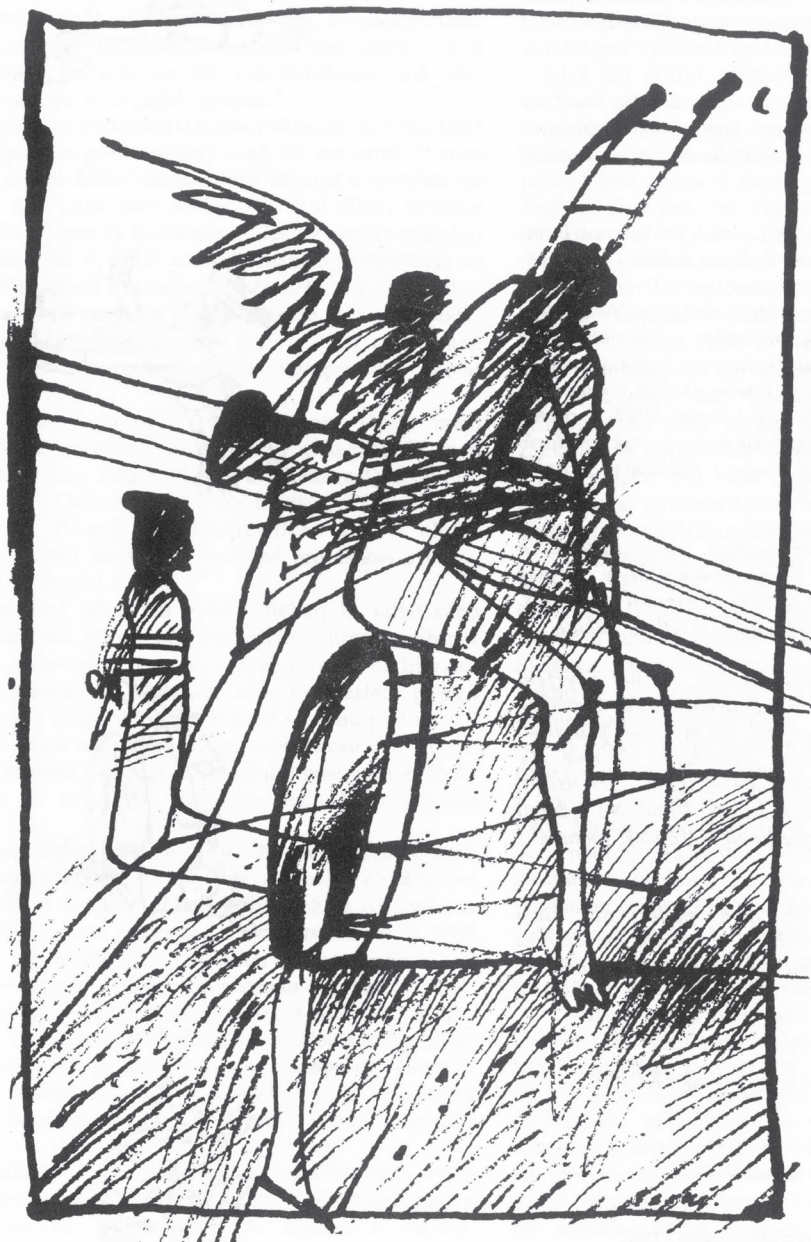


# PANORAMA



ČLENSKÝ VĚSTNÍK  
SPOLKU KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

1997



## Obsah:

Stará říše Josefa Florianana • Bretaň a její kalvárie • Kultura a umění Etrusků  
Obecní dům a jeho projekty • S Florencií za zády • Kodaňský Rosenborg  
Muzeum katalánského umění • Výstava "Rudolf II. a Praha" • Antoni Gaudí  
Současná situace dětské knihy • Katalog zájezdů ARS VIVA cesty za uměním 1997

Vážení přátelé výtvarného umění,

především bychom Vám rádi popřáli hodně zdraví a klidu  
v roce 1997

hlavní výbor spolku KPVU  
a PhDr. Zdeněk Pazdera  
jednatel

Panorama je pro členy KPVU mj. místem pro poskytování organizačních informací. Uvádíme nejdůležitější fakta, o kterých jednala v listopadu i valná hromada spolku:

1) Změnila se adresa ústředí - Masarykovo nábreží 250 - MÁNES (1. patro), 110 00 PRAHA 1, telefon/fax/záznamník: 02/249 130 26, bankovní spojení: Investiční a poštovní banka Praha-Perla, č.ú. 65007/5100, úřední hodiny: pondělí, čtvrtek 14.00 - 18.00 hodin.

2) Součástí Panoramy 1997 je opět katalog cest za uměním společnosti ARS VIVA s.r.o., která v této oblasti s KPVU spolupracuje a poskytuje našim členům opět výrazné slevy.

3) Výši členského příspěvku jsme museli vzhledem k inflaci mírně zvýšit na 90,- Kč, současně bylo od dubna 1996 zavedeno pro nově přihlášené členy zápisné ve výši 30,- Kč. Je však zapotřebí, aby všichni členové, kteří chtějí využívat výhod KPVU zaplatili tuto (vzhledem k nákladům a výhodám stále symbolickou) částku přiloženou složenkou (je nutné v rubrice variabilní symbol vyplnit čl. číslo !!!) nebo osobně v kanceláři ústředí, a to nejpozději do poloviny března 1997 - 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. 1997.

4) Panorama obsahuje také seznam všech institucí a firem, které poskytují členům KPVU zajímavé výhody. Na tisk Panoramy přispěla v letech 1995 a 1996 Komerční banka a.s. celkovou sumou 150.000,- Kč. Ještě jednou jí KPVU děkuje.

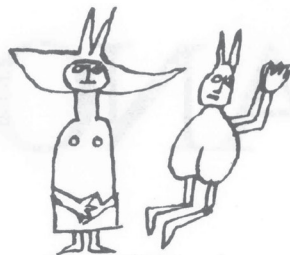
5) Volba HV KPVU a revizní komise: všichni navržení členové byli předsedou KPVU představeni valné hromadě spolku a současně každý zvlášť vysvětlil své možnosti pro práci v KPVU. Jednohlasně byli zvoleni následující členové HV KPVU: Toušek, Šesták, Prchalová, Potužáková, Servusová, Doležal, Vlk. Dozorčí rada: Anders, Kozák, Víták. Na jednání nového HV KPVU byli zvoleni - předseda p. Toušek, jednatel - dr. Pazdera.

Závěrem nám dovolu, bychom 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

PANORAMA,  
členský věstník spolku Klub přátel výtvarného umění - 1997  
Vychází nepravidelně - neprodejné  
Řídí redakční rada: PhDr. Eva Benešová, Jiří Doležal, RNDr. Miroslav Kozák, MUDr. Ladislav Loubal, PhDr. Zdeněk Pazdera, RNDr. Zdeněk Šesták, DrSc. (předseda), PhDr. Miloslav Vlk  
Kresby akad. mal. Vladimír Tesař  
Sazba a tisk: LEWELPRESS Hradec Králové  
Podávání novinových zásilek povoleno ObSP Pardubice,  
č.j. PP/1 - 518/94 ze dne 7. 2. 1994  
© KPVU Praha - leden 1997



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



## Stará Říše Josefa Floriana

Od roku 1912 vydával Josef Florian ve Staré Říši na Moravě edici s titulem *Nova et vetera*, kde uváděl nejen současné, ale i dávno zapomenuté statě s cílem poskytnout studijní materiál těm, kteří se chtějí vzdělávat ve filosofii, teologii, přírodních a společenských vědách a kteří chtějí poznat literaturu a poslední události kultury nebo nově zhodnotit díla minulosti. Nejednalo se o důkladné vědecké práce, ale jen o kratší úvahy seřazené v jednom sešitě do obsahové pestrosti. Články byly volně vkládány a čtenář si měl příslušnou pasáž zařadit podle oboru do své kartotéky.

V březnu roku 1918 bylo možné v *Nova et vetera* číst slova, charakterizující Florianovu nakladatelskou praxi: "Úctu Vám přiložit nemohu, protože krámských cen neznám. Vydávám "na zdař Bůh", usilující o Dílo opravdu Dobré a snažící se i chudému dopřát naší četby tím, že neostýcháme se přijmout darů neb půjček od těch, kdož jsou strážci veřejný "stanů Semových", do nichž se celý svět teď dobrovolně nebo nedobrovolně stěhuje, jako jejich správci."

Josef Florian se vydavatelské práci věnoval od roku 1903 - tehdy se jednalo o první pokusy - až do své smrti v roce 1941. Neměl pro ni žádné ekonomické zázemí a spoléhal na to, že "Dobré dílo", jak zněl od r. 1912 titul dílny, si najde cestu ke čtenářům i peníze k existenci, přestože knihy rozesílal zdarma a doufal, že ti, kteří vlastní finanční prostředky, se stanou mecenáši editorů i nemajetných čtenářů. Přes naprostou nezajištěnost a tristní chudobu je neuvěřitelné, že se mu podařilo téměř nepřerušeně pokračovat v práci, "v níž utopil snad tři chalupy", kterou je dnes možné z odstupu času nazvat heroickou.

Florian vydával knihy většinou u nás tehdy málo známých spisovatelů různých národností, jako například Leona Bloye, Georga Trakla, Franze Kafky či Romana Quardiniho, E. Hella, T. de Quinceye, A. Remizova, W.B. Yetse, O.W. Miosze, M. Picarda, B. d'Aurevillyho atd. V plném rozsahu tiskl církevní dekry, významné pro církev i laiky. Uváděl i české začínající autory.

Florian se stal oddaným zvěstovatelem la salletského poselství z roku 1846. Mariin pláč nad příštím utrpením chápal jako memento a varování. proto se hlavně zaměřil na literaturu, která podle jeho úvahy a poznání měla nezkraslený pohled na život a nebyla v rozporu s evangelijním slovem, protože byl přesvědčen, že právě odklon od něho zavinil neštěstí člověka. Obezřetně přistupoval k čistě intelektuálním postojům, protože se obával, že je rozumová chytrost slepá k duchovním hodnotám.

Ve Florianově pracovním se shromažďovalo mnoho článků a knih ze zahraničí, které si objednával anebo získával na základě doporučení českých přátel. Dříve než se rozhodl pro vydání, prostudoval horu materiálů. Florianův úsudek, i když byl neúplatný, se neřídil jeho osobními zálibami. Snažil se o objektivitu ve smyslu neděleného pohledu na svět. Nezabýval se tím, co mělo jen krátkodobou platnost, šlo mu o nadčasové hodnoty. Svému úkolu byl ochoten všechno obětovat. Jeho křesťanství mělo podobu prvních mučedníků. Cestu k němu viděl ve studiu - poznání znamenalo nejcennější lidský statek. Nejvýš kladl teologii, pod ní stálo umění a nejnižší věda.

Florian zahájil vydavatelský edicí *Studium*, kde vyšlo celkem padesát svazků, mezi nimiž se mnohokrát objevovaly knihy L. Bloye, M. Maeterlinka, A. Langa, J. Demla. Nechybělo zde svědectví Malanie Kalvatové o zjevení Panny Marie na hoře La Saletské. V roce 1912 začalo vycházet "Dobré dílo", v němž byla vydavatelská paleta bohatší a kde se objevily osobnosti, které jsou dodnes pilíři evropského písemnictví, G.K. Chesterton, Ch. Peguy, G. Traki, F. Jammes, R.M. Rilke, R.H. Benson, G. Bernanos a další. Dobré dílo pokračovalo edicí *Kurs* a naposled vycházely *Archy*.

Florian opustil v roce 1903 na základě životního rozhodnutí profesorské místo na gymnasiu v Náchodě. Tehdy si

přečetl větu L. Bloye v časopise *La Plume* "Do ráje se nevstupuje ani včera, ani zítra, nýbrž dnes" a uvědomil si neodkladnost přítomnosti.

Florian měl pro svou samorostlost a neústupnost mnoho příznivců i odpůrců. i když se nepřizpůsoboval jiným názorům a prosazoval svou vůli, vystihl jej Bedřich Fučík ve svých vzpomínkách takto: "Nechť se bráním, jak se bráním, a to především z obavy, že bych mohl pronést mínění ukvapeně jednostranné, nemohu než přiznat, že jsem nepoznal mezi českými vzdělanci první polovice století člověka svéráznějšího, než byl Josef Florian. Z každého básníka či učenice, kolik jsem jich znal, vyzařovala svébytnost ducha a povahy, ale nikdo, zdá se mi, nejevil se tak jedinečný a celistvý jako tento rodák ze Staré Říše u Telče".

Nezanedbatelný není ani Florianův přínos pro umění a zvláště pro výtvarné umění. Projevil zde samostatnost úsudku, i když jej pojilo přátelství s mnoha tvůrčími osobnostmi z oblasti uměnovědy nebo umění, které mu pomáhaly tříbit úsudek. Znalecky jej ovlivňoval Josef Březina, Jakub Deml, Bohuslav Reynek a naopak mnoho spolupracovníků různých profesí sám pomáhal formovat, ať to byli Vlastislav Hofman, Jaroslav Zorálek, Jan Zahradníček, Jan Čep, Adalbert Vyskočil, Timoteus Vodička, a další. Důležité bylo i to, že ve svém domově vytvářel prostředí pro živé debaty.

Florian se zasloužil v první řadě o krásnou knihu. Ne nadarmo se říká, že naučil moravské tiskaře tisknout. Jednalo se o malé dílny, které se díky jeho požadavkům vypracovaly na bezkonkurenční úroveň, jako např. Kryl a Scotti, V. Vokolek, F. Obzina atd. Přestože Florianovým cílem nebyly bibliografické tisky, je dnes možné jeho knihy mezi ně počítat. Zpočátku je upravovala staroříšská dílna, ale později pracoval s autory, jako byli Josef Čapek, Karl Schwetz, Willy Wessel, J.R. Marek, Antonín Lískovec, Jaroslav Benda, Josef Váchal, kteří dali staroříšským knihám vysokou profesionální úroveň.

I když se Florian necítil povolán zasahovat do výtvarného umění a nelze říci, že by se o to pokoušel, protože z tohoto pohledu nejsou podstatné jeho hodnotící glosy, přesto měl pro výtvarné umění nemalý význam, a to přímo z názorového hlediska. Mimořádná byla i jeho sběratelská činnost, zvláště pokud si uvědomíme dobu i místo jeho působení, finanční a komunikativní možnosti.

Florian dal příležitost k uplatnění řadě mladých, začínajících výtvarníků. Azyl u něho našli Vlastislav Hofman, Bohuslav Reynek, působil zde Josef Váchal, Josef Čapek a Otto Stritzko a pracovali u něho mladí Vestfálci Albrecht Schamoni, Otto Coester, Wilhelm Wessel, A. Egelmannová, a ze starších uváděl dílo E. Viegnera a J. Ebertze atd. Nebylo to jen knižní úpravy a drobné ilustrace, kterými se účastnili vydavatelské činnosti, O. Coester zde měl možnost vytisknout grafická alba v době, kdy se jeho výtvarný názor formoval, a kresbami doprovodil *Proměnu F. Kafky*.

Mladí umělci měli také možnost prohlížet si ve Florianově domě sbírku kreseb a grafických listů a obrazy Georgese Rouaulta. Přímý kontakt byl nejen cenným studijním materiálem, ale i tvůrčím impulsem. Trvalý kontakt s obrazy G. Rouaulta měl význam i pro Florianovy děti Methoděje, Michaela a Marii, které se staly výtvarníky. V roce 1912 navázal Florian písemný kontakt s Rouaultem, který tehdy ještě nebyl uznávaným francouzským umělcem. Jeho dílo jej natolik nadchlo, že se rozhodl vytisknout několik reprodukcí. Podařilo se mu to ve dvou etapách. Již v roce 1914 se Rouault svěřil svému příteli, kritikovi A. Suarésovi "že jeho dílo již měla možnost vidět řada znalců, ale: "pak stačí, aby nějaký chudý Čech, který ani není umělec, uviděl jeden či dva mé listy a nadchl se". Mimoto byl Rouault překvapen kvalitou vytištěných reprodukcí, které mu Florian poslal. O šest let později nechal Florian za spoluúčasti Josefa Čapka vytisknout další reprodukce Rouaultových děl "Jaro", "Zima", "Zima na předměstí". Další plány, které měl, se již z nedostatku



finančních možností neuskutečnily. Uvažoval např. o reprodukování Rouaultova obrazu Kristus mezi soudci a předpokládal, že by zaujal advokáty.

Florian neomylně Rouaultovo dílo zařadil mezi přední hodnoty dvacátého století. Měl na mysli zvláště Rouaultovo rané dílo. V lednu 1934 sdělil Josefu Portmanovi "že tedy naň nijak nezapomínám, zvláště když mám stále na očích jeho největší dílo. Neboť tak cítím, že ty jisté obrazy ve Staré Říši jsou jeho nejlepšími díly". Rouault překladateli Jaroslavu Zaorálkovi r. 1931, když mu v Paříži vracel Florianem zapůjčené originály, řekl "Z doby, kdy jsem tohle dělal, jsem nejhledanější; proto, prosím Vás, neříkejte tady v Paříži nikomu, že jste mi to přinesl, já bych s těmi lidmi neobstál, jak by na mne dotírali. A já bych si to rád nějaký čas podržel doma, abych se přece podíval, jak jsem to tehdy dělal".

Patnáct let po Florianově vydání Rouaultových reprodukcí se o tohoto malíře začal zajímat i Josef Portman, který se specializoval na vydávání bibliofilů. Florian mu odborně pomáhal. Sám již byl v té době "zkušený typograf", poskytoval mu praktické rady. V roce 1923 napsal "První podmínkou dobré sazby jest, aby mezerky mezi jednotlivými slovy byly stejnoměrné a tak malé, aby mezery mezi řádky byly samostatné hodnoty, totiž řádky aby byly jako jednodité, a celá stránka aby opravdu udeřila na první pohled celkovým dojmem, totiž řádky. Tak, jak Vy to máte, toť jednotlivá slova rozmetaná, řádky rozorané; místo aby mysl ušlechtila, rozptyluje ji!"

Josef Florian

I Portman toužil získat do svého vlastnictví nějaký Rouaultův originál. Florian jej upozorňoval, že již to nebude tak snadné, jako v jeho době, protože tehdy byl Rouault neznámý a navíc nebyl tak časově zaneprázdněný. Florian sdělil Portmanovi, že "Seznámení jeho s ním (jako se mnou) je z důvodů náboženských, kteroužto pohnutku Vy jaksi vůbec neberete v úvahu; a přece to jest nehlubší a nejpevnější pojítko mezi lidmi. Vy důvěřujete jen vztahům estetickým, a to pro umělce tak živelného jako Rouault má jen podnět k podobizně toho nebo onoho ducha. Proto udělal Verlaine, Moreau aj." V roce 1934 Florian kladně hodnotil Portmanovu "...vášeň pro pěkné obrazy. Arci velkou omluvou je Vám to, že předmětem této vášně jsou právě obrazy Rouaultovy, ale takové vášně, ať sebeospravedlněnější předměty vnějšími, mají býti uvnitř kompensovány prací pojmovou". Florian však vycházel vstříc Portmanově touze vlastnit Rouaultovo dílo a na čas mu zapůjčoval své věci.

