

PANORAMA



ČLENSKÝ VĚSTNÍK
SPOLKU KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

1999



Obsah:

Italské gotické a renesanční památky v České republice • Nové muzeum v Osnabrücker Kultura a umění etrusků • Roztocké muzeum a výtvarné umění • Tomioka Tessai Umění v lisabonském metru • Na okraj výstavy Josefa Lady • Legionářské pomníky Josefa Mařatky • Výročí Anthonise van Dycka • Puťování slavného Hidalga Pocta Františku Doležalovi • Pitoreskní architektura ve Španělsku • SČUG Hollar Zapomenutá galerie • Katalog zájezdů ARS VIVA cesty za uměním 1999

Vážení přátelé výtvarného umění,

především bychom Vám rádi poděkovali za spolupráci a vše, co jste učinili pro rozvoj a popularizaci výtvarného umění v naší zemi. Rovněž přejeme všem hodně zdraví a klidu v roce 1999.

hlavní výbor spolku KPVU
a PhDr. Zdeněk Pazdera
jednatel

Jako obvykle uvádíme v Panoramě některé důležité informace a fakta, které vyplynuly z činnosti a jednání hlavního výboru KPVU a valné hromady:

1) Adresa ústředí zůstává stejná - Masarykovo nábřeží 250 - MÁNES (1. patro, vchod od věže), 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 15.00 - 18.00 hodin.

2) Součástí Panoramy 1999 je již tradičně katalog cest za uměním společnosti ARS VIVA spol. s r.o., která v této oblasti s KPVU již tradičně spolupracuje a mimo dalších sponzorských aktivit pro KPVU poskytuje všem našim členům i výrazné slevy na zájezdech - cestách za uměním. Katalog zájezdů ARS VIVA je možné najít i na stránkách internetu pod adresou: arsviva.gego.cz.

3) Valná hromada KPVU doporučila ponechat výši členského příspěvku 100,- Kč ročně. Zápisné pro nově přihlášené členy je rovněž stejné = 30,- Kč. Je však zapotřebí opět zdůraznit, že všichni členové, kteří chtějí využívat výhod KPVU, by měli včas zaplatit členské příspěvky přiloženou složenkou (je nutné v rubrice variabilní symbol vyplnit členské číslo !!!) nebo osobně v kanceláři ústředí, a to nejpozději do konce února 1999. Průkaz (i staršího data) je platný pouze s dokladem o zaplacení členských příspěvků na r. 1999.

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

5) KPVU oslovil všechny důležité zákonodárce i vládní instituce ohledně problematiky tzv. sprejerů. Je velice potěšující, že většina z oslovených reagovala rychle a účinně. Odpověděli mj.: bývalý předseda senátu Petr Pitthart, tajemník výboru pro obranu a bezpečnost Petr Nečas, úřad vlády České republiky, magistrát hl. města Prahy, ministerstvo vnitra České republiky a další instituce.

6) Pro všechny nové zájemce o členství jsme pro rok 1999 připravili ve spolupráci s Mladou frontou DNES zajímavou nabídku: každý nový předplatitel MF DNES získá zdarma členství v KPVU na rok 1999 včetně zápisného (tato výhoda platí pouze pro přihlášky předplatného uveřejněné v katalogu zájezdů ARS VIVA 1999 nebo v nabídkovém letáku KPVU).

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

S pozdravem

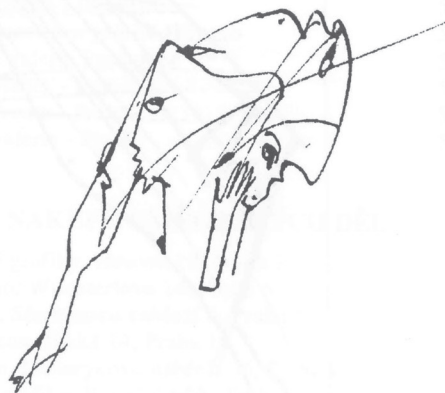
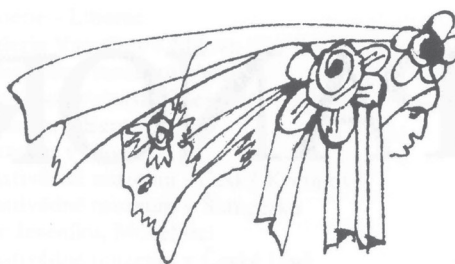
hlavní výbor spolku KPVU

PANORAMA

členský věstník spolku Klub přátel výtvarného umění - 1999
Vychází nepravidelně - neprodejné

Řídí redakční rada: PhDr. Eva Benešová, PhDr. Zdeněk Pazdera,
RNDr. Zdeněk Šesták, DrSc. (předseda), PhDr. Miloslav Vlk
Kresby akad. mal. Vladimír Tesař
Sazba a tisk LEWELPRESS Hradec Králové
Podávání novinových zásilek povoleno ObSP Pardubice,
č.j. PP/1 - 518/94 ze dne 7. 2. 1994

© KPVU Praha - leden 1999



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

Italské gotické a renesanční památky v České republice

Pohled na programy zájezdů ARS VIVA ve mně budí nostalgii. Vzpomínám jak toužebně jsem si v mládí přála cestovat a to zejména po Itálii (odkud pochází můj prapraděd). Šlo o přání tehdy z politických důvodů neuskutečnitelné. Teprve ve zralém věku se mi splnilo, ale již předtím mimoděk ovlivnilo můj studijní obor. Po 30 let jsem vyhledávala gotické a renesanční obrazy, které se ocitly na našem území. Detektivní pátrání vyústilo ve dvě výstavy, které uspořádala Národní galerie v Praze. V roce 1987 to byla expozice "Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách", o deset let později výstava "Italské renesanční umění z českých sbírek, obrazy a sochy". Zatímco výstava z roku 1987 poprvé shromáždila italské středověké obrazy z různých institucí s výjimkou Národní galerie v Praze, velkou část druhé výstavy z roku 1997 tvořil materiál z depozitáře Národní galerie. Ten byl doplněn řadou mimogalerijních děl, která jsem předtím neznala. Podstatným rozdílem od první výstavy byla také přítomnost reliéfů a soch.

Obě expozice si kladly za cíl představit veřejnosti co možná nejúplnější přehled památek italského gotického a renesančního umění na našem území. Proto vedle obrazů ukázaly také miniatury vyříznuté z iluminovaných rukopisů. A také kopie zajímavé z kulturněhistorického hlediska, tlumočící slohovou polohu, jež na výstavě nebyla zastoupena autentickým dílem. A proto se také obě výstavy konaly ve Šternberském paláci. V jeho prvním patře je totiž instalována stálá expozice italského gotického a renesančního malířství z majetku Národní galerie v Praze, která dočasně výstavy vhodně doplňovala. Těžištěm stálé galerijní sbírky je soubor drobných domácích oltářů ze 14. století (trecento), většinou florentských a sienkých. Naproti tomu první výstava předvedla zejména trecento benátské a druhá výstava představila v bohatším výběru umění 15. století (quattrocento), v němž se rodila renesance, a 16. století (cinquecento), jež položilo základy novodobé evropské výtvarné kultury. V tomto období tří set let byl Apeninský poloostrov rozdělen na množství malých států. Městské republiky od sebe mnohdy málo vzdálené měly svébytnou kulturu. To dalo vzniknout různým malířským školám. Vystavená díla pocházela nejen z významných uměleckých center jako Florencie, Siena, Bologna, Ferrara, Milán, Janov či Benátky, ale také z okrajových oblastí, mezi jiným Marek, Piemontu či Friuli.

Obě výstavy tedy ukázaly, že italských památek ze 14.-16. století je v České republice mnohem více, než se do té doby předpokládalo. Kdy a jak se sem vlastně dostaly?

Italská gotická a renesanční díla v českých sbírkách pocházejí z nejrůznějších zdrojů. Nejrozsáhlejší soubor chová Národní galerie v Praze, jejíž základ tvoří někdejší sbírka arcivévody Františka Ferdinanda d'Este ze zámku Konopiště, jeden z prvních souborů italských primitivů v Evropě vůbec. Shromáždil ho na samém konci 18. století italský markýz Tommaso degli Obizzi na zámku Catajo u Padovy. Po jeho smrti v roce 1805 díla zdědil modenský vévoda Ercole III., který však ještě téhož roku zemřel. Sběrka se pak stala vlastnictvím rakouské větve rodu Este a v roce 1899 se již téměř celá nacházela ve Vídni. Krátce nato dal arcivévoda František Ferdinand přestěhovat její podstatnou část na zámek Konopiště v Čechách. V roce 1918 přešla tato díla jako habsburský majetek do vlastnictví Československé republiky. Na prahu druhé světové války byla jejich většina převezena do Prahy a na zámku zůstalo pouze několik obrazů. V Národní galerii byla estenská sbírka vystavena ovšem až po druhé světové válce. Dodnes se v galerijní instalaci projevuje charakter jejího jádra, bývalé kolekce Tommasa degli Obizzi, jež sestávala ze dvou výrazných celků. První okruh tvoří malba florentská a sienká, vědomě sbíraná pod vlivem počínajícího zájmu o toskánskou renesanci, jejímž mistrovským dílem je *Oplakávání* Lorenza Monaca z roku 1408. K dalšímu okruhu patří malba benátská a severoitalská, shromážděná asi nahodile v okolí místa, kde kolekce vznikla. V benátské malbě dominuje soubor Vivariniů,

v jehož čele stojí ikonograficky zajímavé *Ukřižování* a retábl s *Narozením Páně* z roku 1447 od Antonia Vivariniho a jeho švagra Giovanniho d'Allegama.

Vplynutí estenské sbírky do fondů Národní galerie uvedlo do určité rovnováhy poměr mezi cizími školami v nich zastoupenými. Do té doby převládalo umění evropského severozápadu, zatímco umění italské bylo zastoupeno pouze ojedinělými byt mnohdy významnými díly. Tato situace byla logickým důsledkem postupného formování sbírek Národní galerie. Jejich základ tvořil vybraný soubor shromážděný v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění roku 1796 v první vlně zakládání veřejných muzeí. Kořeny však sahají do doby ještě starší, k uzavřeným panovnickým a šlechtickým sbírkám, které pochopitelně nebyly budovány systematicky. Velké obohacení Obrazárny znamenal v roce 1846 odkaz lékaře a citlivého sběratele Josefa Hosera, který se však vzhledem k dobovým možnostem orientoval na německé a holandské umění. Společnost vlasteneckých přátel umění sdružovala šlechtické a měšťanské sběratele prodchnuté osvícenským duchem. Její Obrazárna zprvu neměla vlastní fondy a byla odkázána na výpůjčky. Již první soubor, který vystavila, zahrnoval reprezentativní italskou kompozici Camilla Boccaccina z roku 1525, pocházející z kostela Santa Maria di Castello v Cremoně, a obraz *Hudebníka*, připisovaný tehdy Parisu Bordonemu, zapůjčený ze Sbírek Pražského hradu. Správa těchto Sbírek poskytla Obrazárně dlouhodobě některá díla ze souboru založeného Rudolphem II. a dnes rozptýleného po celém světě. K hradnímu souboru patřila nejen slavná díla jako *Svatá Konverzace* od Benátčana Palmy il Vecchio, která se v Praze nacházela od roku 1685 a předtím byla v majetku vévody z Buckinghamu, ale také dosud neznámé obrazy, např. tondo s *Madonou* Pedra Machucy Španěla, který po několik let působil v Itálii a *P. Maria s Ježíškem a sv. Kateřinou* od Bonifacia de'Pitati. Tato díla jsou nyní spolu s mnoha jinými renesančními obrazy italských mistrů např. Tiziana a Paola Veronese k shlédnutí v Obrazárně Pražského hradu, jež byla po rekonstrukci letos v létě znovu otevřena.

Vraťme se však k někdejší Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, jež se stala předchůdkyní pražské Národní galerie. Do trvalého majetku mohla tato instituce získávat díla až od roku 1835. Zprvu směla vykupovat pouze starší zápůjčky, k nimž teprve později přibýly nákupy z výstav uměleckého obchodu či jiné příležitostné zisky. Uvedme alespoň *Paridův soud* a *Únos Heleny*, dvě části florentské cassone (truhlice), které daroval Obrazárně v osmdesátých letech minulého století její inspektor a autor prvního vědecky zpracovaného katalogu, malíř Viktor Barvitijs. Obě desky byly teď nově připřísány dílně Giovanniho di Ser Giovanni přezdívaného "Lo Scheggia" ("Tříska"), který byl bratrem slavného Masaccia.

Z italských děl, která obohatila pražskou Národní galerii mezi dvěma světovými válkami, vyniká *Sv. Jan na Patmu* od veronského malíře Francesca Carota, zakoupený v galerii S. Lucas ve Vídni. Pokud jde o poválečné přírůstky, některé z nich zůstaly v Národní galerii pouze do roku 1989; potom byly podle restitučního zákona postupně vráceny původním majitelům. S některými z nich jsme se již jako se zápůjčkami opět setkali na druhé výstavě. Naopak další díla pro ni zamýšlená, jako obrazy *Madon* od florentských mistrů Andrey di Giusto a Francesca Briny, musela zaplnit prázdná místa po restituovaných obrazech ve stálé expozici Šternberského paláce. Naštěstí však v posledním dvacetiletí galerijní sbírku doplnily tři významné nákupy z pražských starožitnictví: *Kojčící madona* Dossa Dossio z Ferrary, seversky laděné *Bičování Krista* od Bernarda Zenale, jehož velmi oceňoval Leonardo da Vinci a *Madona* of Francesca Granacciho.

Již první výstava italských obrazů doložila, že Národní galerie zdaleka není výlučným strážcem italského umění v Čechách a na Moravě. Ukázala také, že jedinými díly, která se do českých zemí dostala již v době svého vzniku, jsou karlsštejnské obrazy Tomassa da Modeny, diptych s *Madonou* a

Kristem Trpitem a triptych s *Madonou mezi sv. Václavem a sv. Jiřím* (?), malované na objednávku Karla IV. Na území českého království bylo v době gotické patrně dovezeno více podobných děl, mimo jiné tomu nasvědčují silné italismy české tabulové malby 14. století. Je velmi pravděpodobné, že jedním z nich byl cestovní oltářík z Moravské galerie v Brně (zapůjčen do stálé instalace NG), který vznikl na anjouovském dvoře v Neapoli; na Moravu se snad dostal již s Blankou z Valois, první manželkou Karla IV., tehdy ještě markraběte moravského, který měl v Brně svůj dvůr. Drobné dílko věnoval brněnskému muzeu roku 1896 Jan II., kníže z Lichtenštejna. Muzeum jeho zásluhou získalo ještě několik dalších vynikajících obrazů, mezi nimi např. *Madonu* od Antonella da Saliba, vyřebenou drobnou desku se *Smrtí sv. Tomáše Akvinského* od bratří Agnola a Bartolomea degli Erri či dramatické *Ukřižování* od Girolama di Giovannini da Camerino, jež bylo v zahraničí dlouho pokládáno za nezvěstné. Darem knížete Lichtenštejna jsou též italská díla, chovaná ve Slezském muzeu v Opavě. Vedle obrazů, z nichž upoutávají jmenovitě veronská díla jako je Giolfinova deska z roku 1515 a portréty pánů De la Scala obohacuje tamější expozici několik florentských reliéfů z okruhu Benedetto da Maiano a Mina da Fiesole, dále pak dva výjevy ze života sv. Petra Mučedníka lombardských řezbářů - bratří Pietra a Abrogia Donatiů (z jejich dílny vyšel i reliéf s *Klaněním pastýřů* uložený v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Liberci). Z knížecí lichtenštejnské sbírky přešla do vlastnictví státu také skupina obrazů ze zámku Šternberk na Moravě. Jde převážně o renesanční díla světských a mytologických námětů, jako je *Dáma s chlapcem* od Benátčana Bernarda Licinia či *Vestálka Tuscia* malovaná sienským malířem Girolamem di Benvenuto. Spolu s *Kleopatrou* ve florentské sbírce Grassi a *Vestálkou s ohněm* v Chambéry (Musée d'Art et d'Histoire) patřila tato Tuscia k sérii *Slavných žen*, která byla v minulém století ještě pohromadě v paláci Chigi-Saracini v Sieně. Také asi *Orfeus hraje zvířatům* se původně nacházel v tomto paláci, kde dodnes visí jeho pendant, *Endymion a Seléné*, nově připsaný Giorgiovi di Giovanni. Protějšek se podařilo najít rovněž k mramorové soše michellozzovsky působícího Anděla, který se sochou P. Marie z janovského kostela Santa Maria di Castello původně tvořil scénu *Zvěstování*, připisovanou Domenicu Gaginimu.

Lichtenštejnské sbírky na Moravě tedy podstatně obohatily fondy italského renesančního malířství a sochařství v českých a moravských muzeích. V menším počtu a méně významně byla italská malba zastoupena ve sbírce velmistra Řádu německých rytířů Eugena Habsburského, kterou na počátku tohoto století přechovával hrad Bouzov. Dodnes tam zůstalo několik obrazů, včetně *Mater Dolorosy* malované podle obrazu florentského manýristy Allesandra Alloriho, zatímco jiná díla, např. *Kojící madona* Defendenta Ferrariho, významného představitele piemontské malby, odtud přešla do Národní galerie v Praze. V Národní galerii se také po delším putování ocitlo obrovské plátno Lorenza Costy ze sbírky Clary-Aldrigenské, představující *Triunf Federiga II. Gonzagy* z roku 1522. Původně viselo v novém gonzagovském paláci u kostela San Sebastiano v Mantově vedle proslulých *Trionfi di Cesare* od Andrey Mantegni; dnes na schodišti Šternberského paláce vítá návštěvníky stálé instalace italského umění. Do Čech se toto dílo dostalo roku 1630 jako válečná kořist maršála Aldringena. Naproti tomu *Pseudopolyptych se sv. Brixiem* přivezl z Benátek kníže Carlos Clary-Aldringen teprve na konci minulého století, aby jím dal ozdobit oltář kostela P. Marie v Dubí u Teplic, který vybudoval po vzoru benátské Santa Maria dell'Orto. Těmuž šlechtici vděčí Teplice za desky Mistra z Roncaiette a také za dva kamenné severoitalské reliéfy, zasazené do stěn tamější zámecké kaple.

Proslulá Pálfyho sbírka ze zámku v Bojnicích na Slovensku zakotvila před první světovou válkou v Budapešti (Szépművészeti Múzeum) a na našem území z ní zůstalo pouze nepatrné torzo. Ušlechtilý polyptych Narda di Cione s *Madonou mezi svěťci* byl výměnou za díla slovenské gotiky převeden ze Slovenské národní galerie do Národní galerie

v Praze, kde po desetiletí nezastupitelně doplňoval soubor malby florentského trecenta. V roce 1995 však byl odvezen na Slovensko. A tak jedinou vzpomínkou na pálfyovské sbírky zůstává v Praze benátský retábl od Jacobella di Bonomo v katedrále sv. Víta, jediný oltářní obraz italského trecenta, který se u nás dochoval v původní celistvosti.

Italská díla s náboženskými i světskými tématy - a to nejen v českých zemích, ale také v jiných světových sbírkách - představují ve své většině pouhé fragmenty někdejších celků. Některé z nich se podařilo, byť i jen částečně, rekonstruovat. To je případ dvou desek z valdštejnské sbírky v Praze, *Sv. Mikuláše Toletinského* a *Sv. Vincence Ferrerského* od ligurského malíře Ludovica Brey. Obě desky patřily k polyptychu z janovského kostela San Bartolomeo degli Armeni, jehož střed tvořilo *Ukřižování* uložené dnes v palazzo Bianco v Janově. V Ligurii vznikly také desky se *Sv. Mikulášem z Bari* a *Sv. Antonínem Poustevníkem*, blízce příbuzné světcům zobrazeným na polyptychu *Sv. Vavřince* v Cogarno u Janova, jejichž původní provenienci se dosud vypátrat nepodařilo. Obrazy doložené v Čechách roku 1886 získal v sedmdesátých letech našeho století odkazem jezuitský kostel sv. Ignáce v Praze, což tehdy pochopitelně nemohlo být zřejmého. Šťastnou náhodou jsem je objevila v jeho sakristii a byla vděčna, že mi tyto desky byly zapůjčeny na výstavu "Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách" v roce 1987.

Jedním z předních úkolů tehdejší výstavy byla snaha poskytnout praktickou pomoc církevním institucím, které v té době neměly prostředky na údržbu svých děl. Tak to také tyto instituce chápaly a horlivě vycházely Národní galerii vstříc u vědomí, že její restaurátorská dílna památky bezplatně ošetří. Arcibiskupský palác v Praze zapůjčil predelu s *Výjevy ze života sv. Jana Evangelisty*, které teprve kompletní restaurace vrátila zářivost vlastní tomuto benátskému giorgionovskému laděnému dílu počínajícího cinquecenta. Některé obrazy bylo nutno okamžitě konzervovat, aby mohly být zachovány pro budoucnost. To byl případ již zmíněného pseudopolyptychu v Dubí u Teplic, který byl zároveň celkově restaurován. Také obrazy z majetku Arcibiskupského paláce v Olomouci zapůjčením na výstavu v roce 1987 získaly. Například rozměrné plátno s *Madonou mezi sv. Janem Křtitelem a sv. Františkem* z okruhu Giovanniho Battisty Bertucciho z Faenzy zachránila před opadáním narušené malby jen okamžitá konzervace.

