rodina se dvěma legitimacemi 60 DM, mládež 20 DM, společenosti 300 DM) získá člen volné vstupné do stálé expozice i na všechny vernisáže výstav, na přednášky a předvádění filmů, na pravidelná i mimořádná prováděcí sbírkami a na výroční členskou schůzi s následující recepčí. Finančními přebytky pomáhá spolek při nákupu uměleckých děl.

Podobné cíle, tj. propagaci výtvarného umění, výtvarnou výchovu, sdružování milovníků umění i sponzorství, si klade za cíl i francouzská La Société des Amis des Musées d'Orléans. Je přidružena ke dvěma orléanským muzeím: Muzeum výtvarných umění bylo založeno už v roce 1792, je umístěno v budově blízko katedrály. Po Louvru má největší francouzskou sbírku pastelů. Vystavuje obrazy Tintoretta, Boudina, Courbeta, Gauguina, Dufého, Rouaulta, Soutinea, Maxe Jacoba a mnoha dalších. Ze známých sochařů najdeme mj. díla Houdonova, Carpeauxova, Rodinova, Maillolova. Druhé, historické muzeum, obsahuje kromě obrazů, soch a keramik také gallo-římské bronzky z Neuven-Sullias. Člen společnosti přátel platí ročně 120 FF (pár 180 FF, student 100 FF). Za to má volný vstup do obou muzeí, zlevněný nákup muzejních publikací a vstup na speciální akce. Dostává pozvánky na vernisáže a všechny akce společnosti (návštěvy sbírek a výstav s průvodcem, exkurze do jiných sbírek, konference apod.) a výroční bulletin. Významným cílem společnosti je ovšem i obohacování sbírek a podnět ke sponzorství.

ZDENĚK ŠESTÁK



## KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

### Slevy a výhody

#### SLEVA PŘI ZÁJEZDECH ARS VIVA (viz katalog) GALERIE, MUZEA, PAMÁTKOVÉ OBJEKTY

##### slevy na vstupném:

##### NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE

- Klášter sv. Jiří	75%
- Šternberský palác	75%
- Klášter sv. Anežky České	75%
- Jízdárna Pražského hradu	75%
- Jízdárna Valdštejnského paláce	75%
- Palác Kinských	75%
- Zámek Zbraslav	75%

##### SPRÁVA PRAŽSKÉHO HRADU

Pražský hrad - Císařská konírna	50%
Pražský hrad - Purkrabí	50%
Pražský hrad - Belveder a Míčovna	50%

##### OBJEKTY PRAŽSKÉ INFORMAČNÍ SLUŽBY

- Staroměstská radnice	75%
- Betlémská kaple	75%
- Staroměstská mostecká věž	75%
- Malostranská mostecká věž	75%
- Bludiště Petřín	75%
- Prašná brána	75%

České muzeum výtvarného umění Praha	50%
Dům umění města Brna	50%
Expozice lidového bydlení v Kravařích	50%
Galerie moderního umění - Hradec Králové	50%
Galerie bratří Čapků - Praha	50%
Galerie Felixe Jeneweina (Vlašský dvůr) - K. Hora	50%
Galerie Hollar - Praha	zdarma
Galerie Nová síň - Praha	50%
Galerie Václava Špály - Praha	50%
Galerie hlavního města Prahy - Dům u Zvonu	50%
- Bílkův ateliér	50%
Galerie výtvarného umění - Hodonín	50%
Galerie zámek Klenová - Janovice nad Úhlavou	25%
Galerie výtvarného umění - Cheb	50%
Galerie u Bílého jednorozce - Klatovy	25%
Hrad Křivoklát	50%
Karolinum (výstavní síň University Karlovy) - Praha	50%
Městská galerie - Polička	50%
Městské muzeum v Chrasti u Chrudimě	50%
Městské muzeum - Jaroměř	50%
Městské kulturní středisko Moravský Krumlov	
- Slovanská epopej A. Muchy, expozice T. Paracelsea	50%
Městské muzeum Chotěboř	50%
Městské muzeum v Týně nad Vltavou	50%
Městské vlastivědné muzeum v Říčanech	50%
Moravská galerie v Brně	50%
Muzeum umění Olomouc	50%
Muzeum města Brna	50%
Muzeum Prostějovska v Prostějově	50%
- Památník Petra Bezruče v Kostelci na Hané	50%
- zámek Prostějov	50%
Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek	50%