Poznání Rouaultova díla zřejmě určilo Florianův vztah k expresionismu. V knihách a článcích reprodukoval i díla předních evropských expresionistů a dal volné pole působnosti všem, kteří v tomto smyslu s jeho dílnou spolupracovali. Přiřadil se tedy k těm, kteří již v průběhu 1. světové války připravovali poválečný výtvarný názor u nás. Právě díky Josefu Florianovi vznikla alba Vlastislava Hofmana "Ethiopie" a "Fyziognomie", a od Josefa Čapka "Osmero linolef", ilustrace a úprava knihy T. de Quinceye "Levana a matky žal" nebo F. Jammese "Román zajcův". Vznikaly zde i rané linoryty Bohuslava Reynka. Tyto realizace patří k prvním znakům doby, jejíž rysy určili členové skupiny Tvrdšíňských.

Přestože se J. Florian zasloužil o krásnou knihu a v roce 1937 za tuto práci získal na výstavě v Paříži první cenu, neméně významný je jeho postoj k mladým umělcům, kterým připravil svobodný prostor a prostředí k tvorbě. Hlavní význam však zůstává v šíření myšlenek, které měly přinést etickou obrodu.

M. HLAVÁČKOVÁ

## Bretaň a její kalvárie

Bretaň, nejzápadnější výběžek Francie omývaný vlnami Atlantiku, si dodnes zachovala svéráz, jenž ji výrazně odlišuje od zbytku Francie. Lákadlem pro turisty jsou nejen přírodní krásy divoce rozervaného skalnatého pobřeží, na němž můžete zažít vlny vysoké jako pořádný dům, jestliže se sejde silný západní vítr s přílivem, ale jezdí sem i milovníci starých bájí a legend. Keltománie, která zasáhla Evropu a v poslední době dorazila i k nám, přivádí zástupy návštěvníků do vnitrozemského lesa Paimpontu, v němž prý žil kouzelník Merlin, vychovatel bájného krále Artuše. Ještě větší atrakcí jsou megalitické stavby - menhiry a dolmeny v oblasti Carnaku, laiky připisované rovněž Keltům, i když vznikly dávno předtím, než keltské kmeny tuto oblast osídlily. Také ctitelé folklóru si mohou přijít na své, vždyť Bretaň si dodnes zachovala charakteristické lidové kroje, jejichž nejzajímavější součástí jsou složité krajkové čepce, v každém kraji jiné. Bretonky v krojích samozřejmě nepotkáte běžně na ulici, spíš je můžete vidět při velkých církevních svátcích, jakými jsou výroční procesí nazývaná "pardon". Někdy vám v letovisku na pobřeží nabídne stará paní v kroji suvenýry ze svého stánku - nejčastěji krajky. Zato mluvenou bretonštinu si při troše štěstí můžete poslechnout i někde na náměstí, kde se dají do hovoru dvě sousedky.

Kromě vyjmenovaných zajímavostí má Bretaň samozřejmě i řadu historických památek, které lákají milovníky umění. Starobylá města s hrázďenými domky, které se kymácejí na všechny strany, nebo se stavbami z temně šedého kamene, které ve slunci budí dojem skromnosti a chladu a v dešti a větru působí až tísnivě a strašidelně, rybářské přístavy i sídla slavných korzářů, jako Saint-Malo, to všechno má své obdivovatele. Existuje však jedna zvláštnost, která nemá v žádném jiném kraji Francie (a snad ani Evropy) obdobu: bretaňské kalvárie. Představte si je poněkud blíže.

Křesťanství kupodivu do Bretaně nepřišlo z pevniny, tedy z římské Galie, ale z christianizované Anglie a Irska. (Možná i to je příčinou, proč je v Bretani uctíváno tolik místních světců, vesměs údajných misionářů, kteří do země přinesli víru.) Nejstaršími doklady pronikání křesťanství jsou některé menhiry, iniciativně proměněné v křesťanské symboly prostým přidáním křížku na vrchol. Někde si dali s proměnou menhiru trochu víc práce a přizdobili ho vytesanou scénou Ukřižování nebo nástroji Kristova utrpení. Další fází vývoje k monumentálním kalváriím byly kříže vztýčené na rozcestích, na hranicích panství a především na hřbitovech. Původně totiž nebylo obvyklé označovat jednotlivé hroby samostatnými kříži, ale stavěl se pouze jediný, monumentální, uprostřed hřbitova. Ten byl památkou všech zesnulých křesťanů a mával u paty i obětní stůl, kde bylo možné sloužit mši. Tyto kříže byly postupem doby stále více zdobený, k ukřižovanému Kristovi na vrcholu přibývaly další doprovodné postavy na přidávaných příčných břevnech, na soklu kříže se objevovaly scény z Kristova života.

Prosperující zemědělství, chov dobytka a výroba látek, jejichž důsledkem byl i růst obchodu, vedly k vytvoření vrstvy dosti zámožných vesničanů, kteří si mohli dovolit vyjádřit svou zbožnost budováním církevních staveb. Od poloviny 15. století do počátku 17. století tak vznikly soubory staveb zvané "enclos paroissiaux" (farní okrsky). Skládaly se z výstavního kostela obklopeného hřbitovem, na který se vcházelo mohutnou triumfální branou, symbolizující vstup do života věčného. Při hřbitovní zdi stála samostatná budova kostnice, často bohatě zdobená, a uprostřed se tyčila monumentální kalvárie překypující postavami.

Co vedlo Bretonce k budování těchto staveb v době, kdy Evropou krácela renesance, vytvářející díla spíše světská, a Francie se zmítala ve víru náboženských válek? Bylo to jejich neustálé ohrožení na moři i při obchodních cestách? Je známo, že četné kalvárie vznikly na znamení díky po morové epidemii v roce 1598, ale ty nejvýznamnější byly vztýčeny už před ní a další vznikaly ještě dlouho poté, téměř do začátku 18. století.



Monumentální kalvárie vesměs zachovávají typizované schéma: na vrcholku je kříž s ukřižovaným Kristem, po stranách jsou kříže se dvěma lotry, někdy na samostatných sloupech. Na příčném břevnu pod vrcholovým křížem jsou římští vojáci na koních nebo svaté ženy (Maria, Maří Magdalena), na dalším příčném břevnu nebo u paty hlavního kříže najdeme Oplakávání Krista. Plošina vysokého pravouhlého soklu, která v některých případech sloužila i jako kazatelna, z níž kněz promlouval k zástupům poutníků při slavných "pardonech", byla lemována reliéfy scén z Kristova života, další řada reliéfů a postavy světců obvykle zdobily boky soklu. Na nárožích bývaly postavy čtyř evangelistů. Při jedné stěně soklu byl obětní stůl, nad nímž byla umístěna socha světce, obvykle místního, kterému byla kalvárie zasvěcena.

Protože biblické scény na kalváriích měly funkci ilustrací a kněz při kázání přímo ukazoval na jednotlivé výjevy, když hovořil o událostech z Kristova života, dostaly se na některých místech mezi novozákonní tematiku i mravoličné příklady. Specifická je především soška hříšnice Katell Golletové, jakéhosi bretaňského protikladu Maří Magdaleny: podle legendy to prý byla služka, která u zpovědi zapřela, že má milence. Byl jím sám ďábel, který ji navedl, aby pro něho ukradla posvěcenou hostii. Za hříchy stihl Katell spravedlivý trest: propadla peklu. Reliéfy ji zobrazují jako nahou ženskou postavu s dlouhými rozpuštěnými vlasy, kterou polyká pekelná tlama.

Nejvýznamnější kalvárie vytvářejí jakýsi pás napříč Bretaní, od Morlaix na severu po Quimper na jihu. Nejstarší z nich, v Tronoenu nedaleko Quimperu, vznikla asi v polovině 15. století a byla patrně zčásti rekonstruována, protože výjevy na reliéfech nejsou řazeny v logickém sledu a některé se i opakují. Kalvárie v Plougonvenu u Morlaix je datována rokem 1554. Má neobvyklý osmiboký půdorys a mezi postavami, které jsou na ní zobrazeny, nechybí sv. Yves, rodák z nedalekého Tréguieru, u nás známý jako patron právníků Ivo. Na rozdíl od mnoha jiných místních světců je postavou historickou, žil ve 13. století.

Jen o rok mladší kalvárie v Pleybenu měla trochu smůlu: dvakrát ji přemístili, a proto dnes stojí na vysokém, bráně podobném podstavci, který proporcemi neodpovídá velikosti reliéfů. Zato kostel za ní je pozoruhodný jednak dvojicí rozdílných věží, jednak bohatou reliéfní výzdobou trámů, které nesou dřevěnou klenbu. Objevují se na nich nejen výjevy z bible, ale i scény z řecké mytologie.

Z let 1581 až 1588 pochází kalvárie v Guimiliau, nejbohatěji zdobená, na níž je více než 200 postav. Některé z nich mají dobové oděvy a možná zachycují i tváře těch, kdo nechali kalvárii postavit - alespoň si to můžeme myslet při pohledu na oblečení "chudých" pastýřů, kterým anděl zvěstuje narození Ježíška.

Kalvárie v obci Plougastel-Daoulas, vytvořená v letech 1602 až 1604, jako zázrakem unikla zkáze v roce 1944, kdy bylo městečko bombardováno a z místního kostela zůstaly jen trosky. Právě ona je jednou z těch, které vznikly na paměť moru v roce 1598. Připomínají to i hrbolky v podobě morových vředů na sloupu nesoucím Ukřižovaného.

Nejmladší z velkých kalvárií je v obci Saint-Thégonnec, pochází z roku 1610. V porovnání s předchozími je mnohem jednodušší, má pouze jediný pás reliéfů kolem plošiny hladkého obdélníkového podstavce. Představuje vlastně konec jedné epochy: kalvárie, které vznikly později, roztroušené po celé Bretaně, už nikdy nedosáhly monumentality těch, které jsme tu vyjmenovali.

Až přijedete do Bretaně, nezapomeňte pro pobřežní letoviska a menhirové řady na návštěvu alespoň některých proslulých farních okrsků, rozhodně stojí za to!

## Kultura a umění Etrusků

Již dvě staletí jsou původ, jazyk, kultura a historie "záhadných Etrusků", žijících po roce 800 př.n.l. na území Itálie, předmětem bádání mnoha vědců. Nesmírné množství bohatých archeologických nálezů v pozůstatcích někdejších etruských měst a jejich pohřebišť dává tušit, že tato kultura, vedle přínosů řeckých, položila ve své době sama a následně prostřednictvím Říma základy evropské civilizace. Od druhé poloviny 8. století př.n.l. došlo v Itálii, zvláště na území Toskánska - Etrurie, k neobyčejnému rozvoji výrobních sil, založenému na těžbě, tavení a zpracování kovů. Tento prudký rozvoj byl založen na vzniku otrokářské společnosti, která za hradbami opevněných měst dala podněty k rozvoji nové západní kultury a umění.

**Uspořádání etruské společnosti:** První Etruskové přišli do Itálie nedlouho před r. 800 př.n.l. jako cizí etnický prvek mezi protoitalským obyvatelstvem. Svoji činnost započali jako ozbrojenci ve službách náčelníků lidu villanovské kultury. Spřízněním s jejich rody zaujali vedoucí postavení ve společnosti a v krátké době změnili patriarchální rodové zřízení ve vysoce prosperující otrokářskou společnost, zakládající nevýslovné bohatství kultury, umění a života. Jejich první opevněná města Caere a Tarquinie vznikla již asi počátkem 7.stol. př.n.l. a v Toskánsku se rozšířila do počtu 12 městských států, tvořících jeden svaz. Patřil do něho i Řím. V dalších staletích vznikly nově svazy měst v Popadí a Kampánii. Z této organizace městských států získáváme i další pohled na šíření a uspořádání etruské společnosti.

Stejně jako ve starém Římě, založeném kolem r. 630 př.n.l. etruským králem jménem Lucius Tarquinius Priscus (Starší), panoval i v ostatních etruských městských státech otrokářský řád, založený na třídním rozvrstvení společnosti. Až do r. 510 př.n.l., kdy byl z Říma vyhnán třetí a poslední římský král Lucius Tarquinius Superbus (Zpupný), v dalších městech však ještě mnohem déle, stáli v čele městských států vladaři, nepřesně pojmenovávaní za krále. Ti se označovali za syny určitých božstev. V Etrurii byl synem boha Jovy jistý "Target", který asi před koncem 8. stol. př.n.l. "zvěstoval" v Tarquiniích příkázání svého otce, zvaná "Disciplina Etrusca". Ten založil dynastii, jejíž příslušníci se považovali za potomky tohoto poloboha a stávali se vládci dalších měst.

Předpisy etruské víry, patrně nikdy neseřsané, se učili kněží v kněžských školách nazpaměť. Šlo v nich o souhrn náboženských předpisů a umění vykládat "boží znamení" z úkazů na obloze, přírodních jevů a vnitřností zvířat, ale také o praktické "inženýrské" znalosti, použitelné při stavbách, odvodňování či zavodňování apod. Obecně se tyto kněží nazývali "trut" (truit) tj. "pravdiví" - vykladači víry a vůle boží. Tento "výklad" byl nepochybně prováděn dle přání vladaře-velekněze, potomka bohů, jemuž kněží bezprostředně podléhali. Tak mohl vladař bezostyšně vykořisťovat kohokoli ze společnosti, včetně příbuzných, jak to ukazuje právě případ Tarquinia Superba. Stačilo k tomu jen prohlášení kněží o "vůli boží". Neuposlechnutí této "vůle" mělo za následek smrt v podobě lidské oběti božstvům na posvátném okrsku, před zraky obyvatel města. Vladař měl i svoji ozbrojenou družinu, tvořenou ze zchudlé šlechty a žoldnů. Druhou hlavní třídou byla nejbohatší šlechta - jezdcí. Její příslušníci se nazývali "lucumo", tj. "muž města". Ti přispívali do pokladny vladaře podle jeho vůle a zajišťovali také pro případ války či vzpoury otroků potřebnou jízdu. K podřízeným vazalům a otrokům na svých velkostatech, půdě, o kterou bylo připraveno původní obyvatelstvo, dolech, lodní dopravě či jiných způsobech podnikání, nebyla šlechta ničím vázána. Chudá nebo zchudlá šlechta měla tytéž svobody, ale zbývala ji námezdní práce dozorců a vojáků ve službách vladaře či bohaté šlechty.



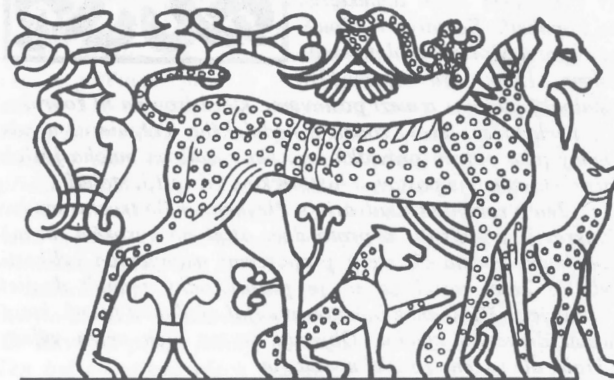
Důležitá třída řemeslníků se postupně tvořila z řemesla znalých otroků, uprchlých z řeckých, fénických či mateřských měst a osad. Tito otroci odcházeli z etruských měst po povstáních otroků a chudé šlechty jako vypovězenci a pod vedením příslušníků vládařských rodin zakládali města nová. Jak tato kolonizace vypadala, napovídá Liviova pověst o příchodu Tarquinia Prisca do Říma. Jejich útěk nebo vypovězení znamenal svobodu osobní i podnikatelskou, pod vládou nového vladaře. Jemu odváděli část svých výrobků a podle jeho vůle zajišťovali část potřeb a ozbrojenců pěšího vojska. Za příznivých podmínek se mohli stát členy třídy jezdců.

Na venkovské půdě městských států hospodařilo vedle velkostatků bohaté šlechty ještě relativně svobodné původní obyvatelstvo vlastníků půdy. Nazývali se "lid města". Jejich svoboda byla svázána povinnostmi zásobovat vládce a jen část úrody mohli směňovat za zboží nutné pro hospodaření. Neúroda znamenala zadlužení a tím i ztrátu vlastnictví půdy. Vladaři a šlechta také podle potřeby vymáhali úrodu ozbrojenými nájezdy. Šlo tedy o jakýsi polofeudální systém, měnící se podle okolností v podřízenost feudální nebo otrokářskou.

V opevněných městech, dolech, při tavbě rud i v zemědělství a lesním hospodářství byli hlavní výrobní silou otroci. Tuto třídu tvořila část původního, dříve či později zbídačeného obyvatelstva Itálie, otroci získaní jako váleční zajatci, v nemalé míře též obyvatelé cizího pobřeží nebo území, unesení po ozbrojených přepadech, a také otroci nakupovaní na trzích ve Středozeří a dovážení z Afriky i Evropy. Otroci získávali svobodu jen v případech již zmíněných, vzácně za zvláštní služby svým pánům. Výjimečně se mohli otroci stát i vladaři. Ze zlomků pověstí zachycené na nástěnných malbách etruské Francoisovy hrobky u Vulci a zmatených zpráv historických víme o jednom masovém povstání otroků, kteří táhli Etrurií a nakonec po krutých bojích ovládli samotný Řím. V jejich čele byl jistý "Mastarna" a údajní bratři Vibenové - Aulus a Caelius. Z fresek v této hrobce také víme, že bojovali s vojsky Římanů, Volsinů, Sovany a dalšího města, jehož jméno je nečitelné. Po druhém z nich se dodnes jmenuje jeden z římských pahorků. Vůdce otroků "Mastarna" si později dal jméno "Servius Tullius" a po porážce Tarquiniovců se stal druhým římským králem. V překladu zní toto jméno "Otok z Tullé". Jeho otrocký původ činil Římanům i Liviovi v jeho "Dějínách" značné problémy. Císař Klaudius v r. 43 n.l. v opatrné řeči k senátu diplomaticky vysvětlil, že Servius Tullius byl přes svůj původ přece jen Etruskem. Historickou pravdu pověstí potvrdil nálezkem džbánu s poděkováním božstvům v chrámu ve Vėjích, který tam věnoval Aulus Vibena. Pod vládou Servia Tullia došlo v Římě k novému uspořádání tříd podle majetku na základě "censu". Podle něho i ke změně odvodů a povinností k státu. Třída nejbohatších jezdců byla mj. napříště nucena vydržovat nikoliv vlastní, ale Serviovy jezdce, nepochybně dřívější otroky. Serviovske reformy byly v Římě přijaty s povděkem, s výjimkou nejvyšší šlechty. Ta se také spojila s Tarquiniem Superbem při jeho uplatňování nároku na římský trůn. Servius byl zavražděn a zaveden starý režim.