Olomouc sehrála významnou úlohu v kulturních stycích českých zemí s Itálií. Olomoučtí biskupové, od roku 1777 arcibiskupové, nejednou zaměstnávali italské umělce a podstatně se tím zasloužili o rozvoj domácího umění ovlivněného Itálií. Často také z Itálie získávali různá umělecká díla. Dělo se tak již v renesanci, jak dokládá rozměrné plátno s *Mrtvým Kristem* od Alessandra Alloriho z roku 1583. Spolu s jakýmsi obrazem Zuzany, dnes nezvěstným, toto plátno pro olomouckou kapitulou objednal její děkan Filip Dambrovski přímo u florentského umělce, jak se dočítáme v Alloriho Pamětech. Roku 1673 zakoupil biskup Karel z Lichtenštejna-Castelcornu kabinet obrazů a kreseb bratří Františka a Bernarda von Imstenread z Kolína nad Rýnem. Imstenreadové byli spřízněni se známým pařížským bankéřem a sběratelem Everhardem Jabachem. Měli nadto spojení s lordem Thomasem Howardem z Arundelu a roku 1650 získali část obrazů z majetku popraveného anglického krále Karla I. (další část tohoto fondu zakoupil francouzský král Ludvík XIV.). V 17. století byla sbírka olomouckých biskupů jednou z nejvýznamnějších v Evropě. I když se z ní zachoval pouhý zlomek, obsahuje stále obrazy mimořádného významu, jako je *Madona del Velo* of Sebastiana del Piombo, která byla po řadu let zapůjčena do pražské Národní galerie. Pochází z pozůstalosti hraběnky Arundelové, stejně jako obdivované Tizianovo pozdní dílo, *Apollon a Marsyas*, vystavené v Obrazárně zámku Kroměříž, letního biskupského sídla. Roku 1996 byly otevřeny sály italského umění 14. až 18. století v Muzeu umění Olomouc, kde byla zpřístupněna také díla dosud neznámá z majetku olomouckého arcibiskupství. Mezi nimi luneta s *Pietou* od Giacoma Francii, která původně tvořila nástavec k nějakému oltářnímu obrazu; lze se domnívat, že

tímto obrazem byla *Svatá Rodina*, uváděná v inventáři z konce 18. století jako dílo, jež "po způsobu Raffaela namaloval Franc. Francia Bolones 1552". Zatímco v tomto případě jde o hypotézu, byť pravděpodobnou, obraz *Posledního soudu* signovaný Giovannim Balduccim a datovaný 1601, který se nečekaně vynořil v soukromé sbírce na Moravě, nepochybně završoval obraz *Krista mezi P. Marií, sv. Janem Křtitelem a apoštolů* z majetku olomouckého arcibiskupství, dílo, jehož atribuce do té doby budila rozpaky. Překvapující objevy nejsou ostatně v Olomouci vzácností. K těm nejvýznamnějším patří snad zjištění, že čtyři mramorové sochy východních Otců, které zakoupil arcibiskup Bedřich Fürstenberk roku 1870 v Římě pro hlavní oltář dómu sv. Václava, jsou dílem Mina da Fiesole z let 1461-1463. Začleněním do pseudogotického tabernáku tyto sochy budily dojem, že jde o díla z doby historizující přestavby chrámu a unikaly proto pozornosti. Původně však byly součástí tabernáku Ciborio della neve, který po tři sta let stál nad hlavním oltářem římského kostela Santa Maria Maggiore. Při barokní přestavbě baziliky byl rozebrán a jeho vzhled známe pouze ze starých popisů a rytiny z roku 1621.

Nejpodstatnější část fondů italské malby v českých zemích pochází ze šlechtických sbírek; od konce minulého století se však čím častěji objevují sběratelé z měšťanských kruhů, kteří svá díla věnují veřejným institucím. Čestné místo mezi nimi patří Jindřichu Klazarovi (1867-1951), rodáku z Kruhu u Jilemnice a majiteli textilní továrny ve Dvoře Králové, který vytvořil významnou sbírku, sestávající převážně z kreseb a grafiky. Na památku osvobození vlasti po druhé světové válce z ní velkou část věnoval Národní galerii 28. října 1945. Před svým skonek ji odkázal také část zbývajících, která vedle obrazů obsahovala italské miniatury vyříznuté ze středověkých rukopisů.

Jiným směrem se zaměřil Josef Konstantin Beer (1862-1933), původem Němec z Mostu (Brüx). Již jako mladík se zasloužil o záchranu uměleckých děl rodného města, kterým hrozila zkáza při restauraci tamního děkanského kostela v duchu gotizujícího purismu. Tento malíř a restaurátor, vyškolený ve Vídni a v Mnichově, pak po čtyřicet let působil v Národní galerii v Budapešti. Byl všeobecně oceňován jako jeden z předních dobových restaurátorů nového směru, který řemeslnou zručnost spojoval s umělecko-historickými znalostmi. Sběrka, kterou odkázal Spolku muzea v Mostě, obsahuje několik italských renesančních obrazů. Vyniká mezi nimi michelangelovská *Svatá Rodina* od bolognského malíře Giovanniho Francesca Bezzi zv. Nosadella. Neméně zajímavé, ovšem z jiného hlediska, jsou dvě podobizny, které byly až dosud v cizí literatuře uváděny jako autentická díla. Málokterému z italských renesančních děl na našem území se dostalo od zahraničních badatelů takové pozornosti, jako *Muži v brnění*, pokládanému dříve za ferrarský portrét Constantina Sforzy; technologický průzkum však ukázal, že jde o falzum, patrně záměrně. Také v *Portrétu mladíka s rezavými vlasy* byla zjištěna pruská modř, takže obraz nemohl vzniknout dříve, než v roce 1720, kdy se začala vyrábět. Technika jeho malby nedovoluje bližší časové určení, a nelze proto zcela vyloučit, že jde o studijní kopii samotného Beera. V této souvislosti poznamenejme, že technologický průzkum rozřešil snad jednou provždy také dosavadní nejistotu o *Svaté rodině mezi světci* na zámku Hradec nad Moravicí. Tento obraz tlumočí věrně slavnou kompozici Giulia Romana ze Santa Maria dell'Anima v Římě. Bylo proto žádoucí zjistit její vztah k římskému originálu. Nejde ani o autorskou ani o dobovou repliku, ale o kvalitní kopii z 19. století, kterou dal patrně pořídit kníže Robert Lichnovský.

Těchto několik příkladů snad dostatečně ukázalo, jak neocenitelnou pomocí byl restaurátorský průzkum při určení díla. Neobejdeme se bez něj ani v případě dvou obrazů z chrámu P. Marie před Týnem v Praze představujících *Navštívení P. Marie a Obětování Páně*. Jako díla Girolama Romaniniho se tato plátna dostala do povědomí kulturní veřejnosti roku 1907 zásluhou Bernarda Berensona, amerického badatele, který položil základ ke studiu italské renesance. Jde však spíše o kopie Romaninových maleb z let 1536-1539 na vnitřních křídlech

varhan chrámu Santa Maria Maggiore v Tridentu, v němž se konalo generální shromáždění tridentského koncilu (1562-1563). Varhanní křídla podlela zkáza při požáru kostela roku 1819 a, tak pouze pražská plátna dokládají, jak vlastně vypadala. Na zmíněném církevním sněmu zastupovali císaře Ferdinanda II. pražský arcibiskup Antonín Brus z Mohelnice a hrabě Zikmund Thun; není proto vyloučeno, že obrazy z Týnského kostela vznikly ještě v 16. století, patrně na jejich objednávku, což by snad mohl ukázat právě probíhající průzkum jejich malířské techniky.

Těmito řádkami jsem chtěla ukázat, že se zájemci s ukázkami starého italského umění mohou seznámit také putováním po České republice, aniž by opustili naše hranice a připravit se tak na cestu na jih.

OLGA PUJMANOVÁ

Nové muzeum v Osnabrückeru

V Německu stále roste počet muzeí věnovaných výtvarnému umění, mnohdy muzeí specializovaných na dílo jednoho významného umělce. V červenci 1998 bylo otevřeno v Osnabrückeru nejnovější z nich, věnované slavnému rodáku, malíři Felixi Nussbaumovi (1904-1944). Moderní komplex sestávající z "hermeticky" uzavřených kvádrových budov spojených navzájem i se starší budovou Umělecko-historického muzea müstky, navrhl Daniel Libeskind, židovský architekt žijící v USA, jako "muzeum bez východu". Betonové fasády jsou strohé, bez oken, zčásti pokryté kovem nebo dřevem.

Malířské dílo F. Nussbauma odráží jeho nelehký život - když se konečně roku 1931 dočkal úspěchu velkoformátovým obrazem "Bláznivé náměstí (Der tolle Platz)", už se nevratně blížila hitlerovská doba, předznamenaná antisemitskými demonstracemi v r. 1931. Od stipendijního pobytu na Německé akademii v Římě (1932-3) byl pak i se svou pozdější manželkou Felkou Platek, malířkou pocházející z varšavského gheta, stále na útěku, v Itálii, Belgii, ve francouzském internačním táboře a nakonec se skrývali v Bruselu. Tam byli nakonec nacisty odhaleni a zařazeni do posledního transportu do Osvětimi, kde v roce 1944 umírají. Část jeho obrazů byla zničena při požáru ateliéru již v roce 1932, přesto dnešní osnabrückerá sbírka obsahuje asi 160 děl. Od prvních obrazů až do posledních se Nussbaum stále držel realistické linie, i když její formy byly někdy expresionistické nebo surrealistické. Od nástupu nacismu odrážejí Nussbaumovy obrazy hrůzu z války, ničení, pronásledování. Známý je jeho autoportrét z roku 1943, v plášti s ohrnutým límcem, s davidovou hvězdou, v ruce s občanským průkazem pro Žida, obklopen vysokou zdí, za níž jen rozkvetlé haluze vedle pahýlu stromu proti temnému nebi slibují malou trošku naděje. Na jiném obraze z roku 1941, "Strach", jsou před vysokou zdí s plakátem ohlašujícím bouři nad Evropou a pod nalomenou pouliční lucernou autoportréty vyděšeného malíře a jeho ženy. Paleta jeho barev je střídavá, ani římský pobyt nevtiskl jeho obrazům jásavé světlo.

Nussbaumovo muzeum je odrazem tragedie židovského i německého národa ve 20. století, i průřezem celoživotního díla umělce, o kterém Max Liebermann kdysi prohlásil: "Jednou bude skoro tak dobrý, jako já sám".

ZDENĚK ŠESTÁK

Etruské sochařství a malířství: Projevy etruského sochařství a malířství nalézáme především na pohřebištích, vystavěných jako města pro posmrtný život zemřelých. Velký rozvoj sochařství byl umožněn dostatkem snadno opracovatelného materiálu, zejména sopečného tufu, pískovce a alabastru. Teprve v pozdní době je používána žula. Podobně jako u terakoty, šlo i v sochařství především o zdobné plošné prvky reliéfů a plastik, jimiž se zdobily stěny, stropy, průčelí i vstupy obydlí zemřelých. Zvláště významné jsou plastiky, jimiž byly opatřeny kamenné sarkofágy a urny. Vystupují z nich postavy lidí, zvířat, božtev a mýtických heroů, zarámované spleť rostlinných motivů. Skutečné sochy představující podobu zemřelých leží na víkách uren a sarkofágů, s výrazem tváří vyjadřujících štěstí a smíření, vyrovnanost s osudem a naději posmrtného života. Často jsou na obrubě vík etruské nápisy o hodnotě a jménech zesnulých. Nic zde není nadsazeno a veškerá ztvárnění včetně detailů, byť z magického prostředí, dávají dojem naprosté reálnosti postav i dějů. Vyjádřené děje plastik jsou v pohybu, ale proti řeckému, zcela uvolněnému a idealizovanému ztvárnění, je zde znát větší úcta lidí obklopených přepychem k etruské víře a božstvům. Projevy etruského sochařství, zejména z posledních staletí př.n.l., lze vidět v muzeích na bustách některých osobností, které v návaznosti na řecké vlivy prozrazují, že zde jsou zachovány i etruské realistické prvky na které navázal Řím.

Etruské malířství, stejně jako sochařství, známe v podobě barevných fresek doplněných nápisy opět z pohřebišť, zejména z královské nekropole v Tarquiniiích. Etruské fresky a tím i malířství vznikly o několik set let později než sochařské umění. Souvisí to patrně s určitými duchovním uvolněním v etruské společnosti po 5. století př.n.l. Fresky jsou nejen novým, téměř zcela uvolněným uměleckým přínosem, ale v živosti a barevnosti výtvarného projevu nám podávají zprávu o všestranném životě etruské šlechty. Na freskách zpodobněné postavy zemřelých jsou často doplněny nápisy s jejich jmény, vyprávěcími o jejich ctnostech a původu. Tak z jedné fresky z "hrobky štítů" v Tarquiniiích ze 4. stol. př.n.l. se dovídáme, že zpodobněná rusovláska jménem Lejualis, byla za života mírná, přívětivá a laskavá, původem Dánka. Její královský černovlasý manžel měl pak ctnosti vladařské a bojovné. Rysy jeho tváře naznačují též rozmařilost a italsko-etruský původ. Na mnoha freskách jsou výjevy z hostin, rybaření, plavectví a mořeplavby, stejně jako z etruské historie, jako byl již uvedený případ ve Francoisově hrobce u Vulci svědčící o boji Servia Tullia s Římany. Jen jako varovný prst božtev vidíme u některých fresek tu a tam postavu z mytologie, jako např. "boha smrti" s "paličkou lehké smrti" nebo jiné příšery. Všechny tyto malířské projevy navazují svým stylem na egyptské a minojské fresky. Jejich následníkem se stala freska římská, přecházející ve středověku do křesťanské strnulosti.

Urbanismus a stavitelství Etrurie: Při návštěvě některých někdejších etruských měst, např. Perugia, San Gimignano, Chiusi, Orvieto, nelze přehlédnout pozůstatky etruské architektury kamenných staveb, bran a opevnění. S výjimkou Malé Asie a Řecka zde vidíme nejstarší evropské stavby chrámů, opevnění, bran i domů, při jejichž zdění byla již používána poloklenba a pravá klenba, připisovaná Etruskům. Již v 7.stol. př.n.l. zdili Etruskové své domy také z nepálených i pálených cihel. Podle místních možností však v Etrurii i na severu Itálie nalézáme stavby s různou úrovní opracování kamene. Nejdokonaleji jsou opracovány kvádry ze zka-menělého sopečného tufu a pískovce, snadno opracovatelných materiálů. O tom podávají svědectví vykopávky někdejších etruských měst jako Marzabotto (Misa), Vulci a jiných.

Původní etruská královská města "státního" významu byla zakládána podle přesných a přísných architektonických a ekologických náboženských pravidel. Stavění se vybíralo s přihlédnutím k výskytu a množství zpěvného ptactva, výskytu

pramenů dobré vody v místě a okolí, možnostem odkanalizovat město a velikosti pokud možno rovných ploch pro zástavbu. Prostor města byl zpravidla vymezen hranicí v podobě brázdy, vyorané spřežením volů veleknězem-králem, kde byly vybudovány hradby. Na severní straně budoucí zástavby, obvykle na kopcích, nebo nejvyšším místě sídliště, byl i v obtížných podmínkách, jako byla např. Tarpejská skála v Římě, vymezen prostor akropolis - Kapitolia, jehož nerovná plocha byla postupně pomocí kúlů a podpěrných zdí zvyšována až do vrcholku kopce. Současně na nerovném původním terénu byly založeny základové zdi obvykle dvou chrámů (božstev nebes a podsvětí). Tyto zdi se stavěly vzhůru spolu s růstem plošiny celého posvátného okrsku, přičemž vedle chrámu božstev podsvětí rostla i obětní studna (mundus) jako brána spojující zemi s podsvětím. Posvátné okrsky a chrámy na něm byly orientovány směrem k jihu.

Chrámě měly podélný tvar bez bočního sloupoví. V severní třetině půdorysu byly tři cely božstev, druhou třetinu tvořila sloupová předsíň s 3-4 sloupy podpírajícími nižší sedlovou střechu. Vlastní stavba chrámů byla založena na zděných základových pásech a jejich sloupy a konstrukce byly ze dřeva, kromě vyzdívek cel, střešní hliněné či doškové krytiny, opatřené terakotou i na průčelních štítech. Akropolis byla obvykle opevněna a bývala i sídlem králů a jejich kněží, nepřístupná prostým lidem. Západní část okrsku byla vyhrazena obvykle jako zápalné obětiště.

Pod jižním svahem akropolis bylo shromaždiště věřících, přihlížejících obřadům na posvátném okrsku - fórum. V jeho blízkosti bývaly i očištné lázně, někdy i další chrámy méně významných božstev přírody a země, které měly jiný půdorys než hlavní svatyně tří božstev. Pod akropolis směrem k jihu vedla ulice - via carda, široká až 18 m, s postranními příkopy nebo kanalizací, bočně ji křížily a napojovaly se na ni ulice ve směru východ-západ - via decumana, rozdělující město do čtvrtí a bloků s domy šlechty na východě a směrem na západ s příbytky řemeslníků a nakonec i otroků. Celé město bylo opevněno hradbami s branami. Půdorys etruského města připomíná položenou lidskou postavu, jejíž hlavu zde nahrazuje Kapitól se sídlem bohů a krále, a části města jsou údy a tělo. To platí ovšem jen o sídelních královských městech, v jejichž hranicích i za nimi byla budována i jiná lidská obydlí. Etruskové vedle těchto měst stavěli i příhraniční pevnosti, jako např. Nepi nebo Sutri, ležící na starých spojovacích cestách pro účely obrany a ochrany cestujících zhruba na vzdálenost denních pochodů. Pevnosti a osady tohoto charakteru mají pochopitelně jiné uspořádání.

Vedle kanalizace hrálo u opevněných měst a sídlišť velkou úlohu zásobování vodou pro případ obrany. Její zdroje musely být proto pokud možno chráněny. Protože města většinou stála na kopcích, nebylo to vždy snadné, i když na mnohých z nich dodnes pramení voda jen několik metrů pod vrcholem. V některých pozdějších případech vedly do měst akvadukty, přivádějící vodu do cisteren ve městě. K nejstarším a nejbezpečnějším zdrojům však patřily i značně hluboké studny o průměru i přes deset metrů, jako v Perugii a Orvietu. Ty navazují na kanaánské vzory z Palestiny. Byly budovány tak, že po obvodu stěn studny bylo současně vytesáno ve skále schodiště, nebo k prameni a studni s cisternou byla vyražena svážná chodba se schody. Na dně studny byla od její nádrže vyražena další chodba vedoucí až k prameni vyvěrající vody. Tím byla zajištěna jednak čerstvá pitná voda i voda užitková v níže položené cisterně prohloubení dna studny. V některých případech byl odtok přebytečné vody ponechán přirozenému průsaku skalou, v jiných byla pro odtok vyražena štola, na jejímž konci bylo často napojeno ústí městské kanalizace. V některých případech byly studny zaklenuty.

Pohřebišť zesnulých byla situována až do vzdálenosti 8 km za hradbami města; o jejich umístění rozhodovala možnost zřídit hrobky v klidném prostředí, kde se současně dalo získat

Roztocké muzeum a výtvarné umění

V roce 1957 bylo v Roztokách u Prahy založeno zásluhou desítek dobrovolných pracovníků a nadšenců vlastivědné muzeum. Od počátku si byli jeho zakladatelé vědomi významu regionu pro výtvarné umění. V nedalekém Suchdole tvořil v sedmdesátých letech 19. století mladý Mikoláš Aleš jedinečný cyklus *Vlast pro lunety foyeru Národního divadla*, v blízké Okoři se o dvacet let později ustavila ze studentů krajinářského ateliéru Julia Mařáka tzv. okořská škola zakladatelů novodobé české krajinomalby v čele s Antonínem Slavičkem. Do Roztok od dětství zajížděla a zde většinu svých tvůrčích let prožila významná česká malířka, grafička a knižní výtvarnice Zdenka Braunerová. S Roztokami je spjata také podstatná část sochařské tvorby Hedviky Zaorálkové, manželky slavného předkladatele Jaroslava Zaorálka.

V činnosti nynějšího Středočeského muzea proto zaujímá výtvarné umění významnou roli. Do povědomí veřejnosti proniklo zejména pestrým programem výstav, které se konaly v zachráněném a obnoveném areálu zámku. Muzeum zpočátku připomínalo zejména vztah regionu k výtvarné minulosti, např. expozicemi *Šťastná doba Alšova mládí v Suchdole* (1962), *Mařákova škola na Okoři - česká krajinomalba přelomu 19. a 20. století* (1978), *Dílo Zdenky Braunerové* (1974). Některé z výstav byly ve své době ojedinělé a dosáhly celostátního významu. Pro starší generaci připomeňme zejména polemickou expozici *Co je to kýč?* (1976) a z rozsáhlých výstav potom *Umění doby posledních Přemyslovců* (1981-2), která objevila význam umění 2. poloviny 13. století v českých zemích. Od sedmdesátých do počátku devadesátých let se v Roztokách konaly výstavy soudobého výtvarného umění a představovali se tu umělci zejména z oborů užitého umění. Nejnovější proudy současného i evropského, zejména francouzského, umění probíhaly v první polovině devadesátých let v prostoru *Galerie Gándí* ve spolupráci s galeristkou z Paříže.

Od počátku spolupracovalo muzeum s výtvarníky a sběrateli. Jan Výborný, shodou okolností kmotřenec Mikoláše Aleše, věnoval i výhodně nabídl muzeu svou sbírku novodobé české grafiky, v níž dominovali představitelé symbolismu František Kobliha a Jan Konápek, o generaci mladší souputníci Zdenky Braunerové na poli moderní české grafiky. Největším ziskem byl pak velkorysý odkaz Miloše Maliny. Pražský malíř daroval muzeu nejen svou uměleckou pozůstalost, ale také celoživotní sbírky, které, zejména v oboru užitého a lidového umění, výrazně obohatily muzejní fondy. Do sbírek muzea přicházela od počátku i starší díla, zejména barokní sochy a obrazy, zachraňované ze zanedbaných církevních objektů. Doplnil je převod dřevořezb převážně z 18. a 19. století z fondů Pražského hradu, které se zachovaly v různém stavu poškození.

