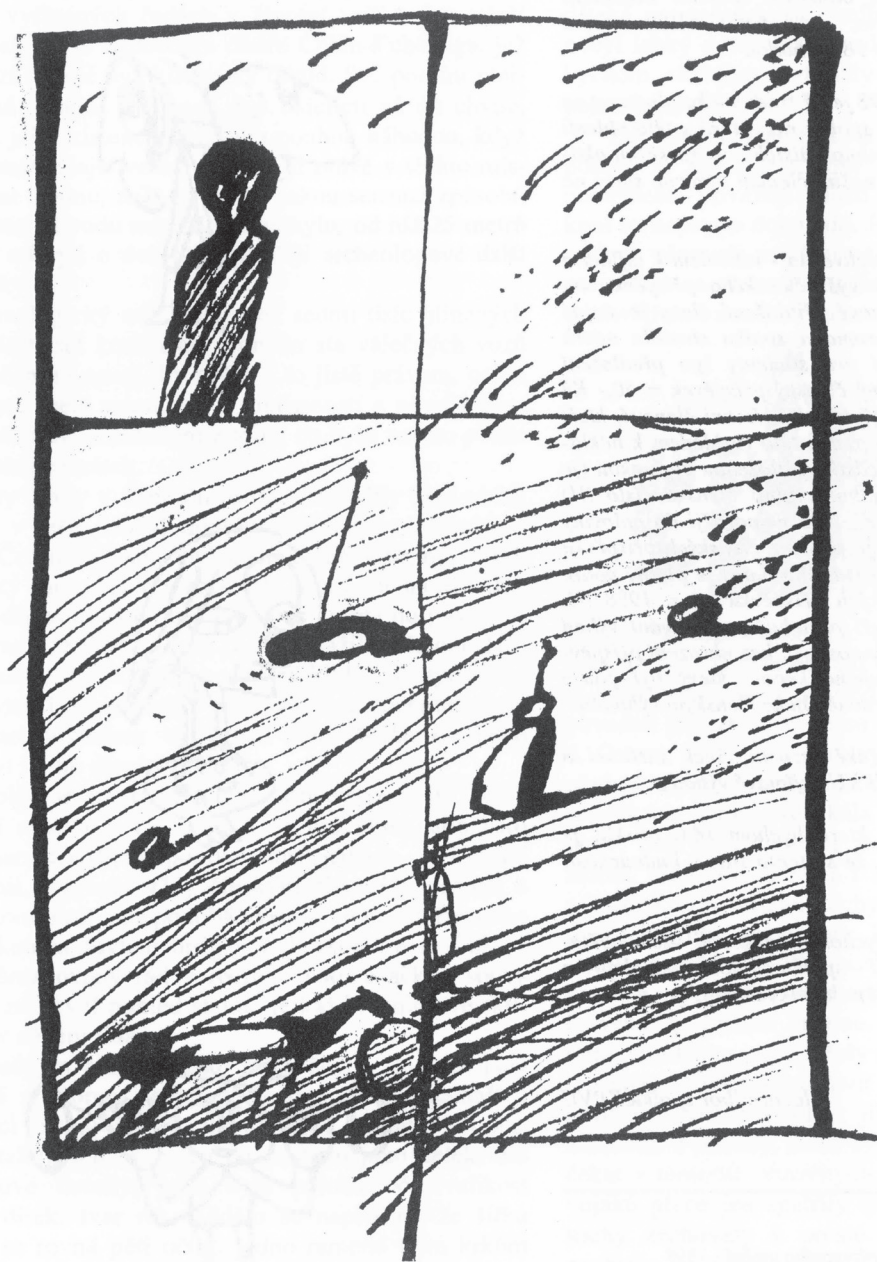


PANORAMA



ČLENSKÝ VĚSTNÍK
SPOLKU KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

1998



Obsah:

Hliněná armáda • Kultura a umění Etrusků • Helsinky, město umění a architektury
První pražská veduta • Mudějarské umění • 70 let výstaviště • Addio, mecenáši
Záchrana zámků po rakousku? • Národní mýty v Berlíně • Zachraňte Pompeje!
Po stopách poutníků ke svatému Jakobovi I. • Mayové a jejich kultura • Kluby přátel
v zahraničí: Švýcarsko • Katalog zájezdů ARS VIVA cesty za uměním 1998

Vážení přátelé výtvarného umění,

především bychom Vám rádi popřáli hodně zdraví a klidu
v roce 1998

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 mj. jednaly v prosinci 1998 valná hromada spolku
a hlavní výbor KPVU:

1) Adresa ústředí zůstává stejná - Masarykovo nábřeží
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 1998 je již tradičně katalog cest za
uměním společnosti ARS VIVA spol. s r.o., která v této oblasti
s KPVU stále spolupracuje a mimo dalších sponzorských akti-
vit pro KPVU poskytuje všem našim členům výrazné slevy na
zájezdech.

3) Valná hromada KPVU schválila - vzhledem k inflaci a
novému zvýšení poštovního - výši členského příspěvku na
100,- Kč ročně, zápisné pro nově přihlášené členy je stejné
= 30,- Kč. Současně valná hromada spolku schválila návrh
HV KPVU na uznání členství pro studenty (po předložení
potvrzení o studiu) za polovičný členský příspěvek = 50,- Kč
ročně + zápisné. Je však zapotřebí, aby všichni členové, kteří
chtějí využívat výhod KPVU zaplatili tuto (vzhledem k nákladům
a výhodám stále režírní) částku přiloženou složenkou (je
nutné v rubrice variabilní symbol vyplnit členské 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. 1998 !!!
Stále se vyskytují členové, kteří požadují poskytování výhod
KPVU bez splnění členské povinnosti, tj. bez uhrazení příspěv-
ků. V letošním roce neotiskujeme kupon, který byl pouze
grafickým symbolem, nikoli oprávněním ke členským výhodám.

4) Panorama obsahuje také seznam všech institucí a
firem, které poskytují členům KPVU zajímavé výhody.

5) Informací z poboček, které bychom rádi otiskli, je
bohužel velice málo. Doufáme, že se tento stav v budoucnosti
zlepší.

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

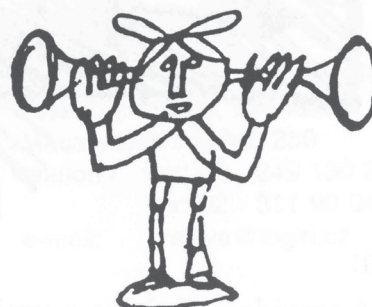
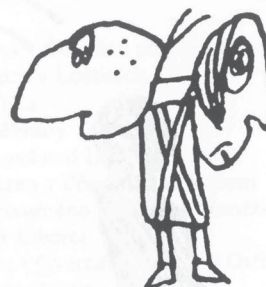
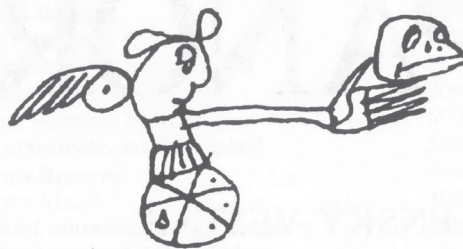
S pozdravem

hlavní výbor spolku KPVU

PANORAMA,
členský věstník spolku Klub přátel výtvarného umění - 1998
Vychází nepravidelně - neprodejné

Řídí redakční rada: PhDr. Eva Benešová, PhDr. Zdeněk Pazdera, RNDr.
Zdeněk Šesták, DrSc. (předseda), PhDr. Miloslav Vlček
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 1998



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

Hliněná armáda

Ačkoliv už uplynulo celé desetiletí od chvíle, kdy jsme na vlastní oči uviděli proslulou čínskou hliněnou armádu (ping ma jung), vystávají nám tyto okamžiky dodnes živě před očima. Když jsme vystoupili po nedlouhé cestě z města Si-anu v severozápadní provincii Šen-si z autobusu, a vkročili do muzea, jež bylo nedlouho před tím vybudováno na ploše 20 000 čtverečních metrů na místě, kde se nalézala jedna ze tří hrobek s hliněným vojskem, zatrnuli jsme úžasem, a to i přes to, že jsme již byli v duchu připraveni na to, jak hluboký zážitek nás čeká.

Hlinění vojáci a koně tu stojí s nepopsatelnou důstojností ve vyřizených řadách v životní velikosti a střeží místo posledního odpočinku císaře Čchin-š'chuanga, jež se nachází necelé dva kilometry odtud. Své poslání plnila hliněná armáda více než dvě tisíciletí až do chvíle, kdy byla její existence objevena pouhou náhodou, když se obyvatelé zdejší vesnice rozhodli právě v těchto místech kopat studnu, aniž by tušili, jakou senzaci způsobí, když místo na vodu narazili na mohylu, od níž 25 metrů na sever odkryli o dva roky později archeologové další dvě hrobky.

Archeologický náález více než sedmi tisíc hliněných vojáků, šesti set koní a asi jednoho sta válečných vozů byl označen za osmý div světa a to jistě právem, neboť tvoří pouto mezi minulostí a současností a přináší konkrétní svědectví o mnohém z toho, co bylo známo pouze z literárních památek.

Sochy tehdy v Číně milosrdně nahradily živé oběti, jež byly v ještě hlubší minulosti přinášeny zesnulému vladaři. Čchin-š'chuang byl neobyčejně schopný, avšak despotický muž, který v roce 221 př.n.l. sjednotil Čínu. Byl posedlý velikášstvím a ke konci života ho pronásledoval strach ze smrti, jíž se marně snažil uniknout. Hliněná armáda, střežící jeho posmrtný klid, byla vytvořena s velkorysostí odpovídající císařovu panovnickému stylu a stala se dokladem vyspělosti starověkého čínského sochařství i jeho dlouhých tradic.

Ačkoliv se na tvorbě této armády podílelo velké množství umělců a řemeslníků, je pro jejich dílo jako celek charakteristická podivuhodná jednota, vyúsťující v harmonii, jež byla vždy čínským životním ideálem a jež se v tomto případě podobá výkonu orchestru řízeného mistrovskou taktovkou dirigenta. Promítá se tu Čínany vždy zdůrazňovaný řád v rozmanitosti, a ačkoli sochy vypadají na první pohled stejně, je každá z nich ve skutečnosti v něčem jiná.

Společným rysem těchto starověkých skulptur jsou vyvážené proporce. Jejich znalosti si lidové sochaři a řemeslníci osvojovali na základě ústně tradovaných pravidel vztahujících se nejen na postavu jako celek, ale i na takové detaily, jako byla poloha očí, velikost nosních dírek, tvar rtů. Vědělo se například, že šířka obličejů se rovná pěti očím, jedno rameno třem krkům apod. V konečném výsledku jsou všechny postavy ztvárněny tak, aby vyniklo, co je podstatné, co dodává každému vojákovi osobitou charakteristiku podle jeho funkce, věku, psychických a fyzických atributů a dokonce i podle okamžitého rozpoložení.

Generála odlišíme od obyčejného vojáka nejen podle oblečení a účesu, ale i podle toho, že celé jeho vzezření

vyjadřuje důstojnost, rozvahu a vážnost. Vyjímá se mezi ostatními jako "jeřáb mezi hejnem vrabců", jak se v Číně říkalo a jak mu to příslušelo, zatímco pro klečícího lučištníka byl přirozený stav absolutního soustředění v okamžiku, kdy napínal tětívu, aby vypustil šíp. Pro sochy v oděvch důstojníků je charakteristická čestnost, přímota a rozhodnost. Kavaleristé zase působí robustně a odhodlaně, když "kráčeji" po levé straně hlavy svého koně s uzdou v jedné ruce a se zbraní v druhé. Ani obyčejní vojáci, tvořící jádro tiché a přitom tak působivé armády, nejsou jeden jako druhý. Liší se hlavně výrazem obličejů. Někteří se usmívají, z očí jiných vyzařuje téměř dětská prostomyslnost, smíření s osudem vojáka, který nebyl lehký a lidé ho nepodstupovali dobrovolně. A tak bychom, sledující materiály čínských archeologů, mohli pokračovat dál.

Zmíňme se však ještě o koních. Zatímco u lidských postav v některých, byť řídkých, případech nalézt pochybení, považují čínští odborníci hliněné podoby koní za naprosto dokonalé. Je to jistě proto, že jim dávní sochaři věnovali zvláštní péči. Nejzřetelněji to můžeme pozorovat na provedení jejich hlav s křehkými, jako by se chvějícími nozdrami a moudrými očima.



Staletí, jež proběhla, poryvy deště, oheň a jiné katastrofy se nevyhnuly ani této armádě, byť měla poslání téměř posvátné, a smyly barvy, jimiž byly sochy původně pokryty, aby se co nejvíce přiblížily skutečnosti. O tom, jak byly sochy vyzdobeny, si můžeme udělat představu pouze podle náhodně dochovaných fragmentů, svědčících o tom, že škála barev byla bohatá. Oděvy, obuv, pokrývky hlavy i zbroj hýřily kdysi purpurem, zelení, cihlovou červení i žlutí. Nechyběla ani běloba s černí. Dávní umělci zachytili i náročné vzory látek a jiné, tehdy obvyklé dekory. Ruce a obličejy, byly, jak lze soudit, narůžovělé. Působivé byly oči s černými zorničkami a výrazným bělmem. Těla koňů byla cihlově červená s černou hřívou. Archeologové zjistili, že minerální barvy se nanášely na povrch vypálené sochy.

Není těžké si představit skvělost této barvami hýřící armády, vybavené dnes již většinou nedochovanými zbraněmi a povozy, které bylo určeno místo k boji věčně čekat v temnotě obrovitých hrobek. Nakonec však šiky vojáků přece jen spatřily světlo světa a to, že se nám sochy zachovaly v prosté barvě vypálené hlíny, jim neubralo na působivosti, ale naopak prohloubilo jejich duchovní dimenzi, odhalilo krásu jejich linií a tvarů. Proto je pro každého milovníka umění návštěva tohoto jedinečného muzea nezapomenutelným zážitkem. Tvůrčí postupy a výrobu hliněných soch mu objasní horizontální dřevorez, který si může při návštěvě muzea zakoupit.

V. a Z. HRDLIČKOVI

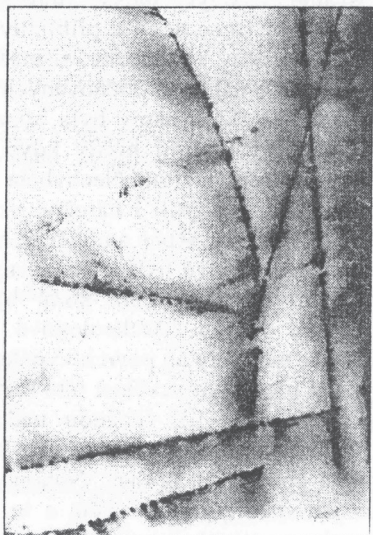
Kdo byl Jiří Schmidt

Do atelieru Josefa Kaplického na UMPRUM v Praze vstoupil Jiří Schmidt v prvním turnusu po 2. světové válce. Patřil tedy k té generaci, kdy jeden ročník navštěvovali studenti nestejně věku, protože společně s mladšími zahájili studium ti, pro které byly vysoké školy ve válce zavřené. Schmidt měl oproti spolužákům jako byli Adriena Šimotová, Jiří Mrázek a František Burant náskok let i životních zkušeností a vědomostí v literatuře a hlavně v hudbě. V těchto oblastech se Schmidt již orientoval výborně - a měl své milované autory. Velmi pilně navštěvoval též síň Rudolfiny, zvláště když stál za dirigentským pultem Václav Talich.

Po studiích se Schmidt ocitl, tak jako i ostatní absolventi, ve složité situaci. Umění začala ovlivňovat ideologie, která nepřála svobodnému tvůrčímu činu. Proto se se svou volnou tvorbou skryl v atelieru, chápal ji jako soukromý počin a živil se jako knižní grafik a ilustrátor. V šedesátých letech upravoval Literární noviny, ale činný byl i v Hudebních rozhledech a pro Odeon řešil řadu publikací i se Stanislavem Kolibalem. Ne všechny se dočkaly vydání. Poslední knihou byla Praha 1900 Tomáše Vlčka.

Schmidtových samostatných výstav nebylo mnoho a konaly se mimo fondové síně. V Ústředním kulturním domě železničářů, Ústavu makromolekulární chemie ČSAV, kulturním středisku v Opatově. Až v roce 1991 se objevilo jeho dílo v galerii Vincence Kramáře. Schmidt sám o výstavní činnost neusiloval, zůstával v ústraní i pro svoji plachost. Přesto o něm vědělo několik odborníků i milovníků umění. Dnes přicházejí ohlasy ze zahraničí, kde byl Schmidt naposled představen na výstavách v Paříži a v Hamburku a kde jeho dílo zapůsobilo jako zjevení. Téměř paradoxně tedy předchází zpráva o této kvalitě zvenčí a doma se stále o ní mnoho neví.

Galerie v Roudnici n.L. se rozhodla zařadit do svého dramaturgického plánu Schmidtovu výstavu, když již předtím, ještě za jeho života, zakoupila řadu kreseb pro svou sbírku a zařadila je do výstavy Přírůstky galerie z posledních let. Podzimní výstava Jiřího Schmidta v Roudnici n.L. byla pohledem na jeho životní tvorbu v letech 1960-1991 a zahrnuje jak obrazy, tak i kresby.



Jiří Schmidt: Kresba

Schmidt v průběhu svého života více kreslil, protože pro něho bylo snazší nalézt čas k soustředění pro tuto komornější práci. Věnoval se jí také v letech, kdy mu zdravotní potíže nedovolovaly malovat. Průběžně se však naplňoval obrazy jeho atelier, který získal po Václavu Boštřkovi, a tak se stal sousedem a přítelem Adrieny Šimotové která nad ním bděla, když se vrátil do atelieru k uskutečnění závěrečného díla. Řešil

v něm stejné nebo podobné problémy jako v kresbách, ale přece nejsou totožné. Kresba byla pro Schmidta zcela samostatnou disciplínou a velkým úkolem a nesloužila jako skica k obrazu.

Na jedné studijní cestě po Itálii si Schmidt do svého note-su zapsal dojem, který v něm zanechala prohlídka Giottových nástěnných maleb: "Tento prostor je znamením lidského ducha. Je vysoko, tam asi sám, ale je tam, kde žije. Počín umělecký, zároveň intelektuální. Co si určil k vyjádření, bylo jím racionálně omezeno (proti předchůdcům), aby bylo výrazem duchovním, výrazem přímým bez oklik. Výsledek je maximálně lidský."

Schmidt si k přírodě, z níž bohatě čerpal, ve své tvorbě nechodil pro smyslové poznání, ale chtěl, aby mu řekla, co jí dává život, co činí vítr větrem, světlo světlem, proč je země jiná než voda. Zajímal jej zánik nerostu i živého organismu a jejich rozpad v prach. Viděl, jak je si v přírodě vše blízké a jak všechno ovládají stejné zákony. Předměstí se na jeho obrazech rozkládala jako nakupené horniny a Torza - z cyklu Soudobý úděl - byla stejně podstaty jako skály. V době kdy Schmidt obrazy geometricky rozčleňoval, jej jednak zajímal vztah plochy k ploše a geometrických vztahů k sobě navzájem. Vábilo jej světlo, jehož paprsek nechával pronikat do prostoru.