Definitivní konec neomezené královské moci nastal r. 510 př.n.l. Vzbouřená šlechta, včetně příbuzných krále, založila otrokářskou republiku s volným senátem a tribuny. Král Tarquinius Superbus byl vypuzen a s ním odešlo z Říma i jeho kněžstvo. Serviovske reformy byly s malými změnami v republikánském Římě obnoveny. Tím začalo nové období společenského života nejen v Římě, ale postupně i v dalších etruských městech, přejímajících v té či oné formě římský příklad. Odpor cizích etruských králů na sebe nedal dlouho čekat. Již r. 507 př.n.l. ovládl král Porsena z Clusia za pomoci jiných etruských měst dočasně Řím a zbavil Římany zbraní. Odpor Římanů k režimu cizích etruských králů, o stovky let později i jejich šlechtě, přerostl v jakési národní osvobození původního obyvatelstva Itálie. Jen vyvrácení Vėjí Římany r. 396 př.n.l., jichž se nezastala ani jiná etruská města, mělo důvod v tom, že tamní senát ovládli chudší vrstvy a otroci. V této době byla již většina etruských měst zbavena vlády cizích králů.

Patrně posledním pokusem o návrat starých poměrů bylo pozvání Keltů vyhnaným králem Arrunsem z Clusia. Měli obnovit jeho vládu v tomto městě. Historie však ukazuje, že byli pozváni k zničení "původce zla" - Říma. Jak známo, to se Keltům, mj. za účasti Bójů, málem asi r. 390 př.n.l. podařilo. Řím byl zničen a útokům Keltů odolala nakonec jen pevnost na Kapitolu. Keltové odtáhli jen díky moru. Některá etruská města měla s Římem smlouvy o vzájemné pomoci, které nebyly dodrženy vzhledem k obavám etruské šlechty z Keltů i pro jiné odstředivé tendence. Řím, který nedlouho po r. 510 odstranil z vedoucích funkcí etruskou šlechtu, pochopil, že tato cizí šlechta v ostatních etruských městech je na překážku jeho zájmům. Proto následně počal vojenskou silou podřizovat etruská města své vrchní moci, s rozdílným přístupem k jejich podřízenosti. Dlouhotrvající punské války spojení Etrusků - Kartága s Římem, byly nejen bojem o moc v západním Středozeří, ale měly přispět i k obnovení moci Etrusků v Itálii. Byli to opět Keltové, kteří umožnili Hanibalovi přechod jeho vojsk přes Alpy učiněný za cenu obrovských ztrát. Po nich doplnili jeho armádu v Itálii. Již výsledky II. punské války v letech 218-201 př.n.l. znamenaly konec etruských nadějí. Konečné dobytí Kartága r. 144 př.n.l. Římany znamenalo úplné podřízení etruských měst osazených římskými posádkami a přidělování etruské půdy vysloužilcům. Po občanské válce vedené Máriovci za pomoci etruských měst, dal diktátor Sulla v letech 82 až 79 př.n.l. vybit podstatnou část etruské šlechty. Jen části této šlechty se podařilo prchnout za Alpy. Zbytky smíšené italsko-etruské šlechty pak již jen asimilovaly s italským prostředím. I jazyk Etrusků byl postupně romanizován a mísil se s italskými protojazyky. Jen pozůstatky etruské víry, zejména věštění, pověry a vzpomínky na slávu trvaly dál.



Veio: rekonstrukce detailu výzdoby etruské hrobky

Stručně popsany historický vývoj existence Etrusků na italském území odráží i jednotlivé etapy vývoje etruské kultury a umění. Vidíme to zejména na sochách a freskách z etruských hrobek. Královské období asi do 5. století př.n.l. naznačuje vztah k přísnému dodržování náboženských předpisů, byť již tehdy je viditelný vliv bohatství šlechty. Toto období má své vzory v Orientu a postupně i v Řecku. Období po pádu královské moci přináší volnější život bohaté šlechty a vedle přejímání řeckých vzorů také přejímání nových idejí. Období pod nadvládou Říma se vyznačuje jistou dekadencí myšlení a ukazuje úpadek bohatství. Je to období návratu k staré víře a historii Etrusků. Mění se i podoba někdejších etruských měst a chrámů, kde pod římským tlakem dochází v jejich architektuře k úplnému přejímání vzorů řeckých a chaotické zástavbě městských, kdysi pravidelných a vzdušných prostor.

VÁCLAV VÁŇA

(pokračování v příštím čísle)



## Obecní dům a jeho projekty

Obecní dům hlavního města Prahy je spolu s Wilsonovým nádražím největší a také nejvýznamnější stavba stylu, který lze pokládat za pražskou secesi. Po stránce architektonické, zejména v půdoryse i vně, je ovládán jistou řádovostí a symetričností, která je tak charakteristická pro objekty stvořené v prvním desetiletí 20. století architekty, jejichž školení a předchozí tvorba byly klasické a historizující. Představují ve vývoji pražské architektury ze zlomu století první generaci architektů, kteří bez zahraničního školení vlastním vnitřním přerodem dospěli k výrazu, který spojuje staré a hlásící se nové. Oni to jsou, z jejichž děl vyzařuje úcta k minulosti a zároveň touha vyjádřit se nově na úrovni své doby. A právě ono úsilí způsobuje onu podivuhodnou kontinuitu pražské architektury, která nese mnoho znaků secese - její hravost, živost, barevnost, vláčnost, ale spojení s pevnou koncepcí klasické stavby, v níž symetrie a řád mají své podstatné místo. A takový je Obecní dům pražský.

Než se však jeho architekti k tomuto výrazu dobrali, proběhly tři roky usilovné práce. Pak dospěli k výsledku, který má dnes pevné a významné místo v historii české architektury. Výjimečné místo v naší kulturní historii získal objekt teprve časem, a silou ideového záměru, s nímž se architekti a jimi povolaní malíři, sochaři a průmysloví výtvarníci plně ztotožnili a vytvořili dílo, které působí téměř jako slohový celek, ač jím ve skutečnosti není. Smyslem tohoto příspěvku však není zabývat se dokončeným Obecním domem, který ostatně v pokrokových architektonických kruzích vzbudil velkou nevoli. Jeho záměrem je ukázat prostřednictvím soutěže na Obecní dům běžné duchovní ovzduší doby, v níž vznikla myšlenka takový dům postavit.



Iniciátorem byla Měšťanská beseda, jakýsi klub pražských notáblů, z nichž mnozí se ve sboru obecních starších účastnili řízení věcí veřejných. V roce 1901 vyzvala obec pražskou, aby byl postaven pro reprezentační účely obou institucí dům, který by byl zároveň místem pěstování českého hudebního a výtvarného umění i okázalého vystupování české společnosti. Proto bylo patrně vybráno místo nedaleko německého kasína, aby tak byla vytvořena národnostní protiváha početné skutečně menší německy se prezentujících obyvatel Prahy. Avšak nejen to, místo mělo slavnou minulost králova dvoru, který to existoval celé století od časů Václava IV. Do konce 19. století však změnil svou funkci několikrát a samozřejmě chátral, jako celé jeho okolí. Poněvadž celková urbanistická koncepce této části Starého a dolního Nového města nebyla těsně před rokem 1900 zcela jasná, byly před započatím výstavby Obecního domu vypsány soutěže na řešení oblasti přimykající se k Prašné bráně. Podkladem k definitivnímu názoru na urbanistické řešení tohoto místa a vytvoření polohopisného plánu byl vítězný návrh J. Sakače ze soutěže vypsané k 31. květnu 1901. Tak bylo možno, aby Obec pražská po zakoupení pozemku vypsala veřejnou anonymní soutěž na budovu Obecního domu s programem velmi rámcovým, v němž byly požadovány velký a malý sál, salony, spolkové místnosti, ale také restaurační prostory a obchody.

Soutěžní podmínky stylizoval architekt Osvald Polívka, který již před tím pracoval pro Měšťanskou besedu. Lhůta pro vypracování soutěžních návrhů byla velice krátká - pouhé tři měsíce - do 31. března 1903. Porota, která byla ustanovena pro

posunování došlých návrhů, byla vsutku reprezentativní: Josef Zítek, Josef Schultz, Antonín Wiehl, architekti požívající v té době největší úcty jako umělci, tvůrci nejproslulejších staveb pražského centra, které povýšily gotickou a barokní Prahu na moderní město. Dalšími členy poroty byli osvědčení stavební profesionálové - Čeněk Gregor, Rudolf Tereba a Vratislav Pasovský. Po prostudování došlých návrhů se v dalších kolech zabývala porota jen 12 nejlepšími, které rozdělila do tří kategorií. Nepřisoudila žádnému projektu první nebo další postupné ceny, ale v první kategorii byly tři návrhy odměněny stejně, bez pořadí po 2 000,- K; byl to návrh označený heslem "Praga caput regni" od T. Ameny a A. Dryáka, "Francois I." J. Pospíšila, a "XX. věk" A. Balšánka. Tyto návrhy prokázaly nejen, že jejich autoři pochopili smysl záměru a především charakter místa, které i po vybudování Obecního domu zůstalo jedním z nejneorganizovanějších a nejtěžší řešitelných v Praze, ale i vysokou úroveň poroty, která především hodnotila situování a základní prostorový koncept objektu, méně pak architektonický výraz.

Všechny tyto návrhy orientují budovu k východu sice do nejužšího místa hlavním vstupem, zato však se nejméně dotýkají prostorové priority Prašné brány. Osu symetrie vedou úhlopříčně staveništěm, od níž logicky odvíjejí celou dispozici. Nejpřehlednější a koncepčně nejčistší je projekt od T. Ameny a A. Dryáka, v němž je umístěním dvorany uvnitř dispozice naznačen pozdější koncertní sál. Ačkoliv J. Pospíšil a A. Balšánek situovali objekt obdobně s dominantní příčnou osou, nevyužili je v dispozici důsledně a její účinnost jako pevné páteře pro skladbu prostorů porušili prostory příčně orientovanými - Pospíšil zimní zahradou, Balšánek v prvním patře velkým sálem. Návrhy Jiřího Stíbrala s heslem "Trojúhelník v kruhu", Karla Kepky "Přilétlo jaro zdaleka" a A. Němce "Korunované v kruhu" byly zařazeny do druhé kategorie, a odměněny po 1500,- K. Tím, že jejich autoři orientovali hlavní vstup do budovy do bezprostřední blízkosti Prašné brány získali sice pro pohled na hlavní průčelí větší odstup i snad snazší komunikaci, ale resignovali na osu symetrie a tím i přehlednost celé dispozice a zdůraznili nepravidelnost parcely i obrysu budovy.

Třetí skupinu s odměnou 700,- K tvořily návrhy R. Klenky z Vlastimilu "X", R. Kříženeckého "XXX", F. Šamoníka "Město vidím velké", J. Hrubého "Zlatá Praha" a Jana Kouly "Pouze studie". Zvláštní odměna 1000,- K byla udělena návrhu pod heslem "31. březen 1903" od Q. Bělského. Pro pochopení dění v české, především pražské, architektuře na počátku 20. století má nesporně větší význam sledování skladby prostorové stránky objektů než jejího architektonického výrazu. Soutěže na oficiální stavby posuzované konzervativně zaměřenými osobnostmi, které, jak už bylo řečeno, však byly vynikajícími profesionály, ovládajícími i tvořícími objekty výborně fungující, neobesílali tak zvané pokrokové mladší příslušníci výrobních spolků. Nebyl to však jen tento důvod, proč se v soutěži na Obecní dům neobjevil jiný než historizující výraz. Bylo to především proto, že oficiální stavby v představách většiny pražské veřejnosti nemohly v té době být ve výrazu znesvářeny "nějakou modernou". Přesvědčuje nás o tom paralelně probíhající soutěž na dostavbu Staroměstské radnice. Lze se domnívat, že tato tendence v roce 1903 asi kulminuje, poněvadž o dva roky později byl schválen návrh Obecního domu téměř takový, jaký jej známe dnes.

Soutěž byla vystavena a publikována v Architektonickém Obzoru. Aby byl celý proces práce k definitivnímu návrhu urychlen, byla vypsána užší soutěž mezi autory projektů nejvýše oceněných. Ani ta však neurčila autory konečného díla. Na návrh Odborné komise, kterou tvořili J. Schulz, J. Stíbrál a V. Roštlapil, rozhodla městská rada 2. 9. 1903, aby definitivní návrh vypracovali A. Balšánek a O. Polívka. Bylo to zakončení této etapy vývoje Obecního domu poněkud zvláštní, avšak to už je jiná neméně zajímavá a obšírná kapitola vztahující se k tomuto objektu.

MARIE BENEŠOVÁ

(s použitím poznatků širšího studia s R. Pošvou)



## S Florencií za zády

Octlí jste se podruhé nebo potřetí ve Florencii a už jste v ní všechno viděli? Nejspíš se mýlíte, protože historických a uměleckých památek je v tomto kouzelném městě tolik, že není snadné (a při současných vstupných ani levné) je všechny shlédnout. Viděli jste třeba v klášteře sv. Marka originál fresky Zvěstování od Fra Angelica, s motýlmi andělskými křídly, jaká uměli namalovat jen italští mistři 15. století, Ghirlandaio-vu Poslední večeři a řadu dalších skvělých fresek a obrazů? Vyšplhali jste k pevnosti Belvedere nebo ke kostelu San Miniato al Monte, abyste se potěšili nejhezčími pohledy na Florencii? Prohlédli jste si pečlivě čtrnáct více či méně zavinitých nemluvnat na keramických barevných medailonech mezi Brunelleschiho arkádami nalezince na náměstí Ss. Annunziata, jejichž autorem je Andrea della Robia? Řeknete-li třikrát (a třeba ještě stokrát) ne, pak Florencii zatím dobře neznáte.

Ti skutečně už Florencií nasycení mohou za nevelký peníz podniknout řadu výletů do bližšího i vzdálenějšího okolí. Nabídnou jim tři a v nich alespoň část architektonických, malířských a sochařských pokladů. Nejkratší a nejlevnější je výlet do Fiesoly, starého etruského a římského městečka asi 8 km na sever od Florencie. Dostanete se tam pohodlně městským autobusem od hlavního florentského nádraží. Městečko je na kopečku, do vily na jehož úpatí situoval Boccaccio rámec svého Dekameronu. Lorenzo Medicejský zde ve své vile bavit přátele spisovatele. V klášteře San Domenico na fiesolském úpatí žil Fra Angelico. Etruskové ve Fiesole zanechali mj. mohutnou hradební zeď ze 4.-3. stol. př. Kr., Římané zase dodnes používané divadlo pro 3000 návštěvníků z r. 80 př. Kr., zbytky lázní a chrámu na etruských základech. Vstupenka do vykopávek a v nich pěkného archeologického muzea platí i do muzea Bandini s řadou obrazů z 13.-15. století a do kvalitní sbírky řeckých nádob, kterou jeden sběratel muzeu odkázal. Dóm sv. Romola na hlavním náměstí má štíhlou románskou zvonici; vznikl mezi 11. a 14. stoletím nad starší kryptou. Na pravé straně kněžiště jsou v kapli Salutati dvě jemná mramorová sochařská díla od Mina da Fiesola: náhrobek biskupa Leonardo Salutatiho a modlicí se madona. Strmou ulicí potom vyšplháme ke klášteru sv. Františka. V jeho kostele je Peruginiho Madona se světci. Z malé křížové chodby se přes sakristii dostaneme k poněkud kuriosnímu františkánskému misionářskému etnografickému muzeu. Od kláštera jsou překrásné pohledy na Florencii i kláštery, medicejské vily a vesničky v jejím okolí.

Další dva výlety bych radil jako celodenní, i když se díky spolehlivě fungující, čisté a cenově přiměřené železnici dají zvládnout i za jediný den. První je do Pisy, slavné svou nakloněnou zvonici, stavěnou ve třech etapách od r. 1173 až do poloviny 14. století. Ještě před čtvrt stoletím se na ni dalo vystoupat a pocítit tak divná působení zemské tíže. První pohled na ni, pohled konfrontující její šikmost s přímými okolními budovami, je nezapomenutelný i pro ty, kdo její vyobrazení viděli třeba stokrát. Doporučuji na písánském Náměstí zázraků nešetřit penězi ani časem, a prohlédnout si důkladně nejen krajkovou fasádu románské katedrály a obojí slavná bronzová vrata, zejména ta na transeptu (život Kristův na nich zobrazil Bonnano Pisano), ale věnovat uvnitř dost času zevrubné prohlídce kazatelny s mistrnými sochařskými pracemi Giovannioho Pisana z počátku 14. století (obdobnou kazatelnou vytvořil týž umělec pro městský kostel sv. Ondřeje v Pistoii a asi 50 let před ním jeho otec Nicolo Pisano pro písánské baptisterium). Nezapomeňte ani na proslavenou kostelní lampu, která dala Galileimu podnět pro jeho teorii o pohybu kyvadla, a na velkou mozaiku z počátku 14. století zobrazující oslaveného Krista. V baptisteriu, jehož fasáda dokumentuje 125letý vývoj stavby, stojí za to vyšlapat schody na galerii, přehlédnout prostor z výšky a naslouchat jeho akustice. Krytému pohřebišti Campo Santo z 12.-13. století s fantastickými štíhlými arkádovými okny nádvoří, vystavěnému podle tradice

na zemině z Kalvárie, velmi ublížil nálet v r. 1944. Samy restaurované zbytky mohutných fresek severní galerie z 15. století zobrazující scény ze Starého zákona, Triumf smrti, Poslední soud a peklo však určitě stojí za shlédnutí. Přípravné návrhy k nim jsou vystaveny v nejméně atraktivní části komplexu - muzeu sinopie. Originální sochařská a další výzdoba církevního komplexu včetně kostelního mobiliáře je vystavena ve 27 sálech katedrálního muzea (kdysi dům kanovníků, pochází z 13. století) a v Národním muzeu sv. Matouše, v bývalém stejnojmenném klášteře na břehu řeky Arno. Najdete zde díla Ghirlandaia, Masaccia, Donatella, rodiny Pisanů a dalších. V Pise nevynechte ani Piazza dei Cavalieri, historické centrum města, s palácem s Vasariho fasádou a s kostelem a zvonici sv. Štěpána od téhož umělce. Zajímavé jsou i okolní uličky, s řadou historických domů patřících a dodnes sloužících univerzitě, kostel sv. Kateřiny s nádhernou písánskou gotickou fasádou, a třeba se vám poštěstí vidět i pitoreskní kostelík S. Maria della Spina těsně nad řekou Arno, jehož bohatě sochařsky vyzdobený exteriér ze 14. století i interiér mi bohužel zakrývalo restaurátorské lešení. Za kostelem sv. Pavla s raně románsko-gotickou fasádou ze 13. stol. můžete vidět další, byť ne slavnou, budovu baptisteria.