Největší pozornost však věnovalo a věnuje muzeum osobnosti Zdenky Braunerové. Už v 60. letech se podařilo získat větší část pozůstalosti z tehdy na čas zrušeného spolku českých grafiků Hollar, kam ji počátkem třicátých let umělkyně darovala. Kromě obrazů, kreseb, grafických listů a desek k nim jsou v muzeu uloženy skicáky, studijní kresby, návrhy na malované sklo i nábytek, ale i některé předměty, kterými se umělkyně obklopovala nejen v roztockém ateliéru, ale i v pražském bytě. Donedávna to byla především stálá expozice, na níž navazují tematické výstavy, které se pokusí zmapovat jednotlivé úseky tvorby a kulturní činnosti umělkyně, která zůstane středem zájmu Středočeského muzea.

snadno opracovatelný kámen nebo hloubit ve skále. V jiných případech rozhodovala hloubka lehce těžitelných zemin, aby bylo možno hrobky budovat vyzdáním nebo s pomocí dřevěné výztuže. Samotné hrobky vytesané ve skále, někdy dozděné získaným kamenem nebo zcela vyzděné nad povrchem, byly uspořádány jako lidská obydlí, obvykle se vstupní síní (atriem) a na obvodu s dalšími místnostmi. Toto uspořádání převzali zřejmě i Římané u svých atriových domů. Původní etruské domy a chrámy se kromě základových zdí a schodišť nikde nezachovaly. Jejich vrchní stavba bývala podle místních poměrů často dřevěná, ale často se používalo hrazděné zdivo (dřevěná konstrukce vyzděná kamenným zdivem, především tufem a pískovcem nebo vyzdívkou z cihel). Nežli byly poznány výhody vápna, byl zděno na jíl, u hradeb často "na sucho". Opracování kamene mělo v různých oblastech Itálie rozdílnou úroveň podle zdrojů kamene, jeho opracovatelnosti a také přítomnosti kameníků schopných kámen opracovat. A tak často vidíme, že zdi hradeb a opevnění u základů zbudované přesně opracovanými kvádry, jsou následně až do středověku obnovovány nebo nastavovány kamenem neopracovaným.



Etruský zdobený talíř s rybami, Řím

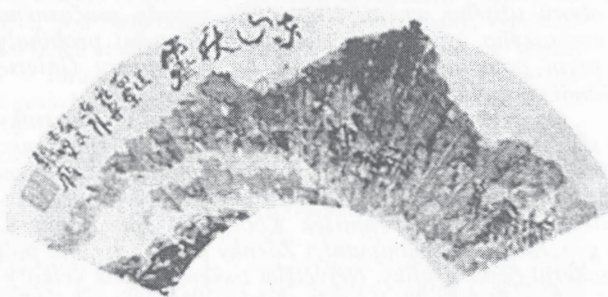
K stavitelství patří i mnohé další obory. Etruskové byli i výbornými zemědělci a vodohospodáři. Odvodnili rozsáhlé bažiny mezi římskými pahorky a zúrodnili obrovské močály v Kampánii. Kromě jiných přístavů u moří postavili při ústí Pádu přístav Spina, kde jsou dnes bažiny a zátopy. Způsob, jakým byl přístav postaven, s regulací průtoků Pádu, obdivují dodnes odborníci. K podobným divům té doby patří i zavlažování polí a vyrovnávání hladin jezer.

Etruské stavitelství přejímalo v počátcích své základní prvky nepochybně v oblasti Předního východu. Jeho architektura se může zdát zaostalejší než souběžná architektura řecká. Bylo to způsobeno tím, že Etruskové přicházející z Východu našli v Itálii prakticky nedotčenou přírodu s bohatými lesy a také méně vyvinuté původní obyvatelstvo, což nebylo srovnatelné s podmínkami a již dosaženým pokrokem ve východním Středozeří. Teprve po 5. stol. př.n.l. a zejména v římském období se jejich architektura srovnává s řeckou. Řekové však i předtím chválili hospodářství, obdivovali bohatství a záviděli velkou moc Etrusků. Etruskům nezbyl čas k dalšímu pokroku ve stavitelství, což za ně učinil Řím. Nutno však říci, že Římané zhuštěním zástavby za hradbami někdejších etruských měst prakticky likvidovali zásady etruského vzdušného a pravidelného urbanismu měst. Toto pojetí urbanismu se vrací do Evropy až v naší nové době. Přes některé zápory je však Evropa hrdá na bohaté etruské dědictví, jehož shlednutí i dnes vyvolává bohaté uspokojení a obdiv k našim předkům.

Tomioka Tessai, japonský mistr štětce a tuše

Jednoho dne, když jsme se probírali v zašlém starožitnickém krámku v Kjótu svitkovými obrazy a grafikami, zaujal nás mezi různou veteší obrázků na papírovém vějíři. Tušové skvrny v různých odstínech černi a šedi vytvářely představu mohutného pohoří s přerušovaným lesním porostem a úžlabinami zasypanými sněhem. Malbu doprovázel kaligrafický nápis v osobitém stylu s podpisem Tessai. Ačkoliv to bylo dílo vytvořené tradičními prostředky, působilo velmi moderně a na první pohled se lišilo od běžné krajinomalby. Mělo v sobě něco, co připomínalo díla evropských impresionistů. A nebyl to dojem náhodný, jak jsme se o tom přesvědčili později, když jsme navštívili velkou expozici děl Tomioky Tessaie v klášteře Seihódži ve známém městě Takarazuce nedaleko Kjóta.

Tomioka Tessai (1837-1924) patří k nejvýznamnějším japonským malířům z konce 19. a začátku 20. století. Za jeho dlouhého života se toho mnoho událo. Narodil se v posledních letech tokugawského šógunátu, zažil jeho pád, znovunastolení císařské moci i přerod Japonska v moderní stát. Tessajovým rodištěm bylo Kjóto, centrum klasické japonské kultury. Jeho otec byl zámožný měšťan. Měl blízko k buddhistickým kruhům. Synovi poskytl to nejlepší vzdělání v tradičních oborech. Tomioka začal již záhy projevovat zájem o malování, jež se posléze stalo jeho životním posláním, i když on sám o sobě vždy tvrdil, že je více filozofem než malířem. Vyšel z tradiční japonské malby Jamato-e a zapojil se do hnutí za jeho obnovu v době, kdy zájem o ně pod náporom západního vlivu začal upadat. Při hledání cest, jak přiblížit tušomalbu životu, zaujala Tessaie čínská malířská škola nanga, která kladla důraz na duchovní podtext. V Japonsku ji učinila známou již v 18. století skupina významných malířů - bundžinů (literátů, čínsky wen-žen). Patřil k nim Ikeno Taiga, Josa Buson a další.



Tomioko Tessai, *Higašijama v podzimní mlze*, 1920

Tessai se zabýval studiem neokonfucianství a zvláště blízka mu byla nekonformní a individualistická tvorba skupiny čínských malířů z 18. století, známých jako jangčouští excentrici. Ještě větší duchovní a osudovou spřízněnost pociťoval Tessai s čínským severosungským malířem, kaligrafem a básníkem Su Tung-pchoem (japonsky Sô Toba 1036-1101) a to nejen proto, že Su byl výrazný individualista, ale i proto, že se oba narodili ve stejný den a měsíc, jak to Tessai s pýchou zvěčnil na jedné ze svých pečeti. Svůj obdiv k tomuto ušlechtilému člověku vyjádřil i jako umělec. Namaloval jeho vynikající portrét v rolnickém klobouku a sandálech, jak kráčí venkovskou krajinou v dešti s vykasanou suknicí. Dále zvěčnil i Suovo známé poetické setkání s mnichem Fo-jinem a namaloval ilustraci k Suově proslulé básni v próze Červený útes.

Malířský styl, k němuž se Tessai postupem doby propočoval, byl výrazem jeho neodvislé osobnosti. Když maloval krajinu, nedodržel většinou východoasijskou estetickou zásadu "prázdných" míst, která měla být v rovnováze s místy "plnými", a zaplňoval ve vášnivém zaujetí námětem celou plochu papíru. Hloubku obrazu u něho vytváří směsice vzájemně se prolínajících obrysů hor a kopců. Jejich linie někdy působí, jako by byly vyřezány nožem. Jindy dokonce zaměňoval štětec za tušovou tyčinku. Jejimi údery nanášel na obraz akcentující skvrny. Jeho obrazy mají rytmus a dynamičnost a vyznačují se ních nezkratná energie. Tradiční tušomalba dostává v jeho pojetí nový obsah a odpovídá pocitům moderního člověka.

Platí to ještě větší měrou o Tessaiových figurálních obrazech. Nejlepší z nich vznikly v posledních letech jeho života. Tessai miloval okr, rumělkou, ultramarín a doslova je natíral na papír, jako by maloval olejem. Dosahoval tak efektu naivní, přímočaré krásy, podobné té, jež vyznačuje z lidového umění. Necelé dva roky před smrtí, v osmdesáti sedmi letech, namaloval s neuvěřitelným elánem v zářivých barvách scénu ze života tchangského mnicha Feng-kana (japonsky Hókan), hrozivě vyhlížejícího muže, který byl podle legendy nadán nadpřirozenou silou a uměl ovládat lidi i zvířata. Tessai ho znázornil s dávkou ironie jako mohutného starce s dobromyslým výrazem v obličejí, jak jede na groteskně malém tygrovi.

Projevem Tessaiova nadhledu je obraz pocházející z posledního roku jeho života. Vypráví o tom, jak mnich Ikkjú přišel navštívit svého přítele Rennjóa v jeho klášteře. Nestihl ho tam však. Rozhodl se tedy, že na něho počká. Bez dlouhého váhání vzal z oltáře sochu Buddhy, dal si ji pod hlavu místo polštáře a uložil se ke spánku. Když ho tak Rennjó po návratu našel, poklepal mu na rameno a řekl: "Ke komu se teď budou lidé modlit a nosit mi peníze, když máš Buddhu sochu pod hlavou? Připravil jsi mne o zdroj příjmů." Ikkjú se probudil, radostně zateskal a oba se dali do srdečného smíchu. Jeho ozvěna jako by doléhala až k našemu sluchu.

V. a Z. HRDLÍČKOVI

Umění v lisabonském metru

Naše republika se nezúčastnila výstavy Expo'98 v Portugalsku a tak české veřejnosti většinou unikly informace o nové lince lisabonského metra. Město vyzvalo řadu světových umělců, aby se podíleli na jeho výzdobě. Na jednotlivých stanicích se tak mohou občané vzdělávat v současných tendencích výtvarného umění - od realismu a popartu až k abstraktním artefaktům. Některé vytvořily byly udělány z barevných dlaždic: nejznámějším z autorů těchto výzdob je zajisté Rakušan Friedensreich Hundertwasser, který pro stanici Oriente navrhl pestré panorama fantastického města. Na téže stanici je obrovský comics s disneyovskými kačátkami, supermany i portrétem mořeplavce Vasco da Gama od Islandana Erró. Na stanici Campo Pequeno stojí realistické barevné sochy prodavaček zeleniny, ovoce a ryb a nosiček vody vytvořené z mramoru a polodrahokamů - jejich autorem je Francisco Simões. Abstraktní je výzdoba stanice Carnide: portugalský autor José de Guimarães vytvořil abstraktní ornamenty v barevné dlažbě i abstraktní prostorové neonové útvary na stěnách.

ZDENĚK ŠESTÁK

Na okraj výstavy Josefa Lady

Osobnosti, které se vzpírají jednoznačnému zařazení do vývojového proudu či do názorové skupiny, to mají zpravidla těžké. Historici a teoretici si s nimi nevědí rady. Tak se ve slovnících českých spisovatelů dlouho nenašlo místo pro Jaroslava Haška, až dodnes patřícího k nejčtenějším českým autorům ve světě. Také dílo jeho přítele Josefa Lady nebylo ani dnes shledáno dostatečně vhodným pro stálou expozici Národní galerie. Když na podzim 1998 přece jen Národní galerie spolu se Správou Pražského hradu a Společností Gallery uspořádala v hradní Jízdárně Ladovou výstavu, byla možná překvapena, jak hluboce vrostl do povědomí několika generací.

Exponáty na výstavu zapůjčily vedle Ladovy rodiny Národní galerie i galerie regionální. Největším překvapením se však staly dosud nikdy nevystavované rané kresby pro Humoristické listy, které se zachovaly v archivu Vilímkova nakladatelství, patřícího dnes do sbírkového fondu Památníku národního písemnictví. Jejich způsob stylizace i propracovanost názorně vyvracející tradovaný názor o Ladově naivním výtvarném projevu a dokládají, že umělec došel ke svému osobitému rukopisu složitým, leč plně logickým vývojem - vývojem, který naivní umění nezná.

Ráda bych při této příležitosti připomněla také dva Ladovy přátele, jejichž sbírky umělcových prací se už také ve značné míře dostaly do galerií a obohatily i Ladovu soubornou výstavu. Byli to básník Petr Kříčka a publicista Karel Koval, Ladův kolega za Svobodného slova. Petr Kříčka vlastnil soubor těch snad nejhezčích Ladových kvašů a Karel Koval měl spoustu veselých kreseb, které v tehdejší redakční praxi většinou po otištění končily v tiskárně nebo v redakčních koších. Před zánikem zachránil také kresby k prvnímu, časopiseckému vydání Haškova Švejka. V Jízdárně bohužel chyběla scéna a kulisy pro Kovalovo loutkové divadlo, vystavené předcházejícího roku v galerii Ambit.

Petra Kříčku i Karla Kovala jsem poznala v roce 1945, kdy jsme se přestěhovali do Prahy, a dodnes lituji, že jsem je tenkrát víc nezpovídala. Až mnohem později jsem se dozvídala od paní Aničky Kříčkové útržky životních osudů básníka, který v mládí pohrdal úřady, společenskými konvencemi a sympatizoval s anarchisty. Zřejmě už od té doby se datovalo přátelství s Josefem Ladou, které neochablo ani tehdy, když se básník stal váženým ministerským radou.

Ale vrátím se k roku 1945. Ta léta těsně po druhé světové válce měla zvláštní atmosféru, kterou už mladší generace nepoznaly. Po prožitém utrpení a ztrátách měli k sobě lidé blíže a přátelili se, až na výjimky, bez ohledu na příslušnost či sympatie k politickým stranám. Nesetkávali se už po kavárnách a vinárnách, jako tomu bývalo před válkou, navštěvovali se doma.

Petru Kříčkovi jsem byla představena na první vernisáži, na kterou mne táta vzal s sebou - na výstavě Karla Svobinského v tehdejší Vilímkově galerii. A hned tam nás Kříčka pozval, abychom se přišli podívat na jeho Lady. Bydlel nedaleko nás, v Řipské ulici na Vinohradech. Brzy nato navrhl mému otci, aby s ním šel k Ladovým, kde s malířem a Karlem Kovalem hrají karty a chybí jim čtvrtý do mariáše. Samozřejmě nešlo tenkrát jen o tu hru, byt byla hrána se vši vážností. Hlavně chtěli Ladu

trochu potěšit a rozptýlit. Jeho rodina prožívala těžké dny. Neuplynulo ještě mnoho času od náletu na Prahu, při němž zahynula jejich starší dcera Eva. Smrt ji zasáhla, když se vracela domů pod Emauzy, do dnešní Ladovy ulice. Josef Lada se z této ztráty nikdy zcela nevzpamatoval, i když svůj zármutek vyjádřil jediným obrazem - krajinou s temnými mračny a osamělou borovicí.

"Mariášníci" se scházeli u Ladů každý týden. Přinášeli novinky a také někdy četli své nové verše. Jednou Petr Kříčka se záplem recitoval překlad Lermontova a čekal patřičnou odezvu. Jenomže Lada, aby ho pozlobil, řekl: "Víš, je to dobré, ale málo dramatické". Poněkud dotčený básník se zeptal, které že místo by mistr opravil. Lada po chvíli přemýšlení sdělil: "Já bych to vyjádřil takhle:

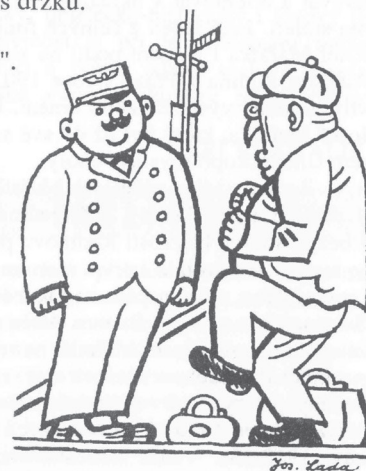
Delibáši, Delibáši, nespíchej do vršku.
Za stromem tam čeká Čerkes,
dá ti jednu přes držku.

Je to stručné a výstižné".

Společně se také oslavovali Ladovy kulaté a polokulaté narozeniny. Z jedněch oslav jsme doma měli dokonce fotografickou dokumentaci a program, v němž nechyběla ani kramářská píseň k oslavě jubilanta, kterou složil Karel Koval a v převleku poutové zpěvačky také předzpěvoval, přičemž ukazovátkem představoval jednotlivé scény na kresleném seriálu vlastní výroby.

Jen párkrát mne vzal otec s sebou, párkrát se odhodlal Josef Lada k nám. V té době už do společnosti nevycházel. Ačkoliv se mu dostalo velkého oficiálního uznání - v roce 1947 byl jmenován národním umělcem - stíhalo jej v soukromém životě dosti strážní. Stále maloval, pracoval na ilustracích a neváhal se ještě učit italsky. Sledoval, co se děje ve výtvarném umění a s uznáním se dovedl rozhovořit třeba o díle Pabla Picassa. Ožíval, hlavně když se nořil do vzpomínek. To uměl nejednu situaci nejen skvěle vylicít, ale i dramaticky předvést. Neodolatelné bylo jeho vyprávění o Jaroslavu Panuškově nebo o Jaroslavu Haškovi, který byl jeden čas také jeho spolubydlícím. Haškův "účet za ošetřování v nemoci" dodnes budí veselí návštěvníků v Ladově památníku v jeho rodných Hrucích.

Jeho starí kamarádi jej však opouštěli. Už byl vdovcem, když v roce 1949 zemřel Petr Kříčka, o něco později Karel Koval. Také Josef Lada se necítil příliš dobře. Přece jen se však dočkal narození vnuka od mladší dcery Aleny, který po něm dostal jméno, a těšil se na výstavu, připravovanou na Žofíně k jeho sedmdesátinám. Ta se však stala jeho výstavou posmrtnou.



BLANKA STEHLÍKOVÁ

Legionářské pomníky Josefa Mařatky

(k 80. výročí vzniku Československé republiky)

Ve středu 28. října 1998 ve 14.00 h byl znovuodhalen pomník Bohumila Hypšmana a Josefa Mařatky "Praha svým vítězným synům pod pražskými Emauzy. Po 58 letech tak došlo k obnově díla, které patřilo k nejvýznamnějším pomníkovým realizacím I. republiky a zároveň i k vrcholům monumentální tvorby sochaře Josefa Mařatky. Tento vynikající figuralista, portrétista a mistr žánru měl virtuózní schopnost vidět plastický tvar v širších souvislostech, prostorových plánech a vnitřní dynamice. To, podepřené nezměrnou pilí a pracovní posedlostí, umožnilo Mařatkovy v řadě vrcholných prací dospět na samou mez sochařské kreativity přesahující dalece pouhý plastický obraz skutečnosti.

Pražský rodák (narozen 21. 5. 1874) studoval nejdříve na Uměleckoprůmyslové škole u Celdy Kloučka a v letech 1894-9 na Akademii výtvarných umění v Praze u J.V. Myslbeka. Pro celoživotní Mařatkovu orientaci byl však rozhodující čtyřletý pobyt v Rodinově ateliéru v Paříži, který jej dokázal nově motivovat a orientovat v aktuálních uměleckých proudech přelomu století. Jako jeden z čelných funkcionářů SVU Mánes měl Josef Mařatka i zásadní podíl na zorganizování velké výstavy Augusta Rodina v Praze v roce 1902, která měla dalekosáhlý vliv na další vývoj českého umění. Ovlivnil jej ostatně i sám Josef Mařatka, který byl až do své smrti v roce 1937 profesorem Uměleckoprůmyslové školy.

Rodinův žák a přítel, jak Mařatku nazval sám velký mistr v dedikci jedné kresby, měl jedinečnou příležitost sledovat z bezprostřední blízkosti Rodinovu práci. Jeho prostřednictvím se mu ostatně dostalo i první monumentální zakázky, úspěšně započaté, ale nikdy nedokončeného pomníku aviatika Santose-Dumonta pro Buenos Aires (1904). Po návratu z Paříže spolupracoval Josef Mařatka na realizaci velkých pražských pomníků Palackého a Husova a při realizaci úkolů dekorativní povahy při výzdobě veřejných budov (Obecní dům 1908-11, Nová radnice 1910-12) a pražských mostů (Mánesův a Hlávkův, 1912-13). Vznik samostatného československého státu oslavil dvěma příležitostnými pracemi, které bezprostředně reagovaly na bouřlivou atmosféru října 1918. Jednou z nich byl Raněný Čechoslovák, portrét symbolicky vyjadřující válečné utrpení a boj za naši samostatnost. Druhým dílem, návrhem portrétu T.G. Masaryka, modelovaným z paměti jako bezprostřední ohlas jeho triumfálního příjezdu do Prahy, vzdal Mařatka hold Prezidentu Osvoboditeli. V této atmosféře začaly i přípravy na pomník generála Štefánika, se kterým se Mařatka osobně poznal.