Schmidtovy kresby jsou ještě oproštěnější od vnějších vlivů a buď sledují vlastní rytmus, který je ryze geometrický, anebo jsou bohatě členěné. Schmidt pracuje technikou čínských malířů a používá i rýžový papír, na kterém dostane rozmývaná kresba zvláštní měkký charakter.

Schmidtova abstraktní malba je lyrická a intimní a váže se v 70. letech do okruhu nové citlivosti. Tehdy již Schmidt opustil dramatická znamení, typická pro Soudobý úděl. Poslední Schmidtovy kresby jsou dokladem vítězství lidského ducha nad hmotou, kdy již Schmidtovo nemocné tělo odmítalo sloužit a do činnosti byla uvedena ruka silou myšlenky, aby na papír přenášela čisté doteky lidské touhy uchopit a zaznamenat svět.

M. HLAVÁČKOVÁ

John Heartfield aneb Mezery v historii

Když se v roce 1994 uskutečnila v Galerii hl. města Prahy výstava, zabývající se německou, židovskou a českou výtvarnou kulturou v českých zemích z let 1890-1938, zapomněli pořadatelé na početnou skupinu německých a rakouských emigrantů - antifasistů, kteří u nás ve třicátých letech našli dočasný azyl. Jedním z nich byl významný představitel německého dadaismu a mistr fotomontáže Helmut Herzfeld, který si za 1. světové války, v době největšího nacionálního běsnění, provokativně změnil jméno a stal se Johnem Heartfieldem (1891-1968).

Do Prahy přijel o velikonočních 1933, když se mu v Berlíně podařilo uprchnout hlídce, která jej přišla zatknout. Cesta byla bez překážek. Z poslední německé železniční stanice - Schmiedbergu, dnešních polských Kowar, musel cestou do Čech přejít pěšky za sněhové vánice Krkonošský hřeben, pravděpodobně přes Rýchory, protože vzpomínal na horskou chatu a právě Rýchorská bouda s Maxovkou byly v těchto končinách jedinými chatami.

V Praze se Heartfield nejdříve obrátil na F.C. Weiskopfa, se kterým byl spřízněn, jeho švagrová a Weiskopfova žena byly sestrami. Weiskopf mu našel byt i místo pro redakci nakladatelství Malik, vedeného jeho bratrem Wielandem Herzfeldem. Bylo to v domě v Betlémské ulici, který zadním traktem zasahoval až do Konviktské. Heartfield navrhoval pro Malik Verlag knižní obálky, z nichž připomeňme alespoň výbor české a slovenské poezie Das Herz - ein Schild, uspořádaný a přeložený do němčiny F.C. Weiskopfm. Nicméně

pracoval i pro česká nakladatelství. Pro Odeon navrhl obálku Avděnkova románu Miluji, který vyšel v roce 1934 a v druhém vydání hned na začátku následujícího roku. V roce 1936 navrhl pro nakladatelství A. Synka obálky jubilejního 10. vydání Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka, kde v koláži použil Ladových kreseb s fotografiemi pražských ulic.

Zatímco se Malik Verlag záhy přestěhoval do Londýna, John Heartfield v Praze zůstal víc než pět let. V tomto období vzniklo kromě knižních obálek na sta fotomontáží, v nichž se sarkasmem napadal fašistický režim a jeho praktiky v tehdejší Německu, jiné byly ostrou kritikou neutěšených poměrů v Evropě i ve světě. Tiskl je pravidelně v Arbeiter Illustrierte Zeitung - AIZ, v obrazovém týdeníku, který měl oficiální zastoupení kromě Prahy ve Švýcarsku, v Holandsku, v Anglii a v USA. Ve zmenšeném formátu na tenkém papíře byl v obalech na šampony nebo na semena ilegálně dopravován do Německa.

Také tento list byl do Prahy přestěhován z Berlína. Nejdřív jeho redakce sídlila krátkou dobu Na Zábradlí, pak v Letohradské a posléze ve Skuherské ulici na Letné. Když byl v roce 1936, od čísla 33, AIZ zastaven, začal vycházet znovu pod novým názvem Volks-illustrierte, který už nebyl tak bojovný. Protože týdeník stále zápasil s financemi, vznikl nápad, že by se mohl bohatý fotografický materiál, získávaný z celého světa, využít ještě jednou, s jinými texty. Tak v roce 1938 vznikl Svět v obrazech. Jeho redaktory byli Kurt Konrad a František Němec, kteří - podobně jako Weiskopf v AIZ - nebyli v tiráži uvedeni.

V červnu 1933 emigroval do Prahy také významný karikaturista Simplissima T.T. Heine, který spolu s Heartfieldem a s českými karikaturisty Františkem Bidlem, Josefem Novákem a Adolfem Hoffmeisterem začali vydávat mezinárodní satirický časopis. Na protest proti zglajchšaltovanému Simplissimu dostal název Simplikus, později Simpl. Vyšlo však jen několik čísel. S přirostující se politickou situací a zhoršujícími se vztahy s Německem docházelo často k zákrokům cenzury proti redakci i odpovědným redaktorům, takže časopis zanikl.

Zato se setkala s mimořádným ohlasem doma i v zahraničí Mezinárodní výstava karikatury a humoru, otevřená v Mánese v dubnu 1934, na níž Heartfield vystavoval 28 fotomontáží, 8 diapositivů, 3 knižní obálky a katalog dada z roku 1920. Jaké pobouření vyvolaly u německého vyslanectví a místních německých i českých fašistů a jak musely být aspoň některé z nich odstraněny, je dostatečně známo, je známa i podpora, kterou Heartfieldovi vyjádřila řada významných osobností, jako L. Aragon, A. Zweig, S. Heym či H. Reed.

Menší publicity se dostalo Mezinárodní výstavě fotografie, která se konala rovněž v Mánese na jaře 1936 a jíž se vedle významných českých fotografů, např. J. Sudka a J. Funkeho, zúčastnili také Raoul Hausman, Man Ray, Moholy Nagy nebo Alexandr Rodčenko. V případě Johna Heartfielda byla reakce německého vyslanectví podobná, jako při Mezinárodní výstavě karikatury. Navíc se obrátila proti několika novinám a časopisům, které reprodukovaly fotomontáže "známého komunistického štváče z AIZ" a dotčeně konstatovala, že "musely být cenzurou k rozšiřování uvolněny". Traduje se, že jako odpověď na tyto útoky jmenoval SVU Mánese J. Heartfielda, v roce 1935 zbaveného německého státního občanství, spolu s Oskarem Kokoschkou svým čestným členem. Ve Zprávách z Mánese ve Volných směrech je však v této souvislosti uveden pouze František Bidlo. Nicméně výstavy Dnešní Mánese, uspořádané k 50. výročí spolku v roce 1937, se Heartfield zúčastnil.

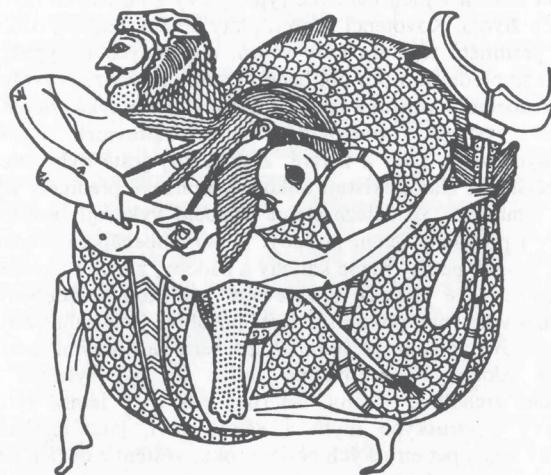
Jen nepatrně zpráv se dochovalo o činnosti Oskara Kokoschka Bundu, který byl založen v Praze v létě 1937 a soustřeďoval v té době na 20 německých výtvarníků, převážně emigrantů. Patřil mezi ně i Heartfield, který byl také přítomen setkání exilových uměleckých skupin v Mánese v květnu 1938, kdy už se schylovalo k jeho další emigraci. 7. prosince toho roku odletěl do Londýna.

BLANKA STEHLÍKOVÁ

Kultura a umění Etrusků

2. část

Etruské umění těžby a tavení kovů: Hornictví a tavba kovů byly základem bohatství, rozvoje a moci Etrusků. Před jejich příchodem se v Itálii i v Evropě těžily rudy mědi a cínu pro výrobu bronzu pouze povrchově, pomocí nepříliš hlubokých jam. Od konce 8. století př.n.l. se tato metoda v Itálii sice ještě podstatně nezměnila, ale v příbřežní oblasti od města Caere až na sever a východ od Populonie a na ostrově Elba nastal téměř současně obrovský rozvoj těžby kovů a jejich tavby. Nejprve to byla zejména měď, těžena již lidem villanovské kultury v pohoří Tolfa mezi Caere a Tarquiniemi. Tam bývaly i zásoby pyritu, chalkopyritu, zinku, antimonu a rtuti. Na Elbě se dobývala měď a později i železná ruda. Nejvýznamnější doly severozápadu byly v Rudohoří (Metaliferri), kde se těžila



Mytologický výjev z Cerveteri, nekropole Banditaccia

měď, železo, olovo, stříbro a snad i cín. Patřily vládčům Populonie, Vetulonie a Volaterr. V oblasti severovýchodně od Populonie zvané Campiglia Marittima se vedle železných rud těžilo i olovo a také důležitý cín, jehož zásoby stačily k výrobě i vývozu bronzu. Vedle těchto hlavních těžebních oblastí je celá západní Etrurie až po Apeniny doslova rozryta jámami, vedle nichž se nalézají zařízení k tavbě. Měď a cín byly odlévány do prutů, železo do bochníků, a v těchto tvarech byly dopravovány k dalšímu zpracování do měst nebo na export.

Honba za kovy byla příčinou rychlého vyčerpání povrchových ložisek a tak přišli Etruskové poprvé v Evropě s novými metodami těžby rud a dalších nerostů. Patří k nim etážové čili terasovité odebírání kopců, jaké známe dodnes z kamenolomů, a zavedení hlubinné těžby pomocí ražby vodorovných i šikmých štol. Ty byly obvykle raženy podél žil, prasklin v zemské kůře vedoucích od středu země k povrchu. Tyto praskliny jsou vyplněny vyvřelým magmatem s obsahem nejruznějších rud. To umožňovalo lepší přístup do hlubin a současně také zlepšení dopravy rubaniny na povrch pomocí kár. Podobnou změnu zaznamenaly v 6. stol. př.n.l. solné doly v rakouském Halstattu, což i zde souviselo s náhlou změnou třídního rozvrstvení společnosti. S výjimkou rud těžených na Elbě, jejichž část byla odvážena loděmi k tavbě do Populonie a do Pyrgi, přístavu města Caere, tavilo se vždy v místě těžby. Vysoké pece až o průměru 180 cm se stavěly na návětrné straně kopců, čímž byl zajištěn jejich tah, nahrazující dmýchání. Uvnitř byly vyzděny žáruvzdornými cihlami. Na výšku byly pece rozděleny přepážkou z děrovaných cihel či tvárníc. Horní část byla naplňována rudou ve směsi s dřevěným uhlím. Regulaci tahu v peci zajišťovala dvířka u země, jimiž byl odebírán i vytavený kov do žáruvzdorných forem. Dřevěné uhlí dodávaly milíře z blízkých lesů, v nichž Etruskové zavedli dvacetiletý cyklus těžby a obnovy lesa.

Pokud jde o drahé kovy mimo stříbra, např. zlato, není zpráv o jejich těžbě či rýžování. Zlato bylo na počátku dováženo z Orientu a později zřejmě ze Španělska a z keltských oblastí, např. z Čech, kde zavedli Keltové jeho rozsáhlé rýžování, aniž zde zanechali ve své kultuře dostatečné množství zlatých výrobků. Naopak zde nalézáme svědectví o dovozu některých výrobků z Etrurie. Stejně tak již nejméně od 7. století př.n.l. dováželi Etruskové jantar od Baltu a slonovinu z Afriky.

Umělecká kovovýroba: Pro Evropu neslýchaný rozvoj těžby kovů a zkušenosti dovezené z oblastí Egypta a Mezopotámie daly základ etruskému umění zpracovávat kovy, od výroby užitečných předmětů až po šperky. V mnoha tisících hrodek, které pro posmrtný život zesnulých vybavili Etruskové vším, co bylo třeba i za jejich života, se prakticky nenalezl žádný kovový předmět, který by nenesl stopy uměleckého ztvárnění. Platí to pro výrobky odlévané, opracovávané i kované. Na mnoha z nich najdeme ryté výjevy z etruských mýtů i z jejich života. Kovotepci zdobili pláty brnění, nádob i ozdobných předmětů tepáním řady vzorů, doplněných i glyptikou. Platilo to především pro oblíbené výrobky z bronzu, vyvážené do Středozeří i vnitřní a západní Evropy. To se týká i doplňků koňské výstroje, bronzových trůnů, kultovních vozíků, válečných vozů, štítů a zbraní. Z dob, kdy ještě bylo železo vzácnější než zlato, existují dokonce bronzové předměty zdobené intarziemi ze železa. Stejně zdobení vykazují bronzové šperky i předměty denní potřeby. K nejoblíbenějším předmětům z bronzu patřily různé kalichy a nádoby, z nich i vyvážené typicky etruské konvice s výlevnou hubičkou se zdobeným uchem a výkyvnou poklicí. Zvláště působivá jsou kulatá etruská bronzová zrcadla, po okrajích zdobená rostlinnými motivy i různě zdobenými rukověťmi. Jejich líc byl vyleštěn do skutečně zrcadlové plochy. Na rubu pak byly jemné rytiny s výjevy z etruských mýtů a náboženství, jako například Paridův soud, pět etruských období roku, věštění z ovčích jater a podobně. Etruské bronzové konvice a zrcadla známe i u nás z archeologických nálezů doby halštatské a laténské. Předměty z bronzu dnes v desítekách exemplářů přepĺňují vitriny a depozita italských muzeí.

Ku zcela výjimečným oborům zpracování kovů patří etruské šperkařství. Prvé nálezy šperků ze zlata a stříbra byly vyrobeny v Orientu, ale jejich vzory dovedli etruští zlatníci k dosud nepřekonaným šperkařským technikám. Platí to zvláště pro techniku jemné granulace zlata a ozdobných filigránů, doplňovanou na špercích ozdobnými rostlinnými, zvířecími i lidskými motivy, jemně litými, jindy pořízenými glyptikou. Najdeme je v provedení závěsných spon se štítky, stejně jako na věncích, náhrdelnicích, prstenech, gemech a jiných špercích. Mnohé z nich jsou doplněny zapuštěnými drahokamy či polodrahokamy a jantarem. I když výjimečně, přece jen patřil k zlatnickým výrobkům i umělý zlatý chrup, který u Etrusků známe i v "kovářském" provedení, kdy byly do bronzových či železných objímek na opěrce vsazeny zuby z tvrdého dřeva. K šperkařství pochopitelně patřily i ozdobné výrobky z jantaru a zejména ze slonoviny, na nichž nalézáme rovněž jemnou práci etruských řezbářů, mnohdy doplněnou zlacením.

Keramika Etrusků: Keramika z rukou řemeslníků etruských měst, točená na kruhu, v mnohém předčí známou keramiku řeckou, vyráběnou v Etrurii i řeckými řemeslníky. Počet druhů keramických předmětů není odlišný od jiných výrobků užívaných ve Středozeří. Najdeme zde stejně jako jinde známé mísy, džbány, amfory, ozdobné podstavce na mísy (umyvadla), někdy v kombinaci s bronzovou nádobou nebo naopak podstavcem, ohřívadla vytápěná dřevěným uhlím nebo na teplou vodu, konvičky "askos" v ptačí či zvířecí podobě na olej či vodu, lampičky na olej a k nim někdy i alabastrové ilustry. Různé druhy džbánů a konvic, některé se známou zobákovitou hubičkou, krátery jako zásobnice i nádoby pro skladování vína, měsídla vína, poháry a kalichy, hrněčky a jiné zboží. Nachází-

me zde různé druhy popelnicových uren včetně dvojkónických, lidských, chýšovitých a jiných tvarů, dále pak všechny typy keramiky známé z celého Středozeří. To vše je u nejprostších nádob zdobeno nejméně hřebenovými vlysy, přecházejícími do modelovaných hnětených tvarů ozdob. U luxusnější keramiky pak nalézáme černou, červenou i červenobílou figurální malovanou výzdobu s užitím různých prvků a námětů.

Typická etruská keramika má své první vzory opět v Orientu, navazuje na pozdní projevy minójské kultury z Kypru a v jisté míře i prvky výzdoby keramiky egyptské. Oba prvky mají svůj projev v leštěné, smolně černé keramice zvané "bucchero", která byla z Etrurie vyvážena do jónských měst na pobřeží Malé Asie, Athén, jižní pobřeží Francie i Španělska, a najdeme ji ojediněle v celé Evropě, až na sever. Jde o keramiku vyráběnou z dostupné jílovité hlíny ve směsi s tuhou, což zvyšovalo její nepropustnost a odolnost proti ohni. Existuje i domněnka, že v pozdější době mohla být tuha dodávána z keltského hradiště Třísav v jižních Čechách, kde je prokázána její těžba. Tvary této keramiky se liší od řecké robustností na širší základně, navazující tak na vzory villanovské kultury. I výzdoba a její provedení se odlišují. Obdoby této keramiky vyráběli i Keltové. Do Etrurie se dovážela řecká keramika z Athén, s nimiž byli Etruskové v přátelském vztahu. Její nerozeznatelné kopie se však vyráběly i v Etrurii. Část řecké keramiky byla reexportována na "keltská" území. Patřily k ní neobvykle mohutné krátery na víno, vysoké až 200 cm, které musely být dodávány na zvláštní objednávku, neboť ve Středozeří nebyly v těchto rozměrech užívané. Mohly být vyrobeny i Etruskými, s ohledem na jejich umění vypalovat velké kusy terakoty. Několik takových kusů bylo nalezeno v Tyrhenském moři a v Evropě, zejména v Porýní.



Mytologický výjev "Dionysus a etruští piráti"

Ku keramickým výrobkům musíme zařadit i "terakotu", v níž byli Etruskové skutečnými mistry a která byla rovněž vyvážena, zejména do Athén. Vyráběla se z pálené hlíny v rozmanitých zdobných tvarech opatřených barvou. Protože zejména první nadzemní stavby obydlí a chrámů byly ze dřeva nebo hrazděního zdiva, byly jejich zdi i dveře obkládány deskami se zdobnými prvky, což vedle estetického vzhledu také isolovalo stavby proti deštům. Podobně byly vytvářeny různé zdobné prvky chrámů zakrývající zakončení krytiny i hřebenů střech (antefix). Terakotové plastiky a duté sochy zdobily i štítů chrámů a obydlí. Sochy z terakoty, zejména božstev a bůžků, byly vypalovány až do lidské velikosti, jako např. socha "Apollona z Vějí". Patří sem i pozlacené sousoší okřídleného páru koní z Tarquinii. Většinou však šlo o drobné sošky bůžků do domácností, votivní dary a dětské hračky.