Muzeum středního Pootaví - Strakonice	50%
Muzeum skla a bižuterie Jablonec nad Nisou	50%
Muzeum Těšínska	30%
- výstavní síň Karviná - Fryštát (zámek)	30%
- výstavní síň Havířov	30%
- Kotulova dřevěnka Havířov	30%
- Životice	30%
Oblastní galerie výtvarného umění - Roudnice nad Labem	50%
Oblastní galerie - Liberec	50%
Oblastní galerie Vysočiny - Jihlava	50%
Okresní galerie výtvarného umění - Most	50%
Okresní vlastivědné muzeum Vsetín	50%
- zámek Kinských Valašské Meziříčí	50%
Okresní galerie výtvarného umění Náchod	50%
Okresní muzeum v Berouně	50%
Okresní muzeum v Mostě	50%
Okresní vlastivědné muzeum - Český Krumlov	75%
Okresní vlastivědné muzeum v Šumperku	
- Muzeum v Jeseníku, Mohelnici	50%
Okresní vlastivědné muzeum v České Lípě	50%
- Památník K. H. Máchy v Doksanech	50%
Okresní muzeum v Kutné Hoře	50%
- expozice Kamenný dům	50%
Orlická galerie - Rychnov nad Kněžnou	50%
Orlické muzeum Choceň	50%
Ostravské muzeum	50%
Památník Josefa Mánesa v Čechách pod Kosířem	50%
Památník Adolfa Kašpara v Loštovicích	50%
Polabské muzeum Poděbrady	50%
- muzeum Nymburk, Lysá nad Labem, Sadská, Městec Králové,	
skanzen v Přerově nad Labem	50%
Severočeská galerie výtvarného umění - Litoměřice	50%
Severočeské muzeum v Liberci	50%
Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě	50%
Slezské zemské muzeum Opava	50%
Slovácké muzeum	50%
Státní galerie Zlín	50%
Středočeské muzeum - Roztoky u Prahy	50%
Uměleckoprůmyslové muzeum Praha	
- stálá expozice, výstavy	50%
Váchalovo muzeum - Litomyšl	50%
Východočeská galerie Pardubice	50%
Výstavní síň Mánes - Praha	50%
Výstavní síň Fronta - Praha	50%
Západočeská galerie - Plzeň	50%

#### SLEVA PŘI NÁKUPU UMĚLECKÝCH DĚL

Centrum české grafiky, Husova 19, Praha 1	5%
Galerie Domino, Wuchterlova 14, Praha 6	5%
Galerie Hollar, Smetanovo nábřeží 6, Praha 1	5%
Galerie U prstenu, Jilská 14, Praha 1	5%
Galerie Vltavín, Masarykovo nábřeží 36, Praha 1	5%
Kabinet české grafiky, Pražský hrad, Praha 1	5%

#### SLEVA PŘI ZÁJEZDECH ARS VIVA

Podrobný katalog je k dispozici v kanceláři ústředí; mimopražským zájemcům jej na požádání rádi zašleme.

#### VSTUP ZDARMA

Na přednášky v Národním muzeu v Praze (termíny na 1. pololetí 1996: 9. 2., 21. 2., 8. 3., 22. 3., 12. 4., 24. 4., 10. 5., 22. 5., 12. 6., 20. 6., začátek vždy v 17.00 hod.), uměleckohistorické vycházky po Praze ad.

Známku na rok 1996 nalepte do členského průkazu (bez dokladu o zaplacení členských příspěvků na rok 1996 neplatné).