Společenská objednávka vyvolala přirozenou poptávku po novém tématickém okruhu sochařské tvorby - Pomníku odboje. Josef Mařatka tento úkol řešil od roku 1919 v mnoha skicách a variantách, které postupně krystalizovaly v několik typologických skupin. Mařatkovo pojetí tohoto tématu je diametrálně odlišné od tradičního pojetí válečných monumentů c.k. Rakouska. Umělec usilovně hledal cestu od tradiční symbolické personifikace a složitých alegorických skupin k lapidární figurální složce s akcentem na neokázalý občanský patos dramatického, ale zároveň majestátního okamžiku. Jednotlivé návrhy pracovně pojmenovával výstižnými hesly, které zřetelně rezonovaly soudobou básnickou a literární tvorbu a publicistiku. V prvních vizích Pomníku odboje dominuje personifikace Republiky jako ženy s vítězným praporem, kombinovaná později s postavou bubeníka v intencích české varianty Rudoeo reliefu Marseillaisy z pařížského Triumfálního oblouku. V mnoha obměnách se mění sokl, přibývají figury okřídleného génia či padlého Ikara a osamostatňují se jednotlivé postavy praporečnicka a bubeníka (Socha Svobody, Vítězství republiky, Bubeník, Bud' připraven, Ikarus). Paralelně se rozvíjí i představa Pomníku padlým vítězům ve složitě figurální sestavě čtyř postav nesoucích tělo mrtvého bojovníka (Se štítem či na štítě, 1921). Další varianta s názvem Za naši svobodu představuje

matku Vlast podpírající padlého syna s přeraženým mečem. Tato myšlenka kulminovala v kompozici nazvané Pro patria v podobě nově pojaté Piety, která se stala východiskem pro přípravu pomníku pro Brandýs nad Labem, z finančních důvodů nakonec nerealizovaného.

Další studie rozvíjely konkrétní legionářská témata v postavách dvojice vojnů (Sbratření), padlého spolubojovníka, Nad hrobem mrtvého kamaráda (1927) či alegorického Zápasu s orlicí (Zborov, 1927). Do této skupiny patří i pozdější Pohřeb legionářův, vytvořený v letech 1935-36 pro Památník národního osvobození na Vítkově. Během usilovného hledání optimální kompozice se proměňoval architektonický rámec od pyramidální k výrazně vertikální kompozici. Přitom se výrazně redukovala bohatá silueta mnohafigurových kompozic směrem k civilnímu pojetí, založenému na jediné soše v mezní situaci vypjatého gesta. Řada kreseb a skic svědčí o tom, jak důsledně promýšlel autor jednotlivé komponenty ověřované v samostatných figurálních studiích, jako např. v případě plastiky Atlet (Borec) vystavené a oceněné v roce 1925 na Světové výstavě dekorativních umění v Paříži, která se stala základem postavy bubeníka pro pomník "Teď, nebo nikdy" realizovaný v témže roce v Ústí nad Orlicí ve spolupráci s kameníkem R. Ducháčkem a architektem J. Krejcarem. Obdobně krystalizovala v letech 1930-31 v řadě variant postava zamyšleného vojína opřené o zbraň jako základ pomníku padlým v Bělé pod Bezdězem, nazvaného "Na Stráž". Josef Mařatka zde zúročil své zkušenosti s výzdobou budov Ministerstva sociálních péče, Ministerstva železnic a zejména Úrazové pojišťovny v Praze-Holešovicích (1928). Vedle toho pracoval Mařatka na studiích řady jiných pomníků věnovaných velikánům našich dějin, které však bohužel zůstaly jen v poloze záměrů (Jan Žižka, Antonín Slavíček, Jan Neruda, Jaroslav Vrchlický, Antonín Dvořák, J.V. Myslbek, Karel Havlíček aj.).

Završením monumentální tvorby Josefa Mařatky byl jeho pomník padlým Pražanům pod Emauzy, na kterém pracoval od roku 1927. Autor komplexu nových ministerských budov Bohumil Hypšman počítal od počátku projektu v roce 1923 s umístěním obelisku v ose celé urbanistické kompozice. Podařilo se mu v březnu roku 1928 získat fragment mrákotinského monolitu, který se zlomil při transportu na Pražský Hrad a který prezident Masaryk věnoval Praze, a přesvědčit představitele města, aby sochařskou část pomníku zadali právě Josefu Mařatkovy. Obelisk se tak stal východiskem kompozice velkého sochařského síla. Základní kámen pomníku byl položen v předvečer 10. výročí státní samostatnosti dne 25. 10. 1928, protože smyslem pomníku bylo nejen uctít pražany padlé v I. světové válce, ale připomenout i legionářský odboj a vznik Československé republiky. V tomto duchu se také proměňovala Mařatkova koncepce od varianty pracovně nazvané "Pražským dětem" (pojmenování pražského pěšího pluku) zachycující vojáka loučícího se s rodinou a odcházejícího na frontu. Pomník padlým se postupně změnil v heroickou oslavu vítězství. Konečná verze s názvem "Praha svým vítězným synům" představuje náročnou skupinovou kompozici obepínající ze všech stran hranolovou základnu obelisku. Postava Republiky, alegorizovaná ženou z lidu, věnčí lipovou ratolestí vítězný prapor, se kterým přichází dvojice českých dobrovolníků doplněná představiteli jednotlivých legionářských vojsk operujících na evropských bojištích. Pomník doplňovalo čtyřverší z básně Viktora Dyka Země mluví (ze sbírky Okna z r. 1917): "Opustíš-li mne, nezahynu, opustíš-li mne, zahyneš". Od jednotlivých studií postupoval autor k třetinovému modelu celku a po jeho ověření zase zpět k detailům konkrétních figur. Ve speciálně najatém ateliéru na Vyšehradě modeloval jednotlivé postavy vojáků v měřítku 1:1, jako předlohu pro kovoliječskou práci, protože během práce bylo rozhodnuto realizovat figurální část pomníku nikoli v původně navrhovaném kameni, ale v ušlechtilém bronzu. Při práci vycházel Mařatka z autentických reálií výzbroje a výstroje a realistické detailní zpracování

vyvažoval velkolepou modelací sochařsky cítěných hmot a objemů. Pomník odlévala proslulá pražská firma Karla Bartáka, se kterou Mařatka spolupracoval již dříve. Práce na pomníku, která trvala čtyři roky, představovala i po stránce organizační a technické mimořádně náročné dílo. Žulový pomník vysoký 16,5 m s nadživotními třímetrovými bronzovými figurami byl slavnostně odhalen za přítomnosti dr. Edvarda Beneše primátorem dr. Baxou dne 29. 10. 1932.

Mařatkův pomník "Praha svým vítězným synům", za který byl autor oceněn udělením prestižní Katzovy ceny České Akademie věd a umění, znamenala vrchol jeho tvorby a zároveň i završení vývoje neoklasicistní, civilistně-realisticke polohy českého sochařství přelomu dvacátých a třicátých let. V roce 1940 byl pomník z rozhodnutí okupačních úřadů zlikvidován a rozlit pro válečné účely Velkoněmecké říše. Přes pokusy učiněné v letech 1947 a 1968 nebyla obnova pomníku z ideologických důvodů žádoucí a myšlenka obnovy pomníku nabyla na aktuálnosti až po listopadu 1989.

Šťastnou shodou okolností se v depozitářích Muzea hlavního města Prahy v Kolodějích nad Lužnicí dodnes zachovaly originální sádrové modely figurální výzdoby v měřítku 1:1 i množství fotografické a plánové dokumentace v dalších veřejných sbírkách. Idea obnovy se tak jevila velmi reálná. Z popudu syna sochaře Josefa Mařatky, profesora Zdenka Mařatky, DrSc. oslovilo v březnu roku 1995 Pražské gremium pro ochranu a rozvoj hlavního města reprezentaci Prahy a následně schválilo záměr obnovit pomník na svém zasedání Zastupitelstvo HMP. V součinnosti s Útvarem městského investora byly

učiněny všechny nelehké kroky směřující k obnově pomníku. Pod záštitou odborných komisí byly v rámci veřejných soutěží zadány restaurátorské, kovolijecské i realizační práce a stanoven harmonogram tak, aby celá akce mohla být dokončena k 28. 10. 1998. Nejnáročnější fází bylo restaurovat, sesadit a domodelovat originální sádrové modely, které se jako zázrakem zachovaly rozřezané a částečně poškozené. Čtyři dvojice figur o výšce téměř tří metrů byly zásluhou týmu restaurátorů pod vedením ak. sochařky Amortové zkompletovány a poté opět rozřezány a připraveny k odlití do bronzu ve slévárně v Dolní Kalné. Mezitím firma Vodní stavby ve spolupráci s Družstvem Kámen zajistily obnovu architektonické části pomníku včetně nového žulového obelisku, a odlitky byly osazeny na místo. Přes řadu dílčích nedostatků v detailním provedení díla, které bohužel ukazuje na stále nesouměřitelnou kvalitu uměleckořemeslné práce kdysi a nyní, je třeba tento čin přivítat a ocenit. V našich zeměpisných šířkách je spíše tradicí pomníky odstraňovat a je záslužné, že alespoň v jednom případě nastala výjimka a kdysi odstraněný pomník byl obnoven. Všichni, kdo se o znovuoobnovení Hypšmanova a Mařatkova pomníku zasloužili, tak přispěli ke splacení velkého dluhu a k důstojnému připomenutí díla, jehož význam architektonicko-urbanistický, umělecko-historický i ideový je nepopíratelný. Široká veřejnost si při té příležitosti může připomenout i životní dílo a tvůrčí odkaz sochaře Josefa Mařatky v kontextu české výtvarné kultury první třetiny dvacátého století.

JIŘÍ T. KOTALÍK

Výročí Anthonise van Dycka (1599 - 1641)

Máme před sebou výpravny leták, oznamující soubor akcí, které proběhnou v Antverpách - umělcově rodišti - od poloviny května roku 1999 zhruba do poloviny srpna. Nabídka je tak pestrá a tak lákavá, že se návštěva Antverp jeví téměř jako nutnost.

Jádem oslav tohoto génia bude samozřejmě výstava obrazů v Královském muzeu výtvarných umění. Tedy tam, kde se konala v roce 1993 velkolepá expozice van Dyckova vrstevníka Jacoba Jordaense. Pořadatelé slibují přítomnost více než 80 obrazů, které budou svezeny z nejproslulejších světových sbírek. Tvrdí, že to bude podnik tohoto druhu dosud nejrozsáhlejší, který předčí jak přehlídku ve Washingtonu (1990-91) tak v Janově (1997). Lze očekávat, že jeho těžiště bude spočívat v portrétní tvorbě, avšak ani malby s náboženskou tematikou nebudou zřejmě chybět.

Prezentování umělcovy mnohostrannosti si vezme na starost proslulý Rubenshuis, kde bude vystaveno více než třicet van Dyckových krajinářských akvarelů, v nichž obdivoval svěží krásu zejména anglické scenérie a zakládal tak tradici proslulého anglického pohledu na přírodu. Neméně překvapujících zážitků lze očekávat v prostorách muzea Plantin-Moretus, bývalé tiskárny, kde se van Dyck uvede jako jeden z nejčelnějších zástupců rané fáze grafického umění, vyjadřujícího se technikou leptu.

Také ostatní muzea zaostří svou výstavní činnost tak, aby nejen neodváděla pozornost od hlavního tématu oslav, ale aby se stala jejich doplňkem. Tak v muzeu Hessenhuisu uvidí návštěvník díla historismu 19. století, vycházející z van Dyckova příkladu a Síň královny Fabioly chystá expozici nazvanou Přehlídka moci, kde budou vystaveny symboly vládařské důstojnosti od 17. století po současnost.

Milovník výtvarného umění si tu všude bezpochyby přijde na své a specializovaný historik umění si pak bude klást řadu otázek týkajících se rozsáhlé a složité problematiky, která se váže k osobnosti tohoto geniálního malíře, jehož výjimečné nadání se plně projevilo už kolem jeho dvacítky (na rozdíl od P.P. Rubense). Tak bude jistě zajímavé sledovat, jak se znalci vypořádají s kapitolou, nazývanou obyčejně jako "juvenalia", a pak ovšem vůbec s autentičností některých prací. Touto otázkou se musel zabývat soud již dvacet let po van Dyckově smrti.

Vliv tohoto umělce na řadu příštích pokolení, zejména v portrétní tvorbě, můžeme bez nadsázky označit za nesmírný. Je však třeba si v této souvislosti uvědomit, že ve van Dyckově tvorbě lze vystopovat zhruba tři základní proudy, a to podle jeho působišť. Lze hovořit o prostředí antverpském, janovském a posléze anglickém; o třech oblastech s velmi odlišnou společenskou strukturou a tudíž i klientelou s jejími různorodými požadavky na zpodobnění jedince.

A tu se otevírá velký prostor nejenom pro historika umění (jehož pracovní metoda je poměrně úzká - pokud chce zůstat v limitech své disciplíny), ale především pro sociologa a psychologa. Velkou roli tu mohou hrát např. odborné fundované studie o módě - to jest oblékání, účesech a o vystupování vůbec. Srovnání společenské elity Janova a Anglie ukazuje rozdíly přímo frapantní a naše oko pak s tím větším potěšením spočine na vřelých zobrazeních van Dyckových antverpských kolegů a jejich rodin, kde ony ryze reprezentační požadavky šly spíše stranou.

Každému návštěvníku Antverp v době jmenovaných výstav bych vřele doporučoval nesmírně poutavé studium knihy "17th Century Britain - the Cambridge Cultural History" (Boris Ford 1989, 1992), neboť právě tam nalezneme důkladné zmapování právě onoho prostředí, které se stalo umělcovým působištěm posledním a také nejzajímavějším. Anglie, reprezentovaná panovníky Jakubem I. a Karlem I., jakož i mocenské a církevní poměry jsou zde vylíčeny tak přesvědčivě, že přímo nasáváme dobovou atmosféru, již van Dyck dýchal.

Ve věku 33 let se van Dyck stal dvorním malířem a řada jeho podobizen dokládá, že kromě úspěšného zpodobnění osobnosti vytvářel i on sám "image" panovníka, hodnostáře i jejich rodin - podobu, utvářenou jistými pravidly, jež neztrácela platnost po dlouhé generace, a to ani za převratných historických změn. Tady je závěrem třeba zamyslet se nad otázkou, již si nakonec musí položit všichni, kdo mají co činit s výtvarným prezentováním jakékoliv osobnosti, ať už o moc usilující, anebo - dejme tomu - už "v moci postavené". Nepochybuji o tom, že alespoň někteří z nich se připravovanou výstavou inspirovaní. Třeba fotoreportéři.

JAROMÍR ŠÍP

ARS VIVA pořádá na výstavu van Dycka zájezdy v termínech: 19. - 23. 5., 11. - 17. 8. 1999, podrobněji viz katalog zájezdů.

Pražský ateliér v ulici Československé armády

V ulici Československé armády č. 11 v Praze 6-Bubenci, je nevelký ateliér, který jako jediný sloužil po celý život malíři Janu Bauchovi. O střípky vzpomínek na tento interiér se chci dnes podělit se čtenářem. Ateliér nebyl jen pracovnou, ale také místem schůzek pro hovory o umění, politice a životě.

Uvolnění, které následovalo v české kultuře po kritice stalinismu v padesátých letech, otevřelo dveře k neformálním setkáním v ateliérech některých umělců. Zejména těch, kteří jako Jan Bauch přímo patřili kmeziválečné avantgardě, nebo mladších, kteří na ni chtěli navázat. Schůzky v těchto ateliérech vyhledávali intelektuálové zabývající se humanitními obory nebo informovaní a nároční sběratelé. Otevřenost diskusí byla nesena pocitem, že setkání je projevem spřízněnosti volbou v době, kdy autentickou tvorbu bylo třeba prosazovat nekonformním společenským postojem. Mám dnes pocit, že schůzky v pražských výtvarnických ateliérech byly jedním ze specifických českého umění šedesátých let.

Malíř Jan Bauch byl v letech 1946-1958 docentem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a ve vztahu k mladým lidem nikdy nezapřel, že jeho působení ve škole bylo pro něj posláním. Měl šťastnou hvězdu otevřenosti lidem. Po celý život projevoval neformální zájem o mladé lidi a rád se s nimi stýkal bez pocitu nadřazenosti. Umění a život považoval za neformální a nekonvenční trvalou hodnotu o jejíž realizaci je třeba neustále bojovat s nepřříznými okolnostmi.

Jako příslušník české meziválečné avantgardy a snad i bohémy, má v českém umění ojedinělé postavení srovnatelné jen s umělci jako byli František Tichý a Jan Zrzavý. V roce 1924 odešel vlastním rozhodnutím ze školy Maxe Švabinského na pražskou Akademii výtvarných umění společně s Tichým, Muzikou a Wachsmannem.

Na začátku šedesátých let mi nebylo ještě třicet let a byl jsem zaujatý moderním uměním. Zatelefonoval jsem panu profesorovi a požádal ho o schůzku. "No jo, ale co ode mne chcete?" řekl mi. "Moje práce údajně nemá této společnosti co povědět a u mne již dlouho nikdo nebyl. Já ani nevím, jak se s tím vyrovnat. Podle hlasu poznávám, že jste mladý člověk, a tak přijďte. Pohovoříme si." Schůzka sjednaná na počátek jednoho podzimního odpoledne se protáhla. Pan profesor mi ukazoval jeden obraz za druhým a zjišťoval, co o jeho práci vím a co mne k němu přivedlo. Rozhovor nabýval stále větší neformálnosti a když skončil, uvědomili jsme si oba, že stojíme proti sobě uprostřed ateliéru za úplné tmy. Zaujati rozhovorem jsme zapomněli rozsvítit. Zmiňuji se o tom široce jen z toho důvodu, že schůzka měla pro můj život a vztah k umění klíčový význam.

Malíř Bauch byl bytostným expresionistou s existenciálními podněty svých inspirací. Vzrušovaly ho morální a etické konflikty ve společnosti. Chápal umění jako katarzi. Jedním z vrcholů jeho díla bylo období druhé světové války. K obrazům v barvách planoucího Loretánského kostela v Praze na Hradčanech ho inspiroval protějšek kostela, Černínský palác, ve kterém bylo sídlo nacistické SS policie. Po vyhlášení stanného práva po atentátu na Heydricha v roce 1942 začal známý teror proti českému odboji. Ve vzpomínkách na tu dobu mi jednou umělec vyprávěl dva příběhy příznačné pro jeho uměleckou inspiraci a výjimečnou intuici.

V nedělní odpoledne šel na procházku Prahou se svou nastávající paní kolem pravoslavného kostela v Resslově ulici. U kostela se náhle zastavil a řekl paní Heleně: "Mám naléhavý pocit, že atentátníci jsou zde v tomto kostele a v nejbližších hodinách je dopadnou." Druhý den ráno došlo k osudnému boji, ve kterém zde čeští parašutisté z Anglie zahynuli. Jiný den v době stanného práva se opozdil v ateliéru a nemohl se vrátit domů pro zákaz nočního vycházení. "Seděl jsem tady bezmocně" vyprávěl mi "a zdálo se mi, že ten strašný tlak bezpráví a nesvobody nevydržím. Náhle jsem se rozhodl. Vyšel jsem na ulici a šel z Dejvic na Strossmayerovo náměstí, odtud středem Prahy na Malou Stranu a Klárovem zpět do Dejvic. Praha byla

ponořená do tmy a zcela tichá. Teprve po návratu jsem měl pocit, že jsem se osvobodil." Potkání německé policejní hlídky v této době a chvíli znamenalo smrt zastřelením. Protože věřím, že velké umělce nám posílá sám Bůh s poselstvím krásy a lidskosti, tak jsem příběh pochopil.

Padesátá, šedesátá a sedmdesátá léta byla příležitostí zase k jiným podnětům. Malíř Bauch živě sledoval kulturní a politické aktuality a dovedl přesně a několika jen slovy vystihnout podstatu pravdy a lži společenských jevů. Potřeboval se osobně angažovat pro pozitivní řešení krizových jevů, které viděl kolem sebe. Řada lidí mu to měla za zlé, ale čas, který neúprosně odplavuje bláto a ponechává jen pevný kámen, dal mu za pravdu. Při jednom z rozhovorů mi řekl něco, co se pokusím ocitovat doslovně. "Při každém jednání, kdy se snažím prosadit oprávněné hledisko, dostávám se do konfrontace s nomenklaturními kádry. Diskuse se v určité chvíli změni v nátlak, který vyžaduje, abych přistoupil na lež a hloupost. To bych pochopil. Ale nechápu, proč je ode mne vyžadováno, abych souhlas se lží podepsal a k mému údivu dostal i písemnou kopii z jednání. Nemohu pochopit, že někdo tak mocný, kdo může lež a nesmysl prosadit za pravdu, vyžaduje ode mne, pouhého bezmocného malíře, písemný souhlas se svým jednáním. Moje paní mi velmi tvrdě vytýká, že jednání tohoto druhu vyvolávám, ale já nemohu jinak. Víte, mně dělá dobře, když mohu pro někoho udělat něco pozitivního, nebo se aspoň zasadit o hodnotnou věc pravdy. Když se ohlídím za svým životem, mám dojem, že jsem se stal umělcem jen pro tuhle svou vlastnost." Velké charisma jeho osobnosti bylo v pathosu mravním a etickém. Nikdy nepřestal být zraňován a vzrušován životem a lidmi. V tom bylo asi jeho tajemství, proč nedokázal stárnout.



Jan Bauch

V roce 1977 se musel účastnit schůze anticharty, ale Antichartu vůbec nepodepsal. Koncem osmdesátých let byl patrně prvním, kdo přišel s iniciativou o obnově uměleckého spolku Mánes. V roce 1989 uspořádali mladí výtvarníci výstavu "Mladí Janu Bauchovi", která byla poctou umělci jako příslušníkovi české meziválečné avantgardy. Nikdy nevyžadoval něco jen pro sebe sama. V roce 1982 na výstavě "Antické tradice v českém umění" byl jediným žijícím umělcem, který

na toto téma vystavoval: "Nevím, jak k tomu přijdu, abych zde směl vystavovat jen já sám, když dobře vím, že se tímto tématem vážně zabývá i celá řada jiných umělců" dodal k tomu. Na počátku šedesátých let se umělci za uchem vytvořili věd a lékařů při chirurgickém zákroku našli malou střepinku z granátu první světové války. Je až symbolické, že je to příhoda malíře, který na počátku šedesátých let vytvořil tak sugestivní protiválečné obrazy a autentickým dílem ilustroval knihu Henri Barbusse "Oheň".