VÁCLAV VÁŇA

(pokračování v příštím čísle)

Helsinki, město umění a architektury

Máme-li pochopit výtvarné umění v tomto příjemném severském městě, musíme si nejdříve zopakovat stručné finské dějiny. Finský národ se dlouho vyvíjel jako jednotlivé kmeny žijící na rozsáhlém území plném jezer, mořských zálivů a ostrovů. Ve 12. a 13. století si ho křížovými výpravami podrobili Švédové: teprve tehdy sem přišlo křesťanství. Švédská vláda znamenala počátku jakousi federalizaci Skandinávie, Finové nebyli nikdy otroky, od roku 1362 se účastnili volby švédského krále a od 16. století byli zastoupeni ve švédském sněmu. V 16. století nahradilo luteránství katolickou víru, s čímž byl spojen první vzestup finské kultury: překlad nevdali, a vedli s Finskem dvě války: "zimní" (30. 11. 1939 - 12. 3. 1940) a tříletou (26. 6. 1941 - září 1944). Trojí špatná zkušenost s Rusy podpořila to, že si Finové po druhé světové válce ubránili, i přes územní ztráty, nezávislost.

Helsinki byly dlouho malou osadou (založil ji švédský král Gustav Wasa v roce 1550), vystavěnou převážně ze snadno dostupného kvalitního dřeva. Teprve roku 1812 se staly hlavním městem finského velkovévodství. Většina dřevěných domů však nepřečkala nepříznivě chladného klimatu ani časté požáry, a tak nejstarší cihlový dům Sederholmův z r. 1757 a Celní sklad z r. 1765 jsou spíše výjimkou. Většina domů finské metropole pochází z 19. a 20. století. Najdeme tedy převážně paláce klasicistní, často vystavěné na počátku 19. století podle plánů německých architektů. C.L. Engel navrhl komplex budov na Senátním náměstí (už v 17. století byly na tomto místě kostelík, hřbitov a radnice) a v okolí: katedrálu (1830-1852, uvnitř je střídavě vyzdobena jedním velkým obrazem a sochami Luthera a Melanchtona), Státní radu (dodnes v ní zasedá finská vláda), Univerzitu a Univerzitní knihovnu (1844), Ústřední univerzitní nemocnici, pravoslavný kostelík sv. Trojice (1827), hotel (1833) později přeměněný na městskou radnici, a astronomickou observatoř (1833). Finský palác pro ruského cara přestavěl v roce 1843 Engel ze soukromé šlechtické rezidence z roku 1818 od P. Granstedta; v letech 1919-1940 palác sloužil finským prezidentům. Spíše výjimkou jsou stavby dřevěné (Starý kostel), novogotické (Dům šlechty, C.Th. Chiewitz, 1862) nebo novorenesanční, nalezneme i ruské stavby typické pro 19. století (např. divadlo ruské garnisony nebo mohutná Uspenská katedrála). Z doby okolo přelomu století je v Helsinkách řada pokusů o finský národní romantický sloh: jsou to většinou těžce působící kamenné budovy, s masivními sloupy (např. Národní divadlo z r. 1902, Burza z r. 1911). Ve stejné době byly vystavěny celé ulice z domů secesních (ve čtvrtích Katajanokka, Eira a Ullanlinna), jimž bohužel mnohé fasády nevrátně poškodilo sovětské bombardování (s hrdostí ovšem Finové připomínají, že díky takřka zázračné protivzdušné obraně bylo na Helsinky svrženo jen 5 % z bomb, které tam nesly sovětské bombardéry). I když jsou budovy městského finančního a obchodního centra hlavně z konce 19. a z 20. století, připomínají historický charakter hlavních ulic okolo Aleksanterinkatu alespoň stará označení rozlišující devět bloků domů pomocí siluet zvířat (sobol, zajíc, křeček, osel, žirafa, gazela, antilopa, jednorozec a velbloud).

Ve 20. století mělo Finsko řadu proslulých architektů. Budova s hodinovou věží z let 1905-1921 (E. Saarinen) má být nejkrásnějším nádražím na světě: později k ní byla připojena

rozsáhlá podzemní galerie s množstvím obchodů (jaká škoda, že jsme tohoto vzoru Helsinek, Florencie a jiných evropských měst nepoužili v Praze - ochranky obchodů by jistě nepřipustily Sherwood okolo našeho Hlavního nádraží). Funkcionalismus je zastoupen Olympijským stadionem z roku 1940 (Yrjö Lindgren a Toivo Jäntti). Nejznámějším moderním architektem je ovšem Alvar Aalto, zastoupený v Helsinkách krytým mramorovým dvorcem Rautatalo (1954), budovou Sociální pojišťovny, úřední budovou Enso Gutzeit (1962), Akademickým knihkupectvím (1969), Domem kultury, a koncertní a kongresovou halou Finlandia (1971-1975). V 60. letech bylo také vystavěno Městské divadlo (T. Penttilä) a Tempeliaukio, kostel, který vybudovali Timo a Tuomo Suomalainen ve skále a opatřili střechou zdobenou měděným drátem. Je proslulý nejen jednoduchou moderní výzdobou, ale i kvalitní akustikou. V 90. letech vznikly další veřejné budovy, např. nová Finská národní opera (E. Hyvämäki, J. Karhunen, R. Parkkinen) a oficiální rezidence prezidenta republiky v Mäntyniemi (architekt R. Pietilä). Opera má nejen dokonale vyřešené jeviště, na které je vidět i z nejnižších míst hlediště pro 1385 osob, ale také rozsáhlé vstupní prostory vyzdobené tapisériemi.

Chceme-li ovšem vidět nejstarší dochované Helsinky, musíme za poměrně levný peníz vyjet lodí (15 minut) do mořské pevnosti Suomenlinna (původně švédsky Sveaborg), která toto město i zemi od roku 1748 úspěšně chránila před nájezdy cizáků (kterými byli původně Rusové). 40letou stavbu pevnosti (je na čtyřech ostrůvcích) dozoroval velitel Augustin Ehrensvärd, jehož dům je dnes malým muzeem. Pevnost má dobře zachované opevnovací zdi, pevné budovy i suchý dok (dodnes s několika loďmi). Roku 1808 získali pevnost téměř bez boje po dlouhé námořní blokadě Rusové. Během krymské války v roce 1855 byla dva dny a dvě noci bombardována z anglo-francouzské flotily, ale poškozené bylo znovu brzy obnoveno. Po občanské válce tu byli vězněni rudi. Děla z druhé světové války dosud stojí v palebných postaveních. Teprve od r. 1973 má pevnost civilní správu a od roku 1991 je na seznamu kulturních památek UNESCO. Dnes je zde knihovna, základní škola, několik muzeí (vojenské, pohraničních hlídek a dělostřelectva, celní, hraček a panenek, rekonstruovaná ponorka) a uměleckých galerií, parky, šest kaváren, pořádají se tu kulturní vystoupení (v divadle pod širým nebem), výstavy apod. Ještě v roce 1806 tu ovšem žilo více obyvatel než v samotných Helsinkách, a bylo to město se všemi potřebnými zařízeními. Hlavní budovu Námořní akademie navrhl C.L. Engel. Garnisonní kostel na malém návrší prodělal vývoj od pravoslavného k luteránskému, doprovázený i odstraněním typických cibulek. Okolo kostela je dekorace z dělových lafet. Pozoruhodné jsou i staré pevnostní chodby.

Helsinky jsou městem muzeí: jmenujme jen několik hlavních. Finské národní muzeum je v eklektické budově (národně-romantická architektura, H. Gesellius a A. Lindgren) z roku 1916, která připomíná vzhledem spíše kostel. V ústřední prostoře jsou zajímavé fresky na motivy umělého národního eposu Kalevala od A. Gallen-Kallely (1928). Sbírkou dokumentují vývoj Finska od doby kamenné. Zajímavé jsou starověké šperky a předměty denního užívání, středověké i novověké sbírky užitého umění včetně nábytku (také trůn pro ruského cara, přivezený na parlamentní shromáždění v Porvoo v roce 1809), a ovšem i bohaté národopisná sbírka ukazující život ugrofinského lidu. Státní umělecké muzeum (Finská národní galerie) Ateneum v budově z r. 1887 (architekt T. Höijer) obsahuje bohaté sbírky finského malířství (od rokokových portrétů 18. století přes významné realisty jakými byli např. A. Edelfelt a A. Gallen-Kallela až do roku 1960), sochařství a grafiky i světového výtvarného umění (jsou zde zastoupeni, většinou po jednom díle, Repin, Dufy, Rouault, Gogh, Gauguin, Chagall, Signac, Vlaminck, Modigliani, Rodin). Zahraniční umění (včetně užitého) je i v kdysi soukromé sbírce bohatého pivovarníka Sinebrychova, soukromou byla i sbírka finského

umění 19. století v romantické dřevěné vile profesora estetiky a literatury Fredrika Cygnaeuse (vystaveno asi 100 ze 450 sbírkových objektů) v parku Kaivopuisto a několik dalších uměleckých muzeí (soukromé je dosud např. muzeum Amose Andersena, které obsahuje finské umění 20. století). Městské muzeum je v osmi budovách. Tři z nich jsem v r. 1997 navštívil. Instalace místností nejstaršího helsinského domu přiblížila podle autentických záznamů život rodiny jeho majitele, kupce a politika Johana Sederholma. Expozice v hlavní budově muzea na Sofiankatu ukazuje život občanů v průběhu vývoje Helsinek, od malého sídliště k hlavnímu městu s půl milionem obyvatel. Ve vile Hakasalmi z r. 1846 (poblíž Finského národního muzea) pak návštěvník procházel dvacátým stoletím, zejména druhou světovou válkou, demonstrováním rekonstrukcí místností, zvuků i multimediální produkci. Zajímavé je i poštovní muzeum, od roku 1995 v budově hlavní pošty (podobně jako ve většině světových států, mezi něž zřejmě zatím nepatříme, je do něho vstup volný). Poutavým (a řadou atrakcí přitažlivým zejména pro děti) způsobem vykládá 350letou historii finské pošty, která musí překonávat obrovské vzdálenosti a nepřízeň počasí (zvládá to zřejmě jen proto, že ji moudří Finové zprivatizovali). Jsou tu také vystaveny finské známky, kvalitní grafickými návrhy i tiskem (vydali i známky s holografickými vyobrazeními). V Helsinkách jsou ovšem i další muzea, finské architektury, zoologické, fotografické, sportovní, vojenské, Mannerheimovo atd.

V současnosti se podle návrhu amerického architekta Stevena Holla staví uprostřed Helsinek, vedle parlamentu, hlavní pošty a sochy maršála Mannerheima, nová budova Muzea současného umění, jehož sbírky (finské a světové umění od roku 1960, zatím přechodně umístěné v Ateneu) se mají pro veřejnost otevřít v květnu 1998. Budova o půdorysu jakéhosi rohu bude mít 9 100 m² výstavní plochy v pěti přístupných poschodích, pochopitelně i kavárnu, knihkupectví, dílnu a divadlo Kiasma s 233 sedadly pro nejrůznější projekty, od přednášek až k virtuálním představením. Mediátéka bude poskytovat široký výběr informací o kultuře z vlastních zdrojů i prostřednictvím Internetu. Voda, charakteristický živel Finska, se bude z nádrže před budovou rozvádět i do výstavních místností.

Chcete-li navštívit originální muzeum vědy a techniky Heureka (otevřeno 1989), musíte vyjet do blízkého města Vantaa (je zde i helsinské mezinárodní letiště). Vstupné je tu vysoké (v r. 1997 75 finských marek pro dospělé účastníky), zato všechny exponáty objasňující přírodovědné zákony i pokroky techniky si můžete vyzkoušet, a samozřejmě všechny fungují. V ceně je i návštěva originálního hemisférického kina Verne se zaklápěcími se křesly: na půlhodinový japonsko-kanadský film o celoročním životě bobrů, v němž se střídavě ocitáte pod hladinou řeky i nad ní, se nedá zapomenout. Můžete také sestoupit do kopie protiletectvého krytu z druhé světové války a vyslechnout původní zvuky náletu. Prohlídka sbírky hornin před muzeem (vystaveny jsou velké bloky, s vybroušenou některou stěnou) dá každému představu, z čeho jsou finské budovy vystaveny.

Nelze zapomenout ani na univerzitu, založenou v roce 1640 ve městě Turku a přenesenou do Helsinek v roce 1828 (její hlavní budovu na Senátním náměstí dokončili v roce 1832 podle návrhu C.L. Engela). O jejím významu svědčí už podobnost velikosti i fasády s protilehlou budovou Státní rady. Aula univerzity je pozoruhodnou ukázkou klasicistní finské architektury. Na univerzitě (patří sem i zemědělství, lesnictví a veterinární vědy) dnes studuje přes 32 000 studentů, z toho téměř dvě třetiny žen. Zajímavostí je, že od roku 1863 neexistuje titul profesora: každý, kdo získá právo přednášet, je docentem.

Je samozřejmostí, že rozsáhlé městské sady jsou dokonale udržované, a Helsinky jich mají požehnaně. Je v nich mnoho soch zasloužilých osobností i některá muzea. Ze soch upoutají svou nadživotní velikostí postavy finských prezidentů (W. Aaltonen) před budovou parlamentu, sochařská zpodobnění ruských carů Alexandra I. i II., politiků 20. století i umělců (spisovatel A. Kivi od W. Aaltonena, 1939; památník herečce

Idě Aalbergové zvaný Opona, R. Utraiainen, 1972; spisovatel M. Waltari od V. Hirvimäkiho, 1985; ocelový Sibeliův památník připomínající píšťaly varhan vytvořil v r. 1967 E. Hiltunen; Topelius s dětmi od V. Vallgrena, 1909) a sportovců (P. Nurmi od W. Aaltonena, 1952). Ze zvířecích motivů upoutá např. Mateřská láska (E. Cedercreutz, 1930), Los (J. Mäntynen, 1930), Medvěd (E. Wikström), Rybařící medvěd (B. Nilsson, 1916), Srnky (M. Haupt, 1957) i četné fontány. Na špičce Památníku námořníků (O. Jauhainen a E. Eerikäinen, 1968) stále hoří věčný plamen.

Pochválit je nutno finské úřady za vzornou péči o helsinské občany i návštěvníky města. Přes vysokou nezaměstnanost (okolo 18 %) je počet umolousaných bezdomovců nesrovnatelně menší než v Praze, město je čisté, nepomalované sprejemi. Přejechy ovládané stiskovými automaty dávají zřetelnou přednost chodcům a cyklistům, pro něž jsou všude vyhrazeny jízdní pásy. Informačních materiálů pro návštěvníky je mnoho, jsou podrobné a zdarma k dostání v několika světových jazycích kromě finštiny a švédštiny (přestože ke švédské národnosti se hlásí jen 7 % obyvatel, jsou v Helsinkách všechny názvy ulic i veřejná označení důsledně dvojjazyčné). A i když Praze se co do památek hned tak nějaké město nevyrovná, příjemnosti a službám návštěvníkům se budeme jistě ještě dlouho od Finů učit. Jakkpak dopadne srovnání v roce 2000, až Helsinky i Praha budou evropskými městy kultury?

ZDENĚK ŠESTÁK

První pražská veduta

První známá veduta, půlmetrové panorama provedené dřevořezem, se objevila v roce 1493 na 230. straně latinsky psané Světové kroniky (Liber cronicarum). Rozsáhlá publikace úspěšně tišila tehdejší hlad po poznání. Autor psaného slova - lékař Hartmann Schedel - byl nepochybně osobnost všestranná. Nemalý úkol si však dokázal elespoň trochu ulehčit a některé části textu převzal ze starší kroniky Ennea Silvia Piccolominiho.

Schedelova Světová kronika vyšla v Norimberku tiskem A. Kobergra s nákladem Seb. Schreyera a Seb. Kammermeistera. Dřevořezy pro velmi náročnou publikaci zhotovili renomovaný rytec Michael Wolgemut (1433-1519) a jeho nevlastní syn Wilhelm Pleydenwurff (kolem 1433-1494). Takřka 2000 dřevěných štočků různých velikostí bylo třeba vyřezat pro kroniku, jež se dočkala nejednoho vydání a jazykové mutace. A nechce se věřit, že takové množství dřevořezů vytvořily pouze dva páry rukou v tak krátké době. Smlouva na ně byla podepsána v roce 1491 a v polovině roku 1493 kronika vyšla. První pražská veduta, jež tu byla zveřejněna společně s mnoha dalšími městskými prospekty z různých částí světa provokuje nejednu otázku. Neví se, kdo byl autorem předlohy pro dřevořez. Rovněž stanoviště zobrazitele Prahy není na prvý pohled čitelné. Lze se domnívat, že záběr byl pořízen z Vyšehradu, v prvním plánu je však řada nejasností, včetně polohy Botiče. Od doby, kdy rytec zabořil nůž do vyhlazené dřevěné desky, aby vykouzil Prahu, protéklo mnoho vody vltavským korytem, v němž z neznámého důvodu vynechal příznačné ostrovy v řečišti, neopominul však Karlův most ani renesanční okna na fasádě Pražského hradu, která se datem shodují s prvním vydáním Schedelovy kroniky. Nepochybně pracoval podle aktuální předlohy a nikoli podle staršího záznamu. Panoráma zacílené na liniový účín vyjadřuje reálnou představu o členitosti terénu a jeho architektonické zástavbě. Náznakově pojednaná vegetace oživuje vedutu a vede k zamyšlení i ekology. Dva holé kmeny totiž varovně rozkládají uschlé haluze na obloze v pravé polovině grafického listu. Nemalý počet uschlých stromů byl kompoziční libůstkou nebo důsledkem již tehdy špatného ovzduší?

EVA BUŽGOVÁ

Strípky z dějin architektury

Dějiny architektury bývají chápány jako sled ustálených výrazových prostředků, doložených celými městy, více či méně velkorýsnými koncepcemi souborů budov i jednotlivými objekty. Je to tedy střídání slohů vyvolané velmi širokými společenskými důvody, mezi nimiž změny hospodářských systémů a především změny duchovního náboje patří k nejdůležitějším. Dějiny architektury lze chápat jako odvěký vztah mezi stavitelem a stavebníkem, z něhož při šťastné chvíli setkání vysoké kvality na obou stranách vznikne dílo hodné nejen obdivu, ale také napodobení. A tak dojde ke stabilizaci používaných prostředků - ke vzniku slohu. Je zajímavé, že všechna vývojová období neutvářejí onen vztah stejně. Ze starověku bývá znám obvykle stavebník a tvůrce, dílo nebývá anonymní. Za to středověk patrně z důvodu posunutí výtvarného umění a tedy i architektury do oblastí umění služebných, tedy řemesla, zná častěji významného stavebníka, zatímco stavitel zůstává anonymní.