Třetí výlet zahrnuje dvě historická města - Pistoii a Prato. Historická Pistoia má ze severu i východu dobře zachované opevnění. Pevnost sv. Barbory v jeho jihovýchodním rohu postavil Cosimo I. Medicejský kupodivu nikoli jako ochranu města před nepřitelem, ale jako pojistku jeho oddanosti. Uprostřed města je Dómské náměstí, s katedrálou, vysokou zvonici, osmihranným baptisteriem, radnicí, biskupským palácem a soudním dvorem, tedy s typickým středověkým sdružením nejvýznamnějších budov. Katedrála sv. Zena je románská, má však renesanční fasádu s terakotovou výzdobou, jejímž autorem je Andrea della Robbia. Nezapomeňte shlédnout uvnitř krásný stříbrný oltář s Kristem Králem, sv. Jakubem a scénami z obou částí bible. Nám již známý Andrea Pisano navrhl vystavět z bílého a zeleného mramoru baptisterium, trochu jednodušší než baptisteria ve Florencii a Pise, ale neméně krásné. Město má dobře značený turistický okruh, s jehož pomocí neminete architektonicky zajímavé kostely sv. Bartoloměje (s nejstarší sochařskou kazatelnou v Pistoii), sv. Jana, kdysi vně městských hradeb (s krásnou zelenobílou proužkovanou fasádou a uvnitř s bílým terakotovým Zvěstováním od della Robbia a kazatelnou od žáka Nicoly Pisano), sv. Ondřeje (původní katedrálou Pistoii), ani sv. Františka (s freskami ze 13.-14. stol.). Na fasádě městské nemocnice (Ospedale del Ceppo), jejíž výstavba i používání trvají od r. 1277 dodnes, jsou od r. 1514 barevné terakotové medailony a velký vlys z dílny Giovannioho della Robia. Znázorňuje sedm skutků milosrdenství a hlavní ctnosti. Je to zřejmě nejkrásnější umělecké památka města. Nezapomeňte ani na městské muzeum v radnici ze 14. století, s moderně instalovanými obrazy (Ghirlandaio) i plastikami od středověku až k současnosti. A na velké nádvoří protilehlého Palazzo Pretorio (soudního dvora) ze stejné doby, jehož stěny jsou vyzdobeny freskami a znaky vládců.

Na stejné železniční trati, jen asi 20 km od Florencie, leží poměrně velké město Prato, zpočátku nezávislá republika, kterou si však už roku 1351 podrobila Florencie. Má dobře zachovanou a plně opevněnou historickou část, do které je nejbližší ze železniční zastávky Porta al Serraglio. Dnešní románsko-gotická katedrála ve středu města je zasvěcena sv. Štěpánovi. Proslula údajnou relikvií pásu Panny Marie, která měla shodit z nebe nevěřícímu sv. Tomášovi. Relikvie se ukazovala poutníkům shromážděným na náměstí z vnější kazatelny, vystavěné na pravém rohu průčelí katedrály podle návrhů Michelozza a Donatella. Relikvie se uchovává v levé kapli dómu, obehnané umnou mříží z 15. století. Slavné fresky uvnitř chrámu představují scény ze života sv. Štěpána a sv. Jana Křtitele. Proslulá je zejména scéna Herodova banketu



a tance Salome. Autorem fresek je slavný rodák Filippo Lippi, mnich dosti dobrodružného i rozmařilého života, ale nábožných maleb. Syn, kterého měl s jeptiškou Lukrecií Buti, Filippino Lippi, byl také významným malířem. Jejich díla (např. Madonu nebo Zrození Páně) najdeme i v Městské galerii v Palazzo Pretorio spolu s díly dalších toskánských umělců. Mohutný románsko-gotický soudní palác s místnostmi ze 14. stol. ovšem stojí sám za shlédnutí, stejně jako Bakchova fontána. Z nedostavěného císařského hradu, který dal budovat v první polovině 13. století Fridrich II. podle vzoru Castel del Monte v Apulii, se zachovaly jen vnější obranné zdi a věže. V uličkách města Prato najdete řadu dalších paláců, měšťanských domů i kostelů. A zpestříte-li si cestu některou z nabízených pizz, co si můžete přát víc!

## ZDENĚK ŠESTÁK

### Kodaňský Rosenborg muzeum staré tři a půl století

V osobě Kristiána IV. nastoupil roku 1596 na dánský trůn panovník, jehož 52-letá vláda byla provázena nejen státnickými a vojenskými činy, ale také řadou milenek, nemanželských dětí, a v neposlední řadě podporou vědy, kodaňské university, objevitelských plaveb, zámořského obchodu a hlavně reprezentačních kulturních podniků, jež učinily z Kodaně a jejího bezprostředního zázemí metropoli evropského významu. Vždyť ke dvoru Kristiána IV. neváhala přestoupit i řada umělců, činných předtím při rudolfinském dvoře.

V jádře ještě středověký kodaňský hrad, jehož zbytky se dodnes nacházejí pod barokním Christiansborgem, nebyl nejvhodnější rezidencí pro tak ambiciózního renesančního panovníka. Proto velkolepě přestavěl Frederiksborg, založený svým otcem Frederikem II., zámek, v němž spatřil světlo světa. Ten měl jednu nevýhodu - byl vzdálen tři hodiny jízdy koňmo od sídelního města. Proto král skoupil pozemky ležící na východ od kodaňského starého města a založil tu zahradu, dosud nazvanou Kongens have - Královský sad. V ní nechal v letech 1606-7 vystavět letohrádek (Lysthus), který se stal jádrem zámku Rosenborg. Podstatně rozsáhlejší třípatrový zámek s třemi věžemi vznikl v dalších stavebních etapách, prováděných podle projektu Nizozemce Hanse van Steenwincel. Základní ideový koncept pocházel ovšem bezpochyby od samotného Kristiána, jehož oblíbeným útočištěm se zámek posléze stal. V roce 1624 byl v pramenech poprvé nazván Rosenborgem - růžovým zámkem, a o deset let později byl stavebně dokončen. Od zahrady je zámek oddělen vodním příkopem a působí jako nanejvýš půvabná manýristická pevnost z růžového pískovce. V ní Kristián IV. roku 1648 zemřel.

V Rosenborgu bydleli i mnozí z Kristiánových nástupců na dánském trůnu až do Frederika IV. (přibližně do roku 1710), po jejich odstěhování už sloužil skoro výhradně muzejním účelům. A tak tu dnes procházíme od přízemí do druhého patra dánskými dějinami 17.-19. století v instalaci, která pietně respektuje uspořádání z doby zveřejnění muzea v roce 1838.

V přízemí s královým a královniným křídlem se dochovalo nejvíce památek na stavebníka a jeho morganatickou manželku Kirsten Munkovou. Reprezentační sály se střídaly se soukromými, k velké věži byla přistavěna dokonce současníky nesmírně obdivovaná koupelna s proudící vodou. Dobu Kristiána IV. připomíná např. "Zimní pokoj" se sbírkou nizozemských malířů v renesančním táflování, stříbrná soška Kristiána IV. při rytířském karuselu, v němž se snaží trefit kopím do zavěšeného kroužku, zkrvavené šaty z námořní bitvy na Kolberger Heide, v nichž král velel legendární bitvě se švédským loďstvem. Památkou na krále je ovšem také jeho ložnice a zároveň úmrtní pokoj, zařízení později královnou Sofií Amálií v čínském stylu.

Ta byla manželkou Kristiána syna Frederika III. (1648-1670), prvního absolutistického panovníka v Dánsku. Za tohoto páru došlo k velkým změnám ve vnitřním zařízení Rosenborgu. Sofie Amálie se tu nechala Abrahamem Wuchtersem vymalovat jako Héra mezi Olympany na stropě jednoho z přízemních kabinetů. Pokoj, jenž mu symetricky odpovídá, se nazývá mramorovým: jeho výzdoba ve štku a umělém mramoru je oslavou symbolů dánského státu. Vedle najdeme poněkud makabrální voskové polopostavy královského páru v životní velikosti. Módní vlivy pak vyvolaly k životu čínský kabinet v prvním patře, nejstarší dochovaný v Evropě (1665).

V mramorové sálu, který je na místě původní ložnice Kirsten Munkové, stojí také stříbrný trůn Kristiána V. (1670-1699). Z něj král poprvé uděloval nový Řád dánské vlajky (1683), který se tak přidružil ke staršímu, už v 15. století vzniklému Řádu slona. Řád dánské vlajky navazoval svou symbolikou na středověkou velikost Dánska za Valdemara II., manžela naší princezny Dagmar. Kristián V. zanechal na Rosenborgu také zařízení "Královského pokoje" s flámskými gobelíny a cenným lakovým sekretářem, přivezeným z Japonska Dánskou východoindickou společností. Gobelíny, které objednal pro audienční sál ve druhém patře, oslavovaly údajné úspěchy ve válce o Skne (ve skutečnosti ovšem Dánové v této válce se Švédskem nedosáhli svého cíle, totiž znovupřipojení bohaté provincie na špiči Skandinávského poloostrova). Zbytek tohoto cyklu je dnes možno vidět v kodaňském Národním muzeu.

"Dlouhý" nebo také "Rytířský" sál je vyvrcholením návštěvy Rosenborgu. Kristiána V. a jeho královské pomazání tu připomíná jedinečný trůn z narvalých zubů a před ním tři stříbrní lvi. Dotvořen byl tento obrovský sál, procházející celou délkou zámku, za Frederika IV. (1699-1730). Tehdy vznikl pozoruhodný štukový strop, oslavující dánský erb, regálie a státní řády. Ve velké věži byl na úrovni druhého patra zařízen kabinet skla inspirovaný podobným na berlínském Charlottenburgu v prvním se zachoval zrcadlový kabinet Frederika IV., zařízení podle francouzských vzorů.

Pro nádheru milovného barokního krále byl však renesanční zámek nedostatečným sídlem. Proto buduje Christiansborg a Rosenborg se stává královským muzeem. Královská rodina se sem vrátila ke kratším pobytům jen dvakrát, a to vždy v nouzi; poprvé po požáru Christiansborgu roku 1794, podruhé, když Kodaň roku 1801 ostřeloval admirál Nelson.

Rosenborg má tedy mimořádně dlouhou muzejní tradici. Už Frederik III. ho začal využívat k úschově vzácných památek z majetku královské rodiny. Základem byly vzácné čabaky a zbraně Kristiána IV. Sbírky se zprvu soustřeďovaly ve věžních komorách, časem ale "expandovaly" i do reprezentačních místností. Ve druhé polovině 18. století sem byla přestěhována královská sbírka mincí a medailí, sbírka materiálů a konchylíí. Kunstkamora, která byla původně na Christiansborgu, byla rovněž založena Frederikem III. Ten pro ni získal odkazem proslulou sbírku kodaňského univerzitního lékaře Ole Worma.

V roce 1838 bylo muzeum v nové instalaci přírodovědce A.W. Haucha otevřeno veřejnosti. Prudký rozmach sbírek nastal však hlavně v 60. letech 19. století, kdy se jich ujal slavný muzejník a archeolog J.J.A. Worsaae, který se zabýval hlavně archeologickým muzejnictvím a dopisoval si i s Janem Erazimem Vocelem. V duchu jeho koncepce, tehdy dovedené "up-to-date", představuje dnes muzeum na Rosenborgu sbírky a osobní památky králů oldenburské dynastie, která vládla v Dánsku do roku 1863. Mladší královské sbírky jsou umístěny na půvabném Amalienborgu v severovýchodní části města.

Prohlídku Rosenborgu končí většina turistů v moderní expozici v podzemí zámku. Tady jsou nejceněnější předměty z kunstkamory (zelený kabinet) a výstava dánských korunovačnických klenotů, jíž vévodí jedinečná, formou záměrně archaická (tj. otevřená), technologicky ovšem nejnáročnější koruna Kristiána IV. od Diricha Fyrynga z roku 1596.

ZDENĚK HOJDA



## Umění prchavého života

Dřevořezy *ukijo-e* se staly od konce 19. století v Evropě a později i v Americe vyhledávaným předmětem sběratelského zájmu a dodnes se těší pozornosti milovníků japonského umění téměř po celém světě. Původně černobílé, později barevné tisky zachycovaly *ukijo*, to jest životní styl japonských měšťanů v době tokugawského šógunátu (17.-19. stol.). Slovo *ukijo* bylo součástí buddhistické terminologie a vyjadřovalo efemérní povahu lidské existence. Za Tokugawů však tento pojem nabyl světšší význam, aniž zcela ztratil svůj původní obsah. Označoval specifický způsob života, jemuž se lidé vědomě oddávali. *Ukijo* znamenalo vnořit se do pomíjivého proudu žití, užívat jeho slasti a kochat se prchavou krásou okamžiků tak samozřejmě, jako se dutá tykvice kolébá na hladině řeky, jak to vyjádřil jeden z tehdejších autorů.

A právě tyto nálady a pocity dokonale vyjadřují dobové dřevořezy, díla, která byla výsledkem spolupráce malíře, řezbáře, tiskaře a nemenší měrou i nakladatele. Vše, co bylo součástí slastného žití *ukijo*, ať již to bylo divadlo, zábavy v "zelených domech", jak se elegantně nazývaly nevěstince, společně s hlavními aktéry - slavnými herci, jošiwarskými kurtizánami, dámami v elegantních kimonech a dalšími scénami, se stalo námětem dřevořezů, které byly v laciných, byť umělecky náročných reprodukcích dostupné i méně zámožným vrstvám městských obyvatel. Bylo to poprvé v japonské historii, kdy se v důsledku dlouhého míru, ekonomické prosperity a z toho vyvěrajících společenských proměn vytvořil pro kulturní artefakty tohoto druhu rozsáhlý trh.

Grafiky *ukijo-e* byly ve svých počátcích odnoží knižních ilustrací a staly se rychle dobrým obchodním artiklem. Jednotlivé obrázky se nazývaly *ičimai* - jeden list. Byly to poměrně rozměrné černobílé tisky (*sumizuri-e*). Znázorňovaly většinou některou z typických postav tehdejšího polosvěta, jako byl mladík bavící se v Jošiware, krásná milostnice nebo herec. Všeobecně se soudí, že samostatné listy uvedl na trh malíř a ilustrátor Hišikawa Moronobu (1618-1694).

Když se později rozvinula technika barevného dřevořezu, začalo se používat několika formátů, které se uvádějí ve sběratelských katalozích a odborných publikacích japonskými pojmy a je proto důležité, aby sběratelé znali jejich význam.

Velmi oblíbený byl *óban* - velký tisk (37,525,5 cm - čísla jsou přibližná, existují mírné odlišnosti). Pro zajímavost lze uvést, že na výstavě Stará japonská grafika ze sbírek pražské Národní galerie v roce 1991 bylo dvacet šest exponátů tohoto formátu. Z nich osmnáct vytvořil jeden z největších mistrů prchavého života, Kitagawa Utamaro (1753-1806), malíř žen a to zvláště těch, co "postávaly na nárožích ulic, a pro které byla cesta lásky zahalena temnotou" jak sám napsal.

Z dalších formátů byl častý *čúban* (2618,5 cm), a to vertikální i horizontální - *jokočúban*. Tato velikost zvláště vyhovovala proslulému Suzukimu Harunobovi (1725-1770), s jehož jménem je spojován důležitý předěl v historii *ukijo-e*. Byl jím rok 1765, kdy se na trhu objevily první barevné obrázky, tištěné z dřevěných desek, zatímco dříve se barevnosti dosahovalo pouze tím, že se černobílé dřevořezy kolorovaly. Nové tisky připomínaly pestrostí brokát a proto se jim říkalo *nišiki-e* - brokatové obrázky. Harunobu dokázal, že svět barev byl doménou, v níž nejlépe uplatnil svůj talent. Ačkoli mu bylo dopřáno využívat této nové techniky pouhých pět let, vytvořil za tuto dobu více než 600 dřevořezů. Měl výjimečný cit pro barvy i odvalu s nimi experimentovat. Pracoval s paletami odstínů, které představují v tomto oboru umělecký vrchol.

Úzký formát *hoso-e* nebo *hosoban* (3015,5 cm) se nejčastěji používal pro portréty herců a proto se mu také říkalo "herecký" či *šunšóu* - to podle malíře Kacukawy Šunšóa (1726-1792), který se téměř výlučně věnoval zobrazování herců, většinou v některé z typických dramatických poz. Dřevořezy s touto tematikou měly největší odbyt mezi milovníky divadla. Znamenaly pro ně totéž, co pro moderní filmové nadšence fotografie hvězd stříbrného plátna.

A mluvíme-li o divadle, musíme se zmínit o tajemství obklopeném Tóšúsaiovi Šarakuovi, geniálnímu malíři "velkých tváří" herců. Objevil se v Edo náhle. Víme o něm, že jeho dochované práce pocházejí z let 1774 a 1775. Pak opět náhle a tajemně zmizel.

Spojením dvou óbanů či hosobanů vznikaly diptychy, spojením tří - triptychy, které poskytovaly dost prostoru pro rozměrnější scény zachycující půvaby prchavého života, jako byly návštěvy klášterů v horách, výlety do zajímavých památných míst či dívání se na sakury. Kompozice diptychů a triptychů byla pojata tak, že každá jejich část vytištěná zvlášť mohla existovat samostatně a tedy se i tak prodávat. Pro sběratele bývá někdy obtížné zjistit, zda obrázek byl soliterní záležitostí či naopak součástí několikadílné kompozice. V umění diptychů a triptychů vynikl zejména Torii Kijonaga (1752-1815), který dokázal vytvořit z několika obrázků harmonický celek, propojený obvykle ve spodní části souvislým pruhem jarní žlutí.

Mezi nejzajímavější formáty *ukijo-e* patří nepochybně dlouhý a úzký závěsný svitek *haširakake* nebo také *hašira-e* (67,512 cm), doslova "věc zavěšená na sloupu". Byl určen k tomu, aby v méně zámožných domech zdobil některý z úzkých dřevěných sloupů. Visíval tam obvykle značně dlouho a není proto divu, že si sběratelé *ukijo-e* nezřídka postesknou, že mnohá *haširakake*, jež se stávají stále vzácnější, jsou značně poškozená. Tento úzký pruh papíru svou neobvyklostí a obtížností přitahoval a inspiroval k tvorbě vynikajících děl i takové mistry, jako byli Harunobu, Kijonaga, Šunšó, Utamaro a další. Nejlépe ho podle mínění znalců zvládl Isoda Korjúsai (1765-1788).

Podobně jako *haširakake* zůstává sběratelskou pochoutkou *surimono* - doslova "tištěná věc". Pod tímto střídavým názvem se skrývají půvabné drobné tisky na měkkém silném papíře. Sloužily jako novoročenky nebo pozvánky na elegantní zábavy, mezi než patřil čajový obřad, ikebana či schůzky básníků a kaligrafů. Tyto drobnůstky byly zpravidla virtuózně graficky provedené. Téměř každé *surimono* je malý skvost, jak se o tom může přesvědčit každý, komu se naskytne příležitost shlédnout jejich největší existující sbírku ve Foggově muzeu v americké Cambridge. Japonci oceňují *surimono* estetickým pojmem *šibui* - vytržená elegance, zatímco pro ostatní díla *ukijoe* pokládají za nejvhodnější termín *šare* - což je směs vtipnosti, barevnosti, optimismu a odvahy.