Bauch měl vzácný smysl pro současné i staré umění. Ve svých vzpomínkových knihách se vyznal z obdivu k mnoha mistrům starým i novým. Ve druhé polovině šedesátých let jsem společně s ním procházel Národní galerii s úmyslem navštívit zejména sbírku francouzského umění, která tehdy sídlila ve Šternberském paláci. Procházení jsme sbírkou starého umění a zastavili se u obrazu Mistra Theodorica. Upozornil jsem pana profesora na to, co pro mne znamená umění českého středověku. Shodli jsme se v tom, že kultura a naléhavost Theodorica díla připomíná velké italské mistry Giotto a Cimabue, ale na rozdíl od nich je Theodoric osobností nedoceněnou, protože pochází z českého prostředí. O něco později jsme se zastavili před známým portrétem, který namaloval Francisco Goya. "Tento obraz pro mne znamená mnoho" řekl pan profesor. "Často přicházím setkat se jen s ním. Všimněte si výjimečné a naléhavé noblesy, velkorysosti a spontaneity. To nelze vyjádřit jinak, než když to umělec má sám ve svém srdci. Energie a emocionalita vložená do uměleckého díla působí z něj trvale a navždy. Citlivý divák nemůže být neosloven a nezasažen." Vstoupili jsme do francouzské sbírky a shodli se v tom, že pro celou sbírku je charakteristická velkorysost vztahu k životu. Před obrazem Pierra Bonnarda jsem pana profesora upozornil, že nám obraz černá postupně před očima. "To je tím, že je malován řídkou barvou. Pastosní malba si svěžest uchová delší dobu. Vidíte to na Courbetovi. To je také důvod, proč já maluji pastosně" odpověděl mi. Před obrazem George Braqua řekl: "To je malíř, ke kterému mám důvěrný osobní vztah. Nejen že byl velkým umělcem, ale protože vyšel ze stejného sociálního prostředí jako já sám. Dovedu pochopit jeho cestu za uměním."

O uměleckém díle malíře Jana Baucha pojednávají zatím dvě umělecké monografie. Shodou okolností obě napsal profesor VŠUP v Praze, PhDr. Jan Spurný. První vydal v edici Prameny SVU Mánes v roce 1948 a druhou Odeon v roce 1978. První monografie hodnotí starší vrstvu umělcova díla, poslední celkové dílo. Je nepochybně daní době, že monografie z roku 1978 popisuje převážně jen příběh umělcova života a díla a zůstává mnoho dlužna interpretaci umělcovy autentičnosti a jeho přínosu českému umění.

Již po druhé světové válce bylo vidět, že Bauchovo dílo má svou vlastní logiku a původnost vývoje. Svě vlastní inspirační zdroj. První, kdo na to poukázal v textu pro katalog Bauchovy výstavy v Mánesu v dubnu 1963, byl historik umění Arsen Pohribný. Původnost Bauchova díla spočívá ve vývoji malířského rukopisu a výrazovosti barvy a kresby. Bauchova umělecká zkušenost je především haptická a bez ohledu na to, zda se projevuje zrovna jako sochařská nebo malířská. Logiku a důslednost tohoto vývoje nemá dílo žádného jiného českého umělce. Jan Bauch je tím srovnatelný jen s francouzi Chaimem Soutinem a Georgesem Rouaultem. Není náhodná ani orientace na francouzskou kulturu, protože byla v programu SVU Mánes. Bauchovo dílo je rozsáhlé a vedle malby, grafiky a ilustrace obsahuje početný soubor soch a plastik. Je to dílo vzrušující, protože o něm platí to, co si umělec sám předsevzal. Aby energie a emocionalita vložená do díla působila z něj navždy.

Česká uměnověda zasvěcenému kulturnímu publiku dluží nepochybně novou a vyčerpávající monografii, která ukáže Bauchovo dílo v kontextu nejen české avantgardy první poloviny našeho století, ale také umění evropského a světového.

ALEXANDR SKALICKÝ st.

Putování slavného Hidalga a jeho zbrojnoše po Čechách

(Osudy a obraz Dona Quijota v Čechách)

Právě před 125 lety (v r. 1864) se objevil první český překlad nesmrtelného románu španělského spisovatele Miguela de Cervantese Don Quijote, byť neúplný, a to jako "kratochvilné čtení pro lid". Tento všelidský, i když zároveň bytostně španělský román, jak byl kdysi označen, byl od té doby přeložen a vydán několikrát, což svědčí o nesmírné popularitě této knihy u nás. Avšak autorovy další práce, jako Příkladné novely, pronikly do lidové četby překladem už v roce 1838. Znamená to, že od samých počátků moderní české literatury, tedy po 150 let, zůstává pro českého čtenáře tento španělský spisovatel velkou postavou světové literatury. Ústy svého nesmrtelného hrdiny vyjadřuje Cervantesovy myšlenky, jež se měly stát vůdčí ideou člověka romantismu a přejít pak i do moderního světa a zůstat věčnými ideály svobody, pravdy, uplatnění individua a touhy po plnosti života.

Avšak toto setkání české veřejnosti s Donem Quijotem zdaleka nebylo první. Originál novely pronikl do českého prostředí daleko dříve, prakticky ihned po jeho vydání. Už v červnu 1620 se dostal jeden výtisk do rukou čtenářů, který jej nepochybně četl v originále; adresátem byl totiž olomoucký kardinál Dietrichstein, jenž prožil mládí ve Španělsku. Týž rok byl dokonce Donem Quijotem nazván zimní král Friedrich Falcký, což předpokládá obecnější povědomí této postavy u nás již nedlouho po vydání Cervantesovy knihy ve Španělsku.

Nedávny soupis španělských tisků v našich nejdůležitějších knihovnách, především lobkovické (O. Kašpar), dokázal, že tu najdeme hned několik výtisků prvních vydání. Není to náhoda, ale logický důsledek určitých česko-španělských vztahů. Podíváme-li se totiž na dochovaný soubor španělských portrétů z lobkovické sbírky na Roudnici, vystavené dnes na zámku v Nelahozevsi, najdeme tam podobnou dívku v černém, ve věku sedmi-osmi let. Je to Marie Luisa z Villahermosy, dcera páteho vévody villahermoského Ferdinanda Aragonského a jeho ženy Jany, rozené z Pernštejna, která se za něho provdala roku 1582. Plátno namaloval roku 1592 Juan Pantoja de la Cruz, jeden z předních dvorních malířů oné doby v Madridu. Dívka drží v ruce dopis označující, komu je obraz určen (v českém překladu): veleznamenité, převznešené doni Marii Manrique, mé paní a babičce, atd. v Praze. Tato paní a babička je Marie Manrique de Lara y Mendoza, žena českého kancléře Vratislava z Pernštejna, za něhož se do Čech provdala roku 1555 a měla s ním řadu dětí. Marie Luisa nás zajímá i z jiného důvodu: ponoříme-li se do četby druhého dílu Dona Quijota, najdeme tam téměř plných 28 závěrečných kapitol líčících pobyt rytíře a jeho zbrojnoše na sídle jistého vévodského páru. Oba dokázali rozeznat tragickou výsost mravního heroismu, ovládajícího Dona Quijota a hloubku naivní sice, ale počestné přímosti a dobré vůle, kterou ztělesňuje Sancho Panza. Vévoda i vévodkyně měli svůj skutečný vzor, podobně jako nebyly vymyšleny větrné mlýny, s nimiž předtím Don Quijote bojoval. Jak zjistil (podle Václava Černého) už v 18. století Juan Antonio Pellicer, vévodou, který hostil či sloužil jako model hostitele našeho hrdiny, byl Carlos de Borja a jeho ženou nebyl nikdo jiný než nám už známá Marie Luisa. Otec Carlosův, Juan de Borja, byl španělským vyslancem na pražském dvoře Rudolfa II. a autorem knihy vydané v Praze. Juan de Borja byl zase synem Francisca de Borja, známějšího u nás více pod jménem František Borgiaš. Ano, jde o pozdějšího generála jezuitského řádu a světce, k jehož počtě vytesal F.M. Brokof sousoší na Karlově mostě. K dovršení řetězce

náhod nalezl originál divadelní hry Velkovévoda z Gandie na zámku v Mladé Vožici Václav Černý.

Tím jsme poněkud odbočili od našeho námětu, ač ne tak neprávem. Jelikož vévodové z Villahermosy sídlili a dodnes sídlí v paláci v obci Pedrola poblíž Zaragozy, můžeme konstatovat, že tedy Don Quijote a Sancho Panza byli imaginárními hosty právě tam, pokud ovšem nešlo o jejich madridský palác, sloužící dnes Pradu. Pokud je Pellicerovo tvrzení správné, pak právě tento španělsko-český pár hostil samotného Cervantese. Tím však rané historické vazby mezi Čechami a Španělskem či přímo Donem Quijotem nekončí.

O tom, že Don Quijote měl u nás už dávno čtenáře oddané a vášnivé, svědčí případ hraběnky Anny Paarové, která roku 1725 určila, aby v obci Budišov u Třebíče na jejím panství byla postavena věž kostela ve tvaru, jaký vyčetla z popisu v Cervantesově novele. Tento příklad, v Evropě zcela ojedinělý, ukazuje lépe než cokoliv jiného, jak hluboko zasahovala četba knihy v našem prostředí. Těm, kdo neovládali španělštinu či jiné románské jazyky, poslouchala i vydání německá, zvláště pak v období romantismu.

Nakonec se nastoluje otázka, kdy vlastně se objevuje poprvé v českém umění znázornění Cervantesova hrdiny. Ilustrátorské prvenství drží nepochybně Karel Purkyně a Quido Mánes, kteří doprovodili první úplný český překlad z let 1866-68. Avšak v malířském ztvárnění mají předchůdce v Eduardu Svobodovi, jenž Dona Quijota pospolu s jeho ideálem - Dulcineou - znázornil v rámci serie vyobrazení významných literárních a jiných osobností. Svou olejomalbou z r. 1849 otevírá dlouhou řadu Donů Quijotů v našem výtvarném umění, která se neustále rozšiřuje a dnes dosáhla v díle některých umělců až stovek prací (Karel Souček). Nejsou ovšem motivovány zakázkou ilustrovat knihu, nýbrž daleko hlubším poměrem umělců k tomuto literárnímu hrdinovi, ba přímo ke ztotožnění s jeho heroickým bojem za ideály.

Cervantes dokázal tragikomickou postavu svého rytíře vykreslit slovy tak sugestivně, že se jeho slova stala téměř receptem pro mnoho ilustrátorů. Přestože je hrdina jednou provždy charakterizován a umělci spisovatelův popis respektují, nedochází k únavnému opakování a typické situace, v nichž se bludný rytíř se zbrojnošem ocitá, ukazují značnou rozmanitost.

Přehledneme-li konečně alespoň ve zkratce nejzajímavější ztvárnění Dona Quijota v českém umění, vidíme, že tvoří spojnici Quido Mánes - Karel Purkyně - Vratislav H. Brunner - František Tichý - Cypriáš Majerník - Karel Souček, kolem které ovšem najdeme desítky jmen. Tito umělci vytvoří nejen největší počet svérázných ilustrací, ale celou řadu velmi osobních a volných interpretací, v nichž Dona Quijota aktualizují, v souladu s věčně platnými principy a situacemi. Větším souborem se prosazuje především Karel Souček, jenž je prototypem umělce, o kterého nám jde: jeho posedlost a souznění s předmětem své tvorby podle literární předlohy není dána impulsem vnějším, ale vnitřním.

Don Quijote je tu skutečně symbolem humanismu ve svém nekompromisním, předem ztraceném boji proti převaze a snahou pomoci slabším či postiženým, věren svému ideálu. V tom, jak zbití, uražení vstávají Doni Quijotové, aby šli dále za nesmyslností svých snů, je zlomek nekonečnosti lidského rodu. Příběhy rytíře z La Manchy jsou velkolepou personifikací, parabolou těch, kdož předjímají drsnou pouť lidského rodu. Následován s obdivem umělci a čtenáři přes všechny pády, výprasky a výsměch ujíždějí Don Quijote a Sancho Panza dál špalířem století.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Pocta Františku Doležalovi

V září 1998 se v Dejvické galerii V. Kramáře konala výstava Pocta Františku Doležalovi. Inicivovali ji a realizovali sochař Luděk Tichý a dcera malíře, grafika, publicisty a výtvarného teoretika F. Doležala Jarmila Štrogrová. Na výstavě se představili výtvarní umělci Galerie Vincence Kramáře z let 1964-1971.

Výstava byla pojednána jako pocta člověku, který svou veškerou energii věnoval modernímu umění jak svou vlastní malířskou tvorbou, tak prací teoretickou a organizační. Chtěla připomenout význam osobnosti, morální a profesní autority pro vytvoření a rozvíjení společné tvůrčí atmosféry. F. Doležal byl svým rozhledem, organizačními schopnostmi a odbornou erudicí hnacím motorem nově se otvírajících možností poloviny 60. let, když s výtvarníky Prahy 6 založil Galerie Vincence Kramáře. Při této výstavní síni nevytvořil se svými spolupracovníky uzavřenou programovou skupinu, ale snažil se ukázat souvislosti a kontext moderního umění kulturní veřejnosti a zároveň vytvářel prostor pro uměleckou konfrontaci 60. let v daném místě a podmínkách. Téma výrazné osobnosti a okruhu blízkých spolupracovníků je aktuální otázkou i dnes, kdy entuziasmus, nezištnost a vlastní osobní nasazení jsou nezbytnou podmínkou pro vytváření kulturního veřejného prostoru.



František Doležal: Don Juan, perokresba, 1935

V televizním Salonu českém řekl dr. František Dvořák: "Tahle výstava je u nás zcela ojedinělá. Francouzi takovým výstavám říkají L'hommage - třeba k poctě Cézanna - a jsou motivovány tím, že se sejdou skupina umělců, kteří svými díly vzdají poctu nějaké osobnosti. Tou osobností je tady malíř František Doležal, který se za svého života nedožil žádné slávy ani přílišného uznání na poli kulturním, ale udělal velikou práci: vybudoval v Praze galerii skutečně světového významu.

Galerie Vincence Kramáře vstoupila do pražského kulturního života r. 1964 jako výstavní síň Svazu čs. výtvarných umělců. Do počátku normalizace r. 1971 rozvinula na svou dobu ojedinělý výstavní program a stala se prestižním kulturním centrem s mezinárodním dosahem. Spolupracovala od počátku s pařížskou Kahnweilerovou galerií Louise Leiris, s Národní galerií a s Artcentrem. Výstavy byly orientovány především k tzv. "pařížské škole" a představily (mnohdy v Praze vůbec poprvé) vynikající osobnosti světového výtvarného umění, jako např. Picasso, Chagall, Corbusier, Rouault, Bazaine, Odilon Redon, Manzá. Mezinárodní rozsah výstav se později rozšířil také na současné umění arménské a jugoslávské. V českém prostředí se koncepce galerie obracela k modernímu a současnému umění, uskutečnily se výstavy takových autorů jako byli Filla, Kubišta, Tichý, Feuerstein, Teige, Funke, Troester. Významným přínosem pro veřejnost byly také výstavy restaurátorského umění a českého kubismu. Malá síň představovala systematicky umělecký život a současné tendence především pražských výtvarníků. V sedmiletém období galerie se uskutečnilo na 70 výstav, z toho 24 zahraničních. Pořádaly se tu pravidelně koncerty, přednášky a setkání

s výtvarníky. Za svou činnost byla galerie v r. 1968 poctěna Cenou hl. m. Prahy.

Myšlenka založit Galerii Vincence Kramáře vznikla v r. 1961. Výtvarníci získali prostory několika bývalých obchodů v ul. Československé armády č. 24 v Dejvicích. Budování galerie trvalo tři roky a podíleli se na ní vlastními silami malíři, sochaři, architekti a výtvarníci dalších profesí z Prahy 6. Komisařem galerie byl od počátku František Doležal, který byl původcem myšlenky založit galerii a pojmenovat ji po dr. Vincenci Kramářovi - s ním ho poutalo přátelství a profese výtvarného teoretika již od r. 1940. Obrazy z Kramářovy sbírky (Picasso, Braque, Derain, Filla, Kubišta) také galerie zahájila v září 1964 svou činnost. V úvodním katalogu napsal mj. F. Doležal: "Pro generaci, jež rozvíjela své úsilí pod jeho vlivem, znamenal Vincenc Kramář velkou morální autoritu vědce a teoretika, který kolem sebe soustřeďoval všechny mladé a činorodé síly, posiloval je v jejich tvůrčím hledání a statečně obhajoval progresivní tendence a výsledky jejich činnosti. Svými znalostmi, svou zásadovostí, kritičností a pevností vytvořil Vincenc Kramář předobraz osobnosti, bytostně spjaté s rozvojem umění... To je také důvodem, proč jeho jméno vpisujeme na štít naší nové galerie."

Galerie měla možnost rozvíjet svůj výstavní program od r. 1970/1. Poté, v rámci normalizační reorganizace svazu, byla zrušena výstavní komise a odvoláno vedení galerie. V následujících desetiletích již nikdy nenabyla galerie původního významu, byť se v druhé polovině 80. let objevilo několik kvalitních výstav.

František Doležal se příznivého obratu politické a kulturní situace nedočkal. Zemřel v červenci v r. 1989 uprostřed příprav na jubilejní výstavu ke své osmdesátce, která se měla ironií osudu konat v tehdy ještě existující Galerii Vincence Kramáře na ul. Čs. armády. Výstava se v r. 1990 uskutečnila podle Doležalovy koncepce a byla jednou z posledních v těchto prostorách. V krátké době galerii nahradil autosalon. V r. 1997 se opuštěné značky ujal ing. M. Marek a v dejvické Wucherlově ulici vybudoval starožitnictví a rozsáhlou výstavní síň pod názvem Dejvická galerie Vincence Kramáře, kterou si pronajímají jednotliví výtvarníci. Tady se také v září 1998 podařilo zpřítomnit alespoň na několik týdnů významné období kulturního pražského života druhé poloviny 60. let.

František Doležal byl složitá a mnohovrstevná osobnost. Jeho tvorba dlouho oscillovala mezi malířstvím a literaturou. Debutoval jako básník v Almanachu pro poesií a život 1920-1930. Zajímala ho politika, sport, společenské dění. Absolvoval reálné gymnázium a soukromě se učil malovat v Častolovicích u Antonína Hudečka. Pro svůj chudobný původ nemohl dále studovat. Od konce 20. let kreslil karikatury a publikoval články ve východočeských novinách. Ve 30. letech odešel z rodného Kostelce nad Orlicí a natrvalo se usadil v Praze. Od r. 1934 působil v Praze v Kupkově Divadle mladých a v divadle E.F. Buriana jako propagační grafik. Začal kreslit karikatury do levicového tisku. Od 40. let působil jako výtvarný redaktor Národního osvobození a šéfredaktor Lidové kultury. Napsal několik dramát a filmových scénářů. Po válce působil ve výtvarném referátu ÚRO. Podílel se na ustavení družstva Tvar a ÚLUV. Odtud přešel na ministerstvo kultury, kde zakládal síť českých regionálních galerií a položil základy mnoha stálých expozic českého moderního umění. Do r. 1966 byl vedoucím výtvarného referátu. Pořádal výstavy současných umělců, publikoval teoretické statě a recenze výstav. V r. 1964 zakládal Galerii Vincence Kramáře a byl do doby normalizace v r. 1970 jejím komisařem a předsedou výstavní komise. Byl členem SČVU Hollar a skupiny Index.

Doležalova malířská tvorba prošla dlouhým vývojem. Od karikatury a kreslířské zkratky se dostal k poetice surrealismu, ke kolážím, automatické kresbě i obrazům. Zabýval se v duchu konstruktivismu úpravou knih a typografií. Během války ho zaujala temná barevnost a městská periferie, byl výtvarným názorem blízký Skupině 42, s jejímiž členy se po dlouhá léta stýkal. Začal se učit grafice u Františka Tichého, zvláště se zabýval barevným leptem. V 50. letech se vyhnul vulgárnosti

"socialistického realismu" krajinomalbou, kterou navázal na svá studia u A. Hudečka, vytvořil rozsáhlou kolekci obrazů z Českého Středoohoří a starých Litoměřic. Pobyt v Litoměřicích (od r. 1956 tu maloval, od r. 1960 měl v nedaleké Hlinné venkovský ateliér) ho přivedl zpět k zájmu o dílo a život Karla Hynka Máchy (zabýval se jím již ve svém surrealistickém období). Tento básník se měl stát pro Doležala na zbytek života inspirací pro osobitý výtvarný výraz, ke kterému směřoval po celou dobu své tvůrčí práce. Po roce 1960 vznikla stěžejní Doležalova díla, která ho zařadila do proudu české imaginativní malby a lyrické abstrakce 2. poloviny tohoto století.

Vytvořil několik rozsáhlých obrazových cyklů, do kterých se promítají jeho osobní prožitky a dramata (Deník Marie, Poselství naděje, Signály času), vzpomínky (Jugoslávské variace, Reminiscence na České Středoohoří) i cykly inspirované osudem a dílem básníků (Květy zla, Máchovský cyklus). V celé Doležalově tvorbě se prolíná malířství a poezie, vše naplno prožité a kultivovaně vyjádřené. Jeho obrazy mají imaginativní surrealistickou barevnost a symboliku, cézannovskou až sochařskou vnitřní výstavbu a precizní řemeslnou formu. Byl velmi přísný a kritický ke své práci i k tvorbě jiných umělců. Odmítal umělecké kompromisy.