Teprve 15. století začalo vyzdvihovat zásluhy tvůrce, takže se postupně vytrácel přínos stavebníka a dějiny architektury se orientovaly především na tvůrce. Během šesti století vynikla tvorbou nepřeborná řada architektů, kteří se stali iniciátory hnutí nebo jejich vynikajícími následovníky. Každý rok nás svým datem nutí k zamyšlení o těch, kteří rokem svého narození či úmrtí v něm jubilují. A tak vzniká zajímavá mozaika složená ze strípků - tvůrčích osobností, na jejichž dílo se nezapomíná.

Na rok 1997 připadla jubilea více než čtyř desítek architektů, k nimž vzhlížíme s úctou pro jejich světový věhlas, i těch, kteří mají spíše lokální význam, avšak o to důležitější, poněvadž jsou tvůrci našeho prostředí. V tomto krátkém příspěvku však lze vzpomenout jen těch nejvýznamnějších.

Z renezančních italských architektů to bylo 620. výročí narození F. Brunelleschiho (1377-1440), iniciátora rané renesanční architektury v Toskáne, kde se tento sloh zrodil. Ač v kopuli kostela S. Maria del Fiore ve Florencii zhodnotil ještě osvědčené stavitelské zkušenosti předchozí doby, je svou směrlostí a rozponem více než 40 m dílem nové doby. Nové výrazové a koncepční prostředky skutečně již renesanční, z nichž na prvním místě uvedme různě modifikovaný centrální prostor nebo archivoltoou zvýrazňovaný klenební prvek, dokládají kaple Pazzi nebo sakristie florentského S. Lorenzo. Nalezinac - Ospedale degli Innocenti - svou arkádovou předstírní obrací novou tvář prostoru, který předznamenal.

425. výročí úmrtí L.B. Albertihoho (1404-1472) vyvolalo představu chrámu S. Andrea v Mantově i jeho Deseti knih o architektuře. Jimi navázal na Vitruviových 10 knih o architektuře z r. 13 n.l. a v polovině 15. století tak upozornil dosud spontánně se vyvíjející nový sloh na jeho právě klasické kořeny. Svým kostelem v Mantově pak potvrdil klasický vývojový směr.

Podobně jako v předchozím století Alberti, upozornil svým dílem opřeným o Vitruvia G.J. Barozzi (1507-1573), zvaný podle svého rodiště Vignola, znovu na klasické zásady, poněkud uvolněné tvůrčím géniem Michelangelovým. Chrámem Il Gesu vytvořil výchozí koncepci chrámového prostoru na další dvě století. Rovněž svým spisem Regule pěti architektonických řádů silně ovlivnil nejen své vrstevníky, ale i následovníky.

Francesco Borromini (1599-1607) je spolu s L. Berninim tvůrcem římského baroka dynamického proudu. Jeho koncepce chrámových prostorů, vytvářené proniky geometrických útvarů křivkových i ostroúhlých, vylučují pravý úhel. S. Ivo alla Sapienza a S. Carlo alle 4 Fontane jsou toho přesvědčivým dokladem. Hybný princip stěn odvozený z takto utvářeného půdorysu se promítá mnohonásobně do průčelí - Propaganda Fide.

Deset let po smrti Borrominiho v Římě se v Praze narodil J.B. Santini-Aichel (1677-1723), důstojný následovník římského mistra, jeden z těch, kteří pochopili jeho impulsy a dovedli je k vrcholu. Santini-Aichel, proslulý tvůrce barokní gotiky

především v architektuře chrámové v Kladrubech, Sedlci, Zelené Hoře nebo Žďáru nad Sázavou, je zároveň zástupcem barokního dynamismu v návrzích zámeckých budov, Karlovy Koruny v Chlumci n/Cidlinou či Zbraslavi.

Jiný významný architekt českého baroka, Kristof Dienzenhofer (1655-1722), přišel do Prahy v roce 1678 a nejen se tu dobře oženil, ale založil i nejvýznamnější stavitelský podnik u nás. Z jeho proslulých děl uvedme přestavbu Břevnovského kláštera a loď chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně.

Historismus, který tak výrazně započal svým dílem J.B. Santini-Aichel, se stal ideou ovládající architekturu po celé 19. století. Zálibu v romantickém gotismu vystřídala v polovině 19. století renesance, která svým výrazem více odpovídala nárokům na racionální funkční provoz budov investovaných měšťanskou společností. Na rok 1997 připadlo dokonce dvojí jubileum V.I. Ulmanna, prvního českého novorenesancisty (1822-1897). Jeho uplatnění renesance na budovách různých novodobých účelů má spíše reprezentativní ráz. Ve výrazu navázal plně na benátskou vrcholnou renesanci, jak ukazuje především Česká spořitelna, nyní budova Kanceláře Akademie věd ČR. Ulmann svými stavbami předznamenal novodobé měřítko centra Prahy: ukazují to Vyšší dívčí škola i Česká technika.

Zcela jiného zaměření byl Josef Schulz, který zemřel v roce 1917. Ze všech našich novorenesancistů, jeho přítele a spolupracovníka Josefa Zítka nevyjímaje - ostatně i jeho by bylo možno vzpomenout jako jubilanta roku 1997, protože se narodil v roce 1832, právě on správně odhadl novodobé tendence budoucí architektury. Byly zřejmě blízké jeho povaze, která zdůrazňovala řád, přehlednost a důslednost, a ty způsobil, že preferoval klasicismus před renesancismem. Důkazem tohoto je Rudolfinum, na němž spolupracoval se Zítkem, a jeho samostatné práce Národní muzeum, která nakonec prozrazuje i Schulzův cit pro měřítko budoucího města.

V poslední čtvrtině 19. století, kdy naše země ještě ovládal historismus, počalo v západní Evropě hnutí, které má v různých oblastech různé označení a u nás je známé jako secese. Nelze je však chápat jen jako zásadní změnu ve výběru prostředků zdobných, ale také v pojetí lidského prostředí, které si žádá komfort dostupný vývojem techniky. Ch.F.A. Voysey (1857-1949), anglický designer a architekt, svým pojetím rodinného obytného domu ovlivnil vývoj v celé Evropě. Belgičan Victor Horta (1861-1947) rozvinul svou představitelství "Nového umění" na bruselských domech, z nichž proslul dům Tassel s bohatým dekorem vestibulu, k jehož realizaci použil rovněž kovy. Kovová konstrukce a její možnosti se staly východiskem při návrhu lidového domu, jehož výtvarný charakter byl více modernistický než dekorativní.

Středoevropan a rodák z Opavy Josef Olbrich (1867-1908), jeden z nejnadanějších Wagnerových žáků, se proslavil nejen budovou symbolizující vídeňskou secesi, ale především kolonií umělců v Darmstadtu, kterou budoval od r. 1899. Secesní vzhled Prahy byl obohacen především F. Ohmannem (1858-1927), který vytvořil v Praze první secesní objekt Café Corso, dnes již neexistující, a hotel Central v Hyberské ulici, s typicky secesním portálem. Ostatní jeho pražské stavby prozrazují architekta okouzleného pražskou pozdní gotikou a barokem. Byl však také učitelem na Uměleckopřemyslové škole, z níž vyšli Alois Dryák a Bedřich Bendelmayer, narození ve stejném roce 1872 a zemřelí v r. 1932. Proslavili se společnou prací - hotelem Evropa na Václavském náměstí. Jejich cesty se potom rozdělily: Bendelmayer pokračoval v nastoupeném zaměření palácem Hvězda, Dryák po jemné kubistické úchylce - Odborový dům na Perštýně - sledoval spíše monumentalismus.

Dvacátá léta 20. století představují velké vývojové rozcestí, doznívání moderny, nástup meziválečné avantgardy i vrchol kubismu a postkubismu, který se v Německu projevil v architektonickém expresionismu. Jeho představitelem byl Erich

Mendelsohn (1887-1953), jehož Einsteinova věž v Postupimi z roku 1920 se stala světově proslulou.

V roce 1997 jubilovali i nejvýznamnější zástupci funkcionalistické architektury a ti, kteří ač z něj vycházeli, jej svým dílem popřeli. Le Corbusier (1887-1965) inicioval celý vývoj architektury 20. století svým projekčním a teoretickým dílem. Jeho pět zásad tvorby moderního domu, z nichž první, železobetonová konstrukce s východiskem, umožnilo rozvoj architektury, kterou nazýváme funkcionalistickou nejen z hlediska účelného provozu, ale především nové estetiky. Své teorie potvrdil projekty i realizovanými díly - obytný dvojdům na návrší Weissenhof ve Stuttgartu či státní obytné domy v Marseille a Nantes. Myšlenky Le Corbusiera byly rozvíjeny po celém světě. K stoupencům moderní funkcionalistické architektury patří u nás R.F. Podzemný, jehož obytný dům v Dejvicích je vyvrcholením rozsáhlého díla a náleží k nejlepšímu, co vytvořili čeští meziváleční architekti.

Mozaiku jubilatů zakončí Oskar Niemayer, brazilský architekt narozený 16. prosince 1907, který vydobyl z železobetonu a oceli zcela nový výraz, jímž se prezentoval v prosulém celku města Brasílie. Avšak i v Evropě byla podle jeho projektu postavena architektura, náležející k nejlepšímu, co bylo v druhé polovině 20. století v Evropě vytvořeno - Casa Mondadori v Miláně.

Architektury v tomto zamyšlení uvedené nespojuje vlastně nic, než uvedená jubilea, a přece sesazení těchto jakoby v čase roztroušených stěpů představuje dějinný obraz architektury možná živější, než sebe důkladnější líčení postoupnosti.

MARIE BENEŠOVÁ

Mudéjarské umění

Každý, kdo se dostane do Španělska, musí se vyrovnat s jedním prvkem, s nímž se jinde v Evropě (s výjimkou Sicílie) nesetká: s pozůstatky arabského umění, především oné směsice, kterému se tam říká mudéjarské umění.

Pod pojmem *mudéjarské umění* (mudayan - poddaný) se rozumí umění oněch muslimů arabského, berberského a případně smíšeného (maurského) původu, kteří žili podrobeni křesťanskými králi po reconquistě a kteří si ponechali až do 12. a 13. ev. až do počátku 17. stol. arabský jazyk, islámské náboženství, práva i tradice. Jejich výtvarné projevy docházejí uplatnění v rámci křesťanských norem a forem, ale prosazují se vlastní a charakteristické znaky v technice staveb a v dekorativních prvcích, jejichž syntéza představuje skutečně originální přínos, stejně jako tomu bylo v případě mozarabského umění. Mudéjarové obývali samostatné čtvrti - *aljama* -, platili křesťanským vládcům poplatky, které jim umožňovaly žít samostatně a odlišovali se náboženskými zvyky a oděvem. Spolu žily tedy tři vrstvy - křesťanští příchozí ze severu, mozarabové (pokud přežili) vizigótského původu a muslimové (mudéjarové).

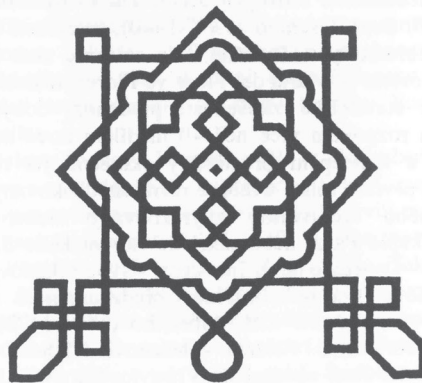
Mudéjarský sloh vznikl už v okamžiku, kdy začíná postupovat reconquista směrem na jih, ale systematicky se projevuje až v období odpovídajícím románskému od poloviny 11. stol. v kastilsko-leónské oblasti; přežívá až do první poloviny 16. století. Lze proto docela dobře hovořit o mudéjarsko-románském, mudéjarsko-gotickém a mudéjarsko-renesančním umění. Jeho počátky lze ovšem hledat v představách muslimských staveb v dobytých městech (jako např. Toledu).

Základní, určující formy křesťanské architektury se v podstatě zachovávají v čisté podobě; mudéjarismus lze charakterizovat dílčími, konstrukčními změnami, použitým materiálem a maurským systémem a typem výzdoby. Co se mění? Při stavbě se dává přednost levné pálené cihle, (změna barvy, ale cihla se používá i v severských zemích), s níž se v exteriérech vytvářejí krásné slepé arkády v románsko-mudéjarském i goticko-mudéjarském období. Samotná skladba cihel

vytváří dekorativní systém a stupňuje se tak, že se např. pokládají diagonálně, aby zdobně vyčnívaly ze zdiva. Tak se vytváří hra světla a stínů. Rovněž se uplatňují zdobné římsy převzaté z muslimské architektury. Románské polooblouky (nebo gotické lomené oblouky) se nahrazují podkovovitými oblouky (výdobytek Vizigótů, převzatý muslimy) a klenby se nahrazují (levnějšími) dřevěnými stropy často ve tvaru necek. Jako věže (zvonice) se využívá minaretu, obohaceného o zvony. Výsledkem je tedy sice románský sloh, ale podstatně odlišný od evropských zvyklostí.

Nový gotický sloh absorbují mudéjarové podobně, aniž by opouštěli vlastní tradice. Ve XIV. a XV. století nabývá na důležitosti ještě častější použití vyřezávaného krovu a v dekoraci se projevuje almohadský vliv. Modelem byla La Giralda v Seville, zvláště její cihlový výzdobný systém zvaný *sebka*. Do cihlové zdi se vkládaly často pestrobarevné obkládačky azulejos, což vytvářelo brilantní odlesky. V přízemí se používalo obkládaček nekonečného geometrického hvězdicového vzoru; doplňovaly se štukovými vzory, někdy vlysy mukarnasů (*mocárabes*), konkávních útvarů na způsob stalaktitů, kaligrafii, žaluziemi. Používání některých dílčích konstrukčních prvků jako např. stropů ještě dlouho do baroka svědčí o oblibě mudéjarské tradice. Také se používalo stropních dlaždic, které nahrazovaly malované stropy.

To vše v různých variantách a poměrech vytváří originální, čisté španělské mudéjarské umění, bohaté na individuální řešení. Musíme dokonce vzít v úvahu to, že se mohly použít při určité přestavbě modely současně ze 12. i ze 14. stol. (např. chalifální a nasrovské modely). Vyvrcholením vlivů mudéjarského pojetí na architekturu lze spatřovat v isabelském pozdně gotickém slohu, který je vyšším stupněm syntézy, kdy už architekti nepracují pouze s muslimským tvaroslovím, ale využívají spíše jeho cítění prostoru, rytmu a struktury.



Mudéjarské umění pokračuje ještě po r. 1502, kdy *Katoličtí králové* vyhlásili dekretem povinnost buď přijmout katolickou víru nebo emigrovat. Mešity (v Aragonsku) zůstaly v provozu až do r. 1525, kdy se mudéjarové stávají *morisky*, pokřtěnými muslimy. K definitivnímu vypuzení muslimů došlo až r. 1611, takže je pochopitelné, že muslimské tradice se udržovaly ještě v baroku. V té době se ovšem mudéjarské umění pod tlakem renesance stává příznačné pro venkovské a okrajové části země.

Rozeznáváme tři základní střediska: toledské, zasahující do obou částí Kastilie, Staré a Nové, aragonské a andaluské. Hlavní středisko se vytváří nepochybně v Toledu, někdejší hlavní město vizigótské říše, a po dobytí křesťany (r. 1086 Alfonsem VI.) významné středisko syntézy kultur, kosmopolitní středisko a sídlo překladatelské školy, především za Alfonse Moudrého. Kromě gotické katedrály se tu stavělo až do 15. stol. výhradně v mudéjarském stylu. Odtud se tento smíšený styl šířil do celého Španělska, které se tak stalo zemí s osobitou a nezaměnitelnou tradicí.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

70 let výstaviště

70 let výstaviště Výstavy soudobé kultury v Brně jako manifestu architektury funkcionalismu

Rok 1928, jubilejní rok desetiletého trvání samostatného Československa, byl současně dobou prudkého rozmachu jeho kultury a hospodářské konjunktury. Svědectvím obou byla velká celostátní Výstava soudobé kultury (VSK), připravovaná do Brna, města téměř uprostřed republiky, na výstaviště, které teprve mělo být vybudováno. Ze tří vytipovaných lokalit bylo vybráno údolí Pisárek na řece Svatce, tradiční místo brněnských zábav a výletů a také rezidenční čtvrti, obklopené lesy. Byl zde i park s empírovým zámekem, jehož sál v roce 1924 upravil brněnský rodák, věhlasný architekt Adolf Loos. Na přilehlých řepných polích bývalého cukrovaru tzv. Bauerovy rampy nastoupili nyní Loosovi následovníci. Architektonická soutěž na zemské výstaviště byla vypsána v roce 1923, v roce 1924 byla udělena nejvyšší cena Josefu Kalousovi a zpracována urbanistická studie Emila Králíka. Výstavišti určila jednoduchý půdorys dvou hlavních výstavních tříd, svírajících písmeno V, v jehož čele vévodil dominantní výstavní palác a před ním rozsáhlé vstupní náměstí, uzavřené horizontálním obloukem vstupní budovy. Na výstavišti bylo pak vybudováno na 30 pavilonů a desítky stánků, ale i nástupiště MHD a zábavní park. Výstavba soustředila především mladou generaci architektů a výsledkem jejich práce bylo nejenom funkčně vyhovující stálé výstaviště, ale i výrazem jednotný soubor budov, který se stal manifestací nové, funkcionalistické architektury.

Symbolem výstavy a výstaviště se staly dvě stavby, které výrazně vyjadřovaly nové tendence architektury především svojí konstrukcí z oceli, betonu a skla. Ústřední obchodně-průmyslový palác (dnes pavilon A) byl navržen Josefem Kalousem a konstrukčně upraven Jaroslavem Valentou do vznosných parabolických betonových pásů, nesoucích sklobetonovou klenbu. Se svojí prosklenou rotundou je ústředním motivem vstupního prostoru. Druhou dominantou se stala vyhlídková celoskleněná věž, 45 m vysoká s ocelovou konstrukcí kolem betonového komunikačního jádra. Byla součástí pavilonu Brněnských výstavních trhů (BVT) od Bohumíra Čermáka a uzavírala osu hlavní severní aleje.