Ve výčtu formátů *ukijo-e* by neměla chybět obrazová alba *oribon* či *gafu*. Jsou to serie obrázků většinou na jeden námět. Je známo, že již Moronobu, iniciátor prvních samostatných obrázků, vytvořil černobílé album nazvané *Scény z Jošiwary*, které dávalo možnost nahlédnout do čtvrti lásky v Edo i těm, kdo si nákladnou návštěvu nemohli dovolit. Komerčně úspěšná byla později erotická alba *šunga* - čili alba jarních obrázků, jak jsou známá v Evropě a v Americe. Obsahují obvykle dvanáct dřevořezů - deset erotických a dva počestné, z nichž jeden tvoří titulní list a druhý list závěrečný. *Šunga* malovali téměř všichni slavní mistři.

Na vrchol slávy pozvedli alba koncem 18. a na počátku 19. století dva proslulí umělci *ukijo-e* - Kacuška Hokusai (1760-1846) a Ičirjusai Hirošige (1797-1858). Hokusai vzdal ve svém albu *Tricet šest pohledů na Fudži* (ve skutečnosti mělo o deset obrázků více, přidaných po úspěchu první série) hold nejkrásnější, legendami opředené japonské hoře Fudži. Světově známý dřevořez z tohoto alba Kanagawská vlna je v tokijském muzeu Kodžira Macukaty.

Cestovní alba dalšího velicíka závěrečného období *ukijo-e*, Hirošigeho, lze bez nadsázky nazvat edskými bestsellery. Umělec jimi reagoval na zálibu Japonců putovat po slavných místech a vyhledávat zajímavé scenérie. Senzací se stalo album *Padesát tři zastávky na Tókaidu*, což byla frekventovaná silnice mezi císařským Kjótem a šógunovým sídlem Edem. Úspěšné byly i jeho další obrazové soubory, jako *Osm pohledů na jezero Biwa*, či *Sto pohledů na Edo*.



Jak v důsledku sběratelského zájmu ceny dřevorezů závratně stoupaly, začali někteří majitelé alba rozdělovat a prodávat jednotlivé listy. Mnohé z nich tvoří součást muzejních či soukromých sbírek v nejrůznějších částech světa. Patří k nim kolekce J.A. Michenera v Akademii umění v Honolulu.

Ke znalosti ukijo-e na Západě přispěl kromě prvních cestovatelů do Japonska koncem 18. a začátkem 19. stol. zejména Japonec Tadaši Hajamasa, tlumočnick vyslaný na Světovou výstavu v Paříži v roce 1878, který dřevorezy nejen prodával, ale také hodnotil a vysvětloval. Šťastnou shodou okolností v nich našli inspiraci pro řešení některých svých tvůrčích problémů v oblasti kompozice, barev i výtvarného vidění evropsí impresionisté a přispěli tak ke sběratelskému zájmu o tento druh umění po celém světě.

Také u nás vznikly cenné kolekce v Náprstkově muzeu a v Národní galerii v Praze na tak vysoké úrovni, že z nich japonští znalci vybrali soubor pro putovní výstavu, která byla zahájena na podzim roku 1995 v Tokiu a těší se zájmu veřejnosti i v dalších japonských městech. To je jistě významné ocenění vkusu i vzdělanosti našich sběratelů.

V. a Z. HRDLÍČKOVÍ



*Torii Kijohiro (1718?-1776): Koupel, benizuri, hosoe - úzký barevný tisk převážně v červené barvě vyráběné ze šafránu. Patří k obrázkům typu abunae, které zachycují scény ze života žen. Kijohiro byl jedním z nejpopulárnějších mistrů školy Torii a v současné době se jeho dílo těší oblibě zvláště mezi americkými sběrateli. Poutá především svým poetickým viděním běžných životních situací, jako je tato, kdy matka, po té, co vystoupila z koupele, přejímá od chůvy dítě.*

## Muzeum katalánského umění

Když jsem přijel poprvé do Barcelony roku 1968, byla pro mě jedním z největších, téměř šokujících zážitků kromě Gaudího architektury také návštěva Muzea katalánského umění, konkrétně románská nástěnná a desková malba. Tento zážitek jsem si utvrdil o rok později, a po patnácti letech se k němu přidalo i ocenění katalánské gotické malby. To přesto, že jsem měl teoreticky nastudováno vše, co se tohoto muzea týkalo, včetně popularizačních příruček vydaných UNESCO. Uvědomil jsem si tehdy sílu katalánského středověku, bývalého aragonského království, i jeho umění světového významu. Mimořádná působivost tohoto muzea spočívá mj. v instalaci celých interiérů románských kostelů a kostelíků z pyrenejských horských oblastí, odkud byly odborně přeneseny už počátkem tohoto století. Na této práci se podílel i mladý José Pijoan, jehož známe jako autora desetisvazkových dějin umění, které ve třech vydáních připravilo nakladatelství Odeon. Transfery se prováděly zcela moderními a z dnešního hlediska uspokojivými metodami pod vedením architekta Josepa Puiga i Cadafalcha.

Muzeum je instalováno v Národním paláci uprostřed zahrad na vrchu Montjuich, v bývalém výstavním pavilonu po skončení světové výstavy r. 1929. Má však delší historii. Bylo založeno r.1891 v Arsenálu. Obrovskou budovu Národního paláce postavil kolem r.1913 zmíněný katalánský architekt Puig i Cadafalch, pevně zakořeněný svou tvorbou v secesi. Zpřístupněno bylo až r.1934, avšak během občanské války bylo v r.1937 evakuováno a znovuotevřeno až v r. 1941. Díky úsilí městské rady se částečně podařilo získat nejdůležitější soukromé sbírky v Barceloně, a to Gilovu, Bosch-Catarineuovu a Matíase Muntadase. V posledních letech bylo muzeum důkladně rekonstruováno a znovuotevřeno v prosinci 1995.

Sbírky muzea se dělí do tří velkých skupin. Na prvním místě románské umění, zvláště nástěnná malba, na druhém katalánská gotika a na třetím malba 16.-18. století, převážně španělská, ale i italská a vlámská. Světový význam má zvláště románské umění. Z tohoto souboru je třeba zmínit se alespoň o freskách dvou kostelů z Tehullu z 11. století, jež se staly symbolem románské nástěnné malby. Význam těchto památek byl potvrzen r.1961, když bylo muzeum Evropskou radou vybráno, společně s katedrálou v Santiagu, za místo konání Mezinárodní výstavy románského umění.

Do sbírek románského umění uvádí v prvním sále předrománské umění, zvláště malby z kostelíka San Quirce de Pedret. K prvním románským projevům patří nástěnné malby z Boí a Pedretu. Vrcholem jsou fresky z kostelů v Tehullu, které nechybějí v žádné příručce románského malířství. Tyto fresky pokračují v expresivní tvorbě méně známých pyrenejských mistrů 12. století. Nezanedbatelná je i plastika.

Gotická malba je zastoupena zejména obdobím lineární gotiky, rozvíjejícím se od posledních let 13. století, zvláště obrazem pohřebního průvodu z Mahamudovy tumbly z kastilského Burgosu. Asimilaci vlámského umění ve Španělsku ilustruje nejvýznamnější dílo, obrovská deska znázorňující Pannu Marii Dobré Rady (Virgen dels Consellers), datovaná r. 1445 Lluísem Dalmauem, vyškoleným ve Flámsku. Kolem r. 1500 se prosazovaly prvky renesanční v díle Pedra Berrugueta a Ayny Brua.

Ve třetí skupině najdeme kromě jmen proslulých umělců jako jsou El Greco, oba Ribaltové, Ribera, Velázquez a Zurbarán i několik zajímavých ukázek vlámské a italské školy renesance a baroka. Závěrem najdeme tvorbu barcelonského malíře Antonia Villadomata (1678-1755), jehož velká série pláten věnovaných životu sv. Františka z Assisi je zachována neporušená, což může dát představu o souborech, které dříve zdobily španělské kláštery.

V horní části paláce je instalováno menší muzeum keramiky, zvláště z dílen Manises a Paterna, ale má i ukázky tvorby moderních mistrů jako jsou Llorens Artigas a Picasso.

PAVEL ŠTĚPÁNEK



# Výstava "Rudolf II. a Praha"

Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy" (30. 5. - 7. 9. 1997)

Císaři Rudolfovi II., panovníkovi, mecenáši a sběrateli (1552-1612), a Praze jako císařské rezidenci je v posledních desetiletích věnována mimořádná pozornost badatelů a veřejnosti nejen v Evropě, ale také v USA. Je tomu tak proto, že se zásadně změnila představa o tomto období a způsob jeho hodnocení v kontextu evropských dějin 16. století. Rudolfínská Praha sehrála tehdy nejen významnou politickou a historickou roli, ale došla také obecného uznání jako významné centrum vědy a umění, jehož vliv zasáhl jak země bezprostředně sousedící s Královstvím českým, tak i tradiční střediska evropské vzdělanosti a kultury. České odborné instituce považují za svou morální povinnost podat ve formě výstavy svědectví o tomto historicky významném a vysoce kultivovaném prostředí přímo v místech, kde se na přelomu 16. a 17. století vytvořilo.

Odborná i laická veřejnost se mohly poprvé seznámit s uměním na dvoře Rudolfa II. na výstavě, kterou uspořádalo v roce 1988 Kulturstiftung Ruhr ve Villa Hügel v německém Essenu pod názvem "Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II." v rámci projektu o umění evropských metropolí. Podstatně rozšířená repríza tohoto objevného výstavního počínu se konala na přelomu let 1988-9 v Kunsthistorisches Museum ve Vídni, kde ji navštívilo takřka čtvrt milionu návštěvníků. K převzetí výstavy do Prahy nebyla tehdy bohužel politická vůle. V roce 1997 se vrací toto téma na pořad dne, a to nejen pro dlouhou českou veřejnost.

K realizaci mimořádného výstavního projektu mezinárodního významu v Praze spojily své síly Kancelář prezidenta republiky, Správa Pražského hradu, Ministerstvo kultury České republiky a hlavní město Praha. Na výběru exponátů a přípravě katalogu se podílejí nejvýznamnější české odborné instituce: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Národní muzeum, Národní technické muzeum a mnohé další sbírky a archivy. O zapůjčení exponátů byla požádána řada významných evropských a amerických muzeí a galerií, práce na katalogu a výběru exponátů se účastní také všichni zahraniční badatelé, kteří jsou uznávanými specialisty na rudolfínskou dobu. Nejvelkorysejším zahraničním zapůjčovatelem je Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Pražská výstava však nechce být pouhým opakováním předchozího projektu, klade si náročnější cíle.

Za vlády císařů Ferdinanda I., Maxmiliána II. a Rudolfa II. se gotický Pražský hrad proměnil ve výstavnou renesanční panovnickou rezidenci. Jeho areál se rozšířil o nádhernou zahradu se stavbami sloužícími zábavě císařského dvora, které patří dodnes k nejkrásnějším příkladům záalské renesanční architektury. Protože Ferdinand I. a Maxmilián II. v Praze trvale nesídlili, přeměna středověkého panovnického sídla do nové stylové podoby nepokračovala dost rychle. Výjimkou bylo období, kdy tu jako místodržící sídlil arcivévoda Ferdinand II. Na jeho stavební činnost a sběratelské zájmy navázal Rudolf II., když se kolem roku 1580 rozhodl přenést svou rezidenci z Vídne do Prahy.

V posledních třech desetiletích 16. a na počátku 17. století vyrostl na Pražském hradě nový palác s reprezentativními prostory pro císařovy audience a s panovnickým apartmá. Na něj bezprostředně navázal rozsáhlý komplex budov, sloužících k uložení císařských sbírek. Rudolfovy aktivity stavební, sběratelské a mecenášské přivedly na Pražský hrad významné umělce z různých zemí. Praha se dostala do ohniska zájmu celé Evropy nejen z hlediska politického, ale i uměleckého. Rudolfínské dvorské umění se stalo pojmem; patřilo k dobrému tónu putovat do Prahy, obdivovat stánek múz, který vytvořil uměnímilovný panovník, a najít zde inspiraci. Až do císařovy smrti v roce 1612 trval tento zlatý věk Pražského hradu.

Pro město, rozkládající se pod ním, znamenala přítomnost panovnického dvora nový nebyvalý rozkvět, jaký zažilo jen za Karla IV., kdy bylo rovněž císařskou rezidencí. Narostl počet obyvatelstva, které změnilo svou národnostní a spo-

lečenskou strukturu. K uspokojení potřeb císařského dvora tu našly uplatnění řemesla a živnosti, průměrnému měšťanovi dosud téměř neznámé. Praha se rychle přizpůsobila podnětům vycházejícím z císařského dvora, s nadšením přijala nový životní styl, a tak se povznesla mezi nejvýznamnější metropole Evropy. Na pražské výstavě bude řada děl, známých už z předchozích výstav, nicméně nezbytných pro základní informaci o umění na dvoře Rudolfa II. Cílem je však shromáždit v bohatém výběru rovněž díla dosud nevystavená nebo nedávne objevená, která podstatně rozšiřují a obohacují naší současnou představu o něm. Ve snaze dopátrat se kořenů Rudolfova zájmu o vědu a umění, najít inspiraci jeho sběratelské a mecenášské činnosti, připomenout výstavu dobu vlády jeho předchůdců na císařském trůně, Ferdinanda I. a Maxmiliána II., a jejich vliv na politické a kulturní poměry v Českých zemích. Poprvé bude také v této souvislosti věnována pozornost období následujícímu po smrti Rudolfa II., vyznění rudolfínské umění a jeho plynulé přeměně v nový výtvarný sloh - baroko. Složitá politická situace - třicetiletá válka - neznamenal konec tvůrčí a sběratelské činnosti, jen jejich těžiště se přeneslo jinam, z Pražského hradu do města a na venkov. V souladu s charakterem doby a dochovaného materiálu je výstava rozdělena na dva oddíly: Císařský dvůr a Rezidenční město.

Koncepce výstavy vychází ze skutečnosti, že pro poznání rudolfínské doby a její kultury jsou zásadně důležitá místa, kde vznikala, a prostory, které svými výtvořmi naplnila. Poprvé budou díla rudolfínských mistrů vystavena v dobové architektuře. Tvzení, že Rudolf II. potlačil stavební činnost na Pražském hradě, vyvrátí modely a plány staveb, které se v době jeho panování realizovaly nejen v císařské rezidenci, ale také v Bubenči, ve Stromovce a na dalších místech v Praze. Rozšíření středověkého Pražského hradu do dnešní velikosti bylo totiž do značné míry výsledkem stavební činnosti Rudolfa II. Architekturu bude věnována instalace v Míčovně, jedné z nejkrásnějších renesančních staveb v Královské zahradě.

Výstava není koncipována monograficky, v celcích podle jednotlivých autorů, ale tematicky, aby bylo možno předvést velkou šíři žánrů, jimž byla na dvoře Rudolfa II. věnována pozornost, a naznačit, jak se umělci často různé stylové orientace vyrovnávali se zadaným úkolem. Zdůrazní se úzká spolupráce mezi mistry stejných i odlišných výtvarných oborů, představí se některá specifika rudolfínského dvorského umění: ikonografická, žánrová i formální. Instalace výstavy bude v podstatě sledovat původní členění Rudolfových sbírek. V Obrazárně Pražského hradu bude vystaveno malířství a sochařství. Předměty, které byly uloženy v kunstkomoře, budou instalovány v Císařské konírně. Představu o císařově sběratelské činnosti poprvé ve větší míře doplní exponáty přírodovědné a etnografické. Svědčí nejen o velké šíři zájmů Rudolfa II., ale také o úzké inspirativní a materiální provázanosti s produkcí dvorských dílen. V císařově "muzeu nebo divadle světa" nechyběly ani doklady o rozkvětu věd, které svými poznatky podněcovaly jeho touhu po poznání a po odhalení všech tajů makrokosmu i mikrokosmu. Hudbu nebeských sfér se snažil dešifrovat astronom Johannes Kepler, ale na Pražském hradě se provozovala i taková, která sloužila k obveselení společnosti. Proto se věda a hudba sejdou v jednom výstavním objektu, v Královském letohrádku.

Praze druhé poloviny 16. a prvních desetiletí 17. století, její historii a kulturu nebyla dosud věnována žádná rozsáhlejší výstava. Součástí projektu budou proto expozice v prostorách Valdštejnského paláce, Valdštejnské jízďárny a Uměleckoprůmyslového muzea, které ukáží nejrozumnější stránky života mnohonárodnostní metropole, její proměny a rozkvět v souvislosti se skutečností, že v Praze více než třicet let sídlil císařský dvůr. Jednotlivé oddíly této výstavy budou sledovat život a kulturu všech vrstev městského obyvatelstva: šlechty, církevního stavu, měšťanů, řemeslnictva, židovské komunity. Vedle architektury a výtvarného umění nebudou opomenuty ani školství, věda, hudba, humanistická literatura a s ní souvi-



sející rozkvět knihtisku. Život města ozvlášťovaly příjezdy poselstev cizích dvorů, velkolepé slavnosti a triumfální vjezdy, množství návštěvníků z jiných zemí, početně vzrůstající populace města, která však ne vždy patřila jen k jeho okrase. Podstatná část období, které výstava zachytí, byla poznamenána zpočátku obavami z tureckého nebezpečí, později událostmi třicetileté války.

Valdštejnský palác měl velkorysostí výstavby a nádherou výzdoby konkurovat Pražskému hradu. Stal se symbolem přesunu těžiště kulturního dění ve dvacátých letech 17. století do města a do mnohem širšího spektra společenských vrstev. Je jediným z pražských šlechtických sídel, které si uchovalo podstatnou část dobových interiérů. Jejich dočasné zpřístupnění se stane nedílnou součástí výstavy.

Pro návštěvníky vyjde kromě vědeckého katalogu také průvodce po památkách druhé poloviny 16. a prvních desetiletí 17. století: kostelech, měšťanských domech, technických památkách, oltářích, sochách, řezaných vratech a dalších svědcích rudolfinské doby, které zdobí dodnes město na místech, pro která byly vytvořeny.

Na každou ze dvou částí výstavy (Císařský dvůr, Rezi- denční město) se má prodávat samostatná vstupenka s několika kupony, s časovým určením vstupu do Obrazárny Pražského hradu. Důchodci, děti a invalidní občané mohou dostat pro každou první neděli v měsíci volnou vstupenku. K výstavě bude uspořádáno mnoho doprovodných akcí: tak v Praze bude v Poštovním muzeu výstava "Pošta v době Rudolfa II.", v Umělecko-průmyslovém muzeu výstava "Španělské umělecké řemeslo v českých sbírkách" a v domě U kamenného zvonu výstava "Alchymie", na zámku v Nelahozevsi výstava rudolfinského umění. Výstavu "Doba Rudolfa II. na Moravě" bude pořádat Národní zemědělské muzeum ve Valticích, výstava "Jan z Werthu a třicetiletá válka" bude v zámku v Benátkách nad Jizerou, budou se pořádat vědecká sympozia, koncerty dobové hudby, módní přehlídky, budou vydány pamětní mince (novorážby rudolfinských tolarů a dukátů) a známky, kniha "O jídle a pití za Rudolfa II.", připravují se dokumentární filmy, apod. V Praze 7 se má také zpřístupnit alespoň část tzv. Rudolfovy štolý, která napájela vodou rybníky v Královské oboře. Milovníci umění a historie i naše peněženky se prostě mají na co těšit.