JARMILA ŠTOGROVÁ-DOLEŽALOVÁ

Kluby přátel v zahraničí ANGLIE A SKOTSKO

Fond národních uměleckých sbírek (National Art Collections Fund) byl založen v Anglii už v roce 1903. Má okolo 50 000 členů a dosud pomohl koupit více než 100 000 uměleckých děl stovkám britských muzeí. Zakoupil díla Holbeina, Canaletta, Burne-Jonese, van Gogha, Rodina, Picassa, Baselitze a mnoha dalších významných umělců i umělecko-historické předměty od mečů z doby bronzové až po východoasijské umění. Členové tohoto spolku přátel umění přispívají ročně 18 (mladší 25 a starší 60 let) nebo 25 ! (doživotní členství stojí 200 až 500 !). Za to mají kromě radostného pocitu mecenáše umění volný vstup do stálých sbírek více než 170 britských uměleckých galerií a muzeí, zlevněné vstupenky na výstavy (včetně výstav např. v londýnské Královské akademii, Tate Gallery, skotské Národní galerii). Jsou zváni na přednášky a diskuse o umění, koncerty, návštěvy soukromých historických paláců a domácí i zahraniční zájezdy. Zdarma dostávají 80-stránkový barevný umělecko-historický časopis The Art Quarterly a katalog Review, který informuje o artefaktech získaných do veřejných sbírek pomocí členů.

Skotsko je zemí historických památek, od megalitických až po monumenty tohoto století. Jejich obdivovatele sdružuje klub Přátel historického Skotska (Friends of Historic Scotland) se sídlem v Edinburku. Roční členský příspěvek odstupňovaný od 11 (senioři nad 60 let a studenti do 21 let) do 130 (společnosti) ! umožňuje členům volný přístup do 330 hradů, zámků, opatství a pohřebišť historického Skotska, od druhého roku členství mají volný vstup i do památek v Anglii a Walesu. Členové obdrží knížku informací a mapek o zmíněných 330 památkách, dostávají barevný čtvrtletník s ilustrovanými články o skotských památkách, mohou se zdarma účastnit jejich prohlídek doprovobených výkladem odborného průvodce, mají 10% slevu na všechno zboží v prodejnách klubu a známé cestovní kanceláře pro ně připravují umělecko-historické zájezdy a prázdninové pobyty za zlevněnou cenu. Značná část získaných peněz je také využívána na údržbu skotských architektonických památek. I proto jsou zvýhodněni ti, kdo si zaplatí celoživotní členství (200 ! za osobu, popřípadě 100 ! pro seniory nad 60 let).

ZDENĚK ŠESTÁK

Kostel sv. Leonarda v bývalém Mušově

Při výstavbě vodního díla Nové Mlýny II na Dyji zanikla v 70. letech vesnice Mušov, jejíž farní kostel zasvěcený sv. Leonardovi zůstal zachován na ostrově uprostřed přehradního jezera. Orintovaná stavba sestává z obdélné lodi a pravoúhle uzavřeného presbytáře, k jehož jižní straně přiléhá novodobá předsíň a na severu se nachází patrová hranolová věž se sakristií v klenutém podvěží, kterou při nárožích podepírají dva nakoso postavené opěráky. Věž završuje osmiboká jehlanová střecha. K západnímu průčelí lodi, završenému trojúhelným štítem, přiléhá v celé šířce patrová předsíň s trojbokým přístavkem schodiště na kruchtě a polygonální křestní kaplí, která byla přistavěna při regotizaci kostela na počátku tohoto století. Předsíň kryje pultová střecha, která je nad bočními přístavky zvalbena. Sedlová střecha lodi s konstrukcí novodobého krovu tvořenou stojatou stolicí je ukončena východním trojúhelným štítem. Nižší sedlová střecha kněžiště je nad závěrem zvalbena. Kněžiště zaklenuté dvěma poli křížové žebrové klenby s masivními svorníky s rotujícími vinnými listy a ostruhově podseknutými žebry je podepřeno dvěma nakoso postavenými opěráky při nárožích a jedním opěrákem postaveným kolmo v ose jižního průčelí. Osvětlují je dvě protilehlá novogoticky upravená hrotitá okna ve východním klenebním poli. Gotické okno s vylámanou kružbou v ose východní zdi bylo v novověku při instalování barokního oltáře zazděno. Loď je zaklenuta široce valenou klenbou se třemi dvojicemi protilehlých trojbokých lunet nad novogoticky upravenými okny. Klenba je vznesena na přizvedných pilířích s římsovými hlavicemi. Do západní části lodi je vložena kruchta na litinových sloupech.

V letech 1977-1979 byl v kostele Regionálním muzeem v Mikulově proveden záchranný archeologický průzkum, při němž byl zachycen půdorys původní menší románské svatyně v jižní polovině lodi dochované stavby, jejíž jižní zeď s ústupkovým portálem s tympanonem a dvěma půlkruhovými okny zůstala až do výšky korunní římsy zachována. Na východní stěně kněžiště byly tehdy také objeveny fragmenty gotické figurální fresky se vztahem k patronu kostela a nápisy poutníků z konce 16. století. V roce 1996 byl v souvislosti se stavebním zajištěním značně zchátralého objektu proveden podrobný stavebněhistorický průzkum doplněný rozбором stavebního materiálu.

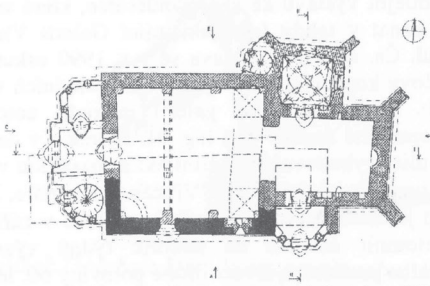
Nejstarší dějiny kostela jsou spojeny s počátky Mušova, jehož vznik lze klást v souvislosti s počátky německé kolonizace této oblasti už do 20. až 30. let 13. století, i když se Mušov poprvé připomíná až v listině z roku 1276. Patronát kostela, jehož patrocínium je příznačné pro bavorské a rakouské Podunají, náležel od tohoto roku kounickému klášteru. Vesnice byla vysazena na typickém kolonizačním půdorysu silniční návesovky se záhumenicovými plužinami na starobylé severojižní zemské stezce poblíž přechodu Dyje a její obyvatelé se živili rybolovem, chovem dobytka a zejména koní.

Orientovaný románský kostel, doložený archeologickým průzkumem, sestával z obdélné lodi o vnitřních rozměrech 9,5×4,3 m, čtvercového kněžiště o straně 3,3 m a axiálně připojené západní hranolové věže. Základy kněžiště byly založeny na pilotech. Pravděpodobně plochostropý kostel byl přístupný dochovaným portálem od jihu a v západní části lodi se nacházela empora přístupná z patra věže průchodem dosud patrným v úseku románského zdiva západního průčelí stávající stavby. Kostel zanikl podle do hloubky propáleného zdiva požárem.

Při gotické obnově či přestavbě datované tvaroslovím presbytáře asi do druhé čtvrtiny 14. století byla nová loď rozšířena přibližně o dvojnásobek šířky lodi románské s tím, že jižní zeď románské lodi byla začleněna do gotické stavby. Starý presbytář byl nahrazen prostorným obdélným kněžištěm. V západním průčelí byl mimo osu lodi prolomen hrotitý portál s okoseným ostěním, osazený do široké vnitřní portálové niky. Portál svým umístěním respektoval románskou věž, jež se stala součástí gotické stavby a zanikla až při barokní úpravě

kostela v polovině 18. století. V lodi byla románská empora nahrazena gotickou kruchtou vnesenou na archeologicky doložených pilířích. V jihozápadním koutě lodi byl nalezen základ točitého schodiště, které vedlo na kruchtě a je zakresleno na plánu kostela ještě v roce 1848. Jako druhý vstup do plochostropé gotické lodi zůstal zachován jižní románský portál, kterýž mohl také sloužit k přístupu na schodiště na kruchtě. Asi ještě v průběhu 14. století byl k severní straně presbytáře připojen pravoúhlý věžovitý přístavek se zaklenutou sakristií v přízemí a předpokládaným polopatrem nad ní.

Na přelomu let 1758-9 se připravovala rozsáhlá přestavba kostela, nakonec omezená na výstavbu nové věže, která měla nahradit stále funkční věž románskou. Dochované návrhy na věž v západním průčelí nebyly realizovány a postavena byla nižší severní věž nad gotickou přístavbou se sakristií u presbytáře. Stará románská věž byla snesena a gotický portál byl nahrazen novým vstupem v ose průčelí. Stavbu provedli dietrichštejnští řemeslníci, zednický mistr Mathias Witthofer a tesař Ondřej Haschke. Po polovině století byla loď zaklenuta a definitivně zanikl také románský portál. Od roku 1880 se opět uvažovalo o zvětšení kostela a jeho velké přestavbě, která měla být zahájena v roce 1893. Velkorysý plán ztroskotal, ale nutnost celkové opravy vyvstala znovu v roce 1910, kdy byl stavitelem Martinem ze Zastávky u Brna také navržen zcela nový kostel. Opravy byly provedeny teprve v následujícím roce, kdy byla podle návrhu mikulovského architekta Ferdinanda Kowalského přestavěna barokní věž a kostel byl regotizován.



Při sondáži ve zdivu po stranách triumfálního oblouku byly při průzkumu v roce 1996 nalezeny klenební konzoly s torzem klínových prožlabených žebířů, jejichž umístění odpovídalo dvěma přibližně čtvercovým klenebním polím situovaným v koutech lodi. Křížové klenby byly nepochybně sklenuty na zaniklé pilíře. Substrukce jižního pilíře byla nalezena při archeologickém průzkumu v 70. letech a nyní byla tímto nálezem dodatečně interpretována. Toto nejzávažnější stavebněhistorické zjištění v lodi kostela souviselo s největší pravděpodobností s konstrukcí halového typu gotického letneru s předpokládaným dřevěným pódium. S existencí klenutých polí letneru souvisela nápadně nízkou umístěná šterbinovitá okna v obou bočních zdech. Ve vesnickém farním kostele se jedná o zcela atypický prvek doložený především v kostelech klášterních a v některých katedrálách. Jeho existence v gotické etapě v mušovském kostele je zdůvodnitelná praktikami kultu patrona kostela sv. Leonarda, s nimiž souvisely poutě doložené v Mušově i v novověku. Životopisná legenda sv. Leonarda, který nepatří k oficiálně kanonizovaným světcům, byla sepsána kolem roku 1020 v Monte Cassinu. Světec, který zemřel 6. listopadu 559, údajně působil při merovejském dvoře a jako opat v Noblac u Limoges. Jeho kult měl těžiště v Bavorsku, odkud byl šířen německými kolonisty do sousedních zemí. Sv. Leonard byl původně patronem rytířů a bojovníků ohrožených zraněním a zajetím, osob trpících nejrůznějšími neduhy, těhotných žen a ochráncem zemědělské úrody. V pozdním středověku od počátku 15. století a v novověku byl uctíván jako ochránce hospodářských zvířat a záračný uzdravovatel dobytka a koní. Již od počátku byl jeho kult spjat s miniaturními železnými votivními obětinami, jejichž soubory byly podrobněji popsány především v zahraniční literatuře. Obětiny

měly podobu lidské postavy, jednotlivých údů, ale také nejružnějších válečků, kroužků nebo tyčinek. Velmi početný soubor těchto obětí byl při archeologickém průzkumu nalezen také v mušovském kostele, kde byly obětiny soustředěny do sakristie a do koutů lodí v místech klenutých polí rekonstruovaného letneru, který souvisel s obětováním vot v kostele ve výroční den světce, jež mívalo určitý řád v podobě obětní obchůzky. Na pódiu letneru mohla být instalována přenosná socha světce. Ke sv. Leonardovi se také vztahuje dochované torzo pozdněgotické výmalby na východní stěně kněžiště, kde byla po obou stranách původního gotického okna zobrazena velká postava v pontifikálním nebo benediktinském oděvu, kterou lze interpretovat jako sv. Leonarda, k němuž se vlevo od okna zřejmě s prosbou o hojný rybolov modlí klečící prosebník s rybou zobrazenou nad hlavou. Na scéně vpravo od okna se sv. Leonard obrací ke dvěma postavčkám prosebníků, z nichž jedna má nohy uzavřeny v kládě. Světec v této charakteristické scéně vysvobozování zajatců drží v ruce svůj atribut, řetěz s okovy. Tyto malby byly v roce 1997 přeneseny do Regionálního muzea v Míkulově.

PAVEL BORSKÝ, DAGMAR ČENOUŠKOVÁ
a LUBOMÍR J. KONEČNÝ

Zapomenutá galerie

Mladá Boleslav se od počátku 20. století měnila ve významné průmyslové a kulturní centrum. Úspěšně se rozvíjela výroba motocyklů i automobilů firmy Laurin a Klement, bylo postaveno divadlo. Od roku 1906 byly ve městě pořádány výstavy výtvarného umění. K podpoře kulturního života byl o dva roky později ustaven Klub přátel umění českého Pojizeří. V jeho čele na dlouhá léta stanul boleslavský lékař Václav Walter, známý jako básník pod pseudonymem Emil Tréval. Podobně jako pražská Umělecká beseda měl boleslavský Klub vedle literárního také výtvarný odbor. Na své přednášky získával přední odborníky, jakými byli historici umění František Kovárna, V.V. Štech, Jaromír Pečírka, ve městě vystavovali vedle regionálních umělců Jaroslav Panuška, Bohuslav Dvořák, Viktor Stretti, Hugo Boettinger, Josef Ullmann, Pravoslav Kotík, Václav Špála. Podobně jako jiné výtvarné spolky 19. století zakupoval výtvarný odbor Klubu od počátku z výtěžku prodejních výstav výtvarná díla, zejména obrazy. Už v počátcích spolku tak vznikla myšlenka vybudovat v Mladé Boleslavi galerii. Nejprve se uvažovalo o jejím umístění ve sboru českých bratří, vzácnou obnovenou renesanční stavbu však město přidělilo krajinškému muzeu a klub se pokoušel o stavbu vlastního výstavního pavilónu.

Zásadní význam pro budování pozdější městské galerie měla osobnost boleslavského rodáka, významného českého nakladatele Bedřicha Kočího (1867-1953), jehož jméno dnes upadlo neprávem v zapomenutí. První u nás vydával reprodukce uměleckých děl, které k tomuto účelu od autorů vykoupil. Na prvním místě je nutno připomenout cyklus kreseb Emila Holárka "Reflexe z katechismu", vydaný roku 1901. Významně se zasloužil také o vydávání literatury pro mládež, zejména pohádek. K jejich ilustracím vyzval řadu významných i začínajících autorů, jakými byl Hanuš Schwaiger, Rudolf Adámek, František Horký, Angelo Zeyer, Jaroslav Panuška. Roku 1908 věnoval rodnému městu přes sto originálů od těchto umělců. Jeho dar zůstal v galerijní sbírce relativně samostatným celkem.

K tomuto základu přibývaly další přírůstky jen velmi pomalu. Kromě ojedinělých darů to byly především obrazy zakupované z jednotlivých výstav, bohužel bez systematictějšího výběru. Na boleslavské průmyslovce působili ve dvacátých letech 20. století někteří významní umělci, především malíři a grafici Pravoslav Kotík a Jan Konůpek, do sbírky přicházela díla Karla Boháčka i místních malířů.

Boleslavská sbírka Klubu přátel umění však dlouho nenašla trvalejší umístění. Přestože byla nejstarší městskou

galerií, neměla takové štěstí jako narůstající fond Klubu přátel výtvarného umění v Plzni, založený roku 1912, umístěný v budově tamního Uměleckoprůmyslového (dnes Západočeského) muzea, nebo kolekce Sdružení výtvarných umělců moravských, které si postavilo svůj Dům umění v Hodoníně již roku 1913. Teprve v roce 1928 byla boleslavská sbírka umístěna v pavilónu, postaveném architektem Jiřím Krohou (mimo jiné autorem pozoruhodné budovy průmyslovky) u příležitosti Krajinšké výstavy severních Čech pro boleslavskou spořitelnu. Pro odvážnou architektonickou podobu se však stal nový stánek umění solí v očích konzervativních členů městského úřadu a byl, přes silné protesty české kulturní veřejnosti, roku 1937 zbořen. V budově radnice byla z části zapůjčených obrazů zřízena městská galerie, která však neměla dlouhého trvání. Po druhé světové válce byl rozpuštěn nejen Klub přátel umění, ale zrušena i samotná městská galerie. Kolekce obrazů pak přešla do majetku města, do něhož přibýly i další obrazy. Většina galerijního fondu však byla umístěna ve skladišti boleslavské dívčí školy a později nevhodně uložena a zabezpečena, takže se ztratily některé obrazy. Některá plátna byla využita k dekoraci kanceláří městských a okresních úřadů. Do fondu ve správě města také přibývaly obrazy účastníků malířských setkání - tzv. plenérů, pořádaných krajskou organizací Svazu čs. výtvarných umělců, kterých se v sedmdesátých a osmdesátých letech zúčastnili nejen umělci ze středních Čech, ale i ze zahraničí. Většina těchto děl však byla poplatná své době a s původní myšlenkou galerie neměla již nic společného. Počátkem devadesátých let převzala správu umělecké sbírky Galerie městského kulturního střediska v Mladé Boleslavi. Za podpory okresního a městského úřadu umístila tuto sbírku v prostorách koncertní a výstavní síně v bývalém československém sboru. Koncem roku 1997 byla většina obrazů uložena v nových depozitářích v rekonstruovaných prostorách mlado-boleslavského hradu.

Po několik let hostil pozoruhodný renesanční interiér bývalé "československé katedrály" kolekce českého výtvarného umění 19. a 20. století ze sbírek Západočeské galerie v Plzni. Od května 1998 nahradil stálou expozici na emporách sboru výběr z kolekce mladoboleslavské městské galerie. Nová stálá expozice je uspořádána ve spolupráci se Středočeským muzeem v Roztokách u Prahy. Na západní emporě je dokumentární formou připomenuta pohnutá historie naší nejstarší městské galerie. Levá část vlastní expozice je věnována souboru ilustrací z daru nakladatele B. Kočího. Kromě reprezentativního výběru z rozsáhlého cyklu E. Holárka "Reflexe katechismu" jsou zde představeny většinou nerealizované originály pohádkových ilustrací od J. Panušky, R. Adámka, F. Horkého a J. Zeyera. Ilustrace doplnily ukázky dětských knih, vydaných v pražském nakladatelství B. Kočího. Osobnost Felixe Jenewina připomíná list k proslulému cyklu "Mor", Alfonse Muchu pak návrh přebalu k albu "Praha-Paříž", vydanému B. Kočím u příležitosti světové výstavy v roce 1900. Poměrně ucelený soubor svým významem přesahuje regionální povahu sbírky a je zajímavým příspěvkem k dějinám české ilustrace.

Nad pravou boční lodí je v chronologickém sledu představen výběr z dalších obrazů a grafik vytříděných z rozsáhlejší, zato však značně nesourodé většiny sbírkového fondu městské umělecké sbírky. Východiskem nemohlo být regionální hledisko. Hlavním měřítkem tedy nebyl původ artefaktů, ale pouze umělecká kvalita. Druhá část expozice proto obsahuje kromě ukázek renesanční a barokní grafiky i zajímavé příklady českého malířství 19. a 20. století.

Nepříliš rozsáhlá expozice trvale představuje charakter mladoboleslavské galerie, která nalezla až po devadesáti letech své existence důstojné umístění. Její hodnota sice nemůže soutěžit s vyrovnanými kolekcemi, jež se později staly základem významných muzeí výtvarného umění a státních galerií v Hodoníně, Plzni, Ostravě nebo Zlíně. Je však zajímavým dokladem historie kulturního a společenského dění a dosud živého vztahu města k výtvarnému umění.

MILOSLAV VLK

Pitoreskní architektura ve Španělsku

Po vítězství nad Maury a po objevení Ameriky podnítily vojenské, objevitelské, hospodářské a politické úspěchy rozkvět umění i růst humanistického cítění a učení. Ve Španělsku se tou dobou rychle vstřebávají renesanční umělecké zásady, přinášené z Itálie.

Ve srovnání s Itálií mají Španělé jiný postoj k antice; španělské humanistické myšlení v ní nehledalo opěrné body pro svůj světový názor. Snad v tom sehrálo roli arabské dědictví; zásluhou Arabů nebylo už antické učení pro Španělsko v objevování světa a člověka takovým objevem, jako pro ostatní Evropu (Levina). Arabští učenci působili u španělského dvora už od XIII. století, od dob Alfonse Moudrého, který je povolal. Španělští humanisté viděli významnější díla v gotických katedrálách své země, jak svědčí např. spis autora Cristóbal de Villalón "Důmyslné srovnání antiky a současnosti" ("Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo moderno") z roku 1539.

Vedle vrcholně gotického slohu isabelského objevují se zanedlouho architektonické formy, inspirované v boloňském a lombardské renesanci konce XV. století, především v konstruktivních a dekorativních námětech z okolí Milána (např. v kartouze v Pavii). Tento zdobný renesanční styl, těžící z italských i domácích isabelských zdrojů, pojmenoval už v XVII. století traktátista Ortiz de Zúñiga platereskem, protože jemnými kamenickými pracemi - reliéfy - připomínal zlatnickou práci (zlatník - platero). Zrod platereska není ovšem myslitelný bez isabelského slohu; také mudéjarská díla připravila půdu. Pechody z jednoho slohu do druhého jsou však někdy téměř nepostřehnutelné.