K hlavní aleji byly dále situovány pavilony Akademie výtvarného umění od Josefa Gočára, Umělecko-průmyslové školy v Praze od Pavla Janáka, kino-divadlo od Emila Králíka s otevřenými terasami kavárny, pavilon školství od Jana Velka, Národních jednot od Bohuslava Fuchse, Werkbundu, naší německé obdoby Svazu čsl. díla, od Vincence Baiera, jediného německého architekta na VSK, pekárna od Oskara Poříšky, pavilon Zlína od F.L. Gahury a další. V druhé, jihovýchodní aleji stály dva jediné barevné, červené pavilony: Brna od Bohuslava Fuchse a Moravy od Vladimíra Chrousta. Další pavilony zde zastupovaly starší generaci: Prahy od Kamila Roškota, zahradnictví od Jana Mráčka a stavitelství od Jaroslava Rösslera. Na konci této aleje stál populární dřevěný prosklený pavilon Člověk a jeho rod od Jiřího Krohy s paleontologickými vykopávkami prof. Absolona s modelem mamuta v životní velikosti. V řadě drobných staveb komerčního charakteru, které však vesměs udržovaly jednoduché kubické formy, nacházíme další jména známých tvůrců: Bohumila Babánka, J.E. Kouly, Zdeňka Rossmanna aj.

Významný byl přínos VSK pro architekturu nového bydlení. Na obvodu výstaviště stály experimentální stavby:

- montovaný rodinný dům od Oldřicha Starého, který současně představoval svým vybavením kompletní zařízení bytu v duchu účelnosti od nábytku a vybavení kuchyně až ke svítidlům, textilu a výmalbě podle návrhů Ladislava Sutnara,
- obytný dům Svazu čsl. díla od Josefa Havlíčka, který představoval část řadového bloku domů s malými byty, které předvedly bytové zařízení v 6ti bytech, na nichž se opět podíleli pokrokoví architekti, např. J.E. Koula, Karel Honzík, Jindřich Halabala a další,

- rodinný dům knihkupce na menším městě představoval pavilon Umprum v Praze od Pavla Janáka, vybavený a zařízený podle návrhů školy, které však často ještě zastávaly umělecko-průmyslové, tj. dekorativní tendence své doby,

- nejvýznamnějším příspěvkem k bydlení nové doby byla však soukromá iniciativa stavitelů Čeňka Rullera a Františka Uherky, kteří v sousedství výstaviště vybudovali výstavní kolonii Nový dům se 16ti rodinnými domy hlavních převážně brněnských představitelů funkcionalismu. Tato výstava předvedla moderní architekturu malého rodinného domu, volně stojícího i řadového: s hospodářským přízemím, s kuchyní a obytným pokojem v 1. patře, se dvěma ložnicemi a koupelnou ve 2. patře, s plochou střechou s obytnou terasou, a sušárnou.

Pokrokový charakter výstaviště dokreslovaly ještě další dva faktory. Střídání bílá architektura strohých forem, zasazená do údolí s řekou a lesnatými stráněmi, dostala i na výstavišti zelený rámeček. V obou hlavních třídách výstaviště byly vysazeny aleje ze 170 vzrostlých 25-45letých stromů, podsazených tisíci růží a begonií. Intenzivní užití zeleně jako vůdčího prvku vnějších prostorů charakterizovaly vedle vzrostlých alejí i dvě velká zahradní nádvoří: pod věží BVT s alpinem a před restaurací, oboje s velkou vodní plochou s fontánami. Druhým faktorem vedle zeleně bylo jednotné řešení slavnostního osvětlení výstavy, jemuž dominovaly reflektory ozářené hlavní budovy, světelná věž BVT s rotujícím majákem a barevné světelné fontány na obou vodních plochách, podle jednotného návrhu Miloslava Prokopa.

Konečně je nutno zmínit se i o vnitřní instalaci výstavy v hlavním pavilonu, kde mladý prof. Jiří Kroha měl za úkol vytvořit expozici vědy: Člověk a příroda, Právo a stát, Duchovní život člověka. Pro exponáty převážně literární nebo grafické povahy byly určeny rozsáhlé haly, nevhodné pro většinou drobný výstavní materiál, knihy, listiny, mapy. Krohova podivuhodná invence zde vytvořila sled expresionisticky stavených barevných interiérů, které asi byly nepřehledné a v mnohém samoúčelné, výtvarně však účinné a přitažlivé.

Architektura VSK tak představovala pozoruhodně slohově jednotný soubor, který byl ve své době účinnou manifestací nového výrazu architektury a stal se tak významnou kapitolou dějin české moderní architektury. Jako takový je ve svých hlavních protagonistech i významnou kulturní památkou. Závěrem je však vhodné zdůraznit, že výstaviště nezůstalo památkovou rezervací. Naopak, stalo se základem nové veletržní aktivity, která od veletrhu strojírenství v roce 1959 dospěla dnes k řadě oborových veletrhů během jediného roku. Postupně byly proto vybudovány další pavilony a zařízení, které v mnohém sledují progresivní tendence a dobře tak navazují na tradici výjimečnosti dnes již historického architektonického rámce. Tak např. kruhový pavilon Z s montovanou ocelovou kopulí Ferdinanda Lederera o průměru 93 m a výšce 46 m, kryjící 3 patra okružních ochozů, pavilon C Miloše Matiovského jako prototyp halového obchodního domu, opět krytý Ledererovou kopulí, oba z roku 1958, pavilon S Ivana Rullera a kol. s Mezinárodním obchodním centrem a hotelem od Viktora Rudiše, se vzájemným propojením hlavních pavilonů závitnicovými tubusy prosklených pasarelů od D. a M. Velehradských z roku 1993. Poslednímu architektonickému činu, přestavbě pavilonu G, původně BVT, která respektovala původní skleněnou věž a objekt rozšířila o dvě paralelní výstavní haly podle návrhu Viktora Rudiše z roku 1996, byla udělena v roce 1997 Grand Prix v celostátní soutěži jako nejvýznamnější architektura roku v České republice. Hodnotíme-li dnes - po 70ti letech - význam architektury VSK, vidíme jej v několika polohách:

- byl to výrazný umělecký čin, vycházející z vyspělé kulturní základny svého prostředí i z uvědomělé ekonomicko-politické práce své doby,
- architektura VSK znamenala manifestační prosazení funkcionalismu a její výrazný úspěch měl široký ohlas ve

stavební aktivitě své doby a v její architektonické kultuře,
- mladé umění tu prokázalo svoji schopnost a vysokou úroveň a postavilo českou architekturu do evropského měřítka. Dnes pak víme, že

- stavby VSK znamenaly i významný a mimořádně příznivý základ pro rozvoj českého obchodního výstavnictví a že
- hlavní stavby VSK představují - vedle Zlína - náš největší památkový soubor moderní architektury. Je třeba si jej vážít a chránit, poněvadž je to současně i soubor živých, aktivních staveb současného života. Je to jejich plus - a nemělo by to být jejich minus.

DUŠAN RIEDL

Dům Na Starobrněnské ulici 2-4 v Brně

Na jaře roku 1997 byla široká veřejnost na stránkách Mladé fronty Dnes a Lidových novin informována o výstavbě nového obchodního domu v bloku tzv. Velkého Špalíčku v historickém jádru města Brna, při níž došlo k politováníhodné demolici domu na nároží Starobrněnské a Mečové ulice. Na pozoruhodné středověké jádro tohoto domu upozornili už v roce 1973 D. Líbal a L. Koběrská při průzkumu památkového fondu města. Další podrobnosti svědčící o značném stáří stavby přinesly průzkumy L. Hanáka z let 1983 a 1990.

Při demolici domu byly nejpodrobněji zkoumány dvě místnosti v přízemí a v prvním suterénu v hloubce parcely u dvorního průčelí, kde bylo při předcházejících průzkumech identifikováno nejstarší jádro stavby. Místnost v prvním suterénu představuje původně mírně zahloubené přízemí nepodsklepené obdélné izolované stavby o vnitřních rozměrech 5,5 x 7 m z lomového zdiva o tloušťce asi 110 cm, jejíž základy byly založeny poměrně mělce ve spraši. Vstup s nedochovaným záklenkem byl situován v jihozápadním koutě od ulice Starobrněnské. Ostění vstupu bylo zalicováno v lomovém zdivu a zčásti vyzděno z nápadně nízkých cihel. Ve zdi proti vstupu byla prolomena dvě okénka se strmými bankály. Přízemí bylo v nejstarší fázi plochostropé s trámy kladenými kolmo k ose vstupu. Patro bylo podle dochovaného otisku strmého koutového klenebního výběhu zaklenuto asi jedním polem vysoké křížové klenby vyzděné z nízkých cihel o rozměrech 10 x 4,5 x 22 cm a vyběhající nízko nad podlahou. V ose západní zdi byl prolomen obdélný výklenek s kamenným ostěním, uzavíratelný dvířky nebo mřížkou. Menší klenutý výklenek, obezděný nízkými cihlami shodnými rozměry s klenbou, se nacházel v jižní zdi. Patro muselo být vzhledem k předpokládané značné výšce rekonstruované klenby podstatně vyšší než přízemí.

Stavbu lze interpretovat jako zděnou hranolovou jednopatrovou či vícepatrovou věž s plochostropým přízemím a v obvodovém zdivu zachovaným, původně klenutým patrem. Spojení přízemí s patrem lze předpokládat vnitřním žebříkovým schodištěm. Věž zřejmě nebyla součástí složitější zděné dispozice a byla snad obklopena pouze dřevohlinitou zástavbou, jak naznačují předběžné výsledky archeologického průzkumu. Věž lze přibližně datovat na základě charakteristických nízkých cihel, z nichž byla vyzděna klenba patra a ostění vstupu v přízemí. Tyto cihly se v Brně rozšiřují na stavbách ve 13. století (krypta č. 2 pod presbytářem kostela sv. Petra a Pavla, východní křídlo hradu Špilberka, klášter minoritů a hrad Obřany). Předpokládaná vysoká křížová klenba v patře věže s patkami nasazenými nízko nad podlahou je blízká klenbě přízemí hranolové věže na severní straně průjezdu ve východním vstupním křídle Špilberku ze třetí čtvrtiny 13. století. Do tohoto období lze klást i vznik věžového domu na nároží Starobrněnské a Mečové ulice.

Tento dům nebyl v Brně ojedinělý. V domě na Zelném trhu č. 7 se jednopatrová věž o rozměrech 4,5 x 5,5 m zachovala do výše druhého patra, další věže se podle Bayerovy a Zeiserovy veduty Brna z let 1645-1650 nacházely na Domi-

nikánském a Kapucínském náměstí, v ulici Jánské, na východní straně náměstí Svobody a u nároží Panské ulice. Zvláštní příklad tohoto stavebního typu představuje i objekt Staré radnice. Další analogie poskytují výzkumy domů v Praze i v jiných městech. Pozoruhodnou stavbu pro srovnání s věží na Starobrněnské ulici se jeví dům čp. 403/I při nároží Rytířské ulice (kdysi součást Havelského trhu) a ulice Na můstku v Praze. Věž o výšce 26 m a vnitřních rozměrech 7 x 7 m zde byla vybudována těsně po roce 1234 jako dominanta nároží. Nepodsklepené, mírně zahloubené přízemí bylo zaklenuto vysokou křížovou klenbou. V ose jižní zdi byla prolomena půlkruhově zaklenutá nika s kamenným ostěním. Věž byla stejně jako v Brně zřejmě přístupná v úrovni přízemí. Klenuté bylo také patro věže nad přízemím. Ve strategické poloze na nároží se nacházela také věž zbořeného domu čp. 792/II při ústí Vodičkovy ulice do Václavského náměstí. V obdélné jednopatrové věži na nároží Karlovy ul. č. 27 v Kolíně nad Labem, popsané V. Menclem a jím datované do 60. let 13. století, se setkáváme opět s izolovanou stavbou přístupnou v přízemí, které bylo plochostropé a spojené s pravděpodobně klenutým patrem vnitřním schodištěm. Vstup byl situován ze strany dvora obehnaného zdi. V další stavební etapě na konci třetí čtvrtiny 13. století byla k věži přistavěna rovněž patrová obdélná přistavba. S obdobným typem domů s věží situovaných nápadně často na nároží se setkáváme rovněž v rakouských městech (tzv. Eckwehnhäuser).

Také věž na Starobrněnské ulici se nacházela ve strategické poloze na nároží při ústí ulice do Zeleného trhu. Starobrněnská ulice patřila ve středověku do Brněnské čtvrti a procházela tudy důležitá stará komunikace na Petrov a k Brněnské bráně. S průběhem nejstarší uliční čáry zřejmě souvisí také zděný objekt nalezený při archeologickém průzkumu v hloubce parcely domu Starobrněnská 8. Jednalo se o zahloubené přízemí obdélné zděné stavby přístupné ze strany Starobrněnské ulice a osvětlené dvojicí oken s ostěními vyzděnými opět z charakteristických nízkých cihel.

K přestavbě věže na Starobrněnské ulici došlo ve druhé polovině 15. století, kdy byl trámový strop zahloubeného přízemí nahrazen valenými lomenými klenbami vyzděnými z vysokých gotických cihel (buchet) na centrální osmiboký sloup. O pozdně gotickém původu klenby svědčí jak užití cihly, tak také tvarosloví štíhlého vysokého sloupu s vysokou patkou, z níž plynule vyběhají široké nepřerušované okosy až po čtvercovou krycí desku nad prožlabenou hlavicí. Klenba je na sloup sklenuta dvěma segmentovými pasy. Užití atypických stlačených oblouků a prokazatelně zjištěné osekání vrcholu jedné z klenb vysvětluje nutnost zachovat ve věži stávající výškové poměry i po vložení klenby do přízemí. Z toho lze usuzovat, že klenba patra s nízko spuštěnými patkami, které stejně jako umístění výklenku v západní zdi určovaly úroveň původní podlahy, byla při přestavbě v druhé polovině 15. století ještě zachována. Nejspíše v této době nebo už po požáru části Starobrněnské ulice v roce 1356 lze na parcele předpokládat přistavbu dalšího zděného domu směrem k ulici Starobrněnské.

Další stavební vývoj lze rekonstruovat velmi obtížně. K roku 1645 jsou na nároží Starobrněnské ulice zachyceny dva domy se štíty situovanými do ulice Mečové, z nichž asi pocházejí torza zdi ve sklepech do ulice Mečové. Zánik blíže neurčitelné gotické a renesanční dispozice lze předpokládat ve dvou etapách. K první z nich došlo na přelomu 17. a 18. století, snad za dlouhého držení domu rodem Harlacherů od roku 1684 do roku 1718. Do této etapy lze klást raně barokní klenbu v patře věže. Na konci 18. století starší dispozice domu definitivně zanikla s tím, že raně gotická věž zůstala zachována do výšky zřejmě již v předcházející stavební etapě zčásti ubouraného patra. Torzo věže respektovaly i nadále odlišné výškové úrovně domu. Radikální změnu dispozice završily úpravy ve 40. letech 19. století, kdy bylo zkosené nároží domu upraveno do dochované podoby. Ve 30. letech 20. století bylo do přízemí domu vloženo mezipatro a v domě byla zřízena známá Ducháčkova vinárna.

PAVEL BORSKÝ a DAGMAR ČERNOUŠKOVÁ

Addio, mecenáši

Před 150 lety se v Roudnici nad Labem narodil August Švagrovský, který se stal později mecenášem českých umělců Antonína Slavíčka, Miloše Jiráka, Angela Zeyera, Antonína Hudečka a důvěrně se přátelil s Antonínem Chittusim a Hanušem Schwaigerem ad. V domě jeho otce, velkopodnikatele Martina Švagrovského, vládl čilý kulturní a politický život a byla zde podporována řada umělců. V tomto prostředí získal August Švagrovský široký rozhled a stalo se pro něj samozřejmostí věnovat čas i peníze rozkvětu kulturního a politického života a umění.

Své první veřejné úspěchy zaznamenal již v mládí. Při odvozu základního kamene na stavbu Národního divadla v Praze přednesl na táboru lidu na Řípu jeden z hlavních referátů. Jeho činy se neomezovaly jen na lokalitu bydliště. Na stavbu ND v Praze dodával zdarma dříví, roudnické ochotníky vybavil jevištním zařízením, byl hlavním redaktorem časopisu Podřipan, a na vlastní náklad vydával i knihy. Po hospodářské krizi, která postihla i rodinný podnik, se A. Švagrovský stal soukromníkem, který se již hlavně věnoval výtvarnému umění a sběratelství bylo nyní hlavní náplní jeho života.

V oboru výtvarného umění získal dobrou erudici cestami do Francie, kde poznal moderní umění v jeho ohnisku i přátelskými debatami s mnoha malíři. Do historie se zvláště zapsalo Švagrovského přátelství s Antonínem Slavíčkem, kterému se snažil usnadnit uměleckou dráhu, jak finančními podporami, tak i hodnocením Slavíčkova díla. Slavíček věděl, že Švagrovského soud je opodstatněný, protože vychází ze znalectví. Vrcholným činem Švagrovského mecenášství bylo založení Galerie moderního umění v Roudnici n.L. v roce 1910, kdy městu daroval svou celou sbírku, přestože již tehdy sám žil ve velmi skromných poměrech.

Mezi Švagrovským a Slavíčkem se dochovala korespondence, která dává nahlédnout do vztahů obou přátel a určuje jejich rozpětí. Nebylo malé, protože se týkalo mnoha otázek života, od zcela prozaických až k uměleckým. Je také dokladem Slavíčkova zrání a ukazuje škálu jeho názorů na umění i život. V dopisech byl Slavíček zcela otevřený, protože mluvil s přítelem, který mu rozuměl a mohl mu tedy sdělovat i věci soukromého rázu a nemusel se kontrolovat v toku myšlenek a v náladách a mohl klidně rozebírat i svoje nezdary, pochyby a umělecké zápasy.

Miloš Jiránek seznámil Augusta Švagrovského s Antonínem Slavíčkem v roce 1903. Od toho data trvalo přátelství mezi oběma muži až do Slavíčkovy smrti. Odvíjelo se v několika rovinách. Nejprve, kdy narůstalo, se Slavíček v dopisech hlavně zmiňoval o tvůrčích problémech, potom již apeloval na city svého staršího druhu a opakovaně dotvrzoval, jak je pro něj důležitý. V dopisech se také zamýšlel nad smyslem českých dějin a logice v dějinách.