## Antoni Gaudí nadčasová architektura

Katalánský architekt Antoni Gaudí (1852-1926) je považován za *genia secese* a předchůdce organické architektury a možná i jiných směrů a stavebních technik; nejspíše ovšem za umělce, jenž uskutečnil opravdovou syntézu architektury, umění a přírody. Při posuzování jeho díla se vychází často jen z formálních hledisek a analyzují se pouze některá jeho díla, především chrám Sv. Rodiny a park Güell.

Jeho tvorba představuje v evropském měřítku zcela neobvyklou syntézu; její počátky zůstávají však trochu skryty. Východiska můžeme spatřovat po stránce ideové jednak v papežské encyklice *Rerum Novarum* (1891), jednak formálně v prodlouženém vlivu teoretického učení Violletta-Le-Duca a Williama Morrisa. Na třetím, ale nikoliv posledním, místě pak ve využití domácích tradic. Ty jsou dvojí: gotické a maurské (arabské a muslimské). Gotické navazují na období největší moci a slávy Katalánska ve 13.-15. století, kdy Aragonské království v čele s Katalánskem ovládalo téměř celé Středomoří, od Itálie po Řecko; katalánská gotika je v rámci Španělska osobitá a svérázná. Arabské tradice jsou pak vlastní celému Iberskému poloostrovu v různých proporcích a směsích (mozarabské, mudéjarské, umájovské, almohadské a almoravidské, nasrovské aj.). Výjimečně využívá i klasické (antické, konkrétně řecké) tvarosloví. Gaudí ztotožňuje na poli architektury obrozenecké období katalánského národa v 19. století (*Renaixença*), navazující záměrně na středověkou minulost především v duchovním a náboženském, ale i civilním smyslu. V souladu s národním rozmachem 19. století, velmi podobným

českému (o podobnosti situace Katalánska a Čech diskutovali v oné době i čeští poslanci), spatřoval v gotice sloh slavné národní minulosti.

Jeho dílo se nedá sevřít žádným krunýřem přesné klasifikace. Překračuje a překonává východiska jednotlivých etap vlastní tvorby a je vždy osobité. Pouze hrubou pomůckou bude rozdělení jeho životních etap na 1) období historismu, 2) dekorativní a funkcionální secese, kdy se gotické schéma prolíná s naturalistickou dekorací až do úplné syntézy (Sv. Rodina, domy Batll a Milá), a 3) přichází expresionistická fáze, do níž patří kolonie Güell a park Güell. Jednotlivé etapy se ovšem prolínají a není možno stanovit přesné hranice.

Hlavními stavbami jsou Palác Güell z let 1885-89, dům mecenáše většiny Gaudího staveb, dnes Scénografické muzeum a sídlo Společnosti přátel Gaudího, Batllóův dům (1905-07) a především dům Milá neboli La Pedrera čili Kamenolom, zvaný tak kvůli mase barokně ztvárněného kamene na průčelí tohoto domu na krásné promenádě *Passeig de Gracia*. Güellovy pavilony ve čtvrti *Pedralbes* (1884-87) vznikly jako vstupní brána zdobená drakem a pavilony statku *Eusebia Güella*. Tereziánská kolej (*Collegi Teresiá*; 1889-94) vznikla jako klášterní škola. Umělecky působí na návštěvníky nejvíce Güellův park. Byl pojat jako zahradní město pro 60 domů, ač nakonec byly postaveny pouze dva pavilony a tržiště. Nejprve Gaudí postavil inženýrské sítě, cisternu a komunikace. Cestami přizpůsobenými utváření terénu protkal celý park. Na osnově plynulé křivky, symbolu nekonečného přírodního pohybu, zde rozvedl celou soustavu technických staveb, zvláště komunikací. Úprava povrchu není jen svědectvím vnitřní struktury, ale hlavně prostředkem napětí mezi objekty a okolím. Z hlediska konstruktivního poprvé používá ke svodu tlaků nakloněné podpory, organicky rostlé s přírodou. U vchodu postavil pavilon a kapli, jejichž střechy jsou pokryty keramikou, a to převážně keramickými zlomky, ba dokonce stěpinami, včetně lahví, na principu koláže. Schodiště s drakem a jinými fantastickými útvary vede ke kolonádě, kde Gaudí použil, ač volně, klasických forem sloupů. Na střeše kolonády vznikla plocha pro 5000 lidí s lavicemi, lemuujícími okraje v dynamické vlně. K jejich obložení použil opět keramiku. V horní části parku postavil pavilon, sloužící nyní jako Gaudího muzeum, s nábytkem a jinými předměty.

Snad ještě známější je nedostavěný chrám sv. Rodiny (*Sagrada Família*; 1883-1926). Stavbu navrhl Gaudího učitel arch. *Francisco de Paula del Villar*. Zasvěcení sv. Rodině souvisí s kultem sv. Josefa, patrona dělníků (bratrstev) a s ovzduším, které vedlo k vydání encykliky *Rerum Novarum*. Financována byla z dobrovolných darů, a protože skýjala obživu četným dělníkům, byla zvána katedrálou chudých. Prostupuje ji symbolika v koncepci i detailech, která však vzhledem k tomu, že stavba nebyla dokončena (pokračuje se však na ní), není tak patrná. Když Gaudí převzal stavbu, bylo mu 31 let. Zabýval se jí pak až do smrti. Kryptu a apsidu dokončil podle původního plánu, ale vlastním tvaroslovím. Od r. 1895 stavěl fasádu Narození Páně. Uplatnil tu secesní prvky, prolamovaný prostor a zborcené plochy. Plastická výzdoba věží je pokryta keramickými zlomky.

V okolí Barcelony, v Santa Coloma de Cervell, najdeme kryptu Güellovy kolonie (*Cripta de l'Església de la Colonia Güell*; 1908-1914). Patří k nejdůležitějším stavbám 20. století. Hrabě Güell financoval jako filantropický továrník řadu staveb pro dělníky, počínaje školou a sociálními službami konče. Tato kolonie měla být vzorným sídlištěm pro dělníky jeho textilek v Santa Coloma. Po mecenášově smrti zůstalo však jen u torza. Krypta upoutá svým nepravidelným půdorysem a rozmístěním podpěr nesoucích katalánské, tj. bez bednění provedené, cihlové klenby. Obvodové stěny se vlní ve formě zborcených ploch, oživeny jen několika barevnými okny. Integrace s přírodou tu dosahuje maximálního stupně a ukazuje, že Gaudí byl geniálním architektem, jemuž je těžko postavit kteréhokoli tvůrce 20. století.

PAVEL ŠTĚPÁNEK



## Další vzpomínky na malíře Jana Zrzavého

V říjnu 1964 jsme otevřeli v Krajské galerii v Hradci Králové retrospektivní výstavu k 80. výročí narození Bohumila Kubišty. Byla to jedna z jeho největších výstav. Na její přípravě jsem tehdy spolupracoval s dnes již zesnulým brněnským historikem umění, doc. Františkem Kubištou, příbuzným malíře Bohumila Kubišty, a paní Boženou Rieglovou z Kuklen, dcerou Kubištova strýce a mecenáše Oldřicha Kubišty. Výstava měla mimořádně velkou odezvu u veřejnosti, nejenom hradecké. Na mé pozvání ji navštívil i malíř Jan Zrzavý, kterého jsem také po expozici doprovázel. Před každým obrazem stál velmi dlouho, pečlivě si ho prohlížel a uznale pokyvoval hlavou. Nejvíce ze všeho ho upoutal, pokud si vzpomínám, obraz Křížová cesta, rozměrné plátno z roku 1910, zapůjčené, tuším, z plzeňské galerie. "To jsem nevěděl, že Kubišta maloval tento motiv, nikdy o tom před nikým nehovořil", prohodil překvapeně Zrzavý. Delší dobu se zdržel před Paridovým soudem, Koupáním mužů a před obrazem Sv. Šebestiána z roku 1912. Když si výstavu prohlédl, povídali jsme si ještě asi hodinu v mé kanceláři. Zrzavý mluvil o sobě a o své tvorbě. Cestou do Okrouhlice, kam měl ten den namířeno, se zastavil ještě na Kubištově hrobě v Kuklenách.

27. listopadu 1968 jsem uspořádal v hradecké galerii vzpomínkovou slavnost k 50. výročí úmrtí B. Kubišty. Pozval jsem na ni i J. Zrzavého, slíbil, že se rád zúčastní, pokud mu to zdravotní stav dovolí. Na besedě s J. Zrzavým a doc. F. Kubištou o Bohumilu Kubištovi se sešel velký počet návštěvníků. Prostorná přednášková síň galerie je nestačila pojmut, hodně jich zůstalo venku na nádvoří, kde trpělivě čekali, až beseda skončí. Chtěli vidět Jana Zrzavého nebo získat jeho autogram. Po besedě jsme odjeli na hřbitov v Kuklenách. Zrzavý tam položil kytičku květin na Kubištův hrob, zapálil svíčku a dlouhou dobu zde stál v tichém rozjímání. Když jsme odcházeli ze hřbitova, obrátil se na mne se slovy: "Víte o tom, že Kubišta byl původně pohřben na jiném místě a do jiného hrobu, nepamatuji si však kam a kde to bylo, hovořil jsem tehdy nad jeho rakví, ale pro dojetí jsem svůj projev nedokončil. Do této hrobky s Bílkovým reliéfem musel být přenesen později". To mě přimělo k tomu, že jsem si vypůjčil na příslušné hřbitovní správě knihu pohřbených osob; nenašel jsem však nic, co by potvrdilo pravdivost Zrzavého informace. Je zde uveden pouze den Kubištova pohřbu 30. listopad 1918 do hrobky č. 288, v níž je uloženo ještě dalších 5 rakví. Kubišta leží vlevo nahoře, po boku své matky Marie Stejskalové, která zemřela ve věku 87 let. O exhumaci a přenesení Kubištových tělesných pozůstatků z jiného hrobu do hrobky č. 288 se však v knize nehovoří. To však nevylučuje Zrzavého tvrzení, úřední zápisy nemusejí být vždy úplné a přesné. Zrzavý se také zmínil, že po Kubištově smrti se v Praze hovořilo o tom, že nezemřel na španělskou chřipku, nýbrž že byl otráven cizí zpravodajskou službou. On však tuto verzi odmítal a považoval ji za vymyšlenou pomluvu.

S Janem Zrzavým jsem se příležitostně stýkal i později, většinou v jeho pražském bytě, kam často také chodil dr. František Dvořák a dr. Josef Lhota. Zrzavý uměl báječně vyprávět, byl velmi moudrý a hodně si pamatoval. Při jedné mé návštěvě jsme hovořili o malíři Josefu Váchalovi. Zrzavý se nebyl jist, zda ještě žije, jinak by prý dal o sobě vědět. Slíbil jsem mu, že to zjistím a budu ho informovat. Objevit J. Váchala mi nedalo příliš mnoho práce. Žil od roku 1939 trvale ve Studeňanech u Jičína v příšerných sociálních podmínkách a v naprostém odcizení se svoji družkou malířkou Annou Mackovou. Když jsem za ním poprvé přijel a vyřídil mu pozdrav od Zrzavého, měl jsem pocit, že jsem získal jeho plnou důvěru. Tak vzniklo také naše pozdější dlouholeté přátelství. Napsal jsem o tom Janu Zrzavému a ten mi poděkoval dopisem.

Od Váchala jsem také koupil pro hradeckou galerii jeho největší plátno Apotheosu spiritualismu. Byl to jediný obraz, který měl ve svém majetku. Visí dnes v hradecké expozici hned vedle Vzývačů ďábla (byl malován pro Sigismunda Boušku).

Prodejem obrazu se Váchalova tíživá hmotná situace zlepšila. Když J. Váchal 10. května 1969 ve Studeňanech zemřel, odbor kultury KNV v Hradci Králové mě pověřil, abych se s ním v den jeho pohřbu rozloučil. Přijal jsem tento úkol s velkým zadostiučiněním, chápal jsem to spíše jako svoji povinnost. Na pohřeb, který se konal v Radimi, přijel i Jan Zrzavý. Hovořili jsme spolu krátce na hřbitově, litoval, že se s Váchalem po válce už nikdy nesetkal.

S Janem Zrzavým jsme začátkem sedmdesátých let zamýšleli realizovat projekt vydat album grafických listů ke Kubištovi. Obrátil jsem se na několik našich předních umělců, ale pouze Zdeněk Sklenář vytvořil na toto téma překrásný grafický list. Oba nás tento nezáměr mrzel. Jan Zrzavý zemřel 12. října 1977, tím se také definitivně uzavřelo i naše přátelství.

JOSEF SÚVA

## Kluby přátel v zahraničí Washington a New York

Podívejme se tentokrát na dva americké kluby přátel umění. Phillipsova sbírka ve Washingtonu, DC, je předním americkým muzeem moderního umění, proslulým zejména obrazy Renoira, Degase, van Gogha, Moneta, Matisse, Klea a Kandinského. Museum pořádá pravidelné výstavy, koncerty, přednášky, symposia, exkurse a zájezdy. Jeho příznivci jsou sdruženi podle čtyř kategorií, lišících se příspěvky i výhodami. Členové platí ročně 45 US\$ (rodiny 75 US\$): za to mají volný vstup na obvyklé akce muzea, včetně vernisáží výstav, dostávají bulletin News & Events, a mají 10% slevu v muzejní prodejně. Jednou za rok si též mohou zdarma přivést hosta. Tzv. Phillipsovi současníci musí být ve věku 20 až 40 let. Platí ročně 90 US\$, za což si mohou vždy přivést hosta, a účastní se též speciálních akcí pro současníky. Pro přidružené členy (200 nebo 500 US\$) platí kromě uvedených výhod ještě výhody v dalších muzeích USA, účast na recepcích pořádaných při vernisážích, mohou si čtyřikrát za rok přivést hosta, mají zvláštní přednost v muzejní knihovně a slevy na předplatném vybraných kulturních a uměleckých časopisů. Navíc dostanou zdarma ročně jednu z publikací nebo jeden katalog výstavy. Mezi patrony se řadí ti, kteří ročně přispívají 1500 až 5000 dolarů. Kromě výše uvedených výhod jsou zváni k slavnostním večerům i jiným reprezentativním akcím, jejich jména se uvádějí v ročence nebo na stěnách galerie, mají volný vstup na výchovné programy muzea, mohou ročně darovat jedno členství, vodit s sebou libovolná množství přátel a podobné exklusivní možnosti (třeba uspořádat v galerii večírek pro své přátele). Protože je to v Americe, mohou si 77 až 97 % z uvedených částek odečíst z daní (čím víc platí, tím větší procento si odečítají).

Podobně je to i s přáteli Metropolitního muzea umění v New Yorku. Typů členství je tu deset, dvě z nich (za 40 a 200 US\$ ročně) jsou pro členy z oblasti v okruhu 320 km od města New Yorku. Nejnížší je členství pro studenty - 35 US\$. Členové dostávají kromě volných vstupů čtvrtletní ilustrovaný Bulletin, dvouměsíční kalendář, katalogy publikací, slevy v prodejnách apod. Množství akcí i publikační činnosti jsou zde ovšem vyšší než v Phillips Collection. Slevy na daních jsou zase nižší, zejména při nízkých členských příspěvcích (třeba jen 12,5 %). Ne ovšem pro patrony muzea, kteří platí ročně 5000 nebo 7000 US\$ (z nich je odečitatelných na daních 4750 či 6750 US\$). Členství můžete i darovat k libovolné příležitosti.

Výhod je tedy mnoho, uvážíme-li však, že nejnížší (studentský) příspěvek činí vlastně přibližně 920 Kč, zůstaneme raději v KPVO, jehož budoucí výhody ovšem budou záviset na tom, zda získá pro svou činnost nějaké sponzory.

ZDENĚK ŠESTÁK



## Současná situace dětské knihy

Česká dětská kniha má dnes mnoho problémů, společných s knihami zemí bývalého východního bloku. Zbavili jsme se přímého a málokdy citlivého řízení kultury a poněkud nepřipraveni jsme stanuli tváří v tvář vševládné moci peněz.

Kamenná nakladatelství, specializovaná na literaturu pro děti a mládež ztratila své dosavadní postavení, rozptýlily se týmy zkušených redaktorů. Většina nových soukromých nakladatelství, jichž je registrováno na 2500 a funguje z nich asi čtvrtina, přibírá dětskou knihu většinou jako přívaček, bez jasné koncepce. Ta lepší vydávají knížky svých majitelů a jejich přátel, reedice titulů, které je okouzly v dětském věku, ta horší vydávají cokoliv, o čem jsou přesvědčena, že jim to přinese zisk. Zejména v prvních porevolučních letech to byly vedle potřebných naučných knih často špatně přeložené tituly zahraniční s neméně špatnými ilustracemi, různé kreslené seriály a komiksy, které ve vysokých nákladech rychle zaplnily knižní stánky a trafiky po celé republice. Všechna nakladatelství zápasí s nedostatkem kapitálu, s výší provozních nákladů, a prudce se zvyšujícími cenami papíru a tiskárenské práce. Knížky jsou drahé a dost lidí, kteří je dříve dětem kupovali, na ně dnes nemá.

V posledních letech se také změnila skladba vydávaných knih pro dospělé i pro děti. Především se podstatně snížil podíl krásné literatury a stoupl počet titulů literatury naučné, ať už přímo učebnic, zejména jazykových, nebo nejrůznějších encyklopedií a edičních řad věnovaných různým vědním oborům. Hodně jich bylo převzato ze zahraničí i s původním obrazovým doprovodem, zároveň však podnítily vznik edicí domácích, zejména v oblasti historie i nedávných dějin československa, kde pochopitelně cizí předlohy chyběly. Je paradoxní, že třeba naše knihy o přírodě, od českých autorů a ilustrátorů, které od konce šedesátých let s úspěchem vyvážela Artia v mnoha reedicích do celého světa, se ve větší míře dostaly na náš knižní trh až v těchto letech. Ovšem ilustrovat naučnou literaturu je záležitostí specifickou. Ne vždy dává text výtvarníkovi dostatek prostoru pro ilustraci výtvarně zajímavou.

Vezmeme-li tedy v úvahu vzrůst zahraničních titulů s původními ilustracemi, útlum ve vydávání beletrie, dost vysoký počet domácích reedic na trhu nejžádanějších knížek a obavu nakladatelství z vydávání původních domácích novinek, možnosti našich ilustrátorů se značně ztenčily. K tomu ještě přistupuje nejistota, zda nakladatelství, jež ilustrace zadalo, nezkrachuje, zda nebude vydání knihy příliš odkládat, a zda bude mít peníze na honorář. Takové zkoušky vydrží jen nezdolní optimisté. Vždyť o kolik je výhodnější věnovat se reklamě!