Dnes se připisuje rozhodující průkopnická úloha v zavedení platereska Lorenzovi Vázquezovi, donedávna málo známému architektu, činnému pro rod Mendozů. Stavbou koleje sv. Kříže (Colegio de Santa Cruz) ve Valladolidu v jasně italizujícím pojetí architekt uvádí v letech 1492-1495 do Španělska Brunelleschiho renesanci, když v Itálii už vzniká bramantovská puristická reakce. V průčelí používá typickou florentskou bosáž a lemuje portál silnými pilíři, ve spodní části ještě s gotickou dekorací. Budovu zakončuje pozoruhodná římsa s objemnými krakorci, na níž spočívá balustráda. Oba prvky se o něco později významně uplatní ve vývoji španělské architektury. Kolej je nutno považovat za chronologické východisko španělské renesanční architektury. V průčelí špitálu sv. Kříže (Hospital de Santa Cruz) v Toledu, stavěném od r. 1504 Enriquez Egasem z odkazu kardinála Mendozy, přežívá ještě gotický rozvrh a ztvárnění hmoty, ale dekorační články a motivy jsou již úplně renesanční. Například nad tympanonem se ohýbají sloupy, jakoby to byly ještě gotické větve. Sochařské provedení je již zcela poznamenáno renesančním zjemněním (platereskem); připisuje se okruhu Vasca de la Zarza. Nádvoří špitálu vzniklo o něco později, od r. 1524, kdy tu začíná pracovat Alonso de Covarrubias (někteří autoři interier špitálu připisují Lorenzu Vázquezovi). Ukazuje se současně, jak španělští architekti této doby vstřebávají beze zbytku jasnost florentských renesančních proporcí. V balustrádě prvního patra přetrvává však příznačný mudéjarský rytmus dekorace. Na druhé straně nádvoří, za trojitým vstupním obloukem, připomínajícím triumfální oblouk, se otevírá schodiště, jehož ramena sledují čtvercový půdorys. Prostora nad nimi je zaklepana vyřezávaným stropem a stěny zdobí renesanční bosáž; opakování heraldického kříže vtiskuje celku opět geometrický rytmus mudéjarské povahy. (Jak ukázal Pevsner, Španělsko vyvinulo v renesanci nové typy schodišť.)

Obdobným řešením půdorysu, tj. křížením dvou lodí, podle Egasova principu vsazených do budovy čtvercového půdorysu, takže vytvářejí čtyři čtvercová nádvoří, vznikl také Hospital de los Reyes Católicos (Útulek Katolických králů) v Santiagu de Compostela, založený těmito králi. Platereský portál, objednaný r. 1520, nese ještě některé gotické rysy, např. výškové řešení a zakončení fiálami, avšak dekorativní tvarosloví pilířů a výklenky (nikami) a plastikami i samy

fiály představují naprosto jednoznačně renesanční pojetí i provedení.

Nejcharakterističtější stavby platereska vznikly však v Salamance. Začínají Domem mušlí (Casa de las Conchas) z roku 1512 (či snad již na konci XV. století), ovlivněným Vázquezovým pojetím. Také tato budova nese ještě některé podružné gotické prvky (kovové mříže), ale jiné motivy, např. výstupky oken, překlad vstupního portálu a dokonce i dekorační reliéfní mušle, podle nichž nese dům jméno, již ukazují, že začíná převládat renesanční cítění. Dům vznikl jako sídlo významného církevního představitele a královského správce správce města Dr. Talavery a patří jako celek k nejoriginálnějšímu projevům plateresku. V nádvoří se spojují středověké prvky ve spodní části (smíšené oblouky salamanské gotiky) s renesančními klasickými mramorovými sloupy v horním patře, dovezenými přímo z Itálie.

Nejtypičtější plateresko však začíná průčelím kostela sv. Štěpána, postaveným r. 1523. Jeho autor, Juan de Álava (-1537) dokázal brzo využít možnosti nového stylu; uplatňuje je však ještě v gotických proporcích a dodává průčelí vzestupný charakter. Výzdoba groteskovými motivy se rozvíjí v plochách reliéfu a v drobném měřítku, což je charakteristické pro raně platereskou architekturu. (Ústřední motiv reliéfu, kamennování sv. Štěpána, vytvořil až r. 1610 Ital Caroni.) Již v letech 1520-1525 vzniká mistrovské dílo španělské platereské architektury, průčelí university v Salamance. Neznámý architekt soustředil svou pozornost na průčelí, jež nemá sice ryze architektonický charakter; spíše se jedná o přisazení fasády ke zdi na způsob retáblu dekorativní povahy, ale plní roli urbanistickou: uzavírá náměstí před universitou. Gotické vlivy se projevují v segmentových obloucích a ve fiálách na římsě, renesanční pak v ikonografické náplni a v podřízení detailu celkovému účelu i provedení. Dekorace fasády se postupně směřem do výše prosvětluje ve vzestupném rytmu v každém ze tří vodorovných polí. Vnitřní pilíře nemají nosnou funkci, rámují v prvním poli pouze dekoraci, ve druhém oddělují znaky a medailony a ve třetím zcela a ustupují výklenku s figurální plastikou. Jak vnitřní dekorativní tak vnější rámuující pilíře jsou zdobeny výzdobou svícnového typu (candelieri), kterou pozorujeme i v polohách první vodorovné řady polí. Vertikálně se průčelí dělí do pěti polí. Ikonografický program se zakládá na italském Filaretově traktátu (věnovaném Franciscovi Sforzovi) z let 1460-1462, ve Španělsku známém jako Codex Valencianus. V něm se považuje universita za Palác Vědy o Dobru a Zlu a proto se na fasádě objevuje řada postav, ztělesňujících ctnosti a neřesti. Spolu s nimi se objevuje ve středu busta Katolických králů s nápisem v řečtině: "Králové universitě a universita králům". Ve druhém tělese se nachází znak Karla V. se dvěma menšími znaky a v posledním papež (snad Benedikt XIII. nebo Martin V.) v rozhovoru s církevními hodnostáři.

Architekt Rodrigo Gil Hontañón, činný v letech 1523-1577, se podílel na dostavbě nové, ještě gotické katedrály v Salamance, započaté jeho otcem Juanem, která je však plna platereských ornamentiky. Zasáhl do stavby katedrál v Segovii (svém rodišti), Plasencii a Astorze a postavil také palác Monterrey v Salamance r. 1539. Gilovi de Hontañón pomáhal řádový bratr Martín de Santiago a společně dokončili r. 1539 jedno z křídel paláce, sevřeně robustními a strohými věžemi. Palác měl mít původně čtvercový půdorys, s věžemi na rozích a uprostřed každého křídla. V horní části oživuje fasádu rytmus galerií. Sochařská dekorace se omezuje na zarámování výklenku a hřeben, zakončující budovu. Celek se vyznačuje překvapivou harmonií, spočívající na kontrastu holé nezdobené spodní části s bohatou výzdobou nahore, odvozenou od mudéjarských a isabelských paláců. Dámský konvent (Convento de las Dueñas) byl založen r. 1419, ale zcela přebudován r. 1533 pod Hontañónovým vedením. Nádvoří se počítá k nejkrásnějším dílům salamanského platereska; v arkádě

v přízemí se objevují na sloupech s hladkým dřikem stlačené oblouky (jimž plateresko dává přednost před polooblouky). Horní galerii kryje vyřezávaný strop; sloupy s bohatě zdobenými hlavicemi nesou kladí, zdobené rosetami a medailony. Hlavice a patky, provedené s živou představivostí jemnou a citlivou řezbou, která patří k přednostem Hontaňonovy dílny, se pokládají za znamenité ukázky platereského dekorativního sochařství. Projevuje se tu příkladně ornamentální bohatství salamanckého platereska: fantastická zvířata (lví hlavy) a divoce gestikulující lidské postavy, navíc dobře zachované díky odolnosti salamanckého vápence. Kolej Irčanů (Colegio de los Irlandeses) byla určena studentům této národnosti, pobývajícím v Salamance. Na jejím vzniku se podíleli Diego de Siloe a Juan de Álava. Roku 1534 bylo ukončeno nádvoří a portál, v němž se dekorace podrobuje architektonickým prvkům a převládá přímá linie. V přízemních arkádách nádvoří se uplatňují polooblouky na pilířích s přísazenými sloupy po římském způsobu. Stlačené oblouky horní arkády spočívají na sloupcích balustrádového profilu se zúženým dřikem, v plateresku velmi často používaných. V dekoraci převažují medailony ve cviklech s dramaticky výraznými lidskými hlavami.

Mistrovské dílo Rodriga Gila Hontaňón, jehož práce nacházíme po celé Kastilii, představuje však Universita v Alcalá de Henares (1541-1553). Prosté, harmonické členění průčelí kontrastuje se současnou platereskou překypělostí. Dekorace se soustřeďuje kolem výklenků (podobně jako v paláci Monterrey v Salamance) v horní části průběžné galerie, přerušené klasickým štítem (tympanonem), završujícím střední těleso nad vchodem. Strídá se současně působivá sochařská dekorace je dílem řady umělců a kameníků.

Monumentální svatojakubský konvent sv. Marka v Leónu vznikl v letech 1513-1551 v nejčistším platereském slohu. Původní projekt kostela a sakristie vytvořil Pedro de Larrea; postavil jej Juan de Horozco za spolupráce sochaře-dekorátora Juana de Badajoz (1533-1541). Kostel, umístěný na samém výběžku ohromné stavby, se vyznačuje širokým portálem, pojatým jako nika. Přes svou zdánlivou jednodušnost je průčelí konventu vlastně dílem dvou různých dob: část od kostela ke vchodu postavili v XV. století umělci, kteří prokázali mimořádnou citlivost a bohatství fantazie při vypracování překrásných grotesek a slavnostně laděných medailonů s bustami ve spodní části průčelí. (Část nalevo od vchodu a portál sám jsou dílem architekta Juana de Rivero a Martína de Susniego, kteří v letech 1711-1718 napodobili starší část s mimořádnou věrností, ač v detailech pozorujeme již baroknější chápání sochařského podání a provedení dekorativních prvků.) Celek patří k nejskvělejším civilním stavbám na pyrenejském poloostrově. Snad vznikl též pod lombardským vlivem.

Sevilla se poněkud opožděje oproti ostatním andaluským provinciím v přijímání nových směrů, ale v 1. polovině XVI. století tu vzniká několik velmi kvalitních děl. Budovu radnice, datovanou (ale ne zcela ukončenou) r. 1534, postavil valladolidský architekt Diego de Riaño. Prostou kubickou strukturu zdobí hojná sochařská platereská dekorace, zaplavující orámování výklenků pilíři a cvikly, jíž se řadí k nejdobnějším stavbám i v rámci samotného platereska.

Odvrát od dekorativní architektury ke klasickému kánonu renesance, jemuž dal impuls Machuca, podpořili Diego de Siloe a Alonso de Covarrubias. Stylu Diega de Siloe se blíží katedrála v Málaze (ač existují svědectví o zásahu Diega de Vergara a Andrése de Vandaelviry). Puristicky renesanční charakter katedrály, ztvárněné zvenčí do slavnostně velkolepé, těžké hmoty, nezkrusují ani četné barokní doplňky. Klenby interiéru představují originální řešení, obohacené novou dekorací. Klenba v jednotlivých polích napodobuje lasturovitě trompy, je zdobena radiálními žebry, palmovým listím a dalšími rostlinnými motivy. Četná okna prosvětlují podstatně interiéru a dodávají mu radostný charakter. Katedrálu v Granadě započal sice v gotickém stylu Enrique Egas, ale r. 1528 převzal stavbu Diego de Siloe. Z půdorysu, vycházejícího z gotické katedrály v Toledu, vyzvedl stavbu na zcela klasických pilířích. Dokázal spojit pětিলodní dispozici s centrální

završenou kupolí (v presbytáři). Podle Gudiola doplnil Siloe vlastně jen apsidu a křížení; využil přitom motivu římského triumfálního oblouku a ornamentálních reliefů. Pilíře v hlavní kapli, tvořené svazkem korintských sloupů, završuje kladí, na němž spočívají pilířové přípory, což dodává celku větší štíhlosti. Klenby zůstávají přitom ještě gotické (žebrové). Tuto originální dispozici napodobuje celá andaluská renesanční škola.

Již zmíněný Alonso de Covarrubias zasáhl zřejmě do stavby Taverského špitálu v Toledu, projektovaného jezuitským stavitelem Fray Bartolomé Bustamantem. Špitál byl postaven r. 1552 mimo městské hradby (naproti bráně zv. Bisagra). Hmotu budovy se zahradou vychází z italského rozvrhu. Ploché povrch oživuje kolem oken hrubá bosáž. Bustamante opouští platereskou zdobnost a prohlubuje puristické snažení. (Portál, nepřilíší šťastně řešený, vznikl až v XVIII. století.) Nejosobitější a nejlépe vyřešenou částí špitálu je nepochybně nádvoří se vznosnými arkádami, rozdělené ve dvě galerie, která vede z vestibulu do chrámu a vytváří řadu překrásných perspektivních pohledů a úhlů. Na spodní arkády, provedené se stlačenými oblouky v přísném toskánském slohu, dosedá arkáda v jónském slohu, jejíž oblouky jsou dle platereského zvyku stlačené.

Stavba taverského špitálu znamená definitivní vítězství klasického slohu, inspirovaného bezprostředně italskou renesancí. Její první předsunutou ukázkou v čistě podobě představuje však královský palác v Granadě. Nastává tzv. klasické období, jež tvoří samostatnou kapitolu.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

ARS VIVA pořádá letecký zájezd do Sevilly v termínu 8. - 12. října 1999, podrobnější informace viz katalog zájezdů.

Od gotiky k renesanci

(Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550)

Pod tímto názvem bude v závěru roku 1999 představena veřejnosti unikátní výstava, na jejíž přípravě intenzivně pracuje početný autorský kolektiv již několik let. Na rozdíl od obvyklých zvyklostí je její koncepce členěna do tří světebných výstavních částí, které soustředí jedinečné kolekce exponátů s ohledem na jejich regionální příslušnost. Ve shodném termínu (avšak s jedním katalogem a jednotnou propagací) budou tyto výstavy zpřístupněny ve třech našich předních uměnovědných institucích: v Moravské galerii v Brně, Muzeu umění v Olomouci a Slezském zemském muzeu v Opavě.

Tento výzkumný a výstavní projekt se zaměřuje na umění a hmotnou kulturu Moravy a Slezska v mimořádně významném období závěru středověku a počátku novověku, které je poměrně velmi málo prozkoumaným uměleckohistorickým fenoménem v domácím i mezinárodním kontextu. Zatímco od 60. let vrcholilo systematické studium středověkého umění na sousedním území Německa, Rakouska, Čech a Slovenska řadou odborných publikací a jedinečných výstav, území Moravy a Slezska zůstává bílým místem na mapě, které dosud postrádá monografické zpracování. První a poslední počín tohoto druhu realizoval brněnský historik umění Albert Kotal před více než šedesáti lety ("Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku", Zemské muzeum v Brně, 27. říjen 1935-15. leden 1936). I přes pozdější pokusy navázat na jeho výsledky se v politické situaci minulého režimu na Moravě bohužel nepodařilo uskutečnit výstavu podobného zaměření a její ideu se pokouší naplnit teprve dnešní generace uměleckých historiků, z nichž mnozí patří ke Kotalovým žákům.

Období pozdního středověku vymezuje česká historiografická tradice přibližně počátkem 15. století, kde je jeho významným mezníkem dramatické období spojené s počátky husitské revoluce. V této společenské situaci ztrácí Praha své výsostné postavení nejvlivnějšího centra dvorské umělecké kultury v českých zemích a dostává se do mezinárodní izolace. Na počátku 15. století postupně dochází k procesu decentralizace a krystalizuje vznik řady menších geografických teritorií se svými přirozenými středisky umělecké produkce, v nichž se stává hybnou silou městský patriciát. Na Moravě a ve Slezsku patřila k nejvýznamnějším Brno, Olomouc, Opava, Jihlava, Znojmo. V některých z nich ostatně nacházeli útočiště také umělci, kteří v Praze ztratili tvůrčí zázemí (např. Mistr rajhradského oltáře). Specifické podmínky - zejména geografická poloha otevřená do Podunají a historické okolnosti (politické připojení Moravy k Uhrám roku 1478) - způsobily, proč má umělecká produkce na území Moravy a Slezska své jedinečné rysy a zvláštnosti. Patří k nim živý kontakt s pokrokovými uměleckými centry sousedních zemí (Dolní Rakousko s Vídní, Uhry s Budínem, Slezsko s Vratislaví, jižní Německo atd.), který je jedním z důvodů, proč domácí produkci v podstatě nikdy nehrozil provincialismus. Jejich prostřednictvím se Morava a Slezsko seznamovaly velmi brzy s moderními uměleckými tendencemi západní (zejména nizozemské) orientace, jež se odrazily v mnohotvárné a bohaté produkci městských uměleckých děl. Všestranný rozvoj a široká oborová specializace kulminovaly zejména na přelomu 15. a 16. století v bohatě diferencované tvorbě (zejména malířství, sochařství, umělecké řemeslo) dosahující vysoké úrovně.

Třebaže se období pozdního středověku v našich historických podmínkách obvykle uzavírá nástupem Habsburků na český trůn (1526), chronologický záběr výstavy sahá až k polovině 15. století. Tato závěrečná fáze totiž představuje v podmínkách Moravy velice dynamické období koexistence dozrívající pozdní gotiky a nového renesančního názoru, se kterým se Morava seznamuje - o něco dříve než české země - již v 90. letech 15. století (zámek v Tovačově, Moravská Třebová). Nástup italské renesance zde úzce souvisí s humanistickým prostředím biskupské Olomouce, kde mělo přijetí renesančního názoru jedinečné zázemí ve skupině latinsky vzdělaných příznivců především z řad katolické šlechty. K pozoruhodným spojením tradičního a moderního tvarosloví mnohdy dochází i v jediném uměleckém díle.

Výstava "Od gotiky k renesanci" je příležitostí celostátního i mezinárodního významu směřující k hlubšímu poznání naší minulosti a bohatých kulturních tradic. Její uskutečnění je možné jen díky všestranné podpoře Ministerstva kultury ČR, velkorysosti sponzorů a spolupráci a porozumění řady zainteresovaných institucí - zejména památkových ústavů, arcibiskupství olomouckého a biskupství brněnského. Představí reprezentativní ukázky jednotlivých uměleckých oborů - sochařství, deskové malby, knižního malířství, uměleckého řemesla (zlatnictví, sklo, textil, keramiku, nábytek) atd. Svým zájmem rovněž o architekturu, nástěnnou malbu, numismatiku a další disciplíny je pokusem o dosud nejsouhrnnější prezentaci výtvarné kultury tohoto významného umělecko-historického teritoria. Vedle sbírek státních muzeí, galerijních institucí, knihoven, archívů a vědeckých ústavů budou v rámci zmíněných tří výstav představeny exponáty z církevního i soukromého majetku u nás i v zahraničí. Řada děl je pro tuto příležitost nově restaurována a podrobena odborným průzkumům.

Věříme, že výstava zaujme odborníky i širokou veřejnost, která bude moci poprvé spatřit v komplexnosti jedinečné umělecké hodnoty spojené s historií vedlejších zemí Koruny české.

Západočeská galerie v Plzni

Asi je veřejnosti obecně známo, že se Západočeská galerie v Plzni potýká již řadu let s prostorovými problémy. Tato situace, svázaná i s letitou rekonstrukcí Západočeského muzea v Plzni, neumožňuje představit kvalitní sbírkový fond ve stálé expozici a tím jsou o umělecké zážitky ochuzováni jak návštěvníci z Plzně, tak samozřejmě turisté, kteří do západočeské metropole při svých cestách za poznáním zavítají.

Přes všechny složité potíže se však pomalu začíná blýskat na lepší časy. Stálá expozice českého umění ze sbírek Západočeské galerie se sice již do bývalých muzejních sálů nevrátí, čehož mnozí možná budou litovat, avšak vystavené mimořádné fondy plzeňského muzea jistě v budoucnu návštěvníky uspokojí.

Vzhledem k této situaci musela tedy hledat galerie jiné řešení. Podařilo se pro její účely získat jeden z nejhezčích plzeňských měšťanských domů v Pražské ul. č. 13, v těsné blízkosti stávající a známé výstavní síně Masné krámy. Goticko-renesanční dům prošel rozsáhlou rekonstrukcí a v červnu 1997 byl otevřen pro veřejnost. Návštěvníci se zde mohou podívat na pravidelně se obměňované výstavy výtvarného umění, posedět v útulné kavárničce v gotickém sklepení či znásobit své kulturní zážitky návštěvou koncertů, literárních či jiných pořadů ve víceúčelovém sále v podkroví. Rok provozu ukázal, že "13", jak se výstavní síň jmenuje, se začlenila do kulturního klimatu města pozitivně.

Nový galerijní objekt se tedy otevřel, výstavní síň Masné krámy však musela být souběžně uzavřena. Sloužila dobře od roku 1972, ale bylo nutné ji rekonstruovat. Soustavně střechou zatékalo, současným parametrem nevyhovovala elektroinstalace, vad na technické kráse byla celá řada. Původně se uvažovalo s uzavřením na jeden rok, ale obecně známé finanční problémy uzavírku prodloužily. Je však naděje, že se podaří tento výjimečný výstavní prostor zpřístupnit v průběhu roku 1999.

Základní myšlenka jejich dalšího využití má dva rozměry. Jednak by se zde měly konat velké, svým charakterem reprezentační výstavy (na zahájení je např. připravována přehlídka tvorby Václava Brožíka), jednak by zde měly být prezentovány sbírkové fondy Západočeské galerie. O jejich představování se nyní vede diskuse mezi odborníky i veřejností. Problém je v tom, zda ve výstavním celku zachovat výběr nejdůležitějších děl "od gotiky po současnost", jak bylo zvykem, či nově prezentovat jednotlivá vývojová období především českého umění v širších souvislostech. Obě řešení mají samozřejmě své obhájce i odpůrce, odborní pracovníci se však připravují na obě varianty.

K dalším důležitým výstavním projektům po roce 2000 náleží vystavení západočeského barokního umění, které by mělo navazovat na zásadní výstavu "Gotika v západních Čechách", pořádanou v roce 1995 u příležitosti výročí 700 let založení města Plzně. Její reprízu v Klášteře sv. Anežky České mohli shlédnout i Pražané. Plánů je tedy v galerii mnoho, nutností však zůstává jejich postupné uskutečňování, ať z hlediska prostorového, či finančního.

Byli bychom rádi, kdyby se i přes omezené podmínky při návštěvě Plzně na Západočeskou galerii nezapomínalo, vřdyť "13" za prohlídku určitě stojí a členové KPVU mohou využít snížené vstupné.

Fotograf Jiří Valenta

České veřejnosti se poprvé představilo fotografické dílo malíře Jiřího Valenty, který žil od své emigrace v Západním Německu. Fotografovat začal v roce 1978, popřípadě o rok později, a touto činností se zabýval až do své smrti v roce 1991. Fotografii se věnoval, až když přestal malovat, protože dospěl k názoru, že v malířství dosáhl k hranici, kterou již nemůže překročit.