Setkání se Švagrovským se odehrálo v době, kdy končila jedna etapa Slavíčkova díla a kdy začal směřovat k jiným cílům. Byl to tedy pro něho čas vážných tvůrčích rozhodnutí a potřeboval si ověřit, zda je nové nasměrování správné. Začal opouštět malbu, kde ještě viděl "formové půvaby", a chtěl krajinu uchopit zevnitř. Proto odjel do podhorských končin Hlinska s vesničkou Kameničky a Polička, aby tam nechal na kraj promlouvat a aby jej pochopil. Cestu k tomuto výsledku viděl ve zjednodušení malby. "Jednoduchá myšlenka provedená formou co nejjednodušší" (1903) "K oprostění se absolutnímu k jednoduché formě a co nejjednodušší technice". "Chci najít ten pravý jakýsi výraz jednoduchý, který někde hluboko ve mně leží, ale který nemám ještě v moci ani zcelistvělý" (1904) Slavíčkovi již nešlo o zaznamenání světelných odlesků, vyhledával podvečery bez nostalgie a hledal možnost poznat krajinu v její holé kráse, střídmosti a vážnosti. Chtěl, aby bylo možné z obrazu vyčíst, jak těžký je život obyvatel těchto odlehlých neúrodných míst. "Vše nutí člověka ke convergenci forem, aby vyjádřil část toho, co cítí, že souvisí se životem chudáků, kteří v dusných dřevěných baráčkách zůstávají. Já jsem

ještě daleko toho cíle a i prvního stupínku k němu" (1904). Jinde: "Psal jsem Vám tuším, kdysi o jednom pohřbu - který byl celý šedý a jako poloplastika v mlze vystupoval. Neudělal jsem to ještě - nesvedu to dosud, ale strojím se na to - k té harmonii se přiblížit ne slazených, ale jistých tónů - bez afektace - tak němě jako opravdový smutek bez nářku a pláče" (1904). Na základě tohoto dojmu vznikl malý obraz Studie pohřbu v Kameničkách, který se nyní nachází v roudnické sbírce. O pět let později čekal Slavíčka větší úkol. Tehdy si již více důvěřoval. "S ničím nejsem spokojen - ale na dnu duše to leží; ten velký fantóm gotiky - který dělaly věky - a nejde to tak snadno ani lehce. Znovu jsem začal - rozřezal nožem a znovu natáhl plátno a znovu rozmanžároval - zítra zase natáhnu a znovu - teď od ruky budu kreslit tu velikou věc - gotickou. Znovu stojím před tou strašnou věcí, znova před úžasnou prací, kterou ani nikdo nepochopí... Spoléhám jen na tu energii - je to jediná má čestná legie - ta mne snad neoklame" (9. II. 1909).

Rozsah Slavíčkova sedmiletého přátelství se Švagrovským lze odhadnout i z oslovení od Vysoce ctěný pane až k Drahy příteli, kdy již dával Slavíček nahlédnout i do svých starostí. Švagrovskému důvěřoval lidsky i umělecky a pokládal jej za jednoho ze svých nejbližších přátel. Vážil se jej pro čestnost, nezištnost a ušlechtilost.

V roce 1904 žádal Švagrovského o přímluvu u Topiče, kterému nabízel celý konvolut obrazů, a chtěl si ze získané sumy zakoupit v Kameničkách dům, kde by mohl pracovat i v zimě - o několik let se pokoušel o podobnou akci. Žádal také Švagrovského, aby mu pomohl s výběrem souboru obrazů na výstavu vídeňského Hagenbundu.

Rok po seznámení Slavíček napsal: "Od smrti prof. Michla a Mařáka nemám přítele, kterýž by byl jak oni - k nim jsem se vždycky obrátil. Nevím proč a snad ani Vy nevíte, že jste nyní jejich místo u mne nastoupil". "Já jsem vždy vůči Vám v upřímném přátelství i v upřímné úctě, pro celé veliké snahy a celý Váš život, který byl vlastně celý řetězem nadšení a velikého duševního vývoje a pokroku... - Já když tak spolu sedáváme někdy, odnáším si domů s sebou opravdovou touhu a nadšení k práci a k pokrokům dalšího umění a cestám k němu." "Nikdy v životě nepoznám jsem duši krásnější a upřímnější." (1906) V roce 1908: "Prosím Vás - přijedte, mám potěbu si porozprávět - promluvit." Slavíček vzájemný vztah hodnotil: "To je mužné přátelství bez všeliké sentimentality, ale přímé a sebevědomé. V roce 1909: "Píšu jim, kamaráde, stýská se mi po nich - uleví mi, že jim to píšu. Ale nechoděj ke mně - teď ne".

Tehdy maloval Slavíček Chrást sv. Víta, a protože se prací nebyl stále spokojen, nechtěl ji Švagrovskému ukazovat. Naopak, když maloval Prahu, tehdy chtěl, aby Švagrovský viděl pracovní proces. "Velice se na Vás těším, rád bych Vám to ukázal, protože mi málokdy co tak šlo jako ten pohled na naši Prahu."

Slavíček znal a oceňoval Švagrovského sbírku a záleželo mu na tom, aby v ní byl dobře zastoupen. "Zaslám Vám prozatím tuto věc a podotýkám, že záleží jen na Vás, chtěl-li byste na místo tohoto lesa - ty červené střechy... Chci Vám dát ještě jednu věc k tomu. Ale doma mám samé nepatrnější věci, které bych nerad ve společnosti Vaší galerie viděl a proto chci dát takovou - vážnější a opravdovější."

Švagrovský sledoval bedlivě Slavíčkovo umělecké zrání. Byl mu nablízku v příznivých dobách i tehdy, kdy nemohl pro své onemocnění malovat. Po náhlé Slavíčkově smrti si do svého notesu zaznamenal: "Chystal se k práci. Měl napnuté plátno a úmysl pokusit se o práci. Naděje jej nemohla opustit, když si otevře větší plátno na úterý objednané. Co se asi v hlavě jeho odehrálo v posledních hodinách jeho života? - Hádanka!" Švagrovský byl tedy svědkem Slavíčkových posledních dnů. Slavíčkova smrt zřejmě uspořádala jeho rozhodnutí založit v Roudnici n.L. galerii a darovat jí všechny obrazy, které od Slavíčka získal. Ve svých prvních úvahách je ještě do nabízeného souboru nezačlenil.

Švagrovský nebyl jediným mecenášem rodnické galerie. Její sbírka rostla i díky darům dalších příznivců, např. o dar prof. Emanuela Ranného, který jí věnoval kresby svého syna Michala, o konvolut obrazů z prvních desetiletí tohoto století z majetku paní Anny Hůlové, nebo o dar velkého množství obrazů a kreseb ze sbírky Josefa Sudka. Věnování paní Boženy Sudkové zprostředkovala a přispěla k němu dr. Anna Fárová: zde tvoří zvlášť cennou složku kresby Sudkova přítele Františka Tichého.

Každý mecenáš přispěje k tomu, aby byly umělecké hodnoty uchovány, ale vztah mezi Švagrovským a Slavíčkem zůstane legendární, protože zahrnuje i kus života těchto přátel. Není zde prvořadá jen láska k umění, ale v popředí stojí pozornost k umělci samému.

M. HLAVÁČKOVÁ

Záchrana zámků po rakousku?

I když poslední světová válka naše zámky většinou nepoškodila, mnohé místo ní zvládli majori Terazky, jezeďáci a další orgány komunistické lidovlády. Bohužel se zdá, že mnohé z památek budou i nadále ve své zkáze pokračovat.

V kapitalistickém zahraničí si však věděli rady, jak vyvážnout i z horších situací - mnohá historická památka byla válkou těžce poškozena. Ale dnes žije a dokonce na sebe dobře vydělává. Podívejme se na příklad štýrského zámku Johnsdorf poblíž městečka Fehring nedaleko rakousko-maďarské hranice.

Hrad byl založen roku 1280 šlechtici z Aychenstauden, vystřídal doby dobré i zlé, vlastnilo ho postupně 16 šlechtických rodin, a posléze byl barokně přestavěn za Kateřiny Elišky svobodné paní z Galleru v 60. letech 17. století. Posledním majitelům, maďarské šlechtické rodině Josefa barona Doery z Jobaharza, štěstí nepřálo. Podstatnou část zámku zničila ve 2. světové válce postupující Rudá armáda, objekt byl zpustlý a většina místností nebyla obyvatelná. Už se zdálo, že zámek skončí jako zřícenina. Naštěstí ho v r. 1954 zdědil řád Salesiánů, jehož hlavním posláním je péče o mládež. Zpočátku se bratři radovali zejména z rozsáhlého zámeckého parku: hodil se jako místo pro letní tábory mládeže. Posléze se rozhodli zachované části restaurovat a zámek přestavět na vzdělávací centrum a místo pro duchovní cvičení věřících. S finanční pomocí obyvatel okolních obcí vybudovali nejdříve moderní kostel s pěknými vitrážemi a pod ním jako kryptu kruhový přednáškový sál, dvě další místnosti a kuchyni. To umožnilo zahájit kurzy, které vydělaly peníze na další výstavbu. Roku 1969 se začalo s výstavbou zcela zničeného jižního křídla, která skončila roku 1974. Nároky dnešních hostů na pohodlí však rychle vzrůstaly, a tak bylo toto křídlo už r. 1986 zmodernizováno - většina z 54 pokojů má dnes vlastní sprchu a příslušenství, přibýly seminární místnosti. Vše, co zbylo z historické stavby, je dokonale restaurováno, včetně barokní vstupní brány do zámeckého dvora s erbem a nápisy rodu Gallerů z r. 1656 a obnovených historických místností. V nich i v moderní přístavbě pak dokonale údržba, kvalitní strava a obsluha a specifický duch historie zkřížený s moderností zaručují prosperitu. Není to ovšem jediné vzdělávací středisko v Rakousku - kdo nechce cestovat až za Štýrský Hradec, najde jiné např. v zámku v městečku Drosendorf asi 5 km od jihomoravské obce Vratěnín. Neměli bychom třeba českým salesiánům místo diskusí o církevním majetku navíc nějaký rozpadající se zámeček věnovat? Nebo ho raději zrobereme na cihly a dovolíme rozkrást a vyvézt do zahraničí všechny cenné kamenné stavební prvky a zbytky sochařské výzdoby?

ZDENĚK ŠESTÁK

Národní mýty v Berlíně

„Musíme se totiž smířit s tím“, napsal historik Jiří Rak v knize *Bývali Čechové...* (1994), „že historické poznání je stále nedokončené, že v minulosti budeme nacházet stále nové aspekty vzbuzující naši pozornost, že se změnou historické perspektivy se bude měnit i hodnocení jednotlivých historických událostí i jejich protagonistů, že toto hodnocení je vždy nějakým způsobem poplatné hodnotové stupnici historikovy současnosti.“ Evropa národů je současně Evropou národních mýtů a historických stereotypů, opřených sice o konkrétní dějinné události, avšak zpravidla aktualizovaných a nově interpretovaných snad každým dalším pokolením. Tyto historické modely se obracejí buď do vlastních řad a napomáhají tak kolektivní sebeidentifikaci, nebo naopak vykreslují „obraz druhého“ a objasňují postavení příslušného národa na mapě Evropy uprostřed jiných zemí, jejichž obyvatelé samozřejmě mají své vlastní, hluboce zakořeněné dějinné mýty i obrazy druhých. Za všechny dlouhé teoretické výklady stačí připomenout historické resentimenty, které dodnes určují vzájemný vztah Čechů nejen s Němci, ale i se všemi ostatními sousedy. Snad nám může být útechou, že navzdory sjednocující se Evropě stěží nalezneme historickou událost, kterou by dějinné povědomí dvou sousedních, v minulosti se stýkajících a potýkajících národů, vnímalo se stejnými hodnotícími znaménky. Je přece lidsky pochopitelné, že porážka jedněch znamenala nutně vítězství druhých: tak jako Čech a Rakušan asi nebudou mít stejný názor na bitvu na Moravském poli (a naopak se shodnou v případě bitev u Kolína či u Hradce Králové), budou se Angličané a Francouzi rozcházet v pohledech na stoletou válku, Poláci a Němci v hodnocení významu bitvy u Grunwaldu, Maďaři a Slováci v interpretaci historického významu účasti svých předků v revoluci z let 1848/49.

Klíčovým obdobím pro utváření národních historických mýtů bylo 19. století, jehož styl uvažování a nazírání na dějiny je v našem podvědomí dosud hluboce zakořeněn. Rozhodující roli při zrodu i šíření dějinných stereotypů sehrálo výtvarné umění. Přízně si, že ještě dnes, navzdory veškerému rozvoji historické vědy, si tak jako tak představujeme staré Slováky podle Mikoláše Alše, Mistra Jana Husa podle Brožíka a Karla IV. v usměvavé leč majestátní podobě, jakou mu na pražském pomníku propůjčil drážďanský sochař Hähnel. Opět nejsme v Evropě výjimkou: Malíř Adolph Menzel vstřípl několika generacím Němců vizuální představu o době Bedřicha Velikého, tragiku a heroismus polské historie učil své krajany poznávat Jan Matejko, zatímco pro Maďary učinili svými díly totéž Gyula Benczúr a jeho následovníci. Pro poznání a pochopení úlohy výtvarného historismu 19. století bylo v posledním období učiněno mnohé, stačí připomenout nedávnou vídeňskou přehlídku nazvanou *Sen o štěstí*. Do těchto souvislostí zajímavým způsobem zapadá velkorysý projekt berlínského Muzea německých dějin, které přichystalo na jaro 1998 rozsáhlou přehlídku *Mýty národů*. Zástupci z každé země, přizvané k přípravě této výstavy, dostali zdánlivě jednoduchý úkol. Měli vybrat pět historických událostí, které tvoří podle jejich názoru základní kameny národního dějinného mýtu. Aktuální nacionální interpretaci dějin pak měli objasnit prostředky 19. století, tedy nejen „vysokou“ historickou malbou a vědeckou produkcí, ale též dobovou popularizující produkcí, školními učebnicemi a dějepisnými čítankami i ohlasy historické mytologie v předmětech každodenního života, od těžítka a suvenýrů až po pohlednice a užitou grafiku. Již výběr jednotlivých historických událostí byl pozoruhodný. Pokud jde o národy střední Evropy, není divu, že některé dějinné stereotypy vycházejí ze společného faktického základu, liší se však jejich interpretace. Tak vzpomínka na osvobození Vídně z tureckého obležení v roce 1683 hraje důležitou roli v historickém povědomí Poláků i Rakušanů, rakouský a český dějinný (a dynastický) mýtus

naproti tomu přisuzují osudový význam konfliktu Rudolfa I. Habsburského s Přemyslem Otakarem II. Maďarští spoluautoři vybrali pro berlínskou výstavu vedle legendy o příchodu uherských kmenů do jejich nové vlasti též křest sv. Štěpána, osobnost Matyáše Korvína, tragickou bitvu u Moháče a porážku revoluce v letech 1848/49. Poláci se rovněž vrátili k christianizaci své země; kromě účasti krále Jana III. Sobieského v bitvě o Vídeň pak připomínají rovněž bitvu u Grunwaldu, historickou ústavu z roku 1791 a hrdinské Kościuszkovo povstání. Rakouské historické mýty nebudou na berlínské výstavě zastupovat jen Rudolf I. a „turecký rok“ 1683. Návštěvník se zde setká i s ohlasy legendy „šťastného Rakouska“ (v připomínce habsbursko-jagellonského dynastického sňatku a Marie Terezie jakožto „tchyně Evropy“) a s druhým životem bitvy u Aspern, porážky Napoleona Bonaparta před branami Vídně. Německý dějinný stereotyp se odvíjí od Armínia - Hermanna a boje germánského kmenového svazu s Římany v Teutoburském lese. Jeho dalšími milníky jsou postavy Fridricha Barbarossy a Martina Luthera, národně osvobozené boj proti Napoleonovi a nakonec ustavení sjednoceného Německého císařství. Barbarossa se objeví i v italské expozici: její první část bude věnována císařově porážce u Legnana roku 1176. Následovat budou Sicilské nešpory, génius Dantův, připomínka italské vůle po jednotě v časech válek o rakouské dědictví a symbolické dovršení této snahy, zastoupené setkáním Viktora Emanuela s Garibaldim. Zajímavý je pohled na další navržená témata. V norské expozici se setkáme například s ohlasy vikingského objevení Ameriky dlouho před Kolumbem, který naopak otevře část výstavy, věnované Spojeným státům. Belgičané budou prezentovat jako součást svého historického mýtu dobytí Jeruzaléma Gottfriedem z Boullionu, Francouzi zápas Gallů pod Vercingetorixem proti Římanům, Johanku z Arku i dobytí Bastilly. Protinapoleonský odboj naopak bude hrát důležitou roli v britské části výstavy, hned vedle bitvy u Hastingsu a „slavné revoluce“ z roku 1688. Ruští autoři vsadili na dynastickou tradici, jejich národní expozice připomene kromě pokřtění země osobnosti velkých knížat a carů Alexandra Něvského, Ivana III., Ivana IV. a Petra I.

Český národní život 19. století se odehrával cele ve znamení historismu a příslušně aktualizované výseky z minulosti se staly našim předkům zdrojem hrdosti a traumatu, inspirovala se jimi velká umělecká díla i dobová politická rétorika (vzpomeňme jen na „odčiňování“ Bílé hory, nebo na „naplňování“ husitského odkazu!). Když byli autoři tohoto článku přizváni, aby připravili českou část berlínské expozice, stála před nimi nelehká otázka, kterých pět dějinných stereotypů vybrat z nepřeberné studnice naší národní mytologie. Muselo jít o látky charakteristické pro české historické povědomí, o náměty vyhledávané výtvarnými umělci, současně však o témata dostatečně sdělná v zahraničním prostředí. Český oddíl výstavy bude otevírat přemyslovská pověst. Tato látka se v českém prostředí pevně konstitovala již díky Kosmově kronice jako základ státní a dynastické ideologie. V renesanci a zvláště pak v baroku byla legenda považována víceméně za kuriozum, jež však dosáhlo značného rozšíření i mimo česko-německý kulturní okruh. 19. století vrátilo motivu politický obsah a učinilo z něj základní kámen nového nacionálního mýtu. Hlavním námětem této části expozice bude *Přemyslovo povolání od pluhu a jeho uvedení na knížecí stolec*, vlastní jádro pověsti, spojené s archetypální postavou vládce-oráče a nadpřirozenými úkazy, interpretovanými jako znamení pro budoucí dynastii. Minulé století toto téma vykládalo jako charakteristické pro údajnou „demokratičnost“ Čechů, volících si za knížete prostého sedláka (motiv vládce-oráče je přitom rozšířené topos indoevropské mytologie). Přemyslova „inaugurační řeč“ byla chápána jako program knížecí vlády, vznik vladykovy družiny se interpretoval i jako zrod české šlechty. Přemyslovský mýtus tak dlouho zůstával pověstí českou v zemském smyslu („böhmisch“), v předbřeznové době se s ním dosud identifikovala i německy mluvící patriotická aristokracie, jak dokládá například fundace Přemyslova

pomníku u Stadic. Teprve později, v duchu Palackého filosofie dějin, se motiv povolání knížete od pluhu konfrontačně vymezuje vůči „feudální“ přirozenosti německé. Údajný selský původ dynastie koresponduje s ideologií národního obrození, idealizující venkov a selství jakožto zdroje „ryzího“ češství.