Když už se zdálo, že je nejhůře, začaly se mobilizovat síly. Jako první přišli se svou iniciativou ti nejvíce postižení - autoři dětských knih. Klub literatury pro mládež při Obci spisovatelů a Klub ilustrátorů dětské knihy při Unii výtvarných umělců, které se zároveň staly součástí české sekce IBBY, se dohodly a v roce 1992 společně vyhlásily soutěž o Zlatou stuhu. Je určena na podporu původních českých novinek pro děti a mládež. Publikace zaslané nakladatelstvími posuzuje porota, složená z delegátů Klubu literatury, kteří hodnotí literární stránku, a Klubu ilustrátorů, hodnotících ilustrace a typografii. Původní představa počítala s tím, že budou Zlaté stuhou udělovány čtvrtletně a oceněné knihy pak postoupí do závěrečného kola, kde z vybraných budou určeny ty nejlepší - knihy roku. Nakladatelství však neprojevila o možnost této pocty dostatečný zájem, někdy také ani neměla co nabídnout. Proto se přešlo na půlroční interval a výroční hodnocení. V roce 1994 přibýly k původní literatuře také překlady. Soutěž

o Zlatou stuhu zastřešila česká sekce IBBY a celoroční výsledky jsou vyhlašovány v Památníku národního písemnictví na Strahově. Knihou roku 1992 se stalo Pohádkové vandrování po Čechách od Vladimíra Hulpacha s ilustracemi Karla Franty a grafickou úpravou Václava Kučery. V roce 1994 to byly Královské pohádky Karla Iktance s ilustracemi Františka Skály ml. V roce 1995 získala prvenství knížka zvláštní - Je mojí vlastní hradba ghet?, jež soustředila básně, prózu a kresby terezínských dětí.

Soutěž o Zlatou stuhu však přece jen zůstala záležitostí omezenou na úzký okruh zájemců. Neoslovila zatím většinu nakladatelů ani nevešla ve známost širší kulturní veřejnosti. Nicméně nejrýchleji reaguje na to, co zajímavého se objevilo na našem knižním trhu a poskytuje také jistou orientaci pro zařazování oceněných knížek do dalších soutěží, hlavně do soutěže o nejkrásnější knihu roku i při udělování nakladatelských cen.

V české sekci IBBY se také přemýšlelo, jak ovlivnit vydávání dobré a krásné dětské knihy a jak podnítit zájem o ni na školách, v knihovnách a vůbec u čtenářů, zahlcovaných zahraničním, často nekvalitním importem i domácím substandardním čtivem, a často bezradných při výběru. Zpočátku se zdálo, že bude v jejich silách přehodnotit kritéria, platná do roku 1989, doplnit přehled o českých dětských knižkách vydaných v zahraničí i o knihy zakázaných autorů. Záhy se však ukázalo, že je tato cesta neschůdná. Práce se ujal Ústav literatury pro mládež na pedagogické fakultě Masarykovy university v Brně, který přizval další odborníky v této oblasti a začal se formovat Zlatý fond, do něhož by měla být zařazena významná díla zatím české literatury pro děti a mládež s tím, že by neměla na našem knižním trhu chybět. Rozvinula se široká diskuse, která stále pokračuje. Protože však téměř všichni zúčastnění jsou literární historici a pedagogové, je obrázkovým knížkám a výtvarné podobě knížek vůbec věnována jen malá pozornost.

Další projekt - Ztracené knihy - do určité míry vyplňuje tuto mezeru. Soustřeďuje se na krásné obrázkové knihy ze začátku století a na dětské knihy naší meziválečné avantgardy, které pohltil zub času i nepřízeň osudu natolik, že se do dnešních dnů dochovaly třeba jen v jediném exempláři. S pomocí grantu Ministerstva kultury R se začínají pořizovat jejich reprinty. Jako první vyšly na vánoce 1996 Radosti malých od Richarda Laudy a Preissigovo lepoprelo Byl jeden domeček.

Snad se tedy podaří prolomit začarovaný kruh a krásná česká dětská knížka nezahyne, naopak najde cestu do světa nejen na výstavách ilustrací, ale také třeba v koprodukcí se zahraničními nakladateli.

BLANKA STEHLÍKOVÁ



Vladimír Tesař: studie k učebnici hudební výchovy



## Nový zájem o starou evropskou grafiku

V souvislosti s prohloubením studia obsahu uměleckých děl v posledních desetiletích staly se grafické listy zdrojem poznání nejen historikům, jimž sloužily odedávna svými popisnými, často exaktními daty, ale především historikům umění. To proto, že grafické listy odrážejí často, vzhledem ke svému většímu sepětí s tiskem a psaným slovem, daleko přesněji a lépe dobové myšlení, jehož obsah, zvláště mytologický a kultovní, nám v jiných disciplínách už uniká a nabízejí tak privilegovaný terén pro výzkum historika umění toužícího poznat v každém obraze (image) výraz epochy a stylu.

Grafické listy sehrály často roli aktivní při šíření myšlenek politických, společenských i uměleckých. Na jedné straně připravovaly cestu novým estetickým názorům, na druhé však udržovaly při životě sloh, který byl již v malbě překonán. "Právě v grafice můžeme proto přímo laboratorně sledovat jak vznik a krystalizaci, tak i postupný rozpad při ustrnutí jednotlivých výtvarných tendencí. Grafická produkce vytvořila podivuhodně hustý komunikační systém". (J. Šíp) Grafické listy se staly nejrozšířenější formou tvarosloví v 16. století. Zvláště antverpští tiskaři ve druhé polovině tohoto století ovlivnili svými grafikami a knižními ilustracemi (i osobním působením) styl tisku v celé západní Evropě. Setkáváme se s nimi i v kulturních centrech umění, jako byla např. Praha, anebo na periferiích Evropy či dokonce pozorujeme, že ovlivňovaly místní tvorbu v Latinské Americe - dnešním Mexiku, Quatemale, Peru a jinde. Těžká situace v Nizozemí vyhnala mnohé umělce po r. 1585 do ciziny. Tak např. se dostal do Prahy Egidius Sadeler; jiní odešli do Paříže, kde koncem 16. století vytvořili pařížskou ryteckou školu.

Rytá nebo leptaná měděná deska pojala více detailů než mohl obsáhnout její příbuzný dřevěný hranolek, a toto zjemnění bylo stále větší měrou lákavější než poměrně drsný dřevorez. Okolo r. 1530 rostoucí trh přitáhl skupinu profesionálních rytců. Práce na tomto poli se začíná specializovat. Na grafice má účast nejen grafik, tj. rytec, který zajišťuje technické provedení (bývá označován slovem *sculptit* či *fecit* u jména), ale i autor kresby, kterou rytec na desku přenáší, a jde-li o přepis obrazu, i jeho autor (označuje se slovem *inventit*). K nim se připojuje i nakladatel (*excudit*), který může ovšem spojit i osobu rytce a autora předlohy.

Právě v tomto období - díky grafickému umění, které nahrazuje jarmareční tisky nebo i profesionální dřevorezy - se stává vysoké umění poprvé levným a snadněji dostupným pro méně majetné sociální vrstvy a plní tím naléhavé úkoly společenské pozdější době pak odkazuje řadu cenných informací, které v jiných projevech výtvarného umění (architektura, sochařství, malířství, kresba) zřídka najdeme. Uměleckému dílu se tak dostalo možnosti reprodukce, jakési kopie, jejíž jednou základní funkcí bylo, ještě před vynálezem moderních reprodukčních technik, zpřístupnění jediného originálu ve více výtiscích širší veřejnosti.

Rytcetví bylo sice převážně řemeslem, ale již o století později jej prohlásil francouzský král Ludvík XIV. ve svém pověstném ediktu ze St. Jean de Luz svobodným uměním. Grafici převážně jen reprodukovali (s větší či menší dovedností, citlivostí a přesností) díla malířů a jen zřídka pracovali podle invence vlastní. Skutečný grafik však dokáže najít způsob, jak vyjádřit v černobílé škále hodnoty barvy. Těchto valérů je možno dosáhnout různými technikami a procesy, v nichž převládají pevné tahy rydlem, které jsou usoustavněny a orientovány podle množství bodů, především výrazných míst lidského těla (očí, bradavek, kloubů atd.). Právě tak jako se kreslené předlohy na dřevorezy dříve zadávaly profesionálním řezbářům, vytvářela se podobná dělba práce i ve velkých dílnách tiskařů. Rytci se učili samostatně reprodukovat kresby a návrhy. Jedni se specializovali na tisk, a jiní zase na

přenášení obrazu na povrch desky ryteckou technikou.

Nabízí se tu otázka, na kolik jde o originál, kopii, repliku nebo parafrázi. Ta je však u grafických listů neobyčejně složitá. Vztah mezi malbou a reprodukcí grafikou se bohužel nedomáchal podrobného zpracování. Pokud vezmeme za měřítko originálu osobní projev a vlastnoruční vytvoření díla, potom ovšem existuje jen málo originálů... Otázka, jestli je dílo originální, se dlouho nekladla, protože podstatným měřítkem hodnocení byl soulad námětu a provedení s panujícími představami. Teprve když vstoupila do hry osobnost a začalo se přihlížet k invenci a rukopisu, stal se tento problém aktuálním.

V minulosti bylo chápání problému plagiátu velmi liberální. Tak např. v r. 1512 prodával jakýsi cizinec v Norimberku před radnicí okopírované Dürerovy rytiny s jeho monogramem. Městská rada ho vyzvala, aby se dostavil před soud, a kázala mu přísahat, že odstraní signatury, a že už nebude prodávat díla tohoto druhu. Kdyby se nepodřídil, hrozí mu konfiskace. Na zničení falsifikátů, jak se domáhala žaloba, nebyl dán souhlas. Bylo uznáno, že si Dürer musí považovat za čest, je-li jeho dílo tak napodobováno. Chráněn byl monogram, mistrův znak, ale ne duchovní vlastnictví.

Nástup manýrismu je v grafické tvorbě doprovázen zrozením dvou technik, které pak sehrály rozhodující roli při jeho vyznávání v první třetině 17. století. Byly to vícebarevný dřevorez a lept, které zapůsobily tehdy jako "provokativní výzva". Grafik Endrick Goltzius, narozený v Německu, vyškolený ve Flámsku a usazený v Haarlemu, se zasloužil o pronikavou reformu mědirytu. Jeho formální projev je vytříbený, charakterizovaný prodlouženými tvary těl, přehnanou gestikulací a zvýrazněným svalstvem.

V letech 1580 až 1615 vznikly v mědirytu jedny z nejpřitažlivějších a nejdruždivějších produktů". Vyznačovala je triumfující virtuosita kopistického mistrovství, ve kterém se projevuje podstata "manýrismu" jako pokračování jednoho z aspektů renesance, jak tehdy ostatně "manýra" byla chápána. Tento styl byl sice mezinárodní a měl určitý jednotící ráz přesto však nacházíme v řadě projevů značné osobní zabarvení, zvláště ve flámské grafice.

V té době byla významným střediskem grafiky i Praha. Ač např. Hollar hledá školení u frankfurtského Meriana, Egidius Sadeler vychovává v Praze Joachima Sandarta, rodáka z Frankfurtu, jenž se po dalším školení u Nizozemce Honthorsta usazuje v Norimberku. V Praze usazený Antverpan Bartolomeus Spranger, činný po několik let pro dvůr Rudolfa II., byl onen "inventor", tj. vlastní tvůrce umělecké myšlenky, provedené obvykle kresbou, která inspirovala mědirytce ke strhujícím výkonům na deskách, často nezvykle rozměrných.

Novou generaci flámských umělců poznamenal svou osobností Petr Pavel Rubens, který úzce spolupracoval s rytci provádějícími jeho návrhy. K reprodukování svých děl povolával nejlepší rytce v Haarlemu - Lucase Voštermanse, a bratry Boetia a Scheltheho (van) Bolsovert. Rubens sám maluje pro grafiku předlohy v *grisailli* (jednobarevných, pouze stínovaných obrázcích) a vlastní rukou upravuje první zkoušky. Pro Rubense pracoval také významný rytec a nakladatel Paul Pontius. Rubensův žák Anthonis van Dyck jde dál: sám provádí technikou leptu své portréty s jistotou a jemu vlastní aristokratickou elegancí, která vytváří z těchto přípravných prací (dělal jen první stav) mistrovská díla grafiky, nebo si je nechává provádět Pontiem. Běžně se hovoří o grafické škole Rubensové, k níž patří ještě Cornelius Galle, Gérard Edelinck, Willem Panneels, Jan Sadeler, Philipus Galle, Cornelis Cort, Crispin de Passe, Jan Muller a Gaspar Isaacs.



Někteří Flámové se usadili v Paříži. Jimi vyškolení francouzští grafici 17. století přináší do grafiky jednak kaligrafické pojetí souběžných nekřížících se tahů, jednak velmi jemnou techniku tlumočení valérových hodnot v grafice, zachycení "barevných" odstínů i vzdušné perspektivy takřka malířským způsobem.

V Praze, která prošla třicetiletou válkou, se vyskytuje na konci 17. století již několik tiskařských dílen, většinou nizozemského původu je tu např. Melchior Küssel (avšak jako vydavatel), který se učil na Dürerovi a s oblibou ryl podle kreseb českého barokního mistra Karla Škréty. Spolu se zlatníkem a rytcem Samuelem Wishumem a skupinou dalších grafiků zanechávají doklady takřka monumentální práce. Barokní záliba v monumentalitě na přelomu 17. a 18. století zvětšuje rozměry grafických projevů do proporci, které nás dnes naplňují obdivem nad nesnadností řemeslně technické stránky tak rozsáhlých úkolů.

Právě technický aspekt těchto obrovských listů zasluhuje pozornosti. Jsou provedeny technikou mezzotinty, která se zdokonalila v Augsburgu, díky umělcům vyškoleným ve Vídni a v Anglii. Zde se právě nejvíce dělaly rytiny užitkového charakteru, populárně zvané tezemi. Byla to veřejná reprezentace oznámení o akademických disputacích, v nichž byly vytyčeny hlavní body obsahu. Byly to obvykle velmi dekorativní grafiky, někdy tištěné na hedvábí, které se obvykle skládaly ze dvou částí. Horní zahrnovala apoteozu, alegorické nebo náboženské výjevy, zatímco dole byly umístěny příležitostné nápisy, dedikace nebo filosofické teze, nesouvisějící vždy s obsahem obrazu. Často doprovázely tyto výjevy emblemy, které vyjadřovaly charakterové vlastnosti portrétovaného, či podstatu zobrazení. Na vypracování tezí se specializovali hlavně čtyři augsburští grafici, Elias Christoph Heiss, Gottlieb Heiss (1684-1740), Bernard Vogel (1684-1737) a Johann Andreas Pfeffel (1674-1740).

V 18. století se objevují portréty v životní velikosti, které jsou v českých a slovenských sbírkách dost neobvyklé. Celé postavy působí imposantním dojmem, a nelze říci: to je jen řemeslo! Příjemnějším nebyly podobné grafické listy, sestavené z tisků z více desek, už dlouho vystavovány. Dobová záliba portrétní, předcházející fotografické podobenky 19. a 20. století, soustředila k nám mnohé doklady soudobé práce nizozemské, německé, rakouské, francouzské i anglické.

Mezzotinta byla však přivedena k největší dokonalosti v Anglii. Zpočátku se opírala o portrétní tvorbu flámsko-holandské tradice, později však dosáhla virtuózních forem. Největšího úspěchu dosáhl v mezzotintě 17. století John Smith, spolupracující od počátku s malířem Gottfriedem Kellerem. Nejvšestrannějším anglickým grafikem vůbec byl však Richard Earlom. Earlom interpretoval Reynoldsovy malby, zátiší holandských mistrů, avšak největší slávu si získal barevnou mezzotintou podle obrazů F. Snyderse a R. Langjeana. Spojil mezzotintu s leptem pro obohacení šerosvitných efektů a zdůraznění pevných částí na obraze. Ital Bartolozzi, usazený v Londýně, dokázal vybírat nejelegantnější modely, které dávají jeho výtvarům charakter miniatury. K jeho úspěchům přispěla nepochybně i barva, která se s ním také obvykle spojuje.

Nejtypičtějšími produkty 19. století jsou litografované obrazy z vojenského života, jakási polní hlášení, jejichž původ lze hledat u Francouze Charleta (1792-1845). Názorně ukazují, že až do 20. století plnila grafika spíše služebnou, reprodukční roli a bývala považována za více méně důmyslný postup k rozmnožení kresby obrazu.

Až druhá polovina 20. století pak považuje grafiku za rovnoprávnou ostatním disciplinám. Pro své poučení, zvláště technické, vrací se však do minulosti.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

## Některé výstavní programy na rok 1997

**Správa Pražského hradu:** Základní myšlenkou výstavní činnosti na Pražském hradě je představa kulturní služebnosti. Proto se Správa Pražského hradu snaží ukázat veřejnosti dříve nepřístupné lokality (Královská zahrada, Jižní zahrady, horní část Jeleního příkopu apod.). Ve výtvarných výstavách pak představuje umění všech epoch, všech výtvarných oblastí, české i zahraniční. Přitom spolupracuje s mnoha domácími i zahraničními galeriemi, muzei, kulturními a vědeckými ústavy i nadacemi. Pro rok 1997 je nepochybně největším projekt Rudolf II. a Praha, o němž informujeme samostatně. Již koncem května 1997 však budou zahájeny tři výstavy, mezi něž patří v Tereziánském křídle královského paláce výstava rakouského malíře Hanse Fronia (1903-1988) s tematikou a ikonografií Franze Kafky a výběr z díla současného architekta evropského významu Gustava Peichla. Jako prolog celoročních oslav k 650. výročí Univerzity Karlovy v r. 1998 bude letos otevřena výstava thesů tohoto vysokého učiliště. Plánuje se i výstava souboru nově restaurovaných památek českého a německého gotického umění z majetku král. kanonie premonstrátů na Strahově.

Dva domácí umělce, kteří žijí a pracují v zahraničí, představí jejich autorské výstavy: fotografií baziliky sv. Jiří od Jana Jedličky a ilustrací k dětským knihám Petra Síse. V létě má být také výstava plastik Václava Fialy a expozice děl nizozemské umělkyně Mieke van Schaik, laureátky Biennale soudobého evropského umění Germinations 9, které se v r. 1996 poprvé konalo v Praze, na Pražském hradě.

**Muzeum města Brna:** V opraveném severním křídle Špilberku ukáže nová expozice "Špilberk - žalář národů" na unikátních dokladech a sbírkových předmětech život špilberských kriminálních a politických vězňů, zejména francouzských, vídeňských a polských revolucionářů, italských karbonářů a uherských jakobínů.

V Galerii muzea bude ve 2. patře obnovena instalace sbírek starého i moderního umění. V ní budou po 50 letech opět vystaveny plastiky předního moravského barokního sochaře Ondřeje Schweigla. Z moderních moravských malířů uvidíme znovu díla např. Antonína Procházky, Jaroslava Krále a Františka Foltýna.