Valentovo fotografické dílo se rodilo v ústraní a bylo jeho nejsoukromějším majetkem, takže o něm za jeho života málo věděli i nejbližší přátelé. Potom, když Valenta tušil, že bude jeho pozemský čas končit, přinesl Janu Koblasovi balíček, ve kterém bylo na pět tisíc diapositivů. Byl přesvědčen, že s ním Jan Koblasa naloží správně. U něho v Hamburku zůstaly ležet několik let a posléze nastoupily cestu do života, která má několik fází.

V prvním úseku se odehrálo setkání profesora Jana Koblasy s profesorem Jaroslavem Poncarem, kteří prohlédli tuto celou Valentovu pozůstalost a provedli první selekci. Roudnická galerie se začala zajímat o Valentovo dílo a ve druhém úseku se její pracovníci sešli s prof. Koblasou a vybrali materiál pro výstavu. Potom se práce opět ujal prof. Poncar a zhotovil fotografie. Valentova výstava se v Roudnici uskutečnila v květnu a červnu 1998 a na podzim 1998 se s jeho prací seznámili diváci ve Spolkové republice Německo.

Jiří Valenta by mohl říci, stejně jako polský básník a esejista Czesław Miłosz, že "trvalost věcí a netrvalost lidí vždycky vzbuzuje úžas". Věci byly Valentovi výchozím bodem i vyústěním jeho fotografií. V nich hledal punc věčnosti a skrze ně je chtěl potvrzovat.

Pro Valenta byl svět místem zázračných vjemů a setkání. Nezáleželo na tom, díval-li se do nitra tkání a nebo dospěl-li do stadia, v němž se život změnil v obraz abstraktních plánů, anebo spíše, kde život mizel a nastoupil pocit absolutna. Takové byly votivní desky pro svatou Lulu a poslední obrazy, kdy Valenta dospěl k odhmotnění tvaru.

Ve fotografii se Valenta jakoby vrátil a zastavil ve stadiu, kdy prožíval jedinečnost věcí, nikoli ve smyslu jejich vlastní existence, ale kdy v nich hledal metafyzickou přítomnost. Tady již nebylo důležité, o jaký předmět se jednalo, ale jaké tajemství skrýval. Valenta chtěl potvrdit tiché bytí věcí a dech života. Takovým způsobem hovoří zátiší Giorgia Morandiho, Jana Zrzavého či Josefa Sudka, nebo velkých primitivů, k nimž patřil Henri Rousseau. Marina Cvetajevová to vyjádřila slovy: "Podmanit si viditelné, aby sloužilo neviditelnému."

Valentovy fotografie je možné řadit do okruhů i tam, kde se nejedná o dlouhé rozvíjení stejného tématu, jako např. v cyklu "Růže" nebo "Jablka". V Růžích Valenta upřel pozornost na jeden předmět a transformoval jej tak, že každý snímek má jinou výrazovou schopnost. Nešlo mu o věc samu - ta byla jen pomůckou či podnětem k navození pocitu smyslové závratě. V Jablcích vytvořil pomocí pohybu z pevného tělesa kruh, průzračný jako kapka vody. Avšak i tam, kde se jednalo o předmětnou rozličnost, se Valenta zdržoval u tématu či myšlenky, protože chtěl proniknout k jádru věci a odkrýt její podstatu.

Valenta ve svém díle vycházel ze sebe. Splétal nitky nejskrytějších a hlubinných záznamů, aby jejich

odhalením řekl něco absolutního. Svou kůži doslova nesl na trh. Ten, který byl citlivý jako mimóza, vyjevoval svůj zápas o dobytí zrnka metafyzického pocitu. Pierre Teilhard de Chardin řekl: "Univerzálního se dotýkáme právě tím, co je v nás nejnesdělitelněji osobní". Avšak každé Valentovo uhranutí bylo slavností, slavností smyslů, dokonalostí a nádherou. Nic neviděl obyčejné, všechno bylo královského rodu i tam, kde šlapal bláto cest a potkal špinu zdí. Učinil z těchto ran jednou provždy obrazy vznešenosti. A v posledku jsou Valentovy věci osamocené. Jsou to vyloučení svědkové, kteří nesou tíhu své zvláštnosti.

Valenta dal svou lásku často zapomenutým věcem, aby připomněl, že tím, že je člověk vytvořil, jsou i jeho obrazem a stávají se také součástí kosmu. Mají svůj život, i když ztratí pozornost člověka.

MIROSLAVA HLAVÁČKOVÁ

SČUG HOLLAR

Sdružení českých umělců grafiků HOLLAR patří k základním pilířům českého kulturního života 20. století. Bylo založeno v r. 1917 ještě před vznikem samostatné Československé republiky skupinou významných českých umělců pod vedením T.F. Šimona. Tento umělec, v té době již činný a uznávaný ve světě, se inspiroval ve svém úsilí snahami zahraničních výtvarníků a teoretiků, kteří zakládali umělecké spolky a vydávali odborné časopisy, jež věnovaly pozornost grafickému umění (např. vídeňská grafická revue *Graphische Künste*, angl. časopis *Studio* aj.).

Koncem 19. a počátkem 20. století si grafická tvorba získávala postupně oblibu i v Praze. Prvním významným činem v tomto směru bylo založení Kupferstichkabinetu v Rudolfinu v r. 1885, který byl převážně vytvořen z unikátních grafických listů, jež věnoval Společnosti vlasteneckých přátel umění nejvýznamnější český sběratel Vojtěch Lanna. Grafická díla nalézala v Praze stále více příznivců - byly pořádány souborné expozice věnované jednotlivým významným grafikům (F. Rops, V. Stretti, V. Preissig), na Akademii výtvarných umění v Praze byla roku 1910 založena grafická speciálka, kterou vedl M. Švabinský. Když byla proto 3. prosince 1917 podána T.F. Šimonem a dalšími zakládajícími členy (F. Bílek, V.H. Brunner, J. Konůpek, Z. Kratochvíl, F. Kysela, V. Rabas, V. Silovský, J. Stretti-Zamponi, M. Švabinský, K. Vik, B. Jaroněk, A. Jelínek, A. Majer, V. Stretti) na c. a k. místopředsedství žádost o schválení spolku grafiků, byla vyřízena kladně a sdružení bylo 20. ledna 1918 úředně uznáno. Do spolku vstoupili v počátečních letech jeho trvání další významní umělci (např. Z. Braunerová, V. Preissig, K. Kupka, M. Kaláb, J. Kotěra, J. Lada, V. Sedláček, J. Rámbousek aj.). Po 1. členské výstavě konané 15. května 1918 v Topičově salonu v Praze následovaly další výstavy (do r. 1938 se uskutečnilo celkem 150 členských výstav a souborných výstav jednotlivých autorů), od r. 1924 byl vydáván sborník *Hollar*, vycházely četné bibliofilie, byla vydávána alba (např. ke vzniku republiky *album Kytice*), členské prémie, v r. 1932 vznikla edice *Knihy Hollara*, od r. 1937 vycházely soupisy grafických listů. Sdružení

zaznamenalo četné úspěchy i v zahraničí (výstavy v Zábřehu, Paříži, Londýně, Tokiu atd.), byly pořádány výstavy cizích grafiků v Praze. Skupina vyvíjela činnost i za války, v této době do ní vstoupili i přední členové Skupiny 42 a Sedm v říjnu.

V 50. letech byla činnost SČUG postupně omezována a od r. 1956 byla podřízena Svazu čs. výtvarných umělců. R. 1964 zanikl sborník Hollar a v r. 1971 byla uspořádána v Mánesu velká výstava Grafika 71, která fakticky ukončila činnost SČUG Hollar. Galerie Hollar se nadále stává jednou z výstavních síní Svazu čs. výtvarných umělců a r. 1987 je přeměněna na památník Julia Fučíka. Z této doby pochází ztráta veškerého dokumentačního i grafického archivního materiálu, který sdružení vlastnilo.

V červnu 1989 se řada bývalých Hollaristů (J. Kaiser, J. Šváb, J. Hořánek, dr. F. Dvořák aj.) spojila ve snaze obnovit činnost sdružení. Možnost vzniku samostatného spolku dávaly však až společenské změny po revoluci 1989. 4. ledna 1990 vrací Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy Galerii Hollar do správy SČUG Hollar a 15. května 1990 je sdružení znovu zaregistrováno jako první z tradičních uměleckých spolků. V květnu-červnu 1990 se uskutečnila první jubilejní členská výstava ve Špálově galerii v Praze a 27. března 1991 byla slavnostně zahájena výstavní činnost v Galerii Hollar posmrtnou výstavou grafického díla Kamila Lhotáka. V období 1990-1997 připravilo SČUG Hollar 92 domácích a zahraničních výstav, které svou vysokou uměleckou i technickou úroveň významně přispěly k rozvoji české národní kultury.

Výstavní program Galerie Hollar - 1. pol. r. 1999:

- 6. 1. - 7. 2. 1999 - Jubilanti SČUG Hollar 1999
- 10. 2. - 7. 3. 1999 - František Bílek
- 10. 3. - 4. 4. 1999 - Knižní ilustrace
- 7. 4. - 2. 5. 1999 - Kateřina Černá
- 5. 5. - 20. 6. 1999 - Eros v grafické tvorbě v průběhu staletí I., II.
- 23. 6. - 18. 7. 1999 - Hosté SČUG Hollar

Zahraněční dokumenty o výtvarném umění na obrazovkách České televize

Už několik let se diváci zejména II. programu ČT mohou v pravidelných časech setkávat s dokumentárními filmy věnovanými výtvarnému umění či kulturní historii.

Jde o pořady různorodé tematicky, teritoriálně i co do autorského uchopení. Najdeme zde seriály, volné cykly i samostatné dokumenty, projekty velkých televizních společností i malých nezávislých producentů z celého světa. Jediným kritériem výběru je nikoli kvantita obsažených informací, ale kvalita zpracování. Nejde tedy o to, zda pořad obsahoval bezpodmínečně všechna dostupná fakta na dané téma, ale o to, co zajímavého, poutavého či případně dosud neznámého nám tvůrci předkládají a jakých prostředků při tom užívají. Podívejme se na nejdůležitější tematické okruhy, s nimiž se v pravidelný čas, vyměřený zahraničnímu dokumentu o umění, lze setkat.

MALÍŘSTVÍ A SOCHAŘSTVÍ

Autoři těchto pořadů se zabývají buď jednotlivými uměleckými osobnostmi a styly či přímo konkrétními díly. Těm se věnoval např. francouzský cyklus Palety, obsahující analýzy slavných děl z historie svatového malířství; americký cyklus Národní galerie ve Washingtonu zase diváky seznámil s tamními nejvýznamnějšími díly, genezí jejich vzniku i s osudy jejich tvůrců (mobily Alexandra Caldera, velká tapisérie Joana Miró aj.). Italsko-britský seriál Velké kapitoly italského umění představil malířství, sochařství i architekturu klíčových etap historie kolébky renesance. V budoucnu se diváci mohou těšit třeba na šestidílnou exkurzi do Musée D Orsay a na dva cykly o světové renesanci.

Tvůrci samostatných dokumentů mají oproti autorům standardních televizních forem, jakými seriál či cyklus bezesporu jsou, výhodu relativní svobody.

Francouzský snímek Caravaggio - malíř a vrah je nekonformním, originálním portrétem velkého umělce, akcentující jeho dramatický osud. Autoři britského dokumentu o věhlasném americkém malíři a sběrateli Whistlerovi vyšli ze známého soudního sporu o kritiku obrazu Nokturno (některé jeho pasáže dokonce zinscenovali).

Velký ohlas vzbudily dva dvoudílné dokumenty, kde ovšem tvůrci, na rozdíl od těch výše zmiňovaných, měli k dispozici hojnost archivních materiálů: z produkce britské veřejnoprávní televize BBC pocházel pořad Salvador Dalí, z americké televize pak portrét architekta Franka Lloyda Wrighta. V obou případech šlo o výjimečné a kontroverzní osobnosti, v obou případech se tvůrcům podařilo z archivních zdrojů a výpovědí pamětníků vytěžit maximum.

Zajímavý byl také portrét Ernsta Fuchse, který natočil český básník filmového plátna Vojtěch Jasný.

Na výjimečnosti umělecké i lidské staví také dokumenty o Jornu Utzonovi či Marcelu Duchampovi, z dalších výrazných titulů jmenujme alespoň portréty Maxe Ernsta, Francise Bacona či Joana Miró. V budoucnu nás čekají například snímky o Kandinském, Matissovi či Cézanovi.

MODERNÍ ARCHITEKTURA

Po současných světových metropolích nás provedli autoři německého cyklu Architektura na přelomu tisíciletí, zaměřeného na moderní výstavbu. Na své dokončení čeká poslední epizoda - tu uvidíme až v roce 2000, kdy se má Berlín stát znovu hlavním městem Německa.

V příštím roce se oko cititele moderní architektury potěší mj. portrétem Alvara Aalta, Arthura Ericssona či snímkem o pařížském Centre Pompidou.

FOTOGRAFIE

V minulosti byly uvedeny většinou portréty fotografů (Henri Cartier-Bresson, Eugene Smith, Lee Millerová aj.). Nebudou chybět ani v příštím roce, doplněny možná i komplexnějším a hlubším pohledem do dějin světové fotografie.

DĚJINY KULTURY A UMĚNÍ

Dějiny umění ve společensko-historickém kontextu nám předložili tvůrci rozsáhlých cyklů: Velké epochy evropského umění přišly z Německa, Dějiny amerického umění z Velké Británie.

Do atraktivní "záhadné" formy oděli v Holandsku putování po uměleckých památkách celého světa v cyklu "Mýty, mystéria a mysticismus".

Skutečný bonbónek ovšem čeká milovníky starověku v podobě britské dokumentární trilogie, v níž pomocí počítačové animace ožijí ruiny Říma, Pompejí, Athén aj.

Ve dvanáctidílném německém cyklu Podoby světové kultury pak zavítáme na významná místa světové historie.

NA OKRAJI

Tak jako se výtvarné umění neomezuje pouze na "klasické disciplíny", nemůže mezi dokumentárními pořady chybět alespoň letný pohled např. na videoart, oděvní tvorbu či animaci.

Videoartu českému i světovému byly v minulých letech věnovány hned dva cykly, pohledem britských dokumentaristů nahlédneme příští rok do historie oděvního návrhářství. Na uvedení čeká také průřez animačními technikami a trendy.

RENATA JAROŠOVÁ

Dokumenty o výtvarném umění mají ve vysílacím schématu nový čas, a to:

premiéra: PONDĚLÍ - ČT2 - 18.15 hod.
repríza: ÚTERÝ - ČT2 - 09.00 hod.

Počítá se s těmito tituly (pořadová číslovka = číslo týdne):

2. Caravaggio
3. Australští fotografové
4. Jiří Kolář, Basilika sv. Jiří
5. Velká města starověku - Řím a Pompeje
6. Velká města starověku - Řecko
7. Velká města starověku - Egypt
8. Tváře renesance 1.
9. Tváře renesance 2.
10. Fénix z popela (Libanon)

Od 11. do 26. týdne bude vysílán německý seriál Podoby světové kultury, jenž bude mj. obsahovat následující místa:

Ganga, Stonehenge a megalitické památky, Kjotó, Egypt, Mexiko, Athény, Lhasa, Chartres, Mayská kultura, Jerusálém, Damašek, Hue, aj.

Další plánované tituly jsou:

Picasso a ženy
Centre Pompidou
Alvar Aalto
Cézanne
Matisse
Mondrian
Kandinsky
Smrt v Benátkách (požár divadla)
Man Ray
Bernard Buffet
Historie módy 1 - 3
Arthur Erickson (architektura)

Akce pražské pobočky KPVO únor - listopad 1999

PŘEDNÁŠKY V NÁRODNÍM MUZEU

(začátek vždy v 17.00 hodin)

25. 2. PhDr. Zdeněk Pazdera, PhDr. Zuzana Rybičková:
Umělecko-historické památky Říma a Neapolska
25. 3. RNDr. Zdeněk Šesták, DrSc.:
Umělecko-historické památky Štrasburku
15. 4. PhDr. Zdeněk Hojda: *Válka a mír - ohlédnutí za evropskou výstavou "1648 Münster a Osnabrück"*
20. 5. Doc. PhDr. Marie Benešová:
Střípky z dějin architektury"
17. 6. PhDr. Pavel Štěpánek: *Z Čech až na konec světa (architektura na poutní cestě do Santiaga)*
16. 9. obsah přednášky bude upřesněn - bližší informace v kanceláři KPVO
14. 10. obsah přednášky bude upřesněn - bližší informace v kanceláři KPVO
11. 11. PhDr. Olga Pujmanová:
Umělecko-historické sbírky Florencie

Vycházky po Praze - vede dr. Jaroslav Hlaváček

26. dubna Letná a její památky
(sraz v 16.00 hod. u stanice tramvaje Nábřeží kapitána Jaroše)
10. května Letná a Bubeneč
(sraz v 16.00 hod. na Letenském náměstí - u pošty)
24. května Architektura na hradbách
(sraz v 16.00 hod. u Bílkovy vily)



Členská přihláška

KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ - SPOLEK

Roční členský příspěvek = 100,- Kč + 30,- Kč zápisné. Přihlášku vyplňují pouze noví členové.

Jméno příjmení, titul

Adresa

PSČ

Úplné datum nar.

Povolání

Datum přihlášky Podpis

Přihlášky zasílejte na adresu ústředí: 110 00 Praha 1
Masarykovo nábřeží 250 - MÁNES, tel./fax: 02 - 249 130 26





KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ



..... Slevy a výhody

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

slevy na vstupném:

Betlémská kaple	50%
Bludiště Petřín	50%
České muzeum výtvarného umění Praha	50%
Dům umění města Brna	50%
Expozice lidového bydlení v Kravařích	50%
Galerie moderního umění - Hradec Králové	50%
Galerie výtvarného umění - Most	50%
Galerie výtvarného umění v Ostravě	50%
Galerie bratří Čapků - Praha	50%
Galerie Felixe Jeneweina (Vlašský dvůr) - K. Hora	50%
Galerie Hollar - Praha	50%
Galerie moderního umění - Roudnice nad Labem	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%
Horácká galerie výt. umění - Nové Město na Moravě	50%
Hrad Křivoklát	50%
Karolinum (výstavní síň University Karlovy) - Praha	50%
Malostranská mostecká věž	50%
Městské muzeum a galerie - Polička	50%
Městské muzeum v Chraští u Chrudimě	50%
Městské muzeum - Jaroměř	50%
Městské kulturní středisko Moravský Krumlov	50%
- Slovanská epopej A. Muchy, expozice T. Paracelsea	50%
Městské muzeum Chotěboř	50%
Městské muzeum v Týně nad Vltavou	50%
Městské vlastivědné muzeum v Říčanech	50%
Moravská galerie v Brně	50%
Muzeum hlavního města Prahy	50%
Muzeum a galerie severního Plzeňska	50%
Muzeum umění Olomouc	50%
Muzeum města Brna	50%
Muzeum Prostějovska v Prostějově	50%
- Památník Petra Bezruče v Kostelci na Hané	50%
- zámek Prostějov	50%
Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek	50%
Muzeum středního Pootaví - Strakonice	50%
Muzeum skla a bižuterie Jablonec nad Nisou	50%
Muzeum Těšínska	30%
- výstavní síň Karviná - Fryštát (zámek)	30%
- výstavní síň Havířov	30%
- Kotulova dřevěnka Havířov	30%
- Životice	30%

Oblastní galerie - Liberec	50%
Oblastní galerie Vysočiny - Jihlava	50%
Okresní vlastivědné muzeum Vsetín	50%
- zámek Kinských Valašské Meziříčí	50%
Okresní muzeum v Berouně	50%
Okresní muzeum v Mostě	50%
Okresní vlastivědné muzeum - Český Krumlov	75%
Okresní vlastivědné muzeum v Šumperku	50%
- Muzeum v Jeseníku, Mohelnici	50%
Okresní vlastivědné muzeum v České Lípě	50%
- Památník K. H. Máchy v Doksanech	50%
Okresní muzeum v Kutné Hoře	50%
- expozice Kamenný dům	50%
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 v Rychnově nad Kněžnou	50%
Petřín - Praha	50%
Polabské muzeum Poděbrady	50%
- muzeum Nymburk, Lysá nad Labem, Sadská,	50%
Městec Králové, skanzen v Přerově nad Labem	50%
Prašná brána	50%
Severočeská galerie výtvarného umění - Litoměřice	50%
Severočeské muzeum v Liberci	50%
Slezské zemské muzeum Opava	50%
Slovácké muzeum	50%
Staroměstská mostecká věž	50%
Staroměstská radnice	50%
Státní galerie výtvarného umění Náchod	50%
Státní galerie Zlín	50%
Středočeské muzeum - Rožtoky u Prahy	50%
Štefánikova hvězdárna - Praha + Petřín	50%
Uměleckoprůmyslové muzeum Praha	50%
- stálá expozice, výstavy	50%
Váchalovo muzeum - Litomyšl	50%
Vlastivědné muzeum a galerie Hlinsko	50%
Východočeská galerie Pardubice	50%
Výstavní síň Mánes - Praha	50%
Výstavní síň Fronta - Praha	50%
Západočeská galerie - Plzeň	50%

SLEVA PŘI NÁKUPU UMĚLECKÝCH DĚL

Centrum české grafiky, Husova 19, Praha 1	5%
Galerie Domino, Wuchterlova 14, Praha 6	5%
Galerie Hollar, Smetanovo nábřeží 6, Praha 1	5%
Galerie U prstenu, Jilská 14, Praha 1	5%
Galerie Vltavín, Masarykovo nábřeží 36, Praha 1	5%
Kabinet české grafiky, Pražský hrad, Praha 1	5%
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@gego.cz, internet: arsviva.gego.cz