Jestliže Libuše a Přemysl budou na berlínské výstavě zastoupeni hlavně vrcholnými díly generace Národního divadla, druhé české téma, *Přemysl Otakar II., král železný a zlatý*, se představí spíše prostřednictvím starších umělců počínaje Ludvíkem Kohlem a konče Jaroslavem Čermákem. V rytířském a mocném králi spatřovala naše historická tradice především dobyvatele a rozmnožitele české říše, prvního svého druhu od časů knížete Břetislava I. „Buď vítán mi, ó pane, vládnoucí od moře k moři“, oslovuje Libuše Otakara ve Smetanově opeře. K tomuto základnímu obrazu se pojí i další, povýšce kladné charakteristiky. Přemysl Otakar bývá chápán jako spravedlivý panovník, který byl žádán, aby ukončil konec rozbrojům v říši; on však prý odmítl i císařskou korunu (což je další z četných inovací Václava Hájka z Libočan). Tradiční je též obraz krále železného a zlatého coby oddaného křesťana a neohroženého křížáka, jenž obracel pohanské Prusy na víru více laskavostí a vlídností více než mečem. Tragicky heroickou polohu dodává otakarovskému mýtu motiv králova konfliktu s Rudolfem Habsburským, oním „bezvýznamným hrabětem“, jak ho (ne zcela správně) nahlíží česká tradice. Dvatenácté století doplnilo monumentální obraz Otakara konce řadou průvodních epizod, jež našly své vyjádření v dobové literatuře a výtvarném umění. Sem náleží například motiv králova rozloučení s manželkou a s věrnými Pražany před cestou na Moravské pole či údajná zrada Miloty z Dědic. I když česká tradice uznává šlechtetnost Rudolfa Habsburského tváří v tvář poraženému sokovi, považovala někdy události roku 1278 i za předobraz pozdějších excesů habsburské nadvlády. Pro rozdílné pojmání otakarovské legendy u nás a u Rakušanů je příznačný osud Grillparzerova dramatu z roku 1825, v němž je český král vylíčen (s neskryvanou narážkou na Napoleona) jako bezskrupulózní uzurpátor. Každé uvedení tohoto rakousky vlasteneckého kusu se považovalo za protičeskou demonstraci.

Ve srovnání s tragickou velikostí padlého hrdiny Otakara se hrdina třetího z vybraných českých historických mýtů jeví jako postava sice nekontroverzní, zato však poněkud statická, což je patrné zvláště ve výtvarném umění. *Karel IV., otec vlasti* získal své klasické epiteton bezprostředně po své smrti a budoucí věky ho takřka bez výjimky chápaly jako ideálního panovníka - rozmnožitele zděděné říše, spojujícího v sobě atributy českého vlastenectví, středověkého rytířství a hluboké zbožnosti. Barokní historikové vyzvedávali Karlovu vládu jako zlatý věk českého (katolického) křesťanství v kontrastu k nadcházejícímu husitství. V liberalistickém schématu českého dějepisectví 19. století naopak rozmach české vzdělanosti, iniciovaný nově založenou pražskou univerzitou, podnítil zrod domácí reformace. Nacionalisticky orientovaná historiografie zdůrazňovala (a v dílech svých pokleslých epigonů často zdůrazňuje dodnes) úlohu Prahy jako centra říše pod Karlovou vládou a integritu celku země Koruny české, což korespondovalo se státoprávní argumentací české politické reprezentace po roce 1848. Císař byl jako budovatel „české velmoci“ chápán v roli pokračovatele posledních Přemyslovců, akcentovaly se slovanské (někdy též románské) složky jeho osobnosti na úkor německých, doboví popularizátoři kupříkladu přeceňovali panovníkův vztah k srbské říši Štěpána Dušana. Obecně kladně se hodnotila vazba Karla IV. na Čechy a s ní spojené „zanedbávání“ politiky říšské a italské. Vděčným a ovšem stereotypním námětem pro umělce se stal obraz Karla jako zakladatele a budovatele. Velké pozornosti se těšil zvláště počátek pražské univerzity jako domnělý důkaz panovníkova uvědomělého vlastenectví. Tento motiv korespondoval s aktuálním česko-německým zápasem na poli školství v 19. století. Není proto divu, že např. nucený odchod německých profesorů z Prahy r. 1409 se v nacionální interpretaci považoval za „očistění“ školy a za její „návrat“ k odkazu zakladatele.

Neoddělitelnou složku takového obrazu Karla IV. představují „demokratické“ a sociální prvky jeho vlády, jež souvisí s odvěkými atributy „dobrého“ panovníka. Ne náhodou proto bude této části berlínské přehlídky dominovat velké plátno Emanuela Dítěte znázorňující stavbu pražské Hladové zdi.

Jan Hus, mučedník kostnický, je přirozeně úhelným kamenem českého mýtu. Devatenácté století se k němu přihlásilo s mimořádnou naléhavostí a učinilo z něj politický symbol prvořadého významu, přestože náboženský a vůbec myšlenkový odkaz tohoto reformátora zůstával sekulárnímu prostředí českého nacionalismu hluboce nepochopitelný a redukoval se do pouhých několika frází. Postačí nahlédnout do dobových dějepisných čítanek, podle kterých byl prý Jan Hus „muž života bezúhonného, ctností příkladných, miláček lidu“, či dokonce „muž přísný života příkladného, Čech horlivý“. Husovi přívrženci, husité, se podle těchto výkladů vyznačovali prostě tím, že horlivě četli bibli a přijímali podobojí. Mistr Jan odjel na kostnický koncil především proto, aby se tam ospravedlnil. Odmítal lichá osočení, neomylnost církve však popřel a odvolával se přitom na Písmo, z něhož chtěl být lépe poučen, což je motiv jasně narážející na aktuální spory o dogma neomylnosti papežské po prvním vatikánském koncilu. Z Husova pobytu ve vězení a z jeho obhajoby před koncilem se stala topoi husovské legendy, zpopularizovaná u nás především Brožíkovým obrazem z roku 1883, který na berlínské výstavě samozřejmě nebude chybět. Dlouho před našimi malíři zobrazovali Husův dramatický epilog němečtí umělci, mezi nimi i slavný Lessing, neboť český reformátor pro ně představoval předchůdce Lutherova. Pro nacionální dimenzi husovského mýtu je charakteristické i národnostní kádrování účastníků procesu: Husovi žalobci byli podle tohoto schématu Češi, soudcové Italové a Francouzi, jen protektor sněmu, císař Zikmund, byl „Němec“. Také ve zdůrazňování Mistrova marného úsilí o „veřejné slyšení“ se jasně obráží představa politického veřejného procesu a justiční vraždy, motivy charakteristické pro 19. století, a ovšem hluboce cizí středověkému nazírání. Na sklonku devatenáctého věku se z Husa stal již definitivně nejen symbol nacionální, ale též protiklerikální, sugestivního politického obsahu nabyly s ním spojené motivy tryzny a mučednictví, prohloubil se obraz husitství jako záchrany jazyka a národa. Uctívání Husa nabylo demonstračního rázu a jeho osud se změnil v metaforu celých českých dějin - dějin „národa Husova“.

Závěr českého oddílu bude náležet evokaci obrazu *Bílé hory* jako „hrobu Čechů“. Výběr obrazového materiálu pro tuto kapitulu byl jen zdánlivě jednoduchou záležitostí. Osudná bitva totiž nebyla v 19. století (na rozdíl od barokní ikonografické tradice) takřka vůbec zachycována. Jen zřídka se objevuje její charakteristická epizoda, poslední boj tzv. Moravanů u letohrádku Hvězda, zápas, jehož bezvýhodnost má symbolizovat úděl celého národa. O to častěji se v literatuře i výtvarném umění spatřuje motiv pláně po bitvě: historická událost je zde důkladně alegorizována a scéna vybavena atributy hřbitova či popraviště celého českého národa (i starého českého státu): personifikovaná smrt, havrani, zlomená kopí a odhozené praporce, krvavé červánky (jako u Felixe Jeneweina či Mikoláše Alše); nezřídka se objevují i zástupci vítězů - cizí válečník a katolický kněz, zpravidla jezuita, jako je tomu na grafice Karla Svobody. Zatímco chování vzbouřených stavů česká tradice glosuje nanejvýš neutrálně a nikdy záporně, „zimní král“ Fridrich Falcký je interpretován nikoliv jako oběť, ale dokonce jako vlastní strůjce katastrofy. Jeho bezstarostný hodokvas ve chvíli rozhodné bitvy se stal vděčným námětem pro historickou malbu (Brožík, Klemt). Perem i štětcem umělci kriticky glosovali i králův bezhlavý útěk z města, které dosud ani nebylo ztraceno. Toto pojetí Fridricha Falckého je spjata s dalšími negativními konotacemi: král byl cizincem, nedůvěřoval českým politikům, dal „zpusťošit“ Svatovítskou katedrálu, nepřijal „nabízenou“ pomoc od lidových povstalců a podobně.

Finále tragédie bělohorské tvoří v tradiční larmoyantní interpretaci českého mýtu staroměstská exekuce. V podání

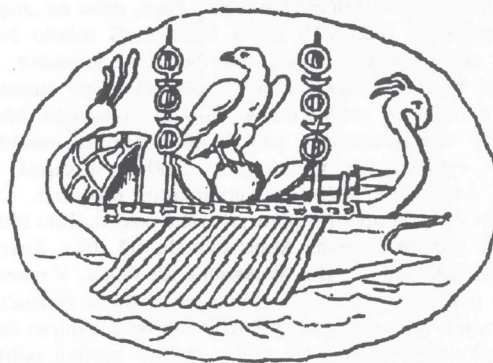
19. století se tento epilog dále dělí na několik fází, které vesměs vycházejí z evangelické tradice, utvářející se bezprostředně po události. Charakteristické je, že poslední téma, samotný akt popravy, se objevuje opět zřídka, je však na něj poukazováno alegorickými prostředky. „České pány“ chápe česká historická tradice jako legitimní mučedníky za národní a státní (nikoliv náboženskou!) věc, jejichž statečnost před popravou z nich podle konvenčního výkladu snímá eventuelní dřívější prohřešky, krev kterých „volá po pomstě“ a oni sami jsou chápáni jako personifikace a nadčasová připomínka neodčiněné bělohorské porážky. Na „odčiňování“ osudné bitvy postavila česká politická reprezentace druhé poloviny 19. století a výtvarné umění, krásná literatura i popularizace dějinných skutečností se jí v tom staly výraznou oporou.

Evropa národů je a zřejmě ještě nějaký čas zůstane i Evropou historicky zakotvených národních mýtů. Berlínská výstava si neklade za cíl takového dějinné stereotypy bořit a ničit, což by ostatně bylo pošetilým počínáním. Vzájemné poznání kořenů, z nichž vyrůstá naše sebeidentifikace i náš obraz těch druhých, však jistě nemůže být na škodu. Navíc se zdá, že to bude i zábavné.

ZDENĚK HOJDA, VÍT VLNAS

Zachraňte Pompeje!

Výbuch Vesuvu v r. 79 po Kr. pohřbil pod tlustou vrstvou lávy kvetoucí římské město Pompeje. Od roku 1860 je toto město systematicky vykopáváno a každý dnešní návštěvník ví, že je to zatím nejlepší, skoro živá ukázka, jak římské město vypadalo a fungovalo. Zatím byla ovšem vykopána jen asi polovina rozlohy města: 22 ha je ještě pokryto lávou. Dva milióny turistů, kteří Pompeje každým rokem navštíví, ovšem přispívají i k rozpadu vykopaných památek. Dalšími nepřáteli jsou žhnoucí sluníčko, agresivní ovzduší a nakonec i vysoká úrodnost půdy s lávou: ve všech trhlínkách zdí a mezi kameny se uchycují rostliny, které pomáhají rozlomit zdivo. Blednou a odlamují se fresky, rozpadají se mozaiky. Na údržbu pompejských vykopávek a jejich rozšíření dává italský stát však jen málo prostředků: místo potřebných 300-500 miliard lir jen 9 miliard ročně. Pomoci má rozsáhlý projekt "Pompeje 2000":



jako první byla založena loterie, která (na rozdíl od obdobného pokusu českého ministerstva kultury) přináší už od zahájení z každé hry 6 miliard lir. Dalším pokusem italského ministerstva kultury je projekt zábavního parku na pozemcích vedle Pompejí: má zde být vystavěna rekonstrukce římského města, v multimediálním sále se má návštěvník účastnit virtuální vycházky antikou, a restaurace mají nabýto jídla připravená podle starořímských receptů. Zda budou tyto atrakce návštěvníky vzdělávat nebo zda půjde o další mcdonaldizaci společnosti, ukáže až budoucnost. Pro nás je zatím poučné vědět, že obdobné problémy s památkami jako chudá Česká republika má i poměrně bohatá Itálie.

ZDENĚK ŠESTÁK

Po stopách poutníků ke svatému Jakubovi I.

VIA TURONENSIS

Pouti k hrobům světců, jednak mučedníků, jednak významných duchovních, zpravidla biskupů či opatů, kteří zemřeli v pověsti svatosti, jsou doloženy přibližně od 4. století. K prvním takto uctívaným osobnostem patřil např. sv. Martin v Tours a sv. Ambrož v Miláně. Postupně přibývali další, jako sv. Benedikt, jehož ostatky byly přeneseny z Itálie do francouzského Fleury, augsburský biskup Oldřich, svatořečený roku 933, či sv. Wolfgang, pohřbený v roce 994 v Řezně.

Raně středověký hrob světce měl na rozdíl od pozdně antické křesťanské tradice podobu zděné podzemní hrobky zakryté kamennou deskou. Nad místem pohřbu se obvykle nacházel hlavní oltář kostela. Mnohdy byl hrob umístěn uprostřed krypty podkovovitého půdorysu s ochozem. Ve vrcholu pohřební komory bývalo okénko s mřížkou, tzv. fenestella, jímž se dalo nahlížet dovnitř. Předměty, především kusy tkaniny zvané brandeum, které se měly stát dotýkanými relikviemi, bylo možné vsunout mřížkou dovnitř a uvést je tak do kontaktu se stěnami hrobu.

Nejvýznamnější středověké pouti směřovaly od 9. století k hrobu sv. Jakuba v Santiagu de Compostela. Podle legendy sem andělé zázračně přenesli tělo apoštola umučeného v Palestině. Hrob byl po staletí zapomenut; teprve počátkem 9. století jakýsi poustevník spatřil nebeská světla nad horou Liberedón a uslyšel zpěv andělů. Vydal se na takto označené místo a objevil hrob světce. Poté, co se v bitvě u Clavija v roce 844 sv. Jakub zázračně zjevil v čele křesťanských vojsk - jak líčí další legenda - začali k jeho hrobu přicházet poutníci ze všech koutů Evropy. Ve 12. století se definitivně ustálily čtyři hlavní trasy, po nichž se poutníci z celé Evropy ubírali napříč Francií do Španělska k apoštolovu hrobu. Hlavními zastávkami na těchto trasách byla další významná poutní místa. Pro dnešního návštěvníka Francie jsou tato starobylá centra přitažlivá především monumentálními stavbami kostelů, které si přes nepřetržitou věk do dnes zachovaly mnoho ze své někdejší nádhery.

Projdeme se nyní ve stručnosti po nejzápadněji položené z uvedených tras, nazývané Via Turonensis a vedoucí od Paříže, popřípadě Rouenu přes Chartres, Tours, Poitiers, Saintes a Bordeaux do průsmyku Roncevaux a přes něj dál na Iberský poloostrov.

Katedrála v Chartres, dodnes obdivovaná jako klenot středověkého umění, byla poutním místem snad již v předkřesťanských dobách. Předpokládá se, že v těchto místech uctívali původní obyvatelé Galie jakousi bohyni-matku, která byla po přijetí křesťanství nahrazena Pannou Marií. Nejstarší částí chrámové krypty pocházejí z karolinské doby a dodnes je tu zachována - byť v pozmeněné podobě - prastará studna, jež kdysi představovala centrum kultu. V křesťanských dobách se předmětem uctívání samozřejmě stala divotvorná socha Panny Marie, za francouzské revoluce bohužel zničená, a také vzácná relikvie, roucho Panny Marie, uchovávané v chrámovém pokladu. Různé dohady a výklady vzbuzuje také tajemný labyrint, sestavený ze světlých a tmavých dlaždic uprostřed podlahy chrámové lodi. S největší pravděpodobností se jedná o symbolické znázornění putování.

Cestou do Tours se poutníci většinou zastavili ve Fleury, dnešním St. Benoit-sur-Loire, nedaleko Orléansu, kde byly od 7. století uloženy ostatky sv. Benedikta, "otce západního mnišství". Mohutná románská stavba tamějšího klášterního kostela dodnes budí zvenčí dojem prostoty, dokud si ovšem návštěvník nepovšimne bohaté figurální výzdoby na hlavicích sloupů v otevřeném přízemí věže, tvořícím vstupní portikus.

V samotném Tours, jednom z nejstarších poutních míst Francie, byl cílem návštěvníků především hrob sv. Martina, právě toho, který k nám podle pranostiky "přijíždí na bílém koni". V mládí římský voják, později biskup tourský, si získal pověst svatosti již za svého života. Osudy jeho ostatků i kostela, v němž byly uloženy, však byly velmi pohnuté: jeden

z nejnávštěvovanějších francouzských chrámů byl za náboženských válek vydrancován a ostatky světce rozmetány. Samotná stavba přežívala do 19. století, kdy musela být pro značnou zchátralost zbořena. Na světcovým hrobem vznikla nová bazilika bez valné umělecké ceny a v místech někdejšího románsko-gotického chrámu vede ulice. To však neznamená, že by v Tours nezbylo pro návštěvníka památek nic pozoruhodného. Naopak, je zde celá historická čtvrť s hrázděnými domy a starobylými paláci, románský kostel sv. Juliána a katedrála z 15. století s portálem připomínajícím krajkoví a s přilehlým ambitem, v němž se mísí prvky gotiky a renesance. Muzeem krásných umění v sousedním biskupském paláci shromažďuje poklady malířství od pozdního středověku po současnost.

Po překročení Loiry směřovali poutníci dále k jihu. Další významnou etapou bylo Poitiers, které se mohlo pyšnit hned několika poutními místy. Byl zde jednak hrob sv. Hilária, místního biskupa ze 4. století, a dům, v němž tento světec kdysi bydlel, přeměněný později na klášter. Jako svatý byl uctíván rovněž někdejší opat tohoto kláštera Porcharius. A konečně zde byl hrob svaté Radegundy, manželky frankého krále Chlothara I., jež se uchýlila do kláštera v Poitiers a učinila ze svého útočiště centrum vzdělanosti a kultury. Kostel zasvěcený sv. Hilariovi byl vysvěcen roku 1049, a to byl už třetím v pořadí - nejstarší stavbu ze 4. století vypálili Arabové ještě předtím, než jim Karel Martel uštědřil v roce 733 zdrcující porážku. I když byl za náboženských válek vydrancován, zachoval si původní románskou podobu a dodnes na nás z jeho stěn hledí postavy biskupů. Také kostel sv. Radegundy se dodnes pyšní zdobenými románskými hlavicemi, ale z románské stavby sv. Porcharia zbývá pouze vstupní věž. Vedle uvedených poutních kostelů má ovšem Poitiers i řadu dalších středověkých památek, k nimž patří zejména proslulý chrám Notre-Dame-la-Grande, jehož bohatě zdobené průčelí je údajně nejkrásnějším dílem románské slohu ve Francii. Baptisterium sv. Jana je zase nejstarší dochovanou křesťanskou stavbou na francouzském území. A to nemluvíme o katedrále...