V Měnišské bráně bude od 5.3. do 31. 8. 1997 výstava "Brno před pětistý lety". Na listopad 1997 až leden 1998 se připravuje výstava hraček ze sbírek Náprstkova muzea v Praze.

**Okresní vlastivědné muzeum Vsetín:** Ve vsetínském zámku budou některé výtvarné výstavy, např. k 55. narozeninám vsetínského rodáka Z. Hajného bude výstava děl Hajného a jeho přátel (26. 1. - 9. 3.), výstava "Pojďte si hrát" bude konfrontovat reprodukce obrazů Josefa Čapka s vlastní dětskou tvořivostí (27. 4. - 22. 6.), vystaveno bude výtvarné dílo Bohumíra, Aloise a Julie Jaroňkových (4. 5. - 15. 6.), budou vystaveny sochy Ambrože Špetíka (22. 6. - 31. 8.), a výstava "Kouzlo japonských zahrad" obsáhne fotografie Zdeňka Thomy a bonsaje (31. 8. - 28. 9.).

V zámku Kinských ve Valašském Meziříčí bude ve spolupráci s Muzeem loutkových kultur v Chrudimi výstava rodinných loutkových divadel (12. 3. - 11. 5.), k 90. výročí vzniku ve Valašském Meziříčí bude vystavovat Sdružení výtvarných umělců moravských (18. 5. - 6. 7.), bude vystaveno výtvarné dílo Miroslava Adámka (13. 7. - 7. 9.) apod.

*Z materiálů dodaných Ladislavem Kesnerem, Jiřím Blažem a Tomášem Mikulašítkem připravil Zdeněk Šesták*



## Dvě století Národní galerie v Praze

Národní galerie (NG) v Praze, nejstarší a největší veřejné umělecké muzeum v českých zemích, si 5. 2. 1996 připomnělo dvousté výročí svého založení. Jen málo evropských galerií se dnes může pochlubit takto dlouhou a nepřetržitou historickou tradicí. Pravděpodobně žádná z nich však nevznikla za tak pozoruhodných dějinných okolností. Většina slavných muzeí se vyvinula z původních uměleckých kolekcí jednotlivých panovníků v jejich rezidenčních městech. Praha na sklonku 18. století tuto možnost postrádala. Z velké císařské obrazárny tu zbývaly jen nepatrné trosky, a celkový stav uměleckého života v zemi považovala většina vzdělaných současníků právem za kritický. Za této situace se 5. února 1796 sešla pravděpodobně v majorátním domě Šternberků na Malostranském náměstí skupinka významných představitelů patrioticky zaměřené české šlechty společně s několika vzdělanci z řad osvícenského měšťanstva. Z této historické schůzky, jejíž datum je pokládáno za den vzniku dnešní Národní galerie, vzešla Společnost vlasteneckých přátel umění. Tato naprosto nevýdělečná korporace si dala za úkol - řečeno dobovou terminologií - pozdvihnout upadlý umělecký vkus domácí veřejnosti. Praktického naplnění měl tento ideál dosáhnout prostřednictvím dvou institucí, které do té doby Praha postrádala: veřejně přístupné obrazárny a akademie umění.

Ještě v roce svého vzniku shromáždila Společnost pod střechou galerie v Černínském paláci na Hradčanech kolekci téměř šesti stovek uměleckých děl. Nejednalo se však o stálý sbírkový fond, nýbrž výhradně o zápůjčky. Základ takto shromážděné expozice představovaly obrazy z majetku rodu Šternberků, další významné soubory zapůjčili František z Vrtby, František Josef Kolovrat-Libštejnský, Antonín Isidor z Lobkovic a Arnošt František z Valdštejna. V roce 1809 musela Obrazárna Společnosti opustit Černínský palác, v němž byl zřízen vojenský lazaret. Nový domov našly sbírky v barokním paláci Šternberském na Hradčanském náměstí. První tištěný katalog galerie uvádí, že v r. 1827 zde viselo 1725 maleb. Vedle kvalitních prací obsahovala expozice i řadu kopií, děl nesprávně autorsky připsaných a mnoho dekorativních kusů průměrné úrovně. Majitelé jednotlivých exponátů své zápůjčky často stahovali a neposkytovali za ně náhradu. Od roku 1835 si proto Společnost začala budovat vlastní kmenový fond. Jeho základem se stal rozsáhlý soubor uměleckých děl, který v letech 1843-1848 daroval Obrazárně významný český sběratel, lékař Josef Hoser. Kolekce shromažďovala zejména kvalitní ukázky rakouského a nizozemského umění 17.-18. století, samostatný soubor tvořily obrázky pražského rokokového mistra Norberta Grunda. Zajímavé je, že Hoser vůbec poprvé použil v souvislosti s Obrazárnou Společnosti pojmu Národní galerie (*Nationalgalerie*).

Nejvýznamnější epocha dějin Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v 19. století je spojena s její expozicí v monumentální neorenesanční budově pražského Domu umělců - Rudolfinu. Zdejší galerijní sály přivítaly první návštěvníky nově uspořádané sbírky roku 1885. Instalaci připravil malíř Viktor Barvitijs, který zastával funkci inspektora galerie. Barvitijsova koncepce vycházela z přehledného řazení kolekcí podle jednotlivých národních škol a provenienčních hledisek. K příznivému dojmu přispívala skutečnost, že na hlavní sály s horním osvětlením, určené k vystavení rozměrných pláten, navazovala řada kabinetů. Jejich světelné podmínky dávaly vyniknout komorním formátům, zvláště dílům nizozemských a českých barokních mistrů.

Mezi akvizicemi na poli starého umění dominují v tomto období velké dary knížete Jana II. z Liechtenštejna. O rozšíření sbírky moderního evropského malířství se svými dary významně zasloužil lékárník August Řehoř, který patřil ke stálým zákazníkům výročních výstav Krasoumné jednoty. Jediný grafický kabinet v Rudolfinu vybudoval snad nejslavnější český sběratel 19. století Vojtěch rytíř Lanna. S finančníky a průmyslníky, kteří ve vedení Společnosti

vlasteneckých přátel umění doplnili tradiční zemskou šlechtu, vstoupil do vedení galerie nový prvek. Současníci hovořili o velkorysosti bohatých či o náklonnosti k umění u vědomí morální povinnosti vůči české veřejnosti. My dnes sice užíváme módního slova sponzorství, ale myslíme tím v podstatě totéž. Jisté je, že bez velkorysé podpory, kterou Obrazárna poskytovaly od druhé poloviny 19. století peněžní ústavy, pojišťovny a průmyslníci, by dnešní NG byla o mnoho chudší.

Po roce 1918 se z provinční galerie v Rudolfinu náhle stala ústřední umělecká sbírka nového státu. Tato skutečnost vyžadovala okamžité změny v organizaci, řízení i akviziční politice. Společnost vlasteneckých přátel umění sice zůstávala i nadále majitelkou a správkyň Obrazárny, její faktický vliv na vedení galerie však výrazně ochabl. V letech 1934-1936 byly sbírky postupně převedeny do státní správy. Zřízení Státní sbírky starého umění znamenalo vyvrcholení životního úsilí muže, který s galerií spojil na dvacet předválečných let svou odbornou i profesorní dráhu. Vincenc Kramář (1877-1960) představuje snad nejznámější, ale také nejhůře interpretovatelnou postavu v dějinách NG. Znamení umělecký historik, čelný žák vídeňské školy, sběratel a znalec kubistického umění, byl již plně vyzrálou vědeckou osobností, když se v polovině roku 1919 ujal vedení pražské Obrazárny. Ambicióznímu, odborně skvěle disponovanému, ale též autokratickému a lidsky konfliktnímu Kramářovi se během krátké doby podařilo proměnit starou Obrazárnu v poměrně moderní, odborně spravovanou galerii. Jeho úloha byla o to těžší, oč složitější byly podmínky jeho práce. Sbírkou musely roku 1929 definitivně opustit Rudolfinum, které se stalo sídlem poslanecké sněmovny, a po několika letech nedůstojných provizorií nakonec našly přístřeší v nepříliš vyhovujících sálech v podstřeší novostavby Městské knihovny. Základem nové instalace se stalo v první řadě české gotické umění, jehož kolekce se rozrostla o některé špičkové kusy. Na tento klíčový soubor navázal nově budovaný oddíl domácí barokní tvorby. V oblasti evropského umění se Kramář od počátku zaměřil zejména na dotváření skvostné sbírky holandského malířství 17. století.

Historická Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění představuje základní, nikoliv však jedinou sbírku, na niž navazuje dnešní NG. V období německé okupace, kdy fondy tzv. Českomoravské státní obrazárny spravoval Kramářův následovník Josef Cibulka, se k dosavadní kolekci administrativně připojily též sbírky bývalé Moderní galerie. Tato instituce původně vznikla roku 1902 jako soukromá fundace císaře Františka Josefa I. Během své čtyřicetileté existence budila Moderní galerie spíše rozpaky než nadšení, především svým rezervovaným postojem k dílům české avantgardy. Přesto se však na její půdě podařilo shromáždit kvalitní kolekci umění 19. století i pozoruhodný soubor moderní německé tvorby. Od roku 1923 byla v Moderní galerii vystavena jedinečná kolekce francouzského novodobého umění, zakoupená československým státem.

Roku 1945 se pro sloučenou kolekci Moderní galerie a Státní sbírky starého umění začalo užívat oficiální názvu Národní galerie. Dějiny této instituce po roce 1948 pochopitelně odrážejí v mnohém celkový politický vývoj daného období. Na jedné straně představovala NG výkladní skříň kulturní politiky komunistického státu, na straně druhé musela mnohdy rezignovat na postavení odborné instituce a sloužit jako sběrna konfiskátů rozličné kvality. Řada uměleckých památek tak byla uchráněna před zkázou, z právního a morálního hlediska však tyto transakce sotva obstojí. Mezi akvizice trvalé hodnoty patří jedinečný korpus historické nostické sbírky, a skvělý soubor moderního francouzského umění, darovaný r. 1959 Vincencem Kramářem. Zřízení sbírky orientálního (mimoevropského) umění dotvořilo roku 1952 strukturu galerie do dnešní podoby.



Pohnuté a barvitě dějiny NG v Praze v mnohém podmiňují její současný stav a problémy. Vleklé rozpaky někdejší Moderní galerie ve vztahu k současnému umění, jakož i dlouholetá absence specializované stálé expozice, se promítají do aktuálních diskusí kolem náplně a koncepce Veletržního paláce. Silné osobnosti minulých ředitelů V. Kramáře a J. Kotalíka pak budou asi ještě dlouho vrhat svůj olbřímí stín na dnešní osudy sbírek.

Dějiny galerie, jakkoliv dosahují úctyhodné délky dvou století, nemohou poskytnout návod na řešení aktuálních problémů. Nabízejí však dostatek materiálu k pochopení jejich kořenů a snad též dostatek naděje pro budoucnost. NG zvolna mění svoji tvář. V rekonstruovaném Veletržním paláci nedávno vůbec poprvé zveřejnila formou stálé expozice reprezentativní výběr ze sbírek moderního a současného českého umění, doplněný expozicí světové tvorby. Sérii výstav, které galerie pro svůj jubilejní rok připravila, zahájila velkolepá přehlídka gotického umění ze západních Čech, jež se rozsahem i významem zařadila k prestižním evropským událostem svého druhu. Dvouleté výročí první veřejné umělecké sbírky u nás připomněla jarní výstava Obrazárna v Čechách, zaměřená zvláště na "salonní" tvorbu 19. století. Nový pohled na umění minulého věku nabídl i další výstavy: retrospektivy Antonína Chittusiho a Felixe Jeneweina, expozice litografie v Paláci Kinských či dvě vzájemně se doplňující přehlídky historické malby. Pro milovníky staršího umění se stala skutečnou lahůdkou výstava barokních neapolských mistrů v Jízdárně Pražského hradu. Ani v nejstručnějším výčtu pak nelze pominout komorní, ale o to vybranější přehlídku rakouské kresby 18. století, která se uskutčnila v Klášteře sv. Anežky České.

VÍT VLAS

## Komerční banka v Karmelitské

Na konci Karmelitské ulice a nároží Malostranského náměstí v Praze stojí skupina tří domů. Po dlouhá léta byly stavby v havarijním stavu. Před dvěma roky je zakoupila pobočka našeho předního peněžního ústavu - Komerční banky, která přispěla k jejich záchraně a obnově.

Na první pohled nás tyto historické stavby zaujmou svou různorodostí. Jejich zdi pamatují nejstarší dějiny někdejšího Menšího Města pražského. Nejvýstavnější je nárožní dům U zlatého hrozu, dříve zvaný také U Kristuska. Už od středověku byl v držení slavných historických osobností: v době předhusitské např. patřil mincmistru Petru Zmrzlíkovi ze Svojšína, později univerzitnímu mistru Janu z Jesenice, který byl právním zástupcem Husovým. V 18. století náležel universitnímu profesorovi Josefu Bernardu Scottimu z Compustelly, synu slavného architekta. Není proto vyloučeno, že právě stavitel pražských paláců Bartolomeo Scotti kolem roku 1730 renesanční dům s gotickými základy pro něho přestavěl. Třípatrové průčelí, završené trojúhelným štítem, ozdobil architekt nad okny motivy mušlí a medailonů s poprsími císařů.

Sousední trakt je mnohem prostší, býval dříve sladovnou. Větší pozornost však vzbuzuje krajní objekt. Je zbytkem nejstarší Újezdské brány z poloviny 13. století, kterou se po sto let vjíždělo do města. Když za Karla IV. byla Malá Strana rozšířena směrem k jihu a zřízena nová brána, k níž sbíhala z vrchu Petřína tzv. Hladová zeď, ztratila součást původní fortifikace smysl. Byla však zbořena teprve roku 1727 a do jejích zbytků byl vestavěn drobný domek s klasicistně upraveným průčelím. Protože pozemek s branou náležel staroměstské obci, byl sem dán pamětní nápis s chronogramem.

V přízemních místnostech byly původně jen malé kvelby. Vnitřním propojením tří objektů při zachování všech podstatných částí stavby, zejména barokních a klasicistních klenb, vznikl dostatečně velký prostor pro halu bankovních služeb. Nový nábytek je komponován do prostoru a volně se inspiruje klasicistní úpravou bývalého pivovaru, který přiléhá ke

zbořené bráně. Nevysoký klenutý interiér si uchovává intimitu a ponechává klientům pocit soukromí, který nenajdou v rozlehlých halách velkých bankovních domů. Minulost zde zůstává přítomna. Připomíná tak zásluhu nového majitele o zachování významných památek minulosti, která na Malé Straně pomáhá kultivovat život a konání současných.

MILOSLAV VLK

## Nová kniha o baroku

Dlouho očekávaná publikace o umění baroka na Moravě a ve Slezsku se konečně objevila na knižním trhu. Neustálé odkládání vydání rukopisu, dokončeného již v roce 1987 a tři roky nato odevzdaného nakladatelství Odeon, si vynutilo potřebné úpravy a doplnění nových poznatků o barokním umění na území Moravy a rakouského Slezska. Objemný svazek vydalo nakonec nakladatelství Academia Praha za přispění Grantové agentury R, Fondu AV R pro vydávání vědecké literatury a města Brna. Kniha má 739 stran textu, 651 vyobrazení, rozsáhlý rejstřík, seznam literatury, přehlednou mapu míst s vyznačením barokního fondu, a konečně německé, anglické a francouzské resumé. Kniha shrnuje a kriticky hodnotí dosavadní bádání o jedné z velkých kulturních epoch, jež se významným způsobem projevila na dotčeném území.

Textová část je rozdělena na několik oddílů. Po J. Válcově historiografickém nástinu a po jeho kapitole o společnosti a kultuře na Moravě a ve Slezsku interpretuje Z. Kudělka architekturu, I. Krsek malířství a M. Stehlík sochařství a umělecké řemeslo. Čtivý text naznačuje přínos osobitého moravského a slezského barokního umění pro střední Evropu; je doplněn katalogem výtvarných děl vzniklých od dvacátých let 17. století do osmdesátých let následujícího věku. Autoři mimo jiné zdůraznili charakter pozdního slohového stadia v moravských podmínkách s výrazně se formujícím klasicizujícím stylovým ozvláštněním, jeho vyrovnanost, noblesnost a harmonickou vyváženost.

Knihu s výtavně poutavým přebalem ilustrují dobře zvolené snímky P. Paula, autorem zdařilé typografické úpravy je L. Štrouf.

V. K.

## AKCE PRAŽSKÉ POBOČKY únor - květen 1997

*Přednášky v Národním muzeu (začátek vždy v 17.00 hodin).*

12. 2. RNDr. Aleš Krejčí: Po stopách Inků - Peruánské Andy
27. 2. PhDr. Zdeněk Hojda: Umění Švédska II. (19. a 20. stol.)
12. 3. PhDr. Zdeněk Pazdera: Londýn - New York (současná architektura)
26. 3. RNDr. Zdeněk Šesták: Umění v okolí Florencie
10. 4. Václav Váňa: Po stopách Etrusků
23. 4. Jitka Matějů: Skvosty francouzského středověku (katedrály jihozápadní Francie)
15. 5. Jitka Matějů: Italská raněkřesťanská mozaika
29. 5. Doc. dr. Marie Benešová: Znovuotevření Obecního domu v Praze.

*Vycházky - vede dr. Jaroslav Hlaváček*

7. 4. Smíchovské zajímavosti (sraz v 15 hod. u vchodu do Kinského zahrady)
21. 4. Staropražskými ulicemi (sraz v 15 hod. před Týnem)
5. 5. Hradčany (sraz v 15 hod. na stanici Pohofelec)
19. 5. Malostranskými ulicemi (sraz v 15 hod. před Vrtbovskou zahradou).





## KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ



### ..... Slevy a výhody

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

##### slevy na vstupném:

##### 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	50%
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 jednorožce - Klatovy	25%
Hrad Křivoklát	50%
Karolinum (výstavní síň University Karlovy) - Praha	50%
Městská galerie - Polička	50%
Městské muzeum v Chrastu 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 hlavního města Prahy	50%
Muzeum a galerie severního Plzeňska	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 Doksaněch	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 Lošticích	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 - Rožtoky u Prahy	50%
Uměleckoprůmyslové muzeum Praha	
- stálá expozice, výstavy	50%
Váchalovo muzeum - Litomyšl	50%
Vlastivědné muzeum a galerie Hlinsko	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, s.r.o.

##### ARS VIVA



##### Cesty za uměním ■ Výstavy

Praha 1, 110 00, MÁNES  
Masarykovo nábřeží 250  
telefon / fax: 02 - 249 130 26  
fax: 02 - 311 90 04

Podrobný katalog zájezdů je uveden v příloze Panoramy 1997.  
Druhá část cest za uměním bude na požádání k dispozici  
v červnu 1997.

Známku na rok 1997 nalepte do členského průkazu  
(bez dokladu o zaplacení členských příspěvků na  
na rok 1997 neplatné).