Přes Lusignan, město vily Meluzíny, pokračovali poutníci do městečka Melle, kde je dodnes připomínají hned dva románské kostely, sv. Hilária a sv. Petra. Následovalo Aulnay s bohatě zdobeným portálem, na němž pozemský život připomínají alegorie měsíčních prací, jeho konec postavy starců z Apokalypsy a povinnosti křesťana symbolické figury panen moudrých a pošetilých. Proslulým poutním místem bylo městečko St. Jean-d'Angély, jemuž přinesla slávu především relikvie lebky sv. Jana Křtitele. Někdejší románskou baziliku byste však dnes marně hledali: za stoleté války a za válek náboženských byl kostel opakovaně drancován, až nakonec v roce 1568 vyhořel do základů a proslulá relikvie zanikla v plamenech. To byl konec poutního místa.

Hrob sv. Eutropia v Saintes byl dalším významným cílem poutníků. Rozlehlý kostel s monumentální kryptou vysvětil roku 1096 sám papež Urban II. Přístřeší poutníkům poskytoval klášter založený v roce 1047. Odtud měli na vybranou dvě trasy: přes Talmont, městečko, z něhož zbývá dnes jen románská bazilika nad vodami Girondy, v níž zmizelo celé středověké jádro, podél pobřeží do Soulacu k hrobu sv. Veroniky, nebo přes hrad Pons přímo do Blaye, místa, kde byl pohřben ve středověku nejen velmi uctíván sv. Romain, ale také legendární rek Roland, synovec Karla Velikého, opěvovaný v hrdinských písních. Ještě francouzský král František I. se přišel v roce 1526 osobně pomodlit k jeho hrobu, ale o 150 let později kostel i hrob zcela zmizely při stavbě barokní pevnosti.

Pouť pak pokračovala podél pobřeží do Bordeaux, k hrobu sv. Seurina, biskupa a vyznavače. V mnohokrát přestavovaném kostele, založeném v 11. století, se dodnes zachovaly nádherné románské hlavice na portále, představující Obětování Izáka, a merovejské sarkofágy z 8. století v kryptě. Kromě tohoto

chrámu je v Bordeaux samozřejmě i řada dalších starobyklých kostelů, rozlehlé městské jádro ve stylu raného baroku i středověká věž s orlojem. Od této poslední velké zastávky pak už vedly kroky poutníků do Ostabatu a přes průsmyk Roncevaux, v němž kdysi padl výše zmiňovaný rek Roland, za Pyreneje.

HELENA FLORENTOVÁ

Mayové a jejich kultura

Jestliže "objevení Ameriky nebo spíš Američanů je nejúžasnější ze všech setkání v našich dějinách" (Todorov), pak to zvláště platí o setkání s Mayi. K prvnímu doteku s mayskou zemí došlo sice už r. 1517, tedy dříve než s aztéckou, ale pak se zájem Španělů přesunul k Aztékům, a až později se Španělé na Yucatán vrátili.

Mayský prorok Ah Xupan Nauat prý předpověděl už v jedenáctém století, že vpád na Yucatán bude zahájen roku 1527. Jinde konstatuje, že "se stane, co se má stát". V mayštině slovo *proroctví* znamená i *zákon*.

Úroveň a výdobytky těchto kultur poutaly k sobě pozornost už tehdy, když je spatřili první cizí návštěvníci Mexika.

Indiánské kultury jsou výsledkem dlouhodobého samostatného kulturního vývoje Ameriky, ať už první impuls pocházel odkudkoliv. Vývoje, který vyvrcholil oněmi pozoruhodnými staroamerickými kulturami, s nimiž se po roce 1492 Evropané setkali v několika oblastech Ameriky - v Peru, v Kolumbii, ve Střední Americe a zejména v Mexiku

Přestože se tyto kultury zásadně lišily od starověkých kultur Evropy, Předního východu či Orientu, svou úrovní si však s nimi v mnohém projevu duchovních disciplín nezdaly. Konec konců, srovnání středoamerické oblasti s Úrodným půlměsícem v Asii, kolébkou civilizace, je na místě. Střední Amerika je totiž kolébkou tolika rozmanitých vyspělých civilizací (olmécké, toltécké, zapotécké, mixtécké, huastécké, totonacké a dalších).

Nutno však konstatovat, že všechny americké civilizace, a tedy i mayská, neznaly kov. Zůstávaly tak na úrovni evropské mladší doby kamenné, která na Starém kontinentu zanikla již před třemi tisíciletími. Jestliže bronz se začal v Evropě používat asi 2000 let př. Kr. a železo o 1000 let později, do Ameriky ho přivezli až Španělé o dvě tisíciletí později.

Avšak toto zpoždění v technice zpracování kovů (výjimkou bylo zpracování zlata) neznamenal nutně zpoždění v jiných duchovních oblastech; především se to týká skvostných sochařských stél, dekorativních doplňků a staveb nejrůznějšího druhu. Kámen se opracovával primitivními metodami ohlazování a osekávání tvrdším kamenem. Velmi tvrdý nefrit se řezal provazem používaným místo pily a vlhkým pískem. Velké kusy kamene se štípaly pomocí řady vyhloubených otvorů, souzřících jako zářezy, do nichž se vkládaly čepy z navlhčeného dřeva, které kámen roztrhly.

Je překvapivé, že nejméně dvě století po dobytí Mexika Cortésem prakticky nikdo nevěnoval příliš velkou pozornost jihovýchodu země, přestože sám Cortés k Mayům cestu podnikl a narazil r. 1525 na Itzy v oblasti Peténu, kteří byli definitivně podrobeni až r. 1697, když předtím už částečně přijali křesťanskou víru. Ani z koloniálního města Méridy na Yucatánu nebyly podnikány další významné průzkumy, i když tažení některých dalších dobyvatel Ameriky, především Alvarada, další dílčí poznatky přinesla.

Až r. 1773 se kanovník novošpanělského města (Mexiko se v době koloniální nazývalo Nové Španělsko) Ciudad Real ve státě Chiapas Ordóñez doslechl, že v džungli se skrývá ztracené opuštěné město s mnoha stavbami. Bezprostředně poté, co tam doputoval, napsal knihu *Historie stvoření nebe a země*. Pokoušel se vysvětlit historii velkého Hadího města, jak je nazval v rámci místní tradice. Jeden z mýtů jím zachycených tvrdil, že Palenque bylo postaveno lidmi předšedšími z Atlantiku pod vedením muže jménem Votan, jehož symbolem byl

had. Je to příběh z tajné knihy mayského kmene *Quiché*, která se zachovala částečně díky kopii pořízené biskupem Núñezem de la Vega. Po Ordóñezově objevu byl proveden oficiální průzkum zřícenin pod vedením kapitána Antonia del Río, jenž nechal vyčistit zarostlé plochy, se postaral rovněž o překreslení nákrešů a reliéfů budov, přičemž uváděl možnost, že jde o dílo Římanů.

Mayskou kulturu přiblížil Evropě tehdy především John L. Stephens, americký diplomat a vášnivý amatérský archeolog, který prakticky objevil Maye pro soudobou vědu svým nálezem Copánu v pralesní oblasti Hondurasu. Popsal je v knize *Přihody z cesty do Střední Ameriky, Chiapasu a Yucatánu*, kterou vydal se svým společníkem kreslířem Frederickem Catherwoodem r. 1835. Avšak skutečně vědecké impulsy dodal až francouzský katolický kněz Abbé Brousseau de Bourbourg, jenž vydal v Paříži mayský epos *Popol vuh* a přispěl k zájmu o *Madridský kodex*, který představuje nejrozsáhlejší známý dochovaný soubor mayských rukopisů (v Muzeu Ameriky v Madridu). Od té doby se Mayům věnuje více badatelů než kterékoliv jiné vysoké kultuře staré Ameriky. Tento zájem způsobila mimořádná přitažlivost mayské kultury, která dosáhla v duchovní oblasti zcela prokazatelně nejvyšších výsledků, zvláště na poli matematiky, uplatněné v praktické rovině na kalendář a měření času. Přitahuje i jejich dodnes až na výjimky nerozluštěné písmo.

Naopak, jejich praktický život (např. výroba a použití nástrojů) byl vlastně pozadu za ostatními kulturami. Je ovšem zajímavé uvědomit si, že ze všech vysokých kultur Nového světa je oblast Mayů v pralesích jihu Střední Ameriky jedinou oblastí, v níž není patrna kontinuita osídlení. I dnes, - na rozdíl od jiných mexických oblastí - je oblast mayské nížiny v současnosti téměř liduprázdná, podobně jako tomu bylo i před tisíci lety.

Dnes, díky systematickému zájmu a bádání posledních dvou staletí, už známe celou řadu těchto staroamerických vysokých indiánských kultur, jednodušších i velice pokročilých. Ve starém Mexiku jsou jejich vrcholem nepochybně Mayové. Ti také vytvořili nejvíce architektonických, sochařských a malířských pamětihodností, pokrývajících širokou oblast, a které dnes náleží k nejcennějším skvostům pokladnice světového umění. Zároveň jsou ukázkou a klíčem k dalším intelektuálním výtvorům: hvězdářství, lékařství a pod.

Přestože díky systematickým výkopávkám, např. těm, které se prováděly v posledních letech v největším mayském městě Tikalu (Guatemala) bylo dosaženo výrazného pokroku, který umožnil zcela novou představu o sociální organizaci i životě Mayů, od spolehlivých dokladů průběhu vývoje a zániku mayské kultury jsme však stále velice daleko (Katz).

Jestliže Aztékové dosáhli vrcholu moci imperiální, mocenské a zřejmě i schopnosti organizační (tak je poznali Španělé), pak Mayové stojí nejvýše v oblasti intelektuální a umělecké. A poněvadž dědictví ducha je vždycky cennější než odkaz moci, je dnes navzdory zlomkovitosti našich dosavadních informací největší pozornost upřena právě k Mayům. Jimi vrcholil kulturní vývoj nejen ve starém Mexiku, ale v celé předkolumbovské indiánské Americe.

Protože nejlepším obrazem úrovně a charakteru těchto staroamerických a konkrétně i mexických kultur je jejich výtvarné umění, není divu, že většina badatelů včetně archeologů se věnuje pozornost právě jemu.

V mayském umění nalézáme vesměs nezměrné bohatství v pojetí tvarů, forem, materiálů a technologií. Některé objekty byly sice znovuobjeveny až ve 20. století, u jiných však pokračovala kontinuita i po španělském záboru území Mexika; bylo to ve stavbách, které prováděli indiánští řemeslníci pro evropské dobyvatele a pod jejich vedením, ale přesto se značnou mírou svobody použít jim známých předkolumbovských technik a postupů. Tak např. vznikl (na náhorní plošině mexické) sloh prvních desetiletí, který později dostal název *tequitqui*. V mnoha ohledech přecházejí původní prvky dodnes.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Současný novorenesanční oltář

V gotickém kostele Spasitele v německém městečku Clausthal-Zellerfeld (poblíž Goslaru) byl nedávno umístěn 4,20 m vysoký a 4 m široký retabl namalovaný v renesančním slohu temperou na dřevě. Střední díl ukazuje Ukřížování, predela Ukládání do hrobu, na křídlech jsou Madona s dítětem a Vzkříšení, pod nimi andělé, na zavřeném oltáři je vidět Ráj (i s prehistorickými zvířaty) a Poslední večeři. Oltář vyvolal bouřlivou diskusi německých výtvarných kritiků (od chvály vhodnosti do kostelního interiéru a dokonalé techniky až po zavržení pro chladnost a devoční kýčovitost, autora nazývají např. Nazarénem postmoderny). Hlavním důvodem sporů je však zřejmě autor, známý prominent bývalé NDR Walter Tübke, nositel četných režimních poct a autor 1700 m² rozsáhlého panoramatického obrazu "Šelská válka", které mělo v Bad Frankenhausen oslavovat komunisty jako dědice revolučních tradic. Už za dob NDR maloval Tübke stejným stylem a klasickou malířskou techniku ovládá bezpochyby virtuózně, ale ideologickou náplň svých obrazů změnil takřka přes noc. Proč, není překvapením: za retabl dostal jako honorář čtvrt miliónu DM.

Oltář současně vzbudil i diskusi teologickou - zellerfeldský kostel je totiž protestantský. Jedni se ptají, co má takový oltář dělat v luteránském kostele, připisují uctívání Panny Marie jen katolíkům a anděly by nejradiji neviděli, zejména nesou-li kalich s Kristovou krví. Jiným se oltář líbí a citují Luthera, který se ostře postavil proti obrazoborcům a měl rád náboženské obrazy svého přítele Lucase Cranacha.

ZDENĚK ŠESTÁK

Kluby přátel v zahraničí Švýcarsko

Švýcarsko je známé svými skvělými uměleckými a historickými muzei, která obsahují kvalitní díla od starověku až po současnost. Zde se o to nezasloužila dlouholetá kontinuita osvícených panovnických rodů, jako na příklad v Dánsku, ale bohatý občanský stát a bohaté banky, které jsou velmi štědrými sponzory. Spolky přátel umění jsou ve Švýcarsku soustředěny hlavně kolem velkých muzeí. Všimněme si dvou:

Spolek pro Švýcarské zemské muzeum v Zürichu má čtyři kategorie členů: mládež do 30 let (20 SFr ročně), dospělé (80 SFr ročně, doživotní členství 1600 SFr), manželské páry (100 SFr, doživotní 2000 SFr) a firmy (150 SFr). Členové (kromě mládeže) dostávají měsíčně Časopis pro švýcarskou archeologii a dějiny umění a rozsáhlou výroční zprávu muzea, mají volný vstup do zámku Wildegg a slevu při koupi muzejních publikací, jsou zváni na akce muzea a speciální exkurze. Vstup do curyšského muzea je zdarma pro každého, proto nemohou být členové zvýhodněni. Spolek pořádá každoročně letní tábor pro mládež s kulturně-historickou náplní, financuje instruktáže pro učitele i jejich návštěvy muzea s žáky a kupuje pro muzeum cenné objekty, na které se nenajde jiný finanční zdroj.

Dobrovolný muzejní spolek v Bazileji byl založen už v roce 1850. Jeho členové platí ročně nejméně 30 SFr (doživotně 600 SFr), za což mají volný vstup do stálých expozic (ne však do zvláštních výstav) hlavních bazilejských muzeí a do univerzitní knihovny. Hlavním cílem tohoto spolku je organizované sponzorství: každým rokem nakupuje na aukcích a od majitelů kvalitní muzejní exponáty. V historii spolku to byly např. retabl Yvo Strigela z roku 1512, antická socha Apollonovy hlavy, vývěsní štít hospody s lidovou řezbou Viléma Tella, sloní maska z Kamerunu nebo vycpaný mamut.

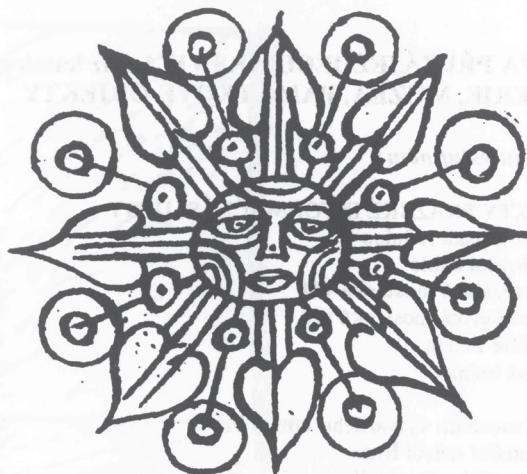
ZDENĚK ŠESTÁK

PLÁNOVANÉ AKCE POBOČEK KPVU

Brněnská pobočka KPVU uspořádá v roce 1998

XII. sjezd přátel architektury.

Předběžný termín je 11. až 13. září 1998. Sjezd se uskuteční v Českých Budějovicích a seznámí účastníky se stavbami městské památkové rezervace. Program sjezdu bude doplněn společenským večerem a výletem do okolí Českých Budějovic. Svůj zájem o účast oznamte na adresu Josef Toušek, Havlíčkova 55, 602 00 Brno 2 do konce března 1998. Podrobné informace zašleme zájemcům spolu s pozvánkou na sjezd.



Kresba: akad. mal. Vladimír Tesař

Akce pražské pobočky únor - červen 1998

Přednášky v Národním muzeu (začátek vždy v 17.00 hodin)

- 12. 2. PhDr. Zdeněk Pazdera: *Umělecko-historické památky jižní Itálie a Sicílie*
- 25. 3. PhDr. Miloslav Vlk, Jitka Matějů: *Skvosty francouzského středověku II.*
- 16. 4. Mgr. Eva Zíková: *Paul Cézanne*
- 14. 5. PhDr. Pavel Štěpánek: *F. Goya, život a dílo*
- 11. 6. PhDr. Olga Pujmanová: *Italská malby gotiky a renesance*

Vycházky - vede dr. Jaroslav Hlaváček

- Ořechovka:** architektura vilové zástavby (sraz v 15.30 hod. na stanici tramvaje "Střešovická vozovna")
- 21. dubna**
- Střed Prahy:** architektura první poloviny 20. století (sraz v 15.30 hod. u Adrie)
- 28. dubna**
- Vyšehrad:** architektura první poloviny 20. století (sraz v 15.30 hod. na stanici tramvaje u Železničního mostu)
- 12. května**
- Vinohrady:** architektura první poloviny 20. století (sraz v 15.30 hod. na nám. Jiřího z Poděbrad - před vchodem do kostela)
- 26. května**



KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ



..... Slevy a výhody

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

slevy na vstupném:

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 Chrastí u Chrudimě	50%
Městské muzeum - Jaroměř	50%
Městské kulturní středisko Moravský Krumlov	50%
- Slovanská epopej A. Muchy, expozice T. Paracelse	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%
Orlické muzeum Choceň	50%
Ostravské muzeum	50%
Památník Josefa Mánesa v Čechách pod Kosířem	50%
Památník Adolfa Kašpara v Lošticích	50%
Pamětní síň Karla Hladíka	50%
Polabské muzeum Poděbrady	50%
- muzeum Nymburk, Lysá nad Labem, Sadská, Městec Králové, skanzen v Přerově nad Labem	50%
Severočeská galerie výtvarného umění - Litoměřice	50%
Severočeské muzeum v Liberci	50%
Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě	50%
Slezské zemské muzeum Opava	50%
Slovácké muzeum	50%
Státní galerie Zlín	50%
Středočeské muzeum - Roztoky u Prahy	50%
Uměleckoprůmyslové muzeum Praha	
- stálá expozice, výstavy	50%
Váchalovo muzeum - Litomyšl	50%
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, Wucherlova 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%
Galerie u Sv. Jakuba, Malá Štupartská 7, Praha 1	10%

SLEVA PŘI ZÁJEZDECH ARS VIVA, spol. 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
e-mail: arsviva@login.cz

Podrobný katalog zájezdů je uveden v příloze Panoramy 1998.
Druhá část cest za uměním bude na požádání k dispozici
v červnu 1998.